

**RÖNESANS RESMİNDE  
MİMARİNİN KULLANILIŞI**

**Turan ÇAKIR**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Anasanat Dalı  
Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR  
2012  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Turan ÇAKIR**

**RÖNESANS RESMİNDE MİMARİNİN KULLANILIŞI**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR**

**ERZURUM - 2012**



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



TEZ BEYAN FORMU

...../...../20....

SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

BİLDİRİM

Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliğine göre hazırlamış olduğum " RÖNESANS RESMİNDE MİMARİNİN KULLANILIŞI " adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

Lisansüstü Eğitim-Öğretim yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim.

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.  
 Tezim/Raporum sadece Atatürk Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.  
 Tezimin/Raporumun 2 yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

20 / 02 / 2012

Turan ÇAKIR]



T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



TEZ KABUL TUTANAĞI

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Doç. Dr. A. Murat AKTEMUR danışmanlığında, Turan ÇAKIR tarafından hazırlanan bu çalışma 24 / 02 / 2012 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Ana Sanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR

İmza: .....

Jüri Üyesi : Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV

İmza: .....

Jüri Üyesi: Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ

İmza: .....

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 24 / 02 / 2012

Prof. Dr. Mustafa YILDIRIM  
Enstitü Müdürü

**İÇİNDEKİLER**

<b>ÖZET</b> .....	<b>VII</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>VIII</b>
<b>RESİMLER DİZİNİ</b> .....	<b>IX</b>
<b>ÖNSÖZ</b> .....	<b>XII</b>
<b>GİRİŞ</b> .....	<b>1</b>

**BİRİNCİ BÖLÜM****SANAT VE ESTETİK YAKLAŞIMLAR**

<b>1.1. DEĞER YARGISI OLARAK ESTETİK</b> .....	<b>2</b>
<b>1.2. ESTETİĞİN KONUSU</b> .....	<b>2</b>
<b>1.3. ESTETİĞİN TEMEL KAVRAMLARI</b> .....	<b>2</b>
<b>1.3.1. Güzellik</b> .....	<b>3</b>
<b>1.3.2. Güzel</b> .....	<b>3</b>
<b>1.2.4. Mutlak Güzel</b> .....	<b>4</b>
<b>1.2.5. Doğal Güzellik</b> .....	<b>4</b>
<b>1.3. FELSEFE AÇISINDAN SANAT</b> .....	<b>4</b>
<b>1.3.1. Sanat ve Taklit</b> .....	<b>5</b>
<b>1.3.2. Sanat ve Yaratma</b> .....	<b>5</b>
<b>1.3.4. Oyun Olarak Sanat</b> .....	<b>6</b>
<b>1.4. SANAT VE SANATÇI</b> .....	<b>6</b>
<b>1.4.1. Sanat Eseri</b> .....	<b>7</b>

**İKİNCİ BÖLÜM****RESMİN BİÇİM DİLİ VE KOMPOZİSYON**

<b>2.1. BİÇİM</b> .....	<b>8</b>
<b>2.1.1. Nokta</b> .....	<b>9</b>
<b>2.2. KOMPOZİSYON VE ELEMANLARI</b> .....	<b>9</b>
<b>2.2.1. Çizgi</b> .....	<b>10</b>
<b>2.2.2. Doku</b> .....	<b>12</b>
<b>2.2.3. Strüktür</b> .....	<b>12</b>

2.2.4. Tekstür .....	12
2.2.5. Renk .....	13
2.2.6. Leke .....	14
2.2.7. Mekan .....	15
2.2.8. Denge.....	16

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA DERİNLİK ALGISI-PERSPEKTİF

3.1. PERSPEKTİFİN TANIMI.....	18
3.1.1. Çizgi Perspektifi.....	18
3.1.2 Hava Perspektifi.....	19
3.2. PERSPEKTİFİN GELİŞİMİ.....	21

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATININ TARİHSEL SÜRECİ

4.1. TARİH ÖNCESİ DÖNEM.....	28
4.2. PALEOLİTİK ÇAĞ RESİM SANATI .....	30
4.3. MEZOLİTİK ÇAĞ RESİM SANATI .....	31
4.4. NEOLİTİK ÇAĞ .....	32
4.5. MEZOPOTAMYA RESİM SANATI.....	34
4.6. MİSİR RESİM SANATI .....	35
4.7. YUNAN RESİM SANATI.....	38
4.7.1. Geometrik Vazolar .....	38
4.7.2. Siyah Figürlü Vazolar .....	39
4.7.3. Kırmızı Figürlü Vazolar.....	40
4.8. ROMA RESİM SANATI.....	41

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### RÖNESANS VE ÖNCESİ MİMARİSİ

5.1. MİMARİ.....	43
5.1.1. Yunan Mimarisi .....	43
5.1.2. Roma Mimarisi .....	45
5.1.3. Gotik Mimari .....	47

5.1.4. Rönesans Mimarisi .....	48
--------------------------------	----

## ALTINCI BÖLÜM

### RESİM SANTIĞINDA MİMARİNİN YERİ

6.1. RÖNESANS ÖNCESİ AVRUPA RESMİNDE MİMARİ .....	51
6.1.1. Samson'un Filistinlilerin Katli 350 .....	52
6.1.2. İsa'nın Mesajı 384.....	53
6.1.3. İskenderiye Mozaik Tasviri 531 .....	54
6.1.4. Karşılama ve Selamlama 6. YY .....	55
6.1.5. Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa 1000 .....	56
6.1.6. Meryem'in Tapınağa Sunuluşu 13.YY .....	58
6.1.7. Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz 1308-11 .....	59
6.1.8 Evlilik 1304-06.....	60
6.1.9. Kentte İyi Yönetimin Etkileri 1338-39.....	61
6.1.10. Eylül 1412-16 .....	63
6.1.10. Şubat 1412-16 .....	65
6.2. RÖNESANSADA RESSAM - MİMAR ETKİLEŞİMİ .....	66

## YEDİNCİ BÖLÜM

### RÖNESANS RESMİNDE MİMARİNİN KULLANILIŞI

7.1. ANDREA MANTEGNA 1431-1506 .....	69
7.1.1. Aziz Sebastian 1480 .....	69
7.1.2. İsa'nın Sünneti 1460-64.....	71
7.2. JAN VAN EYCK 1395-1441.....	72
7.2.1. Rolin Madonnası 1435.....	72
7.3. FRA ANGELICO 1400-1455 .....	74
7.3.1. Müjde 1440 .....	74
7.4. DOMENICO VENEZIANO 1410-1461 .....	75
7.4.1. Meryem Ana ve Çocuk 1445.....	75
7.5. FRA CARNEVELLA 1430-1500 .....	77
7.5.1. Meryem'in Doğumu 1467.....	77
7.5.2. Bakire ve Tapınak 1467.....	78
7.5.3. Müjde 1484 .....	79

<b>7.6. PIERO DELLA FRANCESCA 1415-1492 .....</b>	<b>80</b>
7.6.1. İsa'nın Kırbaçlanması 1455 .....	80
7.6.2. Azizler ile Madonna ve Çocuk 1472-74 .....	82
<b>7.7. CARLO CRIVELLI 1430-1500 .....</b>	<b>83</b>
7.7.1. Aziz Emidius'lu Kutsal Tebliğ 1486.....	83
<b>7.8. ANDREA DEL VERROCCHIO 1435-1488.....</b>	<b>84</b>
7.8.1. Madonna ve Çocuk İsa 1470.....	84
<b>7.9. MELOZZO DA FORLI 1438-1494 .....</b>	<b>85</b>
7.9.1. Sixtus Platina'yı Kütüphaneci Olarak Atıyor 1474.....	85
<b>7.10. FRANCESCO DEL COSSA 1430-1477 .....</b>	<b>87</b>
7.10.1. Tebliğ 1470 .....	87
<b>7.11. PIETRO PERUGINO 1446-1524 .....</b>	<b>88</b>
7.11.1. Aziz Bernardo'ya Görünen Meryem 1490-94.....	88
7.11.2. Meryem'in Evlenmesi 1501-04 .....	89
7.11.3. İsa'nın Aziz Petrus'a Anahtarları Verişi 1481.....	91
<b>7.12. FILIPPINO LIPPI 1457-1504.....</b>	<b>92</b>
7.12.1. Meryem, Çocuk İsa ve Azizler 1486.....	92
7.12.2. Aziz Philip'in Şeytanı Tapınaktan Kovması 1497-1502.....	94
<b>7.13. SANDRO BOTTICELLI 1445-1510 .....</b>	<b>95</b>
7.13.1. Smeralda Bandinelli'nin Portresi 1470-71 .....	95
7.13.2. Giuliano de Medici'nin Portresi 1470-71.....	96
7.13.3. İbranilerin Musa ve Harun'a İsyanı 1480-82.....	96
7.13.4. Aziz Augustine Çalışma Odasında 1490-94.....	98
7.13.5. İftira 1495 .....	99
<b>7.14. LEONARDO DA VINCI 1452-1519.....</b>	<b>100</b>
7.14.1. Meryem'e Müjde 1472-75 .....	100
7.14.2. Son Akşam Yemeği 1495-98.....	102
<b>7.15. SANZIO DE URBINO RAPHAEL 1483-1520 .....</b>	<b>104</b>
7.15.1. Meryem'in Evlenmesi 1504.....	104
7.15.2. Atina Mektebi 1508-11 .....	106
7.15.3. Meryem'e Müjde 1502-04 .....	108
<b>7.16. JAN GOSSAERT 1478-1532.....</b>	<b>109</b>



7.16.2. Neptün ve Anfitride 1516 .....	110
7.16.3. Venüs ve Cupit 1521 .....	111
7.16.4. Danae 1527 .....	112
7.16.5. Meryem ve Çocuk 1527 .....	113
7.17. ALBRECHT DURER 1471- 1528.....	114
7.17.1. Otoportre 1498 .....	114
7.18. JACOPO ROBUSTI-TINTORETTI 1518-1594 .....	115
7.18.1. Aziz Marcus'un Bedeninin Bulunması 1562 .....	115
7.18.2 Aziz Mark'ın Cesedini Kurtarma 1562-1566.....	116
7.19. PAOLO CALIARI VERONESE 1528-1588 .....	117
7.19.1. Kana Düğünü 1562-63 .....	117
7.19.2. Levi'nin Evinde Ziyafet 1573.....	118
7.20. FRANCESCO PARMIGIANINO 1503-1540 .....	119
7.20.1. Uzun Boyunlu Meryem 1535 .....	119
7.21. PINTORICCHIO 1454-1513 .....	121
7.21.1. Aziz Bernardine'nin Ölümü 1487-89 .....	121
7.21.2. Müjde 1501 .....	122
7.21.3. Aeneas Silvius Piccolomini'nin, Basel Konseyine Giderken 1502-08 .	123
7.22. LORENZO DI CREDI 1459-1537 .....	124
7.22.1. Meryem'e Müjde 1485-85 .....	124
7.23. FRA FILIPPO LIPPI 1406-1469 .....	127
7.23.1. Herod'un Şöleni 1462-66 .....	127
7.24. DOMENICO GHIRLANDAIO 1449-1494.....	128
7.24.1 Meryem'in Doğumu 1486-90 .....	128
7.25. MASACCIO 1401-1428.....	129
7.25.1. Kutsal Üçlü 1425-28.....	129

## SEKİZİNCİ BÖLÜM

### GENEL DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

8.1. RÖNESANS RESİM SANATINDA MİMARİ DENEMELERİ.....	132
8.2. MİMARİNİN PERSPEKTİF AMAÇLI KULLANIMI .....	134
8.3. MİMARİNİN RESİMDE DENGE AMAÇLI KULLANIMI.....	137

<b>8.4. KOMPOZİSYON ELEMANI OLARAK KULLANIMI .....</b>	<b>139</b>
<b>SONUÇ.....</b>	<b>141</b>
<b>BİBLİYOGRAFYA .....</b>	<b>142</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ.....</b>	<b>145</b>

**ÖZET**  
**YÜKSEK LİSANS TEZİ**  
**RÖNESANS RESMİNDE MİMARİNİN KULLANILIŞI**

**Turan ÇAKIR**

**Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR**

**2012, 164 sayfa**

**Jüri: Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR (Danışman)**

**Doç. Dr. Fikret HAŞİMOV**

**Yrd. Doç. Dr. Yunus BERKLİ**

14. yüzyılın sonlarında İtalya'da başlayan ve tüm Avrupa'ya yayılan bilim, sanat, edebiyat ve düşünce hayatında görülen gelişmeler süreci olan Rönesans, Ortaçağın skolastik tutumuna karşı bir devrim niteliği taşımaktadır. Yeniden bir yapılanma hareketi olmasına rağmen birçok alanda, özellikle sanatta işlediği konu ve sorunların özünde Antik çağ felsefesinin temellendiğini görürüz.

Rönesans sürecinde, matematikçilerden öğrendiği perspektif kurallarını resimlerinde uygulayan Masaccio, Rönesans resminde yeni bir gelişme başlatmıştır. Böylece resim sanatında perspektif kuralları yeniden saptanarak, derinlik etkisi yaratma çabaları görülmektedir. Bu durum Rönesans resim sanatında yaşanan en önemli gelişmelerden biridir. Bu gelişim sürecinde resim ve mimari birbirleriyle daima etkileşim içinde olmuştur. Resimde kompozisyon elemanı olarak kullanılan dönemin mimarisi, özellikle dinsel konulu resimlerde daha çok görülmektedir.

Mimarinin resimde kullanılışının esas amacı, resim düzleminde derinlik etkisi ve mekan yanılsaması yaratarak kompozisyona zenginlik katmaktır. Resimde hem boşluğu doldurmak hem de perspektife katkı sağlamak için kullanılan mimari öğeler, bazen en ayrıntılı biçimde bütün çıplaklığıyla betimlenmiştir. Kendi gerçeğine uygun biçimde, en ince ayrıntılarına kadar işlenen bu mimari betimlemeler, bu açıdan da o dönemin mimarisine ait tarihi bir belge niteliği taşımaktadırlar.

**Anahtar Kelimeler:** Mimari, Estetik, Resim, Kompozisyon, Perspektif, Denge

**ABSTRACT**  
**MASTER THESIS**  
**THE USAGE OF ARCHITECTURE IN RENAISSANCE PICTURE**

**Turan ÇAKIR**

**Thesis Advisor: Assoc. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR**

**2012, 164 pages**

**Jury: Assoc. Prof. Dr. Ali Murat AKTEMUR (Advisor)**

**Assoc. Prof. Dr. Fikret HAŞİMOV**

**Asst. Prof. Dr. Yunus BERKLİ**

Renaissance, being the course of developments in the field of science, art, literature and thinking, which began in the late of 14th century and spread to the whole Europe, bears an opposition to the attitude of Middle Ages scholastic thought. Despite its being a revival, we see the Antique philosophy in which it deals in the essence of subjects and problems in many fields, especially in art.

In the course of Renaissance, Masaccio applying the rules in the pictures from which he learned mathematicians has initiated a new trend in the Renaissance picture. Thus, by determining the perspective rules in the art of picture, the attempts which create the effect of depth have been observed. This situation is one of the most significant developments in the Renaissance picture. In this development phase, picture and architecture have been always in contact with each other. As a composition element, the period of architecture used in picture is much seen especially in the religious subjects in the pictures.

The main goal using the architecture in the picture, by creating the depth and setting illusion in the picture platform, is to add enrichment to the composition. In order to fill the gap and contribute to the perspective, the architecture components employed are sometimes described in exhaustive detail. In compliance with its reality, these architectural descriptions manipulated in a detailed way have a historical quality belonging to that period's architecture.

**Keywords:** Architecture, Aesthetic, Picture, Composition, Perspective, Equilibrium

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 3.1.</b> Andrea Mantegna “ <i>Ölü İsa’ya Ağıt</i> ” Milano, 1480.....	19
<b>Resim 3.2.</b> Leonardo da Vinci, “ <i>Kayalıklar Meryemi</i> ”, Luvre Müzesi, 1483.....	20
<b>Resim 3.3.</b> Brunelleschi “ <i>Aynaya Yansıyan İmge</i> ” 1417.....	23
<b>Resim 3.4.</b> Donatello, “ <i>Herodes’in Ziyafeti</i> ”, Rölyef, Siena, 1423-27.....	24
<b>Resim 3.5.</b> Uccello, “ <i>Sir John Hawkwood</i> ”, Fresk, Floransa Katedrali, 1436.....	25
<b>Resim 3.6.</b> P. Uccello, “ <i>San Romano Bozgunu</i> ”, Londra, 1450.....	27
<b>Resim 4.7.</b> Lascaux Mağarası, “ <i>Av</i> ”, Fransa, MÖ.20.YY.....	29
<b>Resim 4.8.</b> Lascaux Mağarası, “ <i>Geyik</i> ”, Fransa, MÖ.15.YY .....	30
<b>Resim 4.9.</b> Lascaux Mağarası, “ <i>Boğ, At, Geyik</i> ”, Fransa, MÖ.12.YY.....	32
<b>Resim 4.10.</b> “ <i>Megalit mezar</i> ”, Britanya.....	33
<b>Resim 4.11.</b> Zimri-Lim Sarayı, “ <i>Kral Elbisesi</i> ”, Louvre-Fransa, M.Ö. 18.....	35
<b>Resim 4.12.</b> Nebamun Mezarı, “ <i>Hayvan Başlı İnsan</i> ”.....	36
<b>Resim 4.13.</b> Nebamun Mezarı, “ <i>21. Sülale</i> ”.....	37
<b>Resim 4.14.</b> “ <i>Geometrik Vazo</i> ”, M.Ö. 7.YY.....	39
<b>Resim 4.15.</b> “ <i>Siyah Figürlü Vazo</i> ”, M.Ö. 6.YY.....	39
<b>Resim 4.16.</b> “ <i>Kırmızı Figürlü Vazo</i> ”, M.Ö. 5.YY.....	40
<b>Resim 4.17.</b> Pompei Resimleri, “ <i>11.Oda, Doğu Duvarı</i> ”, İtalya, Aralık 2007.....	41
<b>Resim 4.18.</b> Pompei Resimleri, “ <i>11.Oda, Doğu Duvarı</i> ”, İtalya, Aralık 2007.....	42
<b>Resim 5.19.</b> Plan “ <i>Parthenon tapınağı Planı</i> ” Atina, İ.Ö.447-438.....	44
<b>Resim 5.20.</b> Görünüş “ <i>Parthenon tapınağı</i> ” Atina, İ.Ö.447-438.....	45
<b>Resim 5.21.</b> Roma Tapınağı, “ <i>Maison Carree</i> ” Fransa, İ.Ö.19.....	46
<b>Resim 5.22.</b> Gotik Mimari, “ <i>Saint-Denis Manastır Kilisesi</i> ”, Fransa, 1135-40.....	47
<b>Resim 5.23.</b> Brunelleschi “ <i>Fiore Florence Duomo Kubbesi</i> ” İtalya, 1436.....	49
<b>Resim 5.24.</b> Bazilika Ulpia, “ <i>iç Görünüşü</i> ”, Mimarlığın Öyküsü” Roma, 98-117.	50
<b>Resim 6.25.</b> “ <i>Samson’un Filistinlilerin Katli</i> ”, Fresk-Roma. 350.....	52
<b>Resim 6.26.</b> “ <i>İsa’nın Mesajı</i> ”, Roma, İtalya. 384.....	53
<b>Resim 6.27.</b> “ <i>İskenderiye Mozaik Tasviri</i> ”, 1531.....	54
<b>Resim 6.28.</b> “ <i>Karşılama ve Selamlama</i> ”, Mozaik, İtalya, 6.yy.....	55
<b>Resim 6.29.</b> III. Otto İncil, “ <i>Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa</i> ”, Münih, 1000....	57
<b>Resim 6.30.</b> “ <i>Meryem’in Tapınağa Sunuluşu</i> ”, Mozaik, Kariye-İstanbul, 13. YY...	59
<b>Resim 6.31.</b> D.Buoninsegna, “ <i>Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz</i> ”, İtalya, 1308-11.....	59

<b>Resim 6.32.</b> Giotto di Bondone, “ <i>Evlilik</i> ”, Fresk, Padova-İtalya, 1304-06.....	61
<b>Resim 6.33.</b> Ambrogio Lorenzetti, “ <i>Kentte İyi Yönetimin Etkileri</i> ”, İtalya.1338-39	62
<b>Resim 6.34.</b> Limbourg Kardeşler, “ <i>Eylül</i> ”, 1412-16.....	64
<b>Resim 6.35.</b> Limbourg Kardeşler, “ <i>Şubat</i> ”, 1412-16.....	65
<b>Resim 7.36.</b> Andrea Mantegna. “ <i>Aziz Sebastian</i> ”, Fransa, 1480.....	70
<b>Resim 7.37.</b> Andrea Mantegna. “ <i>İsa'nın Sünneti</i> ”, İtalya, 1460-64.....	71
<b>Resim 7.38.</b> Jan Van Eyck, “ <i>Rolin Madonna'sı</i> ”, Fransa, 1434.....	73
<b>Resim 7.39.</b> Fra Angelico, “ <i>Müjde</i> ”, İtalya, 1440.....	74
<b>Resim 7.40.</b> Filippo Brunelleschi “ <i>Ospedale degli Innocenti</i> ”, İtalya, 1421-25	75
<b>Resim 7.41.</b> Domenico Veneziano, “ <i>Meryem Ana ve Çocuk</i> ”, İtalya, 1445.....	76
<b>Resim 7.42.</b> Fra Carnevale, “ <i>Meryem'in Doğumu</i> ”, New York, 1467.....	77
<b>Resim 7. 43.</b> Fra Carnevale, “ <i>Bakire ve Tapınak</i> ”, Boston Müzesi, 1467.....	78
<b>Resim 7.44.</b> Fra Carnevale, “ <i>Müjde</i> ”, Münih, 1484.....	79
<b>Resim 7.45.</b> Piero Della Francesca, “ <i>İsa'nın Kırbaçlanması</i> ”, Urbino, 1455.....	81
<b>Resim 7.46.</b> P. Della Francesca, “ <i>Azizler ile Madonna ve Çocuk</i> ”, Milano,1472-74	82
<b>Resim 7.47.</b> Carlo Crivelli, “ <i>Aziz Emidius'lu Kutsal Tebliğ</i> ”, İngiltere, 1486.....	84
<b>Resim 7.48.</b> Andrea del Verrocchio, “ <i>Madonna ve Çocuk İsa</i> ”, İskoçya, 1472-74..	85
<b>Resim 7.49.</b> M. Forli, “ <i>Sixtus Platina'yı Kütüphaneci Olarak Atıyor</i> ”, İtalya, 1474..	86
<b>Resim 7.50.</b> F. Cossa, “ <i>Tebliğ</i> ”, Dresden –Almanya, 1470.....	87
<b>Resim 7.51.</b> P. Perugino, “ <i>Aziz Bernardo'ya Görünen Meryem</i> ”,Almanya, 1490-94	89
<b>Resim 7.52.</b> Pietro Perugino, “ <i>Meryem'in Evlenmesi</i> ”, Fransa, 1501-04.....	90
<b>Resim 7.53.</b> Pietro Perugino, “ <i>İsa'nın Aziz Petrus'a Anahtarları Verişi</i> ”, Roma, 1481.	91
<b>Resim 7.54.</b> “ <i>Konstantin Zafer Anıtı</i> ”, Roma, MS. 312-15.....	92
<b>Resim 7.55.</b> Filippino Lippi, “ <i>Meryem, Çocuk İsa ve Azizler</i> ”, İtalya, 1486.....	93
<b>Resim 7.56.</b> F. Lippi, “ <i>Aziz Philip'in Şeytanı Tapıntan Kovması</i> ”,İtalya,1497-02	94
<b>Resim 7.57.</b> S. Botticelli, “ <i>Smeralda Bandinelli'nin Portresi</i> ”, Londra, 1470-71.....	95
<b>Resim 7.58.</b> S. Botticelli, “ <i>Giuliano de Medici'nin Portresi</i> ”, ABD, 1470-71.....	96
<b>Resim 7.59.</b> S. Botticelli, “ <i>İbranilerin Musa ve Harun'a İsyanı</i> ”, İtalya, 1480-82..	97
<b>Resim 7.60.</b> S. Botticelli, “ <i>Aziz Augustine Çalışma Odasında</i> ”, Floransa, 1490-94	98
<b>Resim 7.61.</b> S.Botticelli, “ <i>İftira</i> ”, İtalya, 1495.....	100
<b>Resim 7.62.</b> Leonardo Da Vinci, “ <i>Meryem'e Müjde</i> ”, İtalya, 1472-75.....	101
<b>Resim 7.63.</b> Leonardo Da Vinci, “ <i>Son Akşam Yemeği</i> ”, İtalya, 1495-98.....	103
<b>Resim 7.64.</b> S. Raphael, “ <i>Meryem'in Evlenmesi</i> ”, İtalya, 1504.....	105

<b>Resim 7.65.</b> S. Raphael, “ <i>Atina Mektebi</i> ”, Vatikan, 1508-11.....	107
<b>Resim 7.66.</b> S. Raphael, “ <i>Meryem'e Müjde</i> ”, İtalya, 1502-04.....	108
<b>Resim 7.67.</b> Jan Gossaert, “ <i>Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor</i> ”, Prag, 1515...	109
<b>Resim 7.68.</b> Jan Gossaert, “ <i>Neptün ve Anfitride</i> ”, Almanya, 1516.....	110
<b>Resim 7.69.</b> Jan Gossaert, “ <i>Venüs ve Cupit</i> ”, Belçika, 1521.....	111
<b>Resim 7.70.</b> Jan Gossaert, “ <i>Danae</i> ” Almanya, 1527.....	112
<b>Resim 7.71.</b> Jan Gossaert, “ <i>Meryem ve Çocuk</i> ”, Almanya, 1527.....	113
<b>Resim 7.72.</b> Albrecht Dürer, “ <i>Otoportre</i> ”, Madrid, 1498.....	114
<b>Resim 7.73.</b> Tintoretto, “ <i>Aziz Marcus'un Bedeninin Bulunması</i> ”, Milano, 1562.....	115
<b>Resim 7.74.</b> Tintoretto, “ <i>Aziz Mark'ın Cesedini Kurtarma</i> ”, Venedik, İtalya 1562–66	116
<b>Resim 7.75.</b> Paolo Caliari Veronese, “ <i>Kana Düğünü</i> ”, İtalya, 1562-63.....	117
<b>Resim 7.76.</b> Paolo Caliari Veronese, “ <i>Levi'nin Evinde Ziyafet</i> ”, İtalya, 1573.....	119
<b>Resim 7.77.</b> Francesco Parmigianino, “ <i>Uzun Boyunlu Meryem</i> ”, Floransa, 1535....	120
<b>Resim 7.78.</b> Pintoricchio, “ <i>Aziz bernardine'nin Ölümü</i> ”, Fresk, Roma, 1487-89....	122
<b>Resim 7.79.</b> Pintoricchio, “ <i>Müjde</i> ”, İtalya, 1501.....	123
<b>Resim 7.80.</b> Pintoricchio, “ <i>S. Piccolomini Basel Konseyine Giderken</i> ”, İtalya, 1502-08	124
<b>Resim 7.81.</b> Lorenzo di Credi, “ <i>Meryem'e Müjde</i> ”, Uffizi, Floransa, 1480-1485.....	125
<b>Resim 7.82.</b> Donato Bramante, “ <i>San Satiro Kilisesi</i> ”, Milano, 1480.....	126
<b>Resim 7.83.</b> Fra Filippo Lippi, “ <i>Herod'un Şölenu</i> ”, İtalya, 1462-66.....	127
<b>Resim 7.84.</b> Domenico Ghirlandaio, “ <i>Meryem'in Doğumu</i> ”, İtalya, 1486-90.....	128
<b>Resim 7.85.</b> Masaccio “ <i>Kutsal Üçlü</i> ” Santa Maria Novella, Floransa, 1425-28.....	130

## ÖNSÖZ

Denge üzerine kurulmuş olan Rönesans mimarisin resim sanatında kullanılmasını irdeleyen bu çalışmada, üçboyutlu ve nesnel olan bir sanat dalının, soyut bir sanatla niçin ve nasıl kaynaştığı ele alınmaktadır. İki boyutlu bir düzlemde kompozisyon elamanı olarak kullanılan mimarinin, aynı zamanda resimdeki derinlik etkisi yadsınamayacak kadar ileri düzeydedir. Bu çalışmada; denge ritim ve ahengi temel prensip edinen Rönesans mimarisinin yeni görevi olarak, bütün bu estetik disiplinlerini kendinden farklı bir sanat dalında yeniden canlandırmada oynadığı rol ele alınmaktadır.

Birbirinden farklı iki sanatın ilişkisi bağlamında, bir yöntem geliştirilerek elde edilen bulgular; resim sanat yapıtlarının, biçimsel ve içeriksel yönüyle kullanılabilirliğini ortaya koymaktadır.

Rönesans mimarisinin çıkış noktası ve seyri ile kendi dönemi içindeki yeri ve önemi kadar, resim alanında kullanılması da dönemin betimlemelerindeki zenginliğin bir ifadesi olarak görülür. Bu önem ve zenginleşmede; resim ve mimari bütünleşmesi, ressam-mimar ilişkisine yeni anlamlar yüklemiştir.

Mimarinin kullanımının resimde mekan yaratma ve yanlısalarına doğrudan veya dolaylı etkisi ve katkısı vardır. Özellikle mekan yanlısamalı betimlemelerde kendi estetik değerlerini resim düzlemine gönderen Rönesans Mimarisi, hem alan organizasyonunda hem de görsel bir estetik hazın oluşumunda doğrudan bir etki yaratmaktadır.

Her bir yeniliğin veya gelişmenin bir çıkış noktası vardır. Bu çalışmada da farklı sanat disiplinlerinin birbirleriyle buluşması veya birbirlerinden etkilenmesi sonucu; *“kendi yeniliğinin yaratılması”*, amaç edinilmiştir.

Bu çalışmanın gerçekleştirilmesi sürecinde; gerek konuyu belirlememde gerekse araştırmalarımda, bilgi birikimlerinden ve deneyimlerinden yararlandığım danışman hocam Doç. Dr. Ali Murat AKTEMUR başta olmak üzere, bana hiçbir zaman desteklerini esirgemeyen eşim ve çocuklarıma teşekkür ederim.



## **GİRİŞ**

Resim sanatı, ilk günden itibaren değişen ve gelişen insana paralel bir seyir izlemiştir. Bu seyrin, insanın politik, sosyo-ekonomik ve kültürel yönünün doğal bir sonucu olarak daima değişmekle birlikte gelişim göstermesi bir takım sorunları da beraberinde getirmiştir. Bu sorunlar, yapanın duygu ve düşüncelerini en güzel biçimde iletme çabasından kaynaklanmaktadır. Güzel, gerek konu gerekse konuyu en iyi şekilde anlatabilme arayışlarını daima zorunlu kılmıştır. Böylece, resim düzleminde konu ve konuyu anlatabilmek için birtakım kuralların doğması ve çözüm yolları denenir olmuştur. Yapılanın en güzel biçimde anlatılabilmesi için ortaya çıkan bu kuralların başında perspektif ve kompozisyon gelmektedir.

Belirli bir dönemin farklı sanatı olan mimarinin, resimde bir araç ve amaç olarak kullanılıp, kompozisyon ve perspektife olan katkısının nasıl ve ne şekilde yansıtıldığını ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, dönemin mimarisi ve bu mimarinin kullanıldığı resimleri kaynaklarıyla birlikte tespit edilerek incelemiştir.

Araştırmaya öncelikle kütüphane çalışmalarıyla başlanılmış olup, konu hakkında dergi, makale ve kitaplar incelenerek gerekli bilgilere ulaşılmıştır. Ayrıca konu ile ilgili resim arşivleri, internet ortamı ve diğer materyallerden faydalanılmıştır.

Konu hakkında toplanan veriler özellikle, Rönesans dönemi mimarisi ve bu dönemin mimari anlayışının temellendiğı unsurlar ile Rönesans öncesi ve sonrası resim sanatını içermektedir.

Mevcut verilerin tamamı değerlendirilerek konuya uygun bir taslak plan oluşturulduktan sonra bu materyal tekrar irdelenerek nasıl ve ne şekilde sunulacağına dair bir yöntem tespit edilmiştir. Böylece toplanan veriler sanatçısı ile beraber teknik, malzeme ve felsefi açılardan analiz edilmiştir. Dönem mimarisin resimdeki kompozisyon ve perspektife etki ve katkısı, kaynaklarıyla birlikte ortaya konmuş, ilgili eserler karşılaştırmalı bir anlatım metoduyla, kronolojik sıra gözetilerek katalog bölümü oluşturulmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### SANAT VE ESTETİK YAKLAŞIMLAR

#### 1.1. DEĞER YARGISI OLARAK ESTETİK

İhtiyaçtan doğan sanatın, başlangıçta güzellik kaygısı yoktu. Sanat, insanın yaşam mücadelesindeki yerini anlatan iletişimsel bir öğeydi. Fakat her ne olursa olsun insan sanatı icat ettikten sonra, değişen ve gelişen bütün yaşamsallığına paralel olarak sanat beğenisini de geliştirdi. “Beğenilerin etkileşimiyle sanat; kendini yenileyerek geliştirmiş, böylece duyuları en üst seviyeye çıkartmıştır” (Ziss, 2009: 150).

“Resim sanatı, duygu ve düşüncelerin belli bir disiplin içerisinde; estetik kurallar çerçevesinde, iki boyutlu bir düzlem üzerine yansıtılmasına dayanan plastik bir sanat dalıdır” (Sözen, Tanyeli, 2003: 41). “Bir eserin oluşturulmasındaki yaratıcılık, duyulara hitap edebilmelidir” (A.Turani, 1993, s24). Sanat, sadece duygu düşüncenin zuhur etmesi değil; bunların, bir takım değerlere de erişebilmesidir. Bu değerlere, duygu ve beğenin yargılanmasıyla erişebilir. “Yani değerler teorisi, güzeli aramayla ve onu ortaya çıkarmayla ilgili bir sistemdir” (Ziss, 2009: 150).

#### 1.2. ESTETİĞİN KONUSU

Duyular tarafından sezilebilen bilgi olan estetik, “güzel” üzerine düşünme, onun ne olduğunu açıklamadır. “Eski bir Yunanca sözcük olan “aesthesia” estetik kavramı, duyumsamak ve algılamak gibi anlamlar taşır” (Arat, 1996: 37). Estetik, güzellik felsefesi olup, güzel üzerine düşünme ve ne olduğunu araştırma etkinliğidir. Alexander Baumgarten’e göre estetik, “mantık, düşünce ve zihne bağlı olarak duyular bilginin bilimidir” (Tunalı,1993: 18-19). Estetik, “sanat ürünlerinin kurallarını, güzellik kavramının kuramsal yönünü ele alan, felsefenin alt bilim dalıdır. Bunun yanında güzel duygu, edebiyat, güzellik duygusu ile ilgili olan, güzellik duygusuna uygun olan anlamlarına da gelmektedir” (TDK, 2005: .654).

#### 1.3. ESTETİĞİN TEMEL KAVRAMLARI

Güzeli ve güzel sanatların doğasını inceleyen felsefe dalı olan estetik, Alexander Baumgarten’e göre, “Güzel üzerine düşünme, onun ne olduğunu araştırma sanatıdır”.

### 1.3.1. Güzellik

Düşünürlerin estetik hakkındaki farklı görüşlerine rağmen estetik kavramı, güzelliği ifade eder. Güzellik, çağdan çağa, toplumdan topluma ve insandan insana, göre değişen göreceli bir değerdir. *“Her insanın başka bir dünya olduğundan yola çıkacak olursak; güzeli tanımlamadaki ortaya konan düşüncelerin farklılığı olağan bir durumdur” (Arvasi, 1998: 108)* İnsan kendi gerçeklerine göre kabul gören bir değer olarak yaşar. Güzel, İnsan yaşantısının her evresine olumlu katkı sağlayarak, onu yönlendiren bir değerdir.

Güzel, doğada da duyumsanan bir değerdir. Natüralistlere göre sanat için model olan bir doğa güzelliği vardır. Bu nedenle sanat, ancak doğayı taklit olabilir. *“Dolayısıyla doğa güzelliği sanat güzelliğine önce gelir ve ona örnek olmalı, kılavuzluk etmelidir. Aristoteles’e göre de, sanatın objesi doğadır” (Ziss, 200: 155).*

### 1.3.2. Güzel

*“Güzel sorunu estetikte önemli bir yer tutar” (Ziss, 2009: 153).* Yunan felsefesinde güzel fikri *“Kosmos”* ortaya atan ve tartışan ilk düşünür, Pythagoras’dır. Güzeli, gökyüzündeki güneş, ay ve yıldızların uyumlu hareketliliği olarak nitelmiştir. *“Bir bütünü meydana getiren unsurlar birbiri ile uyumlu ise, o şey güzeldir”* diyen Aristoteles’e göre *güzellik “ahenktir, uyumdur”*. Yani *güzelin özünü, orantı, ölçü, simetri, uyum ya da çoklukların birliği oluşturur” (Ziss, 2009: 156).*

*“Güzeli kuramsal olarak irdeleyen, Platon’dur ve güzelliği, sistematik olarak varlık ve bilgi görüşü içinde ele alarak, varlığın dışsal güzelliğinin görece olduğunu ve estetik bir öz taşımadığını belirtmiştir” (Ziss, 2009: .155).*

*“Yunanlı düşünür Platon’a göre güzellik iki ayrı değerdedir” (Ziss, 2009: 158).* Birincisi nesnedir ve bunlar güzellik idesinden pay aldıkları oranda ve sürece güzeldirler. İkincisi ise özü gereği kendiliğinden güzeldirler.

*“Hegel’e göre ise sanat güzelliği doğa güzelliğinden üstündür” (Ziss, 2009: 158).* Bu düşünceye paralellik arzeden görüşüyle Croce’de konuyu estetik yargı getirerek; doğanın estetik olmayan fakat bizlerin hoşuna giden, ya da hoşumuza giden ve ayrıca bize zevk veren yönlerini bir estetik obje olarak görüyorsak, o doğa parçası güzeldir.

“Kant güzeli bir estetik değer olarak hoş, iyi, doğru ve yararlıdan ayırarak, sanat ile doğa güzelliği farkını ortaya koyar”(Bozkurt, 2004: 135). Tabiatın, madde aracılığıyla amacına ulaşmasını doğa güzelliği olarak belirtirken; bunun belli kuralları olduğunu savunur. “Sanat güzelinde ise çoğu kez amacın ve kuralın olmadığını ancak; hoşla gitme ve ruhtaki estetik duygunun önemini vurgular”( Bozkurt, 2004: 138).

Bütün bu görüşlerin ışığında güzel, her insanda farklı duygular yaratmaktadır.

#### 1.2.4. Mutlak Güzel

Bütün maddi faydaların dışında olan katışıksız, saf ve öznel olan, güzeldir. Yani güzelin en üst derecesidir. “Her şey görüleni değil, görülmek isteneni anlatma istediğinin dışavurumudur aslında.” (Ziss, 2009: 155).

#### 1.2.5. Doğal Güzellik

“Evrendeki canlı-cansız bütün varlıklarda görülebilen somut ve doğrudan algılanabilen güzelliştir” (Tunalı, 1993: 53). Varlığın iç yaslarıyla ilgilenmeyen görsel bir algıdır. Görünüşte güzel addedilen her şeydir.

#### 1.2.6. İdeal Güzellik

Hayal gücü veya içtepilerin yarattığı soyut güzelliştir. “Özellikle sanatçının, zihninde şekillendirip var ettiği duygusal ve görsel güzeldir. Yani hem mutlak, hem de doğal güzellikten izler taşır” (Çeşitli, 200: 17). İdeal olanı yaratmada başarılı olabilmesi için sanatçının, zihnindeki mutlak güzel ile tabiat güzelinin sentezini iyi yapabilmelidir. İdeal güzelin ipuçları tabiatın kendisinde vardır. Yeter ki sanatçı onu oradan alıp çıkarabilecek yetkinlikte olsun. “Güzel, nesnelere en belirleyici niteliğini ya da yeteneklerini anlatan estetiğin temel kavramıdır”(Ulaş, 2002: 633).

### 1.3. FELSEFE AÇISINDAN SANAT

Sanatın çeşitleri ve anlatımlarını araştırıp inceleyen bilim dallarından birisi de felsefedir. “Sanat; yaratma olgusunun bir şekilde inkişafı ve iddiasıdır” (Sözen, Tanyeli, 2003: 208). Sanatın; birçok dalı olduğu gibi, bu dalların kendine özgü dilleri de vardır. Sanat irdelendiğinde, psikolojik ve sosyolojik yönünün ön plana çıktığını görürüz. “Önemli ve değerli olan bu özellikleri sanatı; araştırılıp, incelenebilir bir

*konuma getirmiştir*” (Ziss, 2009: 56). Sanatın felsefedeki yerinin ne olduğunu anlayabilmek için düşünürlerin sanatı nasıl değerlendirdiklerine bakmak gerekir.

### 1.3.1. Sanat ve Taklit

*“Sanatın taklide dayalı bir eylem olduğunu savunan ilk düşünür, Aristoteles’tir. “Var Olan”ın özündeki ideali, fikri yetenekleriyle, taklit edebilmeleri insanı sanatçı yapar”* (Ziss, 2009: 155). Yani insana ait sanat, tabiattaki sanatın tamamlayıcısı niteliğindedir. Platon’a göre *,”evrende madde ve ruhun ahenkli bir şekilde uyumunu örnek göstererek sanata ve sanatçıya düşen ancak tabiatı taklit edebilmektir”* (Tunalı, 1993: 18). Yani özel bir gerçekliği yansıtmaya biçimi olan sanatı, toplumsal değerler belirleyebilir. Kant sanatta, doğaya öncelik tanımıştır. Dehanın aracılığıyla *“doğa, sanata kurallarını verir”* (Lenoir, 200: 93). Taklidi, ikinci plana bırakan düşünürler de vardır. *“Bunlara göre hayal gücü, taklitten daha kuvvetlidir”* (Lenoir, 2003: 93).

### 1.3.2. Sanat ve Yaratma

Bu anlayışa göre tabiatta güzellik olsaydı, yok oluşlar da olmazdı. O halde güzel olan, sanatçının hayal dünyası ve yetenekleriyle kalıcılığı olmalıdır.

*“Yalnız insana özgü bir etkinlik olarak yaratmayı; gerçeklikte daha önce var olmayanı ya da öyle olmayanı bir insan başarısı olarak ortaya koymak ve bu yolla gerçekliğin boyutlarını zenginleştirerek derinleştirmek şeklinde tanımlamak mümkündür”* (Ziss, 2009: 61-62). Doğadaki değişim ve yok oluşları gören sanatçı, değişmeyen ve yok olmayan şeyleri arayıp, bulması yaratıcılığıyla ilişkilidir. Bir başka açıdan yaratma, benzersiz ve geçici olanın insanın dünyasıyla bütünleşecek tarzda kalıcılaştırılmasıdır.

*“Sanat; tabiatın kendisi veya olaylarının değil, bunların sanatçının zihninde yorumlanma ve yaratılmalarıdır”* (Ziss, 2009: 61). Varlıkları ve olayları çözmeye veya formüle etmeye çalışan pozitivism gibi, sanat da bunları farklı bir yol ve yöntemle anlatmaya çalışır.

Sanatın çeşitliliğine göre anlatım, biçim, teknik, yol ve yöntemleri vardır. Her sanatçı gerçeği anlatırken kendi yöntemini, kendi ruhunun yaratıcılığını ortaya koyar. Bunu yaparken de kendi ruhundaki güzellik ideali, ona yol gösterir. Hayal dünyasının enginliğini; yetenekleriyle birleştirebilen sanatçının yarattıkları, sanattır. Sanata

ulaşırken kendine ait yol ve yöntemleri olanlar özgündürler. Çünkü sanatçı eserlerine kendi kişiliğinin ve yaratıcı gücünün damgasını vuramamışsa, yapıtında estetik değer yoktur. Birçok düşünürü göre sanatçı *“bir dehadır ve sanat eserlerinin ortaya çıkmasında; sanatçının içselleştirdiği gerçekler, kendi hayal güçleriyle yeniden yorumlanıp işlenmesiyle ortaya çıkarlar”* (Lenoir, 2003: 93).

#### 1.3.4. Oyun Olarak Sanat

Buradaki savunulan düşünce; *“sanatın kaynağının, oyun olduğu yönündedir”* (Bozkurt, 2004: 21). Hoşa giden şeylerin yapılması bakımından birbirlerine benzerlikleri, bir sebep olarak gösterilebilir. Hoşa gitme ve oyun; yani her ikisi de insanı hayal dünyasına yönlendirir. Benzerliklerinin temel nedeni olarak; her ikisi de insanı *“özgür bir ortamda”* (Küken, 1996: 99) reel dünyadan, irreal dünyaya götürmesidir. Böylece insan, yaşadığı dünyanın sorunlarını unutarak bir özgürlük içinde var olur. Bu düşüncenin temsilcisi olan Schiller’in, *“İnsan oynadığı sürece tam insandır”* sözü, insanı gerçek özgürlüğe ancak sanatın kavuşturabileceğini vurgulamaktadır.

#### 1.4. SANAT VE SANATÇI

Sanat, var olan gerçekliği kendine özgü bir tarzla yansıtır. Yani sanat, nesnel gerçekliğin insan bilincinde estetiksel imgeler halinde yansımastır. *“Hiçbir doğüstü gücün etkisiyle oluşmuş olmadığı gibi, birtakım ne olduğu belirsiz duygu ve düşüncelerin de ürünü değildir. Çünkü insansal etkinlikle, eş deyişle üretim süreciyle belirlenmiştir. Bu insansal etkinliklerin temelinde de sanatkâr yatar”* (Hançerlioğlu, 1989: 364).

Sanat, yararlıyı ve etik olanı dikkate almaksızın özgür ve yaratıcı bir eylem olduğundan, izleyicide beğeni farklılığına neden olabilir.

Tolstoy’a göre sanatçı, *“meselelerin ahlaki yönden nasıl değerlendirilmesi gerektiğini anlatmakla yükümlü olduğunu savunmaktadır”* (Tolstoy, 1992: 21).

Sanat; gerçekliğin bilinmesine yardımcı olabildiği gibi, öğreticiliği de vardır.

Sanatçı ise, sanatın herhangi bir dalıyla uğraşan, sanat eseri yaratandır. Sanatçı gerçekleri, hayal ve sezgi süzgecinden geçirerek onları yeniden ve ölümsüz olarak yaratır. Oysa Platon’a göre sanatçı, *“ikinci dereceden gerçekliğe sahip varlıklara ayna tutan ve yetenekten yoksun yetersiz basit bir yansıtmacıdır”* (Bozkurt, 2004: 93). *“Aristo’da sanatın yansıtma olduğunu savunurken; ancak bu yansıtmanın basit ve*

*sıradan bir gerçeklik olmadığını söyler” (Bozkurt, 2004: 108). Buradan anlaşılmaktadır ki düşünürler, sanatı ve sanatçıyı belli bir platforma oturtmamaktadırlar.*

Yaratma olgusu; sanatçının algıladığı maddi varlığa duygu, düşünce ve hayal gücünü katarak onu estetik değere ulaştırabilmesidir. Sanatçı, sıradan insanlardan çoğu yönüyle farklıdır. O, her şeyden önce gerek kendi varlığını gerekse onu kuşatan fiziki ve metafizik alemi duyumsamada güçlü bir duyarlılığa sahiptir. O, sıradan insanın göremediğini görür, duyamadığını duyar, sezgileri kuvvetlidir. *“Bütün bu özelliklerinin yanı sıra algılarını ve sezgilerini sentez ederken hem de onu sanatın aletleri ile sanat objesine dönüştürürken büyük bir gayret, zevk-i selim, disiplin ve sabra muhtaçtır” (Çetişli, 2008: 43).*

#### **1.4.1. Sanat Eseri**

Sanat Eseri; *“sanatçının kendi bilgisinin, yaratılışı aracılığıyla eylemsel fikre dönüşmesidir” (Bigalı, 1984: 67). Bu fikir estetik bir hazzın ürünüdür ve izleyicide bir takım etkiler yaratır. Bu etkiler; tabiata ait olan güzeli veya onun eksiklerini tamamlamak bağlamında, sanatçının kendi hayal gücü, duyarlılık ve yaratıcılığının fikre dönüşmüş hali olan eserinin aracılığıyla, izleyicide yeni hazlar, coşkular olarak görülür.*

*“Eser, bir yaratılmışlıktır” (Bozkurt, 199: 15). Maddede ruh yoktur. “Maddeye ruhu veren sanatçıdır” (Mülayim, 1994: 17) ve bunu da yapıt olarak ortaya koyar. “Sanat eserinde maddi veya nesnel dünya, insanlaşır” (Bozkurt, 1995: 16). Çünkü sanat eserinde insana ait olan sanatçının kendi duygu, düşünce, heyecan ve coşkunluğu vardır. Bir de tüm bunları estetiksel bir niteliğe sokar ve böylece beğeni doruklara çıkartılmış olur.*

## İKİNCİ BÖLÜM

### RESMİN BİÇİM DİLİ VE KOMPOZİSYON

#### 2.1. BİÇİM

Biçim, formların bir araya gelmesiyle, birbirleriyle ilişkilendirilmesi veya bütünleşmeleriyle ortaya çıkan ve sınırsız anlatım olanakları sunan görsel olgulardır. Diğer bir açıdan biçim, sanat eserinin bütünü ele alan yapısal elemanların ve düşünmenin organizasyonudur *“Bir nesnenin görme ya da dokunma duyuları ile algılanmasını sağlayan kendine özgü gerçekliğidir”* (Sözen, Tanyeli, 200: 41).

Eşyanın dış görünüşüne anlamına gelen ve hammaddeden ayırt edilen etkin belirleyici özelliği olan biçim, *“genel anlamıyla, bir nesnenin algılanan tüm maddi öğelerin kendine özgü bir düzen oluşturan bütünü”* (Eczacıbaşı, 1997: 240). Biçim; görsel veya dokunsal olarak iki duyuya hitap ettiği gibi, formların resim alanındaki organizasyonları veya oluşturduğu yeni düzenlemeler de düşünce biçimlerine de hitap ederler.

*“Yani biçimlerin niteliği veya düzenlenişi değiştikçe izleyicide uyandırdığı duygu ve düşünceler de değişir”* (Ziss, 2009: 121). Bu nedenle bir eserin anlamı veya izleyicide bıraktığı etki biçime bağlıdır. Dolayısıyla biçim, *“kompozisyonda ifade edileni yani duygu ve düşünce arasında bağlantıları kurarak sonuca götürür”* (Ziss, 2009: 125).

Doğada sonsuz görünüm çeşitleri vardır. *“Bunların birbirleriyle olan ilişkileriyle de yeni görünümler çıkar ve bu sonsuza doğru gider”* (Ziss, 2009: 120). Doğanın sonsuz olan farklı veya zıt görünümünün bir bütün oluşturabilmeleri, birbirleriyle olan uyumlarına bağlıdır. Bu görünümler, somut-soyut olabilir; ancak, kendine özgün olan bu görünümler sanat ortamında nesnelleşerek biçime ulaşabilirler. *“Bir kürenin yuvarlaklığı (evreni simgelemek için ele alınmış olabilir)”* (Johnston, 1984: 15).

Biçim, sadece eşyanın dış görünüşünü değil, aynı zamanda onun yapısını oluşturan bütünü anlatır. Biçim, öz olduğundan resimdeki biçim özü; yani, resmin bütününe ifade ya da temsil eder.

Öz’ü, en iyi düşünme kavrayabilir. Çünkü *“anamlı biçim yaratmanın duygudan çok, düşünmeyle ilgisi vardır ve sanat, anlamlı biçimler yaratmaktır”* (Turgut, 1993: 104). Bazı sanatçılara göre sanat biçimdir. Bazılarına göre ise öz,



estetiğinin savunusunu yaparken, biçim, içeriği anlatan bir araç olduğu gibi, biçimin kendisi de bir amaç olabilir. Bütün bu düşünceler ışığında öz, biçimdir; biçim, özdür diyebiliriz.

Biçim, işlevsel ve yapısal nedenlere bağlı olduğundan; düzenleme elamanları ve düzenlenmişlikle oluşturulan bütün, resim sanatında biçimi ortaya çıkarır. Yani biçim, kompozisyonun yapı bakımından kuruluşunu ifade eder.

### 2.1.1. Nokta

Resim sanatında nokta, biçimi oluşturan temel elamandır ve görsel antlımı sağlar. *"Nokta" kavramı, merkezi dengeye sahip bir yüzeysel etki ögesi olarak tanımlanır. Dolayısıyla, resimsel nokta geometridekinden farklı olarak bir alan kaplar. (Sözen, Tanyeli, 2001: 173)*

Nokta, zaman açısından en küçük formdur-biçimdir; aynı zaman da düşünce birikimindeki ilk harekettir. Düzensizliğin içindeki ilk düzen elemanı olan nokta, *"mesafenin ve alanın soyutlanmasıdır" (Bigalı, 1984: 177).*

Nokta, geometrik fikrin özü olduğundan, geometrik olarak görselliğin anlatımında boş ya da dolu olmak üzere çeşitli büyüklüklerdeki yuvarlak formlar olarak değerlendirilir. Noktanın; art arda eklenerek çizgiyi, sayısal olarak çoğalmasıyla da lekeyi meydana getirmesi, kompozisyon ilkelerini başlatır. *"Tek başına statik bir etkisi olan nokta, ancak çoğalırsa dinamik etki ya da ritme varan bir etki yaratır" (Bigalı, 1984: 177).* Ayrıca noktaların; birbirlerinden, sıklık ve büyüklük-küçüklük farklılıkları, ışık ve renk değişiklikleri, çeşitli görsel etkiler elde edilmesine imkan sağlar. Yine başka görsel anlatım öğeleri ile ilişkili olarak da yeni anlatım imkanları ortaya çıkarır.

## 2.2. KOMPOZİSYON VE ELEMANLARI

*"Resimde kompozisyon çok kez figürlü bir tertip olarak düşünülmüştür" (Turani, 1993: 73).* Resim sanatının serüvene baktığımızda insan; iletişim amaçlı yaptığı hayvan figürlerinin bulunduğu yüzeyle, ilerleyen zamanlarda insan figürlerini de ekleyip, bu figürleri birbirleriyle ilişkilendirerek ilk kompozisyonu oluşturmuştur. Böyle kompozisyonlar daha çok iletişim amaçlı olduğundan alan organizasyonundaki bütünlük tam anlamıyla sağlanamamıştır. *"Bu durum Gotik sanatına kadar devam etmiş ancak, Gotik sanatla birlikte alan organizasyonunda estetik kaygılar başlamıştır" (Akyürek 1994: 161).* Rönesans'la birlikte kompozisyon, hacim, derinlik, mekan, ışık, çokluk sistemleşerek estetik bir olgunluğa ulaşmıştır.

Resim sanatının en önemli biçimsel olgusu olan kompozisyon; sanat elemanlarının, resmin kendi yasalarına göre resim düzlemindeki dizaynı, organizasyonudur. Birlik, uyumluluk söz konusudur; esas olan bütündür, parçalar ikinci dereceden önem arz ederler. Kompozisyonu meydana getiren biçimsel öğeler, renk, leke, madde, derinlik, hareket, açık-koyu gibi değerlerdir. “Çizgi, renk, leke, valör, ritim, yüzey, doku, denge, biçim ve perspektif gibi birçok plastik öğeden gerekli olanlarının, resim sanatının estetik disiplinlerine uygun bir şekilde resim düzlemine uyarlanması, bütünlük sağlanması olan kompozisyonun esas amacı, eserin içeriğiyle birlikte, estetik düşüncenin anlam ve kapsamını ortaya çıkarmaktır. Konu ve düşünceye uygun yöntem ve çözümleri; özle biçim arasında dengeyi ancak, sanatçının kendi buluş gücü tayin eder” (Mülayim,1994: 74).

“Sanatçı içinde doğduğu ve yaşadığı dünyayı belli bir ideolojik çerçevede algılar ve algıladığı dünyayı, imgelemi ve malzemeleri aracılığıyla anlatır” (Ponty, 1996: 30). Tabiattan alınan öğelerden oluşturulacak, bir uyumlu bütünün, ancak engin sanat görüşü olan ustaların ellerinde bir sanat eserine dönüşürler. Sanatçı yapacağı kompozisyonunu kendi, duygu-düşüncesi, hayal gücü, bilgi ve teknik becerisine göre oluşturur. “Sanatçı; kompozisyonu önce kafasında yaratır bütün formlar, renkler orada biçimlenir, orada bitirilir. Sanatçı daha sonra bu düşüncelerini nesnelleştirmek için resim düzleminin karşısına geçer. Böylece yeni bir süreç başlar ve kendi hisleri doğrultusunda boşluğu işlemeye başlar” (Gril-Scanlon, 2003: 17).

Böylece çoklukta birlik, bir uyum, ahenk içerisinde gerçekleştirilirken, plastik öğelerin; ilkeler bağlamında disipline edilmesiyle oluşturulan birlik-bütünlük, bir sistem içerisinde kendini göstermeye başlar.

### 2.2.1. Çizgi

Sanatın çizgi ile başladığı gerçeğinden yola çıkarak; çizginin keşfinin hem insanlık hem de sanat için ne kadar büyük bir buluş olduğuna dair hemfikir olabiliriz. Çünkü çizgi, “sanatın bir elemanı, bir ifade aracı olmanın yanı sıra, insanlık tarihi hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlayan bir öğedir” (Eczacıbaşı, 1997: 410). Tarihi süreçte insan çizgiyle basit figürler yaparak çizgiyi, bir iletişim aracı olarak kullandı. İnsanın kendisi gelişip değiştikçe çizgiye yükledi anlamda değişti ve gelişti. Onu, resimsel betimlemelerin en temel unsurlarından ve yaratıcılarından birisi düzeyine yükselmiştir.

Anlatım gücüyle resmin en önemli ögesi olan çizgi, eşyayı ifade etmek ya da somutlaştırmak için kullanılan resim elemanıdır. Resim düzlemi üzerinde gerçekleştirilebilecek her türden organizasyonu o tertipler, düzenler. *“Geometriden geçerek bir ifade kurma elemanı olarak, plastik sanatlarda değer kazanır” (Bigalı, 1984: 177).*

Plan ve yüzeyi oluşturan da çizgidir. Resim düzleminde çizgi, *“bir planın konturlarını veya bir hacmin sınırlarını çizerek “Biçim”i meydana getirmektedir. Bir eşyanın şeklini tanımlayarak onu anlamamızda biçim, temeldir” (Gürer, 1992: 64)*

Eşyanın iç ve dış formlarında çizgi diye bir şey yoktur. Sadece biçimlerini belirleyen açıl noktalar vardır; bu noktaların birbirlerine bağlanmasıyla eşya biçimsel ifadeye ulaşır. *“Çizgi eşyayı sınır olarak boşluktan ayırır ve tanıtır” (Bigalı, 1984: 182).* Boşluğa dokunarak ilk hareketi başlatan çizgi, hacimleşerek küteselliğe ulaşır. Eşyanın somutlaşması ve küteselleşmesini sağlayan çizgi, ancak ustaların elinde yücelerek nitelik kazanır. *“Çizgi, bir konuyu en özlü ve soyut gösterme yoludur” (Ersoy, 1995: 147).*

İnce, kalın, düz, kesik, doğru, eğri, dalgalı ve kırık gibi formlara sahip çizgiler, kompozisyonların meydana gelmesindeki bütün plastik kavramları açığa çıkarır. Kalın-ince ve koyu-açık özelliğiyle de çizgi, hacim kazanır; bu da noktalar kümeleşmesidir. Bu durumda çizgi, kompozisyonda hareketin ve dinamizmin ortaya çıkmasına katkı sağlar. *“Yapısal özellikleri ile ölçülebilir niteliğinden dolayı çizgi; biçimsel araç olarak ölçüm, tonu yapısı gereği ağırlık, rengi ise nitelik’ dir” (Klee, 2002: 25).*

Eşyanın boşlukta bıraktığı şekli belirleyen çizgi geometrik görev yapmış olur. Eğer o şeklin içindeki geometrik boşluğu doldurursa bu kez de eşyayı yaratmış olacaktır. Bu yaratma; iç geometri de olabilir, iç formların yaratılmasıyla hacimleşme olarak da ortaya çıkabilir. *“Resimde biçim, nesnelere sınırlayan dış çizgilerin, hem renk bölgelerini ayırarak, hem de yüzey ve hacim niteliklerini belirleyerek resim düzeninin oluşturulması” (Eroğlu,1997: 182)* olarak ifade edilen kontur; şekli, rengi, valörü ayırıcı özelliğinin yanı sıra, kompozisyonun düzenlenmesinde de belirleyici bir rol üstlenir.

Resim düzleminde gerçekleştirilecek her türlü organizasyondaki rolüyle çizgi; aynı zamanda hem eşyanın hem de sanatçının ifadesini ele verebilir. Çizgilerin hareketleri, fiziki özellikleri, sıklığı aynı eşyayı farklı farklı anlamlara taşıyabilir veya o

eşyaya yeni anlamlar yükleyebilir. “Diğer yönden ise sanatçının duygularını ele verebilir; sevincini, üzüntüsünü, coşkunluğunu...” (Bigalı, 1984: 182).

### 2.2.2. Doku

Eşyayı niteleyen, görme ve dokunma duyularımıza hitap eden yüzey üzerindeki en küçük formlardır. “Bunlar, pütürlü, kabartma, çukur, düzgün, sert, yumuşak, kaygan gibi fiziki özelliklerinin yanı sıra renksel özellik de gösterebilirler” (Eczacıbaşı, 1997: 467). Birincisini dokunsal, ikincisini ise görsel algılarımızla duyumsarız.

Dokular, mekanın yaratılmasında, kompozisyonun düzenlenmesinde renk, armoni veya zıtlık olarak katkı sağlayabilirler. “Mekanın algılanması ve biçimlendirilmesinde dokuların plastik değerlerini resim ortamına taşıyan ressamlardır” (Tüzcet, 1967: 17)

Eşyanın kendisine has özelliklerini oluşturan bu formları iki grupta incelemek mümkündür.

### 2.2.3. Strüktür

“Meydana gelme, teşekkül, bünye” (Bigalı, 1984: 654). Birbirleriyle bağlantılı eş formların tekrarlanmasından doğan strüktür, birimlerin bir araya gelmesiyle oluşan sistemler bütünüdür. “Strüktürü meydana getiren birimlerin biçimleri ve bir araya geliş sistemleri işlevsel bir zorunluluktan kaynaklanır” (Sözen-Tanyeli, 2003: 221). Bir birim biçimin işlevinin olabilmesi için, kendisine benzeyen bir birim biçimlerin bir araya gelmesi ön koşuldur. Bu birim biçimler ölçüm yönünden farklı olabilir.

Çizgi şekil, renk valör, gibi elemanlar tek, tek veya toplu olarak bir sanat eserini meydana getiriler. Eşyanın kendi dokusu, iç doku anlamındadır.

### 2.2.4. Tekstür

“Görme ve dokunma duygularıyla kavranabilen homojen, yüzeysel etki ögesi” (Sözen-Tanyeli, 2003: 69). Eşyanın dış dokusu anlamına gelen tekstür, aynı anda görme ve dokunma duygularını harekete geçirir.

“Her eşyanın dokusu kendi özelliğine göre çeşitlilik gösterir, eşyaları karakterize eder. Dokunma duygularına hitap eden dokulara gerçek dokular denir” (Bigalı, 1984: 307). Doğal ve yapay olmak üzere iki çeşit olan doku, resimde iki özellik gösterir. Bazı dokular, dokunma hissi uyandırırken, bazıları da göze hitap ederler. Eşyanın yüzeyindeki girinti-çıkıntı ve pürüzlerin yanı sıra çizgi, renk, ton, gibi

dokular göze hitap eden dokulardır ve görsel (vizüel) dokular olarak adlandırılırlar. *“Göze seslenen ve algı yoluyla kavranan, sanat malzemesiyle üretilen dokulara görsel ya da vizüel dokular denir” (Atalayer,1994: 19).*

Göze hitap ederek farklı duygulanmalar yaratan vizüel dokular, genelde iki boyutludur. Ancak, sanatçı eşyayı karakterize ederken; kalın boya tabakalarıyla resim yüzeyinde dokunularak hissedilebilir betimlemelere de gidebilir. *“Doku sadece göze hoş gelmekle, sadece vizüel imkanların çok çeşitli ifadelerine varmakla kalmayıp, aynı zamanda malzemenin mukavemeti üzerinde de büyük roller oynamaktadır” (Tüzcet, 1967: 19).*

Dokuların uygulanışı betimlemelere zenginlik katar; üçüncü boyutun ifadesine yardımcı olur, hatta çizgi perspektifini kuvvetle destekler.

### 2.2.5. Renk

*“Mağara duvarlarına çizilen hayvan figürlerinin renklendirilmesinde boyaların kullanılmasıyla renk, resim sanatındaki yerini almıştır” (Turani, 2000: 28).* Renk ve tonlarının seçimi, dönemin inanç ve yaşantılarına paralellik gösterir. *“Ölülerin boyanarak gömülmesi, savaş durumunda vücuda sürülen boyaların renklerinden ötürü ayırt ediciliği, rengin insanın yaşantısındaki yerini belirleyen başka bir özelliğidir” (Turani, 2000: 25).* Renklerin ve biçimlerin seçimi daha çok büyü ve inançlara göre şekillenir. Her kabile kendi inançlarının sembolü olan renk ve biçimlerini yaratmış, dolayısıyla bu durumu gelenek haline getirmişlerdir. Böylece renk, resim sanatında yerini alarak yeni ve zengin anlatım olanakları sunmaya başlamıştır. *“Bütün ana renklerin kullanıldığı Mısır resmiyle birlikte renk tekniği sürekli gelişim göstermiş, Yunan resminde ise bütün renk ve tonları kullanılmıştır. Özellikle yağlıboya tekniğinin gelişmesi ile zenginleşen renkler günümüze kadar devam etmiştir” (Ersoy, 1995: 147).*

Renk, ışığın eşyadan dönütüyle gerçekleşen bir algıdır. Eşyanın yüzeyine çarparak geriye dönen ışık izlediği yola ve açığa göre, renk veya renk tonlarının değişimine sebep olur. Işığın şiddeti ve açısı eşyanın, lokal rengindeki ton farklarını ortaya koyar aynı zamanda onun biçimi hakkında bilgi verir. *“Biçimle ilişkilendirilmemiş bir rengi anlamak imkansız olabilir. Bunun için anlamlı bir renk daima biçimle ilişkilendirilir. Çünkü aralarında sıkı bir etkileşim vardır; bu, uzlaşma, reddetme veya çagrışimsal olabilir” (Işingör, 1984: 41).*

Alan derinliğini yaratılması açısından renk perspektifi, kompozisyonlarda önemli bir görev üstlenerek mekan yaratmaya da katkı sağlar. *“Kompozisyonlarda derinlik planlarına göre renk tonları, değişiklik gösterir. Öte-beri ilişkisini sağlamada çizgi perspektifi kadar etkili bir tekniktir. Rengin buradaki amacı, diğer elemanlarla birlikte uyumu sağlamaktır”* (Mülayim, 1994: 79).

Diğer bir yönüyle renk, kompozisyonlarda göze ilk hitap eden ve izleyicide heyecan yaratan bir olgudur. *“Kompozisyonlarda çizginin renge oranla daha etkili ve öncelikli olmasına rağmen renklerin çeşitliliği, izleyiciyi psikolojik oluşumlara götürerek rengin daha etkili olduğu düşünülebilir”* (Eroğlu, 1995: 89). Öyle ki bazen biçimlerin önüne geçerek tepkilerimizi yönlendirebilir. Özellikle de psikolojik etkileri renklerin sıcak-soğuk oluşuyla ilgilidir. *“sıcak renkler algıda hem ilk sırayı alır hem de aşırı derece de heyecan yaratır. Soğuk renkler ise ikinci dereceden algılanırlar ve alan derinliği yaratmaya elverişlidirler. İzleyici-renk ilişkisinin kompozisyon düzenlemedeki yerini ve etkisini bilen sanatçı, renklerin ve tonlarının bütün olanaklarından yararlanarak kendi teorisini ortaya koyar”* (Lowry, 1972: 79)

Rengi anlamlandıran genelde formlardır. Renk, eşyaların nesnelleşmesine ikinci derecen katkı yapar. Tasvir ettiği eşyaya canlılık verirken, resim düzleminde meydana getirdiği zıtlıklarla mekansal algıya katkı sağlar.

### 2.2.6. Leke

*“Resim yüzeyinde nokta dahil olmak üzere alan kaplayan her türlü renkli veya renksiz biçimlere leke diyebiliriz”*( Sözen, Tanyeli, 2003: 146). Resim deyince renk akla geldiğine göre, renksel lekeler daha çok önem kazanır. Lekenin anlamlandırılması form oluştururken, anlamsız lekelerin bir araya gelmesiyle anlamlı formlar elde edilebilir. Lekeler, en küçük fırça tuşlarından tutun da geniş yüzeyleri kapsayabilir. Leke, fırça vuruşlarının üst-üste veya yan yana gelmesiyle formlar oluşturur.

Kompozisyonun algılanmasının ilk aşaması olan leke, renk ilişkisi itibariyle küçük-büyük, açık-koyu veya valör olarak alan organizasyonun temelini oluşturur. Anlatılmak isteneni en uygun biçimde aktarılmasını sağlayan da yine lekedir. Fakat bütün bunlara rağmen lekeyi görsel kılan ışıktır. Yani ışık varsa leke vardır. *“Işığın aydınlatma şiddetine göre renk açık veya koyu (ton) olabilir”* (Kazım, 2002: 174).

Resimde kullanılan ışık iki türlü olabilir; birincisi evrensel olan yani kaynağı belli olmayan ve eşyayı her yönden, ikincisi ise kaynağı belli olan eşyayı tek yönden

aydınlatan suni ışıktır. *“Resimdeki ışık ise, sezgilerin ittiği biçimde fiziki görünüşte disiplin altına alınan ışıktır. Bu ışık tablonun kendi ışığıdır”* (Bigalı, 1984: 244).

Nesnenin varlığı (öz), resim sanatında bir biçim anlatımı olarak daima kendini belirtmeye çalışmıştır. *“Açık-koyu ve ara lekelerle ifade edilerek, dengeli bir biçimde alan düzenlenmesinde uyumlu bir biçimde kendini gösterir”* (Kehnemuyi, 2002: 36). Işığın şiddetine göre oluşan açık-koyu lekeler biçim oluşturmak suretiyle kompozisyondaki yerlerini alırlar ve birbirlerini var ederler. *“Böylece açık lekeler üzerinde koyu, koyu üzerinde açık lekeler oluşur”* (Eyüboğlu, 1977: 83).

### 2.2.7. Mekan

*“Mekan, uzayın sınırlandırılmış parçasıdır”* (Sözen-Tanyeli, 2003: 157). Resimde bunun karşılığı ise konunun anlatıldığı yüzeydir. *“Bu yüzeyde anlatılmak istenen konunun, eni-boyu ve derinliği olan bir yanılısamayla gerçekleştirildiği boşluğa verilen isimdir”* (Eroğlu, 2006: 238)

Başlangıçtan itibaren resmin yapıldığı alanlarla sınırlı kalan mekan olgusu, daha sonra Rönesans da Giotto ile resim sanatında yerini almıştır. Özellikle bilimsel perspektifin ortaya çıkmasıyla üç boyutluluk algısı, resim düzleminde yanılısamaya dayalı mekan olgusunu yaratmıştır.

Rönesans mimarisinin temel ilkelerinden olan görsel bir denge, sıkı bir düzen anlayışı ve uyumlu oranlar, resim sanatında da kendini göstermeye başlamıştır. *“Giotto, yaptığı fresklerde Ortaçağ’ın yüzeysel, şematik resim anlayışını kırmış mekan, hacim ve anlatım konusunda yeniliklerle dolu düzenlemelere gitmiştir”* (Krausse, 2005: 8). Bu düzenlemelerle birlikte mekan olgusu, resim sanatındaki yerini almıştır. Bundan sonra resimde en önemli şey makandır.

Resim sanatında mekan, iç veya dış görünüm olarak sınırlandırılmış bir uzay parçası ve aynı zamanda yüzey içindeki konunun formlarla düzenlenmesiyle üç boyutlu bir algı yaratma biçimidir. Böylece, izleyici resme baktığında yaşadığı mekandan başka, yeni bir mekanla daha karşılaşmış olacaktır. *“Resimde yapılacak form çalışmaları mekan düzenlemesi olarak nitelendirilebilir. Mekan, içinde görülen görülmeyen buna rağmen duyulabilen ve plastik elemanların birbirleri ile bağıntılı buldukları veya birbirlerine tesir ettikleri yerdir”* (Işingör, Eti, Aslier, 1986: 42)

Resim düzlemi olan boşluğa konuya özgün formların bir disiplin içerisinde yerleştirilmesiyle, gerçekte var olan veya olmayan, iç ya da dış mekanlar yaratılabilir.

Burada önemli olan resimde mekanın bilinmesi veya yaratılabilmesidir. Artık, sanatçı kendi dünyasında yarattığı, izleyicinin benimseyip ya da benimseyemeyeceği bir konuyu nesnelere aracılığıyla kendine özgü bir düzenlemeyle resim alanında özgürce bir mekan oluşturabilir. *“Mekan duygusu çeşitli yöntem veya tekniklerle elde edilebilir. Mesela, nesnelere konuya veya gerçeğe uygun bir bütünlük arz edecek biçimde veya yakın-uzak planlarına uygun büyük-küçük formların oranlarına dikkat edilerek mantıklı bir düzenlemeyle mekan yaratılabilir”* (Ahmet, 2006: 237)

İnsan eliyle sınırlandırılmış bir uzay parçası olan mekanın sınırlarını ancak sanatçı belirleyebilir. Sanatçısı tarafından sınırlarının belirlenmiş olmasına rağmen, gerek konusu gerekse kullanılan formlar veya bunlara ilintili olan diğer öğelerin uyandırdığı duyumsamalara göre izleyici mekanın sınırlarını yeniden belirleyebilir.

### 2.2.8. Denge

Bir kompozisyonlarda, öğeler arasındaki uyum, belirginlik ve bütünlüğün yanında aranan önemli bir görsel unsur dengedir. Denge için, konuyu meydana getirecek elemanların resim düzleminde estetik biçimde bir araya getirilme ve yerleştirilme tekniğidir denebilir. Öğeler arasında, boyut, renk, ton, biçim ve kontrast iletişiminin sağlanabilmesi, anlatımı güçlendirirken, kompozisyondaki uyumu, belirginliği ve bütünlüğü sağlar. *“Sanatsal dizgenin yapıta oluşturulması işlemi. Yapıtı oluşturan öğelerin belirli bir düzen bağlantıları içinde bir araya getirilmesi ve bu çalışma sonucunda ortaya çıkan yapıtın kendisi ve uyumudur.”* (Sözen, Tanyeli, 1996: 135).

Resmin, dikeyde sağ ve sol bölümlerinde kalan bütün kompozisyon elemanlarının birbirlerini irdeleyebilmeleri veya birbirleriyle olan ilişkileri dengeyi oluşturur. Bu durum yatayda da söz konusudur. Yani sağ tarafta olan bir leke, renk, biçim, form, gibi elemanların sol tarafta da karşılığı olmalı. Fakat bu karşılıklık simetrik değil, asimetrik olmalıdır. *“Asimetrik (gizli) denge: Bu tür bir dengeyi sağlamada, herhangi bir metod eksenlere göre bir tutum yoktur. Ressam, gözünün terbiye edilmiş olmasıyla, gergin ve zıt kuvvetleri sezerek canlı, dinamik ve açık bir organizasyonu halledebilir”* (Bigalı, 1984: 170).

*“Kompozisyon; denge, ritim, dominant ve armoni gibi prensiplerle ideali aksettirir”* (Bigalı, 1999: 285). Bir kompozisyonda sıcak renk veya lekelerin bir tarafa



yığılması dengeyi bozabilir. Dengenin sağlanabilmesi için karşı tarafa ya sıcak lekeler ya da kontrast renkler uygulamak gerekir. Resimde dengeyi dikey ve yatay çizgiler kurduğu için göz, resmi daima ikiye bölerek bir tarafta gördüğü şeyi diğer tarafta da aramaya başlar ve karşılığını bulmaya çalışır. Kompozisyonda izleyiciyi seyre çıkarabilmenin karşılığı, dengedir.

Büyük-küçük, uzun-kısa, açık-koyu, parlak-mat, yatay-dikey, açık, sert-yumuşak, boşluk-doluluk gibi değerlerin birbiriyle uyumuyla veya göze hoş gelecek biçimde düzenlenmesiyle kompozisyonda denge sağlanır.

## ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATINDA DERİNLİK ALGISI-PERSPEKTİF

#### 3.1. PERSPEKTİFİN TANIMI

Resimde derinlik nasıl elde edilir, yöntemi nelerdir ya da iki boyutlu bir düzlemi üç boyutlu hale ne nasıl getirilebilir soru ve sorunları, perspektif yöntemleriyle çözülmüştür. *“Ortaçağda bilinmesine rağmen bir türlü bilimsellik kazanamamış perspektif, matematik hesaplarıyla sanata uygulanması Rönesans dönemine denk gelmiştir” (İpşiroğlu, 2009: 68). “Üç boyutlu gerçekliklerin, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimlenirken üçüncü boyut yanılması sağlamak için kullanılan yöntem ve çizim tekniklerdir” (Çağlarca, 1995: 11). Çizgi ve renk perspektifi olmak üzere iki teknik sözkonusudur.*

##### 3.1.1. Çizgi Perspektifi

Çizgi perspektifinde resim düzlemi içindeki nesnelere tek bir bakış açısına göre yüzey üzerine yansıtılmaktadır. Böylelikle bakış açısı sabit olmak koşuluyla resim düzlemine yansıtılacak nesnelere, bakış noktasından uzaklıklarına göre gerçek boyutlarından küçük yada büyük gözükmeler ve görülen sıralanışları ile birbirine olan uzaklıkları o an ki bakış açısına göre farklılık gösterebilir. Bu görüşe göre, eşyaların tespiti çizgi perspektifini oluşturur. Çizgi perspektifinde, görünen gerçekliklerin ifadesi için *“Bakış noktası, Kaçış noktası ve Ufuk çizgisi”* gibi elemanlardan yararlanılmıştır. Özellikle bu tür yöntemi *“ilk olarak Masaccio 1425’de yaptığı bir dizi freskte uygulamıştır” (Krausse, 2005: 10).*

Andrea Mantegna’nın *“Ölü İsa’ya Ağıt”* adlı yapıtını, çizgi perspektifine örnek gösterebiliriz. Tek nokta kaçırlı bu betimlemede, perspektif kurallarına uygun olarak insan anatomisinin nasıl kısaltıldığını görmekteyiz. Yandaki figürlerin ifadeciliği, gerçekçi bir anlatım sergilemiş, kullanılan renk ise çizgi perspektifine hizmet etmiştir. Ayrıca Mantegna’nın, gerek insan figürüne veya desene gerekse detaya ve renge ne kadar önem verdiğini görmekteyiz.

Mermer levha üstünde sırtüstü yatan ölü İsa’ya, Meryem Ana ve Aziz John ile sol üst köşede bulunan birisi ağlamaktadır. Kompozisyonun ana teması, ağıttır. Zengin ışık ve kontrastlarıyla anlatılan bu betimlemede anatomik detaylar ön plana çıkmaktadır. Duygusallığın yoğun yaşandığı sahnede İsa’nın kompozisyondaki duruşu her sanatçının

rahatlıkla deneyebileceği bir anlatım biçimi değildir. Burada Mantegna, matematiğin olanaklarıyla zor olanı başarabilmiştir.



**Resim 3.1.** Andrea Mantegna “Ölü İsa’ya Ağıt” Milano, 1480

Diğer tüm İsa konulu resimlerin aksine burada yatık olan figür, resim düzlemine dik olarak yerleştirilmiştir. Ufuk çizgisi resmin çok üstünde olduğu bu sahnede ölü İsa, ayaklarından itibaren başına doğru tek nokta kaçışıyla tasvir edilmiştir. Böylece matematiğin imkanlarıyla elde edilen “*formların kısalması (rakursi)*” (Turani, 1993: 115) başarılı biçimde verilmiştir. Rönesans resim sanatında figürlerin bu şekilde (rakursi) verilebilmesi, yenilikçilik olarak kendini göstermektedir.

### 3.1.2 Hava Perspektifi

“Diğer bir teknik olan “hava perspektifi” ya da “renk perspektifi” ise ilk olarak Japon resminde kullanılmış olup” (Turani, 1995: 110), bakış noktasına göre nesnelerin uzaklaştıkça renklerindeki meydana gelen değişiklikleri tasvir etmek için kullanılan yöntemdir. Nesnelere, gözden uzaklaştıkça lokal renkleri solgunlaşarak grileşirler. Çünkü eşya gözden uzaklaştıkça atmosferin yapısı gereği cisimlerin renklerini perdeler. Ayrıca nesne üzerine düşen ışığın şiddeti ve açısı da renk perspektifini etkileyen önemli bir

unsurdur. Bütün bu görsel gerçekliklerin gözüküğü biçimde resim düzleminde uygulanabilmesi, alan derinliği yanılması yaratarak hava perspektifi kuralını ortaya çıkarmıştır. *“Bakış noktasındaki nesnelere ile gözlemci arasına giren atmosfer tabakası, nesnelere gözden uzaklaştıkça renklerinin silikleşmesine neden olmuştur. Renk perspektifi renklerin gösterdiği bu özelliği kullanarak derinlik yanılması sağlar”* (Turani, 1995: 110).



**Resim 3.2.** Leonardo da Vinci, “Kayalıklar Meryemi”, Luvre Müzesi, 1483

Leonardo da Vinci'nin Milano dönemi resimlerinden olan Kayalıklar Meryem'i, hava perspektifine örnek olarak gösterilebilir. Leonardo'nun, doğa ile insanın kaynaştırıldığı bu resimde ışık-gölge planlarını dengelerken tabloyu oluşturan öğeler arasında uyumsuzluğa yol açmamak için geçişleri sfumato tekniği ile yumuşatmıştır. *“Yağlıboyanın özelliğinden faydalanan Leonardo, sfumato tekniği ile hava perspektifi yaratmıştır”* (Hollingsworth, 2009: 237).

Piramidal etki yaratan bu üçgen kompozisyonda, figürlerin bulunduğu ön taraf aydınlık, bir gerideki kayalıkların bulunduğu kısım koyu, en arka plan ise tekrar aydınlık şeklinde bir plan düzenlenmesi sözkonusudur. *“Böylece Leonardo, resim düzleminde ön ve en arka kısım arasında aydınlık-koyu-aydınlık şeklindeki bir plan dizilişinden ve renklerin de erimesiyle hava perspektifi adı verilen bir tekniği geliştirmiştir” (Tsonçeva, Tsonev, 1979: 37).*

Brunelleschi'nin perspektif denemesindeki bir delikten bakarak görme olayı, bu resimde de vardır. Buradaki delik, bugünkü fotoğraf makinelerinde bulunan bir vizör görevindedir ve mekan, bu delikten görülebilenle sınırlıdır. *“Böylece ancak gözükebilen mekan, kayalıkların perdelediği ve açık-koyuların plan plan işlendiği bir delikten gösterilmiştir” (Beykal, 2000: 131).*

Resim sanatında fon farklılıklarıyla yaratılan derinlik yanılsaması, uzaktaki nesnelerin havanın etkisiyle daha açık tonla algılanması temeli üzerine kurulmuştur. Hava perspektifini özellikle derinliği fazla olan manzara resimlerinde çok etkili bir şekilde anlatılır. Kısaca hava perspektifi, aydınlık-koyu-aydınlık şeklinde derinlemesine gelişen plan düzenlemesidir.

### 3.2. PERSPEKTİFİN GELİŞİMİ

Diğer bir adı derinlik yanılsaması olan perspektifin bilimsel olarak ortaya konuluşu ve kullanılışı Rönesans dönemidir.

Derinlik yanılsaması eski çağların sanatında bilimsel olarak uygulanmamasına rağmen eşyanın üç boyutlu ifadesi için birtakım çabaların olduğu kesindir. *“Perspektifin Antikite’de bugünkü anlamıyla kullanıldığı söylenemezse de, örneğin Pompei duvar resimlerinde üçüncü boyut etkisi verme çabası önemli bir yer tutar. Fakat gerçek perspektifin ancak 15. asırda Rönesans’la birlikte ortaya çıktığı kesindir” (Sözen, Tanyeli, 2003: 189).*

Rönesans öncesi perspektifin bilinmemesi, resimde mekan olgusunu sağlayamamış olmasına rağmen, sadece espasla bir derinlik etkisi yaratılma çabaları görülmektedir.

*“M.Ö. 300’de yazdığı 13 ciltlik yapıtıyla ünlenen Euclid, ışığın doğrusal yayılımı ve aynada yansımaları ile çalışmalar yaparak geometrik optiğin ilkelerini ortaya koymuştur” (Cajori, 1929: 10).*

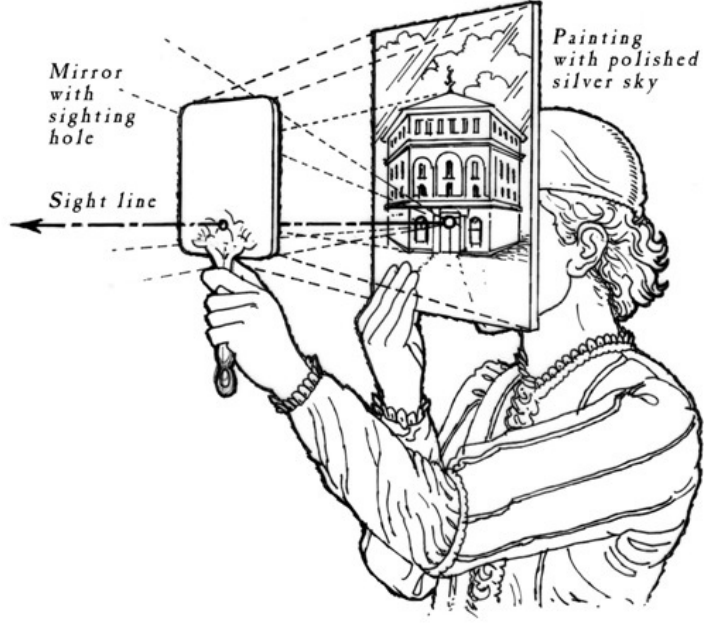
Işığın sözkonusu olduğu olayları sistematik bir biçimde inceleyen optik biliminin tarihi incelendiğinde, birbiriyle önemli derecede ilintili olan *Işığın Kaynağı* ve *Işığın Niteliği* olan iki konu görülmektedir.

“Euclid, araştırmalarını özellikle optiğin yansıması olan *Katoptrike* yoğunlaştırmıştır. M.S.62’de İskenderiye Mekanik Okulunda temsilci olan Heron, Euclid’in 18. maddede formüle ettiği yansıma kanununu geometrik konstrüksiyon aracılığıyla kanıtlanmıştır. Heron bu çalışmasında “Doğa Gereksiz işlerden Sakınır” yargısından yola çıkarak yansıyan ışınların en kısa yolu izlediğini göstermeye çalışmıştır” (Cajori, 1929: 10).

“Euclid’in Optik alanındaki çalışmaları Mısır’daki Arap ve Yunan matematikçileri tarafından geliştirilmiş olup, özellikle, ışığın kırılmasıyla ilgili konu hem (M.Ö. 1.yy) Cleomedes, hem de Mısır’da Roma vatandaşı statüsünde yaşamış olan Yunanlı (M.S. 150) Ptolemy tarafından ele alınmış ve geliştirilmiştir. Antikçağ bilim adamı olan Ptolemy, ışığın kırılmasıyla birlikte yansımasını da ele almıştır” (Cajori, 1929: 10).

Bu çalışmalar daha sonra “Latinceye çevrilerek 1200’de Avrupa’ya ulaştırılmıştır. Batı’da büyük bir ilgi konusu haline gelen optik, 1300’de Robert Grosseteste, John Peckham ve Roger Bacon gibi bilim insanlarının dikkatini çekmiş ve bu konu üzerine çalışmalarda bulunarak yeni tezler geliştirmişlerdir” (Sabra, 1972: 197). Başta İtalya olmak üzere diğer Avrupa ülkelerinde sıkı bir şekilde tartışılan bu tezler, 1440’da Ghiberti’nin de araştırma konusu olmuştur. Hatta Ghiberti, bu konu hakkındaki düşüncelerini *Third Commentary* ve *Üçüncü Yorum* adlı eserinde anlatmaktadır.

14. yüzyılın başında natüralizmin yeniden canlanması, doğa bilimlerinin artması ve bu gelişmelerin öneminin kavranılması, bilim ve sanatı birbiriyle ilintili hale getiren bir hareketin başlangıcını olmuştur. Artık sanatçılar daha bilimsel çalışmalar yapmaya yönelmiş, araştırmalarını optik ve perspektif üzerine çeşitli deneylere yoğunlaştırmış birer kuramcıdırlar. Bu ustalardan biriside perspektif konusunda araştırmalar yapan Filippo Brunelleschi’dir 1377-1446. “Rönesans’a kadar olan Optik hakkındaki araştırma ve birikimleri geometri bilgisiyle birleştiren Filippo Brunelleschi, perspektif deneylerini çoğaltarak resimsel alana uygulamıştır” (Gomrich, 1997: 171).



**Resim 3. 3.** Brunelleschi “Aynaya Yansıyan İmge” 1417

“Floransa Katedrali’nin vaftiz ayinine ayrılan bölümünü geliştirdiği perspektif kurallarına göre ayrıntılı biçimde çizip, gökyüzünü de gümüş ayna sır’ı ile boyayan Brunelleschi, kaçış noktasını deldiği bu resmin önüne bir ayna koyarak ilk deneyini gerçekleştirmiştir. Amacı bu delikten bakıldığına aynadaki yansıma ile aynanın arkasındaki genel manzarayı birlikte izleyebilmektir. Böylece, izleyici hem manzaranın bir bölümünü içine alan resmi hem de manzaranın diğer bölümlerini görebilmesi neticesinde perspektifin görüş noktası ilk kez gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde belgelenmiş oluyordu” (Hartt, 1994: 236)

Perspektif tarihinin ilk imgesi sayılan Brunelleschi’nin bu deneyi için; aynaya yansıyan imgenin genel çizgilerini ayna üzerinde kopya ederek yaptığını, ayrıca ayna kullanmasının diğer bir amacının da ilk önce ayna ile kopya edilen bu ters imgeyi düzeltmekti diyebiliriz. “Çünkü Ptolemy, aynaya düşen görüntülerin nasıl kopya edileceğini açıklamış ve göstermiştir. Bize bu denegiyle Brunelleschi’nin geliştirmiş olduğu merkezi perspektif tekniğini, Ptolemy’in "Optik" adlı yapıtında önerdiği bir deneyinden esinlenerek gerçekleştirdiğini göstermektedir. Resim düzlemine giren perspektif, Rönesans döneminin geometri ve optiğe dayalı en önemli bilimsel buluşlarından birisi olmuştur” (Morris, Drabkin, 1966: 270).

Vaftizci Yahya’nın yaşamıyla ilgili bir olayın canlandırıldığı kabartmayı, Brunelleschi’nin geliştirdiği mimarlık perspektif kurallına uygun bir örnek olarak

gösterebiliriz. “Donatello, Brunellesch'nin yeni perspektif tekniğiyle bu cüretkar görsel örneklemeği icra etmiştir” (Bell, 2009: 163).



**Resim 3.4.** Donatello, "Herodes'in Ziyafeti", Rölyef, , Siena, 1425

Bu kabartmada, “Prens Salome'nin dans etmesi karşılığı olarak Kral Herodes'ten Vaftizci Yahya'nın kellesini istediği ve bunu aldığı korkunç an işlenmiştir” (Gombrich, 1999: 233). Perspektif kurallarına göre düzenlenmiş bir Roma mimarisi kompozisyonunun, arka planını oluşturmaktadır. Kabartma resim olmasına rağmen, gerek zemin çizgileri, gerekse arka plandaki iç içe geçmiş pencere profilleri müthiş derece perspektif etkisi yaratmıştır.

Perspektife bir başka örnek olarak Uccello'nun “Sir John Hawkwood” adlı freskini gösterebiliriz. “Uccello sanat eğitimindeki ilk deneyimini, Floransa Vaftizhanesi'nin kapılarındaki cennet temalı süslemelerde Ghiberti'ye asistanlık yaparak yaşadı. Daha sonraları ise Masaccio ve Donatello'run eserlerinin etkisinde kalarak perspektife duyduğu yoğun ilgi onun mekandan ileriye fırlayan, üç boyutlu ve gerçekmiş gibi görünen figürler yapmak için mücadele vermesine neden oldu. Bu konuda ilk büyük başarısı, “Sir John Hawkwood'un at üstünde portresidir” (Wundram, 2001: 30).



Uccello 1436'da Floransa Katedrali için yaptığı resmin konusunu, Floransa birliklerine komuta etmiş olan İngiliz paralı asker olan "Sir John Hawkwood" oluşturmaktadır.



**Resim 3. 5.** Uccello, "Sir John Hawkwood", Fresk, Floransa Katedrali, 1436

Tek kaçış noktasına göre düzenlenmiş ve göz hizasından yukarıda duran bir heykeli andıran tek renkli bu kompozisyon, Rönesans üslubunun ilk örneklerindedir. "Üç destek üstüne yerleştirilen kaide, duvardan dışarıya fırlamış gibi görünür. Kutu işlenmiş alt kısmın görünümü, sanatçının kullandığı yumuşak renkli paletin de yardımıyla, elle tutulur bir üç boyutluluk hissi yaratmaktadır. Uccello'dan günümüze ulaşan oylumlu cisim eskizlerinin ışığında, sanatçının, buradaki mimari elemanlarda gerekli perspektif kısaltmaları önceden tam ve kesin olarak hesaplamış olduğunu varsayabiliriz. Kaidenin yarı cepheden görünüşü ve alt kısmının zekice aktarımı Uccello için çok önemliydi, öyle ki bunun için kompozisyonun tümüne egemen olan perspektif sistemin bütünlüğünden vazgeçti. Bu nedenle, kaideyle binici farklı açılardan

*görülmektedir. Bundan yola çıkarak, kaide alttan, binici ise yandan, tam profilden Uccello'nun yarı yolda fikrini değiştirdiğini düşünmemeliyiz. Binicinin görkemli figürüne aşağıdaki bir noktadan bakmak kaçınılmazdı ve Uccello'nun gözünde kaidenin şatafatlı kompozisyonu perspektifte tutarsızlığı bağışlıyordu. Güçlü bir şekilde biçimlendirilmiş atla binici, koyu renkli arka planda öne çıkmaktadır. İlk kez on yıl önce Masaccio'nun resminde görülen heykel etkisi, şimdi Uccello'nun figür üslubuna tümüyle egemen olmuştur” (Wundram, 2001: 30).*

Bu dönemde, derinliğin perspektifle verilmesi konusunda ciddi çalışmalar yapan ressamlardan biri olan Paolo Uccello'nun özellikle “*San Romano Şavaşlarını*” anlatan eserleri, perspektif olanaklarının araştırılması konusunda çeşitli deneyler sunar (1450 dolayları). “*San Romano Bozgunu*” eserinde, arkaya doğru giden yollar ve mızraklar, yerdeki kırık silahlar, derinlemesine yatan asker formları kompozisyondaki perspektifi vurgulayan öğelerdir. “*Uccello perspektifi, kompozisyonu oluşturan bütün unsurlarla vermeye çalışmıştır. Ayrıca eserde resim elamanlarının doğru kullanmasıyla, üç boyutlu mekan yanılısamasının yaratılabilmesi önemli bir özellik olarak değerlendirilebilir” (Gombrich, 1999: .225).*

Uccello, eserde göstermek istediği formları belli bir geometri düzeni içine almış. Dağlık bir arka planı olan resimde ön planın zemini, karolarla döşenmiş olması ilk etapda garip gelebilir. Fakat bu oda döşemesini andıran zemindeki çizgiler alan derinliği yaratmaktadır. “*Arka plandaki dağlar aniden dikleşerek alan derinliğini azaltan bir dekor niteliğinde işlenmiştir” (İpşiroğlu, 2009: .68).*

Kapalı bir mekan yanılısaması algısı yaratan bu düzenleme de her şeyin yeri ve duruşu, “belli yönler göz önünde tutularak saptanmış, en ufak bir ayrıntı bile gelişigüzel verilmemiştir. Ön planda savaşan dört atlı resmin alt kenarında paralel bir çizgi üzerinde sıralanmışlar, üçü yandan, biri arkada görünüyor. “*Yüzüstü düşmüş bir savaşçı, yere savrulan silahlar, ana yönleri tekrarlıyor; ya resim yüzeyinde içeri doğru dikine uzanıyor, ya da ona paralel duruyorlar” (İpşiroğlu, 2009: 68).* Böylece yönlerin daha açık belirginleşmesiyle hem alan derinliği hem de mekan yanılısaması yaratılmıştır.

Perspektifle ilgili bütün bu gelişmeler neticesinde Alberti, Resim Üzerine adlı tezinde özellikle ressamların başvuracakları perspektif konstrüksiyonları yayınladı ve bu bilgiler 1436 da yapılan sanat kongresinde sunuldu. İki boyutlu bir düzlemde formların üç boyutlu olarak gösterilebilmesine dair kuralları açıklayan kitabı ile Leone Battista

Alberti, İtalyan resim ve kabartma sanatını doğrudan ve derinden etkileyerek perspektifi sistemleştirmiştir. Sistemleştirilen perspektif Rönesans resminde düzenli ve kusursuz mekanın ortaya çıkmasına sebep olmuştur. *“Tek bakış noktası ve ufuk çizgisine göre düzenlenen yeni resim düzlemi izleyicide, o konunun merkezindeymiş algısı yaratır ki, bu teknik, mekanı figürlerden baskın duruma getirerek, mekanın imgedeki rolünü de değiştirmiştir.”* (Berger, 1995: 16).



**Resim 3. 6.** Paolo Uccello, “San Romano Bozgunu”, Londra, 1450

Perspektif resme yeni bir anlayış getirerek resimde, geometri gibi kurullarla simetri ve denge yaratılmaya gidilmesi dönemin sanatçılarını matematikle ilgilenmeye yöneltti. Böylece ressamlar, resim düzleminde kullanacakları objelerini analiz edip, bu formları daha da netleştirmişlerdir. Diğer yandan perspektif, resim sanatını köklü biçimde etkilemekle kalmamış, mekan olgusunu resim sanatının önemli konularından ve sorunlarından biri haline getirerek sanatçının dünya ve mekan algısını da değiştirmiştir.

Perspektif bilgisi, resimde parça bütün ilişkisini sağlayarak denge ve uyumu Rönesans resminin temel ilkesi haline getirmekle birlikte resim sanatında çizimi kolaylaştırarak mantık, ölçü ve orantı içinde sağlam bir yapı oluşturmaktadır.

## DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

### RESİM SANATININ TARİHSEL SÜRECİ

Gombrich'in, *"Dillerin nasıl doğduğunu bilmediğimiz gibi, sanatın da nasıl doğduğunu bilmiyoruz"*(Gombrich,1999: 39) demesine rağmen Gombrich ve diğer bilim adamları, sanatın köklerinin, ilkel toplumun büyü ve inanışlarında bulduklarını varsayarlar. *"Çünkü bilimciler sanatın, dinsel gereksinimlerden ancak; dans ve şarkıların aracılığıyla, gizemli güçlerin, ruhların canlandırıldığı resim ve heykellerin yardımıyla anlaşılabilir büyüsel tılsımların gereklerinden ortaya çıktığını savunmaktadırlar* (Gombrich,1999: 40). O halde ilkel sanat eserlerinin geneli, büyüsel amaçlara hizmet ettiğinden dinsel bir anlam içeriği taşırlar. Böylece sanat, insanın yaşantısına ve inancına paralel bir seyir izler.

#### 4.1. TARİH ÖNCESİ DÖNEM

Tarih öncesine ilişkin veya bu dönemden kalma resimlerden günümüze kadar, insanoğlunun resim yaparak kendini ifade etme tutkusu en temel eylemlerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu tutkulu eylemin, insanın varlığından itibaren başlayıp günümüze kadar niçin ve nasıl sürdüğünü incelediğimizde, mağara duvarlarına ve kaya yüzeylerine yapılan resimlerden itibaren zeminden tutun da malzeme, teknik, konu gibi birçok değişimi ve gelişimi görürüz.

Duygularını ifade etmede ve iletişim sağlamada işaret diliyle birlikte en etkili bir anlatım yolu olan çizmek ve boyamak insanoğlunun ilk icatlarından biridir. *"Mağaralarda veya kaya yüzeyleri üzerinde bulunan resimler ve çizgiler, İnsanın binlerce yıl önce düşüncelerini nasıl ifade ettiğini bize oldukça iyi gösteriyor, ama nasıl konuştuğu hakkında bilgi vermiyor"* (Tansuğ. 1999: 20). Yaşantının zor olduğu bir evrede insanın doğaya karşı verdiği çetin mücadelenin bir parçası olan bu resimleri bugünün düşüncesiyle yorumlamak pek kolay değildir. Tarihöncesi resimleri anlamlandırabilmemize olanak sağlayan bir takım kurallarımız olmalı. Bu kuralların başında duygudaşlık olgusu ile resimlerin konu yoğunluğu ve tekniği iyi incelenmelidir.

*"sanatın yabansı başlangıcını anlamak için onların, imgeleri; bakılacak güzel şeyler olarak değil de, kullanılacak ve güç dolu nesnelere gibi görmeye iten yaşantı kavranmalıdır. Böyle bir duyguyla özdeşleşmenin de pek zor bir şey olmadığını, önemli olanın, kendimize karşı dürüst olmakla birlikte içimizde hala "ilkel" birtakım şeylerin*

kaldığını bilmektir” (Gombrich. 1999: 40).

“İspanya ve Fransa'daki mağaralarda Paleolitik çağlara tarihlenen duvar resimlerinde basılmış el izlerinden ve çeşitli hayvan resimleriyle birlikte av sahnelerinin betimlemelerinden bu mağaraların, hem barınak olarak kullandıkları hem de toplantıların yapıldığı izlenimini vermektedir” (Turani, 2000: 29). Bu resimlerin konularının aynı olmasının en belirgin nedeni, avlanılan hayvana karşı sağladığı üstünlüğü ifade etmenin yanısıra diğerlerine de bunu göstererek anlatabilmesidir. “Böylece doğaya ve doğadaki yaratıklara karşı savaşın anlatıldığı çağlarda bu resimler, o savaşın bir parçası olmakla birlikte insana olağanüstü büyüsel güç sağladığına inanılan birer araçtılar. Bunlar doğaya, hayvanlara egemen olmanın birer sembolü, avın şanslı geçmesini sağlayan birer tulsımdırlar”( Tansuğ. 1999: 21).



**Resim 4. 7.** Lascaux Mağarası, “Av”, Fransa, MÖ.20.YY

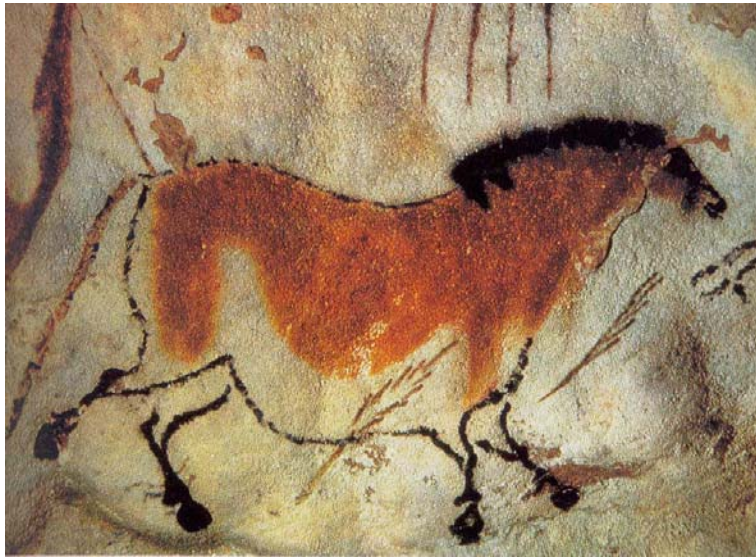
“Fransa'daki Trois Freres mağara resimleri incelendiğinde desen ve renk ustalığı görülmektedir” (Tansuğ, 1999: 22). Bu çizimlerin ustalıkla çizilmiş olmalarının nedeni, tarih öncesi insanın, avcılığının yanı sıra üstün bir gözlem yeteneğine kavuştuğu olarak gösterilir. Bu dönem mağara duvarı resimlerinde üst üste çizimlere sıkça rastlanılmaktadır.

*“Zamanın ibresi ileriye geldikçe hayvan figürlerinin yanı sıra insan figürleri de sık sık görülmeye başlanmıştır. Artık doğaya hakim olmanın bireye getirdiği özgüven avlanılan hayvanı, avlayan betimlenmeleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Hatta guruplar halinde insan resimleri bile sözkonusudur. Bu da yerleşik yaşantının ipuçlarını vermektedir” (İpşiroğlu, 2009: 18).*

#### 4.2. PALEOLİTİK ÇAĞ RESİM SANATI

İ.Ö. 10.000 yıllarına kadar olan dönemi kapsayan Paleolitik Çağı'nda önce, ilkel insan olan Neandarteller, sonra da Homosapiens'ler yaşamışlardır. Ölenin vücudu boyandıktan sonra yanına çeşitli yiyeceklerle birlikte kişinin kullandığı aletleri ile gömen Neandarteller, taşları işleyerek kesici aletleri yapmayı başarmışlardır. *“Neandartellerin zamanla nesli tükenerek yerini bugünün Asya ve Avrupa insanının atası kabul edilen, Homosapiens'lere bırakmışlardır” (Bell, 2009: 11).*

Homosapiens'lerin de kırmızı toprak rengi ile boyadıkları ölümlerinin yanına ziyinet eşyası koyma geleneklerini sürdürdükleri tespit edilmiştir. Ayrıca hayvan kemiklerinden kaval ve düdüğün yanı sıra heykel ve resim yaptıkları bilinmektedir



**Resim 4. 8.** Lascaux Mağarası, “Geyik”, Fransa, MÖ.15.YY

Bu döneme ait resimlerin geneli çizgisel desenlerden olup, realist tasvirlerdir. Daha da ötesi ustalık kokan bu çizimlerde, hareketli formlarla serbest ve canlı betimlemeler sözkonusudur. *“Eskitaş Çağı resimlerindeki formaların ustalıkla ve gerçekçi biçimde çizilmiş olmasının nedeni, bu zaman diliminde yaşayan insanın dış dünyayı soyutlayabilecek yetenekte olmaması olarak düşünülmektedir.” (Tansuğ, 1999: 22).*

Lascaux ve Niaux mağaralarındaki hayvan figürlü resimlerin birçoğunda renge rastlanmamış olup, açık-koyu lekelerle figürlere hacim kazandırılma kaygısı güdülmüştür. Buradaki hayvan figürleri profilden boyunları bükük olarak resmedilmiştir. Kapalı ana hatları ile kırmızı, sarı, kahverengi ve siyah boyalı at ve boğa figürleri etkileyici olgunluğa erişmiş ve natüralist olarak betimlenmişlerdir. Ayrıca Aurignac kültürünü yaratan göçmenler, kazıma tekniğinin yanısıra kabartma resim yapımını da geliştirmişlerdir.

*“Altamira ve Castillo gibi mağaralarında dev boyutlu polikrom bizon, at ve mamut gibi hayvan figürleriyle dönemin resmi, en üst seviyeye ulaşmıştır” (Tansuğ, 1999: 23).*

### 4.3. MEZOLİTİK ÇAĞ RESİM SANATI

Mezolitik Çağ, (Ortataş Çağı) İ.Ö. 10.000 - 8.000. Paleolitik ve Neolitik arası bir geçiş dönemidir. İnsan, bir yandan kendi barınağı olan kulübeleri icat etmiş olmanın yanından *“hayvan evcilleştirmeyi” (İpşiroğlu, 2009: 19)* de başarmıştır. Özellikle çakmaktaşının işlendiği ve geometrik yontularının sık olduğu bu dönemde, birkaç tür hayvanın evcilleştirilmesinin yanısıra, yiyecek biriktirme de öğrenilmiştir. *“Avrupa, Asya ve Afrika’da, okların uçlarına yerleştirildiği düşünülen Ortataş devrine ait üç köşeli sivri taşlar bulunmuştur” (Turani, 2000: 29).*

Buzul çağının sona erdiği bir döneme denk gelen ortataş çağında insan, artık yavaş yavaş yurtlanmayı öğrenmektedir ve yaşantısında önemli değişiklikler meydana gelmektedir. Henüz tarımı bilmezse de insanın, o günkü yaşantısında at, geyik, dağ keçisi, kurt ve karaca gibi hayvanların yanısıra, fındık, ceviz, buğday gibi yiyeceklerin olması, toprağa yerleşmenin bu sıralarda başladığını işaret etmektedir.

Maglome kültürünün en önemli özelliği olan, kap kacak buluntuları sivri dipli toprak kaplardır. *“Bu devirde yapılan eşyalar, Maglome kültürü adı altında değerlendirilmiştir” (Turani, 2000: 28).*

Lascaux ve Altamira resimlerinin figürlerindeki hacimsel arayışlara rağmen bu dönemin İskandinav betimlemelerinde hala çizgisel formlar görülmektedir. Renk ise tam olarak var diyemeyiz. Doğacı bir anlatımda olan bu şematik ve kontura dayalı formlar derin olarak çizimli olup üzerleri cilalanmıştır. Daha sonraları stilize edilmiş insan betimlemeleri o dönemimin resminde görülmeye başlanmış formlardandır. *“Genel olarak Ortataş Çağı’nın resim özelliği, doğacı bir resimden güçlü bir stilizasyona giden*

*anlayıştadır” (Turani, 2000: 29).*

Ortataş Çağı’na ait İskandinav resimleri incelediğimizde hayvan figürlerin sadece vücudunun ön yarısının hacimsiz ve profilden tasvir edildiğini görürüz. Henüz karşıdan görünüşleri çizilemiyordu. Çünkü bırakın mekanı figürlerde bile derinlik yanılması bilinmiyordu. Yüzeysel ve gözleme dayalı bu figürler, zamanla biraz olsun hacimleşmesine rağmen yarı şematik, hayali ve gerçekten uzak formlara ulaşmıştır.



**Resim 4. 9.** Lascaux Magarası, “Boğ, At, Geyik”, Fransa, MÖ.12.YY

Doğu İspanya resimlerinde ise, kaya resimleri daha “*yüzeysel kazınmış olup canlı renklendirilmelerle doğacı anlatımlar*” (Tansuğ, 1999: 23) sözkonusudur. Kontura dayalı tasvirlerde iç formalar renk lekeleriyle ifade ediliyordu. Özellikle Ortataş Çağı’nda hayvan tasvirleri yerini stilize edilmiş insan figürlerine bırakıyordu.

Ortataş Çağı’nda resim sanatının genel özelliklerine baktığımızda; boya kullanılmış, kontur çizgilerin yanı sıra lekesel ifadeler ortaya çıkmış, kompozisyonlarda bütünlük sağlama çabaları görülmüş, hatta bazı figürlerdeki rakursi betimlemeleri ustaca işlenmiştir. Formlarda stilizasyona gidilmiş ve insan figürlü resimler ön plana çıkmıştır.

#### **4.4. NEOLİTİK ÇAĞ**

İ.Ö. 8000’den 5500’in sonu olan Neolitik Çağı’nda “*yerleşik yaşam başlamış, insan; taştan silah ve kesici aletler yapmayı öğrenmiş, ihtiyacı olan hayvanların bazılarını evcilleştirmeyi başarmış, kap-kacak yapabilmekte ve daha da önemlisi toprağı işlemeyi icat etmiştir*” (İpşiroğlu, 2009: 19). Tarım alanlarının verimi için suyun ve güneşin gerekliliğinin bilinmesi kadının doğurganlığı inançları da etkilemiş,



büyü yerini güneş, yağmur ve bereket tanrılarına bırakmıştır.

İlk önce dairesel, daha sonra dörtgen barınakların yapıldığı bu dönemde, köylerin ortaya çıkmasıyla yerleşik yaşantı kendini iyiden iyiye göstermeye başlamıştır. Statik bir barınak ve kolektif bir yaşantı insanların yeni problemleri olarak ortaya çıkmaktadır. İhtiyaç ve gereksinimlerin çoğalmasıyla birlikte yaşantı artık başka bir seyir izlemektedir. Çanak-çömleğin yanı sıra kilin pişirilmesiyle seramik yapımı gelişmiştir. Diğer yönden üreme ve çoğalma kaygısı başlayan dönemin insanı için kadının, doğurganlığı kadını kutsal bir değer haline getirmiş olmakla birlikte inanç sisteminde de bazı değişikliklere neden olmuştur. Bu gelişmeler neticesinde av sahneli resim betimlemeleri yerini kadın tasvirleri almakta, tanrıça heykelleri yapılmaktadır.

Yenitaş Çağı'nın inançlarına paralel olarak resim betimlemelerinde, bereketin sembolü olan kadın ile boğa figürlerine daha fazla yer verilmiştir. *“Yenitaş Çağı öğeleri, Ortataş Çağı'nda hazırlanmış olup, artistik anlatımda büyük bir değişiklik gösterir. Majik, yani büyüyle ilgili Eskitaş Çağı sanatından, konstrüktif bir düzende olan anlatıma yönelme, bu devrede önem kazanır. Bu yüzden mekan yaratıcı ve doğa süsleyici bir sanat ortaya çıkar”* (Turani, 2000: 33).



**Resim 4. 10.** “Megalit mezar”, Britanya

Kişi ve toplum mülkiyetlerinin ilk kez görüldüğü bu dönemde, üretimin artırılarak ihtiyaçların karşılanabilmesi için iş bölümleri yapılarak meslekler ortaya çıkmıştır. Bütün bu gelişmelerin neticesinde insanın yaşantısı daha aktif bir hal almıştır.

Mısır'da bulunan büyük taşlardan harçsız olarak yapılan mezarlar, insanın bu

dönemde inançlarının ne kadar değiştiğinin en belirgin göstergesidir. İnsanoğlunun kendine barınak yapabilmeyi başarmasının ipuçlarını veren bu megalit mezarlar, mimarinin ilk örneklerdir. *“Taşın işlenip kurgulanması hem sanatın farklı boyutuna hem de medeniyetlerin kurulmasına işaret etmektedir. “Çünkü inşai mekan anlayışı, mimari, toplum düzeni, toprağa yerleşme, din vb. birçok buluşların doğmasına sebep olmaktadır” (Turani, 2000: 34).*

Bu dönemde değişen yaşam tarzı resim betimlemelerinde de kendini göstermeye başlamıştır. Resim sanatında insan figürlerin egemen olduğu yeni betimlemelerdeki *“soyut anlatımların görüldüğü basitleştirmelerin, tasvirden ziyade süslemeciliğe yöneldiğini göstermektedir” (Turani, 2000: 31).* Böylece resimde, mekan yaratma ve yüzey düzenleme kaygısı ortaya çıkmıştır. Ayrıca dönemin kaya resimlerinde formların konturları çizilip kazılarak boyanmanın yanı sıra renkli topraklar, hayvansal yağlar ve bitki özsularından yararlanılmış. *Roger Lewin'e göre, “Boya yapımında kullanılan maddeler (pigmentler), bu dönemin insanlarınca özenle seçilerek, özel bir karışım oluşturmak üzere 5-10 mikrona dek inceltiliyordu. Siyah boyayı, odun kömüründen ve manganezdoksitten elde ediliyordu. Diğer yandan dolgu malzemesi hem renklere canlılık veriyordu hem de boyayı kalınlaştırıyordu” (Lewin,1993: 193).*

Keramik sanatının ilk örneklerinin görüldüğü bu dönemde çömlekler üzerinde yapılan bezemeler, kültür ve sanat tarihi açısından önemli bir yenilik olarak görülmektedir. Bu dönemde yapı sanatı orta çıkmış, köyler kurulmuştur.

Bakır ve demirin işlenebilmesi ve insan hayatında yerini almasıyla birlikte tarihi devirler yerini Sümer, Mısır ve Ege gibi büyük medeniyetlere bırakmıştır.

#### **4.5. MEZOPOTAMYA RESİM SANATI**

*“Dicle ve Fırat nehirleri arasındaki bölgede gerçekleşen Mezopotamya sanatı, bölgenin ikliminin etkisiyle özellikle mimarlık sanatı olarak gelişme göstermiştir. Gökyüzünün daima açık olması, bu bölgede matematik ve gök bilimlerinin gelişmesinin yanı sıra dinsel yönden de yeni inançlara imkan sağlamıştır. Bu nedenle de tapınak mimarisi gelişmiştir. Yapıların cepheleri boyalı, mozaik veya sırlı tuğlalarla süslenmiştir” (Turani, 2000: 41-43).*

Tapınaklar kerpiçten, heykeller ise taştan yapılmıştır. Maden üzerine yapılan kabartmalar, Mısır resimlerinde olduğu gibi canlı olmayıp, geometrik formlara yaklaştırılmıştır. Figürler, baş, göğüs, karın ve bacaklar profilden, göz, omuz eller

cepheden gösterilmektedir.

*“Bu bölgede yeşeren Sümer, Babil, Roma, Helen, ve Hitit resim sanatında çok değişik üsluplar geliştirmiş uygarlıklardır”* (Turani, 2000: 44). Bu bölgede sanatın ilk örneklerini Orta Asya`dan gelerek aşağı Mezopotamya`ya yerleşen Sümerler sunmuştur. (M.Ö.3000) Tapınakları tanrılar, sarayları ise krallar için yapılmıştır.

*“Estetik duyarlılığın gelişmiş olduğunu, Mari'de bulunan Kral Zimrilim'in sarayındaki duvar resimlerinden anlamak mümkündür”* (Tansuğ, 1999: 27).



**Resim 4.11.** Zimri-Lim Sarayı, “Kral Elbisesi”, Louvre-Fransa, M.Ö. 18

Mezopotamya sanatında süslemeler soyut olmasına rağmen resimlerinde, avcılık kültürünün sembolleri kullanılmış; bu soyut biçimler arasında, boynuzlu boğa ve yatan sığırlar gibi motiflerin yanı sıra kadın idoller de kare biçiminde stilize edilmiştir. Ayrıca bu dönemde, tarım kültürünün en eski sembolleri olan ana tanrıça ve kutsal sığır betimlemeleri sözkonusudur.

#### 4.6. MISIR RESİM SANATI

Resim sanatı tarihindeki en çarpıcı örnekleri mısır sanatında görebiliriz. Sınıf farklılıklarına dayan bir yönetimin olduğu bu kapalı coğrafyada yüksek bir kültür yaratan Mısırlılar, *“resim sanatında da kendilerine özgün bir anlatım kullanmışlardır”* (Tansuğ, 1999: 29). Tapınak ve mezar anıtlarının duvarlarını süsleyen Mısır resmi kutsalı ifade ettiği için, resim sanatında dini inancının bütün izlerini görmek mümkündür. *“Ebediyete inan Mısır insanı, tapınak ve mezar odalarının duvarlarında boşluk kalmayacak biçimde resimsel betimlemelerle doldurmuşlardır”* (Tansuğ, 1999:

25)



**Resim 4. 12.** Nebamun Mezarı, “Hayvan Başlı İnsan”

Resim sanatında alçak rölyeflerin yanı sıra bir çeşit resim dili olan hiyeroglif yazılar kullanılarak farklı üsluplara gidilmiştir. Özellikle Mısır resminin en karakteristik olan betimlemeleri “*mezar odalarında bulunanlardır (Tansuğ, 1999: 25)*. Öldükten sonra dirilişe inanıldığından bu resimlerde totem inancının motifleri ile tanrısal gücü olduğu düşünülen hayvan figürleri de yer almaktadır. Gücün sembolü olan hayvan figürleri daha sonra insan vücutlu olarak karşımıza çıkar.

Ölü gömme törenlerini önemli hale getiren ebedi inanç, konu olarak mezar odalarını süslemektedir. Bu törenlerin nasıl yapıldığını tasvir eden çok çeşitli betimlemeleri Mısır resminin en önemli konu haline gelmiştir.

*“Ölü gömme töreni konulu resimlerde ölünün mezara götürülüşü, tören merasimi, törene katılan insanlar, ölünün gereksinmesi olan eşyayı ve besinleri taşıyan figürleri, özellikle gurup grup halinde ağlayan kadınlar betimlenmiştir. Tören'in mezar içindeki aşamasında, mumyalanmış bedenin ebedi hayata başlayabilmek için yapacağı işlere rahibin ön ayak olduğu ve adına ağız açma denen, özel bir araçla ölünün ağzına dokunma sahnesi görülür. Törenin bundan sonraki aşamalarında ise, kalanların feryatları ve şarkıcılarla arpist çalgıcıların eşliğinde ölü yemeğinin yenisi*

*gösterilmiştir” (Tansuğ, 1999: 27)*



**Resim 4. 13.** Nebamun Mezarı, “21. Sülale”, 12.Mezar Resmi

Toplumun gündelik yaşantısı, Mısır mezar resimlerin konusunu olmuştur. Firavun mezarlarında yöneticilerin hayatını yansıtan, onları yücelten sahneleri, savaş ve zafer temaları işlenmiştir. Soyluların mezar resimlerinin konuları ise gündelik yaşantının objektif bir enstantanesi sayılabilir.

“Mısır resminde insan figürlerinde gözler, omuz ve gövde karşıdan, bacaklar ve yüz ise profilden gösteriliyordu. Yüzey resmi algısı yaratan resim sanatında figürlerin böyle betimlenmeleri üsluplaştırılmıştır” (Tansuğ, 1999: 28). Diğer yönden anlatımların öyküleyici tema içermesi, resimlerin yüzeysel olmasının sebebi olarak görülebilir. Ayrıca resim yüzeyindeki boşlukların hiyeroglif yazıyla doldurulması, kompozisyonlara büyüsel bir duyumsama kazandırmaktadır.

*“Kaya yüzeyine yapılan kil sıvamalar ince alçı tabakası ile kaplandıktan sonra üzerine yapılan kompozisyonlar, Mısır duvar resmi olarak kayıtlara geçmiştir” (Tansuğ, 1999: 23).*

Topraktan elde edilen doğal boyaları resimde kullanan Mısırlılar fırça olarak da uçları püskül haline dönüştürülmüş kamışları kullanmışlardır. Kadın figürleri ve erkek

figürlerinden biraz daha açık tonlarda boyanırken yer, yer zeminin renginden de faydalanılmıştır. İnce boya tabakalarıyla saydamlık elde edilmiştir.

Hemen hemen bütün kompozisyonları meydana getiren formlarda uygulanan sert kontur Mısır resminde donuk bir etki bırakmıştır. Ancak, bu katı disiplin M.Ö. 15. yüzyıldan itibaren yerini daha hareketli ve zarif üsluba bırakmıştır.

#### 4.7. YUNAN RESİM SANATI

*“Yunan resmin sanatın örnekleri günümüze kadar gelen çanak-çömlek üzerindeki süs ve bezeklerde görülmektedir. M.Ö. 7. - 5. yy arası, Yunan uygarlık tarihinin en yaratıcı dönemidir. Sosyal ve ekonomik alandaki ilerlemeler, kültür, sanat alanında da kendini göstererek dönemin katı üslubu yerini giderek doğallığa bıraktı” (Tansuğ, 1999: 41).*

Diğer sanat dallarında başarılı örnekler sunan Yunanlılar, çömlek, sikke ve mücevher yapımında da değişik çalışmalar yaptılar. 7. - 5. asırlar arasında yapılan çanak-çömlekler üzerindeki bezemeler, Yunan resmi hakkında bilgi sahibi olmamıza yetmektedir. Özellikle Yunan seramik süslemesinin en güzel örnekleri 5. asırda verilmiştir. *“Herkesçe bilinen bir hikayeye göre çömlek ressamı Zeuksis'in yaptığı üzüm resimleri o kadar canlı olurmuş ki kuşlar bile bunu gerçek sanıp gagalamaya kalkışmış” (Flavio, 1997: 54).*

Bu döneme ait tartışmalı bir durum ise perspektif, Brunelleschi'nin bilimsel icadından önce antik Yunanlılar tarafından bilindiği fakat uygulanmadığıdır. Ancak, *“Antik dönemde M.Ö. 7.-5. yüzyıl arasında yapılan vazo resimlerindeki perspektif Brunelleschi'ninki kadar başarılı olamamıştır” (Sayın, 2003: 20).*

##### 4.7.1. Geometrik Vazolar

Yunan keramik sanatındaki teknikleri incelediğimizde ilk önce doğu etkisinin izleri olan geometrik motifleri görürüz. *“Figür resmi bu üsluba tamamen yabancıdır” (Turani, 2000: 135).* Süs olarak genelde aslan, sfenks gibi figürlerin yanı sıra palmet ve lotus gibi bitki motiflerini iç ayrıntılarıyla birlikte *“geometrik formda görmek mümkündür” (Turani, 2000: 135).* Ancak daha sonraları insan figürleri görünmeye başlar. Konu olarak cenaze törenleri ve araba yarışları seçilmiştir. Ayrıca siyah boyayla yatay frizler ve dikdörtgen formlarla dikey satırlar oluşturulması vazunun şekli ile bezemesi arasına sıkı bir bağ sağlamaktadır. Daha sonra bu formlar yuvarlak ve eğri

hatlardan meydana getirilmiştir.



**Resim 4.14.** “Geometrik Vazo”, M.Ö. 7.YY

#### 4.7.2. Siyah Figürlü Vazolar



**Resim 4.15.** “Siyah Figürlü Vazo”, M.Ö. 6.YY

*“Geometrik üslupta çok eser veren yunanlılar doğu menşeli kazıma bezemeli fildişi ve metal objelerden etkilenerek siyah figür tekniğini geliştirmişlerdir” (Turani, 2000: 136).*

Günlük ihtiyaçları için yapılmış olmalarına rağmen mükemmel bir teknik ve işçilikle süslenmiş vazoların en değerlileri insan figürlü olanlarıdır. M.Ö. 6. asırda yapılan siyah figürlü vazolarda kırmızı satıh üzerine, piştikten sonra siyah boya ile siluet haline yapılmış figürlerin iç ayrıntıları da kazılarak belli edilmiştir. Ayrıca bu vazoların üzerinde kimin tarafından yapılıp ve bezendiğini gösteren imzalar bulunmaktadır.

Tanrı ve kahramanların hayatlarını minyatür tekniğinde işlemiştir.

### 4.7.3. Kırmızı Figürlü Vazolar

*“MÖ 530 – 520. Figürlerin yapıldığı zemin ve rengin kısıtlı olması sanatçıyı farklı arayışlara yönlendirerek bu kez de vazolar, siyah zemin üzerine iç ayrıntıları fırçayla yapılmış kırmızı figürlerle bezenmiştir” (Turani, 2000: 139).*



**Resim 4.16.** “Kırmızı Figürlü Vazo”, M.Ö. 5.YY

Mısır resmindeki figürlerin izlerini taşıyan ve iki boyutlu algısı yaratan betimlemeler, kırmızı teknikte yerini daha gerçekçi görümlere bırakmıştır. Anatomisine ve hareketine önem gösterilen *“figürlerin iç ayrıntıları fırçayla yapılmış siyah hatlarla gösterilmesi figürleri birer siluet görünüşünden kurtarıp hacim fikri verecek şekilde canlandırmıştır” (Turani, 2000: 140).* Bu teknikte daha gerçekçi ve canlı desenler ortaya çıkmıştır. Fakat arka planın düz ve koyu bir renk olması derinlik sorunu yaratmaktadır.

Çömlek resminde bu soruna rağmen *“basit çizgilerle hem alan derinliği yaralatılmaya gidilmiş hem de figürlere hacim kazandırılmaya çalışılmıştır” (Turani, 2000: 144).* Vazo betimlemelerinde ön tarafa yapılan figürlerin arka palandakilerden daha büyük olması ve zemine eklenen birkaç dalgalı çizgi, perspektif çabaları olarak algılanır. *“Vazo yapan zanaatçılar, yapıtları yitmiş olan büyük ustaların buluşlarına bir kez daha ayak uydurdular” ( Gombrich, 1997: 94)*

M.Ö 5. asırda Vazo betimlemeleri, zarıflığı ve çeşitliliği, kompozisyonlarının zenginlik ve uyumuyla dikkatleri çekmiş ve bir hayli önem kazanarak bütün İlkçağ dünyasına yayılmıştır. Perspektif ile hacim faktörlerine önem veren dönemin vazo ressamaları, daha sonara beyaz, vişne kırmızısı ve altın yaldız renkleri kullanarak çok renkli betimlemelere gitmişlerdir.



#### 4.8. ROMA RESİM SANATI

M.Ö.9.Asırda İtalya’da kurulan Roma şehir devletinden doğarak Akdeniz’i çevreleyen büyük bir imparatorluk haline gelen Roma medeniyeti, Antik Yunan kültür ve sanatından önemli derece etkilenmiştir. Dönemin antik Yunan keramik betimlemeleri, Roma resim sanatının çıkış noktası olmuştur.

*“Roma sanatı, örnek alınan Yunan sanatının devamı, taklitçisi konumundadır. Ancak bunu yaparken kendi niteliklerini de yansıtabilmiştir” (Turani, 2000: 199).* Roma uygarlığı resim sanatını, fresko tekniği ile duvara taşımış, ayrıca ahşap pano üzerine bir tür tablo resmi yapmaya başlamışlardır. Roma resim sanatının en karakteristik örneklerini, özellikle İtalya'nın Herkulanum ve Pompei kazılarında elde edilen bulgularda görmekteyiz.



**Resim 4.17.** Pompei Duvar Resimleri, “11.Oda, Doğu Duvarı”, İtalya, Aralık 2007

Resim betimlemelerinde mimari öğelere ağırlık verilmiş, resimde mekan ve perspektif algısı önemli sorun haline getirilmiştir. Mimari öğeler daha sonra yerini geometrik formlara bırakmıştır. *“Kompozisyonlarda çizgi ve hava perspektifi yönünden bütün sorunların çözümlenememiş olmasına rağmen, mekan probleminin üstesinden gelinebildiği kesindir” (Tansuğ, 1999: 50).* Resim sanatında uygulanan teknikler ve perspektif kuralları Roma sanatının kendisine özgüdür.

*“İnsan figürünün önemli olduğu Roma resimlerinin konusunu, çoğunlukla*

*mitolojiden alır. Bu mitolojik konuları Roma mozaiklerinde de görmek mümkündür” (İpşiroğlu, 2009: 59). Fakat mozaiklerin çoğu Yunan resimlerinin birer kopyasıdır. Bu konuların yanı sıra Roma resimlerinde günlük yaşam, peyzaj, mimari çevre betimlemeleri ile figürlü panolar, figürlü-figürsüz manzaralar, natürmortlar ve portreler yer alır.*

*“Mozaik resim ve süsleme geleneği Roma resim sanatı ile ilintili olup, erken Hıristiyan ve Bizans sanatını da etkileyerek çok kullanılan bir tekniğinde öncülüğünü yapmıştır” (Tansuğ, 1999: 52).*



**Resim 4.18.** Pompei Duvar Resimleri, “11.Oda, Doğu Duvarı”, İtalya, Aralık 2007

M.S. 4. asrın sonlarına doğru Hıristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesinden itibaren ikon sanatı önemli hale gelmiş; resim sanatı, Hıristiyan dini öğretisi olarak işlevini sürdürmüştür. *“Hemen hemen tüm mimari yapıların duvarlarında dini betimlemeler yerini almıştır. Bu dönemden itibaren sanat dinin emrine hizmet ederek ikonografik bir seyir izlemeye başlamıştır” (Tansuğ, 1999: 53-54). Özgünlüğün tamamen kaybolduğu Roma resim sanatında İsa, Meryem ve havarileri tasvir eden betimlemeler, statik ve kalıplaşmış bir estetiğe doğru gitmiştir.*

## BEŞİNCİ BÖLÜM

### RÖNESANS VE ÖNCESİ MİMARİSİ

#### 5.1. MİMARİ

İnsan yaşamının olmazsa olmazı olan mimari, bu bağlamda diğer sanat faaliyetlerinden ayrılmaktadır. İhtiyaçların en tepe noktasındakilerden biridir.

İnsansız tabiatın kendisine şöyle bakmak bile mimarinin ne demek olduğunu anlamaya yeterlidir, sanırım. Barınağını bir şekilde oluşturmuş birçok canlı türüyle karşı karşıya kalabiliriz. Bu canlıların barınaklara ihtiyacı varsa, insanında vardır.

Çevresi ile daima bir şekilde münasebeti olan insanın, yaşamını sürdürebilmesi için bir takım gereksinimlere ihtiyaç duymuştur. Bunlardan biri de barınaktır. Henüz doğaya hükmünün geçmediği süreçte, mağara, kovuk gibi hazır korunaklarda barınan insan gelişip, doğaya egemen oldukça barınağını da kendisi yapmayı başarmıştır. Bir gereksinimin sonucunda ortaya çıkan mimari, zamanla insanın ihtiyaçları ile çevre faktörlerine göre çeşitlilik göstererek gelişmiştir. Böylece gelişen mimari ürün, politik, sosyo-ekonomik ve kültürel özelliğinin yanı sıra estetik kaygıları da beraberinde ortaya çıkararak bir sanat boyutu kazanmıştır. Güzelin aranmasına daima, tapınak mimarilerinde başladığını sözün başında belirtmek gerekir. Yine sanatın ilk kıvılcımını ateşleyen de sürükleyen de dini inanç olduğunun altını çizmekte yarar vardır.

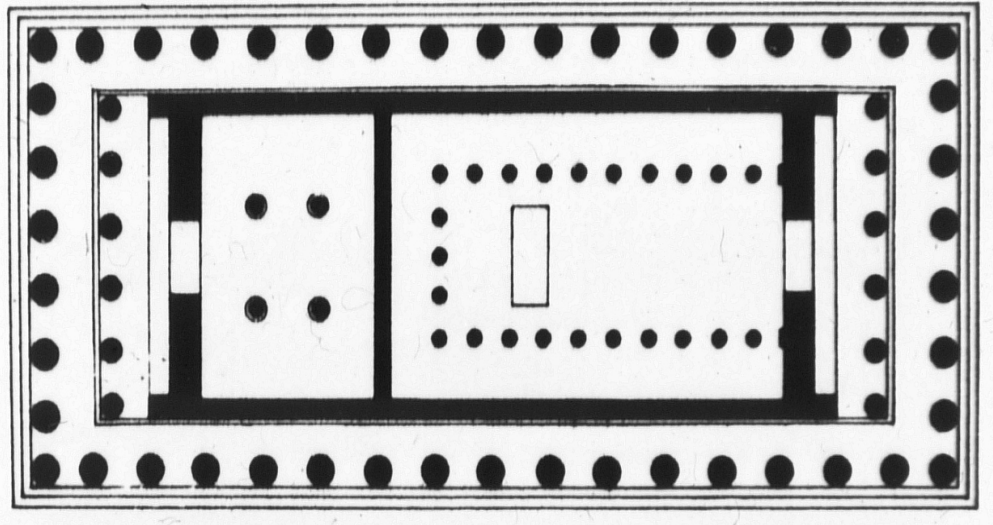
##### 5.1.1. Yunan Mimarisi

*“Yunanlılar, M.Ö. 750 ile 350 arası Mısır’dan öğrendikleri mimarideki kolon-kirişli örnekleri kendilerine göre uyarladılar.” (Roth, 2006: 256).* Böylece kendilerine özgün bir mimari sanatı yaratabilen Yunanlılar, Batı medeniyetinin temellerini oluşturan bir değerler sistemini de başlatmış oldular.

Yunan uygarlığında nesnelere arasındaki uyumun ayrı bir önemi vardı. *“Özellikle, görüntü ile gerçek arasındaki uzlaşma olarak kabul edilen güzellik tutkusuna her şeyden fazla değer veriliyordu” (Conti, 1997: 5).* Güzelli arayıştaki çaba sanatın her alanında olduğu gibi, mimaride de sözkonusudur. *“Nesneler arasındaki uyum ve ahenk kuralları da beraberinde bir takım prensipler oluşturmuştur. Bu prensiplerin başında, yunan mimarisinin temel düşüncesini ortaya koyan uyum ve denge vardır” (Roth, 2006: 287).*

Yunanlılar M.Ö. 7 yy da istila ettikleri uygarlıkların gelişmiş mimarisinin hiçbir örneğini taklit etmeden yeteneklerini ortaya koyarak tamamen kendilerine ait bir yapı tarzı ortaya koymaya çalışmışlardır. *“Fakat yine de yapılarında esas olarak Mykenaili’lerin ilkel tahta tapınakları ile sütunlarla çevrilmiş merkezi büyük bir odadan oluşan basit megaron tipini aldılar”* (Conti, 1997: 6).

Genelde diğer uygarlıkların mimarilerinde görüldüğü gibi, Yunan mimarisinin temelini de dini yapılar oluşturmaktadır.



Resim 5.19. Plan “Parthenon Tapınağı” Atina, İ.Ö. 447-438

Yunan mimarisinin biçimsel gelişim sürecinde bilinen ilk örnekleri ile Rönesans dönemi mimarisi arasında büyük benzerlikler sözkonusudur. Genelde dikdörtgen planlı olup, kaidelere oturtulmuş dikey taşıyıcılık görevi olan sütunlarla çevrilmiştir. *“Sütun üzerine konulan üstütaşlar, bugün pencere ya da kapıbaşı dediğimiz blok taşlara ile birbirine bağlanarak bir nevi kolon sistemi kurulmuştur. Bu sistem, üzerine konulacak çatıyı taşımakla birlikte üstündeki ağırlığı üstütaş ve sütun aracılığıyla kaidelere ileterek yapı statığı sağlanmıştır”* (Roth, 2006: 275-287). Yunan mimarisinde farklı plan ve anlayışlar yerine, böyle bir yapı modeli veya anlayışı norm kabul edilerek geliştirilmesi ilke edinilmiştir.

*“Parthenon tapınağı kusursuz bir denge içerisinde bir dizi kusursuz düz yataylar ve doğru düşeylerle, yanıtamamıyla doğru çizgilere dayanan bir proje olduğu izlenimi verir”* (Roth, 2006: 287).



**Resim 5.20.** Görünüş “Parthenon Tapınağı” Atina, İ.Ö.447-438

Böylece Yunan mimarisinde, tek tek taş bloklardan oluşan standart bir teknik ve orantılar yöntemi ortaya çıkmıştır. Ayrıca çatı veya tavan ağırlığını dikey olarak zemine ileten Dor, İyon ve Korent gibi çeşitli sütunlar bulunmaktadır.

Helen döneminde mimarilerin uzunluğu artırılarak daha incelikli süslenmiştir.

### 5.1.2.Roma Mimarisini

Yunanlıların son derece etkileyici mimarilerine rağmen bu yapılar, “büyük insan topluluklarını barındırabilecek kapasitede değillerdi” (Roth, 2006: 294) . Helen mimarisindeki oranların korunarak alanın genişletilmesi ilkesini benimseyen Roma mimarisi böylelikle, kendi çıkış noktasını belirlemiş oldu.

“Romalılar kamusal mimariye, hem kapalı mekanlara hem de kamusal mekanlara büyük önem vermelerinin bir nedeni Roma uygarlığının başlangıcından beri temel oluşturucu öğe olarak kent üstünden odaklanmış olmasıydı” (Roth, 2006: 294). Zaten tarihte Roma hep şehir devleti olarak akla gelmiştir. “İÖ. 30 - İS. 735 yılları arasında Roma devleti, Senato, şehir meclisleri, esnaf birlikleri gibi toplulukların yanı sıra bir binanın tüm ya da bir kısım giderlerini karşılayacak kadar zengin olan kişiler de bina yapımı konusunda büyük bir istek içinde olmaları Roma mimarisinin gelişmesi için müspet bir zemin hazırlamıştır” (Colledge, 1982: 7).

Tıpkı Yunan Tapınakları gibi Roma tapınakları da genellikle dikdörtgen planlı olup, iki uçta üçgen alınlıklı kiremitli çatıları olan formlarda yapılırlardı.



**Resim 5.21.** Roma Tapınağı, “Maison Carree” Fransa, İ.Ö.19

Genelde sivil mimaride başarı gösteren Roma Mimarlığının en temel özellikleri, yeni tip mimari örnekleri olan “*suyolları, köprüler ve hamamların*” (Roth, 2006: 298) yapılması ile mimaride farklı malzemelerin “*beton ve tuğlanın*” (Roth, 2006: 298) kullanılmasıdır. “*Kemer tonoz ve betonunu kullanımı*” (Roth, 2006: 306-310) sonucunda geniş içmekanların yaratılması sağlanmıştır. Antik Yunan mimarisine göre Roma mimarisinde Kemer tonoz ve betonun kullanımı sonucunda daha çok insanı barındırabilecek alanlar yaratılmıştır.

Roman mimarisinin birçok örneğini analiz edecek olursak, mimariye yeni çözümler getirdiğini görürüz. Bunlardan biri merkezi plandır. “*Bir merkezin çevresinde, tüm proje ve yapının konstrüksüyonu yerleşmiştir. Mekanın kemerlerle örtülmesi yani taş ve eğri yapılardan yararlanılmasıdır*” (Conti, 1997: 6).

Yarım silindir formundaki tonoz sistemi yaygın olarak kullanılmasına rağmen en tipik roman tonozu, haç tonozdur; “*Romalılar tarafından da kullanılan bu tür, iki beşik tonozun birbirlerini dik açıyla kesmelerinden oluşur*” (Conti, 1997: 6). Dört sütun üzerine oturtulan haç tonozun ağırlığının sütunlara eşit olarak dağıtılması, mimarinin statiği açısından çok önemli bir tarz oluşturmuştur. Ayrıca Hafif ahşap çatı örtüsü yerine, büyük açıklıkların üzerini örtmek için tonoz ve kubbenin tercih edilmesi de taşıyıcı duvarların önemini artırarak, sütunların daha çok dekoratif amaçlarla

kullanılmasını sağlamıştır. Kemer, tonoz ve kubbe tekniğini geliştirerek kendilerine özgün bir üslup oluşturan Romalılar mimaride kemer, tonoz ve betonunun kullanımı sonucunda geniş içmekanların yaratılmasını sağlamışlardır. Böylece Antik Yunan mimarisine göre daha faydacı bir yapıya sahip olan Roma mimarisi, sivil mimari örnekleriyle öne çıkarak geniş halk kitlelerinin kullanımına sunulmuştur.

### 5.1.3.Gotik Mimari

“12. asrın ilk yarısından itibaren Fransa’da” (Roth, 2006: 393) ortaya çıkan bir mimari biçimdir. Roma mimarisiyle sivri kemerlerin birleşmesi fikrinden ortaya çıkan Gotik stilde, pencere açıklıkları darlaştırılarak yükseltildiği görülmektedir. Mimari yüzeylerde “dantela gibi aşırı derece süslemelerle birlikte parçalanmaların başladığı bir dönemde ise kuleler inceltilerek yükseklik kazandırıldı” (Roth, 2006: 393-395). Daha sonra aşırı bir süsleme Gotik Mimarinin önemli bir özelliği olarak devam etti. Diğer bir süs ögesi de renkli vitraylarıdır.



**Resim 5.22.** Gotik Mimari, “Saint-Denis Manastır Kilisesi”, Fransa, 1135-40

Gotik Mimarisi sivri kuleleri, keskin hatları ve göğe doğru yükselişiyle, yücelik hissi uyandırmaktadır. “Gotik mimarlık, yaşanan dünya ve doğayla ilişkili

*kurmuyarak, tamamen akla seslenen soyut bir strüktürü amaç edinmiştir” (E. Akyürek, 1994, 160).*

#### **5.1.4. Rönesans Mimarisi**

Yeniden uyanış veya yeniden doğuş anlamına gelen Rönesans, ortaçağ ile yeniçağ arasındaki geçiş süreci olarak kabul edilen bir dönemdir. Yeniden bir yapılanma hareketi olmasına rağmen birçok alanda, özellikle sanatta işlediği konu ve sorunların özünde *“Antik çağ felsefesinin temellendiğini görürüz” (Roth, 2006: 430-431)*. Antik çağ incelenerek değerlendirilmesinin yanı sıra, değişen ve gelişen akıl ile dönemin deneyimleri harmanlanarak yeniden bir oluşum süreci başlatılmıştır. Yani Rönesansın temelinde antikiteye öykünme vardır.

Genellikle klasik kültürüne geri dönüşün yaşandığı dönem olan Rönesans da, Ortaçağ'ın teosentrik (tanrı merkezli) dünya anlayışından, antroposentrik (insan merkezli) dünya anlayışına doğru bir değişim süreci yaşanmıştır. Bu akli gelişim, yaşamın her alanını etkileyerek köklü bir değişim yaratmıştır. *“Geç Gotik'ten Rönesans'a geçişte İtalyan sanatında Giotto ve çağdaşlarının çalışmaları ilk kez bu dünyaya ait fenomeniere duyulan ilgiyi ortaya koymaktadır. Bunun örnekleri, ,Padua'da Scrovegni Şapelinde bulunan Giotto'ya ait freskolarda ya da bilimeyen sanatçılar tarafından Assisi Yukan Kilise'de yapılan Aziz Francesco'nun yaşamına ait sahnelerde görülmektedir. Vasari bu yeni üslubu, "rinascita"nın ilk evresi olarak değerlendirmiştir” (Turner, 1996: 182).*

Bu dönem, boyunca kültürel, politik ve hatta dinsel bir yenilenme sürecinde olan Avrupa ülkelerine modern biçimleri, bu yenilenme sürecinden doğmuştur. Rönesans olarak adlandırılan ve Ortaçağ'dan tamamen farklı olan bu tinsel ve estetik hareket, bir anlamda yeni bir sanatsal gereksinimin ürünü olarak ortaya çıkmıştır. Rönesans'ın asıl esin kaynağı, insanın kendi yaşamında istediği her şeyi yapabileceğini savunan Hümanist düşüncedir.

*Yeni düşüncelerin ifadesi için yeni formlara duyulan ihtiyacın sonucunda ortaya çıkan Rönesans da, Ortaçağ'ın sosyal dayanışması ve dinsel egemenliği yerine, rasyonel ve özgür düşünen aynı zaman da dinsel etkilerden uzaklaşan birey bilinci ortaya çıkmıştır” (Gardner, 1948: 466).* Her ne kadar yönetici ve zengin, sanatçıya kucak açıp onu yüceltmenin yanı sıra sanata özgürlük kazandırmışsa da, yine de sanat ve sanatçı kapital himayesinden kurtulamamıştır



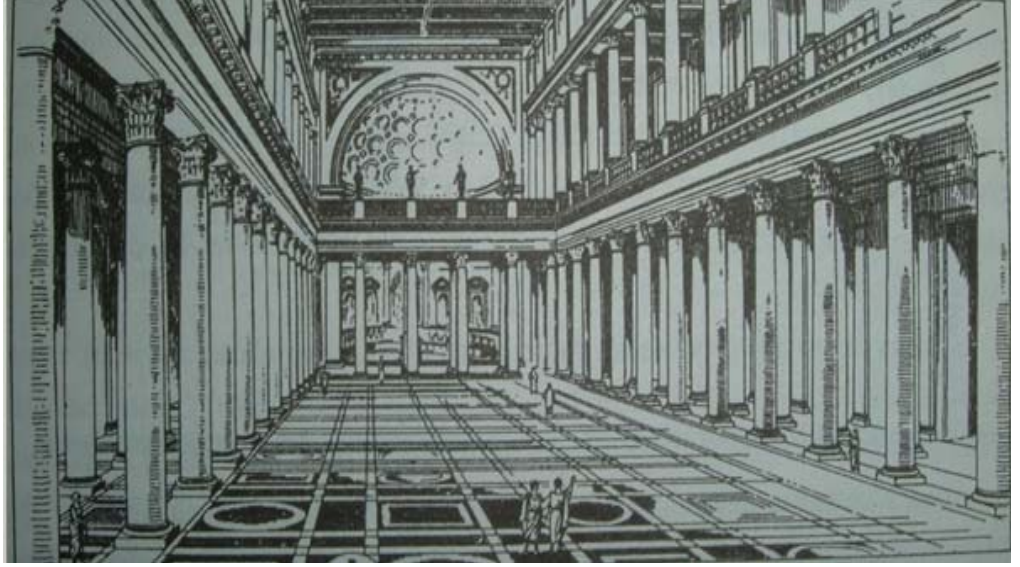
Gotiği bir barbar sanatı olarak kabul eden İtalyanlar, Floransa'da bir karşı sanat hareketi başlatarak yeni bir üslup ortaya koymuşlardır. *“Bu üslubu, heykel sanatçısı olan Florensa'lı Flippo Brunelleschi başlatmıştır”* (Roth, 2006: 432). On beşinci yüzyılın ilk çeyreğinde Floransa'da ortaya çıkan Rönesans mimarisinin kurucusu olarak kabul edilen Filippo Brunelleschi'nin ilk eseri Floransa Domudur. Rönesans akılcılığı, kubbeli merkezi sistemli yapı ve cephede yatay hatlar ile somutlaştırılmıştır. Floransa Domu, Antikite'den beri yapılmış en büyük kubbedir.



**Resim 5.23.** Brunelleschi *“Santa Maria del Fiore Florence Duomo Kubbesi”*, İtalya, 1436

Gotik, derine ve yukarı doğru hareketli olup daha sivri mimari olmasına rağmen, Rönesans'ta mekan, basık hacimli olup, daha stabil görünümündedir. Rönesans, *“Gotik'teki kaburga ve kaburgalı haç tonozu onların dinamik hareketleri dolayısıyla reddetmiş, daha statik etkili olan klasik tonoz ile kubbeyi ele almıştır. Tavanlarda kaset kullanımı ile bu etki arttırılmıştır. Çatı örtüsü şekli için, eski Roma'nın saray ve hamamları örnek alınmıştır”* (Roth, 2006: 430-442).

Böylece Gotik'teki duygusal ölçsüzlük yerine, ağırbaşlılık ve denge esas olarak alınarak mimari tamamen insani ve dünyevileşir.



**Resim 5.24.** Bazilika Ulpia, “iç görünüşü”, Mimarlığın Öyküsü” Roma, 98-117

*“Romadaki bazilikaların en büyüğü olan bu yapının her iki ucunda iki mahkeme salonu vardı ve çok geniş bir kapalı dolaşım hacmine sahipti” (Roth, 2006: 307).*

Rönesans Mimarisi; mermer ve harçla yapılan taş iskeleti basit geometrik şekilden ibaret olup, merkezi planlıdır. Denge üzerine kurulan Rönesans mimarisine merkezden bakıldığında mimarının sağ tarafında ne varsa solunda da aynı şey vardır. Yani simetri esastır. Her zaman kurallara uyulacak şekilde önceden tasarlanan planlara göre yapılmıştır. Dini yapıların yanı sıra köşk ve saray gibi sivil mimariler de önemli bir yer tutar. Çatı desteği olarak beşik tonoz tercih edilmiştir. Ayrıca Rönesans döneminin mimarları, Yunan ve Roma mimari sanatından olan kemer, kubbe, sütun ve dekor gibi unsurlar alarak bazı ortak değerlere ve eski geleneklere bağlı kalmışlardır.

## ALTINCI BÖLÜM

### RESİM SANTIĞINDA MİMARİNİN YERİ

#### 6.1. RÖNESANS ÖNCESİ AVRUPA RESMİNDE MİMARİ

Roma'nın imparatorluğu yavaş yavaş çözülürken, sanatı da hızlı bir şekilde Yunan sanatından devraldığı doğalcılık ideallerini terk etmeye başlamıştır. *“Bunun yerine, güçlü ama daha az karmaşık sanatsal modellere dönülerek, erken dönem Hıristiyan Kilise'nin teolojik gereksinimlerini karşılayacak görsel bir dil kurulması için çalışıldı”* (Cumming, 2006: 62).

Konstantin'in hükümdarlığında Hıristiyanlığın yasallaşmasıyla birlikte sanat alanında köklü değişimler görülmeye başladı. Tapınak biçimleri değiştirilerek halka açık ve geniş yeni bir plan tipi aramıştır. Duvarları, mozaik ve mermerle dekore edilmiş Hıristiyan kiliselerinin dış bölümleri yalın, iç mekanlar ise abartılı biçimde halılar ve avizelerle donatılmışlardır.

Daha sonraları Romanesk üslup İtalya'da tonoz sisteminin gelişmesine katkı sağlamıştır. *“Batı Avrupa da ise masif yapılar inşa edilmiştir”* (Gardner, 1948: 320).

Daha sonra Orta Çağ kapatan Rönesans'ı başlatan bir üslup olan Gotik mimari ortaya çıkmıştır. Gotik mimari dini ve uhrevi manalardan beslenen göğe doğru uzanmış eserler ortaya koymaya çalışmıştır. *“Gotik mimari sivri kemerler, kaburga kemerleriyle takviye edilmiş örtülerin oluşturduğu taş bir iskeletten ibaretti”* (Roth, 2006: 393-395). Gösterişli ve dikey hatlar ve tekrarlanan sivri kemerler kullanılmıştır.

M.S. 3. asra kadar izine pek rastlanamayan resim, bu yüzyıldan itibaren katakomp duvarlarında basit ve şematik biçimde karşımıza çıkmaktadır. Bunlar arasında Hıristiyanlığın sembolü olan balık, güvercin, çiçekli bahçeler, iyi çoban motifi yer almaktadır. Ayrıca bu resimler, *“okuma yazma bilmeyenler için görsel Hıristiyan öğretisi olarak betimlenmişlerdir”* (Tansuğ, 1999: 53). Daha sonraları genelde eğitimden yoksun olan bir kısım halk, bu dini betimlemeler ile sembollere tapmaya başlamışlardır. Resim veya sembollere *“tapınılmasına karşı çıkan Papa I. Gregory, bu betimlemelerin bir dini öğreti olduğunu belirtmiştir”* (Honour, Fleming, 1991: 294). Ancak bu söylem batıda, sanatın öğreticiliği teorisine zemin hazırlayarak sanatın öyküleyici yönünün gelişmesine olanak sağlamıştır. *“Resim sanatındaki bu gelişmelere istinaden Kral Charlemagne, İncilin Mukaddes sahnelerinin Kiliselerde öğretici amaçlı resmedilmesini teşvik etmiştir”* (Honour, Fleming, 1991: 295).

### 6.1.1. Samson'un Filistinlilerin Katli 350

Roma Via Latina Katakompunda bulunan Filistinlilerin Katli temalı bu kompozisyonun merkezindeki figür, Samson'dur ve resmin sol tarafında bir kütle oluşturmuş Filistinlilerden oluşan kalabalığa sağ elinde tuttuğu eşek çenesi göstermektedir. Buradaki diyagonal yığılma, dinamik bir etki yaratmıştır. Sağ tarafta ise bu dinamizmi dengeleyen basit ve sade bir statik mimari bulunmaktadır. *“Ortaçağ resmi ana nitelikleri bakımından doğadan kopuktur”* (Akyürek, 1994: 160).



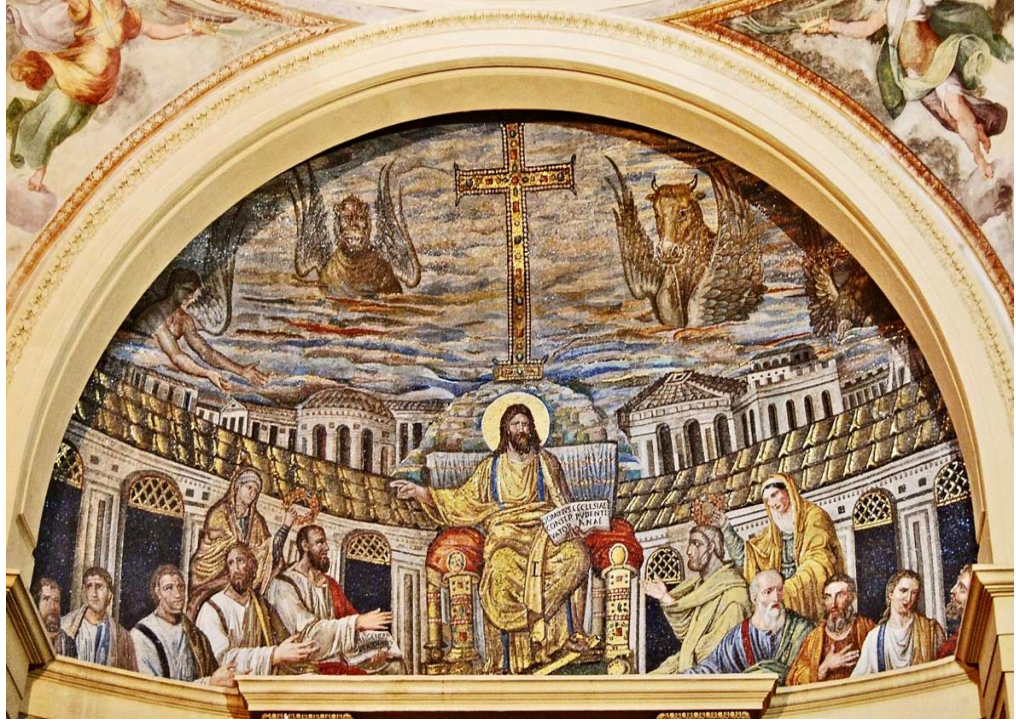
**Resim 6. 25.** *“Samson'un Filistinlilerin Katli”*, Fresk-Roma. 350

Resimde, plan plan bakıldığında perspektifsel bir mekan yanılsaması olmasına rağmen sığ görünmektedir. Aynı zamanda form elemanları arasında bir koordine, uyum ve bütünlük yoktur. Buradaki mimari, sıralama olarak alan derinliğine katkı yapmış gibi gözüküyor fakat bir atmosferik olgunluğunda değildir. Çünkü sert konturlarla ifade edilen bu mimari öge, çizgi perspektifine zıt bir form oluşturarak öndeki figürün bulunduğu çizgideymiş gibi algılanmaktadır. Yani optik gerçekliği sorgulanır durumdadır. Diğer yönden bakış noktasına göre mimarinin her iki cephesi de karşıdan bir düzleme oturtulmuş gibi gözükmektedir. Burada mimarin; eğer sağ cephesi bakış noktasına paralel ise sol yüzeyi, kaçış noktasına doğru dikeyde daralma göstermeliydi.

Kompozisyonun dördüncü planı olan en arka kısmı, sonsuz bir boşluğa açılan pencere gibi algılanmaktadır.

### 6.1.2. İsa'nın Mesajı 384

Roma Santa Pudenziana kilisenin apsissini süsleyen bu mozaik resimde Konstantin öncesi dönemde Mesih anlayışındaki dramatik bir dönüşümü görülmektedir. Tahta oturan İsa savaşçı bir kral gibi tasvir edilmiştir. Adeta Hıristiyanlığın, Roma imparatorluğuyla birleştirilmiş bir belgesi gibidir. Figürlerin aldığı mesaja göre jest ve mimikleri, dramatik ve ifadeci biçimde betimlenmiştir.



Resim 6. 26. "İsa'nın Mesajı", Roma, İtalya. 384

İsa'nın Mesajı adlı bu resim, dönemin diğer kompozisyonlarına nispeten çok daha iyi bir alan organizasyonuna sahip bir betimleme olarak dikkatimizi çekmektedir. Kompozisyonda olayların anlatılışı, figürlerin dizilişleri, alanın ve figürlerin simetrisi tam bir denge oluşturmuştur. Resmin her iki yanındaki figürler birbirlerini irdeleyen bir diziliştedirler. Resme bu açıdan bakıldığında adeta, Rönesans'ın ayak sesi niteliğindedir.

İsa ve havarilerin bulunduğu en berideki plandan sonraki mimari unsur merkeze doğru bir kaçış algısı yaratarak derinlik sağlamaktadır. Bu mekanda tekrarlarından yararlanılarak ritim oluşturan formlar, simetriktirler. Burada da bir uyum ve denge, gözden kaçmamaktadır.

Bir sonraki plan da ise mimari öğeler vardır. Kapalı bir kompozisyon olan bu resmin arka planındaki detaylandırılmış olan bu şehrin devamında ise; günbatımını

çağrıştıran turuncu, mavi bir gökyüzü fon olarak betimlenmiştir.

Kompozisyon geneline baktığımızda resim düzlemine oturtulmuş figürlerin gerisinde kalan mimari destekli bu alan organizasyonunda, içbükey bir algı yaratılmıştır.

### 6.1.3. İskenderiye Mozaik Tasviri 531

Bu mozaik tasvirde mimari öğelerden bir kent dokusu oluşturulmaya çalışılmıştır. Form elemanlarının arka arkaya verilmesiyle bir alan genişliği veya derinliği yaratılmış, fakat derinlik aniden kesilerek arka plan yine boşluğa dönmüştür. Bu durum dönemin, çözüm bekleyen diğer bir önemli problemidir. Mekansal açıdan bir denge ve uyum sağlanmış olmasına rağmen burada geometrik formların üç boyutlu görünümünün yansıtılabilmesindeki sıkıntılar devam etmektedir.



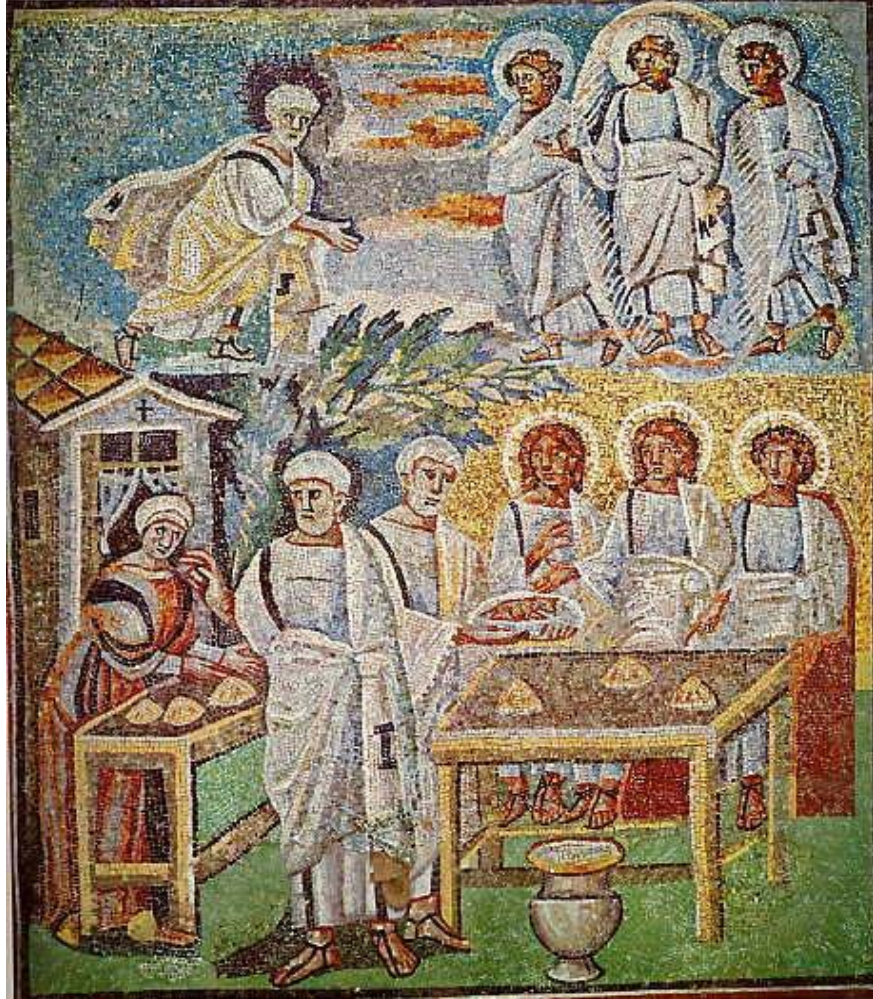
Resim 6. 27. “İskenderiye Mozaik Tasviri”, 531

Diğer bir açıdan eşyanın kendi oranlarıyla ilgili problemin olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Ağaçların, mimari öğelere baskın gelecek şekilde heybetli betimlenmeleri buna örnek gösterilebilir.

Arka arkaya sıralanmış mimari öğelere bakacak olursak, ufuk çizgisinin altında kalmalarına rağmen formlarda aşağıya doğru bir genişleme sözkonusudur.

#### 6.1.4. Karşılama ve Selamlama 6. YY

Altı-üstlü iki sahneden oluşan bu kompozisyonda üstte meleklerin karşılanması altta ise selamlama konusu işlenmiştir. Her iki sahne birbirlerine zıt bir mekansallık içerisindedir.



Resim 6. 28. “Karşılama ve Selamlama”, Mozaik, İtalya, 6.YY

Zemin problemi çözülemediği üst sahnedeki figürler boşluktaymiş gibi durmaktalar. Arka plan da ise nispeten atmosferik bir etki yaratılabilmiş olmasına rağmen yüzeysel bir izlenim vardır. Kompozisyonun selamlama kısmında, üste nazaran bir alan derinliği ile mekan algısı yaratılabilmektedir. Bu sahnede, figürlerin “L” şeklinde dizilmiş olmaları ve buna paralel masaların üç boyutlu tasvirleri nispeten perspektif etki yapmışsa da alan derinliğinin arka planda geriye doğru bir devamının olmadığını görmekteyiz. Öndeki konu ve hareket, arka planda aniden sonlanmaktadır. Buradaki devam edemeyen alan derinliği veya ani sonlanmaların nedeni olarak, bilimsel perspektifin bu dönemde henüz bilinmediğini göstermektedir.

Minyatür etkisi yaratan soldaki mimarının buradaki görevi ise, semboliktir. Mimarının, kompozisyon da derinlik etkisi yaratmadığı gibi alt sahnenin dengesini de bozmaktadır. Bu da demek oluyor ki dönemin resimlerinde kullanılan mimarının derinlik etkisi yaratmak için kullanılmamıştır. “Ortaçağ resimlerde kullanılan mimarililer genelde semboliktir” (Akyürek, 1994: 161).

Ayrıca masaların resim düzlemine paralel durmalarına rağmen arka kısımlarının geniş gözükmesi eşyanın optik görüntüsüne aykırıdır. Bu tür formların geriye gidildikçe daralmaması, o dönemin henüz çözülemeyen diğer bir problemi olarak karşımıza çıkmaktadır. Ters perspektife örnek olan bu formlar, alan derinliğinde de tezat bir algı yaratmaktadır. Yani bu tür geometrik formların, konunun gereği ya da hikayenin bir ögesi olarak kullanılmasının hacrinde mekan yaratmadaki derinlik ilkeleriyle hiçbir ilişkisi yoktur. Bu mozaik resimde henüz boşluğun mekana dönüşemediğini görmekteyiz.

#### 6.1.5. Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa 1000

Özellikle minyatür adı verilen kitap resmi erken dönemde yaygın hale gelmiştir. Hıristiyanlık dini, film sahneleri gibi ardı ardına sıralanarak basit anlaşılır betimlenmiş olması dönemin en yaygın anlatım biçimiydi. Zamanla bu anlatılar, daha ileri seviyelere taşınacaktır.

“İnsanların sıfatı ne kadar büyük olursa olsun içinde, daima bir tevazu taşımalıdır” özdeyişi, bu resmin ana konusunu özetlemektedir. “Papa tarafından Konstantinopolis’te yılda bir kez gerçekleştirilen ayak yıkama seremonisi bir alçakgönüllülük gösterisidir” (Honour, Fleming, 1991: 323). Havarilerin ayaklarını yıkayan İsa adlı bu betimleme, Ortaçağ resim üslubunu özetleyen kompozisyonlardan birisi olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemin kompozisyonlarında ne, doğaya ait inandırıcı bir unsur ne de gerçekçi bir betimleme görülmektedir. Çünkü bu dönemin resimlerinin tek bir amacı vardı, o da dinsel öğretici olmalarıdır.

Dönemin resimleri dini öğreti amaçlı olduklarından resimlerin, içeriği veya konusu; dinin gerektirdiği biçimde saf bir öznellikte anlatılabilmektedir. Örneğin bu resimde “izleyicinin dikkatini konunun içeriğine yönlendirmek için mekan, sade biçimde betimlenmiştir. Bu resim, “1000 yılları dolayında, Almanya’da resimlenen (“süslenen” de denilebilir) bir İncil’den alınmıştır. Bu resim Yahya İncili’nde anlatılan bir olayı, Son Akşam Yemeği’nden sonra, İsa’nın, Havarilerinin ayaklarını yıkaması



*betimlenmiştir” (Gombrich, 1999: 166).*

Resimdeki figürlerle baktığımızda ifadeci bir yaklaşım görülmektedir. Figürlerin birbirleriyle olan iletişim ve etkileşimi izleyiciye yansıtan bir tasvir olarak karşımıza çıkmaktadır. *“Bu dönemde insan bedeni resmin ana temasına uygun görev niteliği taşımaktadır” (Akyürek, 1994: 161).*



**Resim 6. 29.** III. Otto İncil, *“Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa”*, Münih, 1000

Düzlemin alt kısmına kümelenmiş olan figürleri birbirine bağlayan ve resmin ikinci planını oluşturan, dikine bir dikdörtgen form gözükmektedir. Zemin problemi çözümlenememiş ayrıca, yere paralel olan formların üst yüzeyleri ters perspektif biçiminde verilebilmiş. Ters perspektife şu iki örnek yeterli olabilir; birincisi, yerdeki leğenin üst yüzeyinin zemine paralel olamayışı, ikincisi ise sağ taraftaki figürün sandalını çıkarmak için bastığı dikdörtgen prizmanın üst yüzeyin izleyiciye doğru eğik olması.

Antik dönemden gelme iki sütunun oluşturduğu bir alınlık gibi görünen dörtgen formun üzerindeki mimari öğeler, resim düzlemine paralel bir çizgide merkezi bir bakış açısına göre dizilmiştir. Fakat bu mimari betimlemelerin her iki yandan da cephelerinin gözükmemesi, eşyanın optik görüntüsü yasına tezat bir durumdur. Figürlerin bulunduğu plandan itibaren derinliğe katkı sağlayan bu mimari öğelerden sonra resimde aniden bir bitiş ve bir son beliriyor. Arka planın devam etmeyişi ya da edemeyişi dönemin resimlerinde rölyef etkisi yaratmaktadır. Sanki bir kürenin ortasından kesilerek düz ve renksiz bir yüzeye yapıştırılmış gibi bir etki, bu.

Bu kitap resminden anlaşılacağı gibi, Ortaçağ sanatçılarınca Hıristiyanlığın kutsal kitabının konusu yalın biçimde anlatılmalıydı. Anlatımda sadeliğin sağlanabilmesi için konuya doğrudan etkisi olmayan ayrıntılar gereksiz ve önemsiz olarak görülmekteydi. Böylece, konun içeriği haricindeki unsurların önemsenmediği kompozisyonlar ortaya çıkmıştır.

Resimli el yazmalarına (10.yy) Otto Dönemi'nde de devam edilerek kamu yararına dini öğreti kitapları ortaya çıkarılmıştır. Bizans etkileri gözüken bu yeni kitaplarda İsa'nın yaşamından alınan olaylar betimlenirken yeni üsluplara da gidilmiştir.

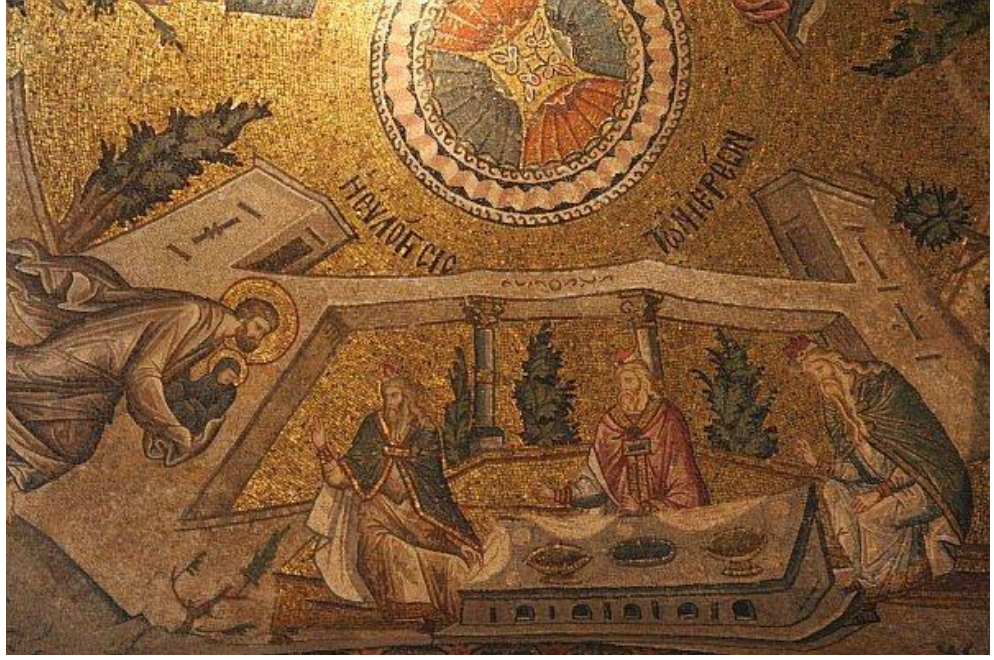
Otto Dönemi resim anlayışında bu gelişmeler yaşanırken, Avrupa'nın kuzeyinde tarihi değişimlerde yaşanmaktadır. Özellikle 1066 da İngiltere'yi işgal eden Normonlar, yeni bir mimari tarzı da beraberlerinde getirmişlerdir. Romanesk adı verilen bu üslupla Avrupa'da yeni bir canlanış dönemi başlamıştır.

Antik sanatın biçimsel örnekleri kendisini bu dönemde göstermeye başlamıştır.

#### **6.1.6. Meryem'in Tapınağa Sunuluşu 13.YY**

Bu kompozisyonda üç ayrı perspektife rastlanılmaktadır. Birincisi, zemine oturtulmuş masanın ters perspektifi. İkincisi; resim düzlemine paralel oturtulmuş figürler ve ağaçların bulunduğu arka plan, merkezi perspektife göre betimlenmişler. Üçüncüsü ise ikinci planda derinlik etkisi yaratan mimari unsurların ufuk çizgisinden yukarı doğru kaçan tek nokta perspektifi ve dışbükey algısı yaratmış olmasıdır.

Burada mimari unsurun gerisinde kalan ağaçlar, resimdeki alan derinliğini belirgin hale getirmiştir. Fakat bu ağaçlardan sonraki plan (fon) ise içbükey algısı yaratmaktadır.



Resim 6. 30. “Meryem’in Tapınağa Sunuluşu”, Mozaik, Kariye-İstanbul, 13.YY

#### 6.1.7. Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz 1308-11



Resim 6. 31. Duccio di Buoninsegna, “Yirmi Melek ve Ondokuz Aziz”, İtalya, 1308-11

Paralel izdüşümüne iyi bir örnek teşkil eden bu kompozisyonda merkeze yerleştirilmiş figürün her iki yanındaki mimari unsurların, alan derinliği yarattığını görüyoruz. “Özellikle 12. ve 13. yüzyılda Ortaçağ resim sanatında insan figürleri semboliktirler” (Akyürek, 1994: 161). Buradaki paralel izdüşümüne rağmen, mimari elemanların merkezi perspektife göre tasviri göze çarpmaktadır. Eğer bu mimari öğeleri kaldırırsak alan derinliği tamamen sığlaşacaktır. Böylece, mekan algısı iyice sorgulanır hale gelecektir. Figürlerin az hacimliliği genel olarak kompozisyonu, neredeyse

yüzeysel bir mekânda sıkışmış durumdadır. Fakat resimdeki bu yüzeyselliği arka arkaya dizilişler biraz olsun kırmaktadır.

Kompozisyonun gerek üst kısmındaki portrelerin, gerekse alttaki figürlerin sıralanışı, sağ-sol karşılıklılık veya birbirleriyle iletişim ve etkileşimlerindeki simetri ancak, küçük nüanslarla bozulmaktadır. Bu bağlamda resim düzleminde bir denge sağlanabilmiş ve ayrıca konuyu anlatım bakımından alanın dikeyde üç kısma bölündüğünü görmekteyiz. Bu durum, daha sonraki resim anlayışındaki alan organizasyonunun ipuçları gibidir.

### 6.1.8 Evlilik 1304-06

*“İnsanın yaşadığı çevrenin gerçekleriyle ilgilenmeye başlamasıyla birlikte resim sanatı da bu tabiata ilgiden nasbini almaya başladı” (Krausse, 2005: 7).* Bu dönemin resim sanatında konu ve anlatım bakımından birtakım değişikliklerin fitilini ateşleyen beklide Giotto di Bondone’dir. *“İtalyan üslubunu stilize ederek bunları Bizans sanatıyla harmanlayabilmesi, resim sanatında yeni bir üslup olarak kendini gösteriyordu” (Gombrich, 1999: 201-205).*

Giotto İncil’den aldığı sahneleri, kendi sanatsal algısıyla daha yaşanılır, daha gerçekçi bir dünyaya indirgeyerek onları natüralist yorumlamalara götürmüştür. Arena şapelindeki *“Wedding at Cana” (Evlilik, Resim,6.32)*, Giotto’nun bu yeni ve natüralist yorumlamalarına örnek gösterilebilir. *“Arena şapelindeki bu freskler, canlı ve farklı üsluplarıyla dikkati çekmektedirler” (Martindale, 1993: 187).* Evlilik adlı freske baktığımızda ilk olarak, bundan önceki mekanlara benzemeyen bir bütünlük göze çarpmaktadır. Kullanılan mimari öge ise sırf olsun diye değil, kompozisyonda biçimi tamamlayan gerçekçi bir unsur olarak betimlenmiştir.

Bu resimde derinliğin sığ olmasının bir nedeni olarak, zemin boşluğunun darlığını gösterebiliriz. Dönemin resimlerinde konuyu, izleyiciye yakın bir mesafeden verme problemi devam etmektedir.

Resmi, diğer bir açıdan incelediğimizde arka planın simetrisine rağmen figürlerin dizilişleri asimetriktir. Giotto, burada denge için çözüm arayışlarına gitmiştir. Solda ki yığılmayı sağdaki bulunun çömlüklerin yarattığı hacimsel etkiyle dengelemiştir. Yine bu soldaki küteselliği, karşıdaki kapının koyu lekesiyle dengelemeye gitmiştir. *“Masanın formu alan derinliğine katkı yaparken mimarının kurgusu da bu derinlik yanılısamasını güçlendirmektedir” (Martindale, 1993: 190).*

Merkezi bakış açısına göre düzeleme yapılmıştır. Bu merkezi görüşü, yan panel çizgilerinden, özellikle üst kısmın geriye doğru kaçış çizgilerinden anlamaktayız. Bu düzenleme şekli resimde perspektif etkisi yaratmıştır.

Konun anlatımı bakımından mekan, oluşturulabilmiştir.



**Resim 6. 32.** Giotto di Bondone, “Evlilik”, Fresk, Padova-İtalya, 1304-06

Bu dönemde Bizans eğilimli sanatçılar, tasvirlerinde natüralist anlatımlardan uzak dururken; diğer bir kısım sanatçı da Giotto gibi, *doğal ve mekansal anlatım biçimleri üzerinde yoğunlaşmışlardı*” (Gombrich, 1999: 201-205). Yine de bu “*döneme ait gotik semboller*” (Martindale, 1993: 193), betimlemelerde yerini almışlardır.

#### **6.1.9. Kentte İyi Yönetimin Etkileri 1338-39**

“*Bu döneme kadar yapılan en gerçekçi resim olarak kabul gören bu kompozisyon, resim sanatının ne kadar köklü değişim ve gelişim sergilediğini göstermektedir. Lorenzetti'nin kent görünümü, Siena binalarını içermektedir. Çünkü mimarilerin tarzı kesinlikle Siena'ya özgüdür*” (Hollingsworth, 2009: 204).

Doğayı çıplak gözle görebilme, araştırmacılık ve gerçekçi yaklaşımlar resimlerin

konusunu da etkilemiştir. Sanatçıların doğa açılmaları resmin konusunu, iç mekandan dışa mekana taşımıştır. Dış mekan olarak seçilen konularda artık, doğrudan insanın kendisi ve yaşantısı vardır. İşte Ambrogio Lorenzetti'nin iyi yönetimi vurgulamaya çalıştığı bu dış mekan resminde anlatım, realist bir gözleme dayanmaktadır. *“Büyük boyutlu olan çalışmada iyi yönetilen kentin Siena olduğunu, sol üstteki katedral kulesi ve kubbesinden anlamaktayız”* (Martindale, 1993: 217).



**Resim 6. 33.** Ambrogio Lorenzetti, “Kentte İyi Yönetimin Etkileri”, İtalya.1338-39

Siyasi çalkantılarının sürdüğü bu dönemde iyi ve kötü yönetimlerin farkını ortaya koymak için bir dizi freskten birisi olan *“İyi Yönetim”*, refah ve huzuru anlatmaktadır. Bir mesaj niteliği taşıyan bu kompozisyonda özellikle insanın kendi gerçeği vardır. *“Başarılı Hükümetin Etkileri”* adlı gündelik yaşantıyı gösteren tabloda; *“Siena'nın revaklarının altındaki ayakkabıcıdan, eşeğini durdurmuş vatandaşlardan biri ayakkabı almaktadır, sağında ise bir okul hocası sınıfa ders vermektedir. Ayrıca geniş freskin mekan kurgusu, dikkatle bakmaya ve hareket etmeye devam eden bizleyiciye aktarılmıştır”* (Bell, 2009: 146).

Huzur içindeki bir şehrin günlük yaşamı konu edilmiştir. Kent dokusunun natüralist bir anlatımı olan bu eserde, dini temaların aksine insanın gerçekçi yaşantısı son derece açık ve nettir. Bu kompozisyon, mutlu ve huzurlu bir kent halkının yaşantısından bir kesit niteliğindedir.

Bu betimlemede alan derinliği yaratılarak mekansal sorunların nispeten çözüldüğü görülmektedir. Bu derinlik özellikle mimari öğelerin işlenişinden

kaynaklanmaktadır. Dikkat edilirse “mekanlar arasında da boşluklar vardır ve her bir öge birbirinden bağımsız bir heykel etkisi yaratmaktadır” (Honour, Fleming, 1991: 363-364). Yani bundan önceki dinsel temalı resimlerdeki rölyef etkisi burada kırılmıştır. Resim alanı içerisinde izleyicinin istediği bir mimari öğeden diğerine rahatça geçebileceği atmosferik boşlukların olduğunu söylemek yerinde olur, sanırım. Böylece bu boşluklar ve mimari öğelerin üç boyutlu görünümü kompozisyonda mekanı üç boyutlu hale getirmiştir.

Dönemin mimari anlayışı da bu düzenlemede kendini göstermektedir. “Birçok mimarının surlarla çevrili olması, düzenlemeleri veya dönemin inşa teknikleriyle ilgili bilgiler de mevcuttur” (Leonardo, 1995: 103).

Figürlerin bulunduğu alanda derinlik olarak yine bir kısıtlama vardır ve izleyiciye henüz davetkar değildir. Güzelliğin ve adaletin bir sembolü olan kadınların dans edişleri, tüccarlar, insanların alışverişleri, dükkanlar gibi temaların işlendiği bir kompozisyon olan bu resim, çok geniş bir perspektiften olayları anlatırken, paralel bir izdüşümü etkisi yaratmaktadır.

#### 6.1.10. Eylül 1412-16

“12. ve 14. yüzyıl arasında Avrupa'nın tamamını etkisi altına alan Gotik stil, ülkelerin ileri gelenlerinin ve aristokratlarının beğenilerine hitap etmekteydi. Bu dönemde özellikle Fransa kraliyet sarayı, Gotik üslubun adeta koruyucu olmuştur” (S. Tansuğ, 1999, s. 99). Kraliyetteki el yazmalarından olan Zengin Saatler de yılın her ayı için bir betimleme vardır. “Limbourg kardeşlerin ortaklaşa hazırladıkları bu tasvirlerde dönemin dükünün şatolarıyla birlikte tanınmış kişilerin portrelerinin de resmedilmiş olmasıyla, resim sanatında gerçek kişi ve yaşamlar yerini almaya başlamıştır” (Gombrich, 1999: 218).

Alan derinliğinin etkili biçimde verildiği kompozisyonun konusu, sonbaharda bağ bozumudur. “Bir Ortaçağ şatosunun önündeki bu manzara bereketin ve barışın sembolü olup herhangi bir dini motif içermemektedir” (Honour, Fleming, 1991: 365).

Bu dış mekan tasvirinde, gözün alabildiğince bir derinlik vardır. Bir takım formların gerçeklikleri sorgulanacak kusurda olmasına rağmen alan derinliğinde, optik bir gerçeklik vardır. Bir tepede kurulmuş şatonun gökyüzü ile kaynaştırılması bakımından da farklı ve yeni bir eylem şeklindedir.

Bundan önceki resimlerde alan derinliği bu kadar net biçimde ifade

edilememiştir. Yaratılmaya çalışılan mekanlarda konunun işlendiği ön planda bir derinlik vardı ve geriye gidildikçe aniden bir sonlanma sözkonusuydu. Oysa “Eylül” adlı bu betimlemede görüldüğü gibi mekan probleminin bu bağlamda çözüldüğünü görmekteyiz.



**Resim 6.34.** Limbourg Kardeşler, “Eylül”, 1412-16

Bu kompozisyon resim sanatının dinin etkisinden kurtularak insan merkezli olduğunu ve alan derinliğinin çözüme kavuştuğunu göstermesi açısından önemlidir. Fakat burada verilen figürler, izleyicinin gözünü rahatsız edecek kadar resim düzlemine yakınlığı çözüm bekleyen bir problem olarak beklemektedir.

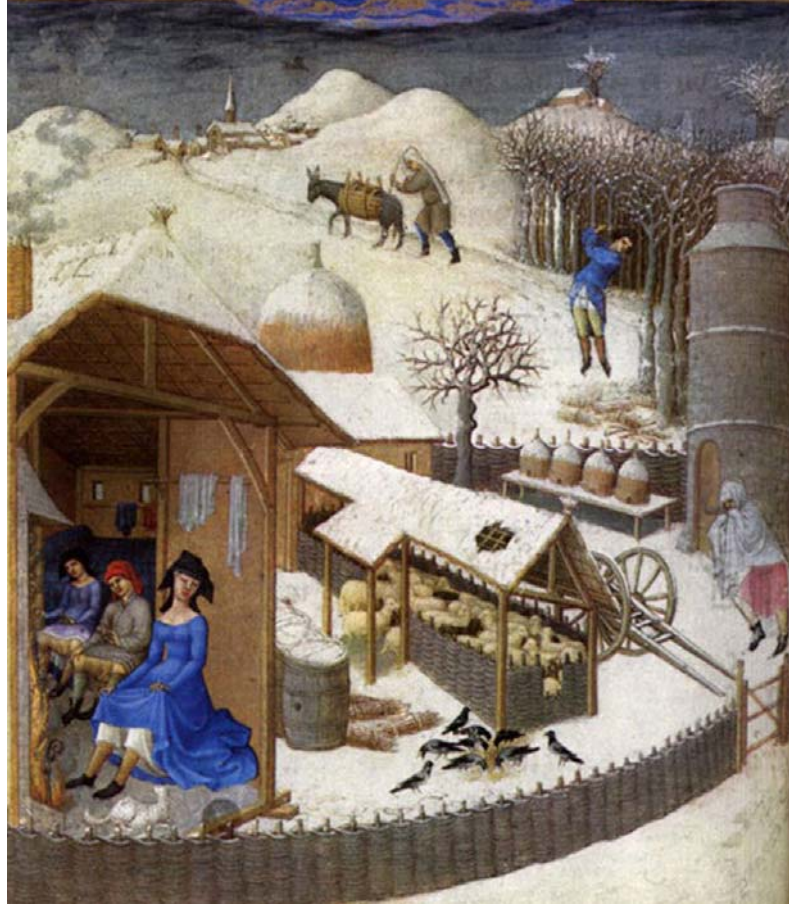
Üç plandan oluşan bu betimlemede birinci planın derinliği, ikinci plandaki şatonun heybetini vurgulamamıştır. İsminden de belli olan bu anlatımda güz teması işlenmiş, hasat mevsimi çalışan insanlarla desteklenmiştir. Diğer bir açıdan dinsel her hangi bir vurgu yerine, doğrudan doğruya insan yaşantısı anlatılmıştır.



Resme fon oluşturan üçüncü plan ise gökyüzünün atmosferik derinliğini gösterebilmiştir. Böylece alan derinliğinde aniden bir sonlanış problemi ortadan kalmıştır. Bütün bu gelişmelerden “*Eylül*” adlı kompozisyonda mekan yanılması yaratılabilmiş ve alan derinliği çözüme kavuşmuştur.

#### 6.1.10. Şubat 1412-16

Bu kompozisyon alan derinliği bakımından “*Eylül*” adlı çalışmayla aynı başarıyı sergilemektedir. İsmine uygun bir zaman dilimini anlatış yönüyle de benzeşmektedir. Burada olaylar, merkezi bir bakış açısıyla yorumlanmaya çalışılmıştır. Alan derinliğinin sınırsızlığı, mekanın üç boyutlu hali artık pekişmiş durumdadır.



Resim 6.35. Limbourg Kardeşler, “*Şubat*”, 1412-16

Yapıldığı dönemi gerçekçi biçimde anlatabilen bu kompozisyonda köy yaşantısının ve zorluklarının vurgulandığı bir betimleme olarak karşımıza çıkmaktadır. Bir çiftlik ve çalışanları, koyun ağılı ve günlük yaşamdan bir kesit sunan betimlemede sanatçı yönlendirilmişliklerden uzak artık, dünyaya daha özgürce bakmaktadır. Resim elemanlarıyla özgürce oynamaktadır. Burada mekanın, içini verebilmek açısından

duvarını kaldırabiliyor veya dilediği materyali kullanabiliyor. Sükunetin ve huzurun hissedildiği bu manzarada tepelerin üzerindeki dini motifli bir köyün resmediliş hali, perspektife bir hayli vurgu yapmış gözükmektedir.

Bu resimlerde kullanılan gerek mimari unsurların biçimleri gerekse mimarinin kullanılışı itibariyle farklılıklar sergilemiştir. Rönesans öncesi resminde kullanılan mimari öğelerin, dönemlerin üslubuna göre şekillendiğini görmekteyiz. Dini motifli betimlemelerde konunun önüne geçemeyecek kadar mimari nahifliği görülürken, natüralist anlatımlarda mimari, alan derinliğine doğrudan katkı sağlamıştır.

## 6.2. RÖNESANSADA RESSAM - MİMAR ETKİLEŞİMİ

15. yüzyıl Avrupa'sında başlarında her alanda olduğu gibi, sanatsal etkinliklerde de değişim ve gelişim görülmektedir. Özellikle mimaride antik dönemin üslubu yeniden ele alınarak irdelendi. Merkezi plan ve simetri gibi özellikler benimsenerek mimaride yerini almaya başladı.

Bu döneme kadar mimaride, değişik üsluplarda da olsa estetik açıdan üst noktalara varılabiliyordu. Ayrıca mimaride ve heykelde birbirini destekleyen bir uyum da vardı. Fakat resim alanında ise henüz bu uyum ve estetik olgu üst noktalarla taşınmamıştır.

Dinin tekelinden kurtulma çabaları içinde olan resim sanatı; basit ve yüzeysel betimlemelerden, daha olgun ve mekan yanılsamalı natüralist betimlemelere doğru bir grafik çiziyordu. Bir gelişme sürecine girmiş olan resim sanatındaki arayışlar İtalya'nın birkaç bölgesinde farklı ekoller şeklinde sürmekteydi. *“Floransalı sanatçılar için figür, mekan önemliken, Venedikliler için ise ışığın parlaklığıyla birlikte canlı renkler ehemmiyet kazanmıştır” (Wundram, 2001: 16)*. Seçmecî anlayışlar, kuvvetli ve kasvetli renklerin kullanıldığı gerçekçi betimlemelerin yaygınlaşması, resim sanatının varacağı noktayı gösteren emarelerdir. Sanatçı, ortaya koyduğu veya koyacağı eser üzerinde söz sahibidir ve kendi istem doğrultusunda özgürce denemeler yapabilmekte veya bir tasarım sahibi olabilmektedir. *“Artık sanatçı, saygın ve sözü geçen bir bilim adamı niteliğindedir. Bunda Michelangelo ve Leonardo'nun katkıları yadsınamayacak kadar çoktur” (Edwar. 1992: 192)*.

Bu dönemin sanatçısı sadece kendi alanıyla ilgili araştırma yapmıyor başka dallara da ilgi duyuyordu. *“Leonardo, evrensel sanat ideallerinin kusursuz, en mükemmel örneğiydi ve sanatım her dalında faaliyet gösteriyordu” (Wundram, 2001:*

17). Öyle ki bu sanat ortamında hangisinin ressam, mimar, heykeltıraş, ya da bilim adamı olduğunu ayırt etmenin zorlaştığı bir dönem yaşanıyordu. Çünkü bir bakıyorsunuz ünlü bir heykelin sanatçı aynı zaman da ünlü bir ressam veya ünlü bir tablonun ustası aynı zaman da ünlü bir mimar olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçıların plastik alandaki çok yönlülükleri veya arayışları dönemin sanatı adına büyük bir gelişme olarak görülmektedir.

*“Mimarlar ise İtalya’daki Roma kalıntılarına inceleme altına alarak dönemin anlayışı hakkında bilgilerini derinleştirmeye çalışırken bir taraftan da Romalı mimar ve kuramcı Vitruvius’un, mimari hakkındaki kaynaklarını incelemektedirler” (Roth, 2006: 432-436). Böylece yapılan inceleme ve araştırmalar tapınaklarda yeni planlar ortaya çıkarmaya yetmiştir. Bunun sonucunda ise ibadet edenleri küçük birer varlık gibi gösteren yüksek sunaklı Gotik tapınaklara karşın, insanın tam merkezden her şeyi algılayabileceği merkezi planlı Rönesans tipi tapınakları ortaya çıkarılmıştır. “Mimaride merkezi plan, yani statik bir merkezin çevresinde mekanların simetrik bir biçimde düzenlenmesi 15. yüzyılda gitgide mükemmelliğe ulaştı” (Wundram, 2001: 17). Bu tür planın resimdeki karşılığı kare ya da daire (tondo) gibi simetrik formlardı. “Bramante ve Michelangelo’nun yeni SanPietro için yaptıkları plan tamamen merkezi bir bina öngörmekteydi ve bu durum ressamların da düşüncelerini etkiledi. Mimari hakkında bilgimiz büyük ölçüde resimlerin arka planlarındaki görüntülere dayanır, burada gördüğümüz mimari unsurlar bize dönemin inşaat tarzını olduğu gibi yansıtır” (Wundram, 2001: 17).*

Daha da önemlisi, mimaride merkezi düzenlemelerin öne çıkışı, dolaylı olarak resim kompozisyonunu da etkilemeye başlamış, böylece küreyle daire ve onların karşılıklı olarak birbirlerinin içine geçişleri, resim ve merkezi bina düzenlemesi arasındaki bağı ortaya koymuştur.

## YEDİNCİ BÖLÜM

### RÖNESANS RESMİNDE MİMARİNİN KULLANILIŞI

Resim düzlemin bir boşluk olduğundan yola çıkacak olursak; bu bağlamda boşluğa dokunuş, bu alanın doldurulmuş olduğu anlamına gelir mi? Önce bu sorunun cevabını bulmakta yarar vardır.

İnsan önce ihtiyacı olan şeyi icat eder. Buradaki icat hem tektir hem de duyguların heyecanların bir ifşası olduğundan dolayısıyla, anlamlıdır. Bu icadın daha fazla ihtiyacı karşılanabilmesi, aynısından yapılarak bunun özellikle; tıpkıbasım (imalat) konumuna gelmesi, burada duyumsama açısından yerini, faydaya veya maddi bir beklentiye dönüşmesiyle icat, ifadesizleşmiştir. Buradaki icat, yaşamsal alandaki ihtiyaçtan doğan boşluğa dokunuştur. *“ilkel toplumun maskeleri, burjuva toplumunun aynaları vardı. Bizimse imgelerimiz var...” (Baudrillard, 1999: 29)*

Dolayısıyla boşluğa dokunuşun her şeyden önce duylara hitap edebilmesi gerekir. Diğer bir açıdan boşluğa dokunuşta tek bir (form ya da renk olarak ele alırsak) unsur varsa buradaki dokunuş; ya her bir ayrı boşluğun ya da aynı boşluğun doldurulmasında tam tekrara dönüşeceğinden duyumsamada haz veya görsel bir estetik sağlayamayacaktır.

Buradan da şu çıkarımı elde edebiliriz; boşlukta yer alacak unsurların hem birden fazla ve birbirleriyle uyumlu olabilmesi, hem de her bir ayrı doldurulmuş boşluğun birbirlerine benzememesi şartı aranmalıdır.

Birbirine benzemeyen doldurulmuş her boşluğun sanat olması beklenebilir mi? Boşluğu sadece resim düzlemi olarak değil; uzayın sınırlandırılmış bir parçası olarak bir mimarinin konumu, hacmi ve kendini meydan getiren unsurların uyumu veya bütünlüğünün bu boşluktaki yeri, olarak da değerlendirilip, ele almak gerekir. İşte sınırlandırılmış bu boşluk, anlamlı bir biçim yaratma sorunuyla karşı karşıya gelmiş ve estetik hazlara ulaşmışsa burada, hem mekan hem de sanattan söz edilebilir. Kısaca mekan, boşlukta anlamlı biçim yaratmak ve boşluğu görünür kılmaktır. *"Mekan dış duyarlılığın seklidir. Mekan ve zaman aklın her türlü deneyden önce gelen sezileridir... Herkes mekan ve uzamı gördüğünü sanır. Aslında görülen şeyler mekan ve uzamın taşıdığı şeylerdir..." (I. Kant)*

Yaşanmışlıkla anlamlandırılan zihindeki soyut değer olan imge aynı zaman da, Mekandır. Resim sanatında mekan, düşüncenin açık havada gösterilmesi bakımından

dış, gösterilmemesi bakımından ise iç mekan olarak değerlendirilmektedir. Dış dünya gerçekliğinin algı yoluyla imgeleşmesi açık veya kapalı alan olarak sunulabilir.

Dış dünyanın imge yoluyla görselleştiğinde oluşan mekanda yer alan öğelerden birisi de mimaridir. Mimari unsurun imgenin görselleşmiş biçimine olan katkısı veya mekan yaratmadaki yeri önemlidir. Bu mimari unsurlardan birisi olan Rönesans mimarisinin, iç veya dış mekan olarak resim betimlemelerindeki konumuna amaç bağlamında bakmak gerekir.

## 7.1. ANDREA MANTEGNA 1431-1506

### 7.1.1. Aziz Sebastian 1480

İtalyan resminin önemli temsilcilerinden biri olan Mantegna, eşyada rakursiye en iyi örnekleri verebilmiş bir ustadır. Ayrıca kompozisyonlarında işlediği konuların kahramanlarını genellikle ufuk çizgisinin üzerinde betimleyerek anlarda adeta bir dramatik etki yaratıyordu. i. *“Mantegna her ne kadar antik kalıntılarından uzak bir bölgede çalışıyor olsa da bir yandan da antik kaynakları incelemektedir”* (Vermeule, 1964: 44).

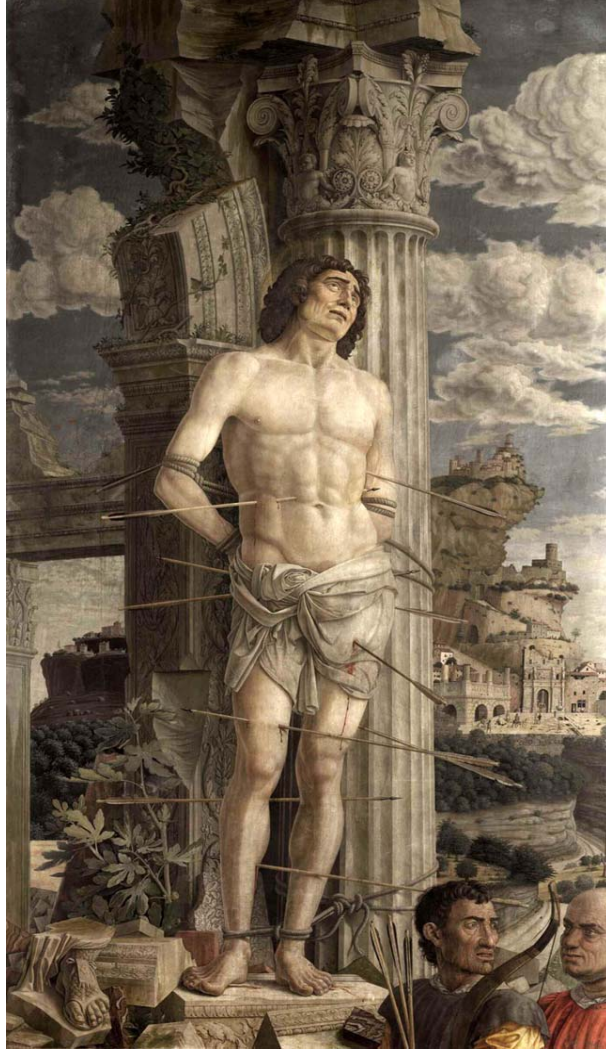
Azizlerin çektiği acıları büyük bir ustalık ve duyarlılıkla işlerken amacı, *“Hıristiyan ve pagan dünyası arasındaki kültür çatışmasını ve bu iki dünyanın birbirinden kopmasını yansıtmaktı”* (Lewis, 2000: 12). Antik mimari ve heykellerin dilinin incelenmesi ve yeniden canlandırabilmesiyle de bu kopukluğun giderilebileceğini düşünüyordu. *“Erken dönem arkeologlarını tanıyan Mantegna'nın antikiteye olan ilgisini, Padua'da tanıştığı Donatello'ya borçludur”* (Vermeule, 1964: 43)

*“Mantegna'nın hümanizm anlayışına uygun bir tavır sergileyerek antikiteye titizlikle yaklaştığını, resimlerinin karakteristiğinden anlamak mümkündür”* (Vermeule, 1964: 44).

Mantegna, antik mimari unsurlardan yararlanarak düzenlediği bu kompozisyonundaki Aziz figürünü bir Roma kalıntısının sütuna bağlanmış olarak betimlenmiştir. Figürün yüzündeki acı ifadesi belirgindir. Mantegna'nın burada anlatmak istediği şey, yorma açıktır. Antik unsurlara sınıksız bağlanmasının altında yatan gerçeğin ne olduğunu irdelemek gerekir. Çünkü Aziz'in, okların sayesinde ölmesi ve bunun sonucunda da başının öne düşmesi gerekirdi. Oysa burada bırakın ölmeyi, acı çeken bir ifadenin yanı sıra bir de mağrurluk vardır. Belki de Aziz'i böyle betimlemekle

kendisinin, antik geleneğine ne kadar sıkı sıkıya bağlı olduğu göstermektedir.

İfadeci bir yaklaşımı ortaya koyan bu düzenlemedeki mimari unsurlar ve detaylar, güzel olanını ve geleneklere bağlılığı işaret etmektedir. *“Resmin Solunda bir lahit parçası, antik bir baş ve ayak tasvir edilmiştir. Azizin bağlandığı sütun, Septimus Severus Takı ve Basilica Julia’dan yapılan desenlerle oluşturulmuş olup, Yunanca imzalamıştır ” (Vermeule, 1964: 46).*



**Resim 7.36.** Andrea Mantegna. *“Aziz Sebastian”*, Fransa, 1480.

Kompozisyon plastik açıdan irdelendiğinde, merkezi bir perspektifle mekan yanılması sağlanmıştır. Konunun tamamının ön planda verildiğini görmekteyiz. Betimleme de alanın derinliğini, sağdaki bir tepe üstüne kurulmuş olan antik kent çok net biçimde vurgulamıştır. Bu antik kent aynı zaman da dini bir motif etkisi yaratmıştır.

Dış mekan olarak bu resmin sağ alt köşesine yerleştirilen sıcak renkli iki figür, perspektifi daha da belirgin bir duruma getirmektedir. Böylece kompozisyondaki

kademe kademe oluşturulan planlar, görevlerini başarıyla yerine getirmişler.

Resmin merkezine yerleştirilen figür ve sütun, iki ögeyle dengelenmiştir. Bu denge elemanları, kompozisyonun sol tarafını yatayda tam ikiye bölen friz ve onun bağlandığı mimari unsur ile resmin sağında olan ve alan derinliği yaratan antik yerleşim yeridir. Ayrıca bulutların sertliği ve kütselliği boşluğu dolduran bir öge olarak karşımıza çıkmaktadır.

### 7.1.2. İsa'nın Sünneti 1460-64



Resim 7. 37. Andrea Mantegna. “İsa'nın Sünneti”, İtalya, 1460-64

Doğrusal bir perspektifle düzenlenen “Sünnet” konulu betimleme, gösterişli bir Rönesans şapelinde gerçekleşmektedir. Resmin üçte ikisi olan üst kısım ise tamamen mimariye ayrılmıştır. Arka planın tamamını oluşturan mimarının, detaylı bir şekilde verilmiş olması en az konu kadar önemli olduğu vurgulanmaktadır. “Son derece süslü

olan mimaride, her iki kemerin içinde bulunan “İshak’ın Kurban Edilişi” ile “Tabletleri gösteren Musa” gibi dini betimlemeler dikkati çekmektedir” (Uffizi Florence, 1970: 51).

Dikey olarak düzenlenen kompozisyonda figürler, kalabalık algısı yaratmaktadır. Resmin sağ tarafına yığılan figürler, soldaki sıcak renkli figürle dengelenmiştir. Ayrıca soldaki sıcak lekeli figür ise, sağdaki sıcak renkli küçük figürle dengelenmiştir. Böylece figürler arası renk geçişi ve dağılımı yapılmak suretiyle figüratif anlatımda tam bir denge sağlanmıştır.

Diğer bir açıdan arka plandaki “abartılı biçimde süslü olan mimarinin sütunu resmi, tam ortadan ikiye bölmektedir” (Uffizi Florence, 1970: 51). Merkezde bulunan ve ilk etapta gözü rahatsız eden bu dikeylik, hem sütun başının hizasındaki yatay hat hem de üst kısımlarındaki yarım dairesel kemerlerin hareketi ile dengelenmektedir.

## **7.2. JAN VAN EYCK 1395-1441**

### **7.2.1. Rolin Madonnası 1435**

“Burgonya Sarayı’nda Şansölye olan Nicolas Rolin’in gücü ve saygınlığı, gösterişli mimari, giysiler ve diğer ayrıntılarda görsel olarak dışavurulmaktadır” (Hollingsworth, 2009: 244).

Jan Van Eyck, kendisi kadar ünlü bir ressam olamayan ağabeyi Hubert’ten resim eğitimi alarak sanat yaşantısına başlamış bir Flaman ressamdır. “Nicolas Rolin’in, Bakire Meryem’in sarayında Meryem’e ve çocuğuna saygılarını sunuşunu konu edinmiştir” (Bell, 2009: 158).

Alabildiğine alan derinliği olan kompozisyonda, en ince detaylarına kadar işlenerek gerçekçi üslupta tasvir edilmiş bir kent manzarası en az konu kadar dikkati çekmektedir. Bu resmin diğer bir özelliği ise “renklerin bitkisel yağlarla karıştırılarak” (Bell, 2009: 158) elde edilmesidir. Bu tür boyanın örtücülüğünün (opak) yanı sıra ışığı daha fazla etkili kılabilmektedir.

Resmin konusu çocuklu bakire Meryem’dir. Dizleri üzerine çökük olan Rolin, önündeki üzerinde açık durumda bulunan kutsal kitaplı bir sehpaye dirseklerini koyarak ellerini birleştirmiş pozisyonundadır. Karşısında ise elinde taç tutan bir melek figürü ile kucağında çocuk olan Meryem vardır. Meryem’in kucağında küçük İsa, sol elinde bir küre tutarken sağ eliyle de Rolin’i kutsamaktadır.

Gerek sütun ve başlıklarıyla gerekse yarım dairesel kemerleriyle Rönesans



üslubu olan bu iç mekan, bir saray sundurmasıdır. İtalyan tarzı bu sarayın konumu itibariyle iyi bir panoramaya sahip olduğu, arka planda verilen kent manzarasından anlaşılmaktadır.



**Resim 7.38.** Jan Van Eyck, “*Rolin Madonnası*”, Fransa, 1434

İç mekanın derinliğini soldaki sütunlar ve zemin karoları pekiştirmektedir. İç mekanın alan derinliği, üç dairesel kemerle dışarı açılan boşluktan gözüken arka plandaki sıcak lekeli figürler aracılığıyla kentle buluşarak ufka karışmaktadır. İç mekanda başlayan ve plan plan anlatımlarla oluşturulan alan derinliğinde mimari betimlemelerin katkısı yadsınamayacak kadar çoktur. Özellikle bu kompozisyonda perspektifi ortaya çıkaran esas etken, mimari bir unsur olan sütunlardır.

### 7.3. FRA ANGELICO 1400-1455

#### 7.3.1. Müjde 1440

“Dominiken mezhebinin bir üyesi” (Honour, 1991: 388) olan Fra Angelino sanat yaşamı boyunca dini motifli resimler yapmış bir Rönesans sanatçısıdır. Yaşamının son yıllarında “San Marco Manastırı” (Honour, 1991: 388) duvarlarından birine yapmış olduğu mesaj adlı bu fresk de, dini motiflidir. Cebrail Meryem’e, tanrının oğlu İsa’yı doğuracağını müjdelemektedir. Sade bir mekan içinde anlatılan konu, yalın bir biçimde de işlenmiştir. Fra Angelino’nun sanatı için, “sona ermekte olan Ortaçağ resim sanatının son denemeleri” (Toman, 1995: 246) olarak niteleyebiliriz.

Bir din adamı olduğu halde geleneklerin dışına çıkarak, yeni kompozisyon düzenlemelerine gitmiştir. Bunun başlıca nedeni olarak Masaccio’yu izlemiş ve etkilenmiş olmasıdır.



Resim 7.39. Fra Angelico, “Müjde”, İtalya, 1440

Resimde ilk olarak simetri göze çarpmaktadır. Bu simetriye hem mekanın hem de figürlerin sebep olduğunu algılarız. Oysa genel olarak kompozisyondaki simetri algısını bozan bir, çok sesliliğin olduğunu görmek için fazla beklemeye gerek de yoktur. Her şeyden önce çizgi perspektifinin başarıyla uygulandığı bu betimlemede, diyagonal hatları görebilmek yeterlidir. İç-içe geçmiş profillerin yaratmış olduğu etki, doğrudan

perspektifi işaret etmektedirler.

Korint ve İyon nizamlarının karıştırarak oluşturulan Kompozit sistemi ve üzerine oturtulan daire kemerlerin tekrarlarıyla oluşturulan perspektif bu kısa iç mekanda başarıyla uygulanmıştır. Bu mimari öge, Erken İtalyan Rönesans mimarisinin önemli bir örneği olarak kabul edilen Brunelleschi'ye ait Ospedale degli Innocenti'yi çağrıştırmaktadır (**Res.7.40**).

Figürlerin ifadesi ve hacimselliği, ışığın ve rengin kullanılışı ve mekan olarak seçilen mimari üslubun oluşturduğu sadelik, kompozisyonun tamamına yansımıştır. *“Ayrıntulara gösterilen titizlikle birlikte yalın, doğrudan görsel anlatım, Fra Angelico San Marco Manastırını dekore eden fresklerinin tipik özelliğidir”* (Hollingsworth, 2009: 219).



**Resim 7.40.** Filippo Brunelleschi “Ospedale degli Innocenti”, İtalya, 1421-25

#### **7.4. DOMENICO VENEZIANO 1410-1461**

##### **7.4.1. Meryem Ana ve Çocuk 1445**

İtalyan Domenico Veneziano, erken Rönesans ressamıdır. Çocuklu Meryem ve azizlerin konu edildiği kompozisyon, *“Floransa Mangoli Kilisesi şapeline yapılmıştır. Renk bakımından ilginç bir örnek olan resimde, dönemin renklerine uymayan yeşil ve pembe renkler kullanılmıştır. Ön planda sırasıyla soldan; kitap okuyan Aziz ve eliyle*

*işaret yapan Vaftizci Yahya, karşılarında ise Aziz Zenobius ve elinde hurma dalı olan Aziz Luca” (Keller, 1969: 126) simetrik olarak sahne de yer almaktadırlar.*

*“Bu eserin Veneziano’nun en önemli çalışmalarından biri olduğunu O’nun, üzerine attığı imzasından anlamaktayız. Resim kompozisyonlarında dönemin paletinde olmayan renkleri kullanmasıyla dikkati çekmiş bir ressamdır” (McLean, 1995: 265).*



**Resim 7.41.** Domenico Veneziano, “Meryem Ana ve Çocuk”, İtalya, 1445

İç mekan yanılısamalı bu kompozisyonda betimlenen mimarin “*arka planında, üç nişli ve iki yan mekan ile bu yapının ön tarafında ince sütunların taşıdığı çapraz tonozlu bir portiko bulunmaktadır*” (Uffizi Florence, 1970: 39). Bu iç mekan yanılısamasında figürlerin dağılımı, mimariyle uyum içindedir. Merkezi bir perspektife göre betimlenen konu, gerek mimarinin gerekse figürlerin verilişi bakımından tam bir simetri ve denge üzerine kurulmuştur.

Ayrıca Nişlerin üst kısımlarında Rönesans mimari süslemelerinden olan “istiridye kabuğu motifleri kullanılmıştır.

## 7.5. FRA CARNEVELLA 1430-1500

### 7.5.1. Meryem'in Doğumu 1467



**Resim 7. 42.** Fra Carnevale, “Meryem’in Doğumu”, New York, 1467

Carnevale'nın *Meryem'in Doğumu* adlı dış mekan yanılsamalı bu kompozisyonda, Klasik üslup bir mimarisi ile çağdaş görünümlü bayanlar birlikte betimlenmiştir. Resmin merkezinde sundurmanın altında bakire bir ebe tarafından yıkanan Meryem bulunmaktadır. Kompozisyonda günlük yaşantı, canlı biçimde bir bütün olarak verilmiştir.

Bu resimde en çok dikkati çeken unsur, mimaridir. Yapı, gerek sütunları, volütleri gerekse frizlerdeki Roma menşeli kabartmaları açısından öyle bir titizlikle işlenmiş ki adeta gerçeğini aratmayacak bir biçimde başarılıdır.

Resmin kaçış noktası gökyüzü ile tepenin birleştiği yer olup, sol kenardadır.

Yani Rönesans'ın yarattığı doğrusal bir perspektiften söz etmek daha yerinde olacaktır. Böylece mimari optik bir görünüme sahip olduğunda, heykel etkisi yaratmaktadır.

### 7.5.2. Bakire ve Tapınak 1467



**Resim 7. 43.** Fra Carnevale, “*Bakire ve Tapınak*”, Boston Müzesi, 1467

İki boyutlu bir yüzeyde doğrusal perspektifle verilen uzay yanılsaması, Antik bir Roma mimarisiyle sağlanmıştır. Geniş yuvarlak kemerli bir girişi olan bu mimaride alan derinliği iç mekanda devam etmektedir. Dışarıda başlayan hareket mekanın içinden geçerek pencere boşluklarının aracılığıyla en arka plana ulaşmaktadır.

İçeriği genelde dini motifli olmasına rağmen Rönesans resimlerindeki gündelik yaşam betimlemeleri, bu çalışmada da kendini göstermektedir. Ön kısımda hareket halinde bir grup tasvir edilmiştir. Resmin merkezde bulunan mavi elbiseli genç Bakire tapınağa doğru gitmektedir. Kilisenin içinde sadece dinlenen, sohbet eden veya yürüyen

genç erkek figürleri görülmektedir.

Tapınağın cephesindeki dekoratif alçak kabartmalar ise, insan zevklerini ve evrelerini özetler durumdadır. Ayrıca sütunların kaidelerinde pagan sembollerinden olan iki kabartma figür izleyiciyi kapıda karşılar durumdadır.

Fra Carnevale'nın çalışmalarındaki mimari özellikler, abartılı biçimde kendini göstermektedir.

### 7.5.3. Müjde 1484



**Resim 7. 44.** Fra Carnevale, "Müjde", Münih, 1484

Fra Carnevale'nin Müjde adlı eserinde mimariye atıf yapılarak büyüleyici bir bakış açısı üzerine kuruludur. Sanatçının bu çalışmasında, Filippo Lippi, Fra Angelico ve Domenico Veneziano'nun çalışmalarını incelediği açıkça belli olmaktadır.

Müjde olayının evin önünde gerçekleşmesine rağmen Meryem Ana'nın evinin duvarları şeffaf bir görünümde betimlenmiştir ve özellikle yatak odasının içi

gözükmektedir. Yatak odası lüks bir perde ve küçük, açık bir dolap ile dekore edilmiş, odaya sağ taraftaki bir mermer kapıdan girilir. Yeşil perdenin açılmasıyla, yemek odasındaki masa ve merdiven gözükmektedir.

Müjde, Meryem'in evinin önünde fakat evinin içi gözükecek biçimde gerçekleşmektedir. Bol dökümlü mavi peleriniyle Meryem, açık olarak elinde tuttuğu bir kitap ile meleği karşılamaktadır. Yere serili işlemeli bir halının üzerindeki melek ise incelikli bir bükülmeye güzel bir haberi müjdelemektedir.

Klasik üslup özelliği olan mekanın arka planında yatay hatlı bir kent görünmektedir. Merkezi ve paralel bir perspektife göre düzenlenmiş olan bu kompozisyondaki mimarının ele alınış biçimi itibariyle alan, dört dikey hatta bölünmüştür. Resmin sağ kısmını oluşturan öğelerin karmaşıklığına rağmen statik bir algı vardır. Burada gerek yuvarlak kemerleriyle gerekse plasterleriyle mütevazı bir anlatım vurgulanmıştır.

Resmin sol tarafına da ise bahçeye açılan, yaprak motifli başlıklarıyla dokuz Korint sütundan oluşan bir örtü sistemi bulunmaktadır. Sütunlar ve yarım daire kirişlerin oluşturduğu etki bu alanda dinamik bir görünüm yaratmaktadır.

## **7.6. PIERO DELLA FRANCESCA 1415-1492**

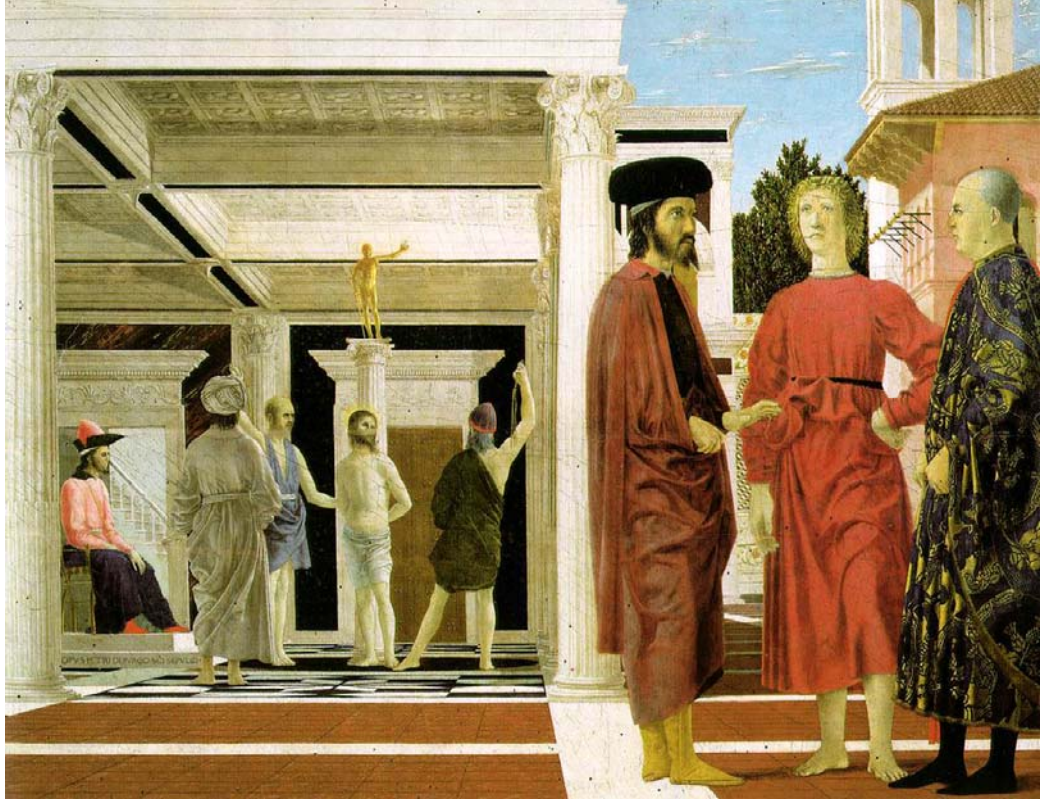
### **7.6.1. İsa'nın Kırbaçlanması 1455**

*“15. yüzyıl İtalya'sının ünlü ustalarından olan Francesca, hafif ve berrak bir renk duyarlılığına sahiptir. Bu çalışmanın hem yapım tarihi hem de gerçek yorumu fazlasıyla tartışılmış konulardan biridir. Ancak Francesca'nın antik dönemin mimarlık diline olan ilgisini ve resimsel kompozisyonlarda perspektif kullanımını yarattığı kesindir” (Hollingsworth, 2009: 233).*

İtalyan sanatçı Piero Della Francesca, resimlerinde perspektif tekniğini en iyi uygulayabilen Rönesans sanatçılarından birisidir. Perspektifteki başarısını geometri ve matematik bilgisine dayandıran Francesca, böylece temalarını da basit ama vurgulayıcı bir netlikte verebilmiştir. *“Francesca, tabiattaki her şeyin temelinde kusursuz bir geometri olduğuna inanarak ona ulaşmaya çalışmış bir sanatçıdır. Bu nedenle resimlerinde her şeyi en ince detaylarına kadar hesaplayan ve aynı zaman da ışığın resimdeki önemini kavrayan ilk sanatçılardandır” (Krausse, 2005: 12).*



Francesca bu kompozisyonunda iki ayrı enstantanenin birlikte verdiği farklı bir uygulamada bulunmuştur. Merkezi pir perspektife göre düzenlenen kompozisyonda iki ayrı konu, mekan ve zaman birlikte verilmiştir. Sağ taraftaki konu için dış mekan seçilirken, esas konu için ise, iç mekan tercih edilmiştir. Bir tek bakış noktasına göre aynı anda iki farklı mekan ve zamanı konuyla birlikte düzenleyebilmek ancak, perspektif bilgisi yeterli olan sanatçıların işi olsa gerek.



**Resim 7. 45.** Piero Della Francesca, “İsa'nın Kırbaçlanması”, Urbino, 1455

İsa'nın kırbaçlanma olayı, antik mimari içinde gerçekleşmektedir. Dekoratif ayrıntılı mimaride, Korint başlıklı sütunlar ve kasetli tavan döşemesi dikkati çekmektedir. Resmin bu bölümündeki alan derinliği, zemin çizgilerine paralellik gösteren kasetli tavan çizgileri ile kirişin oluşturduğu diyagonal hatların etkisiyle sağlanmıştır. “Kompozisyonun solundaki sütuna bağlı İsa figürü, antik dönem düşünürleri gibi tasvir edilmiştir. Mimari detaylardan olan kasetli tavan, kapı pervazları ve kompozit başlıklarda, Roma döneminin etkilerini görmek mümkündür” (Vermeule, 1964: 40)

Dış mekan da ise dinsel konuyla ilgisi olmayan üç figür dönemin sivil mimarisinin önünde durmaktadır. Burada kompozisyonda dikkati çeken; öndeki

figürlerin büyüklüğü ve sıcak renklerle verilışı düzenlemenin, kendi alan derinliğinin yaratmasının haricinde, günümüzün sinemalardaki üç boyutlu efektleri çağrıştırması bakımından da önemlidir.

### 7.6.2. Azizler ile Madonna ve Çocuk 1472-74



**Resim 7.46.** Piero Della Francesca, “Azizler ile Madonna ve Çocuk”, Milano, 1472-74

Francesca, “perspektif bilgisini öylesine etkili kullanabilmektedir ki” (Mclean, 1995: 274), düzenlediği çoğu kompozisyonunda “dinginlik ve huzur vardır” (Tansuğ, 1999: 170).

Meryem, Çocuk İsa, melek ve azizlerin yer aldığı “Brera Atlar Panosu” (Mclean, 1995: 270), sanat ve bilme önem veren “Federigo da Montefeltro tarafından Urbino’daki Aziz Bernadino Kilisesi için sipariş edilmiştir” (Töpper, Stukenbrock,

1999: 703).

Kompozisyonda ana tema olarak, dükün doğum sırasında ölen karısının doğurduğu bebek hikayeleştirilmiştir. Yarım dairesel kemerli ve kasetli bir tavanın oluşturduğu mimari, kompozisyonun arka planını oluşturmaktadır. “*Apsisin merkezinde Venüsü temsil eden bir istiridye kabuğu ve kabuğun ortasından asılan yaratılışın veya uzayın sembolü olan bir deve kuşu yumurta bulunmaktadır*” (Töpper, Stukenbrock, 1999: 703). Resmin sağ alt köşesindeki diz çökmüş zırhlı figür dükün kendisidir. Bebeğin boynundaki kırmızı boncuk kolye, kan, ölüm ve yaşamı sembolize etmektedir. Ayrıca Meryem’in ayakları altına serili detaylı işlenmiş sıcak renkli, doğu meşeli bir halı dikkati çekmektedir.

Konu, titizlikle işlenmiş ve doğrusal bir perspektifle verilen kasetli beşik tonozlu apsisinin önünde gerçekleşmektedir. Buradaki mimari, gerek betimlenişi gerekse gerçekçiliği en az konu kadar dikkati çekmektedir. Rönesans’ın bu klasik tarzdaki mimarisi, dönemin resmiyle doğrudan örtüşmektedir.

## 7.7. CARLO CRIVELLI 1430-1500

### 7.7.1. Aziz Emidius'lu Kutsal Tebliğ 1486

“*Rönesans döneminin Venedikli ressamlardan birisi olan Crivelli, babasından aldığı resim eğitimini geliştirmek için Vivarini'nin gerçekçi ayrıntılar ve ağır bezemelerinden de yararlanmıştı. Genelde dinsel konulu resimlerine ayrıntılar, süslü giysiler ve gotik bir ruh hakimdir*” (Eczacıbaşı, 1997: 362).

En önemli çalışmalarından biri olan “*Aziz Emidius'lu Kutsal Tebliğ*” de düzenlemeye egemen olan unsur, son derece ayrıntılı bir biçimde işlenmiş olan mimarilerdir. “*Mimarinin, resmin ana temasının önüne geçecek kadar önemsenmiş olması açısından da değişik bir çalışmadır. Sanatçı, yaşantısının bir bölümünü geçirdiği Ascoli kenti için yaptığı bu resmin sağında her yeri süslü ve kapısı açık olan iki katlı bir mimari betimlemiştir*” (Cumming, 2008: 105).

Mimarilerin oluşturduğu derin perspektif gözü bir noktaya toplarken, çok sayıda sembol içeren nesnelere ve aşırı mimari süslemeler konunun önüne geçerek izleyicinin dikkatini dağıtmaktadır. Katların kasetli tavan süslemeleri, frizlerin üzerindeki “*antik kaynaklı yumurta motifleri ile aralarında insan yüzlerinin bulunduğu bitkisel motifli kabartmalar*” (Eczacıbaşı, 1997: 362), mimarinin bir diğer özellikleri olarak karşımıza çıkmaktadır. Meryem’in evi, içli-dışlı süslenmiş gömme sütun ve başlıkları görkemli

hale gelirken arka plandaki kemerli mimari de bu süslemelerden nasibini almıştır.

Karşılık mimarilerin frizlerinin oluşturduğu kaçış çizgileri alan derinliğini ortaya çıkarmaktadır. Mimarinin perspektife katkısını en iyi anlatan betimlemelerden biridir.



Resim 7.47. Carlo Crivelli, “Aziz Emidius’lu Kutsal Tebliğ”, İngiltere, 1486

## 7.8. ANDREA DEL VERROCCHIO 1435–1488

### 7.8.1. Madonna ve Çocuk İsa 1470

Floransa’da doğan Verrocchio, çok yönlü bir sanatçıdır. Özellikle resim ve heykel alındaki başarısının yanında kendi atölyesinden önemli ustalar çıkarmış Klasik tarzdaki eserler veren bir Rönesans sanatçısıdır.

“Meryem ve Çocuk İsa” da görüldüğü gibi genelde diğer kompozisyonlarında da bir dinginlik vardır. Klasik mimari kalıntılar önünde Çocuk İsa’ya dua eden diz çökmüş

Madonna, etkileyici bir sakinliktedir. Bu sakinliye uyum gösteren mimari en az figürler kadar özenle işlenmiştir.

Perspektifine önem gösterilen mimarinin, figürlerin ile arasındaki kısımda bulunan yer döşemesinin geriye doğru giden hatları alan derinliği yaratmaktadır. Ayrıca mimarinin kemerli girişi, ön plandaki hareketi ufka taşımaktadır.



Resim 7.48. Andrea del Verrocchio, “Madonna ve Çocuk İsa”, İskoçya, 1472-74

## 7.9. MELOZZO DA FORLI 1438-1494

### 7.9.1. Sixtus Platina'yı Kütüphaneci Olarak Atıyor 1474

Dönemin başarılı ve saygın ressamlarından biri olan Melozzo da Forli; “Roma’nın kentsel yenilenmesine katkısını anlatan yazıtı işaret eden Platina, Sixtus’u yakınlarıyla birlikte papalık sarayının bir elemanı olarak sunuluyor” (Hollingsworth, 2009: 240).

Kompozisyonundaki her detayına kadar işlenmiş olan mükemmel işçilikli mimari, izleyiciyi etkisi altına almaktadır. Ayrıca ufuk çizgisinin zemine yakın alınmış olması, düzenlemedeki mimarının ve figürlerin etkisini artırmaktadır. Soğuk renkli bu iç mekan yanılışına kontrast renkli figürler tam bir uyum sağlamaktadırlar.



**Resim 7.49.** Melozzo da Forlì, “Sixtus Platina’yı Kütüphaneci Olarak Atıyor”, İtalya, 1474

Merkezi bir perspektife göre düzenlenen kompozisyonun ön planında simetrik olarak verilen kare kesitli her iki sütun, yüzeyindeki meşe dalları ve palamut bitkisel motifleri ile dikkati çekmektedir. Klasik döneme ait yumurta ve akantus motifleriyle süslenen mimarının kasetli tavan çizgileri ile sütun başlıklarının keskin hatları perspektife katkı yapan diğer unsurlardır. Ard arda sıralanan sütunların yaratmış olduğu alan derinliği, arka plandaki soğuk renkli duvar penceresinden dışarıya doğru devam etmektedir. “Melozzo da Forlì, yarattığı mekansal yanılışmadaki başarısını perspektif kurallarını tam olarak bilmesine borçludur” (Töpper, Stukenbrock, 1999: 618)

## 7.10. FRANCESCO DEL COSSA 1430-1477

### 7.10.1. Tebliğ 1470

Dönemin canlı ve lirik tasvirlerinden biri olan “Tebliğ” adlı bu kompozisyonda en ince detaylarına kadar işlenmiş dönemin mimarisini, görmek mümkündür. Mimarının bu işleniş biçimi kompozisyonda egemen bir doku görselliğine dönüşmüştür. Böylece hem mimarının hem de resmin strüktürünü ortaya çıkmıştır.



**Resim 7.50.** F. Cossa, “Tebliğ”, Dresden –Almanya, 1470

Merkezi bir bakış açısına göre düzenlenmiş olan bu kompozisyonda hem mimari hem de figürler açısından bir simetri vardır. Kabartma işlemeli bir giriş ile İyon sütun resmi dikine iki eşit alana bölmektedir. Merkezdeki bu dik hattın yaratmış olduğu sert bölünmüşlüğe rağmen kompozisyonu dengeleyen birçok yatay unsur vardır. Bunlardan birisi, kemerlerin üstündeki kabartma işlemeli frizlerdir.

Bu iç mekan, yuvarlak basık kemerli kapıların boşluğundan dışarı doğru

açılmaktadır. İçerideki alan derinliği özellikle, arka plandaki mimari betimlemeler aracılığıyla sonsuza kadar gitmektedir.

Böylece içerideki başlayan hareket dışarıda da devam ettirilmiştir.

Bu mekan yanılısamalı kompozisyonda görülen hareketin içten dışa doğru devam etmesi, portre sanatında da çok uygulanan bir yanılısama türüdür.

## 7.11. PIETRO PERUGINO 1446-1524

### 7.11.1. Aziz Bernardo'ya Görünen Meryem 1490-94

Verrocchio'nun atölyesinde çıraklığını tamamlayan Pietro Perugino, İtalyan Piero della Francesca'dan perspektif dersleri aldı. Dönemin başarılı ustalarından olan Perugino, *“sunak masası için yaptığı resimlerdeki tatlı ve içten tarzıyla herkesin saygınlığını kazanmıştı. Resim sanatında yağlıboyayı uygulayan ilk ressamlardan olan Perugino, Santa Maria Maddalena di Coastello Kilisesi için yaptığı bu çalışmada, öğrendiği perspektifin bütün kurallarını uygulamıştır”* (Gombrich, 1999: 315).

Kompozisyonun dengesini bozmadan derinlik etkisi yaratabildiği ve figürlerin *“sert ve katı görünmemesi için Leonardo'nun “sfumato” tekniğini kullanmayı öğrendiğini göstermektedir”* (Gombrich, 1999: 315).

Bernardo'ya adanmış olan bu sunak resminde Aziz, kitap okurken bir ara başını kaldırır ve karşısında duran Meryem'i görür. O anın anlatıldığı düzenlemede anlatım, çok basit ve sade biçimdedir.

Merkezi perspektife göre düzenlenen kompozisyonda sertlik adına hiçbir unsur bulunmamaktadır. *“Katılığın kırıldığı ve sert konturların kaldırıldığı bu düzenlemede, geçişlerin gayet yumuşak biçimde sağlandığını hem mekanda hem de figürlerde görmekteyiz”* (Mclean, 1995:297). Gerek mimari gerekse figürler açısından uyumlu olan kompozisyonda, figürlerin rahat ve sakin davranışları adeta realizmin ayak sesleri gibidir.

Kompozisyonun kurgusuna baktığımızda hem figürler hem de mimari açıdan bir denge sağlanabilmiştir. Ön planın solundaki sıcak renkli figürü, hem karşısındaki oturan figürün el hareketi hem de arkasındaki figürün sıcak renkli elbisesi dengelemektedir.

Mimari ise, kendi strüktürel yapısı itibariyle zaten bir denge abidesi durumundadır. Kare kesimli sütunları birbirine bağlayan yarım dairesel profillerinin ard arda sıralanışları kompozisyonda, derinlik etkisi yaratmaktadır. Buradaki iç-içe geçmiş



profillerin oluşturduğu kütle, karşılıklı olarak yerleştirilmiş figürleri birbirine bağlayarak kompozisyondaki asıl dengeyi sağlamaktadır. Ayrıca ard arda sıralanan bu kemerler, ön plandaki hareketi arka plana aktarmaktadır. Böylece resimdeki perspektif etki, arkadaki manzaranın verilmiş biçimiyle örtüşerek sağlanmıştır.



**Resim 7.51.** Pietro Perugino “Aziz Bernardo’ya Görünen Meryem”,Almanya, 1490-94

Diğer bir açıdan kompozisyondaki “figürlerin sakin ve durgun olan görünümleri, köşeli sütunların keskinliği ile dengelenmeye çalışılmıştır. Ayrıca gerek figürler gerekse mimari, simetri ve sadelik bakımından birbirlerine son derece uyumludurlar” (Gombrich, 1999: 315).

#### 7.11.2. Meryem’in Evlenmesi 1501-04

Merkezi bir perspektife göre düzenlenmiş olan “Evlilik” konulu kompozisyon, iki katlı bir mimari görünümündedir. Üst katta sekizgen ve çift revaklı merkezi planlı mimarinin kendisi, alt katta ise paralel bir perspektife göre betimlenmiş bir figür gurubu bulunmaktadır. Bu düzenleme Raphael’in, “Meryem ile Yusuf’un Evliliği” adlı

kompozisyonuyla aynı özellikleri göstermektedir. Zemin çizgilerinin mimariyle buluşmasının yarattığı alan derinliği, mavimsi gri tepeler ve bulutlu gökyüzü aracılığıyla sonsuzluğa doğru gitmektedir.



**Resim 7.52.** Pietro Perugino, "*Meryem'in Evlenmesi*", Yağlıboya, Fransa, 1501-04

Ufuk çizgisinin üstten alınmış olmasıyla geniş alandaki diğer figürler ve mimarinin tamamı görünür hale gelmiştir. Ön plandaki konu, gerideki figürlerin aracılığıyla kiliseye bağlanmıştır. Kilisenin kare sütunları üzerine yerleştirilmiş kubbeli revaklarının simetrik olması, hem mimari hem de kompozisyonun dengesini sağlayan en önemli unsur olarak kendini göstermektedir.

Kompozisyona, genelde sıcak renkler egemendir. Ön plandaki figürlerin renkleri diğer fini paralel perspektife göre düzenlenmiş sıcak ve soğuk dengesi dizilişleri ki

Uzaktan mavimsi gri tepeler ve bulutlu gökyüzü ile derinlik etkisi sonsuzluğa doğru gitmektedir.

### 7.11.3. İsa'nın Aziz Petrus'a Anahtarları Verişi 1481

*“İsa'nın Petrus'a cennet krallığının anahtarlarını verdiği bir enstantaneyi konu edinmiş bir çalışmadır. Freskte, Katolik kilisesi tarihinin önemli bir gününe şahit olunmaktadır. Kompozisyonda anahtarın verildiği yer olarak mistik bir ortam değil de Floransa meydanında verilmiş olması açısından enteresandır” (McClean, 1995: 294).*



**Resim 7.53.** Pietro Perugino, “İsa'nın Aziz Petrus'a Anahtarları Verişi”, Fresk, Roma, 1481

Pietro Perugino'nun bu eseri; geniş bir alan, kalabalık bir figür topluluğu ve arka plandaki mimariler bakımından Pintoricchio'nun “Aziz Bernardine'nin Ölüm Töreni” (Resim,7.78) adlı eserle büyük bir benzerlik göstermektedir. Özellikle kaçış noktası olarak bütün çizgilerin toplandığı arka plandaki mimarinin, gerek formu gerekse duruş yeri tamamen birbirleriyle örtüşmektedir.

Resmin merkezinde bulunan ayaktaki İsa ile diz çökmüş Petrus'un her iki yanında resmedilen figürler havarilerle, dönemin tanınmış kişileridir. Ön plandaki hareketi ve konuyu arka plana taşıyan figürlere, zemindeki kaçış çizgileri yardımcı olmaktadır. “Bu eser Papalığın gücünü ortaya koymak için, İsa ve Musa'nın yaşamlarından alınan sahnelerin işlendiği bir dizi resimden birisidir” (Hollingsworth, 2009: 238).

Merkezi ve paralel bir perspektifin tipik örneği olan bu betimleme de figürlerin dağılımını gidermek için arka plana yerleştirilen “Rönesans mimarileri

*görülmektedir” (Mclean, 1995: 294). Düzenlemenin kaçış noktasında bulunan dilimli kubbeli ve üçgen alınlıklı merkezi planlı sekizgen kilise kompozisyonunda, dengeyi sağlayan en önemli unsur olarak görülmektedir. Konunun arka planda dağılmaması için kilisenin her iki yanına Roma simgesi olan “Zafer Anıtını çağrıştıran bir çift antik mimari” (Mclean, 1995: 295) yerleştirilmiştir (Resim,7.54).*



**Resim 7.54.** “Konstantin Zafer Anıtı”, Roma, MS. 312-15

## **7.12. FILIPPINO LIPPI 1457-1504**

### **7.12.1. Meryem, Çocuk İsa ve Azizler 1486**

Floransa'nın en önemli ressamlarından biri olan Lippi, Fra Filippo Lippi'nin oğludur. Babasından aldığı resim eğitimini daha sonra Botticelli atölyesinde devam ettirmiştir.

Filippino Lippi'nin *S. Bernardo Şapeli için düzenlediği dini temalı kompozisyonun figürleri; Bernardo, Aziz Victor, Zenobius ve Vaftizci Yahya'dır” (Uffizi Florence, 1970: 87). Resmin merkezinde, istiridye kabuklu motifi olan bir platform üzerinde, kucağında çocukla oturan Meryem bulunmaktadır. Resmin üst kısımda “Leonardo'nun taslaklarından esinlenilmiş bir çift melek figürü bulunmaktadır” (Uffizi*

*Florence, 1970: 87*). Ön planda ise Azizler ile Vaftizci Yahya simetrik biçimde yerleştirilmişlerdir. Kompozisyondaki figürler ve meleklerin düzenleniş biçimi, içinde bulunulan mimariye tam bir uyum ve denge sağlamıştır.



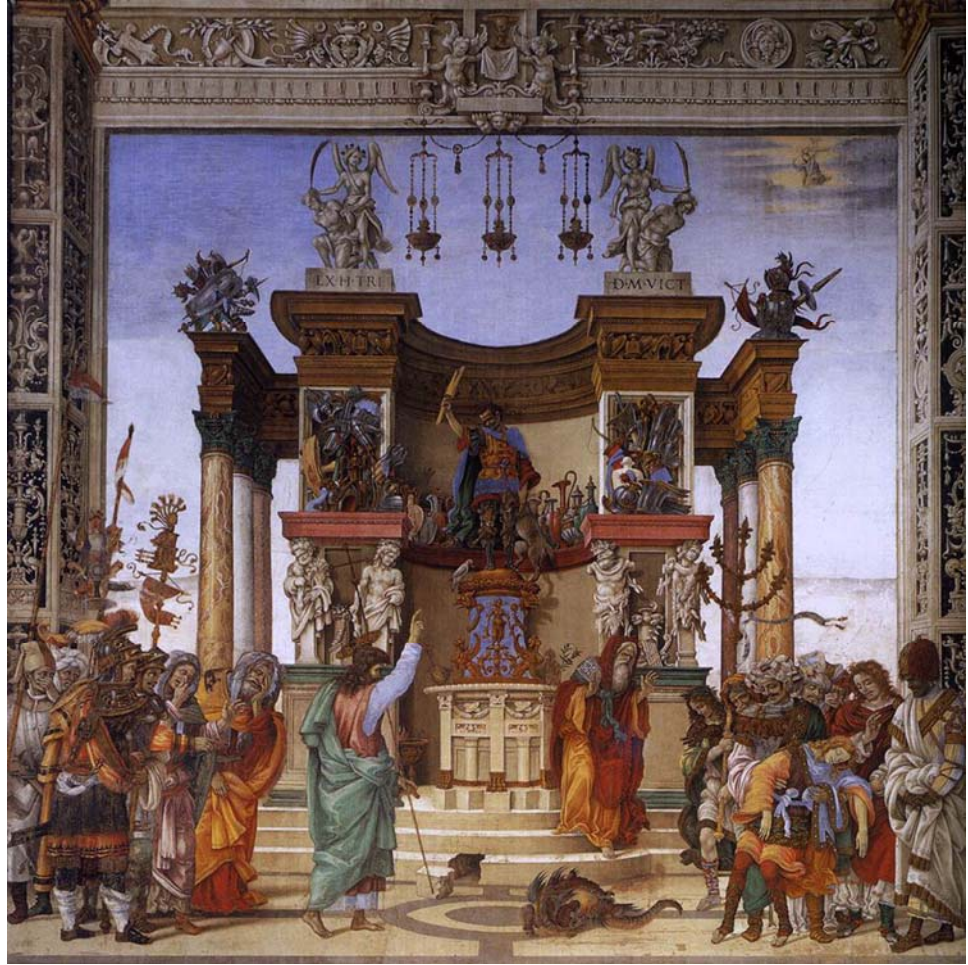
**Resim 7.55.** Filippino Lippi, “Meryem, Çocuk İsa ve Azizler”, İtalya, 1486

Merkezi bir görüş açısına göre düzenlenen kompozisyonun mimarisi, aşırı derecede süslüdür. Mimari, gerek “*nişi taçlandıran istiridye kabuklu motifler açısından gerekse bitkisel motifli kare kesitli sütun ve frizler açısından Rönesans Mimari özellikleri taşımaktadır*” (Flecher, 1961: 636).

Sütun ve frizlerin oluşturduğu çizgisel perspektifle sağlanan alan derinliği ön plandaki figürlerin verilmiş biçimiyle desteklemektedir.

### 7.12.2. Aziz Philip'in Şeytanı Tapınaktan Kovması 1497-1502

“*Santa Maria Novella Kilisesinin aile şapeline yapılan “Aziz Philip’in Şeytanı Tapınaktan Kovması” adlı freskin konusunu bir efsaneden almaktadır*” (Mclean, 1995: 292). Aziz Philip Hieropolis kentinde insanların taptığı büyük bir yılanı, haçın yardımıyla ortadan kaldırır. Fakat yılanın bıraktığı kokudan ölen insanların arasında kralın da oğlu bulunmaktadır. Aziz Philip haçın yardımıyla kralın oğlunu dirilttikten sonra, yılanı tapanlar tarafından kendisi öldürülür.



**Resim 7.56.** Filippino Lippi, “Aziz Philip’in Şeytanı Tapınaktan Kovması”, İtalya, 1497-1502

Bu dramatik konu, karşılıklı iki dekoratif kare sütunun gerisinde bir tiyatro sahnesi gibi betimlenmiştir. Ön plandaki simetrik biçimde yerleştirilen kalabalık figürler ile arka planda resmin merkezinde bulunan simetrik ve dengeli mimari ile uyum içindedirler. Her iki tarafındaki bir dizi sütunlarla çevrilmiş yarım daire tapınağın en üstünde zafer tanrıça heykelleri bulunmaktadır. Gerek friz gerekse nişlerdeki süslemeleriyle dikkati çeken mimarinin önünde yuvarlak kaideli bir platform üzerinde

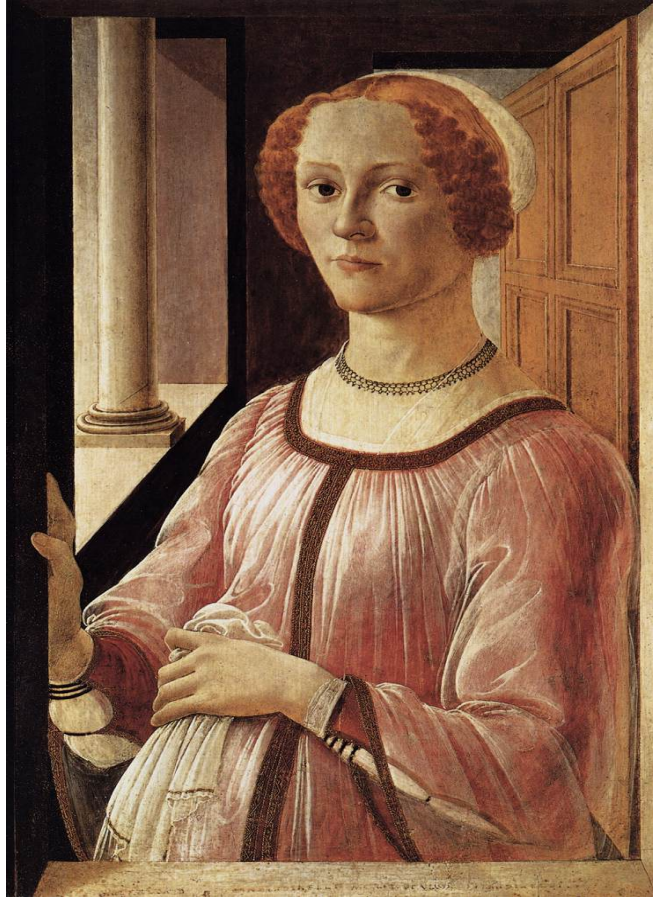
bulunan Mars heykeli, merdivenlerden inmekte olan rahip ve ön sahnedeki yılanı kovmak için elini kaldırmış Aziz Philip, bir üçgen meydana getirmiştir.

Sahne; en önde figürlerin yerleştirilme biçimiyle yatay bir dikdörtgen, sonra bezemeli sütunlarıyla mimari, bir kare, konunun etkili figürleriyle kurulan bir üçgen ve resme fon oluşturan tekrar bir mimari, kare gibi geometrik formlar oluşturmaktadır.

Aşamaları plan plan işlenmiş bu ilginç kompozisyonda perspektifi sağlayan unsurlar özellikle, ön plandaki mimari ile arka plandaki mimarının birbirleriyle olan ilişkileri olarak görülmektedir.

### 7.13. SANDRO BOTTICELLI 1445-1510

#### 7.13.1. Smeralda Bandinelli'nin Portresi 1470-71



**Resim 7.57.** Sandro Botticelli, "*Smeralda Bandinelli'nin Portresi*", Londra, 1470-71

Bu portre Botticelli'nin erken dönem çalışmalarındandır. Sanat tarihçilerine göre, figürün elinin pencere çerçevesinden tutmasını Botticelli'nin kendi icadı olarak değerlendirilmektedir. Portre sanatındaki bu yeni anlam kendinden sonraki sanatçılarda da benimsenmiştir.

Profilden resmedilen Smeralda Bandinelli, izleyiciyle kurduğu göz temasında sakin ve huzurlu bir simge durumundadır. Dönemin ev içi modasına uygun giyimli kadının elinde tuttuğu mendil ise bir statü ve terbiyenin sembolüdür. Giydiđi elbise modelin boynunu cömertçe ortaya çıkarmaktadır.

Sıcak renklerin hakim olduğu kompozisyonda koyuluklarla bir denge sağlanmıştır. Gerek kapının geometrik iç desenleri gerekse arka plandaki pencerenin diyagonal hatları resme hareket getirmiştir. Pencereyi ortadan dikine bölen sütun ise kompozisyondaki monotonluğu kaldıran diğer bir öğedir. Bu dar alanda mimariye vurgu yapılabilmesi bir başarı olarak görölmektedir.

### 7.13.2. Giuliano de Medici'nin Portresi 1470-71



**Resim 7.58.** Sandro Botticelli, "*Giuliano de Medici'nin Portresi*", Berlin, 1470-71

Merkezi bir perspektifle ele alınan temada, açık bir pencere önündeki Medici profilden betimlenmiştir. Aşağıya doğru yarı kapalı gözleri bir hüznü yansıtmaktadır.



Pencerenin kenarındaki güvercin önündeki güvercin yas sembolü, kırık dallar ise ölümü sembolize etmektedirler. Muhtemelen, Medici'nin ölümünden sonra düzenlenmiş bir betimlemedir.

Sıcak renklerin egemen olduğu bu betimlemede ölümün kendisi dolaysız biçimde verilmiştir. Alan derinliği, arka plandaki kapının açık kanadı ile edilmiştir.

### 7.13.3. İbranilerin Musa ve Harun'a İsyanı 1480-82

Sandro Botticelli, Rönesans'ın resim alanındaki en önemli temsilcilerinden biridir. Genç yaşta öğrendiği desen, resim ve geometriyi sanat alanında ustaca kullanabilmesi, başarısının temel sebebidir.

Botticelli, *"Papa IV. Sixtus'un isteği üzerine Roma'da bulunan Sistina şapeline, Musa'nın yaşantısını anlatan freskler yapmasını istemiştir. Diğer adıyla cezalandırma olan bu freskin ana teması olarak Musa ve Harun'a karşı isyan eden İbranilerin cezalandırılması betimlenmiştir"* (Mclean, 1995:278).



**Resim 7.59.** Sandro Botticelli, *"İbranilerin Musa ve Harun'a İsyanı"*, İtalya, 1480-82

Ana tema, ön planda üç sahne halinde verilmiştir. *"Sağ tarafta, göçleri sırasında sıkıntı çeken İbranilerin Musa'ya ve kanunlarına karşı olan isyanları işlenmiştir. Papalığın gücünün simgelendi orta sahnede, hiç kimsenin kilise üzerinde ve papanın otoritesinden şüphe edilmemesi anlatılmıştır. Solda ise cezalandırılmaları için Musa*

tarafından çağırılan Tanrıyı bekleyen isyancılar betimlenmiştir” (Mclean, 1995: 278).

Paralel bir perspektife göre düzenlenen bu dış mekan yanılsamasında derinlik, arka plandaki “antik kabartmalarla süslü Roma Konstantin Zafer Anıtıyla” (Fletcher, 1961: 184) verilmeye çalışılmıştır (Resim.8.54). Bu Klasik mimari, gerek kendi formuyla gerekse bulunduğu konum itibariyle hareketi merkeze toplayarak kompozisyonun dengesini sağlamaktadır. Diğer bir açıdan sol taraftaki mimarinin diyagonal hatları perspektife katkı sağlayan diğer bir etkidir. Böylece ön plandan itibaren alan derinliği, bu mimarilerin aracılığıyla resmin arka planına kadar ulaşmaktadır.

#### 7.13.4. Aziz Augustine Çalışma Odasında 1490-94



Resim 7.60. Sandro Botticelli, “Aziz Augustine Çalışma Odasında”, Floransa, 1490-94

Botticelli, sessiz bir ortam olarak düşündüğü bir hücrede, tek başına okuma-yazmayı konu edinmiştir. Bilgin konumunda düşündüğü kendisini burada, bilme ve

öğrenmeye adanmıştır. Mekandaki huzur ve sükunete, yüzündeki ifadeyle Aziz de eşlik etmektedir. Ayrıca yerdeki buruşturulmuş kağıt parçaları da çok çalıştığının bir ibaresidir. Ancak bütün bu görüntülerin izleyiciye ulaşmasını sağlayan etmen, yana doğru çekilmiş perdedir.

*“Merkezi perspektifli ve iç mekan yanılısamalı bu düzenlemede, Rönesans mimarisinin özellikleri kendini açık biçimde belli etmektedir” (Uffizi Florence, 1970: 58). Çünkü hücreyi meydana getiren unsurlar zaten mekan olarak kendini ifade etmektedir. Burada sadece iş, mekanı doldurmaya kalıyor. “Ufuk çizgisi olarak izleyicinin göz hizasında yukarda durması figürü küteselliğe ulaştırmıştır” (Uffizi Florence, 1970: 63).*

### 7.13.5. İftira 1495

Kompozisyonun ana teması, mitolojik hikayelerden tasvir edilen rölyef ve ünlü kişilerin heykelleriyle donatılan geniş bir mekan mimarisi içinde anlatılmaktadır.

Botticelli, *“Apelles’in Uğradığı İftira”* adlı eserini bir Yunanlı ressamdan etkilenererek yapmıştır. Yüzyıllar önce iftiraya uğrayan Yunan ressam Apelles, suçsuzluğu ortaya çıkınca iftira konulu resim yapar. Bu konuyu yeniden yorumlayan Botticelli, sahneyi dramatik biçimde vermiştir. Bir kadın tarafından yerde sürüklenen çıplak Apelles ile durumu anlamaya çalışan bir kral, ana temayı özetlemektedir. *“Kibir”* ve *“Cehalet”* simgeleyen kadın kılığındaki iki kişi, gerçekleri anlayamaması için Kralı meşgul etmektedirler. Kralın önündeki erkek figürü *“Kıskançlığı”*, erkek figürün arkasındaki kadın figürü *“Hileyi”*, Apelles’i sürükleyen *“İftirayı”*, sarı ve kırmızı elbisesi olan kadın *“Düşüncesizliği”*, sol taraftaki çıplak kadın figürü *“doruluğu”* ve yanındaki koyu lekeli erkek figürü ise *“Pişmanlığı”* simgelemektedir.

Mimarideki zengin süslemelerin konun bir parçası olduğu düşünülmektedir. Paralel perspektife göre düzenlenmiş bu mekan yanılısamalı kompozisyonda figürler ve mimari unsurlar resmin sağ tarafında kümelenmiştir. Resmin bu bölümünde gerek sıcak renklerin kullanılması gerekse dinamik etki yaratan mimari unsurların çokluğu izleyiciyi, düzenlemenin sol tarafında buluşturmaktadır. Bu izlenimi kırmak ve gözü sol tarafa çekmek için diğerlerine göre tezat görünümlü olan çıplak bir kadın ile koyu lekeli bir erkek figürü betimlenmiştir. Bu figüratif dengeye mimari betimleme de eşlik etmektedir.



**Resim 7.61.** Sandro Botticelli, “İfira”, İtalya, 1495

Alan derinliğini oluşturan etkenlerin başında, köşeli sütun ve kaidelerinin yan çizgileri ile frizlerin diyagonal hatları gelmektedir. Çift sıra halinde kabartma ve heykellerle donatılmış köşeli sütunlar ve üzerine kurulu yarım dairesel örtü sistemiyle dışarıya açılan bu mimari, içerideki alan derinliğini ufka taşımaktadır.

#### **7.14. LEONARDO DA VINCI 1452-1519**

##### **7.14.1. Meryem’e Müjde 1472-75**

Mimar, müzisyen, anatomist, mühendis, geometrisyen, heykeltıraş ve ressam gibi birçok sıfatı olan deha Leonardo, adeta Rönesans’ın bir markası gibidir. Birçok hüneri üzerinde barındırabilen ender sanatçılarından biri olan Leonardo’nun *Müjde* adlı yapıtının, kime “*aidiyeti hususunda sanat eleştirmenleri farklı yorumlar ve görüşleri sürmüşlerdir*” (Zöllner, 1997: 13). Bu eserin önceleri Domenico Ghirlandio’nun olduğu düşünülmüşse de daha sonraları resmin arka planındaki puslu bir gökyüzü ve altındaki dağların işlenişi bakımından tipik Leonardo betimlemelerine benzediği tesbit edilince eserin, Da Vinci’ye ait olabileceğine karar verilmiştir. “*Genel düzenlemenin, özellikle de buradaki melek figürünün onun elinden çıkma olduğu yaygınlıkla benimsenmiş bir görüştür*” (Zöllner, 1997: 13).

Doğrusal bir perspektife göre düzenlenen kompozisyonda, Meryem'e müjde teması işlenmiştir. Yine nezaketen diz çöken bir melek ve onu karşılayan zarif bir bayan olan Meryem resmin figürleridir. Figürler simetrik bir pozisyondadır ve bu simetriye mimari öge diğerleri gibi eşlik etmemektedir. Resmin sağ kısmına yüklenen birçok kompozisyon elemanı varken sol taraf nispeten boştur ve boşluğa da bu kısımdan ulaşılmaktadır. Sol tarafın az olan resim elemanlarının, sağ taraftaki elemanları karşılayabilecek bir biçimde düzenlenmiş olmaları kompozisyondaki denge sebebidir.



**Resim 8.62.** Leonardo Da Vinci, "Meryem'e Müjde", İtalya, 1472-75

Sağ tarafta özel işçilikli bir masa, Meryem ve arkadaki rustik işlemeli mimarinin oluşturduğu bir kütle vardır. Bu kütleyle hareketlendiren ise yatay hatlı rüstik işlemlerdir. Resmin sol tarafında ise sıcak rengi Meryem'e göre daha fazla olan kanatlı bir melek figürü bulunmaktadır. Resmin sol yarısında bulunan tek bir figürün karşısındaki kütselliği dengeleyebilmesi problemini ancak, deha olabilenlerin bulabilecekleri çözümlerle sağlanabilir. Burada gerek eteğin sıcak lekesinin fazlalığı gerekse meleğin sağ eli ile kanatlarının hareketi dinamik bir etki yaratmaktadır. Bunlara ilaveten meleğin bulunduğu zeminin koyuluğu ile arkasındaki koyu lekeli dikey ağaçlar karşıt alanı leke, renk, hareket ve biçim olarak dengelemektedir. Burada plastik değerlerin ne kadar önemli olduğunu ve resme gerek biçimsel gerekse mekansal bir güzellik kattığını görmekteyiz. "Bir resmin güzel olup-olmadığını, sanatta değişmeyen plastik değerler belirler" (Lhote, 2000: 102).

Geometrik kurallara uygun biçimde geleneksel çizgi perspektifinin başarıyla uygulandığı kompozisyonda mekan yanılısamın planlı ve bilinçli bir şekilde uygulandığı görülmektedir.

Kompozisyondaki alan derinliği önce ortadaki masada başlayıp, mimari unsurla devam ederek arka plana ulaşmaktadır. Buradaki perspektif etkisinin nedeni, Meryem'in arkasındaki mimarının rustik süslemelerinin bir noktayı işaret eden yatay çizgilerdir. Böylece öndeki hareket alan derinliğine yayılarak arka plandaki manzarayla buluşmaktadır.

Leonardo'nun buradaki arka plan manzaranın veriliş biçimi olarak bulanık, puslu bir atmosferik etki oluşturma çabası; daha sonraları resimlerinde kullanacağı kendine ait olan sfumato tekniğinin ayak sesleri gibidir. *“İtalyanca dumanlı anlamına gelen “sfumato”, ışık ve gölgenin arasındaki yumuşak geçişlerle sağlanmaktadır”* (Krausse, 2005:14).

#### 7.14.2. Son Akşam Yemeği 1495-98

*“Son Akşam Yemeği” konusu, birçok sanatçı tarafından işlenmesine rağmen içlerinden hiçbirinin ki Leonardo da Vinci'nin ki kadar etkili olamamıştır”* (McClean, 1995: 373).

*“Sanatçılar artık mekâna, renge, bedenlere, ışığa ve harekete nasıl biçim vereceklerini mükemmel öğrenmişlerdi. Bundan sonra, 15. yüzyıldaki gibi gerçekliğin birebir temsili değildi makbul olan. Yaratıcılık, mucitlik bekleniyordu. Sanatçı doğanın güzelliklerine şiirsel bir tat katmalıydı; onları sanatıyla yoğurarak yeniden yorumlamalıydı. Ressamlar, tecrübelerini ve idealizmlerini becerikli bir senteze kavuşturarak başardılar bunu”* (Krausse, 2005:19).

Vinci'nin ressam olarak tanınmasına neden olan eserlerinden birisi olan *“Son Akşam Yemeği”*, bugüne kadarki sürede geçirdiği *“restorasyona rağmen sanat ortamında yarattığı muazzam bir etkisi vardır”* (Zöllner, 1997: 50).

Leonardo da Vinci'nin Rönesans resim sanatına kazandırdığı *“Son Akşam Yemeği”* adlı yapıt, sanat ortamında en çok irdelenen ve üzerinde tartışılan eserlerden birisidir. Bir manastırın yemekhanesi duvarına düzenlenen bu kompozisyonun konusu olarak, İncil'in bir sahnesi alınmıştır. Hıristiyan inancına göre İsa'nın, Romalı

askerlerce tutuklanmasından bir önceki günün akşamı havarileriyle yediği yemeği betimlenmiştir. *“Leonardo’nun Son Akşam Yemeği isimli resmi, yarattığı gerçeklik algısı ve sanatsal ifadenin dengeli bileşimi ile en önemli eserlerinden biridir. Yapıt Milano’da Santa Maria dele Grazie manastırının rahiplerinin yemek yedikleri dörtgen salonun bir duvarında yer almaktadır”* (Gombrich, 1999: 298).



**Resim 7.63.** Leonardo Da Vinci, "Son Akşam Yemeği", İtalya, 1495-98

Kasetli *“basık tavanı olan loş bir odada”* (İpşiroğlu, 2009: 73) *“üçlü gruplar halinde bir masa etrafında toplanan figürler, jest ve mimikleriyle hem kendi aralarında hem de resmin merkezindeki İsa ile bağlantılı bir anlatım içindedirler”* (Honour, 1991: 415). Havarilerin heyecan yaratan hareketliliğine rağmen kompozisyonun merkezdeki İsa’nın sakinliği, dikkati çeken diğer bir unsurdur. *“Aynı konuyu işleyen çağdaşlarının tersine Leonardo, her figürü ayrı ayrı, ince ince hesaplanmış devinimlerle, yüzlerinde dışavuran duygularla donatarak bu sahneyi capcanlı kılıyor. Resmi önceleyen tüm çizimler, taslaklar ve hazırlık çalışmalarının yanı sıra kimi tanıkların anlattıkları, bu çok ayrıntılı ve değişik devinimleri, duyguların yüzde dışavurumunu yansıtmak adına, sanatçının akla gelebilecek her yola başvurduğunu doğruluyor. Sözgelimi, her bir havari için kullanabileceği güçlü anlamlar taşıyan yüz örnekleri bulmak amacıyla Milano ve çevresini dolaşarak araştırmış; giderek, havarilerin elleri için bile modeller aramış. Üstelik 12 havariyi üçerli öbeklere ayırarak sahnenin zaten duygu yüklü havasındaki gerilimi arttıran Leonardo, bu düzenlemeyle, resim sanatı adına yepyeni bir çığır açmıştır”* (Zöllner, 1997: 50).

Konu, “merkezi perspektif kurallarına uygun biçimde düzenlenmiş olan bir mekan içinde anlatılmaktadır” (Zöllner, 1997: 50). Burada gerek mimari gerekse figürler, resmin merkezine yerleştirilen İsa’ya göre düzenlenmiştir. Mekanın yaratılmasında kullanılan mimari hatlar doğrudan doğruya İsa’yı işaret etmektedirler. Perspektif çizgileri İsa’nın sağ gözünde odaklaşır ki bu bile, İsa’nın hem betimlenen olayda hem de resimde taşıdığı merkezi konumu vurgulayan başlı başına bir öğedir.

Havarilerin İsa’ya ihanet edeceğinin bilindiği o an, bir tiyatro sahnesi gibi betimlenmiştir. Her figür duyduğu bu haber üzerine, kendi kişiliklerine uygun hal ve tavır içindedirler. Hem gruplar halinde hem de grup dışı birbirleriyle ilişkili biçimde ihanetin sorgulandığı bir hareketlilik içindedirler. “Havarilerin hareketliliğine karşın İsa son derece sakin olup, statik bir merkez oluşturmuştur” (Hoker, 1989: 180)

“Resmin bulunduğu yemekhane duvarının üst bölümünde üç tane kemer aynası vardır, bunlar alttaki figür öbeklerinin ritmini etkiler: Sofranın iki ucundaki havariler daha küçük olan iki kemerin, içteki iki öbek ve İsa ise ortadaki kemerin altındadır. Kemer aynalarının her birinde süslemelerle çevrili aile armaları sergilenir” (Zöllner, 1997: 55).

Perspektifin bütün imkanlarıyla yaratılan, gerçek mekanın bir devamı olan yanılısamada Leonardo, ön cephe kompozisyonu dengeli ve simetrik biçimde vermiştir. Mekansal açıdan da tam bir simetri vardır ve bütün öğeler karşılıklı olarak form ve sayısal olarak eşittir. Mimari ise kasetli tavanın haricinde ayrıntısız ve basit biçimde betimlenmiştir. Alan derinliğini belirgin hale getiren ve çizgi perspektifini oluşturan öğelerin başında mimari betimlemeler gelmektedir. Resmin arka planını meydana getiren ve üç penceresiyle doğaya açılan karşı duvar, öndeki hareketi mekan dışına taşımaktadır.

Yemekhanenin duvarında yaratılan bu mekan yanılısamalı kompozisyon, merkezi perspektif kurallarına göre düzenlenmiştir. Resmin odak noktası olarak İsa alınmıştır. Geometrik düzenlemelerin bütünü İsa’ya bağlanmıştır. Böylece O’nun, konu ve kompozisyondaki yeri ve öneminin ortaya çıkması sağlanmıştır.

## **7.15. SANZIO DE URBINO RAPHAEL 1483-1520**

### **7.15.1. Meryem'in Evlenmesi 1504**

Raphael’in ilk dönemine ait olan bu eser, hocası Pietro Perugino’nun aynı adlı



resmini tekrarı gibidir. Rönesans'ın önemli ustalarından biri olan Raphael, “ilk derslerini babasından almış daha sonra Perugino'nun atölyesinde bir müddet eğitim görmüş ve onun üslubundan etkilenmiştir” (Mclean, 1995: 331). Bu bilgilerle yetinmeyen Raphael, daha sonraları “Leonardo da Vinci ve Michelangelo'dan da eğitim alarak kendi üslubunu yaratmak suretiyle Rönesans resmine yenilikler katmıştır” (Wundram, 2001:64).



**Resim 7.64.** S. Raphael, “Meryem'in Evlenmesi”, İtalya, 1504

Görünen her şeyi bütün zenginliğiyle tabloya aktarabilen Raffaello, betimlediği figürlerine de gerçekmiş gibi bir ifade niteliği kazandırmıştır. “Felsefi ve lirik tablolarında sükunet, renklerinde ahenk, konularda ise berraklık ve bir bütün ifade egemendir. Ayrıca Hıristiyanlığa ait dini konulara sadık kalmış bir sanatçıdır” (Wundram, 2001: 64).

Albizzini ailesi tarafından San Francesco Kilisesi için yaptırılan bu eser, Meryem ile Yusuf'un evliliğini konu edinmiş, dini ikonografili bir kompozisyonudur. *Gerek figürleri gerekse mimarisi bakımından iki ayrı enstantanenin bulunduğu bu kompozisyonda, özellikle merkezi planlı bir mimarinin, bir bütün halindeki tasviri dikkati çekmektedir*" (Beck, 1994: 64). Ufuk çizgisinin üstten alınmış olması, arka plandaki merkezi planlı mimarinin dışbükey silindirik görünümünün tamamının betimlenmesini sağlamıştır. Bunun sonucunda da mimari ile ön plan arasında derin bir boşluk ortaya çıkmıştır. Boşluğun doldurularak arka plandaki mimariye bağlanabilmesi için bir takım kurallar uygulanmıştır.

Dengeli ve simetrik olarak ön plana yerleştirilen figürler ile geri plandaki mimarinin bağlantısı, zemin çizgileriyle sağlanmıştır. Ayrıca bu bağlantı, ön ve arkadaki figürlerin renk uyumlarıyla güçlendirilmiştir. Ön ve arka plan diyalogunun bu şekilde sağlanabilmiş olmasıyla alan derinliği elde edilerek bir mekan yanılsaması yaratılmıştır.

Rönesans resminin kompozisyonlarında, bütünlük ve denge sağlanabilmesinin temelinde perspektif kuralları yatmaktadır. Resmin ön planında verilen konu, perspektif kuralları sayesinde izleyiciyi arka plandaki Rönesans mimarisiyle buluşturmaktadır. Bir bütün halinde verilen arkadaki mimari, alandaki dağınıklığı toplayarak kompozisyonda tam bir denge yaratmıştır.

### **7.15.2. Atina Mektebi 1508-11**

Yüksek Rönesans'ın klasik idealini başarılı biçimde sunan ve aynı zaman da Raphael'in şaheseri olarak kabul edilen Atina Mektebi adlı bu yapıt, kapalı mekan yanılsamasına başka bir örnektir. Ünlü düşünürlerin tasvir edildiği kompozisyonun, form ve estetik olarak belli bir olgunluğa ulaştığı görülmektedir. Raphael, Michelangelo'dan heykel ve Bramente'den ise aldığı mimari bilgileri başarıyla harmanlayarak kendi üslubunu yaratabildiğini gösterebilmesi açısından da önemli bir eserdir. *"Raphael yaşadığı dünyaya ait değerlerini, kutsal olanın emrinde kullanıyordu. O, gerçeğin üstünde olanı, gerçeği inkar etmeden oluşturuyordu. Fikir ve ideal, gerçekten daha fazla önem kazanıyor ve realizm idealizme dönüşüyordu"* (Turani, 2000: 377).

*"Raphael burada bir gruplandırma sorunuyla karşılaşmıştır"* (N., M. İpşiroğlu,

2009, s. 81). Raphael kafasındaki imgeyi dengeli biçimde gerçeğe dönüştürebilmek için yalnızca iç ya da dış mekan olarak tercih yapmak zorunda kalmıştır. Bilinen kompozisyon şemalarının anlatmak istediği konuya çözüm olmadığını bildiği için sahneyi derin tutmayarak figürlerin dağılmasını önleyebileceği beşik tonozların örttüğü “yarım daire bir iç mekan” (İpşiroğlu, 2009: 81) yaratmaya karar vermiştir. Amacına yönelik yarattığı bu kompozisyon şemasında figürlerin tamamını verebilmek için, tasarladığı basamaklardan yararlanmıştır. Böylece figür grubu dağılmadan ve küçülmeler olmadan, sistemli biçimde doğrudan izleyiciye ulaştırılmıştır.



Resim 7.65. S. Raphael, “Atina Okulu”, Vatikan, 1508-11

“Kubbeli salonların oluşturduğu merkezi planlı bu yapının özgür bir tartışma ortamında” (Krausse, 2005: 18), farklı dünya görüşlü Yunan bilim insanlarının birlikte verildiği bir tektonik kompozisyonudur. Kapalı formlu bu betimlemede, her bir taraftan hep kendini işaret eden ve kendi içinde sınırlı bir görünümü vardır. Denge ve uyum Rönesans kompozisyon sanatının temel ilkelerinden olduğu burada, parça ve bütün arasındaki ilişkilerden anlamaktayız. “Raphael bütün çizgilerin toplandığı odak merkezini burada bir yana bırakmış, onun yerine merkezden uzaklaşan bir kompozisyonla ortadaki dik eksende güçlü bir geri çekilme hissi yaratmıştır. Daha önce

*düzlem ve mekan arasında eşit olarak kurulan denge, artık üçüncü boyut lehine bozulmuştur” (Wundram, 2001: 19). Ön plandan arka plana hareket, açık renkle gölgeler arasındaki ani geçişlerle hızlandırılmış, aynı anda çizgi ve renk ahengi de yerini resimsel bir etkiye bırakmıştır.*

Bu iç mekan betimlemesinde “*merkezi perspektif*” (Krausse, 2005: 18) başarıyla uygulanmıştır. Arka plandaki geçişlere, sıklaşmalar, daralmalar ve küçülmeler ile varılmıştır. Burada en ince detaylarına kadar işlenmiş Klasik mimari sayesinde gerçeğe uygun bir iç mekan yanılması ortaya konmuştur. Bu kompozisyonun bir önemli özelliği ise, seyirciye davetkar olmasıdır. Resmin ön tarafındaki boşluk izleyiciyi, doğrudan içine almaktadır ve böylece izleyici, gerek temanın gerekse kompozisyonun bir unsuru haline gelmektedir.

Resme, sıcak renklerin egemen olduğu ve her türlü detayın kaçırılmadan işlendiği, iç-içe profillerden geriye yuvarlak kemerle girilmektedir. İşlenen tema, plan plan en arkaya doğru giderek, tonozların arasından gökyüzüne ulaşmaktadır. Figürlerin verilmiş biçimi mimarininkiyle bir uyum sağlayarak, merkezi bir bakış açısı oluşturulmuştur. Böylece figürlerdeki hareketlilik geriye doğru azalarak devam etmektedir. Fakat bu kadar çok figüre ve hareketliliğe rağmen kompozisyondaki sükunet ise ayrı bir anlam içermektedir.

### 7.15.3. Meryem'e Müjde 1502-04



**Resim 7.66.** S. Raphael, “*Meryem'e Müjde*”, İtalya, 1502-04

Raphael'in dini temalı iç mekan betimlemelerden biriside Meryem'e Müjde'dir.

Burada, mimari unsurların tekrarıyla elde edilen bir merkezi perspektif sözkonusudur. Özellikle sütunların oluşturduğu dikey hatlar ile zemindeki karoların dizilişi, iç mekanda alan derinliği olarak ortaya çıkmaktadır. Bu derinliği arka planda devam ettiren ise soğuk siluet bir tepe ile gökyüzüdür.

Zeminin ve sütunların oluşturduğu dinamik etkiye rağmen Sükunetin hakim olduğu bir iç mekan yanılsaması vardır. Bu betimlemede kullanılan mimarinin özellikleri ve bakış açısı kompozisyonda, simetri ve dengeyi yaratmıştır.

## 7.16. JAN GOSSAERT 1478-1532

### 7.16.2. Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor 1515



**Resim 7.67.** Jan Gossaert, "*Aziz Luka Meryem'in Resmini Yapıyor*", Prag, 1515

Kuzey Rönesans'ın çok yönlü ve en şaşırtıcı sanatçılarından biri olan Jan

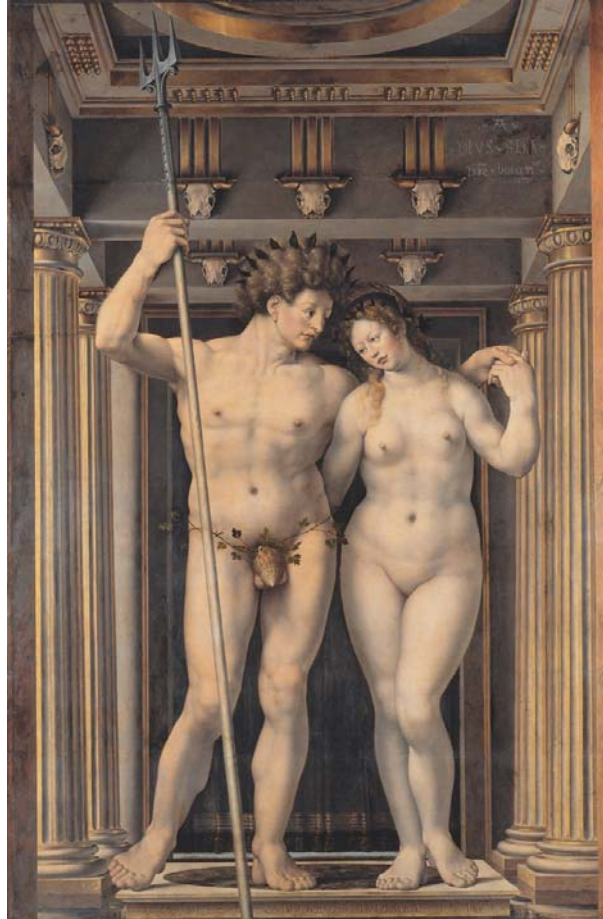
Gossaert, Klasik antik ve İtalyan Rönesans sanatını özümseyerek kuzey ülkelerine tanıtmıştır.

Meryem betimlemeleri özellikle 15.-16. yüzyıllarda popülaritesi olan temalardı. Bu dönemde hemen hemen her sanatçı “*Meryem ve Çocuk İsa’yı*”, kendi üslubuna göre yorumlamıştır. Bu sanatçılardan birisi de Jan Gossaert’dir.

Aziz Luka’nın Meryemi çizdiği mekanın mimarisi bir Roma sarayıdır. Rölyef ve heykelleriyle birlikte sarayın bütün özellikleri en ince detaylarına kadar resmedilmiştir. Karşılıklı oturtulan figürler geniş ve derin bir iç mekanda simetrik olarak betimlenmişlerdir. Lukas ve Meryem’in elbiselerinin kıvrımları titizlikle resmedilmiştir.

Merkezi bir perspektife göre düzenlenen kompozisyonun alan derinliği, dışarı açılan koridorla verilmiştir.

#### 7.16.2. Neptün ve Anfitride 1516



**Resim 7.68.** Jan Gossaert, “*Neptün ve Anfitride*”, Almanya, 1516

Başlangıçta değil ama zaman içinde çıplak figürler, sanatsal anlatımın vazgeçilmez biçimleri olmuştur. Jan Gossaert, insan anatomisini başarılı biçimde

verebilen ve aynı zaman da Klasik Antik sanata hayranlık duyan Kuzeyli bir ressamdır. Gossaert, “*Neptün ve Amphitrite*” adlı eserlerinde mimari ayrıntılar biraz çelişkilidir. Gotik oymalar ve Klasik süslemeler birlikte verilmiştir. Figürler, heykel etkisiyle dönemin resmini özetler durumdadır.

Dor ve İyon üslup olan antik sütunların oluşturduğu mimari bir mekan yanılması merkezi perspektife göre düzenlenmiştir. Yere yakın bir ufuk çizgisiyle figürlere fiziksel çevrenin üzerinde yükseliyormuş havası vermiştir. Bu bakış açısına göre tavan çizgileri zemine nazaran daha çok belirginleşerek sütunlarla birlikte, alan derinliğini ortaya çıkarmışlardır. Figürlerin, kompozisyondaki konumu ve işleniş biçimiyle mekanın mimari özellikleri; gerek simetri bakımından gerekse denge bakımından tam bir uyum içindedirler.

### 7.16.3. Venüs ve Cupit 1521



**Resim 7.69.** Jan Gossaert, “*Venüs ve Cupit*”, Belçika, 1521

Roma aşk tanrıçası Venüs ve oğlu olan Cupid’in konu edindiği kompozisyonda

Cupid, yay ve ok taşıyan kanatlı bir çocuktur. Kompozisyonda, gerek figürler gerekse mimari asimetrik bir düzenlemeyle verilmişlerdir. Bu düzenleniş biçimindeki amaç; birbirleriyle orantısız figürleri resim alanı içinde dengelemek için mimari, merkezden sağa doğru kaydırılmıştır. Klasik kaide ve sütunların oluşturduğu yuvarlak kemerli mimari resimde perspektife katkı sağlayarak alan derinliği oluşturmaktadır.

#### 7.16.4. Danae 1527



Resim 7.70. Jan Gossaert, "Danae" Almanya, 1527

Rönesans resim sanatının antik dönem konularından biri olan "Danae" adlı kompozisyonda, Yunan mitolojisinden bir öykü canlandırılmıştır. Zeus'un, Argos Kralı Akrisios'un kızına aşık olmasını anlatan öyküde Zeus, bir odaya kapatılan Danae'nin yanına yağmur damlları olarak girmektedir.



Merkezi bir bakış noktasına göre düzenlenmiş olan kompozisyonda Korint sütunlu yarım daire oda son derece ilgi çekmektedir. Öyle ki işlemeli başlıklarıyla sütunların yarattığı dinamik etki, konunun önüne geçmektedir. Bu iç mekanda başlayan alan derinliği, dışarı açılan pencerelerden arka plandaki gözükten Rönesans ve Gotik mimarilerin aracılığıyla devam etmektedir.

#### 7.16.5. Meryem ve Çocuk 1527



Resim 7.71. Jan Gossaert, "Meryem ve Çocuk", Almanya, 1527

Jan Gossaert'in düzenlediği bu kompozisyonu, geleneksel "Meryem ve Çocuk" betimlemelerine pek benzememektedir. Elbiselerinde canlı renklerin kullanıldığı Meryem'in kucağında duran Mesih, üzüntü içindeki annesinden ısırık almaktadır. Anne ile çocuk arasındaki bu doğal duygusal ilişki gerçekçi biçimde verilmiştir. Ayrıca her ikisinin de saçları nakış nakış işlenmiştir.

Arka planda ise Roma mimari öğelerinden olan mermer sütunlarla alan derinliği yaratılmıştır. Arka plandaki koyuluk ve mekan yanılması, Figürlerde heykelsi etki yaratarak adeta onların resim düzleminden fırlayacakmış algısı yaratılmıştır.

## 7.17. ALBRECHT DURER 1471- 1528

### 7.17.1. Otoportre 1498



**Resim 7.72.** Albrecht Dürer, “Otoportre”, Madrid, 1498

Alman ressam, aynı zamanda bir matematikçi ve matbaacıdır. Kendi portresiyle sanat yaşantısına başlayan Dürer, daha sonraları birçok portre yapmıştır. Bu alandaki başarısı ve yaptığı portrelerin çokluğu O’nu belleklerde, portre sanatçısı olarak çağrıştırmaktadır.

Rönesans sanatının tüm teknik, bilimsel, üslup ve felsefi birikimini Alplerin ötesine taşımış ve etkileyici dehası yardımıyla bu birikimi eşi olmayan bir resim diline dönüştürmüş bir sanatçıdır.

Sanatçı kendisini bu betimlemede, İsa gibi yorumlamıştır. Omuzlarına kıvrılarak dökülen dalgalı saçlarıyla, sırtındaki peleriniyle sessiz bir mekanda yalnız olarak

betimlenmiştir. Doğrudan izleyiciye bakan yeşil gözleri, hafif kemikli burnu ve narin elleriyle dikkati çeken bu portre, piramidal bir kompozisyon olarak düzenlenmiştir.

Dürer eldivenli otoportresini, doğaya açılan bir pencere önünde gerçekleştirmiştir. Böylece içerideki hareket, dışarıda devam ettirilmiştir. Doğaya açılan bu pencere resme derinlik etkisi kazandırmakla birlikte alanda bir rahatlama sağlamıştır. Portre ile devamlı olarak yüz yüze kalan izleyici zaman zaman bu boşluktan nefes alabilmektedir. Mimarının kompozisyona kattığı yatay-dikey hareketlerle denge sağlanmıştır.

## 7.18. JACOPO ROBUSTI-TINTORETTI 1518-1594

### 7.18.1. Aziz Marcus'un Bedeninin Bulunması 1562



**Resim 7.73.** Tintoretto, “Aziz Marcus’un Bedeninin Bulunması”, Milano, 1562

Asıl adı Jacopo Robusti olan Tintoretto dönemin, biçimde ve renkte sade güzellik anlayışının dışında heyecan verici ve göze hoş gelen betimlemeleriyle dikkati çekmektedir. “Aziz Markus’un Bedeninin Bulunması” adlı bu yapıtı gerek konusu gerekse perspektifi olarak gerçekte de değişik bir kompozisyonudur. “İlk bakışta karışık gibi gözükür bu tablo, izleyiciyi şaşkınlığa uğratar” (.Gombrich, 1999: 368).

Dehliz gibi gözüken tonozlu bir koridorda cereyan eden konu, ön tarafa çok yakın biçimde verilmiştir. Yarım daire tonozun içbükey kirişlerinin ardı ardına küçülerek geriye doğru sıralanışları, perpektif etkisi yaratan bir faktör olarak karşımıza çıkmaktadır. Kornişlerin oluşturduğu diyagonal hatlar ile zemindeki karoların tekrarlanmış biçimleri, perspektife katkı sağlayan öteki faktörlerdir. Sanatçı bu kompozisyonda alan derinliğini sadece çizgilerle değil, ışıkla da gösterebilmiştir. En arka plandaki açık renkli kısım gözü, bu derinliklere kadar gezdirmektedir. Bu betimlemede mekan yanılısamasında başarı sağlanabilmesine rağmen ışık-gölge açısından çelişkiler görülmektedir. Oysa bu çelişki hem *"derinliği hem de resimsel düzleme ve ışık etkilerinin bilinçli kullanımıyla azizin bedeninin bulunduğu dramatik anı yoğunlaştırmıştır"* (Hollingsworth, 2009: 270).

#### 7.18.2 Aziz Mark'ın Cesedini Kurtarma 1562-1566



**Resim 7.74.** Tintoretto, *"Aziz Mark'ın Cesedini Kurtarma"*, Venedik, İtalya 1562–66

Bir efsaneden esinlenilerek düzenlenen bu kompozisyonda temanın sahnelendiği ön plandan itibaren arkaya doğru alanı çevreleyen mimari unsurlar yer almaktadır.

Merkezi ve doğrusal bir perspektife göre düzenlenen bu kompozisyonda alan derinliğini yaratan birçok öge bulunmaktadır. Bunlar; zemin döşemelerinin çizgiselliği, soldaki basamakların ve her iki yanda bulunan mimarilerin friz ve kornişlerinin oluşturduğu diyagonal hatlardır.

Resmin her iki yanında bulunan mimari ile ön plandaki figürlerin verilmiş biçimi neticesinde oluşan asimetrik görünümü dengeleyen unsurlardan birisi; sol önde bulunan figür, diğeri ise simetrik mimarinin en arka plana doğrusal perspektifle yerleştirilmiş biçimidir.

## 7.19. PAOLO CALIARI VERONESE 1528-1588

### 7.19.1. Kana Düğünü 1562-63

*“14 yaşında bir atölyede sanat eğitime başlayan Paolo Caliari Veronese, göz yanılması yaratmaya dayanan freskleri başarıyla sunan bir ustadır” (Wundram, 2001: 92). Özellikle “Villa Maser freskleriyle” (Mclean, 1995: 409) adeta duvarları ortadan kaldıran bir mekan yanılması yaratarak büyük sükse yapmıştır.*



**Resim 7.75.** Paolo Veronese, “Kana Düğünü”, İtalya, 1562-63

Kalabalık figür topluluğunun oluşturduğu bu betimlemede o dönemin yaşayan insanlarına yer verilmiş olması bakımından da değişik bir çalışmadır.

Kana Düğünü betimlemesindeki Klasik mimarinin verilmiş biçimi adeta, gerçek

bir mekan yanılması yaratmıştır. Canlı renklerin kullanıldığı kompozisyondaki alan derinliğini kuvvetlendiren, özenle işlenmiş olan sütunlar, sütun başlıkları, friz ve rölyeflerden oluşan ve simetrik biçimde uygulanan Klasik üslup mimari unsurlardır. Arka plandaki üstü kubbeyle örtülü bir kule ve gökyüzünün betimleniş biçimi kompozisyondaki alan derinliğinin diğer bir etkenidir. Konunun gerçekleştiği sahne olan alt kısmı çevreleyen mimari unsurlar kompozisyonun üst yarısında da etkilidir.

*“Figürlerin veriliş şekli ile buna paralel olan ortadaki platformun korkuluklarının oluşturduğu yataylığı arka plandaki mimari unsurlar kırmaktadır” (Mclean, 1995: 409).* Dinamik etki yaratan kalabalık bir grubun bulunduğu ön planın derinliği ise, her iki yandaki masaların yerleştiriliş biçimi ile sağlanmıştır. Zemindeki derinliğe katkı yapan diğer bir öge de dikey olarak yerleşilen masalara paralel olan antik sütunlardır. Rönesans resimlerinde alan derinliği problemin tamamen çözülmesine rağmen bazı kompozisyonlarda izleyicinin resim düzlemine girmesine izin verilmemektedir.

Duvarların sınırlayıcı etkisini ortadan kaldırabilen bu tür mekan yanılmalı kompozisyonlarda, mimari unsurların kullanımının muazzam bir etkisi vardır. Böylece göz, biçime dönüşmüş boşluktaki imgeden başka bir şey görememektedir.

*“Dönemin sanatçısı, siyasetçisi gibi ünlü insanların bir arada verildiği ve siyasi özelliği olan bir kompozisyondur” (Mclean, 1995: 410).*

### **7.19.2. Levi'nin Evinde Ziyafet 1573**

*“Üç kemerli bir geçitte büyük bir ziyafeti anlatıldığı sahne” (Turani, 1999: 394),* duvarları kaldırarak adeta doğaya açılan bir pencere gibidir. Pencereden gözüken boşluğu, dönemin mimari örnekleriyle tasvir edilmiş bir kent doldurulmuştur. Gotik ve Rönesans mimarilerinin karışık biçimde oluşturduğu kent dokusu, resimdeki perspektifin devamını sağlamaktadır.

Bulutların rengi veya gökyüzünün işleniş bakımından ziyafetin verildiği saatin, bir akşamüstüne denk geldiğini anlamaktayız. *“Resim yüzeysel bir dekorasyondur. Figürlerin bir friz halinde sıralanması, bu dekor etkisini kuvvetlendirmektedir” (Turani, 1999: 394).*

Renkçi bir anlayışa sahip olan Veronese, bu eserinde de renklerin coşkusuna kapılmış görünmektedir. *“Gümüş grisi sütunlar, inciler takılı sarı saçlı kadınlar bir renk cümbüşü halinde resmi dolaşmaktadır” (Turani, 1999: 394).*

Veronese'nin "*Levi'nin Evinde Ziyafet*" adlı kompozisyonu, son derece başarılı bir iç mekan yanılmasıdır. Yapıldığı dönem tartışma yaratmış bir eser olarak bu betimlemede dışarı açılan üç kemer, göze batmaktadır. "*Dini resimler üzerinde çok katı bir denetim uygulayan Engizisyonla sorun çıkmasının nedeni, bu resimdeki kutsal ayrıntılardır*" (Hollingsworth, 2009: 280). Dikey hattı bir hayli fazla olan bu resimde, klasik mimarinin bütün özellikleri tüm resim yüzeyini kaplamaktadır. Yatay formdaki bu resimde en çok dikkati çeken unsur, ustalıkla işlenmiş olan dönemin mimarisidir. Burada konu ve mekan o kadar gerçekçi betimlenmiştir ki insan, kendini bir gerçekliği olan mekanda değil de o an ki hislerinin tayin ettiği bir mekandaymış algısı yaratmaktadır. Dışarıdaki mimarilerin atmosferin etkisiyle silikleşmesi ise perspektif yanılması kuvvetlendirmektedir.



**Resim 7.76.** Paolo Veronese, "*Levi'nin Evinde Ziyafet*", İtalya, 1573

Kompozisyon, kalabalık bir figür grubuyla hareketlenmiştir. Ayrıca resme dinamik bir etki yapan dikey hatlı birçok mimari öge bulunmaktadır.

Bu resmin, kaçış noktasının orta kemer açıklığındaki masanın olması, merkezsi bir perspektifle betimlendiğini göstermektedir. Arka planın soğuk renklerine karşılık ön plandaki sıcak lekeli figürler, alan derinliğine son derece katkı sağlamıştır.

## **7.20. FRANCESCO PARMIGIANINO 1503-1540**

### **7.20.1. Uzun Boyunlu Meryem 1535**

İlginç ve olağandışı bir arayış içerisinde olan Parmigianino hareketli ve heyecanlı bir betimlemelere yönelmiştir.

Önceleri hassas ve zarif kişilikli olan Parmigianino, sonraları sinirli hatta vahşileşen bir karaktere bürünmüş Parma'lı bir sanatçıdır. Resimlerinde Karşı-Reformasyon zevki vardır. Correggio ve Raffaello'dan etkilenmiş olmasına rağmen Raffaello'nun ele aldığı Meryem betimlemelerindeki rahatlık ve yalınlıktan çok uzak olan bir görüntü çizmiştir. Değişik bir güzellik arayışı içinde olan Parmigianino bunu, Uzun Boyunlu Meryem'le başarabilmiştir. *“Meryem'in bir kuğu gibi uzanan boynu, fonksiyonsuz elleri, haddinden fazla uzatılmış vücudu ile dönemin resminden uzaklaştığı hissi vermektedir”* (Turani, 2000: 392).



**Resim 7.77.** Francesco Parmigianino, “Uzun Boyunlu Meryem”, Floransa, 1535

Düzenlediği bir Kompozisyonda Zarif ve kibar göstermek arzusuyla Meryem'e



bir kuğu gibi uzun boyun yapmıştır. Emaneten oturmuş algısı yaratan Meryem'in kucağında ise yere düşecekmiş gibi bir bebek betimlenmiştir. Meryem zengin kumaşlar içerisinde ıslık ıslık biçimde ve tatlı bir mutlulukla bebek İsa'ya bakmaktadır. Hem Meryem işleniş bakımından hem de bebek kütesellik açısından abartılıdır. Bu farklı ve abartılı güzellik arayışı Parmigianino'ya ait bir üsluptur.

Resmin soluna yığılmış figürler düzenlemede simetriyi bozmuş olmasına rağmen sanatçı bunun çözümünü resmin sağında dikey olarak yerleştirdiği sütunda bulmaya çalışmıştır. Parmigianino'nun bu resminde “*geleneksel kompozisyon anlayışına inanmadığını gösteriyor. Figürleri, Meryem'in iki yanına eşit çiftler halinde dağıtacak yerde, birbiri üzerine abanmış melek kümesini dar bir köşeye sıkıştırmış. İstediği sonuca ulaşmayı iyice kesinleştirmek için resmin arka planına, aynı ölçüde olağandışı oranları olan, garip biçimli bir kolon yerleştirmiş.*” (Gomrich, 1999: 367).

Arka planın sağında ise elinde rulo olan yorgun duruşlu küçük bir aziz figür görülmektedir.

Fakat yine de sağ arka plana konulan kaideli bir sütun, alan derinliğini göstermesi bakımından yeterli olmuştur.

## 7.21. PINTORICCHIO 1454-1513

### 7.21.1. Aziz Bernardine'nin Ölümü 1487-89

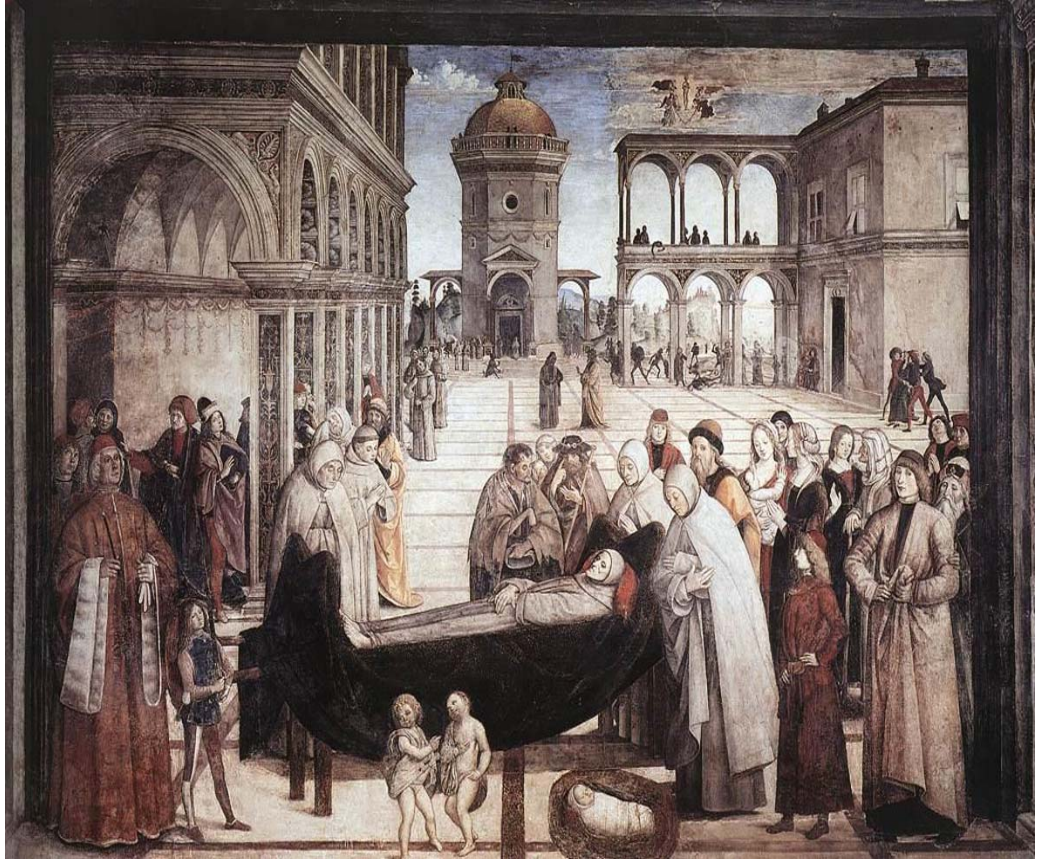
“*Pinturicchio'nun üslubunda, aynı atölyede birlikte çalıştığı Perugino'nun izleri vardır*” (A. Mclean, 1995, s.298)

İtalyan Pintoricchio'ya ait bir dış mekan yanılsaması olan kompozisyonda kalabalık bir grubun yer aldığı ön planda verilen konu, arka tarafta tamamen bağımsız bir görüntü çizmektedir. Bu kompozisyon bir dönem birlikte çalıştığı “*Perugino'nun “Anahtar Teslimi” adlı eserle (Resim,7.53) büyük benzerlik göstermektedir (Mclean, 1995: 298).* Bir ölümün dramatizesindeki hüznün ifadesi, figürlere yansımaktadır.

Merkezi bir perspektife göre düzenlenen eserin arka planında yer alan Rönesans tapınağı kompozisyonda, hem derinlik hem de denge etkisi yaratmıştır. Ayrıca alan derinliği yaratan diğer bir etken ise zemindeki hatlardır ve bu hatlara eşlik eden resmin her iki yanındaki mimari unsurların frizleridir.

Ayrıntılarının titizlikle işlendiği soldaki mimarinin kare kesitli ve yüzeyi süslemeli sütunları resme görsel zenginlik katmıştır. Buradaki sütunlar ile sütun başlıkları üzerine oturtulmuş yuvarlak kemerlerin arda arda sırlanışı kompozisyonda

ayrı bir dinamik bir etki yaratmıştır.



**Resim 7.78.** Pintoricchio, “Aziz bernardine'nin Ölümü”, Fresk, Roma, 1487-89

Tapınağın gerisinde bulunan ve aynı zaman da tapınağın bir parçası olan iyon sütunlar üzerine oturtulmuş yuvarlak kemerli bir revak bulunmaktadır. Bu revağın simetrik oluşu hem Rönesans mimarisinin hem de kompozisyonun dengesini sağlamaktadır. Böylece Rönesans mimarisinin temel ilkelerinden olan görsel bir denge, bu betimlemede kendini gösteren önemli bir özellik konumundadır.

### 7.21.2. Müjde 1501

Meryem'e müjde temanın işlendiği onlarca betimlemeden biri de Pintoricchio'ya aittir. Geometrik ve kabartma süslemeli kare kesim sütun ve yarım dairesel kirişlerin oluşturduğu perspektife göre düzenlenmiş bir iç mekan yanılması arka plandaki manzarada son bulmaktadır. Arka plan ile ön plan arasındaki ilişki sağlayan, dışarı açılan kare kesimli iki sütun üzerine konurulan yarım dairesel dairesel küçük bir mimari öğedir. İç alan derinliği, ard arda sıralanan sütun ve üzerindeki eğri hatlar ile zemindeki kaçış çizgileri niteliğindeki mimari hatlarla sağlanmıştır.



Resim 7.79. Pintoricchio , “ Müjde ,” İtalya, 1501

### 7.21.3. Aeneas Silvius Piccolomini'nin, Basel Konseyine Giderken 1502-08

“Kardinal Francesco Piccolomoni, Siena Katedrali'ne bir dizi fresk yapması için görevlendirdiği Pinturicchio'ndan amcası Silvius Piccolomoni'nin hayatını konu edinmesini ister. Piccolomoni'nin yaşamını konu edinen bir dizi kompozisyonun ilki “Silvius Piccolomoni'nin Konseye Gidişi”dir” (Mclean, 1995: 299).

Merkezi bir bakışa göre düzenlenen resmin ön planındaki yüksek kabartmalı bir mimari betimleme vardır. Bu mimari unsurun konuyu içine toplamasının yanı sıra, kompozisyona çerçeve etkisi de yaratmaktadır. Tıpkı fotoğraf makinesinin vizörü gibi. Bu mimari yanılsaması, resimde başlı başına bir denge unsuru olarak kendini göstermektedir.

Bir başka açıdan ise keskin hatlı sütunların ve kemerin iç yüzeyindeki geometrik süsleme ve çizgiler, perspektif etkisi yaratmaktadır.

Resmi bir başka açıdan incelediğimizde mimari, cephesindeki yuvarlak hatlı kabartmalar ile iç yüzeydeki motifleri bakımından Rönesans özellikleri göstermektedir.



**Resim 7.80.** Pintoricchio, “*Silvius Piccolomini Basel Konseyine Giderken*”, İtalya, 1502-08

Arka planda ise Kuzey minyatürlerini çağrıştıran bir manzara betimlenmiştir. Böylece önde detaylarına kadar işlenmiş son derece görkemli bir yapı arka planda ise tam olarak özellikleri belli olmayan mimarilerle oluşturulan tezatlık kompozisyonda, alan derinliği yaratmaktadır.

## **7.22. LORENZO DI CREDI 1459-1537**

### **7.22.1. Meryem’e Müjde 1485-85**

Floransalı Rönesans ressamı Lorenzo, Müjde adlı kompozisyonunda gerek figürler bakımından gerekse mimari unsurlar açısından gayet ince bir işçilik göze hitap etmektedir. Konunun sadeliğine rağmen bir tiyatro sahnesi gibi düzenlenen mimari, aşırı derecede zengin dekorasyona sahiptir. Duvar yüzeyleri, friz ve plastırların tamamı mükemmel bir işçilik sergilemektedir.

Merkezi perspektife göre düzenlenen kompozisyona, “*Yaratılış, İlk Günah ve Cennetten Kovuluş sahnelerinin yer aldığı süslü bir basamakla girilmektedir*” (Uffizi Florence, 1970: 84).



**Resim 7.81.** Lorenzo di Credi, "*Meryem'e Müjde*", Uffizi, Floransa, 1480-1485

İç mekan yanılısamasının hemen önünde deki figürler simetrik olarak yerleştirilmişlerdir. Sahnenin arkasında iki pencere arasına yerleştirilmiş yarım dairesel kemerlerli kapının yarattığı boşluk, alan derinliğini plandaki manzaraya taşımaktadır.

Yarım dairesel kemerli kapıdan gözüken bahçenin simetrik biçimde düzenlenmiş olan ağaçlarının arasındaki yol, perspektifi bir kat daha güçlendirmektedir. Bu da demek oluyor ki, peyzaj düzenlemeleri de en az mimari unsurlar kadar, perspektifi anlatmak için kullanılabilir. Böylece öndeki hareket, bahçeye açılan kapı boşluğundan sürüp gidecektir.

Bir tiyatro sahnesi niteliğinde düzenlenmiş olan kompozisyondaki mimari, Rönesans mimari düzenlemelerinden alınan örnekleri sunmaktadır. Özellikle “*yarım*

*daire kemerlerin içine yerleştirilen dairesel formlar bakımından Bramante'nin, San Satiro Kilisesini (Resim 7.82) çağrıştıran mekan ilişkileri görülmektedir” (Fletcher, 1961: 634). Yine Rönesans mimarisinin başka bir özelliği olan süslü plaster ve frizleri, mekan yanılısamındaki yerlerini almıştır.*



**Resim 7.82.** Donato Bramante, "San Satiro Kilisesi", Milano, 1480

Ayrıca buradaki mimarın uyumlu oranları dengesi, kompozisyonda da bir uyum ve denge yaratmıştır. Resimdeki figürlerin açık renkleri ile mimarın koyuluğu bir kontrast dengesi oluşturmuştur. Eğer mimarın koyuluğu olmazsa geri plandaki mekanın açıklığı ve derinliği bu kadar net vurgulanamamış olacaktı. Sahneden bahçeye açılan ve düzenlemenin merkezine yerleştirilen kemerli boşluk nedeniyle dengeli bir kompozisyon oluşturulabilmiştir. Gerçekte antik kabartmalı süslü sütunlar, iyi dekore edilmiş bir iç mimari konun özüne de uygun bir betimleme yaratmıştır.

Işık kaynağı soldan olup hava perspektifinin başarıyla uygulandığı görülmektedir. Işığın etkisiyle yaratılan atmosferik etkiyi, resmin arka planında daha iyi görmekteyiz.

Sol pencereden gözüken bir başka mimarın bulunduğu düzlem sağdaki düzlemin üzerinde yani, farklı bir ufuk çizgisi görünümündedir.

Yeşil bitki örtüsü ve gökyüzünün mavi-mor rengi ile kırmızı tuğla rengindeki zeminin açık sarı toprak tonları manzara içinde uyumlu bir etkileşim yaratmıştır. İçeride yani konunun geçtiği sahnedeki figürlerin birbirleriyle uyumlu olan renklerinin en arka

plandaki gökyüzüne taşınmış olması kompozisyonun renk ve armoni dengesini de sağlamıştır.

### 7.23. FRA FILIPPO LIPPI 1406-1469

#### 7.23.1. Herod'un Şöleni 1462-66

Fra Filippo Lippi, İtalyan ressam Fra Filippo Lippi, “*Santa Maria del Carmina Manastırı’nda, Brancacci Şapeli’nin süsleme çalışmalarında bulunarak ilk deneyimini gerçekleştirdi*” (Wundram, 2001: 36). Sanatsal gelişimini üst düzeye çıkarmayı başarabilen Lippi’nin adı, dönemin en önemli ressamlarından biri olan Fra Angelico ile birlikte anılmaya başlandı. “*Masaccio’nun en önemli varislerinden biri olan Lippi, dönemin en saygın ressamıdır*” (Wundram, 2001: 36).



**Resim 7.83.** Fra Filippo Lippi, “*Herod’un Şöleni*”, İtalya, 1462-66

“*Prato Katedrali*” (Mclean, 1995: 260) duvarlarına yaptığı resimlerden biri olan “*Herod’un Şöleni*” adlı kompozisyonda konu, aynı mekanda üç bölüm halinde verilmiştir. “*Geniş mekan yanılması için perspektif kullanımı, Filippo Lippi’ye Herod’un ziyafet sofrası çevresinde üç ayrı sahne oluşturma şansı vermiştir*” (Hollingsworth, 2009: 213).

Merkezi perspektife göre yaratılan mekan yanılmasındaki mimari en az konu kadar dikkati çekmektedir. Geniş bir mekan olmasına rağmen simetrik olarak düzenlenen mimarinin sahnin kısmı, konuyu toplamak suretiyle resimde bir denge yaratmıştır. Mimarın kendisi başlı başına bir denge unsuru olduğu için konu da ister istemez bu denge uyum sağlamaktadır. Sanırım bu kompozisyonun düzenlemesi için;

buradaki konuyu suya, mimariyi de kaba benzetmek söylenebilecek en doğru söz olsa gerek. Yani su bulunduğu kabın şeklini nasıl alıyorsa, burada ki konu da içinde bulunduğu mimarinin şeklini öyle almaktadır. *“Bir odanın oranları güzelse, buradan gözü bağlı olarak geçirilen bir kimsenin bile bunu duyması gerekir”* (Wölfin, 2000: 78).

Kompozisyondaki zemin çizgileri, masaların kenar hatları ve mimarinin yüzey ayrıtları perspektif etkisi yaratan unsurlar olarak kendini göstermektedirler. Ayrıca arka plandaki pencerelerden gözükten kasetli tavan çizgileri alan derinliğini bir kat daha güçlendirmektedir.

## 7.24. DOMENICO GHIRLANDAIO 1449-1494

### 7.24.1 Meryem’in Doğumu 1486-90

Asıl adı, Domenico di Tommaso Bigordi olan Ghirlandaio, erken dönem Floransa sanatında özellikle *“fresk alanında”* (Gombrich1999: 304) etkinlik göstermiş bir İtalyan ressamdır. *“kompozisyonlarındaki öyküsel temaları ve ince işçilikli detayları ile farklı bir anlayışa sahip olduğunu göstermiştir”* (Wundram, 2001: 42).



**Resim 7.84.** Domenico Ghirlandaio, *“Meryem’in Doğumu”*, İtalya, 1486-90

“Santa Maria Novella Kilisesi’nde” (A. Mclean, 1995, s.290) yaptığı fresklerden birisi de Meryem’in doğumudur. *“Çağının en büyük kompozisyonlarını yapan Ghirlandaio, eserlerinde kullandığı mimari unsurlar da son derece çağdaştır”* (M. Wundram, 2001, s. 42). Kompozisyondaki son derece süslü olan kare kesitli sütunlar ve özellikle de üzerinde dans eden çocuk heykellerinin yer aldığı geniş frizli mimari



dikkati çekmektedir. “Konunuyu Floransa iç mekanına yerleştiren Ghirlandaio , eski üslup bir friz ve yazı dışında Tornabuoni ailesine ait portreler de eklemiştir” (Hollingsworth, 2009: 227).

Yatay ve dikey hatlı mimarinin iki sahnesi bulunmaktadır. Sol tarafta merdivenli salon ve yanında perspektifi güçlendiren kare kesitli yarım dairesel bir bölüm görülmektedir. Ana temanın verildiği sağ bölümde ise kadınlar, “tek tek portreler halinde anıtsal pozlar içinde” (Turani, 2000: 368) yavaş yavaş Meryem’e doğru ilerlemektedirler” Kompozisyondaki alan derinliği, sağ tarafta bulunan sütunla başlayıp soldaki merdiven korkulukları vasıtasıyla arka plana ulaşmaktadır.

## 7.25. MASACCIO 1401-1428

### 7.25.1. Kutsal Üçlü 1425-28

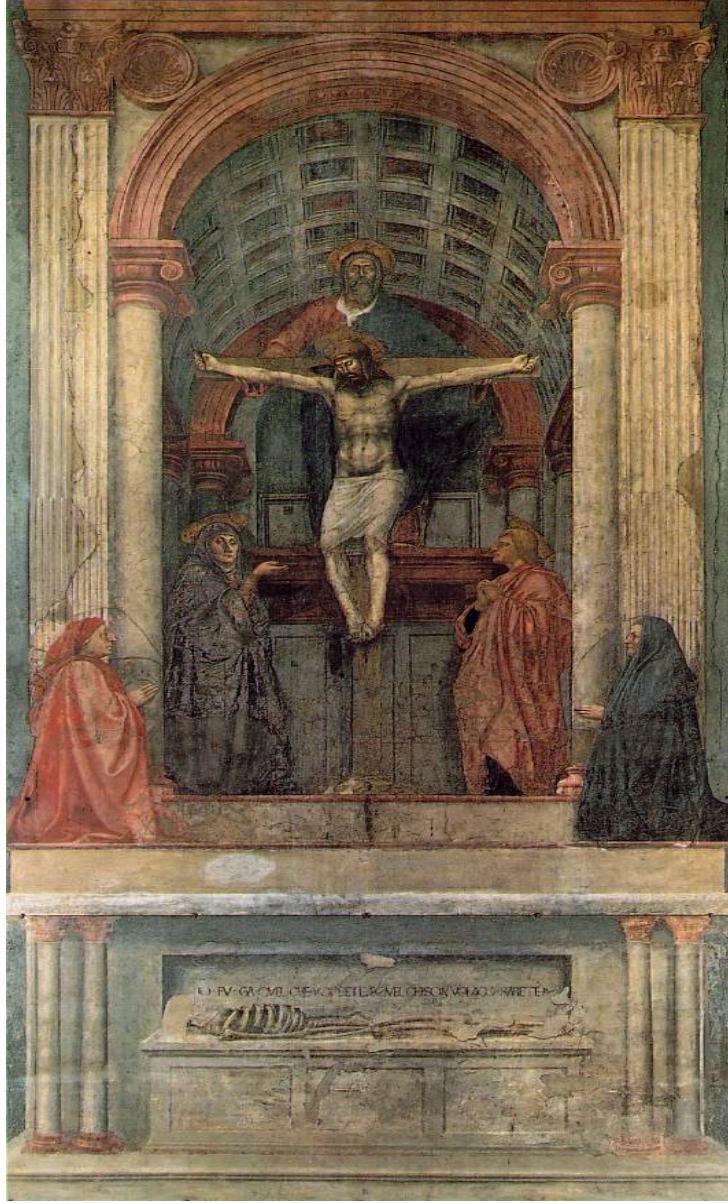
Erken Rönesans İtalyan resminin “en büyük ustası olarak kabul edilen Masaccio, kısacık yaşam süresinde meydana getirdiği eserler resim sanatını kökten etkilemiştir” (Wundram, 2001: 26).

Brunelleschi’nin ilk dönem eserlerini inceleyen Masaccio, öğrendiklerini resimlerinde mükemmelliğe ulaştırmıştır. Burada “Brunelleschi’nin çizgisel perspektifi ilk kez kullanılarak üç boyutlu mekan” (Wundram, 2001: 26), resim düzlemine başarıyla aktarılabilmıştır. “Brunelleschi, yalnızca Rönesans mimarisinin öncüsü değildir. Gelecek yüzyılların sanatını egemenliğine alacak bir başka önemli bulguyu, perspektifi de ona borçlu olduğumuz sanılmaktadır” (Gombrich, 1999: 229).

“Kutsal Üçlü”, iki boyutlu bir resim düzleminde bilimsel perspektif yasalarının kullanılmasıyla yaratılan mekan yanılmasına mükemmel bir örnektir. Perspektifin bütün kurallarıyla düzenlenen kompozisyon adeta, “Rönesans resim üslubunu özetler durumdadır” (Wundram, 2001: 26). İzleyicide gerçek bir mekan algısı yaratan bu düzenlemede, Rönesans resminin diğer bir özelliği olan “figürlerdeki heykel etkisini burada başarılı biçimde verildiğini görmekteyiz” (Krausse, 2005: 9).

Floransa’da Santa Maria Novella Kilisesi’nin duvarına yapılan eserde; çarmıha gerilmiş İsa, arkasında Tanrı, çarmıhın iki yanında Meryem ve Aziz Yahya yer alırken, kompozisyonun ön planında ise resmin derinliğini güçlendiren diz çökmüş iki figür bulunmaktadır. Ön plandaki bu simetrik iki figür, izleyici ile esas konu arasında bir “ilişki kurmaktadır” (Wundram, 2001: 26). Konu, “Roma zafer anıtı (Resim,8.54)

*çinde verilmiştir” (Millen, Wolf, 1968: 17).*



**Resim 7.85.** Masaccio “Kutsal Üçlü” Santa Maria Novella, Floransa, 1425-28

Masaccio’nun, kompozisyonunda bulunan Korint ve İyon sütunları ile kompozit düzenleme, yumurta friz ve klasik üslup tipi saçaklar bakımından, Brunelleschi’nin mimarilerini incelediğini göstermektedir. Ayrıca “kasetli tavan, yivli plaster ve kornişler bakımından da Brunelleschi’nin mimari özelliklerini sergilemektedir” (Millen, Wolf, 1968: 17). Kısacası Brunelleschi mimaride ne yapmışsa Masaccio da bu unsurları aynen “Kutsal Üçlü”de kullanmıştır. “Geleneksel temanın bu klasik mimari içindeki sunumu, dönemin süsleme tercihlerinde ve Gotik ayrıntılardan kesin bir biçimde ayrılır” (Hollingsworth, 2009: 222).

Bu eser, Güzellik ideali için geometrinin nasıl kullanıldığını göstermesi açısından da önemli bir çalışmadır. Mimari betimlemede de uygulanan perspektif kusursuzdur. Geometrik hesaplamalara göre düzenlenmiş figürlerin dizilişleri açısından iki üçgen ve bir dörtgen oluşturulmuştur. Meryem ve Aziz'in yan çizgilerini oluşturduğu dörtgenin üst kenarını, İsa'nın açık kolları tamamlamaktadır. Tanrı, Meryem ve Aziz'in oluşturduğu bir üçgen ile resmin alt kısmında bulunan figürlerle İsa'nın oluşturduğu diğer bir üçgen, iç-içe geçmiş geometrik form etkisi yaratmaktadır.

Mimarinin tavan kısmını oluşturan iç-içe geçmiş yarım dairesel profiller, resimde alan derinliğini yaratan yaratan diğer unsurdur.

Merkezi açıdan bakılan, merkezi planlı bir mimarinin simetrisi burada kendini açıkça göstermektedir. Gerek duvara yapışık sütunlar gerekse plasterlerin oluşturduğu dikeyleri, arka plandaki konsol ile İsa'nın çivilendiği yatay hatlı unsurla dengelenmektedir.

Simetrik biçimde yerleştirilen figürler birbirlerine, renk dengesiyle bağlanmışlardır. Tanrı figürünün yaşlılığı İsa'nın genç bedeniyle dengelenmektedir. "Kutsal Üçlü" adlı eserin bütün bu özellikleri ard arda sıralandığında ortaya çıkan mükemmel mekan yanılsaması, Rönesans resim sanatı ile birlikte mimarinin resimde kullanılışı konusunun işlendiği bu tezin tam bir özeti niteliğindedir.

## SEKİZİNCİ BÖLÜM

### GENEL DEĞERLENDİRME VE KARŞILAŞTIRMA

#### 8.1. RÖNESANS RESİM SANATINDA MİMARİ DENEMELERİ

Mekan kavramı, resim tarihinin bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. İnsan eliyle sınırlandırılmış bir uzay parçası olarak mekan; bu parçanın belirli kurallar eşliğinde bilinçli biçimde doldurulabilmesidir. Yani, perspektife dayalı, ölçülebilen ve içinde var olunabilen mekan, aynı zamanda sınırsız bir boşluktur. Boşluğun sınırlarını ve içinin yapı elemanlarını belirleyen ise, sanatçıdır (**Resim,3.1**).

Soyut bir mekan olan boşluğa dokunan sanatçı; çizgi, renk, ışık-gölge, açık-koyu gibi yapı elemanlarının birbirleri arasındaki işlevselliğiyle oluşturduğu estetik biçim, mekanı somutlaştırabilmektedir. Yapı elemanlarının birbiriyle olan işlevsellikleri değişime uğradıkça, mekanın temsil edilişi de değişime uğramaktadır.

Resim tarihinde Rönesans'a kadar olan süreçte mekan olgusu, resmin yapıldığı mekanla sınırlıydı (**Resim,3.12**) ve yalnızca belirlenen düzlemin içini doldurabilecek olan eşyanın tasviri önemseniyordu. Sadece eşyanın espasıyla alan derinliği oluşturularak, mekan algısı yaratılmaya çalışılıyordu. Ancak, Rönesans döneminde ortaya çıkan bilimsel perspektif tekniği ile yanılısamaya dayalı mekan yaratılabilmektedir.

Perspektifin katkısıyla mekan olgusu yeniden şekillenmiştir. Resim düzleminde yaratılan mekan algısı, gerek bakış açısı gerekse imgenin kendi gerçekliği içinde sunuluşu itibarıyla bir bilimsellik kazanmıştır. Kompozisyonları oluşturan eşyalar artık, hem kendi aralarında uyumlu bir ilişki hem de gerçek görünüşleriyle bir düzen oluşturmaktadır. Bu yeni süreçte resimlerin genelinde yer alan mimari; perspektife, dengeye ve alan derinliğine katkı sağlamak veya bunları doğrudan oluşturmak için kullanılmıştır.

Rönesans döneminde mimarının resimdeki kullanımını, önemini ve yerini irdelemeden önce, Ortaçağ resim sanatını mimari açıdan incelemek gerekir.

Ortaçağ resim sanatında mekan kaygısı başlamış ancak, bilimsellikten uzak olduğu için tam anlamıyla başarılamamıştır. Bu dönemde eğitimsiz ve cahil olan bir halk ve dine doğrudan hizmet eden bir resim sanatı vardı. Resmin tek amacı vardı o da, dinsel öğretiydi. Dini motifli resimlerde kullanılan figürler renk veya hacim olarak gelişmişlik gösterse de, resim alanında görevlerini yerine getiren birer figürandılar

(**Resim, 7.31**). Bu figüranlar dini öğreti gereği birbirleriyle ilişkilendirilirken, mimari öğelerle de desteklenmekteydiler. Konularda bazen sıradan (**Resim,7.25**) bazen de antik kökenli mimari unsurlar (**Resim,7.27**) yer alırken bu öğeler, kendi gerçekliği içinde tasvir edilemiyorlardı. Yani figürlerin gerçekliği ya da optik görüntüleri (**Resim,7.26**) mimarilerden çok daha başarılıydı. Köşeli veya geometrik formların, üç boyutlu şematik çizimlerin kendi gerçekliğinde verilemeyeşi (**Resim,7.28**) resim düzlemindeki mekansal öngörüü de engelliyordu. *“Bir elmayı döndürebilmek, bir dünyayı döndürebilmektir”*. Yani en basit gibi görünen ya da bilinen bir şeyayı; kendi öz kimliği ve gerçekliği ile tanımlayabilme veya tasvir edebilme, tabiattaki eşyanın tamamının tasvir edilebilmesi kadar önemlidir.

Bu dönemin resimlerindeki mimari, kompozisyon oluşturmadaki işlevselliği yerine dekoratif amaçlı kullanılmıştır (**Resim,6.29**). Ayrıca Ortaçağ resimlerindeki mimari betimlemelerin, dönemin en temel resim elamanı olan insan figürleriyle anormal derecede orantısızlıkları sözkonusudur (**Resim,6.28**). Bütün bu problemler nedeniyle Ortaçağ resimlerinde mekan olgusu, bir türlü tam kimliğini bulamamıştır.

Daha sonraları Giotto di Bondone'nin; İtalyan üslubunu stilize ederek bunları Bizans sanatıyla harmanlayabilmesi, resim sanatında yeni bir üslup olarak kendini göstermiştir. Giotto İncil'den aldığı sahneleri, kendi sanatsal algısıyla daha yaşanılır, daha gerçekçi bir dünyaya indirgeyerek onları natüralist yorumlamalara götürmüştür. Arena şapelindeki *“Evlilik”* adlı yapıtı (**Resim,7.32**), natüralist betimlemelere örnek gösterilebilir. Giotto bu kompozisyonda mekan algısı yaratabildiği gibi, mimari betimleme; hem bir kompozisyon elamanı olarak hem de alan derinliği, dolayısıyla perspektife katkı sağlayan bir unsur olarak gerçekçi ve orantılı biçimde kendini göstermektedir. Böylece mimariyi, resimde biçimi oluşturan bir öge olarak da gösterebiliriz.

Giotto'nun resim sanatındaki bu yeni yorumu, bir devrim niteliği taşımaktadır. Bu gelişmeye paralel olarak Antik çağın estetiği yeniden keşfedilmekte ve sanatın bütün dallarında yeniliklere gidilmekte özellikle, bilimsel perspektif tekniği ile resim sanatında tam bir değişim ve dönüşüm yaşanmaktadır. Tüm bu gelişmeler sonucunda kompozisyonların içinde yer alan hatta olmazsa, olmazı olan mimari; perspektif, denge, ve bir biçim elemanı olarak kendini göstermektedir.

## 8.2. MİMARİNİN PERSPEKTİF AMAÇLI KULLANIMI

Üç boyutlu gerçekliklerin, iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimlenirken; üçüncü boyut yanılması sağlamak için kullanılan yöntem ve çizim tekniği olan perspektif, mimari unsurlarla da sağlanabilmektedir.

Rönesans sürecinde perspektif kurallarının resim sanatında kullanılmasıyla, eşyanın üç boyutlu olarak optik görüntüsü içinde verilebilmesi ile alan derinliği yaratılabilmektedir. Mekan yanılması kompozisyonlarda kullanılan mimarinin, özellikle perspektife katkı sağladığı pek çok örnek bulunmaktadır.

Mimarinin resimde kullanılışının esas amacı, resim düzleminde derinlik etkisi yaparak ve mekan yanılması yaratabilmektir. Ayrıca mimari unsurlar kompozisyona zenginlik de katarlar. Resimde hem boşluğu doldurmak hem de perspektife katkı sağlamak için kullanılan mimari öğeler, bazen en ayrıntılı biçimde bütün çıplaklığıyla betimlenmiştir **(Resim,7.50)**. Mimari betimlemelerinin bu kadar başarılı verilebilmesinin nedenleri olarak; dönemin sanatçılarının gerek iyi bir gözlem ve araştırmacı gerekse tek bir sanat dalıyla yetinmeyip çok yönlü sanatçılık ruhu ile hareket edebilmeleri gösterilebilir.

Bu dönemin resim ve mimarisi sıkı bir ilişki içerisindedir. Çünkü ressam, aynı zamanda bir mimardır ya da mimar, aynı zaman da ünlü bir ressamdır. Bütün bu özelliklerinin yanı sıra bir de iyi bir gözlemci ve araştırmacıdır. Hatta birçoğu, pozitif ilimlerle de ilgilenen bilim adamı niteliğindedirler. Onun için Rönesans sanatının başarı noktası, bilimsellikten kaynaklanmaktadır.

Doğrusal bir perspektifle düzenlenen “*Sünnet*” **(Resim,7.37)** konulu kompozisyonun mimari öğesi olan Rönesans şapeli; her iki kemerin içinde bulunan “*İshak’ın Kurban Edilişi*” ile “*Tabletleri gösteren Musa*” gibi dini betimlemeleriyle birlikte en ince ayrıntılarına kadar bütün çıplaklığıyla verilebilmesi açısından dönemin sanatçısının çok yönlü oluşunu ve araştırmacılığını göstermektedir.

Alan organizasyonunda perspektifi oluşturan mimarinin önemi ve etkisi, düzenleme içindeki konumuna ve kullanılış amacına bağlıdır. Karşılıklı yerleştirilen mimarilerin diyagonal hatlarının kaçış noktasına doğru gitmeleri mimarinin, perspektifi ortaya çıkarma amaçlı kullanıldığını göstermektedir **(Resim,7.47)**. Mimari unsurların yarattığı etki, dikkati bir noktaya toplarken derin bir perspektif yaptığını görürüz. Çizgi, perspektifi en iyi şekilde ortaya çıkaran frizlerin yarattığı etkidir. Kompozisyonlarda

perspektifi etkili kılmak veya vurgulamak için konunun önüne geçecek kadar önem verilen mimariye, rastlamak mümkündür **(Resim,7.79)**.

Kompozisyonlarda figürleri ön plana çıkartacak kadar gerilerde betimlenen mimari öğeler, böylece alan derinliği yaratarak perspektifi ortaya çıkarmaktadırlar **(Resim,7.48)**. Dış mekan yapılarında, gerek bütün dikkati gerekse kaçış çizgilerini üzerinde toplayan mimari, kompozisyonun tam merkezine yerleştirilerek perspektifi etkili kılan bir unsur olarak betimlenmiştir **(Resim,7.52)**.

Mimari öğeler, genelde dini temalarla işlevsellik sağlamak için betimlenmiş olsa da özellikle, dış mekan yapılarında perspektifi belirleyen unsurlar olarak kendilerini ön plana çıkarmaktadırlar **(Resim,7.78)**. Resimde perspektifi etki kılan öğeler, kaçış noktasına yerleştirilen arka plandaki Rönesans tapınağı ile her iki yana konulan mimarilerin friz ve kemer başlıklarının oluşturduğu çizgilerdir. Yine bu kompozisyonda görüldüğü gibi soldaki mimarinin ayrıntılarının titizlikle işlendiği, kare kesitli ve yüzeyi süslemeli sütunları ile resme görsel zenginlik katmış olması dönemin sanatçıların bir özelliğidir.

Bazı kompozisyonlar ise, temanın sahnelendiği ön plandan itibaren arkaya doğru alanı çevreleyen ve gittikçe daralarak bakış noktasını işaret eden mimari unsurlar yer almaktadır **(Resim,7.74)**. Mimarideki bu daralmaların bilimsel perspektif kurallarının uygulanmasıyla sağlandığı için böyle kompozisyonlarda mimari betimlemeler doğrudan perspektifi işaret etmektedirler.

Bunlara ilaveten birçok kompozisyon ister dış ister iç mekan olsun genelde, merkezi bir perspektife veya tek bir bakış açısına göre düzenlenmiştir **(Resim,7.83)**. Sahne izleyiciye ya da resim düzlemine paraleldir. Bazı resimlerde ufuk çizgisi, izleyicinin göz hizasından başlarken **(Resim,7.88)** bazılarında ise yukarıdan alınmıştır **(Resim,7.64)**. Ufuk çizgisinin üstten alınmış olması, yaratılan mekanın derinliğinin fazla olmasından ya da anlatımın zenginliğinden kaynaklanmaktadır. Eğer ufuk çizgisi göz hizasına yakın bir seviyeden alınmışsa **(Resim,7.36)**, bunun nedeni olarak, bazen figürlerin dramatik biçimde bazen de konunun ön sahnede verilmesi gösterilebilir **(Resim,7.68)**.

Bazı portre anlatılarında mimarinin küçük bir unsuru bile, perspektifi vermeye fazlasıyla yetmiştir **(Resim,7.57)**. Mimarinin basit bir parçasının diyagonal bir hareketiyle perspektif etkisi yaratılabilmektedir. Örnek olarak **(Resim,7.58)**'de kapının

geriye doğru açıklığının yaratmış olduğu diyagonal hareket, bu kompozisyonda perspektif açısından ilk ve son sözü söylemektedir. Buradaki kapının geriye doğru açılmışlık yanılması temelinde bilimsel perspektif yatmaktadır. Perspektif yasalarının bilinmediği veya uygulanamadığı Rönesans dönemi öncesi bazı resimlerde bir eşyanın geometrik yapısı ya da optik görüntüsü verilemediği için perspektifte başarı sağlanamıyordu. Eğer, **(Resim,7.28)**'de "*Misafirperverlik*" adlı mozaik resimde yer alan iki basit formlu eşyanın verilmiş biçimindeki hata tekrar ediliyor olsaydı **(Resim,7.58)** deki kapının ya da **(Resim,7.57)** deki pencerenin diyagonal hareketleri ters olacağından, perspektif yanılması gerçekleşmemiş olacaktı.

Bunlara ilaveten **(Resim,7.72)**'de doğaya açılan bir pencerenin iç köşesinin yarattığı etkiyle içerideki hareketin ufka taşınması perspektif etkisi yaratmaktadır. Yine bazı portrelerin arka planında yer alan mimarinin, ard arda sıralanan öğelerinin yaratmış olduğu perspektifi görmek mümkündür **(Resim,7.71)**. Portre betimlemeleri için genelde sade ve koyu olan mimariler fon olarak kullanılmış olup iç mekanlar tercih edilmişlerdir.

Rönesans resimlerinde en az konu kadar önemsenen mimari betimlemelerin amacı genelde, perspektifsel etkiyi güçlendirmektir. Sanatçıların birçoğu bu tür denemelerde bulunarak mimariyi bilinçli bir şekilde konunun önüne geçirip, kompozisyonda etkili bir perspektif yaratmışlardır.

Rönesans döneminde perspektif tekniğinin bilinmesiyle resim sanatında yeni bir dönem başlamış olup, perspektifin yaratılmasında mimarinin, doğrudan kendisi ya da dolaylı olarak öğeleri etkili olmuştur.

Rönesans resimlerinde uygulanan merkezi ya da paralel perspektife katkı sağlayan mimari unsurlar, başka amaçlı da kullanılmışlardır.

Alan derinliğinin yaratılabilmesinin en belirleyici özelliği arka plandaki elemanların netliğidir. Eğer netlik bozulursa alan derinliği azalır. İç mekan yanılımlarında alan derinliği olduğu gibi verilebilir fakat dış mekanda ufka kadar uzanan alan derinliği, atmosferik etkilerle kısılabılır.

Burada mekan yanılımlarında perspektifi en iyi örnekleyen bazı eserleri değerlendirmekte yarar vardır. Alan derinliği, arka plandaki mimarinin netliği ile sağlanmıştır **(Resim,7.37)**. Perspektife katkı yapan zemin çizgileri ise alan derinliğini pekiştirmektedir. İki boyutlu bir düzlemde oluşturulan mekan yanılımlarına katkı



sağlayan Roma mimarisi, aynı zamanda alan derinliği yaratmaktadır (**Resim,7.42**).

Merkezi bir perspektife göre düzenlenen kompozisyonun ön planında simetrik olarak verilen kare kesitli iki sütun ile başlayan kompozisyon, mimarının kasetli tavan çizgileri ile yaratılan alan derinliği arka plandaki üstleri yarım dairesel olan pencerelere kadar gitmektedir (**Resim,7.49**).

Ön planda başlayan konunun açık bir alanın gerilerine kadar hiçbir deformasyona uğramadan gitmesi ve arka plandaki mimari unsurların net bir şekilde betimlenmiş olması, alan derinliği yaratmaktadır (**Resim,7.53**). Mimari unsurların izleyici açısından net olarak algılanabilmesi, ön ile arka plan arasındaki derinliği ortaya çıkarmaktadır.

Kompozisyonda gerek denge gerekse alan derinliği yaratan başka bir örneği ise, Santa Maria Novella Kilisesi'nin aile şapeline yapılan, "*Aziz Philip'in Şeytani Tapınaktan Kovması*" adlı freskin arka planındaki simetrik ve dengeli mimari gösterilebilir (**Resim,7.56**). Bir dizi sütunla çevrilmiş yarım daire tapınağın gerek friz gerekse nişlerindeki süslemelerin açık bir şekilde verilmesi, perspektifi vurgulamaktadır.

Ön planda verilen konu kadar arka plandaki mimarının netliği mekan yanılısamasındaki alan derinliğini belirgin hale getiren bir başka örnektir (**Resim,7.61**). Allegorik bir kompozisyonu olan eserde mimarının, bütün işlemleri en az ön sahnede sunulan figürler kadar açık ve nettir. Bu netlik, alan derinliği için yeterli bir nedendir. Mimari unsurlardaki ayrıntıların netliği, aynı zamanda kompozisyonlara görsel bir canlılık da kazandırmıştır.

Mimari, kompozisyona bazen hareket kazandırırken bazen de statik bir etki yaratmakla birlikte diğer resim elamanlarını desteklemek ya da dengelemek için kullanılmıştır. Rönesans resimlerinde alan derinliği yaratabilen mimari betimlemeler bazen de denge unsuru olarak kullanılmışlardır.

### **8.3. MİMARİNİN RESİMDE DENGE AMAÇLI KULLANIMI**

Mimarının diğer bir amacı da kompozisyonlarda denge sağlamaktır. Mimari öğelerin kompozisyon elemanı olarak kullanılmasının temel nedenleri arasında; konuyu ve diğer öğeleri desteklemek ve karşıtlık oluşturmak sayılabilir. Bir biçimin tamamlayıcı öğesi olarak mimari unsurun, diğer elemanlarla bir işlevselliği sözkonusudur. Kendi başına bir biçim yaratabilir. Fakat resmin amacı yaratılmış somut

biçimi tek başına yeniden yorumlamak değil onu, farklı veya başka öğelerle birlikte yaratılan imgelerin eşliğinde bir nedene dayandırarak vermektir.

Alan organizasyonunda konunun gereği ya da plastik amaçlı kullanılan mimarinin görevlerinden birisi olan denge, Rönesans resimlerinin vazgeçilmez bir düzenleme şekli olarak görülmektedir. Dönemin resimlerinde mimari, hem konunun anlatımını vurgularken hem de kompozisyondaki konumu itibarıyla tam bir denge unsuru olarak kendini göstermektedir (**Resim,7.53**). Geniş ve derin bir alanda kullanılan mimari, gerek konuyu tamamlamak gerekse yüzeydeki boşluğu doldurmak suretiyle kompozisyonlarda bir denge unsuru olarak kullanılmıştır. Resmin merkezinde yer alan figürlere bir fon oluşturarak dengeye katkı sağlayan mimarinin birçok örneğini görmek mümkündür (**Resim,7.46**). Ön planda dizilen yatık dikdörtgen formundaki figür grubunu simetrik biçimde destekleyerek üst kısmının yarım daire kasnağının yapmış olduğu hareketle mimari, kompozisyonda bir denge unsuru olarak kullanılmıştır.

Mimari, merkezi bir bakış açısına göre düzenlenmiş olan bazı kompozisyonlarda, figürlerin simetrik verilmesine paralellik göstererek kendi form elemanlarıyla bir denge oluşturmaktadır (**Resim,7.50**). Rönesans mimarisi tek başına bir simetri ve denge üzerine kurulduğu için, kompozisyonların arka planına merkezi açıdan yerleştirilmesiyle de doğrudan konuyu içinde toplama özelliği gösterebilmektedir (**Resim,7.76**). Mimari, yatay hat oluşturan figür topluluğunu dikey hatlarla dengelemektedir.

Konuyu içinde toplayan ve sınırlandırılmış bir uzay parçasının dış çerçevesi niteliği taşıyan mimari betimlemelere, bazı kompozisyonlara da sık sık rastlamak mümkündür (**Resim,7.80**). Konuyu içine hapseden bir çerçeve niteliği taşıyan mimari betimlemeler, genelde öyküleyici bir anlatım için kullanılmıştır (**Resim,7.81**).

Bazı eserlerde, kompozisyona tek başına egemen olan mimari betimlemelere de rastlamak mümkündür. Bu tür düzenlemelerde konu nasıl anlatılırsa anlatılsın resim düzenlemesinde denge, asla bozulamayacaktır (**Resim,8.70**). Çünkü kompozisyonda yüzeye egemen olan mimarinin kendi özelliği olan kusursuz formu ve uyumlu oranlarıyla, zaten resimde bir denge oluşturmuştur.

Rönesans resminde mimarinin kullanılış amaçlarından birkaçı olan perspektif, alan derinliği ve denge oluşturmanın yanı sıra bir kompozisyon elemanı olarak da kendine yer bulmuştur.

#### 8.4. KOMPOZİSYON ELEMANI OLARAK KULLANIMI

Resim sanatının en önemli biçimsel olgusu olan kompozisyon; sanat elemanlarının, resmin kendi yasalarına göre resim düzlemindeki dizaynı, organizasyonudur. Birlik, uyumluluk söz konusudur; esas olan bütündür, parçalar ikinci dereceden önem arz ederler. Kompozisyonu meydana getiren biçimsel öğeler, renk, leke, madde, derinlik, hareket, açık-koyu gibi değerlerdir.

Bir sistem içinde veya bazı ilkeler bağlamında bir araya gelen öğelerden birisi de mimari unsurlardır. İster konun gereği isterse plastik eleman olarak kompozisyonda yer alan mimarinin işlevselliği; konuya uygun mekan yaratmak, diğer öğelerin bağlantılarını sağlamak, açık-koyu veya sıcak soğuk dengesi yaratmak gibi çeşitlilik gösterebilir.

**(Resim,7.36.)** Konunun gereği kompozisyonun tam ortasında figürle birlikte kullanılan sütun, dinamik bir etki yaratmıştır. Ancak bu düzenlemede diğer öğeler olmazsa, açık alanda poz verilmiş bir betimleme gibi karşımıza çıkacaktır. Bu da izleyicide, birkaç saniyelik ya bir etki yapar ya da bir acıma hissi yaratabilir. Oysa resimde kullanılan diğer mimari unsurlarla, hem mimarinin kaynağına inilmiş hem de tek başına duran sütunu diğer mimari öğelerle plastik bağlamda ilişkilendirilmiştir. Böylece dikey hatları dengeleyecek zıtlıklarla konu, biçimini oluşturmuştur. Sanatçı burada sınırlandırdığı uzaya dokunurken sahneyi, boşluğa fazla alan bırakmayacak kadar mimarilerle doldurmuştur.

**(Resim,7.38)** Acaba bu kompozisyonda mimari öğeler olmasaydı perspektif, denge ve anlatım bu kadar etkili olabilirdi. Perspektif etki olabilirdi ancak dengenin saplanması ve biçim yaratmada sıkıntı yaşanırdı. İç mekan mimarisini kaldırdığımızda karşımıza şu görüntü çıkardı. Tren raylarının her iki yanına yerleştirilmiş birbirlerinden bağımsız iki figür ile alabildiğine giden çizgi perspektifli bir görünüm ortaya çıkardı. Özellikle resmi ortadan ikiye bölen ve ufukta birleşen hatları ile ırmak bu etkiyi yaratmış olacaktı. Her şeyden önce boşluk artacak ve konunun anlatımı pasifleşecek, yatay-dikey problemleri yaşanacaktı. Böyle bir düzenlemenin estetik olması beklenebilir mi ya da biçim yaratmaya yeterlidir. Demek ki gerek konuya gerekse düzenlemeye ilave edilecek ve işlevsellik sağlayacak bir takım unsurlara ihtiyaç vardır. Sanatçı ana temaya uygun bir mekan yaratmak için konuya paralellik gösteren bir mimari kullanmıştır. Gerek sütun ve başlıklarıyla gerekse yarım dairesel

kemerleriyle kendine özgün yapısı olan bu mimari kompozisyonda plastik açıdan da bir estetik düzenleme yaratmıştır. Ayrıca konuya uygun olan mimarinin detayları doku oluşturarak kompozisyona zenginlik katmıştır.

**(Resim,7.48)** Dikey olarak yerleştirilmiş bir figür, diyagonal olan diğer bir figürle desteklenmeye çalışılmış olsa arka plandaki mimariler olayınca kompozisyon yalın kalacak boşluk konuya egemen olacaktır. Gerek konuya gerekse düzenlemeye uygun olan mimari bir kompozisyon elamanı olarak boşluğu anlamlı biçimde doldurmaya yetmiştir. Mimarideki bırakılan açıklık boşluğa bir kapı görevinde olup, konuyu sonsuzluluğa taşıyarak izleyiciye nefes aldırmaktadır. Ayrıca zemin etkisi yaratan mimari unsurların ard arda sıralanarak oluşturduğu doku resme, hareket kazandırmıştır. Mimari, dikey olan figürü yatay formuyla dengeleyen bir fon oluşturmaktadır.

Mimari betimlemeler bazen de mekan yanılması renksel veya açık koyu dengesini sağlayarak düzenlemelerde, biçimin bir ögesi olarak kullanılmışlardır **(Resim,7.57)**.

Buradaki iç mekanın ışıksızlığı, konunun belirginliği açısından önemli bir görev üstlenmiştir. Ayrıca mimarinin karanlık verilmesi açık-koyu dengesinin sağlanması açısından da önemlidir. Koyu lekenin olmaması, birbirine yakın ton ya da doğrudan gri etki yaratarak hem derinliği azaltacaktı hem de portrede ki vurguyu. Dolayısıyla kompozisyonlardaki mimarileri, mutlaka bir kaygı üzerine betimlenmişlerdir.

Işık-gölgenin bir mimarinin içinde verilebilmesiyle sağlanan denge, açık koyu lekeleriyle de elde edilebilir **(Resim,7.65)**. Bilimsel perspektifin bütün olanaklarının kullanıldığı bu iç mekan yanılması mimari, figürlerin koyuluğunu karşılayabilecek şekilde açık lekeyle tasvir edilmiştir. Mimarinin içbükey kesimlerindeki gölgeli kısımlar kompozisyonda gri dengesini sağlamaktadır. Ayrıca bu eserde ışık gölge kendini kuvvetli biçimde göstermektedir.

Işığın yönü ve şiddetiyle mimari unsurlar üzerinde oluşan renk ve tonları, figüratif anlatımlara eşlik ederek armoni oluşturabilir **(Resim,7.67)**. Sağdaki figürün elbisesindeki sıcak leke, ışığın etkisiyle kasetli tavan ve özellikle de sütunlarda oluşan sıcak lekelerle dengelenerek bir armoni oluşturulmaya çalışılmıştır.

Bütün bu olgulara dayanarak mimari kompozisyonlarda, perspektif veya denge amaçlı kullanıldığını söyleyebiliriz. Yine kompozisyonlarda kendini, biçimi oluşturan bir olarak da değerlendirilebilir.

## SONUÇ

Resim sanatı, kendini tanımlayana kadar uzun bir süreç geçirmiştir. Bu süreçte resmin konusu, tekniği ve düzenlenişinde bir takım değişiklikler olmuştur. Değişikliklerin temelinde insanın yaşantısı ve dünya görüşü vardır. İnsan aklının ortaya koyduğu ilk ürün, yeni bir ürünün sebebi olmuştur. Yeni ürün ise, bir sonraki yeniyi,, bu böyle devam edegelmiştir. Dolayısıyla duvara atılan ilk çizik, resim sanatının ilk kıvılcımı olmuştur. Bu süreçte atılan ilk çiziklerin tanımladığı eşya, sonrasında yeni bir eşya olarak bir düzlenmeye tabi tutulmuşlardır. Düzenleme veya alan organizasyonu, sıkıntılı ve uzun bir süreç geçirdikten sonra Rönesans döneminde geliştirilen bilimsel tekniklerle hayat buldu ve kendini tanımlamış oldu.

Rönesans döneminde geliştirilen tekniklerle düzenlenen kompozisyonlarda zengin konular, eşyanın optik görüntüsü ve natüralist anlatımlarla mekan sorunu çözüldü. Gerek konunun asıl unsuru olan gerekse kompozisyon elemanı olarak dönemin hemen hemen bütün resimlerinde yerelan mimari, genelde perspektif ve denge amaçlı kullanılmıştır. Resimlere bazen, kendi süslemeleriyle zenginlik katan mimari, bazen boşluk doldurmak için kullanılmıştır. Yeri geldiğinde kompozisyonlarda açık-koyu ilişkisini sağlayan mimari, bazen de renk armonisi oluşturan bir öge olarak dikkati çekmiştir.

Sanatçının tercihinine göre iç veya dış mekan yanılısamalı olarak betimlenen mimari, alan derinliğini oluşturmaya da katkı sağladı. Bütün bunlara paralel olarak resimde kullanılan mimari, kendi özelliği olan uyumlu oran ve simetrisiyle bir denge unsuru olarak kullanıldı. Diğer bir anlamıyla mimari, dönemin resim sanatında en etkili anlatım elemanlarından biri olmuştur.

## BİBLİYOGRAFYA

- Akyürek, E. (1994). *Ortaçağ'dan Yeniçağ'a Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Arsav, A. (1998). *Estetik ve Diyalektiğimiz*. İstanbul: Burak Yayınevi.
- Arat, N. (1996). *Etik ve Estetik Değerler*. İstanbul: Telos Yayıncılık.
- Artut, K. (2002). *Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri*. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Atalayer, F. (1994). *Temel Sanat Öğeleri*. Eskişehir: Anadolu Eskişehir Yayınları.
- Atan, A. (2006). *Resimli Resim Sözlüğü*. İstanbul: Asil Yayın Dağıtım.
- Baudrillard, J. (1999). *İmkansız Takas*. (Çev. Aysegül Sönmezay). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Bell, L. (2007). *Sanatın Yeni Tarihi*. (Çev. U.Ceren Ünlü, Nurçin İleri, Rana Gürtüna). İstanbul: NTV Yayınları.
- Berger, J. (1995). *Görme Biçimleri*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beykal, C. (2000). *Büyük Cam Üzerine Yazı*. Makale. Sanat Dünyamız. Sayı: 75. İstanbul: YK Yayınları.
- Bigalı, Ş. (1984). *Resim Sanatı*. Ankara: Şafak Matbaası.
- Cajori, F. (1929). *A History of Physics*, New York: Dover Publications.
- Coledge, M. (1982). *Roman Sanatını Tanıyalım*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yayınları.
- Conti, F. (1997). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. (Çev. Solmaz Tunç). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çetişli, İ. (2008). *Edebiyat Sanatı ve Bilimi*. Ankara: Akçağ yayınları.
- Eczacıbaşı. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Yem Yayınları.
- Edward, S. (1992). *Art and Civilization*. London: Laurence King.
- Erinç, S. (2004). *Sanat Sosyolojisine Giriş*. Ankara: Ütopya Yayınları.
- Erzen, J. (1996). *Bilim Sanat*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (1995). *Resmi Yorumlarken*. Bursa: Ezgi Kitabevi Yayınları.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Resim Sanatı Sözlüğü*. İstanbul: Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Ersoy, A. (1995). *Sanat Kavramlarına Giriş*. İstanbul: Yorum Sanat.
- Eyüpoğlu, R. (1977). *Resme Başlarken*. İstanbul: Cem Yayınevi.
- Fletcher, B. (1961). *A History of Architecture*. London: Athlone.
- Gardner, H. (1948). *Art Through the Ages*. New York: Harcourt Brace.
- Gombrich, E.H.(1999). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Erol Erduran, Ömer Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Gürer, L. (1992). *Görsel Sanat Eğitimi Ve Mekan*. Sayı:1471. İstanbul: İTÜ Mimarlık Fakültesi Baskı Atölyesi.
- Güvemli, Z. (1960). *Sanat Tarihi*. İstanbul: Varlık Yayınevi.
- Hançerlioğlu, O. (1989). *Felsefe Sözlüğü*. İstanbul. Remzi Kitabevi.
- Hartt, F. (1994). *History of Italian Renaissance Art*. New York. Harry Abrams
- Hollingsworth, M. (2009). *Dünya Sanat Tarihi*. (Çev. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder) İstanbul: İnkılap Yayınları.
- Honour, H., Fleming, J. (1991). *A World History of Art*. London: Laurence-King.
- Işingör, M. (1984). *Resim-1*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Işingör, M., Eti, E., Ashier, M. (1986). *Resim1 Temel Sanat Eğitimi*. Ankara: Milli Eğitim Gençlik ve Spor Bakanlığı Yayınları.
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M. (2010). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- İpşiroğlu, N. İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Johnston, G. (1984). *Resim Sanatı* (Çev. Aynur Durukan). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim sanatının Öyküsü*. (Çev. Dilek Zaptçioğlu). İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kehnemuvi, Z. (2002). *Çocuğun Görsel Sanat Eğitimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Keller, H. (1969). *The Renaissance in Italy*. New York: Harry N. Abrams.
- Klee, P. (2002). *Modern Sanat Üzerine*. (çev. Rahmi G. Ögdül). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayıncılık.
- Küken, G. (1996). *Felsefe Açısından Eğitim*. İstanbul: Alfa Yayınları.
- Leonardo, B. (1995). *Avrupa Tarihinde Kentler*. (Çev: Nur Nirven). İstanbul: Afa.
- Lewin, R. (1993). *Modern İnsanın Kökeni*. (Çev. Nazım Özüaydın). Ankara. Tübitak Yayınları.
- Lewis, F.A. (2000). *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New York: Yale University
- Lhote, A. (2000). *Sanatta Değişmeyen Plastik Değerler*. (Çev. Kaya Özsezgin).Ankara: İmge Kitabevi.
- Lowry, B. (1972). *Sanatı Görmek*. (Çev. N.Yurtsever, Z.Güvemli). İstanbul: T.İş Bankası Yayınları.
- Martindale, A. (1993). *Gohich Art*. London: Tkames and Hudson.
- Millen, R., Wolf, E. (1968). *Renaissance and Mannerist Art*. New York: Harry N. Abrams.
- Morris, C.R., Drabkin, I.E. (1966). *A Source Book in Greek Science*. Cambridge: Harvard University Press.

- Mülayim, S. (1994). *Sanata Giriş*. İstanbul: Bilim Teknik Yayınevi.
- Ponty, M. (1996), *Göz ve Tin*. (Çev. Ahmed Soysal). İstanbul: Metis Yayınları.
- Roger, L. (1993). *The Origin of Modern Humans*. New York: W.H. Freeman and Company.
- Sabra, A.I. (1972). *Ibn al Haytham*. Dictionary of Scientific Biography, cilt 6. New York:
- Sadettin, Ç. (1995). *Perpektif Resim*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Sezer, T. (1999). *Resim Sanatının Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitap A.Ş.
- Scanlon, M., Gril, T. (2003). *Fotoğrafta Kompozisyon*. (Çev. Nedim Sipahi). İstanbul: Homer Kitabevi.
- Sözen, M. Tanyeli, U. (2003). *Sanat Kavram ve Terimleri*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Stukenbrock, C., Töpfer, B. (1999). *1000 Masterpieces of European Painting from 1300 to 1850*. Köln: Köneman.
- TDK, (2005). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Tolstoy, L.1992. *Sanat Nedir*. (Çev. Baran Dural). İstanbul: Şule Yayınları.
- Toman, R. (1995). *The Art of the Italian Renaissance*. Spain: Könemann.
- Tsonçeva, M., Tsonev, K. (1979). *Leonardo da Vinci*. Sofya: Bilgarski Hudojnik.
- Tunalı, İ. (1993). *Benedetto Coroce Estetik*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (2000). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1993). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Akademi Kitabevi Yayınları.
- Tüzcet, Ö. (1967). *Form ve Doku*. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi.
- Uffizi Florence, (1970). *Great Museums of the World*. England: Hamlyn.
- Ulaş, E. (2002). *Felsefe Sözlüğü*. Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.
- Vermeule, C. (1964). *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. Cambridge: Harvard University.
- Wölfflin, H. (2000). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. (Çev. Hayrullah Örs). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Wundram, M. (2001). *Rönesans*. İstanbul: Remzi Kitabevi.



## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Turan ÇAKIR
Doğum Yeri ve Tarihi	Oltu
<b>Eğitim Durumu</b>	
Lisans Öğrenimi	1997-2001 Atatürk Üniversitesi Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Resim Ana Sanat Dalında tamamladı.
Y. Lisans Öğrenimi	2007-2012 Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne bağlı olarak, Resim Ana Sanat Dalında tamamladı.
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce
Bilimsel Faaliyetleri	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2010-Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Karma Sergi, AVM, Erzurum</li> <li>• 2010-Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisans Üstü Öğrencileri Sanat Etkinliği Sergisi, Atatürk Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Erzurum</li> <li>• 2009-Karma Heykel Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum</li> <li>• 2009-Güzel Sanatlar Fakültesi Heykel Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum</li> <li>• 2009-Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü Yüksek Lisans Öğrencileri Karma Sergi, Atatürk Üniversitesi Sergi Salonu, Erzurum</li> <li>• 2009-Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Doğal Boya Sergisi, Devlet Resim-Heykel Sanat Galerisi Erzurum</li> <li>• 2009-Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Doğal Boya Sergisi, Atatürk Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Erzurum</li> <li>• 2008-Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk El Sanatları Bölümü Doğal Boya Sergisi, Atatürk Üniversitesi GSF Sergi Salonu, Erzurum</li> </ul>

	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2009-VI. Kar Heykel Sempozyumu, Palandöken, Erzurum</li> <li>• 2002-Palandöken V.Kar Heykel Festivali, Erzurum</li> <li>• 2002- Sonsuz ve Öbürü-2 Resim Sergisi, Devlet Resim Heykel Salonu, Erzurum</li> <li>• 2001- Sonsuz ve Öbürü-1 Resim Sergisi, Devlet Resim Heykel Salonu, Erzurum</li> <li>• 2001-Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Mezuniyet Sergisi, Erzurum</li> <li>• 2001-Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Resim Bölümü Karma Sergisi, Erzurum</li> <li>• 2001-Karma Resim Sergisi, Atatürk Üniversitesi Sanat Galerisi, Erzurum</li> <li>• 1999-Karma Resim Sergisi, Devlet Resim Sanat Galerisi, Erzurum</li> <li>• 1998-Palandöken 1.Kar Heykel Festivali, Erzurum</li> <li>• 1998- Sanata Uzanan Eller-II Karma Resim Sergisi, Devlet Resim Sanat Galerisi, Erzurum</li> <li>• 1997- Sanata Uzanan Eller-I Karma Resim Sergisi, Devlet Resim Sanat Galerisi, Erzurum</li> <li>• 1997- Işık Adlı Kişisel Fotoğraf Sergisi, Kazım Karabekir Eğitim Fakültesi Sergi salonu, Erzurum</li> </ul>
<b>İş Deneyimi</b>	
Stajlar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2001, Güzel sanatlar Lisesi, Erzurum</li> <li>• 2000, Turizm Lisesi, Erzurum.</li> </ul>
Projeler	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2006-2010 Çoruh vadisi Kök Boya Bilimsel Araştırma Projesi, Atatürk Üniversitesi GSF, Erzurum.</li> </ul>
Çalıştığı Kurumlar	<ul style="list-style-type: none"> <li>• 2007-2009-Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Geleneksel Türk el sanatları</li> </ul>
<b>İletişim</b>	
E-Posta Adresi	turanzaimoglu@gmail.com
<b>Tarih</b>	14.02.2012