DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

https://rantey.org

Yedek ve Duyuru Kanallarımız
Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

• Telegram: https://t.me/birkitapbir

• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

3000. KİTAP

Hugh Honour / John Fleming

DÜNYA SANAT TARİHİ



ALFA

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

3000 | ALFA | BAŞVURU | 157

DÜNYA SANAT TARİHİ

John Fleming - Hugh Honour

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Hugh Honour

John Fleming

DÜNYA SANAT TARİHİ

Çeviren
Hakan Abacı

ALFA | BAŞVURU

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

John Calmann'ın anısına

Dünya Sanat Tarihi
© 2015, ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.

A World History of Art, 7th Edition
© 1982, 1991, 1995, 1999, 2002, 2005, 2009 Fleming-Honour Ltd

Kitabın Türkçe yayın hakları Alfa Basım Yayım Dağıtım Ltd. Şti.'ne aittir. Tanıtım amacıyla, kaynak göstermek şartıyla yapılacak kısa alıntılar dışında, yayıncının yazılı izni olmaksızın hiçbir elektronik veya mekanik araçla çoğaltılamaz. Eser sahiplerinin manevi ve mali hakları saklıdır.

Yayıncı ve Genel Yayın Yönetmeni M. Faruk Bayrak
Genel Müdür Vedat Bayrak
Yayın Yönetmeni Mustafa Küpüşoğlu
Tasarım Newton Harris Design Partnership
Haritalar Eugene Fleury
Görsel Araştırması Sue Bolsom, Peter Kent, Julia Ruxton
Kitap Editörü Sibel Bağlı Biçer
Grafik Uygulama Müge Günbaş
Son Kontrol Arzu Akgün

ISBN 978-605-171-347-2
1. Basım: Ekim 2016

Giriş sayfası: *Baker and his Wife*, Pompeii, MS I. yüzyıl, duvar resmi. 48.9 × 41 cm, Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Karşı sayfa: *Eagle-man* (ayrıntı), c. 1440-69. Pişmiş kil, stuko ve boya, yükseklik: 170 cm, Museo del Templo Mayor, Mexico City.

Birinci sayfa: Gentile Bellini, *Procession in the Piazza S Marco* (ayrıntı), 1496. Kanvas üzerine tempera, 3,67 × 7,45 m, Accademia, Venice.

Baskı ve cilt
Melisa Matbaacılık
Çiftehavuzlar Yolu Acar Sanayi Sitesi No: 8 Bayrampaşa-İstanbul
Tel: 0(212) 674 97 23 Faks: 0(212) 674 97 29
Sertifika no: 12088

Alfa Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
Alemdar Mahallesi Ticarethane Sokak No: 15 34110 Fatih-İstanbul
Tel: 0(212) 511 53 03 (pbx) Faks: 0(212) 519 33 00
www.alfakitap.com - info@alfakitap.com
Sertifika no: 10905

Teşekkürler

Bu kitaptaki bazı çizimler, özellikle Laurance King Yayınevi'nden alınmıştır. Resim ve çizimlerin kullanılmasına izin veren herkese minnettarız. Telif sahibi olan herkesle iletişim kurmak için gereken her çabayı göstermiş olmakla birlikte eksiklikler ya da hatalar olabilir. Böyle bir durum varsa, lütfen sonraki baskılarda belirtmemiz için bize iletin.

Foreign Language Press, Beijing: 12.63
Harcourt Brace Jovanovich, Orlando: © 1986, 2.59, 4.20, 4.71, 5.37, 9.5 (Figürler, Horst de la Croix ve Richard S. Tansey'in hazırladığı, *Gardner's Art Through the Ages*, sekizinci baskısından yayımcının izniyle alınmıştır.)
Haşet Kitabevi, İstanbul: 5.23
Kültür Bakanlığı, Arkeoloji Departmanı, Rangoon: 6.72

Proplaen Verlag Berlin: 6.64 (H. Hartel ve J. Auboyer, Indıen ve Süderstasien, Berlin, 1985)
Penguin Books, Londra: 1.24 (W. Bray ve D. Trump, *The Penguin Dictionary of Archaeology*, Londra 2/1982, fig.115 © Warwick Bray ve David Trump, 1970); 6.7, 6.37, 6.39, 6.44 (G. Michell, *The Penguin Guide to the Monuments of India, volume 1: Buddhist, Jain, Hindu*, Londra, 1989, illüstrator K.S. Ravindran , s. 181, 363, 169 ve 470, © George Michell 1989); 6.112, 6.116, 6.117, 12.97 (R.T Paine ve A. Soper, *The Art and Architecture of Japan, The Pelican History of Art*, Londra, 3/1981, s. 294, 309, 304 ve 427, the Estate of Robert Plaine ve © the Estate of Alexander Soper, 1955, 1960, 1975, 1981)
Belirtilen bütün eserler Penguin Books'un izniyle kullanılmıştır.
7.68 (K.J. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800-1200*, The Pelican History of Art, Londra, 1966, fig. 280, illüstratör K. J. Conant); 8.25 (R. Ettinghausen ve O. Graber, *The Art and Architecture of Islam 650-1250*, Londra, 1987, s. 307),
Belirtilen bütün eserler Yale University Press Royal Institute of British Architects: 5.72, 6.9, 12.32 izniyle kullanılmıştır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

İçindekiler

Önsöz xii

Giriş 2
Zanaat Olarak Sanat 2
Yapı Sistemleri 3
Heykel Teknikleri ve Malzemeleri 3
Resim Teknikleri ve Malzemeleri 5
Baskı Resim 7
Fotoğraf 8

Resimli Temsil 9
Perspektif 9
Renk 10

Üslup ve Bireysel İfade 13

Bağlam: İşlev ve Anlam 14
İmgelerin Gücü 16

Kadın Sanatçılar 18

Sanat Tarihi 20

BİRİNCİ KISIM
Sanatın Temelleri



BİRİNCİ BÖLÜM
Tarih Öncesi 24

ZAMAN ÇİZELGESİ 24

Avcıların Sanatı 25
HARİTA Tarih Öncesi Avrupa ve Batı Asya 26
Mağara Sanatı 27
Mezolitik Sanat 33

Çiftçilerin Sanatı 33
BAĞLAM Çatalhöyük: Neolitik Bir Şehir 34
Neolitik Mimari 37
Stonehenge 38

İKİNCİ BÖLÜM
İlk Uygarlıklar 40

ZAMAN ÇİZELGESİ 40

Mezopotamya 41
Sümerler 41
HARİTA Eski Batı Asya 43
Akat Sanatı 45
Zigguratlar 46
KAYNAKLAR VE BELGELER Gudea'nın Rüyası 47
Babil 48

İndus Vadisi 49

Eski Mısır 52
Hanedanlar Öncesi Dönem 52
HARİTA Eski Mısır 53
Erken Hanedan Dönemi 54
Eski Krallık Mimarisi 55
KAYNAKLAR VE BELGELER Eski Mısır Piramit Metinleri 58
Eski Krallık Heykel ve Resim Sanatı 59
Orta Krallık 63

Ege 65
HARİTA Eski Ege 65
Minos Girit'i 66
Miken ve Anakara 71
BAĞLAM Homeros'un Dünyası 74

Çin 75
Şang Hanedanı 76
HARİTA Eski Çin 76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Kıtalardaki Gelişmeler 80

ZAMAN ÇİZELGESİ 80

Hititler 80
Demirin Keşfi 82
HARİTA Anadolu, Suriye ve Mezopotamya 83

Eski Mısır'da Yeni Krallık 83
KAYNAKLAR VE BELGELER Tutmosis, Vezirine Talimat Veriyor 85
BAĞLAM Hatşepsut: Eski Mısır'da Kadınlar 86
Yeni Krallık Mimarisi 88
Akhenaton 90
Ramses Sanatı 93

Asur ve Babil 95
Konulu Rölyef 98
Babil 100

İran 102
Ahamenid Sanatı 102
Persepolis 104

Zu Çin'i 106

Amerika 109
HARİTA Eski Orta Amerika 109
Olmekler 110
Peru 111
HARİTA Eski Peru 112
BAĞLAM Chavín de Huántar: Eski Peru'da Din ve Toplum 113

Afrika: Nok Kültürü 115

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Yunanlar ve Komşuları 116

ZAMAN ÇİZELGESİ 116

Arkaik Yunan 117
HARİTA Antik Yunan 118
Çıplak Erkek Heykeli 121
Polis 125

Klasik Dönem 126
Parthenon 126
KAYNAKLAR VE BELGELER Pausanias'ın Parthenon Hakkındaki Görüşleri 128
BAĞLAM Delfi *Savaş Arabacısı*: Antik Yunan Dini İnanışı ve Atletizm 134

Natüralizm ve İdealleştirme 137
KAVRAMLAR İdeal: İdealizm, Oran ve "Kanon" 139
Vazo Resmi 143
Stel 145
Geç Klasik Dönem 146

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Barbarların Tercihleri: İskitler ve Hayvan Üslubu 149
ŞEHİRLERİN GELİŞMESİ Organik Büyüme ve Eriha'dan Atina'ya Şehir Planlaması 150

Hallstatt ve La Tène 154

İberya ve Sardinya 156

Etrüskler 157
KAYNAKLAR VE BELGELER Etrüsk Heykeli Hakkında Plinius'un Görüşleri 161

BEŞİNCİ BÖLÜM
Helenistik ve Roma Sanatı 165
ZAMAN ÇİZELGESİ 165
HARİTA Etrüsk ve Roma Dönemi İtalya'sı 167

Helenistik Dönem 167
Platon, Aristoteles ve Güzel Sanatlar 169
Alegori 173
Helenistik Mimari 175

Helenistik ve Roma Resmi ve Mozaikler 178
BAĞLAM Roma'da Lüks: Gümüş ve Cameo Camı 179
KAYNAKLAR VE BELGELER Vitruvius'un Roma Resim Sanatı Hakkında Görüşleri 183

Roma Mimarisi 185
Konut Mimarisi 186
Tapınaklar ve Kamusal Binalar 187
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Roma Şehri: Cumhuriyetten Geç İmparatorluğa 188
Kolezyum ve Betonun Keşfi 191
Panteon 193

Roma Heykel Sanatı 195
Roma Sanatının Tanımlanması 196
BAĞLAM Aile Dindarlığı: Roma'da Büstler 200

Geç Antik Dönem Sanatı 207

İKİNCİ KISIM
Sanat ve Dünya Dinleri



ALTINCI BÖLÜM
Budizm, Hinduizm: Güney ve Doğu Asya Sanatları 216
ZAMAN ÇİZELGESİ 216

Hindistan'da Budist Sanatı 219
HARİTA Hindistan 219
BAĞLAM Buda'nın Hayatı: Kutsal Yazılar ve Tasvirler 222
Buda Tasviri 224

Hindistan'da Hindu Sanatı 230
KAVRAMLAR Tanrısallık: Apollo'dan Vişnu'ya 233
BAĞLAM Ellora: Mimarlık ve Heykeltıraşlığın Zirvesi 237
KAYNAKLAR VE BELGELER Konarak Güneş Tapınağı İnşasının Anlatımı 238

Sri Lanka ve Cava'da Budist ve Hindu Sanatı 244
HARİTA Güneydoğu Asya 244

Güneybatı Asya Anakarası'nda Budist ve Hindu Sanatı 249

Çin'de Konfüçyüsçü, Taocu ve Budist Sanat 255

Han Hanedanı 255
BAĞLAM Konfüçyüs: Han Rölyef Yontuculuğu 258
Tang Hanedanı ve Beş Hanedan Devri 265
Song Hanedanı 268
Manzara Resmi 272

Japonya'da Şinto ve Budist Sanatı 277
KAYNAKLAR VE BELGELER Japonya'daki İlk Budist Tasvirlerinde *Nihongi* 279
Heian, Fujivara ve Kamakura Dönemleri (794–1333) 282
KAYNAKLAR VE BELGELER Bayan Murasaki'nin Kaligrafi Hakkında Görüşleri 285

YEDİNCİ BÖLÜM
Erken Hıristiyan ve Bizans Sanatı 288
ZAMAN ÇİZELGESİ 288

Hıristiyan Sanatının Başlangıcı 289
BAĞLAM Katakomplar: Erken Hıristiyan Sanatı 292
***Domus Ecclesiae*'den Hıristiyan Bazilikasına** 294
İsa'nın Tasviri 297
KAYNAKLAR VE BELGELER Agnellus'un San Apollinare Nuovo Hakkında Görüşleri 300

Ravenna 303

Bizans Sanatı 306
Kilise Mimarisi 306
HARİTA Bizans Dünyası 307
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Konstantinopolis: Hıristiyan İmparatorluk Başkentinin Kuruluşu 308

Ayasofya 310

Klasik Gelenek 313
İkonlar ve İkonakırıcıları 315
Ortodoksluğun Zaferi 316
BAĞLAM Meryem Ana: İlk Tasvirler 318

Kuzey Avrupa'da Hıristiyan Sanatı 320
Girift Örgü ve Minyatür 322

Batı Avrupa'da Hıristiyan Sanatı 324
Karolenj *Renovasyonu* 326
KAYNAKLAR VE BELGELER Einhard'ın Palatine Şapeli Hakkında Görüşleri 327
BAĞLAM Manastır Hayatı: Doğu ve Batı 328
Hıristiyan Tasvirlerinin Gelişimi 329

SEKİZİNCİ BÖLÜM
Erken İslam Sanatı 333
ZAMAN ÇİZELGESİ 333
HARİTA İslam Dünyası 334

Emevi Sanatı ve Mimarisi 336
KAYNAKLAR VE BELGELER Bizans Sefirlerinin Bağdat Ziyareti 341

Abbasi Sanatı ve Mimarisi 341

İspanya'da İslam 346

Samani ve Selçuk Mimarisi 348
BAĞLAM Medrese: Eğitim Mimarisi 350

İslam Süsleme Sanatı 351

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ÜÇÜNCÜ KISIM
Kutsal ve Dünyevi Sanat



DOKUZUNCU BÖLÜM
Ortaçağ Hıristiyanlığı 356

ZAMAN ÇİZELGESİ 356
HARİTA Ortaçağda Batı Avrupa 358

Otto Sanatı 359
İtalya'da Romanesk Mimari 362
Kuzey Avrupa'da Romanesk Sanat ve Mimari 366
Romanesk Mimaride Yenilikler 373
Gotik Sanat ve Mimari 375
KAYNAKLAR VE BELGELER Başrahip Suger Saint-Denis İçin Sütun ve Kirişi Buluyor 376
BAĞLAM Gotik Katedral: Yeni Kudüs 378
Yuksek Gotik 380
Vitray ve Uçun Payanda 381
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Ortaçağ Şehirleri: Ticari Zenginlik ve Şehirli Onuru 382
Ekonomi ve Teoloji 387
KAYNAKLAR VE BELGELER Başkeşiş Haymo ve Carts Tarikatı Charles'da 387
Heykel ve Resim 389
İngiliz ve Alman Gotik Sanatı 391
KAYNAKLAR VE BELGELER Piers Plowman Vitrayı ve *Opus Anglicanium* 392
İtalyan Gotik Sanatı 393
BAĞLAM Aziz Francesco ve Aziz Clare 396
Giotto 403
KAYNAKLAR VE BELGELER Padova Keşişleri Scrovegni Şapelinden Şikâyet Ediyor 405
Dünyevi ve Uluslararası Gotik 408

ONUNCU BÖLÜM
Avrupa'da On Beşinci Yüzyıl 416

ZAMAN ÇİZELGESİ 416

İtalyan Rönesansının Başlangıcı 417
HARİTA Rönesans İtalya'sı 418
Brunelleschi 418
Masaccio 420
Heykelde " İlerleme" 421
Flaman Bölgesinde Yeni bir Üslup 424
Van Eyck ve van der Weyden 424
BAĞLAM *Ghent Altarı* Jan van Eyck ve Hâmileri 426
KAYNAKLAR VE BELGELER Bartolommeo Fazio'nun Jan van Eyck Hakkında Düşünceleri 430
İtalya'da Mimari 430
Alberti 431
İtalya'da Heykel 433
Donatello 433
Yeni Yönelimler 434
İtalyan Resmi ve Kilise 438
Fra Angelico, Uccello ve Piero della Francesca 438
KAYNAKLAR VE BELGELER Filippino Lippi ve Filippino Lippi ve Filippo Strozzi: Strozzi Şapelinde Mali ve Diğer Sorunlar 441
Dünyevi Resim 444
Botticelli 446
Venedik Sentezi 449
Mantegna ve Bellini 449
Uluslararası Hümanizm 453
Dürer 453
BAĞLAM Bellini ve Carpaccio: Rönesans Venedik'inde Kurumsal Hamîlik 454

ON BİRİNCİ BÖLÜM
Avrupa'da On Altıncı Yüzyıl 457

ZAMAN ÇİZELGESİ 457

Reform ve Kuzeyde Erken On Altıncı Yüzyıl Sanatı 458
Hieronymus Bosch 460
Grünewald 461
Protestan Sanatı 463
İtalya'da Yüksek Rönesans 466
Leonardo da Vinci 466
Uyum, Birlik ve Raffaello 469
BAĞLAM Bramante'nin Tempietto'su: Alberti, Leonardo ve İdeal Rönesans Kilisesi 472
Michelangelo 474
KAYNAKLAR VE BELGELER Michelangelo'nun *Davud*'u: Sözleşme ve Eseri Yerine Yerleştirmesi 475
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Rönesans Şehirciliği: V. Sixtus'un Roma'sı 486
Venedik Yüksek Rönesansı 488
Giorgione 488
Tiziano 489
Tintoretto ve Veronese 492
KAYNAKLAR VE BELGELER Veronese'nin Engizisyon Tarafından Sorgulanması 494
Sansovino, Palladio ve Uyum Yasaları 493
Maniyerizm ve Maniyeristler 497
Correggio ve Maniyerist "İzin" 497
Yaşlı Pieter Bruegel 502
BAĞLAM Pieter Bruegel'in Ayları: Flaman Bölgesinde Hamilik 504
El Greco 506

ON İKİNCİ BÖLÜM
Amerika, Afrika ve Asya 507

ZAMAN ÇİZELGESİ 507

Orta Amerika ve Peru 508
HARİTA Kolomb Öncesi Orta Amerika 509
Mayalar, Toltekler ve Mikstekler 510
Aztekler 513
İnkalar 516
KAYNAKLAR VE BELGELER Cortés ve Dürer'in Meksika ve Montezuma'nın Hazinesi Hakkında Görüşleri 517
Afrika 519
HARİTA Afrika 519
KAYNAKLAR VE BELGELER Dapper'ın Benin Hakkında Görüşleri 523
İslam Dünyası 525
Osmanlı Mimarisi 528
Safevî Sanatı ve Mimarisi 529
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ İsfahan ve Semerkant: İslam Şehir Tasarımı 534
Babür Sanatı ve Mimarisi 536
BAĞLAM Nurcihan ve Cihangir: Babür Sarayında Sanat 540
KAYNAKLAR VE BELGELER Domingo Paes'in Vijayanagar Hakkında Görüşleri 544
Çin 545
Yuan Hanedanı 545
Ming Hanedanı 549
KAYNAKLAR VE BELGELER Dong Qichang'ın Resim Üzerine Görüşleri: Doğa İncelemeleri ve Eski Üstatlar 555
Japonya – Kamakura'dan Edo'ya 556
HARİTA Japonya 557
Zen Budizmin Etkileri 558
BAĞLAM Namban Paravanları: Japonların Avrupalılarla Tanışması 562

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

DÖRDÜNCÜ KISIM
Modern Dünyanın Oluşumu



ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Avrupa'da On Yedinci Yüzyıl 567

ZAMAN ÇİZELGESİ 567

Roma'da Yeni Başlangıçlar 568
BAĞLAM Doğa, Taklit ve Buluş: Akademik Kuramın Biçimlenmesi 570

Barok Sanat ve Mimari 572

Rubens ve van Dyck 573
BAĞLAM Cizvit Misyonları: Evanjelizm ve Sömürgecilik 576

İtalya'da Şövale Resmi 578

Bernini 580

Borromini 584

Poussin ve Claude 585

Velázquez 588
KAYNAKLAR VE BELGELER Pacheco ve Dinin Hizmetindeki Sanata İlişkin Görüşleri 590

Felemenk Resmi 591

Hals 591

Rembrandt 593

Manzara 595
BAĞLAM Rembrandt'ın 'Yüz Guldenlik Baskı' Eseri: Grafik Tekniklerinin Gelişimi 596

Natürmort ve Janr Resmi 601

Vermeer 602

İngiltere ve Fransa 603

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Aydınlanma ve Özgürlük 607

ZAMAN ÇİZELGESİ 607

Fransız Rokoko Sanatı 608

Watteau, de Troy ve İç Mekânda Rokoko 609

Boucher, Chardin ve Fragonard 612
KAYNAKLAR VE BELGELER Diderot'nun Boucher, Greuze ve Chardin Hakkında Görüşleri 612
BAĞLAM Fragonard ve Greuze: Seks Objeleri ve İffetli Anneler 614

Almanya ve İtalya'da Rokoko 616

Tiepolo, Guardi ve Canaletto 619

İngiliz Sağduyusu ve Duyarlılığı 620

Hogarth ve Gainsborough 622

Manzara ve Klasisizm 623

Neoklasizm veya "Gerçek Üslup" 627
KAYNAKLAR VE BELGELER Washington ve Jefferson: Antik Yerine Modern Giysi 629

Canova ve David 630

ON BEŞİNCİ BÖLÜM
Romantizmden Gerçekçiliğe 636

ZAMAN ÇİZELGESİ 636
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Fabrikalar ve Halk Bahçeleri: Owen, Nash ve Olmsted 638

Romantizm 640

David'in Mirasçıları 642

Goya 644

Géricault 646

Ingres 647

Delacroix 648
KAYNAKLAR VE BELGELER Heine'ın, Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük Resmi* Hakkında Görüşleri 651

Romantikler ve Felsefe 651

Friedrich 651

Blake 652

Romantik Manzara Resmi 653

Constable 653

Turner 654
BAĞLAM Turner'ın *Köle Gemisi*: Kölelik İmgeleri 656

Corot ve Etüt 658

Fotoğraf 660

Hangi Üslupta İnşa Yapmalıyız? 662
KAYNAKLAR VE BELGELER Hıristiyan Mimarisinin İlkeleri Hakkında Pugin'in Görüşleri 664

Tarihselcilik ve Gerçekçilik 665

Ön-Raffaellocular 666

Courbet 666
KAVRAMLAR Sanat için Sanat: Estetikçi Akım Gerçekçiliğe Karşı 668

Millet 669

Monet 670
KAYNAKLAR VE BELGELER Baudelaire: "Eleştirinin Ne Faydası Var?" 670

ABD 674
BAĞLAM Caleb Bingham'ın *Kürk Tacirleri*: Sanat ve Sınır Bölgeleri 678

Fotoğraf Olgunlaşıyor 681

ON ALTINCI BÖLÜM
Doğu Gelenekleri 686

ZAMAN ÇİZELGESİ 686

Qing-Hanedanı, Çin 687
BAĞLAM Wang Hui ve Diğerleri, *Bir Qi'nin Portresi*: Qing Hanedanı Döneminde Ressamlar ve Hamileri 689

Mimari ve Dekoratif Sanatlar 690

Edo Döneminde Japonya 693

Hokusai ve Hiroşige 695
KAYNAKLAR VE BELGELER Hokusai ve Frank Lloyd Wright'ın Estamp Sanatı Hakkında Görüşleri 698

ON YEDİNCİ BÖLÜM
İzlenimcilikten Geç İzlenimciliğe 700

ZAMAN ÇİZELGESİ 700

İzlenimcilik 701

Monet 704
KAYNAKLAR VE BELGELER Laforgue'un İzlenimcilik Hakkında Görüşleri 705

Morisot, Renoir ve Manet 706
BAĞLAM Degas ve Manet: Şehir Işıkları ve Kadınların İstismarı 708

Degas 710

Japonizm 712

Yeni-İzlenimcilik 715

Seurat, Divizyonizm / Bölmecilik ve Toplumculuk 715

Sembolizm 717

Gaugin ve van Gogh 718

Modern Hayatın Alegorileri: Munch ve Rodin 721

Art Nouveau ve Yeni Mimari 723

Sullivan ve Gökdelenler 725
BAĞLAM Kristal Saray ve Özgürlük Anıtı: Metal ve Yeni İnşaat Yöntemleri 726

Konut Mimarisi 728

Cézanne 729
KAYNAKLAR VE BELGELER Cézanne'dan Emile Bernard'a 730

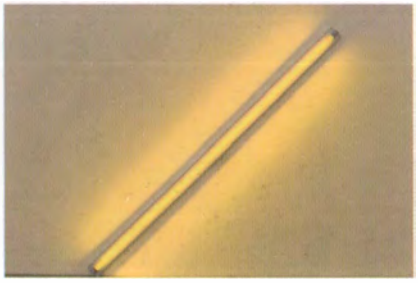
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BEŞİNCİ KISIM
Yirminci Yüzyıl Sanatı ve Ötesi

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM
Afrika, Amerika, Avustralya ve Okyanusya Yöresel Sanatlara 734

ZAMAN ÇİZELGESİ 734

Okyanusya 736
HARİTA Okyanusya 736
Polinezya 736
KAYNAKLAR VE BELGELER Kaptan Cook ve Pasifik Sanatları 739
Melanezya ve Mikronezya 742
Avustralya 744
Kuzey Amerika'nın Kuzeybatı Sahili 746
BAĞLAM Şaman Maskesi: Sanat ve Doğaüstü 748
Kuzey Amerika Ovaları ve Kurak Topraklar 751
Afrika 752
BAĞLAM Tartışmalı bir Miras: Afrika Sanatında Avrupa Etkisi 756



ON DOKUZUNCU BÖLÜM
1900'den 1919'a Sanat 768

ZAMAN ÇİZELGESİ 768

Görmenin Yeni Yolları 769
BAĞLAM Picasso'nun *Kadınlar* Eseri: Anarşizm, Sömürgecilik ve Şeytan Çıkarma Olarak Sanat 772
Fovlar ve Dışavurumculuk 774
Matisse 775
Alman Dışavurumcuları 776
Kandinsky 779
KAYNAKLAR VE BELGELER Kandinsky'nin Renk Üzerine Görüşleri 780
Marc 781
Kübizm 782
Picasso ve Braque: Analitik ve Sentetik Kübizm 782
KAYNAKLAR VE BELGELER Braque ve Picasso'nun Kübizm Hakkında Görüşleri 785
Orfik Kübizm 789
Fütürizm 790
Soyut veya Non-Figüratif Sanat 793
Süprematizm ve *De Stijl*'in Kuruluşu793
Mimari 795
Frank Lloyd Wright 795

YİRMİNCİ BÖLÜM
İki Dünya Savaşı Arasında 798

ZAMAN ÇİZELGESİ 798

Dada ve Gerçeküstücülük 799
Duchamp 800
Amerika ve Presizyonist Görüş 804
Diego Rivera ve Meksikalı Duvar Ressamları 805
BAĞLAM Orozco, Rivera ve Siqueiros: Sanat ve Siyaset 806
Breton, de Chirico ve Ernst 808
KAYNAKLAR VE BELGELER Louis Aragon, Max Ernst ve Diğerleri Gerçeküstücü Manifestoyu Yayımlıyor 809
Dali, Magritte ve Miró 810
Kaynaklı Metal: Heykelde Devrim 813
Fotoğraf ve Modern Akımlar 815
KAYNAKLAR VE BELGELER Walter Benjamin'in Fotoğraf Üzerine Görüşleri 815
Konstrüktivizm, *De Stijl* ve Uluslararası Üslup 819
Sanat ve Devrim 819
Bauhaus 821
KAYNAKLAR VE BELGELER Walter Gropius'un Bauhaus Hakkında Görüşleri 821
Mondrian 823
Le Corbusier ve Mies van der Rohe 825
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Le Corbusier ve Frank Lloyd Wright 826
Brancusi ve Moore 828
Art Deco 830

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM
Savaş Sonrasından Modernizm Sonrasına 832

Michael Archer

ZAMAN ÇİZELGESİ 832

Soyut Dışavurumculuk 833
Pollock ve de Kooning 835
Still, Rothko ve Newman 837
Avrupa'da Ayakta Kalanlar 840
Boyasal Resim Sonrası Soyutlama 842
Jasper Johns ve Robert Rauschenberg 843
KAVRAMLAR Modernizm ve Biçimsellik 844
Pop Art 845
Fotoğrafik İmgelem 848
Minimal Sanat 851
Kavramsal Sanat 853
Arte Povera 856
Beden Sanatı ve Süreç Sanatı 858
Toprak ve Arazi Sanatı 858
Foto Gerçekçilik ve Yeni İmge Resmi 862
Modernizm ve Postmodernizm 865

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM
Üçüncü Binyıla Girerken 870
Michael Archer
ZAMAN ÇİZELGESİ 870
Modernizmin Sorgulanması 872
Yeni Dışavurumculuk 877
Kimlik Olarak Sanat 883
Postmodern Çokkültürlülük 888
Video ve Medya Sonrası Durum 894
Fotoğraf ve Gerçeğin İnşası 898
Abjeksiyon 902
Yeni Sanat Müzeleri 904
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ Berlin ve Uluslararası Yapı Sergileri 908

Sözlük 937
Okuma Önerileri 950
Dizin 960
Görsellerin Listesi 981

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Önsöz

Bu kitabın yazılışında yardım eden ve cesaretlendiren birçok dostumuza, özellikle de katkısı olmasaydı bu projeye girişme cesaretini bulamayacağımız müteveffa John Calmann'a teşekkür borçluyuz. Kitap henüz yarıya gelmişken bizi üstün yeteneklere sahip bir yayıncı ve içten bir dosttan mahrum bırakarak aramızdan ayrıldı. O tarihten sonra kız kardeşi Marianne ve sadık kadrosu bize akla gelebilecek her türlü yardımı sağladı. Sarah Riddell'in titiz editörlük yeteneğine ve ayrıca metni dikkatle okuyarak bizi çok sayıda hataya düşmekten kurtaran Elisabeth Ingles ve Dr. I. Grafe'a minnet borçluyuz. Susan Bolsom-Morris hiç yorulmadan ihtiyaç duyduğumuz fotoğrafların peşinden koştu. Nihayet, tasarımcı Harold Bartram'ın görsel duyarlığına ve sabırlı iş birliğine de çok şey borçluyuz.

Bazıları tüm kısımları bazıları da belirli bölümleri okuyan bir dizi bilim insanının sabrını zorlayarak özel hususlar veya genel konularda uzmanlıklarından yararlandık. Bu kişilerin isimleri şöyledir: James Ackerman, Bruce Boucher, Richard Brilliant, J. F. Cahill, Lorenz Eitner, Nicholas Gendle, Oleg Grabar, Ian Graham, Michael Grant, Francis Haskell, Howard Hibbard, Derek Hill, Robert Hillenbrve, John Dixon Hunt, Charles Jencks, Alastair Laing, Sherman E. Lee, Norbert Lynton, M. D. McLeod, Margaret Medley, Patricia Phillips, Aaron Scharf, Dorota Starzecka, William Watson ve Sarah Jane Whitfield. Hepsine ve ayrıca kısa tutulması gereken kaynakçamızda çok azına yer verebildiğimiz kitap ve makalelerinin yazarlarına ve elbette başta Londra Kütüphanesi ve Floransa Kunsthistorisches Institut çalışanları olmak üzere tüm kütüphanecilere teşekkür ediyoruz.

Fotoğraflar ve diğer meselelerle ilgili yardımlarından dolayı Naomi Caplin, Peter Carson, Françoise Chiarini, John ve Thekla Clark, Anne Distel, Aastrid Fischer, Michael Graves, Vereina Griseri, Anne d'Harnoncourt, John Harris, Carlos van Hasselt, John Irwin, Arata Isozaki, Margaret Keswick, Islay Lyons, Henry P. McIlhenny, Dominique de Menil, John H. Morley, John Ross, Laurence Sickman, William Kelly Simpson, Nikos Stangos, Mary Tregear, Hermione Waterfield ve William Weaver'e müteşekkiriz. Ve son olarak da şahsi yardımlarını esirgemeyen dostlara –Noel ve Giana Blakiston, Milton Gendel, Nicholas ve Susanna Johnston, Ornella Francisci Osti, Donald Richard, Richard Sachs, Gary Schwartz ve Sebastian Walker– çok minnettarız.

Hugh Honour ve John Fleming, Kasım 1981

Gözden Geçirilmiş Yedinci Baskıya Önsöz

Bu kitabın altıncı baskısını ilk defa John Fleming'le çalışma imkânı bulamadan hazırladık. Ölümünden dolayı altıncı baskıya yapılacak iyileştirmeleri tartışmanın ötesinde ele almamız mümkün olamadı. Bu baskıda metne daha önce yapılan ilaveler korundu: Güneybatı Fransa'daki tarihöncesi Chauvet Mağarasından Roma'daki Sancta Sanctorum geç 13. yüzyıl fresklerine kadar yeni keşifleri kayda geçirmek için yapılan genişletmeler; Eriha'dan Atina'ya kadar kadim dünyayı ele alan Roma İmparatorluğu, Ortaçağ Avrupası, (Delia Gaze'nin katkılarıyla) Rönesans Roma'sı, 17. yüzyıl İslam Dünyası ile 19. ve 20. Yüzyıl Avrupa ve Amerika'sını tartışan "ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ" kutucukları; "KAYNAKLAR VE BELGELER" kutucuklarındaki (bu defa bunlara Walter Benjamin'in fotoğraf konusundaki yazılarını da ekledik) alıntılar. Ayrıca Michael Bird tarafından gözden geçirilen ve kısmen tekrar yazılan Afrika sanatları hakkındaki sayfaları altıncı baskıdan aktardık. Ona bu nedenle minnettarız.

Yeni ve gözden geçirilmiş yedinci baskıda, daha önce siyah-beyaz basılmış birçok fotoğrafı yeni fotoğraflardan yararlanarak renkli bastık. Orijinal metindeki birçok açıklamayı berraklaştırmak veya düzeltmek amacıyla eklemeler yaptık ve ben de Mexico City'deki büyük Aztek tapınağında yürütülen kazılar ışığında Orta Amerika sanatı hakkındaki sayfaları yeniden kaleme aldım. Fakat eski varsayımları tartışmaya açan daha yeni diğer arkeolojik keşiflere işaret etmekten öteye gidemedim. Bu alandaki iki önemli gelişme, Kuzey Denizi'nin yükselmesiyle İngiltere'nin Avrupa kıtasından ayrılmasından önceki zamanlara dair tarihöncesi resim külliyatının sürekli artması ve Klaus Schmidt tarafından Güneydoğu Türkiye'de yürütülen, MÖ 9600'den kısa süre sonra inşa edilmiş, mimarlık ve örgütlü dinin tarihi bakımından yeni bir başlangıcı işaret eden kült merkezi kazılarıdır.

Ancak bu baskıyı daha önceki baskılardan ayıran en önemli husus son bölümleridir. Altıncı baskının mühim 21 ve 22. bölümlerinin yazarı Michael Archer bu bölümleri yeniden gözden geçirdi ve büyük ölçüde genişletti; bununla da kalmayarak, yaşadığımız sıkıntılı çağın sanatındaki kaydadeğer gelişmeleri ayrıntılarıyla anlattı. Katkılarından ötürü ona derin minnettarlık duyuyorum.

Bu kitabın müteakip baskıları ilk önsözde sayılan kişilere ek olarak bir dizi danışman ve şahsi dostun yardımı ve teşviki olmadan yazılamazdı. Bu kişilerin isimlerini anarak teşekkürlerimizi ifade etmek benim için zevktir: Eve Borsook, Michael Craig-Martin, Margaret Daly Davis, Richard Dorment, Cornelia Grassi, Claudio Guenzani, James Hall, Larissa Haskell, Walter Kaiser, Ronald de Leeuw, Michael Mallon, Vernon Hyde Minor, David Plante, Ida Rigby, Brian Robertson, Michael Rogers, Robert Skelton, Carl Strehlke, David Sylvester ve Dimitros Zikos. Elbette, kitapta ifade edilen görüşler ve olgulara dair hatalardan sadece ben sorumlu olmayı sürdürüyorum. Şevkle destek sağlayan Laurence King Yayıncılığa –bizzat Laurence King'e, Lee Ripley'e, tasarımcı Nick Newton'a, resim araştırmacısı Julia Ruxton'a ve hepsinin ötesinde özverili editörlerim Kara Hattersley-Smith, Jessica Spencer, Donald Dinwiddie ve Susie May'e– son derece müteşekkirim.

Hugh Honour, Mart 2008

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Giriş

Bu özet tarihi yazarken amacımız eleştiriden ziyade araştırmaydı. Birbirinden ayrılabildiği ölçüde, durumu ortaya koymayı, yorum ve değerlendirmeye tercih ettik. "Sanat"ın ne olduğuna ilişkin günümüzdeki Batılı kavramları büyük ölçüde sanat piyasası ve sanat eseri koleksiyonerliği belirlemiştir. Sanatın çoğu zaman sosyal prestijle ittifak içinde, esas olarak görsel zevk vermeyi hedeflediği şeklindeki bu tür varsayımları bir kenara bırakmaya çalıştık. Bu kavramların Batı'ya özgü olduğunu ve aslında Batı'da da yeni geliştiklerini unutmamak gerekir. On dokuzuncu yüzyıla kadar, büyük sanat eserleri nadiren galerilerde sergilenmek için yapılır, belki de hiçbir zaman sergilenemezdi. Bu eserler, çoğunlukla dinin, büyünün veya birtakım dünyevi ideallerin bazen de sanatçının özel arzularını tatmin için üretilirdi. Bu eserlerde estetik, ahlaki ve doğal deneyimlerin elzem birlikteliğini farklı ölçülerde hisseder ve alıcı zihinler üzerinde ne kadar zengin bir etki bıraktığını kolaylıkla fark ederiz. Zira duyularımız ayrılamayacak kadar birbiriyle iç içedir; din estetikle, estetik ahlakla ve ahlak da düzen ve uyumla beraber bulunur. Büyük bir sanat eserinin çekiciliği hiçbir zaman sırf göz zevkinden ve görsellikten ibaret değildir. Dolayısıyla bu kitap erkekler ve kadınların mütemadi insan itkilerine ve kaygılarına; duyumsal tatmin açlıklarına; kendini öğrenme ve kendine hükmetme ihtiyacına; yüceltilmiş hayallere ve şeytani tutkularına; hayatın sonu, insan çevresi ve doğaüstü güçlere dair inanç ve kanaatlerine; öbür dünyaya ilişkin ümit ve korkularına verdikleri görsel ifadeleri keşfetmenin peşindedir.

Zaman ve mekânda bu kadar geniş bir ufku ele alırken dikkatimizi, genelin ilgisini en çok çeken, tarihte öne çıkmış dönem ve bölgelere odaklamak zorunda kaldık. Bölümler, dünya tarihindeki can alıcı olayları (ki sanatçıları olduğu kadar diğer insanları da etkilemişlerdir) açık olarak belirgin kılmak amacıyla geniş bir coğrafi panorama içinden kronolojik olarak düzenlenmiştir. Örneğin, avcıların ve toplayıcıların kırsal ve tarımsal topluluklarda bir araya gelmesi, katmanlı şehir kültürlerinin belirmesi, imparatorlukların genişlemesi ve dağılması, dinlerin dünya çapında yayılması ve biçim değiştirmesi, sanayileşmiş devletlerin yükselişi bu olaylar arasındadır. Ve böylelikle bu ve diğer önemli tarihi dönüşümler içinde bazı ayrıntılı ve öğretici karşılaşmalara yer verilmektedir. Antik Yunanlar ve komşularının MÖ beşinci yüzyıldaki "medeni" ve "barbar" kültürlerinin veya Michelangelo ve Koca Mimar Sinan gibi birbirine hiç benzemeyen (gerçi bazı yönlerden karşılaştırılmaları mümkündür) çağdaşların eserlerinin veya on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda Çin, Japonya ve Avrupa manzara resminde doğa güzelliği kültü ve ifadeleri gibi paralelliklerin yan yana konulması sadece karşılıklı olarak birbirini aydınlatmakla kalmaz, aynı zamanda sanatın genel olarak anlamına ve amacına ilişkin farkındalığı arttırır. Her şeyin ötesinde biz sanat eserlerini günümüzde kapatıldıkları müze çevresinden alarak orijinal bağlamlarında yansıtmaya ve tartışmaya gayret ettik; diğer taraftan bu eserlerde evrimsel bir kalıp bulmaya çalışmadık.

Her toplumda sanat, inançlar ve ritüeller, ahlak ve toplumsal kurallar, büyü veya bilim, efsane veya tarihten oluşan karmaşık bir yapının parçasıdır. Bilimsel bilgi ile büyülü veya efsanevi düşünce; algılanan veya inanılanın yanı sıra insani yetenekler ile insani emellerin arasında, ortada bir yerde durur. Bir iletişim vasıtası olarak didaktik veya ahlaki bilgi verici ifadeler oluşturma amacına sahip olmasıyla dile benzerlik gösterir. Ancak aynı zamanda büyü gibi fiziksel dünya üzerinde düzen kurmayı, zamanı durdurmayı ve ölümsüzlüğü güvence altına almayı dayatan bir hâkimiyet kurma aracıdır. Tek bir köyde veya muazzam sahalara yayılmış bir imparatorlukta olsun, sosyal bir grubun motifleri, temaları veya konuları ortak bir birikimden beslenir. Temsil tarzı, malzeme ve aletlerin mevcudiyeti, bir kuşaktan diğerine aktarılan ve çoğu zaman büyük bir inceliğe sahip olmakla birlikte "kabile" gelenekleri denebilecek becerilerle sınırlıdır. Sanat yine de iç büyüme veya dış baskılar sonucunda her zaman uyarlanmaya hazır, yaşayan sosyal ve kültürel organizmalar gibi daima yenilenir. İstikrarlı veya istikrar arayan toplumlarda sanatsal değişiklikler, çoğu zaman zorlukla fark edilebilecek kadar silik gerçekleşir. Daha dinamik genişleyen toplumlarda dahi sanatsal değişim bir düzeyde meydana gelir, bu esnada devamlılık başka bir düzeyde korunur. Batılı "ilerleme" fikirleri dünya sanatına dair görüşümüzü değiştirme eğilimindedir.

ZANAAT OLARAK SANAT

Sanat, zanaatkârlık ve teknoloji sadece Batı'da ve orada da on altıncı yüzyıldan beri birbirinden çok farklı anlamlara sahip olmuş nadir üç terimdir. Ressamlar ve heykeltıraşların çömlekçilere, mobilyacılara, metal işçilerine, işlemecilere, dokumacılara veya dekoratif sanatlar diye andığımız diğer

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

sanat uygulayıcılarının statülerinden daha üstün bir statüye bürünmesi bu dönemde olmuştur. Sanatın ve zanaatların eşit olduğu dönemlerin, "başyapıt"[masterpiece-ustalık eseri-çn.] sözünde bir hatırası kalmıştır. Bu söz o zamanlar zanaatkâr loncalarında "usta" rütbesini kazanmak amacıyla bir çırağın hünerini göstererek yaptığı eser anlamına gelirdi. Daha sonraları genel olarak aynı sanatçı veya sanatçı grubu tarafından yapılan ve diğerlerini bazı noktalarda aştığı düşünülen bir resme veya heykele yakıştırıldı. Her iki anlamında da bir değer yargısını ima eden kelime, yakın zamanlara kadar esas olarak yeteneğin yani zanaatkârlığın değerlendirmesi için kullanılırdı.

Her eserin üretilmesi el becerisine olduğu kadar teknik bilgiye de bağlıdır. Bir çömlek, sepet veya işleme kalıcılığını temin edecek tekniklerin kavranmasını ve biçim düşüncelerinin maharetle işlenerek eşgüdümlemesini bir tapınak, resim veya heykelden daha az talep etmez. Ancak her şeyde, en ufak aygıt veya binaların oluşumunda dahi niyet ve sonuçlar, yaratıcının zihnindeki fikir ve yaratımını ifade edip ona şekil vermek için gerekli hünerler arasında bir gerilim vardır. Bu gerilim anladığımız şekliyle sanatı ortaya çıkartırken sanat tarihini teknoloji tarihinden farklı kılar. Teknolojik yeniliğin eski buluşu geçersiz kıldığı gibi inşaat, yontma veya resim yöntemlerindeki yenilik bir diğerinin önüne geçmez. Kullanılışları ve fonksiyonları dışında da önemleri vardır; günümüzdekiler de dâhil olmak üzere en çok, mimaride yapısal ve biçemsel –ya da kullanışlı ve estetik– gelişmelerin etkileşimlerinde açık seçik görülür.

Yapı Sistemleri

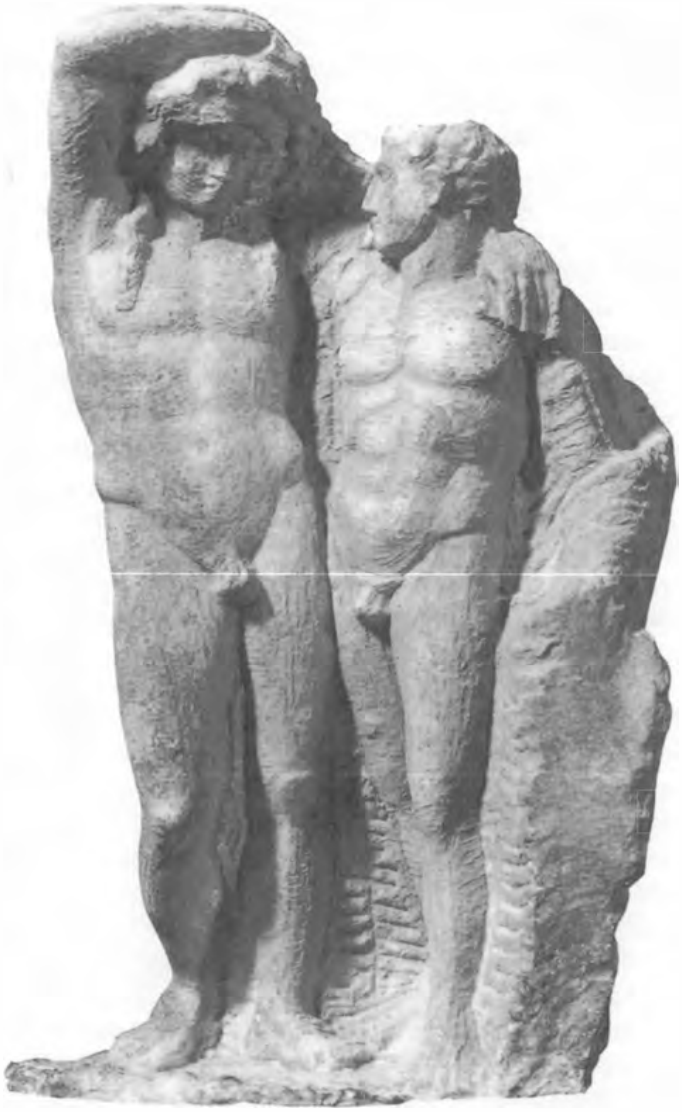
Bir yapı iki temel sistem ile inşa edilir (bunlar bazen bütün olabilir): yatay parçaları destekleyen direkler –dikme ve lentolar ayrıca çerçeve konstrüksiyonların temeli– veya dışa açılmaları için delinmiş bazen kemerlenmiş duvarlar Eski Mısır ve Yunan tapınakları ve nerdeyse tüm eski Çin binaları dikme ve lento mimarisinin tipik örnekleridir; duvarları sadece direkler arasındaki dolgulardır. Bununla beraber, hem eski Mısırlılar hem de Yunanlar özellikle savunma maksadıyla duvar mimarisinin de uygulayıcılarıydı. Dış unsurlardan koruma sağlayan çatılar her iki sistem tarafından desteklenebilirdi. Dikme ve lento mimarisinde çatının genişliği, direkler tarafından taşınabilecek yatay parçaların uzunluğuyla sınırlıydı. Bir yapının tamamen taş olması halinde, iç mekânlar buna bağlı olarak çok dar oluyordu. Erken bir tarihte ve birçok farklı yerde duvarın her yanının bindirmeli bir tonoz veya kubbe biçimi verilecek şekilde aşağısına göre çıkıntı verilmesiyle –MÖ 1300 (2.58) civarından kalma Miken Atreus Hazinesinde olduğu gibi– tamamen kapatılabileceği keşfedildi. Gerçi İskoçya'nın kuzey kıyıları açığındaki Orkney Adalarında bulunan günümüze kadar gelen örnek daha eski tarihlidir. Yaklaşık MÖ 2600 yılına tarihlenir. Eski Mısır'da zaten bilinen kama biçimli taşlarla beşik kemer ve tonoz inşaatı yapılması Romalılar tarafından benimsendi ve sonraları betonun keşfiyle bir aşama daha ileri gidildi. Bu Romalılara önceden hiç görülmemiş ve yüzyıllarca da benzersiz kalacak ölçüde geniş alanların bağlanması imkânını verdi. Çünkü Roma mimarisinin diğer unsurları –sütunlar, Klasik mimari üslup ve beşik kemer– genellikle daha aşağı ve basit biçimde de olsa korunmakla beraber, betonla inşaat yapımı Hıristiyan döneminin başlangıcında terk edildi. Avrupa'nın Ortaçağlarında Gotik mimarinin evrilmesi, taş kemer ve tonozları payandalarla Roma duvar mimarisi gibi destekleyen başka bir sistem getirdi. Ancak duvarlar, dikme ve lentoda olduğu gibi, özellikle ahşap çerçeveli inşaatlarda aşağı yukarı bir örtü seviyesine düşürülmüştü. Yirminci yüzyılda strüktürel teknolojinin gelişmesi ve örneğin duvarla kaplama arasındaki farkı ortadan kaldıran betonla güçlendirilmiş kaplamalardan ibaret "perde duvarların" (sözlüğe bkz.) üstüne takılabileceği metal çerçeveler; büyük direklere ve zemin dayanaklarına bağlanan kablo ağlarının üzerine serbestçe asılan plastik şerit çatılı "germe strüktür" gibi malzemelerin kullanıma girmesiyle bu temel sistemlerden radikal şekilde ayrılmalar meydana geldi. Ancak dünyadaki yapıların çoğunluğu hâlâ geleneksel yollarla inşa edilmekte veya öyle görünecek şekilde tasarlanmaktadır.

Heykel Teknikleri ve Malzemeleri

Heykelin de en azından bu yüzyıla kadar iki temel tekniği vardır. Bunlardan biri kil veya diğer biçimlendirilebilir malzemenin yığılmasına ve bir diğeri de taş veya ahşabın küçültülmesine dayandığı için eklemeli ve çıkartmalı süreçler adını alırlar. (Dökme bronz heykel genellikle modellemeden elde edilir. Çin'de daha çok on beşinci ve on altıncı yüzyıllarda üretilmiş demir heykeller de böyledir; ancak demir günümüzde daha çok dövme ve kaynakla yapılır – altın, gümüş ve bakır gibi yumuşak metaller ya model kalıplara dökülür veya dövülerek biçim verilir ve oymaya benzer tekniklerle keskiyle biçimlendilir.) Oymacılar malzemelerini şekillendirirken, malzemelerin doğal özellikleri, biçimleri, tutarlılıkları ve kullandıkları aletlerin etkililiğiyle sınırlıdırlar. Örneğin bir ağaç gövdesinin yuvarlağı, tek bir parça ağaçtan oyulmuş bir heykeli çevreleyen görünmez bir kafes gibidir. Aynı şekilde, taş ocağında kesilmiş bir taş bloğunun düzgünlüğü de, oymacı ana hatlarını çizmeye başladığında, figürün biçimini belirler. Taşın sertliği veya kırılganlığı, üstünde yapılan çalışmanın hassasiyet derecesini etkiler. Batı'da MÖ birinci binyılda kullanılmaya başlanan demir keski ve delgiler oymacının işini büyük ölçüde kolaylaştırmış, özellikle içten oyma işinde, her ne kadar daha çok üretim artışını sağlamış, aynı zamanda yeni imkânlar yol açmıştır. Yapılmış en başarılı heykellerin bazıları eski Mısır'da bu aletlerin yardımı olmaksızın en sert taşlardan yontulmuştur. Ahşapta en büyük giriftlik ve zarafet etkileri çoğu zaman Melanezya'da taş parçaları ve deniz kabuklarının kullanımında olduğu gibi en basit aletlerle elde edilmiştir (bkz. s. 742-43)

Avrupa heykelinin tarihine gelince en önemli gelişme, muhtemelen MÖ beşinci yüzyılda Yunanistan'da, heykeltıraşa, kil, alçı veya diğer başka kolaylıkla şekil verilebilen maddelerden modellerin doğru bir çeşitlemesini taşa

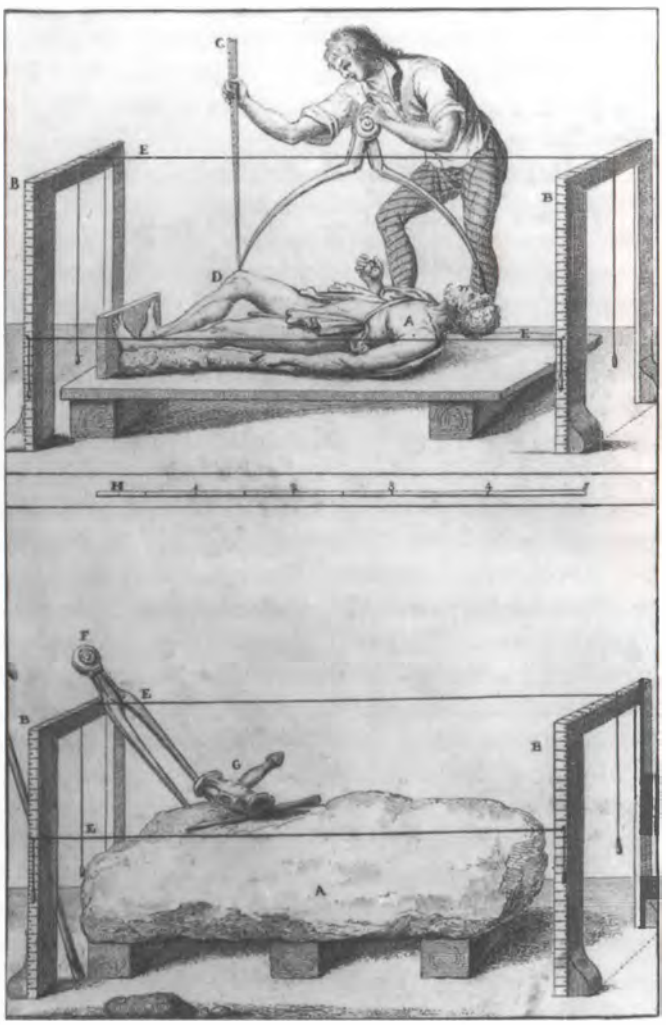
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



0.1 *Dionysos ve Satir*, tamamlanmamış, MS 2. yüzyıl, Mermer, yüksekliği 71.1 cm. Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.

yontmasına imkân veren bir tekniğin icat edilmesidir. Modelin uçları kille kaplıdır, çünkü nemliyken, tahta veya metal iskeletin iç kesimlerinde doğal olarak dibe çöküp oluşturduğu yumrudan daha öteye gidebilen başka bir form yoktur. Ayrıca kil figürler parçalanmalarını önlemek için yüksek sıcaklıkta bir fırında pişirilip sertleştirilmezlerse –yani seramiğe dönüştürülmezlerse– daimilik kazanamazlar. MÖ üçüncü binyılın ikinci yarısında bir kil heykelin kalıcı biçiminin *cire perdue* (kayıp mum) tekniğiyle bronz dökümünün yapılabileceği Mezopotamya'da (ve daha sonraları başka yerlerde) keşfedildi. Sonraları iki benzer usul daha gelişti. Birincisinde, kilden modeli çıkarılan bronz figür gerekli kalınlıkta mumla kaplandı ve sonra dış yüzeyinde erimiş bronzun akıtılabileceği açıklıklar bırakılarak yine kalınca bir tabaka kille kaplandı ve sıcakla temas ettiğinde eriyen mumun çıkabileceği birçok küçük açıklık da verildi. Alternatif olarak, ters döküm yöntemiyle modelin iki yanından içi boş kalıplar yapıldı, iç yüzeyleri uygun kalınlıkta mumla kaplandı ve bunlar birleştirilip bir maddeyle doldurulduktan; bronz akıtıldı ve mum dışarı atıldı. Hangi işlem uygulanırsa uygulansın dış kaplama kaldırılıp metal soğuyup sertleştiğinde aralarındaki mesafe "noktalarla" işaretlenir ve dolgun bir hat veya ahşap bir çerçeve hesaplanır, bu yolla eşit derinlikte mermer bloğuna birbirine uyan noktalarda delikler açılır. Ardından bu delikler arasındaki malzeme keski ile temizlenerek modelin kaba bir biçimi açığa çıkarılır. Bu aşamada terk edilmiş eski bir Yunan heykeli şans eseri günümüze ulaşmıştır. (**0.1**). Bu işlem, heykeltıraşlar için yayınlanan el kitaplarında da gösterildiği gibi hiç değişmeden on dokuzuncu yüzyıl başlarına kadar sürdürülmüştür. (**0.2**). Daha sonraları, modelde herhangi bir girinti veya çıkıntıyı üç belirli noktadan ölçen ve böylece mermerin rötuşunu kolaylaştıran aletler icat edilmiştir. Birkaç ölçümün basit çarpması veya bölünmesiyle modelin büyütülmüş veya küçültülmüş ölçülerde versiyonları yontulabilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sında bu noktalar üzerinden çalışma tekniği birçok heykeltıraşa kil modelleme ile yetinmeleri, yontma gibi zahmetli bir işi yardımcılarına –Fransa'da bu yardımcılara, yaratıcı sanatçılardan farklı olarak *practiciens*, (zanaat tatbikatçıları) denirdi– bırakma imkânını vermiştir.

0.2 Francesco Carradori, *Istruzione Elementare per gli Studiosi della Scultura*, Florence, 1802. Levha IX.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Ancak asıl modelin veya özün kalıntı özellikleriyle sınırlanan modelleyiciler asıl modelin kalıntıları silkelenerek çıkartılır, geriye kalan bronz iskelet çekiçle dövülüp düzeltilir ve fazlalıklar alınırdı. (Bronz kapların dökülmesi için Çin'de MÖ ikinci binyılda farklı bir yöntem geliştirildi; bkz. s. 77-79)

İçi boş bronz heykeller, ağırlık olarak muadili taşlardan çok daha hafif (özellikle mermer ve diğer sıkı gözenekli taşlar dayanıklılıkları nedeniyle tercih edilmekteydi) ve dirençli olduklarından daha geniş bir ortamda düzgün etkilere imkân sağlamaktadır. Taş heykeller dik durmaları için sütunlu, kübik veya piramit şekilli olmalıdır. Ayakta duran bir figürün, üçüncü bir destek sağlanmadığı takdirde, bileklerinden kırılmasının önlenmesi için, bacakları ayrık dikilemez. Diğer yandan, bronz figürler dikkatle ve hatta kırılganca dengelenebilir; bu da mermer heykellere göre yaşayan, nefes alan hareket görüntüleri verilmesini sağlar. MÖ dördüncü yüzyıldan kalma *Antikythralı Erkek Çocuğu* kayda değer bir örnektir. (**0.3**). Bir Yunan bronz heykeli Roma döneminde mermere kopyalandığında, heykele genellikle ağaç kütüğü şeklinde üçüncü bir destek eklenmesi zorunluydu ve bunun neticesinde figür canlılığının büyük kısmını yitirirdi. (Miron'un *Disk Atıcısı* heykelinin kopyalarında bu çok barizdir, 4.33.)

Taş, ahşap, kil veya bronz olsun dünyanın birçok yerindeki heykeltıraşlar yine de yaşamdan görüntüleri yansıtmakta –özellikle kalıplar canlı bedenlerden alındığında– başarı kazandılar. Heykeltıraşların bu üretimleri biçimlerin ve dış yüzeylerin titizlikle taklit edilmesinden çok daha fazlasını kapsamaktadır. Ancak bu, büyük kısmı dini ve uhrevi konulara adanmış yontuların –Buda ve Hindu tanrılarının heykelleri, Afrika ve Polinezya'da yontulmuş kült figürleri ve Kuzeybatı Amerika'daki maskeler– nadiren ana amacı olarak görülmüştür. Yirminci yüzyılda aslına benzerlik birçok Batılı sanatçı tarafından tamamen bir kenara atılmış, bunlar heykele çok az, belki de hiç temsil etme niyetiyle yaklaşmamışlar, daha çok üç boyutlu biçimlerin yaratılması sanatı olarak anlamışlardır. Birçoğu uzun zamanlardan beri yerleşmiş yontma ve modelleme tekniklerinin yanı sıra mermer ve bronz gibi geleneksel malzemeleri de terk etmiştir. Bunun yerine eskiden silah ve günlük kullanım için eşya üretiminde kullanılmış dövme, çekiçleme ve kaynak işlemleriyle biçimlendirilen demiri kullanmışlardır. Bu yüzyılda heykeldeki büyük devrimi mümkün kılan demirin kullanılmasıydı: "kapalı"dan (katı madde) "açık" (imal edilen) biçime kayış. González'in çalışmaları, özellikle 1920'lerde ve 1930'larda Picasso ile iş birliği bu açılımın katalizörüydü. González bizzat bunun en önemli savunucularından biriydi (20.23). Daha sonraları yeni sentetik malzemeler devreye girdi ve üç boyutlu eserler çok çeşitli malzeme parçalarının "birleştirilmesiyle" yapıldı. Bazı sanatçılar kendi bedenlerini dâhil edecek şekilde "heykeli" genişlettiler (bkz. s. 858).

Resim Teknikleri ve Malzemeleri

Ressamların karşılaştığı en temel sorun pigmentin korunabilmesi için bir zemine uygulanmasıydı. Her ne kadar



0.3 *Antikythralı Erkek Çocuğu*, MÖ, 4. yüzyıl ortaları, Bronz, yüksekliği 1.92 m. Ulusal Arkeoloji Müzesi, Atina.

dayanıklılık her zaman istenen bir özellik olmasa da; birçok resmin kısa bir süre dayanması amaçlanmaz. Normalde resmin üç katmanı vardır: Kaya yüzeyi, duvar, ahşap, kâğıt, kanvas veya tekstil ürünü taşınabilir bir malzemeden yapılan destek; pigment ve bunların arasında kalan hazırlanmış zemin. Pigmentler temel olarak iki türdür: zeminin emdiği boyalar ile yapışkan birleştirici maddelerle karıştırılan ve zemine uygulanan (genellikle mineral özlerinden elde edilen) renkli tozlar. Bunlardan birincisi nemli alçı duvarları veya tavanları boyamak için dünyanın birçok yerinde çok eski çağlardan beri kullanılmıştır. Bunlar freskler için de uyarlanmışlardır. –Fresk, çoğunlukla çeşitli duvar resmi türlerini açıklamak için kullanılır, ancak pigmentin duvar yüzeyinde emildiği, özellikle İtalya'da on üçüncü yüzyıl sonlarına doğru Giotto tarafından (bkz. s. 403) geliştirilmiş teknik için– saklı tutulmalıdır. Gerçek fresk için, resim ıslak ve taze (İtalyanca *fresco*) başka bir alçı tabakası üzerine tatbik edilmeden önce duvar veya tavan düzgünce alçıyla kaplanır ve kurumaya

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bırakılırdı. Alçı çabuk kuruduğundan, kompozisyonun ancak bir kısmı tek seferde boyanabilir, bu kısma da İtalya'da *giornata* yani "günlük iş" denirdi. (**0.4**). Tamamlanmış bölümle bir sonraki bölüm arasında kesintileri –parça usulü çalışmanın tehlikelerinden biri– engellemek için bazı on dördüncü yüzyıl sanatçıları kompozisyon taslaklarını, ilk başta alçı tabakasının üzerine kırmızı aşı boyası (*sinopia* denirdi) ile çizerlerdi. (Sözde *sinopia* olarak adlandırılan bu çizimlerden bazıları yakın zamanlardaki restorasyonlarda açığa çıkarılmıştır.) Daha sonraları kompozisyon, kâğıda (karton denirdi) çizilir, ana konturların etrafına açılmış deliklerle işaretlenmiş kuru alçının üzerine geçici olarak tatbik edilirdi. Raffaello, Vatikan'da *Stanze*'yi resmederken bu tekniği kullanmıştır (bkz. s. 471 ve 474). Fresk resminin büyük avantajı, kalın alçıya emilmiş pigmentin uzun süre dayanmasıdır. Buna mukabil dezavantajı ise boyama sırasında değişiklik veya düzeltmelerin yapılamamasıdır. Ayrıca, freskde kullanılabilecek pigmentler sınırlıydı. Bazı renkler, özellikle mavi, birkaç kırmızı ve yeşil sadece fresk kuruduktan (İtalyanca *secco*) sonra uygulanabilirdi. İtalya'da sanatçılar on beşinci yüzyılda artan ölçüde *a secco* boya maddesi kullandılar. Ancak 1500 yılı civarında, sanat kuramcıları tarafından duvar ve tavan boyamasında ideal yöntem olduğu, ayrıca sanat yetkinliğini en açık şekilde ortaya çıkarttığı düşünülen saf fresk teknikleri tekrar canlandı. Giorgio Vasari'nin sonraları belirttiği gibi fresk (bkz. s. 491), "mahir, kararlı ve hızlı", "uyanık ve özgür" bir ele ihtiyaç duymaktaydı. Freskler büyüktür ancak on altıncı yüzyılın başlangıcından önce küçük kâğıtlara sulu boya resim yapmak için benzer bir teknik geliştirildi. Pigmentler suda eriyen ve bu yolla şeffaf boyalar temin eden bir tutkalla karıştırıldı. Boya bir defa uygulanıp zeminde emildikten sonra fresk ressamı gibi sulu boya ressamı da –üstlerinin sert boyalar veya guajla boyanması dışında– değişiklik yapamayacağından sulu boya da hızlı ve serbest hareket gerektirdi.

0.4 Giotto, İsa'nın Doğuşu ve Çobanlara Müjde, giornate [günlük işler-ed.] belirtilmiştir. y. 1304–13. Fresk, 2.31 × 2.02 m. Arena Şapeli, Padova.



Ahşap panoların üstünü boyamak için Avrupa'da takriben on ikinci yüzyıldan itibaren kabul edilmiş teknik genel olarak tempera idi: yumurta sarısı ile uygulanabilir hale getirilen temperlenmiş ve bir tür tutkalla karıştırılan toz pigmentler. Destek, gesso (tutkalla karıştırılmış alçı) ile kaplanır, buna kompozisyon çizilir ve/veya kazınırdı. Bazı bölümler, genellikle olduğu gibi, varaklanacaksa, buralar kil ile kaplanır (bir tür ince kırmızı toprak), parlatılır ve çok ince altın tabakalarla kaplanırdı. Diğer kısımlar istenilen renklerde zayıf tonlarda boyanır ve her biri kurumadan önce hızla tamamlanması gereken yarı şeffaf tempera birbiri üstüne resmedilerek tamamlanırdı. Ayrıntılar freskten çok daha büyük incelikle verilebiliyor ve eserin son hali çok daha parlak oluyordu. Fakat bu etkileri yağlıboya çok daha kolaylıkla verebiliyordu, bu nedenle on beşinci yüzyılda (yirminci yüzyılda tekrar canlanana kadar) tempera'nın yerine geçti. Pigmentler eski Roma çağında ve Ortaçağın başlangıcında bazı resim türleri için (örneğin kalkanların üstündekiler) yağla karıştırılmıştı. Günümüzde anlaşıldığı şekliyle yağlıboya bir kişiye veya özel bir zamana atfedilemez. Daha çok zaman içinde, belki de deneme yanılma yöntemi ile pigmentleri yağlarla olduğu gibi yumurta sarısıyla da karıştırmış bazı sanatçıların atölyelerinde geliştirildi. Fakat 1430'larda Jan van Eyck ve Hollanda'daki diğer bazı ressamlar lavanta veya biberiyeden damıtılan yağla inceltilmiş sert reçineyle (amber veya kopal) karıştırılmış yağı içeren karışımlar geliştirdiler. Hafif ve akıcı olan bu madde kolay ancak yavaş kuruyor, küçük ayrıntıların dikkatle işlenmesine izin veriyordu. Katmanlara uygulanan şeffaf yağlı pigmentler örneğin *Ghent Altarı* (**0.5**) gibi eserlerde görülebileceği üzere olağanüstü bir ışık etkisi yarattı.

Fakat bu tür yağlıboya maddeleri sadece panolar veya daha sonra ahşap zeminlere yapıştırılan ince ketenlere resim yapmak için uygundu. Çok küçük yağlıboya resimler dışındaki resimler için ahşap çerçeve üzerine gerilen kanvas Avrupa'da tercih edilen zemin tipi haline geldi. Bu zeminde kullanılması için sert olmaktan ziyade yumuşak reçine içeren farklı bir boya karışımı geliştirildi. Bu boya, fırçanın tempera'dan daha serbest kullanılmasına izin verirken gölgeleme, donuklaştırma (mat veya yarı mat pigmentleri katmana düzensizce uygulayıp, alttaki rengin bir kısmının görünür kalması), rötuş ve üst üste koymak (alttaki renkleri değiştiren şeffaf tabakalar) için sayısız imkânlar sundu. Ressamlar sadece istedikleri renkleri almak için değil, sıvı olarak veya parmaklar dışında spatula ile de uygulanabilecek kadar kalın olması mümkün boyanın kıvamını tutturmak için temel karışımın sayısız çeşitlemelerini geliştirdiler. Ve zaman içinde en meşhur ressamlar, özelllikle Titian (11.45, 11.46, 11.47, 11.48) tarafından denemeyle –deneyimlerin kılavuzluğunda, belki de kazara– bulunmuş karışımları yeniden keşfetmek için gayret sarf edildi. Ortaçağ sanatçılarının atölyelerinde toz haline getirilmiş ve diğer maddelerle birleştirilmiş pigmentler on altıncı yüzyılın başlarında giderek renk ustaları tarafından kullanılmaya hazır halde

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



0.5 Hubert ve Jan van Eyck, *Tahtta Oturan İsa*, *Ghent Altar* Panosundan detay,1432. Pano üzerine yağlıboya. St. Bavo Katedrali, Ghent.

sunuldu. Ressamlar zemin rengi ve daha da çok nihai tonları elde etmek için geliştirdikleri karışımlarda kullandıkları pigmentler yönünden birbirlerinden ayrıldılar. On dokuzuncu yüzyıla kadar, doğal mineraller ve bitkilerden elde edilen renk yelpazesi, keten tohumu ve diğer yağlarla karıştırılan ticari üretim sentetik pigmentlerle genişletilmedi. Batılı sanatçılar yağlıboyayı günümüze kadar kullanmaya ve imkânlarını değerlendirmeye devam ettiler.

Aslına bakılırsa, bir sentetik emülsiyon (bir tür plastik) olan akriliğin 1960'larda geliştirilmesine kadar taşınabilir zeminler üstüne büyük ölçekli resim yapılması için uygulanabilecek daha tatmin edici bir boya yoktu. Akrilik çoğu zaman sanatçılar tarafından yağlı boyanın (21.19) gizemine, özellikle marifet sergilemek için yapılan fırça kullanışına hayranlık duyan ve Fransızcada *matière* denen –zevk veren, ağız sulandıran ve algıyla alınan diğer lezzetleri akla getiren pigmentlerin tutarlılığından keyif alan meraklıların– maddeye atfettikleri abartılı itibara karşı tepki olarak benimsendi. (Portrecilikte tek rakibi pasteldi: on sekizinci yüzyılda [14.18] geliştirilmiş, gözden düştükten sonra on dokuzuncu yüzyıl sonlarında tekrar canlanmış, az bir tutkalla karışık kuru, mat tebeşirlerle boyama.)

Kanvas üzerine çerçeveli resim bir Batı fenomenidir (on dokuzuncu yüzyıldan önce hiçbir yerde taklit edilmemiştir) ve Batı'daki popülaritesi on altıncı yüzyıldan bu yana resim sanatının elde ettiği itibarı yansıtır. Resim ile zanaat arasında ayrımın sebebi de Batı'dır. Ortaçağda mineli (tatbiki büyük hüner gerektiren bir tür renkli cam) değerli metaller üzerine yapılan resme, bunu taklit ederek varak işiyle yapılan temperadan çok daha fazla değer verilmişti. Aynı şekilde, çeşitli renklere boyalı taş ve camdan küçük küplerle oluşturulan mozaikler ve dokuma duvar halıları da daha çok beğenilir; duvarlar ile tavanları kaplayan fresklerden daha maliyetli olurdu. Bunun sebebi sadece daha fazla zaman ve malzemeye ihtiyaç duyulması da değildi. Daha sonraları ilişki biçimi değişti ve standardı yağlıboya resimler belirledi. On sekizinci yüzyılın sonlarına kadar duvar halıları duvar dekorasyonunun en pahalı biçimi olarak kalsa da bunlar genellikle ressamlar ve onlara bağlı zanaatkâr niteliğindeki becerikli dokumacılar tarafından tasarlandı. Çoğunlukla kadınlar tarafından yapılan ve ressamların modellerine duvar halılarına kıyasla daha az bağımlı işlemeler de statü kaybına uğradı.

Baskı Resim

Baskı üretiminde de, on altıncı yüzyıldan itibaren en çok Batı'da tasarımcılar ve uygulayıcılar arasında iş bölümü olmuştur. Baskı resmin amacı kâğıt, ipek veya mürekkebi emebilecek diğer maddeler üzerine tek bir tasarımdan çok sayıda örnek üretilmesidir. En eski tekniği desenin düzgün bir ahşap bloğa çizilmesi, baskıda beyaz kalacak kısımların kesilerek atılması, siyah kısımların yüksek kalacak şekilde bırakılması ve mürekkeplenip blok kâğıda veya kumaşa basıldığında tasarımın ters şekliyle izinin çıkarılmasıdır (rölyef baskısı adıyla bilinmektedir). Çin'de ilk defa yedinci yüzyılda Buda'nın, Avrupa'da on dördüncü yüzyılda Hıristiyan resimlerinin basılması için kullanıldı. Avrupa'da on beşinci yüzyılın ortalarından itibaren alternatif bir işlemle geliştirilen intaglio baskı/ kabartma baskı metal plakalarla yapıldı. Siyah kalacak yerler ve mürekkebin uygulanacağı kısımlar aletlerle kazılırdı (*oyma, gravür*) veya asitle eritilerek (*oyma baskı*) alınırdı.

On altıncı yüzyıldan itibaren tasarımların çizilmesi, ağaç blokların kesilmesi ve metal plakaların oyulması genellikle

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

farklı işlemler haline geldi. İnce ve keskin hatlı bakır plaka gravürler kısa zamanda anatomik, zoolojik, botanik ve diğer bilimsel illüstrasyonlarda ağaç kalıpların yerine geçti. İmgesel eserler için sanatçılar bazen bakır plakalara şekil verdiler. Fakat genellikle kendilerince yapılan asitle oymayı tercih ettiler. Bunun için mum kaplanmış bakır plaka üzerine iğneyle çizim yapılır, daha sonra plaka aside batırılır ve asit iğnenin tatbik edildiği yerleri eritirdi (bkz. s. 608). On dokuzuncu yüzyıl başlarından itibaren sanatçılar litografi (15.18). yoluyla da –yağlı kalemle taş üstüne çizim– yaptılar.

Aynı kişinin tasarladığı ve uyguladığı ağaç kalıp, gravür, asit oyma ve litografiler "orijinal baskı" olarak bilinir. "Reprodüksiyon baskılar" ise ressamların veya çizimcilerin eserlerini genellikle büyük hünerle farklı teknikler kullanarak örneklerini çıkaran uzman baskıcılar tarafından yapılır. On dokuzuncu yüzyılda çelik kaplı plakalarla yüksek kaliteli baskıların yapılabileceği, bunların kolaylıkla zarar gören bakıra göre çok daha fazla sayıda örnek çıkartabileceği keşfedildi. Ancak sanatçılar daha çok kitap ve dergilerdeki illüstrasyonlar için kullanılan bu yönteme –yerine fotoğraf geçene kadar– fazla ilgi göstermediler. Bu esnada Japon sanatçılar ağaç kalıp yöntemini renkli baskı için geliştirdiler. Avrupa ve Amerika'ya 1850'lerden itibaren ithal edilen bu yöntemi, Avrupa'da yağlıboya resim geleneğinden kaçışı destekleyen çok sayıda sanatçı coşkuyla karşıladı. Bu baskılar Batı'da bazen kopya edildi, yağlıboya ayrıca asitle oyma ve litografiyi etkiledi (bkz. s. 596). Yirminci yüzyıl başında bazı Avrupalı sanatçılar, elle işlemenin açıkça vurguladığı düzensizliklerin etkisini vermek için, ağaç kalıpla baskıya tekrar yöneldiler. (19.15).

Fotoğraf

Fotoğraf 1830'larda bulunmasından itibaren resim ve baskıyla yakından ilişkili olmuştur. Işığın çok küçük bir açıklıktan geçtiği takdirde görüntüyü karanlık bir odanın kenarına (ters yönden) yansıtacağı uzun zamandan beri bilinmekteydi. *Camera obscura* şehir manzaralarını ve iç mekânları perspektifle resmetmek amacıyla yardımcı gereç olarak sanatçılar tarafından kullanılırdı. Fotoğrafın ilk amacı bu görüntüleri tespit etmekti ve bunun için eş zamanlı olarak iki işlem geliştirildi. Fransız ressam Louis-Jacques-Mandé Daguerre tarafından 1837'de geliştirilen işlem *dagerreyotipi* denilen hassas bakır plaka üzerinde görüntüyü tespit etti. Bu görüntü, resim veya çizim gibi tek bir nesneydi ve portrelerde çok kullanıldı. İngiltere'de, William Henry Fox Talbot ise 1839'dan önce negatif görüntüleri, ışık geçiren kâğıtlarda tespit etmeyi başardı. Bunlar daha sonra hassas mat kâğıtlara geçiriliyor ve pozitif baskılarının alınması için ışığa tutuluyordu. Avantajı tek bir negatiften çok sayıda aynı baskının yapılabilmesiydi. Ancak ışık geçiren kâğıdın pürüzlü dokusundan ötürü hafif fluydular (15.31).

Negatifler için 1850'lerde kullanılmaya başlayan cam plakalar, keskin hatlı baskıların üretimini kolaylaştırdı ve kısa sürede dagerreyotipin yerini aldı.

Daha sonraki gelişmeler, özellikle de poz vermek için gereken zamanı azaltan teknik yeniliklerdi ve 1870'lerde hareket eden figürlerin saliseyle fotoğrafının çekilmesini mümkün kıldı. (15.58). Aynı zamanda fotoğrafın sanat olarak değerlendirilip değerlendirilemeyeceği hakkında birçok tartışma yaşandı (bkz. s. 662). Yüzyıl ortasına kadar fotoğraflar zaman zaman resmi sanat sergilerinde litografiler arasında asıldı. Daha sonra ayrı tutulup sadece uzmanlık sergilerinde gösterildiler. Yaklaşık aynı tarihlerde ne yaptığını bilen artistik fotoğrafçılar ressamlara benzer şekilde konular seçmeye başlayarak hareketsiz figürler ve sahnelerin yumuşak görüntülerine odaklandılar. Bazen elde edilen sonuçlar resimlerin fotoğraflarıyla bile karıştırılabiliyordu. Örneğin Amerikalı fotoğrafçı Gertrude Käsebier'in (1851–1934) *Kadınlar Arasında Kutsanırsın* (**0.6**) adlı eseri dönemin bazı önemli resimleriyle birlikte döneminin en çarpıcı görüntüleri arasındadır. Fotoğraf bilimindeki gelişmeler çoğunlukla, belgesel fotoğrafçıları tarafından kullanılmış, bunların sokak sahnesi çekimleri (15.59) günümüzde çekilmiş en güzel fotoğraflar arasında kabul edilmiştir. Fakat bunlar, çekildikleri dönemlerde sanat eseri değil, basit foto-kayıtları olarak görülmüştü.

0.6 Gertrude Käsebier, *Kadınlar Arasında Kutsanırsın*, y. 1900. Japon dokuma üzerine platin baskı, 23.8 × 13.9cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Mrs. Hermione M. Turner bağışı).



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Tekil sanat objesi kültü bazı fotoğrafçıları tek bir negatiften çok sayıda baskı yapma imkânını reddetme ve her biri numaralı, imzalı ve karanlık odanın manipüle edilmesi sonucu diğerlerinden hafifçe farklı sınırlı nüshalar yayınlamaya yöneltti. Renkli fotoğraf yöntemi 1940'larda geliştirilmesine rağmen, çoğunluk –hâlâ da yaptıkları gibi– siyah beyazı tercih etti. Teknoloji ve sanatta, fotoğrafın bir buçuk asırlık tarihinin sergilediğinden daha uyumsuz ve çoğu zaman zıtlık içinde gelişme örneği bulunamaz. En basit donanım kullanıldığında bile benzersiz bir kapasiteye sahip fotoğraf, birçok fotoğrafçının büyük başarısına rağmen, sanatsal ifadenin aracı olarak sadece yakın zamanlarda yaygın kabul görmüştür.

RESİMLİ TEMSİL

Tüm dünyada oyma, tasvir veya boyama yoluyla olsun çizerek anlatım resimli sanatın ana amaçlarına erişmenin vasıtalarından biri olmuştur: gözün doğada gördüğü renkli parçalar dizisinden bir objenin ayrı olarak gösterilmesi. Fransa ve İspanya mağaralarındaki bilinen ilk resimler (bkz. s. 26–30) yeryüzüyle, gökyüzüyle ya da bir diğeriyle ilişkisiz hayvan profilleridir. Bileşik gruplar ve tanımlı görüntü alanı yani içinde tüm biçimlerin birbiriyle ilişkili olduğu sınırları –belirlenmiş alan anlamında– çerçeveleyicilerin bulunmasından sonra gelmiştir. İki boyutlu sanatın en sofistike biçimlerinin bazılarında en önemli özellik görüntüydü. Görüntünün yansıtıldığı alan, Batılı anlamda arka plan olmayıp, tanımsız zeminin parçasından başka bir şey değildir. Eski Mısır'da bu, çoğu zaman hiyeroglif yazıtlarla kaplanmıştı. Çin parşömen resimlerinde şiirler genellikle "sema" da yazılırdı.

Görüntüler, kavramsal (zihnin anladıklarına göre) veya algısal (özel bir anda gözün gördüğüne göre) olarak çizilmiş veya resmedilmiştir. Bir kavramsal görüntü, her nesnenin dikkat çeken karakteristiklerini ayırarak ve tekrar –ön, arka ve kenarlarda– birleştirerek tümünü görünür kılar. (Yeni terimlerden "Kavramsal Sanat" elbette tamamen farklı bir anlama sahiptir: bkz. s. 858.) Algısal görüntüler, görsel tezahürlerin gerçekliğini kaydetme çabasıdır. Uygulamada kaçınılmaz olarak ressamlar sadece konunun fiziki özellikleri hakkında bildikleriyle değil, daha önce tasvir ediliş yollarından da etkilenirler. Ve bu görüntüler de kavramsal tarzda birleştirilebilir. Tüm görüntüler bir yere kadar hem algısal hem de kavramsaldır.

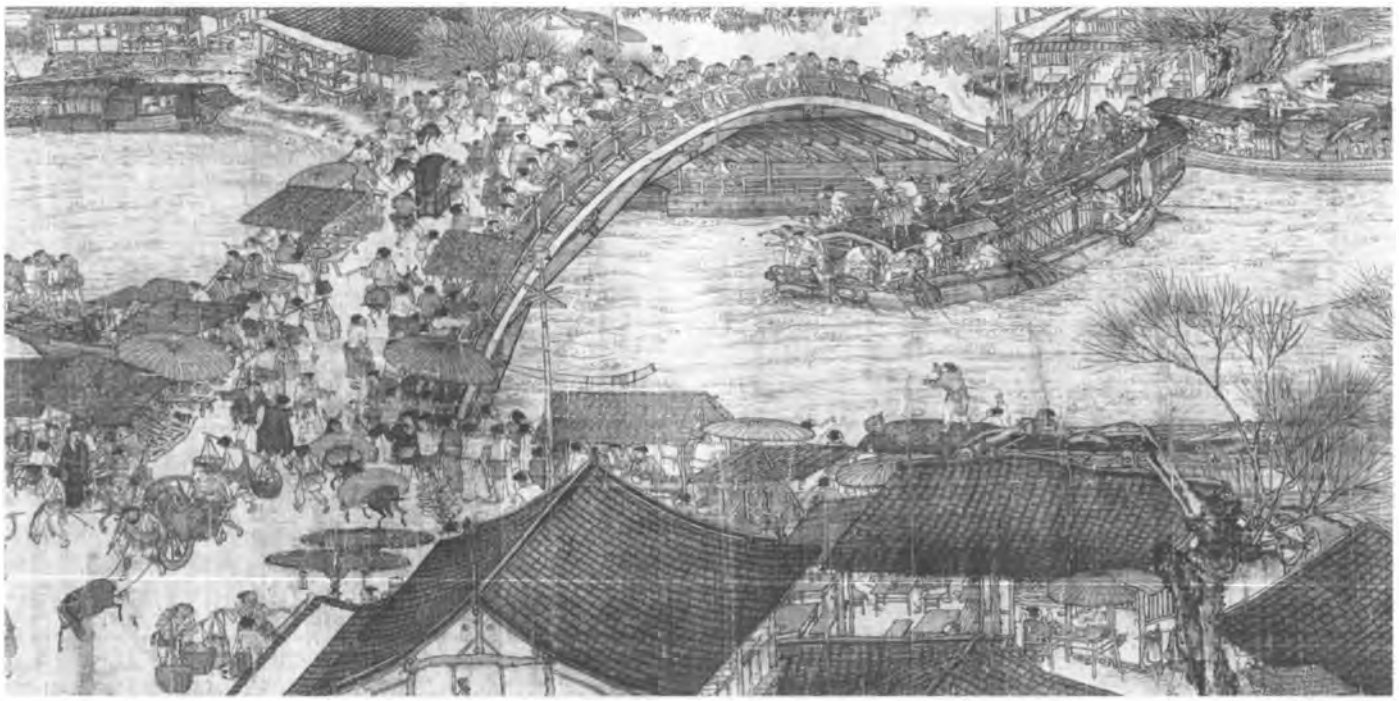
Perspektif

Avrupa'da on beşinci ve yirminci yüzyıllar arasında üretilenler haricinde, çoğu çizim ve resimde, figürlerin –ilahlar ve tapınanlar, hükümdar ve saraylılar, bazen erkek ve kadın– boyutlarının farklılığı birbirlerine ve ön cepheye olan fiziksel mesafelerini değil, görece önemlerini işaret ediyordu. Figürler perde önündeki aktörler gibi tek bir düzlemde yer almadıklarında, geride tutulmaları bazen alanda küçültme amacı güdüldüğü anlamına gelebilir. Örneğin, MÖ sekizinci yüzyıla ait bir Asur rölyefinde üç devlet görevlisi yanlarındaki tutsaklardan ve koyun sürüsünü uzaklaştıran bir adamdan çok daha büyüktür. (3.28). Üç katmanda düzenlenmeleri mesafeyi belirtir. Sanatçının burada amacı bir olayı kaydetmektir. Daha sonraları bina gibi bu tür üç boyutlu nesnelerin görünüşlerini düz yüzeyde yansıtmak için farklı teknikler geliştirildi. Yunan vazo ressamları MÖ dördüncü yüzyıldan beri ve eski Romalı duvar ressamları eksenli perspektif sistemini benimsediler. Bu yolla, iç mekân duvarları, tavan sarakları ve zemin döşemeleri gibi yapıların merkezi bir eksen üzerinde simetrik şekilde birleştiği gösterildi. Çinli sanatçılar binaları tasvir etmek için genellikle yukarıdan verilen, mantıksal bir perspektif geliştirdiler. Yatay bir parşömenin yavaşça açılırken incelenmesini beklediklerinden tek bir bakış noktasından panorama resmetmeye ihtiyaçları yoktu. Her bir bina grubu farklı taraflardakilerle ilişki içinde olmadığından perspektif bütünlüğüne sahip olabilirdi. Bazen yakın mesafedeki binalar hafifçe farklı bakış noktalarında görülüyormuş gibi gösterildi. On ikinci yüzyıl başlarına ait bir parşömende olduğu gibi, evlerin çatılarından aşağı doğru bakıldığında, köprünün alt tarafı da görülebilir (**0.7**).

Avrupalı sanatçılar Ortaçağda üç boyutlu biçimleri tasvir etmekten ziyade tatbik etmek için farklı yöntemler benimsediler. İç mekânlar Giotto'nun *Kana Düğünü* (9.82) adlı eserinde olduğu gibi, genellikle eksenli perspektifte gösterilmiştir. Burada içe doğru eğimli görünen odanın duvarlarının muhtemelen paralel, uçtaki duvara dik açılardan birleşir şekilde anlaşılması hedeflenmişti. On beşinci yüzyıl başlarına kadar görüş alanına dik açılardan uzaklaşan paralel hatların –ki bunlara düzlemsel çizgi denilmektedir– uzaktaki tek bir ufuk noktasında birleşir göründüğüne dikkat edilmemiştir. Filippo Brunelleschi tarafından 1415'de ilk defa bir resimde kullanılan ve 1453'de Leon Battista Alberti tarafından –her ikisi de Floransalı sanatçılardı– bir tezde kurallara bağlanan doğrusal perspektif kuramının arkasındaki temel varsayım buydu. Bu keşfin etkisi 1339'da Ambrogio Lorenzetti tarafından yapılmış, her bir binanın farklı bakış noktasından tasvir edildiği bir kasaba manzarası, yaklaşık bir asır sonra boyanmış rasyonel düzenli *İdeal Şehir* (10.24) eseriyle karşılaştırılırsa açıkça görülebilir. İkincisinde tüm görünüş tek bir bakış noktasından gösterilir: meydanın ve kaldırımın çizgileri ve her bir taraftaki binaların çatılarını izleyen düzlemsel çizgiler merkezi yapının kapısının arkasındaki ufuk noktasına doğru birleşirler. Lorenzetti yabancıların yollarını kaybedebilecekleri plansız bir şehir çevresinin gerçekçi izlenimini vermektedir. *İdeal Şehir* öylesine kesin çizilmiştir ki planından ve her binanın ön yüzünden doğru ölçülerde çizimler yapılabilir.

İtalya'da, özellikle Floransa'daki ressamlar ve alçak rölyef heykeltıraşları, Masaccio'nun *Vergi Parası* (10.6) adlı eserindeki gibi arka plana doğru uzaklaşan insan figürlerinin konumunu göstermek için geometrik düzlemsel çizgi ağı kısa zamanda benimsediler. Bu tek nokta perspektif sistemleri mantıksal basitlikleri içinde çok güzel olmalarına rağmen, mekânı canlandırmakta sanatçıların karşısına çıkan sorunların tümünü çözemedi ve değişikliklerin denenmesi gerekti. Örneğin, Donatello'nun *Aziz Antonio'nun Genç*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



0.7 Zhang Zeduan, *Qingming Festivalinde Nehrin Üstünden Gidiş*, rulodan detay. İpek üzerine sulu boya, 1111-26. Saray Müzesi, Pekin.

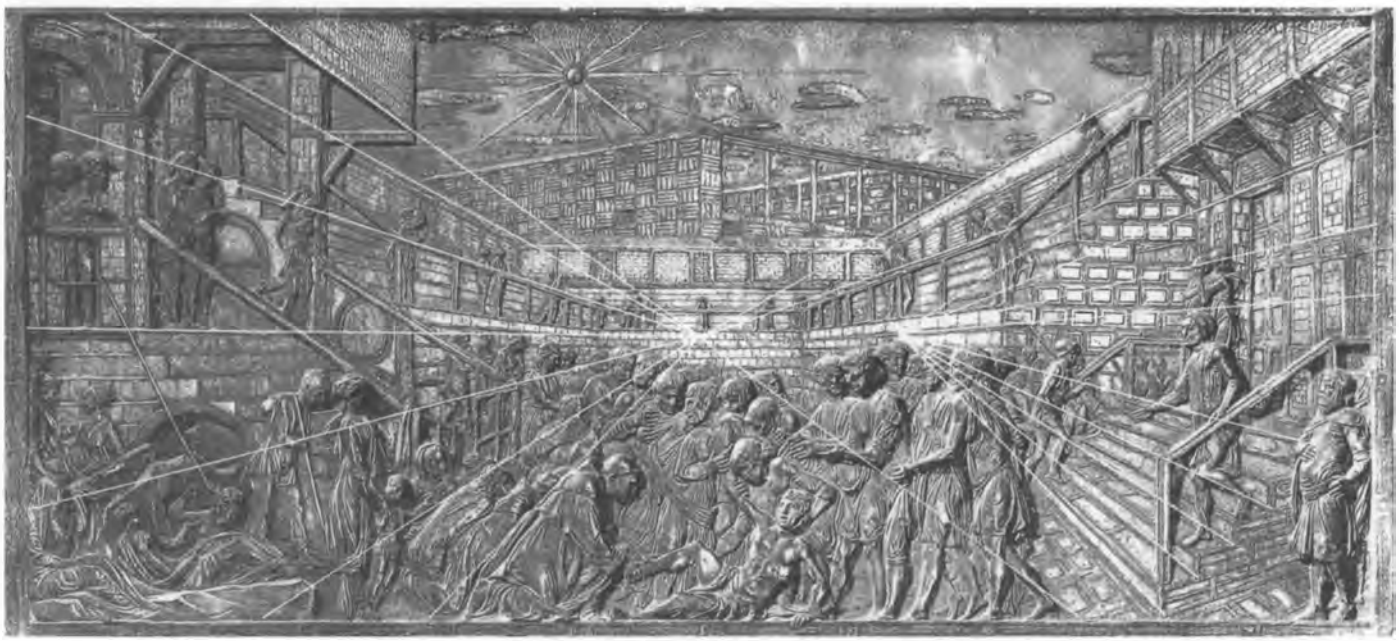
Adamın Ayağını İyileştirmesi (**0.8**) adlı eserindeki gibi iki veya daha fazla ufuk noktası birleştirilebilirdi. Daha başka karmaşık ve incelikli ayarlamalar da yapıldı. Yine de, bu optik kuralların resimli temsile yardımdan daha fazla bir rolünün olmadığı her zaman bilindi. Bu kurallar esasen Hollandalı sanatçılar tarafından on altıncı yüzyıla kadar dikkate alınmadı. Onların uzaklaşmayı yansıtmak için kendilerine ait deneysel yöntemleri vardı: örneğin Jan van Eyck'ın *Şansölye Rolin'in Madonna'sı* (10.13) adlı eserinde tek bir ufuk noktası yoktur.

İtalya'da, Andrea Mantegna doğrusal perspektif ilkelerine hâkim olmuş sanatçılardan biriydi. Örneğin, kısaltım sanatının gösterimi niteliğindeki *Ölü İsa* adlı resminde (**0.9**) perspektif çok serbest kullanılmıştır. Mantegna'nın geometrik bir perspektifte ayakları çok daha büyük, başı ise daha küçük resmetmesi gerekirdi.

Renk

Perspektif sistemlerinin gelişmesi, resmin gerçek veya düşsel dünyaya açılan pencere olarak algılanması şeklinde özel bir

0.8 ALTTA Donatello, *Aziz Antonio'nun Genç Adamın Ayağını İyileştirmesi*, perspektif sistem işaretli, 1446-49. Bronz, 53.3 × 124.5 cm. S. Antonio, Padova.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

0.9 Andrea Mantegna, *Ölü İsa*,
1466'dan sonra. Kanvas üzerine tempera, 67.9 ×81 cm.
Pinacoteca di Brera, Milano.



Batılı kavramın belirmesiyle aynı zamana rastladı. Bu nedenle renk de desen kadar önemliydi. Renk bilimsel açıdan, ışık huzmelerinin –bazılarını yansıtan, bazılarını yutan– yüzeylere çarptığında gözde meydana gelen duyumsama olarak tanımlanır. Bu tanımlama, Isaac Newton'ın 1672'de, doğal ışığın bir prizmadan geçirilmesi halinde, gökkuşağında olduğu gibi (yağmur damlalarından geçen güneş ışığının kırılması etkisi) renkli huzmelerden bir spektruma dağılacağını göstermesine dayanır. Bu huzmeler birincil renklere –kırmızı, sarı ve mavi– ayrılabilir ve ikincil renkler halinde (yani, mavi ve sarıdan elde edilen yeşil gibi) birleşebilirdi. Newton, bu renklerin bir çark oluşturacaklarını, bandın bir yanındaki kırmızının mor renkle birleşebileceğine inanıyordu. Çarkın diğer tarafındaki renkler (kırmızı-yeşil, sarı-mor vs.) tamamlayıcı olarak adlandırıldı (**0.10**). Newton'ın renk olgusunu açıklaması, varlığını daha önceki kuramlara ve deneylere büyük ölçüde borçlu da olsa, devrimciydi. Ancak sanatçılar üzerinde doğrusal perspektifin keşfinden çok daha az etkisi oldu. Sanatçılar pigmentleri karıştırarak, üst üste ekleyerek ve karşılaştırarak elde edilebilecek, çok azı doğadaki nesnelere tam olarak uyan etkileri uygulamada çoktan keşfetmişlerdi. Ayrıca Rubens gibi gökkuşağının renklerine dikkat etmişlerdi.

En erken tarihlerden beri, sanatçılar görüntüleri dış hatlarıyla tanımlamak için renkli pigmentler kullandılar. Tüm dünyada resimlerin büyük çoğunluğu bu doğrusal yolla, elbette doğada nadiren görülen, kuvvetle belirginleştirilmiş dış hatlar kullanılarak yapılmıştır. Avrupalı sanatçılar, günümüzde ressam tekniği adı verilen teknikle, yağlıboyanın geliştirilmesinin de sağladığı kolaylıkla, rengi taslak çizim olmadan biçimlerin hatlarını belirtmek için on beşinci yüzyıl sonlarında kullanmaya başladı. Ayrıca, objelerin her yere yayılan gün ışığında görünen, yerel renk adı verilen renkleri; yan yana getirilen, güneşin batışının kırmızılığındaki gibi yansımayla edinilen renkler ile uzaktan görünen renkler arasında ayrım yapmaya da başladılar. Rengin değeri, yani aydınlığı veya karanlığı, koyu veya daha aydınlık renkler bir araya getirildiğinde değişir. Ten renkleri, kırmızı zeminde solgun, ancak sarı zeminde kırmızımsı gözükmektedir. *Chiaroscuro*'da (*ışık ve gölgede*) biçimleri modelleme çalışması, tek bir rengin nüanslarını vererek değil, ışık yansıması kullanılarak daha etkili ortaya konmaktadır. Hava perspektifi, örneğin Leonardo da Vinci'nin *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa* (11.14) adlı resmindeki gibi, ortagonal ağlar olmaksızın, renk kontrastlarını kısarak ve tonları derecelendirerek manzarada uzaklığı belirtmek için tasarlandı. Hava perspektifini vurgulamak amacıyla ressamlar çoğu zaman *repoussoir*, yani ön cephede veya orta mesafede, büyük bir ağaç gibi, belirgin koyu renkli bir nesne kullandılar (13.27).

Doğrusal perspektif, hava perspektifi ve chiaroscuro ressamlara, bakanın gözünü aldatma (*trompe l'oeil*) imkânı verdi. Karmaşık bir kısaltım sistemi kullanarak, tavanlardaki figürleri semada uçuyormuş veya tırabzanlarda oturuyormuş gibi öyle zekice resmetmeyi öğrendiler ki, ilk bakışta bunlar duvarlardaki gerçek üç boyutlu yüzeylerin parçası gibi göründüler. Ancak bu illizyon kendi başına bir amaç olarak takip edilmedi. Amaç olduğunda ise, sanatçılar bunun "gözü aldatmaktaki" zekâlarının ustalık gösterisi olmasını hedeflediler. Batı'daki ressamlar, on beşinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar gerçeğe benzetme (verisimilitude) yani görsel gerçekliğin tezahürü –duvardan veya tavandan bir açıklıktan görünüşünün eş değeri– ile ilgiliydiler. Gerçeğe benzetmenin farklı konular

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



0.10 Geleneksel pigment karışımının renk çarkı.

için farklı derecelerinin olduğu düşünüldü: dini bir görüntü, manzara, günlük hayatı yansıtan janr sahnesi, hükümdarın veya sanatçının bir arkadaşının portresi gibi. Fakat genelde gerçeğe benzetme, görsel gerçekliğe sadık görüntülerin diğer açılardan da gerçek olacağını ima ederek, görüntüyü güçlendirdiği için tercih edildi.

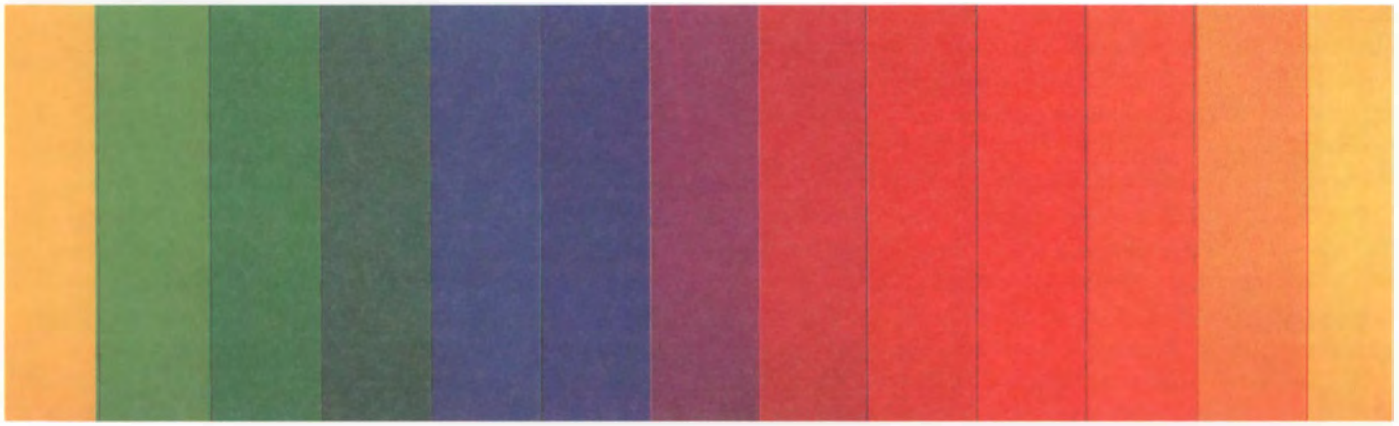
On dokuzuncu yüzyılda bazı sanatçılar pigmentlerin kullanılmasındaki geleneksel becerilerin, özellikle rengin ışığın değişimiyle dalgalandığı manzaralarda gözün gördüklerini tasvir etmeye yetip yetmeyeceğini sorgulamaya başladılar. Sadece belirli bir anda gördüklerini resmetmeye karar veren Fransız izlenimcileri (bkz. s. 702) nesnelerin yerel renkleri hakkında bildiklerini unutmak ve yalnızca gözün optik algıladıklarını kaydetmek için ellerinden geleni yaptılar. Daha genç bir kuşağın temsilcileri, özellikle Georges Seurat (bkz. s. 715) görsel izlenimler yaratmak ve kaydetmek amacıyla optik bilimindeki keşiflerden yararlandı. Doğru mesafeden bakıldığında izleyenin gözünde birleşen, yan yana dizilmiş saf renklerle kısa fırça darbeleri vurarak resim yapmaya dayalı yeni bir metot geliştirdi. Ancak ressamlar gözün gördüklerini bu şekilde rafine tekniklerle kaydetmenin, resimli temsilin sadece tek bir amacına hizmet ettiğini fark ettiler.

Renkler çoğu zaman, özellikle de dini sanatta tasvirin yanı sıra sembolik işleve de sahiptir: örneğin, Meryem'in semavi yani "cennetsel" mavi elbisesi. Ayrıca ifade nitelikleri de vardır: koyu tonlar melankolik ruh halini, parlak pembe ve açık maviler neşeyi; zarif geçişler uyumu akla getirirken, çatışan tezatlar rahatsız edicidir. İçgüdülerle fark edilen bu özellikler on dokuzuncu yüzyılda, özellikle 1888'de *Gece Kahvesi* adlı eseri hakkında yazan Vincent van Gogh tarafından daha da geliştirildi: "Kırmızı ve yeşille insanlığın korkunç tutkularını ifade etmeye çalıştım" (17.24). 1911 ile 1914 arasında yavaş yavaş resimli temsili terk etmiş olan Rus ressam Vassily Kandinsky, rengi "ruhu doğrudan etkileyen bir güç" olarak ifade etti. Resimlerinde içeriğin "izleyicinin, biçim ve renk birleşimlerinin etkisi altında *yaşadıkları ve hissettikleri*" olduğunu söyledi (bkz. s. 780). Daha sonraları, özellikle İkinci Dünya Savaşından sonra ABD'de biçimler temsili olmayan birçok resimden bütünüyle çıkarıldı.

Saf renk, Ellsworth Kelly'nin 1967 yılında yaptığı *Spectrum III* adlı eserinin konusudur. Gökkuşağındaki gibi birbiriyle birleşmeyen, doğal spekrumdan 13 saf renk tonu şeridi ve iki ucunda sarılar, ortada ise kırmızı ve mor renkler (**0.11**). Resim yan yana getirilen renklerin gözde duyumsanan ancak bilimsel olarak kanıtlanamayan etkilerini gösterir: zira şeritler eşit genişlikte olsalar da (uçlardakiler dışında) bazıları diğerlerinden daha geniş görünür, sıcak kırmızılar mekânda ilerlemiş, soğuk maviler ve yeşiller geri çekilmiş izlenimi yaratırlar. Newton tarafından başlatılan kuramlara verdiği referansla bu resim, bilim ile sanat arasındaki ayrımı gösterir: renkler bilimsel olarak nasıl tanımlanmaktadır ve sadece gözle de sınırlı kalmayarak nasıl hissedilirler.

Işık bilimine dair birçok kuramsal yazı on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllarda yayımlanmış, bunlardan birkaçını da sanatçılar yazmıştır. Ancak ressamlar karışık ve yan yana getirilen renklerin etkilerini teorilerden çok uygulamadan, diğer ressamların çalışmalarını inceleyerek ve özellikle el ve

0.11 Ellsworth Kelly, *Spectrum III*, 1967. 13 parça kanvas üzerine yağlıboya, toplam 84.3 × 275.7cm. Özel Koleksiyon.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

diğer becerilerini bir kuşaktan diğerine geçiren ustalarının atölyelerinde pigmentlerle uğraşarak öğrenmişlerdir. Tarihte resimli temsilin devamlılığını –taslakların veya görsel formüllerin kalıcılığını– bu durum açıklar. Durum böyle olsa da, sanatçılar kendi keşiflerini yaptıkça ve bireysel vizyonlarını ifade edecek yeni araçlar buldukça elbette değişimlerin önüne geçilememiştir.

ÜSLUP VE BİREYSEL İFADE

Üslup, bir diğer ifadeyle stil, eski Roma'da yazma aracı olan *stylus* kelimesinden gelir ve ilk defa mecazi anlamda farklı vesilelerle halk önünde uygun konuşmanın –örneğin büyük bir topluluğa hitap etme veya eğitim görmüş az sayıda insana karşı konuşma gibi– çeşitli yolları için kullanılmıştır. Sanat tarihinde yazıyla ilgili ve yanıltıcı olabilecek şekilde benzer iki anlamda kullanılır: bir kişinin veya kronolojik ve coğrafi olarak tanımlanmış bir grubun eseri. El yazısı veya aynı şekilde tanınabilir bireysel üslup, bazen sadece bir kişisel tarzlar bütünüdür. Kendisini ortamın yönlendirilmesinde, ayrıntıların sunumunda, belirli bir renk şemasının tercihinde ve buna benzer başka yollarla belli eder. Dolayısıyla imzasız resimlerin tanınmış sanatçılara atfedilmesinde yarar sağlar. Ancak bundan çok daha fazlası da olabilir. Sanatçıların tüm bakış açısını ve yansıtma çeşitliliğini, kendileri veya insanların durumu hakkındaki görüşlerini aktarabilir veya en azından ima edebilir. Tüm bunlar, konunun algısal veya beyinsel, duygusal veya serinkanlılıkla sunulma şeklinden sezinlenebilir. Bu anlamıyla üslup sanatçının yaşamı boyunca evrim gösterir, malzeme ve anlamlarıyla daimi mücadelesini yansıtır. Örneğin, Titian'ın erken ve geç dönem resimleri arasındaki bariz farklılıklar (bkz. s. 490–92) giderek derinleşen bir şahsi görsel dil veya uzun meslek hayatı boyunca bir üslup geliştirdiğini ortaya koyar. Sanatçının kendi başına yeni ve daha etkili ifade araçları arayışı diğerlerine de ilham verebilir ve bir sanatçı grubunun tamamının üslubunda değişikliklere önderlik edebilir.

Bireyin üslubundan derlenen grubun üslubu, biçim ve motiften oluşan söz dağarcığı ile ilişkilerini yöneten bir sentaksa sahip görsel bir dildir. Ancak farklı üsluplar, küçük bir sosyal grupta bile farklı amaçlar için benimsenebilir. Örneğin, ibadet dili konuşulan dilden farklı olduğu için bir üslup dini sanat için saklı tutulabilir (yakın zamana kadar Katolik ülkelerde Latince, İslam dünyasında Arapça, Hindistan'da Sanskritçe). Katmanlı toplumlarda farklı üsluplar farklı sosyal düzeylerden insanlara yapılan eserler için benimsenmişti: biri yüksek sınıflar, diğerleri nüfusun geri kalanları. Kraliyet sarayı ve zengin yurttaşlar için yapılan sanat, malzemenin maliyeti ve işlenmesi için harcanan zaman bakımından ayrılır, bazen de belli belirsiz farklı üslupların gelişmesini şart kılar. Ve bu üsluplar çoğu zaman küçük kasabalarda ve kırsalda yaşayan insanlar ve onlar için yapılan, her ne kadar tutucu da olsa, daha hayati olan halk sanatından belirgince ayrılmıştı. Fakat on dokuzuncu yüzyıldan beri Batı'da aydınlar tarafından yeğlenenler ile geniş çekiciliğe sahip popüler üsluplar arasında daha çarpıcı bir kopma meydana gelmiş; bazı çağdaş sanatçılar, özellikle Pop Art çerçevesinde bu kopuşu aşmak için çaba göstermiştir (bkz. s. 845). Bu unsurlar ve üslupların değişime yatkınlıkları –daha önceki dönemlerin üsluplarına dönüşleri dâhil (Batı ve Çin sanatında öne çıkan bir özelliktir) yabancı kültürlerin üsluplarının benimsenmesi– sanat tarihini bilim veya teknoloji tarihinden farklılaştırır. Bu değişimlere –özellikle de dini inançlarda– çağdaş düşünce hareketleri veya siyasi ve ekonomik şartlar yol açar. Ancak değişimler münhasıran bireylerce gerçekleştirilmiştir. Üsluplar; ressamlar, heykeltıraşlar, mimarlar, dokumacılar, çömlekçiler ve diğerlerinin yaratısıdır/eseridir. Ve eserlerin birçoğu anonim, yani günümüzde bilinmeyen sanatçılara ait olsalar bile her zaman kadın veya erkeklerin ellerinin ve beyinlerinin –her ne kadar ortak gelenekler ile zaman ve mekânın diğer koşullarıyla şartlanmışlarsa da– eşsiz şahsi ürünlcridir.

Ancak üslupların kategorilere ayrılması sanatçıların değil, yazarların eseridir. Yazarlar, çok farklı ve sonsuz ölçüde birbirinden ayrılan yaratıcılık faaliyetlerinin ifadesini, botanikte bitkilerin tür ve cinsleriyle sınıflamasına benzer şekilde, ancak onun kadar kesinliği olmayan bir düzenle sınıflara ayırır. Özellikle hükümdar hanedanlarından (Mısır, Hindistan, Çin ve Japonya gibi) veya tahttaki hükümdarlardan (daha çok Avrupa'da) alınan, alt bölümler oluşturup, yüzyıllara bölen tarihi üslup isimleri, kronolojik önemlerinden başka anlam taşımazlar. Batı sanatı tarihine uygulanan diğer üslup isimlerini ise yazarlar daha sonraki dönemlerde keşfetmişler; bu üslupları yaratan ve amaçlarını nadiren açıklayan sanatçılar tarafından pek de anlaşılamamışlardır. Gotik, barok, rokoko ve neoklasik dâhil bazıları eskiyi küçümseme veya aşağılama terimleri olarak ortaya çıkmıştır. Bu tür yaftalar birlikte var olan, diğerlerinden türeyen, diğerleriyle birleşen ya da bir yerde geliştirilip başka yerlerde benimsenen üslupların ayırt edimesine yarar sağlayabilir. Üsluplar, biçimsel ve özellikle sanatsal niteliklerinin değerlendirilmesiyle de tanımlanabilirler. Kavramsal ve algısal görüntüler ile doğrusal ve ressamlık teknikleri arasındaki farklılıkları esasen daha önce belirttik. Fakat üslup tartışmalarında fayda sağlayan başka unsurlar da vardır.

Formun –yani çizilmiş, resmedilmiş, modelden yapılmış veya yontulmuş bir nesne gövdesi dâhilinde biçimlenmenin– yekpare bir kütle oluşturup oluşturmamasına göre kapalı veya açık olacağı söylenir. Heykel formları cepheli ve kapalı veya serbest duruşlu; sabit bir bakış noktasından veya tüm cephelerden görülmesi amaçlanmış; tek parçalı, statik veya hareket imkânını akla getirecek şekilde (genellikle açık formda) canlandırılmış olabilir. Resimde, tam yüz veya tamamen yandan görünen yüz genellikle statik bir görüntü verirken, biçim olarak daha az kapalı sayılamayacak üççeyreklik görüntü ise hareket verebilir. Formların yan yana konulduğu bir kompozisyonun, öznesini yalıtıp yalıtmadığı veya izleyicinin girmeye davet edildiği dünyanın parçası olarak sunulup sunulmadığına göre açık veya kapalı

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

olduğu söylenebilir. Sonraki durumda formlar, izleyiciden uzaklaşan bir zemini kapsayan belirli bir mekânda görülür. Burada formlar, figürlerin göreli ölçülerini, natüralistik/tabiata uygun, başka bir deyişle, nesneleri, özellikle insan figürlerini, göründükleri gibi gösteren veya göstermeyi hedefleyen ön plandan belirli bir mesafede düzenleyebilen bir görüntüyle bazı perspektif sistemler uygulanarak resmedilebilir(bkz. s. 9–11).

Natüralizm Batı sanatında çeşitli üslupların, örneğin on yedinci yüzyıl Hollandalı ressamlarının ayırt edici bir özelliğidir. Diğer taraftan, natüralizmin dereceleri vardır: özellikle yaşadıkları çağın acı gerçeklerini taviz vermeden dürüstlükle temsil eden Gustave Coubert ve diğer on dokuzuncu yüzyıl ortası ressamlarının Gerçekçiliği gibi, Natüralizm genellikle on sekizinci yüzyıl sonu Neoklasik üslubu niteleyen İdealizmle karşılaştırılır. İdealizm, doğanın genel yüzünün kusurlarının altındaki keşfedilebilir ideal mükemmelliğine göre doğadaki nesnelerin temsil edilmesi olarak tanımlanabilir. (Natüralizm, realizm ve idealizm gibi terimlerin felsefede çok farklı anlamlara geldiğini burada belirtmek gerekir.)

İdealist sanatçılar her şeyin ötesinde insan figürünün mükemmel oranlarını, yani eski Yunan heykellerinden edinilen, insan vücudunun parçalarının birbiriyle ve bütünle ölçülerindeki ilişkisini aramışlardır. Bu oran skalası evrensel geçerliliğe sahip değildir. Mısırlı sanatçılarca benimsenmiş oranlardan farklılık gösterir (bkz. s. 61). Hindistan'da tanrıların ve müritlerinin görüntüleri için farklı skalalar talep edilmiştir. İyi veya uyumlu oran duygusu kulağın müzik uyumunu araması gibi, kültürler arasında önemli farklılıklarla bilinçsiz olarak çocuklukta edinilir ve tek bir kültür içindeki kullanıma yönelik yapılan nesneler dâhil tüm eserleri etkiler. Ancak sanatçılar bazen bilinçli olarak oran nispetleri kuralını, sadece insan figürüyle de sınırlı kalmayarak yıkarlar. Resmin yüksekliğinin genişliğiyle ilişkisi çoğu zaman ilgili hatta belirleyicidir. Bir boyutun diğerine nazaran alışılmadık ölçüde genişletilmesi bir ifade aracı olabilir.

Mimari oranlar ölçüsü, aslında insan vücudunu meydana getiren parçaların (örneğin ayak), tüm boyutlar için küçük kısımlarına çarpılmış ve bölünmüş bir ölçüm birimine dayalıdır. Klasik mimaride (eski Yunan ve Roma tapınakları ve onlardan türeyen binalar) orantısal sistem, uygulamada nadiren kesin şekilde hesap edilmişse de, bir sütunun genişliği –tek bir modül– ve yüksekliği arasındaki matematiksel ilişkiyle tespit edilir. Binaların ve krokilerinin üslup açısından sınıflandırılması, oranların sadeliğini, karmaşıklığını ve ayrıca planlarını, yani tek bir düzeydeki alanların tanzimini dikkate alır. Bir planda kapalı alan, Roma'daki Panteon örneğindeki gibi (bkz. s. 193) merkezi veya erken dönem Hıristiyan bazilikalarındaki (bkz. s. 294) gibi eksenli olabilir. Kapalı mekân veya hacim o kadar sade (küp, çifte küp ve diğerleri) olabilir ki girer girmez duyumsanabilir. Veya bazı gotik katedrallerdeki gibi o kadar karmaşık olabilir ki sınırlarını ayırt etmek güçleşir. Binanın dış biçimi veya kütlesi hacmini belirtebilir veya gizleyebilir. Bir mimari üslubun diğer bir önemli özelliği ön yüzler ve iç duvarların ifadesi; başka bir deyişle, simetriyi veya merkezin her bir cephesindeki parçaların uyumunu dikkate alarak veya almayarak perspektifler, girintiler ve açık alanlarla (kapılar ve pencereler) bölümlere ayrılmasıdır. Dış cephe süslemesinde mimari üsluplar geometrik düzlemsel şekillerden (daire ve dikdörtgen) cesurca şekil verilmiş organik biçimlere kadar uzanan tercihleri yansıtır.

Üslupların kategorileştirilmesi için kullanılan birçok biçimsel terim geçmişteki mimarların veya sanatçıların zihinlerinde nadiren mevcut olmuş kavramlara dayalıdır. Kenetlenmiş veya asimetrik planlar için açık form veya kompozisyonlara kıyasla kapalı form ve benzeri kompozisyonların tercih edilmesi elbette içgüdüsel olarak benimsenmiş ve bu nedenle de ethos yani kültürün ayırıcı özelliğini işaret ediyor olabilir. Tarihi üsluplar farklı sanat eserleriyle, edebiyatla, müzikle ve genel olarak hayat ve üretildikleri zaman ve mekânla ilişkilendirilerek incelendiğinde aydınlatıcı olabilir.

BAĞLAM: İŞLEV VE ANLAM

Resim ve heykel teknikleri ile temsil için edinilen beceriler nadiren kendi başlarına amaç olarak benimsenir. Büyük sanat eserlerinin çoğunluğu dini, sosyal, siyasi veya münhasıran sanatçının vizyonunu ifade etmek için yaratılmıştır. Akla olduğu kadar duyulara da hitap eden bazı niteliklere önem vermeden yapılmış eser sayısı çok azdır. En eski çağlardan beri en basit ev eşyalarında bile simetri, motif ve renk kombinasyonuna evrensel bir talep olduğu hissedilir. Bunlar iki temel insan itkisine cevap verirler: doğaya ve doğal biçimlere düzen verilmesi ve bir insan veya insan grubu ile diğerleri arasındaki farklılıklar belirtilerek özgünlüğün ileri sürülmesi. Nesneler, geleneksel hayat tarzının parçası olarak sosyal gruplar içindeki belli biçim ve renk tercihlerine uygun olarak yapılır ve süslenir. Kalkanlar bu konuda iyi bir örnektir. İnsanlık tarihi boyunca bütün kültürlerde kalkanlara rastlanır. Yine de, basit kullanım amaçlarına rağmen, savaş türleri ya da eldeki malzeme türleri gibi işlevlerinden ziyade biçimleri (yuvarlak, oval, beşgen vb.) açısından geniş farklılıklar göstermektedir. Belirli bir kalkan şekli örneğin bir grup veya kabile veya klanın ayırt edici işareti olabilir. Renk de çoğu zaman aynı amaçla kullanılır. Avrupa hanedan armaları gibi figüratif tasarımlar da, özellikle sahibinin rütbesini belirtmeye hizmet ederdi. Fakat çoğu zaman büyü ile koruma amacı da taşımışlardır. Ravenna'daki bir mozaikte görülen MÖ altıncı yüzyıla ait bir kalkan (7.29) Hıristiyanlık sembolü taşır.

Melanezya'daki Trobriand Adalarından bir kalkanın üstündeki resim (18.9), belki de kasten başka yerlerdeki insanların yorumlaması güç bir şekilde, büyüsel bir öneme sahiptir. Başka birçok resim ve heykel de benzer şekilde kötülüğe karşı koruyucu (apotropaik) niteliktedir. Örneğin

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Asur saraylarındaki büyük lamassu veya Gotik kiliselerde kötü kötü bakan yaratık heykelcikleri de böyledir. Bunlarda sanat ve büyü bir bütünlük içindedir.

Sanat eserleri, şekilsel niteliklerine erişmemiz ne kadar kolay, konuları ne kadar ilgi çekici olursa olsun asli bağlamlarıyla, yani yapan veya adlarına yapıldıkları insanların –günümüzde Batı'da hâkim olanlardan çok farklı– inançları, umutları ve korkularıyla ilişkilendirilmedikçe doğru veya tam anlaşılamazlar. Birçok sanat eserinde birleştirilmiş, her zaman keşfedilmesi mümkün olamayacak kadar çeşitli anlamlar mevcuttur. Zira anlamlar, en dolaysızından (tanrıların ve hükümdarların temsilleri) semboliklerine (yöresel renklerin veya hale gibi temsil edici olmayan işaretlerin kullanımında olduğu gibi) ve mecazilerine (soyut fikirlerin kişileştirilmesi, örneğin kılıç ve terazi tutan gözü kapalı bir kadının adaleti temsil etmesi gibi) kadar birbiriyle bağlantılı farklı yollarla görsel olarak iletilmiştir. İkonografi, yani görsel imgelerin incelenmesi, sanat eserlerinin asıl anlamlarının hikâye niteliklerini, edebi kaynaklara başvurarak ve sanatçılar tarafından farklı yerlerde ve dönemlerde kullanılan mecaz türlerinin ve sembollerinin incelenmesi yoluyla açığa kavuşturulmasına kendini adamıştır.

Anlamları güçlendirmek için kullanılan resim yöntemleri öyle tanıdıktır ki, çoğu zaman üstünde düşünülmeye bile gerek kalmaz. Örneğin, simetri istikrarlı düzenleri; asimetri dinamizm veya şiddetli duyguları akla getirir. Daha önce de belirtildiği gibi, derecelendirme bir figürün önemini, sanat dünyasında çok tekrarlanmış üçlü gruplarda olduğu gibi, çoğu zaman merkezi bir konuma yerleştirerek vurgulayabilir. Büyük bir merkezi figür genellikle ön cepheden poz verir, ileriye doğru bakar; bu esnada yanlardaki figürler profilden verilir. Anlatım sanatındaki gibi simetriden kaçınıldığında ve figürler doğal bir şekilde derecelendirildiğinde, kahramanlar ya boş bir arka planın önüne yerleştirilir ya da kompozisyonun hâkim çizgileriyle diğer figürlerden ayrılan bir sahne düzenlenerek izleyicinin gözü doğrudan kahramana yönlendirilir.

Heykeltıraşlar, özellikle alçak ve yüksek rölyef (yani en azından yarım müstakil figürlerle) çalışırken benzer yöntemler kullanırdı. Eski Mısır sanatında duvar resmi ile boyalı ve renkli rölyefler arasında fazla fark gözetilmez ve her ikisi için aynı kurallara uyulurdu. Heykel malzemeleri de öneme sahip olabilirdi. Pahalı olmasının yanında yüksek emek ücreti gerektiren değerli metaller, bronz ve sert taş türleri çoğu zaman temsil ettikleri konuya verilen önemi gösterirler. Dayanıklılıkları da manalıdır: "Prenslerin varaklı anıtları" ve mermer heykellerinin sonsuza kadar ayakta kalması hedeflenirdi. Aynı şekilde, büyüklüğün kendisi de insanüstü güce delalet eder; eski Mısır, Roma İmparatorluğu ve Khmer Kamboçya'sında normal ölçülerin üstündeki heykeller genellikle dini ve siyasi imgeler için ayrılırdı.

Üçüncü boyut, heykele elle tutulur bir mevcudiyet verir ve birçok kültürde boy heykelleri insan veya ilahi ruhun mahfazaları olarak telakki edilir; hürmet, bazen de tapınma objeleri haline gelirlerdi. Biçim ve yapım işlemlerini belirleyen bazı katı kurallar bu nedenle kondu. Birden fazla dinde yasaklanmalarının da sebebi budur.

Ölçü ve ortam mimaride de gösterime hizmet eder. Yanındakilerden daha büyük veya daha yüksek bir bina, önemini belirtir ve ayırt edici malzemelerin kullanımıyla bu önem daha da vurgulanır. Bazı yerlerde yasalar, evde yaşayan insanların sosyal sınıfına göre evin ölçülerini ve dış süslemelerinin nasıl olacağını düzenlemiştir. Barınma ihtiyacı binalar için hareket noktasıdır. Kültürlerin çoğunda mimari esas olarak insan çevresinin yaratılmasıyla meşguldür. Bu nedenle belirli bir mekân ihtiyacına cevap verip, insan eylemlerinin kelime anlamında ve mecazi olarak "yer alacağı" alanların, ayrıca kütlelerin kullanımına ilişkindir. Bir yerleşim planı, sakinlerinin birbirleriyle ve dış güçlerle ilişkilerine dair kavramlara karşılık gelir. Düzen, planlamayla tesis edilir. Izgara veya damatahtası planı toprak sahipliğinin hükümdarın elinde olduğu ve parsellerin tebaası arasında dağıtıldığı mutlakiyetçi devletlerde kabul görmüştür. (Gerçi Yunanistan ve Kuzey Amerika'nın koloni şehirlerinde kabul edilmesinin sebebi sadece kolaylıktı.) Buralarda güçlü eksenler veya yollar hareketi bir hedefe veya merkezi bir noktadan dışarıya doğru yönlendirir. Dünyanın farklı bölgelerinde binalar ve tüm şehirler yeryüzündeki ve göklerdeki hayat arasında uyumu sağlamak için sıkça astronomik bir olguya (güneşin doğuşu ve batışı veya yıldızların hareketi) yönelmiştir. Hıristiyan kilisesinin doğu-batı ekseni, inananın dine girişinden günahtan kurtuluşuna kadar yolunu ve sonsuz hayatı sembolleştirmesiyle kozmik öneme sahiptir. Bu mekânsal düzenleme, mimari dilin âdeta gramerini sağlar. Sembolik anlamlar böylece dile getirilir. Örneğin hükümdarlık veya dini yapılarda kullanılan kubbeli çatılar genellikle gök kubbeyi yansıtır ve de iç mekânların resimlenmesi veya mozaikle süslenmesiyle çoğu zaman daha da açığa kavuşturulur. Gerçekten de bunlar Batı mimarisiyle sınırlı kalmayarak çoğunlukla "cennet kubbesi"nin sembolleri olarak kabul görmüştür. Kütlenin eklemlenmesi, düz bir yol boyunca veya gözün yöneldiği yüksekliğe doğru törensel hareket etkileri yaratabilir. Bu yolla, binaya hâkim olduğu veya tanımlanmasına yardım ettiği mekânsal alanda mimari ifade veya karakter kazanır.

Mimari, halkın bir grubuna diğerleri tarafından boyun eğdirilmesine yardım ve aynı zamanda işaret etmesi için de sıkça kullanılmıştır. Kuzey Hindistan'ın büyük kısmını on ikinci yüzyılda fetheden Müslümanlar, birçoğu malzeme sağlanması için yıktırılan, Hindu tapınaklarından biçim, boyut ve tarz bakımından bariz farklılıklar taşıyan camiler inşa ederek mevcudiyetlerini görsel açıdan hissettirmişlerdir.

Hindistan'ın Hindu idaresindeki güney eyaletlerinde, açıkça İslamla ilişkilendirilen kemer, tonoz ve kubbe yapımından pratik avantajlarına rağmen kaçınılmıştır. (Diğer taraftan Müslümanlar Çin nüfusu içinde azınlıktırlar ve yerel üslupta –pagoda biçiminde– minareli camiler inşa etmişlerdir!) Hindistan'ın İngilizlerce işgali mimari açıdan

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

neo-gotik demiryolu istasyonları ve Roma İmparatorluğu tarzı idari binalarıyla kendini gösterdi. Batı emperyalizminin yayıldığı her yerde Avrupa tarzı binalar ülkeye emperyalizmin gelişini işaret etti. Her şey binalardan ibaret de değildi. Franz Fanon'un sözleriyle (Fransız Adası Martinik'te doğmuş ve yetişmişti) sömürgeleştirilen toprakları "heykel dünyası" yapmak için heykeltıraşlar vazifelendirildi: "fetheden generalin heykeli, köprüyü inşa eden mühendisin heykeli; kırbaçlanmış sırtları, taşlarla ezen kendinden emin bir dünya." Avrupa'da ve Kuzey Amerika'da beyaz erkeklerin ve nadiren de kadınların, normal boyutlardan büyük, yüksek kaideler üzerine yerleştirilmiş heykelleri, ısmarlayanların hırslarını ortaya koydu.

İmgelerin Gücü

Sanat eserleri her zaman hem dini inançların, ahlak kuralları bütününün, estetik tercihlerin hem de kenarda ve dışarda bıraktıkları rütbeleriyle sosyal sistemin ifadesi olarak kültürel yapının parçasını oluşturur; aynı zamanda bunları korumanın ve sürdürmenin de aracıdır. Özellikle didaktik ve açıklayıcı nitelikteki dini veya siyasi mesajları resimlerle gösterici olmadıklarında, etkileri daha da sinsice olabilir. Avrupa sanatında eski Yunan fiziksel mükemmellik idealinin kalıcılığı ırk önyargılarını –zekâ, ahlak ve ayrıca fiziksel güzellikte beyaz üstünlüğü nosyonunu– teşvik etmiştir. Bu durum, erkek egemen toplumlardan kalan diğer unsurlarla birlikte, Batı'daki görsel sanatlar üzerinde –cinsiyet konusu da dâhil– günümüze kadar gelen etkiler göstermiştir. Ancak sanat tarihi, diğer kültürel olaylar gibi, bireysel olarak sanatçılar ile modern terminolojide "sosyo-kültürel sistemlerin yeniden üretimi" adı verilen olgu arasındaki etkileşimi ister istemez birleştirir. Bazı sanatçılar güncel düşünceleri derinleştirerek, baltalayarak veya ufukları genişleterek kültürün biçim değiştirmesinde olumlu ve önemli roller oynamışken; çoğunluk, eğitimleri veya aşılandıkları fikirler sonucu hamileriyle birlikte hâkim ideolojileri paylaşmış, yaşamlarını bu ideolojileri zımnen destekleyerek kazanmak zorunda kalmışlardır. Avrupa'da on dokuzuncu yüzyıla kadar büyük çaplı sanat eserleri, yani resimler ile hemen hemen tüm heykelleri, –temsil edilecek konular ile taleplerine en iyi cevap vereceğini düşündükleri sanatçıları da seçen– hamiler tarafından ısmarlanmıştır. Sanatçılar, hamilerinin doğrudan denetiminden kurtulduklarında, muhtemel alıcıların, sergileri düzenleyen ve ana pazarlara giden yolu kesebilecek çevrelerin görüşlerine kulak vermek zorunda kalmışlardır. Kendi kitlelerini oluşturma imkânına az sayıda sanatçı sahip olabilmiş veya bunun için uğraşmıştır. Bunu yapabilen az sayıda sanatçı da, isyan etseler dahi mensubu oldukları burjuva sınıfından kaynaklanan bağımsız mali konumları sayesinde imkân bulabilmişlerdir.

Görsel imgelerin kültürel yapıları desteklemesine Batı sanatında siyahlardan daha bariz bir örnek yoktur. Felemenk sanatçı Hieronymus Bosch tarafından 1500



0.12 Hieronymus Bosch, *Müneccim Kralların Tapınması*, orta panodan detay, y. 1490–1510. Pano üzerine yağlıboya. Prado, Madrid.

civarında yapılmış bir resimde, üç müneccim, yani bebek İsa'ya tapınmak için uzaklardan gelmiş "bilge adamlar" dan biri olarak, muhteşem kıyafetler içinde, gururla dimdik duran siyah bir adam gösterilir ve bu figüre korupozis- yonda Meryem Ana kadar önem verilir (**0.12**). Yüz hatları, Bosch'un şahsen tanıdığı birisinin portresini yapmış gibi nitelenmiştir. Afrikalılar Avrupa' da antik çağlardan beri elbette görülmüşlerdi ancak sayıları fazla değildi. Nadiren dikkat çekici şekilde olsa da sanat eserlerinde zaman zaman temsil edilmişlerdi. Dilsel tanımlamalarda siyahlığın kötülükle, beyazlığın saflık ve ışıkla eş tutulmasına rağmen, siyahlar Ortaçağın dini sanatında azizler, şeytanlar, Hıristi- yanlık şehitleri, ayrıca işkenceciler gibi çeşitli rollerde ortaya çıkmışlardır. On dördüncü yüzyıl ortalarından itibaren üç müneccimden birinin, çoğu zaman zengin giyimli hiz- metkârlar eşliğinde siyah bir kişi olarak Afrika'nın zen- ginliklerini hatıra getirerek resmedilmesi sıradışı bir şey değildi. Yüksek sınıfa mensup kişilerin portreleri, on altıncı yüzyıldan itibaren üstünlük varsayımını işaret etmek, ayrıca oturan kişinin beyaz tenini vurgulamak için siyah hizmet- kârlar –süslü elbiseler giymiş uşaklar popülerdi– içermiştir. Fakat bu dönemde Afrika'dan Amerika'ya köle ticareti

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

çok artmış ve aslen Slav (Doğu Avrupa yerlileri yüzyıllarca ana köle kaynağıydı) kelimesinden gelen "slave" yani köle sözcüğü siyahlar için kullanılmaya başlamıştır.

Bu ticaretin adaletsizliği artan şiddetle kınanmış, kaldırılması için on sekizinci yüzyıl sonlarında akılcı düşünürler ve Hıristiyanlar tarafından kampanyalar yürütmek amacıyla dernekler kurulmuştur. İngiliz kölelik karşıtı derneği, amblem olarak, yalvaran bir pozla zincirler içinde diz çökmüş "Ben bir insan ve kardeşiniz değil miyim?" diye soran siyah adam figürünü kabul etti (**0.13**). ABD'de yayılan ve Fransa'da taklit edilen bu amblemin zarif porselen madalyonları kendisi de önde gelen kölelik karşıtlarından Josiah Wedgwood'un İngiltere'deki fabrikasında üretildi, altın çerçeve içine alındı ve sahiplerinin hayırseverliğini ilan etmek ve davalarını ilerletmek için mücevher gibi yakalarda taşındı. Bu uysal itaatkârlık imgesi, büyük veya küçük resim ve heykellerde defaatle tekrarlanacaktır. Ancak bu imge, ırksal adalet ve eşitlik davasını ilerletmekten ziyade yanlış yola sevk etmiş; kurtulmaları için bile muhtaç oldukları beyazlarca köleleştirilmiş siyahların aşağı statülerini kalıcılaştırmıştır. William Blake Surinam'daki efendilerine isyan etmiş kölelere uygulanan iç bulandırıcı cezaları göstermek için çok daha rahatsız edici ve dolambaçsız imgelerin gravürlerini yapmıştır (**0.14**). Bu gravürler ıstıraplara metanetle tahammül eden ahlaki ve fiziki asaleti canlandırırlar. Haiti'de kendi kendilerini kurtaran kölelerin zaferini ise kıyaslanabilir yetenekte başka bir sanatçı kaydetmemiştir. Fakat belki de bu zafer siyah insanlar için –*Sardanapalus'un Ölümü* (15.16) adlı eserdeki gibi– üstün kuvvette kaslı figürler olarak alternatif bir imge oluşturulmasına

0.13 Wedgwood madalyonu, *Ben insan ve kardeşiniz değil miyim?*, 1787. Jasper mamulü, 3.5 × 3.5cm. Wedgwood Müzesi, Barlaston, Staffordshire.





0.14 William Blake, *İdam tahtasına kaburgalarından canlı asılan zenci*, 1792. Bir çizimden klişe baskı, 26.7 × 20.3 cm. John Gabriel Stedman'ın illüstrasyonu, *Surinam'ın Ayaklanan Zencilere Karşı Beş Yıllık Seferi*, Londra, 1796.

yardım etmiştir. Köleliğin alçaltıcılığı, eş zamanlı olarak Afrika'yı bilfiil sömürgeleştirip boyunduruklarına alan İngiltere ve Fransa'da (bkz. s. 656) resmedilmeye devam edilmiştir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ilk otuz yılında siyahlar Amerikan sanatçılarının resimlerinde nadiren ve fazla göze çarpmadan yer aldılar. Tekrar belirmeye başladıkları 1830'larda, bazen ressamın olumlu bakışını akla getiren bir hassasiyetle resmedilseler de, nerdeyse her zaman beyazlardan ayrı tutulmuşlardır. Aslına bakılırsa, köleliğin kaldırılmasının artan ölçüde talep edildiği kuzey eyaletlerin beyazları tarafından köleliğe açık atıfta bulunulması 1850'lerin başlarına kadar tabu sayılan bir konuydu. Bu yıllarda, Harriet Beecher Stowe'un ünlü *Tom Amcanın Kulübesi* romanı, İngiliz kölelik karşıtlarının iyi niyetle geliştirdikleri amblemlerinin muğlak fakat kabul edilebilir bir klişe sunarak başarı kazandığı gibi, köleliğin kötülüğü hakkında beyazları ikna etmekte önemli katkı sağladı. Benzer klişeler genellikle çok genç veya çok yaşlı siyahların resmedilmesini yirminci yüzyılın başlarına kadar şartlandırdı. O dönemlerde sadece "Zenci Hayatı" sahnelerinde güçlü ve dinç erkeklerin ve cinsel çekiciliğe sahip kadınların görünmesine izin verildi. Bu tür resimler ve heykeller beyazların hâkimiyetindeki bir kültürde ırk farklılıklarına dair davranışları kalıcılaştırdı.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Bir başka tahakküm tarzı, daha ziyade Batı kültürlerini etkileyen erkek tahakkümüdür. Sanat eserleri cinsiyet farklılığı hakkındaki görüşleri de aynı şekilde muhafaza etmiş ve yansıtmıştır. On dokuzuncu yüzyılda kadın resimlerinin tümü, yüksek sınıf kadınları veya kızlarından beklenen edilgenliği, zayıflığı veya cinsel tevazu uyu –erkeklerden beklenen cinsiyet niteliklerinin tam tersi– veya işçi sınıfı kadınlarından beklenen cinsel açıklığı vurgulayıp vurgulamasalar da, fiilen erkeklerce konulan cinsiyet ve sosyal sınıf farklılıklarını belirtmişlerdir. Kadın imgelerine elbette sanat dünyasında her yerde rastlanabilir. İlk bilinen imgelerin (bkz. s. 25) genellikle ana tanrıçayı temsil ettiği düşünülmektedir. Ancak bunlar okuma yazma bilmeyen kültürlerin ürünü olduklarından ehemmiyetleri kesin şekilde bilinmemektedir. Yazı biçimleri keşfedildiğinde, kullanımları yönetici gruplarla yakından ilişkili erkeklerle sınırlı kalmıştır (eski Mezopotamya ve Mısır'da kadın kâtipler yoktu). Tarihin ilk dönemlerinden itibaren kadın ilahi varlıklara tapılırdı (çoğu kültürde hâlâ tapılmaya devam edilir) ve kadınlar bazen iktidarı da ele geçirmişlerdi. Ancak dünyadaki yaşamın tüm kayıtlarına erkekler hâkim olmuş, kralların zaferlerinin tarihini de onlar yazmışlardır. Ve çok yakın zamanlara kadar sanat hamiliğini ağırlıkla (bazı yerlerde münhasıran) yönetici sınıf erkekleri yerine getirmiş, istisnai olarak icrasını kadınlar üstlense de sanat eserlerinde erkeklerin erkeklik ve kadınlık idealleri ifade edilmiştir.

KADIN SANATÇILAR

Bazı topluluklarda aşağı yukarı her kadın veya erkek yarı zamanlı sanatçıdır. (Tam zamanlı sanatçıların ve heykeltıraşların masrafını sadece daha karmaşık ve sınıflara ayrılmış toplumlar karşılayabilmiştir.) Öte yandan cinsiyet yerel geleneklere göre iş ve malzemenin türünü belirlemiştir. Örneğin Sahra Çölünün güneyinde çeşitli Afrikalı gruplar arasında kumaş hem erkek hem kadınlar tarafından yapılır; ancak her ikisi de dokuma yaparken farklı tezgâhlar kullanırlardı. Demir işi bu bölgede münhasıran erkeklerce yapılırken, çömlekler kilin toprak anayla yani tanrıçayla ilişkilendirilmesi nedeniyle daha çok kadınlarca yapılır. Evlerde kullanılan basit çanakların yanı sıra gösterişli tören kapları –bazen Afrika sanatının önemli örnekleridir– ve kil heykelcikler, –diğer topluluklarda sadece erkekler insan figürünü temsil edebilirken– Nijerya'daki Yoruba halkında kadınlarının işidir. Kuzey Amerika'nın güneybatısında sepetçilik yerli kültürlerin kadınları tarafından güzel sanat eseri haline getirilmiştir. En meşhurları da Nevada'nın Washo kabilesinden Dat So La Lee'dir (yak. 1850–1925) (bkz. s. 751).

Daha geniş sosyal gruplarda kadının konumu sanat üretimindeki yerini belirlemiştir. Çin'de kadınların ilk çağlardan 1911 devrimine kadar (ve hatta ondan sonra da) erkeklere tabi oldukları bilinir. Bazı kadınlar ise sonraki dönemlerin Çinli sanat yazarları tarafından dikkate alınmamalarına veya önemleri indirgenmesine rağmen yine de yaşadıkları dönemlerde tanınmıştı. MS ikinci yüzyıldan itibaren bile Çinlilerce görsel sanatların en yüksek biçimi kabul edilen kaligrafi (bkz. s. 77) sadece eğitimli yüksek sınıf mensuplarınca sınırlı kalmakla beraber, kadınlarca uzmanlık işi olarak tatbik edilmiştir. Nüfusun çoğunluğu zaten okuma yazma da bilmezdi.

Çin'de sosyo-eğitimsel ayrım önem taşır, çünkü Çin dışında hiçbir yerde –*literati* adı verilen– ve Batı'da amatör sınıfından sayılan yüksek sınıf bilginlerin ürettiği sanata bu kadar hürmet edilmemiştir. (Çin'de kadınların da dâhil olduğu fikir işçileri, zanaatkârlar ve eğlence erbabı sınıfına dâhil edilmiş, sanatla uğraşan ciddi kişiler arasında görülmemiş ve haklarında pek kayıt tutulmamıştır.) Eğitim, güce ve zenginliğe kapı açan kamu hizmet sınavlarına yöneltildiğinde, kadınlara karşı tutumu en iyi ifadeyle ataerkil olan Konfüçyüs yazılarına dayalı erkek egemen bir alandı. Bazı kadınlar ise babalarından, kardeşlerinden veya eşlerinden eğitim almıştır. Resimleri imparatorluk koleksiyonuna dâhil edilecek kadar takdir kazanmış ilk kadın sanatçı, yüksek sınıf bir aile mensubu, iyi eğitim almış ve daha da yüksek aristokrat bir ressam ve devlet görevlisiyle evlenmiş olan on üçüncü yüzyıl sanatçısı Guan Daosheng'di (bkz. s. 548). Daha sonraki dönemlerde, her zaman azınlıkta kalsalar da, artan sayıda kadın *literati* ressamı olarak tanınmış ve erkek çağdaşları ile aynı yöntemlerle çalışmışlardır. Ancak Çin'in geleneklere hürmet özelliğiyle kadınlar, seleflerini çoğu zaman ibarelerde zikretmişler; bir tanesi de on dokuzuncu yüzyıl başlarında Çinli kadın ressamların tarihini yazmıştır.

Japonya'da benzer şekilde kadınların güzel sanatlara katılımı sınırlanmış fakat diğer yönlerden durum farklılık göstermiştir. Çince sekizinci yüzyıldan itibaren erkek hâkimiyetindeki devlet dünyasında, Budist dininde ve bilimsel çalışmalarda resmi dildi. Kadınların şiir ve hikâyeleri Japonca yazmaları beklenirdi. Onlar da "kadın eli" denilen el yazısını, belki de Japon artistik dehasının en saf ürünlerini, (bkz. s. 284-86) akıcı bir mükemmelliğe ulaştırmışlardı. Bu el yazısı erkekler tarafından da şiirler ve özel mektuplarda kullanılmıştı. Resimlere de verilen benzer bir terim sanatçının cinsiyetinden ziyade, mahrem ve duygusal bir eserin konu alındığına işaret etmiştir. Kısa şiirler terkip etmenin ve yazmanın, bazıları tanınmış kaligraflar olan yüksek sınıf kadınları için uygun bir yetenek olduğu düşünülmüştür. Kadınlar on yedinci yüzyıla kadar tarihi belgelerde figüratif sanatçılar olarak geçmez. Bazı kadınlar *samuray* sınıfından gelmişse de çoğunluk, profesyonel ressamların (Japonya'da Çin'e göre daha az değersiz görülmüşlerdir) kızlarıydı. Ustalarını öylesine sadakatle izlemişlerdir ki imzalarına "Bayan" sıfatının karşılığını eklememiş olsalardı eserleri erkeklerin eserleriyle rahatlıkla karıştırılabilirdi.

İran'da ve Moğol Hindistan'ında prensesler ve sarayın yüksek mertebelerindeki kadınlar –daha aşağı mevkideki kadınların basit işlerinden azat edilmişlerdi– zaman zaman minyatür yapmışlardır (bkz. s. 537). Fakat bu kadınların isimleri ve başarıları sadece sosyal konumlarından ötürü

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

bilinmektedir. Kadınların profesyonel erkek ressamların eserlerine ne kadar katkıda bulundukları ise, atölye ürünleri genellikle tek bir ustaya atfedildiğinden, bilinmemektedir. Ancak Hindistan'da daha alt sosyal sınıf ve artistik halk sanatı düzeyinde dini-büyüsel anlam taşıyan duvar ve zemin kompozisyonları münhasıran kadınlar tarafından resmedilmiş ve hâlâ da resmedilmektedir.

Batı'da ise kadınların görsel sanatlara katılımı daha etraflıca belgelendirilmiştir. Yaşlı Plinius (bkz. s. 20) Helenistik dönem kadın ressamlarından altı tanesinin adını vermiştir, ancak bu sayı aslında çok daha fazla olmalıdır. Bunlardan ikisi Pompeii'nin duvar resimlerinde çalışırken görülür. Avrupa Ortaçağında elyazmalarını minyatürleyenler arasında kadınlar da vardır. Kayıtlara geçen ilk kişi olan Ende adlı rahibe, Beatus'un *Vahiy* (Apocalypse) adlı tefsirine 970 yılında sahneler resmetmişti (Gerona Katedrali Hazinesi, İspanya). Bu kitap, tüm Mozarabik [Endülüs İspanya'sında konuşulan Arapça, Latince karışımı dil-çn.] kitap minyatürlerinin en güzellerinden kabul edilmektedir. Rheinland bölgesinde Guda adlı başka bir rahibe on ikinci yüzyıl sonlarında kendi portresini elyazmasının süslü büyük harflerinden birine dâhil etmiştir. Ancak bu tür resimler nadiren imzalandığından kadınlar veya erkekler tarafından yapıldığından emin olmak pek mümkün değildir. Kesin olan tek şey, bu sanat resimleri ve büyük dini resimleri boyama işinin, doğumdan ölüme manastırlarda mahkûm kalan çoğu kadın tarafından, çocuk doğurma ve büyütme kaygısından ve sonsuz ev işlerinden azat edilmiş rahibeler tarafından uygulandığıdır. Figüratif işlemeli cübbeler de aynı şekilde manastırlarda yapılırdı. İmtiyazlı hayatlara sahip aristokrat kadınlar, muhtemelen ünlü "Bayeux Duvar Halısı" dâhil (bkz. s. 369) çok ince işlemeler yaparlardı. Bu çevrelerin dışında kadınlar babalarının, kardeşlerinin ve eşlerinin sanatsal çalışmalarında, zanaatkâr loncalarından genellikle dışlanmalarına rağmen, yer alırlardı. Kadın sanatçılar profesyonel anlamda ilk defa on dördüncü yüzyılın sonunda belirmişlerdi. Paris'te Anastasie, Kral VI. Charles için elyazmalarının çerçevelerini resimlemiş (hiçbiri tespit edilememiştir) ve ayrıca ateşli feminist yazar Christine de Pisan (yak. 1365–yak. 1431) hiçbir erkeğin Anastasie'yi bu tür bir işte geçemediğini söylemiştir. Aynı sıralarda Giovanni Boccaccio'nun çok tutulan *De claris mulieribus* (*Meşhur Kadınlar Hakkında*, 1361) adlı, Plinius'un kısa bir pasajını geliştirerek işleyen antik çağların ünlü kadın sanatçılarına dair kitabının elyazmaları, illüstrasyonlar içermiştir. Bunlardan biri, bir Vestal rahibesi ve adını Boccaccio'nun yanlış okuması sonucu alan Marcia'yı, muhtemelen Anastasie'nin giydiği gibi, on beşinci yüzyılın başlarına ait moda kıyafetler içinde kendi portresini çizerken gösterir (**0.15**). Kadın ressamların daha fazla önem kazandığı on altıncı yüzyılda, Plinius ve Boccaccio tarafından anlatılan eski dünyadaki seleflerinin hikâyeleri Vasari gibi yazarlar ve aralarında Sofonisba Anguissola'nın da yer aldığı kadın sanatçılar tarafından sık sık hatırlanmıştır.



0.15 Anonymous, *Marcia*, G. Boccaccio'dan, *De claris mulieribus* (1361), 15. yüzyıl başları. İllüstrasyon. Milli Kütüphane, Paris.

Kadınlar yine de profesyonel sanatçılar arasında küçük bir azınlık olarak kalmış ve aralarından sivrilenler deha sınıfına sokulmuştur. Belki de bu nedenle Sofonisba Anguissola'nın Boccaccio'nun Marcia'sını taklit ederek (bkz. s. 500-1) bazen *Sofonisba virgo* olarak imzalanan otoportreleri talep edilmiştir. Sanatçıların hayatlarına dair on altıncı yüzyıl ortalarından itibaren yayınlanan koleksiyonlarda (elbette özellikle erkeklerce yazılmıştır) kadın sanatçıların sanatsal başarılarından çok kadınlıkları ön plana çıkarılır. Bu şekilde, Giorgio Vasari (bkz. s. 466) Bolonya'daki San Petronio kilisesinin ana giriş kapısının üzerindeki Properzia de' Rossi (yak. 1490–1530) tarafından yapılmış Joseph ve Potiphar'ın karısına dair rölyefi, tipik bir efsane olarak, genç bir erkeğe duyduğu aşktan ilham alarak yaptığını belirtir.

O ise, kadınların fiziksel kapasitesinin üzerinde olduğuna inanılan yorucu yontma işlemi ile on dokuzuncu yüzyıldan önce uğraşan az sayıdaki kadınlar arasındaydı. Kadınların sayısı ressamlıkta da arttı. Lavinia Fontana (1552–1614) memleketi Bologna ile Roma ve İspanya'daki Escorial sarayındaki kiliselerin altarları için eşsiz büyük resimler, ayrıca çok sayıda portre yaptı (**0.16**). Diğer kadın ressamlar genellikle portre (bkz. s. 620, 625–26), natürmort ve çiçek resimlerinde (bkz. s. 601–2) uzmanlaştı. Zira insan figürünün tasviri için vazgeçilmez olan kadınlar, sosyal yaşamın dışında tutulmaktaydı.– Ayrıca âdetlere uyarak, erkeklerin kadına özgü olduğunu varsaydıkları incelik, cazibe, duygu ve yumuşaklık gibi nitelikleri eserlerinde yansıtmaları beklenmekteydi. Görsel sanatlarda (ayrıca müzikte de) orijinallik erkeksi bir nitelik sayıldığından çoğu kadın daha

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



0.16 Lavinia Fontana, *Paola'lı St Francis'in Louise de Savoire'in oğlunu kutsaması*, 1590. Tuval üzerine yağlıboya, 21.3 × 1.40 m. Pinacoteca Nazionale, Bologna.

önce yapılanları taklit etmek zorunda bırakılmıştı. Fransız Devrimi sırasında kısıtlamalardaki kısmi gevşemeye rağmen (bkz. s. 642-43) kadın sanatçıların kendilerini tam olarak ispat etmeleri ve sanatın gelişimine izlenimcilikte (bkz. s. 706), geç izlenimcilikte (bkz. s. 713), temsili olmayan sanatta (bkz. s. 789-94), gerçeküstücülükte (bkz. s. 810-12), dışavurumculukta (bkz. s. 776-77) ve çeşitli II. Dünya Savaşı sonrası akımlarda (bkz. s. 841, 883–87) katkıda bulunmaya başlamaları genel sosyal âdetlerin ve akademik sistemin çöktüğü on dokuzuncu yüzyıl sonlarını buldu. Geçen kırk yıl, özelikle ABD'de ve ayrıca başka yerlerde Feminist sanat eserlerinin açıkça ve artan ölçüde öne çıktığı bir dönem olmuştur. Bu eserler erkeklerin hâkimiyetindeki güncel eserlerden üslup bakımından bilinçli olarak farklıdır ve sıklıkla bu eserlere dair eleştiri barındırırlar (bkz. s. 883).

Feministler ayrıca çağlar boyunca kadınlar tarafından yapılan eserlerin yeniden değerlendirilmesi yoluyla sanat tarihi yazımında büyük bir revizyonu da başlatmışlardır. Erkekler tarafından yapılan eserleri yeniden ve özenli bir incelemeye tabi tutarak yaşamda kadınlara ayrılan rolleri ve bunun altındaki varsayımları bütün çıplaklığıyla açığa vurarak sergilemişlerdir.

SANAT TARİHİ

Bazı yönlerden sanat tarihi, edebiyat tarihi ile karşılaştırılabilir. Her ikisinde de devamlılık ve değişim mevcuttur, ancak hiçbirinde tedricen ilerlemeden söz edilemez. Her ikisine de şartların getirdiği sınırlamaları aşan, yaratıcılarının niyetlerinden bağımsız ve bazen de onlara ters düşen, zamandan ari çekim güçlerine sahip eserler damgasını vurur. Ancak sanat tarihi, nesnelerin fiziksel bekasına bağlıdır. Bunların bekası ise tahrip edilmeleri gibi bir dizi unsura bağlı olmuştur. Dini imgeler, dindarların inançlarını çökertmek için tarih boyunca tahrip edilmiştir: Roma İmparatorluğundaki ilk Hıristiyanlar, Hindistan'daki Müslümanlar, Orta Amerika'daki İspanyollar, Kuzey Avrupa'daki Protestanlar, Afrika ve Polinezya'daki on dokuzuncu yüzyıl misyonerleri ile yakın dönemlerde de dehşete düşüren şevkleri –elbette estetik dışı nedenlerle– görsel sanatlara hâlâ verilen önemi göstermiş Çin Kültür Devrimi'nin Kızıl Muhafızları hep böyle davranmışlardır. Sanat eserleri her şeye rağmen özel koleksiyonlarda ve sonraları kamu müzelerinde sanatsal değerleri nedeniyle muhafaza edilmiştir. Sanat eserlerinin tarihinin sadece korundukları yerlerde yazılmış olması tesadüf değildir. Böyle yazılan tarih, bazı eserleri kenarda köşede, birçoğunu da tamamen dışarıda bırakır. Tarih yazarları, daha sonraki sanatçı kuşaklarının örnek alması veya bazı yönlerden geliştirmesi için –model olarak öne çıkardığı– az sayıdaki esere dikkatini yoğunlaştırır, bu yolla kabul görmüş nizami eserler oluşturulur. Bu tür nizami eserler –her ne kadar sanat tarihine dâhil edilmeyen veya kenarda bırakılan eserler günümüzde bazen aynı derecede bazen de çok daha ilgi çekse de– devamlılıkları ve değişimleri, geçmişteki usullerin yeniden canlanması ve yeni tekniklere ilişkin deneyleriyle sanat tarihinin iskeletini oluştururlar.

Yunan ve Roma'ya dair günümüze kadar ulaşmış en eski sanat tarihini, Romalı bilgelerden Büyük Plinius doğa tarihi üzerine geniş bir eserinin parçası olarak yazmış ve eser, Plinius Vezüv yanardağının MS 79'da patlaması sonucu ölmeden önce tamamlanmıştır. Plinius sanatçılara dair günümüzde yok olmuş birçok Yunan anlatımından yararlanmış, MÖ dördüncü yüzyılda yazılmış bu eserlerden birinden de, kendi yaşamı sırasında mükemmelliğe eriştiğini düşündüğü natüralizme doğru ilerleme kavramını edinmişti. Çin resmi üzerine bilinen ilk eser olan *Eski Ressamların Kaydı* MS 500 civarında Xie He tarafından yazılmıştır. Eser, sanatçıları altı ana ilkeye hâkimiyetlerine göre, ancak tek bir hedefe doğru gelişmelerini öne sürmeksizin sınıflandırmıştır (bkz. s. 272). Bin beş yüz yıl boyunca bu eserdeki ilkeler resimlerin değerlendirilmesinde saf estetik ölçütü sağlamış, tartışmalı eserler sadece *literati* adıyla bilinen yüksek eğitimli seçkinlerin eserleriyle sınırlı kalmıştır. Dong Qichang'ın on yedinci yüzyıldaki resme ilişkin yazıları bu mânâda tipiktir (bkz. s. 555).

Avrupa'da sanat üzerine yazıların esas olarak teknik el kitaplarıyla sınırlı kaldığı Ortaçağdan sonra, Plinius'un ilerleme kavramı Floransalı ressam ve mimar Giorgio Vasari tarafından, *En Mükemmel İtalyan Mimarlarının, Ressam-*

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

larının ve Heykeltraşlarının Hayatları isimli, 1550 yılında Floransa'da basılan kitabında yeniden canlandırılmıştır. Kitap, antik Yunan ve Roma'da güzel sanatların "mükemmelliğe erişmesi" ve daha sonraki gerilemesinden sonra geçen iki yüzyıl boyunca yavaş yavaş sanatın "yeniden doğuşundan ziyade restorasyonunu" tasvir etmeye girişmiştir. Çoğu tarihçiler gibi Vasari şimdiyi açıklamak için geçmişi incelemiştir. Sanat tarihinin on dördüncü yüzyıldan beri bir dizi ilerleme süreci içinde olduğunu anlayarak, Giotto'nun nasıl sağlamlık ve ifadeli hareketi ortaya koyabildiğini, Massaccio'nun perspektif, ışık ve gölgede ustalaştığını, Leonardo da Vinci ve Rafael'in bunlara güzellik ve zarafet eklediğini açıklamıştır. Hikâyesinin kahramanı " her sanat dalında – heykel, mimari ve resim– evrensel dahi" Michelangelo'dur. Vasari'nin kitabı, en önemli yeri Floransalılara vererek neredeyse sadece İtalyan sanatçılara ayrılmış olsa da, Hollandalıların ve daha sonra da diğer milletlerin çok farklı sanatlarının tarihi için model oluşturmuştur. Vasari'nin Michelangelo'ya verdiği üstün mevkiye, bir süre sonra başka sanatçıların çeşitli yönlerden onu geçtiğini kabul edenler karşı çıkmıştır – örneğin Rafael çizim ve kompozisyonda, Titian renk kullanımında. Ancak hiçbiri daha da ilerlememiş ve teşvik edildikleri, sanatın tüm dallarında mükemmelleşme hedefine erişememişlerdi.

On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında sanatların çöküşe geçtiği duygusu bir kez daha yaygınlaştı. Tarihçi ve kuramcı Johann Joachim Winckelmann'a göre çare, Yunan sanatının esas ilkelerine dönüşle bulunabilecekti. 1764 yılında yayımlanan *Tarih ve Eski Sanat* adlı kitabında, ilerlemeden çok İtalyan sanatında da belirgin olan yapısal doğum, olgunluğa erişme ve gerileme sürecini anlattı. MÖ beşinci yüzyıldan önce Yunan sanatı ve on altıncı yüzyıldan önce İtalyan sanatının her bakımdan karşılaştırılabilir olmadığına dikkat çekmekte, "ancak her ikisi de iyileştirilmek için uygun sadelik ve saflığa sahiptir" demektedir. Buna mukabil gelişmiş sanatlar, baskıcı siyasi sistemler altında öldürücü hale gelen sahtelik ve aşırı yapmacıklık ile bozulmaya başlamışlardır. İtalya ve Kuzey Avrupa'nın eski sanatlarının yeniden değerlendirilmesi kısa zamanda tarih yazımının yeniden değerlendirilmesini gerekli kıldı. Çok daha büyük bir değişim on dokuzuncu yüzyılda, sanatın amacı sanatçının duygularını ifade etmesi ve algılarını ifade etmesi olduğu inancı –daha sonraki gelişmelerin altında yatan– romantikler tarafından yaratıldı. Bu gelişmelerin her birinde tarihçiler geçmişte öncül aradılar ve bu yolla ilerleme yanılsamasını sürdürdüler.

Batı medeniyetinin ilerleme inancının sarsılmaya başladığı on dokuzuncu yüzyılın sonlarında sanat tarihinde, yeni yaklaşımlar geliştirildi; Almanya ve Avusturya başta olmak üzere üniversitelerde ilk defa sanat tarihi inceleme konusu olarak kabul edildi. Alois Riegl 1893'de, farklı yerlerde ve dönemlerde benimsenen üslupların ne kadar çeşitli olsalar da, genel bir ifadeyle bulanık bir "biçimlendirme iradesinin" alameti olduklarını söyledi. Bu sebeple, ilerleme ve gerilemenin geçersiz hatta anlamsız olduğu anlayışına dayalı, süslemenin nesnel bir incelemesini yapmaya koyuldu. Daha sonraları "her üslup doğanın aslına sadık yansıtılmasını hedefler ve başka bir hedefi yoktur, ancak her birinin kendi doğa tasavvuru vardır" açıklamasında bulundu. Heinrich Wölfflin 1899 yılında İtalyan Rönesans resmi ve heykeli üzerine bir çalışma olan *Klasik Sanat* isimli kitabında dile getirdiği üslup analizi kriterlerini *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* isimli 1915 yılında yayımlanan kitabında daha da geliştirdi (1932 yılında *The Principles of Art History* (*Sanat Tarihinin Temel Kavramları*) ismiyle İngilizceye çevirilmiştir). Bu kitapta Klasik ve Barok sanatlarında eğilimleri zıt kavramlara göre ayırmıştır: çizgisel ve resimsel, düzlem ve girinti, kapalı ve açık form, çeşitlilik ve uyum, konunun mutlak ve göreli berraklığı. Onun kullandığı terminoloji, ibadet imgeleri, tarih resimleri, natürmortlar, manzaralar veya *janr* sahneleri olsun resimlerin neredeyse münhasıran formel analizleri için kullanılır hale geldi. Bu yolla resimler konularına ve içeriklerine bakılmadan, sanki hiçbiri temsili değilmiş gibi tartışılmış ve analiz edilmişlerdir. Buna ilk tepki Aby Warburg'un Rönesans sanatında klasik antik dönemin yaşatılması ve canlandırılmasına dair çalışması, sonra da ikonografi incelemesiyle geldi. Tam olarak belirtmek gerekirse, ikonografi konunun tanımlanması ve incelenmesidir. Görsel sanatlarda anlamın incelenmesine daha geniş açılı bir yaklaşım için özellikle Erwin Panofsky tarafından ikonoloji terimi kullanılmıştır. Panofsky, konuda anlamı üç evreye ayırmıştır: doğal (olgusal ve içsel) anlam (kadın imgesi), geleneksel (anlaşmalı) anlam (Meryem Ana) ve asıl anlam veya içeriğidir (imgeyle aktarılan ve imgeye yerleştirilen dini inançlar). Asıl anlamın aranması daha sonraki birçok sanat tarihçisini meşgul etmiş ve görsel sanatlarda çok daha geniş, çoğulcu ve açık fikirli bir yaklaşıma götürmüştür. İkonografi, sanatın sosyal tarihleri için Marksistlerce ve erkek egemen sanat tarihinin eleştirilmesi için feministlerce yakın zamanlarda ve daha verimlice kullanılmıştır. Ne kadar resmin kadının boyun eğdirilmesini –kasıtlı veya değil– temsil ettiğini ve kalıcılaştırdığını ve ayrıca hayat deneyimleri erkeklerden farklı olduğu için cinsiyetin kadınların sanat yaratmasını ve yorumlamasını nasıl etkilediğini ortaya çıkarmışlardır.

Sanat tarihleri kaçınılmaz olarak yazarların, haklarında yazdıkları sanatçılar ile sanat eserlerine dair –çeşitli ve çok yönlü– düşüncelerini ve duygularını yansıtır. Zira sanat eserleri hoşa giden estetik nesnelerden daha fazlası, el becerileri ve ustalıktan daha ötesidir: kendimize ve başkalarına bakışımızı derinleştirir, kendi benliğimize, düşünce tarzımıza ve dini inançlarımızın diğer kaidelerine ilişkin farkındalığımızı keskinleştirir, alternatif ve çoğu zaman farklı hayat tarzlarına dair anlayışımızı genişletir, kısacası insan doğasını anlamamıza ve keşfetmemize yardım eder. Sanat eserlerinin yaratılması insanı diğer hayvanlardan ayıran en belirgin faaliyettir. Sanat tarihi ise insan türleri tarihinin önemli bir bölümüdür.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BİRİNCİ KISIM

Sanatın Temelleri

BİRİNCİ BÖLÜM
Tarih Öncesi 24

İKİNCİ BÖLÜM
İlk Uygarlıklar 40

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Kıtalardaki Gelişmeler 80

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Yunanlar ve Komşuları 116

BEŞİNCİ BÖLÜM
Helenistik ve Roma Sanatı 165

KARŞIDA *Safran Toplayıcısı*, duvar resminden detay, Akrotiri, y. MÖ 1550. Ulusal Müze, Atina.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



BİRİNCİ BÖLÜM

Tarih Öncesi

İnsan ırkının çevresine hâkim olmasını sağlayan manuel tekniklerin tarihi, –taş parçalarının yüzeyinin biçimlendirilerek basit aletlerin yapıldığı– merkezi Doğu Afrika'da iki milyon yıldan önce başladı. Bu aletler, insan benzeri, bazen *Homo habilis* (yetenekli veya elini kullanan insan) olarak tanımlanan hominidlerin zoolojik sınıfından bir tür yaratıklar tarafından yapılmıştır. Taşın diğer yüzünden katmanlar yontarak, kesici kenar elde eden *Homo erectus*, bir milyon yıl önce Afrika'da, yarım milyon yıl önce de Asya'da ve Avrupa'da daha kullanışlı aletler yapmaktaydı. Bu türün Çin'deki mensupları, ateş kullanımını öğrenerek zihinsel kapasitelerinin daha da ilerlediğini göstermişlerdi. Çeyrek yüzyıl daha geçtikten sonra deliciler ve el baltaları adı verilen çok amaçlı aletler, tabakalar halinde kesiliyor; düzeltilip az çok düzenli, bazen de kabaca simetrik biçimler haline getiriliyordu. Biçim ve işlev farkındalığı ile alet yapımı arasındaki bağlantı güçlenmişti. Bu süreç içinde, sanat yapımına doğru ilk adım da atıldı.

Avrupa ve Batı Asya'da yaklaşık 125.000 yıl önce yaşamış Neandertal insan –*Homo sapiens neanderthalensis*– çok çeşitli alet edevat yaptı. Bu alt türün mensupları vücutlarını kırmızı aşıboyası ile boyamaktaydılar. Düşünceleri, hemen yakınlarındaki fiziki dünyanın ötesine geçmiş görünmektedir. Zira ölülerini mezarlara yiyecek ve aletlerden oluşan cenaze hediyeleriyle birlikte gömmüş ve en azından bir durumda –içbükey kap biçimli işaret çiftlerinin kazındığı büyük bir taş olan– Fransa'nın La Ferrassie bölgesinde bir tür anıt bırakmışlardır. Taş üzerindeki izler, hatıra, büyü veya herhangi bir fonksiyonel amaca sahip değilse sanat yapımına doğru ikinci bir adım atıldığı söylenebilir.

Bunlar, Buzul Çağının "buzul arası" dönemlerle kesilen binyıllarıydı. Biraz daha sıcak geçen bu ara dönemlerin sonuncusunda, yaklaşık 40.000 yıl önce, Neandertal adam ortadan kayboldu ve bizim de ait olduğumuz diğer bir alt tür, yani zoolojik olarak tanımlandığımız gibi *Homo sapiens sapiens* türü Afrika, Asya ve Avrupa'da ilk defa belirdi. Beyin

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİHİ OLAYLAR
MÖ y. 30.000–25.000 MÖ Willendorf Kadını (1.1). Brno Erkeği (1.2)	**MÖ y. 40.000** Buzul arası dönem. *Homo sapiens sapiens*'in çıkışı.
MÖ y. 25.000–20.000 MÖ Vogelherd'den Mamut (1.4)	
MÖ y. MS. 25.000–17.000 MÖ Chauvet Mağarası (1.7, 1.8, 1.9)	**MÖ y. 18.000–15.000** Son Buzul Çağı
MÖ y. 22.000 Brassempouy kadın başı (1.3)	**MÖ y. 12.000** Asya'dan Amerika'ya insan göçünün başlaması
MÖ y. 16.000–14.000 Lascaux resimleri (1.10)	**MÖ y. 10.000** Ok ve yayın keşfedilmesi. Ren geyiği ve köpeğin evcilleştirilmesi (K. Avrasya)
MÖ y. 15.000 sonrası Tuc d'Audoubert Bizonu (1.11)	**MÖ y. 9000–8000** Buğday ve çavdarın evcilleştirilmesi (Batı Asya)
MÖ y. 12.000 Montastruc'dan mızrak atıcı (1.12)	**MÖ y. 8000** Modern iklimin Avrupa'da başlaması. Eriha'nın kuruluşu. İnsan yerleşimlerinin Macellan Boğazına kadar genişlemesi.
MÖ y. 10.000 Tequixquiac Çakal başı (1.13)	**MÖ y. 8000–4000** İnsan nüfusunun %1500 artması.
MÖ y. 8000 Addaura kaya oymaları (1.15)	**MÖ y. 7000** Koyun ve keçinin evcilleştirilmesi (Batı Asya). İlk çömlekler (Japonya)
MÖ y. 8000–5000 Messak kaya oymaları (1.14)	**MÖ y. 6500** Çatalhöyük Yerleşimi
MÖ y. 7000–6000 Eriha'dan sıvalı kafatası (1.19)	**MÖ y. 6500–4000** Çiftçiliğin Batı Avrupa'ya sıçraması.
MÖ y. 5800 Çatalhöyük resmi (1.20)	**MÖ y. 6000** Dokunmuş ilk yün kumaşlar (Batı Asya). Asya'da pirinç ekiminin başlaması.
MÖ y. 4500–4000 Predionica başı (1.21)	**MÖ y. 5000** Sulamanın kullanılması. (Batı Asya)
MÖ y. 4000–3500 Cernavoda erkeği (1.22)	**MÖ y. 4500** Bakır işlemeciliğinin gelişmesi.(Batı Asya)
MÖ y. 2100–2000 Stonehenge (1.26)	**MÖ y. 4000** Bronz dökümün başlaması (Batı Asya)

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

kapasitesi dâhil bütün önemli özellikleri açısından bu türün insanları bizim gibiydi. Buzul Çağının son aşamasından önce (aşağı bkz.) sanat eseri adı verilebilecek ilk bilinen nesneleri de bunlar yontmuşlardır.

Bu uzak çağdan günümüze kalan yontma taşlar, maalesef hâlâ bir silsileyi ortaya çıkaracak netlikle tarihlenememektedir. Tarih verilebilecek olanların en eskisi 5000 yıl içindedir – bu da tarihin başlangıcından günümüze geçen sürenin uzunluğu kadardır. Ahşap veya fırınlanmamış kil gibi kaybolabilen malzemelere sahip olmaları gereken bu türün öncülleri hakkında ise hiçbir şey bilmiyoruz. Dolayısıyla sanat tarihinde perde, oyun başladıktan ancak çok daha sonraları açılmaktadır. Ayrıca günümüze kadar gelen yontuların onları üretmiş kültürlerin tipik ürünleri olup olmadığını da söyleyemeyiz. Bu yontular, Avrupa ve Güney Rusya'da çok geniş bir alanda bulunmuşlardır. Ve elbette, günümüze kadar gelmiş ustalıkla işlenen çok sayıda çakmaktaşından eşyalar ve alet edevata nazaran çok nadirdirler.

AVCILARIN SANATI

Avusturya'nın Willendorf bölgesinde bulunan yaklaşık 11,5 cm boyundaki küçük kadın figürü, bu ilk sanat eserlerinin en ünlü ve çarpıcıları arasındadır (**1.1**). Kireçtaşından yontulmuş ve üzerinde izleri hâlâ kalmış boyayla kaplı bu eser 25.000 ile 30.000 yılları arasına tarihlenir. Vücudunun abartılı yuvarlaklığı ve görülmekten ziyade hissedilen yumuşak bir tombulluğu vardır. Göğsünde duran elleri, kolları ve ayak bilekleri kabataslak belirtilmiş olan kadının yüzü de yoktur. İnce saç bukleleri yüzünü örter. Şüphesiz bir tür büyülü doğurganlık imgesidir ve muhtemelen nazarlık olarak ve belki de elde tutulmak için yontulmuştur. Bir miktar daha sonraki zamanlara (binyıl anlamında!) tarihlenen diğer kadın figürleri de aynı şekilde göğüsleri, beli ve kalçaları vurgular. Dikkat çekici bir örnek olan Lespugne Kadınında (Musée de l'Homme, Paris) hatlar tamamen soyutlanarak koniler, ovaller ve dairelerden organik bir geometriye dönüşmüşlerdir. Bazen sadece vücudun bir parçası temsil edilir: Çek Cumhuriyeti'ndeki Dolní Věstonice'de bulunan (şu anda Brno'daki Moravya Müzesinde) fildişi yontulardaki göğüsler; Fransa'nın Dodogne bölgesinde Tursac'deki taş yontularda güzel tanımlanmış bel ve uyluklar; yaklaşık MÖ 25.000 civarına tarihlenen Dodogne'deki kaya yüzlerine kazınmış çok sayıda dişilik organı. Yaklaşık aynı tarihlere ait İtalya'nın Chioazza yöresinde bulunan kumtaşından, kadın şeklindeki, yine ayaksız garip bir figür, sanki iki cinsin üreme organlarını tek bir imgeyle birleştirmek istermişçesine, fallusun tepesi gibi yüzsüz bir başla birleştirilmiştir (Museo Civico, Reggio Emilia). En başından beri cinsiyet ve sanat ittifak içinde görünmektedir.

Çok fazla zarar görmüş, asıl halinde 43 cm yüksekliğe sahip görünen fildişinden bir erkek heykelciği Willendorf Kadınıyla aynı döneme aittir (**1.2**). Çek Cumhuriyeti'ndeki Brno bölgesinde önemli biri olduğu anlaşılan bir erkeğe ait mezarda, kesilmiş ve parlatılmış mamut dişi boncuklar, yuvarlak kemikler ve 600 parça kabuktan yapılma bir kolye veya başlık bulunmuştur. Heykelciği günümüzdeki zarar görmüş haliyle değerlendirirsek; gövdesi şematik olarak temsil edilmiş, yontucu dikkatini kısa kesilmiş saçları, derine çökmüş gözleri ve doğal haliyle yaptığı başa yoğunlaştırmıştır. Heykelciğin portre, sembol veya doğaüstü bir varlığın imgesi olarak tasarlanıp tasarlanmadığı elbette bilinemez. Ancak bulunduğu yer, bir tür dini inancı ima etmekte, cenaze ritüelinde kullanıldığını ortaya çıkarmaktadır.



1.1 SOL ÜSTTE Willendorf Kadın Figürü, Avusturya, y. MÖ 30.000–25.000. Kireçtaşı, 11.5 cm yükseklik. Naturhistorisches Museum, Viyana.

1.2 SAĞ ÜSTTE Brno Erkeği, Çek Cumhuriyeti, y. MÖ 30.000–25.000. Fildişi, 20.3 cm yükseklik. Moravian Museum, Brno.

Her ne kadar estetik, büyü veya her ikisinin de amaçlandığını söylememiz mümkün değilse de, Brno Erkeğiyle beraber bulunmuş eşyalar açıkça kişisel ziynet olarak kullanılmıştır. Bu da görsel sanatlarla yakından ilgili bir başka insan itkisidir. Brassempouy'dan küçük bir fildişi baş, kadınların saçlarını bu uzak dönemlerde bile şeritlerle süslediklerini göstermektedir (**1.3**). Diğer küçük fildişi ve kemik yontular, muska olarak keselerde taşındıklarının ya da broş olarak takıldıklarının göstergesidir. Bunlara, Almanya'da Ulm yakınlarında Hohle Fels bölgesinde bulunan, dördüncü binyıl sonlarından önceye ait, at başı, kuş ve yarı insan, yarı hayvan şeklinde fildişi veya kemikten figürler de dâhildir (1999–2003 yıllarındaki kazılarda bulunmuş, şimdi Tübingen Üniversitesindedirler). Fildişi ve kemikten doğal şekilleriyle yontulmuş, dördüncü yüzyıla tarihlenen hayvan gömüleri, aynı şekilde ince modelli kilden diğer figürlerle birlikte, Stettin ob Lontal yakınlarındaki Vogelherd mağarasında bulunmuştur. (**1.4**). Bu bölgeye de buzul arası dönemde Tuna vadisinden yukarı hareket etmiş göçmenler yerleşmişti. Bu taşınabilen küçük eşyalar, her yönden, Fransa'nın Dordogne bölgesi Laussel yakınlarındaki (**1.5**), Lascaux (1.10) mağaralarına çok uzak olmayan, açık hava kaya korunağı içinde işlenmiş çarpıcı kadın rölyefinden farklıdır.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



Tarih Öncesi Avrupa ve Batı Asya.

Genel inanışa göre, bu rölyef ana tanrıçayı temsil etmektedir. Göz hizasından biraz aşağıdan, yani 1911 yılında bulunduğu yerden bakıldığında bu önemli yontu, hayli estetiktir. Kaya yüzeyinin dış taraftaki profilini izleyen hamile figürün dışa kıvrımı, yontucunun insan biçimini dışarı çıkarmak istediği hissini vermektedir. Baş silinmiş, ancak profilden bizonun boynuzunu tutmak için kaldırılmış sağ ele doğru bakıyor gibidir. Sol el bele dayalı durmakta ve şişmiş karnı işaret etmektedir. Özellikle bizon boynuzu, ay gibi hilal biçimi, belki de Ay'ın aşamalarını gösteren13 çentiği bu hamile figürü, Willendorf Kadınından ve daha önceki doğurganlık imgelerinden daha karmaşık hale getirmektedir. Avcılar boynuz ve geyik boynuzlarının büyümesinin hayvanların cinsel döngüleriyle ilişkisini mutlaka biliyorlardı. Bu nedenle boynuzu, bolluğun değilse bile yaratıcı güçlerin ve doğurganlığın cisimleşmesi anlamında görmüş olabilirlerdi. Tüm figürün yaşam veren, besleyen ve doğayı yeniden canlandıran imge şeklinde anlaşılmış olması muhtemeldir. Doğurganlık veya ana tanrıçayı temsil için yapılmış olabilirdi.

Willendorf Kadını gibi Brassempouy Kadını ve Vogelherd mağarasındaki hayvanlar ile Laussel Ana Tanrıçası da natüralist tarzda yapılmıştır. Bu, tarih öncesi sanatın tüm sıradışı özelliklerinin en sıradışı olanıdır ve hayvanların mağara resimlerinde daha da belirgindir.

Avcılar, nesneleri gözde canlandırır, ancak kavramlaştıramazlar. Başka bir deyişle, çocukların çizimleri ve "ilkel" adı





1.3 SOL Kadın başı, Brassempouy, Fransa, y. MÖ 22.000, fildişi, yükseklik 3.4 cm. Musée des Antiquités Nationales, St-Germain-en-Laye.

1.4 SAĞ Vogelherd mağarasından mamut, Württemberg, Almanya, MÖ 25.000–20.000, fildişi, yükseklik 4.8 cm. Tübingen Üniversitesi, Eski Tarih Enstitüsü

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.5 Ana Tanrıça, Laussel, Dordogne, Fransa, y. MÖ 22.000-19.000, taş, yukseklik 47cm. Musée d'aquitaine, Bordeaux.

verilen görsel tasvir etme çabalarından farklı olarak zihnin bildiğine değil, gözün gördüğüne dayanırlar. Her ne olursa olsun, asıl amaçlarının bir şekilde sahicilikle ilişkili olduğu söylenebilir. Daha da sıradışı olan şey, aynı alanda ve aynı zamanda kavramsal sembol sanatının uygulanmasıdır. (bkz. s. 28).

Bu döneme Üst (veya geç) Paleolitik dönem adı verilir. İlk yazılı kayıtlardan (yani Batı Asya'da üçüncü binyıldan önce, daha sonraları da başka yerlerde) önceki geniş zaman diliminin farkına varıldığı on dokuzuncu yüzyılda, halen kullanılan sanat eserlerini sınıflandırma sistemi kronolojik şekilde insan ırkının erken tarihine de uygulanmış ve üç bölüme ayrılmıştır: Taş Çağı, Bronz Çağı ve Demir Çağı. Taş Çağı da kendi içinde paleolitik, mezolitik ve neolitik (eski, orta ve yeni) olarak alt bölümlere ayrılmış, bunların her biri de taş alet-edevatla ilgili önemli bulguların keşfedildiği yerlerden alınan isimlerle kültürlere bölünmüştür. Teknolojik kriterlere dayalı bu genel sistem, Afrika, Avustralasya ve Amerika'da hâlâ yaşayan yazısız kültürleri -antropolojik ve tarihöncesi çalışmalarda büyük karışıklık yaratarak- sınıflandırmak için de kullanılmıştır.

Zira bu uygulama, sadece coğrafi açıdan sınırlı bölgeler için göreli bir kronoloji sağlayabilirdi. Daha yakın zamanlarda, radyokarbon tarihleme yöntemi (sözlüğe bkz.) ve diğer bilimsel testler en eski eserleri bile daha doğru tarihlendirmeyi mümkün kılmıştır. Buna rağmen, on dokuzuncu yüzyıl eser sınıflandırma terminolojisi hâlâ kullanılmaktadır.

Willendorf Kadını ve Brno Erkeği, günümüzde Fransa'dan Rusya'nın güneyine kadar uzanan ve Doğu Gravettian adı verilen bölgede gelişmiş üst paleolitik kültürün ürünleridir. Bu eserlerin yaratıcıları, günümüzdeki Grönland veya Kanada stepleri gibi bir doğada, buzulların kenarlarında yaşamaktaydı. Çeşitli hayvanları -mamutlar, rengeyikleri, kurtlar, atlar, kutup tilkileri ve tavşanları ile kar keklikleri- avlayarak geçinmekteydiler. Yılın belirli bir döneminde, tahminen uzun ve soğuk kış mevsimlerinde, belki yüz veya biraz daha fazla insandan oluşan yerleşik topluluklarda bir araya gelirlerdi. Bu insanların bir araya geldiği köyler genellikle bir pınarın yanında kuruluydu ve bazılarında yüzyıllarca oturulmuştur. İnsanların oturdukları kulübeler kerpiç, taş ve mamut kemikleri dâhil çeşitli malzemelerle inşa edilmekteydi. Her birinin en az bir, bazılarının beşe kadar ocağı vardı. Ayrıca, taş, kemik ve fildişinden alet edevatların yapıldığı ve kile model verilip pişirildiği atölyeler mevcuttu. Tüm bunlar da uzmanlaşmış zanaatkârların ortaya çıktığını gösteriyordu.

Mağara Sanatı

Tesadüfen korunmuş ve ele geçmiş eşyalar, tarihöncesi sanata dair bilgilerin dayanağıdır. Kazara günümüze kadar gelen bu eşyaların ne kadar karakteristik veya istisnai olduklarını bilmemizin bir yolu yok. Yüzyıllarla değil, onlarca binyılla ölçülebilen muazzam bir zaman dilimini kapsayan ve olağandışı uzunluğundan başka elimizde hiçbir veri bulunmayan bir dönemden şans eseri kalmış bulgularla genellemeler yapılamaz. Tarihöncesi resimlerin ilk örnekleri 1879'da keşfedildiğinde -Kuzey İspanya'nın Altamira bölgesinde- birçok arkeolog bunların mağara sahibinin sanatçı bir dostunun hileli işleri olduğunu düşünerek dikkate almadı. Hayvanların böylesine canlı tasvir edilebileceğine çok az kişi inanabiliyordu (**1.6**). Yirminci yüzyılın başlarına kadar bu resimlerin genel olarak paleolitik dönemden kaldıkları kabul edildi ve onaylandı. Franko-Kantabrik üçgeni adı verilen doruk noktası Dordogne vadisi olup, İspanya'nın kuzeyinden Fransa'nın güneybatısına kadar uzanan bölgede Lascaux'da yapılan bir sonraki keşifler, bilimsel yöntemlerle yaklaşık tarihlerin tespit edilmesini sağlamıştır: Lascaux için y. MÖ 16.000–14.000; Altamira için y. MÖ 14.000 ve Niaux için y. MÖ 13.000–12.000. Bu tarihler içinde kronoloji, basit formlardan karmaşıklara, ana hatlarıyla çizilen hayvanlardan gölgeleme yöntemiyle yapılanlara, kabaca boyanmışlardan daha dikkatlice tamamlanmış imgelere doğru değişim yaşandığı varsayımı temelinde tasarlanmıştır. Ancak tüm bu varsayımlar, güneybatı Fransa'daki Ardèche kanyonunda mağara bilimci Jean-Marie Chauvet tarafından bulunan ve kendisinin adını taşıyan bir mağaradaki keşifle sarsıldı. Radyokarbon analizi çok sayıda resmin Lascaux'daki resimlerden 10.000 yıl kadar öncesine tarihlenebileceğini açığa çıkarmıştır. Başka bir deyişle 25.000 yıl kadar öncesinden ve yaklaşık olarak Willendorf Kadınıyla çağdaştır

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.6 Bizon, y. MÖ 14.000-10.000. Kireçtaşı kaya üzerine boyama, uzunluk 1.95 m. Altamira, İspanya.

(1.1). Bu sansasyonel bulguyu 2000 yılında bir başkası izlemiştir: Dordogne'daki Cussac mağarasında bulunan bazıları çok büyük boyutlu, çoğunlukla hayvan figürü – Chaumet mağarasında temsil edilmemiş birkaç tane hayvan figürü dahil– kazılarak yapılmış yüzden fazla dış hat çizim ve ayrıca kadın profilleri. Daha da şaşırtıcı olanı, zeminin altındaki insan iskeletleri bu mağaranın –gerçi başkaları henüz incelenmemiştir– defin yeri olduğunu göstermektedir. İngiltere'nin, Cresswell Crags, Nottinghamshire bölgesinde aynı döneme ait, daha az belirgin çizilmiş muhtemelen kadın figürleri bulunmuştur.

Chaumet mağarasındaki 200'den fazla hayvan imgesi, resimli temsil temel tekniklerine dair derin bilgiye sahip olunduğunu ortaya koymaktadır. Bunlardan birkaç tanesi oyularak yapılmış, ancak çoğunluğu resmedilmiştir. Bu imgelerin bazıları yer altında 500 metre kadar uzanan doğal odaların duvarlarında ve tavanlarında 2 metre boyundadır. Şaşırtıcı derecede kısıtlı imkânlarla konularının özündeki "hayvanlar dünyasını" yakalayan bu resimler sadece biçim ve örgüyü değil, aynı zamanda hareket şekli ve fiziki mevcudiyeti de belirtirler. Girişin yakınında başı benekli bir sırtlan, güçlü boynuyla izinsiz giren birinin izini koklayarak sürüyormuş gibi çevre çizgisiyle gösterilmektedir (**1.7**). Bu resimlerin yaratıcılarının böylesi ustalığı, el serbestisini ve dokunuştaki kesinliği –özelikle atların başlarını belirtmek için gölgeleme (1.9) ve hatta göründüğü üzere, bir gergedan sürüsünün betimlenmesinde perspektif verme yeteneği (**1.8**)– nasıl edindikleri hakkında sadece tahminde bulunabiliriz. Bu tür resimler belki henüz keşfedilmemiş ya da tahrip olmuş daha eski mağaraların duvarlarında veya insan derisi dâhil kalıcı olmayan yüzeylerde mevcuttu. Bu sanatın kökeninin Akdeniz'in kuzeyinde bulunduğu hakkında da kesin bilgi yoktur. Gerçekten de Namibya'daki bir mağaranın taş bloklarında kömürle çizilmiş resimler, hayvanların benzer bir üslupla MÖ 25.000 civarında Afrika'nın güneyinde de temsil edildiğini ortaya koymaktadır.

En dikkat çekici ve kesin olanı, Fransa'nın güneyinden İngiltere'ye kadar (ülke henüz Kuzey Denizi'nin yükselmesiyle anakaradan ayrılmamıştı) uzanan bölgede 20.000 yıl veya daha uzun bir süre, hafif yerel çeşitlemeler dışında değişmez bir tutarlılıkla uygulanmaya devam edilmesidir.

Chauvet mağarası Franko-Kantabrik üçgenindekilerle birçok ortak özellik taşır. Tümü yüzlerce metre yeraltına yayılır; resimler, doğal ışığa sahip girişlerden ve insanların muhtemelen barınmak için kullandığı diğer alanlardan ziyade uzaktaki iç ve derin girintilerdedir. Niaux'da en ayrıntılı resimlerin yapıldığı oda girişten sonra 870 adet dolambaçlı dönemeçli alanının geçildiği 800 metrelik bir mesafededir.. Bédeilhac'taki ana odaları görmek isteyen ziyaretçiler karınları üzerinde uzun, alçak ve dar bir geçitten sürünerek geçmek zorundadırlar. Chauvet mağarasında boya olarak kırmızı aşıboyası ve kömür kullanılmıştır. Kırmızı daha çok girişe yakın, kömür ise özelikle at ve aslan olmak üzere iç oda resimlerinde kullanılmıştır. Bazen desenler kayaya kazılmış ve renkle doldurulmuştur. Lascaux'da taşa işlenmiş çok küçük boyutlu ve keskin hatlı imgeler,resimlerin tamamlayıcısıdır. Bunlarda doğal minerallerden –aşıboyası ve kan taşından kırmızı, sarı ve kahverengi; manganez türlerinden koyu kahve, siyah ve mor– elde edilmiş çok daha geniş aralıkta renkler kullanılmıştır. Renkler toz haline getirilmiş ve doğrudan nemli alçıtaşı yüzeylere uygulanmıştır. Çevre çizgileri önce –kürk veya yosun parçaları, tüy veya çiğnenmiş çubuklardan ilkel fırçalar ya da sadece parmak kullanılarak– kömür çubuklarıyla çizilmiş ya da boyanmış ve sonra da kemik tüplerle toz püskürtülerek doldurulmuştur. (Birçok mağarada üzerinde renk izleri bulunan bu tür tüpler bulunmuştur.)

Ressamlar mağara odalarının doğal biçimlerini tutarlılık göstermeden kullanmıştır. Örneğin, Chauvet mağarasında 10 metre genişliğindeki büyük bir alan, çoğu diğer bir odanın girişine bakan karışık bir hayvan grubunu resmetmek için kullanılmıştır (**1.9**). Her biri 5

1.7 Sırtlan ve panter, y. MÖ 25.000-17.000. Kireçtaşı kaya üzerine boyama. Chauvet mağarası, Ardèche vadisi, Fransa.



Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org





1.8 SOL YUKARIDA "AslanPaneli" bölümü ve gergedan sürüsü, y. MÖ 25.000-17.000 Kireçtaşı kaya üzerine boyama. Chauvet mağarası, Ardèche vadisi.

1.9 SOL Atlar, gergedanlar ve yaban öküzü, y. MÖ 25.000-17.000, Kireçtaşı kaya üzerine boyama. Chauvet mağarası, Ardèche vadisi.

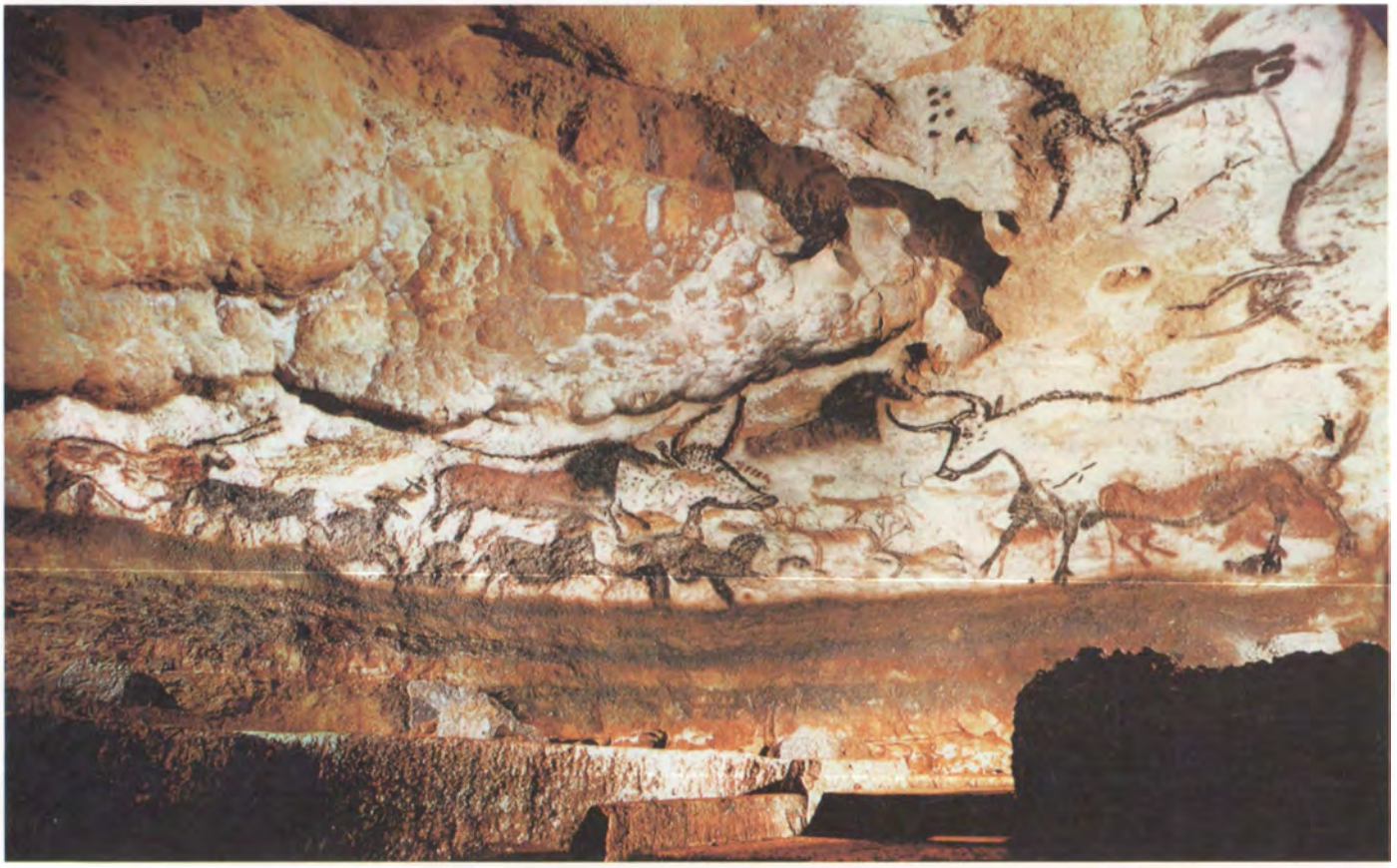
metre uzunluğunda büyük boğalar Lascaux mağarasının alışılmadık büyüklükteki "büyük salon"unun üstüne resmedilmiştir (**1.10**). Diğer yerlerdeki büyük odalarda ise çok az resim görülür.

Kaya yüzeyinin bozuklukları bazen düzeltilmiş, fakat genellikle görsel açıdan bu bozukluklardan faydalanıldığı için -Chauvet mağarasında bir ayının ön pençesi çıkıntı üzerinde resmedilerek rölyefle ifade verilmesi gibi- göz ardı edilmiştir.

Mağara resminin bu şekilde, aynı bizim nemli bir duvardaki tesadüfi lekelerde bazen şekiller görmemiz gibi, yani kaya yüzeylerinin çatlak ve damarlarında, tümsek ve oyuklarında hayvan imgeleri görerek çıkıp çıkmadığını bilemiyoruz. Fakat bu düşünce, mağara sanatının bazı taş devri avcılarının, pusudaki bir hayvanın siluetini adeta bir büyü gibi kayanın üzerinde fark etmesi ve bunun kutsal olduğuna inanarak diğerlerinin de bunu görmesi gerektiğine karar vermesi ile başladığı olasılığı üzerinde tahminde bulunmaya bizi teşvik etmektedir.

1.10 "Büyük Salon" un genel görüntüsü, Lascaux, Fransa, y. MÖ 16.000–14.000. Kireçtaşı kaya üzerine boyama.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.10 "Büyük Salon" un genel görüntüsü, Lascaux, Fransa, y. MÖ 16.000–14.000. Kireçtaşı kaya üzerine boyama.

Mağara resimlerinin konusu nerdeyse tamamen hayvanlarla sınırlıdır. Ancak resmedilen hayvanların seçimi, avlanan ve yenilen hayvanlarla sınırlı tutulmadığı için şaşırtıcıdır. Ren geyiği başlangıçta avcıların günlük yiyeceğini sağlamış ayrıca derisi, boynuzları, kemikleri ve sarakları da kullanılmıştır. Son Buzul Çağında ren geyikleri kuzeye doğru yerleştikleri için (yak. MÖ 15.000) yerini dağ keçisi almıştır. Ren geyiği Chauvet mağarasında görünmekte, Franko-Kantabrik üçgeninde ise (her ne kadar sık sık kemik parçalarına işlense de) nadiren bulunmaktadır. Dağ keçileri ise bizon ve fazla yenmediği anlaşılan atlardan daha az resmedilmiştir. Chauvet mağarasında tehlikeli hayvanlar –mamutlar, aslanlar, mağara ayıları ve tüylü gergedanlar– öne çıkar ve tehlikesiz, her yerde görünen tavşanlar, geyikler, kuşlar ve balıklardan daha fazla ve ayrı yerlerde resmedilmişlerdir.

Tüm bu hayvanların tespit edilebilmesi –günümüze gelen kemiklerinden tanıdığımız, mamut, tüylü gergedan, yaban öküzü gibi soyu tükenmiş hayvanların bile– mağara ressamlarının natüralist temsildeki hünerlerine tanıklık eder. Mamut ve gergedanlar, belki de sadece güvenli bir mesafeden görmüş olanlarca bilindiğinden üstünkörü çizilmişlerdir. Ancak diğer tüm hayvanlar görsel gerçekliğe şaşırtıcı bir benzerlikle çizilmişlerdir. Gerçekten de görünüşlerinin canlılığı öyledir ki insan neredeyse Lascaux mağarasının "büyük salonu"nun tavanında koşan boğaların nallarından çıkan sesleri duyabilir. (1.10). Birkaç tane yarı insan yarı hayvan figür de vardır. Bir tanesi Chauvet mağarasında, diğeri Lascaux'da olan bu figürlerin bazen maske takmış şamanları temsil ettiği düşünülür. Aksi takdirde mağara ressamları insanı kavramlaştırılmış çok temel imgelere başvurarak çizmişlerdir – örneğin bacak ve kollar için çubuklu kutucuklar kullanılması gibi. İşaret ve sembollerin bilincinde olmadıkları da söylenemez. Zira hayvanların natüralist çizimleri yanında, bazıları erkek ve kadın cinsiyet sembolleri olarak yorumlanan garip geometrik konfigürasyonlara sıkça rastlanır.

Ancak mağara resminin natüralizmi yanıltıcı olabilir. Paleolitik sanatçılar, günümüze kadar gelen daha sonraki dönemlerin sanatçıları gibi, bilinçli veya bilinçsiz bir şekilde bir dizi görsel eğilimle çalışmışlardır. Hafızalarından resmetmişler, fakat hafızaları hem eşyaların ve diğer şeylerin imgelerini, hem de farklı hayvan türleri için geliştirilmiş temsil sistemlerini muhafaza etmiştir. Örneğin, atlar, mamutlar ve bizonlar neredeyse hiç değişmeden profilden gösterilmiş, geyik ise başını dönüp geriye bakarken veya izleyiciye yüzünü dönmüş halde resmedilmiştir. Bu tür eğilimlerin düzenliliği, bize sadece bir parçayı temsil eden tek bir devamlı çizgiden –mamutun yuvarlak kafası ve gövdesi veya bizonun kamburluğu gibi– hayvanı teşhis etmemizi sağlar. Sonraki dönem sanatlarından edindiğimiz bilgiler bu tür kısa işaret anlatımlarını neredeyse hiç düşünmeden yorumlamaya bizi sevk etmekte, fakat belki de başka açılardan yorum getirmemizi engellemektedir.

Hayvanlar, mağaraların kaba taş yüzeylerine sanki hazırlanmamış bir zemine geçirilmiş gibi resmedilmişlerdir. İmgeler bu belirsiz alana oturtulmuş ancak daha sonraki

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

dönem resimlerinin arka planları gibi taşların yüzeyleri imgenin parçasını oluşturmamışlardır. Paleolitik sanatçı belirli sınırları olmayan bir alanda ve çoğu zaman düzensiz bir yüzeyde çalışmıştır. Kuşkusuz bize güçlü görünmelerinin bir sebebi de budur. Sanatçının tuvalini, levhasını veya diğer tanımlı alanını yapaylığını hiç sorgulamadan normal kabul ederiz. Zira bu yapay zeminlerin, görsel hafızanın hayalinin sınır tanımayan bir boşluktan –mağara resimlerindeki gibi– çıkıp geldikleri doğada veya zihinsel imgelemede hiçbir karşılığı yoktur. Mağara ressamları resimli alanın sınırlarını çizmek için hiçbir çerçeveleme aleti kullanmamıştır.

Arka fonlar, hatta zemin çizgileri bile yoktur. Ne bacaklarını sere serpe uzatmış bir atın dörtnala koşarak uçtuğunu veya yerde ölü yattığını belirten bir işaret ne de mesafeleri tahmin etmemizi sağlayacak ölçü farklılıkları –sırtlan ve çok daha küçük panterin yan yana konulmasındaki gibi (1.7)– verildi. Bazı hayvanların farklı zamanlarda resmedildiği, sık sık da birbirlerinin üstüne boyandıkları bellidir.

Chauvet mağarasında iki gergedan paleolitik sanatta çok nadir hatta benzersiz bir sahnede kafa kafaya çatışma halinde verilmişlerdir. Bunların üstünde atlar, gergedanlar, yaban öküzleri, her ne kadar sanatçının niyetinin bu olduğunu bilemesek de, yarışıyorlarmış gibi hareket halindedirler (1.9). Bu imgelerden hikâyeler çıkarmak kolaycılıktır. Resmeden ve resmedildikleri insanlar gibi onları görmemiz gerçi mümkün değildir ancak görsel müphemlikleri rüya gibi ve zorlayıcıdır. O dönemde reçine meşaleleri veya hayvan yağı yakan küçük taş lambaların aydınlattığı kadarıyla duvar veya tavanın çok kısıtlı bir bölümünün görülebilir olduğunu da unutmamalıyız. Bazı tavanlar ilk bakışta karışık çizgilerden başka bir şey ifade etmez. Fakat daha yakından incelediğimizde içlerinden hayvanlar belirmeye başlar – kararlı hatlarla çizilmiş çevre çizgileriyle iç içe geçmiş, karman çorman atlar, bizonlar ve geyiklerdir bunlar. Aynı şekilde, üst üste geçmiş çevre çizgileriyle işlendikleri çakıl taşlarının üzerinde belirirler. Bunları açıklamak için çeşitli önerilerde bulunulmuştur. En çok kabul göreni, bir hayvan resmi çizmenin törensel veya büyüsel bir önem taşıdığı ve yıllarca aynı korların üzerinde, aynı ocakta yakılan ateşlerle aydınlatılmış duvarın aynı bölgesinde tekrarlandıklarıdır. Resimlerin üst üste yapılmasının kendi başına törensel ya da mevsimsel bir anlam taşıyıp taşımadığı ise bilinmemektedir. Ancak yakın zamanlarda birçok kemik ve fildişi üzerindeki süsleme amaçlı olduğu düşünülen oymaların aslında düzenli aralıklarla işlendiği ortaya çıkarılmıştır. Bu işlemelerin bir tür çetele gibi kullanıldığı ve hayli yüksek bir bölümünün kamerî ayının belirli günlerine denk gelen izler taşıdığı, sadece pratik amaçlardan başka zamana karşı bir ilgiyi ima ettiği anlaşılmaktadır.

Paleolitik sanatın anlamını ortaya çıkarmak ve araştırmak için çok çaba gösterilmiştir. Başlangıçta insanların doğuştan gelen süslenme arzusunu tatmin için dekoratif amaçlarla yapıldıkları varsayılmıştır. Ancak mağaraların yaşanmayan en derin girintilerinde resimlerin keşfinden sonra bu görüşü sürdürmek güçleşmiştir. Sonraları daha ayrıntılı kuramlar geliştirilmiş; Afrika, Amerika ve Avustralya'da varlığını sürdüren avcı ve toplayıcı kabilelerin sanatları ve ritüellerinden destekleyici kanıtlar toplanmıştır. Diğer taraftan belki de etnografiden öğrendiğimiz en önemli ders, sırf dış görüntüye dayanarak yapılan yorumların çok hedef saptırıcı olabileceğidir. Çok olmasa da bazı bizonlar ve diğer hayvanlar, oklarla yaralanmış göründüklerinden, başarılı bir av için yapılan büyü törenleriyle bağlantılı olduğu da ileri sürülmüştür. Fakat başka yorumlar da mümkündür.

Lascaux'daki ok benzeri izler taşıyan boğalar ve Niaux'daki vahşi atlar gibi benzeri resimler farklı yorumlanmışlardır. Yan tarafında ok benzeri işaret taşıyan vahşi bir at, okların yöneltildiği gebe bir geyik olarak görülmüş; geç gelen bahar veya yavrulama zamanını işaret eden bir dal vahşi kısrak ile ilişkilendirilmiş veya doğrusal hatlar taşıyan besili bir aygırın (stilize penisler) cinsiyeti belirttiği yorumu yapılmıştır. Erkek hayvanların cinsel organlarında ve gebe görüntülü birkaç kısrakta doğurganlık simgeleri ve daha önce zikredilen soyut işaretler tasvir edilmiştir. Kozmik bir yorum, sürülerin göçleriyle yılın mevsimleri arasındaki bağlantıya dayandırılmıştır. Hayvanlar mitolojik varlıklar olarak, ayrıca farklı paleolitik klanların totemleri olarak tanımlanmıştır. Mağaralar da dini kutsal yerler, tapınaklar ve dine kabul – törenlerinin mekânı gibi düşünülmüştür. Yakın zamanlarda yürütülen bir analiz, Franko-Kantabrik üçgenindeki mağara resimlerinin bir mitolojiyi– paleolitik avcıların dünyayla ilişkilerinin kültürel kurgusunu –resimlediğini ileri sürmektedir. Zira hayvanların yerleştirilmesi ve yan yana dizilmesinde üst üste boyandıklarında dahi,– beklenmedik bir tutarlılık bulunmuştur. Büyükbaş hayvanlara her zaman en iyi yer verilmiş, neredeyse her zaman yanlarında atlar bulunmuştur. Öte yandan, Chauvet mağarasının olağan dışı zengin hayvan koleksiyonunda böylesi bariz ayrımlara rastlanmaz.

Resimler, korunmalarını binlerce yıl kapalı kaldıkları kireçtaşı mağaralarının çok özel atmosferik şartlarına borçludurlar. (Birçok resim keşfedildikten sonra kısa bir zaman içinde bozulmuştur. Bazılarına, özellikle Lascaux'ya giriş sıkı kurallara bağlanmıştır. Halkın Chauvet mağarasına hiçbir zaman alınmaması muhtemeldir.) Derinlerdeki galerilerde az sayıda heykel bulunmuştur. Bunların en önemlileri, biri diğerinden daha büyük ve her birinde erkeğin dişiyi izlediği iki çift bizondur. Bu heykeller odanın zemininden alınan kille yapılmış ve mağaranın Tuc d'Audoubert (**1.11**) girişinden 700 metre kadar uzaktadır. Yüksek kabartmalıdırlar ve resimler kadar natüralist tarzda yapılmışlardır. Mağara girişlerinde ve açık havadaki heykeller bu kadar iyi durumda değildir. Gördüğümüz gibi (1.5) burada kadınlar rölyeflerde belirir. Penne (Tarn) yakınındaki La Magdeleine mağarasının girişinde bulunan gerçek ölçülerdeki uzanmış yatan çok hasarlı iki çıplak heykel 1950'de keşfedilmiştir. Pozlarındaki rahatlık ve kısaltımın kullanılması aşınmışlık ve kötü durumlarından kaynaklanmamış ise dikkat çekicidir. Yaklaşık MÖ 13.000 civarına tarihlenmişlerdir. Çeşitli hayvan rölyefleri de vardır. Gerçek ölçülerde bir atı içeren bu rölyeflerden biri Dordogne bölgesindeki Cap Blanc Nehrinin üstündeki kireçtaşı bir düzlükte bulunur. Hava koşullarının yıprattığı bu eserlerin ilk hallerinde mağaraların içindeki resimlerin

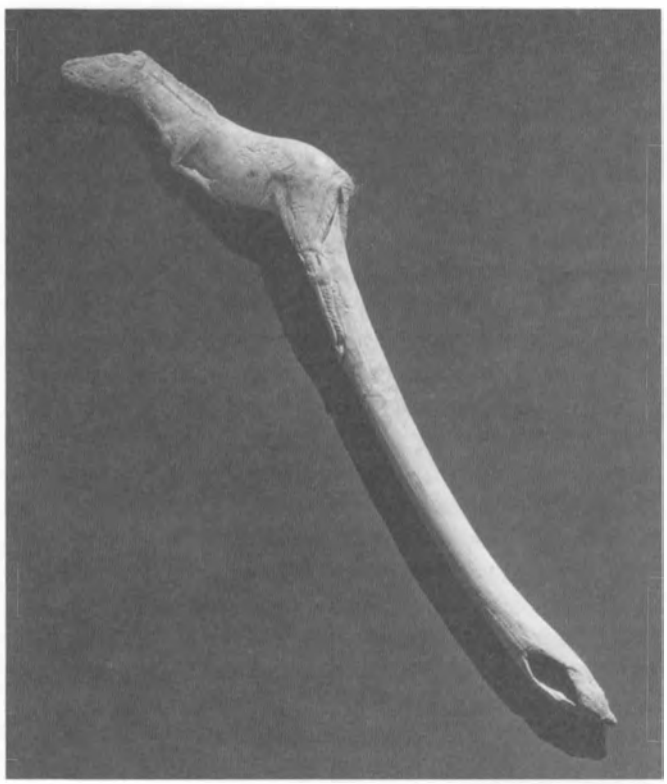
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.11 Bizon, MÖ 15.000 sonrası. Biçimlendirilmiş kil, uzunluk 63.5 ve 61 cm. Tuc d'audoubert, Ariège, Fransa.

canlılığını taşıyıp taşımadıklarını söylemek güçtür. Ancak kemikten yontma bazı küçük hayvanlar, keskin gözlemlere dayanan gerçekçilikleri ve neredeyse "çekidüzen" verilmiş zarafetleriyle dikkat çekerler. En özenle yuvarlaklık verilmiş olanları muhtemelen kullanılmaktan çok sembol niteliği taşımış, mızrak atıcıları -avcının koluna mızrağını daha güçle ve hedefe daha iyi nişan alması için destek veren alet- olarak tanımlanan nesne sınıfındandırlar. (Fransız arkeologları

1.12 Sıçrayan at şeklinde oyulmuş mızrak atıcı, Montastruc'dan, Fransa, y. MÖ 12000, Kemik, uzunluk 28 cm. Bétirac koleksiyonu, Montauban.



bunlara *bâtons de commandement* adını verir). Bunlardan bir tanesinin ucunda, sanki sıçramakta tereddüt ediyormuş gibi duran bir dağ keçisi vardır; diğerinin ucunda ise sıçrayan bir at görülür (**1.12**). Biçim ortamla o kadar iyi bütünleşmiştir ki kemiklerin önceden belirlenmiş şekilleri vermek için mi dikkatle seçildiğini yoksa kemiklerin doğal şekillerinin mi hayvanları akla getirdiğini söylemek güçtür. Aynı durum yaklaşık aynı döneme ait dünyanın başka bir bölgesinden gelen çakal başı için de söylenebilir. (**1.13**). Meksika'da bulunan bu baş, günümüzde nesli tükenmiş bir lama türünün pelvis kemiğinin parçası olan sağrı kemiğinden yapılmış, Amerika'nın kayıt altına alınmış en eski sanat esedir. (Düzgünce yontulmuş çakmaktaşı aletler üçüncü binyıldan itibaren Amerika'da insanın varlığına tanıklık etmektedir.) Çakal kafası, paleolitik sanat hakkında bilgimizin ne kadar

1.13 ÜSTTE Çakal başı, Tequixquiac, Meksika, yak. MÖ 10.000. Kemik, genişlik 17.8 cm. Museo Nacional de Antropologia, Mexico City.

1.14 ALTTA Birbiri üstüne yapılmış zürafalar ve bir fil, y. MÖ 8000-5000. Kaya üstüne kazıma. Wadi In Habeter, Messak, Libya





Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

eksik olduğunu gösterir. Bildiğimiz birkaç şey de tesadüfen günümüze kalanlardan ve keşiflerden ibarettir. Örneğin mamut resimleri yakın zamanda Moskova'nın hayli doğusunda, Ural Dağlarının güneyindeki Kapovaya mağarasında açığa çıkarılmıştır. Bunlar, Dordogne'deki resimlerden çok farklı değildir. Aynı şekilde, Sahara'daki kayaların yüzlerinde bulunan 8 metreden uzun bir gergedan, birbirinin üstüne yapılmış zürafalar ve bir fil de dahil hayvan gravürleri (**1.14**) Fransa'nın güneyinde ve İspanya'nın kuzeyindeki mağara sanatının birçok karakteristik özelliğine sahiptir.

Bunlar muhtemelen daha sonraları, her halükârda yaklaşık MÖ 2000 civarında bölgeyi çöle çeviren iklim değişiklikleri öncesinde yapılmıştır. Tüm bu eserler arasında doğrudan bir ilişki olup olmadığı ise gizemini korumaktadır. Öte yandan paleolitik sanatta bir tür birlik –birbirinden çok ayrı bölgelerde bulunan taşa resmedilmiş veya kazınmış hayvanlar ile yontma figürler arasında genel bir benzerlik– fark edilebilir. Diğer taraftan, giderek daha incelikle işlenen çakmak taşı ok başları ve el baltalarında herhangi bir gelişme çizgisi izlenemez. Bu konu belki önemlidir. Resimlerin ve figüratif eserlerin sırf süs veya kullanımından daha öte bir işlevi –büyü veya başka bir şey– artistik itkiye canlılığını kaybettirmeden bir şekilde sabitleşmiştir.

Mezolitik Sanat

Avrupa'da MÖ 10.000'den kısa bir süre sonra iklim ve çevrede büyük bir değişiklik meydana geldi: buz tabakası nihayet günümüzdeki seviyesine erişti, yeni su düzeyleri birçok modern coğrafi ayrımlar yarattı (örneğin, İngiliz adalarının MÖ 6000 civarında Avrupa anakarasından ayrılması), ormanlar kıta boyunca yayılıp, insanın hareketliliğini engelledi, Paleolitik avcıların avladığı hayvanların soyu tükendi veya daha kuzeydeki otlaklara çekildi. Bu değişimler köpeklerin evcilleştirildiği, avlanmak için yayların ve seyahat için ağaçtan oyma kanoların yapıldığı Mezolitik dönemin başlangıcını belirlemiştir. Sanat bakımından en önemli değişim, iklim değişikliklerinden en az etkilenen Akdeniz bölgesinde meydana geldi.

Sicilya, Addaura'daki bir kaya yüzeyine kazınarak yapılmış, MÖ 8000 civarına tarihlenen ve çok daha önceki tarihlerde yapılmış mağara resimlerine benzeyen hayvan siluetlerine, aynı derecede natüralist tarzla işlenmiş çıplak insan resimleri eşlik eder (**1.15**). Her biri 25-38 cm boyundaki bu çıplak figürler atletik vücutlu, hem kaslılığı hem de hareketi betimleyen bir tarzda saf çevre çizgileriyle ve keskin hatlarla çizilmişlerdir. Hayvan maskeleri takmış ayakta üç adam ve ayaklarından bağlanmış iki adam, anlamını sadece tahmin edebileceğimiz bir hikâye içinde birbirlerine bağlıdırlar. Bunun bir dine kabul ayini, idam veya akrobatların dansı olabileceği ileri sürülmüştür. Anatomik bakımdan böylesi doğru insan figürleri daha önceki sanatlarda görülmemiş ve Neolitik kültürler gelişene kadar da bir daha belirmemiştir.

1.15 Figür grubu, yak. MÖ 8000. Kaya üzerine oyma, figürler 25-38 cm uzunluğunda. Addaura, Monte Pellegrino, Palermo yakınları, Sicilya.



ÇİFTÇİLERİN SANATI

Jeolojik anlamda MÖ 10.000'den sonra meydana gelen büyük iklim değişimi ile büyük Buzul Çağı [Pleistocene] sona erer ve içinde yaşadığımız Holosen dönemi başlar. Ve bu devir, çok daha az belirgin Paleolitik (eski) devirden, Mezolitik (orta) devir yoluyla –kırılarak yapılan taş aletler yerine cilalı taşlardan alet yapılmasından adını alan– Neolitik (yeni) taş devrine geçilmesiyle aynı zamana denk gelir. Nüfus artışı, avlanma ve toplamayla elde edilen yiyeceklere ek olarak hayvancılık ve hububat ekimini teşvik etti ve bu durum Neolitik devrimi adı verilen çağı başlattı. Çiftçiliğin uygulanmasıyla meydana gelen bu büyük değişim, yavaş bir evrim süreci olarak anlaşılsa da insanlık tarihinde, toprak sahipliğine, yerleşik toplulukların ve sonunda devletlerin kurulmasına, ayrıca teknolojik ilerlemelere götüren önemli dönüm noktalarından biridir. Genellikle bolluk ve rahatlığın hüküm sürdüğü bu kayıp "altın çağ" dönemine özlemle sayısız efsaneler kaydedilir. Fakat dünyanın farklı yerlerinde ve farklı dönemlerinde değişim parça parça meydana gelmiş, çoğunlukla avcılık ve toplayıcılıkla geçinme dönemleriyle birbirine karışmıştır. Çiftçilik, sekizinci binyıl ortalarında Güneydoğu Türkiye, Filistin ve Batı İran'da, daha sonra da Mısır'da; altıncı binyılda Yunanistan ve Balkanlarda; beşinci binyıl başlarında Orta Amerika'da buğdayın ve Çin'de pirincin evcilleştirilmesiyle başladı. Kuzey Avrupa'ya gelmesi için bir veya iki binyıl daha geçmesi gerekti. Avustralya ve merkezi Güney Amerika'da bazı insan grupları tarıma ihtiyaç duymadan yaşayarak günümüze kadar geldi. Tarımın benimsenmesi doğal olarak göçebelerinkine kıyasla daha kalıcı yerleşimlerin kurulmasını beraberinde getirdi. Ancak

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

BAĞLAM

Çatalhöyük

NEOLİTİK BİR ŞEHİR

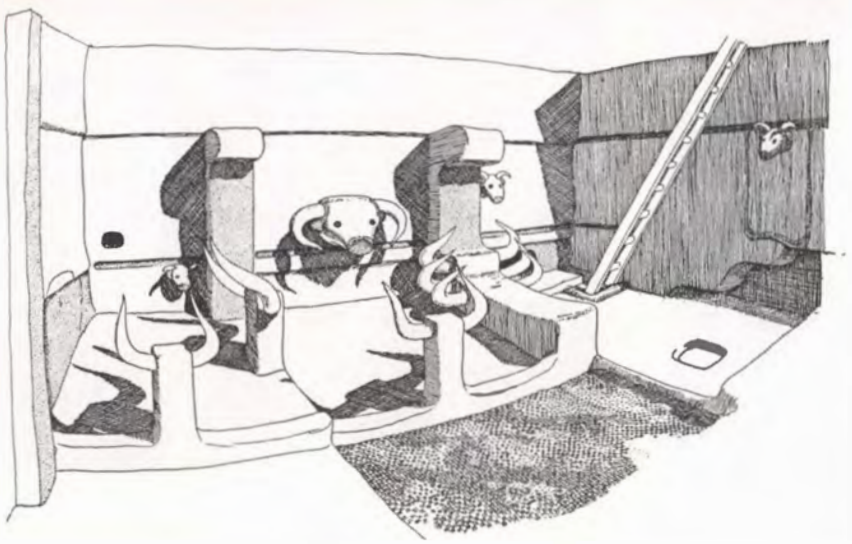
Yaklaşık 40 yıl önce şehirli, tarımla uğraşan, sanatsal açıdan gelişmiş ve dikkat çekici derecede barışçıl, göründüğü kadarıyla tahkimatları, silahları veya savaş tanrıları olmayan 8000 yıllık bir uygarlığın Türkiye'nin ortasında keşfedilmesi Neolitik hayat ve kültüre dair bilgileri büyük ölçüde arttırdı. Günümüzde Konya şehrinin yakınlarındaki Çatalhöyük, dünyanın en eski şehirlerinden biri, 5000 veya daha fazla kişinin yaşadığı bir insan yerleşimiydi. Her ne kadar sadece 13 hektarlık arazisinden yalnız bir hektarı kazılsa da Eriha'dan çok daha genişti. Üst üste on iki katman MÖ 6500'den 5650'ye kadar yaklaşık binyıllık zamanı kapsamakta, terk edilene kadar 800 yıl boyunca sürekli gelişen bir ekonomi ve kültürü ortaya çıkarmaktadır. Şehrin neden terk edildiği bilinmemekte, ancak kan dökülmeden veya şiddet olayları yaşanmadan gerçekleştiği anlaşılmaktadır. Çatalhöyük, batı yönünde 322 km uzaklıktaki daha küçük Hacılar şehriyle birlikte, orta Anadolu platosunun MÖ 6000'lerde dünyanın en ileri bölgesi olduğunu akla getirmektedir. Neolitik Devrim adı verilen bu dönemde, bitki ve hayvanlar evcilleştirildi, tarımın kökenlerinin yanı sıra iplikçilik, dokumacılık, kumaş boyamacılığı, sepetçilik ile kil ve taş işçiliği gibi zanaatlar görülmeye başladı; hatta bakır ve kurşunun eritilmesi bile bilinmekteydi. Muhtemelen Çatalhöyük cilalanmaya uygun bir volkanik taş olan obsidyenle veya her yerde bulunmayan diğer malzemelerle yapılan eşyaların alınıp satıldığı ticari bir merkezdi.



1.16 Ana Tanrıça Çatalhöyük, y. MÖ 6000 (baş restore edilmiştir). Pişmiş toprak, yükseklik 20 cm. Anadolu Medeniyetleri Müzesi, Ankara.

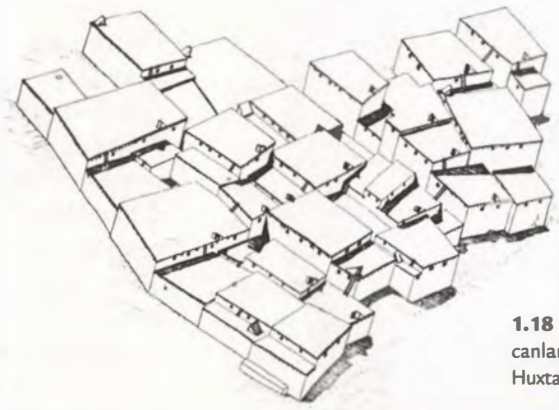
Çatalhöyük'te bulunan resim ve heykeller ilginç olmakla beraber yorum sorunları ortaya çıkarmaktadır. Acaba hangi bağlamda tasarlanmışlardı? Örneğin Dans Eden Avcı (1.20). Bu resim, avcılığın hâkim olduğu tipik bir Çatalhöyük duvar resmi sahnesinde ok ve yay taşıyan, bazen leopar kürkü giyen çok sayıdaki erkek figüründen biridir. Çatalhöyük'te kadınlar nadiren resmedilmiştir. Ancak kadınların çok sayıda kil heykelcikleri mevcuttur, hatta erkek heykelciklerinden sayıları çok daha fazladır. Dolayısıyla, tarihöncesi görsel imgelerde sezilebilen ana anlam boyutlarından birinde, yani vahşilik ve evcillik anlamında erkek, tam da avcılığın yerine tarım geçerken vahşilikle ilişkilendirilmektedir. Neolitik hayatın bu önemli yol ayrımında erkek ve kadın rollerinin değişmesini, toplumsal cinsiyet ayrımı bağlamında ele almak çağ dışı mı olurdu? Birçok paleolitik dönem kadın heykelcikleri günümüze ulaşmış ve bazıları gördüğümüz gibi (1.5) inandırıcı şekilde doğurganlık veya ana tanrıça olarak yorumlanmıştır. Çatalhöyük'te bulunmuş bazı kadın heykelcikleri de bunlarla ilişkilendirilebilir. 5 ila 30.5 cm yüksekliğindeki bu çok küçük heykelcikler tanrıçayı çeşitli yönlerden temsil eder: genç, yaşlı, hamile veya doğum anında. Natüralist tarzda işlenmiş, uzuvları ve göğüsleri hassasiyetle hatta duyguyla biçimlendirilmiş, bazen tüm figür anlamı bilinmeyen haç şeklinde çiçek motifleriyle boyanmıştır. Aralarında en çok dikkat çekeni boyanmamış ve bilinen ilk oturmaya yarayan eşyalardan birinde, kaya benzeri bir taht veya koltukta otururken gösterilmiştir (**1.16**).

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.17 Üçüncü mabedin restore edilmiş hali, Çatalhöyük. Çizim, G. Huxtable.

Doğum yapmakta ve ellerini (kayıptırlar) tahtının kollarını oluşturan iki kedigil hayvana, muhtemelen leoparların üstüne dayamaktadır. Bu kollar, vahşi hayvanları terbiye ettiğini veya onlar üzerindeki hâkimiyetini belirten başka bir yönüne işaret etmektedir. Şayet böyleyse, eski Sümer ve Babil'deki İnanna/İştar, eski Mısır'daki İsis ile eski Anadolu ve Yunanistan'daki Kibele büyük ana tanrıçalar silsilesinin ilk figürünü temsil etmektedir: Ana tanrıçaların hepsi ya aslanlarla yürümekte ya da aslanlı tahta oturmakta; hatta Kibele, aslanlar tarafından çekilen bir savaş arabasına binmektedir. (Çatalhöyük'te çok daha büyük ölçülerde insan figürü rölyefleri vardır. Ancak bunlar el ve ayakları uzanmış şematik çizimlerdir. Benzer şekilde, tanrıçanın doğum yaptığını gösterdikleri söylenmektedir. Fakat göğüsleri ve üreme organları belirtilmediğinden bu görüşler kuşkuludur.) Ana tanrıça resimlerinin ve heykellerinin çoğunun bulunduğu odalara, doğurganlık kültünden başka ayinsel bir anlam ifade etmedikleri halde belki de yanıltıcı olarak "mabet " adı verilmiştir. Sakinleri ise muhtemelen, günümüzde hâlâ yaşayan, Afrika'daki Nubalar gibi küçük çaplı topluluklardan daha çok ayinsel ve yaşamsal alan arasında ayrım yapmamışlardı. Öte yandan, bu ayrı odalarda duvar resimleri, stüko rölyefler, hayvan başları, bukranion (büyükbaş hayvan kafatasları), boğa başları ya da sütunlara ya da basamaklara takılmış biçimi değiştirilmiş boğa boynuzları, ayrıca insanların (özellikle kadınlar) veya hayvanların kil veya taşla yapılmış çok sayıda heykelcikleri de bulunmuştur (**1.17**). Boğa veya başka hayvanların tanrısal görüldüklerine dair bir belirti olmadığı halde, iri boğa boynuzlarının uğursuzlukları savuşturacağına inanılmış olabilir. Gerçekten de hayvanlar insanlar ile birlikte betimlendiklerinde insanlara itaat ederken gösterilmişlerdir. Her odada biri sıvanmış ve kırmızıya boyanmış en az iki platform bulunur. Ana platformun en ucunda duvara yaslanmış bir yüksek sıra durmaktadır. Bu platformlar çalışma, yeme ve uyumaya yaramıştır. Ayrıca bu platformlar etleri büyük olasılıkla akbabalara yedirildikten sonra ölülerin gömülmesine de hizmet etmiştir. Buna ilişkin birçok resim de mevcuttur. Erkeklere ait 84, kadınlara ait 132 iskelet ortaya çıkarılmıştır. Kadınlar obsidyen aynaları, renkli kolyeler gibi kişisel aksesuarları ve kırmızı aşıboyası kabuklar dâhil kozmetik setleriyle gömülü bulunmuşlardır. Erkekler ise daha az şahsi süslerle, fakat daha çok topuz, hançer, bıçak, ok başları ve birkaç da orak gibi sayısız silahla birlikte gömülmüşlerdir. Çatalhöyük halkı hakkında, dolikosefalik (uzun kafalı), düzgün yapılı ve ince kemikli oldukları dışında fazla bir şey söylenemez. Gömülenlerin çoğunluğu kadınlar ve çocuklar olup aralarında orta yaşa erişmiş az sayıda kişi vardır. Çatalhöyük'ün planı ve mimarisi tek biçimlidir (**1.18**). Bazıları ahşap iskeletle desteklenmiş kerpiç tuğladan örülü evler, kerpiç temeller üzerindedir. Tümü tek katlı, boyutları değişken olsa da standart dikdörtgen planlara göre inşa edilmişlerdir. Yan yana sıralandıklarından şehirdeki tüm hareketliliğin yaşandığı tavanlardan evlere giriş sağlanmaktadır. Evler inşa edildikleri tümseğin yamacında teraslar halinde yükseldiklerinden çatıların yükseklikleri farklıdır. Bir evden diğerine bazen açıklıklar mevcut ise de sokak yoktur. Çatalhöyük yekpare, sağlam bir çevre suruyla bitmiş, bu nedenle başkaca bir savunmaya ihtiyaç duymamıştır. Uzaktan bakıldığında günümüzde Meksika'daki birçok kerpiç köyden muhtemelen farklı görünmemekteydi.

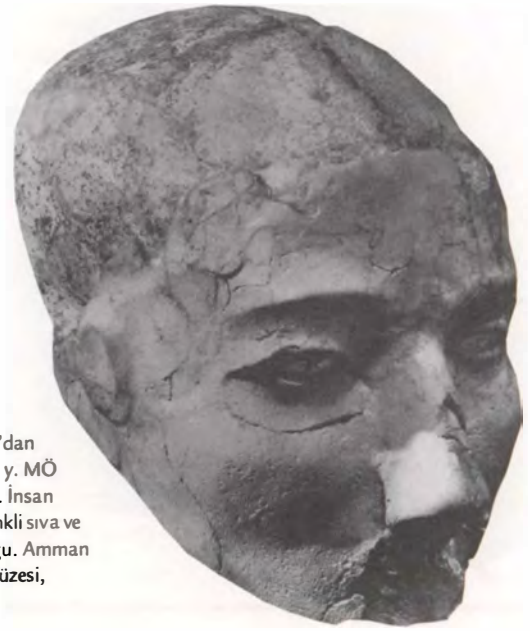


1.18 Çatalhöyük'ten bir kesitin canlandırılması (Seviye VI). Çizim, G. Huxtable.

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

ilkel tarım yöntemleri nedeniyle toprağın verimi tükenir tükenmez meskenler başka yerlere taşındı. Fakat gıda temini için ekinlerin düzenli şekilde ekilmesi ve hayvanların beslenmesinden önce bile, arkeolojik kayıtlarda hiç öncülü görülmemiş MÖ 9600 civarına tarihlenen anıtsal bir kompleks Güneydoğu Türkiye'deki verimsiz bir doruk olan Göbektepe'de kuruldu. Son dönemde yürütülen kazılar, T şeklinde, 2,4 metre yüksekliğinde, 7 ton ağırlığında, tabanı kireçtaşından kesilerek ve yüz metre kadar taşınarak alana getirilmiş, hayvan oymalarıyla süslü muazzam sütunları çevreleyen sıralarla birlikte daire şeklindeki binaların kalıntılarını açığa çıkardı. Bunların arasında insan yerleşimlerinden ise iz yoktur; yakın çevrede herhangi bir köyün kalıntılarına da rastlanmamıştır. Tahminen burası, hakkında hiçbir şey bilmediğimiz, eski bir kültün tören merkezi olarak zaman zaman ziyaret edilmişti. Bununla beraber, tepedeki konumu ve çok emek gerektiren kalıcı malzeme kullanımı, çok sonraları Batı Asya'da gelişecek inançlara benzer dini inançları anlatır görünmektedir. Alan terk edildiğinde bu binalar kasten tonlarca toprağın altında saklanmıştır.

Büyüklük ve kalıcılığa sahip, bilinen en eski yerleşimler Ürdün'deki Eriha, Anadolu'daki Çatalhöyük ve Irak'taki Cermo'dur. MÖ 8000 civarında Eriha oval kerpiç tuğlalı, taş temeller üzerinde inşa edilmiş evleriyle önemli bir kasabaydı. MÖ 7500 civarında 3,5 metre yüksekliğinde, heybetli kâgir tahkimat duvarlarıyla çevrilmişti. En azından 9 metre yüksekliğinde bir de kulesi vardı. Tahkimatlardan daha da etkileyici olanı, burada açığa çıkarılmış heykeltıraşlık ürünü başlardır (**1.19**). Bunların mezarların üstüne yerleştirildiği, gövdelerinin gömüldüğü, başın muhafaza edildiği ve âdeta bu yolla ölülerin hayata döndürüldüğü anlaşılmaktadır. Zira başlar insan kafataslarına göre biçimlendirilmiş, ten kısmı boyalı alçı gözler deniz kabuklarıyla tamamlanmıştır. Modelleme şaşırtıcı derecede hünerlidir ve bazen ten ve kemik hakkında çok duyarlı bir farkındalık sergiler. Gerçekten de işleme öyle



1.19 Eriha'dan baş, Ürdün, y. MÖ 7000-6000. İnsan kafatası, renkli sıva ve deniz kabuğu. Amman Arkeoloji Müzesi, Ürdün.



1.20 *Dans Eden Avcı*, c. 5800 bc. Çatalhüyük, Türkiye.

mahir ve yüz hatları öyle şahsidir ki (bir tanesinin çizilmiş bıyığı vardır) portrecilik yönünden belki de bilinçli bir çaba sezilebilir. Fakat kesinlikle öleni hatırlama ve belki de animist bir amacın varlığı farz edilebilir.

Çatalhöyük'te keşfedilen heykeller ve duvar resimleri çok daha sonraki bir döneme aittir. Bu yerleşimde, yedinci binyıl ortasından itibaren yaklaşık 800 yıl boyunca hâlâ vahşi hayvanları avlayan, diğer taraftan hububat, nohut ve burçak yetiştiren, koyun ve inek besleyen, deniz kabukları ve parlatılmış volkanik obsidyen taşından aynalarla ticaret yapan insanlar yaşamıştır. Kerpiç tuğlalardan yapılma, yalnızca çatıdan girilebilen çok sayıda dikdörtgen biçimli ev içinde muhtemelen çalışmak, yemek yemek, uyumak ayrıca gömülmek için yükseltilmiş zeminler üzerinde odalar vardı. Bu odalarda bazı kayda değer resimler ve heykeller bulunmuştur. Bunlardan en önemlisi siluetle, koyu renklerle ve çok natüralist tarzda, hakikaten vücut ağırlığı ve hareketine dair hissederek resmedilmiş geyik avı sahnesidir (**1.20**). Daha önceki paleolitik zaman resimlerinin aksine, bu resimler doğal yüzeye değil, hazırlanmış bir zemine ve düzgünce sıvanmış, dengeli boyanmış duvarlara yapılmıştır. Figürler boşluktaymışçasına hareketsiz, arka planı dikkate almadan, zemin hatları olmaksızın çizilmektedir. Ancak duvarın şekli dikdörtgen bir alan içinde çevrelenmişlik hissi verir. Bu yolla resmin tanımlanmış bir "imge alanında" kavramlaştırılmasına doğru çarpıcı bir adım atılmıştır. Bu tür resimlerin ne kadar yaygınlaştığını söylemek mümkün değil. Benzersiz olan Çatalhöyük'ün 1960'ların başında keşfedilmesi Küçük Asya'da hiç beklenmedik bir neolitik yaşamı açığa çıkarmıştır. Aynı dönemden yine Anadolu'daki Hacılar yerleşiminde ise buna benzer hiçbir şey bulunmamıştır.

Yeni Taş yani neolitik çağa ismini veren cilalı taş aletler dışında, ilk çiftçilerin yeni yaşam tarzıyla en yakından ilişkili eserler çömleklerdi. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 25), kile çok daha erken tarihlerde şekil verilip hayvan biçimlerine getirilmiş, yedinci binyıl gibi erken bir tarihte, tarım öncesi

Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org

Japonya'da kaba, örgü şekilli (jomon) çömlekler yapılmıştı. Ancak çömlekçilik, istikrarlı toplulukların yükselişine kadar geniş çaplı kullanılmadı. O zamanlarda dahi Eriha'nın ilk sakinlerinin kil değil de taş kapları olduğuna bakılırsa, her yerde çömlek kullanılmıyordu. Tüm erken çömlekçiler çiftçi, tüm erken çiftçilerin de çömlekçi olmamasına rağmen, yine de çömlekçiliğin ilk defa yerleşik yapıya sahip tarım topluluk-ları arasında geliştiği söylenebilir. Kuzey Irak'ın Zağros Dağ-larındaki Jarmo'da, MÖ 6500 civarında sakinlerinin hububat yetiştirdiği, keçi ve koyun beslediği 25 hanelik bir köyde kiler çukurları in situ kille pişirilmişti. Altıncı binyıl başlarında çömlek kaplar ve kilden küçük figürler burada ve aynı bölgedeki diğer yerleşimlerde, özellikle Hacılar (Anadolu) ve Hassuna'da (Irak) yapılmaktaydı. Sade bir şekilde biçim-lendirilmiş, kalın çeperli, bazen parlak yüzeyli, bazen boyalı veya oyulmuş geometrik şekilleriyle bu soluk renkli kaplar saf dekoratif sanatların bilinen ilk örnekleridir. Biraz daha güneyde üretilmiş (Samarra kapları adlı) çömlekler beşinci binyıl başından önce kuş, balık, hayvan ve insanlarla süs-lenmekteydi. MÖ 5000'den sonrasına tarihlenen sembolik öneme sahip motifler –boğa başı, çift ağızlı balta ve yalancı karanfil– günümüz Türkiyesi ve Suriyesi sınırındaki Tell Halaf'ta bulunmuş, sert malzemeden yapılmış güzel ve ince kapların üstünde görünmektedir. Bu çömleklerin hiçbirinin tam zamanlı çalışan çömlekçilerin işi olması muhtemel değildir. Kil sargılanıp elle biçimlendirilmiş ve neolitik Çin, Japonya ve Güneydoğu Asya'daki gibi küçük ocaklarda pişirilmiştir. Hızlı çömlekçi çarkının kullanılmasıyla birlikte, uzman zanaatkârlar MÖ 3400 civarında Mezopotam-ya'da, izleyen binyıl içinde Çin'de ve MÖ 2400'den sonra Güneydoğu Avrupa'da ortaya çıkmıştır.

Kil, kaplar ve tavalar kadar sert pişirilen heykelciklerin biçimlendirilmesinde de kullanılmaya devam edilmiş ve bu eserler daha önceki dönemlerin heykellerinden çok daha fazla sayıda günümüze kadar gelmiştir. Sırbistan'da Tuna üzerindeki Vinca bölgesindeki bir alanda, beşinci ve dördüncü yüzyıl başlarına tarihlenen 1500'den fazla heykelcik bulunmuştur. Bunların çoğunluğu mezarlarda



1.21 Predionica başı, Kosova, y. MÖ 4500–4000, kil, yükseklik.



1.22 Çernavoda Adamı, Romanya, y. MÖ 4000–3500. kil, yükseklik 11.5 cm. Romanya Milli Tarih Müzesi, Bükreş.

değil evlerin kalıntıları arasındaydı. Bazıları evcilleştirilmiş veya vahşi hayvanların, çoğu da erkeklerin ve kadınların özelliklerini öylesine keskince vermiştir ki, neredeyse portre olduklarına inanılabilir. Biraz daha güneydeki Predionica'da bulunan başlar ise çok farklıdır: bunlarda hatlar basit tasarım formüllerine indirgenmiştir – ne düşündüğü anlaşılamayan, şahsilikten uzak, uzun burunları ve kedi gibi dik bakışlarıyla mesafeli duran figürlerdir (**1.21**). Aşağı Tuna'daki Çernavoda (Boğazköy) bölgesinden bir çift kadın ve erkek figüründe farklı bir tarz belirmektedir. Küçük boylarına karşın (yalnız 11.5 cm) bu figürler cüretkâr bir anıtsallık taşır. Kürsüye oturmuş ve başını ellerinin arasında tutan adam heykeli sanat tarihindeki ilk "düşünür" sayılabilir (**1.22**). Daha büyük bir tasarruf ve güçle bu etkileyici pozu tasvir etmek kolay değildir.

Neolitik Mimari

Tarihöncesi mimari ağırlıklı olarak evle ilgiliydi. Malzeme olarak daha çok ahşap ve toprak kullanılırdı. Yontma taş kullanımına çömlekçilik öncesi neolitik dönemde Göbek-litepe'deki ayin merkezinde ve Eriha'daki evlerin temelle-rinin güçlendirilmesinde başlanmıştı. Dördüncü binyılın başlangıcında Güney Mezopotamya'da yeni bir bina tipi ortaya çıktı: mekân ve biçim açısından yerleşimlerden ayrı tutulan tapınak. Eridu'da daha sonraları yapılmış birçok dini yapı katmanının altında keşfedilen bu döneme ait küçük bir mabet, duvarlarının birinde nişe ve –sonraları Sümerlerin ve başka birçok kültürün de tapınaklarında en önemli unsur haline gelen– sunak masasına sahiptir (bkz. s. 46-47). Bölgede evler her zaman kolaylıkla bulunabilen tek inşa malzemesi

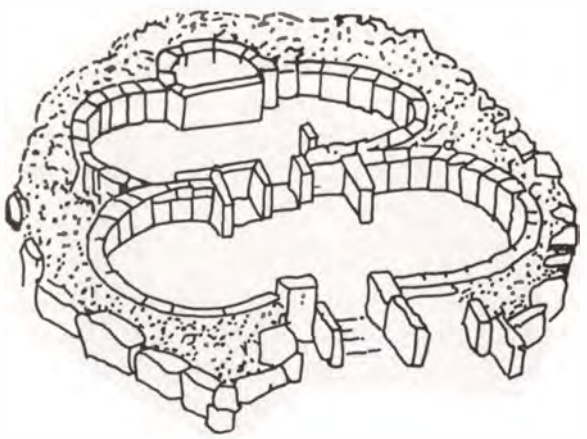
Ücretsiz PDF Kitap Arsivi - https://rantey.org



1.23 Tapınak girişi, Mnaidra, Malta, y. MÖ 3000-2000.

olan kerpiçle yapılmıştır. Taş, Malta ve Avrupa Atlantik sahil şeridinin megalitik mezar odalarında kullanıldıktan çok sonraki zamanlara kadar ne burada ne de Mısır'da kullanılmıştır. Malta ile yakınındaki Gozo Adasında tapınak yapımına MÖ 3000'den önce başlanmış ve MÖ 2000 civarında terk edilmiştir. Buralarda birbirlerine betonsuz yaslanan devasa bloklardan inşa edilmiş en az 16 tapınak bulunur. En büyüğü olan Gozo'daki Ggantija tapınağı ön cephesinin, her biri 3,5 metre yüksekliğinde gayet düzgün biçimli kireçtaşı bloklarından, daha küçük ve kaba taşları sırlar halinde destekleyen, toplam 15 metrelik bir temeli vardır.

İç mekânlar yuvarlak köşeli, en önemlileri trefoil (yonca) planlı; diğerleri ise kabaca oval biçimlidir, bazılarının ahşap tavanlı olduğu görülmektedir. Taş işlerinin çoğu yontulmuş (yani düzelterek yüzeyi düzgünleştirilmiştir) ve



1.24 ÜSTTE Mnaidra tapınağının planı.

1.25 ALTTA Asma dalı motifi, Tarxien tapınağı, Malta, y. MÖ 3000-2000.



bazıları alacalı etki yaratan küçük çekiç darbeleriyle boydan boya süslenmiştir (**1.23, 1.24**). En incelikli tapınaklardan Tarxien'de, daha sonraları tüm Akdeniz'de rastlanan asma dalı bir motif tipi vardır (**1.25**). Burada ayrıca doğal boyutlarından büyükçe oturmuş bir kadın heykelinin parçası bulunmuştur. Günümüze ulaşan diğer yontular kayda değer natüralist beceriyle işlenmiş taş ve kilden yapılma şişman kadın heykelcikleridir.

Stonehenge

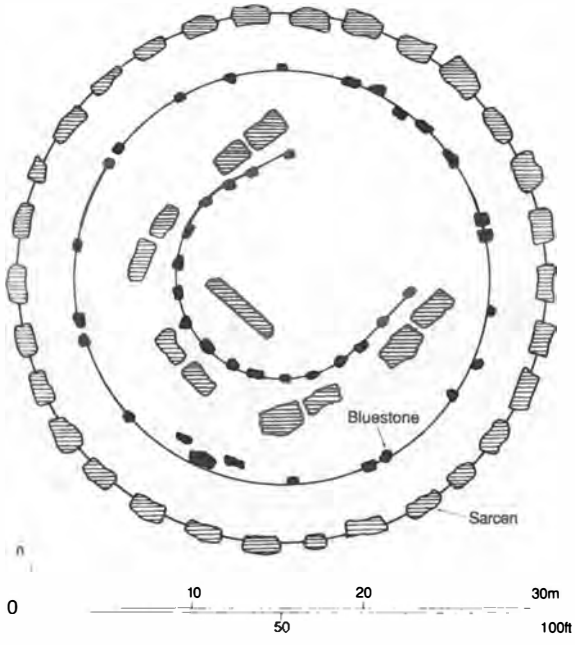
Malta tapınaklarının kapı girişlerinde kullanılan basit dikme ve lento sistemi –büyük bir taşın yatay olarak iki dik taşın üzerine konması– Batı ve Kuzey Avrupa'nın megalitik mezarlarını inşa edenler tarafından benimsenmişti. ("Megalit" sözcüğü doğrudan büyük taş anlamına gelir.) Bu yöntemle uzun geçitler inşa edilmiş, sonrasında taşlar toprakla örtülerek yapay tümsekler oluşturulmuştur. Şaşırtıcı şekilde, MÖ 4000'den kalma Britanya'daki en eski örneklerinden bazıları teknik açıdan en ayrıntılı olanları arasındadır. Bunların ana mezar odasının tepesine, birbiri üstüne hafifçe taşacak şekilde ince taş bloklar yerleştirilmesiyle çatı yapılmış, böylece en üstteki birleşerek bindirmeli kubbe (sözlüğe bkz.) dediğimiz formu meydana getirmiştir. Farklı bölgelerde mevcut malzemenin zorladığı şartlarla ayrı mezar tiplerinin geliştiği görülmektedir. Örneğin Orkney Adaları mezarlarındaki dikdörtgen ve incelikli bindirmeler, büyük ölçüde düz kenarlı parçalara ayrılabilen bölgesel taşın özelliğine bağlıdır. Diğer taraftan bazı taş tipleri özel anlam kazanmıştır. Bu durum, Britanya'da MÖ 2100 civarına tarihlenen Stonehenge (**1.26, 1.27**) adıyla bilinen sıradışı anıtın neden her biri 182 ve 240 cm yüksekliğindeki 19 büyük mavi taşın (benekli dolan taşı) 300 km uzaklıktaki Galler bölgesi dağlarından Salisbury ovasına taşınarak yapıldığını açıklamaktadır.

Stonehenge'in işlevi, yürütülen birçok araştırmaya rağmen gizemini korumaktadır. Kesin olarak söylenebilecek tek şey, önemli bir kült merkezi olduğu ve taşların ufuk düzlemindeki çeşitli noktalarla –güneşin yaz gün dönümünde yükselmesi, kış gün dönümünde batması ve ayrıca ayın yükselmesinin en kuzey ve güney noktaları– (yani MÖ ikinci binyıldaki haliyle; o zamandan beri dünya ve güneşin karşılıklı konumlarında hafif bir değişim meydana gelmiştir) dikkatle eşleştirildiğidir. Mevsimlerin değişimini belirleyen bu tür anlar, kırsal nüfuslar için kuşkusuz hem pratik hem de dini anlam taşımaktaydı. Yakın dönemlerde taşların, 300 yıllık döngüyle gün dönümü ile ay ve güneş tutulmalarını tahmin etmek amacıyla daha karmaşık güneş ve ay gözlemlerinde kullanılmış olabileceği kanıtlanmıştır. Gerçekten böyle olup olmadığı başka bir konudur. Sanat tarihi açısından Stonehenge olağanüstü kesinliği, simetrisi ve kavram birliğinin yanı sıra ustalarının metal aletleri olmadığı halde gösterdiği teknik yetenekleri nedeniyle önemlidir. Eş merkezli çemberin uzun "sarsen taşları" ya da Wiltshire kumtaşı bloklarının yerine taşınması ve dikilmesi (mavi



1.26 ÜSTTE Stonehenge, Salisbury ovası, İngiltere, y. MÖ 2100-2000.

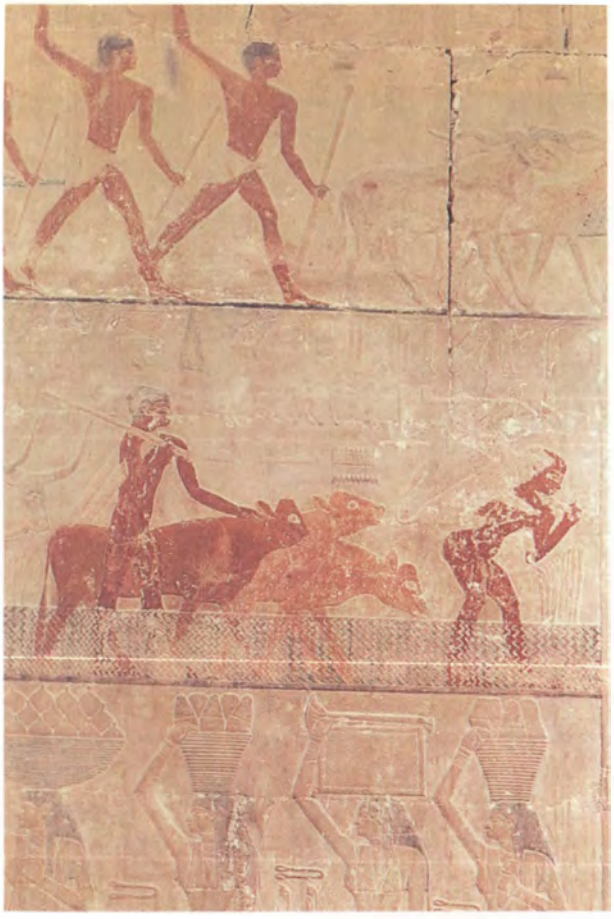
1.27 ALTTA Plan of Stonehenge.



taşlardan bir yüzyıl kadar sonra) teknik özellikleri bir tarafa örgütlenme bakımından bile bir ustalık işiydi. Bu taşların yaklaşık 32 km uzaklıktaki Marlborough tepelerinden çekilerek getirilmesinin 1100 insanın emeğine mal olduğu tahmin edilmektedir. Taşlar iç taraflarının dış taraflarından daha düzgün hale getirilmesi için taş çekiçlerle yontulmuş ve merkezdeki çıkıntıdan sonra üst kısmına doğru hafifçe inceltilmiştir. Asıl halinde çemberi çepeçevre saran lentoların hazırlanış şekli daha dikkat çekicidir. Üstlerine oyulan delikler dikey olarak giren geçmelere tam uymakla kalmamakta, ayrıca çemberin parçaları halinde yatay olarak kavislenmiş ve üstlerinde dikkatle hizaya getirilmişlerdir.

Daha da sıradışı olan husus ise, mimaride daha sonraları adlandırıldığı gibi, optik düzeltmeler, yani "ince işler"dir (bkz. s. 129). Lentoların yüzleri dışarı doğru 15 cm meyil verecek kadar kesilmiş ve zeminden bakıldığında düşey gözükmektedir. Dolayısıyla sarsen taşlarına verilen kabarık yan görünüm benzer şekilde amaçlanmış olabilir. Ortaçağda Stonehenge'in sihirle meydana getirildiğine inanılmasına şaşırmamak gerekir. Ege bölgesindeki hünerli taş ustalarının varlığı daha sonraları sergiledikleri teknik yeteneği açıklamak için öne sürülmüştür. Fakat radyokarbon tarihleme çalışması Girit'deki ilk taş yapılardan çok daha önce Kuzey Avrupa'da megalitik yapıların (yukarı bkz.) yapıldığını açığa çıkarmıştır. Bu açıdan Stonehenge sadece Taş Çağının kuzeydeki girift bir ürünü olarak değerlendirilmelidir.

Taş Çağı, güneydoğuda ve Akdeniz'de kaybolduktan ve Batı Asya'da taş aletlerin yerini metal aletlerin aldığı Bronz Çağıyla aşıldıktan çok sonra da Kuzey Avrupa'da varlığını sürdürmüştür. Batı Asya'da yerli bakır (toprak yüzeyinde bulunan külçeler) altıncı binyılın başlangıcından önce çekiçle dövülerek küçük nesnelere dönüştürülmüştü. Altın da aynı şekilde işlenmekteydi. Fakat bakır ve altın taşa göre çok daha yumuşak oldukları için hiçbir zaman alet edevat olarak kullanılmadılar. Bakırın kalayla alaşımı yoluyla çok daha sert bir madde olan bronza dönüştürülebileceğinin keşfedilmesi için Batı Asya'da 3000 yıl geçmesi gerekti. Bu keşfin daha sonraları Çin'e (bkz. s. 75) ve Avrupa'ya aktarıldığı, Balkanlar'da da ilk defa MÖ 2500 civarında bronz alet edevatın ortaya çıktığı tahmin edilmekteydi. Ancak Çin ve Avrupa'da bronzun bağımsızca bulunduğu yönünde kuvvetli bir ihtimal vardır (Güney Amerika'da kesinlikle MS 1000 civarında bu şekilde bulunmuştur). Her halükârda, ikinci binyıl itibariyle Güneybatı Avrupa'da bronz dökümü ve süslemesinde kazanılan büyük hüner, kıtanın diğer bölümlerine de yayılmıştı. Kelt sanatında çok sonraları geliştirilecek spiral motiflerle balta başları ve kılıçlar süslenmekteydi. Bu gelişmeler, Avrupa tarihöncesinde yeni bir dönemin başladığını işaret etmekteydi. Fakat o zamana kadar Batı Asya, İndüs vadisi, Mısır ve Çin'de ilk uygarlıklar çoktan belirmişti.



İKİNCİ BÖLÜM

İlk Uygarlıklar

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİHİ OLAYLAR
MÖ y. 3500–3000 Uruk başı (2.4)	MÖ y. 4000 Sümer uygarlığının ortaya çıkışı
MÖ y. 3200 Narmer paleti (2.26)	MÖ y. 3500 Teker ve sabanın (Mezopotamya) ve yelkenin (Mısır) keşfi
MÖ y. 3000 Kiklat figürü (2.45)	MÖ y. 3200 Narmer idaresinde Aşağı ve Yukarı Mısır'ın birleşmesi
	MÖ y. 3000 Mezopotamya'da çivi yazısının gelişmesi
MÖ y. 2685 Ur arpı (2.7)	MÖ y. 2780 Mısır'da Eski Krallığın kurulması
MÖ y. 2650 Sfenks ve piramit (2.33)	
MÖ y. 2580 Rahotep ve Nofret (2.35)	
	MÖ y. 2500 Atın ehlileştirilmesi (Orta Asya)
	MÖ y. 2350 Akatların Sümer'in denetimini ele geçirmesi
MÖ y. 2300–2200 Naramsin *steli* (2.10)	MÖ y. 2300 İndüs vadisi uygarlığı
MÖ y. 2300–1750 Mohenjo-Daro büstü (2.21)	MÖ y. 2258 Mısır'da Eski Krallığın çökmesi
MÖ y. 2200 Gudea başı (2.11)	
	MÖ y. 2180 Akat Krallığının çökmesi
	MÖ y. 2134 Mısır'da Orta Krallığın başlaması
	MÖ y. 2050 Minos uygarlığının ortaya çıkması
	MÖ y. 2000 Girit'te Linear A yazısının gelişmesi
	MÖ y. 1792 Babil İmparatorluğunun yükselişi
MÖ y. 1760 Hammurabi *steli* (2.14)	
	MÖ y. 1670 Asya'dan gelen Hiksosların Mısır'ın denetimini ele geçirmesi
MÖ y. 1600–1400 Knossos (2.47)	MÖ y. 1600 Hititlerin Babil'i yağmalaması Çin'de Şang devletinin ortaya çıkışı
MÖ y. 1550 Akrotiri balıkçısı (2.48)	
MÖ y. 1500 Vafio kupası (2.54)	
	MÖ y. 1500 Girit ve Yunanistan'da Linear B yazısının gelişmesi Çin'de Şang döneminin başlaması
	MÖ y. 1450 Girit'in anakaradan işgali
MÖ y. 1300 Atreus Hazinesi, Miken (2.58)	MÖ y. 1300 Girit'in kuzeyden işgali
MÖ y. 1300–1100 Çin Bronz şarap kabı (2.66)	MÖ y. 1200 Yahudi dininin başlaması

"Uygarlık" sözcüğüne niteleyici gücü yoğun farklı anlamlar yüklenmesi talihsizliktir. Zira "uygar" denen ilk kültürler, kendilerinden önce gelen avcılar ve kendi geçimini sağlayan çiftçilerden her alanda daha ileri değildi. Uygarlık öncesi toplumlardan uygar toplumlara geçiş her şeyden önce üretim fazlasına, yani çiftçilerin nüfusun önemli bir bölümüne yetecek ve münhasıran üretim dışı faaliyetlerle –ticaret, idare ve elbette savaş– uğraşmalarına izin verecek miktarda yiyecek üretmelerine dayalıydı. Uzmanlaşmış zanaatların gelişmesi, yapay sulama ve taşkın kontrolü gibi gelişkin tarım metotlarının ve tekerlek ile sabanın kullanımına imkân sağladı. Böylece sadece geniş şehirli toplulukların değil, nihayetinde devletlerin de kurulmasına olanak sağladı. Çok katmanlı toplumsal yapılar, düzenli kayıtların tutulduğu ve dolayısıyla yazının keşfedilip geliştirildiği idari yapılarla aşağı yukarı aynı zamanda ortaya çıktı. Malların ve emeğin karşılığının belirli bir değişim aracıyla ödenmesi için de yeni yöntemler uygulamaya konuldu. Dolayısıyla takasa dayalı "doğal ekonomi"nin yerine depolamaya ve mal varlığının işletilmesine dayanan para ekonomisi geçti. Erken uygarlıklar dünyanın birbirinden çok değişik ve geniş coğrafyalarında –Batı Asya'nın Dicle ve Fırat Nehirleri, Pakistan'ın İndus, Mısır'ın Nil, Çin'in Sarı Irmak ve Yangtze havzalarında– evrilmeye başladı ve süreç ufak tefek çeşitlemelerle her yerde tekrar edildi.

MEZOPOTAMYA

Günümüzde İsrail, Filistin, Ürdün, Lübnan, Suriye, Türkiye, Irak ve İran'ı kapsayan geniş bölge (Avrupalıların bakış açısıyla Ortadoğu) bu ilk gelişimin beşiğiydi. Neolitik kültürler burada, örneğin özellikle modern Tahran'ın yakınlarındaki Sialk civarının kırsal dağlık alanlarında ve daha güneydeki Susa'da gelişip serpilmişti. Çömlekçilik üzerinden hüküm verirsek, yüksek teknik beceriye ulaşılmıştı. Bazı çömleklerin çeperleri hayranlık uyandıracak kadar ince ve nazik, hatta kendilerinden hemen sonra gelenlerden bile daha güzeldir. Resimli süslemeler daha sonraki gelişmelerin habercisidir. Susa'da bulunan bir su kabı, şematik fakat dikkat çekici canlılıkta hayvanların siluetleriyle akıcı bir şekilde ve cesurca boyanmıştır: üstte uzun boyunlu kuşlar frizi, koşan köpekler şeridi ve altta iri boynuzlarıyla bir dağ keçisi vardır (**2.1**). İfade kazandırmak için hayvanların biçimleri değiştirilmiştir. Örneğin köpeklerin hareketlerinin hızı boyları uzatılarak betimlenir. Ayrıca çok gelişmiş bir tasarım duygusu sergilenir. Kavisli ve düz çizgiler kabın kendi hatlarını yansıtır ve yüzey süslemesini biçimle bütünleştirir. Dahası, kuşlar ve dağ keçisi "görüntü alanlarını" saran çerçevenin alt kenarlarını sağlayan kuvvetli zemin çizgileri üzerinde dikilir ve köpekler etrafa göz atar. Bu yolla, görüntü ilk defa mağara resimlerine kıyasla dikkat çekici bir şekilde kendine ait bir alan elde eder. Yazının keşfinden önce gerçekleşen bu buluşun temsili sanatlar için sağladığı muazzam imkânlar çok daha sonraları takdir edilmiştir (bkz. s. 42).



2.1 Boyalı su kabı, Susa, İran, y. MÖ 5000-4000. Yüksekliği 28.5 cm. Louvre, Paris.

Sümerler

MÖ 4000 civarında gelişen uygarlık, Batı Asya'nın neolitik kültürleri tarafından tercih edilen yüksek platolarda değil, Dicle ve Fırat Nehirlerinin oluşturduğu Mezopotamya'nın (Yunanca "iki nehir arasındaki alan" demektir) düzlük alçak rakımlı ovalarında gelişti. Dicle ve Fırat'ın sularını kontrol etmeyi öğrenen yerleşimcileri, eskiden verimsiz ve muhtemelen kimsenin yaşamadığı, "Bereketli Hilal" adı verilen, kuzeyden Basra Körfezinin tepe noktasında nehirlerin birleştiği bataklıklara kadar uzanan bölgeyi geniş bir vahaya dönüştürdüler.

Nereden geldikleri bilinmeyen bu yerleşimciler bölgeye Sümer demekteydi. Dilleri bilinen lisanlarla ilişkisizdi. Zaman içinde büyüyerek Uruk (İncil'de Erek diye geçen günümüzdeki Varka), Eridu, Ur, Larsa ve Yukarı Fırat bölgesinde yeni keşfedilen Tell Habuba dâhil on bir veya daha fazla kasaba ve şehir boyutuna ulaşan yerleşimlerde kerpiçten meskenlerde yaşamaktaydılar. Bağımsız ve bazen birbirleriyle savaşan her bir şehir aynı dili ve kültürü paylaşmakta, doğanın yaratıcı ve yıkıcı güçlerini kişileştiren tanrılar panteonuna ortak inanç beslemekteydiler. Her bir şehir, nüfusunun adandığı bu tanrılardan birinin koruması altındaydı. Tanrının yerleşimin sahibi ve kutsal hükümdarı, yönetici insanların ise onun dünyadaki vekili ve dini görevlisi olduğuna inanılmaktaydı. Bu nedenle gelişen yönetim biçimi "teokratik sosyalizm" olarak tanımlanmış olup, bünyesinde kesinlikle refah devletinin unsurlarını barındırmaktaydı. İdare, halkı yönlendirmeye ve alet edevat ile yük hayvanlarını saklamaya tek başına yetkili tapınak görevlilerinin elindeydi. En önemlisi, sulama kanalları ve taşkın kanalı gibi kamu hizmetleri için emeğin bir araya getirilmesini gerektiren çalışmalar onların denetimindeydi. Ayrıca tarlada çalışmayan zanaatkâr ve diğer kişiler için yiyecek toplayıp dağıtmakta ve kıtlık zamanlarına karşı hububat depolamaktaydılar. Sayı sistemi ilk defa bu bağlamda gelişti. Aynı şekilde görsel işaretlerden, üçgen uçlu kamışla yaş kil tabletlere baskı yapılarak yazılan kama biçimli, birkaç yüz karakterden oluşan, bilinen en eski yazıyı, yani çivi yazısını keşfettiler. Bu yazı üçüncü binyıldan birinci binyıla kadar bir dizi Batı Asya dillerinin –Sümerce, Akatça, Elamca, Hititçe ve diğerleri– yazımında kullanıldı. En eski örnekleri, MÖ 3000 civarında, bir ölçüde karmaşık büyük bir şehir merkezi olan, İran'ın güneybatısındaki Tepe Yahya'da keşfedilmiştir. Batı Asya'daki birbirinden çok ayrı şehirsel ya da yarı şehirsel alanlarla birlikte Tepe Yahya, özellikle Sümerlerin üstünlüğüne ilişkin henüz çözülmemiş soruları gündeme getirmiştir. Sümerler acaba bu bölgede uygarlığın beşiği miydi? Veya şehirleşme eş zamanlı ve birbirini etkilemeden geniş bir bölgede mi gelişmişti? Bu ikinci görüşü, yani üçüncü binyılda şehir merkezlerinin Mezopotamya'dan İndus Vadisine, İran Körfezinden Belucistan ve Türkmenistan'a kadar birbiriyle ilişkili ve karşılıklı bağımlılık içinde olduklarını destekleyen kanıtlar artmıştır.



2.2 Uruk vazosu, Irak, MÖ y. 3500-3000. Su mermeri, yüksekliği 91.4 cm. Irak Müzesi, Bağdat.

Gelişme, tek bir kaynaktan yayılmamıştır. (Benzeri neticelere kazı yapılan başka önemli alanlardan, örneğin daha ileri tarihli olmakla beraber, Kuzey Suriye'deki Ebla'dan [Tell Mardikh] ulaşılmaktadır. Burada açığa çıkartılan MÖ 2400-2250 yıllarına ait 15.000 kadar çivi yazısı tablet sayesinde Kuzey Suriye'nin Babil ve Asur'dan bağımsız bir kültürel varlık olduğu tespit edilmiştir.)

Ancak Sümerlerin bir edebiyatı vardı. Aradan geçen 4000 yıla rağmen hâlâ insana tesir edip, duygulandıran *Gılgamış Destanı* gibi eserler üretmiş bu edebiyat, belli bir nitelik de taşımaktaydı. *Gılgamış* dünyanın ilk büyük şiiridir. *Homer* destanından 1500 yıl öncesine tarihlenmesine rağmen Gılgamış, Enkidu ve Huvava gibi kahramanları *Odysseia* destanının tanrıları ve ölümlülerinin evrenine aittir. Sümerlerin görsel sanat eserleri arasında *Gılgamış Destanı* ile karşılaştırılabilecek başka bir eser henüz günışığına çıkmamıştır. Ağırlıkla dini karakterli bu sanattan, günümüze kalan en eski eser Uruk'taki tapınakta bulunan 91,4 cm yüksekliğinde bazı su mermeri vazolardır. Önyazı dönemi adı verilen, yani yazının keşfedildiği dördüncü binyılın son yüzyıllarından kalmışlardır. Aralarında en güzeli yeni yıl şenliklerini kayda geçirir (**2.2**). En üstteki oyma şeridinde bir adam muhtemelen ana tanrıça İnanna veya onun tapınak görevlilerinden bir kadına sepet hediye etmektedir. Arkasında başka hediyeler yığılmıştır: vazolar, sepetler ve bir adamla kadının giysili heykellerini veya figürlerini destekleyen bir koç. Altında başka hediyeler taşıyan adamların geçidi görülür: insanların tanrılara yaklaşırken resmedildiği gibi çıplaktırlar. Hurma ve arpa başaklarının üstündeki son frizi sırayla dizilen koyun ve koçlar doldurmaktadır. Sanatçının figürlerin mekânı temsil ettiği belirli bir zemin çizgisinde durdukları "görüntü alanı"nı kullanmasının ilk örneğidir bu. Yazının keşfinin buna eşlik etmesi önemlidir. Uruk vazosundaki yön, aralık bırakma ve gruplama düzeni yazı düzenine benzerlik göstermektedir. Öte yandan, birbirinin üzerinde sıralanan sahnelerle üçlü paralel kompozisyon şeritleri oluşturulması da izleyen 5000 yıl boyunca özellikle hikâyelerin resimlenmesinde kullanılacaktır. Uruk vazosu üstündeki silsile, kronolojik olmaktan çok hiyerarşiktir. Her bir friz başlangıcı ve sonu olmayan daimi bir geçittir. Bu niteliğiyle belki de yılın başlangıcı ve mevsim döngüsünün yenilenmesinin sonsuz önemini ifade etmektedir.



2.3 Silindir mühür ve baskısı, Ur, Irak, MÖ y. 2700. Taş, yaklaşık yüksekliği 3.8 cm. Şarkiyat Enstitüsü, Chicago Üniversitesi.



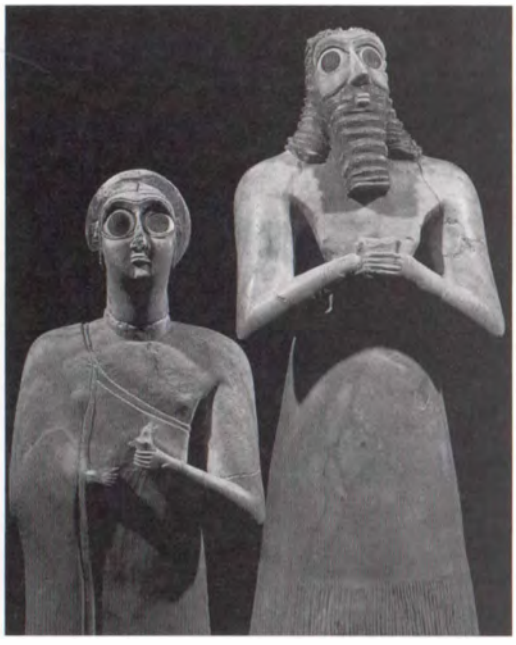
Eski Batı Asya.

Oymacılıkta sergilenen sanatsal beceri silindir mühürlerde kendini göstermiştir. Üzerlerine soyut veya figüratif desenler işlenmiş, sert taşlardan yapılmış 5 cm civarındaki silindirler, mum veya nemli kil üzerine yuvarlandıklarında genellikle mülkiyeti belirten bir kabartma işaret bırakırlar (**2.3**). Sadece parçaları günümüze ulaşmış boy heykelleri de dördüncü binyıl sonundan önce yontulmaktaydı. Uruk'ta bulunan beyaz mermerden kadın başı en güzelidir (**2.4**). Oyma işi büyük bir ustalıkla yapılmış, yanaklardan buruna, üst dudağa ve ağza yumuşak geçişler verilmiş bu heykel olağanüstü zarafet ve hassasiyet taşır. Alnın altındaki derin kesmeler muhtemelen ilk halinde lapis taşı yerleştirilerek yapılmış kaşlardı; göz çukurları başka bir renkli malzemeyle, gözler belki deniz kabuğuyla, gözbebekleri ise obsidyenle doldurulmuştu.

Baş ise altın veya bakırdan saçlarla kaplıydı. Düz başın arkasındaki delikler maskenin, bir heykele muhtemelen ahşap bir kült figürüne takılmasının amaçlandığını göstermektedir.

Bir kült figürü önünde duran tapınak görevlileri ve diğer tapınanlar, yeşillik tanrısı Abu'nun Tell Asmar'daki (**2.5**) mabedinde bulunan çeşitli heykelciklerin ve daha ileri tarihlerden kalma Fırat'taki Mari yerleşiminde bulunan küçük figürlerin konusudur. Tell Asmar heykelcikleri grubu yumuşak, kolay işlenen beyaz alçı taşından yapılmıştır. Silindir veya koni biçimlerini kısmen bu durum açıklar. Figürlerin saç ve sakalları siyah katranla boyanmış, iri ve dik bakan şehla gözleri beyaz kabuğa yerleştirilmiş lacivert taş veya siyah kireçtaşıyla yapılmıştır. Tell Asmar büyük Sümer şehirlerinden uzakta küçük bir kasabaydı.





2.4 SOLDA Kadın başı, Uruk, MÖ y. 3500-3000. Mermer, yüksekliği 20.3 cm. Irak Müzesi, Bağdat.

2.5 SAĞDA Tell Asmar heykelcikleri, Irak. MÖ y. 2750-2650. Alçı taşı, yüksekliği 59 cm ve 72cm. Irak Müzesi, Bağdat.

Bu heykeller, Uruk başı ve Mari heykelciklerine göre sanatsal açıdan geride olup, taşra işçiliğini akla getirmektedir. Bununla beraber, Batı Asya'daki dini sanatın (sonraları Avrupa ve ayrıca Güney Asya'ya geçecek) birçok geleneksel özelliği mevcuttur. Tümü dümdüz ileriye bakmakta, simetrik pozlarda ayakta durarak veya diz çökerek ellerini göğüslerinin altında bağlamaktadır. Ölçülerdeki farklılıklar, sınıfsal farklılıkları anlatmaktadır.

Yazıtlar, Sümerler bakımından heykelin temsilden ibaret olmadığını açığa vurmaktadır: Onlar heykellerin kendilerine ait hayatları olduğuna inanmaktaydılar. Tanrı, önünde daima huşuyla hareketsiz duran ölümlüler gibi, heykellerindeki kült imgelerinin içinde mevcuttu. Bu ilkel animist his, kıyasen küçük boylu daha eski eserlerde de fazlasıyla hissedilir. Bugüne kadar gün yüzüne çıkartılmış bu eserlerin en güçlü etki yaratanlarından birinde durum böyledir (**2.6**): Parlak kireçtaşından yapılmış, biçimsiz güçlü bedeni, ürkütücü kafası ve pençeleriyle bu küçük dişi canavar, düşman bir âlemde kötülüğün tüm anlaşılmazlığı ve insanlığın onun karşısında hissettiği çaresizliğiyle bizi yüz yüze getirir.

Üçüncü binyıldan kalma en güzel sanat eserleri, Sümer kralları ve kraliçelerinin bütün altın ve mücevher süs eşyaları, gelecekteki dünyada kendilerine eşlik edebilmeleri için öldürülen hizmetkârları ve saraylıları ile birlikte gömüldükleri Ur kraliyet mezarlığında keşfedilmiştir. Eşyalar arasında daha önce hiç görülmemiş, eşsiz zenginlikte ve incelikte işçiliğe sahip saray veya tapınak tefrişatı da vardır. Örneğin, bir arpın gövdesi, altın varaklı ahşap ile lacivert taştan yontulmuş harika bir gerçekliğe sahip boğa başıyla bitmektedir (**2.7**).



2.6 Aslan tanrıça heykelciği, MÖ y. 3100–2900. Parlak kireçtaşı, yüksekliği 8.9 cm. Brooklyn Müzesine ödünç verilmiştir, New York, Robin B. Martin, Guennol Koleksiyonu.



2.7 Arp gövdesi, Ur, MÖ y. 2685. Altın, lacivert taş ve sedef kakma ahşap, yüksekliği 43 cm. Üniversite Müzesi, Philadelphia.



2.8 Arp gövdesinden detay, Ur, MÖ y. 2685. Sedef kakmalı ahşap, yaklaşık yüksekliği 5 cm. Üniversite Müzesi, Philadelphia.

Yoğun maviliğiyle lapis lazuli, yani lacivert taş, Sümerler tarafından çok kullanılmakta, tek kaynağı Kuzey Afganistan'dan 3200 km aşılarak getirtilmekte, boğaların boynuzlarının ucu, boynuzlar arasındaki tüyler, gözkapakları ve göz bebekleri ile insan sakalı (tahminen ayin süsü) olarak kullanılmaktaydı. Yukarıdaki pano, dört sahneyi özenle yapılmış sedef kakma işiyle göstermektedir. Hatların sahip olduğu berraklık, sahnelerin anlamındaki müphemliği daha da kışkırtıcı kılmaktadır. Aynı anda öylesine derinlikli ve öylesine naiftirler ki, insanları temsil eden bu küçük hayvan resimlerinin nasıl anlaşılması veya ne kadar ciddiye alınması gerektiğini veya efsaneleri mi yoksa hayvan masallarını mı resmettiklerini söylememiz mümkün değildir. Anlatılırken şüphelerimizi unuttuğumuz peri masallarının insanı cezbeden şiirselliğine sahiptirler. En üstteki iki insan başlı boğaya sarılmış adam (**2.8**), eski Batı Asya sanatında tekrarlanan bir motiftir (Destanda tam olarak bu yönde bir sahne olmamasına rağmen, buna bazen Gılgamış motifi denir). Bel üstünde cepheden, bel altında ise profilden bakan, yan dönmüş kendine özgü poz aynı dönemlerde Mısır'da da kullanılmaktaydı (bkz. s. 61).

Akat Sanatı

Üçüncü binyılın başlarına doğru, hatta bazı yerlerde daha önceleri, devlet yönetiminin teokratik sistemini değiştirmeksizin, savaş komutanları Sümer şehirlerinin hükümdarları olarak yüksek tapınak görevlilerinin yerini aldı. Kuzeydoğudan bölgeye nüfuz eden Akatların –Sümerceden farklı bir Sami dili konuşmaktaydılar– tüm kontrolü ele geçirmesiyle MÖ 2350 civarında daha da büyük bir değişim yaşandı. İlk kralları Sargon, şehirleri Mezopotamya'nın kuzeyinden Elam'a uzanan tek bir devletin bünyesine kattı (bkz. s. 48). Torunu Naramsin, devleti batıya doğru genişletti ve MÖ 2250 civarında Ebla'yı fethetti. Akatların yayılmacı



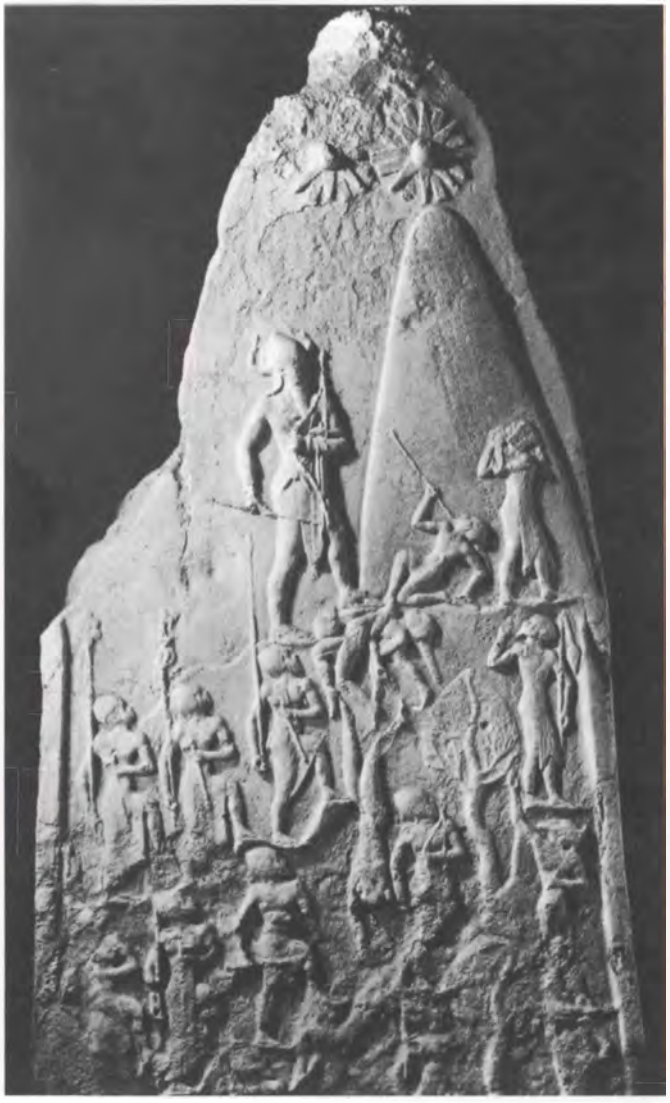
2.9 Akat hükümdarının başı, Ninova, Irak, MÖ 2300–2200. Bronz, yüksekliği 30.5 cm. Irak Müzesi, Bağdat.

politikası, hükümdarın şahsına yapılan yeni vurguyu –sırf yerel tanrının hizmetkârı değil aynı zamanda birey ve fatih– bir ölçüde açıklar. Kralların gerçek ölçülerde heykelleri üretilmiştir. Bunlardan, örgülü saçları ve düzgünce kıvrılmış sakalıyla, metal işçiliği tekniklerine tam hâkimiyet gösteren görkemli bir bronz baş günümüze gelmiştir (**2.9**). Şimdi boş duran yuvalarından –parıldadığı dönemlerde muhtemelen insanüstü etki yaratmış değerli taşlardan yapılan gözleriyle– hükmedici bir bakış sergileyen baş, natüralist aynı zamanda da ulvidir. Akatların tanrısal hükümranlık kavramı herhalde bundan daha kuvvetli ifade edilemezdi.

Naramsin İranlı bir sınır kabilesine karşı zaferini kutlamak için dikilmiş *stel* (sözlüğe bkz.) üzerinde bizzat görülmektedir (**2.10**). Daha önce tanrıların ölümlülerden ayırt

edilmesinde olduğu gibi, askerlerinin –gökyüzünde sadece alametleriyle tasvir edilmişlerdir– iki katı büyüklüğünde gösterilmektedir. Heykeltıraş, belki tek bir anın gerçekliğini vurgulamak için, figürlerin üst üste dizilmesi sistemi yerine tüm yüzeyi tek bir etkileyici parça olarak değerlendirmiştir. Stelin dağlık ülkedeki konumu, askerlerin dağa tırmanırken pozları, ayrıca ağaçlar ve koni biçimindeki tepeyle belirlenmiştir. Aslına bakılırsa, sanat tarihindeki ilk manzara resmi karşımızdadır. Naramsin'in hâkim konumu, katledilmiş iki kabile üyesinin cesetlerine bastığı, koluyla bir tanesini daha öldürmeye hazırlandığı zafer anını kaydetmektedir. Stelin ilk halinde herhangi bir yazıtı yoktu (tepedeki yazı sonradan eklenmiştir); sahnenin içeriği sırf görsel kavramlarla ifade edilmiştir. Kompozisyonun her çizgisi savaşın zirveye ulaşmasını anlatır; Akatların ölen veya ölmekte olan kabile üyelerinden denge bularak sol taraftan yukarı doğru hareket ettikleri, sağ tarafta ise hayatta kalanların merhamet dilendikleri fikrini uyandırır. Naramsin, jestleri ve bakışlarıyla diğer figürlerle ilişki içinde, fakat aynı zamanda kendisini

2.10 Naramsin'in zafer steli, y. MÖ 2300–2200 . Pembe kum taşı, yaklaşık yüksekliği 2.03 m. Louvre, Paris.





2.11 Gudea'nın başı, El Hiba, Irak, MÖ y. 2200. Diyorit, yüksekliği 23.2 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (satın alan: Francis Bartlett Fonu).

çevreleyen boş taş yüzeyle onlardan yalıtılmış olarak kompozisyonun etkileyici zirvesinde, tepenin üstünde durmaktadır. Batı Asya sanatında 1500 yıl daha buna benzer bir başka stele rastlanmayacaktır.

Akat egemenliği MÖ 2180'de çöktü. Geriye, ensi, yani hükümdarı Gudea idaresi altında edebiyatı ve görsel sanatları gelişen Lagaş (günümüzde El Hiba, Irak) adlı tek bir şehir kaldı. Gudea, Akat uygulamasını sürdürüp gerçek boyutlarda heykellerini diktirmiş olsa da, bu heykeller çok farklı bir krallık kavramı sunmaktadır. Kendisini halkının "sadık önderi", sulama ve bereket tanrısı Ningirşu'nun hizmetkârı olarak tanımlamıştır. Temizce tıraş edilmiş yüzünde ince, neredeyse ergenlik döneminin hassasiyeti hissedilir. Her zaman inançla tefekkür eden bu ruh halinde gösterilmiştir (**2.11**). Bir defasında da muhtemelen tapınak alanına ait bir mimari planı kucağında tutmaktadır. Bu heykellerde, muhtemelen canlı renginden değil, kalıcılığından –kralın dindarlığının değişmezliğini koruma gücü nedeniyle– ötürü seçilmiş çok sert taşlar kullanılmıştır.

Zigguratlar

Tapınaklar Mezopotamya'da dördüncü binyılın ortalarından itibaren inşa edilmişti (bkz. s. 37–38). Bunlar küçük, kerpiçten yapılmış, cemaatin ibadeti için tasarlanmamış binalardı – girişleri muhtemelen tapınak görevlileri ve tapınak baş görevlisiyle sınırlanmıştı. Tapınaklar diğer binalara göre üstünlük veren yüksek platformlar üzerinde durmaktaydı. Bu platformlar bir süre sonra ziggurat adı verilen, tapınak görevlilerini tanrılara, belki de doğrudan huzurlarına yaklaştırdığı şeklinde anlaşılan alçak basamaklı piramitlere dönüştü. (Musa da Sina Dağına tırmanıp, Tanrı'nın emirlerinin

KAYNAKLAR VE BELGELER

Gudea'nın Rüyası

Lagaş (günümüzde Irak'ın El Hiba şehri, eskiden Telloh denirdi) hükümdarı Gudea MÖ 2144'den 2124'e kadar Ningirsu tapınağının sadece yeniden inşasına büyük enerji ve servet harcamakla kalmadı, aynı zamanda temellerine faaliyetlerin hikâyesini anlatan çiviyazısı kil tabletler de gömdürdü. On dokuzuncu yüzyılın sonunda keşfedilen bu metinler çok önemlidir. Bu dönemde bile oldukça önemli kabul edilecek olayların kaydının ötesine geçerek Gudea'nın duygularını ve ruh halini, hatta tapınakta uyuduğunda gördüğü rüyaları bile anlatmaktadır. Bu yazılar büstlerinde hissedilebilen şiirsel ruhtan izler taşır (2.11). İzleyen bölümde, tanrı Ningirsu tapınağın inşası için ona talimat vermektedir:

Rüyada, cennet ve yeryüzü kadar muazzam bir adam vardı. Gövdesinin üstü tanrıydı, kanatları Imdugud kuşu, alt tarafı ise fırtınaydı. Sağında ve solunda birer aslan oturmaktaydı. Bana bir tapınak inşa etmemi emretti fakat onu tam anlamadım... İkinci bir kahraman da oradaydı. Kollarını eğmiş, elinde bir lacivert taş levha tutuyordu ve inşa edilecek tapınağın temel planını üstüne çizdi. Önüme törenle arıtılmış bir çamur teknesi koydu, aynı şekilde arındırılmış kerpiç kalıbını hazırladı ve içinde "çarkıfeleğin tuğlasını" yaptı.

Gudea'yı nihayet tapınağı inşa etmeye çağrıldığına ikna eden başka bir rüyada Ningirsu, tapınağın temelinin atılmasına eşlik edecek canlandırıcı yağmuru getirecek nemli rüzgârları çağıracağını vaat etmektedir. Tanrı bu rüyada şöyle konuşur:

Tüm büyük tarlalar size ürün verecek. Bentler ve kanallar size dolacak; yükselmeyen yerlerde sular sizin için yükselecek.

İlk tuğlanın kalıba dökülmesi kralın sorumluluğuydu. Gudea "arıtılmış mala" ve "çarkıfelek tuğlası" için tuğla kalıbını nasıl eline aldığını tasvir etmektedir:

... talih getiren suyu kalıbın çevresine döktü;

Bunu yaparken davullar çaldı. Kalıbı balla, en iyi kaliteden yağla, güzel kaliteli yağla kapladı; Kutsal tekneyi kaldırdı, kalıba gitti, Gudea çamuru kalıpta yoğurdu, doğru tüm usulleri yerine getirdi, tapınağın tuğlasını muhteşem bir şekilde hayata geçirdi.

Yeni tapınak tamamlandığında tanrıya adandı ve Gudea tapınakta tanrısına nasıl ulaştığını ve dua ettiğini şöyle tasvir eder:

Kralım, Ningirsu, Rüzgârı, sel sularını tutan Efendim, Sözü her şeyin üstünde olan Efendim, Enlil'in oğlu, Kahraman, bana emirler verdin, Senin için hepsini yerine getirdim, Ey Ningirsu, Sana tapınağını inşa ettim, Neşeyle içine giresin.

(H. W. F. Saggs, *Babil'in Büyüklüğü*, Londra 1962, kısmen uyarlanmış çevirisi)

yazıldığı kitabeleri alacaktır.) Düzlüklerde yaşayan Sümerler için dağlar, vadilere akan suların kaynağı, ayrıca tüm yeryüzünün ve altındaki hayat veren bitki örtüsünün sembolü olarak başka anlamlara da sahipti. Ana tanrıçaları Ninhursag'a "Dağ Kraliçesi" adını vermekteydiler. Dolayısıyla İncil'in çok sonraları tüm Batı dünyasına yayacağı dağ imgesi muhtemelen Güney Mezopotamya'dan çıkmıştır. Tekvin Kitabına göre İbrahim, zigguratı kısmen ayakta kalan Ur şehrinin yerlisiydi (**2.12**). Şehir, yeniden canlanan Sümer devletinin MÖ 2125'de başkenti ilan edildikten sonra ziggurat inşa edilmiştir. Diktörtgen planlı olup; köşeleri kuzey, güney, doğu ve batıyı işaret etmekte, duvarları yükseldikçe içeri doğru eğim vermektedir. Cephelerin tekdüze boşluğu, işlevsiz payandalarla hafifletilmektedir. Kuzey-doğu yönündeki uzun

2.12 Ziggurat, Ur, Irak, y. MÖ 2100.





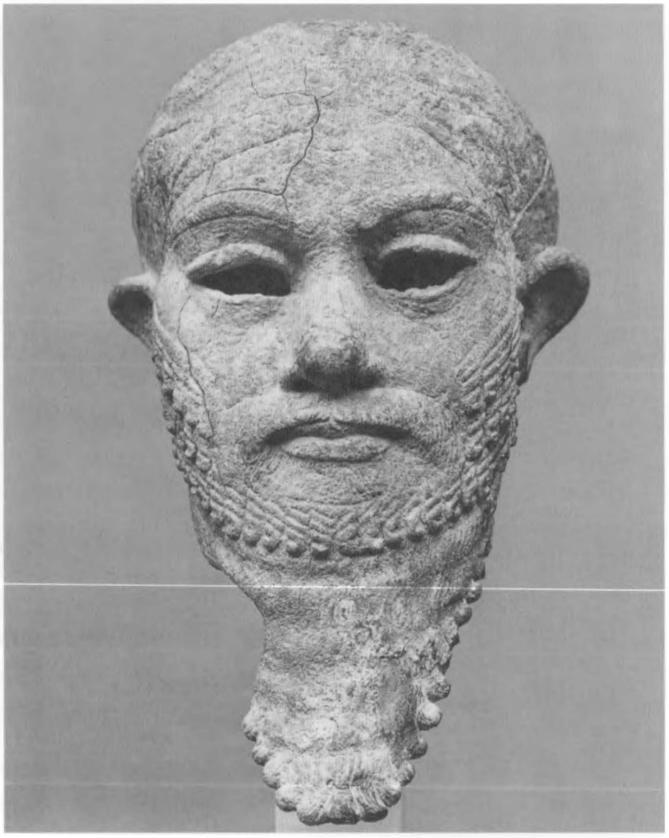
2.13 Ziggurat çizimi, canlandırma

düz merdivenler, zeminden 12 metre yukarıda bulunan bekçi odasına açılmaktadır. İlk halinde tapınakla taçlandırılmış iki kat daha vardır (**2.13**).

Babil

Babil'in MÖ ikinci binyılın başlarında üstün konuma yükselmesiyle Mezopotamya tarihinde yeni bir dönem başladı. MÖ 1792'den 1750'ye kadar hüküm süren Hammurabi idaresinde Babil, Mari'den Ninova ve İran Körfezine kadar uzanan bir imparatorluğun başkentiydi. Hammurabi, günümüze kadar gelmiş en eski kanun külliyatının yazarı sıfatıyla tarihi öneme sahiptir. Bu külliyatın amacı "adaletin ülkede hâkim olması, kötülüğü ve fenalığı yıkması, kuvvetlinin zayıfı ezmemesi" olarak ilan edildi.

Fakat gerçekte asıl meselelerden biri, aleyhlerinde sert cezaların öngörüldüğü borcunu ödemeyenlere karşı, borç verenlerin korunmasıydı. Bu kanunlar, kutsal dağın yani



2.15 Hükümdar başı, İran veya Mezopotamya, MÖ y. 2300-2000. Bakır, yüksekliği 34.3 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu, 1947).

zigguratın zirvesindeki tahtına oturmuş güneş tanrısının karşısında duran Hammurabi rölyefinin altında bir stele yazılıdır. Burada, insan biçimindeki tanrının kanunları tevdi ettiği tapınak baş görevlisinin yarı tanrısal statüsünün mükemmel bir çizimini görürüz (**2.14**). Stel taşının erkek tahakkümünün bariz simgesi fallus biçimini taşıması herhalde tesadüfi değildir.

Hammurabi'nin haleflerince idare edilen imparatorluk zaman içinde yıprandı ve Babil MÖ 1600'de Anadolu'dan gelen Hititlerce yağmalandı (bkz. s. 80). Saldırılar diğer yönden de geldi ve ikinci binyılın sonlarında Naramsin ve Hammurabi'nin stelleri, Susa'dan Aşağı Fırat'ın (günümüzde Huzistan) kuzeybatısına kadar uzanan verimli tarımsal bölgedeki başkent Elam'a taşındı.

Elam'ın diğer Mezopotamya ve daha doğudaki şehirlerle siyasi ve sanatsal ilişkilerinin karmaşıklığının üstündeki sır perdesinin kaldırılması zordur. Uygarlıkların paralel güzergâhlar izlediği görülmektedir. Dördüncü binyıldan önce bile Elamlılar Sümerlerinkine benzer resimli bir yazı geliştirmiş ancak kendi dillerine uyarlamışlardı (MÖ 3200 civarından erken dönem Elam yazısı tabletler Kirman'ın güneyindeki Tepe Yahya'da bulunmuştur). Daha sonraları Elam'da, konuları farklı olmakla beraber, yine Sümer mühürlerine benzer silindir mühürler yontulmuştur. Elam heykelciliğinin günümüze kalan az sayıda örnekleri arasında, Akat hükümdarının bronz başını (2.9) anımsatan dökme

2.14 *Hammurabi Steli*, Susa, İran, MÖ y. 1760. Bazalt, yüksekliği 2.24 m. Louvre, Paris.



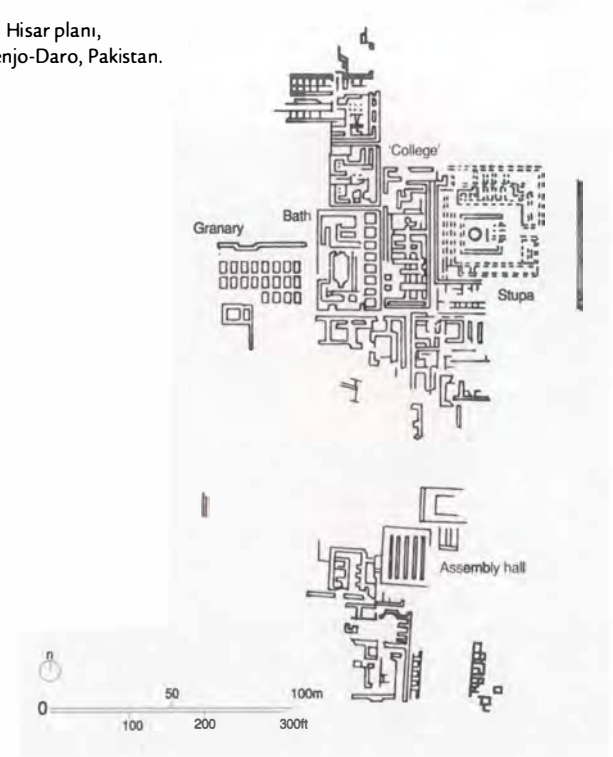
bakırdan incelikle yapılmış bir baş vardır (**2.15**). Ancak yüzü daha yumuşak ve duyarlı modellenmiş, sakalıyla saçının etrafındaki çizgiler daha geniş tutulmuştur. Elam uygarlığının ikinci binyılın sonuna doğru zirveye ulaştığı görülmektedir. Susa'dan Kraliçe Napirasu'nun etkileyici fakat maalesef başsız bir heykeli MÖ 1260 civarına tarihlenmektedir (Louvre, Paris). Ancak Elam'ın MÖ 1500'den 1300'e tarihlenen en heybetli kalıntıları yakın bir zamanda Susa'nın güneyindeki Haft Tepe'de bulunmuştur. Buradaki kral mezarları dikkat çekici tuğladan tonozlara sahiptir. Haft Tepe yakınındaki Çoğa Zenbil zigguratı daha önceki Mezopotamya örneklerinden daha büyüktür. Ayrıca dış cephesinin yeşil ve mavi tuğlalarla örülmesi ve üç tapınağı bir araya getirmesi gibi başka açılardan da farklılık göstermektedir; MÖ 1250 civarında inşa edilmiş, ilk halinde beş katlıdır. Elam, sonunda Asur Kralı Asurbanipal tarafından MÖ 640 civarında fethedilmiştir (bkz. s. 98).

İNDUS VADİSİ

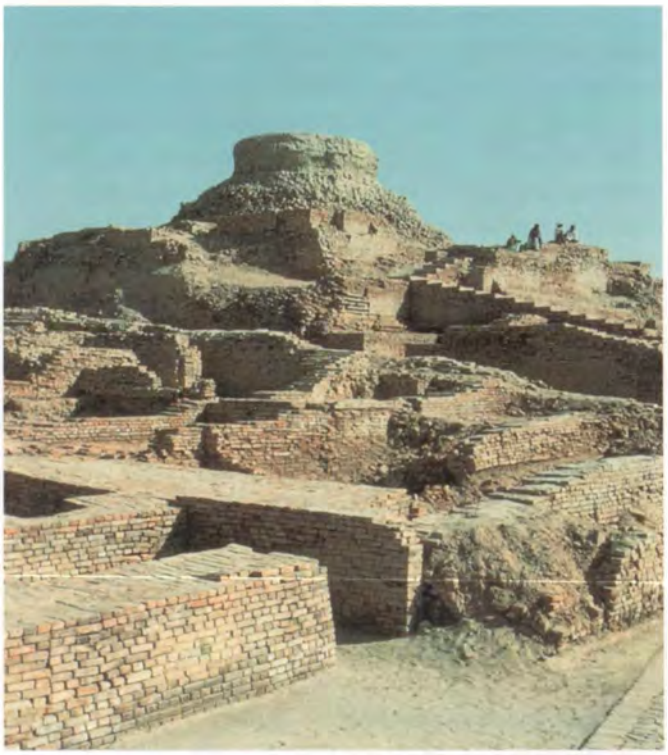
Sümer Mezopotamyası ile İndus Vadisi (günümüzde Pakistan) şehirleri arasında, Basra Körfezindeki Bahreyn Adası vasıtasıyla mal alışverişi yapıldığı hakkında bulgular mevcuttur. Güneydoğu İran'daki Tepe Yahya'da (yukarı bkz.) yakınlarda keşfedilen figüratif yontular ve diğer malzemeler İndus Vadisindeki örneklerle çarpıcı şekilde benzerlik gösterir. Dolayısıyla, MÖ 2300 civarında gelişimini en yüksek noktaya çıkaran ve beş yüzyıl sonra dağılmaya başlayan (1920'lerde tekrar keşfedilene dek kaybolmuş ve unutulmuştur) "İndus Vadisi" yani "Harappa" uygarlığının daha önce bahsettiğimiz üçüncü binyıldaki büyük şehirleşme hamlesinin bir parçasını teşkil etmiş olması muhtemeldir. Ancak, büyük tapınaklar, kraliyet mezarları, saraylar veya diğer türlerden hanedan anıtları üretmedikleri için Sümer uygarlığından çok farklıdırlar. Kapladığı alan Akat imparatorluğundan da geniş ve yaklaşık Batı Avrupa büyüklüğündeydi. Umman Körfezinden (İran) Cambay Körfezine, Afganistan içlerine, Himalaya Dağlarının eteklerine ve günümüzdeki Delhi şehrinin doğusuna kadar ulaşmaktaydı. İki ileri mevzisi Lothal ile Rupar, kuş uçuşuyla birbirlerine 1,600 km uzaklıktaydı. Mesafe dağlardan geçen yollar izlenirse daha da uzundur. Ancak farklı yerleşim yerlerinde ve arkeolojik katmanlarda bulunan (göreli tarihlerini belirtir) eserlerin büyük çoğunluğu öylesine benzerdir ki –tuğla blokları bile standart ölçülerdedir– beş yüzyıldan fazla sürmüş sıkı bir kültürel birliği açığa vurmaktadır. Dışarıdan herhangi bir akın veya içerden parçalanmalara dair herhangi bir belirti de bulunmamaktadır. Sümer resim yazısı ve çivi yazısından çok farklı, sadece kısa ibareli, mülkiyeti belirten izler taşıyan mühürlerden tanınan ve hâlâ çözülememiş bir yazı kullanmaktaydılar. Dolayısıyla bu halkın inançlarını veya tarihini bize anlatacak bir edebiyat da mevcut değildir. Ağırlık ve ölçüleri de yine Sümerlerden farklı bir sisteme göre standartlaştırılmıştı.

Arkeolojik kayıtlardan değerlendirilebildiği kadarıyla – zaten başka bir bilgi kaynağı elimizde yoktur– İndus Vadisi uygarlığı şehirli ve ticaretle ilgiliydi. Hâkim bir tapınak görevlileri veya tüccarlar sınıfının varlığına rastlanmamaktadır. Silahlar basitti. Küçük kırsal topluluklarda yaşayan çiftçilerin pişmiş topraktan şekillenmiş tarım aletleri ve muhtemelen ürünlerini şehir merkezlerine taşımak için kullandıkları (günümüzde Pakistan'ın Sind bölgesinde kullanılanlara benzeyen) tekerlekli yük arabaları da aynı şekilde basitti. Bu uygarlığın en büyük başarısı uzaktan yakından benzerlerine daha önce rastlanmamış ve yaklaşık 1000 yıl daha görülmeyecek kentleri Harappa ve Mohenjo-Daro idi. Düzenli gidiş gelişler için geniş caddeler ve bulvarlarla planlanmış bu şehirlerde sistemli olarak çeşitli kamu hizmetleri yürütülmekteydi. Büyük olasılıkla savaş yaşanmadığından tahkimata ihtiyaç duyulmamaktaydı. Öte yandan her birinin tek katlı bir ziggurat gibi yapay tümsekler üzerinde yükseltilmiş ve kalın duvarlarla çevrilmiş kerpiç tuğlalardan hisarları vardı.

Daha büyük ve daha önemli şehir Harappa'ydı. Fakat kalıntıları On dokuzuncu yüzyılda İngiliz demiryolu inşaatçıları tarafından büyük ölçüde yok edilmiştir. Mohenjo-Daro'dan ise daha fazla kalıntı kalmıştır (**2.16, 2.17**). İlk halinde, sel sularının kontrol edilebilmesi için bentlerin inşa edildiği İndus Nehrinin batı yakasında (daha sonra suyun akış yönü değişti) kuruluydu. Yaklaşık 1,6 km genişliğindeki kuzeyden güneye uzanan yaşam ve çalışma alanı, hava akımından yararlanılmasını sağlayan ızgara planına göre kurulmuştu. Kamu hizmetlerine evlerde musluktan akan temiz su, ev atıklarını, ayrıca yağmur ve sel sularını alan kanalizasyon sistemi de dahildi. Evler, atölyeler ve tüccarların dükkânları genellikle



2.16 Hisar planı, Mohenjo-Daro, Pakistan.



2.17 Mohenjo-Daro kazısı, Stupa yönüne doğru görünüm.

aynı büyüklükteydi. Hepsi ateşte pişirilmiş (Mezopotamya'daki gibi güneşte kurutulmamıştı) ve düzenli yani duvarın dış yüzeyinde uzun ve dar yüzleri sırayla dizilerek yerleştirilmişti. Merdivenler, ahşaptan ikinci katların varlığını açığa vurmaktadır. İç duvarlardaki dar, sivri nişler dışında süs unsurları kalmamıştır. Hisardaki kamu binaları diğerlerinden yalnızca ölçüleri bakımından farklıdır. Çok sayıda sütunla desteklenen tavanlı (daha sonraları Mısır'da geliştirilen ve Yunanlar tarafından hypostyle adı verilen) büyük bir salon veya toplanma alanı, büyük bir ambar, muhtemelen ayinsel yıkanma için zift kaplı yunak ve yakınında amacını sadece tahmin edebileceğimiz akademi veya manastır benzeri çok hücreli başka bir yapı vardı. Şehirliler güzel ancak süslemesiz dövme bakır kaplar kullanmaktaydı. Çömleklerin çoğu aynı şekilde kullanışlı ve sadeydi. Öte yandan oldukça geniş saklama kaplarının ağırbaşlı biçimleri, geometrik ve yaprak motifler bazen de siyah ve kırmızı boyalı hayvanlarla süslenmiş ve parlaklık kazandırılmıştı. Giysiler İndus Vadisinde MÖ 2500 civarında yetiştirilen pamuktan dokunan desenli kumaştan yapılmaktaydı (Amerika'dan birkaç yüzyıl sonra; Orta Meksika'da ilk defa MÖ 3000 civarında kaydedilmiştir). Mücevher, altın ve gümüş ile yarı değerli taşlardan boncuklarla –Afganistan'dan lacivert taş, İran veya Tibet'ten turkuaz ve Orta Asya'dan yeşim– yapılmaktaydı. Küçük Çantu-Daro kasabasında bir boncuk fabrikası bile vardı.

Günümüze ulaşan tüm sanat eserleri küçüktür ve şahıslara ait kişisel eşyalar oldukları anlaşılmaktadır (**2.18**). Büyük ölçekli kamu sanatından iz görülmemektedir. Erkeklerin ve

2.18 Urna, Harappa, MÖ 2400-200. Pişmiş toprak.



2.19 Kadın figürü, Mohenjo-Daro, MÖ 2400-2000. Pişmiş toprak, 19 cm. Musée Guimet, Paris.





2.20 ÜSTTE Mohenjo-Daro mühürleri, MÖ y. 2300-1750. Sabun taşı, 3.8 cm². Hindistan Ulusal Müzesi, Yeni Delhi.

2.21 SAĞDA Büst, Mohenjo-Daro, MÖ y. 2300-1750. Kireçtaşı, yüksekliği 17.5 cm. Hindistan Ulusal Müzesi, Yeni Delhi.

daha da çok kadınların –muhtemelen kült objeleri (**2.19**)– geniş kalçalı, cinsellik organlarını vurgulayan kabataslak figürlerinden, daha önce anıldığı gibi çocuklara oyuncak olarak yapılmış yük arabaları, natüralist hayvan ve model gruplarına kadar çok sayıda figür yapmışlardır. Daha ilgi çekici olanları, sabun taşından (kolay kesilen, gri ve yeşil tonlarında bir taş) yontulduktan sonra, büyük olasılıkla çömlekçi fırınında hafifçe fırınlanarak parlak bir yüzey verilen mühürlerdir (**2.20**). Bunların dikdörtgen yüzlerine insan, masalsı canavarlar ve hayvan figürleri kazınmıştır. Ancak Mezopotamya'da Sümerler'den başlayarak Asur dönemine kadar hikâyelerin işlenmesini mümkün kılan silindir şekillerine nazaran bu mühürlerin düz ve dikdörtgen yüzleri bu tarz anlatımları engellemiştir (bkz. s. 43). Tasarımları imgelerle taşın şekli arasındaki ilişkiye dair büyük bir duyguyu açığa vurmaktadır. İşlemeleri kıymetli taş işleme sanatı tarihi boyunca hiç aşılamamış, narin bir kesinliğe sahiptir. Küçük boyutlarına rağmen –5 cm²'den büyük değillerdir– yoğun bir canlılığa sahip ve temsil edilen hayvanın, bilhassa sevilen konulardan hörgüçlü yaban öküzünün, tüm önemli özellikleriyle doludurlar.

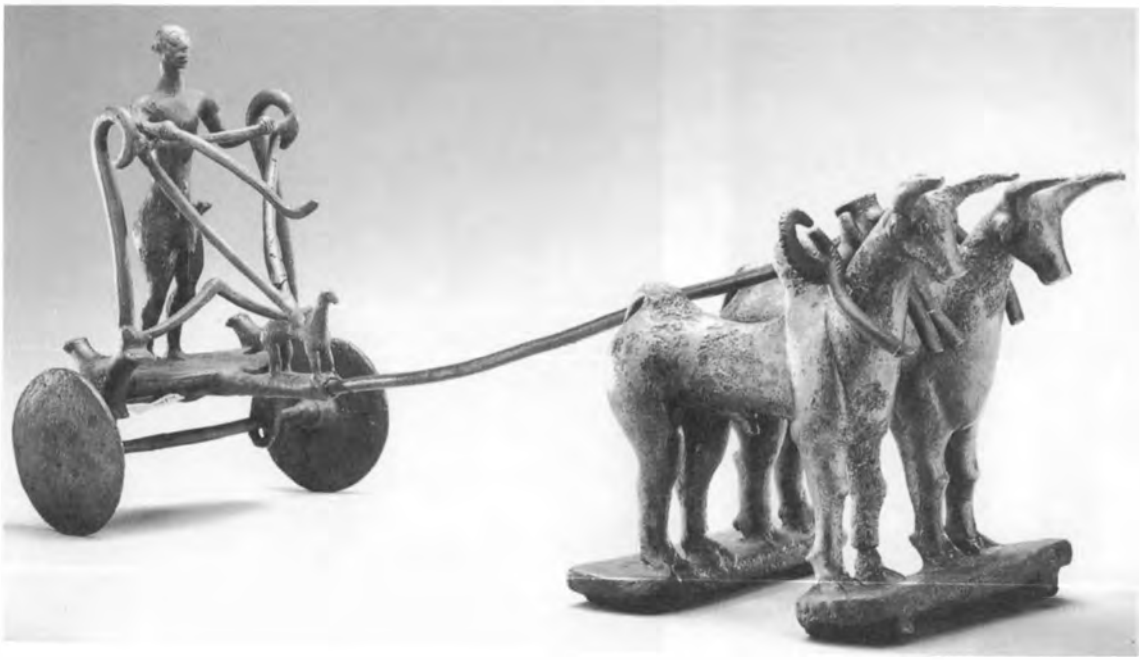
Yuvarlak taş yontular da son derece küçüktür. Yukarıda atıfta bulunulan iki önemli istisna dışında, tuhaf Asyalı çekik-gözleri, düz dolgun dudakları ve püsküllü sakallarıyla erkek başları ve yarım figürlerle sınırlıdırlar. Beyazımsı kireçtaşından yontulmuş ve kırmızı macunla kaplanmış en başarılı örnek öyle etkileyicidir ki fotoğrafına bakınca doğal boyutlarının üstünde anıtsal bir heykel olduğu düşünülebilir (**2.21**). Gerçekte ise yüksekliği 18 cm bile değildir. Örtünün sol omuza atılış şekli kendine özgüdür ve bir rahip veya şamanın temsil edildiği varsayımına yol açmıştır. Bazı



2.22 SOL ALTTA Dans eden figür, Harappa, MÖ y. 2300-1750. Kireçtaşı, yüksekliği 9.8 cm. Hindistan Ulusal Müzesi, Yeni Delhi.

2.23 SAĞ ALTTA Erkek torsosu, Harappa, MÖ y. 2300-1750. Kireçtaşı, yüksekliği 8.9 cm. Hindistan Ulusal Müzesi, Yeni Delhi.





2.24 Savaş arabası Daimabad, Maharaştra, MÖ y. 1500. Bronz, 22 x 52 x 17.5 cm. Batı Hindistan Galler Prensi Müzesi, Bombay.

yüzeysel benzerliklere rağmen –örneğin örtüdeki yoncalı desen, saçın ve sakalın taranışı, tıraş edilmiş üst dudak ve yontunun sert maske benzeri düzgünlüğü– Mezopotamya'da rastlanan her şeyden uzak duruş hissini uyandırır. Mezopotamya ile İndus Vadisi sanatları arasındaki derin farklılıklar, biri dans eden (**2.22**), diğeri ayakta dik duran (**2.23**), her ikisinin de kolları ve ayakları kayıp iki erkek torsosunda daha güçlü hissedilir. Olağanüstü bir ustalıkla yapılmış, hemen hemen 10 cm yüksekliğindeki bu heykeller, oyuncak benzeri minyatür nitelikleri asla sergilemezler. Dinç bedenleri, tombul yuvarlak hatların yumuşaklığını ve sıcaklığını daha duyarlılıkla betimleyen eserlerin sayısı çok azdır. Hacimli kabarık yüzeyler birbiriyle öyle bağdaşır ve birleşir ki, zarifçe yumrulanan göbek ve kalçalar farklı noktalardan görülmesi ve beğenilmesi istenen bir heykel biçiminin vazgeçilmez nitelikleri gibi görünür. Çepeçevre bakıldıklarında çok daha doğru anlaşılırlar. Dans eden figür, çok daha sonraki dönemlerin sanatlarında bile nadir görülen üç boyutlu hareketin kavrandığını gösterir. Figür, MÖ ikinci yüzyıldan itibaren Hint sanatında sayısız örneklerine rastlanan üç yöne eğilmiş, *tribhanga* pozu (bkz. s. 222) denen poza göre yapılmış; cinsel duyarlığı daha da vurgulayan, zarif bir çapraz dönüşle birleşmiştir. Figür, belki de başka birçok kültürdeki gibi dini ayinlerin parçası olarak icra edilen dans ritmini yakalamaktadır. Her iki gövde de insan figürünü, Mezopotamya ve Mısır'daki gibi erişilmez bir tanrısallık veya yarı tanrısal krallığın sembolleri olarak değil, yaşayan ve hareket eden organizmalar şeklinde ele almaktadır. Aslında o kadar olağandışıdırlar ki erken tarihli olmaları bile sorgulanmıştır. Teknik başarılarının dışında, bu kadar belirgin bir doğallık ve denge, hareket kolaylığı ve özgürlüğü ile bu çok zorlu heykel kompozisyonunun altından kalkılması, milattan önce üçüncü veya ikinci binyıllarda yapılmış olduklarına inanmayı güçleştirmektedir. Ne var ki her ikisi de İndus Vadisi uygarlığının günümüze gelen diğer örnekleriyle beraber Harappa'da bulunmuşltur. İndus'un bu büyük, beceriyle planlanmış ve iyi inşa edilmiş şehirlerinden neden bu kadar az sayıda ve küçük boyutlu figüratif sanat eseri kaldığı sorusunun cevabı, tahminden öteye gidemez. Acaba kültürleri, Mezopotamya ve Mısır'da bu kadar çok anıtsal eserin yaratılmasının arkasında yatan ölümsüzleştirme dürtülerinden mahrum muydu? Dinleri etkileyici kült figürlerine ihtiyaç duymuyor ve sosyal sistemleri siyasi iktidar imgelerini talep etmemekte miydi?

Bu uygarlığın nasıl ve neden çöktüğü de bir gizemdir. Aryanlar, yani daha sonraları Hint kültürüne hâkim olacak İran'dan gelen halklar (Sanskritçenin türediği bir Hint-Avrupa dili konuşmaktaydılar) ikinci binyılda birkaç yüzyıl boyunca bölgeye girmiş, hatta işgal etmişlerdir. Şehirler yağmalanmamış, fakat zaman içinde terk edilmiştir. İkinci binyıla kadar yerleşimin sürdüğü ana alanın dışındaki (Bombay'dan 130 km kadar içerdedir) Daimabad'ta yapılan kazılar, muhtemelen MÖ 1500 civarına ait kayıp mum tekniğiyle dökülmüş ağır bronzdan hayvan gruplarını günışığına çıkarmıştır. Aralarında bir çift öküzün çektiği, daha şematik olmakla beraber İndus Vadisi pişmiş topraklarına benzer bir savaş arabası (**2.24**) önemlidir: Bu parçalar belki de ithal edilmişlerdi; fakat Mohenjo-Daro'da bulunmuş parçalardan farklılık gösteren yerel çömlekler üzerindeki resimlerle yakınlıkları vardır.

Bakır silahlar ve çömlekçi çarkında çömlek yapımına ilişkin biri yerli diğeri Aryan, iki farklı kültürün beraber var olduğunu ortaya koyan zanaat teknikleri günümüze kadar gelmiştir. Dini düşünce ve uygulamada kuvvetli bir devamlılık çizgisi mevcuttur. Zira ilk Vedalar –Hıristiyanlıktaki Mezmurlar gibi Sanskritçede günümüze kadar hürmet



Eski Mısır

edilen şiirsel ilahiler– inanışa göre MÖ 1500 ile 800 arasında yazılmıştır. Ancak Hint sanatının MÖ üçüncü yüzyılda başlayan kesintisiz tarihinden önce arkeoloji kayıtlarında uzun bir boşluk vardır (bkz. s. 216).

ESKİ MISIR

Hanedanlar Öncesi Dönem

Sümerler ve İndus Vadisi uygarlıkları gibi eski Mısır uygarlığı da tarımsal sulama, ayrıca insanlar ve malzemelerin –ağaç, taş ve elbette tarım ürünleri– taşınması için geçiş yolu sağlayan büyük bir nehir boyunca gelişti. Neolitik hayatta örgütlenmiş toplulukların büyük bir adım atmasını sağlayan baskılar, yani taşkın kontrolü ve sulama, muhtemelen burada da geçerliydi. Bunun, toplulukların çabalarına verdiği itici güç Mezopotamya'daki gibi Mısır'da da hayati önemdeydi. Fakat ciddi farklılıklar da mevcuttu. Büyük şehirlerin karşılıklı rekabet içinde geliştikleri ve sık sık savaştıkları Sümerler'in aksine, eski Mısır tek, birleşik, yerel merkezleri olmayan geniş alanlara yayılmış ve mutlak hükümdar kontrolünde bir kırsal topluluk şeklinde gelişti. Bunun sebebi büyük ölçüde doğal şartlardı. Zira Afrika çölleri dördüncü binyılda genişlemeye başladığında, Nil vadisi bu doğal engellerden giderek daha çok yararlandı. Halk yaşam veren tek bir nehrin birleştirici gücü ve sonraları da kralların veya İncil'in andığı gibi firavunların etrafında bütünleşti.

Güneşle birlikte Nil de temel inançları şekillendirmiştir. Nil'e, (daha da çok taşan Nil'e) mutluluk tanrısı olarak tapılmış, güneş ise Re (veya Ra) adıyla tanrıların babası sıfatıyla kutsanmış, Mısır'da her yerde hazır ve nâzır olduğundan, doğarken selamlanmış, öğle vakti korku uyandırmış, batıp ufukta kaybolurken onurlandırılmıştır.

Ancak Nil iki farklı çevreden geçmektedir: yukarı (güney) Mısır'ın dar ve bazen kayalık sırtlarla içine kapanmış vadisi ile muazzam Aşağı (kuzey) Mısır deltasına açılan geniş alüvyonlu ova. Çiftçilik, nehrin taşıdığı alüvyonlarla zengin bir toprak temin ettiği deltada beşinci binyıl ortalarından önce başladı. Yukarı Mısır'a daha güney ve batıdan gelen Sahra Çölü'nün neolitik kültürüyle bağlantılı göçerler yerleşti. Burası herhalde dünyada taş çağı kaya resmi sanatından, okur-yazar insanların resim ve heykel sanatına kadar kültürel devamlılığının kesintiye uğramadan izlenebileceği tek bölgedir.

Messak'daki kayalara işlenen tarzda (1.14) hayvanlar, Yukarı Mısır'da hanedan öncesi dönemde (MÖ y. 4000'den y. MÖ 3200'e kadar) çömleklere resmediliyordu. Fakat dördüncü binyıl sonundan önce boyalı çömlekler azalmış görünmektedir. En önemli hanedanlık öncesi kapları mermer ve diyoritten –ellerindeki tek metal alet olan bakırla (bu bölgede ikinci binyılın başına kadar bronz dökümü yapılmamaktaydı) sert taşları delme, oyma ve parlatmada büyük bir teknik ustalık gösterilerek– yapıldı. Ölülerle birlikte gömülmesi için kilden küçük erkek ve kadın figürleri yapıldı.

Genellikle hizmetkârları temsil eden bu figürler, ölümlü hayatın zevklerini sonsuza kadar sürdüren ve gelişmiş biçiminde her iyi insana mutlu bir ebediyet vaat eden ölümsüzlük inancının gelişmeye başladığını işaret eder. Günümüze gelen eski Mısır sanat eserlerinin büyük kısmına ilham veren ve belirginleştiren şey bu inançtır. Resimler bu tarihlerde mezarlarda belirmeye başlar; bu resimlerden biri Hierankopolis'te bir mezarın duvarında (şimdi Kahire'deki Mısır Müzesindedir) bir diğeri ise başka bir mezardaki keten kumaş parçalarının üzerindedir (**2.25**). Her iki resim de Nil'deki hayatı yansıtır: Keten pano üzerinde hipopotamlar, kabinli güverteleriyle kayıklar ve esmer figürlerin çektiği

2.25 Resim parçası, Gebelein, MÖ y. 3500–3200. Keten. Museo Egizio, Torino.



çok sayıda kürek vardır. Her şey Paleolitik mağara resimleri ve kaya sanatındaki gibi sınırsız bir mekânda süzülen yassı siluetler şeklinde yapılmıştır. Ancak konu ve konum (mezarlar) itibariyle kesin şekilde tarihöncesi geçmişinden ayrılır. Dolayısıyla eski Mısır kültürünün temel unsurları, MÖ 3200'de ilk hanedanın ilk kralı Narmer tarafından Yukarı ve Aşağı Mısır birleştirilmeden çok önce doğmuştu.

Erken Hanedan Dönemi

Narmer kayrak taşından (kırılcal bir kayaç) oyulmuş bir adak paleti üzerinde resmedilmektedir (**2.26a, 2.26b**). Eski Mısır sanatını gelecek 3000 yıl boyunca diğerlerinden ayıracak şekil özelliklerinden birçoğu burada kendini gösterir. Ön yüzde birbirine dolanmış iki canavarın boyunları –muhtemelen zafer kutlaması için yapılan bir dini tören kült imgesinin gözünün düzgün boyanması amacıyla bırakılan boşluğa çerçeve oluşturmaktadır (2.26a). Yaratıklar, belirgin bir şekilde çizilmiş, figürlerin bundan böyle rastgele görülmesine nadiren izin verilecek eski Mısır resminde ve rölyefinde, zemin hatları üzerinde gösterilmiştir. Artık keten parçasındaki gibi (2.25) sınırsız boşlukta süzülen dağınık imgeler, özellikleri belirtilmemiş yassı siluetler de değillerdir. Üstlerinde Aşağı Mısır'ın kırmızı kobra tacını takmış Narmer, başları kesilmiş halde sağ tarafta gösterilen esirlerin infazını denetlemektedir. Aşağı kesitte bir şehrin surunu yıkan boğanın gücü simgelenmektedir. Bunun altında da yalın çıplaklığı aşağı statüsünü ima eden yere yıkılmış bir adam vardır.

Diğer yüz, Yukarı Mısır'ın beyaz tacını giymiş Narmer'i, çağlar boyunca binlerce defa tekrarlanacak, esiri cezalandırmak için törensel bir hareketle sağ kolunu kaldırmış halde göstermektedir (2.26b). Ölçü önemi gösterdiğinden, Narmer de sandallarını taşıyan ve ayrı bir zemin hattında duran eşlikçisinden iki kat büyüktür. Narmer, muhtemelen gücünün simgesi olan özenle yontulmuş kaslı bacaklarıyla da ayrılmaktadır. Sağındaki, Aşağı Mısır'ın simgesi altı papirüs başağını pençesinde tutan kuş, göklerin ve aynı zamanda Yukarı Mısır'ın tanrısı Horus'un simgesi olan şahindir. Kompozisyondaki her ögenin, daha sonraki kullanımlarından anlamı çözülen özel bir mânâsı vardır.

Üçlü kompozisyon biraz Uruk vazosunu hatırlatmaktadır (2.2). Ancak paletlerde gerçekçi tasarlanan figüratif gruplarla (kral ve esirler veya altlarındaki kaçan adam) resimsel simgeler arasında (ön yüzde sancak taşıyan insanların giriş ve çıkışı, arka yüzde Yukarı ve Aşağı Mısır'ın amblemleri) bir kararsızlık görülür. Bu kararsızlık oymacının sanatsal bakımdan figürleri birleştirmesiyle kısmen çözülmektedir. Narmer'in düşmanlarını bozguna uğratma gücünün gerçekçi bir beyan şeklinde "okunması" amaçlanmış palet; diğer taraftan birçok eski Mısır sanatı eseri gibi simgeseldir de. Eski Mısırlılar geçici dünya işlerini kaydetmek yerine "ebedi varlık"la daha ilgiliydiler ve bu da esrarengiz bir işaret ve simge dili gerektirmekteydi.

Birinci hanedanın ilk hükümdarlarından "Yılan Kral" Cet'in mezarındaki *stel* tamamen simgeseldir (**2.27**). Kralın şahsında vücut bulan Tanrı Horus için oyulmuş dik duruşlu bir şahin, kralın adını işaret eden yılan ve tahminen kraliyet sarayını temsil eden bir bina cephesinden oluşmaktadır (firavun sözcüğü aslen büyük ev veya saray anlamına gelmiştir).

2.26a & 2.26b Narmer'in paletleri, Hierakonpolis, MÖ y. 3200. Kayrak taşı, yüksekliği 63.5 cm. Mısır Müzesi, Kahire.

2.27 Cet *Steli*, Abidos, MÖ y. 3000 Kireçtaşı, yüksekliği 54.9 cm. Louvre, Paris.



Resim yazısında kullanılan işaretler olan hiyeroglif bu sıralarda kraliyet anıtlarındaki yazıtlarda sistemleştirilmekteydi (Tapınak hesaplarının tutulması amacıyla ilkyazı biçimlerinin geliştirildiği Sümerler'deki gibi idari amaçlar güdülmemişti). Papirüs üzerine yazmaya daha uygun, hiyerogliflerden geliştirilen kursif yani bitişik elyazısı Mısır'da ancak üçüncü binyılın ortalarından sonra geliştirildi. Hiyeroglifler yine de mezarlarda, anıtlarda ve tapınaklarda, eski Mısır dininin 4. yüzyılda yasaklanmasına kadar kullanılmaya devam edildi. Temsil edici imgelerin anlamsal önemlerini korudukları gibi, hiyeroglifler de resimli harflerini sonuna kadar korudular.

Eski Mısır sanatında, olgunluk ve tutarlılık, tutuculuk ve devamlılık ile kalıcılığa neredeyse saplantı derecesinde ilgi, aynı zamanda katılık ve değişime kapalılık özellikleri çok erken zamanlarda belirginleşti ve eski Mısır sanatı boyunca sıradışı bir tutarlılıkla devam etti. Platon MÖ 4. yüzyılda Mısır sanatının son 10.000 yıl boyunca hiç değişmediğini ifade etmiş, yenilik getirilmesinin kanunlara aykırı görüldüğünü belirtmiştir. Bu mübalağalı ifadeleri, elbete çok belirgin niteliklere sahip bir sanat tahrik edebilirdi. Diğer taraftan, dönemsel dönüşümlere ve yeniliklere rağmen eski Mısır sanatı, belki Çin sanatı dışında başka hiçbir uygarlığın şerimeyeceği derecede güçlü ve hemen tanınabilen üslubunu her zaman korumuştur.

Eski Mısırlılara özgü yaşam ve ölüme dair hâlâ tam aydınlanmamış düşünceler, piramitlerin inşasından çok önce ve çok sonraki dönemlere kadar sanatlarının neredeyse tüm biçimlerini belirlemiştir. Hükümdarlarını tanrıların kâhyaları veya temsilcileri olarak gören Sümerlerin aksine Mısırlılar firavunlarına tanrı muamelesi yapmışlardır. Lakin firavunların ve sadık tebaalarının erişmeyi umdukları ölümsüzlük, mumyalanmış bedenlerinin korunmasına bağlıydı. (Bedenin mumyalanması ve iç organların ayrıca saklanması işleminde MÖ üçüncü binyıldan önce ustalaşmışlardı.) Birinci hanedan döneminde, bir prensesin öteki dünyada kendisine eşlik etmesi için katledilen hizmetkârlarıyla beraber gömülmesi gibi, birçok kültürce paylaşılan dehşet verici gömülme âdeti uygulanmıştır (bkz. s. 44). Fakat bu âdetin Mısır'da ne kadar yaygın olduğunu ve mezarlardaki resimli figürlere ve heykellere talebin ne ölçüde bu âdetten kaynaklandığını bilmiyoruz. Eski Mısırlıların mezar sanatı için daha önemli konu, beden ile ruh arasındaki ilişki hakkında kendilerine özgü ve hanedanlar döneminin başlarında geliştirilmiş inanç biçimleriydi. Genel anlamda, ruhun birbirinden ayrı ancak yakından ilişkili üç kaynağının olduğuna inanmaktaydılar.

Evrenin yaşam gücünün parçası *Ka*, yaşam ve ölümde bedene eşlik eder, tam potansiyelini ise ancak ölümden sonra gerçekleştirirdi. *Akh*, insanın "gerçek benliği" ve ayrıca ölümle vücuttan ayrılarak göğe çıkan ruhuydu. *Ba* ise ölünün bedenine girip çıkan hayalet gibiydi. Bu inançların mevcudiyeti sadece mezar sanatında değil, kültürün her veçhesinde hissedilir. Eski Mısır'ı diğer tüm uygarlıklardan daha net ayıran başka hiçbir şey yoktur. Görsel sanatları, kendisini büyük ölçüde bu ruhsal kaynaklar için uygun mekânlar sağlanmasına adamıştı. Heykeller, *Ka* veya bir parçasının daima yaşayacağı ebedi bedenlerdi; bu hayatın zevklerini yansıtan rölyefler diğer hayatta bu zevklerin sürekli kılınmasını sağladı; tarihi olaylara ilişkin rölyefler ise Mısır'ın gücünün tükenmezliğini güvence altına aldı. Dini ayinlerin tasviri dahi tanrıların sonsuz esenliğini temin etmek içindi.

Yunan tarihçi Diodorus Siculus MÖ birinci yüzyılda, "Mısırlılar evlerinin geçici barınma yerleri, mezarlarının ise gerçek evleri olduğunu farz ederler" demektedir. Tarihöncesi Mısır'da iki ayrı gömülme yöntemi gelenekseldi. Delta bölgesinde ölüler köylerde, bazen evlerin altında toprağa verilirken, güneyde ise çöle kazılan (kuru kumlar bedenlerini muhafaza etmekteydi) çukurlara gömülmekte, yanlarına yiyecek, içecek, giysi, silah ve aletleri bırakılmaktaydı. Narmer'in Aşağı Mısır'ı fethedip iki diyarı birleştirmesinden sonra güneyde ölüler için ev inşa etme düşüncesi gelişti. Daha önceleri mezarın örtüldüğü kum tümseğinin yerine kerpiçten yapılan, günümüzde *mastaba* denen (Arapçada seki kelimesinden geçen) alçak dikdörtgen kürsü benzeri bir biçim geçti. Refahın artmasıyla bu *mastabaların* boyutları ile altındaki odaların karmaşıklığı arttı. Giderek yapısal amaçlarla olmasa da, zeminlerin döşenmesi ve rölyefler için –örneğin *Cet steli*– taş kullanıma girdi.

Eski Krallık Mimarisi

Kadim bir gelenek, taştan bina inşaatının "keşfini", sonraları tanrı mertebesine çıkartılan Heliopolis yüksek din görevlisi İmhotep'e atfetmektedir. O, eski Mısır'ın sadece ilk değil, aynı zamanda adı zikredilmiş az sayıdaki mimarlardan biridir. Yarı efsanevi bir figür olmakla birlikte İmhotep'in, üçüncü hanedanın kurucusu, Eski Krallık olarak tanınan dönemi başlatan Kral Zoser (MÖ 2780-2180) için Sakkara'da önemli kalıntıları görülebilen mezar kompleksini inşa ettiği söylenmektedir. Mezarın garip yönlerinden birçoğunun sebebi taş kullanımındaki deneyimsizlikleridir. Ancak Mısır mimarisinin sonraki dönemleri, özellikle "basamaklı

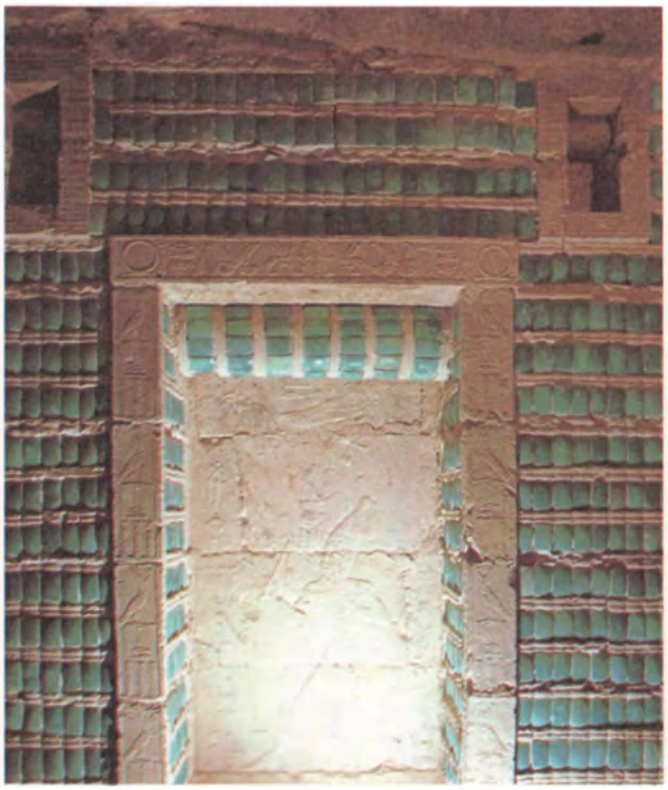
2.28 Kral Zoser'in sarayı (restore edilmiş), Sakkara.





2.29 Kral Zoser'in basamaklı piramidi ve (restore edilmiş) sarayı, Sakkara, Mısır, MÖ y. 2770.

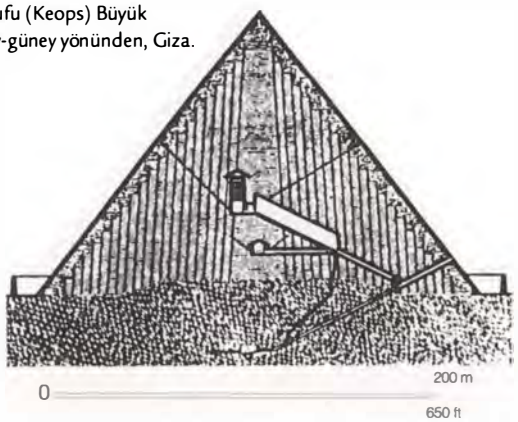
2.30 Sağır kapı, Zoser grubu güney mezarı, yeraltı bölgesi, MÖ y. 2770. Sakkara.



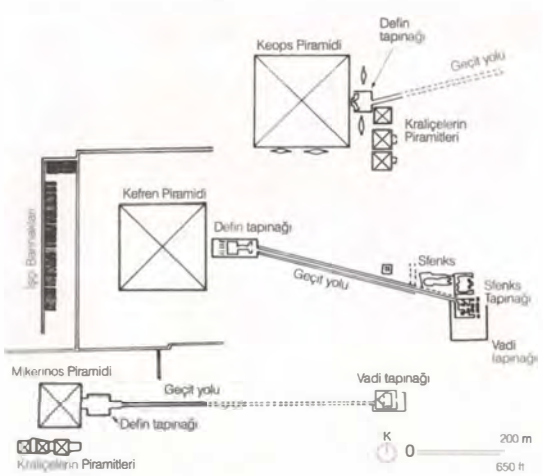
piramitler" için mezar emsal teşkil etmiştir. Bu fikrin *mastaba*'dan geliştiği, Sakkara'da bir *mastabanın* küçülen boyutlarda birimler eklenerek 60 metreye kadar yükseltildiği ve aslında üstünde tapınağı olmayan bir ziggurat biçimine kavuştuğu görülmektedir. Amacı ise yeraltında 27 metre derinliğe inen tabut odasını işaretlemek ve korumaktı.

Piramidin etrafında, yapım ve tasarımıyla Zoser'in sarayının kerpiç duvarlarını taklit eden, 9 metre yüksekliğinde, kireçtaşından bir duvara çevrelenmiş alanda tek katlı binalarla avlular bulunuyordu (**2.28, 2.29**). Düzgünce tıraşlanmış kesme taş bloklar kerpiç tuğlalar gibi kullanılmış, dış cepheler de Cet stelindeki gibi nişlerle zenginleştirilmiştir (2.27). Aslına bakılırsa taş, tüm komplekste daha az dayanıklı malzemelerin yerine kullanılmıştır: daha basit barınakları desteklemeye yarayan papirüs saplarından demetler biçiminde taş sütunlar; geniş tek papirüs sapları gibi yarım sütunlar (belki de aynı zamanda semboliktiler). Dikmeler ve saraklar taştan yontulmuş, boyanarak ahşap dikme ve saraklara benzetilmiştir. En sıradışı özellik ise, yeraltı odalarındaki, günümüze kadar Kuzey Afrika perdelerinde kullanılan türden, katlanabilen kamış hasır taklidi mavi-yeşil çinili sağır kapılardır (**2.30**). Bunun hayli geliştirilmiş bir göz yanılması biçimi yani *trompe l'oeil* olduğu görülebilir. Fakat bu anlamda asla düşünülmemiştir. Bizim için illizyon sanatı "gerçek şeyin" yanıltıcı bir imgesiyken, eski Mısırlılar için bunun tam tersi geçerliydi. Onlar için "gerçek şey" Kral Zoser'in kutsal bölgesiydi, taklit ettiği kraliyet sarayı ise

2.31 Kesit, Hufu (Keops) Büyük Piramidi, kuzey-güney yönünden, Giza.



2.32 Giza piramit kompleksinin planı.



değişim ve bozulma kanunlarına tabi geçici dünyevi ikametgâhıydı. Aralarındaki ilişki, ruh ile ölümlü beden arasındaki ilişkiye benzerdi.

Ba, bu yeraltı odasındaki tek parça taştan yapılmış kapılardan geçebilmekteydi. Kutsal alanın avlularından birinde Mısır'ın yerel tanrılarından her birine adanmış "şapeller", ölümlü gözlerin görebileceği fakat ancak ruhların nüfuz edebileceği sağır kapılı ön cephelerden başka bir şey ifade etmez. Sağır kapılar ve taş piramit kapıları tüm eski Mısır mimarisinde tekrarlanır. Ancak boyu eninden uzun plan ve Zoser piramidinin basamaklı biçimi zamanla değiştirilmiştir. Dördüncü hanedanın kurucusu Sneferu (MÖ y. 2680-2565) için inşa ettirilen üç piramit aşağı yukarı kare planlıdır. Bunlardan Daşur'daki bir tanesi de, halefleri Hufu (Keops) (**2.31**) ve Hafra (Kefren) tarafından en büyükleri olarak, modern Kahire'nin hemen dışındaki Giza'da ulaşılan klasik pürüzsüz cepheli piramit biçimine (**2.32, 2.33**) yaklaşır. Bu biçim *benben* adıyla bilinen, Heliopolis'teki güneş tanrı tapınağındaki kült imgesinden –piramit veya konik tepelikli bir taş– alınmış gibidir. Piramit ayrıca, güneşin bulutlardaki bir aralıktan yeryüzüne ışıldamasının yarattığı etkiyi hatırlatmaktadır.

Ölü kralın, güneşin bu huzmelerinin üzerinden cennete yükseldiği söylenirdi. Hufu piramidi 5.25 hektarı işgal eden kare bir temel üzerinde 137 metreye yükselmektedir (Roma'daki San Pietro Kilisesinin yaklaşık iki misli büyüklüğünde bir alanı kaplar). Dört cephesi eşkenar üçgendir. Planının isabet derecesi dikkat çekicidir. Kenarlar, derecenin onda birine göre pusulanın anayönleriyle eşleşmektedir

2.33 Hafra Sfenksi ve piramidi (Kefren), MÖ y. 2650 . Giza.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Eski Mısır Piramit Metinleri

Piramitlerin amacı ve anlamı – kralların ebedi esenliğinin temin edilmesi – piramitlerin derinliklerindeki mezar odalarının tavanlarını ve duvarlarını bazen tümüyle kaplayan hiyeroglif yazılarında açığa kavuşturulmuştur. Bu "piramit metinlerinin" ilk bilinenleri Sakkara'daki beşinci hanedanın MÖ 2345'de ölen son kralı Unas'ın piramidindedir. Toplamda 700'den fazla olan diğerleri altıncı hanedanın kralları ve kraliçelerinin mezarlarındadır (MÖ y. 2345– y. 2184). Orta Krallık zamanında (MÖ y. 2134-1787) benzeri metinler kraliyet kadar soyluların da ahşap tabutlarının iç kısımlarına, daha sonraları da daha yaygın olarak eklemeler ve çeşitlemelerle Ölü Kitabı (ilk halinde Gündüz Ortaya Çıkan Bölümleri) adıyla bilinen, mumya mahfazalarının içine bırakılan papirüslere yazılmıştır (bkz. s. 94).

Mısır hiyerogliflerinin temel sistemi (bkz. s. 54, 62) Jean-François Champollion tarafından 1822 yılında, MS 196'da hiyeroglif, Mısır halk dili (MS ikinci yüzyılda Mısır'da kullanılan yazı) ve Yunanca bir emirnamenin yazıldığı siyah bazalt taşı bloğu "Rosetta Taşları" (British Museum, London) incelenerek çözüldü. Champollion iki tür işaretin bir araya getirildiğini teşhis etti: ideogramlar ve fonogramlar. (İdeogramlar objelerin isimlerini ve bunlarla bağlantılı fiilleri belirten güneş, ışık, yükselmek, parlamak gibi geleneksel gösterimlerdir. Fonogramlar ise ünsüz harflerin seslerini gösterirler.) İzleyen onyıllarda hiyerogliflerin çözülmesinde büyük ilerlemeler kaydedildi. Ancak 1880'lerde keşfedilen ilk piramit metinleri, bazı fonogramlarda temsil edilen hayvanların canlanmaları ve ölülerin bedenlerine saldırmalarının önlenmesi için uzuvlarının sakatlanmış olmasından ötürü zor anlaşılmıştır. Eski Mısır'ın özellikle canlı yaratıklara ait görsel imgelerinde büyünün gücüne duydukları inancın bundan daha net bir bulgusuna az rastlanır.

Piramit metinlerinin, ölünün esenliğini temin etmekte, hizmetkârların ve hayvanların rölyeflerinden ve mezarların ve kabir tapınaklarının dış oda duvarlarındaki odun yığınlarından daha etkili olduğuna inanılırdı. Bunlar cenaze törenlerindeki efsunlu sözleri sürekli tekrar ederdi. Birçoğu birbirine benzerlik göstermesine rağmen, iki tanesi bile birebir benzerlik göstermez. Tipik bir diriliş metni izleyen cümleleri içerir:

Ey Kralın cesedi, çürümeyesin, bozulmayasın, kötü kokmayasın. Ayağının üstünden geçilmeyecek, senin adımlarından daha büyüğü gelmeyecek, Osiris'in yolsuzluklarının üstüne basmayacaksın. Orion gibi gökyüzüne ulaşacak, Sothis kadar etkili bir ruhun olacak; yetkili ol, yetkili olmak, güçlü ol, güçlü olmak; Irw'de yaşayan Horus gibi, ruhun tanrılar arasında dursun. Tıpkı Nt-Tacı'nın Aşağı Mısır Kralında, Mizwt Tacının Yukarı Mısır Kralında, ağaçların Mntw kabile üyelerinin tepesinde olduğu gibi senin de dehşetin tanrıların kalbinde var olsun. Ölümsüz Yıldızların elini yakalayacaksın, kemiklerin kaybolmayacak, cesedin bozulmayacak. Ey Kralım, organların senden uzaklaşmayacak; çünkü sen tanrılardan birisin.

Başka bir piramit metnindeki dua dokuma tanrısı Tait'e seslenir.

Büyük Gölün kenarında duran, tanrıyı kardeşiyle barıştıran Tait, selamlar olsun sana! Sen var mısın, yok musun? Var olacak mısın, olmayacak mısın? Yerinden çıkmasın diye Kralın başını koru; gevşemesinler diye Kralın kemiklerini topla ve Kralın sevgisini onu görecek bütün tanrıların kalbine koy.

(R. O. Faulkner, *Eski Mısır Piramitleri Metinleri*, Oxford 1969)

(kuzey yönü, kuzey ufkunda bir yıldızın gözlenmesi ve yıldızın yükselen konumu, gözlem noktası ve batış konumu arasındaki üçgenin kesilmesiyle doğru belirlenmiş gibi görünmektedir).

Keşfedilebildiği kadarıyla, piramidin merkezini teşkil eden taşlar, rampa veya bayırlardan çıkartılmış ve yukarıdan aşağı doğru daha güzel kesilmiş taşlarla yüzey kaplandıkça evreler halinde yıkılmıştır. Piramidin merkezindeki mezar odalarına götüren galerilerin örüldüğü taşları kesmeleri için usta taş işçileri çalıştırılmış olmalıdır. Taşları sahaya çıkartmak için ihtiyaç duyulan büyük işgücünün zorla çalıştırıldığı söylenir. İnşaat muhtemelen her yıl Temmuz sonundan Ekim sonuna kadar yani toprağın işlenemediği, Nil'in taştığı ve nüfusun çalışmadığı zamanlarda devam etmiştir. Normal inşaat mevsimi buydu. Nil'in taşması ayrıca Yukarı Mısır'dan teknelerle taş nakliyatını da kolaylaştırırdı. MÖ beşinci yüzyıl Yunan tarihçisi Herodot'a göre, Hufu piramidinin yapılması 20 yıl almıştır. Piramidin devletin gelecekteki zenginliğinin bağlı olduğu kralın ebedi esenliğini temin ettiği düşünülürse, bu süre, mütevazı bir bedel sayılabilir.

Daha sonra yapılan piramitler daha küçüktür ve sadece mezar odalarına götüren iç geçitlerin planında –diğer geçitler izinsiz girenleri yanıltmak için tasarlanmıştı– farklılık göstermektedir. Her piramide ayinler ve törenler için tasarlanan kutsal bir cenaze alanından ulaşılmaktaydı. Eski Krallık kutsal alanlarından, Giza'daki Hafra piramidinin tören alayı geçit yolunun başlangıcındaki Vadi Tapınağı dışında pek bir şey kalmamıştır. Bu yapı, tek parça büyük taşlardan yontulmuş payanda ve lentoların kusursuzca dörtgenler halinde yerleştirilmesiyle yapılmıştır. Hemen yanında piramit için çıkartılan taşlardan artakalan tümsek kesilip yontularak, muhtemelen Hafra'yı, batı ufkundaki Gün Batımı Kapılarını koruyan güneş tanrısı olarak temsil etmesi için Büyük Sfenks yapılmıştır. (2.33)



2.34 Kraliçe I. Heteferes'in taşınır pavyonu ve mobilyaları, MÖ y. 2650. Ahşap ve altın varak. Mısır Müzesi, Kahire.

Eski Krallık piramitleri, insanlığın büyük boyutlu anıtları arasında en kalıcıları olduklarını kanıtlamalarına rağmen, ironik şekilde ana amaçları olan mumyaları ve altlarında gömülü heykelleri ve tefrişatı korumakta başarısızlığa uğramıştır. Hepsine zorla girilmiş ve talan edilmiştir. Saldırıları önlemek için –Yeni Krallıkta çok sonraki zamanlara kadar– kullanılan yöntemler de işe yaramamıştır. Ancak Kraliçe I.Heteferes'in (Hufu'nun annesi) derinlere gömülmüş mezarı şans eseri günümüze ulaşmıştır. Mezar, altın tabakalarla kaplı ahşap direklerin tuttuğu taşınır bir otağ içermektedir. İçinde iki koltuk, bir yatak, bir tahtırevan ile altın ve abanozla işlenmiş kutular (**2.34**) ayrıca turkuaz, lacivert taş ve gümüşe işlenmiş akikli (eski Mısır'da altından daha nadir ve değerli bir maden) mücevherler vardır. Mobilya tasarımı sade inceliği kadar işçiliğinin kusursuzluğu ile de dikkat çekmektedir. Bu parçalar münhasıran cenaze için yaptırılmış olabilir. Ancak dönemin resimlerinde ve rölyeflerinde gösterilen günlük eşyalara da benzemekte, bu bakımdan daha eski kraliyet mezarında gömülmüş olması gereken hazineler hakkında değil, geride hiç iz kalmamış Eski Krallık saraylarının zarafeti hakkında da fikir vermektedir.

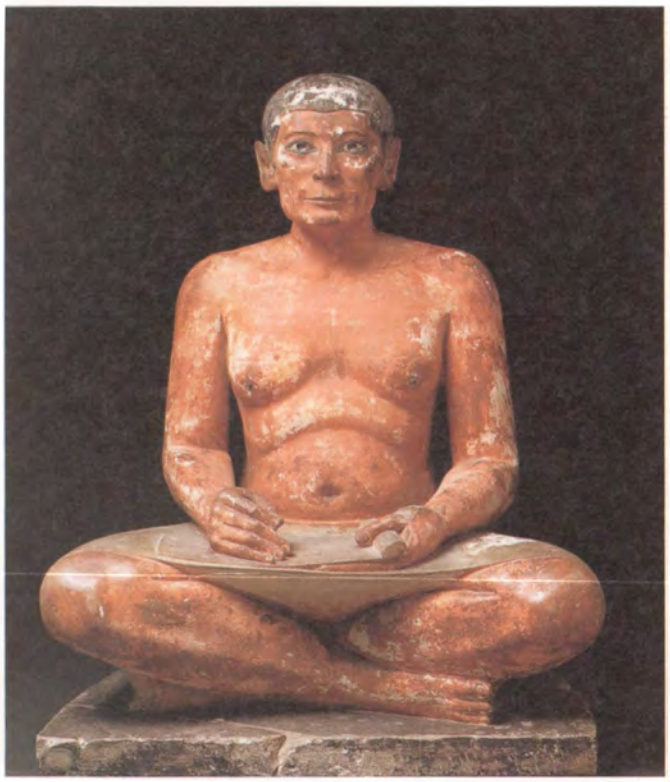
Eski Krallık Heykeli ve Resmi

Mezarlarda mumya dışında en önemli obje, ölenin bir parçasının veya "diğer benliği" içinde *Ka*'sının yaşayabileceği heykeliydi. Dördüncü hanedanın başından itibaren heykeltıraşlar, dünya sanatında eşi benzeri görülmemiş gerçeklikte böylesi heykeller yontmaktaydı. Prens Rahotep (kral Sneferu'nun oğlu) ve eşi Nofret'inki gibi, renklerini ilk günkü tazelikleriyle koruyan bu heykellerden bazıları, fevkalade inandırıcı ve sahiplerinin tıpatıp benzeridir (**2.35**). Yüzlere verilen ifade öylesine inandırıcıdır ki ellerin, bacakların, kalın bileklerin ve aşırı büyük ayakların üstünkörü işlenişi bile pek dikkat çekmez. Daha ileri bir tarihte kâtip pozunda canlandırılmış saray memuru (okur-yazarlık din görevlileri ve hükümet görevlileriyle sınırlıydı), aşı boyası ile boyanmış vücudu, parlak taştan pırıltılı gözleriyle daha az formel, fakat daha duyarlılıkla biçimlendirilmiştir (**2.36**). Yaklaşık 60 cm yüksekliğindeki bu figür Rahotep ile Nofret'in heykellerinden bile daha gerçekçi görüntüsüyle şaşırtır. Bu illüzyonun amacı elbette teknik ustalığı sergilemek değil, insan ruhunu taş veya ahşap içinde cisimlendirmekti. Heykellerin ölümsüzleştirme işlevlerini yerine getirmeleri için tasvirlerin hatasız yapılması önemliydi. Birçok heykele kazınmış "gerçeğinden yapılmıştır" ibaresi Zoser'in kutsal mezar alanındaki kapıların üzerini örten çini hasırlar kadar göz boyamaktan uzaktır. Zira mezara gömüldükten sonra ölümlü gözlerin bu eserleri bir daha görmesi mümkün değildi.

Öte yandan, bütün heykellerin mezarlara kapatılmak için yapıldığı kesinlikle söylenemez. Birçok heykel, varlıklı din görevlilerinin ölü krallarını anmak için ebediyete kadar ayinler düzenlemeleri beklenen tapınaklara konulmak için yontulmuştu. Dördüncü hanedanın sondan bir

2.35 Rahotep ve Nofret, Medum, MÖ y. 2580. Kireçtaşı boyama, yüksekliği 1.2 m. Mısır Müzesi, Kahire.





2.36 Kâtip, Sakkara, MÖ y. 2600. Kireçtaşı boyama, yüksekliği 53.3 cm. Louvre, Paris.

önceki kralı Mikerinos, Giza'daki piramidine giden tören yolunun başındaki Vadi Tapınağı için tek parça bir heykel serisi (muhtemelen 42 tane) ısmarlamıştı. Heykellerin bir tanesinde eşi Hamerernetbi yanındadır (**2.37**). Bu etkileyici figürler (Rahotep ve Noret'in aksine) biçimlerinin ritmik düzeni (örneğin, keskin dikey çizgilerin, kralın kemeri ve kraliçenin sol kolunun yatay çizgileriyle dengelenmesi gibi), aynı zamanda yakın fiziki temasları ve kendilerinden emin ebediyete bakışlarıyla tek bir heykel grubu halinde bütünleşmişlerdir.

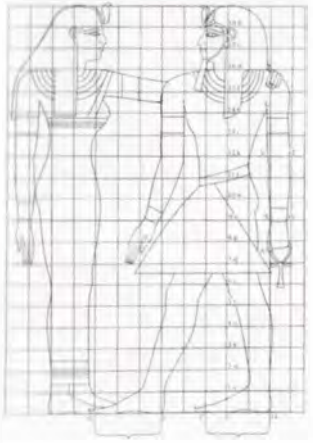
Grubun alt parçası tamamlanmamıştır. Ancak bu eksiklik, günümüze kısmen gelebilmiş boyanın altında çok daha az göze çarpmış olsa gerek. Bütün Eski Mısır heykelleri tamamen veya kısmen boyanırdı. (Yontulan biçimli taşlar renkleri veya dokularına göre değil, kalıcılıklarına bakılarak seçilirdi.) Dolayısıyla Mikerinos ve eşini gösteren heykel grubu, aslında çok farklı gözükmüş olmalıdır. Şu andaki tek renkli halinde ise Eski Krallık zamanından itibaren heykelciliğe yön veren katı geleneksel çerçeveyi çok daha fazla açığa çıkarmaktadır. Heykeller her zaman ön cepheden görülmek için yontulur ve yerleştirilirdi. Duruş çeşitleri kesin olarak belirlenmiştir. Figürler ya sol ayakları hafifçe ileride ayakta durur veya dimdik otururlardı. Krallar ve kraliçeler tahtlarda, kâtip veya hekim gibi saray memurları ise bağdaş kurarak otururdu. (Büyük boy müstakil heykeller kraliyet ve saray için saklı tutulurdu.) Bu esneklikten uzak tutum, heykel uygulamasının kendine özgü taraflarına ve özellikle değişmez dört köşelilik kuralını belirlediği söylenen kare taş bloklarının kullanılmasına bağlanmıştır. Bunun tersi de aynı şekilde doğru olabilir: belki de heykeltıraşların sınırlı heykel formu anlayışı, heykelin tasarlanan yüzeyine dört yönü yani ön, iki kenar ve arka (genellikle düz bırakılırdı) çizebilmeleri için taş bloklarının ocaklarda kare şeklinde kesilmesine yol açmıştı. İkinci açıklama daha doğru gibi görünmektedir. Kalıbın kenarları, vücudun her parçasının "doğru" ölçülerini (aşağıya bkz.) belirleyen düzgün ızgara çizgileriyle işaretlenirdi. Zira figür yerleşik âdetleri dikkate aldığı ölçüde esas amacını yerine getirip, ruhu muhafaza altına alabilirdi.

Kral Zoser'in saray memurlarından Hesira'nın ustaca işlenmiş ahşap rölyefinde, resim ve alçak rölyef heykelini düzenleyen benzeri âdetler kendini gösterir (**2.38**). Duyarlı-

2.37 Mikerinos ve kraliçesi, Giza, MÖ y. 2600. Gri kum taşı, yüksekliği 1.42 m. Harvard Üniversitesi - Güzel Sanatlar Müzesi, Boston Museum of Fine Arts Expedition.







2.38 ÜSTTE Hesira'nın panel portresi, Sakkara, MÖ y. 2770. Ahşap, yüksekliği 1.41m. Mısır Müzesi, Kahire.

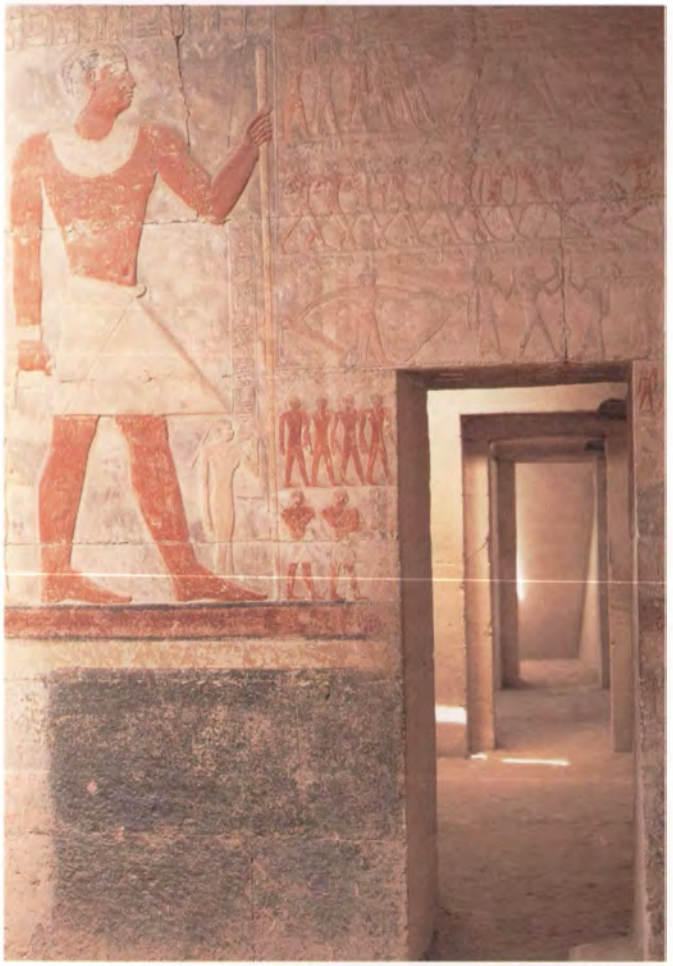
2.39 SOLDA Eski Mısır sanatının "kanonu" (E. Iverson, Canon and Proportions in Egyptian Art).

lıkla yontulmuş baş genel bir model değil, şahsi bir yorumdur; sol elin makam asasını kavrayışı herhalde daha doğal gözlenemezdi; dizler ve baldır kasları sevgiyle, neredeyse şefkatle tasvir edilmiştir. Yine de duruşu doğallıktan çok uzak, anatomik bakımdan da imkânsızdır – omuz önde, baş ve bacaklar sağa dönüktür. Figür, iki sol ayaklı gibi gözükmektedir, zira sağ ayak olması gereken ayağın sadece iç tarafı gözükmektedir ve küçük ayak parmakları da yoktur! Eteği ön cepheden gösterilmekte, bacaklar ise sağa doğru meyletmektedir.

Eski Mısır sanatının ayırıcı özelliklerinden bu kendine özgü duruş şekli, görsel niteliğinden farklı olarak özünde fikirsel ve kavramsal anlama sahiptir. Eski Mısır sanatçıları her şeyin ötesinde yalnız gördüklerini değil anladıklarını da aktarmak istemişlerdir. Nasıl ki bitki bilimci bir bitkinin veya çiçeğin başlıca parçalarını sergilemek için zemine yatırıp düzleştirirse, onlar da insan figürünün belirgin özelliklerinin mümkün olduğunca çoğunu göstermek için bir zemine yatırıp yeniden düzenlemişlerdir. Bu nedenle poz sadece geleneksel değildir: Nesnenin bütün dikkat çekici özellikleri tek bir görüntü içinde toplanarak özenle düzenlenmiştir. Nesne âdeta parçalara ayrılmış ve yeniden düzenlenmiştir.

Nitekim baş, iri gözlerin yanı sıra alın çizgisini, burun ve çene ile geriye taranmış saçı gösterir. İzleyiciye uzak olan (genellikle sol) ayağın ileriye uzatılmış olarak yerleştirilmesi, cepheden gösterilmesi mümkün olmayan bacağın kalça ve belden aşağı tüm yapısını ve aynı zamanda insan veya hayvan olsun figürün cinsiyetini göstermenin aracıydı. (Figür sağa veya sola değil de, duvardan izleyiciye doğru ilerlediği şekilde yorumlanmalıdır.) Bu poz kısa zamanda insan tasvirinin "doğru" yöntemi olarak kabul edildi. Küçük bir sapma bile heceleme hatasına eşit görülürken, büyük sapmalar figürün mânâsını değiştirirdi. Örneğin bir saray görevlisini köylü veya esire (bu gruplar için daha az formel şekillerin uygun olduğu düşünülürdü) dönüştürürdü.

Standart Mısır pozu aynı katılıkla gözetilen bir sistemle ya da vücut oranlarına ilişkin kanonla yakından bağlantılıdır (**2.39**). Diğer halklar gibi eski Mısırlılar da uzunluğun ölçülmesini insan vücudunun parçalarına dayandırmışlardır. Başlıca ölçü birimlerinden arşının uzunluğu dirsekten başparmağın ucuna denk gelir ve altı avuç veya 24 parmak genişliğine eşittir. Doğada bu uzunluklar elbette kişiden kişiye değişir ancak Mısırlılar bir uzvun diğeriyle ilişkisinin neredeyse değişmezlik arz ettiğine dikkat ettiler –örneğin ayak elden üç kat büyüktür (çorapları ölçmek için sıkılmış yumruğumuza sardığımızda bunu içgüdüsel olarak hissederiz)– ve bu gözlem neticesinde vücudun parçaları arasındaki oransal nispeti tespit eden bir kanon oluşturdular. Bu kanona uyulmasını sağlamak için Mısırlı ressam veya rölyef yontucuları, duvarın yüzeyine, tasvir edilecek figürün ayağının ölçüsünde her biri kareli bir ızgara çizer ve vücudu ayak tabanından alnın saç çizgisine kadar birimlere (genellikle 18 tane) bölerlerdi. Önceden belirlenen birim sayıları kolların

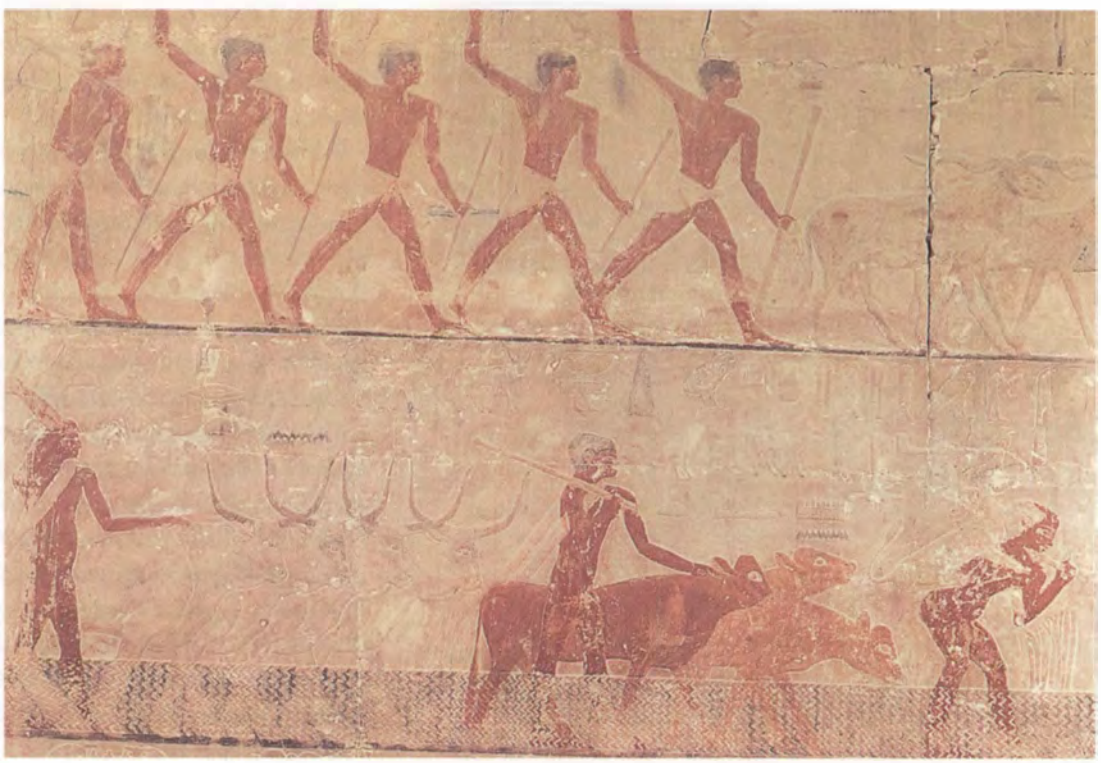


2.40 Mereruka'nın mezarına giriş, MÖ y. 2400. Sakkara, Mısır.

ve bacakların uzunluğunu, omzun genişliğini, (resimlerde açıkça ve ölçülebilir şekilde bükülmüş pozla gösterilir) ayaklar arasındaki mesafeyi vs belirlerdi. Bu tür çeşitli ızgaraların izleri Eski Krallıktan günümüze kadar ulaşmıştır. Sırf birimin boyutları değiştirilerek figürler kanondan sapmadan büyütülebilir veya küçültülebilirdi. Boyut eski Mısır sanatında figürlerin izleyiciden uzaklığını değil, önemini işaret ederdi. Bu sistem aslında tamamen düşünseldi. Perspektif ve kısaltımın görsel etkileri bir yana, hareket halindeki bacak kaslarının doğal şekilde uzanmasına bile fırsat vermiyordu.

Kanonda aslına uygunluğun ve düzenin gözetilmesi muhtemelen yapanların da beklemediği sanatsal başarılar getirdi. Eski Mısır resim ve heykel sanatının etkileyici tekdüzeliğinde baştan sona hissedilebilen ve ayrıca garip, neredeyse hipnotize edici bir çekicilik veren kontrollü denge ve sükûnet hissinin sebebi budur. Tüm bu vakar ve sessizlik içinde hareket eden figürler, lotus çiçeklerini uzun ve ince parmaklarıyla tutan endamlı ve ince belli erkeklerin ve kadınların şiirsel bir efsunla tekrar edilen cümlelerinin etkisini yaratırlar. Gerçi bu tür yorumlar ve nitelemeleri eski Mısırlılar herhalde tümüyle alakasız görürdü. Zira onlar için yaşayanların estetik tepkilerinin pek bir önemi yoktu.

Eski Mısır sanatının görsel ve duyumsal temelinden ziyade fikirsel temelini imgelere ilave edilen hiyeroglif işaretlerden daha açık ortaya koyan bir şey yoktur. Hesira'nın ahşap rölyef panelindeki hiyeroglifler çoğunlukla üst kesitte sınırlanmıştır (2.38). Fakat çoğu kez bir figürün etrafını çevreler, bizim mekânın arka planı olarak görme eğiliminde bulunduğumuz alanı, eski Mısırlı sanatçıların imgelerin yansıtıldığı yüzey olarak kavradığını ortaya koyarlar. Kelimelerin anlamı ile



2.41 Nehirden geçen hayvanlar, MÖ y. 2450. Resimli kireçtaşı, Ti'nin mezarı, Sakkara.

yan yana konuldukları figüratif grupların ana fikri arasında doğrudan sarih bir bağlantı pek yoktur. Bu kopukluk belki de ayrıntılarda keskin şekilde gözetilen natüralizm ile parçaların bir araya getirildikleri son derece yapay yöntem arasındaki tutarsızlığı kısmen açıklar. Mezar resimlerinin ve alçak rölyef yontularının amacı, ölenin "ebedi kalesini" sonsuz kalıcılığa sahip eşyalarla döşemek ve aynı zamanda hayatta eriştiği (yazıtlarda etraflıca anlatılır) ve gelecek hayatta daha yoğun yaşamayı umduğu statüyü tespit etmekti. Gize'deki bir kral mezarında olduğu gibi, cenaze ziyafeti resmi, genellikle aşçıların yiyecekleri mutfakta hazırlaması ile birlikte gösterilir. Kadınlar, sadece eş, kız çocuğu, hizmetçi ve zaman zaman eş için kullanılan "efendisinin verimli tarlası" sıfatıyla gösterilirler. Sadece kralların değil saraylıların da mezarları büyüdükçe, ölenin ailesinin ve hizmetkârlarının günlük faaliyetleri bir odadan diğerine kaydedilerek resimler daha da ayrıntılı ele alınmaya başlandı. (**2.40**). Beşinci hanedan döneminde (MÖ y. 2565–y. 242) konu alanı genişledi. Ölenin papirüs sazlıkları arasında kayık gezintilerinden aldığı keyif veya çöl kenarlarında avlanması gibi kırsal manzaralar ön plana çıktı. Bu resimlerin amacı ölü için güneş tanrısı Re (veya Ra)'nın yaşam veren gücünü uyandırmaktı. Ancak ölenin sahip olduğu çiftlikte mevsimlik iş manzaralarını kaydeden sahneler daha fazlaydı. Ti'nin Sakkara'daki mezarındaki eski Mısır resminin ilkelerine örnek teşkil edebilecek resimler gibi, bu sahneler de 4000 yıl önceki Mısır'ın gündelik hayatına şaşırtıcı bir canlılıkla göz atmamızı sağlarlar (**2.41**). Nil Nehrinin suları, alttaki dalgalı şeritle temsil edilir. Yukarı kesitteki koyun sürüsünü güden adam, hareketi belirten ve standart biçimden bir miktar ayrılan bir pozla tasvir edilir. Ancak biri ineğin yanında yürüyen diğeri taşıdığı dananın ağırlığı altında ezilen alttaki köylüler neredeyse mükemmel canlılıkta işlenen hayvanlar kadar natüralist işlendikleri için yerleşik kalıplardan ayrılırlar. Natüralizmin dereceleri toplumsal düzen katmanları ile bağlantılıdır.

Orta Krallık

Kralların merkezi otoritesi MÖ 2258 civarında yıkıldı ve ülke feodal devletlere bölündü. Tebes hükümdarı Mentuhotep'in MÖ 2134'te Orta Krallığı başlatmasına kadar da tekrar birleşemedi. Eski ve Orta Krallık arasındaki dönemin en önemli sonucu "öteki dünyanın demokratikleşmesi" denen gelişmeydi. Eski Krallıkta sadece kral, tanrı olabilirdi

2.42 Deir el Berşa'daki Cehutinekht lahdinin dış yüzündeki ön panelden detay, MÖ y. 2040–1926. Sedir ağacı üzerine boyama, panelin toplam yüksekliği 1.15 m, genişliği 2.63 m. Boston Güzel Sanatlar Müzesi, (Harvard Üniversitesi – Güzel Sanatlar Müzesi, Boston Expedition).





2.43 Bir prenses, MÖ 1876–1842. Yeşil klorit, yüksekliği 38.9 cm. Brooklyn Müzesi, New York (Charles Edwin Wilbour Fund).

ve tebaasının öbür dünyadaki kaderi inayetine bağlı kalırdı. Fakat şimdi yerel hükümdarlar bu ilahi hakkı, cenazelerinde ayinleri yönetebilecek, tabutlarına –önceleri kralların yeniden dirilmesi için kullanılan– büyüleri yazdırabilecek herkese kadar genişlettiler. Demokratikleşmeye yeni kültler (özellikle Osiris kültü) ve eski inançların sorgulanması eşlik etti. Ahlaki ve – *Kötümserin Ruhuyla Diyaloğu*'ndaki intihar dâhil– yarı felsefik sorunlar ele alındı, ancak bu fikirsel faaliyet patlaması görsel sanatlarda karşılığını bulmadı. Aslında tam aksi yaşandı ve özellikle resimle ilgili geç kalmış bir tepkinin fark edilmesi Orta Krallık dönemini buldu.

Orta Krallık resminde de temel esaslar korunmuş, fakat renkler Deir el Berşa'da bulunan Cehutinekht'in tabutunun dış yüzündeki renkler gibi artık daha özgürce ve ustalıkla kullanılmıştır (**2.42**). Burada gölgeleme ve diğer natüralist etkiler özellikle beyaz üzerine zarif gri ve siyah darbelerle yapılmış güvercinin tüylerinde görüldüğü gibi denenmiş, sedir ağacı gövdesinden pembe bir renk halesi nüfuz etmiştir. Konu alanı da aynı şekilde genişledi. Mentuhotep'in Asyalılar karşısındaki zaferi gibi tarihi olaylar tasvir edilmiş ve ikincil figürlere daha fazla ilgi gösterilmiştir. Beni Hasa'daki mezarların duvarlarında yüzlerce çift güreşçi, zaman zaman (belki de farkına varmadan) kısaltım uygulandığı izlenimi verilerek birbirleriyle güreş tutmaktadır. Kırsal sahnelerde daha fazla açık hava duygusu hissedilir. Nil'deki avlanma sahnesinin altındaki hiyeroglif şöyle der: "Hipopotamın avlandığı gün, papirüs yataklarında kayıkla giderken, vahşi ördek gölcüklerinde, bataklıklarda ve akarsularda iki başlı mızrakla 30 balık mıhlamak; ne kadar keyifliydi." Bu sözler, Mısırlıların ölümden sonra hayatın zevklerini daimi kılma arzularının gerisinde yatan yaşam sevgilerinin çok canlı bir ifadesi olup, mezar sanatlarının marazi olduğu gibi yüzeysel varsayımları düzeltir. Dualarında bir tanesi "Çınarların altında serinlerim inşallah" der. "Kendi havuzumda yıkanayım; ruhum kapanıp kalmasın; laru tarlalarında kendi arazime bakayım."

Aynı şekilde, Orta Krallık heykel sanatında yaşama dair yeni ve daha rahat bir duygu hissedilebilir. Eski Mısır sanatında çok nadir rastlanan bir gülümseme belirtisi, yanakları hâlâ gençliğin tazeliğini taşıyan isimsiz bir prensesin gizemli dudaklarının etrafında dolaşır (**2.43**).



2.44 Kahun'un Planı.

Kaşların ve saçın şekli, natüralist tarzda mahirane yapılmış bu büstün pürüzsüz yüzeyini güzel bir şekilde tamamlar.

Eski Krallık gibi Orta Krallıkta da en görkemli mimari anıtların krallar için yaptırılmasına elbette devam edildi. Fakat Fayum vahasındaki Lahun bölgesinde, II. Sesostris'in (MÖ 1897–1878) piramidinde çalışan işçileri, zanaatkârları ve diğerlerini barındırmak için inşa edilmiş Kahun adlı tam tekmil bir kasabanın kalıntıları vardır. Halkın çoğunluğunun Nil'in etrafındaki tarımsal köylerde yaşadığı bir ülkede, izleri günümüze ulaşmış en eski kasaba budur. Yapımının sebebi, temellerinin işaret ettiği katı sosyal katmanlaşma kadar önemlidir (**2.44**). Kareli bir ızgara plana göre (İndus Vadisinin ilk şehirlerinden daha düzgündür, bkz. s. 49-50) yaklaşık 400 m genişliğinde tasarlanmıştır. Bu tür planlar daha sonraki dönemlerde de arazi taksiminin pratik bir yolu olarak benimsenmiş olabilir. Kuzey-güney yönünde kalın bir duvar şehri ikiye bölmektedir. Doğu yakasında, yüksek görevlilerin bazıları 50 odalı evleri, yapay bir platformla yükseltilen yönetici sarayına (kraliyet ziyaretçileri de belki kullanmaktaydı) giden caddenin yanında sıralanmaktadır. Daha küçük olan batı yakası ise işçilere ayrılmış, her biri üç veya dört odalı, sırt sırta vermiş ev bloklarıyla doludur.

Bu işçiler kimdi? Firavun odaklı resmi dini kültlere katılmamaktaydılar. Dini-siyasal sistem onları hem bu dünyada hem de öbür dünyada çalışmaya mahkûm etmişti. İşçiler mezar resimlerinde ve rölyeflerde sık sık görülür, ayrıca *şabti* (sonraları *şavabti* veya *uşabti*) denen küçük müstakil figürler halinde resmedilirlerdi. Öteki dünyada yerine getirdikleri rolü şunun gibi hiyeroglifler belirginleştirir: 'Tarlaya bakmam istendiğinde, sen *şabti* hemen duyacak ve "Buradayım" diyeceksin.' Bir diğeri ise şöyledir: "Her adamın efendisi için yaptığı gibi al eline kazmanı, çapanını, koşumunu ve sepetini."

Sanatçılar ve zanaatkârlar (aralarında ayrım yoktu) elbette bu seçkinlerin geniş hizmetkâr grubuna dâhildi ve mezar duvarlarında bu nitelikleriyle resmedildiler. Birey olarak haklarında fazla şey bilinmez. Mimarlar saray memuru sıfatıyla hayli yüksek bir statü sahibi görünmektedirler.

Beşinci hanedanın hizmetinde çalışmış Nekhebu adındaki bir mimar mezar taşında şöyle yazmıştır (Boston Güzel Sanatlar Müzesi):

> *Majesteleri beni sıradan bir işçi olarak buldu. Majesteleri bana sırasıyla kalfalık, ustalık, ustabaşılık tevdi etti. Sonra Majesteleri sırasıyla Kraliyet İnşaatçısı ve Müteahhidi, Kraliyet Yardımcısı ve en son Kraliyet Müteahhidi ve Mimarı makamlarını tevdi etti… Majesteleri beni fazlasıyla takdir ettiği için tüm bunları yaptı.*

Eski Mısır'daki inşaat mesleğinin yapısı ve işleyişine bu kısa bakış, maalesef Nekhebu'nun tasarladığı binalar hakkında herhangi bir şey söylememektedir. Mentuhotep'in saltanatında yaşamış İritsen adlı heykeltıraş mezar stelinin yazıtında bir sanatçı tarafından yazılmış en eski beyandır– kendisini daha az öne çıkarmaktadır: "Sanatımda hünerli ve bilgimde rakipsiz bir adamdım. Bir adamın nasıl yürüdüğünü ve bir kadının nasıl durduğunu… kolun su aygırını yere serecek şekilde duruşunu ve koşucunun hareketlerini tasvir etmeyi bilirdim." Çeşitli malzemeleri, özellikle değerli olanları işleme tarzındaki başarısıyla övünmekteydi. Ancak en büyük gururu "kutsal sözlerin sırları", "festival ayinlerinin usulleri" ve "her tür büyü" hakkındaki esrarlı bilgisiydi. İfadeleri açık seçik olmasına rağmen, İritsen bu beyanlarını şaşırtıcı derecede açıklıkla dile getirse de herhangi bir sanatsal bağımsızlık ima ettiği düşünülmemelidir. İnsan figürünün "nasıl tasvir edileceğini" bildiği iddiası, bir imgenin ayinle ilgili dini veya büyüsel amaçlarını yerine getirmesine yarayan tüm eski Mısır sanatının ve mimarisinin ardında yatan sıkı sıkıya kabul edilmiş âdetlere bağlı "kurallara" atıfta bulunmaktadır. Görsel sanatlar, devletin dini-siyasal yapısıyla öyle sıkı bütünleşmişti ki, Orta Krallığın çökmesiyle baş gösteren Ara Dönemde ve bundan daha uzun süren ikinci Ara Dönemde (MÖ 1786-1570) dengelerin bozulmasıyla hızla gerilemiştir. Bu kesintilerden sonra tekrar canlanmış olmaları geleneklerin gücüne ve dayanıklılığına şahadet etmektedir. (Daha sonraki gelişmeler için bkz. s. 83.)

EGE

Mısır'da Orta Krallığın başladığı (bkz. s. 63), Mezopotamya'da Akat hükümranlığının çöktüğü (bkz. s. 46) ve İndus Vadisi şehirlerinin kurulduğu dönemden (bkz. s. 49) iki veya üç yüzyıl sonra, MÖ üçüncü binyıl sonlarında Ege denizindeki Girit Adasında, yani Nil deltasının 560 km kadar kuzeybatısında yeni bir Akdeniz uygarlığı ortaya çıktı. Mısır ve Mezopotamya ile (Levant'taki aracılar vasıtasıyla) temas içindeki bu uygarlığın, diğerlerinden önemli açılardan farklılık gösteren bağımsız bir gelişimi vardı. Bu uygarlıklar –ve biraz sonra göreceğimiz üzere Çin– nehir-vadi uygarlıklarıydı. Ege ise denizci bir ada kültürüydü. Diğer uygarlıklar

Eski Ege.



büyük toprakları denetimlerine alıp ürünlerinden geçinirken, 240 km uzunluğunda ve en geniş yeri 56 km olan Girit, küçük bir coğrafi alanla sınırlıydı. Fakat ada, diğer uygarlıkları sarsan kuraklık ve taşkınlardan etkilenmeyen ılıman ikliminden faydalanıyor; hububat, şarap, ihraç edecek kadar zeytinyağı ve büyük olasılıkla yün de üreterek tarımsal açıdan kendine yetiyordu. Ada, o zamanlar günümüze göre çok daha verimliydi. Ham madde ve malzeme ticareti için ulaşım vasıtasını temin eden deniz, yaklaşık 500 yıl boyunca (MÖ y. 2050–1450) Girit'i yabancı işgallerinden de korudu. Minos Giriti'nin gücü değilse bile etkisi, yakın zamanlarda Mısır'da keşfedilmiştir. Avaris Sarayı (Hiksoslar tarafından MÖ 1670-1570 yılları arasında idare edilen Kuzey Mısır Krallığının başkenti) tipik Minos sahnelerini, hatta giysilerini yansıtan freskler içermektedir. Minos tarihi hakkında, binalarının muhtemelen bir deprem neticesinde MÖ 1730 civarında yıkıldığı ve kısa süre sonra tekrar inşa edildiği dışında pratikte bir şey bilmemekteyiz. MÖ on beşinci yüzyılın başlarında belki de bir volkan patlaması neticesinde ikinci bir felaket yaşanmış, bunun ardından, Yunan anakarasından gelenlerce ada işgal edilmiştir.

Minos Girit'i

Adını Girit'in efsanevi kralından alan Minos uygarlığının kökenlerini tespit etmek de güçtür. Bu uygarlığın yıkılması ve kaybolması kadar ortaya çıkışı da aniden meydana gelmişe benzemektedir. Yakın dönemdeki kazılar, Ege adalarından Yunanistan'ın doğu sahillerine, ayrıca karşı kıyıda Truva'ya kadar uzanmış, bronz çağı kültürüyle birleşmiş, MÖ 3200'e kadar tarihlenen ileri bir neolitik kültüre dair kanıtları açığa çıkarmıştır. Bu durumun, tarımsal açıdan zengin Girit Adasında dış etkilerden bağımsız bir uygarlığın gelişmesi için maddi zemin sağladığı anlaşılmaktadır.

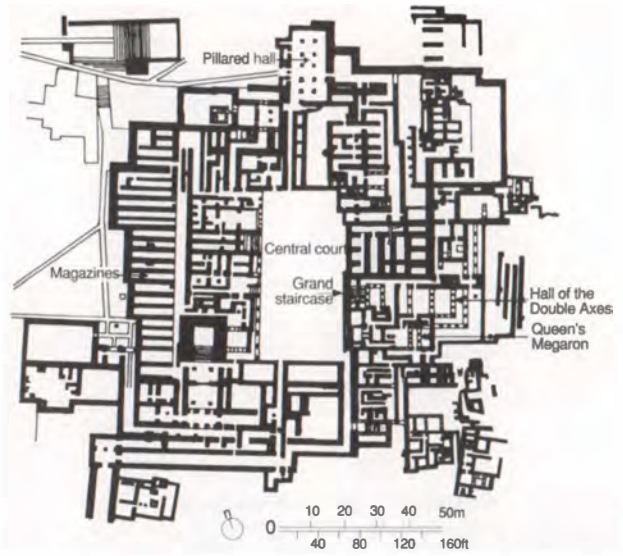
Üçüncü binyılın Ege kültürü bronz aletler kullanmış olmasına rağmen, sadece kayda değer sanat eserleri Neolitik tekniklerle üretilmiştir: obsidyen bıçaklarla yontulmuş ve düzgünce zımparalanmış sert beyaz mermer heykelcikler (**2.45**). Heykelciklerin kökeninin bu tür malzemenin kolaylıkla bulunabildiği Kiklat Adaları olduğu anlaşılmaktadır. Çıplak insan (genellikle kadın) figürlerini temsil eden ve boyları birkaç santimden doğal boyutlara kadar değişen bu eserler, şematik bir basitlikle yapılmışlardır. Çoğu boru biçimli olmakla beraber, aralarından birkaçı üç boyutluluk duygusu veren canlı gibi duran pozlardır. Garip bir ifadesizlik taşıyan kalkan şekilli yüzleri, kama biçimli burunları, küçük göğüsleri ve sıkıca kavuşturdukları kollarıyla çoğunluğu kadın olan heykelciklerin kasık üçgenleri keskin çizgilerle belirtilmiş, bacakları sıkı sıkıya kavuşturulmuştur. Figürler geriye atılmış başları ve bileklerle aynı hizada uzatılmış ayaklarıyla yatmış gibi görünürler (destek olmadan dikey durumda sergilenmeleri imkânsızdır). İnsan vücudu âdeta geometrik biçimlere (üçgenler, dörtgenler, ovaller) dönüştürülmüştür. Ancak bunun verdiği stilize etki, boyaları kaybolmadan önceki hallerinde belki daha az göze çarpardı. Heykellerin ilk hallerinde gözleri boyanmış, çeşitli kolyeler, bilezikler ve diğer süs eşyaları takmaktaydılar. Daha çok



2.45 SOLDA Amorgos'tan Kikladik figür, MÖ y. 3000. Mermer, yüksekliği 76.2 cm. Ashmolean Müzesi, Oxford.

2.46 ALTTA Knossos Sarayı, Girit, MÖ y. 1600–1400 (kapsamlı restorasyon geçirmiştir).





2.47 Knossos Sarayının planı.

mezarlarda bulunmuş bu örneklerin kült figürleri mi, ölülerin refakatçileri mi (Mısır *şabtileri* gibi, bkz. s. 65), yoksa tanrıçalar veya cariyeler mi olduklarını söylemek mümkün değildir. Heykellerin bütün kabalıklardan yıkanıp arındırılmış gibi saf biçimleri ve garip masumiyetleri vardır. Tarihöncesi diğer kültürlerin ürettiği tombul doğurganlık veya annelik imgeleriyle, ayrıca Girit saraylarında bulunan eserlerin çoğunluğuyla çarpıcı bir tezatlık içindedirler.

Girit uygarlığı tapınak (Sümerler'deki gibi), şehir (İndus Vadisindeki gibi) veya mezar (Mısır'daki gibi) yerine saray odaklıydı. Büyük tapınakları yoktu; dini mabetler binaların içinde ya da kırsal kesimde, mağaralarda, pınar başlarında veya tepe zirvelerinde dağınık halde kurulmuştu. Şehirler, Kiklat Adaları ile Truva'daki gibi yerleşimlerin etrafını çevreleyen, küçük meskenlerden oluşan tahkimatsız ve plansız kümelerdi (Truva'da bulunan üst üste şehir katmanlarından altıncısı Girit'teki yerleşimler ile çağdaştır). Giritliler ölülerini toplu olarak ortak gömü evlerine [ossuary] gömerlerdi. Yönetici bir aileye ait olduğu anlaşılan Knossos'taki ve İsopata'daki incelikli ve özenle yapılmış olanları, Mısır standartlarına göre mütevazı ve sadedir. Fakat Knossos, Faistos'taki (her biri 3 veya 4 dönümlük arazileri kaplar) saraylar ve Malia, Aya Triada ve Zákros'daki biraz daha küçük saraylar ile çeşitli komşu "villalar" süsleme ve döşemelerinin zenginliği açısından eksiksizdi.

Bu sarayların farklı hükümdar ailelerine mi yoksa tek bir aileye mi ait olup olmadığı bilinmemektedir. Hatta hükümdarlar konfederasyonundan birleşik bir monarşiye geçilmiş bile olabilir. Arkeolojik buluntular, Minos Giriti'nin çok katmanlı bir sosyal yapısının olduğunu, ekonominin (parasız) bir tekrar dağıtım sistemine göre işlediğini ve yönetimin şehirlerle müstakil binaların büyük tahkimatlara ihtiyaç duyulmadan yapılmasını sağlayacak kadar güçlü olduğunu ortaya koyar. Saraylar en zengin tarım topraklarının yakınına kurulmuştur. Sarayların büyük depolama alanları, dört ana ürünün –yün, hububat, şarap ve zeytinyağından (aydınlatma, vücut temizliği, koku ham maddesi ve yemek pişirmede kullanılırdı)– toplandığı ve tekrar dağıtıldığı merkezler olarak faaliyet gösterirdi. Knossos'taki bir depoda muhtemelen zeytinyağı için kullanılmış 91.000 litre kapasiteli 400'den fazla büyük çömlek küpler vardı. Minos yazısının saray hesapları için takas ve ticaret vasıtası olarak geliştirilmesi bu bağlamda meydana gelmiştir. Malların envanteri iki yazı şeklinden daha ileri tarihli olan Linear B ile kil tabletlere yazılmıştır. Dilleri, Yunancanın ilkel bir şekliydi.

Saray planları –günümüzde buna herhalde "formel olmayan" veya "serbest" deriz– kendine özgü biçimde düzensizdi. Dikdörtgen odaları, zeminleri kaplamalı geniş avluların çevresinde toplanmıştır (**2.46, 2.47**). Depolar zemin

2.48 Balıkçı, Akrotiri, Thera (Santorini), MÖ y. 1550. Duvar resmi, yüksekliği 1.35m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.





2.49 Lahit, Aya Triada, Girit, MÖ y. 1450–1400. Üstü sıvanmış ve boyanmış kireçtaşı, toplam genişliği 1.35 m. Kandiye Müzesi, Girit.

katta, daha büyük odalar ve sütunlu teraslar üst katlarda yer alıyordu. Her sarayın merkezine çeşitli yönlerden, birbirini izleyen mekânlardan ve minotor labirenti efsanesine neden olan keskin dönüşlü koridorlardan erişilebiliyordu. Konfor daha büyük öneme sahip unsurlardan biriydi: Binanın yanları yazın serin rüzgârları alması için açıktı; diğerleri kış mevsiminde kapatılıp, saray mangallarla ısıtılabiliyordu. Banyolar ve (tahta oturaklı) tuvaletler mevcuttu. Mükemmel bir kanalizasyon sistemi vardı.

Süsleme, belli ki konfora göre daha az önemli değildi. Binaların dış cepheleri parlak renklerle boyanmış ve saraylarla villaların avlularının zeminleri, odalar ve diğer kapalı alanlar gibi döşeliydi. Sıra sütunlar ve revakların yapımında kullanılan sütunlar ahşaptandı ve genellikle zemine doğru genişlerdi. Sıvalı duvarlar alçı taşından eteklik üstüne kırmızı, mavi veya sarıya boyanırdı. Daha önemli odalarda ayrıca figüratif resimler ve bazen ustuka ile yapılan rölyefler bulunurdu. Maalesef bunlardan günümüze sadece parçalar kalmıştır. Siyasi açıdan değilse de kültürel bakımdan Minos kolonisi sayılan Güney Kiklatlar'daki Santorini Adasının Akrotiri bölgesinde yakın zamanlarda yürütülen kazılarda MÖ 1550 civarına tarihlenen çok daha iyi korunmuş duvar resimleri keşfedilmiştir. Bu duvar resimlerinin özel konutların oturma odalarını süslediği anlaşılmaktadır (gerçi bir tanesinde kadın din görevlisinin resmi vardır) ve gündelik hayat denilebilecek sahneler halinde –dövüşen iki genç ve avlarını sahile taşıyan balıkçılar öne çıkmaktadır– çeşitli insan figürlerini içerirler (**2.48**). Mat renklerle boyalıdırlar ve modelleme yapıldığının tek tük işaretlerini taşırlar.

Saray ve konut duvar resimlerinin üslubu ve asıl hallerinde yarattıkları genel etki hakkında en iyi fikir Girit'teki Aya



2.50 Yılan Tanrıçası, Knossos, MÖ y. 1600. 'Fayans', yaklaşık yüksekliği 34.3 cm. Kandiye Müzesi, Girit.

Triada'da bulunan küçük bir lahitten (sözlüğe bkz.) edinilebilir. Minos döneminin son evresine ait olmasına ve mezar bulunmasına rağmen bu resim alışılmışın dışındadır. Her şeyden önce, bütün halinde ve son derece iyi korunmuştur. Lahdin her bir yanında cenaze törenini anlatan bir sahne resmedilmektedir (**2.49**). Sağ uçta, ölü adam mezarının önünde durmakta ve diğer tarafta bir kadın (muhtemelen dul eşi) tepesi çifte baltalı sütunlar arasına yerleştirilmiş bir urnaya adak şarabı boşaltmaktadır. Çok daha önceleri Mezopotamya'daki çömleklerde görülen (bkz. s. 37) ve Minos sanatında tekrarlanan bu şeklin önemi ve sembolik anlamı bilinmemektedir.

Mısır ve Mezopotamya sanatındaki gibi tüm figürlerin ayakları tek bir zemin çizgisine düz yerleştirilmiş ve gözleri cepheden çizilmiştir. Mezara bir kayıkla adaklık hayvanları taşıyan üç adam yan dönük Mısırlı pozundadır. Fakat ölü adam, lir çalan kişi ve iki kadın tam profilden verilmiştir. Mısır resmiyle diğer bazı önemli farklılıklar da görülür. Manzara, girintili arka planlı sığ bir sahne olarak tasarlanmış resim alanını sınırlayan şeritlerle çerçevelenmiştir. Esasen tanımlanmış alanda hareket eden figürlerin optik görüntüsünü yakalama amaçlı bir teşebbüs fark edilir. Bu da özellikle adak şarabını döken kadın, urna ve iki sütun arasındaki ilişkiye dair bazı ilgi çekici tutarsızlıkları açıklayabilir. Eski Mısır sanatıyla karşılaştırıldığında figürler kabaca çizilmiştir. Fakat yine de Mısır'da Yeni Krallıktan önce pek rastlanmayan hareket esnekliğine ve kıvraklığına sahiptirler (bkz. s. 83). Hareketten ve akıcı çizgilerden alınan bu zevk ve özgür formlarda ifade ediş Minos sanatına neşe ve canlılık havası verir.

Minos sanatının en iyi örnekleri muhtemelen saray atölyelerinin üretimi olan küçük ve genellikle değerli nesnelerde görülür. Knossos'taki duvar resimleriyle bileşik doğal boyutlu ve canlı gibi görünen, ustukadan yapılmış bazı erkek ve boğa rölyefleri dışında büyük boyutlu heykel yapıp yapmadıkları bilinmemektedir. Bunlardan maalesef sadece kuşkulu yöntemlerle bir araya getirilmiş bazı küçük parçalar kalmıştır. Ellerinde yılan tutan çıplak göğüslü tanrıça kült imgeleri (**2.50**) 30 cm bazen daha da küçük boyutludur. İki tanesi kum ve kil karışımının ateşe tutulup, yüzeyinin sırlanmasıyla üretilen camsı ve parlak bir maddeden yapılmıştır (Mısır veya Mezopotamya'da MÖ dördüncü yüzyılda keşfedilen ve arkeologlarca yanlışlıkla "fayans" adı verilen işlem).

Kiklatlar'daki Kea Adasında küçük parçaları bulunan doğal ölçülerdeki çıplak göğüslü kadın figürleri form bakımından küçük yılanlı tanrıçalara benzemez değildir. Bunlar dönemin Ege bölgesinde tapınak olduğu düşünülen bir binada topluca bulunmuş ve şimdiye kadar keşfedilmiş tek örnektir.

Yılan tanrıçaları dışında Minos heykeli veya resminde çok az sayıda belirgin dini imge vardır. Ne herhangi bir tarihi sahneye ne de bir hükümdara ait olduğu söylenebilecek bir portreye rastlanmamıştır. Bu yönlerden hem Mezopotamya ve hem de Mısır sanatlarına dikkat çekici ölçüde tezatlık gösterirler. Minos sanatının konusu esas olarak doğal dünyadan derlenmiştir. Birçok motifi deniz sağlamaktadır: Deniz bitkileri su üstünde yüzer ve rehavetle salınırlar, ahtapotlar bacaklarını tehditkâr olmaktan ziyade süsleme etkisi yaratarak uzatır, yunuslar altın kupaların ve büyük çömlek vazoların üzerinde mutlulukla oynarlar. Kuşlar, hayvanlar ve bitkiler sarayların resimli duvarlarına canlılık katarlar. Thera Adasındaki bir evin, bayırlarda yükselen çiçeklerle ve göklerde uçan kuşlarla resimlenmiş bir odası vardır (**2.51**). Girit saraylarında ve villalarında bulunan küçük kalıntılar, bu resimlerin benzerleriyle karşılaşılabileceği izlenimini uyandırmasına rağmen MÖ 1500'den önce yapıldığı kesinlik kazanmış bu evdeki eserler en eski tarihli



2.51 *Bahar Zamanı*. Fresk, Akrotiri, Thera (Santorini), MÖ y. 1550. Duvar resmi, yaklaşık yüksekliği 2.29 m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.



manzara resimleridir. Gerçekten de Minos sanatının her eserinde –rölyeflerdeki ibriklerde, depolama küplerinde, küçük altın mücevherlerde– üzerlerinde genellikle incelikle biçimlendirilmiş böceklerin gezindiği zarif çiçekler açar.

Minos sanatında en önemli hayvan, eldeki her malzemeyle tasvir edilmiş, mühürlere kazınmış, kilden biçimlendirilmiş, altın ve gümüşle dövülmüş, bronz dökülmüş, sert taşlardan yontulmuş, duvarlara ve çömleklere resmedilmiş boğadır. Adak şarabının ölüler veya tanrılara saçıldığı kaplar, yani ritonlar genellikle boğa başı biçimindedir: Bunlardan bir tanesi sabun taşından yontulmuş, burun deliklerinin etrafı ve gözlerinin beyazı sedef kakmayla işlenmiş; irisleri kırmızı yeşim taşı, gözbebekleri kaya kristalindendir (**2.52**). Bu boğalar, görünen o ki, dini bir öneme sahiptir ancak bu önemin tam olarak neye tekabül ettiği esrarını korumaktadır. Sümerler'deki öncüllerinden daha az yumuşak görünseler de (2.7) karanlık doğaüstü güçleri cisimleştirmeyi amaçladıkları pek söylenemez. Belki de genç erkekler ve kızlar tarafından dini ayin veya spor ya da her ikisiyle ilgili birçok tasvir boğa üstünden sıçrama uygulamasıyla bağlantılıydı. Knossos'taki bir duvar resminin küçük bir parçası, boynuzları bir kız tarafından tutulan, bu esnada bir delikanlının sırtında takla attığı bir boğayı zıplarken göstermektedir. Akrobatlar da muhtemelen başka bir amaç güdülmeden ayrıca resmedilmişlerdir.

Minos Giriti sanatını eski Mısır veya Mezopotamya sanatından ayıran canlılık ve neşe havası, günümüze ulaşmış en güzel eserlerinden biri olan taştan adak vazosunda çok belirgindir. Vazoda ellerinde demetler ve saman yabaları

2.52 SOLDA boğa başı Riton, MÖ y. 1500. Sedefli sabun taşı, yeşim taşı ve kaya kristali, yüksekliği 30.5 cm. Kandiye Müzesi, Girit.

2.53 ALTTA Hasatçılar vazosundan detay, Aya Triada, MÖ y. 1500. Sabun taşı, yaklaşık genişliği 12.7 cm. Kandiye Müzesi, Girit.





2.54 Kap, Vafio, MÖ y. 1500. Altın, yaklaşık yüksekliği 8.9 cm. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.

2.55 Hançer ucu, Miken, MÖ y. 1600-1500. Altın ve gümüş işlemeli bronz, yaklaşık uzunluğu 22.8 cm. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.



taşıyan yaşlıca bir adamın yüksekte tuttuğu çıngırağın sesiyle şarkılar söyleyen tarım işçilerinin geçişi tasvir edilmiştir (**2.53**). Bu sahnedeki gibi bir tür ritüeli temsil etmiş olabilecek, sınırlarından kurtulmuş bedenlerin coşkulu kutlamasını başka bir eser daha görkemli yansıtamazdı. "Mısırlı" pozundaki geniş omuzlu, ince belli insanlar Aya Triada lahdindeki gibi (2.49) birbiriyle itişip kakışır, bir anda canlılıkla kaynaşırlar. Bu küçük nesneye ikinci binyıl sanatında çok nadir rastlanan ölçüde üçüncü boyut ve mekânda hareket duygusu verilmiştir.

Benzeri ustalık, iki küçük altın kupa üstündeki son derece zarif işlenmiş boğa yakalamaya dair repoussé rölyeflerde de (sözlüğe bkz.) sergilenmektedir (**2.54**). Boğanın arka bacağına urgan bağlamış gencin güçlü kasları canlılıkla ortaya konulmaktadır. İneğe sokularak ayartmaya çalışan boğa ile benzeri görülmemiş şekilde kısaltım yöntemine hâkimiyetleri sergilenmektedir. Ancak bu kupalar Mora bölgesinin Sparta şehri yakınlarındaki Vafio'daki bir mezarda bulunmuş olup, Girit'te yapılıp yapılmadıkları tartışmalıdır.

Anakarada bulunan başka metal işi parçalarda da aynı sorun yaşanmaktadır. Miken'de bir mezardan çıkan bir bronz hançerin ucu aslan avı (**2.55**), bir diğerinin ucu ise Minos resminin sevilen egzotik sahnelerinden nilüferler arasında ördekleri kovalayan leopar konusuyla süslenmiştir. Ancak Girit'te bunlara benzeyen başka hiçbir şey bulunmadığı gibi, MÖ 1450-1400 yıllarında anakaradan gelenlerin işgaline kadar ölülerini zengin "mezar eşyaları" ile gömmemişlerdir.

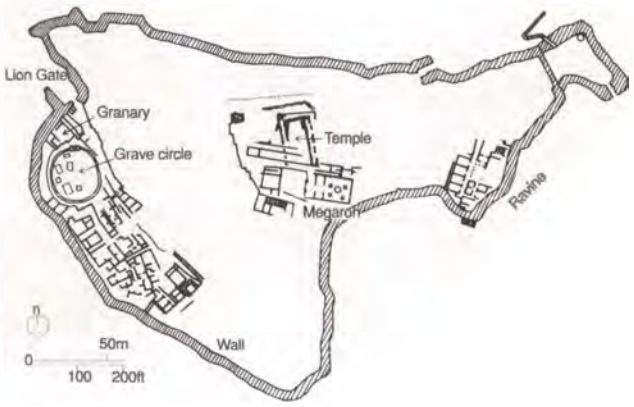
Miken ve Anakara

Anakara Yunanistan'ının ilk uygarlıkları, yanlış bir isim olmasına ve arkeologların Helladik terimini (daha önceki tarihöncesi kültür için de bu terim kullanılır) tercih etmesine rağmen, genellikle Miken adıyla anılır. Bu uygarlık, Miken ve doğu istikametindeki Tirinis'den, Mora boyunca güneybatı sahilindeki Pilos'a uzanan ve Vafio, Orhomenos ve Lerna'yı içine alan, tümü birbirinden bağımsız ve zaman zaman birbiriyle savaşan bir dizi küçük "devlet" veya krallıkta gelişmiştir. Yine de hepsi ortak bir geçmişi ve dili (Hint-Avrupa dil ailesi denen gruba ait Yunancanın erken bir biçimi) paylaşmış, benzer binalara, silahlara ve ölü gömme âdetlerine sahip olmuşlardır. Bu uygarlığın başlangıçta Minos Girit'inin paralel bir yol izlediğini düşünmek için sebepler mevcuttur. Alet ve edevat yapımında bronz giderek daha fazla kullanılır, daha büyük ve daha güçlü savunulan şehirler inşa edilir ve toprak daha verimli işlenirken, yeniden dağıtılan bir ekonomik sistem gelişmekteydi. Helladik hükümdarları saraylar inşa ettirmek ve Güney Mısır'daki Nubya'dan altın, Afrika veya Suriye yoluyla Hindistan'dan fildişi, Baltık kıyıları aşılarak getirilen kehribar gibi pahalı malzemelerle çalışan sanatçıların masraflarını karşılamak için gerekli üretim fazlasını biriktirebildiler.

Bu anakara uygarlığı birçok açıdan Minos Giriti uygarlığından farklıydı. Muazzam tahkimatları, sayısız silahları ve diğer kalıntılar daha çetin ve saldırgan bir halkın varlığına işaret etmektedir. İkinci binyılın ilk yarısında yaşamış yerel kabile reisleri veya kralları, Ur kralları (bkz. s. 44) veya Mısır firavunlarına (bkz. 57-59) göre mütevazı kalmalarına rağmen, kuyu mezarlarında –derin dar çukurlar– Ege dünyasında benzeri görülmemiş zenginlikteki maddi refah ve güçlerini gösteren mezar eşyalarıyla gömülmüşlerdir. Helladik devletlerin bu tarihlerde Pilos'taki Linear B yazıtlarında

kaydedilmiş katmanlı bir sosyal sisteme doğru ilerledikle-rinden şüphe edilemez. Piramit yapılı bu sistemin tepesinde bazen bir önderin rehberlik ettiği bir kabile reisi veya kral yer almakta, ardından aşağıya doğru tarım ürünlerine ve savaştaki hizmetleri karşılığında feodal temelde toprak sahibi olan bir "asil sınıfı", sonra zanaatkârlar ile en altta köleler yer almaktaydı.

Son zamanlarda MÖ 1850 gibi erken tarihlerde yapılmış olabileceği öne sürülen ilk kuyu mezarlarla aynı zamanlardan kalan Miken'in ilk binaları hakkında



2.56 Hisar planı, Miken.

fazla bir şey bilinmemektedir. Bu binalar taştan değil de muhtemelen kerpiç ve ahşaptan yapılmıştı. Şehir ve kaleden geriye kalanlar MÖ 1700 civarına tarihlenmekte-dir. Tepenin üstündeki kral sarayı, tepenin dış çizgilerini izleyen büyük bir taş duvarla çevrili kabaca üçgen bir alanın merkezinde tecrit edilmiş durumdadır (**2.56**). Birkaç evle tahıl ambarı (ayrıca kuyu mezarın çevresi) kale duvarının hemen dışındadır. Nüfusun büyük kısmı aşağıda, güneşte kurutulmuş tuğlalardan basitçe yapılmış, düz tavanlı ve dövme toprak zeminli çeşitli büyüklükteki ev kümelerinde yaşamaktaydı. Hiçbiri ayakta kalmamış bu evlerden çıkartılan parçalar, bazılarında resimli süslemeler olduğu izlenimini vermektedir. Tehlike zamanında halk büyük olasılıkla kaleye geçmekteydi.

Aynı genel sistem (daha önce Truva'da kurulana benze-mektedir) doğal çevre şartlarından kaynaklanan çeşitleme-lerle Tirinis'te tekrarlanmıştır. Bu ürkütücü tepe hisarıyla Minos Giriti'nin çok az korunan şehir ve sarayları arasındaki tezat çok çarpıcıdır. Öte yandan Anadolu'daki Boğazköy Hitit tahkimatlarıyla (bkz. s. 81) benzerlikleri ise açıktır.

Özellikle ezici etki yaratan hisar surlarının, istila edilemez olmalarının yanında istila edilemez görünmelerinin de amaçlandığı barizdir. Toprak ve molozdan inşa edilmiş, mitolojik tek gözlü yaratık Kiklop tarafından yerleştirilmişe benzediklerinden daha sonraları Kiklop Suru denen surlar



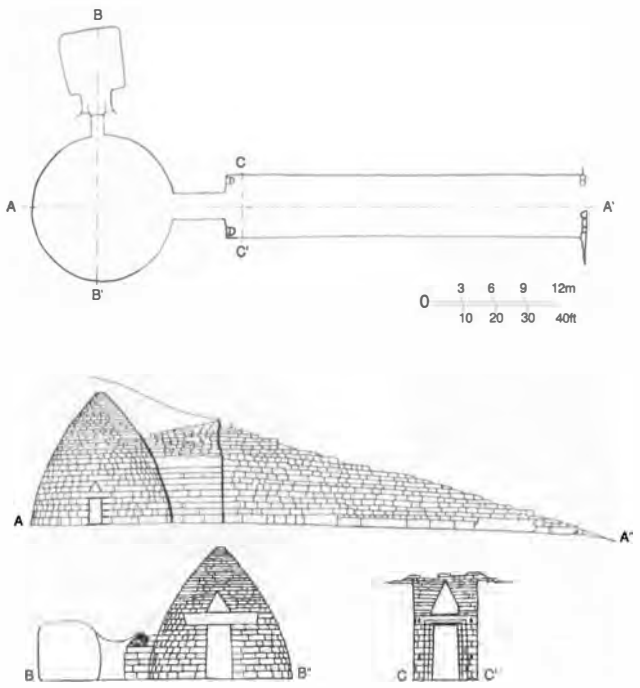
2.57 Aslan lı Kapı, Miken, MÖ y. 1500–1 300. Kireçtaşı rölyef, yü ksekl iği yaklaşık 2.9 m.



2.58 "Atreus Hazinesi", Miken. MÖ y. 1300.

devasa taş bloklarıyla kaplanmışlardır. Miken'deki ana kapı, üstündeki sağır kemeri dolduran yontma panelli üç devasa megalitle –yani Stonehenge'deki gibi trilithon [üçtaş] olarak (bkz. s. 38)– inşa edilmiştir (sağır kemer, trilithon'un üst pervaz taşının üstündeki yapının ağırlığından kurtarmak için sur bloklarını birbirine bindirerek yapılmış bir hafifletme kemeridir) (**2.57**). Süslediği bina kadar cesur ve güçlü görünen yontma panel Miken heykel sanatının günümüze gelen en etkileyici örneğidir; bununla beraber tam olarak ne anlama geldiği bilinmemektedir. Ortasındaki sütun hanedan veya dini bir sembol olabilir ve her iki yanındaki arma gibi yerleştirilmiş iki başsız yaratık genellikle aslan olarak nitelenmesine rağmen, bronz, renkli taş veya başka bir malzemeden kuş veya insan başlı sfenksler veya griffonlardı. (Başlar ayrı ayrı takılmaktaydı.) İlk halinde yarattığı etki bugünkü halinden herhalde çok daha haşindi.

Surların devasa anıtsallığına kıyasen saraylar küçük görünür. Her birindeki ana oda, en fazla 12 metrekarelik bir megaron idi. Yunancada bu kelime "büyük oda" anlamına gelir. Ancak burada spesifik formlardan birini betimlemek için teknik anlamda kullanılmaktadır: Merkezi ocaklı ve çatıyı destekleyen dört sütunlu, yan duvarları giriş duvarından ileri çıkarak genellikle sütunlu bir sundurmanın kenarlarını oluşturduğu kare veya dikdörtgen biçimli bir odadır. Bazen birincisi gibi tek açıklığı olan, ancak aynı kenar duvarlarının içinde kalan ikinci giriş duvarı arka tarafa eklenir. Kuzey Yunanistan'daki neolitik evler aşağı yukarı bu formdadır.



2.59 "Atreus Hazinesinin" planı ve üç kesiti, Miken.

Fakat düzenli megaron ilk defa üçüncü binyıl ortasında Truva'da görülür. (Adanın işgalinden önce Girit'te megaron kullanıldığı görülmemiştir. Knossos'taki iki "megaron" adlı oda sadece "büyük odalar" idi.)

Miken veya Helladik uygarlık, Minos sanatı gibi Linear B alfabesinin hece sisteminden faydalanmıştır. Ancak bazen de Minos formlarını geliştirip dönüştürerek, en göz alıcı şekilde tholos mezarlarında (sözlüğe bkz.) görüldüğü üzere, daha da fazlasını yerine getirmiştir. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 38) bindirmeli yani "sağır kubbeli" mezarlar, Kuzey Avrupa'da beşinci binyıl gibi erken tarihlerde inşa edilmişti. Fakat ne bunlar ne de Girit'teki tholoi, Miken kral mezarlarının geometrik kesinliği ve azametine insanı hazırlamaz. Bir tepenin kenarına kazılmış bir geçit ve bu geçidin bittiği kovan biçimli odadan oluşan bu tip mezarlar MÖ on altıncı yüzyıldan itibaren bir düzine kadarının günümüze geldiği Miken'deki kraliyet cenazeleri için benimsenmiştir. Başta Korint Körfezinin kuzeyindeki Orhomenos olmak üzere başka birkaç örnek de mevcuttur.

Miken'deki "Atreus Hazinesi" veya "Agamemnon Mezarı" aralarında en güzelidir. Bir geçitle (teknik adıyla dromos) ulaşılan mezarın kenar duvarları çekiçle düzeltilmiş koyu gri dikdörtgen taş bloklarıyla kaplıdır (**2.59**). Yukarı doğru hafifçe incelen, yaklaşık 122.000 kg ağırlığındaki çok büyük üst pervazlı ve üstündeki sağır kemerli bir giriş mezara götürmektedir (**2.58**). Asıl halinde bu giriş, ön cephesi yeşil kireçtaşından aşağıya doğru incelen ve zikzaklar, boncuklamalar, yivler ve Minos kıvrımlı desenleriyle bezeli gömme sütunlarla süslenmişti. Sağır kemeri ise koyu kırmızı, pembe ve yeşil taştan yontma panellerle doldurulmuştu.

BAĞLAM

Homeros'un Dünyası

Gerçek ölçülerde, ölümde bile kendine duyduğu yüksek öz güvenini yitirmeyeceği izlenimini veren yassılaşmış altın bir maske 1876'da Miken'de bulunduğunda, kâşifi Heinrich Schliemann Yunan Kralına haberi telgrafla şöyle bildirdi: "Bugün Agamemnon'un yüzüne baktım" (**2.60**). Homeros'a özel tutku duyan emekli Alman iş adamı *İlyada* ve *Odysseia*'nın gerçek tarihi kökenleri olduğuna kendisini inandırmıştı. Şiirlerin kılavuzluğunda Türkiye'nin Anadolu sahillerindeki Hisarlık'taki şehir kalıntılarını Truva olarak tespit etti. Agamemnon'un sarayını aradı, ardından Orta Yunanistan'daki Miken'i kazmaya başladı. Her iki yerde de Homeros kahramanlarıyla ilişkilendirdiği altın ve bronz eşyaları gün ışığına çıkardı. Eğitimli arkeolog Wilhelm Dörpfeld'in yardımıyla stratigrafi yani kazıda çıkarılan maddi kültür katmanlarının kayıtlarını dikkatle tuttu. Fakat bu kayıtlar en sonunda Homeros kuramlarını yıkacaktı. Sözde Agamemnon'a ait maskenin MÖ 1500 civarında yapıldığı artık bilinmektedir. Truva olduğuna inandığı şehir MÖ 2500-2000 tarihlerinde gelişmişti ve Dörpfeld tarafından tanımlanan daha sonraki bir katman MÖ 1275'te tahrip olmuştu.

İlyada ve *Odysseia* nakledilmek için yazılmadan önce yarım yüzyıl süren Yunan karanlık çağının geçmesi gerekecekti; dolayısıyla MÖ 650'den önce yazılmış olamazlardı.

2.60 Miken maskesi, V. kuyu mezar, MÖ y. 1500. Altın, yüksekliği 25.4cm. Ulusal Müze, Atina.





2.61 *Filo*, friz detayı, Akrotiri, Thera (Santorini), MÖ y. 1550. Fresk, yüksekliği 43.2cm. Ulusal Müze, Atina.

Birçok başka destan gibi *İlyada* ve *Odysseia* uzak geçmişteki bir kahramanlık çağını ilk dinleyicilerinin anlayabileceği tarzda anlatmaktadır. Tasvir edilen hayat hikâyelerinin çoğu yazılmalarından hemen önceki birkaç yüzyıla aittir; bununla beraber daha önceki çağların destanlarından veya halk hatıralarından alınmış gibi duran unsurlar da mevcuttur. Öte yandan şiirlerde tasvir edilen zengin ve muhteşem eşyalar karanlık çağların fakir Yunanistan'ında üretilemezdi. Örneğin Agamemnon'un zırhı üzerindeki göğüs plakalarında "10 koyu mineli şerit, 12 altın ve 20 kalay şerit ile boyna doğru uzanan koyu mineli yılanlar vardı." Akhilleus'un daha da ince işlenmiş kalkanı gerçek halinin gözlenmesinden ziyade şairin hayal gücünün ürünüydü. "Nestor'un Kupası" ile ilişkilendirilebilecek Miken'de bulunmuş tek eşya, *İlyada*'da bahsedildiği gibi kulplarında güvercinlerin tünediği basit ve hayli örselenmiş altın kupadır.

Miken ve Tirinis'deki resimli dekorasyonlar sadece küçük parçalar halinde günümüze gelmiş, ancak Girit ve çok daha iyi korunmuş Akrotiri duvar resimleriyle bağlantılıdırlar. Bunlar MÖ 1570-1550'den kısa bir süre öncesine tarihlenir ve o dönemde Doğu Akdeniz'deki yaşama benzersiz bir bakış atmamızı sağlarlar. Bir friz yunusların oynaştığı bir denizde kürek çeken filoyu resmetmektedir (**2.61**). Ticaret seferine çıkmış olabilecek gemilerin biri öylesine zengin işlenmiştir ki bir tören belki de evliliği akla getirmektedir. İnsan figürleri burada küçüktür, ancak balıkçı (2.48) ve safran toplayıcısında (**2.62**) neredeyse doğal boyutlarındadır. Odisseus'un Scheria kıyılarında karşılaştığı Nausicaa'nın Thera Adası kızına benzediğini tasavvur etmek kolaydır. *İlyada*'da belirtilen, on tanesini Girit Kralının gönderdiği gemiler herhalde Akrotiri'de çizilmiş resimlere benzemekteydi. Ancak resimlerden değerlendirilirse –zaten başka kanıt da yoktur – Akrotiri'deki hayat Homeros destanlarının anlattıklarından çok farklıydı. Bu resimler, Homeros dünyasının güçlü kuvvetli savaşçıları ve alımlı güçlü kadınlarına çok uzak düşen huzurlu bir tüccar ve balıkçı cemaatini kaydetmektedir.

2.62 *Safran Toplayıcısı*, duvar resminden detay, Akrotiri, MÖ y. 1550. Ulusal Müze, Atina.



Mezar odası şimdi çok çıplaktır ancak bronz çiviler buranın da bir tür mimari süslemeye sahip olduğuna işaret etmektedir. Sırf bir mühendislik eseri olarak bu büyük kubbeli mekân, inşa edildiği devasa taş blokların üst kısmındaki ve yanlarındaki taşların baskısına dayanması, aynı zamanda çok düzgün bir iç mekân yüzeyi sağlaması için kesin hesaplara göre dikkatle biçimlendirildiği için önemlidir. Roma'da Panteon bin beş yüzyıl sonra inşa edilmeden evvel 14,5 metre çapı ve 13 metre yüksekliğiyle bu eser, herhangi bir yerde inşa edilmiş en geniş payandasız kapalı alandı. Ancak teknik başarısından başka bir husus da önemlidir: Anıt, etkileyici bir asalet ve vakara sahip mimari bir eserdir. Bu muazzam anıt, Miken uygarlığının hafife alınmaması, Minos uygarlığının bir dipnotu gibi görülmemesi gerektiğini hatırlatır. Miken'in klasik Yunan'a giriş olarak takdir edilmesi ise daha büyük bir sorunu ortaya çıkarır.

Miken uygarlığının dayandığı ekonomik sistem MÖ 1300 civarında çökmeye başladı. Tarımı etkileyen iklim değişikliği belki de çöküşün ilk sebebiydi. Ancak MÖ on üçüncü yüzyıl sonundan önce, –daha sonraki tarih yazınının Dorlar adını verdiği– bir kuzey halkının işgaline uğradı. İşgal, tüm Doğu Akdeniz'de yıkımlara yol açmış, Anadolu'da Hitit uygarlığını çökerterek Mısır'ı tehdit etmiş (bkz. s. 80) büyük bir nüfus hareketinin parçasıydı. Korint Kıstağı'na büyük bir surun inşa edildiği anlaşılmaktadır. Fakat Helladik mimarisinin bu son anıtı işgalci akınına set çekememiş ve Mora bölgesinin tahribini engelleyememiştir. Şehirler yağmalanmış, saraylar yıkılmıştır. Uygarlık ve onunla beraber yazı sanatı da sönüp gitmiştir. Ancak büyük Helladik kalelerinin ayakta kalan harabeleri, günümüze kadar şiir formunda gelen mitlere ve efsanelere ilham veren en büyük kahramanlık destanları olmuştur: MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllarda yazılan Homeros'un İlyada ve Odysseia destanları, Pindar'ın lirik şiirleri ile Eshilos, Sofokles ve Evripides'in MÖ beşinci yüzyılda yazdıkları Yunan dramasının üstün başarılarıdır.

ÇİN

Bronz Çağı uygarlıklarından sadece bir tanesi –Çin uygarlığı– hiçbir önemli çöküş yaşamadan günümüze kadar devam etmiş uzun bir kültürel gelişme sürecinin ilk aşaması olarak kabul edilebilir. Çin uygarlığı ülke içindeki devrimlere ve dışarıdan gelen işgallere karşı ayakta kalabilmiştir. Her defasında fatihler kendilerini çevrelenmiş ve en sonunda dalgaların arasında kaybolup gitmiş halde bulmuşlardır. Çin sanatı yaklaşık 4000 yıl boyunca karakteristik biçimlerini, ayırt edici etki ve niteliklerini ayrıca hemen tanınabilen benzersiz tadını korumuştur. Bu durum eski Mısır gibi yekpare, katı bir bütün olduğu anlamına gelmez. Çok erken bir aşamadan beri büyük esneklik göstermiştir – Çin bilgelerinin kırılmadan bükülebildiği için hayranlık duyduğu bambu gibi (ayrıca yeşim taşını da bükülmeden kırıldığı için övmüşlerdir). Gelenek ve yenilik sanatta birbirini dengelemiş,



2.63 *Zong*, MÖ y. 2500. Yeşim taşı, yüksekliği 20.3 cm. British Museum, Londra.

tarihteki formlar sık sık canlandırılırken yeni bazen de yabancı üsluplar ve teknikler özümsenmiş veya dönüştürülmüştür.

Çin'in Neolitik kültürleri en azından MÖ dördüncü binyılda bile güzel çömlekler yapmaktaydı: Kazımalı veya boyalı süslemeli yuvarlak çanaklar ve vazolar Orta Çin'in geniş alanlarında bulunmuştur. Batı Asya, İndus Vadisi, Hanedanlar Öncesi Mısır ve Japonya'yla karşılaştırılabilecek bir durum söz konusudur. (Bazı Japon çömlekleri daha eski olup, MÖ sekizinci binyıla tarihlendiklerinden muhtemelen dünyadaki en eski çömleklerdir; işlenmiş kil plakasına kaplar halinde model verilmesi ve pişirilmesi işlemi de bu tarihlerden itibaren uygulanmıştır.) Neolitik Çin eserleri karmaşık formları, özellikle ters çevrilmiş armut gibi üç ayaklı çömlekleri içermektedir. MÖ üçüncü binyıldan itibaren çömlekler Batı'dan alınan veya kendi başlarına keşfedilmiş hızlı çarklarda yapıldı. Bu alet çömlekçinin kil topağını, merkezkaç gücüyle içi boş bir forma dönüştürme imkânı veren döner tablaya koyarak kabı biçimlendirmesini sağlıyordu. Yangtze Nehrinin güneyinde, doğu sahillerinde Longşan adı verilen kültürlerin insanları neredeyse kâğıt inceliğinde siyah seramikten, günlük kullanımdan ziyade törensel amaçlara hizmet eden son derece karmaşık şekilli çanaklar ve çömlekler yapıyorlardı.

Yeşim taşı işlemeciliği de üçüncü binyılda doğu sahilinde yaşayan halk tarafından ustalık derecesine çıkarıldı. Bu taş, sertliği nedeniyle sadece aşındırıcı maddelerle (yontma usulüyle değil) işlenerek biçim verildiği ve süslenebildiği için durum daha da dikkat çekicidir; ayrıca, yeşim taşı Çin'de çıkartılmadığından, Orta Asya'dan veya muhtemelen Sibirya'dan ithal edilmek zorunda kalındı. Tarihöncesi yeşim taşları balta başları, hançerler, bilezikler, kolyeler ve iki tür



Eski Çin.

gizemli başka nesneyi içermektedir: *zong* adı verilen dıştan kare biçiminde bir tüp (**2.63**) ve *bi* adı verilen tam merkezine denk gelmeyen deliğiyle geniş bir disk. Daha sonraları söylendiğine göre, *zong* dünyaya, bi göklere tapmak için kullanılmaktaydı. *Bi* binlerce yıl göklere imparatorluk kurban aleti olarak korunacaktı. Ve neredeyse esrarlı bir tutku uyandırmış yeşim taşına madde olarak duyulan hayranlık, ileride Çinlilere özgü lirik bir zevke dönüşecektir. Bu hayranlık binlerce yıl aynı köylü hayatını sürdüren ve iş görme tarzlarını muhafaza eden dördüncü binyılın çiftçi ve toprak işçisi köy cemaatlerinde yaşayan neolitik zanaatkârların soylarından gelenlerce başlatıldı.

Şang Hanedanı

Çin'in MÖ ikinci yüzyıl imparatorluk tarih yazıcıları tarafından formüle edilen geleneksel tarihine göre, hanedan hükümdarlığı Sarı Irmak vadisinde Xia ile başlayıp, yerine gelen Şang ve ardından Zu tarafından devam ettirildi. Düz bir silsile halinde daha sonra gelen hükümdarlar da otoritelerini bu ilk hükümdarlardan aldılar. Yangtze Vadisinde eşzamanlı başka bir devlete atıf yapılmamaktadır. Halbuki MÖ ikinci binyıl boyunca burada, günümüzdeki Çengdu'nun kuzeyindeki Sanxingdu şehrinde merkezi olan bir devlet gelişmişti. Fakat toprakları ilk gelişim aşamaları yazıldığında Çin imparatorluğuna dâhil edildiğinden bu devlet tarih kayıtlarına girmedi. Sanxingdu'da yakın zamanlarda yapılan kazılar çok sayıda etkileyici, ustalıkla dökümü yapılmış MÖ y. 1200-1000 yıllarına ait bronz heykelleri gün ışığına çıkarmıştır: Somurtkan ifadeli devasa maskeler, insan benzeri başlar (**2.64**) ve zarif desenli kıyafet giymiş doğal boyutlarda bir erkek heykeli –kral, din görevlisi veya tanrı– bunlar arasındadır. Bu insan biçimli heykel, ileriki tarihlerde çok nadir üretildiği ve Çin'in diğer bölgelerinde üretilen heykeller ile ilgili hiçbir bilgiye sahip olunmadığı için dikkat çekicidir. Büyük antik bir şehrin yeşim taşı, altın ve fildişleriyle doldurulmuş ve dikdörtgen biçimli adak çukurlarında bulunmuş olan heykeller büyük bir maddi zenginlik sergilemektedirler. Ancak sahip oldukları ayinsel anlamları ve dini önemleri hakkında bir şey bilinmemekte ve akıl yürütülememektedir.

Diğer taraftan, Şang hanedanı döneminde gelişen Çin Bronz Çağı uygarlığı ise 1920'lerde başlatılmış ve halen devam eden arkeolojik kazılarla aydınlatılmıştır. Eski tarih yazıcılarının kaydettiği, Homeros'un kahramanlarına benzeyen efsanevi görünüşlü hükümdarların tarihi şahsiyetler oldukları artık açığa çıkmıştır. Aralarından en dikkat çeken iki kişi, krallığını MÖ 1220 civarında genişletmiş Ding ile önemli törenlere başkanlık etmiş, siyasi kararları etkilemiş, muzaffer askeri seferleri idare etmiş ve şahsi süs eşyaları dâhil değerli mezar eşyalarıyla gömülmüş önemli bir kadın olan eşi Fu Hao'dur. Sarı Irmak'ın kuzeyinden Yangtze'nin güneyine kadar geniş bir alanda yer alan 100'den fazla sitede yürütülen kazılar, bazıları birbirine aile benzerliği içinde, bazıları da daha sonraki tarihlere ait bronz kaplara soylarını taşıyan ortak bir kültür ve paylaşılan inançları işleyen eşyaları ortaya çıkarmıştır. En eski eşyalar Luoyang yakınlarındaki, şehir surlarıyla MÖ 1700-1500 yıllarına ait geniş bir saray veya dini binanın kalıntılarının bulunduğu Erlitou'dan gelmektedir. Bu yerin ismi günümüzde Şang sanatının ilk aşaması –veya hakkında pek bir şey bilinmeyen bir önceki Xia döneminin son aşaması– için kullanılmaktadır. Şang döneminin (MÖ y. 1500-1050) daha sonraki şehir kompleksleri arasındaki ilişkiler, tek bir ülke oluşturup oluşturmadıkları veya Yunan şehir devletleri gibi bağımsız kalıp kalmadıkları bilinmemektedir. Diğer taraftan, günümüzdeki Çengçou ve Anyang'ın dış kesimindeki bu şehirlerin –Çin imparatorluğunun MS on ikinci yüzyıla kadar kalbinin attığı Henan'daki Erlitou gibi– önemleri kuşkusuzdur.

Çengçou ve Anyang şehirleri dikdörtgen ızgara planına göre kuzey, güney, doğu ve batı yönlerinde kurulmuş; Çengçou'da 18 metre, Anyang'da çok daha ince pisé (sonradan kaldırılabilecek şekilde kalaslar arasına toprak ve çakıl doldurularak yapılan) surlarla çevriliydiler. Çengçou 1,6 km genişliğindeydi. Anyang ise çok daha küçüktü ve büyük bir nüfus merkezinden ziyade idari başkent niteliğindeydi. Evler dikdörtgen şekilli, ahşap sütunlar ve saraklar ile pisé duvarlar ve sazdan çatılarla yapılmıştı. Kuzey Çin'in neredeyse toprak altındaki evleriyle güneyde tümsekler üzerine inşa edilmiş evlerine benzemiyorlardı. Daha önemli binalar –saraylar veya tapınaklar– kuzey-güney ekseninde simetrik planlanmış ve platformlar üzerinde kurularak



2.64 İnsan benzeri baş, Sanxingdui, Çin, MÖ y. 1200-1000, Bronz, yüksekliği 36.7 cm. Sihuan Vilayeti Arkeoloji Enstitüsü.

sıradan binalardan ayrı tutulmuştur. Çengçou'da çömlekçiler, yeşim taşı işlemecileri, metal işçileri ve diğer zanaatkârlar şehrin belli mahallelerinde oturmaktaydı. Anyang'daki, çevre noktalardan merdivenlerle veya rampalarla inilen geniş çukurlar halindeki kral mezarları mücevher, yeşim taşı ve bronzdan değerli nesneler ve ayrıca ölünün savaş arabaları, silahları ve diğer eşyalarıyla zenginçe döşenmiştir. Ölen hükümdara eşlik etmeleri için insanlar da katlediliyordu: 22 erkek ve 24 kadının iskeletlerine ilave olarak 16 at, birçok köpek iskeleti tek bir mezarda bulunmuş, etrafındaki küçük çukurlarda da 50 iskelet daha keşfedilmiştir.

Birçoğu günümüze kadar kullanılan Çin yazısının ilk biçimleri olan sembollerin kazıldığı veya yazıldığı kemikler (genellikle öküzlerin kürek kemiği) Şang dönemine biraz daha ışık tutmaktadır. Tam veya parça halinde 100.000 kadarı sağlam kalmış bu "kehanet kemikleri" gelecekten haber almak için kullanılmıştı. Üzerlerine yazılan cümleler hükümdarın sıhhati, hava durumu, avlanma veya savaş için uygun zamanlar ve belki de hepsinden önemlisi yönetici sınıfın otoritesini aldığı atalara verilmesi gereken kurbanlar hakkında sorular sormaktadır. Böylelikle, yazının Çin'de ilk defa, saray veya tapınak hesapları (Mezopotamya veya Ege'deki gibi) veya anıt yazıtları (eski Mısır'daki gibi) için değil, öteki dünyayla iletişim kurulması amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Bu durum da, Çin kaligrafisinin neredeyse batıl inançlı bir hürmetle el üstünde tutulan bir sanat biçimi olarak gelişmesini ve Çin uygarlığının daimi ve farklılaştırıcı bir unsuru haline gelmesini pekâlâ etkilemiş olabilir.

Şang Çini kadar Bronz Çağı uygarlığı adına yakışan başka bir uygarlık yoktur. Atalara tapınma törenleri kaplarının imal edildiği bronz, hem dini hem de sosyal bir öneme sahipti. Birkaç mermer heykel dışında en güzel sanat eserleri bu metalden yapılmıştır. Bronza odaklanan yaratıcı güç olmadan diğer metaller de büyük bir hünerle işlenmiştir. Şang mezarlarından ayrıca yeşim taşı oyma eserler, özellikle turkuaz kakmalı saplarıyla ayin bıçakları, sarıldıkları nesnelerin üzerinde bıraktıkları izlerden bilinen dokuma ipekler ve bazı çok güzel sırlı çömlek kaplar çıkmıştır. Çoğunlukla bronzlar, kralların atalarına kurban etmede kullanılan ayin kapları ve hem üretildikleri teknik işlemler hem de sanatsal formları ile o dönemin Çin sanatına özgüdür.

Bronz MÖ ikinci binyılın sonundan önce Çin'de üretilmişti. Batı Asya, Balkanlar ve Ege'de daha geniş çaplı üretildiği halde tekniğinin Asya'ya aktarılmış olması küçük bir olasılıktır. Alaşım için gerekli metaller (bakır ve kalay) çömlek pişirmek için fırını geliştirmiş, dolayısıyla eritmek için gerekli vasıtalara sahip Çinliler tarafından kolaylıkla bulunabilmiştir. Batı'nın metal işçileri bronzlarını sıkıştırılmış kuma dökerek veya daha hassas netice almak istediklerinde kayıp mum yani *cire perdue* (sözlüğe bkz.) işlemiyle biçimlendirirlerdi. Çinliler de kayıp mum dökümünü geliştirdiler fakat sadece küçük parçalar için kullandılar. Büyük kaplar içinse daha çok emek gerektiren, seramik ve metalürji tekniklerini özel bir şekilde birleştirmiş parça kalıplama yöntemini benimsemişlerdi. Bu yöntem kısa zamanda şaşırtıcı bir incelik derecesine ulaştırıldı. Teknik bakış açısıyla Şang hanedanı Çini'nden daha ileri düzeyde bronz döküm başarılamamıştır. Öncelikle, ayin kabının istenen süslemeleri daha kalın çizilerek muhtemelen taş gibi kesilip, yontulan kilden modeli çıkartılırdı. Bunun negatif baskıları, kil kalıplar modele teker teker bastırılarak alınırdı. Sonrasında bu parça kalıpların üstüne, daha başka ve hassas süslemeler kazınırdı. Rölyefin doğruluğu kaybedilmek istenmiyorsa çok dikkat edilerek pişirilirdi. Ardından tam bir kalıp teşkil edecek şekilde bir araya getirilir ve buna erimiş alaşım dökülürdü.

Bu kapların biçimleri, esas olarak başka malzeme kullanılarak yapılan genellikle çömlek, küçük ev eşyalarından alınır, ancak metalin imkânlarını kullanmak için geliştirilirdi. Eşyaların ölçüleri 15 cm'den 120 cm'ye kadar değişir,



2.65 Ayin kadehi yani *jue*, MÖ 1122–947. Bronz, yüksekliği 25 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Munsey Fonu, 1931).

ağırlıkları 900 kg'a kadar çıkardı. Her birinin atalara yiyecek ve şarap adakları sunulmasında özel amaçları vardı. Ding adı verilen bir tanesi yemek içindi ve kehanet kemiklerindeki yazılar adak olarak şöyle önerilerde bulunurdu: "Üçüncüsü, ding kap içinde bir köpek. Dördüncüsü, bir domuz" vs. Ding ya üç ayaklı bir kazan, ya da dört kısa silindir ayaklı dikdörtgen tekne şeklindeydi. Ayin temizliği için çanaklar, siyah darı şarabı için vazolar, kupalar ve ibrikler vardı.

Neredeyse hayvansı şiddeti ve hayatiyeti vakarla birleştirdiğinden belki de aralarında en dikkat çekicisi *jue* adı verilen adak içeceklerini toprağa dökmekte kullanılan kaplardı. Çengçou'da bulunmuş ilk hantal biçimlerinden üç ayağı üzerinde dans edercesine harika bir duruş biçimine getirilmişlerdi (**2.65**).

Bu olağanüstü kapların biçimleri ve daha belirgin olarak yüzey süslemelerinde özgün bir Çin, daha da çok Şang form duygusu kuvvetle hissedilir. Form, yuvarlanmış dikdörtgenlerde yorumlanır ve her şey bu ilkenin ardından gelir. Formlar, kaplumbağa kabukları veya bazı sürüngenlerin sert derilerinde veya zarif kabuklarında, düzenli ancak hiçbir zaman birbirini tekrar etmeyen ilkel organik işlemlerle üretilmiş gibi tam bir tutarlılık ve iç uyum sergilerler. Yassı ve temelde düz çizgili Şang formlarının yine de büyük görsel ağırlık ve sağlamlıkları vardır. Hiçbir zaman durgun veya zayıf değildirler – bastırılmış bir şeylerin her an yüzeye fışkırıp ağır ağır kendini belli eden kalıpları ve ciddi ritimleri bozacağı gibi bir his verirler. Bilindiği kadarıyla, bu kendine özgü ve ayırıcı form duygusu Çin sanatından başka bir yerde meydana gelmez. Belki erken Amerikan sanatına baktığımızda da ilk başta bu duyguyu hissetmemiz ileride göreceğimiz gibi, tesadüf olmayabilir.

Bu ayin kaplarındaki süslemeler MÖ üçüncü yüzyıldan itibaren Çinli yazarlar ve günümüzün Sinologları tarafından birbirinden çok farklı ve bazen de tamamen zıt yorumlara yol açmış bir öneme sahiptir. Bazı Longşan yeşim taşlarına daha sonraları *taotie* adı verilen seçkin bir motifle işlenmiş yuvarlak gözlü dragon maskesi, fırtına tanrısı, şarap tanrısı, insanlığı yutmaya çalışan canavar veya doğurganlık amblemi gibi farklı farklı şekillerde tanımlanmıştır. Öte yandan Şang bronzlarındaki bu veya diğer motiflerin önemi hakkında o dönemden kalma bir bulgu mevcut değildir. İlk bakışta pasifik öküzü veya mandanın hatlarını kızgın bir kaplanın ifadesiyle birleştirmiş bir canavarın yüzü gibidir (**2.66**). Daha yakından incelendiğinde ise tamamen farklı bir şekilde anlaşılabilir: Birbirleriyle çatışan, burun buruna, her biri tek bacaklı ve pençeli ayakları olan iki ejderhadırlar. Diğer taraftan bu iki yaratık öylesine simetriktir ki, tek bir ejderhanın başından kıvrık kuyruğuna kadar ayrılmış iki parçası halinde görülebilirler (**2.67**). Kuzey Amerika Kızılderilileri'nin ve Yeni Zelanda Maorileri'nin çok daha sonraları yaptıkları resimler ve yontulardaki neredeyse olağandışı benzerlik taşıyan "dehşet verici simetri"nin de kesinlikle hayvan veya hayvan yüzlerini iki profilden sunma kavramından kaynaklandığı düşünülebilir (18. bölüme bkz.). Bu rastlantı yukarıda belirtilen, daha da garip ve daha da

2.66 Ayin şarap kabı, başka bir deyişle *Hu*, MÖ y. 1300–1100. Bronz, yüksekliği 40.6cm, genişliği 27.9 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City (Satın alan: Nelson Trust).





2.67 *Gui* detayı, MÖ 12-11. yüzyıl, Bronz. Ashmolean Müzesi, Oxford.

çarpıcı form duygusu yakınlıkları bir araya getirildiğinde, erken Çin ve Kuzey Amerika sanatı arasında bazı doğrudan temasların veya ortak kökenlerin varlığı hakkında kuramların ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Söz konusu yakınlıkların sebebi ve Şang bronz kaplarının asıl anlamı ne olursa olsun rölyef süslemeleri, kendi başlarına hayatları olan formların yaratılmasında şaşırtıcı bir yeteneği açığa vurmaktadır.

Çinli sanatçılar natüralist tarzda yapılmış insan ve hayvanları birbirlerine eklemleyip Mısır sfenksleri (bkz. s. 54) veya Asur kanatlı boğaları (bkz. s. 95-96) gibi bileşik imgeler yaratmamışlardır. Pençeleri, gagaları, kanatları, pulları ve kürkleri bütünleştirerek mitolojik hayvanlar denebilecek çok daha karmaşık melezler üretmişler, bazen vücutlarında ejderha ve sürüngenlerin kaynaştığı canavarlar biçiminde kaplar ortaya çıkarmışlardır. Örneğin, boynuzlarının üzerinde gözleri olan şarap karıştırıcısının her tarafında düz çizgilerle timsah ve ejderha tasvirleri vardır ve yılanın vücudu tepedeki üç boyutlu bir başla birleşir. Anyang'daki bir mezarda bulunmuş buna benzer, taşa yontulmuş iki anlama gelebilecek yaratıklardan biri kaplan çeneli ve pençeli bir yaratıktır. Çömeldiği için belirli bir sağlamlığı olsa da gerçek bir hayvanın vahşiliğini ve kas gücünü hiçbir canlıya benzemediği halde bünyesinde barındırır (**2.68**). Bu nitelik, Şang döneminin MÖ on birinci yüzyılda sona ermesinden (bkz. s. 106) önce çok az eser kalmış olmasına rağmen, gerçek hayvanların taş ve bronz figürlerinde de belirgindir. Yanıltmacılık bir tarafa, gerçeği andırmaktan ziyade [hakikatin tezahürü] hayatiyet, Çinli sanatçıların öncelikli hedefiydi. Bir efsaneye göre, büyük Çinli ressamlardan biri, öylesine coşkulu bir enerjiyle at resmi çizmişti ki, at kâğıttan sıçrayarak dışarı çıkmıştı. Antik Yunan ressamlarından birinin ise kirazları büyük bir aldatıcılıkla çizerek kuşları kandırması ve kuşların gelip gagalarıyla resmi eşelemeleri öyküsü, Doğu ve Batı'da sanata karşı tutumun özünde yatan farklılığı çok güzel ifade etmektedir.

2.68 Kaplan yüzlü canavar, Xibeigang, Anyang yakını, MÖ 1400–1100. yüksekliği 36.5 cm. Academia Sinica, Taipei, Tayvan.





ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Kıtalardaki Gelişmeler

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	MÖ y. 1570 Mısır'da Yeni Krallığın başlaması **MÖ y. 1500** Peru'da dokuma tezgâhının geliştirilmesi
MÖ y. 1480 Kraliçe Hatşepsut'un mezar tapınağı (3.11) **MÖ 1417–1379** Amon-Ra Tapınağı, Luxor (3.12) **MÖ y. 1400** Kral Kapısı, Boğazköy (3.1)	**MÖ y. 1400** Orta Amerika'da Olmek kültürünün ortaya çıkması **MÖ y. 1379–1362** Akhenaton Mısır kralı
MÖ y. 1375 Akhenaton (3.15) **MÖ y. 1360** Nefertiti (3.16) **MÖ y. 1340** Tutankhamun'un mumya tabutu (3.18) **MÖ y. 1300** Xochipala heykelcikleri (3.45)	**MÖ 1285** Mısırlılar ve Hititlerin etki alanlarını tespit etmeleri
MÖ y. 1257 Abu Simbel (3.19) **MÖ y. 1250–1220** IV. Tudhaliyas rölyefi (3.3) **MÖ y. 1150** Sennedjem mezarı (3.20)	**MÖ y. 1100** Fenikelilerin alfabe yazısını geliştirmeleri **MÖ 1027** Çin'de Zu hanedanı hükümdarlığının başlaması
MÖ y. 900 Zu hanedanı, bronz kaplan (3.39). *Lanzón*, Chavín de Huántar (3.55)	**MÖ y. 883** Aşurnasirpal'in Asur imparatorluğunu genişletmesi
MÖ y. 720 *Lamassu*, Horsabad(3.26) **MÖ y. 650** Ninova rölyefi (3.30)	**MÖ y. 612** Asur imparatorluğunun çöküşü. Nabopolassar Babil kralı
MÖ y. 575 Babil'in İştar Kapısı (3.32)	**MÖ y. 550** Büyük Kiros, Perslerin kralı **MÖ y. 539** Babil'in Perslerin eline geçmesi **MÖ y. 525** Mısır'ın Perslerin eline geçmesi
MÖ y. 500 Persepolis (3.35)	**MÖ y. 490** Perslerin Yunanistan seferinin Maraton'da mağlubiyete uğraması
MÖ y. 400 öncesi Olmek başı (3.48) **MÖ y. 400** Nok pişmiş toprak başı (3.57)	**MÖ y. 475** Çin'de Savaşan Devletler döneminin başlaması

HİTİTLER

"Fakat kardeşim, bana lütfen bir heykeltıraş gönder. Heykelleri bitirir bitirmez onu geri gönderirim ve yine senin yanında olur. Önceki heykeltıraşı geri göndermedim mi? Sözümü tutmadım mı? Kardeşim, benden bu heykeltıraşı esirgeme." Anadolu Hitit Krallığının MÖ 1275-1250 arasındaki hükümdarı III. Hattuşili, 1600 km uzaklıktaki Babil kralı Kassit'e böyle yazmaktaydı. Bu heykeltıraşların ne yaptıkları bilinmediği gibi isimleri de (çok az sayıda Mısırlı dışında) yüzyıllarca anonim kalacaktı. Mektubun ilginç yanı saygın kraliyet hizmetkârları olarak heykeltıraşların konumlarına ışık tutması ve MÖ ikinci binyılın ortalarında Batı Asya'daki kültürel temaslar hakkında kanıt sağlamasıdır. Ayrıca, Anadolu ile Babil heykeltıraşlarının işleri arasında ayrım gözetildiğini de ima etmektedir. Mektup, Hitit kralları ile "kardeşleri" (kibarlık gereği böyle hitap etmekteydiler) Babil, Asur ve Mısır hükümdarları arasında çok miktarda diplomatik yazışmayı içeren kraliyet arşivinin çivi yazısı tabletleri arasındadır.

Bir Hint-Avrupa dili konuşan Hititler, Anadolu'ya MÖ ikinci binyılın başlarında doğudan girdi. MÖ 1600 civarında Hitit kralla-rından biri Fırat'tan aşağı inerek Babil'i yağma-ladıktan sonra (bkz. s. 48) Anadolu'nun kayalık platolarına tekrar çekildi. Hititler MÖ beşinci yüzyılın ortalarında Suriye'nin de büyük kısmına boyun eğdirmiş ve Batı Asya'daki en büyük güçlerden biri haline gelmişlerdi. Kadeş'teki büyük muharebeden sonra, Hititlerle Mısırlılar arasında gelecekteki örneklerine çok benzeyen,

modern anlamda bir antlaşma MÖ 1286-1285 yıllarında hazırlandı ve tarafların Suriye'den geçen sınırın her iki yanındaki etki alanları tanımlandı.

Yabancılarla kurulan bu temasların bazıları Hitit kültürüne yansımıştır. Kendi resim yazıları olmasına rağmen, Hititler Mezopotamya'da kullanılan çivi yazısını tatbik etmişler, resmi yazışmalarında diplomatik dil olarak (Ortaçağ Avrupası'nda Latincenin kullanılması gibi) Akatça kullanmışlardır. Görsel sanatlarında –sfenks ve kanatlı güneş kursu (bkz. s. 90) gibi motiflerde görülebileceği gibi– Mısır etkilerinin yanı sıra Babil ve komşu Suriye etkileri de belirgindir. Aslına bakılırsa, bazı küçük objelerin Hitit mi yoksa Suriye kökenli mi olduğu tam anlaşılamaz. Buna rağmen, Hitit sanatının kendine özgü bir karakteri de mevcuttur.

Günümüzde bir Türk köyü olan Boğazköy'ün yakınındaki başkent Hattuşaş, kısmen Asurlulardan kalma, daha erken tarihli ve MÖ 1700 civarlarında tahrip edilmiş bir yerleşimin harabeleri üzerine MÖ 1600 civarında kurulmuştur. Şehrin baştan itibaren aksiyal bir planı olduğu ve düzenli dikdörtgen evlerinin döşeli yollarla birbirinden ayrıldığı görülmektedir. Beş adet tapınağın temelleri bulunmuştur. Bunların her birinin dış duvarlarında pencereleri olan çok sayıda küçük odayla çevrelenmiş iç avluları vardır. Dolayısıyla genel görünüşleri Mezopotamya ve Mısır'ın içe doğru ve kapalı tapınaklarından herhalde çok farklıydı.

Boğazköy ve diğer Hitit yerleşimlerindeki en etkileyici kalıntılar ise MÖ 1400 civarında inşa edilmiş heybetli surlardır. Surlar, araları molozla doldurulmuş iri taşlardan örülmüş, üst kısımlarına güneşte kurutulmuş tuğlalardan kazamatlar ve ön siper yolları yapılmıştır. Bu savunma mimarisi bazı yönlerden Miken ve Tirinis'teki örneklerine benzemektedir (bkz. s. 72). Boğazköy'de, şehre hâkim tepenin üzerindeki hisarı çevreleyen onun kadar heybetli bir iç sur da mevcuttur. Savunmaya ve şehrin merkezinden kuşatma ordularına karşı taarruza geçilebilecek çıkış kapılarına götüren uzun yer altı geçitlerine önem verilmiştir. Bunun yanı sıra tahkimatların sembolik özellikleri de vardır.

Ana girişlerin –bunların da alışılmadık parabolik yani yarım oval biçimleri vardır– monolitik sövelerinin dış yüzleri, içlerinden devasa sfenksler veya aslanlar çıkıyormuş gibi, rölyef ve heykelin garip bir birleşimiyle yontulmuşlardır (**3.1**). Bunlar, eski Mısır ve Mezopotamya'daki koruyucu figürlere kıyasla yapıyla daha çok birleşmişlerdir. Aslında, yapıyla yarı bağlantılı bu heykellerin herhangi bir öncülü de yoktur. Asur'da daha sonraları uygulanacak, yapının parçası olarak heykel yapılması fikri Hititlerden çıkmış görünmektedir. Boğazköy'de Kral Kapısı'nın dış sövesindeki fırtına tanrısı Teşup'un güçlü bedeni öylesine yüksek bir rölyefle (sözlüğe bkz.) yontulmuştur ki yarım heykel olarak tasvir edilmesi bile mümkündür. Yüzü derinliğinin yarısı kadar dışarıdadır (**3.2**). Yontma ortostatlar (temele dik olarak

3.1 Kral Kapısı, Boğazköy, Türkiye, MÖ y. 1400.



konulan taş bloklar) Hitit mimarisinde ilk defa burada belirir ve daha sonraları Asurlular tarafından benimsenip geliştirilir. (bkz. s. 98).

Kraliyet arşivinden kalan tabletlerdeki dini metinlerde Hititler sık sık "bin tanrılar"ına atıfta bulunurlar. Bunların arasında en önemlisi de –bu rakımı yüksek, rüzgârların çok estiği toprakların sakinlerine uygun düşen– rüzgâr veya fırtına tanrısıdır. En önemli tapınakları ise doğal bir kaya yükseltisinin sıradışı bir açık hava mabedine dönüştürüldüğü Boğazköy'den 3,5 km uzaklıktaki Yazılıkaya'daydı. Burada binalar mevcuttu (bazılarından izler kalmıştır) ancak çevreleyen kayalıkların yüksek zirvelerinin gölgesinde kalmışlardır. Öte yandan, doğal yerleşimin görkemi, kaya yüzlerine kazınmış kıyasen küçük rölyeflerinin etkisini azaltmaz. Çerçeve içine alınmış sınırlı alanlardaki bu rölyefler, içlerinde doğaüstü güçler taşıdıklarını yeterince anlatacak ifade kuvvetine sahiptir.

3.2 Tanrı figürü, Kral Kapısı, dış söve, Boğazköy, MÖ y. 1400.





3.3 Kral IV. Tuthaliya tanrının korumasında, Yazılıkaya, Türkiye, MÖ y. 1250-1220. yüksekliği yaklaşık 2.13 m.

İki dikdörtgen panel, tören yürüyüşünde oldukları anlaşılan tanrı ve tanrıçaları tasvir eder. En iyi korunmuş rölyeflerden bir tanesi kayalığın içindeki bir odada veya bir yarıkta bulunur ve Kral IV. Tuthaliya'yı (MÖ yak. 1250-1200) uzun bir kıyafet ve sivri tepeli şapka giymiş bir tanrı tarafından korunur halde gösterir (**3.3**). Mısır etkisi burada, "Güneşim, Büyük Kralım" anlamına gelen, eski Mısır'daki gibi kralla ilişkilendirilmiş, güneş tanrısallığının bir veçhesine işaret eden hiyerogliflerin üstündeki kanatlı diskte görülür. Hem tanrı hem de kral tüm Batı Asya'da ortak bir duruş olan "Mısır pozu" ile gösterilir. (Sırf profilden verilen Yazılıkaya'daki tanrıçaların tören alayı az sayıdaki istisnalar arasındadır.) Yine de bu yontu, genel etkisi bakımından eski Mısır rölyeflerinden hissedilir derecede farklıdır ve eski Mısır yontularının zarif çizgisel hatlarından hiçbir şey almamıştır. Biçimlerinin kaba saba, iri kemikli sağlamlığı daha çok müstakil bir heykel gibidir. Burada ilahi koruma imgesinin farklı bir ruhani anlamı vardır. Tanrının kolunu boynuna dolamasında ve aynı zamanda temsilcisi olan kralın yukarı kaldırdığı bileğini tutuşunda dini bir ciddiyet ve müşfik bir doğallık da hissedilir. Kralın cenazesinin gömülmüş olabileceği dağ yarığındaki bu yontu birçok seyyaha Mezmurcular'ın şu sözlerini hatırlatmıştır: "Evet, ölüm gölgesi vadisinde yürümeme rağmen, hiçbir kötülükten korkmayacağım: Çünkü sen benimle berabersin; gücün ve asan beni rahatlatıyor."

Demirin Keşfi

Azametli rölyefler yapan ve muazzam surlarla çevrili şehirlerinde yaşayan Hititler demiri işleyerek Batı Asya'da



Anadolu, Suriye ve Mezopotamya.

görsel sanatların gelişimine çok önemli bir katkıda bulunmuştur. Ayrıca bronz ile doğal elektrum alaşımını hayvan heykelciklerinin yapımında kullanmışlardır.

Demir MÖ beşinci yüzyılda dahi Anadolu'da (haritaya bkz.) üretilmekteydi. Alaşım değil de saf metal oluşu ve dünyanın her yerinde çıkartılabilirliğiyle demir, bronzdan ayrılır. Bronz Çağı uygarlıklarının çok azı bronz üretiminde kullanılan bakır ve kalay maddelerinden birini ithal etmeden alaşım (bronz) yapabilecek yeterli maden kaynaklarına sahipti. Dış ticaret, kraliyet imtiyazı olduğu ve ayrıca hükümdarlarca tekelleştirildiği için bronz aletlerin temininin ve silah yapımının denetim altında tutulması mümkündü. Buna kıyasla, demir yapımı için gerekli olan şey, her yerde bulunan bir maden cevheri, basit bir kömür ocağı ve bilgiydi. Ateş altında yumuşak bir kitleye dönüştürülen cevher çekiçle vurularak çubuklar halinde biçimlendirilebiliyor, sonra da orak, saban demiri, mızrak ve kılıca dönüştürülebiliyordu. Böylelikle ordular eskisine göre çok daha kolaylıkla teçhiz edilebildiğinden medeni devletler bronz silahların verdiği avantajlarını yitirdiler. Demir ayrıca darbe aldığında bronz gibi kolay kırılmama özelliğine de sahipti. Öte yandan, Hititler inşaatçılara ve heykeltıraşlara bir dizi yeni imkânlar sunan bu yeni malzemeyi görsel sanatlarda kullanmamış gibi görünmektedir. Ayrıca, demir silahlar, Helladik uygarlığın yaşandığı Yunanistan'da MÖ 1200 civarında meydana gelen karışıklıklar ve nüfus hareketleri döneminde imparatorluklarının çöküşünü durduramamıştır.

ESKİ MISIR'DA YENİ KRALLIK

Yeni Krallık olarak bilinen (MÖ 1570–1085) on sekizinci, on dokuzuncu ve yirminci hanedan firavunlarının hükümdarlık ettikleri dönemde, eski Mısır gücünün zirvesine ulaştı. Bir yandan refah artarken, diğer yandan da sanatlar kendilerinden önce ve sonrası dönemlere göre çok daha cömertçe desteklendi. Yeni Krallık Dönemi, daha sonraları Hiksos adı verilen, Orta Krallığın son yıllarında Aşağı Mısır'da yerleşmiş ve iktidarı MÖ 1670 civarında ele geçirmiş bir halkın Asya'dan kovulmasıyla başladı. Hiksoslar ülkeden çıkartılır çıkartılmaz, Mısır yaklaşık M.Ö. 1570 yılı civarında saldırgan bir yayılmacı politika başlattı. Altın madenlerine sahip Nubya neredeyse derhal ilhak edildi. Mısırlılar MÖ 1500'den önce batıda Libya'ya ve doğuda Asya'ya doğru ilerleyip, hatta bir defasında Fırat'a kadar ulaşarak kuzeydeki Hititlerden bile daha geniş, bağımlı devletlerden oluşan bir imparatorluk kurdular.

Emperyalist yayılma Mısır'ı, Ege ve Batı Asya'nın Bronz Çağı uygarlıklarıyla daha yakın temas içine sokarken görsel sanatlarda da bazı yabancı motiflerin belirmesine yol açtı. Örneğin, bunlar arasında Miken'deki rölyeflerde görülen ön ayakları havada, savaş arabası çeken atlar dikkat çeker. Yeni Krallık görsel sanatlarında asıl önemli yenilikler ise Mısır'ın

3.4 Ziyafet, Netamun'un mezarından, Thebes, MÖ y. 1400. Resimli ustuka, yüksekliği 63 cm. British Museum, Londra.





3.5 Perendeci resmi çizili çömlek parçası, MÖ y. 1180. Kireçtaşı, uzunluğu 16.8 cm. Museo Egizio, Torino

kendi bünyesinde üretilmiştir. Bu resimler önceki dönemlere göre ölüleri gündelik hayat sahneleri içinde çok daha özgürce gösterir. Ziyafet on sekizinci hanedan döneminin büyük canlılıkla, hatta aşırı denebilecek bir sıklıkla tasvir edilen temalarından biriydi. Thebes'deki bir mezarda yer alan resim parçası, bir grup müzisyenle dans eden kıvrak ve çıplak iki kızı göstermektedir (**3.4**). Resmin üstünde bir bahar şarkısının güftesi vardır:

Toprak Tanrısı güzelliğini herkese kattı
Yaradan bunu iki eliyle şifa gibi yaptı
Kanallar yeniden suyla doldu
Toprak ise aşkıyla dolup taştı.

Başka bir mezardaki yazıt ise ölüm bilinci temasını işleyerek hayattan zevk almaya davet etmektedir:

Yaşadıkça zevklerinin peşinde koş
Başını mür ile yağla, güzel ketenlerini giy,
Kutsal yağlarını, harikulade kokularını sürün!
Yapabildiğince eğlen hayatta...
Çünkü ecele mal mülk gitmez
Çünkü gidenler hiçbir zaman geri dönmemiştir.

Bu tür metinlerin yansıttığı ruh hali, mezar odalarında ölünün yakınlarının ritüeller için toplandıkları –anma ziyafetleri dâhil– ziyafet sahnesi resimlerinde çok güzel yakalanmıştır. Bu resimlerin yaşayanlarca görülmesi amaçlandığı için sanatçılar, ölülerin cenazeleri için yapılan yontma figürler ve resimlerin bağlı olduğu formüller ve

3.6 Ramose'nin kardeşi ve eşi, MÖ y. 1370. Vezir Ramose'nin Thebes yakınlarındaki mezarından kireçtaşı rölyef.



kurallardan (bkz. s. 58-59) sapmakta serbestlerdi. Örneğin burada gösterilen sahnede müzisyenlerden ikisinin bütün yüzü, hatta ayakkabılarının tabanları bile resmedilmiştir. Bir taş kesiti üzerinde yer alan (ostrakon denilen bu taşlar papirüs yerine eskiz çizmek, not almak vb amaçlarla kullanılırdı) kadın akrobat eskizi natüralizmde erişilen dereceyi açığa vurmaktadır (**3.5**).

Yeni Krallığın başkenti Thebes yakınındaki mezarlıkta özel mezarların kazıldığı yumuşak kayalar heykelcilik için uygun bir malzeme olmadığından burada yontma rölyeflerden ziyade çok sayıda resim yapılmıştır. Mezarlar resim için düzgün yüzey yaratılması amacıyla genellikle sıvanmıştır. Ancak Ramose'nin (III. Amenhotep'in MÖ 1417–1379 ve IV. Amenhotep'in 1379–1362 yıllarında veziri) nekropolü sert kayadandır ve giriş odaları müstesna güzellikte rölyeflerle süslenmiştir. Ramose'nin kardeşi ve eşi rölyeflerde incelikle şekil verilmiş hatlarıyla duyarlı ve sofistike zarafetin nadir görülen bileşimiyle yansıtılmıştır (**3.6**). Neredeyse şeffaflık derecesinde iç gösteren kıyafetlerle tasvirlenen vücut, kıvrımlar ortaya çıkarılacak şekilde yontulmuştur. Kökenini Yeni Krallıkta bulan bu teknik, heykeltıraşın belki de resimlerden etkilenmiş olabileceğini akla getirmektedir.

Dönemin diğer rölyefleri, Eski Krallıkta ortaya çıkmış Mısır'a özgü gömülü rölyef tekniğiyle yapılmıştır. Dış sınırları taşa kazındığı ve yüzeyden azaltma yoluyla oluşturulduğundan



3.7 Kraliçe Hatşepsut, MÖ y. 1480. Düşmüş obelisk üzerine gömülü rölyef, Karnak.

bu figürler taş bloğuna gömülmüş gibi görünürler (**3.7**). Açık havada bakılması amaçlanan büyük ölçekli mimari çalışmalarda kullanılan bu teknik, imgeyi vurgulamak için göz kamaştıran güneş ışığının verdiği koyu gölgelerden istifade ederken özünde çizgisel olan rölyef üslubunun

KAYNAKLAR VE BELGELER

Thutmosis, Vezirine Talimat Veriyor

Mezar rölyeflerin yanındaki hiyeroglif yazıtlar (3.6) Ramose'nin konumunu, III. Amenhotep ve adını Akhenaton olarak değiştiren halefi IV. Amenhotep'in hükümdarlığı sırasında krallıktaki en yüksek görevli olarak kaydetmektedir. Ancak tüm yazıtlar günümüze gelmemiştir. III. Thutmosis idaresinde vezirlik yapmış selefi Rehmire'nin yakınındaki mezarında vezirlerin görevi daha etraflıca anlatılır. Adaletin idaresi vezirin en önemli göreviydi ve Thutmosis Rehmire'ye verdiği talimatta şöyle diyordu:

...Bir insana haksızca öfkelenme, fakat öfkelenilmesi gereken şeyde de öfkelen; korkutuculuğunu göster; senden çekinsinler, çünkü korkutan prens prenstir. Fakat prensin gerçek korkutuculuğunu sağlayan şey adaleti yerine getirmesidir.

Vezir aynı zamanda kolluk güçlerinin başı, dışişleri bakanı, hazinedarbaşı, krallığın mali denetçisiydi. Mimari ve görsel sanatlar da onun sorumluluğundaydı ve hatta kraliyet zanaatkârlarını şahsen denetlemek zorundaydı:

Onlar ki... kutsal bedenler için her kabı yaparlar, altın ve gümüşten her tür işçilikle sonsuza kadar var olan vazoları çoğaltırlar... Majestelerinin Retenu zaferlerinde ele geçirdiği bakırları getirip Karnak'taki Amon tapınağının kapılarına dökerler. Yolları cennet semaları gibi altınlarla doldu taştı... Fildişi, abanoz, harnup ağacından, meru ağacından ve en iyisi sedir ağacından sandıklar yaparlar.

Savaş esirleri de tuğla yapımı ve duvar örülmesi için Karnak'taki Amon tapınağında işe koşulmuş, yazıta göre "işe hazır elleriyle" inşaat yapmışlardır. Rehmire de işlerini denetlemiştir:

... İnşaat işlerinde becerikli bu yetkilinin, şeflerine kuralları bildirirken sözleri işiten mazbutların kalplerinde teyakkuz uyandırmıştır. Şöyle demektedirler: 'Bize ekmek, bira ve bütün iyi şeyleri temin eder; kralın sevgisiyle dolu kalbiyle bizi yönetir! Ustaları inşaatçılara şöyle söyler: "Değnek elimdedir, boşa zaman geçirmeyin."

Vezirlik makamının kayda değer ödülleri Rehmire ve Ramose'nin büyük masraflarla döşenmiş mezarlarında görünür. Ramose'nin mezar kapısının üstündeki yazıtta kendini haklı çıkarma havası bile sezilebilir:

İnayetli Tanrının lütfuyla mezarıma huzur içinde vardım. Zamanımda kralı memnun ettim; buyurduğu hiçbir emri ihmal etmedim, Thebes'in büyük Batı'sındaki mezarıma layık olabilmek için insanlara karşı hiç hile yapmadım.

(J. H. Breasted, *Mısır'ın Eski Kayıtları*, Chicago, II)

BAĞLAM

Hatşepsut

ESKİ MISIR'DA KADINLAR



3.8 Hatşepsut'un bir heykelinden baş, restorasyonundan önce, MÖ y. 1480. Mermer; heykelin tamamlanmış halinin yüksekliği 1.95 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu ve Edward S. Harkness armağanı, 1929).

Hatşepsut eski Mısır'da iktidar mevkiine gelebilmiş birkaç kadının en önde gelenidir. Ülkeyi hiç kimse bu kadar uzun süre yönetmemiş, hiçbir kral kendisi ve babası I. Thutmosis için Deir el-Bahari'de yaptırdığı kadar muhteşem bir ölüm tapınağı inşa ettirmemiştir (3.11). Burada devlet tanrısı Amon-Ra (bkz. s. 88); nekropollerin çakal tanrısı Anubis ve kadınlara koruyuculuk ve doğurganlık getiren kökenleri tüm Batı Asya'da tapılan ana tanrıçaya uzanan inek tanrıçası Hathor için mabetler kurdurmuştur. Bu yolla Deir el-Bahari'de eski Mısır'ın ilahlar ve ilahi krallık hakkındaki çeşitli inanç şekilleri birbirine örülerek, Hatşepsut'un hükümdarlık hakkını ilan eden kusursuz bir yapıya kavuşturulmuştur. Tapınağa yenilikçi bir form verilmesi de bu nedenle rastlantı olmasa gerek.

Gerçek dışı hikâyelerin tarihi gerçeklerle karışmış olması ifadelerinin mânâsını belirsizleştirse de yazıtlar ve resimler esas alınırsa, Yeni Krallık döneminde kral soyundan kadınların önemi giderek artmıştır. Öte yandan ilk devirlerden beri –belki de hanedan döneminin başından itibaren– heykellerde çoğu zaman yan yana temsil edilen kralların ve kraliçelerin (2.35, 2.37) rolleri, yaradılış efsanelerindeki tanrı ve tanrıçalar gibi birbirine bağlıydı. Her iki cinsiyeti de bünyesinde bulunduran yaratıcı tanrı, kendisini tatmin ederek ilk erkek ve kadın tanrı çifti olan hava ve nemi yaratmıştır. Onların çocukları yer ve gök tanrı ve tanrıçası, eski Mısır tanrılar topluluğunun ana figürleri Tanrı Osiris ve Tanrıça İsis'in ebeveynleriydi. İsis ve Osiris'in birlikteliği tüm Mısır'da evrensel uyum fikri için hayati önemdeydi. Tanrıların çocukları arasındaki bu ve diğer evlilikleri cinsel birliktelik yaşansın ya da yaşanmasın dünyada krallar ve kız kardeşleri arasındaki evlilikler temsil etmekteydi. Saray ve tapınak törenlerinde kralın annesine de büyük yer verilmekte ve yazıtlarda Tanrı Amun-Re tarafından hamile bırakıldığı belirtilmekteydi. Dolayısıyla eski Mısır'daki birçok şey gibi yoruma açık olsa da, kraliyet soyunun babadan değil anneden geçtiği söylenebilir. Eski Mısır'da kraliyet ailesinin cinsiyet ve statü meselesinin karmaşıklığını on sekizinci hanedanın ve Yeni Krallığın kurucusu Amosis'in (hükümdarlığı MÖ y. 1570-1546) Karnak'taki bir *stel*'e annesi için yazdırdığı sözler yansıtır. Yazıtta annesini tasvirinde "Mısır'ı severdi. Mısır'ın askerlerine ihtimam gösterdi, kaçanları geri getirdi, firarileri bir araya topladı, Yukarı Mısır'ı sükûnete kavuşturdu ve isyancıları kovdu." demektedir. Ahotep'in krallık yetkilerini icrası oğlunun rüşdüne erişmediği çağla sınırlı kalmışsa da, muhtemelen bir öncül oluşturmuştu. Zira Amosis'in ilk eşi ve yarı kız kardeşi Ahmose Nefertari'ye Thebes'deki Amon-Ra ayinlerinde bir rol verilmiş, "tanrının eşi" unvanı tanınmış, annelerden kızlarına geçecek şekilde üstüne toprak vakfedilmiştir. Ahmose Nefertari, kralın inşaat işleriyle de yakından ilgiliydi ve ölümünden sonra tanrılaştırıldı ve Krallar Vadisinde çalışan işçiler tarafından Yeni Krallığın sonuna kadar kültüne tapıldı. I. Amenopsis adını alan oğlunun erkek vârisi olmadığından yerine Hatşepsut'un babası I. Thutmosis ve ardından kısa süre yaşayan II. Thutmosis geçti. MÖ 1504 civarında o da öldüğünde yerine oğlu III. Thutmosis tahta çıktı. Fakat dönemin tarih yazıcısının kaydetti-

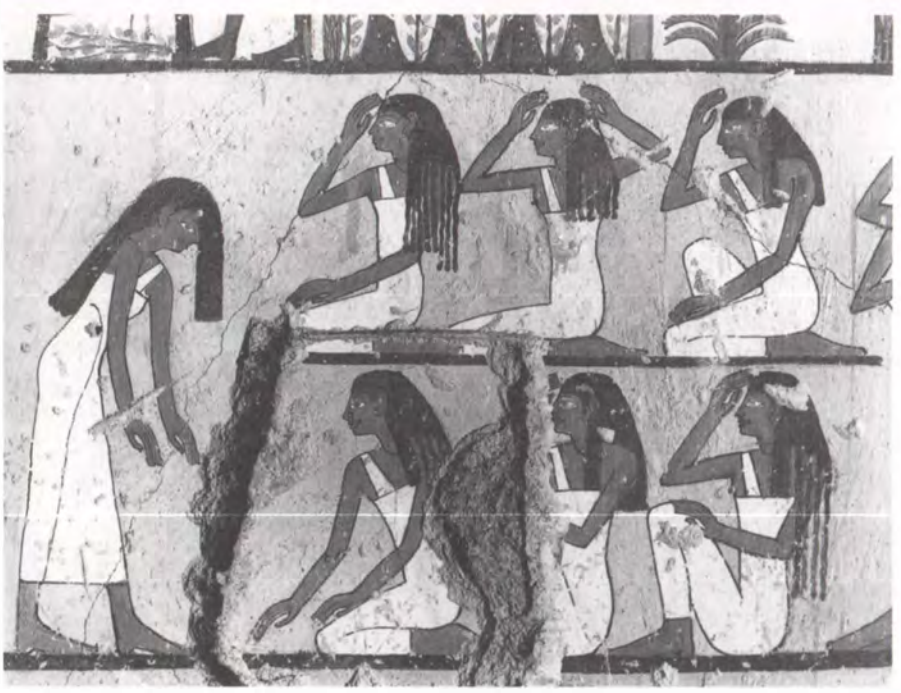
3.9 Henout-Oudjebou'nun mumya tabutundan ayrıntı, MÖ y. 1375. Boyalı ve varaklı ahşap, toplam uzunluk 1.83 m. Washington Üniversitesi Sanat Galerisi, St. Louis.



ğine göre, "ülke işlerini tanrının eşi Hatşepsut kontrol etti."

Naiplik yaptığı yedi yıl boyunca Hatşepsut kral unvanını aldı, şeklen yeğeni ile birlikte hüküm sürmekle beraber 15 yıl boyunca iktidarın hâkim tarafıydı. Kral sıfatıyla tasvir ve takdim edilen Hatşepsut'un kıyafet ve alametleriyle birlikte temsil edildiğinde III. Thutmosis'ten ayrılması mümkün değildir. Böyle de olsa cinsiyetini veya kadınlığını gizlemek için herhangi bir teşebbüste bulunulmamıştır. Günümüze ulaşan kraliyet erkekleri gibi başlık giydiği bir heykelinde ayrıntılı verilen yüz hatları son derece kadınsıdır (**3.8**). III. Thutmosis'in uzun hükümdarlığının sonuna doğru Hatşepsut'u kral gibi yansıtan görüntüler tahrip edilip (fakat kraliçe olarak yansıtanlara dokunulmamıştır) yüzleri silinmiştir. Bazen de imgelerin varlığını sürdürmesine izin verilmiş fakat yazıtlardan ismi kaldırılmıştır. Karnak'taki Amon-Ra Tapınağında diktirdiği, Amun'un önünde diz çöker halde göründüğü obeliskte durum böyledir (3.7). Neden böyle davranıldığı tam bilinmemekle birlikte şüpheler, bir kadının kültlerinde oynadıkları merkezi rolü ellerinden almasına kızgınlık duyan erkek tapınak görevlileri üzerinde yoğunlaşmaktadır.

Ayinlerde kadının rolü sınırlıydı. Eski ve Orta Krallık yüksek sınıf kadınları bazen Hathor'un kadın tapınak görevlileri olarak adlandırılmıştır. Ancak bu tanrıça kültünde bile dualar erkek tapınak görevlileri tarafından okunmuş ve ayinleri erkekler yönetmiştir. Yeni Krallığın başlangıcında dini görevler devlet bürokrasisi gibi erkeklerin alanı haline gelmiş, kadın tapınak görevlilerinin unvanı kullanımdan kalkmıştı. Belki bir telafi vasıtası olarak devlet memurları ve tapınak görevlilerinin eşleri ve kızlarından birçoğunun devlet ve tapınak ayinlerinde küçük roller almalarına izin verilmekteydi. Bu kadınlar genellikle hizmet ettikleri tanrı kültünün adıyla birlikte "müzisyen" olarak tanımlanırdı. Sistrum adıyla bilinen zilleri



3.10 Yas Tutan Kadınlar, Minnakht'ın mezarındaki duvar resminden detay, Thebes, MÖ y. 1480.

sallayan, tef çalan ve Mısır'da bugün de düğünlerde yapıldığı gibi din görevlisi töreni yürütürken ellerini çırpan, muhtemelen alt sınıftan kadın gruplarının başında bulunurlardı.

"Amun Müzisyeni", "Aten Tapınağı topraklarının kâhyası" Kâtip Haitay'ın eşi ve "evinin hanımı" Henout-oudjebou için ahşap, resimli, varaklı ve cam tabaka kaplı çok güzel bir mumya tabutu yapılmıştır (**3.9**). O dönemde başka birçok kadının taşıdığı bu gibi unvanlar, vaktini dini ritüeller ve ev işleri arasında paylaştıran toplumun yüksek tabakasından kadınların rollerini belirtmektedir. Zevkli mumya tabutuna bakılırsa Henout-oudjebou gayet zengindi ve gözetimi altında yemek hazırlamak, kumaş dokumak gibi ev işlerini yerine getiren hizmetçileri vardı. Mezar duvarlarındaki ev işleri gibi gündelik hayat sahnelerinde ve hatta toprakta çalışma sahnelerinde ölen erkek yukarıdan gözetimde bulunurken, eşleri (şayet gösterilirse) ağırbaşlı bir şekilde arkada bekler halde resmedilir. Aslına bakılırsa, çoğunluğu erkekler için yapılmış mezar süslemelerinde kadınların sayısı erkeklere göre çok azdır. Genellikle cenaze törenlerinde geleneksel şekilde yas tutarken (**3.10**) ve ziyafet sahnelerinde akraba veya müzisyen olarak tamamen giyinik ya da sadece kolye takmış ve narin kalçalarına kuşak takmış halde resmedilirler (3.4). (Çıplaklık alt sosyal statüye işaret ederdi.) Bu resimlerde evli çiftler her zaman birlikte ve erkekler eşlerinin önünde gösterilir (3.6). Gruplar halindeki erkekler ve kadınlar her zaman ayrı tutulurlar. Bu görüntülerin sosyal hayatın gerçekliklerine ne kadar uyduğu bilinememektedir. Öte yandan, eski Mısır'ın erkek hâkimiyetinde olduğundan herhangi bir şüphe duyulamaz; sadece erkekler okuma yazma bilmekte ve bürokrasiye girebilmekteydi. Yine de erkeğe ve kadına dair ilkelerin birbirine bağlılığına ilişkin dini inançlar bir ölçüye kadar gündelik hayata yansımıştır. Örneğin, her sosyal sınıftan kadınlar miras alabilmekte ve özel mülk edinebilmekteydi. Kadınlar en azından bu bakımdan diğer ilk uygarlıklara göre eski Mısır'da büyük bir imtiyazdan faydalanmışlardır.

zayıflığını güce çevirmektedir. Zira bu teknik iki misli etkilidir. Uzaktan bakıldığında sade koyu hatlar ve yaklaşıldığında hassasiyetle biçimlendirilmiş tam ayrıntılar görülür. (Ayrıca heykeltıraşı arka zemin üzerinde çalışarak oyma zahmetinden kurtarmakta, zamandan tasarruf sağlamaktaydı).

Müstakil heykel veya alçak rölyef olsun tüm Yeni Krallık sanatının karakterini, genel kavramdaki cesur ve heybetli sadeliğin büyük incelik ve hassasiyetle işlenen ayrıntılarla birleştirilmesi belirler.

Yeni Krallık Mimarisi

Yeni Krallıkla mimaride büyük bir değişim yaşandı. Piramitler artık yapılmıyordu. Haydutlara karşı güvenlik sağlamak için firavunlar artık Thebes'e bakan batı çöllerindeki Krallar Vadisinde kayalar içine oyulmuş, bazen 150 metre derinliğindeki tünellerle erişilebilen tepelerin derinliklerine yapılmış mezarlara gömülmeye başlandı. (Yunanca kökenli bir yer ismi olan Thebes hem Nil'in doğu yakasındaki canlıların antik şehrini hem de diğer yakadaki ölüler şehrini ifade eder. Birincisi günümüzdeki Luksor şehrinin bir kısmını, ikincisi ise kült merkezleri ve mezarları içeren geniş bir alanı kaplar.) Her şeye rağmen günümüze kadar sadece Tutankhamun'un mezarı içindekilere dokunulmadan gelebilmiştir (bkz. s. 92). Ölüm tapınakları, batı yakasında Nil Nehrine bakan seçkin mevkilerde kraliyetin gücünü yansıtır şekilde mezarlardan ayrı tutulmuştu. Bu tapınakların en büyüğü ve en iyi korunmuş olanı I. Thutmosis'in (on sekizinci hanedanın üçüncü kralı) kızı ve onun ölümü üzerine iktidarı alan II. Thutmosis'in eşi Kraliçe Hatşepsut'a aitti. Kraliçe, II. Thutmosis'in ölümü üzerine iktidara geldi ve tahtın varisi üvey oğlu reşit olduktan sonra da iktidarını korudu. Hakkında herhangi bir kaydın günümüze ulaştığı en eski kadın hükümdar olarak Hatşepsut MÖ 1504-1482 yılları arasında hüküm sürmüştür. Ölüm tapınağının tasarımı, eskiden babasının ordusunda askerlik yapmış olan kâhyası ve danışmanı Senmut'a aittir. Senmut, muhtemelen modern anlamıyla projenin mimarından ziyade genel denetçisiydi.

Kraliçe Hatşepsut'un tapınağı daha evvelki zamanlardan kalma I. Mentuhotep'in mezar kompleksinin hemen yanındaydı ve aynı şekilde teraslar üzerine inşa edilmiştir (**3.11**). Ancak heykelli süslemeleri daha zengindi ve Krallar Vadisinin ardında uzandığı kayalıkların altındaki çarpıcı mekânı daha dramatik bir etki yaratacak tarzda kullanılmıştır.

Gerçekten de burada insan yapımı ve doğal mimari arasındaki biri diğerine çağrışım yapan ilişki çok etkileyicidir. Bu etkinin bilinçli olarak mı yaratıldığı elbette bilinemez ancak tapınağın tam olarak Luxor'la aynı eksen üzerinde, Nil'den 8 km uzaklıkta bulunması kesinlikle tesadüfî değildir (**3.12**). Vadinin ucundaki anıtsal bir kapı avluya açılmakta, her iki yanında boyalı sfenkslerin yer aldığı rampa sütunlu bir yol üzerinden Amun'un kutsal mür ağacıyla yeşillendirilmiş geniş bir terasa çıkarmaktadır. Bu teras duvarlarla desteklenmiş derin bir sıra sütunla çevrelenmişti. Kraliçenin yaşamı ve hükümdarlığı döneminden olaylar duvarlara yontma rölyeflerle resimlenmiştir. (Maalesef bu çok zevkli yontular çok tatmin edici şekilde fotoğraflanamıyor.) İlk terastan bir rampa, aslında her bir sütunun önünde kraliçenin heykellerinin yer aldığı uzun bir revaka götürüyordu. Bunun arkasında çifte sıra sütunla çevrili bir avlu ve uzaktaki köşesinde Amun'un kayalara oyulmuş mabedine açılan granit bir giriş vardı. Hatşepsut'un çeşitli avlularda ve mabetlerde duran 200 kadar heykeli ölümünden sonra muhtemelen üvey oğlu, yeğeni ve damadı olan tahttan uzak tuttuğu hükümdar III. Thutmosis'in emriyle kaldırılıp yüzleri silinmiştir.

Kraliçe Hatşepsut'un tapınağının etkileyici tasarımı bir daha tekrar edilmemiştir. Ancak on sekizinci hanedan döneminde eski Mısır tapınağına nihai formu verilmiştir: içeri doğru ve yüksek, girişi engelleyen çevre duvarları içinde birbiri ardından gelen sıra sütunlu avlular ve çok sayıda sütunlu salonların soğuk, kişisellikten uzak ve ürkütücü bir anıtsallıkla törensel dizilimi. Karnak'taki (**3.13**) Amon-Ra'nın daha geniş tapınağının sınırları içinde günümüze kadar gelmiş kıyasen küçük Honsu tapınağı örneğin böyledir.



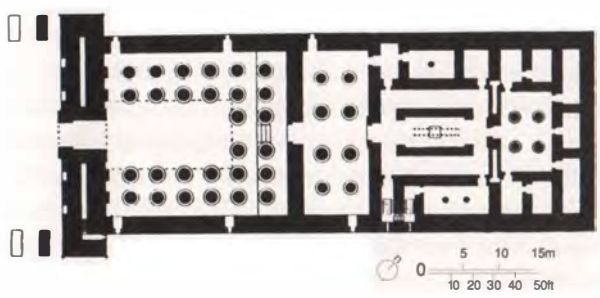
3.11 Kraliçe Hatşepsut'un Deir el-Bahari'deki mezar tapınağı, MÖ y. 1480.



3.12 Amon-Ra Tapınağı, Luxor, MÖ 1417–1379.

Bu tapınakların gömülmeye ilişkin özel bir işlevi yoktu. İlk tapınaklar, Thebes'in "yerel" tanrısı olan Amun'a (veya Amon ya da Amen) adanmıştı. Amun zamanla güneş tanrısı Re ile birleştirilerek Amon-Ra olarak adlandırıldı ve Mısır'ın milli tanrısı konumuna yükseltildi. Nil'in doğu yakasında, Thebes şehrinin hemen dışındaki Karnak'ta bulunan Amon-Ra'nın mabedi özellikle savaş ganimetleriyle zaman içinde zenginleşmiş ve muazzam bir servete sahip olmuştur.

(MÖ on ikinci yüzyıl başlarında, büyük miktarlarda altın ve gümüş dışında, 86.486 köle, yaklaşık 1.000.000 büyükbaş hayvan, 200.000 dönümden fazla arazi, dokuzu Suriye'de olmak üzere 65 şehir veya kasabaya sahipti). Asıl bina giderek genişletilerek –yaklaşık 25.000 dönümlük kutsal alan içindeki 370 metre uzunluğu, 100 metre genişliğiyle– antik dünya tapınaklarının en azametlilerinden biri haline getirildi. Bir ölçüde daha az debdebeli, Amun, eşi ve oğulları Honsu'ya ithaf edilmiş ikinci bir tapınak Luxor'un 3,5 km güneyinde inşa edildi (**3.12**). Karnak'taki tapınaktan daha az değişikliklere tabi tutulmuş bu tapınak ile III. Amenhotep



3.13 Karnak'taki Honsu tapınağının planı.

(MÖ 1417-1379) devrinde inşa edilmiş papirüs sütunlu devasa hipostil holü (sözlüğe bkz.) neredeyse hiç değişmeden günümüze kadar ulaşmıştır.

Karnak ve Luksor'daki tapınaklar, –yüzlercesi hâlâ yerinde duran– sfenksli bir caddeyle ve ayrıca su yoluyla birleşir. Tanrının yıllık büyük festivalinde Amun'un imgesi, büyük bir mavnayla Karnak'tan alınarak Luksor'daki "haremini ziyarete" götürülürdü. Tüm eski Mısır tapınakları gibi bu tapınaklar da evvela ayin mekânı olarak tasarlanmış olup, mimarın dikkati sadece imtiyazlı birkaç kişinin girebileceği hatırlanması gereken iç mekânlara yoğunlaşmıştır.

Dış mekânlar tekdüze bir manzara sergilemez –bazen Karnak'taki çevre duvarı gibi 1,6 km uzunluğunda– sadece çıplak bir duvar vardır. Tek öne çıkan özelliği pilon adı verilen, ilk taş örnekleri Yeni Krallıkta ortaya çıkmış, daha iyi muhafaza edilmiş örnekleri sonraki dönemlerde görülen ikiz kuleli taçkapısı girişidir. (3.22). Çoğu zaman "Cennet Ufku" adıyla anılan pilon, dış yüzü batıya gelecek şekilde inşa edilirdi. Böylelikle güneş, büyük kapıdan törenle giren firavunun üstünde yükselirken görülürdü. Tapınağın iç mekânı, en içteki odaya kadar giderek yükselen ve birbirini izleyen sıra sütunlu avlular ve holler dizisi halinde tam bir karşılıklı simetriyle inşa edilirdi. Alçalan tavanları ve loş ışıklarıyla giderek daralan yoldan ağır ağır geçenler üzerinde mekânın yarattığı etki muazzam olmalıydı.

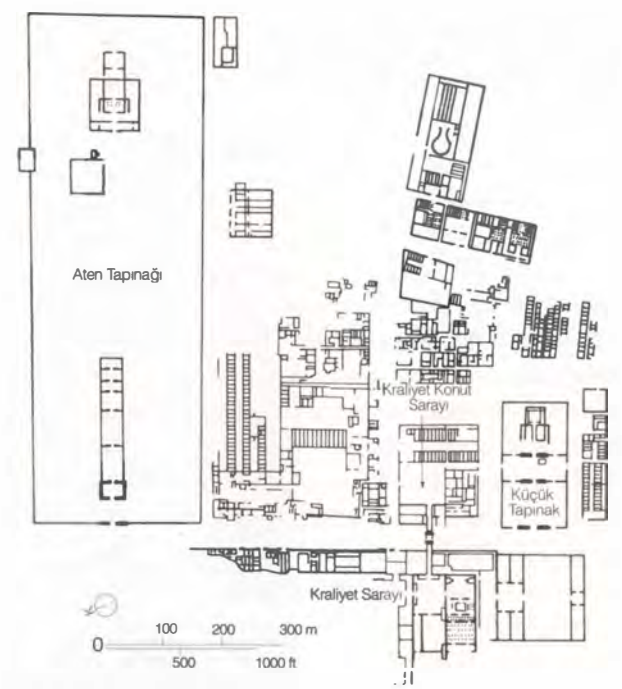
Yapım sistemi en sade dikme ve lento türüdür (gerçi ayakta kalmış az sayıdaki tuğla örme eski Mısır yapıları diğer tekniklerde de ustalık kazanıldığını göstermektedir: Thebes'te 4 metreden daha geniş tuğladan örülmüş beşik tonozlar vardır.) Devasa yatay bloklar, papirüs gövdelerine benzetilerek alt kısımlarında kabarık muazzam sütunlara dayanırlar. Boyun kısımlarında bağlanmış gibi hafifçe incelen bu silindirler sonra açılıp, palmiye dalı sütun başlıklarına dönüşürler ve birbirlerine yakın olduklarından sanki aralıksız bir duvar teşkil edip aralarındaki düz hattan herhangi bir sapmaya izin vermezler. (Giriş ancak ana eksenden görülebilir.) Bu sütunların yapısal yük taşıma işlevleri vurgulanmamıştır. Esasen bu unsur düşey gömme rölyef oyma ve hiyeroglif kuşaklarıyla neredeyse reddedilmiş gibidir. Duvarlarda ayrıca, zamanında çok renkli boyalı oldukları kuşkusuz rölyefler vardı. Aslına bakılırsa, altın ve boyanın cömertçe kullanılması bu iç mekânlara çarpıcı bir şatafat vermiş olmalıdır. Ancak mezarlardaki heykeller gibi bunlar da yaşayanlar için yaratılmamıştı. Tapınaklardaki oyma rölyeflerin ve yazıların birçoğu hiçbir zaman net görülemezdi ve bazılarının ışık çok loş olduğundan görülmesi de zaten mümkün değildi zira amaçları, ülkenin refahının bağlı görüldüğü tanrıya, yeryüzünde cisimleşmiş oğlu firavunun dindarlığını ilan etmekti. Bu büyük yapılar bu nedenle böylesine muazzam ölçülerde yapılmaktaydı. Kalıcılık esastı. III. Amenhotep inşa ettiği yapı ile ilgili "güzel beyaz kum taşından baştan başa altınla işlenmiş sonsuza kadar kalacak bir kaledir; zemini gümüşle, tüm kapıları elektrumla bezelidir; çok geniş ve büyük yapılmış; sonsuza kadar durması için kurulmuştur... Önünde elektrumdan dökülmüş sancak direkleri dikilmiştir; pilon, Re'nin yükseldiği cennetteki ufka benzer" demektedir.

Akhenaton

III. Amenhotep'in hükümdarlığı sırasında Aten, yani güneş kursuna adanmış yeni bir kült önem kazandı. Oğlu ve halefi IV. Amenhotep bu kültü resmen kabul edip kendi ismini de "Aten'in sevdiği" anlamında Akhenaton (MÖ 1379-1362) olarak değiştirdi. Akhenaton Aten'i tek tanrı ilan etti ve tapınak görevlileriyle yaşadığı fikir çatışmasının ardından Amun ve ülkedeki diğer tanrılara tapınmayı yasakladı. Çok tanrıcılıktan tek tanrıcılığa geçiş, insan formundan başka biçimlerde de tanrı kavramının belirmesini beraberinde getirdi. Zira ışık, sıcaklık ve hayat veren bu yeni kült, güneş kursu üzerine odaklıydı. Kültün ruhu, Akhenaton tarafından bestelendiği söylenen ilahilerde en iyi yansımasını bulmaktadır. Altı veya yedi yüzyıl sonra bestelenen Yahudi Mezmurları ile fikir ve yapı bakımından çok çarpıcı benzerlikler gösteren en azından bir ilahi mevcuttur. Atenizm ile Yahudi dini arasında, spekülasyonun ötesine pek geçemese de, bazı temasların varlığı da ileri sürülmüştür. Ancak ünlü *Aten İlahisi*, her şeyi yaratan tanrının her şeyi kucaklayan sevgisi temasını işlediğinden kesinlikle dünya edebiyatındaki ilk gerçek tek tanrıcı bestedir.

Aten kültü, tabiatı icabı karanlık iç mekânlarda değil, açık hava tapınaklarında kutlanmıştır. Bu tapınakların en büyüğü de Akhenaton'un yeni başkenti, günümüzde Tel-Amara adı verilen, Thebes'ten Nil yoluyla 320 km uzaklıktaki Akhetaton'da kuruldu (**3.14**). 20 dönüm yer kaplayan kutsal arazisinin büyük kısmı güneş tanrısına tapınmak için uygun açık hava sunaklarıyla doluydu. Kapalı kült odaları ise

3.14 Akhetaton'un planı.





3.15 Akhenaton, Karnak'tan büyük heykel, MÖ y. 1375. Kireçtaşı, Yüksekliği yaklaşık 3.96 m. Mısır Müzesi, Kahire.

azdı. Tapınağın etrafında lüks bir bahçeli şehir inşa edildi. Şehirde kraliyet ailesi için resmi ve ikamete mahsus saraylar, bunun yakınında birinden diğerine geçiş sağlayan gayet iyi korunmuş kerpiç pilonlu avlulardan oluşan daha küçük bir tapınak vardı. Saray mensupları ve memurlar için de ferah evler yaptırıldı. (İşçilere ızgara planlı ayrı mahalleler yaptırılmıştı.) Eski Mısır sanatının monarşinin ne kadar çok hizmetinde bulunduğunu Akhenaton'un 17 yıllık kısa hükümdarlığı boyunca yapılan resim, heykel ve mimari eserlerden daha açık gösteren bir şey yoktur. Yeni Krallığın ilk döneminde sanatta daha fazla natüralizme doğru belirgin bir eğilim olmasına rağmen, Akhenaton'un hamiliği altında bu eğilim hızla zirve noktasına ulaştı. Tek başına firavunun portreleri bile geçmiş dönem sanatından ne kadar radikal bir kopuş yaşandığını göstermeye yeterlidir. Karnak'taki Aten tapınağında bulunan Akhenaton'un doğal boyutlarından iki misli büyüklükteki devasa heykelleri bu durumu son derece güzel açığa vurur (**3.15**). Bu sıradışı kraliyet tasvirlerinde kahramanca hiçbir unsur yoktur. Kalın dudaklı ince uzun yüzler, gözkapakları düşük gözler, çıkık çeneler, dar göğüsler, zayıf kollar, sarkık kaslar, yuvarlak göbek ve yumuşak hatlı neredeyse kadınsı kalçalar öylesine gerçekçilikle yapılmıştır ki firavunun fiziksel özelliklerinin açıklanması için tıbbi teşhis bile konulabilmiştir (Fröhlich sendromu adı verilen bir gudde hastalığı). Düşünceli, aşırı incelikli, hatta mecalsiz çehresi rahatsız edici ölçüde gizemlidir. Bir yandan da hülyalı bir içe dönüklük ve içten bir duygusallık yansıtarak daha önceki veya daha sonraki firavunların gizemli maskelerinden çok daha fazla etkileyicidirler. Diğer yandan, sıradan ölümlülerinkinden aynı şekilde uzak ve hiyerarşik bakımdan mesafelidirler. Zira bunlar formeli gerçekçilikle, psikolojik derinliği geleneksel biçimsellikle meczeden karmaşık imgelerdir. Amarna'da bulunan sunak ve mezar rölyeflerindeki hatları neredeyse karikatürize edilmiştir. Firavun bazen samimi gruplar içinde küçük kızıyla oynarken veya eşi Nefertiti'ye yakınlık gösterirken yansıtılır, ancak Aten simgesinin dini aurasının sınırlarından hiçbir zaman ayrılmaz.

Akhenaton'un baş heykeltıraşı Thutmosis'in Amarna'daki atölyesinde bulunmuş kraliyet ailesi üyelerinin çeşitli portre heykelleri de aynı ölçüde dikkat çekicidir. Bunların arasında eski Mısır sanatının haklı olarak en meşhur eserlerinden birisi kabul edilen Kraliçe Nefertiti'nin kireçtaşından boyalı büstü de vardır. İdealize güzelliği, bununla beraber zarif, dünyevi edasıyla garip bir doğallık yansıtan baş, asilce yükseğe bakar. Gözkapakları aşağı inmiş, teni hünerle işlenmiş ve kozmetik renklerle boyanarak tekdüze yumuşak bir pürüzsüzlüğe kavuşturulmuştur. Cildi yüz kemikleriyle mahirane bir uyum içinde olmasına rağmen, dudak kenarlarındaki ince kırışıklıklar gençliğinin ilk parlaklığını yitirmeye başlamış olduğunu bize anlatır (**3.16**). Yontu, alışılmadık bir heykel formu örneğidir. Cüretkâr bir deneme ile yapılan ince uzun boyun üzerindeki baş ve yüksek başlığı, "mükemmel bir uyum" içindedir ve baş omuzlardan öylesine narin yükselir ki sanki bir anlığına hareketlerine fasıla vermiş gibidir. Dokunulmaz kadın güzelliğinin çok incelikli, çok hatırda kalıcı, insanı yakalayan bir imgesi olan bu başyapıt portre, gerçi deneme amacıyla veya model olarak yapılmış, tamamlanması gereken bir eser olarak düşünülmemiştir. Nihai şekli verildiğinde muhtemelen çok daha az natürel bir hal alacaktı. Aynı atölyede heykeltıraşın uygulamalarına ışık tutan, daha sert taşlardan, bitirilmemiş başka heykeller ve büstler, (Nefertiti'nin bazı eksik kalmış ve boyanmamış büstleri dâhil) kilden modeller, canlılardan alınmış kalıplar ve ölüm maskeleri de bulunmuştur. Ancak her zaman gerçekliğin boyutlarını aşmak istemiş eski Mısır sanatı bakımından bu eserler yanıltıcı izlenim verirler.

Amarna'da geliştirilmiş resim üslubuna, düşük rölyefle biçimlendirilmiş ve hâlâ orijinal varak işini ve canlı renklerini koruyan ahşap bir panel örnek verilebilir (**3.17**). Panel, Akhenaton'un damadı ve halefi Tutankhamun'u tahtında oturur halde, Aten simgesi altındaki eşi tarafından takdis edilirken göstermektedir. Firavun portrelerinde daha önceleri



3.16 Nefertiti, MÖ yak.1360 Boyalı kireçtaşı, yüksekliği 48 cm. Mısır Müzesi, Kahire.

3.17 Tutankhamun'un mezarından taht sırtı, MÖ yak.1355-1342. Ağaç oyma. Mısır "fayansı" işlemeli altın, cam hamuru, yarı değerli taşlar ve gümüş. Mısır Müzesi, Kahire.



mecbur kılınmış katı biçimsellikten uzak poz vermiş bu ince yapılı, uzun boylu iki yetişkin, büyük taçlarına rağmen oldukça rahat görünmektedir. Fiziksel yakınlıklarında insani bir şefkatin iması bile vardır. Ancak natüralizmde artışa izin veren geleneklerden bu göreli serbestlik beraberinde teknik zayıflığı da getirmiştir. Oyma işi örneğin, yirmi yıl kadar önceki Ramose'nin mezarında görülen rölyeflerin kesinliğinden mahrumdur (3.6).

Bu panel, Tutankhamun'un mezarına gömülmüş tahtının arkalığını oluşturur ve mezardaki diğer mobilyalarla birlikte on sekizinci hanedan firavunlarının yaşamlarını saran şatafata bir bakış atmamızı sağlar. (İçindeki eşyalar bozulmadan bulunmuş başka bir firavun mezarı yoktur.)

Tahta MÖ 1361'de geçen Tutankhamun, tapınak görevlileri tarafından Mısır'ın eski çok tanrıcı dinini geri getirmeye, (Amun'a bağlılık işareti olarak) kendisini tanıdığımız ismini almaya ve başkenti tekrar Thebes'e taşımaya ikna edildi. Amarna'daki açık hava tapınakları ve diğer binalar yıkıldı. Bir reaksiyon dönemi başlamıştı. Görsel sanatlar üzerinde bunun etkisi açıkça görülebilir. Örneğin, yeniden canlandırılan öteki dünyanın kralı Osiris'in sıfatlarının kendisine yakıştırıldığı mumya tabutu maskesi böyledir (**3.18**). Bu hareketsiz, neredeyse kişilikdışı kutsal hükümdar imgesi Akhenaton döneminde geliştirilen duyarlı ve ustalıklı natüralizmden herhangi bir iz taşımaz.

3.18 Tutankhamun, Thebes'den mumya tabutu maskı, MÖ yak.1340. Mine ve yarı değerli taşlarla işlemeli altın, yüksekliği 54 cm. Mısır Müzesi, Kahire.



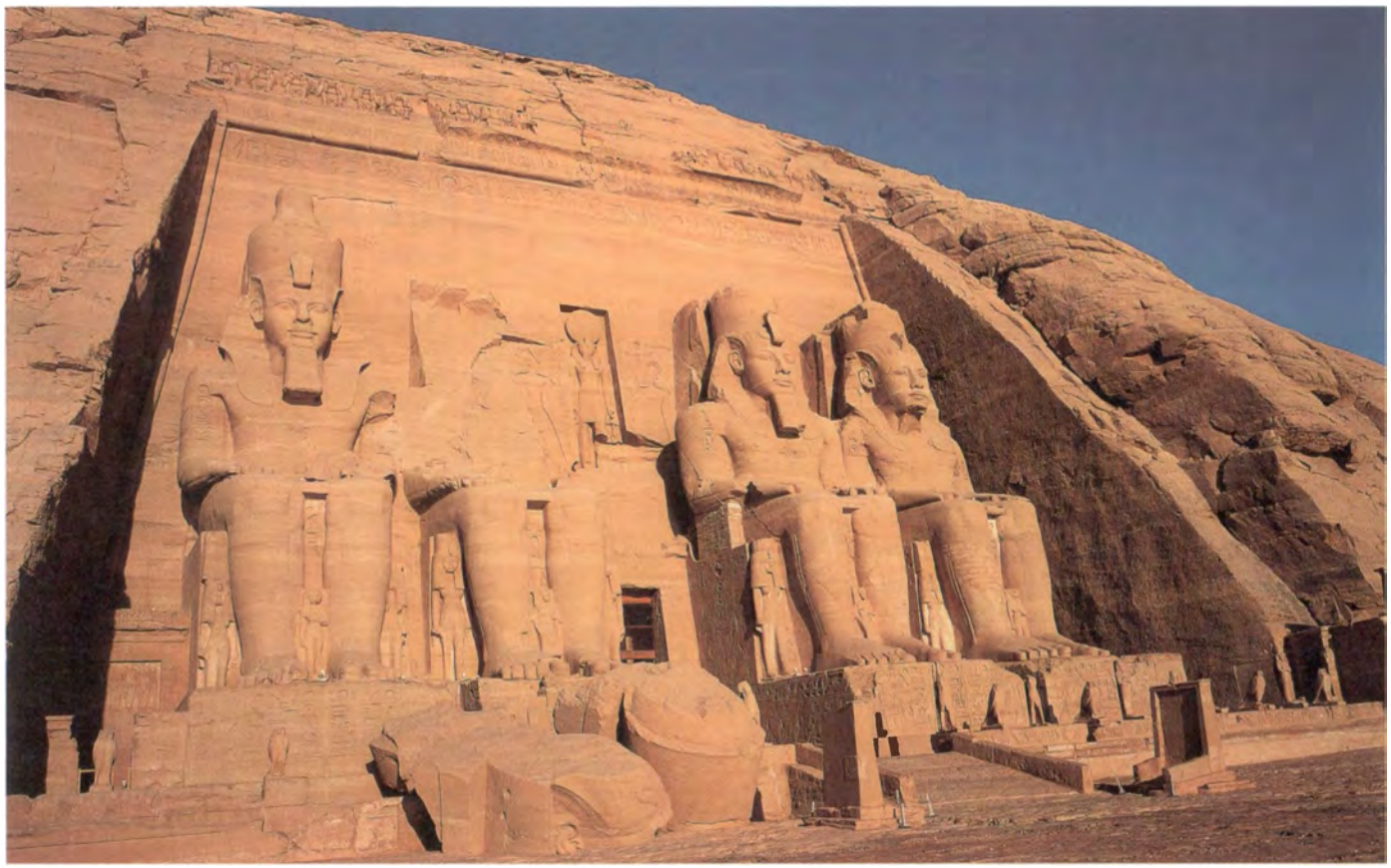
Ramses Dönemi Sanatı

Bir sonraki dönem Yeni Krallık öncesi biçimselliğe bilinçli bir dönüş anlamında daha ileri ve daha radikal bir tepkiye tanıklık etti. MÖ 1304'te tahta çıkan ve on dokuzuncu hanedanı kuran I. Seti, Karnak ve Abydos'taki tapınakların iç mekânlarına tanrılara saygıyla tapınan rölyeflerini yaptırdı. Tapınakların dış yüzlerine ise Akhenaton'un kendini dini meselelere vermişken Asya'da kaybettiği toprakları tekrar kazandığını ve savaşlarda zaferler elde ettiğini gösteren rölyeflerini yaptırdı. Seti'nin savaş için harekete geçişi, yaklaşması üzerine düşmanın kargaşaya düşerek kaçması, zaferle dönüşü ve aldığı ganimetleri Amun'a sunması sahneleri tümüyle yeniden canlandırılmış "Eski Krallık" üslubuyla kaydedilmiştir. Kısmen Akhenaton'un sapkınlıklarının etkisiyle on dokuzuncu ve yirminci hanedanların firavunları, herkesin görebilmesi için genellikle pilon taçkapılarının dış yüzeylerine işlenen fetih imgelerinde askeri ehliyetlerini kutlama ihtiyacını hissetmişlerdir. Aynı sebeple, yani mutlak monarşinin mütehakkim gücünü kabul ettirmek için hem tapınakların hem de heykellerin ölçüleri büyümüştür.

II. Ramses (MÖ 1304-1237) Abu Simbel'de Thebes tanrısı Amun'a, Heliopolis'in güneş tanrısı Re-Horakhte'ye, Memfis'in yaratıcı tanrısı Ptah'a ve kendisine adanmış muazzam bir tapınağı kayaları kestirerek yaptırmıştır. Tapınak tepe içine 55 metre uzanan tüneliyle geleneksel tapınak planına uygun tutulmuştur. Dış yüzü büyük bir pilon işlevi görmüştür. Ana kapısının yanlarına Ramses'in 20 metrelik dört tane büyük oturan heykeliyle devasa ayaklarının arasında ailesine ait daha küçük fakat yine de doğal boyutları aşan figürler yerleştirilmiştir (**3.19**). İçerde II. Ramses'in 9 metrelik heykelleri ve ayrıca Hititlere karşı Suriye'deki Kadeş'te verdiği muharebeyi kayda geçiren çok ayrıntılı rölyefleri vardır (bkz. s. 80). Tapınak aslında Ramses için yapılmış bir anıt olduğu halde kendisini tanrının cisimleşmiş şekli olarak kabul ettiği için kendini yüceltme eyleminde din dışı veya dünyevileştirme niyetlerinden iz görülmez. (Yeni Asvan barajının sularının altında kalmasını önlemek için tüm tapınak 1968'de bulunduğu tepeden alınarak kaya yüzünün 280 metre kadar ilerisine taşınmıştır

Abu Simbel'in azameti bir ölçüde içi boş görünebilir. Gerçekten de II. Ramses'in uzun hükümdarlığı sona ermeden önce bile Mısır'ın gücü gerilemeye başlamıştı. III. Ramses (MÖ 1198-1166) devasa ölçülerde inşaat yaptıran son firavundu. Rölyefler yaptırarak övünebileceği tek zaferini MÖ 1170'de Mısır'ı kuzeyden işgal etmeye çalışmış "deniz halklarına" karşı kazanmıştı. İşgalciler, Helladik Yunanistan'ını bozguna uğratmış ve birkaç onyıl önce de Hitit İmparatorluğunu silip süpürmüş göç hareketlerinin devamıydılar (bkz. s. 75). III. Ramses ayrıca Libya'dan bir işgali de savuşturmak zorunda kaldı. Bu tarihten sonra Mısır savunmaya geçti ve yağmacıların kurbanı oldu. Kötüleşen siyasi durum neşeli ve tasasız havasını yitiren mezar resimlerinde dolaylı olarak yansımasını bulmuştur (3.4).

3.19 II. Ramses tapınağı, Abu Simbel, MÖ yak. 1257. Büyük heykellerin yüksekliği yaklaşık 20 metredir.





3.20 Sennedjem'in mezarı, Deir el Medineh, MÖ y. 1150. Mısır keşif seferi fotoğrafı, Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

Deir el Medine'deki geç Ramses döneminden Sennedjem adlı bir kişinin mezarı, değişimi yansıtmaktadır. (Thebes nekropolünün yakınındaki bu köyde mezarlarda çalışan sanatçılar ve zanaatkârlar yaşamaktaydı.) Mezarın sahibi artık ebedi duruşuyla huzur içinde uzaktan bakan hâkim bir figür değildir (2.40). Sennedjem ve eşi tanrıların imgelerinin yanında çok küçültülmüş, ruhlarının teraziden geçirildiği ölüler diyarındaki seyahatlerinden sonra ulaştıkları Osiris'in tarlalarında çalışırken gösterilmiştir (**3.20**).

Öteki dünyada rehberlik yapmak üzere toplanmış büyü, efsun ve dua koleksiyonları (alimler 1840'larda buna *Ölüler Kitabı* adını vermiştir) bin yıl kadar sonra Hıristiyanlığın Son Yargı Günü imgelerinde tekrar belirecek bu sahneyi (**3.21**) gösterir. *Ölüler Kitabı* papirüs veya deri üzerine yazılır ve Osiris'in heykelciğiyle birlikte bir sepete yerleştirilir veya lahdin ya da mumya sargılarının içine sokulurdu. Ölen kişi bununla güneşi ilahilerle selamlayabilir, Osiris'le kendini özdeşleştirebilir, şahsi düşmanlarını yenebilir, timsah ve yılanı öldürebilir veya balıkçıların ağlarından kaçabilirdi. Resimler, kutsal metin biçimindeki daha sonraki kodekslerde olduğu gibi ayrı değil, genellikle devamlılık gösteren görüntülerdir (bkz. s. 314). Bir papirüs rulosu 9-10,5 metre uzunluğunda olabilir. Tabaka biçimine getirilmesi için papirüs bitkisinin liflerinin düzleştirilip, ince ince kesilip, yapıştırılması gerekir.

Mısır yüzyıllar boyunca ağır ağır gerileyip birbiri ardına yabancı işgalcilerce –MÖ 670-664'de Asurlular, MÖ 525'te Persler ve nihayet MÖ 332'de Büyük İskender tarafından– fethedilip boyunduruk altına alınırken görsel sanatlar neredeyse hiç değişmeden devam etmiştir. Kendine özgü Mısır formları, örneğin kübik veya blok heykel veya mimaride pilon kapısı dış etkilerden özellikle korunmuş gözükmektedir.

Kübik veya blok heykellerde, figür dizleri çenesine kadar toplanmış halde oturur, elleri dizlerinin üstünde durur ve taş bloğundan sadece başı ve ayakları dışarı çıkar. Başlangıçta Osiris kültüyle bir şekilde ilişkilendirildiği anlaşılmakla beraber bu heykellerin anlamının tam olarak ne olduğu belirsizdir. (Blok içinde hapsolmuş figürün serbest bırakılması anlamındaki sırf şekilsel yorumlar yanıltıcıdır.) Ancak Mısır'ın işgalinden çok sonraları bile bu heykellerin yapımına devam edildi. Aynı şekilde mimaride de geleneksel biçimler üstünlüğünü sürdürdü. Edfu'daki Horus'a adanmış eski Mısır tapınağı bunun en iyi korunmuş örneğidir (**3.22, 3.23**). Girişten boylamasına keskin eksenli, uzun bir avlu ve sütunlu holden geçerek en içerdeki kutsal alana ulaşan geleneksel plan burada hiç değiştirilmeden uygulanmıştır. Pilon taçkapısının dış cephesi Yeni Krallık döneminin başlangıcında geliştirilmiş üslubun özelliğini taşır. Düşük rölyefle yapılmış figürlerden sol tarafta yer alan bir tanesi, birinci hanedanın kurucusu Kral Narmer'in 3000 yıl önceki döneminin etkilerini gösterir. Sanatsal biçimlerin bu sıradışı sürekliliği sadece hizmet etmek için yaratıldıkları dini kültlerin varlığını ısrarla korumalarına bağlanamaz. Bu durum daha çok, eski Mısır uygarlıklarının gerisinde yatan ebediyet ve değişmezlik anlayışlarıyla ilişkilidir.

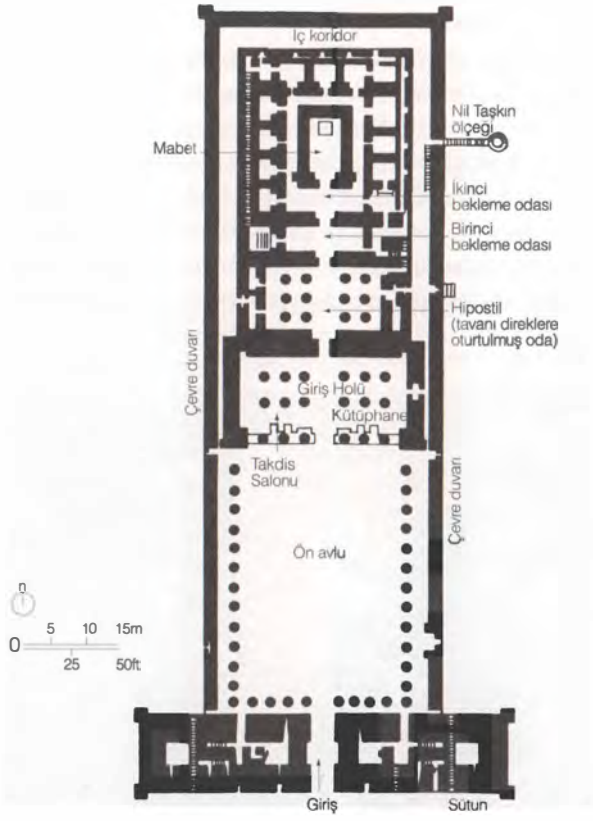
3.21 *Osiris önünde son yargı*, Hunefer'in *Ölüleri Kitabı*'ndan MÖ y. 1300. Resimli papirüs, yüksekliği 7 cm. British Museum, Londra.





3.22 Horus Tapınağı, Edfu, MÖ 237–212.

3.23 Horus Tapınağı planı, Edfu.



ASUR VE BABİL

Asur, adını Dicle üzerinde (günümüzde Musul'dan 100 km kadar güneyde) bir şehre de vermiş Mezopotamya tanrısı Assur veya Aşur'dan alır. Asur şehri kayıtlarda ilk defa MÖ üçüncü binyılda Akat İmparatorluğu'nun (bkz. s. 45) bir sınır mevzii olarak yer almıştır. Ancak Asur devletinin bağımsız bir güç olarak belirmesi MÖ dördüncü yüzyılın ikinci yarısını bulur. MÖ ikinci binyılın sonunda Asurlular hükümranlıklarını kısa bir süre Akdeniz'e kadar genişlettiler ve II. Aşurnasirpal'in (MÖ 883-859) hükümdarlığı sırasında topraklarını büyütmek için yeni bir çabayla Hazar'dan Nil'e ve Toroslardan İran Körfezine kadar uzanan geniş bir imparatorluğu fethettiler.

Asur yaklaşık 300 yıl boyunca –Medler ve İskitlerin ortak güçlerinin istilasına uğradıkları MÖ 612'ye kadar– demir silahlarla donanmış, acımazlığıyla ve zalimliğiyle korkutucu bir şöhrete sahip ordularıyla birlikte Batı Asya'nın hâkim gücüydü. Başat fakat nadiren istikrarlı ve güvenli bir şekilde neredeyse sürekli bir savaş durumunda yaşadılar. Tarihleri, dal budak salan bir imparatorluğu önce ele geçirmek sonra savunmak için bir dizi askeri seferden ibarettir.

Asur sanatı bu özel şartlarda, sınırlı fakat ilintili bir maksatla üretilmiştir: Asur gücünün ve askeri kuvvetinin yüceltilmesi ve teşvik edilmesi. Sanatları münhasıran kamusaldı, hatta resmi ve propagandaya yönelik olduğu bile söylenebilir. Figüratif sanatları da esas olarak Asur krallarının ve ordularının başarılarına adanmıştı. İnsan veya

hayvanların katledilmesine dair birçok sahne bize mütemadi ve alçaltıcı gelebilir. Fakat bu sahnelerde bizi herhangi bir yerde görebileceğimiz ilk gerçek anlatım sanatını keşfederiz. Daha önceki sanatçılar da efsaneleri nakletmiş, tarihi olayları kaydetmiş, ancak bunu birbiriyle bağlantısız cümleler halinde okunan sahnelerle yapmışlardı (örneğin Mısır'ın Yeni Krallık döneminden Beni Hasan'daki ve Krallar Vadisindeki mezarlarda). Asurlular ise, iyi anlatılan hikâyelerde veya askeri sefer kayıtlarında olduğu gibi, bir vakanın diğerine nasıl yol açtığını gösterecek araçları geliştirmişlerdir. Savaş, anlatım sanatının dayandığı zaman ve mekân farkındalığını belki de keskinleştirmiş ayrıca ana fikri sağlamıştı.

Asur sanatının belirgin özelliklerinden çoğu MÖ ikinci binyılın sonundan önce ortaya çıkmıştır.

Sümerlerden (bkz. s. 41) önemli dönüşümlere uğratarak birçok şey almışlardı. Asur'da inşa edilmiş zigguratlar Güney Mezopotamya'daki benzerlerinden farklıdır. Bunların anıtsal dış merdivenleri olmadığından yandaki bir tapınağın çatısından ya da özel bir merdiven yapısından erişilen yukarı katları gündelik hayattan uzak durmuş olmalıdır. Hâlâ tapılan Sümer tanrıları ölümlülerin dünyasından kendilerini geri çekmiş görünmektedir. Günümüze gelen iki oyma rölyefte tanrılar sadece göklerden uzanan elleriyle temsil edilirler. Krallarla beraber göründüklerinde canlı varlıklar olarak değil, sütun tabanların üzerine konulmuş heykeller şeklinde gösterilirler. Asur edebiyatı topluma ilişkin konularda, tanrıya sadece yerini alan kralın doğrudan erişebileceğini açığa vurur. Bununla birlikte edebi eserlerinde daha küçük mertebeli doğaüstü varlıklar da mevcuttur: Her yerde hazır ve nazır cinler ve şeytanlar sık sık mühürlerde ve koruyucu tılsımlarda temsil edilirler.

Mühürler teknik bakış açısıyla MÖ ikinci binyıl sonlarının en güzel Asur sanat eserleri oldukları gibi aynı zamanda en ilginç eserleridir. Kompozisyonları daha önce nadiren görülen bir canlılığa sahiptir. Keskin hatlarla çizilmiş insan figürleri, doğaüstü varlıklar ve hayvanlar silindirlerin etrafında kıvrakça hareket ederler. Bir tanesinde bir geyik iki ağaç arasında sekerek gider. Bir aslan ile kanatlı bir at arka ayaklarının üstünde şaha kalkarak birbirleriyle mücadele ederler. Dökümlü bir kıyafet giyen kanatlı şeytan, kaçarken başlarını çevirerek bakan bir deve kuşuyla yavrusunu kovalar (**3.24**). Gergin kaslarıyla genç bir adam, zıplayan bir geyik ve ileri doğru hareket eden bir deve kuşunun yanındaki azgın aslanı mızrağıyla hedef alır. MÖ 1250 civarına tarihlenen bu mühürler figürlerin dikkatle yerleştirilmesiyle dramatik durumlar yaratma yeteneğini ve ayrıca Asur krallarının saraylarında daha sonraki tarihlerde ve çok daha büyük ölçülerde yapılan rölyeflerin ayırıcı özelliği olan hayvanların hareketli tasvir edilmesi yeteneğine işaret eder.

MÖ birinci binyılın başlarındaki her önemli Asur kralı gücünü kutlamak ve sergilemek için eski bir sarayı genişletmiş veya yeni bir saray inşa ettirmiştir. Örneğin II. Aşurnasirpal (883–859) Nimrud'da (günümüzde Kalah), II. Sargon (MÖ 721–705) Dur Şarrukin (günümüzde Horsabad), Sanherib

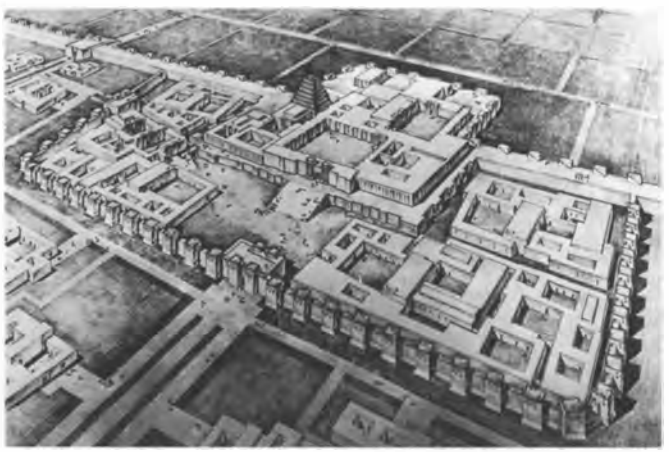


3.24 Deve kuşunu kovalayan kanatlı şeytan, MÖ y. 1250. Silindir mühür baskısı. Pierpont Morgan Kütüphanesi, New York.

(MÖ 705–681) Ninova'da (günümüzde Kuyuncik) ve ayrıca Asurbanipal de (MÖ 669–626) Ninova'da saray yaptırmıştır. II. Sargon'un ölümünden kısa süre önce tamamlanan ve ardından terk edilen sarayında diğerlerine göre daha sistematik kazılar yürütülmüştür (**3.25**). Saray, eş zamanlı inşa edilmiş 1,6 km uzunluğundaki surlarla çevrili bir alandaki hisarın içindeydi. Başlıca yapı malzemesi olarak kerpiç kullanılmış, ancak temelleri, Asur mimarisinin ayırıcı özeliği olan ortostat adlı taş bloklarla kaplanmıştı. Sarayın planı MÖ on üçüncü yüzyılda Asur'da belirmiş kendine özgü bir sisteme uymaktadır. Avlular ve oda grupları aksiyal değil, diyagonal sıralanmış, bu yolla bir anıtsal mekân diğerini eksen dışı izlemekteydi. Yaklaşık 90 metre genişliğindeki birinci avludan köşe yanındaki girişle dikdörtgen şeklindeki ikinci avluya çıkılır; bu avlunun daha yakındaki uzun kanadında taht odası vardır. Öte yandan, simetri ayrı birimlerin en çok da anıtsal girişlerin tasarlanmasında göz önüne alınmıştı.

Lamassu adı verilen insan başlı, muazzam kanatlı boğalar –kötü ruhları kovduğuna inanılan cinlerdi– yabancı sefirlerin, beylerin ve maruzata gelenlerin taht odasına (**3.26**) girerken geçmek zorunda oldukları girişin her iki yanında muhafızlık yaparlar. Benzeri *Lamassu*'lar diğer sarayların girişinde de nöbet tutarlardı. Muazzam ölçülerde yapılan ancak ayrıntılara çok titizlik gösterilerek işlenen –sakalların kıvırcıklığı, kartal kanatlarının tüyleri

3.25 II. Sargon'un sarayının rekonstrüksüyonu, Horsabad, Irak.





3.26 *Lamassu*, Horsabad, MÖ y. 720 kireçtaşı, yüksekliği yaklaşık 4.21 m. Louvre, Paris.

ve bacakların damarları ve kasları– bu eserler, mimari heykelciliğin etkileyici örnekleridir. Bazen boğa yerine aslan gövdeli en eski örnekler Nimrud'da bulunmuş olup, MÖ dokuzuncu yüzyıl başına tarihlenirler (British Museum, Londra). Daha önce gördüğümüz gibi (s. 81) Hititler çok benzer şekilde aslanları ve sfenksleri anıtsal giriş kapılarıyla bütünleştirmişler ve yapılarını oymalı ortostatlarla kaplamışlardı. Arkeolojik kayıtlar Batı Asya'da bu dönemdeki akımların izleri güvenle sürülemeyecek kadar eksik kaldığından kesin konuşulamasa da, Asur uygulamaları muhtemelen Hititlerden alınmıştır.

Ancak bazı Asur *lamassu* heykelleri başka bir yerde bulunamayacak çarpıcı özelliklere sahiptir. Tam karşıdan bakıldığında hareketsiz durmakta, yandan bakıldığında ise yavaşça ileri adım atmaktadırlar. Ve eğilerek bakılırsa garip gelen beş adet ayağın varlığı dikkati çeker. Açıktır ki, müstakil değil dik açıyla birleşen iki rölyef olarak düşünülmüşlerdir.

Kutsal su testilerini ve su serpicileri taşıyan cinlerin yüksek rölyefleri veya Horsabad'da olduğu gibi boğa başlı insanlara eşlik eden aslan yavrularının yanındaki kahramanlar kaba ve biçimsizdir (**3.27**): Uzun sakallarının üstünden duvarı delercesine bakarlar ve gövdeleri de cepheden yapılmıştır. Ancak şişkin baldırlı bodur bacakları Mısır tarzında sola ve sağa ayrılır. Duruşlarının katılığı, ellerin, bileklerin,



3.27 Adam ve aslan yavrusu, Horsabad, MÖ y. 720. Kireçtaşı, yüksekliği 4.7 m. Louvre, Paris.

ayakların ve diğer ayrıntıların natüralizmiyle vurgulanır. Bu natüralizm, özellikle bazen Sümer kahramanı Gılgamış'la özdeşleştirilen gaddar figürlerin elinden kurtulmaya çalışan, seğiren kuyruğu ve tırmalayan pençesinden büzülmüş ağzına kadar her santimi canlı aslan yavrularında belirgindir.

Konulu Rölyef

Asur ortostat rölyefleri II. Aşurnasirpal'in (MÖ 883–859) hükümdarlığından Asurbanipal'in (MÖ 669–626) hükümdarlığına kadar uzanan bir döneme tarihlenir. İlk bilinen örnekleri Nimrud sarayının taht odasındadır (şimdi British Museum'da): Bazıları büyük figürlerle yontulmuş, çoğunluğu yatay olarak merkezi bir yazı bandıyla iki parçaya bölünmüş 2 metreden fazla yükseklikteki alçı panellerdir. Bu bloklar heykeltıraşlara kralın askeri seferlerini kaydedebilecekleri, sahnelerin birbirini kesintisiz izlediği, kolaylıkla okunabilen muazzam uzunluktaki şeritler temin etmiştir.

Aynı sistem daha sonraki saraylarda da benimsenmiş ve ana fikir pek değişmemiştir: Amansız bir şiddet hikâyesi, art arda şehirlerin kuşatılması, baskına uğratılması ve yağmalanması, katledilen veya esarete sürüklenen esirler, aslanlar ve boğaların törenlerde öldürülmesiyle meşgul krallar. Sadece uysal beylerin saygılarını sundukları birkaç sahnede kan dökme hikâyelerine ara verilir. Ancak genel etki tekdüze değildir; binlerce figür olağanüstü çeşitlilik ve hayatiyet içindedir. Temsil teknikleri de iki yüz elli yıllık süre boyunca daima yenilenmiştir.

En eski rölyeflerde bile Mezopotamya ve eski Mısır geleneklerinden önemli ölçüde ayrılıklar görülür. İmgeler artık duvara iz düşürmeyle yansıtılmamakta, "resmin" bütünleşmiş bir parçasını oluşturan arka plandan belirirmiş gibi görünmektedir. Tek bir kesitteki figürler ön planda veya uzak bir şehrin burçlarında olsun aynı ölçüdedir. Asur kralları da askerlerinden ve hatta düşmanlarından bile daha büyük değildir. Boyutlardaki farklılık artık rütbeyi belirtmez. Hatta bir figür diğerinin üzerine geldiğinde arkadaki figürün bir miktar geri çekilerek küçülmeyi göstermede kullanıldığı durumlar da vardır. Bir figürün, genellikle de kralın önemini, daha incelikli şekilde –genellikle sahnenin kenarında dururken ve yayıyla hedef alırken ve etrafını hale gibi saran boş bir alanda ve hizmetkârlarıyla– yer aldığı konumu belirler. Figürler Mısır pozuyla durur ancak daha sonraki rölyeflerde kusursuz profiller giderek daha yaygınlaşır. Aynı zamanda manzara sahnelerini ifade eden motifler geleneksel kalıpları giderek daha az kullanır ve durumun özelliğini daha ayrıntılı yansıtır. III. Tiglath-Pileser (MÖ 745-727) için yontulan ortostatlarda figürlerin mekânda gerçeğe çok yakın yansıtılması başarılmıştır. Bunlardan bir tanesi İkinci Krallar Kitabına göre Şalmaneser'in "İsrail'i Asur'a sürgün etmesi" gibi fethedilmiş bir şehrin halkının başka bir yere yerleştirilmek üzere götürülmesini gösterir (**3.28**).

Memur ve kâtibin, kompozisyonun merkezinde ve çeşitli faaliyetlerin ortasında durduğu bu rölyef harita gibi okunmalıdır. Fakat sağ üst köşedeki hayvanların toynaklarının altındaki eğimli zemin çizgisi basit bir perspektif yorumunu akla getirmektedir.

Heykeltıraşın amacı şayet buysa, daha önce hiç benzeri görülmemiş bir iş yapmış demektir. Sonuç belki kazara elde edilmişti. Ancak daha sonraları, fethedilmiş başka bir şehre ait MÖ on yedinci yüzyıl ortalarından bir rölyef, askerlerin şehrin kapısından aşağı doğru saf bir görsel etki yaratmak istermiş gibi tedricen genişleyen bir yoldan geçtiklerini göstermektedir. Fakat bu perspektif denemeleri –şayet böyle denilebilirse– herhangi bir yere ulaştırmamıştır.

Esasen en etkileyici Asur rölyefleri, figürleri Mısır yontularından çok daha geniş aralıklı tek bir düzlemde gösterir, bedenlerin etrafında havanın dolaştığı izlenimini yaratır, natürel tarzla yorumlanan figürlerde ayrıntılara daha çok dikkat eder ve yüksek bir dram duygusu uyandırır. Asurbanipal'in aslanları öldürme sahnesi belki de en

3.28 *III. Tiglath-Pileser tarafından Nimrud'dan ele geçirilen ganimet*, Irak, MÖ 745–72. Kireçtaşı, yüksekliği 1.02 m. British Museum, Londra.





3.29 *Ölen dişi aslan*, Ninova, Irak, MÖ y. 650. Kireçtaşı, yüksekliği 60.9 cm. British Museum, Londra.

güzelidir. (Çoğu zaman yapıldığı gibi bunlara belki de "av" denilmemelidir, zira hayvanlar yakalanmış ve kısmen spor kısmen de kralın gücünün törensel yansıması olarak kral tarafından öldürülmek için salıverilmişlerdir.) Bir panel, kralı arenadan savaş arabasıyla hızla geçerek arkasında sürünen ölüleri ve can veren hayvanları bırakırken göstermektedir. Vücuduna oklar saplanmış, ölmekte olan ve arka ayaklarını acıyla sürükleyen dişi aslan haklı olarak hayvan porteciliğinin en güzel örneklerinden biridir (**3.29**). Günümüzde izleyenlerde uyandırdığı acıma duygusu Asur sanatçılarının da bu hisleri paylaştıkları gibi yanlış bir anlamaya neden olmamalıdır. Öte yandan bir drama sahnesi yansıtmış oldukları bilincini taşıdıkları kuşkusuzdur. Hayvanlar kesinlikle sinmiş değildirler. Bazı sahnelerde ihtimaller hayvan ile insan arasında eşit dağıtılmış görünür. Kralın yiğitliğinin göz önüne çıkması istendiğinden böyle olması da herhalde gerekliydi.

Bu tür dramatik etkiler kesintisiz anlatım tekniği keşfedilmeksizin verilemezdi ve bu keşif çok daha içerikli gelişmelere yol açmıştır. Anlık aksiyonlar halinde yansıtılmış son sahnede –sanki bir film şeridindeki gibi– hayvanı hareket ederken seyretmenin heyecanı yakalanır. Asurlular MÖ on üçüncü yüzyılda dahi aksiyon dizisini tek bir resim alanında yoğunlaştırmayı başarmışlardır. Daha önceleri Minos ve Helladik sanatçıları birbirini izleyen hareketler halinde tekil figürleri ara sıra göstermişlerdi (örneğin Vafio kaplarındaki boğalar, bkz. s. 71). Ancak MÖ yedinci yüzyılın Asur heykeltıraşları bu tekniği çok daha ileri taşıdılar. Asurbanipal için Ninova'da işlenen bir rölyef bunun en belirgin örneklerinden biridir (**3.30**). Rölyefte kafesinden salıverilmiş bir aslan, ileri doğru sıçrarken okla vurulmuş, düşmanına karşı çaresiz bir hamlede bulunmaktadır. Kral ve kalkan taşıyan refakatçisinin figürleri anlatımda birbirinden ayrılan iki sahnede gösterilmektedir: Kral hayvan serbest bırakılırken okunu çekmekte, refakatçisi ise hayvan üstüne atlarken mızrağını kalbine saplamaya hazırlanmaktadır. Rölyefi doğru okumak için üç ardışık kesiti zihinsel olarak ayırmak gerekir. Ancak kafesin kapısının kaldırılıp hırlayan aslanın ortalığı kollayarak çıkma anındaki aksiyon heyecanını yaşamak için böyle bir çabaya gerek yoktur. Hayvan son derece keskin bir gözlem gücüyle, ağırlığı ve kas gücüyle olduğu kadar kürkünün dokusu da hissettirilerek yansıtılmıştır. Resimli anlatım sanatının zirveye ulaştırıldığı bu harika rölyeflerin, *Gılgamış Destanı* dâhil Mezopotamya edebiyatının başlıca eserlerinin korunduğu çivi yazısı tablet kütüphanesinin sahibi Asurbanipal için yaptırılmış olması belki de önem taşır (bkz. s. 42).

Bu rölyeflerin neredeyse tamamı boyalıydı. Süsledikleri saraylar da resimli dekorasyonlarına (bunların sadece

3.30 *Serbest bırakılan ve öldürülen aslan*, Ninova, MÖ y. 650. Kireçtaşı, yüksekliği yaklaşık 68.6 cm. British Museum, Londra.



bazı parçaları korunmuştur) ve zenginliğine uygun düşen eşyalara sahipti. Kraliyet arşivlerindeki tabletler, Şam ile MÖ 743 tarihinden itibaren Asur İmparatorluğu'nun bir parçasını oluşturan Akdeniz kıyısındaki Lübnan'ın Fenike şehirlerinden haraç olarak alınmış fildişi kürsülere, yataklara ve tahtlara göndermede bulunmaktadır. Hasar görmeden günümüze gelebilen eser sayısı ise azdır. Nimrud ve diğer Asur yerleşimlerinde bulunan bir dizi fildişi oyma eserin genellikle Fenike işçiliği olduğuna inanılmaktadır. Bazılarının Mısır örnekleri model alınarak yapıldığı barizken, diğerleri Asur etkisini yansıtır. Aralarında en önemlileri Asur rölyeflerinden daha az natürel olmasa da hoş, hemen hemen duygulu havasıyla çok farklı çeşitli hayvan yontularıdır – örneğin yavrusunu emziren bir inek. Şiddete dayalı konular bile, genç bir Nubyalıyı parçalayan dişi aslanı gösteren iki küçük rölyefteki gibi, zarifçe, neredeyse neşeli bir havayla ve süsleme amacıyla işlenmiştir (**3.31**). Figürler, en güzel Asur rölyefleri dışında, düz eserler yerine dairesel eserlerde daha kapsamlı tasarlanmıştır; ancak, dairesel eserlerde rölyeflerin güçlü hayat duygusu yoktur. Vurgu incelik ve zarafet üzerinedir.

Biçimlendirilmiş Mısır çiçeklerini konu alan arka planı altın, kırmızı "fayans" ve lacivert taşla işlenmiştir. Gencin entarisi altın varaklı ve bukleli saçı varaklı fildişinden oluşturulmuştur. Bu eser sadece seçkin bir işçilik ürünü olduğu için değil, dönemin uluslararası niteliğine de örnek teşkil ettiği için ilgi uyandırır. Fildişi muhtemelen Hindistan'dan, lacivert taş da Orta Asya'dan getirilmiştir. Mısır çiçekleri, Nubyalı bir genç, Fenikeli oymacı ve Asurlu sanat hamisi bir araya gelmiştir. Daha sonra göreceğimiz gibi, Yunanistan ve İtalya'nın Batı Asya uygarlıklarının kültür yörüngesine çekilmekte oldukları MÖ yedinci yüzyılın başlarına tarihlenmektedir. (Fenike sanatının farklı etkileri birleştirme ve özümseme eğilimi, onu başlıca aracı haline getirmişti. Ancak sanatlarının özellikle metal işlemelerinin kendine özgü bir karakteri de vardı. Ras Şamra/Ugarit, Suriye'deki dikkat çekici Fenike oda mezarları mükemmel taş işçilikleriyle Ege üslubundadır.)

3.31 *Nubyeli genci parçalayan aslan*, Nimrud, MÖ y. 700. Fildişi, altın, kırmızı "fayans" lacivert taş, yüksekliği 7 cm. British Museum, Londra.



Babil

Asurbanipal'in ölümünden hemen sonra Asur hızla güç kaybetmeye başladı. Doğu ve kuzey sınırlarına bir süredir saldıran Medler ve İskitler, imparatorluğa nüfuz ettiler ve eski Asur ordu komutanı Nabopolassar'la ittifak içinde Ninova'yı MÖ 612'de yağmaladılar. Nabopolassar kendisini Babil kralı olarak kabul ettirip Babil'i (Pers devletinin hükümdarı Büyük Kiros MÖ 539'da ele geçirene kadar) 70 yıl kadar kısa bir süreyle eski Asur ülkesinin büyük kısmının bir kez daha başkenti ve Mezopotamya uygarlığının merkezi haline getirdi. Nabopolassar ve ardından gelen Babil kralları kendilerini şehir tanrısı Marduk'un "sadık çobanları" olarak adlandırdılar. Öte yandan komşularıyla ilişkilerinde Asurlular kadar saldırgan görünmektedirler – iki Yahuda kabilesini yurtlarından sürüp zorla Babil'e götüren kişi Nabopolassar'ın daha da kötü şöhretli oğlu Nebukadnezar'dı. Bu kısa "pastırma yazı" sırasında gelişen sanatlar varlıklarını bir ölçüde Asur'a borçlu olsalar da, tanrı merkezli, durağan ve uyanışçı nitelikleriyle yine de özünde farklıdırlar. Heykeltıraşlar geç Asur rölyeflerindeki figürlerin kusursuz profillerini benimsemiş ancak Hammurabi için yaklaşık 1000 yıl önce yontulan *stel*'in hareketsiz kompozisyonlarına ve yumuşak dairesel biçimlerine geri dönmüşlerdir.

Asur ve Babil sanatları arasındaki fark, geriye maalesef en büyükleri dahil (Kutsal Kitap'ta geçen Babil Kulesi) temellerinden başka bir şey kalmamış olan tapınaklarının ve zigguratlarının mimarisinde ve mimari süslemelerinde görülebilir. Babil'deki kraliyet sarayı aşağı yukarı Asur saraylarının büyüklüğündeydi ancak insanı ağırlığıyla ezen anıtsal özellikleri taşımamaktaydı. Beş avlu etrafına sıralanmış kıyasen daha küçük, çok sayıda odadan oluşan bu sarayın bir köşesinde, Nebukadnezar tarafından kurulduğu söylenen meşhur asma bahçeler yer almaktaydı. Kralların zaferlerine dair rölyefler, diğer tasvirler ya da girişlerde tehditkâr tavırla bakan büyük lamassu'lar etrafta görünmemektedir. Taht odasının ve İştar Kapısına götüren tören yolunun duvarları (ilk defa Kassit yapılarında MÖ 1200 civarında rastlanmış bir teknikle) boyalı ve sırlı, kabartmalı kalıp tuğlayla oluşturulmuş, aslan ve canavarlarla süslenmiştir. Fakat Asur hayvanlarıyla karşılaştırıldığında bunlar mutedil yaratıklardır. Her biri türünün diğer örnekleriyle aynıdır ve hareket halinde değil, yavaş bir törensel yürüyüş düzeninde donmuş gibi dururlar (**3.32**). Yeni-Babil sanatının günümüze gelen en etkileyici örnekleri arasında yer alan bu tasvirler arasında, beyaz ve sarı



3.32 Babil'den İştar Kapısı, (restore edilmiş hali), MÖ y. 575. Boyalı ve sırlı tuğla. Staatliche Museen, Berlin.

ayrıntılarıyla uzun boyunlu kutsal Marduk ejderhaları, koyu mavi zemin üstünde sarılar içinde mavi saçlarıyla rüzgâr tanrısı Adad'ın kutsal boğaları dikkat çeker. Bu hayvanların toplam 575 tanesi törensel taçkapının tüm dış yüzeyini diziler halinde kaplar ve buradan çıkarak ana tapınak grubuna götüren tören yolunun duvarlarında 120 tane de beyaz ve sarı aslan sıralanır.

İRAN

Mezopotamya, Mısır uygarlığının bütünlüğünü çok uzun zamanlar emniyete almış büyük doğal engellerle korunmamaktaydı. Bölge, batıda Akdeniz ve güneyde Arap çölleriyle sınırlanmış, buna mukabil kuzeyde Karadeniz'le Hazar arasında ve doğuda büyük Orta Asya düzlükleri boyunca alabildiğine dışa açıktı ve dolayısıyla bu çevre alanlarda yaşayan halkların sürekli saldırı tehdidi altındaydı. Mezopotamya sanatı, genellikle karşı saldırıya da geçerek dıştan gelen baskılara direnecek kadar güçlü rejimlerin tarihiyle koşut gider. Bölgenin kuzeyinde ve batısında, günümüzde Kürtlerin yaşadığı alanlarda gelişen Urartu medeniyeti sanatsal etkisini kabul ettiği Asur'un askeri kudretine MÖ 825-750 yılları arasında meydan okudu. Urartu'nun önemli mimari kalıntılarını içeren ana yerleşimleri Van, Toprakkale ve Altıntepe (Türkiye), Bastam (İran) ve Arîn-berd'dedir (Ermenistan). Metal işçilikleri yüksek kalitedeydi ve (Fenikelilerle birlikte) esasen Asur ve Doğu motiflerinin Yunanistan'a ve Etruria'ya aktarıldığı ana vasıtalardan biri oldukları anlaşılmaktadır. Yaklaşık aynı dönemde Luristan adıyla bilinen bölgede çok farklı türden bronz eşyalar üretilmekte, Mezopotamya motiflerine nazaran Orta Asya'nın tarihöncesi kültürlerinden alınan motiflerin daha çok öne çıktığı görülmektedir.

Süslemesiz metal gereçler ve silahlar Luristan'da MÖ üçüncü binyıldan itibaren yapılmıştı. Ancak *cire perdue* işlemiyle dökülmüş bu bahse konu girift bronz eşya MÖ dokuz ve yedinci yüzyıllardandır. Eşyaların çoğunluğu "göçebe teçhizatı" adı verilen –örneğin kolay taşınan kupalar, kazanlar, giysi süsleri, savaş arabalarının süslemeleri, atlar için koşumlar– türlerden olmalarına rağmen, yerleşik zanaatkârlarca, reisleri Luristan ovalarının daimi yerleşimlerinde yaşayan bir halk için üretilmişti. Bu bronz eşyaların en ilginçleri, altlarında kovan veya mızrak ucu olduğu için genellikle alem veya sancak denilen, kullanım amacı taşımadıkları açık, belki de kötü ruhları kovmak gibi bazı doğaüstü işlevleri bulunan müstakil heykellerdir (**3.33**). Oluşturdukları insan ve hayvan formu kombinasyonları parçadan parçaya değişmektedir. Ancak tepelerinde, genellikle gaga burunlu ve iki yuvarlak kocaman gözlü bir dikey insan figürünü çevreleyen iki kıvrık parça vardır ve bu insan figürü alt kısmında üç defaya kadar tekrar edilir. Burada verilen örnekteki figür, cinsiyeti ikinci başın ve kemerin altında belirtilen bir erkektir. Bacakları ise ejderha başlarının fırladığı hayvanların sağrılarıyla birleşir. Bu



3.33 Luristan'dan alem, MÖ y. 750. Bronz, yüksekliği 36 cm. Ulusal Müze, Tahran, İran.

alemler kendi kendini üreten bir süreklilik içinde birbiriyle birleşen –belki birbirinden beliren de denebilir– görünürde organik formlar yaratma yönünde şaşırtıcı bir gücü açığa vururlar ve Şang Çini'ndeki erken melez imgeleri üreten morfolojik mayayla yakınlık taşırlar (bkz. s. 76-79). Fakat Luristan bronzlarını yaratan kültür, İran kültüründe MÖ yedinci yüzyılda bütünüyle özümsenmişti.

Akamenid Sanatı

İran ismini steplerden gelen göçebe bir halktan alır – İranlılar yani Aryanlar (çok yanlış kullanılan bu terimin asıl anlamı budur) MÖ ikinci binyılın sonlanmasından kısa bir süre önce Orta Asya düzlüklerine yerleşmiş, Sanskritçe, Yunanca, Latince ve neredeyse tüm modern Avrupa dilleriyle akraba bir Hint-Avrupa dili konuşmaktaydılar. Fakat homojen bir grup oluşturmuyorlardı. Birbirinden bağımsız hareket eden kabileler bölgeye gelerek sınırları belirsiz alanlara birbirleri ardına yerleştiler. Medler Hazar

Denizinin güneyine geçip MÖ 650 civarında Luristan'a ilerlerken, İskitler ve Kimmerler batıya, Persler ise daha güneye geçtiler. Aralarında en iyi örgütlenmiş grup olan Medler, İskitlerle ittifak halinde Asur İmparatorluğu'nu MÖ 612 yılında çökertti. Büyük Kiros (öl. MÖ 530) İranlı taraftarlarıyla beraber isyan edip başkentleri Ekbatana'yı (günümüzde Hamedan) yağmaladığı yaklaşık MÖ 550'ye kadar Medlerin beyi olarak kaldı. Bu tarihten sonra tüm İran'ı hükümranlığı altına alıp, doğuya ve batıya doğru genişletti. Kiros'un kurduğu imparatorluk dünyanın o güne dek gördüğü en büyük devletti: MÖ altıncı yüzyıl sonunda Amuderya ve İndus Nehirlerinden Tuna'ya ve Nil ötelerine kadar uzanıyor, tüm eski Asur arazisini, Anadolu'yu, günümüz Türkiye'sinin Avrupa kısmını, Bulgaristan, Kuzey Yunanistan, Mısır ve Libya'nın büyük bölümlerini bünyesinde topluyordu. Kiros'un halefi Akamenes'ten adını alan Akamenid hanedanı MÖ 332'de Büyük İskender tarafından fethedilene kadar bu muazzam bölgenin büyük kısmı üzerinde hüküm sürmeye devam etti.

Batı Asya'nın uygarlaşmış bölgesinin bütünü bu yolla göçmen veya yarı göçmen bir atlı kabilenin denetimi altına girdi ve şaşırtıcı bir sonuçla bu durum uygarlığı yıkmayıp daha da genişletti. Kiros yüzyıllardır savaşan krallıklara barış getirirken kendisinden önceki ve sonraki fatihlerin aksine, bozguna uğrattığı halkların dinine ve diğer geleneklerine saygı gösterdi. Örneğin yazıtlarında birden fazla dil kullanmış, hatta Yahuda kabilelerini Babil'deki esirliklerinden azat ederek, İncil'e göre, Kudüs'teki tapınağın yeniden inşa ettirilmesini emretmiştir: "Pers Kralı Kiros şöyle diyor: 'Göklerin Tanrısı Rab yeryüzünün bütün krallıklarını bana verdi. Beni Yahuda'daki Yeruşalim Kenti'nde kendisi için bir tapınak yapmakla görevlendirdi. Aranızda O'nun halkından kim varsa oraya gitsin. Tanrısı Rab onunla olsun!'" (II. Tarihler Kitabı 36, 23).

Dolayısıyla Akamenid sanatı hem tabi halkların sanatının çeşitliliğini hem de hükümdarlarının birleştirme iddialarını yansıtmıştır. I. Darius (521–486), Susa'daki sarayının bir yazıtında, yapılarda kullanılan malzemelerin egemenliği altındaki toprakların neresinden geldiğini sayıp şöyle demektedir:

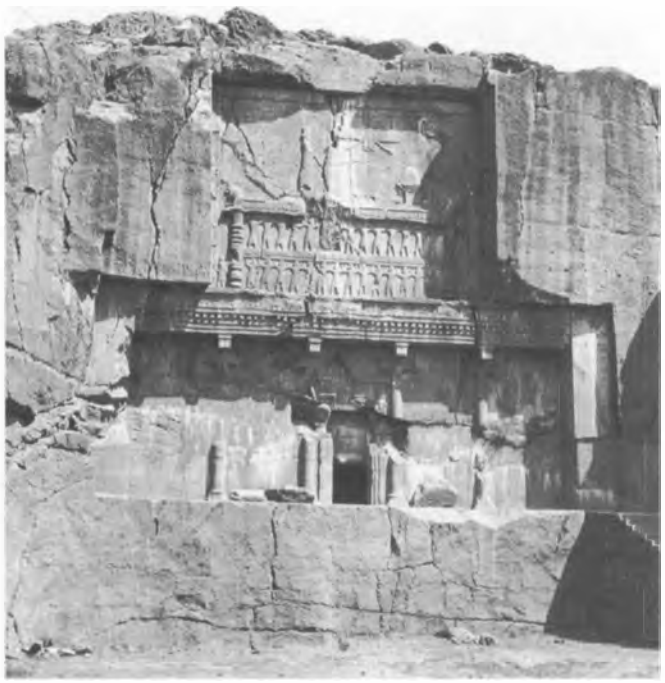
> *Taşları yontanlar, İyonya'dan ve Sardinya'dan taş ustalarıydı. Altını işleyen kuyumcular Medler ve Mısırlılardı. Tuğlaları dökenler Babillilerdi. Duvarları bezeyen işçiler Medler ve Mısırlılardı.*

Bizzat anılmayan İranlılar ise bu kozmopolit üslup sentezini gerçekleştiren ve muhtemelen kendi geleneklerinden bu senteze unsurlar katan kesimdi.

Akamenid hanedanının en büyük sanatsal başarıları mimaridedir. Medlerden devasa boyutlardaki, dikdörtgen, çok sütunlu veya hipostil hol gibi (Hamadan yakınlarındaki Godin Tepe ve Nuş-i Can Tepe'deki MÖ sekizinci-altıncı yüzyıl Med kalelerinde ilk biçimleri görülür) öne çıkan özellikleri almalarına rağmen Akamenidler Medlerin kerpiç mimarisini büyük ölçüde ilerlettiler. Tektanrılı Zerdüşt (MÖ 628-551) inancı İran'ın resmi kültü olmadan önce bile (muhtemelen Akamenid döneminden sonra) tanrılara açık havadaki ateş sunaklarında ibadet edildiği için büyük Akamenid tapınakları mevcut değildir. Büyük Kiros Pasargad'daki yüksek merdivenli bir podyum veya platform üstünde taştan inşa edilen müstakil bir mezarda gömülüdür. Diğer önemli mezarlar kayalıklara kazılmış olup, ön cepheleri taştan yontulmuş figürlerle ve işlevsel veya mimari özelliğinden ziyade dekoratif ve heykel niteliği taşıyan plasterler ve saçaklıklarla zenginleştirilmiştir (**3.34**). Elinde bir okla ateş sunağı önünde ayakta duran kral rölyefinin hâkim noktasında yer aldığı, bazen Darius Mezarı olarak da anılan en etkileyici mezar, Persepolis yakınlarındaki Nakş-i Rüstem'dedir. Büyük ölçekli yontularda neredeyse sadece rölyefler ve boğa başından sütun başlıkları gibi mimari süslemelerin kullanıldığı görülür. Darius'un müstakil ve doğal ölçülerdeki büyük heykeli eşsizdir. MÖ 500 ile 490 arasındaki bir tarihte yontulmuş bu heykel ne yazık ki başsızdır (Tahran Arkeoloji Müzesi).

Büyük Kiros, başkentini günümüzdeki Fars eyaletinin geniş ve bereketli ovalarındaki Pasargad'da kurdu. Şehrin ismi "Perslerin karargâhı" anlamına gelmektedir. Kiros tarafından bu şehirde inşa ettirilen saray bir göçer kabile reisinin yurdunun taşa dönüştürülmüş hali gibidir. Çeşitli binalar serbest gruplar halinde toplanmış ve 4 metre kalınlığındaki duvarla çevrili, anıtsal bir kapıdan girilen bahçe ve parkların içindeki kapalı alanda birbirlerine belli aralıklarla yerleştirilmişlerdir. Bazılarının sütun başlıkları taştan aslan başı olan uzun sütunlar, hem portikolarda hem de hipostil hollerin tavanlarını desteklemek için kullanılmıştır. Bu

3.34 Nakş-i-Rüstem'deki mezar, İran, MÖ y. 500.



bakımdan herhangi bir yöne hâkim ekseni bulunmayıp kare planlı olsalar da eski Mısır'daki öncüllerinden (bkz. s. 89-90) ve Med İmparatorluğu'ndaki (yukarı bkz.) örneklerinden kısmen fikir almışlardı. Sütunlar taş lentoları değil de sağlam Lübnan sedir ağacı sarakları taşıdıkları için Mısır'dakilere göre çok daha uzun, ince ve mesafeli kullanılabiliyor, bu sayede çok daha ferah ve havadar iç mekânlar inşa edilebiliyordu. Dekorasyonda siyah ve beyaz kireçtaşı bloklar çarpıcı bir etki yaratır şekilde art arda ve son derece titiz bir kâğirliği (sözlüğe bkz.) kullanılıyordu. Dolayısıyla her ne kadar girişlerdeki kanatlı boğalar veya cinler gibi yontma süslemeler Asur'dan alınmış olsa da genel etki eski Mısır tapınaklarından veya uzun, dar odalı Mezopotamya saraylarından mutlaka çok farklıydı.

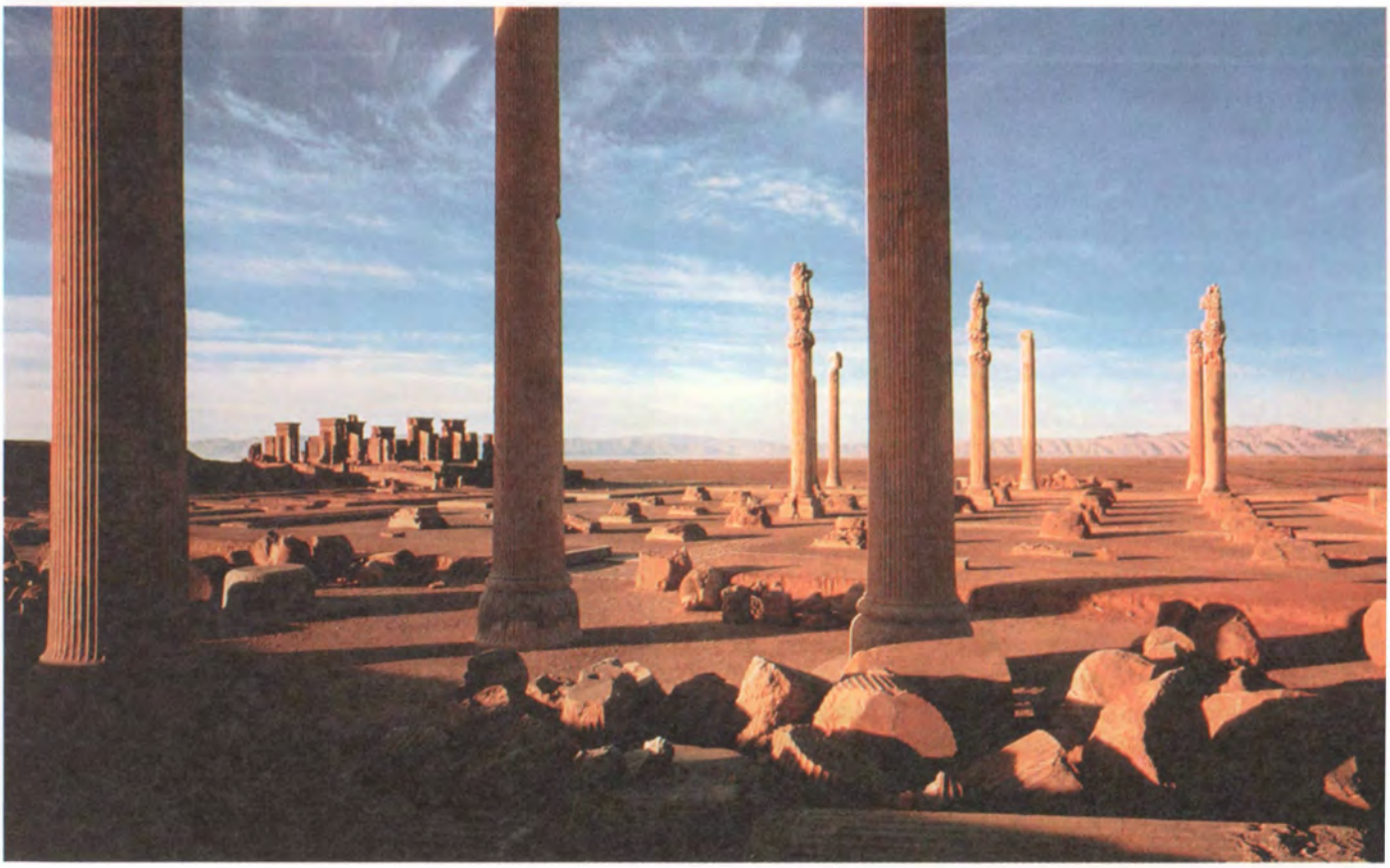
Persepolis

Kiros'un oğlu II. Kambises'in (Mısır fatihi) yerine MÖ 521'de geçen I. Darius başkenti eski Elam şehri Susa'ya taşıdı. Burada, geniş iç avluların etrafına inşa ettirdiği sarayı, görünüşe bakılırsa Babil saraylarından ilham almıştı. Kalıplanmış sırlı tuğlalardan yapılmış Babil aslanları, boğaları ve kartal başlı aslanlar, asıl memleketlerinden daha zengin renklere bürünmüş ve Darius'un "ölümsüzler" denilen ünlü 1000 kişilik kraliyet muhafızlarından alınma figürlerle zenginleşmiş olarak duvarlarda teşhir edilmektedir. Burada yine yirmi metre yüksekliğindeki azametli ölçülerde 72 sütunlu bir kabul holü vardı. Saray MÖ 465 ile 425 yılları arasındaki bir dönemde yanıp yıkılmış ve geriye çok az şey kalmıştır. Persepolis'in günümüzdeki kalıntılarının birçoğu I. Darius tarafından MÖ 518'de başlatılmış ve oğlu Kserkses ile torunu I. Artakserkses tarafından 70 yıl sonra tamamlanmış yapılara aittir (**3.35**).

Persepolis'in planı Pasargad'ı hatırlatır. Çünkü yapılar daha yakın olmakla beraber, yine göçebe yurdundaki gibi düzensiz bir açık alanda ayrı birimler halinde serbestçe serpiştirilmişlerdir (**3.36**). Yerleşim yerinin arkasındaki dağın en aşağıdaki bayırı düzleştirilmiş, ileri doğru genişletilerek 460'a 300 metre boyutlarında büyük bir teras yapılmış ve bu teras 12 metre yüksekliğinde düzgün kesilmiş muazzam dikdörtgen taşlardan yapılma istinat duvarına yaslandırılmıştır.

Atlıların üstünden atlarını sürebilecekleri kadar sığ basamaklı geniş merdivenler terasa açılmakta, buradan başka merdivenlerle ana binaların yerleştirildiği bir platforma çıkılmaktadır. Sarayda iki büyük hipostil hol (sözlüğe bkz.), 76 metre boyunda ve 18 metre yüksekliğinde kabul holü (yani *apadana*) ile daha da geniş Yüz Sütunlu Salon yani taht odası mevcuttu. Kral, Pers ve Med asillerini birinci, bağlı devletlerin temsilcilerini ikinci salonda kabul ederdi. Salonlardaki sütunların biçimi benzersizdi: Hafifçe genişleyen çan şekilli temeller, ince yivli gövdeler ve palmiye yaprakları gibi aşağı meyleden motifleriyle karmaşık sütun başlıkları; iki aslan, boğa veya insan başlı boğa ön yüzlerle düzenlenmiş kemer ayağı dayanakları üzengi taşı ve başlık kıvrımları (sözlüğe bkz.) ve başlık kıvrımları (**3.37**).

3.35 Persepolis, İran, MÖ y. 500.

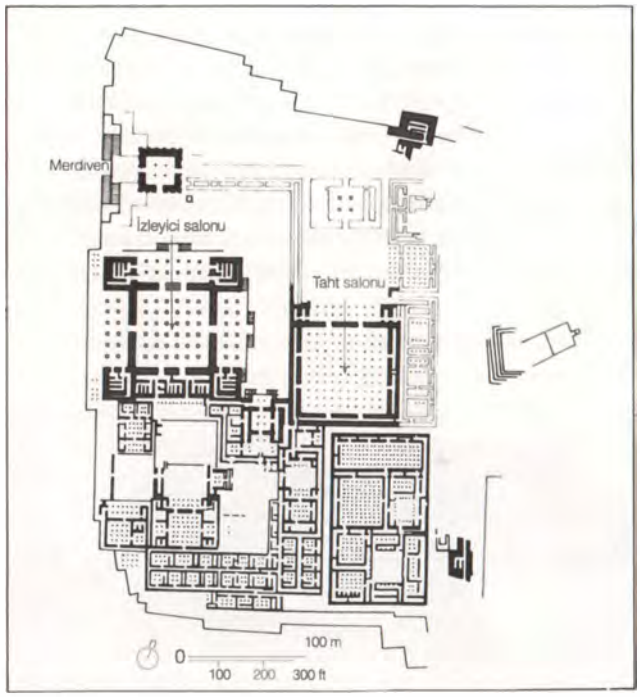


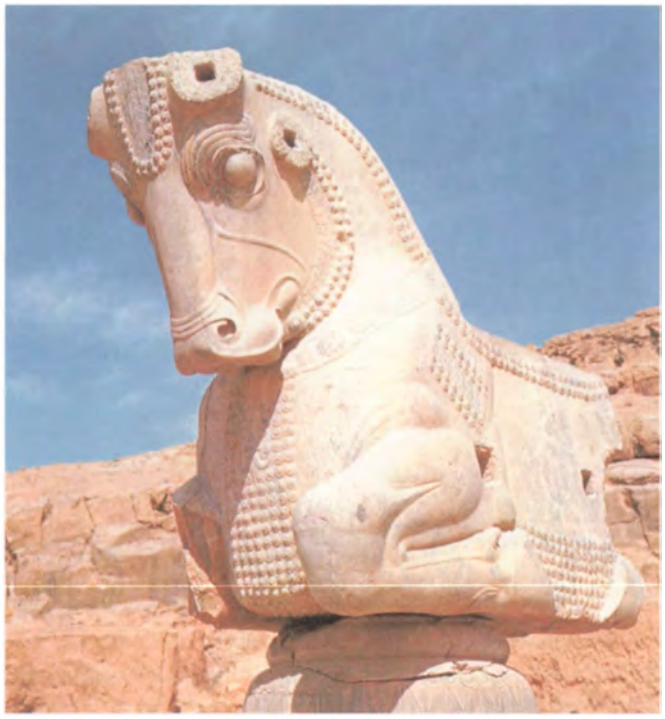
Biçimden daha da garip olanı sütunların yapılış şeklidir. Kerpiç perde duvarlar ve bazı tuğla tonozlar mevcut olmasına rağmen Persepolis'te Asya'da daha önce hiç görülmemiş ölçüde taş kullanılmış ve kendine özgü bir şekilde işlenmiştir. Örneğin sütunları oluşturan tamburların yükseklikleri birbirine eşit değildir ve aralarındaki bağlantılar süsleme ayrımlarıyla örtüşmemektedir. Aynı şekilde, ikamete ayrılan saraydaki pencereler ayrı düşey ve yatay unsurlardan, dikmelerden, lentolardan veya pervazlardan inşa edilmemiştir. Ya tek parça taştan bir blok kesilmiş ve bu parçadan pencere çerçevesi yontulmuş ya da iki veya daha fazla blok kullanılarak parçalar aynı şekilde yontulmuş ve köşelerinden birleştirilmek yerine birbirlerinin üstüne konulmuştur.

Merdiven basamakları ayrı parçalardan değil, her biri birkaç basamağı ve korkuluğu oluşturacak şekilde yontulmuş büyük bloklardan yapılmıştır. Böyle bir uygulamanın ahşap veya kerpiç tuğla inşaatı geleneğinden alınmış olamayacağı açıktır. Van gölündeki Urartu yerleşiminde yapıldığı gibi kayaların yontularak biçimlendirilmesi geleneğinden çıkmış olması ihtimal dâhilindedir. Esasen, Persepolis mimarı bu kaya benzeri kalıcılığı, göçebe reisinin yurdunun büyük çadırlarının ferah hafifliğiyle birleştirmeyi hedeflemişe benzemektedir.

Susa Akamenidlerin idari başkentiydi; Persepolis ise imparatorluğun simgesi, her yerden gelen haraçların "Büyük Kral, Kralların Kralı, Pers Kralı" sıfatlarıyla anılan I. Darius ve haleflerine getirildiği törenler için tasarlanmış gösterişli bir sahneydi. Mimari süslemeleri bağlı ülkelerinin genişliğini simgelemiştir – örneğin Mısır'ın kanatlı krallık diskleri ve Asur'un insan başlı kanatlı boğaları gibi. Yüz sütunun her biri farklı milli unsurlardan oluşturulmuştur –İyon Greklerinin yivli gövde ve başlık kıvrımları, Nil'in yaprak süslemeleri,

3.36 Persepolis'in planı.





3.37 Boğa sütun başlığı, MÖ y. 500.

Mezopotamya'nın boğaları ve aslanları– hep beraber yeni bir imparatorluk birliği içinde kaynaştırılmıştır. Ancak Persepolis, Akamenid imparatorluk iddialarının etkileyici bir ifadesi olmakla beraber, muhtemelen daha farklı bir anlama da sahipti. Heykelli süslemelerin çeşitli ayrıntıları, özellikle oldukça tekrarlanan ve çok yer verilen –ilkbahar ekinoksunda Aslan ve Boğa burcu işaretlerinin birleşmesiyle bağlantılı– aslanın boğayı öldürmesi sahnesi, Akamenid dünyasının ayin merkezi olduğu izlenimini uyandırmaktadır.

Persepolis, belki de dünyanın ilk önce tanrı ve sonra simgesel olarak kral tarafından ele geçirildiğine ve yeniden yaratıldığına inanılan Pers Yeni Yılı yani Nevruz'un heykelde ebedi olarak tasviri ve bu vesileyle düzenlenen ayinlerin icrası için taştan bir dua abidesi olarak tasarlanmıştı. Teras duvarlarındaki Susa ve Babil'in sırlı tuğla duvarları gibi renkli figürlü rölyefler muhtemelen burada icra edilen yıllık törenleri ebedileştirmekteydi. Ayırt edici başlıklarıyla sıra sıra Medler ve Persler, farklı rütbelerden askerler, Büyük Kralın tahta geçmesiyle sona erecek törenden önce verilen ziyafete tepsileri taşıyan hizmetkâr orduları, Akamenid dünya düzeninin devamı ve yeni yılın hayırla başlaması şerefine gelen tebaa halkların temsilcilerinin –develeriyle Baktriyalılar, hörgüçlü öküzleriyle Babilliler, metal işlerini taşıyan Suriyelilerin– (**3.38**), uzun alayı hep buradadır. Erkan aynı ağır, askeri birlik adımıyla hareket etmekte, hepsi aynı ifadesiz yüzlerle bakmaktadır. Yine hepsi aynı stilize, neredeyse tekdüze tarzla yontulmuştur.

Bu figürler Sümer ve Mısır'da yaklaşık 3000 yıl önce kabul edilmiş sanat geleneklerini izlemektedir. Tam profilden veya üst gövdeleri cepheye çevrilmiş şekilde gösterilmiş olsun, ayakları her zaman tek bir düzleme yerleştirilmiş ve eski



3.38 Tebaasının krala hediye getirmesi, kabul holü merdivenlerindeki rölyef, Persepolis, MÖ y. 500.

Batı Asya sanatının değişmez zemin çizgisine sabitlenmiştir. Bazen, asabi enerjileri ve dramatik yoğunluklarını yitirseler de Asur rölyeflerinden ilham almışlardır. Başlarının ve kalın örtüler içindeki vücutlarının tam bir üç boyutluluk duyusuyla yansıtılmasını Pers sarayına gönderildikleri bilinen İyon Grek heykeltıraşları sağlamış olabilir.

Fakat küme halinde toplanmış bu figürler ile Persepolis'in tamamlanmasından yirmi yıl kadar sonra Atina'daki Parthenon için yontulmuş atletik vücutlu atlıların Panathenea [tüm Atinalılar] geçit töreni figürleri (4.30) arasındaki zıtlıktan daha çarpıcı bir tezat olamaz. Persepolis'teki figürler Akdeniz dünyasının o sıralarda reddetmeye başladığı görsel bir dilin gramer ve sözdizimi kurallarına bağlı kalmayı sürdürmektedir.

ZU ÇİN'İ

Şang'ın MÖ on birinci yüzyılda yıkılmasından sonra 800 yüzyıl boyunca Çin'in Mançurya'dan Yangtze'nin güneyine kadar büyük kısmı - Batı Asya'nın o dönemdeki imparatorluklarından çok daha geniş bir alan –MÖ 771'den sonra hükmü sadece isimden ibaret kalsa da (aşağıya bkz.)– Zu hanedanı krallarınca yönetildi. Zu hanedanı kuzeybatıdan gelip başkentini günümüzdeki Şi'an şehrinin yakınlarında on birinci yüzyılın başlarında kurdu ve son Şang kralını MÖ 1027'de tahttan indirdi. Şang zaten bir süredir Zu'nun kültürel etkisine maruz kaldığı için devamlılıkta kesinti yaşanmadı. Şang kurumları yerine başka bir şey geçirilmeden geliştirilerek korundu. Zanaatkârlar başlangıçta hanedan değişiminden pek etkilenmemiş görünmektedirler. Ancak hiçbir zaman özünü farklılığa uğratmayan Çin sanatı, tarihi boyunca karakterini tadil edecek çok sayıdaki başkalaşım sürecinden ilkini ağır ağır yaşadı.

Şang binalarını süslemiş taş heykelcilik örneklerinden (2.68) Zu yerleşimlerinde henüz hiçbir iz bulunamamıştır. Zu sanatçılarının figürleri natürel tarzda müstakil modelleme kapasitesine sahip olsa da ilk bronz eserleri, sanat duygularının stilize ve dekoratif tasarım yönüne işaret etmektedir.

Resimdeki bronz kaplan (**3.39**) payanda maksadıyla yapılmış çiftten biri (sırtlarındaki delikler muhtemelen üstüne gelen ahşap birimin girmesi içindir) olduğuna göre, işlevi öncelikle süslemeye yönelikti. Omuzlarını ve sağrılarını kaplayan yazılar sırf yüzey örüntüsü olarak düşünülmüştür. Şang örüntülerinden belki daha doğrusal, zarif ve incelikli olan bu yazılar, yine de kıyasen onlar kadar bedene canlılık katmazlar (2.67). Objenin artık parçası değildirler, onun üstüne bindirilmişlerdir. Şang formlarının sertliği de yumuşamış, kenarlarının sivrilikleri ve çıkıntıları kaybolmuş, dengeli şekilde zenginleştirilmiş yüzeylere ve yuvarlanmış, devamlılık arz eden çevre çizgilerine dönüşmüştür. Belki daha ince bir sanat yaratılmış, ancak amacı sırf süslemeye dönüşmüştür. *Taotie* yani ejderha maskesi bile (bkz. s. 79) farklı unsurlara bölünme eğilimi gösterip ilkel, büyüsel anlamını yitirmiştir.

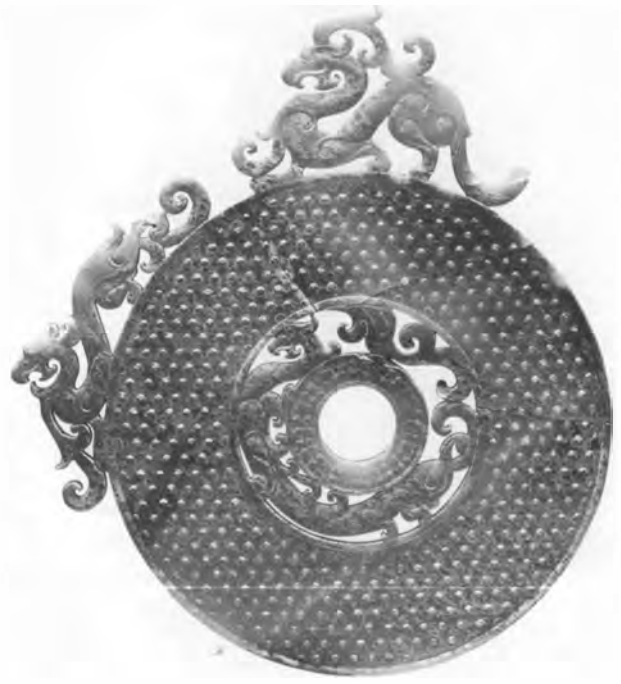
Bu değişim kısmen dünyevileşmeye bağlanabilir. Gerçekten de ayin kaplarının dökülme şartlarını uzun uzun kaydeden yazıtlar bunu akla getirir. MÖ on sekizinci yüzyıldan kalma bir *ding* (bir tür ayin kazanı) üzerindeki yazı, renkli ayrıntılarla bir memura bir şehri yönetmesi için krallık görevinin nasıl verildiğini ve bunun hatırına ebeveynlerinin ruhlarına adamak üzere kaplar sipariş ettiğini anlatır: "kalp huzuru, dindarlık, takdis, düzenli maaş… sayısız yıllar ve yaşlılık döneminin tadını çıkaracağı uzun bir hayat yaşamak için." Söylediğine göre kazan, oğulları ve torunları tarafından sevgiyle korunup kullanılacaktır. Bu tür bronz kapların yönetici sınıf üyelerinin statü simgesi haline geldiği bellidir.

Yaşamda ve sanatta atalara tapma siyasi ve toplumsal, ayrıca dini fikirlerin bir ifadesiydi. Zu, tek bir efsanevi atadan doğrudan erkek soyu ile geldiğini iddia eden, üyelerinin göreli önemi, her bir kuşakta ilk oğulların ilk eşlerle evliliklerinin ana soy çizgisine yakınlığıyla tespit edilen bir klandı.

"Göklerin Oğlu" sıfatıyla anılan kral, başkentte hüküm sürerken aynı kandan prensler vilayetleri idare etmek üzere gönderilir, buralarda daha da uzaklaşan bağımsız soylar kurarlardı. Müttefiklere ve saray hizmetlilerine de soylarından gelenlere miras bıraktıkları topraklar ihsan edilirdi. Kralın otoritesi mutlak nitelikteyken, bu feodal

3.39 Kaplan, MÖ 9. yüzyıl. Bronz, 25 × 75.2 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Enstitüsü, Washington DC.





3.40 Delikli disk, yani *bi*, MÖ y. 400. Yeşim taşı, çapı 16.5 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City (satın alan: Nelson Trust).

sistem devlete birleştirici bir yapı sağlayıp, görsel sanatlarda başkent ağırlıklı bir üslupta yansımasını buldu. Ancak MÖ 771'de kuzeydeki Ordos bölgelerinin halkı başkenti işgal edip yağmaladı ve kralı öldürdü. Bunun üzerine halefi, daha doğudaki Luoyang'da sarayını kurup burayı Doğu Zu krallığının başkenti yaptı. Krallığın gücü izleyen yüzyıllarda zayıfladı, feodal toprakları ellerinde tutanlar daha da fazla bağımsızlaştı ve ülke giderek savaşan devletlere bölündü. Bu durum, MÖ 475'ten I. Kin imparatoru idaresinde MÖ 221'de ülkenin birleşmesine kadar süren döneme adını vermiştir. (MÖ 771'den MÖ 475'e kadarki döneme İlkbahar ve Sonbahar Yıllıkları Dönemi adı verilir). Her şeye rağmen bu fırtınalı dönemde şaşırtıcı şekilde hızlı bir ekonomik, teknolojik ve sosyal ilerleme –özellikle sulama, tarım ve metalürjide– yaşandı. Sanatta da aynı şekilde, MÖ sekizinci ve yedinci yüzyıllarda bölgesel üsluplar bazen Orta Asya göçerlerinin etkisi altında kalarak (bkz. s. 149) çoğalmış, ardından gelen Savaşan Devletler döneminde süsleme sanatları gelişerek Çin'in keşfedici dehasının en yüksek niteliklerini gösteren bir düzeye ulaşmıştır. Gelenekselleşmiş doğal formlar genellikle süsleme kuralları haline gelir, ancak bu formlar yoğun ve tedirgin hayatiyetlerini korurlar. Başka hiçbir sanatçı canlılık ve enerjisini yitirmeden, sanat biçimlerini böylesine stilize bir genelleştirme ve soyutlama derecesine ulaştıramamıştır. Âlim ve filozoflar da daha sonraki Çin tarihi boyunca tatbik edecekleri nüfuzlarını ilk olarak bu sıkıntılı dönemde edinmiş, iki büyük felsefe olan Konfüçyüsçülük ve Taoculuğun kurucuları (bkz. s. 255) bu dönemde yaşamışlardır.

Yeşim taşı Çin'de çok erken tarihlerden itibaren beğenilmiş, daha çok kazıma çizgili tasarımlarda süsleme için kullanılmıştı. Şimdi ise sert ve kırılgan bu taşı düzleyerek ince rölyeflere dönüştürme gibi zor bir sanat mükemmelleştirildi. Bazı törensel yeşim taşı objeler hem teknik ustalıkları hem de tasarımlarındaki denetimli canlılıkları bakımından dikkat çekicidir (**3.40**). Yüzey süslemesinin intizamını kenarlardaki serbest fakat her zaman alabildiğine zarif ejderha formları dengelemektedir. Zu sanatına kendine özgü ve kudretli niteliğini veren işte tam da tasarımcının bu fikirsel kontrolü ile sanatçının daha içgüdüsel karşılığı arasındaki tutuk gerilimdir.

Bu sanat en güzel haliyle yeşim taşı kadar teknik hüner isteyen, yeni bir madde olan lakede görülebilir. Lake ağacı –*Rhus verniciflua*– özü daha önceleri de giysilerin suya dayanıklı kılınması ve aynı zamanda bronz kapların dolgularında kullanılmıştı. MÖ beşinci yüzyılda parlak renklerle boyalı sepet ve tabakların, peş peşe lake tabakalarının ahşap ve kumaş özlerine sürülmesiyle nem ve sıcağa dayanıklı hale getirilebileceği keşfedildi. Bu işlem, her bir tabaka diğeri uygulanmadan önce sertleşmeye bırakıldığından ve diğer maddelerle renklendirilmiş lakeyle yapılan desenlerin her aşamasında tekrarlanması gerektiğinden son derece zahmetliydi. Ancak parlak siyah zemin üstüne narçiçeği kırmızısı gölgeli tavus kuşları işlenmiş sepet kapağında olduğu gibi, çok ince zevkli dekoratif sonuçlar elde edilmiştir (**3.41**). Her birinin kuyruk tüyleri diğerinin kanadına değen çalımlı kuşlar, mekânın, ritmin ve merkez madalyonun vurgusunu yansıtan dış kenarın soyut dekorasyonuyla belirginleşen mükemmel bütünleşmiş girift bir desen oluşturur.

Demir, Batı'daki devrimci etkilerinin özümsenmesinden çok sonra, muhtemelen bağımsızca bulunması sonucu MÖ beşinci yüzyılda Çin'de de kullanıma girdi (bkz. s. 83). (Batı'da aletler MS on dördüncü yüzyıla kadar dövülerek yapılmış, ancak dökülmemiştir: Çin'de ise silsile tersinedir.)

3.41 Lake kutu, MÖ y. 400. Çapı yaklaşık 20 cm. John Hadley Cox Koleksiyonu, Washington DC.



Diğer taraftan geç Zu döneminde geleneksel ve kendine özgü Çin parça kalıplarından döküm tekniğini (bkz. s. 77-78) tamamlamak için kullanılan kayıp mum yani *cire perdue* bronz döküm tekniğinin tüm Asya'da yayılmış olması muhtemeldir. İçten oyulmuş bu kabartmalı maske ve kulp herhalde başka bir yolla dökülemezdi (**3.42**).

Kötü ruhları savuşturmanın yanı sıra ölünün statüsü ve zenginliğini de göstermek için muhtemelen bir kapıya takıldığı mezarda bulunmuştur. Maskenin üstünde *taotie*'yi hatırlatan bir şekil vardır. Ancak bu şekil, gerçek benzeri yılanların, gövdesi pullu ejderhaların ve merkezde zümrüdüanka kuşunun eklenmesiyle ayrıntılandırılarak cesur bir karmaşıklık oluşturmuştur. Kıvrak formlar katı simetrik kalıp içinde birbirinin içinden rahatça girip çıkarak daimi bir hareket içinde görünürler. Asılı dairenin üstünde ejderhalar, maskenin yukarı köşelerindekiler gibi başlarını kavisle geriye uzatarak, görsel açıdan iki parçayı birleştirirler.

Bu saf süsleme sanatıyla beraber bir dizi geç Zu (veya Savaşan Devletler dönemi) yontuları, Çin için sıradışı ve resimde yüzyıllarca erişilemeyecek türden yeni bir

3.42 Maske ve kulp, Yixian, Hopei, MÖ y. 400. Bronz, maske ve tutucu kulbun uzunluğu 45.5 cm. Çin.





3.43 Akrobatlar veya güreşçiler, MÖ y. 400. Bronz, yüksekliği 15.2cm. British Museum, Londra.

natüralizmi ortaya koyar. Bodur atların heykelcikleri ve gergedan biçimli kaplar gerçek hayattan modellenmiş gibidir. İnsan figürleri genellikle daha az canlılıkla yapılmaktadır ancak dizlerinin üstünde sıçrayacakmış gibi eğilmiş duran küçük bir grup akrobat veya güreşçiler her bakımdan müstesnadır (**3.43**). Figürler göstericilere aittir ve grup sırf görsel zevk vermek amacıyla yapılmış görünmektedir (yani törensel işlevleri yoktur veya ölüyle beraber gömülmek için de yapılmamışlardır). Ancak dönemin tüm Çin sanatını niteleyen, parçaların tek bir sanatsal birliğe özenle koordine edilmesine bunun kadar iyi örnek teşkil eden az eser vardır. En güzel Zu dekorasyon sanatı eserleri, gücünü serbest görsel ritimler ile yapısal birlik veren denetleyici zekâ arasındaki gerilimden alır. Tasvir edici olmaktan çok ifade edici, düşünceden ziyade enerjinin simgesi olan ve hiçbir şekilde insan formunun idealleştirilmesi olmayan bu eser, ileride göreceğimiz gibi tam da aynı anda Yunanistan'da üretilen atlet heykelleriyle çarpıcı bir tezatlık içindedir.

Çin ve Yunan uygarlıklarının geliştiği bölgelerin arasındaki Orta Asya'nın muazzam düzlüklerinde daha çok Yunanların "barbarlar" olarak gördüğü, Çinlilerin ise o dönemde daha az küçük gördüğü veya hiç görmediği göçebe kabileler yaşamaktaydı (bkz. s. 149). Çinli "Savaşan Devletler" tarafından iddia edilen toprakların güneybatı sınırında bağımsız kültüre sahip bir halk, Dian Gölü (günümüzde Burma, Laos ve Vietnam'la sınıra sahip Yunnan vilayeti) civarında yerleşikti. Çin yıllıklarında bu halktan Han İmparatorluğuna MÖ 109 yılında dâhil edilene kadar bahsedilmez. Fakat 1950'li yıllarda kazılmaya başlanan mezarları, kalifiye sanatçıları ve zanaatkârları yaşatabilme imkânına sahip sınıflı bir toplumsal yapının kalıntılarını gün ışığına çıkarmıştır. MÖ altıncı veya beşinci yüzyıla tarihlenen bronz bir adak masası (**3.44**) bu sanatın şimdiye kadar bulunabilmiş en eski eseri, ayrıca teknik ve sanatsal açıdan en yetkinleri arasındadır. Şang ve erken Zu bronzlarından



3.44 Dian kültürü, adak masası, MÖ 6-5. yüzyıllar. Bronz, yüksekliği 43cm. Ulusal Müze, Kunmin, Yunnan.

hem dökme yöntemi (seramik kalıplardan değil parçalar halinde) hem de küçük bir boğanın altında durduğu ve kaplanın uyluklarına saldırdığı büyük boğa başının sıradışı natüralizmiyle çarpıcı bir farklılık gösterir.

"Dian kültürü"nün diğer kalıntıları arasında bazıları, Orta Asya'nın hayvan üslubuyla (bkz. s. 152) bazıları da Güneybatı Asya'nın sanatı, özellikle ayinlerde yer alan veya savaşan canlı figür gruplarının üstüne yerleştirildiği silindir biçimli deniz kabuğu kutularıyla bağlantılıdır. Bu eserler hem kendi başlarına, hem de aynı dili ve bölgesel farklılıklara rağmen çeşitli şeklî sanatsal yakınlıkları paylaştıkları Çinlilerin reddettiği sanatsal ifade biçimlerinin örnekleri olarak da ilgi çekerler.

AMERİKA

Amerika ile Çin ve Batı Asya sanatları arasında dikkat çekici görsel benzerlikler mevcuttur – Meksika'daki zigguratlar gibi yapay höyükler, Şang hanedanı bronzlarını hatırlatan Peru yontuları gibi. Öte yandan bu benzerlikleri kadar dünyanın geri kalanıyla yaşama dair uyumsuz tutumları yansıtan temel ayrılıkları da vardır. Toplumsal evrimin ilk aşamaları aşağı yukarı benzerlik içindeydi. Yedinci binyıl civarında Orta Amerika'da avcılık ve toplayıcılığa (yani, günümüzde Meksika, Belize, Guatemala ve Honduras) zamanla temel gıda maddesi olan ve hâlâ olmaya devam eden mısır tarımı da eklendi. MÖ 1500 dolaylarında Meksika yaylalarında yerleşik tarımla uğraşan köyler vardı ve ikinci binyılın sonundan önce bunlar birleşerek örgütlü dini ve yönetici rahipler sınıfını gerektiren büyük kült veya tören merkezleriyle birlikte bir çeşit devlete dönüşmüştü. Evcilleştirilmiş mısırın ayıklama işlemiyle kalitesinin arttırılması, Mezopotamya'daki toplumsal üst yapının geçindirilmesi için gıda fazlası sağlayan sulama sistemine benzer bir etkiyi Amerika'da yaratmışa benzemektedir. Ancak bin yıl sonrasına kadar herhangi bir şehir inşa edilmemiş (Teotihuacán ilk şehir olmuştur; bkz. Bölüm 12) ve şehirleşmeye genellikle eşlik eden ekonomik gelişmeler meydana gelmemiştir. Din görevlileri matematikte milyonlarla hesaplama yeteneğini edinmiş, sıfır kavramını keşfedip anlamış ve güneş yılının uzunluğunu bilimsel kesinlikle ölçmeyi öğrenmişlerdir; ancak standart ağırlık, ölçü ve para birimi bulunmamıştır. Muazzam tapınak alanları planlayan ve dünyanın en etkileyici anıtsal heykellerinden bazılarını yapan bu uygarlık, metalürjiyi geliştirmekte geri kalmış ve birçok teknolojinin temelinde yatan çark ilkesini hiçbir zaman kavramamıştır.

Tequixquiac'taki tarihöncesi çakal başı yontusu (1.13) ile arkeolojik kayıtlardan izlenebilen sanat eserleri silsilesinin başlangıcı arasında 8000 yıllık ara vardır. Günümüz Meksika vilayeti Guerrero'nun Pasifik kıyılarından 100 km kadar içerdeki Xochipala yakınlarında MÖ 1300 civarına tarihlenen bir dizi kil heykelcik bulunmuştur. Kendinden emin bir elin şekil verdiği bu heykelciklerin, üç boyutlu formu ve canlılıkları köklü bir geleneğin var olduğu izlenimini uyandırmaktadır (**3.45**). Bunlardan iki tanesi rahat bir şekilde oturmuş, ifadeli yüzleri ve kibar hareketleriyle ciddiyetle sohbet etmektedirler. Orta yaşlı olanının tombulluğu genç olan diğerinin inceliğiyle neredeyse insana dokunan bir tezat teşkil eder. Daha sonraki birçok Orta Amerika figürü gibi akıl karıştıran bir cinsiyet

Eski Orta Amerika.



3.45 Xochipala yakınlarından heykelcikler, Meksika MÖ y. 1300. Kızıl-kahverengi mika benzeri kil, yükseklikleri 13,5 ve 11 cm. Sanat Müzesi, Princeton Üniversitesi, David W. Steadman onuruna Gillet G. Griffen'in armağanı.



belirsizliği gösterirler. Diğer heykelcikler spor olduğu kadar dini ayin de teşkil eden top oyunu için giyinmiş gençlerdir (antik Yunan atletizm oyunları gibi).

Bu Xochipala figürleri, Amerika'nın ilk uygarlıklarına biçimlendirici etkisi, Sümerlerin eski Batı Asya uygarlıklarına olan etkisiyle kıyaslanabilecek Olmeklerle bağlantılı en eski eserlerdir.

Olmekler

MÖ 1200 öncesine tarihlenebilen büyük Olmek yerleşimleri Meksika'nın Veracruz ve Tabasco vilayetlerinin karşı sahilindedir. (Olmek sözcüğü "kauçuk ülkesi sakini" anlamına gelir ve aslında İspanyol fethi zamanında Körfez Sahilinin aynı bölgesinde oturan tamamen farklı bir halka verilmiştir.) Bölgede bulunmuş sanat eserlerinin çoğu taş heykellerdir ve taş bilimsel tarihleme testlerine direnç gösterdiği için tam tarihlerinin bilinmesi mümkün değildir. Bununla beraber Xochipala'da bulunan figürlerden muhtemelen çok daha eski tarihlidirler. Bu figürlerde dikkat çekici bir natüralizm varlığını sürdürmüştür. Ve aslına bakılırsa natüralizm, tüm Olmek heykellerinin en güzeli, portre olma ihtimali çok yüksek olan *Güreşçi* adıyla sakallı atlet heykelinde çok daha incelikli bir düzeye getirilmiştir (**3.46**). (Amerika'nın yerli halkları arasında sakal nadir görülür.) Denetimli iç enerjisi kaslarında ve kıvrımlı pozunun ağır, gerginlik kazanan hareketinin yanı sıra yüzünün kıpırdamayan yoğunlaşmış ifadesinde olağanüstü derecede hissedilir. Dahası, kıvrımlı yüzeylerin daimi akışı, tasarlanmış olması gerektiği gibi, sadece müstakil halinde görüldüğünde tam

3.46 Güreşçi, S. Maria Uxpanapan'dan, MÖ 400 öncesi. Bazalt, yüksekliği 66 cm. Museo Nacional de Antropologia, Mexico City.





3.47 Taş bıçak veya celt, MÖ 600 öncesi. Yeşim taşı, yüksekliği yaklaşık 30.5 cm. British Museum, Londra.

olarak takdir edilebilir. Günümüze gelen diğer Olmek heykelleri tamamen farklıdır; daima cepheden ve katı bir simetri içinde yapılmışlardır. Yeşim taşından yapılma küçük parçalar –Çin'de olduğu gibi Amerika'da da çok beğenilen bir malzeme– arasında jaguarlar gibi hırlayan burunlu, başları şematik tarzda yontulmuş, vücutları genellikle kazımalı

3.48 S. Lorenzo'dan devasa yekpare taştan kafa, Tenochtitlán, MÖ 400 öncesi. Bazalt taşı, yüksekliği 1.8 m. Museo Regional de Veracruz, Jalapa, Meksika.



hatlarla belirtilmiş çok sayıda çocuk figürü vardır (**3.47**). Ayrıca çeşitli Olmek tören merkezlerinde taştan yontulmuş, 3,5 metre yüksekliğinde, 16 tane devasa kafa keşfedilmiştir (**3.48**). Bunların çoğu kaşlarına kadar çekilmiş miğfer benzeri, yarı dairesel başlıklar giyerler ve belki hâkim bir ırkın etnik özellikleri olan aynı şişkin yanaklara, basık burunlara ve kalın dudaklara sahiptirler. Tanrıları veya hiyerarşide üst kişileri temsil edip etmedikleri ise bilinmemektedir. Başlıklardaki farklılıklar bireysel portre yapımcılığı ihtimalini ya da en azından rütbe simgelerini akla getirmektedir. Bu başlar belki de kötülükleri savuşturmaları için bir tören alanından dışarıya doğru bakar şekilde yerleştirilmiştir (Asur'daki *lamassu* gibi).

Olmek tören merkezleri, geçimlerini sağlayan mısır yetiştirme alanlarında değil, tropik yağmur ormanlarındaydı. Buralarda daimi olarak az sayıda yüksek tapınak görevlileri ve maiyet mensupları (herhalde heykeltıraşlar dâhil) oturmaktaydı. İnşa edildikleri malzemeler ve büyük taş kafalar uzaklardan getirilmekteydi. Aralarında en önemlisi olan Tonalá Nehri üzerindeki bir adada bulunan La Venta, külah şeklinde 130 metre genişliğinde 30 metreden fazla yükseklikte yivli bir tümseğe, platformlarla kuşatılmış uzun bir avluya ve güney-kuzey ekseninde sık aralıklarla yerleştirilmiş bazalt sütunlarla çevrelenmiş daha küçük bir avluya sahiptir. Küçük avludaki derin dikdörtgen çukur, tahminen bağış olarak getirilmiş serpantin mermeriyle kat kat doldurulmuştur –en yakın mermer yatağı, su yoluyla 560 km uzaklıktadır. Üstünde geometrik soyutlama derecesine indirgenmiş, tamamlanır tamamlanmaz gömülmüş bir jaguar maskesi vardı– anlaşılan görsel etkisinden çok maskenin yapımı daha büyük öneme sahipti. Olmekler, Orta Amerika'nın ilerideki uygarlıklarının da benimsediği, dini binaların 52 yıllık dönüşümlü takvime göre törensel yapımı, yıkımı ve tekrar yapımı uygulamasını ilk defa başlatmışlardı. (Japonya'da da Şinto tapınakları önceden belirlenen aralıklara göre yıkılmak ve tekrar inşa edilmek zorundaydı, bkz. s. 277.)

La Venta'daki höyüklerin ve avluların planı jaguar maskesini andırır. Görünüşleri ancak uzaktan bakılınca tanınabilecek denli büyük simgeler Amerika'nın birbirinden çok ayrı yerlerinde yapılmıştır.

3.49 Büyük Yılan Höyüğü, Adams Vilayeti, Ohio, MS y. 1070.





3.50 Palpa Nehri üzerindeki Pampa'da çizimler, Peru, MÖ birinci binyıl.

Kuzeyde MÖ birinci binyıl ortalarıyla MS birinci binyıl arasına tarihlenen "temsili höyükler" tahminen, tarımı avcılık ve toplayıcılıkla tamamlayan çiftçi topluluklar için törensel merkezler olarak yılan ve kuş biçimlerinde kurulmuştur.

ABD'nin Ohio Eyaleti Adams ilçesindeki *The Great Serpent* [Büyük Yılan] 5,5 metre genişliğinde ve 365 metre uzunluğundaki engebeli toprak seddiyle höyük yapımcılarının büyük ölçekli planlama ve doğaüstü güçleri yatıştırma veya şereflendirme amacıyla çok sayıda iş gücünü örgütleme yeteneğine şahitlik etmektedir (**3.49**). Güney Peru'da muhtemelen birkaç yüzyıl sonra Palpa ile İngenio Nehirleri arasındaki verimsiz bir ova, taşlar temizlenerek altındaki sarı toprağın açığa çıkartılmasıyla millerce uzunlukta dümdüz hatlar, zikzaklar ve çimlerle hayvan "şekilleri" çizilmesi için saha olarak kullanılmış, böylece dünyanın en büyük sanat eseri yaratılmıştır (**3.50**). Bu çizgiler astronomik gözlemlerle tespit edilmişe benzemektedir. Belki de yüzlerce kilometrelik bir alanı duvarsız bir tapınağa dönüştürmüş, iki boyutlu, çizgisel ve kütleden ziyade hatların ilişkisine dair bir yapıyı ve kozmik önemdeki törenlerin daimi bir kaydını oluşturmuşlardı.

Peru

Görüldüğü kadarıyla Orta Amerika ile 3200 km kadar uzaklıktaki, tarımın ve yerleşik hayatın kabul edildiği, çömlekçiliğin kullanıma girmesinden önce dahi dini binaların inşa edildiği And Dağlarından Pasifik'e inen vadilerdeki uygarlıklar paralel gelişmişlerdir. Aspero'da (günümüzde Lima'nın 160 km kadar kuzeyi) üçüncü binyıl başlarından

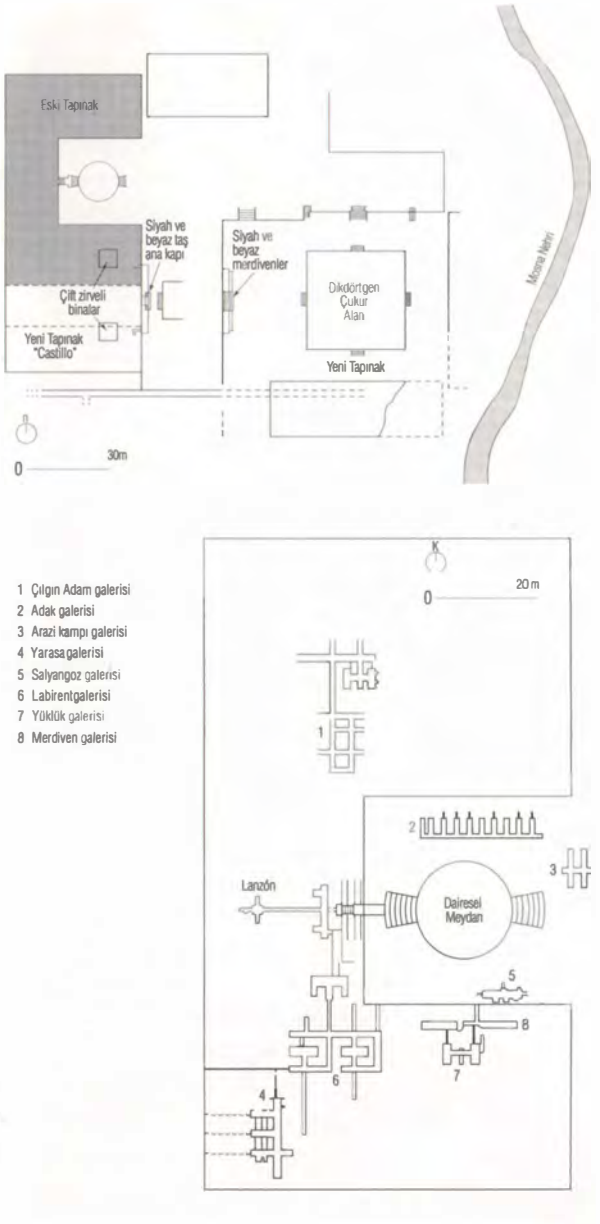
kalma, Mezopotamya'daki zigguratlar ve Mısır piramitleriyle aynı çağda yapılmış tapınakların temelini oluşturmuş taş yüzeyli geniş platformların önemli kalıntıları vardır. Bu erken Peru anıtlarının ölçüleri bile kendi başına şaşırtıcıdır. Orta Amerika sahilindeki El Paraiso'da 57 dönümden fazla bir alan MÖ 200 civarında düzleştirilmiş, her biri 41 metre genişliğinde iki dikdörtgen yapı inşa edilmiştir. Sechin Alto'da MÖ 1200 civarında inşa edilmiş 35 metre yüksekliğinde tepesi kesik bir piramit önünde yaklaşık 1,6 km uzanan meydanlara ve çukur avlular dizisine hükmeder.

And Dağlarının yükseklerindeki Kuntur Wasi'de doğal bir zirve ikinci binyıl sonlarına doğru düzleştirilerek, geniş taş merdivenlerle çıkılan yaklaşık 13 hektarlık kare bir platform oluşturulmuştur.

Yapımı MÖ 900 civarında başlatılan ve 400 yıl kadar sonra genişletilen Chavín de Huántar bu erken dini yapı komplekslerinin en önemlilerinden biridir. İki kanadı farklı büyüklüklerdeki U şekilli, düzgün kesilmiş taşlarla kaplı asıl yapı (**3.51**) kare bir avluyu ve üzerine alçak rölyefle jaguar ve mitolojik yaratık figürlerinin kazındığı taş bloklarla çevrili çukur bir dairesel meydanı kucaklamaktadır. En yüksek kesimi 16 metreyi bulan blok penceresizdir. Ancak merdivenlerle bağlanan ve ustaca kurulmuş bacaların havalandırdığı üç katlı dar galerileri vardır. Merkezi bölümünde *Lanzón* (mızrak) (**3.55**) adı verilen 4,5 metre yüksekliğindeki yekpare granit bir taş ana odanın zemini ile tavanı arasına yerleştirilmiştir. Bu çok alçak rölyefli kült imgesi uzun sivri dişli bir kediye benzer suratı, yılan

Eski Peru.





3.51 ÜSTTE Chavín de Huántar'ın planı, Ancash, Peru, MÖ 900–500. SAĞDA Eski tapınak

başlarıyla biten bukleli saçlarıyla ayakta duran bir adamı tasvir eder; üst kısmındaki kıvrımlı hatları da, gözleri, dişleri ve mırıldayan dudakları akla getirir. Bu kült imgesi büyük müstakil taş kafalardan hatta Olmeklerin jaguar yüzlü çocuklarından farklılık gösterdiği gibi, Chavin'deki planlı yapılar kompleksi de Orta Amerika'daki geniş alanlara kurulu mabetlerden ayrılır. Birbirinden ayrı unsurların çifte anlamı (yılan ve saç), başın bölünerek iki profilin tek bir ağzı paylaşması yöntemi ve yuvarlanmış olmasına rağmen sert dört köşelilik unsurları tümüyle Şang hanedanı bronzlarını hatırlatır (2.66). Bu tür çarpıcı benzerliklerin açıklanması güçtür. Erken Çin sanatına daha da yakın biçimler ve motifler Honduras'ın Ula Vadisinde 2000 yıl kadar sonra yontulmuş taş vazolarda tekrar belirir.

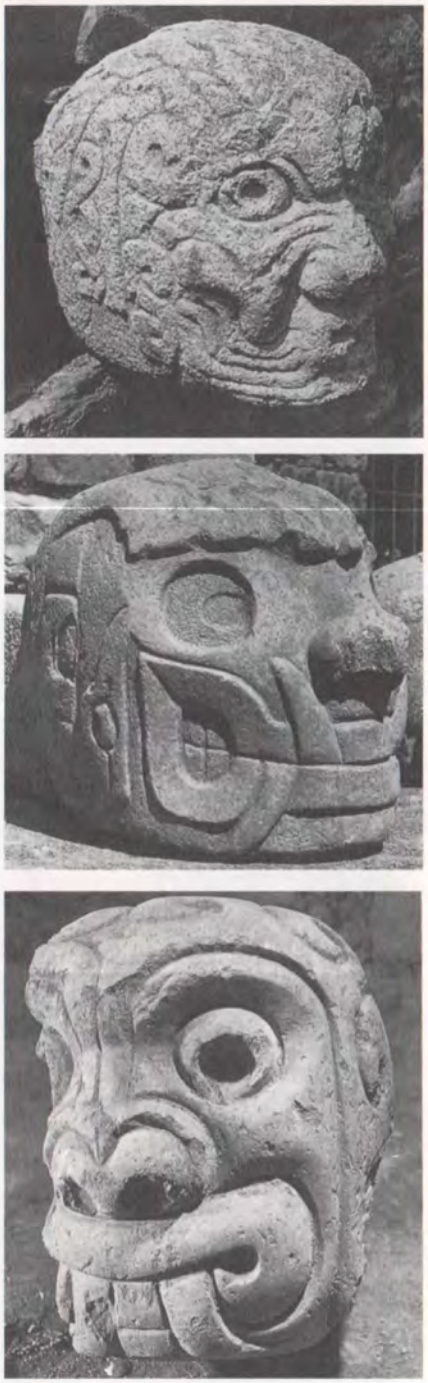
BAĞLAM

Chavín de Huántar

ESKİ PERU'DA DİN VE TOPLUM

Chavín de Huántar And Dağlarının yükseklerinde, deniz seviyesinden 3140 metre yukarıda, Cordillara Blanca'nın doğu yakasında; iki nehrin birleşerek Marañon ve Amazon'a doğru aktıkları, Pasifik kıyıları ile tropik ormanların yaklaşık yarı yolundadır. Aynı zamanda eski ticaret yollarının birleşme noktasındadır. Küçük köylere dağılmış nüfusu, yüksek irtifa çiftçiliği ve yerli lama yetiştiriciliği ile geçinir. Chavín'deki tapınak gibi böylesine büyük ve gelişkin anıtları MÖ 900-500 yıllarında nasıl inşa etmeyi başardıkları çok esrarlıdır. Savaşçı veya dini bir yönetici sınıfın mevcudiyetine dair iz görülmez: Zenginliği veya gücü ortaya koyan eşyalı mezarlar bulunmamıştır. Aynı durum, malzemelerin işbirliğiyle toplandığı söylenebilecek Peru'nun başka yerlerindeki dini kompleksler için de söz konusudur. Chavín'de ve başka yerlerdeki büyük tapınak komplekslerinin varlığını kanıtladığı dini inançlar 2000 yıl boyunca varlığını sürdürmüş, ne İnkalar (bkz. s. 516-19) ne de İspanyol fatihlerce tamamen yok edilememiştir. Pasifik sahillerinin iklim açısından çok farklı çevrelerinde, And yaylalarında ve tropik Marañon Nehrinin bereketli vadilerinde gelişmesine rağmen bu insanların tümü ortak bir kozmolojiyi paylaşmış, imgelerinden değerlendirilirse çok da şefkatli oldukları söylenemeyecek ortak tanrılara ibadet etmiş ve gönlünü almaya çalışmışlardır. Dik meyilli kenarları olan yüksek platformlu tapınak komplekslerinin hepsi Chavín'deki gibi genellikle U biçimlidir ve kanatlarından biri diğerinden daha yüksektir. Ancak mimari biçimleri ve özellikle yontu süslemelerinin benzerlikleri kadar farklılıkları da çoktur.

Chavín de Huántar'daki platform, nehir ve vadinin berisinde yükselen uzaktaki dağların arasında yerleşimin hiç bulunmadığı doğu yönüne açılır. Yönelimini kış gün dönümünde güneşin batışı noktasından almış batı ekseni belirlemiştir. Avlulardan bu manzara kutsal dağ Huánstan'ın karlarla kaplı zirvesi üzerinde parıldarken görülmüş olmalıdır. Tapınağa batıdan yaklaşılır. Ziyaretçiler burada gerçek boyutlardan üç misli yüksek taş kafaların sertçe baktığı büyük düz bir duvarla karşı karşıya kalırlar (**3.52, 3.53, 3.54**). Bu noktadan nehre doğru inmek ve tekrar taş kaplı teraslardan 500 kişiyi alabilen çukur daire şeklindeki meydanlı avluya tırmanmak zorundadırlar. Büyük platformun tepesinde sadece aşağıdan görülebilecek türde ayinler icra edilmişe benzemektedir. Tapınak görevlileri ise ayinlerde penceresiz iç mekânlardan belirmekte, hatta burada yaşamaktaydılar. Meskalin kaynağı San Pedro kaktüsünün Chavín yontularında tekrar tekrar ortaya çıkması ve vinka tohumlarının öğütülmesinde kullanılan havanların mevcudiyeti, şamanların kendilerinden geçmesini sağlamak için halüsinasyon yaratıcı uyuşturucuların kullanıldığına işaret etmektedir. Platformun asıl halinde batı duvarında duran dev baş silsilesi, insan yüzünün sivri dişli yarı hayvanlara dönüşümünü ve sonra da –şamanların ruhlar dünyasına geçişi sırasında başarmış olduğu gibi– tümüyle hayvan biçimine geçmesini canlılıkla yansıtmaktadır (3.52, 3.53, 3.54). Trans halinde bir çömez de tanrıların dileklerini taşıyan bir kâhin olabilirdi. İspanyollar Peru'yu işgal ettiğinde İnka hükümdarları hâlâ kâhinlere büyük hürmet göstermekteydi. Chavín'de uzak diyarlarda yapılmış çömlek kapların ve Pasifik'te değerli deniz kabuklarının –herhalde tapınak adaklarıydı– keşfi MÖ 500 tarihinden önce hacıların geldiğini açığa vurmaktadır. Hacıların tapınak platformunun o tarihlerde genişletilmesine ve yaklaşık 1500 kişi alabilen yeni bir çukur dikdörtgen meydan kurulmasına mali katkıda bulunmuş olmaları muhtemeldir. Fakat bu dönemde yaşam biçimleri değişmekteydi. Eski dini inançlar sürmekte, ancak sahillerdeki nüfusla dağlardaki halklar arasındaki ana bağı artık oluşturmamaktaydı. Chavín giderek küçük bir kült merkezine dönüştü ve İspanyolların bölgeye girdiği 1616'da tahrip edildi.



3.52, 3.53, 3.54 Tapınağın batı duvarından üç adet baş, MÖ 900-500. Kum taşı, yükseklikleri yaklaşık 87.6 cm. Chavín de Huántar.

Pasifik'in her iki yakasındaki sakinlerin geçmişteki ortak atalarından sadece fiziki benzerliklerini değil, kuşaktan kuşağa aktardıkları ve sadece vücut boyaması ve kum çizimleri gibi kalıcı olmayan araçlarla ifade ettikleri estetik tercihleri de miras alıp almadıkları konusunda yalnızca tahminde bulunulabilir.

Asya'dan Amerika'ya sanatsal motiflerin doğrudan temas yoluyla getirilmiş olması ihtimali çok düşüktür. Doğrudan temas kurulmuş olsaydı tekerlek gibi temel keşifler de herhalde Amerika'ya ulaşırdı. Esasen birçok el tekniği Amerika kıtalarında tamamen bağımsız bir şekilde gelişmiştir. Örneğin dokumacılık dünyanın geri kalanından çok ilerideydi. MÖ 3000'den önce Peru'da pamuk bitkisi evcilleştirilmiş, liflerini hazırlama, boyama ve iplik haline getirme işlemi öğrenilmişti (İndus Vadisinden çok daha önce, bkz. s. 49). Lama, alpaka ve vikunya yünleri de aynı şekilde daha sonraları işlenmiştir. Bir çeşit el tezgâhı MÖ 1500 civarında keşfedilmiş ve dünyanın tüm endüstri öncesi tekstil teknikleriyle yaklaşık 200 farklı renkle boyanmış iplik MS birinci yüzyılda dokunmuştur.

Paracas Yarımadası mezarlarında son derece kuru iklim ve toprak şartlarında korunmuş büyük pelerinler tasarım ve tekniklerinde büyük ustalık sergilemektedir. İnce dokumalı paneller üzerine işlenmiş motiflerin –insanlar, kuşlar,





3.55 ÜSTTE Eski Tapınaktaki *Lanzón*'un üst kısmının cilası, Chavín de Huántar, MÖ 900 sonrası. Beyaz granit, tam yüksekliği 4.57m.

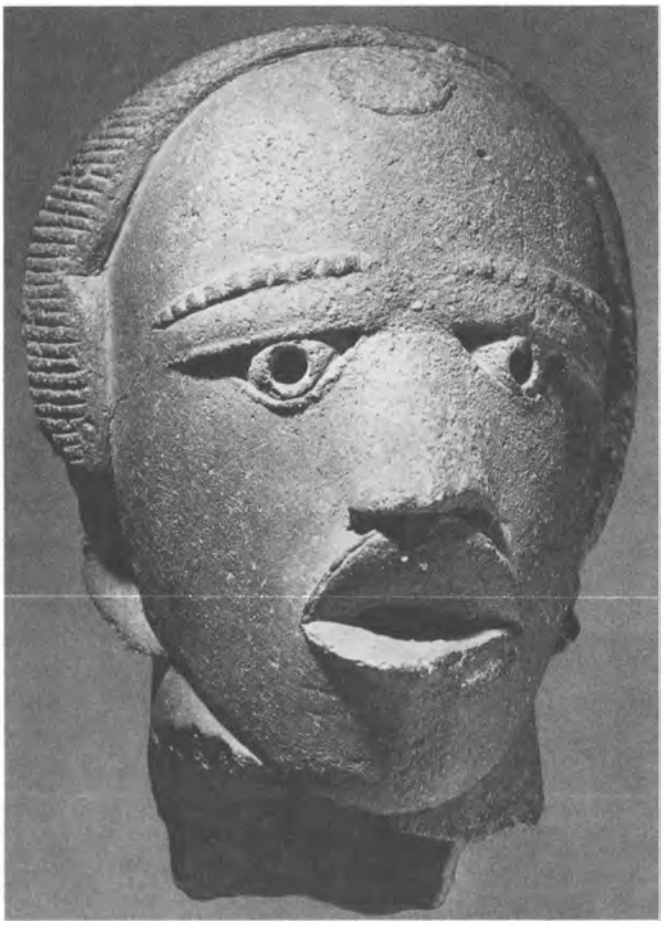
3.56 SAĞDA Paracas'tan pelerin, Peru, detay, MÖ 200 civarı. Yünden yapılmıştır. Museum für Völkerkunde, Münic.

hayvanlar, balıklar ve çeşitli canavarlar– güçlü bir şekilde hatları çizilmiş, her biçime canlı bir yoğunluk katılmıştır. Pelerinlerden birinin üzerinde başını arkaya atmış bir adam figürü kendinden geçmişçesine dans ederken gösterilir. Sade bir desen oluşturularak tekrar edilmiş, fakat bu sadeliğe renklerin çeşitliliği ve biçimlerin kıvrımlarıyla küçük ayrıntılar verilerek hareket kazandırılmış, bu yolla tekdüzelikten uzak dalgalı bir birlik duygusu yaratılmıştır (**3.56**).

Eski Mısır tarzında mumyalanmadan doğal yolla kurumaya bırakılmış ölülerin sarıldığı bu pelerinler iki tür mezarda bulunmuştur: İlki şişe biçimli yer altı odaları; diğeri ise daha ileri tarihli (MÖ 200'lerden) taş duvarlı dikdörtgen odalar. Bu pelerinler, sahil bölgelerinden en az 32 km kadar içeride verimli bir kırsalda oturan, kanıtlara göre Paracas tekstilinin dokunmasında kullanılan yünün büyük kısmının satın alındığı yaylalarla ticari temas içindeki, seçkin bir sınıfın üyelerinin giymesi için yapılmışlardır. Paracas Yarımadası tahminen ölünün cesedinin korunacağı benzeri görülmemiş kuru iklimi nedeniyle seçilmişti. Güzel boyanmış çömlek kaplarla birlikte gömülü bulunan dokuma kumaşlar, yazının yardımı olmadan –veya belki de ihtiyaç duyulmadan denebilir– tarihini ve dini inançlarını kayda geçirmiş gelişkin bir uygarlığın yaşam tarzına kısa bir anlığına ışık tutmaktadır.

AFRİKA: NOK KÜLTÜRÜ

Afrika'da da okuma-yazma bilmeyen bir halk tarafından MÖ ilk binyıl boyunca başarılı bir sanat üslubu geliştirildi. Kuzey Nijerya'nın Jos platosunun geniş alanlarında yaşayan çiftçiler MÖ 400 gibi erken tarihlerde Yukarı Nil havzasından kıtaya yayılmış olması mümkün demir eritme teknolojisine sahiplerdi. Ancak sanatları Afrika'nın kuzeyi ile Batı Asya'daki dönemin gelişmelerinden tamamen bağımsız olarak yöreye özgü ilerlemelerin sonucunda ortaya çıkmış gibi görünmektedir. 1940'lar ile 1950'lerden beri 150'den fazla heykel bölgede gün ışığına çıkartılmış, bunlardan ilki Nok köyü civarında keşfedildiğinden "Nok kültürü" adını almışlardır. Tümü cesurca modellendirilmiş ve hünerle işlenmiş pişmiş topraktan eserlerdir. Bazıları hayvanların natürel tasvirleridir – bir fil, maymunlar, yılanlar ve hatta devasa bir kene. Ayrıca insan figürleri ile doğal boyutlarda heykellerin parçasını oluşturan insan boyutlarına yakın başlar da vardır. Çarpıcı bir örnek Jemaa köyü civarında bulunmuştur (**3.57**). Bu genellikle yuvarlak, külah veya silindir şeklindeki başlar, basık burunları, delikli burun kenarları, düşük gözkapakları ve delikli göz bebekleriyle bir ölçüde stilize edilmiş olsalar da aslında bireysel özellikler gösterir. Her birinin yüz ifadesinin vurguladığı farklı şahsiyetleri ve değişik saç stilleri vardır.



3.57 Jemaa başı, MÖ y. 400. Pişmiş toprak, yüksekliği 25 cm. Ulusal Müze, Lagos.

Bu heykellere kendilerine özgü güçlerini veren şey işte bu insan bireyselliği ile sanatsal üsluplaştırmanın alışılmadık bileşimidir. Yönetici sınıfın seleflerine ait portreler olmaları mümkün bu heykeller, emredici bir duruşa sahiptir (bazıları statülerini gösteren bol miktarda boncuk ve halka takmaktadır). Keskin kazımalı modelleme tekniği, hakkında bu bölgede ve dönemde hiçbir şey bilmediğimiz daha eski bir ağaç oymacılık geleneğinin varlığını akla getirmektedir. Pişmiş toprağın, –özel estetik, kutsiyet veya diğer özellikleri bakımından– imgelerin kalıcılığını sağlayan dayanıklılığı nedeniyle benimsenmiş olması muhtemeldir. MS üçüncü yüzyıldan sonra arkeolojik kayıtlardan kaybolan Nok kültürü, tüm bölgenin (Batı Afrika) sanatı üzerinde gelecek yüzyıllar boyunca biçimlendirici bir rol oynamıştır. Bu niteliğiyle gösterdiği etki dönemin Olmek kültürünün Meksika'da, Peru'daki Chavîn kültürünün ön Kolombiya sanatında veya bu yüzyıllardaki Yunan sanatının Avrupa sanatının sonraki dönemlerine etkisiyle karşılaştırılabilir.



DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Yunanlar ve Komşuları

Yunan uygarlığı, Mısır ve Batı Asya uygarlıklarına çok şey borçlu olsa da, hemen hemen her açıdan onlardan farklıdır. Açıkça tanımlanmış coğrafi bir bölgeyle sınırlı olmayan bu uygarlık, Ege adaları ile Anadolu sahillerine uzanıyor; Sicilya ve Güney İtalya, Fransa'nın güney sahilleri ile batıda İspanya'ya dek Akdeniz'de önemli nirengi noktalarına sahip bulunuyordu. Merkezileşmemiş, geniş bölgelere yayılmış, denizci karakterli Yunan dünyası, bağlantılarını deniz yoluyla sağlamakta, sıkıca bütünleşemediği veya karalar üzerinden coğrafi devamlılığını kuramadığından ortak bir yönetim sisteminden, hatta siyasi birlikten bile mahrumdu. Helenik dünya sık sık savaşa tutuşan çok sayıda küçük özerk devletten oluşuyordu. Toplumları farklı dönemlerde bireyler, küçük gruplar veya çoğunluklar; başka bir deyişle tiranlık, oligarşi veya demokrasi rejimleriyle idare ediliyordu. (Bütün bu terimlerle birlikte *polis*, yani "kendini idare eden devlet" terimini de elbette Yunanlara borçluyuz.) Yine de Yunanlar veya kendilerine verdikleri adla Helenler tek bir kültüre sahip olduklarının son derece bilincindeydi. Herodotos bu fikri MÖ 5. yüzyılda "aynı soydan ve aynı dilden olmamız, aynı tanrıların ortak mabetlerine ve törenlerine gitmemiz, benzeri âdetlere uymamız" sözleriyle açıklamaktaydı. Kuzey Akdeniz'de o zamanlar seyahat eden bir kişi her Yunan şehrinde çok benzer tarzda tapınaklar, heykeller, resimler, çömlekler, mücevherler, silahlar ve zırhlarla karşılaşacağı için "görsel sanatları" da Herodotos'un tarifine ilave edebilirdi.

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	MÖ y. 850–800 Homeros MÖ y. 800 Hesiodos MÖ y. 800–700 Etrüsk uygarlığının başlaması
MÖ y. 700 *Miğfer ustası* (4.2) MÖ y. 700–600 Strettweg kült vagonu (4.59) MÖ y. 650 Delos Tanrıçası (4.5)	MÖ y. 733 Siraküza (Sicilya)'da Yunan kolonisinin kurulması
MÖ y. 600 İskit plakası (4.51) Olimpiya başı (4.6) MÖ y. 570 Tenea *Kouros*'u (4.8) MÖ y. 550–500 Vix krateri (4.60)	MÖ y. 654 Güney Rusya'da Yunan kolonisinin kurulması MÖ y. 612 Safo'nun doğumu
MÖ y. 500 *Dişi Kurt*, Etrüsk (4.65)	MÖ y. 594 Solon'un Atina'daki reformları MÖ y. 550 Orta Avrupa'da La Tène kültürü MÖ y. 546 Küçük Asya'nın Persler tarafından ele geçirilmesi MÖ y. 518–438 Pindar MÖ 509 İlk Roma cumhuriyeti
MÖ y. 480 *Kritios Genci* (4.9) MÖ y. 478 veya 474 Delfi *Savaş Arabacısı* (4.22) MÖ 468–460 *Olimpiya Apollonu* (4.23) MÖ y. 450 Riace *Savaşçısı* (4.35) MÖ 447–438 Parthenon (4.14)	MÖ 490 Yunanlar'ın Persleri Maraton'da yenmesi MÖ 480 Thermopilae ve Salamis'te Perslerin mağlup edilmesi MÖ y. 462 Perikles'in iktidara gelmesi MÖ 458 Eskilus, *Oresteia*
MÖ y. 350 Epidavros tiyatrosu (4.43)	MÖ 431–404 Peloponnes Savaşı MÖ 429 Perikles'in ölümü Euripides, *Medea* MÖ 423 Aristofanes, *Bulutlar* MÖ 399 Sokrates'in ölümü MÖ 396 Roma'nın Etrüsk şehri Veii'yi yıkması
MÖ 340 *Hermes ve Dionisos* (4.37) MÖ y. 340–300 Marathon'dan *Genç* (4.36)	MÖ 347 Platon'un ölümü MÖ 338 Makedon Kralı Filippos idaresinde Yunan Konfederasyonu MÖ 336 Makedon Kralı Filippos'un ölümü
MÖ y. 300 *Brutus* (4.76)	



4.1 *Dipylon Vazosu*, Sade Geometrik amfora, MÖ 8. yüzyıl. Yüksekliği 1.5m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.

Helenler anadil olarak Yunanca konuşmayanları anlaşılmaz bulur, söyledikleri sözler kulaklarına "bar-bar-bar" gibi birbiri ardınca ettikleri homurdanmalar şeklinde geldiğinden bunlara barbar derlerdi. Birçok Yunan kendilerini insanlığın geri kalanından sadece farklı değil, üstün görürdü. Son derece medeni Mısırlılar ile Mezopotamyalıların yanı sıra daha az gelişmiş ancak kesinlikle kaba saba denilemeyecek, devletlerinin sınırlarında karşılaştıkları Traklar, İskitler gibi göçebe kabileler de bu sınıfa dâhildi. Kendilerine bu açıdan duydukları güven öylesine yüksekti ki, bu görüşlerini diğerlerine kabul ettirmeyi dahi başardılar. Romalılar ve Yunan geleneğinin mirasçıları, tüm sanatların Yunanların "kanonik" eserlerince getirilmiş mükemmellik standartlarına erişmeyi hedef alması gerektiğine inandılar. Ancak mimaride yapısal berraklık ve sadeliğe vurguları, resimde görsel dış görünümle meşgul olmaları ve heykelde idealize edilmiş çıplak erkeğin inandırıcılıkla yontulması bakımından Yunanların yarattığı güzellik kuralı, Avrupalıların daha sonraları kavrayabileceğinden çok daha fazla kendine özgüydü.

ARKAİK YUNAN

Heladik sarayların MÖ 1330 civarında kuzeyden gelen işgalcilerce tahribinden sonraki döneme (bkz. s. 75) genellikle Karanlık Çağ adı verilir. Ülke bu dönemde, Finike alfabesinden tamamen farklı bir yazı biçiminin geliştirildiği MÖ 800 yılına kadar bütünüyle cehalet içine düştü. Aynı tarihlere kadar herhangi bir mimari eser, resim veya büyük ölçekli heykel de yapılmadı. Heladik geçmişten sadece iki sanat hayatta kalabildi: Bronz işçiliği ve çömlekçilik. Bunlardan birincisi daha çok silah üretirken, ikincisi belki hiç, belki kabaca daha önceki dönemlerden gelen motiflerle süslenen gündelik gereç yapımıyla uğraştı. (70 kadar Heladik vazo biçiminden sadece on tanesinin yapımı sürdürüldü.)

Tek bilgi kaynağımızı teşkil eden arkeolojik kayıtlardan, demir teknolojisinin kullanıma girmesiyle MÖ birinci binyıl başlarında toparlanma belirtilerini görüyoruz. Dönemin en ilginç eserleri, Heladik çağda akropolisinde bir kale bulunan, öncü konumunu tekrar kazanmaya başlayan küçük Atina kasabasında yapılan çömleklerdir. "Vazo" kelimesi belki yanıltıcı bile olabilir, zira yapılanlar –kupalar, sürahiler, şarap ile suyun karıştırıldığı kaplar– kesinlikle kullanıma yöneliktir ve zaman zaman mezarlara konmuş olsalar da süsleme amacı taşımazlar. Teknik açıdan, çarkta yapılmış, düzgün yüzeyli, cesur ve simetrik biçimleriyle Girit ve Yunanistan'da daha önce üretilmiş olan eserlerle aynı derecede iyi kalitededirler. Ancak daha önceki kapların üstünde görülen elle boyanmış, canlı doğal biçimler ve sarmal süslemeler yerini perdahlı zemin üstünde eş merkezli dairelere; parlak siyah kuşak ve çizgilerden oluşan kalıplara bırakmıştır. Şeritler ve hatlar, kap bir çarkta döndürülürken yüzeye fırça tutulmasıyla, daireler ise bir çift pergele bağlanmış fırçalarla çizilmiştir. Bu bakımdan süslemecilik hem çömleğin biçimini hem de yapılma süreci arasındaki ahengi yansıtır ve daha sonraları Platon'un akademisinin girişine yazılacak "Geometri bilmeyen hiç kimse buradan girmesin" sözlerinde ifade edilen akılcı mantalitenin gelişmesinin başlangıcını ima eder.

Bu vazolara "'Proto-Geometrik" adı verilir. Atina'da, Yunan anakarasında ve Ege adalarında bulunan, çok daha incelikli boyanmış "geometrik" çömleklerin de öncülüdürler. Geometrik çömleklerde yatay şeritler arasındaki alanlar baklava biçimleri, kare desenler, zikzaklar, Yunan fret desenli sarmallar (daha sonraları mimari süslemelerde yoğun biçimde kullanılmıştır) ve bazen de insan ve hayvan figürleriyle doldurulmuştur. En güzel örneği yaklaşık 1,5 metre yüksekliğinde, –böyle büyük bir vazonun yatay kesitler halinde yapılmış ve birbirine tutturulmuş olması gerekeceğinden– (**4.1**) seramik ustalığının hünerlerinin sergilendiği bir parçadır. Vazonun ağzının hemen altındaki frizde (sözlüğe bkz.) otlayan bir geyik, boyun kısmının altındaki frizde oturan bir başka geyik ve kulpları arasında da gövdesini çevreleyen insan figürleri vardır.



Hayvanlar öyle şemasal çizilmiştir ki, her bir şeritte yer verilen figürler şablonla resmedilmiş kadar birbirinin tıpatıp aynısıdır. İnsan figürleri sadece bir miktar daha az basmakalıp, kavramsal olarak "Mısır" pozunun daha kısaltılmış sembolik biçimleridir. Başlardaki hafif yumrular çeneyi işaret ederken, basit üçgenler üst gövdelerin ön kısmını ve dirsekten bükülmüş ileri doğru uzanan kolları gösterir. Figürler Yunan sanatçıların her zaman tercih edecekleri intizama uyar ve aynı şekilde tam simetriye göre düzenlenmişlerdir. Ön cephede, ortadaki tabut tahtasına yatırılmış bir cesede yas tutmaktadırlar: Diğer yüzde benzeri figürler, elleri başlarında aynı geleneksel yas tutma hareketiyle gösterilirler. Dolayısıyla figürlü sahneler, Atina'daki Dipylon mezarlığında yer işaret etmek için kullanılan diğer vazolarda olduğu gibi bu vazonun da amacını ifade eder.

Miken'de olduğu gibi (bkz. s. 71) ölüyü gösterişli "mezar eşyaları"yla gömme uygulaması bu tarihte terk edilmişti. Ancak ölünün ruhunun diğer dünyaya geçmesine imkân verecek cenaze ritüellerine ve hatıra anıtları dikilmesine büyük önem veriliyordu. *Odysseia* destanında, Odysseia'nın gömülmemiş arkadaşlarından biri hayali yakarışta bulunur: "Beni bütün silahlarımla birlikte göm ve bana gri denizin kenarında bir mezar tepesi yaptır ki gelecektekiler talihsiz beni öğrensin; üstünde de ışığı gördüğümde çektiğim kürek yükselsin." Aynı şekilde cenazelerinde kullanılan sanat eserlerinde de odak, öteki dünyadan (bu konuda Yunan anlayışı çok muğlaktı) yaşayanların dünyasına kaymıştı. Yunan dini ve felsefesi bundan böyle zamana ve mekâna yoğunlaşacak, daha sonraki hayatta ne olacağı yerine ölümün nasıl karşılanacağıyla ilgilenecekti.

Geometrik çömlekçilik münhasıran cenazeyle ilgili olmayıp, sanat da çömlekçilikle sınırlı kalmadı. Çok dar kemerlerden başka bir şey giymeyen dik duruşlu bronz insan heykelcikleri ve aynı şekilde geometrik vazoların üstündeki insan ve hayvanların belli kalıplardaki versiyonları, ince belli kentaurlar ve atlar MÖ sekizinci yüzyıldan günümüze kalmıştır.



4.2 *Mi er ustası*, MÖ 700. bronz, yüksekliği 5.1 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York
(Fletcher Fonu, 1942).



4.3 *Olpe*, Erken Korint, MÖ yak. 600, 29 cm. boyunda. British Museum, Londra.

Estetik açıdan bronz miğfer ustası figürü başka bir sınıftadır: Kendini tümüyle işine vermiş bir zanaatkâr olarak görüntüsü, tamamen doğal, alışılmışın dışında, zorakilikten uzak, büyük bir incelikle yansıtılmış üç boyutlu pozu kadar dikkat çekicidir (**4.2**). Metal işçiliğinin en çok değer verilen sanat veya zanaat (Yunanlar ikisi arasında ayrım yapmazdı) olduğu o dönemde son şeklini alan Homer destanlarındaki tasvirlerden - özellikle Akhilleus'un kalkanının ünlü betimlemesinden bellidir. Bu tasvir herhalde hayaliydi ancak Agamemnon'un kalkanı Homer'in gerçekten görmüş olması gereken kalkanlara uymaktadır: "Bir adamı gizleyecek kadar geniş, ince ince işlenmiş, kudretli ve çok güzel bir kalkan; etrafında bronzdan on daire vardı ve üstlerinde 20 adet beyaz kalaydan yüksek topuzlar, bunların ortasında da koyu renk mineli bir tanesi dururdu. Ve çelenk içine alınmış merkezin tam ortasında korkunç bakışlı Gorgon'un zalim yüzü ve bunun da çevresinde Dehşet ve Korku vardı." MÖ sekizinci yüzyıldan kalma birkaç zırh örneği bu anlatılanlardan daha az gösterişli değildir. Önemli bir husus, *İlyada*'da bahsedilen "dünyada yapılmış her şeyin fevkinde" gümüş vazo, Lübnan sahilindeki Sayda'da yapılmıştır –"Hünerli Saydalılar onu iyi biçimlendirdiler ve Fenikeliler puslu denizin üstünden taşıdılar." Önemi şundadır ki, MÖ sekizinci yüzyılın sonlanmasından kısa bir süre önce, o dönemde gücünün zirvesindeki Asur İmparatorluğunda yapılan lüks eşyalar Yunan sanatı üzerinde canlandırıcı bir etki yaratmış ve Yunanistan bu sebeple kısa süreliğine Asur akımlarına kapılmıştı.

Batı Asya'dan alınan motifler zaman zaman geometrik çömleklerin üzerindeki süslemelere dâhil edilmiştir – Örneğin, 117. sayfadaki cenaze vazosunun üstündeki iki geyik frizi gibi (4.1). Bu, MÖ yedinci yüzyılda kaplar üzerinde çok belirginleştiğinden Doğululaştırılmış üslup adını almıştır. Bu durum çömlek üretiminde Atina'ya o sırada rakip haline gelen Korint çömleklerinde özellikle belirgindir. Doğu kaynaklı iki canavar hayvanın resmedildiği sürahi bunun tipik örneğidir (**4.3**). Geometrik eserlerden sadece doğu motifleri bakımından değil; kırmızı, siyah ve parlak renk seçimleri, kaba oranla hayvanların ölçülerinin büyüklüğü ve vücutlarının biçim ve dokusunu gösteren kazıma hatlarıyla da ayrılır. Tam anlamıyla bu türde herhangi bir çömleğin Asya'da yapılmadığı bilindiğinden, Korintli sanatçı, motiflerini muhtemelen metal ve belki de kumaş gibi başka malzemelerden yapılan eserlerden almış olmalıdır.

Doğu etkileri ayrıca yontma insan figürlerinde de belirgindir. Ancak burada daha karmaşık niteliktedirler ve yeni, diğerleriyle karıştırılması mümkün olmayan Yunan tarzına daha süratle asimile edilmiş gibidirler. Ege Adası Sisam'da bulunan, fildişi diz çöken erkek çocuğu yontusu – aslında belki de bir lir süslemesinin parçasıydı– oyma işinin zarafeti ve ayrıntılarının inceliğiyle Suriye veya Fenike tarzına uymakla birlikte, çocuğun girift kemerinin vurguladığı çıplaklığı, dikkatle yapılmış saçı ve saç bandı böyle değildir (**4.4**). Batı Asya sanatında erkek çıplaklığı nadirdir. Antik Yunanlar için bunun kendine özgü cazibesi, önemi ve görsel sanatlarında sahip olacağı muazzam etkisini daha sonra tartışacağız. Ancak kendi gizemli tarzlarında kadın çıplaklığından MÖ dördüncü yüzyıla kadar kaçınılmasıyla bu durum bir şekilde bağlantılıdır. Memleketinde genellikle çıplak tasvir



4.4 Sisam Adasından diz çökmüş çocuk, yandan ve önden görünüşü, MÖ yak. 600. Fildişi, yüksekliği 14.6 cm. Vathy Müzesi, Sisam.



4.5 Delos Artemis Tapınağından tanrıça. MÖ yak. 650. Taş, yüksekliği 1.75 m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.



4.6 Olimpiya'dan baş MÖ yak. 600 Kireçtaşı, 52 cm. boyunda. Olimpiya Arkeoloji Müzesi.

edilen Fenikeli ana tanrıça ve bereket tanrıçası Astarte, Yunanlar tarafından Afrodit'e dönüştürüldüğünde giydirilmiştir. Daedalik adı verilen (Girit'te çalışmış olduğu söylenen heykel sanatının efsanevi kurucusu Daedalus'a atfen) tarzla yontulmuş, Delos Adasındaki Astarte imgesinin etkisi altındaki mermer bir tanrıça, büyük ölçekli Yunan heykellerinin günümüze kalan ilk örneklerinden biridir (**4.5**).

Yıpranmış durumuna ve sarındığı sade örtülerini belirginleştirmeye yardımcı olmuş renklerini yitirmiş olmasına rağmen, bu Delos Adası heykelinin vakur bir duruşu vardır. Doğal boyutlardan biraz daha büyük olan (muhtemelen biraz daha sonraları, MÖ altıncı yüzyıl başlarında yapılmıştır) Olympia bölgesinde bulunmuş, dudaklarında esrarengiz bir gülümseme taşıyan kireçtaşından bir kadın başı daha da etkileyicidir (**4.6**). Bazı arkeologların iddia ettiği gibi bir sfenksten gelip gelmediği veya tanrıların en güçlüsü Zeus'un eşi Hera olup olmadığına bakılmaksızın ölümlülerin sıradan dünyasından çok ayrıksı bir figürü temsil etmektedir. Daha çok bazı Doğu tanrıçalarının veya kraliçelerinin havasını taşır. Alnındaki saçın biçimlendirilme şekli *korai* (genellikle "bakireler" olarak çevrilir) mermer heykellerinde yaklaşık yüzyıl boyunca korunmuştur (**4.7**). Ancak Arkaik denen üslupta başka her şey değişmiştir. Bu terim, MÖ yedinci yüzyıl sonlarından beşinci yüzyıl başlarına kadar yapılmış eserleri Klasik Dönem adı verilen bir sonraki dönemden ayırmak için kullanılır. Bu arkaik *korai* daha önceki, belki de Batı Asya'dan gelen fildişi oymalar gibi lüks eşyalardan etkilenmiş, son moda denebilecek ölçüde zarif, aynı zamanda hem daha narin hem de daha insanidir. Fakat tüm bu güzellikler Safo'nun genç gelinlere veciz şiiri (MÖ 600 civarında yazılmıştır) kadar sanatta yeni ve heykellere hassas bir dokunaklılık veren mutlu bir masumiyet havası taşır:

Tepelerde yetişen vahşi sümbüller gibi,
Geçip giden çobanlar yıpratır yaraları,
Ta ki mor çiçekleri yere düşene kadar.

Yunanlar Suriye sahilindeki El Mina'da (günümüzde Türkiye'de) eskiden beri bir ticaret merkezine sahipti. MÖ yedinci yüzyıl ortalarında Nil deltasında başka bir merkez daha kurdular. Suriye, Yunan sanatının serbest gelişimine egzotik motiflerden bir seçki sağlamıştı, ancak Mısır daha güçlü bir dürtü verdi. Yunanlar Mısır'da anıtsal yapılar ve taş mimariyle karşılaştılar. Bunları ayrıntılarıyla örnek almasalar da her ikisinden de ders çıkardıkları anlaşılmaktadır. Sert taş işleme tekniklerini –ahşap veya kireçtaşı işlemekten bile zordu– Mısır'dan aldıkları ve yerli mermer tiplerine uyguladıkları neredeyse kesindir. Bu bakımdan olağanüstü şanslıydılar. Zira Paros, diğer Ege adaları ve Atina yakınlarındaki İmittos ile Pentelicus Dağlarının mermerleri renkleri ve zarif ışıltılarıyla çok güzeldiler.



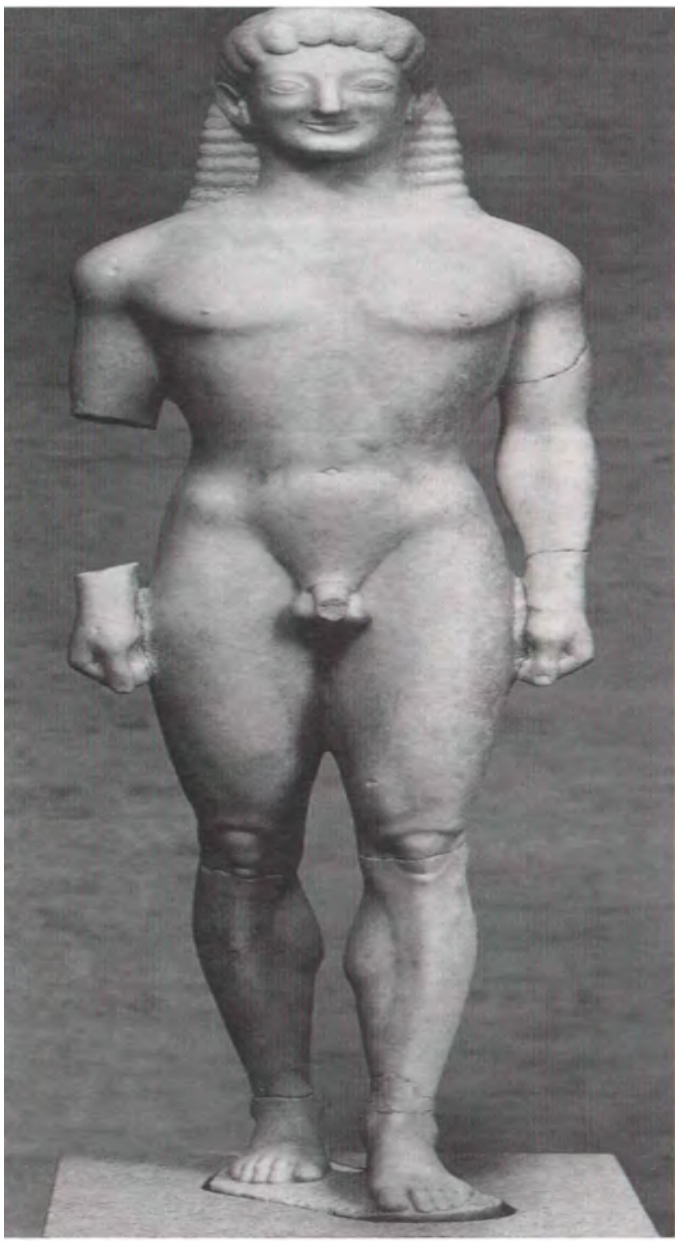
4.7 *Kore*, MÖ yak. 510. Mermer, yüksekliği 6 cm. Akropolis Müzesi, Atina.

Mısır'ın taş blokların yüzeyine heykellerin dış çizgilerini çekerek yontmaya hazırlama yöntemini de (bkz. s. 60) aldıkları görünmektedir. Arkaik Yunan heykelinin –bazen ön ve arkadan sadece iki adet olmak üzere– sınırlı sayıda görüş noktası vardır. Arkaik heykeller, bir ayakları hafifçe ileri uzanmış ve ağırlıkları iki bacağına dengeli dağıtılmış olarak poz verirler. Ancak günümüze gelenler arasında sadece tek bir heykel soyut nümerik sisteme dayalı Mısır oran kanonuna uyum sağlar. Yunan heykeltıraşları başlangıçtan itibaren insan figürüne daha deneysel yaklaşmayı tercih etmiş görünmektedirler. Mısır kanonuna uygun yontular ile daha orantılı Yunan torsosu arasındaki farklılık, figür tamamen çıplak olduğunda –eski Mısır'da nadir bir durum– barizleşmiştir. Çıplak erkek heykeli Yunanların tercihinden kaynaklanmıştı.

Çıplak Erkek Heykeli

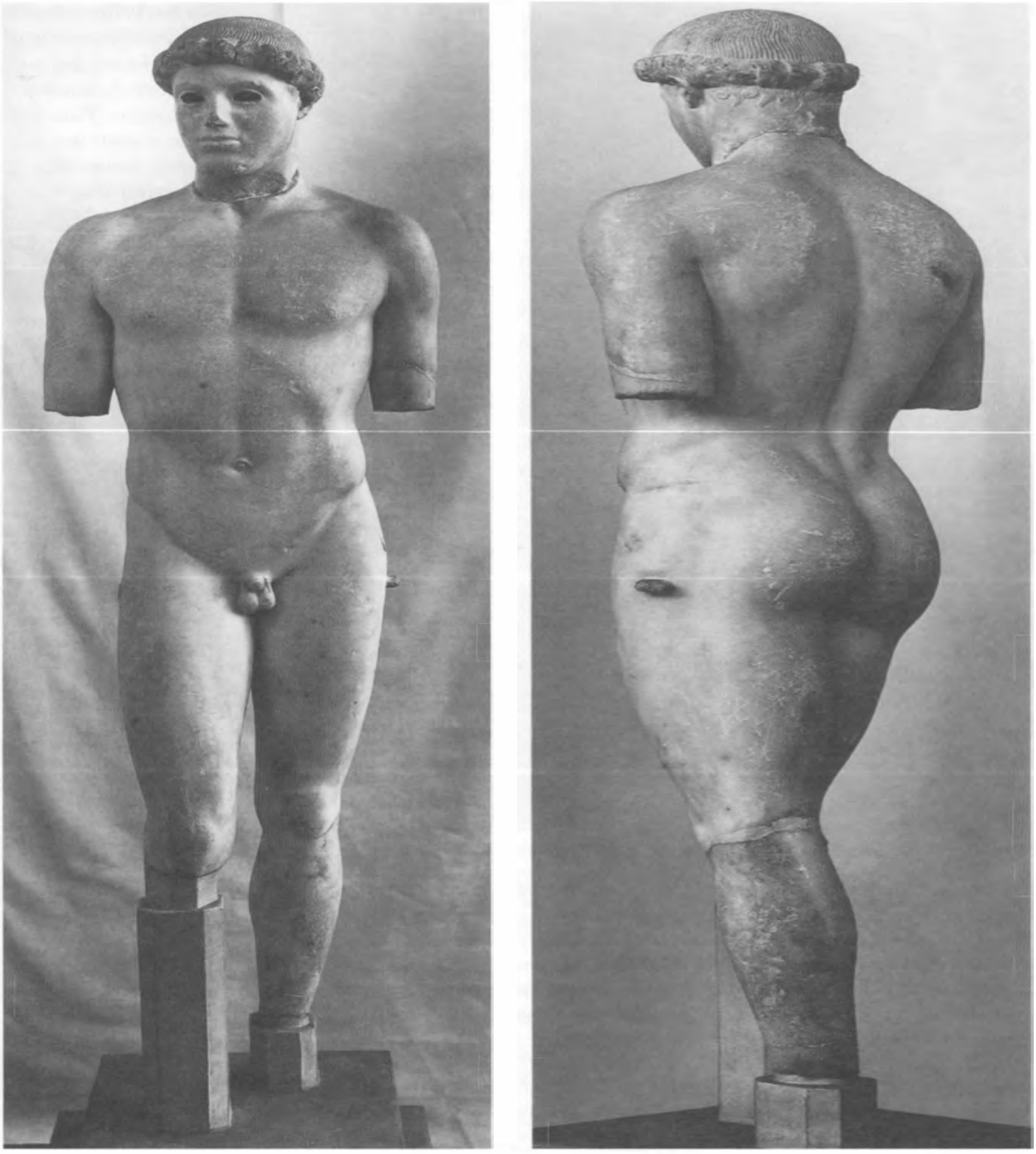
Ayakta duran arkaik heykellerin büyük çoğunluğu genellikle *kouroi* adıyla bilinen ve basitçe "gençler" anlamına gelen çıplak genç erkeklerin heykelleridir. Bütün olarak veya parçalar halinde günümüze gelebilmiş bu türde yaklaşık yüz heykelin yükseklikleri 1,5 metreden istisnai olarak 3,5 metreye (Sounio'nun *Kouros*'u, Milli Arkeoloji Müzesi, Atina) kadar değişir. Helenik dünyanın hemen her yerinde örnekleri bulunabilen bu heykeller daha çok Yunanistan'da yapılmıştır. Tümü aynı katı tavırla durur, başlarını yüksekte tutar, gözleri ileri doğru bakar ve kollarını aşağıda tutarken yumruklarını sıkar. Omuzların genişliği, göğüs ve baldır kaslarının atletik gelişmişliği, belin inceliği, dizin sertliği, kalça ve bacakların yuvarlaklığı vurgulanmıştır. Yüz ifadeleri kayıtsızlıktan, hoyratlığa kadar değişir ve bizim ukala veya bazen laubali bulabileceğimiz bakışları vardır (**4.8**).

Doğal boyutların bir miktar üstünde ve belki de *kouroi*'nin ilk örnekleri arasında yer alan bu tür iki heykelin, görevlerine sadık Kleobis ve Biton kardeşlerin efsanesini yansıttığı bilinmektedir. İki kardeş, savaş arabasıyla annelerini dini bir festivale yetiştirmişler, tapınak görevlisi olan anneleri de orada oğullarının en iyi olan şeyle ödüllendirilmesi



4.8 Tenea *Kouros*'u, MÖ yak. 570. Mermer, yaklaşık 1,52 m. yüksekliğinde. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih.

4.9 *Kritios Genci*, MÖ yak. 480. Mermer, yüksekliği 86 cm. Akropolis Müzesi, Atina.



için tanrılara dua ettikten sonra iki kardeş uykularında ölmüştür. Diğer *kouroi*'nin orijinal anlamları ise şaşırtıcı şekilde bilinmemektedir. Birçoğu, tamamen giyinik kadın eş değerleri *korai* ile birlikte adak olarak tapınaklara konulmuş; diğerleri cenaze anıtı vazifesini görmüş, mutlaka genç yaşta ölenler için de kullanılmamışlardır. Genç görünümlü Tanrı Apollo'nun ya da ölümlü atletlerin imgeleri (gerçi portre olarak zaten düşünülmemişlerdi) olarak tasvir edilmişler-dir. Ancak bu heykellere böyle kesin anlamlar yüklemek de yanlış anlarnalara neden olabilir. Yunanlar insanlar ve tanrıların fiziki özellikleri arasında bir ayrıma hiç gitmemişlerdir. Ne de (Mezopotamyalılar veya Mısırlılar gibi) heykellerine temsil ettiklerinin ruhlarını katmışlardır; Yunan heykelinde animistik herhangi bir yön yoktur. İnsan ve aynı

zamanda tanrısal *kouroi* ve *korai*, vücudun olgunluğa eriştiği bir noktada, ölümlülerin kısa bir süreliğine sahip oldukları, tanrıların ise sonsuza dek keyfini çıkardıkları gençliğin ilk tazelik anında yakalanırlar. Ve bu ikilik, insan anatomisinin yansıtılmasına verilen önemin artışını açıklamaya yardım eder. Ayrıca, çelişkili biçimde, bu amaç bireylerin fiziki ortaklıklarının derlenerek vasıflandırmadan kaçınma eğilimlerinin de asıl nedenini oluşturur. Başka bir deyişle, Klasik dönemde tam olarak geliştirildiğinde, Yunanların Batı sanatına büyük ve olağanüstü katkısı haline gelen natüralizm ve idealizmin o benzersiz bileşimini açıklamaya katkıda bulunabilir. *Kouroi* bu açıdan hem tanrıların hem de onlara tapınanların –bu çıplak atletler, Olimpiya'da ve diğer yerlerde oyunlara ve elbette öncelikle Yunanistan'a özgü dini festivallere katılmaktaydılar– imgeleri olarak amaçlanmışlardır.

Yunanların oyunlara çıplak katılmalarının sebebini açıklamak için –zira diğer uygarlıkların mensuplarına bu durum her zaman garip gelmiştir– Olimpiya'da koşarken peştamalını düşürdükten sonra yarışı kazanan koşucunun hikâyesini anlatırlardı. Bu hikâyenin gerçek kökeni belki de daha derinlerde, çıplaklığın ilk başlarda tapınma eylemiyle ilişkilendirilmesi (Sümer'deki gibi, bkz. s. 42) ve sonraları da çıplak ruhun dünyevi tuzaklardan kurtarılmasının vücutla simgelenmesinde yatar. Hatırlanmalıdır ki atletler aynı zamanda askerlerdi ve *polis* yani devletin güvenliğinin dayandığı üstün bir sınıfın mensubuydular. Zengin veya üst tabaka üyesi iseler piyade (hoplit) birliklerinde veya durumları çok daha iyiyse süvaride hizmet etmek zorundaydılar. İkinci sınıf yurttaşlardan ve kölelerden oluşan işgücü, bu gözde gençlere savaşmadıkları zamanlarda kendilerini atletizm idmanlarına verme imkânı sağlıyordu. Dolayısıyla *kouroi* gençliğe dair çok belirgin seçkinci bir yaklaşımı yansıtır. Tasasız bir kendine güven ve özgürce sergiledikleri vücutlarından açıkça gurur duymaları, bu yaklaşımın parçasıdır. Kadını eve kapatan, oğlancılığa olumlu bakan, erkeğin güzellik ve fiziksel güçte üstünlüğünden hiç kuşku duymayan erkek egemen bir toplumun üst tabakasını simgelerler.

Kouroi ve *korai* anatomik doğrulukta oldukça çeşitlilik gösterir. Heykeltıraşların durmadan daha ileri bir natüralizme ulaşmaya çalıştıkları varsayımıyla bu heykellerin tarihleri belirlenmeye çalışılır. Bu kronolojik sınıflandırma çabasının sağlıklı olup olmadığı bir tarafa, daha natürel bir üslubun MÖ beşinci yüzyıl başlarında belirmeye başladığı görülür. Kserkses idaresindeki Perslerin, Atina Akropolisini MÖ 480'de yağmaladıklarında yıkılan heykellerden bu durum görülebilir. Bu heykeller (sonradan yeni binaların temellerine gömüldüklerinden korunmuşlardır) bir dizi Arkaik eserin yanında, felaketten kısa süre önce yontulduğu anlaşılan tamamen farklı üsluptaki (beşinci yüzyıl Atina heykeltıraşı, eserlerini maalesef sonraları anlatılanlardan öğrendiğimiz Kritios'un eserleriyle benzerliği nedeniyle) *Kritios Genci* adı verilen büyük bir kısmı sağlam heykeli de içerir. Arkaik *kouros*'un katılığı, çarpıcı güzelliği ve huzurlu heyecanı, Yunanların çıplak genç erkek kültüne hayranlığını ifade eden bu eserde yumuşamıştır (**4.9**). Sağ bacağı dizinden hafifçe bükülmüş, gencin ağırlığı sola doğru kaydırılmış, başı ise –aslında cam veya renkli taştan gözleri vardı– sağa çevrilmiş, ancak bu öylesine belli belirsiz yapılmıştır ki tüm figüre bir canlılık dalgası yaymıştır. Belki daha da dikkat çekici olanı, üst gövdenin artık bir tür çizim veya farklı anatomik parçaların şeması gibi değil de (Arkaik *kouroi* heykellerin büyük kısmı böyledir) kas ritimlerinin doğal dengelerini bulduğu tek bir organik biçim şeklinde tasarlanmasıdır. Mermer, gencin gergin teninin niteliğine bir şeyler katan kontrollü bir duyarlıkla yontulmuştur. Hasarlı halinde bile öylesine hayran bırakan bir canlılığa sahiptir ki, heykeltıraşın taklidin hissizliğinden kaçınmak için giriştiği oyunlara pek dikkat edilmez. Örneğin leğen kemiği üstündeki kas kabarıklığı, kısmen kalçayı üst gövde ile birleştirmek ve figürün önden arkaya doğru kolay geçişini sağlamak için –neredeyse tüm Yunan heykelciliğinde ve daha sonraki taklitçilerinde kullanılmış bir teknikle– abartılmıştır. Dengedeki kaymayı vurgulayan bu kaslar, gözü figürün çevresinde dolaştırarak dört ana görüş noktasının akıcı bir şekilde birleşmesini sağlar. Bu yolla figür, hareket kabiliyeti elde eder.

Heykeller genel olarak boyanmış ve bu nedenle resimle, günümüzde anlaşılabildiğinden daha fazla ilişki kurmuştur.

Gerçekten de iki sanat arasında, bir beraber var olma ilişkisi olmuş gibidir. Ressamlar MÖ altıncı yüzyıl sonlarına kadar figürleri Mısır kavramsal tarzında yapmışlardır. Muhtemelen Persler Akropolis'i yağmaladıklarında yıkılmış bir pişmiş toprak panel (sözlüğe bkz.) tamamen Mısır eğilimlerine göre yapılmış bir savaşçıyı yansıtmaktadır: Sol elindeki mızrak arkasına geçmiş gibi görünmekte, böylelikle en önemli unsur öne çıkarılmaktadır (**4.10**). Güreşen ve çeşitli oyunlar oynayan gençlerin rölyeflerini yapan sanatçı, görsel etkilere daha fazla dikkat etmiştir. İnsan vücudundan alınan bu tutkulu zevk, kasların tenin altında oynamasını seyrederken, bir konumdan diğerine geçen anlık ritimlerini yakalayış, erken Yunan sanatının bu dikkat çekici örneğine ilham vermiştir. Heykeltıraş gördüklerinin güzelliğinden

4.10 *Savaşçı*, MÖ 6. yüzyıl sonları. Pişmiş toprak üzerine boyama, 40.6 × 38 cm. Akropolis Müzesi, Atina.





4.11 Güreşçiler, bir heykel kaidesinden, MÖ yak. 500. Mermer, yüksekliği 31.8 cm. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.

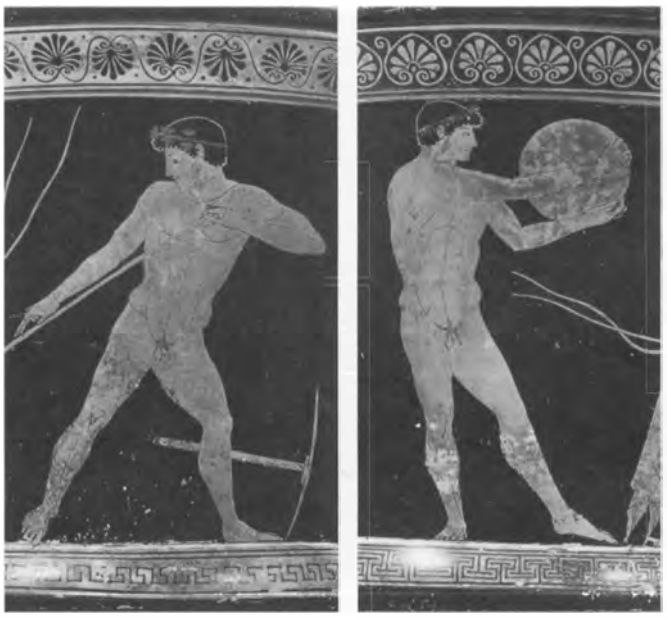
4.12 Exekias, Vulci bölgesinden amfora, MÖ 540–530. Yüksekliği 60.7 cm. Vatikan Müzesi, Roma.



öylesine büyülenmiştir ki, insan vücudunu ön, arka ve yanlardan bakarak her cepheden tasvir etmeye çalışmış, gerçekte olduğu gibi göstermek için kısaltım meselesiyle de uğraşmıştır.

Sağ taraftaki gencin sol ayağı (**4.11**) cepheden görünür ve Mısır'daki gibi zeminle birleşmemiştir. Bu küçük bir ayrıntıdır. Fakat Yunan sanatçının bunu yansıtma şekliyle sanatçılar tarafından daha önce kabul edilmiş gelenekler arasındaki farklılık çok önemlidir. Benzeri bir süreç vazo resimlerinde de görülebilir. Vücut hareketlerinden alınan zevk figürlerin koşup sıçradıkları, dans ettikleri ve savaştıkları, at binip savaş arabası sürdükleri altıncı yüzyıl vazolarında da belirgindir. MÖ 540 civarında resimlenmiş olabilecek bir vazoda, Akhilleus ve Aias dinlenirken bir masa oyununa dalmış halde fakat büyük bir canlılık ve duyarlılıkla yansıtılır (**4.12**). Sahneleri şeritlerde düzenleme uygulaması burada bırakılmıştır. Hikâyeden seçilen tek bir an, figüratif resim için ayrılan küçük bir alanda çok idareli kullanılarak vazoya çizilmiştir. Hayatiyet kazandırmak için merkezî eksen üzerinde çift yönlü simetriden gerekli olduğu ölçüde sapılarak kompozisyon dengelenmiştir. Örneğin Akhilleus tarafından giyilen miğfer, Aias'ın arkasındaki kalkanın üzerinde asılı miğferle karşılıklı konularak dengelenmiştir. Bununla beraber resim ile kabın kıvrımları arasındaki ilişkiye dikkat edilmemiştir. Daha büyük bir resimden, bir panel veya duvar üzerinden alınıp alınmadığı bilinememekle beraber, kompozisyon düz bir zeminde hazırlanmışa benzemektedir.

Aias'ın arkasındaki yazıda *Onetorides kalos* yani, "güzel Onetorides" yazmakta, muhtemelen hayranı tarafından hediye verilen gencin ismine atıfta bulunmaktadır. Dönemin sayısız kupalarında ve vazolarında görülebilen genellikle erkeklere hitaplı bu tür "sevdalı isimler"in bazıları yakışıklı genç atletlerin resimleriyle süslenmiş, diğer bazılarıysa daha da açık seçik homo-erotik nitelik taşımıştır (**4.13**). Bu yazılar antik Yunan hayatının mühim bir veçhesine ışık tuttuğu için ilgi çekicidir. Fakat Akhilleus ve Aias vazosunun üzerinde başka yazılar da vardır. Vazonun ağzının çevresindeki yazı şöyle der: "Beni Exekias resimledi ve yaptı," ve Exekias ismini figüratif panelin zeminine de yazmıştır. Böyle imzalar her zaman değilse de altıncı yüzyıl ortalarından beşinci



4.13 Kleophrades Ressamı, karıştırma kabından [calyx-krater] ayrıntı, MÖ 500–490. Yüksekliği 45 cm. Museo Nazionale Tarquiniese, Tarquinia.

yüzyıl ortalarına kadar sınırlı bir zaman diliminde Atina'da yapılmış –başka yerlerde nadir bulunurlar– vazoların üzerinde sıkça belirir.

Neden sadece bunların imzalandığı esrarlı bir konudur. Sanatçıların imzalarına bazı erken Mısır rölyeflerinde de rastlanmış, ancak Helenik dünya dışında hiçbir yerdeki sanat eserleri çok sonraki dönemlere kadar (MS sekizinci yüzyılda Çin'de) imzalanmamıştır. Hal böyleyken MÖ yedinci yüzyılda hakkında başka hiçbir şey bilinmeyen bir Yunan heykeltıraşı Delos Adasındaki Apollon tapınağının kutsal alanındaki heykelin kaidesine bir yazı yazmıştır: "Naksoslu Euthykartides beni yaptı ve adadı." Daha sonraki heykeltıraşlar da hamilerinin tanrılara adadıkları heykellerini imzalamışlardır. Değerli taş oymacılarının ve sikkecilerin ayrıca günümüze hiçbir eserleri gelmemiş olmasına rağmen Yunan ressamlarının resimlerini imzaladıkları bilinmektedir. Böyle de olsa bu imzaların önemi hiçbir zaman tatmin edici bir açıklamaya kavuşturulamamıştır. Sanatçılıklarından duydukları gururun bir ifadesi miydi yoksa sadece tanıtım aracı mıydı? Hamilerinin rızası veya ricasıyla mı atılmışlardı? Sanatçıların bireyselliklerini ortaya koymaya başladıkları bir anda aniden belirmeleri sırf rastlantıdan mı ibaretti? Ve bunun Yunan demokrasisiyle herhangi bir ilişkisi var mıydı? Bu sorular cevapsız kalacaktır; ancak sorulabilmeleri de önem taşır. Daha önceki uygarlıkların ürünleriyle ilgili böyle sorular hiç gündeme gelmemiştir.

Polis

Yunan sanatının ayırt edici özellikleri, Yunan siyasal biriminin daha az ayırt edici olmayan karakteristik özellikleriyle aynı dönemde ortaya çıkmıştır: *Polis* yani kendi kendini idare eden devlet. Karanlık Çağın sona ermesinden önce, krallar ve kalıtsal kabile şefleri Yunan anakarasının çeşitli topluluklarında (istisna teşkil eden Sparta dışında) ortadan kaldırılmış ve iktidar önde gelen ailelerin eline geçmişti. Başka bir kelimeyle monarşi yerini –asıl anlamında zenginlik ve doğum bakımından "en iyi" insanların idaresi anlamına gelen– aristokrasiye bırakmıştı. Aynı aristokratik yönetim sistemi başlangıçta İtalya, Sicilya ve denizaşırı başka bölgelerde kısmen ticaret, fakat daha da çok ülkedeki nüfus baskısını rahatlatmak için MÖ sekizinci yüzyılın ortalarından itibaren kurulan Helenik şehirlerde benimsendi (Bunlara koloni adını vermek yanıltıcıdır çünkü kurucularının göç ettiği devletlerden tamamen bağımsızdılar). Daha sonra meydana gelen gelişmeler de yerine göre farklılık gösterdi. Sanat tarihinde büyük öneme sahip bir şehir olan Atina'da, Solon tarafından altıncı yüzyılın başında yazılan ünlü anayasa, –tarım ürünü anlamında hesaplanan– zenginliğe dayalı hiyerarşik bir statü kurdu ve böylelikle orta sınıftan müreffeh çiftçilere, tüccarlara, gemicilere ve zanaatkârlara küçük de olsa devlet idaresinde ilk defa bir rol tanıdı. MÖ 545-510 yılları arasındaki tiranlık dönemine rağmen –tiranlık kelimesinin günümüzde akla getirdiğinden farklı olarak gerçekte anayasal monarşiye benzeyen bir sistemdi– bu sistem varlığını sürdürerek tüm özgür vatandaşların doğrudan devlet işlerine katılabildiği demokratik bir devletin temeli haline geldi.

Atina *polis*'i modern ölçülere göre çok küçük bir devletti. Yaklaşık 1600 km karelik –günümüzdeki Lüksemburg Büyük Dükalığı büyüklüğünde, ABD'deki Rhode Island'dan biraz daha küçük– bir alanı kaplıyordu. MÖ beşinci yüzyıl ortalarında, en kalabalık seviyeye ulaştığında üçte biri şehirde yaşayan nüfus, çeyrek milyon kişi kadardı. Diğer *polis*'ler daha da küçüktü: Korint yaklaşık 90.000, Argos bunun yarısı kadardır. Birçokları da 5000 veya altında nüfusa sahip olmakla beraber bağımsız kalmanın yolunu bulmuşlardır. Bu "şehir devletlerinin" (böyle adlandırılmaları yanıltıcı olabilir çünkü çoğunluğu aslında tarım topluluğuydu) yayılması ve küçük ölçüleri, pekâlâ benimsedikleri çeşitli siyasi sistemlerden daha fazla –aristokrasiler ve tiranlıklar demokrasilerden daha yaygındı– sanatsal gelişmelerini iyi bir hale getirmiş olabilirdi. Her birinin heykellerle ve resimlerle süslenmiş tapınakları ve oldukça zengin ve boş zamana sahip yüksek sınıf mensupları vardı. Sanatçılar (şairler gibi) bir şehirden diğerine serbestçe seyahat edip kendilerine hami ararlardı. Özellikle madeni eşya ve çömlek olmak üzere ürünleri denizaşırı Yunan şehirlerine de ihraç edilir, buradan İtalya'daki Etrüskler ve Güney Rusya'daki İskitlerle ticarete konu edilirdi (bkz. s. 149).

Helenik dünyadaki potansiyel sanat eseri pazarı, bu nedenle - karşılaştırılamaz ölçüde büyük - eski Mısır, Asur ve İran imparatorluklarındakinden daha genişti. Zira buralarda sanat hamiliği sosyal piramidin sadece zirvesiyle sınırlıydı. Ancak Yunan sanatçıların hamileri çok daha az zengin olsalar da sayıca fazlaydılar. Büyük ölçekli işler için çok az fırsat verebilecek imkânları vardı. Önemli bir husus en büyük ve gösterişli Yunan tapınaklarının Sisam ve Sicilya'daki Siraküza'da tiranlar tarafından yaptırılmış olmasıdır. Esas talebin doğal boyutlardan nadiren daha büyük heykellere, büyük dekoratif tasarılardan ziyade pano resimlerine, ince

işlenmiş küçük altın mücevherlere ve elbette tek başına pek değer taşımayan seramik vazolara yönelik olduğu görülmektedir. Dolayısıyla değeri veren sanatsallıktı. Açıkça görülmektedir ki, sanatsal deneyim köreltilmemiş ve sanatçılar belki de tarihte ilk defa seleflerinin çabalarını geliştirmek için birbirleriyle rekabet etmişlerdir. Rekabet Yunan hayatının sadece atletizmle de sınırlı olmayan çok büyük bir özelliğiydi: MÖ beşinci yüzyıl Yunan trajedileri ilk defa şiir yarışmalarında icra edilmiştir. Sanatçıları harekete geçiren, belki de MÖ 480 yılında Yunanların Perslerin muazzam istilasını mağlup etmelerine de olanak veren bağımsızlık aşkıydı.

KLASİK DÖNEM

İki tarihi olay, MÖ beşinci yüzyıldaki Pers Savaşı ve Yunanistan'ın Makedon Kral II. Filippos tarafından MÖ 338'de geçici olarak birleştirilmesi, uzun zamandır Yunan uygarlığının Klasik dönemi adı verilen çağının başlangıç ve sona erme tarihlerine tekabül eder. Perslerin Yunanistan'ı istilası, –I. Darius'un imparatorluğuna katılmış Küçük Asya'daki Yunan şehirlerinin isyanına Atina'nın desteğine karşı misilleme olarak (bkz. s. 104)– Maraton ovasında MÖ 490'da verilen muharebede hezimete uğratılmıştı. Atina'nın düştüğü ve yağma edildiği ikinci Pers işgali başlangıçta daha başarılı yürüdü, fakat Pers filosu MÖ 480'de Salamis muharebesinde imha edildi ve Pers ordusu ertesi yıl Plataea'da bozguna uğradı. Her ne kadar sayıca üstün ve iyi teçhiz edilmiş olursa olsunlar, "barbarlara" karşı üstünlükleri konusunda Yunanları daha etkili bir şekilde başka bir şey ikna edemezdi. Nihai zafer Yunan devletlerinin olağanüstü iş birliğiyle elde edilmişti. Fakat Sparta ile birlikte savaşta öncü rol oynayan Atina, itibarın ve kârın büyük kısmını kendine aldı ve adalarını neredeyse koloni statüsüne indirgediği Ege'de hâkim güç olarak belirdi.

Atina'nın üstünlüğü artık tartışılmazdı. Perslerin mağlubiyetini çok kısa süren bir barış dönemi izledi; bunun ardından Atinalılar komşularından biri veya diğeriyle sürekli savaş halinde kaldı ve MÖ 404'de bizzat Sparta tarafından 27 yıl süren feci Peloponnes Savaşında yenilgiye uğratıldı. Takip eden yıllarda da Yunan devletleri arasındaki çatışmalar rahat bir dönem yaşatmadı. Bununla beraber sanatsal ve fikirsel faaliyetler bakımından dünyanın hiç görmediği kadar olağanüstü bir canlılık, bu dönemin belirleyici özelliğini teşkil eder. Eshilos, Sofokles ve Euripides'in insan tutkusunun derinliklerini araştıran ve ifade eden görkemli şiirleri, insan davranışının anlamsızlıklarını hicvederek dışa vuran Aristofanes'in komedileri ve insanın açmazlarının zorluklarını sorgulayan ve ilk defa zihnin soyut muhakeme kapasitesini açığa vuran Sokrates'in öğretileri beşinci yüzyıl Atina'sından kalmıştır. Tüm bu eserler aradan 2500 yıldan fazla zaman geçmesine rağmen hiç eksilmeden günümüze kadar hayati güçlerini korumuşlardır. Görsel sanatlar da gelişmiş ve aynı şekilde insanın endişelerine yoğunlaşmıştır, ancak zamana karşı daha az direnç gösterebilmiştir.

Korunabilmiş beşinci yüzyıl edebiyat eserleri muhtemelen kendi zamanlarında da en çok beğeni kazanmış eserlerdi. Görsel sanatlar için bunun tam tersi söylenebilir. Antik Yunanların en büyük heykel eserleri olduğuna inandıkları fildişi ve altın yontular tamamen kaybolmuştur. Binalar harabe halinde ayakta kalabilmiş, ancak şöhret kazandıkları süslemelerinin çoğunu veya tümünü yitirmişlerdir. Bronzlar eritilmiş, mermerler yakılmış ve alçıya dönüştürülmüş; antik dönem yazarlarınn tasvir ettiği çok sayıda bronz ve mermer heykellerden pek azı günümüze gelebilmiştir. Bu döneme kıyasla arkaik dönemden çok daha fazla Yunan heykeli kalmış olması gariptir. Dolayısıyla ünlü beşinci yüzyıl sanat eserlerine dair bilgimiz büyük ölçüde yazılı tasvirlerden ve –bazen yedi yüzyıl kadar sonra yapılmış– aslına uygunluklarını ölçemeyeceğimiz Roma dönemi kopyalarından gelmektedir. Edebiyatla paralellik kurarsak durum, Shakespeare'in oyunlarını sadece eleştirmenlerin yorumlarından ve Fransız on dokuzuncu yüzyıl çevirilerinden öğrenmemiz gibidir! Yine de beşinci yüzyıl görsel sanatlarının edebiyat eserlerine benzediğini iddia edebilmek için yeterli sayıda mimari eser kalmıştır. Bu dönemi Klasik yapan, ürünlerinin bir üst sınıfa (Latince *classis* kelimesinin asıl anlamı budur) aidiyeti, daha önceki dönemin doğal sadeliğini ve aynı ölçüde serbest mükemmellik modellerini ve daha sonraki dönemlerin çok fazla detaylandırılmış eserlerini bünyesinde barındırmasıdır. Elbette tüm bu hususlar çok daha sonraları bu şekilde takdir edilmiştir.

Parthenon

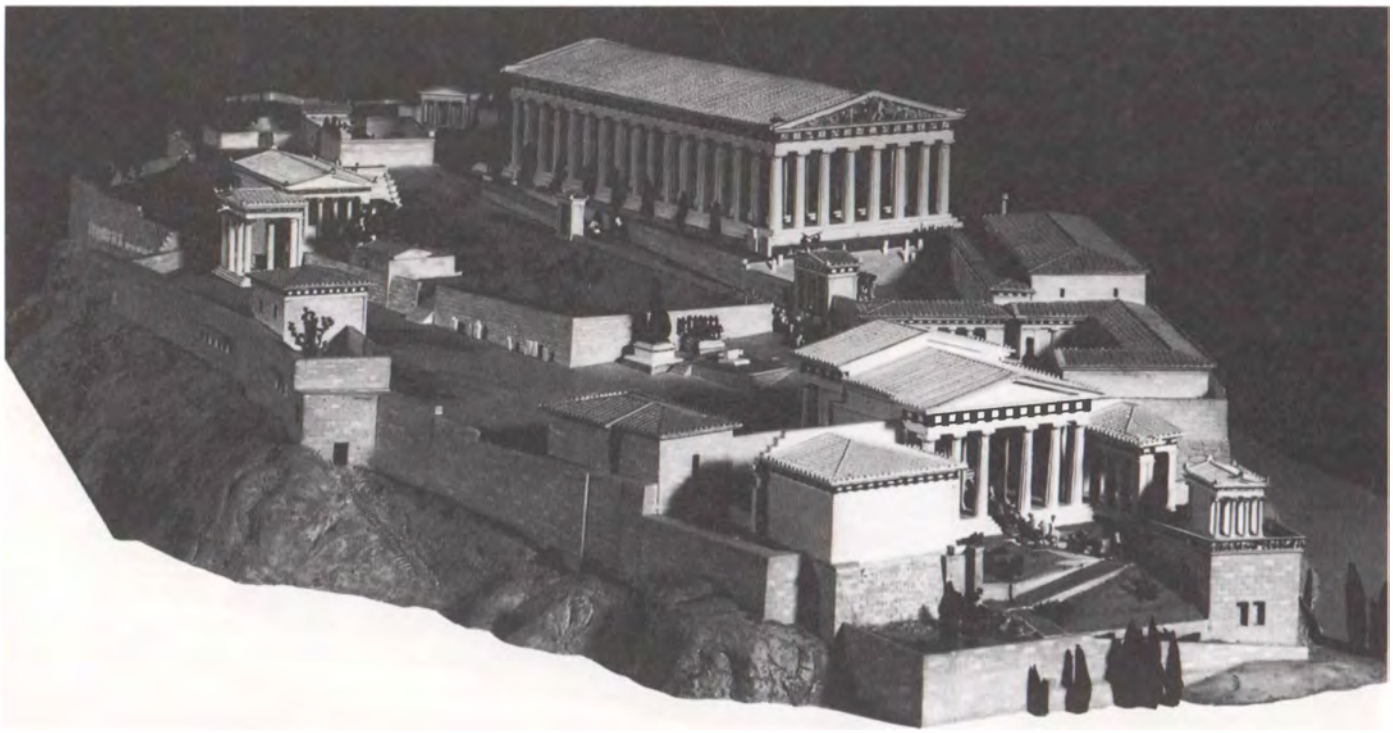
Yunan sanatında Klasik dönemi, ayakta kalan anıtlar arasında, Atina şehrine ve kilometrelerce uzanan çevresine hâlâ hâkim durumdaki Parthenon'dan daha iyi niteleyeni yoktur (**4.14**). Parthenon çarpıcı dış hatları, ince ayrıntıları ve görkemine rağmen, insanlığın fiziksel ve zihinsel kapasitesinin izin verdiği ölçüde öylesine orantılı bir ölçüyle inşa edilmiştir ki, ağırlığıyla insanı hiç ezmez ve tüm parçaları ölçüde ve büyüklükte birbiriyle ve bütünle yakından ilişki kuracak şekilde tasarlanmıştır. Yunan başarısına örnek teşkil edecek kadar soyut düşünce ile duyusal hissin benzersiz bir bileşimidir. Üzüntü duyulacak derecede hasar görmesine (başlıca 1687 yılında bir Türk cephaneliğinin patlaması sonucu) ve heykellerinin çoğunun çalınmasına (günümüzde British Museum'dalar) rağmen Plutarhos'un Akropolis'teki binalara (**4.15**) atfettiği zamandan ari niteliğini yapımlarından 500 yıl sonra bile hâlâ korumaktadır. "Kısa bir zamanda tüm zamanlar için yaratıldılar; ancak güçlerinin tazeliğini sanki dün yapılmış gibi günümüze kadar korumaktadırlar. Bu olağanüstü bina grubunun önemi yapıldıkları şartlara ve Yunan mimarisinin erken tarihine atıfta bulunmadan yeterince anlaşılamaz." demiştir.

Akropolis'te Tanrıça Athena'nın ilk tapınağı MÖ 570-560 yıllarında inşa edilmiştir. Fakat Perslerin tahribatına uğramadan önce bile tepenin zirvesinde yapay bir platform üstünde daha haşmetli başka bir tapınağın inşaatı başla-



4.14 Parthenon, Atina, kuzeybatıdan görünüş, MÖ 447–438.

4.15 Atina Akropolis'inin MÖ 5. yüzyıl sonlarına doğru canlandırılması. Parthenon (*merkezin yukarısı*), Erehtheum (*sol, merkez*) ve Propilaea ile Athena Nike tapınağı (*sağda ön planda*). Royal Ontario Museum, Toronto.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Pausanias'ın Parthenon Hakkındaki Görüşleri

Daha önce atıfta bulunduğumuz (s. 126) Yunan biyografi yazarı ve denemeci Plutarhos'a (d. MS y. 46–127) göre, Parthenon her şeyden öte teknik bir başarıydı. İnşaatçılar ve sanatçılar yalnız ustalıkta değil, hızda da birbiriyle yarışmışlardı. Perikles'in her bir projesinin tamamlanması normalde birkaç kuşak alabilecekken, hepsi yaşamında bitirilmişti. Plutarhos şöyle söylemektedir:

. . . Belirgin bir tazeliği. . . ve zamanın yıpratıcılığından etkilenmeyen görüntüsü vardır. Sanki hiç pırıltısını yitirmeyen bir hayat ve yaşlanmayan bir ruh yaratılıp bu eserlere üflenmiştir.

Yunan seyyah ve sahaf Pausanias (MS 150–70) Plutarhos'tan kısa bir süre sonra yazmıştır. Daha sıradan fakat ilk elden betimlemeleri çok titizdir. Yazılarını kaleme aldığında Atina'daki bütün önemli binalar ve anıtlar hâlâ ayaktaydı. Akropolis'teki tapınakları, altınlar ve fildişiler içinde, değerli taşlarla bezenmiş, göz alıcı resimleri ve heykelleriyle görmüştür. Panathenea alayının yolunu izleyerek Parthenon'un çevresinden dolaşıp zikretmese de üstündeki frize yontulmuş doğu tarafındaki girişine gitmiştir (4.30). Friz aşağıdan zorlukla görülebilmekteydi. Ancak içeride artık izi kalmamış Athena'nın büyük heykelini anlatmaktadır:

. . . fildişi ve altındandır. Miğferinin ortasında bir sfenks vardır ve her bir tarafına griffinler işlenmiştir. . . Athena'nın heykeli, dirseklerine kadar uzanan tuniği ve göğsündeki fildişinden Medusa başıyla dimdik ayakta durmaktadır. 8 ayak boyunda bir Zaferi vardır, elinde bir mızrak ve ayağının yanında bir kalkan tutmaktadır ve kalkanın yanında bir yılan vardır; bu yılan Erichthonios olabilir. Heykelin kaidesine Pandora'nın doğumu işlenmiştir. Hesiodos ve diğerleri, Pandora'nın ilk doğan kadın olduğunu, kadın cinsinin onun doğumundan önce var olmadığını söylemektedirler. . . İlaveten, Fidias'ın yaptığı Athena'nın bronz bir heykeli de Akropolis'teydi. Athena'nın mızrağının ucu ve miğferinin tepesi deniz yoluyla Sunio'dan gelinirken denizden görülebilir.

(Pausanias, *Guide to Greece*, çev.: P. Levi, London–New York 1971)

tılmıştı. Perslerin mağlubiyetinden sonra Atinalılar doğal olarak ilk başta evleri ve şehir tahkimatlarını onarıp yeniden yapmıştı. Akropolis'in uğradığı zararın giderilmesi için ne kadar gayret gösterildiğini bilmiyoruz. Parthenon'daki çalışmaların 460'larda tekrar canlandırılmış olması mümkün olmakla beraber, bugün bildiğimiz yapının çalışmaları MÖ 447'de başlatıldı, iskeleti 438 yılında tamamlandı ve heykeller MÖ 432'de alınlıklara yerleştirildi. İki mimarın ismi kayıtlıdır: Kallikrates ve Iktinos (inşaat üzerine çoktandır kaybolmuş bir kitabın yazarı). Athena'nın devasa krizelefantin –yani altın ve fildişi– heykelini yapan Fidias'ın tüm heykel işlerine nezaret ettiği söylenmektedir.

Tüm girişimin destekçisi aristokrat bir aileden gelen, yoksul sınıfların desteğini kazanmış ve Atina demokrasisine nihai biçimini vererek devleti MÖ 460'tan MÖ 429'da ölene kadar yönetmiş Perikles'ti. Görünen ve birbiriyle yakından ilişkili amaçları Atina şehrine görkem katmak ve kutsal koruyucusunu şereflendirmekti. Alınlıklardaki heykellerin konusu Tanrıça Athena'nın doğumu ve Attika toprakları için Poseidon'la mücadelesidir. Metoplardaki tanrılar ve devler arasındaki savaşlarla, insanların kentaurlar ve Amazonlara karşı –yani medeninin vahşi veya barbarlara karşı– mücadelelerine dair yontularda Yunanların Perslerle savaşının alegorisi amaçlanmıştı. Tapınağın masraflarının karşılanması için Atina'nın müttefiklerinden ve bağlı devletlerinden Pers saldırganlığına karşı ikili savunma amacıyla aldığı fonlar kullanıldı. Parthenon, Perikles'in özellikle siyasi destek için dayandığı sınıfa –*demos*, yani özgür yurttaşlar– iyi ücret getiren iş sahaları açmak için başlattığı bayındırlık projelerinden biri olduğu için bu hareketi o dönemde dürüstlük dışı görülerek kınanmıştır. Öte yandan, çalışanlardan bazıları muhtemelen sahiplerince kiralanan kölelerdi.

Parthenon, yapımından önceki iki yüzyıl boyunca geliştirilmiş Dorik tapınaklarının üstün bir örneğidir. Asıl amacı ve özgün nitelikleri çoğu zaman göz ardı edilerek Batı dünyasında taklit edildiği için çok tanıdık bir yapı türüdür. Yunan tapınakları ayinler için tasarlanmazdı. Dini ayin, arkadaki tapınağı değil, tanrılara kurbanların sunulduğu açık hava sunaklarını merkez alırdı. Kamusal ve özel mekânlarda, şehir veya kırsalda bol miktarda başka sunaklar da mevcuttu. Tapınak ise adandığı tanrısal varlığın heykelini barındırmak için inşa edilirdi. Heykel, açık kapılar sayesinde dışarıdan görünür, zaman zaman da dışarı taşınırdı. Özünde gösterişe hizmet eden tapınak, yapımı için cömertçe kaynak akıtan şehrin dindarlığı dışında gücüne ve refahına da şahitlik ederdi. Yunan yazarlar tanrılara adanan alelade objelerin değerine büyük önem atfedildiğini kaydetmişlerdir. Tapınak, statik bir mimari türüydü: Ziyaretçiler Yunan tapınağına içinden geçerek değil çevresinden dolaşarak girerlerdi. Vurgu, Mısır'daki gibi iç mekâna değil, dış mekâna yapılırdı. Yunanlar dikme ve lento, daha da çok sütun ve saçaklık ile inşaat tekniğini Mısır'dan öğrendiler. Ancak kendi amaçlarına uydurmak için Mısır tapınağını ters yüz edip sütunları, naos yani odanın duvarları ile - genişlik nedeniyle gerekirse ilave sütunlarla da taşınan - çatının dış çerçevesini desteklemek için kullandılar. (Biçimi itibariyle megarondan örnek alınmış olması mümkündür, bkz. s. 73.) Yunan tapınağının inşa silsilesi de öğreticidir. İlk önce merdivenli

bir platform kurulur, ardından (asıl çivilerle tutturulmuş tamburlarla oluşturulmuş) sütunlar dikilir ve saçaklık blokları üstüne yerleştirilirdi. Ancak bu aşamadan sonra naos duvarlarında çalışma başlardı.

Dorik mimari düzen süslemelerinin kökeni hayli karmaşıktır. Roma zamanında ahşap inşaat geleneğinden alındığı, yukarı gittikçe incelen sütunun ağaç gövdesinin doğal biçimini takip ettiği ve konkav oyukların ağacın keserle kabaca şekillendirilmesini tekrar ettiği, friz triglif lerinin (üçüz yivlerinin) kalas çatı görevi görmek üzere bağlanan dilimlerin başlarını temsil ettiği, altlarındaki guttae [damlalar] adı verilen taş süslemelerinin ise bunları yerinde tutan çivilerin başları vazifesini gördüğü belirtilmiştir (sözlükte Düzen başlığına bkz). Ancak gerçekte ahşap sütunların keserle kabaca yivlendiğine dair bir kanıt mevcut değildir; kalasların ahşap bir binayla birleştiği Dorik tapınaklarda triglif görülmemektedir, ne de sarakların kalaslar halinde kesilmesi ve tekrar bağlanması akla yatkındır. Tüm bunlara rağmen, Dorik tapınağın bu unsurlarının bir şekilde marangozluktan alındığı barizdir ve Yunanistan için yeni bir araç olarak binalara yapısal uyum ve sağlamlık görüntüsü ve görsel anlaşılırlık kazandırmak için kasıtlı olarak kullanıldıkları muhtemel görünmektedir. Zira Dorik düzen, özü gereği taş mimari eseri olup, beton olmaksızın birbiri üstüne bindirilen blokların imkânları ve sınırlamalarının şartlarına bağlıydı (gizlenmiş metal kenetler yandan baskılara direnç için kullanılırdı). Bu dekoratif unsurların görünürde sadece işlevsel önemleri olmakla beraber, üslubun kısa zamanda ayırıcı özellikleri haline geldiler.

MÖ 540 civarında Korint'te inşa edilmiş, bilinen ilk Dorik tapınaklardan fazla bir şey ayakta kalmamıştır. Fakat Güney İtalya'daki Paestum şehrinde yaklaşık aynı tarihlerden kalma tapınak ne kadar sağlam ve büyük olduklarını göstermektedir (**4.16**). MÖ beşinci yüzyıl başlarında daha incelmiş bir çeşitlemesi, belki de düzgün, pürüzsüz bir yüzey vermek için stükoya ihtiyaç duymayan, bunun yanında çok hassas ve kesin sonuçların alınmasına olanak sağlayan güzel bir yerel mermerin de yardımıyla Attika'da geliştirilmiştir. Parthenon'un güzelliğinin büyük kısmını, her ne kadar pervazlar parlak renklerle boyalıyken çok farklı görünmüş olsa da, bu mermerin dokusu ve harika tazeliğinden almaktadır. Dorik tapınak özellikle yandan bakıldığında –kutsal mekânların yerleşim planları mimarın yan cephe bakışını öngördüğünü açığa vurmaktadır– kusursuzca düz çizgili ve düzenli görünmektedir (4.14). Bu, dikkatle tasarlanmış bir yanılsamadır. Çizgiler düz olmadığı gibi sütunlar da eşit aralıklı değildir. Tam dikeylerin meyil verdiklerini ve tam yatayların ortalarında sarktıklarını takdir eden Yunan mimarlar "optik düzeltmeler" adı verilen rahatsız edici olabilecek görsel etkileri telafi etmek için (gerçi mimarın kesin niyeti hakkında kuşkular dile getirilmiştir) uygulamaya koymuşlardır. Parthenon'un optik düzeltmeleri öylesine sonuç vermiştir ki, işaret edilene kadar dikkat çekmezler. Örneğin tüm platform merkezden aşağıya doğru –büyük bir kubbenin tepesi gibi– çok hafifçe kavislidir. Platformun kenarları ve altındaki merdivenler içe dönük kavislerdir (her birinin uzun kenarı merkezi uçlardan yaklaşık 10 cm daha yüksektir). Bu hat tekrar edilir ancak kavis saçaklıkta hafifçe azaltılır. Sütunlar içe doğru 6 santimden fazla olmamak üzere meyil verirler; köşelerdeki sütunlar ayrıca ufka doğru gölgelendiklerinde beliren küçülmeyi hesaba katmak için birkaç santim daha kalındırlar. Başka bir optik yanılsamayı telafi etmek için sütunlar entasis (sözlüğe bkz.) ilkesine göre biçimlendirilir. Böylelikle tepeye doğru doğrudan incelmez, fakat gövdenin beşte ikisi kadar çok hafifçe (1.7 cm kadar) şişkinlik yaparlar. Bunların üstünde saçaklık içe doğru hafifçe eğim verir. Sütunlar düzenli aralıklarla yapılmış görünürler ancak, her köşedeki üç sütun diğerlerinden birbirine daha yakındır ve ayrıca ön ve arka cephenin merkezindeki altı sütun kenardakilerden birbirine daha aralıklıdır.

Bu optik düzeltmeler Parthenon'a özgü de değildir. Sadece farklı derecelerde MÖ beşinci yüzyılda tüm Yunan tapı-

4.16 "Basilica", MÖ yak. 540 Paestum, İtalya.





4.17 Propylaea, Atina, batı yönünden görünümü, MÖ 437-432.

naklarında uygulanmışlardır. Ancak başlangıçta, deyim yerindeyse, çizim tahtasında hazırlanmamışlardır. (Yunan tapınaklarının ve diğer binalarının nasıl tasarlandıkları elbette bilinmemektedir ancak planlar, kesitler ve cepheler papirüs veya başka bir malzemeye ya da kum tepsisine çizilmiş olmalıdır.)

Tapınağın aşamalar halinde yapılması çalışmalar sürerken doğaçlamaya geniş bir pay tanıdı. Bu durum da tesadüfi sayılamayacak, optik düzeltme amacı taşıması da mümkün olmayan çeşitlemeleri açıklamaya yardım etmekte, gerçekten de Parthenon'a esneklik, canlılık ve taklitlerinde eksik kaldığı çok açık olan - pırıltılı bir hareketlilik vermektedir. Binada ve heykellerinde özgürce çalıştığı belli, güzelleştiren bir elin etkisi vardır. Başlıca oranlar çok sadedir ve çeşitli parçalar arasındaki çok uygun ölçü ilişkilerinin matematik değil, parmak hesabına - veya daha doğrusu göz hesabına - göre kararlaştırıldığı görülmektedir. MS birinci yüzyıl kuramcılarından Larisalı Heliodorus aşağıdaki sözleri sarf ederek İktinos ve çağdaşlarının tutumunu yansıtmış olmalıdır:

> *Mimarın amacı eserine iyi oranlanmış olduğu izlenimini vermek ve optik yanılsamaya karşı, gerçek değil de zahiri ölçüm eşitliği ve oran eşitliği sağlama hedefiyle mümkün yolları tasarlamaktır.*
> (Heliodorus, *Optica*, çev.: A. W. Lawrence)

Parthenon'un iskeleti tamamlanır tamamlanmaz, Akropolis kutsal alanına giden törensel giriş yolu olan Propylaea'nin yapımına başlandı, ancak Peloponnes savaşları araya girdiğinden hiçbir zaman bitirilemedi. Mimar Mnesikles, bu biçimsiz eğimli saha için tapınakların cepheleri gibi, İyonik sıra sütunuyla bağlanan iki Dorik cepheli karmaşık bir bina tasarladı (**4.17**). Akropolis'te sonradan yapılan iki bina tamamen İyonik düzendedir – zarif Athena Nike yani Zafer tapınağı (**4.18**) ile Erehthion (**4.19**). Adının akla getirdiği gibi İyonik üslup Küçük Asya kıyılarındaki Yunan şehirlerinden ve kültürel etkisi altındaki Doğu Ege adalarından çıkmıştır. Yunan uygarlığı bu bölgeye çok şey borçludur. Anakaradan doğa kaynakları bakımından çok daha zengin olan bölgenin bu özelliği Dorik üslup kadar sert yüzlü olmayan mimarisine yansımış ve özenle işlenmiş silmelerinde, narin sütunlarında ve sarmal sütun başlıklarında (**4.20**) karakterini bulmuştur. Dorik, anakara yani Dor Yunanlarınca "milli" üslupları olarak görülmüş ve ahlaki, özellikle erkeksi erdemlerle ilişkilendirilmiştir. Peloponnes'teki ilk İyonik özellikli binalar Doğu Yunanları tarafından Olympia ve Delfi kutsal alanlarında inşa edilmiş hazinelerdir.

4.18 Athena Nike tapınağı, Atina, MÖ yak. 427-424 .



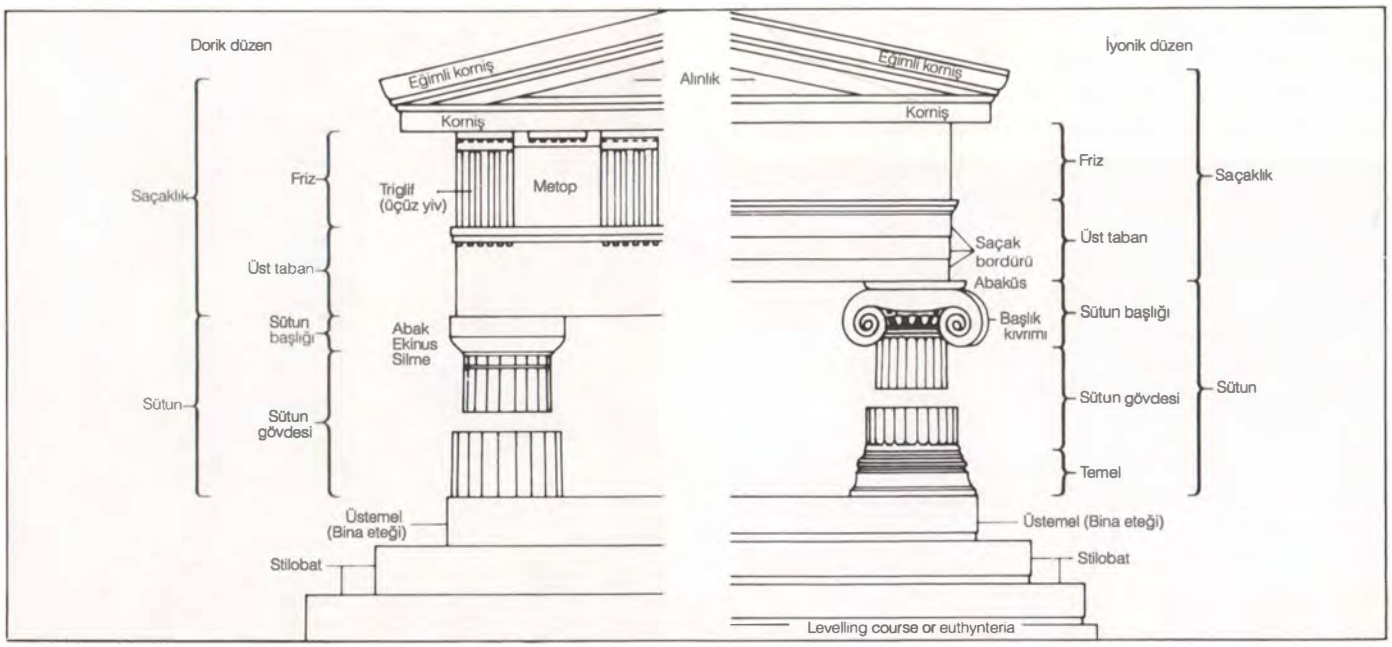
4.19 Erehtheum, Atina, MÖ yak. 421 -405.

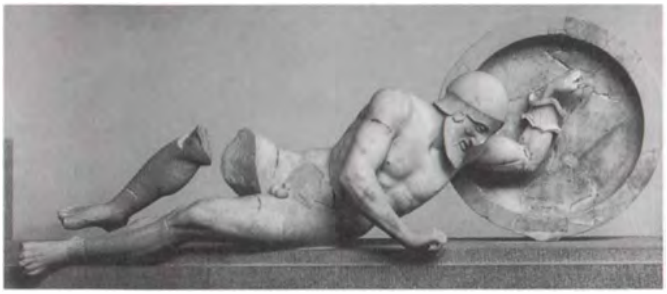


Dorik Parthenon'un aşağısında İyon sütunlu tapınakların mevcudiyeti, Atina önderliğindeki Yunan dünyasının Perslere karşı birliğini simgelediğinden siyasi bir öneme sahipti.

İyonya'daki ilk Yunan tapınakları hakkında fazla bir şey bilinmiyor. Ancak Larisa'da ve Anadolu'nun başka yerlerinde MÖ sekiz veya yedinci yüzyıldan "Aeolik" tarzı denen, kıvrımlı veya sarmal motifli sütun başlıkları bulunmuştur. O dönemlerde Pers İmparatorluğunun parçası olan İyonya'nın ustaları tarafından Persepolis için MÖ 500 civarında benzeri sütun başlıkları yontulmaktaydı (bkz. s. 105). Muhtemelen "Aeolik"ten türetilen İyonik başlığa (bu husus ihtilaflıdır) bu tarihlerde esasen nihai biçimi verilmişti. Her iki tür sütun başı da dekoratif etki yaratmalarına rağmen, kare şeklindeki Dorik düzenin bloklarından daha işlevseldi, zira sütunun taşıma yüzeyini desteklerinin yatay kısmıyla genişletmekteydiler (sözlükte Düzen başlığına bkz.). Ancak İyonik mimaride vurgu yapıyı detaylandıran süslemelerdedir. Triglifler (üçüz

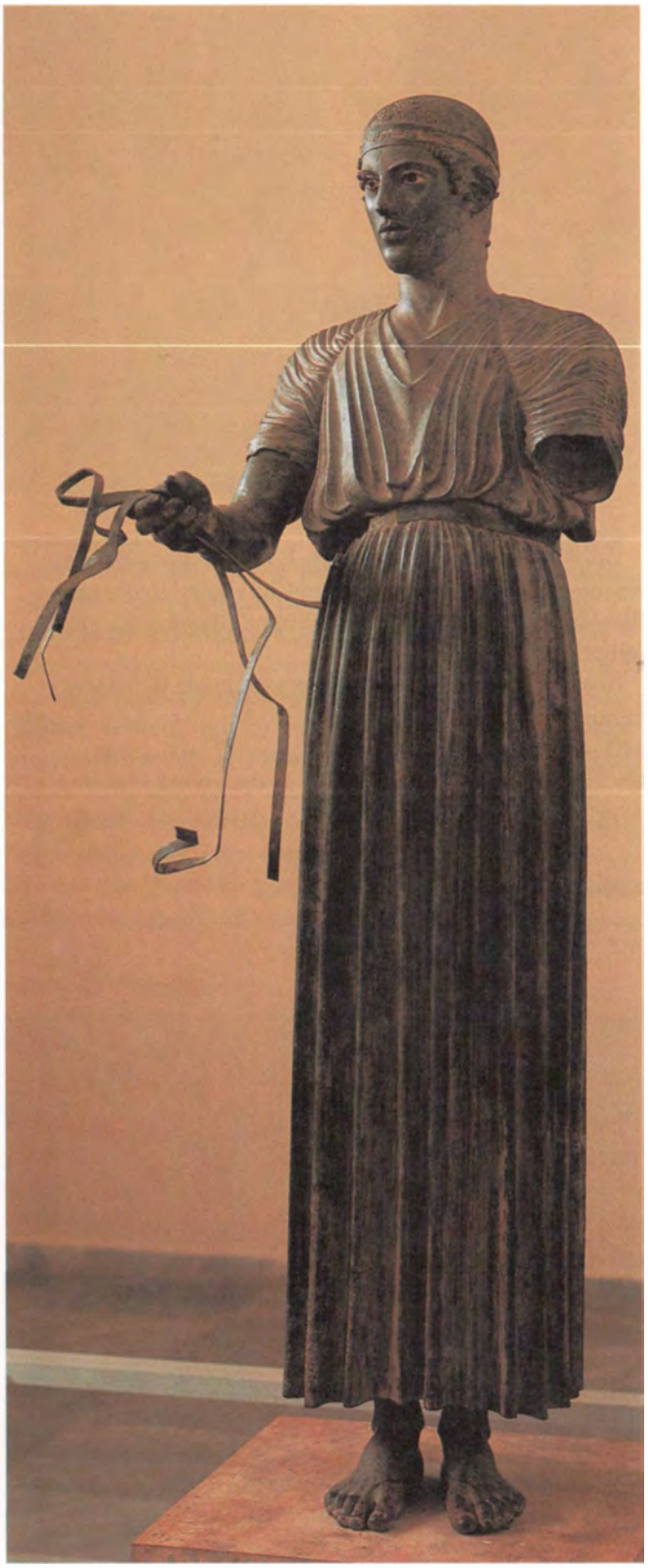
4.20 Dorik ve Iyonik düzenler (Grinnell sonrası).





4.21 SOLDA *Ölmüş Asker*, Afea Tapınağı, Aegina, MÖ 5. yüzyıl başları. Mermer, uzunluğu 1,59 m. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih.

4.22 ALTTA *Savaş Arabacısı*, Apollo Mabedi, Delfi, yak. MÖ 478 veya yak. 474, Bronz, doğal ölçü. Arkeoloji Müzesi, Delfi.



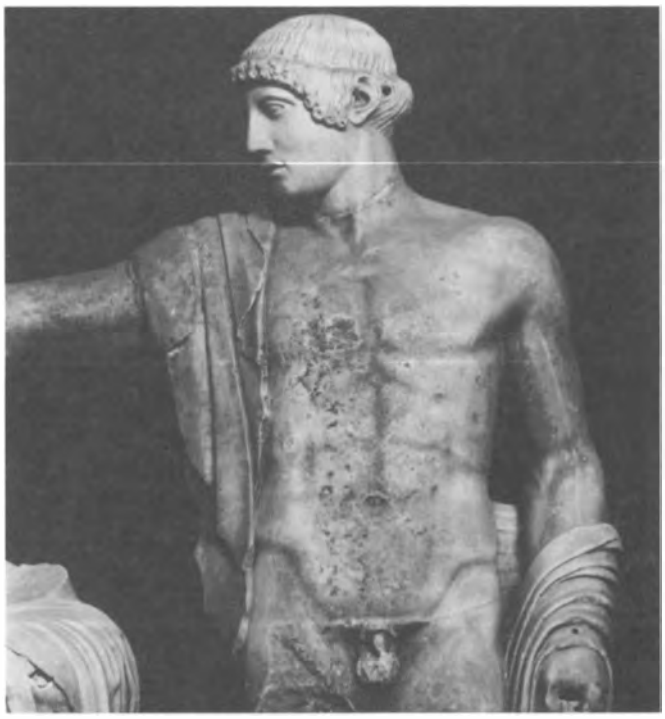
yiv) tarafından kesilmeyen friz, Athena Nike tapınağındaki gibi, devamlı bir figüratif rölyef şeridi sağladı. Sütunların yerine, Delfi'deki Sifnos Hazinesi ve Atina Akropolis'indeki gibi, bazen heykeller konulmuştur. Diğer taraftan, Dorik tapınaklarında heykel binanın parçasını oluşturmaktan ziyade bindirmeli olarak uygulanmıştır. Örneğin, metoplardaki dikdörtgen rölyefler ve alınlıkları doldurmak için yüksek rölyef veya yontu olarak uygulanan figür gruplarında durum böyledir. Tüm bu heykeller göz hizasının çok üstüne yerleştirildiği için Mısır, Asur ve Pers rölyeflerinden çok farklı bir uygulama gerektirmiştir.

Önemli ilk alınlık grupları Atina yakınlarındaki Aegina Adasındaki Afea tapınağından gelmekte olup, MÖ 480'deki Pers işgalinden önceki ve sonraki iki dönemde yapılmışlardır. Her iki grup da Homeros'un savaş sahnelerini benzer pozlardaki -dönemindeki diğer heykellerden çok daha çeşitli - figürlerle, ancak belirgin işleme farklılıklarıyla temsil ederler. Daha erken tarihli alınlıktaki yere çökmüş ölü savaşçı sanki devrik bir *kouros* katılığındayken, diğer taraftaki heykel çok daha az hantal tasarlanmıştır (**4.21**). Aynı şekilde ilk heykelin vücudu şematik bir şekilde biçimlendirilmiş ve taştan yapıldığı hissedilirken, diğeri neredeyse kanlı canlıdır. Dahası, ikinci savaşçının yüzündeki ifade, MÖ beşinci yüzyılın büyük trajedileriyle ilişkilendirilmesine imkân tanıyacak kadar duygularını yansıtmaktadır.

Aegina alınlıklarının ikincisi, muhtemelen MÖ 474-478 oyunlarındaki bir zaferi anmak için dökülmüş bronz Delfi *Savaş Arabacısı* ile aynı yıllara tarihlenmektedir. Bu heykel, Yunan yontu sanatının en güzelleri ve en iyi korunmuşlarından biri olup, ayrıca kesinkes tarihi bilinenler arasındadır (**4.22**). Burada şiddetli hareketler yoktur; genç adamın yakışıklı, düzgün yüzü ilk bakışta neredeyse ifadesizdir; figür buna rağmen duruşuna hareket kazandıran bir iç canlılığa sahiptir; ölçülülüğün, yani "altın oran"ın idealidir. Delfi Tapınağındaki ünlü "aşırıya kaçma!" özdeyişi *Savaş Arabacısı* heykelinin kesinlikle kılavuz ilkesiydi. Heykel genel düzenden ayrıldığı çok nadir anlarda canlılığını açığa vurmaktadır. Tuniğinin alt kısmının ilk bakışta Dorik sütun kadar katı görünen yivleri latif bir ürpermeyle dalgalanmaktadır; kollarını saran kumaş her yanında tam simetrik değildir: Doğrudan karşıya bakmakla beraber, savaş arabacısının vücudunun üst kısmı ve başı çok az sağa dönüktür. Aynı şekilde, figür hareketsiz durmasına rağmen, izleyici etrafında dolaşma arzusu duyar. Hangi açıdan bakılırsa bakılsın heykel farklı ve bir o kadar düzgün hatlarını açığa vurur. Işık ve gölgenin etkilerini keskin

bir gözle değerlendiren, hiçbir şeyin bulanık kalmadığı, hiçbir şeyin aşırı vurgulanmadığı üç boyutlu bir biçim anlayışına göre modellendirilmiştir. (Aynı sözler Yunan tapınakları için de söylenebilir) Bir defa art arda farklı bakış açılarından seyredildiğinde, heykelin çehresi derinlik ve yoğunluğunu anlaşılır kılar, gözlerini dikerek rahatça atlara baktığı fark edilir.

Savaş Arabacısı'nın modellenmesindeki hüner, asalet, güçlü ellerindeki olağanüstü duyarlılık ve incelik çok yükseklerdeki bir alınlığa konulan heykelde bütünüyle görülmez hale gelir ve yitirilirdi. Aslında Olimpiya'daki Zeus tapınağında yerden 15 metre yükseklikte duran büyük boy *Apollo* heykeli uzaktan bakılmak ve ancak belirli noktalardan görülmek için yontulmuştu (**4.23**). *Savaş Arabacısı*'nda kullanılan ustalıklar burada anlamsız kalırdı. Apollo'nun vücut hareketi gözü pek, başını çevirişi vurgulu, vücudu geniş ve düz satıhlıdır. Alınlığın merkezinde duran Apollo (**4.24**), her iki yanındaki sarhoş kentaurlarla lapitler (mitolojik bir Tesalya kabilesi) arasındaki şiddetli mücadeleyi yatıştırarak ilahi düzeni simgeler; ışığın karanlık ve belki de kültürün vahşilik karşısındaki zaferidir. Işık saçan, Yunan fiziki güzellik idealinin en sade ve en sert halindeki kusursuz tecessümüyle zafer kolayca elde edilir. Figür, Olimposlu sözcüğüyle bağdaştırdığımız kibirli kendini beğenmişlik, yukarıdan bakan umursamazlık ve yüce bir sükûneti bünyesinde toplar.



4.23 Zeus tapınağından *Apollo*, Olimpiya, MÖ 468-460. Mermer, doğal boyuttan yüksek. Arkeoloji Müzesi, Olimpiya.

4.24 Olimpiya'daki Zeus tapınağının batı alınlığının rekonstrüksiyonu, MÖ 468-460. Yaklaşık genişliği 27.7 m.

Olimpiya alınlıklarındaki heykeller "sert üslup" (veya "geçiş" ya da " erken klasik") denilen, Delfi Savaş Arabacısı ve bu yıllardaki (sadece kopyalarından tanıdığımız) diğer heykellerle ilişkilendirilen üslupla yapılmıştır. Örneğin sert yüzlü kadın figürlerinin örtüleri –daha önce *korai*'nin giydiği hafif ve süslü elbiselerinin tersine– düzenli katlarla dökülen kalın ve ağır kumaştan yapılmış gibidir (gerçi renkleri bu elbiseleri aslında daha az ciddi göstermiş olabilirdi). Fakat tüm bu heykeller, birkaç yüzyıl sonra Atina Parthenon'u için yapılan heykellerde ortadan kalkan Arkaik biçim ve poz katılığından izler taşımaktadır. Birkaçı hâlâ yerinde duran bu heykellerin "Elgin Mermerleri" olarak bilinen çoğunluğu 1799'da Elgin Kontu tarafından yerlerinden alınmış ve 1816 yılında British Museum'a satılmıştır. Alınlıktan müstakil heykeller, çeşitli yüksek rölyef metopları ve *cella*'nın dış cephesinden uzun bir alçak rölyef içeren bu eser grubu, Atina yontucularının eriştiği ustalığı göstermektedir. Bu eserler kavram ve üslup açısından tek bir sanatsal kişiliği yansıtmakta ve pek bir kanıt öne sürülemeden dönemin önde gelen Attikalı heykeltıraşı Fidias'a işaret edilmektedir.

Figürler, rahat bir şekilde hareket halinde veya dinlenirken gösterilir. – Öyle ki, Lapitlerin kentaurlara, tanrıların devlere, Yunanların Amazonlara kaşı savaştığı metoplarda hiçbiri kaslarını fazla şişirmez veya kaba bir poz almazlar (**4.29**).



BAĞLAM

Delfi *Savaş Arabacısı*

ANTİK YUNAN DİNİ İNANIŞI VE ATLETİZM

Doğal boyutlardaki bronz figür (4.22) antik Yunan'daki en kutsal mekânlardan biri, dünyanın merkezi olduğuna inanılan Delfi'deki Apollo Mabedi için yaptırılmıştır. Parnassos Dağının sarp güneybatı yamaçlarındaki çıplak kayalıklara dayanan, 610 m aşağıdaki Korint Körfezine doğru baş döndürücü bir manzaraya hâkim bu alan, günümüzde bile huşu uyandırmaktadır. Ana tapınakta (çok az şey kalmıştır) antik Yunan akıl ve tevazu inancını özetleyen ünlü nasihat yazısı vardı: "Kendini bil" ve "hiçbir şeyde aşırıya kaçma" - ölümlü olduğunu unutma ve kendini aşma. Ancak Delfi, Yunan dehasının alternatif yönünü yansıtan bir başka kehaneti ile de meşhurdu: Akıldışılığın farkındalığı ve gücünün tanınması. Belli bir ücret, uygun bir kurban ve dini arınmayla Pithia adındaki kâhin –mabede kabul edilen tek kadın– dumanları tüten bir çukurun başındaki kürsüde oturur, şamanist ritüellerle kendinden geçerek başvuru sahiplerinin dualarına cevaben tutarsız ancak kutsal sözlerini bağırarak iletirdi.

Olimpiyat Oyunlarına benzeyen Pythia Oyunları adını bu kâhinden almaktaydı. Atletizm müsabakaları niteliğindeki bu oyunlar MÖ altıncı yüzyıldan itibaren Apollon şerefine Delfi'de düzenlenen festivallerdeki müzik yarışmalarıyla beraber yapılırdı. Bu festivaller Türkiye sahillerinden, Sicilya ve Güney İtalya'ya kadar tüm Yunan dünyasından müritleri çekerdi. Bu ilginin bir sebebi antik Yunan hayatının belirgin bir özelliği olan drama, hitabet, şiir ve müzikte rekabet ruhunun yarattığı çekim, ayrıca daha sonraki uygarlıkların tabiatını hiçbir zaman tam anlamadığı dini önemiydi. Müsabakalarda verilen tek ödül, kutsal Apollon defne dallarından taçtı. Kazananlar ayrıca *kudos* yani halkın takdirini de kazanır, bunun karşılığında mabede hediyeler sunarlardı. *Savaş Arabacısı* bunlardan bir tanesiydi. Bu hediye altın, gümüş, fildişi, bronz ve pişmiş topraktan hediyelerin arasına katıldı. Sonraları daha birçokları bu sıraya katılacaktı.



4.25 Amphora, late 6th century bc. 16½ins (41.9cm) high. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Munich.

Bu hediyelerin neredeyse tamamı malzemelerinin değeri nedeniyle tahrip edilmiş veya parçalanmıştır. Bir yer kayması nedeniyle toprağa gömülen *Savaş Arabacısı* ise şans eseri günümüze ulaşmış, ancak 1896 yılında keşfedilmiştir.

Heykel aslında, (kalan parçalardan anlaşıldığı kadarıyla) dinlenen dört atın çektiği, iki tekerlekli küçük bir savaş arabasında duruyordu. Bu tür savaş arabaları sık sık vazolarda resmedilmiş (**4.25**) ve atlar da muhtemelen Olimpiya'dan bronz heykelcikteki ata benziyordu (**4.26**). *Savaş Arabacısı*'nın kırbacı, sol ön kolu, dudaklarındaki bakır işlemeleri, gümüş kirpikleri (Riace Savaşçısı gibi 4.35) kaybolmuştur. Saç bandındaki gümüşlü anahtar deseninden ancak bazı izler kalmıştır. Bu eksiklikler dışında büyük ölçüde sağlamdır.

Daha önce gördüğümüz gibi (s. 132–33), *Savaş Arabacısı* mükemmel bir sanat eseridir, ancak eski "kayıp mum" yani *cire perdue* işlemiyle (sözlüğe bkz.) bronz dökümü tekniğinin zirvesi olarak da çok önemlidir. Figür, yedi bölüm halinde içi boş kalıplardan dökülmüştür: Baş, iki kol, kemerin altındaki ve üstündeki kıyafet ile iki ayak bileği ve ayaklar. Asıl model, metal veya ahşap armatürlü kildendi – kıyafetin işleniş tarzı ve diğer özellikleri ahşap kullanıldığını akla getirmektedir. Bütün parçalar başarıyla döküldüğünde bir araya getirilip kaynatıldı. *Savaş Arabacısı*'nın nerede yapıldığı ise bilinmemektedir.

Bronz yapımcılığının ana merkezlerinden biri Atina'ydı. MÖ beşinci yüzyıl başlarından bir Attika çanağı



4.26 Olimpiya'dan at heykelciği, MÖ 470–460. bronz, yüksekliği 23 cm. Ulusal Müze, Atina.

üzerine yapılmış resim, *Savaş Arabacısı* için kullanılmış yöntemle bölümler halinde döküm işi yapan bir heykeltıraşın atölyesini göstermektedir (**4.27**). Fakat bronz dökümü, Yunanistan, Küçük Asya, İtalya (hem Etrüskler hem Yunanlar) ve Sicilya'da da uygulanmaktaydı.



4.27 Çanak, Vulci, detay, MÖ 5. yüzyıl başı, çapı 40.2cm. Charlottenburg Müzesi, Berlin.

Sürücüsü ve atlarıyla beraber yarış arabası günümüzde dini olmaktan ziyade dünyevi bir konu olarak rahatlıkla kabul edilebilir. Ancak eski Delfi'de böyle bir ayrım yapmak kimsenin aklına bile gelmezdi. Bu arabanın bir mabede sunulması kesinlikle en az boğanın kurban edilmesi kadar dini bir ritüeldi. Kuşkusuz çok pahalı bir obje olması da bu armağanı Apollon'un tapınak görevlilerinin gözünde özellikle kabul edilebilir kılmaktaydı. Özel şahıslar bunun masrafının altından kalkamaz, esasen araba yarışlarına da katılamazdı. Bir yazıt, "Gela Tiranı Polizalos" (MÖ yak. 478-470) tarafından bu armağanın sunulduğunu, dolayısıyla MÖ 478 veya 474 yılındaki dört yılda bir düzenlenen yarışta takımının yarışı kazandığını açıklığa kavuşturmaktadır. Gela, Siraküza yakınlarında, Sicilya'nın güney sahilinde küçük ama tarımsal açıdan zengin bir Yunan kolonisiydi. Polizalos da yakın zamanda bu koloninin tiranı olmuştur. Bu sözcük o zamanlar sırf iktidarı krallar gibi kan bağıyla değil kendi çabalarıyla elde eden bir hükümdarı ifade etmek için kullanılırdı. Tiranlar çoğu zaman halkın desteğiyle aristokratları devirir, bu yolla istemeden bile olsa, bazı yerlerde, örneğin Atina'da veya kısa bir süreyle Siraküza'da yaşandığı gibi demokrasiye yol açarlardı. Sicilya'da edebiyat ve güzel sanatların cömert hamileri vardı. Büyük trajedi yazarı Eskilus, Siraküza tiranı Hiero ve kardeşi Polizalos'un sarayında birkaç yıl geçirmişti. Pindar da Delfi'deki başka bir yarışta takımının zaferi üzerine Hiero'yu kutlamak için bir od yazmıştı. Polizalos savaş arabasının ve atların sürücüsü değil sahibiydi. Savaş arabacısı onun tebaası veya hizmetkârı, belki de kölesiydi. Burada belinde sıkıca kemerle bağlanmış, kordonları omzunun üzerinde ve kol altlarından rüzgâr almasını önlemek için bağlanmış olarak yarış için tuniğini giymiş halde gösterilmektedir. Tunik, vücudunu ve bacaklarını tamamen kapatarak, onu çıplak vücutlarıyla ideal genç erkek güzelliğini sergileyen *kouroi*'den (4.8, 4.9) ayırmaktadır. Bu dönemde Yunan sanatında erkek figürleri elbise giyilmesinin istenildiği ve normalde de giyilmiş olması gereken faaliyetlerle meşgulken bile –örneğin, heykeltıraşın atölyesindeki merkezde duran figür gibi (4.27)– çok nadiren giyiniktirler. Savaş arabacısının giyinik olması tiranın savaş arabacısını - genellikle kadın, dolayısıyla tamamen giyinik - diğer ev köleleri ile aynı mevkiye koyduğunun göstergesi bile olabilir. Bununla birlikte, kusursuz Yunan profiliyle neredeyse çok fazla muntazam hatlara sahip başı (**4.28**), hayran olunacak narinlikteki ince ayakları ve sağlam kalmış eli bir ideal leştirmeye işaret etmektedir. Polizalos Apollon'a safkan atlar ve aynı ölçüde güzel bir savaş arabacısından başka bir şey sunmayı elbette istemezdi.

4.28 *Savaş Arabacısı*, Delfi Apollon Mabedi, detay, MÖ y. 478 veya 474. Bronz, doğal ölçü. Arkeoloji Müzesi, Delfi.



Friz, her dört yılda bir Temmuz ayında şehirden Parthenon'a kalabalık bir geçit töreniyle kutlanan en önemli Atina dini bayramlarından biri olan Büyük Panathenea'yı göstermektedir. Burada bayram, ana girişin üstünde temsil edilen tanrıların huzurunda yaşanan dünyevi olmaktan çok ebedi bir olay niteliğiyle anılmaktadır. Aslında 160 metre boyunda (beşte biri kadarı yok olmuştur) olan friz, tümü idealize edilmiş fakat pozlarının yanı sıra giysilerinin çeşitliliğinde veya çıplaklıklarında bireyselliklerini koruyan yüzlerce figürü içermektedir. (Çok kısa bir süre önce Persepolis'te alçak rölyefle [sözlüğe bkz.] yapılmış tören geçişleriyle karşılaştırmak açıklayıcı olacaktır; bkz. s. 105) Frizin tamamında birebir aynı tekrarlara rastlanmaz. Bu muazzam kompozisyon, binanın batı ucunda, insanların harekete hazırlandığı sakin bir başlangıçla ritmik olarak düzenlenmiştir. Yan duvarlar boyunca hareketin şiddeti artarak yükselir ve doğu tarafındaki girişin üstünde ağır ve ciddi bir finalle sona erer. Figürler, bu büyük kompozisyondaki yükselişe ve düşüşe yön verir, onların izlediği yoldan gitmez (**4.30**). Aralarında en öne çıkanları yerinde duramayan atlarını tamamen kontrol altında tutan genç adamlardır ve Sofokles'in *"Oedipus Kolonus'ta"* adlı eserinden dizeleri hatırlatırlar:

Tüm koşumlar parıldar
Ve her adam geme alır atını, ileri atılır,
Dalgalanır Athena'nın hizmetkârı süvariler,
Atların efendileri...

İnsanların ve hayvanların hareketlerini sığ bir sahnede konumlandırmanın yol açtığı optik kaymalar nedeniyle



4.29 Parthenon frizi, detay, MÖ 447-432. Mermer, yükseklik yaklaşık 1.09 m. British Museum, Londra.

biri öbürünün üstüne abanırken karmaşıklaştığında dahi sahneyi natürel bir üslupla tasvir etmenin teknik sorunlarının üstesinden tamamen gelinmiştir. İzleyicinin revaklardan yukarı bakarken görüş açısının dikkate alınması ve yontularda bu durumun telafi edilmesi gerekmekteydi. Örneğin başlar ayaklara oranla daha yüksek rölyefli işlenmiş, arka plan içe doğru eğim vermektedir. Alınlıktaki azametli figürler de aynı şekilde, çok daha parlak ışık altında aşağıdan bakılmak için tasarlanmıştır. Heykeltıraşlar verdikleri biçimin ifade gücünü artırmak için -dokunsal biçim duygusu- "modelleme çizgileri" kullanarak örtülerin yontulmasında yeni bir teknik geliştirdiler.



4.30 Lapit ve kentaur, Parthenon'dan metop, MÖ yak. 438-432. Mermer, yüksekliği 1.42 m. British Museum, Londra.



4.31 *Kader*, Parthenon'un doğu alınlığından, MÖ yak. 438-431. Mermer, doğal boyuttan yüksek, British Museum, Londra.

Olimpiya'daki Apollo'nun omzundaki ve sol bileğinin üstündeki pelerin ütüyle düzleştirilmiş gibi görünürken, Parthenon heykellerinin kıyafetleri, ışığı yakalayan ve gölge veren derin kırışıklar ve yükseltilerle yontulmuştur. Hiçbir kumaş doğal halinde böyle buruşmaz. Verilen etki tamamen yapaydır. Bürümcüğe benzeyen bu örtüler alınlıklara pırıltılı bir canlılık vermiş ve daha önemlisi, gizlemekten ziyade altındaki bedenleri açığa vurmuşlardır. *Kader* grubunda (**4.31**) göğüslerin yumuşak dolgunluğu zarifçe uçuşan hatlarla, kolların yuvarlaklığı üzerlerinde giysinin sıkıca toplanmasıyla, kalçaların diriliği diagonal geniş katlarla vurgulanır. Bazen eşmerkezli hatlar, hacim ölçme aletinin kesinliğiyle biçimleri tasvir eder. Yunan heykeltıraşlar o sırada ayrıca vücudun aksi yönüne düşen örtme şekillerinin biçim dışında hareketi de belirtebileceğini anlamışlardı. Parthenon'daki İris'in torsosu bunun ilk örneklerinden biridir. Ancak Olimpiya'daki biraz daha geç tarihli Nike heykeli, bu sahada kısa zamanda kazanılan teknik ustalığı daha iyi göstermektedir (**4.32**). Zafer tanrıçası, arkasında uçuşan elbisesi, ön kısmına yapışmış haldeki örtüleriyle kaçarken görülür. Bu şekilde kapalı kısımlar çıplak kısımlara göre daha dolgun ve yuvarlak izlenim vermektedir.

NATÜRALİZM VE İDEALLEŞTİRME

Modelleme çizgilerinin kullanımı basit bir meslek hilesi değildi. Aksine, Avrupa heykel sanatının tarihinde iki boyutlu sanattaki kısaltım yöntemiyle karşılaştırılabilecek önemde bir dönüm noktasını belirtmektedir (bkz. s. 124). Konu aldığı objeden heykelin bir kopyasının çıkartılması değil de, görsel eşiti olarak bakılması yönünde yeni bir tutum geliştirilmesi mermer ve bronza canlılık görüntüsü kazandırılması çabasıyla ortaya çıkmıştı. Sokrates'in (d. MÖ 399) heykellerde "canlı görünebilme niteliğinin en güçlü görsel çekiciliği" sağladığını ifade ettiği söylenir. Ancak MÖ dördüncü yüzyıl ortalarından kısa bir süre önce, seleflerinden Platon (? MÖ 427-347) natüralizmde daha ileri giden gelişmeleri kınamış, "benzerlik yaratan sanat ile görüntü yaratan sanat" arasında birincisine tepkisel bir tercihte bulunarak ayrıma gitmiştir. "Sanatçılar günümüzde

4.32 Mendeli Paeonious, Olimpiya *Nike*'den, MÖ yak. 420. Mermer, kaidesi ile beraber yüksekliği 2.16 m. Arkeoloji Müzesi, Olimpiya.



gerçeğe hiç aldırmıyorlar" diye şikâyet etmiştir: "İmgelerine gerçekten güzel oranları değil, güzel görüntüsü verenleri dâhil ediyorlar." Başka bir yazısında ressamların ve heykeltıraşların "yenilik yapmasına veya gelenekselin dışında formlar yaratmasına" izin vermeyen Mısırlıları methetmiştir.

Olimpiya'daki *Nike* heykeli Mendeli Paeonious'a aittir, fakat kendisi çağdaşlarınca çok itibar edilmiş bir kişi gibi görünmemektedir. Öte yandan, adı bilinen bir heykeltıraş tarafından yapılarak günümüze ulaşan tek heykel de budur. Daha ünlü sanatçıların eserlerini yalnızca bazıları MÖ dördüncü yüzyıl sonlarında yazılmış anlatımlardan tanımaktayız. Elimizdeki formları ise MS birinci yüzyıla tarihlenmektedir. Fidias'ın Athena ve daha da meşhur Olimpiya'daki 12 metre boyundaki, fildişi, altın ve renkli cam kaplı ve ustalıkla işlenmiş çok sayıda figüratif rölyeflerle süslü kıyafetiyle tahtında oturan *Zeus* heykelinin nasıl göründüğünü tasavvur etmek dahi en hafif deyimiyle zordur. Diğer MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıl heykeltıraşlarının ünlü eserlerinin kopyaları, daha sonraki dönem edebiyatındaki betimlemelerden, özellikle Yaşlı Plinius'un (d. MS 79) bir doğa tarihi eserine ekli, kaybolmamış Yunan sanatına dair en eski anlatımından ve Pausanias tarafından MS ikinci yüzyılda yazılmış büyüleyici kılavuzundan (bkz. s. 128) tanınmıştır. Bu kopyalar MÖ birinci yüzyıl ile MS üçüncü yüzyıl arasında Romalı müşteriler için yapılmış olup, bir ölçüye kadar onların zevklerini yansıttıkları söylenebilir. Heykellerin birçoğu bronz asıllarının mermer çeşitlemeleridir ve bazıları sanatsal değere sahip olmakla beraber, birçok durumda duruşlarının ötesinde asılları hakkında genel bir fikir vermekten başka özellikleri yoktur. Dolayısıyla Yunan heykelinin tarihini aydınlattıkları kadar akılları da karıştırabilmektedirler.

MÖ beşinci yüzyıl ortalarında çalışmış olduğu söylenen Eleutheraeli Miron'un kaybolmuş *Diskovolus* yani disk atıcısı heykelinin çeşitli Roma versiyonları mevcuttur (**4.33**). Aralarındaki farklar, örneğin kasların ve kemiklerin, özellikle kaburga kemiklerinin işlenmesi, kopyaların aslından ne kadar ayrıldığına işaret etmektedir. Yine de Miron'un – bronzdan ve mermer kopyalarında etkisini bozan figürü destekleyen ağaç kütüğü olmadan– heykeli, Yunanların *rhythmos* adını verdikleri uzuvların birbirini karmaşık bir form kalıbı içinde dengelediği kompozisyon niteliğinin kesinlikle seçkin bir örneğiydi. Figürün devinim halinde değil de iki eylem arasında hareketsiz bir daimi duruş halinde gösterildiği bir denge denemesidir. Günümüz atletlerine göre, duruşu disk fırlatan bir insan tarafından doğal olarak takınılabilecek bir poz değildir. Yine de, vücudun hem kavis alan hem de kavisten kurtulan dönme hareketini, aynı zamanda diskin fırlamasını çok canlı verebilmektedir. Hareket –belki daha da çok hareket düşüncesi– statik mânâda nadiren daha etkili ifade edilebilmiştir. Cilalı bronzdan renkli gözleriyle asıl heykel, özellikle ayakta duran benzer türden atlet heykelleriyle birlikte görüldüğünde irkiltici bir canlılık sergilemiş olmalıdır. Miron antik çağlarda natüralizmi ile meşhurdu ve



4.33 *Diskovolus*, Roma İmparatorluğu dönemi kopyası. Mermer, yüksekliği 1.52 m. Museo Nazionale Romano, Roma.

insanı yanıltacak kadar canlısına benzeyen bronz inek heykeli (kopyası veya başka bir kaydı kalmamıştır) gibi pek ümit verici görünmeyen bir konuya ayrılmış tam 36 adet Yunan vecizesi günümüze kadar gelmiştir.

Diskovolus'un kompozisyonu yüksek rölyef olarak tasarlanmış gibi tek bir düzlemle sınırlanmıştır. MÖ 452-417 yılları arasında çalışmış Argoslu Polykleitos, buna karşılık, çoklu bakış açılarını dikkate almıştır. Heykelleri, bronz asıllarına göre yapılmış çeşitli kalitelerdeki Roma kopyalarından tanınmaktadır. En önemli heykeli ise ağırlığını tamamen sağ bacağına vererek ileri doğru yavaşça yürüyen, sol elinde bir mızrak tutan, başı hafifçe sağ tarafa çevrili, hareketlerindeki bu yön değişiklikleriyle figüre bir hayat ürpertisi kattığı ünlü *Doryphorus*, yani mızrak tutan adamdır (**4.34**). Heykeltraşın bu heykeli vücut oranları hakkındaki kuramlarını yansıtmak maksadıyla modellediği söylenmektedir. Roma zamanında heykel bu özelliği nedeniyle "Kanon" otoritesini kazanmış ve bu isimle anılmıştır.

Kopyaları daha çok beşinci yüzyıl heykeltıraşları tarafından keşfedilmiş pozların kayıtları olduğu için ilgi konusudur. Dönemin günümüze gelen bronz heykellerini niteleyen

KAVRAMLAR

İdeal: İdealizm, Oran ve "Kanon"

"İdeal" bir sanat kavramı olarak heykeltıraşların ve ressamların idealleştirme, başka bir deyişle en iyi modelleri seçerek ve belirgin kusurları ortadan kaldırarak günlük imgelerin ötesine geçebilecekleri inancına dayalıdır. Fiziksel mükemmellik imgesi yaratma ihtiyacı MÖ beşinci yüzyılda Yunanistan'da ortaya çıkmıştır. Sanatçılar cinsel ve toplumsal şartların biçimlendirdiği güzellik anlayışlarına vücut veren insan formlarını, ahlaki nitelikler de katarak yaratmak istemişlerdi. Platon metafizik "İdealar" kuramını örnek teşkil edebilecek herhangi bir şeyden çok uzak, zamandan bağımsız özler alanında var olan evrensel soyutlamalar olarak bu entelektüel iklimde geliştirdi. Onun fikrine göre, algılanabilir tüm objeler, algılanamaz düşüncelere karşılık gelen kusurlu kopyalardır. Bu idealar sadece akılla kavranabilir ve bu nedenle tüm görsel imgeler, kopyaların kopyalarından başka bir şey değildir. Bu öneriyi, resimler ve heykellerin görünen imgeleri ne kadar yakından taklit ederse o kadar yanıltıcı ve bozucu olacakları düşüncesi izledi. Dolayısıyla şiir dâhil tüm benzetmeli sanatların *Devlet* adlı kitabına girişi yasaklandı. Bununla beraber, Platon'un kuramları sanatçıların sezgileriyle algısal görüntülerin ötesini görme imkânını reddetmedi ve bu yolla "ideal" kavramı Avrupa estetik kuramında kalıcı bir etki elde etti. Uygulamada ise Yunan ve Latin edebiyatında tanımlanan, ayakları daha çok yere basan idealleştirme süreci daha büyük bir etki gösterecekti.

Ksenophon, Sokrates'in ressam Parrhasius'a şöyle dediğini aktarmaktadır: "Figürlerin resmini yaparken hiçbir detayı eleştirilemeyecek tek bir modele rastlaman kolay olmadığı için her bir modelin en iyi özelliklerini toplar, böylelikle her yanıyla güzel vücutların görüntüsünü aksettirebilirsin." Çok daha sonraları, hikâyeyi Yunan kaynaklarından öğrenmiş olması gereken Cicero (MÖ 106–44), beşinci yüzyıl ressamı Zeuxis'in Helena'nın tek bir resmini yapmak için nasıl beş farklı model kullandığını anlatır: "Zira tek bir vücutta güzellik için aradığı her şeyi bulmasının imkânsızlığına inanıyordu, çünkü doğa tek bir objeyi bütün parçalarıyla mükemmelliğe eriştirmemiştir." Ancak idealleştirme itkisini gerçekliğe benzeme ihtiyacı sınırladı ve bu iki sanatçının aynı zamanda yanılsatıcı becerileriyle de ünlenmiş olmaları önemlidir. Bugün kaybolmuş Yunan kaynaklarına erişen Yaşlı Plinius'a göre, Zeuxis "üzümleri öyle başarıyla resimlemişti ki, kuşlar bu üzümlere gelirlerdi" ve Parrhasius "keten bir perdeyi çok gerçekçi yansıtmış" hatta Zeuxis gerçek sanarak kenara çekilmesini istemişti.

Fakat ne kadar iyi seçilmiş olsa da, parçaların robot resim yapar gibi birleştirilmesiyle ideal temsil edilemezdi. Yunanların *symmetria* adını verdikleri orantı ilişkileri özellikle heykeller açısından temel öneme sahipti. Beşinci yüzyıl heykeltıraşı Polykleitos konu hakkında bir inceleme yazmış ve bunu göstermek için de sadece sonraki dönemlerde yapılmış kopyalarından tanıdığımız bir heykel yapmıştı (4.34). Bu inceleme, yani "*Kanon*" (Yunancada kanun veya kural anlamına gelir) kayıptır ancak Romalı hekim Galen veya Claudius Galenus (MS yak. 130–20), *Kanon*'a göre insan figürünün güzelliği veya mükemmelliği "kurucu unsurlarının eş ölçüleri yani *symmetria* uyarınca değil, parçalarının eş ölçülerine göre, yani parmağın parmağa ve tüm parmakların avuç ve bileğe ve tüm bunların ön kola ve ön kolun üst kola, neticede her şeyin her şeye göre eş ölçülü olmasından kaynaklanır." Bu ilişkileri sergilemek için beşinci yüzyıl Yunanistan'ında heykeller zorunlu olarak çıplak ve erkekti. Ayrıca, Stoacı filozof Protagoras'ın (MÖ yak.480-410) sık sık atıf yapılan "insan her şeyin ölçüsüdür" sözüyle belirttiği gibi, bunun evrensel bir anlamı da vardı. Polykleitos, "mükemmellik birçok sayının dakik hesaplanmasından meydana gelir" demiştir. Bu ifade, lirin tellerinin uzunluğuyla sesli armoni arasındaki ilişkinin keşfinde kozmik oranlar kuramını geliştirmiş MÖ altıncı yüzyıl Pisagorcu filozoflarının etkisini akla getirmektedir.

Antik Yunan'da modellenen ve yontulan, Roma İmparatorluğunda kopyaları bol bol yapılan ve on beşinci yüzyıl İtalya'sında yeniden keşfedilen ideal heykeller, İncil'in kanon kitaplarından mülhem kanon kelimesinin farklı bir anlamda kullanılmasıyla Batı sanatsal kanonunun bir parçası haline gelmiştir. Bu mânâda, kanon, sanat veya edebiyatın önemli kabul edilen eserlerinin toplamıdır. Bu heykeller ayrıca Avrupalıların kendilerine ve başkalarına karşı tutumlarını da alttan alta şartlandıran bir insan güzelliği ölçütü tespit etmiş, John Keats'in *Hyperion*'da (1818) belirttiği "güzellikte başta gelenin kudrette başta gelmesine dair ebedi kanun"a inancı teşvik etmiştir.

(bunların hiçbirini adı bilinen bir sanatçıya güvenle atfedememekteyiz) detayların işlenme tarzı ve ele alınış biçimindeki şaşırtıcı natüralizm ve modellemenin ustalığını, kopyalar çok az göstermektedir.

Güney İtalya'da Riace yakınlarında 1972 yılında denizden çıkarılan bir heykelin kemik ve cam hamurundan gözleri, bakırdan kirpikleri, dudakları ve göğüs uçları ile açık ağzında gümüşten dişleri vardır (**4.35**). Saçları en ince ayrıntılarıyla biçimlendirilmiştir. Yine de genel görünüşü, bazı açılardan karşılaştırılabileceği Mısır figürlerinden herhalde daha farklı olamazdı (2.35). Yunan heykeltıraşları insan figürünün canlı bir modelden dökülmüş gibi basitçe "kopyalanmasının" mümkün olmadığını değerlendirmekteydiler. Figürün bronz veya mermere, deyim yerindeyse sadece "çevirilemeyeceğini", aynı zamanda bir sanat aracı olması gerektiğini; idealleştirme ve natüralizm arasında ince bir dengede –mermer örneklerinde canlılık veren yaratıcı nitelikler kaybolmuştur– tutulan gerilimi anlamışlardı. Yapılı bronz savaşçı, ideal erkek figürü



4.34 *Doryphorus*, Roma İmparatorluğu dönemi kopyası. Mermer, yüksekliği 1.98 m. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

olmasının yanında yaşamının en güzel çağındaki bir insanın çok inandırıcı bir görüntüsüdür. Daha geç tarihli başka bir bronz heykel (Maraton yakınlarında denizde bulunmuştur) idealleştirme ile natüralizm arasındaki dengeyi birinci unsur lehine değiştirerek Yunan sanatında ilk defa MÖ dördüncü yüzyılda beliren ergenlik çağının hülyalı ruh halini yakalamak istemiştir (**4.36**). Bu niteliğiyle, dışa dönük *kouroi* heykellerinin, atletlerin ve gürbüz savaşçıların dünyasından çok farklı bir dünyanın ürünüdür. Klasik Yunan heykel sanatında çok belirgin olan güçlülük ve sükûnetle kendini uzakta tutma havası dördüncü yüzyıl ortalarında tarz sahibi zarif formlara yerini bırakmaya başlar. Bu yönelimle ilişkilendirilen en önde gelen heykeltıraş, hakkında çok az şey bilinen Praksiteles'tir (fl. MÖ. 375-330). Klasik arkeologlar ünlü Olimpiya'daki *Hermes* heykelinin eserin aslı mı yoksa çok iyi bir kopyası mı olduğu konusunda anlaşamamaktadır (**4.37**). Bu heykelin modellemesinin, Küçük Asya kıyılarındaki Knidos şehri için yaptığı ünlü Afrodit heykelinin (Romalılar Venüs demekteydi) günümüze gelen 49 kopyasında görülmeyen şekilde ustaca bir inceliğe sahip olduğu kesindir (**4.38**). Knidos Afroditi heykelinin kopyalarında, MS ilk iki



4.35 *Riace Savaşçısı*, MÖ 5. yüzyıl. Bronz ile kemik, cam hamuru, gümüş ve bakır kakma, yüksekliği 2 m. Museo Nazionale, Reggio Calabria.



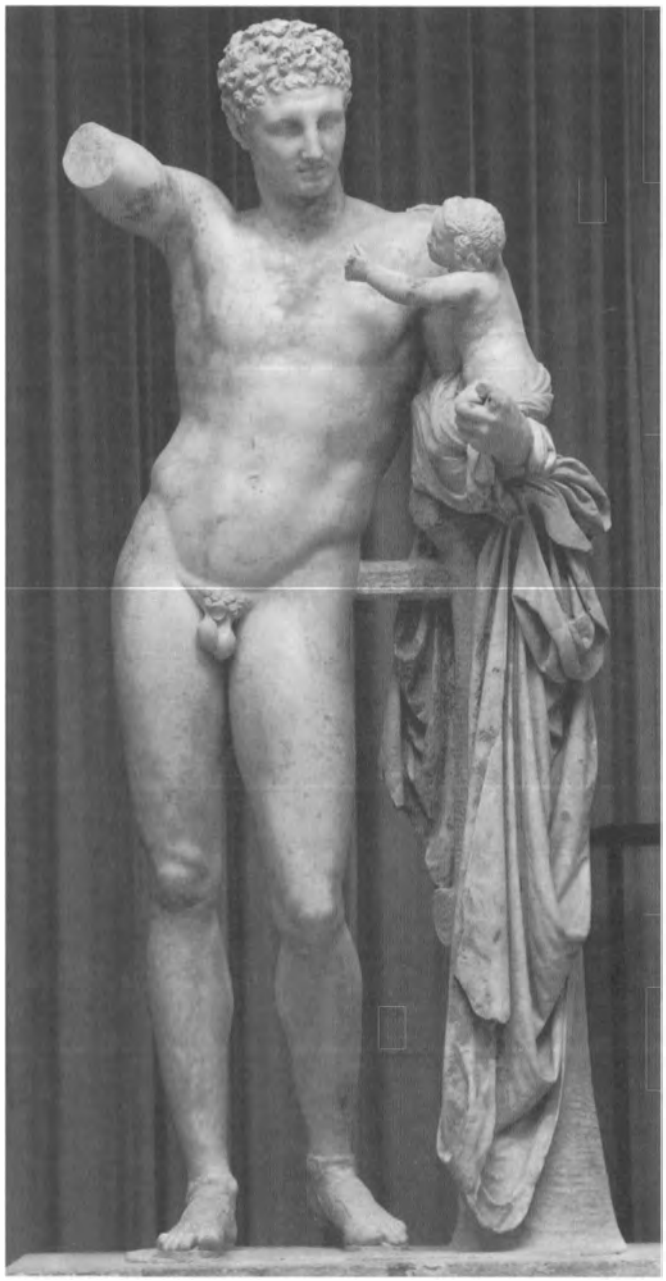
yüzyıl şairlerinin ve yazarlarının bahsettiği şehvet uyandırma niteliğinden pek fazla iz bulunamaz. Bu yazarların hepsi, heykelin kadın güzelliğinin mükemmel şekilde cisimleştirilmesi olduğunu, insanı yanıltacak kadar fevkalade bir canlılık taşıdığını söyleyerek övgüler düzmüşlerdir. Hatta ziyaretçilerden biri öylesine kendinden geçmiştir ki, kaideye (sözlüğe bkz.) atlayarak heykeli kucaklamaya bile çalışmıştır.

Sayısız çıplak erkek heykeli üretmiş eski Yunan heykel sanatında *Knidos Afroditi*, çok şaşırtıcı olsa da, tamamen çıplak ilk kadın heykelidir. (Yazılı kaynaklarda daha eski tarihli heykellerden hiç bahis yoktur ve Louvre ile Roma'daki Museo dei Conservatori'de sergilenen iki Roma kopyasının MÖ dördüncü yüzyıl ortalarına kökenlendiği iddiası kesinlik taşımaz.)

Daha önce gördüğümüz gibi, Yunanlar Suriye bereket tanrıçası Astarte'yi benimseyip Afrodit adını taktıklarında, derhal çıplaklığını örtmüşlerdi (4.5). Knidos'un Suriye'ye yakınlığı Praksiteles tarafından yontulan heykelin çıplaklığını sadece kısmen açıklayabilir. Zira bu figürle kelimenin tam anlamıyla çıplak kadının klasik güzelliğinin Batılı imgesini yaratmış, bu imge Avrupa sanatında mütemadiyen belirerek Avrupa sanatı ile diğer kültürler arasındaki temel farklılık-

4.36 *Boy* Maraton Körfezinden *Genç Adam*, detay, MÖ yak. 340-300 . Bronz, tam yüksekliği 1.3m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.





4.37 *Hermes ve Dionisos*, MÖ yak. 340. Mermer, yaklaşık yüksekliği 2.13 m. Arkeoloji Müzesi, Olimpiya.

ları özetlemiştir. Antik Yunanda çok sayıda yapılmış çıplak erkek heykellerinde olduğu gibi burada da natüralizm ve idealizm birleşmektedir. Ayrıca duruşu, genç atlet heykellerinde uygulanmış duruş tersine çevrilerek uyarlanmıştır – Afrodit'in ağırlığı sağ ayağına verilmekte, sol bacağı hafifçe ileriye uzanırken, sol ayak geride tutulmaktadır. Tek önemli değişiklik sıkıca kavuşturulan uyluklara ve uzuvların gamzeli yuvarlaklık ve yumuşaklığına yapılan genel vurgudadır. Çıplak erkeklerin pişkinliğinin tersine Afrodit üstünde bir şey olmasından hafifçe utanmış gibidir. Gözlerini kaçırmaktadır, Astarte'nin hareketleriyle cinsiyetini cesurca sergileyişi elini hafifçe kaydırmasıyla koruyucu bir saklamaya dönüştürülmüştür. Diğer elini kaldırarak göğüslerinin üstüne getirmesiyle, adı bilinmeyen bir heykeltıraş bu MÖ 300 yılı heykelinde imgeye yapılmış en önemli değişikliklerden birini gerçekleştirmiş, uzun ömürlü Avrupa sanatında "Venus Pudica" veya "Mütevazı Venüs" adıyla tanınacak en büyük modellerinden birini yaratmıştır. Bu figürün erotik çekiciliğini utangaç tavırları elbette arttırmaktaydı (**4.39**).

Yunan sanatının ilk dönemlerinde çıplak kadın figürlerinin nadir görülmesini, ayrıca dördüncü yüzyılda belirdiklerinde aldıkları özel formun nedenlerini sosyal ve estetik kaygıların bir araya geliş tarzı açıklayabilir. Antik Yunan kadar tümüyle erkek hâkimiyetinde yaşamış çok az medeni toplum olmuştur. Yasalar bu durumu yeterince açıklar: Örneğin zina evli bir kadının kocası olmayan bir erkek ile yaşadığı tek taraflı bir ilişki olarak, tecavüz ise kadının kendisine değil de kocası, babası veya vasisine karşı bir suç şeklinde tanımlanmıştır. Mal olarak görülen ve korunan yüksek sınıf kadınları evde tutulmuş, işlevleri çocuk bakımı ve ev işleriyle sınırlanmış, kocaları ise duygusal, fiziksel ve entelektüel heyecanı kendi cinslerinde veya *hetairai* ya da *porne* denen fahişelerde aramışlardır. Altıncı ve beşinci yüzyıl vazolarında fahişeler genellikle baştan çıkarıcı çeşitli pozlarda veya kelimenin gerçek anlamıyla pornografik denebilecek genelev sahnelerinde gösterilmişlerdir. Bu nedenle, kutsal mekânları dolduran erkek atlet heykellerinin arasına çıplak bir kadın eklemek çok tuhaf görünmüş olmalıdır.

Avrupa sanatını diğer tüm uygarlıklardan ayıran fikir ve teknikleri, hepsinin de ötesinde natüralizm anlayışını ilk geliştirenlerin Klasik dönem Yunan ressamları olduğuna hiç şüphe yoktur. Unutulmamalıdır ki, ressamlar kendi zamanlarında heykeltıraşlar kadar ünlüydü. Fakat heykeltıraşların eserleri hakkında bazı şeyleri, hiç olmazsa ikinci veya üçüncü elden öğrenebilsek de, antik Yunan ressamlarının eserlerine dair kesinlikle hiçbir şey bilmiyoruz. Bununla beraber, bu resimler hakkında anlatılanlar mekânsal derinlik ve hareketi temsil etmede ressamların natüralist becerilerine tanıklık etmektedir. Ksenefon'a göre, Sokrates sanatçıları objelerin tasvirinden ileri gitmeye, karakter ve duyguları en güzel ve asil halleriyle ifade etmeye çağırmıştır. MÖ dördüncü yüzyılda Aristoteles'in yazdıkları idealleştirme, karikatür ve gerçekçilik kavramlarını ressamların bu tarihte geliştirmiş olduklarını akla getirmektedir ("Polygnotos insanları daha iyi, Pauson daha kötü ve Dionisos oldukları gibi yansıtmıştır"). Adları bilinen büyük Yunan ressamlarının eserleri tamamen yok olduğundan, bahsedilenlerden hangisinin eserlerinde başarı kazandığı elbette bilinemez. Atina Akropolis'inde Propilaea'nın yanındaki binada asılı duran resimlerden, diğer Yunan mabetlerindeki yüzlerce resimden veya Roma'ya taşınan eserlerden tek bir parça bile kalmamıştır. İtalya'nın Paestum şehrinde 1968 yılında keşfedilmiş, MÖ 470 yılına tarihlenen mezardaki resimler muhtemelen Yunan, ancak taşra tarzı eserlerdir. Lefkadia ve Vergina'da yeni keşfedilen MÖ dördüncü ve üçüncü yüzyıl Makedon mezarlarındaki resimler de bu niteliktedir. Vergina resimleri hasar görmüş halleriyle bile önemli oldukları halde antik Yunan resmine dair ancak kısmi izlenim verirler (5.7).





4.38 ÜSTTE SOLDA *Knidos Afrodit'i*, Roma dönemi kopyası. Mermer, yüksekliği 2.03 m. Vatikan Müzesi, Roma.

4.39 ÜSTTE SAĞDA *Capitoline Afrodit'i*, Roma dönemi kopyası. Mermer, yüksekliği 1.87 m. Museo Capitolino, Roma.

Vazo Resmi

Klasik dönem resimlerinin İtalya'da kopya edildikleri ve muhtemelen Pompeii evlerinin duvarlarına çizilmiş resimlere modellik ettikleri biliniyor (bkz. s. 181). Ancak kopyaları yapanların aslına ne kadar sadık kaldıklarını veya eserlerin orijinal kompozisyonlarının genel izlenimininden fazlasını verip vermediklerini söylemenin herhangi bir yolu yoktur. Elimizdeki tek görsel kanıtı Yunan çömleklerinin üzerindeki süslemelerden edinmekteyiz. Bu süslemeler doğal olarak duvar ve panel resimlerinden önemli açılardan, özellikle ölçek bakımından ayrılır. Ancak yine de edebi kaynakların atıfta bulunduğu üzere temsil tekniklerinin gelişmesini gösterirler. Yunan çömlek resimlerinin büyük çoğunluğu kullanıma yönelik eşyaların (şahsi temizlik, içki içilmesi vb için yapılanlar) üzerindedir. Bazı vazolar ise cenaze veya törensel amaçlara hizmet etmiştir (örneğin, Panathenea oyunlarında sunulması gibi). Doğal olarak çömlekler, –rahatlıkla eritilebildiğinden çok azı günümüze erişebilen– metal kaplardan daha az değerliydi. Bununla beraber, çömlekler de büyük hüner ve sanatkârlıkla işlendi. Hem zarif hem de pratik temel şekiller MÖ altıncı yüzyılda geliştirilmişti. Şarap için gövdesi genişleyen uzun iki kulplu *amfora*, üç kulplu *hydria* yani sürahi, (âdetler uyarınca) şarap ve suyun karıştırıldığı geniş ağızlı *krater*, karışımı boşaltmak için kullanılan *oinohe* adlı küçük testi ve şarap içmek için küçük, engin kupalar *kiliks* ve *kantharos*. Konusu genellikle mitolojiden alınan kapların üzerine çizilen figüratif sahneler, aslına bakılırsa dönemin dramatik şiirleri ve kayıtlarda geçen büyük boyutlu resimleriyle çok benzerlik göstermekteydi. Her ne kadar şarap tanrısı Dionisos şehvet düşkünü satirlerin saldırına uğrayan kadın müritleriyle beraber çok sık belirse de Olimpos'taki tanrılardan ziyade insanlar ve masalsı hayvanların hikâyelerinin tercih edildiği açıktır. Ayrıca gündelik hayattan sayısız sahneler resmedilir: çalışan sanatçılar ve zanaatkârlar, ev işleriyle meşgul kadınlar, gimnasyumda idman yapan atletler, içki içenler ve tiyatro performansları. Heteroseksüeller ve homoseksüeller arasında sevişme sahneleri de son derece açık yüreklilikle temsil edilir. Gerçekten de bu vazolar, günümüze gelen diğer sanat eserlerinden çok daha açıkça Yunanların kendi dünyalarında o dönemlerde nelerle uğraştıklarını yansıtır.

Figürler MÖ altıncı yüzyılda genellikle açık portakal kırmızısı zemin üstüne siyahla işlenirdi. "Siyah figür" adı verilen işlem büyük teknik beceri gerektiren bir Yunan icadıydı. Bir kap (elle döndürülen çarkta) biçimlendirildikten ve kurutulduktan sonra düzgünce perdahlandırılarak en sonunda inceltilmiş ve seyreltilmiş silip adı verilen (bazen buna yanlışlıkla "sır" denmektedir) bir kille üstü bir tabaka halinde boyanırdı. Kuruduğunda, bu tabaka süslemeler için zemin olur ve yine astarla üstüne resim çizilirdi. Silipiçin kullanılan kilin kimyasal bileşenleri öyleydi ki, kap ateşe verildiğinde ve fırının sıcaklığı üç aşamada dikkatle kontrol edildiğinde alt silip portakal kırmızısı, süslemeler ise parlak siyah bir renk alırdı (4.12). MÖ beşinci yüzyıl başından önce, "kırmızı figür" adı verilen tersine işlem alternatif olarak kullanıma girdi. Kompozisyonun zemini siyah astarla boyanırken, siyah ayrıca kırmızı alt astarlı vazoların "ayrılan" figürlerini eklemek için de kompozisyonda kullanıldı. Her iki işlemde de aynı tür yerli kil ve aynı pişirme yöntemi kullanıldığından, bazı çömlekçiler vazonun bir yanını siyah figürle, diğer yanını da kırmızı figürle boyayarak "hünerlerini sergilerdi". Kırmızı figür zamanla bazı özel törenlerde kullanılan belirli geleneksel kapların, özellikle Panathenea oyunlarında kazananlara armağan edilen siyah figürlü kapların yerini aldı.

Siyah figür esas olarak bir siluet sanatıydı. Vücudun modellenmesini gösteren ayrıntılar kırmızı dış çizgilerle belirtilir (veya daha çok zemin rengine siyah astarla işlenir) ve görsel etkileri düşük kalır. Bu gölge formlarını hafif ışıklı figürlere dönüştürmek için kırmızı figür işleminin kullanılması gerekliydi ve bu da saf kavramsal imgeden ayrılışı beraberinde getirdi. Örneğin siyah figür vazolarda genellikle yapıldığı gibi, baş profilden verilse bile gözler ön cepheden gösterilmek zorundaydı (çünkü tamamen gösterilen bir yüzün silueti manalı değildir). Kısaltım yöntemi de ilk defa kırmızı figür vazolarda ortaya çıkar.

Kırmızı figürün gelişiminin, büyük ölçekli ve çok daha kısıtlı paletlerle çalışan ressamların yarattığı etkileri taklit etme arzusundan ilham almış olması kuvvetle muhtemeldir. Kırmızı figürlü vazo ressamları, figürleri öncesine göre çok daha geniş duruş silsilesinde çizebiliyorlardı. Heyecan

ve karakterleri yüz hatlarında belirtebiliyor (hatta ifade edebiliyor), hatta mekânda derinleşme hissini verebiliyorlardı. Ressam Polygnotos'un etkisi Meidias tarafından yapılmış (ve belki de resimlenmiş) bir vazoda fark edilmiştir (**4.40**). Kumaşlar dalgalanmakta, atlar dörtnala koşarken başlarını çevirmekte, Polideuces'in savaş arabasıyla kaçırılan Hilaeiria'nın yüzünde neredeyse karikatürize edilmiş bir üzüntü görülürken, zeytin ağaçlarının küçük dalları kırsal manzara ortamını hissettirmektedir. İncelikle çizilmiş hatların biçimi ve hareketi beraberce yansıtma imkânı bu vazoda mükemmel kullanılmıştır. Ancak çok daha büyük ölçekli zeminlerde duvar veya pano ressamları tarafından verilebilecek etkileri yaratmanın sıkıntılarını ortaya koyan bu vazo, yine de gerçek bir ustalık eseridir. Parrhasius ve Zeuxis gibi ressamların başarıları pano resmine çok yakın bir işlemle bezenmiş bir kabın üzerinde daha içtenlikle yansıtılabilmiştir: *lekythoi*, yani beyaz zemin. Diğerlerine kıyasen küçük, mükemmel bir zarafete sahip bu testiler, vücudu temizlemekte kullanılan yağın konulması için yapılır ve birçoğu cenaze merasimlerinde kullanıldıktan sonra ölüyle beraber toprağa gümülürdü. Tamamen beyaz kil ile astarlanan bu kaplar pişirilir, sonra da tempera renkleriyle (sözlüğe bkz.) bezenirdi; ancak bu resimler kapların çok sık kullanılması nedeniyle kısa zamanda dökülürdü. Gerçekten de bu resimler sağlam kalan kapların neredeyse hepsinden silinmiştir. Ancak sağlam kalabilmiş figür çizimleri, etkileyici oldukları kadar şaşırtıcı derecede özgürdür (**4.41**). Avrupa sanatında benzeri eserlerin ortaya çıkması için aradan 2000 yıl geçmesi gerekecektir. Birkaç cesur çizgi bir uzuv veya kıyafeti, geniş bir vuruş saç buklesini belirtmeye yeterken, iki ya da üç hafif fırça darbesi ağza veya göze duygusal bir ifade vermektedir. Daha da dikkat çekici olan husus, çevre çizgilerinin siyah ve kırmızı figür vazolarındaki gibi sadece silueti tanımlamak için kullanılmaması, ayrıca hacmi belirtmesidir. Bu tür bir görsel stenoyu sadece grafik temsilin sorunlarını çoktan çözmüş ve bu eğilime alışık olduğu için "okuyabilen" bir sanatçı uygulayabilir.

En güzel birkaç *lekythoi* –burada gösterilen örnek dâhil– Peloponnes Savaşında ölen Atinalılarla birlikte gömülmüştür. Ölenin anısına yapılmış çok az eser bu kadar sade ve dokunaklıdır. Mezarının önünde sanki "neşeli bir günde sıcak mahallesine" son bir kez daha bakmak istermiş gibi oturan bir askerin her iki yanında muhtemelen arkadaşlarından veya akrabalarından iki figür durmaktadır.

Kahramanca tavırlar görülmez; yas tutanlar üzüntülü hareketler sergilemez ve asker de yok olmanın kaçınılmazlığını metanet ve üzüntü karışımı duygularla karşılar. Hayat sevgisi, ünlü " Ölmeden önce kimseye mutlu deme, en iyi ihtimalle şanslıdır" sözünde özetlenen kaderci bakış açısıyla dengelenir (Herodotos bu özdeyişi kanun koyucu Solon'a atfetmektedir, ancak Sofokles tarafından da kullanılmıştır).

4.40 Meidias, vazo, detay, MÖ yak. 410. British Museum, Londra.





4.41 *Lekythos*, MÖ 5. yüzyıl sonları. Yüksekliği 49 cm. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.

Stel

Mezarlar, çoğu uygarlığın mezar sanatını niteleyen dini veya büyüsel nitelikleri olmayan taş anıtlarla –başka bir deyişle "hatırlatıcılar" yani "bildiriler" ile– işaretlenirdi. Yunan anıtları ölümden çok hayatı, hayattakilerin zihninde canlı kalan ölünün hatırasını vurgulamıştır. Bu anıtlar genellikle *stel* adı verilen rölyef yontulu dik bloklardır. İlk örneklerinde birden fazla figür pek bulunmazken, MÖ beşinci yüzyıl ortalarında veya sonlarında geliştirilen türleri alınlıklı sundurma ile çerçevelenmiş iki veya daha fazla figürü gösterir. Figürler arasındaki ilişki çok fazla abartılmadığı için bu eserlere kasvetli bir dramatik güç verir. Bir koca eşine şefkatle, fakat duygularını fazla açığa vurmadan veda eder; aynı şekilde oğlu yaşlı babasından, baba da genç yaşında ölen oğlundan ayrılır. Bazı *stel*'ler anıtın konusunu oluşturan düşünceli şekilde oturan bir kadını, ayakta duran ve elinde bir sepet tutan bir kadınla –köle veya kızıdır; boyut farklılığı itibar farkını ifade eder– beraber gösterir (**4.42**).

Aynen tekrar edilmeleri bu figürlerin portre niteliği taşımadıklarına açıklık getirir (gerçi seçkin kişilerin portreleri Yunan sanatında MÖ dördüncü yüzyıl başlarında ortaya çıkmaya başlamıştı). Bu tür *stel*'ler sadece zenginleri anmak için yapılmazdı. Birçoğu sıradan zanaatkârı el aletleriyle göstermektedir. Hele ki bir tanesi, tahminen efendisi veya hanımı tarafından köle bir kız için diktirilmiş. Hiçbiri, Küçük Asya'nın uç bölgelerindeki Helen dünyasında yaptırıldığı gibi hükümdarlara adanmış azametli anıtlar olma (örneğin "mozole" sözcüğünün geldiği Karyalı Mausolus'un mezar anıtı) iddiasında değildir. Kibrin yani *hubris* duygusunun yaratabileceği ciddi sonuçlardan duyulan korku bunun kısmen nedenleri arasındaydı. Aynı şekilde, öteki dünyaya herhangi bir atıfta da bulunmazlar; "büyülü" bir işleve sahip değildirler. Yunan edebiyatında her zaman öne çıkan, fakat günümüzde çok uzaklarda kalmış ve kavranması güç, akıldışı inançların arkasında gizlendiği tanrıların heykelleri ve rölyeflerine nazaran ölçüleri ve insani konuları nedeniyle doğrudan ve hemen etki ederler.

4.42 Hegeso'nun mezar *steli*, MÖ yak. 410–400. Mermer, yüksekliği 1.5m. Milli Arkeoloji Müzesi, Atina.



Antik dünyada *stel*'ler büyük sanat eserleri arasında sayılmazdı. Romalılar bu taşları nadiren çalmış veya kopya ettirmişlerdir. Plinius ve Pausanias da bunlardan pek söz etmemişlerdir. Önde gelen heykeltıraşlar tarafından herhangi bir *stel* yapıldığı kuşkulu görünmekle beraber, bazen yontularının duyarlılığında, ünlü heykeltıraşların kaybolmuş eserlerinde eksikliği duyulan nitelikleri barındırırlar. Öte yandan, çoğunluğu seri üretilmiş görünmektedir. Bazı örnekler arasındaki çok yakın benzerlikler bir tür işaretleme aparatıyla (sözlüğe bkz.) tek bir modelden kabaca biçimlendirildiklerini akla getirmektedir. Bunlarda ve diğerlerinde (MÖ dördüncü yüzyıl başlarında kullanılmaya başlanan) mermerde derin oluklar açarak çalışma tekniklerinin gelişimini takip edebiliriz. *Stel* ayrıca, Yunan heykel sanatının, Pers savaşlarından hemen sonra Klasik dönemin başında hâkim olan sert tarzından beşinci yüzyıl ortalarının durgunluğuna ve buradan dördüncü yüzyılın zarafetine ve daha büyük ifade gücüne kadar ana üslup eğilimlerini yansıtır. Mezar taşlarının çok azında tarih yazıldığından bu üslup silsilesi ana hatlarıyla, kabaca bir kronolojik çerçeve olarak anlaşılmalıdır. MÖ dördüncü yüzyılın bazı heykeltıraşları –ayrıca vazo ressamları– Platon gibi kişilerin sanatta ve siyasette değişime güvensizliklerinin bir yansıması olarak belki stel'lerde de geçmişe bakıp, daha önceki dönemlerin üsluplarına özlem duymuşlardı. Gelenek Yunan sanatında, özellikle mimaride yenilik kadar önemli bir rol oynamıştır.

Geç Klasik Dönem

MÖ dördüncü yüzyıl çoğu zaman bir sanatsal gerileme dönemi olarak tasvir edilmiştir; değişim dönemi olduğu ise kesindir. Mimarideki yeni eğilimler Epidavros'taki iki binada çok belirgindir: Tiyatro ve işlevi bilinmeyen dairesel yapılı tholos. Her iki bina da sağlık tanrısı, ölüleri canlandırma gücü olduğuna inanılan ve kültü dördüncü yüzyılda çok tutulmuş Asklepios mabedinin sınırları içindedir. Tanrının korumasını isteyen müritlerin bağışları binaların finansmanını sağlamıştı. Tiyatro antik Yunan yapılarının en çarpıcıları arasındadır ve mimarideki saf geometrik form idealini açığa kavuşturur (**4.43**). Bu çok sade yapı, yuvarlak orkestra platformu veya koro için (müzisyenler için değil) dans alanı ile bunun etrafında yükselen 55 mermer basamaktan oluşan çapı 118 metre olan bir oditoryumdur. Daha ilerisinde sahne için uzun ve dar bir yapı vardı. Dionisos kültüyle bağlantılı ayinler için uyarlanmış bu biçim, bir tepenin eşiğindeki doğal bir boşluktan ibaret ilk tiyatro türü olarak bu yolla düzenli hale getirilmiş ve güzelleştirilmiştir. Bildiğimiz haliyle drama bu ayinlerden gelişmiştir. Atina'da trajedilerin ve komedilerin MÖ beşinci yüzyılda ilk defa icra edildiği tiyatro binası, Akropolis'in altındaki kayalık bir yarıkta, tahta sıralar konulmuş her iki yanındaki binaların arasında sıkışmış basit bir oditoryumdu. (Günümüze ulaşan kalıntılar, daha ileri tarihli ve yeniden biçimlendirilmiş halidir.) Epidavros'ta geniş kırsal alanda mekân sınırsızdı. Bu nedenle tiyatro 14.000 kişinin performansları izleyip dinleyebileceği - seyircilerin bugün de hayranlık duyduğu akustik başarısı ile - "doğal" bir geometrik biçim alabildi. Ancak tiyatro Yunan dramasının büyük yaratıcı dönemi sona erdikten sonra inşa edilmiştir. Beşinci yüzyılda Atina'da sadece yeni eserler sergilenirken –her yıl üç trajedi (her biri üç bölümlük) ve beş komedi– şimdi ise Aristoteles'in bir süre sonra dramatik şiirin kurallarını derleyeceği bu "klasikler"in en sevilenleri tekrar sahneye konmaktadır. Burada sadece tiyatronun mimari formu değil Yunan draması da düzene konmuştu.

Epidavros'taki *tholos* söylenenlere göre, tiyatronun da mimarı olan Polykleitos (*Doryphorus*'u yapan, daha önce yaşamış heykeltıraşla karıştırılmamalıdır) tarafından tasarlanmıştır; ancak fazla oymalı süslemeleriyle üslubu çarpıcı bir farklılık gösterir. Atina'da ilk defa beşinci yüzyılda geliştiril-

4.43 Tiyatro, Epidavros, yapımının başlaması MÖ yak. 350.





4.44 Epidavros'taki *tholos*'tan Korint sütun başlığı, MÖ yak. 350. Arkeoloji Müzesi, Epidavros.

miş, ancak dördüncü yüzyıldan önce az kullanılmış Korint sütun başlıkları burada öne çıkar ve Yunan mimarisindeki yeni eğilimi niteler (**4.44**). Kıvrık filizleri ve kenger yaprağı motifleriyle İyonik başlıklardan daha dekoratif olmakla kalmamakta, dört kenarı da aynı olduğu için yandan bakıldığında (örneğin bir binanın köşesinden) - neredeyse her zaman tapınakların iç mekânlarında kullanılan - bu başlığın yarattığı biçimsiz etkiyi önlemekteydi. Dolayısıyla güzelleştirme ve düzenlilik kazandırma yönündeki yeni talepleri tamamen karşılamaktaydılar.

Benzer eğilimler konut mimarisinde de belirgindir. Büyük hatip ve Makedon Kralı II. Filippos'un (bkz. s. 167) önde gelen muhaliflerinden Demosthenes (d. MÖ yak. 384) Atina'daki lüks evlerin ilk defa kendi zamanında ortaya çıktığını beyan etmiştir. Atina'daki bir evden çok ilginç imzalı bir mozaik taban dışında fazla bir şey kalmamıştır. Kuzeydoğu Yunanistan'daki Trakya sahiline yakın Olinthos'ta –MÖ 430'da kurulmuş ve MÖ 348'de yıkılmış bir şehir– yürütülen kazılar, büyük evlerin ana odasının (erkek misafirlerin ağırlanması için kullanılan *andron*) zeminlerinin çoktandır mozaik döşendiğini açığa çıkarmıştır. Biraz daha ileri tarihli muhteşem bir mozaik örneği, Olinthos'tan içerideki Pella'da bulunan bir evde sağlam kalmıştır (5.8). Olinthos, Perikles'in davetiyle gelen Miletli Hippodamus tarafından - Atina'nın limanı Pire dışında (MÖ yak. 460–445) Yunanistan'ın merkezi ve güney bölgelerinde kullanılmamış - düzenli ızgara planına göre tasarlanarak inşa edilmişti. Atina bizzat dar, kıvrımlı sokaklardan ve caddelerden oluşmuş dolambaçlı bir şehirdi. Günlük hayatın merkezi olan pazar yeri ve buluşma alanı *agora* (genel anlamıyla 'alan'), MÖ ikinci yüzyılda bir düzene sokulana kadar (bkz. s. 177) basit bir *stoa* yani hava şartlarından koruma sağlayan uzun revaklı şekilsiz bir alandı.



4.45 Panagürişte'den amfora, Bulgaristan, MÖ yak. 350–300. Altın, yüksekliği 25.4cm. Arkeoloji Müzesi, Filibe.

Kuzey Yunanistan'daki yönetici sınıfların kendilerini kaptırdıkları lüks zevklerin başka bir kanıtını, Makedon Kralı II. Filippos'un kurdurduğu başkent Filibe (günümüzde Bulgaristan'ın Plovdiv şehri) yakınlarındaki bir mezarda bulunan altın vazolar sağlamaktadır (**4.45**). Vazolar olağanüstü incelikli bir zarafettedir. Güneyde resimli çömlekler üzerindeki aşırı kullanılmış veya gücünü yitirmiş figürler burada yeni bir canlılıkla solumaktadır. Bunun sebebi belki de "barbarlar"la temaslarıydı. Kulplar, Ahamenid kaplarındaki gibi aynı amaca hizmet eden, ancak bu defa genç ve diri kentaurlara dönüşen dağ keçilerinin hayvan canlılığına sahiptir.

Antik Yunan mücevher işlemecilerinin en güzel eserleri aslına bakılırsa Güney Rusya İskitleri için yapılmıştır. Herhangi bir dönemde veya ülkede yapılmış en güzel altın takı, bir göçebe kabilesi reisinin göğsünde taşınması için yapılmış ve onunla beraber Dinyeper Nehri yakınlarında gömülmüştür (**4.46**). Hayvanlar öylesine bir canlılık ve natüralizmle işlenmiştir ki, alt kesitteki griffinler son derece keskin gözleme dayanan atlar, büyükbaş hayvanlar, koyunlar, köpekler, tavşanlar ve hatta birkaç çekirge kadar inandırıcıdır. Biri koyun sağan, diğeri amfora tutan ve ikisi de bir hayvanın kürkünden gömlek diken merkezdeki dört insan da bu süs eşyasına dâhil edilmiştir. Fakat bu figürlerin



4.46 Orhonikidze'den göğüs zırhı, Rusya, detay, MÖ 4. yüzyıl. Altın, çapı 30.6cm. Tarih Müzesi, Kiev.

temsil ettiği basit kırsal hayat tarzı ile mücevheri yapan kuyumcunun gelişkin teknik ustalığı arasındaki tezatlık vurgulanmamıştır. İskitler ne karikatürize edilmiş ne de idealleştirilmiştir. Bu halk çok daha sonraları, Romalılar zamanında "uygar" insanların yitirdiği masumiyet ve ahlaki değerlerini korumuş "asil vahşiler" olarak görülmeye başladı.

Yunan sanatçılarının eserleri Klasik dönemin sona ermesinden önce Helen dünyasının sınırlarının ötesine geçerek yayıldı: altın takılar, bronz kaplar, resimli çömlek vazolar ve çok daha geniş alanlara erişen sikkeler bunlar arasındaydı. Değerli metalleri aynı ölçü, ağırlık ve değerlerlerle şekillendirme fikri başka birçok şey gibi Küçük Asya kökenlidir. Fasulye tanesi biçimli, mühürlenmiş elektrum parçalar MÖ yedinci yüzyılın ortalarından hemen sonra Lidya'da icat edilmiştir. Ancak Yunanlar 100 yıl içinde bu sikkenin biçimini, sikkeyi basan şehrin kabartmalı amblemini taşıyan disk modeline göre düzenlediler -örneğin Atina sikkelerinin ön yüzünde Athena başı ve arka yüzünde kutsal baykuşu vardı (**4.47**). Tasarımlar sık sık düzeltilip değiştirildiğinden, sikkeler Arkaik'ten Helenistik döneme

4.47 Athena başı ve baykuşlu Attika tetradrahmi, MÖ yak. 479. Gümüş, çapı 2.5 cm. British Museum, Londra.



4.48 Siraküza'dan dekadrahmi, MÖ 413-357. Gümüş, çapı 3.5cm. British Museum, Londra.





4.49 Lucania, Lukanya'daki Herakles didrahmi, MÖ 370-28. Gümüş, çapı 2.2 cm. British Museum, Londra.



4.50 Aşamalar halinde MÖ 2.yüzyılda imgelerin stilize edilmesi. Kelt sikkeleri, Makedonya Kralı II.Filippos'un altın stater sikkesindeki simgelerinin taklidi, çizim.

kadarki Yunan sanatının kısa bir tarihine işaret eder. En eski örneklerinde, başlar profilden gözler ise ön cepheden verilir ve hayvanlar şematize edilmiştir. Daha sonraları Klasik dönemin natürel ideallerini temsil etmişlerdir. Başını emin bir tavırla taşıyan, yunuslarla çevrili Arethusa modelli Sicilya'daki Siraküza sikkeleri (**4.48**) en güzellerindendir. MÖ dördüncü yüzyılın sonlarında ise sikkelerde daha büyük zarafet ve giriftliğe doğru bir eğilim görünürlük kazanır (**4.49**).

Makedon Kralı II. Filippos, Trakya'daki Pangaeus Dağı'ndaki altın madenlerini MÖ 356'da ele geçirdikten sonra çok geniş alanlara yayılan sikkelerini bastırmıştır. Altın *stater* (8,6 gram ağırlığında bir para) bu sayede uluslararası para birimi haline gelmiş ve uzun süre Makedonya'da basımına devam edilmiştir. Daha sonraları da üstündeki amblem, tasarımların sembolik anlamını bilmeyen Orta ve Kuzey Avrupa halklarınca taklit edilmiştir. Bu tasarımların ağır ağır doğallığını yitirmesi ve figüratif olmayan desenlere dönüşme süreci çok bilgilendiricidir. Örneğin Apollon başı giderek birbirinden kopuk yüz hatlarının birleşmesine indirgenmiş ve sikkenin arka yüzündeki iki atlı savaş arabası –herhalde Filippos'un Olimpiyat oyunlarındaki zaferlerine göndermede bulunuyordu– tamamen soyutlanarak kaybolmuştur (**4.50**). Günümüzde kullandığımız idealleştirilmiş başlar ve natürel tarzdaki simgelerle işlenmiş metal paralar, Yunan sanatının kendini kabul ettirme gücünü tekrar bizlere göstermektedir. Sikkeler modern dünya sanatını antik Yunan sanatıyla ilişkilendiren kesintiye uğramamış tek bağdır.

BARBARLARIN TERCİHLERİ: İSKİTLER VE HAYVAN ÜSLUBU

MÖ beşinci yüzyıl ortalarında Karadeniz'in kuzey sahillerindeki Olbia'ya İskitler hakkında bilgi toplamak için giden Herodotos "tahkimatlı şehirleri olmayan, gittikleri her yere götürdükleri yük arabalarında yaşayan, tek başına veya hep beraber at sırtında ok ve yayla savaşmaya alışkın ve gıda ihtiyacını tarımdan değil, ellerindeki büyükbaş hayvanlardan gideren bir halktır" demişti. Doğudan geldiklerine inanarak, kökenleri hakkında ne bulursa öğrenmeye girişen Herodotos âdetlerini tasvir ederek, ölen bir kralın cenazesindeki tüyler ürperten törenleri canlı bir dille anlatmıştır. Fazla bir hayranlık duymasa da bir itirafta bulunmaktadır: "Bir şeyi başarmışlardır ve insan ilişkilerinde en çok önem taşıyan bu meselede dünya yüzündeki herkesten daha iyidirler: Söylemek istediğim, ülkelerini işgal eden hiç kimse mahvolmaktan kurtulamaz ve kendileri bir düşmandan kaçınmak isterlerse, bu düşmanın onlarla temasa girmesi mümkün değildir" (*Tarihler, IV*). Farklı bir açıdan, günümüzdeki araştırmacılar tarafından pek anlaşılmazlar. Rusya'nın çeşitli yerlerinde yürütülen kazılarda çok sayıda İskit eşyası çıkartılmıştır. Büyüleyici ve çok güzel olan bu eşyalar bir o kadar da akıl karıştırıcıdır. Arkeologların tarihlerini kurgulama çabaları sürekli boşa çıkmıştır.

İskitler Tuna Nehrinden Moğolistan'daki Gobi Çölüne uzanan muazzam step bölgelerinde yani ağaçsız otlaklarda yaşamış, seyrek nüfuslu, birbiriyle ilişkili kültürlere sahip atlı göçebelerin en önde gelenleridir. Bu mesafe kabaca Kuzey Amerika'nın bir sahilinden diğer sahiline uzanan toprakların iki misline tekabül eder. Bu halklar hakkında yegâne bilgi, diğer uygarlıklarda olduğu gibi mezarlarında bulunan eşyalardan ve MÖ ikinci binyıldan Avrupa Ortaçağına kadar uzanan bir dönemde aralıksız tehdit oluşturdukları Akdeniz, Batı Asya ve Çin'deki komşu toplumların tuttukları kayıtlardan elde edilmektedir. MÖ üçüncü yüzyıl sonlarında yapımı başlatılmış Büyük Çin Seddi'nin amacı da bu halkları dışarıda tutmaktı.

Bu göçerlerin ülkesi, avcılar ve balıkçıların yaşadıkları büyük kuzey ormanları ile tarımın çok geliştiği ve şehirlerin kurulduğu ılıman iklime sahip bölgeler arasındaydı. Çok defa bu iki bölge arasında tutulup kalmalarının bu halkların gelişimini durdurduğu söylenmiştir. Fakat böyle düşünceler meselenin yanlış anlaşılmasındandır. Göçerlik, doğrudan Taş Çağı avcılık ve toplayıcılığından değil –atların evcilleştirilmesiyle– karma tarımdan çıkmıştır. Bu yolla sürekli otlatmaya veya tarım yerleşimine uygun olmayan topraklardan azami ürünün elde edilmesi amaçlanmıştır. Temeli ise otlatma imkânlarından en yüksek verimi elde edecek farklı türlerin besiciliğinin titizlikle yapılmasına dayalıdır: uzun boylu otlarla iyi beslenen büyükbaş hayvanlarla kısa boylu otlarla yetinen koyun ve keçiler. İklim koşulları bahar ve yaz aylarında saman temin eden geniş alanlarda otlatılan sürülerin kışın hayatta kalabilecekleri daha sınırlı otlaklara sürekli hareket etmelerini gerektirmekteydi. Göçerler şehirlerde geliştirilmiş teknolojiyi kendi ihtiyaçları için kullanmışlardır: Bronz ve sonra demir işçiliği ve tekerlekli arabaların kullanılması. Batı Asya ve Klasik dünyanın eski uygarlıklarından daha uzun süren (esasen yıkılmasına yardım da etmişlerdir) bir toplum biçimi yaratmışlardır. Gerçekte yaşam biçimleri şehir uygarlıklarına paralel bir gelişme sürdürmüş, kendi değerler dizisi olan bir tercih geliştirmiş-

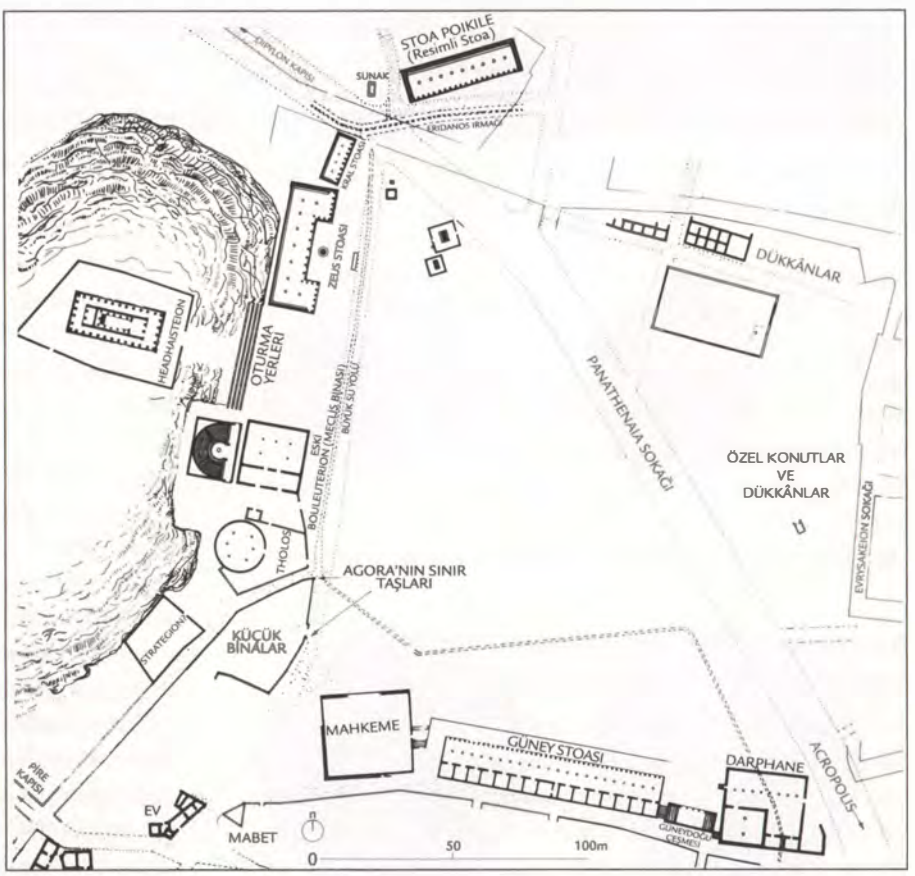
ŞEHİRLERİN GELİŞMESİ

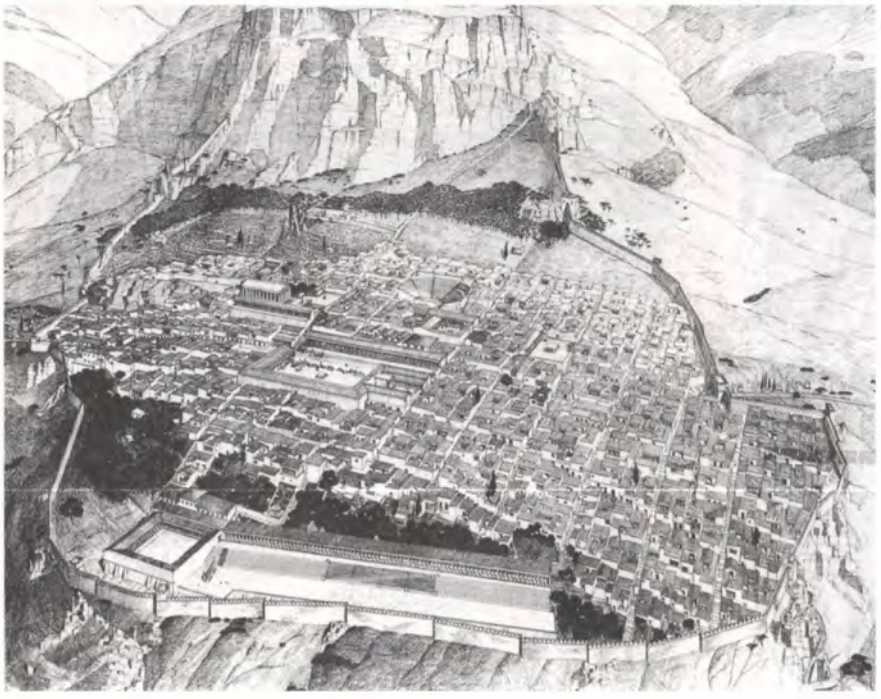
Organik Büyüme ve Eriha'dan Atina'ya Şehir Planlaması

Şehir tasarımının temel unsurları şunlardır: Sınırlar, sokaklar ve caddeler, açık alanlar ve farklı tür yerleşimler, iş ve törenler için ayrılmış bölgeler. İlk olarak, sarp kayalık bir korunak veya nehir gibi doğal ya da yapay unsurlarla veya her ikisinin bileşimiyle oluşturulan sınırlar gelir. Eriha (Ürdün) MÖ 7500 civarında 3,5 m yüksekliğindeki muazzam taş duvarlarla çevriliydi ancak, içindeki evler Çatalhöyük'teki (1.18) gibi plansız bir kütle halindeydi. Dikdörtgene yakın, eşit boylarda ayrılmış ev parselleri ile aralarındaki sokaklar beşinci binyılda Ur'da (Irak) görülür. Arazi tahsisinin en basit yolu olan düzenli, birbirine dik ızgara şeklinde cadde planlama MÖ 2300-1750 civarında İndus Vadisinde (Hindistan ve Pakistan) geliştirilip (2.16), Mısır (2.44) ve Çin'de ikinci binyılda ve sonra da bilindiği kadarıyla Amerika'da uygulandı. Bir ızgara mahalleleri ayıran daha geniş caddelerle bölünebilir ve MÖ 700 civarında Horsabad'ta (Irak) (3.25) yapıldığı gibi saraylar ve tapınaklar için ayrılmış alana bağlanabilir. Şehirlerin büyük çoğunluğu önceden belirlenmiş bir plana bağlı olmadan organik şekilde büyümesine rağmen ızgara, şehir tasarımının on dokuzuncu yüzyıl sonuna kadar dünya çapında temel sistemi olarak kaldı. Esnek olmayan ızgara planı sadece yeni veya baştan başa inşa edilen şehirlerde kullanılabilir. Eski kamu binalarının mevkilerine saygı gösterildiği ve özel mülkiyet haklarının yerleştiği yerlerde şehir planlaması yasaklanmıştır. Atina, kalenin ve Akropolis'teki sarayın altında yayılmış Miken şehrinden organik olarak büyüdü. Ancak altıncı yüzyılda bu tepe, agoradaki günlük karmaşasından uzakta, kuzeybatıya doğru uzanan bayırlık açık alanda, (**4.51**) tanrıların, özellikle de Athena'nın tapınakları için ayrılmıştı (bkz. s. 126). Agora demokratik idare altındaki özgür insanların, yani Demos'un toplu kararlar almak için bir araya geldikleri toplantı alanı (agora sözcüğünün asıl anlamı) idi. Seçilmiş temsilciler konseyi olan 500'ler Meclisi Boule, Bouleuterion (Meclis Binası)'da toplanırdı. Bir platformu çevreleyen sıraların etrafında yükseldiği müzakere salonunun en eski biçimi buydu. Bu binanın dışında altıncı yüzyılda tiranlık gücünü ele geçirmiş bir klanın üyesi Hipparhos'u öldüren iki suikastçının bronzdan büyük bir heykel grubu – hükümdar olmayan kişiler için dikilmiş kayıtlı en eski kamu anıtı – duruyordu. Agora'nın kuzey, batı ve güney yakasındaki binalar arasında tapınaklar, mabetler ve en dikkat çekici olanı, stoalardı. Stoa bariz bir Yunan yapısıydı: Uzun, bazen çok uzun, başlangıçta dış etkenlerden korunmak için düşünülmüş, fakat sonraları adalet, resmi ziyafetler, ticari işler, eğitim ve elbette gezinti mekânı halinde gelişmiş üstü kapalı bir sıra sütundu. Batıda daha yüksek arazide, (büyük kısmı hâlâ ayakta duran) Athena ile ateş, çekiç ve örs tanrısı Hefaistos'a adanmış bir Dor tapınağı beşinci yüzyıl ortalarında inşa edildi. Tapınak, bronz dökümhaneleri ve mermer atölyelerinin yakınındaydı.

Agora'nın sınırları kesin belli edilmemiş doğu yakası halkın yaşadığı evlerle birleşen bir pazar yeriydi. Panathenea alayı Parthenon'a

4.51 Agora'nın planı, Atina.





4.52 Priene'nin görünümün rekonstrüksiyonu, Türkiye.

çıkmadan önce bu bölgeden geçerdi (bkz. s. 136). Akropolis'in daha güney cephesinde, taş sıralı yarım daire şeklindeki tiyatro yamaca yapılmıştı. Ana yaşam alanı, Miken şehri yerleşiminin güney ve batı tarafında, içe bakan bir veya iki katlı, sıkışık evlerden oluşuyordu. Sokrates ve Platon'un eğitim verdikleri gimnazyum, Akademia adı verilen çok dışardaki bir koruluktaydı.

Bilinen en eski şehir tasarımı kuramı geliştirme çabası Atina'da yaşamış ve Perikles'in dostu (bkz. s. 126-28) olan Miletli Hippodamus'a (MÖ yak. 500-440) aittir. Persler tarafından MÖ 479'da yıkılan Milet şehrinin (Türkiye) onun planına göre tekrar inşa edildiği söylenir. Yunan anakarasındaki, bazen Hippodamus tarzı adıyla yanıltıcı bir terimle anılan ızgara planın ilk örneği olan Atina limanı Pire'nin planlaması da tahminlere göre ona aittir. Ancak şöhreti uygulamalarından çok fikirlerinden kaynaklanır. Aristoteles'e göre, üç alana ayrılmış (kutsal, kamu ve özel) ve üç sınıfa bölünmüş (askerler, zanaatkârlar ve küçük mülk sahipleri) şehir sakinlerinin yaşadığı 10.000 kişilik ideal şehri o tasarlamıştır. Şehir planının akılcı bir sosyal düzeni formel olarak cisimleştirebileceğini, açıklığa kavuşturabileceğini ve sürekli kılabileceğini ilk defa takdir etmiş kişi olduğu görülmektedir. Aristoteles tarafından gelecek kuşaklara aktarılan fikirleri, sosyal mühendisliği kent tasarımıyla birleştiren geleceğin projelerine ilham vermiştir.

MÖ 350 civarında Atina'nın yardımıyla özgür şehir olarak kurulmuş Priene (Türkiye) kalıntılarında etkisi fark edilmiştir. Şehir bir sur içinde, meyilli bir arazide, doğu batı yönünde altı ana caddeli, bazıları merdivenli küçük caddelerle kesilen ve tepeye doğru yükselen katı ızgara planına göre tasarlanmıştır. Aralarındaki adalar birörnek ölçülerde, standart ev parsellerinin çarpımıyla belirlenmiştir. Atina'da dağınık haldeki yapı tipleri burada merkeze toplanmıştır: Athena Tapınağı, dikdörtgen agoranın üç tarafındaki stoalar, meclis binası, tiyatro, pazar ve hatta gimnazyum (**4.52**). Bu şekilde oluşturulan plan, MÖ 300'de Fırat bölgesindeki Dura-Europos gibi şehirlerde Helenistik dönemde doğuda geniş biçimde tekrarlanmıştır. Priene ikinci yüzyılda I. Attalus'un krallığının bir parçası haline geldi ve hükümdarlığı zamanında başkenti Bergama anıtsal etki yaratmak için tamamen farklı bir tarzda inşa edildi (bkz. s. 177). Atina'da felsefe okumuş oğlu II. Attalus (MÖ 159-138) doğu tarafını dik açıyla güney stoasına bağlayan iki katlı uzun bir stoa inşasının masrafını karşılayarak Atina agorasına düzen getirdi (**4.53**, Amerikalı arkeologların gözetiminde 1950'de yapılan rekonstrüksiyona göre). Romalılar, Yunanistan'ı fethettikten ve Atina demokrasisi nihai olarak yok olduktan sonra agoraya yeni bir meydan eklediler.

4.53 Agora'daki Attalus stoa'sının rekonstrüksiyonu. Atina, MÖ 2. yüzyıl ortaları.





4.54 Uzanmış geyik, kalkan plakası, Kostromskaya, Güney Rusya, MÖ 7. yüzyıl sonu- 6. yüzyıl başı. Altın, uzunluğu 31.7 cm. Devlet Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

lerdi. Bu yaşam tarzının getirdiği sanat aynı şekilde Akdeniz sanatına bir alternatif sunmaktadır. Avrupa'da resim ve heykelin daha sonraki tarihini büyük ölçüde bu iki tarz arasındaki ihtilaf belirlemiştir.

Daha önce gördüğümüz gibi, İskitler Yunan zanaatkârlığına belirgin bir kıymet vermekteydi. Yunan kuyumcuların eserlerinin en güzel örnekleri krallarının mezarlarında muhafaza edilmiştir (4.46). Panathenea oyunlarında zafer kazanmış bir atlete ait MÖ beşinci yüzyıl amforası dâhil bronz ve çömlek kaplar da buralarda bulunmuştur. Bu mezarlarda Mısır eşyaları da bulunmuştur. Ahamenid İran'ı ve Zu hanedanı Çin'inden güzel objeler Altay Dağlarının ve doğu steplerinin göçerleriyle birlikte gömülmüştür. Fakat "Hayvan" adıyla da bilinen step kültürleri tarafından geliştirilen üslup, Pers ve Çin sanatından olduğu kadar eski Mısır ve Yunan sanatından da farklıdır. Bir demir kalkanı veya göğüs zırhını süslemek için yapılmış geyikli plaka karakteristik bir örnektir (**4.54**). Rölyef olarak biçimlendirilmiş, fakat gövdenin tam kavranması için olağanüstü bir duyguyla sadeleştirilmiş, ana hatları çıkarılmış, dar bir desenden küçültülmüş, bununla beraber hayvan, canlılığını gizemli bir şekilde diri tutmuştur.

Hayvan üslubunun kökenleri muğlaktır. Fakat Volga'nın batısına ve Karadeniz'in kuzey kıyılarına MÖ sekizinci yüzyılda gelerek Yunanların Kimmerler adıyla bildiği göçer grubunu yerinden eden (bunun üzerine Küçük Asya'ya çekilip kıyılardaki Yunan şehirlerini yağmalamışlardır) İskitlerin kökeni de çok açık değildir. Kazılar Güney Kafkasya'da art arda gelmiş İskit öncesi kültürlerin izlerini açığa çıkarmıştır. İkinci binyıl sonlarına tarihlenen Maykop'taki ünlü bir mezar ve birinci binyıl başlarından çeşitli mezarlar bazı kaydadeğer bronz hayvanları ortaya çıkartmıştır. Ancak bunlar İskitlerden ziyade Asur ve Anadolu sanatına yakındır. Luristan bronzlarıyla bağlantısı ise daha çok ihtimal dâhilindedir (bkz. s. 102). Fakat bu bronzlar İskit sanatında nadir görülen çok sayıda insan figürünü içerir. Ayrıca Luristan hayvanları çoğu zaman "zoomorfik birleşim" adıyla bilinen tarzla bir diğeriyle birleştirilir. Örneğin bir canlının kuyruğu farklı bir türden hayvanın başı gibi biçimlendirilir. Bu yöntemi İskitli zanaatkârlar çok geç dönemlere kadar benimsememiştir. Steplerin diğer ucundaki Şang ve Zu Çini sanatları (bkz. s. 76–79, 106–109), muhtemelen Hayvan üslubunun şekillenmesine katkıda bulunmuştur. Fakat etkileşim burada karşılıklı meydana geldiğinden birini diğerinden ayırmak çok güçtür. Hakkında pek bir şey bilmediğimiz dayanıksız malzemelerle yapılmış eserler, örneğin göçerlerin vücutlarını süsledikleri dövmeler de bu sanatın gelişmesinde rol oynamıştı.

Kökenleri ne olursa olsun, bildiğimiz şekliyle Hayvan üslubu ilk defa batı steplerinde MÖ yedinci yüzyılda belirmiştir. Neredeyse münhasıran küçük objeler halinde, daha çok metal–bronz veya altınla zenginleştirilmiş cam hamurundan yapılmış eserler– kıyafetlere, silah ve zırhlara, savaş arabalarına ve at koşumlarına takılmıştır. Üsluba adını veren hayvanlar, arada masalsı canavarlar kullanılsa da genellikle çeşitli geyik türleri, kurtlar ve büyük kedigiller gibi vahşi hayvanlardı (göçerler bunları yetiştirmezdi). Tek hayvanlar küçük boyutlarına rağmen, neredeyse anıtsal bir nitelik kazandıran keskin çizgili bir bütünsellikle yapılırlardı. Boynuzları tüm sırtına boydan boya uzanan sarmal sırası olarak yapılmış geyik ayaklarını altına toplamıştır (4.54). Kar leoparı olduğu tahmin edilen kedigilin ince bedeni bir daire içine alınmış, alabildiğine daraltılarak şematize edilmiş, öte yandan gergin bedeninin kasları canlılıkla yansıtılmıştır. Peki, bu figürler neyi ifade etmektedir? Farklı şekillerde yorumlanmaları mümkündür. Geyik acaba kurban edilmek için bağlanmış ve bu sebeple insanın hayvan dünyasındaki efendiliğini mi simgelemektedir? Veya amaç bunun tam tersi midir? Geyik belki de kaçmak üzeredir; çevikliği ve üstün kas gücüyle yakalanmaktan kurtulmakta, bunun için sıkıştırılmış metal bir yay gibi sıçramak üzere gergince beklemekte midir?

Genellikle panter olarak betimlenen bir başka hayvan etrafı kolaçan ederken gösterilir (**4.55**). Pençeleri, kıvrılmış bir kedigil gibi biçimlendirilmiş, kuyruğunda pençeleri tekrar

4.55 Kalkan veya göğüs zırhı panter, Kelermes, Güney Rusya, MÖ 7. yüzyıl sonu-6. yüzyıl başları. Altın kakma, boyu 32.6cm. Devlet Hermitage Müzesi, St. Petersburg.



edilmiştir. Bu yolla muhtemelen birçok hayvanın gücünün tek bir imge içinde toplanması amaçlanmıştır. Benzeri bindirmelere direklerin üstüne konulmak için yapılan bronz alemlerde de rastlanır. Bu hayvanların önemleri yine de gizemini korumaktadır. Sırf dekoratif amaçlarla yapılmadıkları açıktır. Ancak biçimleri analiz edilmeye direndiği gibi "anlamları" da muğlak kalmaktadır. Bu sanatın sıradışı büklüm ve kıvrımlarının Akdeniz dünyasından tamamen ayrı bir form duygusu ve kültüründen doğduğundan başka bir şey söylemek mümkün değildir.

Elbette bu sanat ürünlerini açıklamak ve yorumlamak için birçok girişimde bulunulmuştur. Göçerlerin yetiştirdikleri ve evcilleştirdikleri kadar vahşi hayvanları avladıkları da bilindiğinden objeler av büyüleriyle ilişkilendirilmiştir. Belki de doğaüstü varlıkları temsil etmekteydiler. Daha sonraki çağlarda yaşamış step halklarının, ölüleri öteki dünyaya geyiklerin götürdüğüne inandıkları bilinmektedir. Ayrıca, farklı göçer klanlarının ataları olarak hürmet gösterdikleri totemler olarak da açıklanmışlardır. Dolayısıyla kendiliğinden klanların simgelerine dönüştükleri düşünülebilir. İngiliz kraliyet armasındaki gibi, Ortaçağ şövalyelerinin armalarında yer alan geyik ve kedigil türlerinden vahşi hayvanların kökeni, kesinlikle Orta Asyalı barbar kabilelerin amblemlerine dek dayanabilir.

Hayvan üslubu sanatı, hükümdarların, ailelerinin ve belki de bazı atlı savaşçıların ve mülklerinin süslenmesi amacıyla yapılmış, özünde aristokratik nitelik taşımaktaydı. (Batıdaki İskit krallıklarında hükümdarlık soydan geçmekteydi.) Eserlerin büyük kısmı, ölünün gücünün ve zenginliğinin açık olarak yansıtıldığı mezarlardan gelmektedir. Herodotos ürpertici ayrıntılar vererek ölü bir kralın nasıl tahnit edildiğini ve bir savaş arabasıyla giderek artan yas kalabalığının eşliğinde gezdirilerek gömülme yerine götürüldüğünü anlatmaktadır. Cenaze burada kraliyet hazinelerinden seçilen parçalarla birlikte bir çukura konulmaktaydı.

Boğularak öldürülen eşlerinden biri, kâhyası, aşçısı, şahsi hizmetkârı, baş uşağı ve saray nazırı sopayla öldürülmüş bazı atlarıyla birlikte yanına gömülmekteydi. Sonra mezarın üstüne tepeleme toprak yığını doldurulur ve bir yıl sonra 50 delikanlı ve en güzel atlarından 50 tanesi daha öldürülüp, otla doldurulduktan sonra mezarın etrafına dizilirdi. Karadeniz'in doğusundaki Kuban bölgesinde yürütülen kazılarda ortaya çıkartılan, özellikle Kostromskaya'daki mezarda bulunan mezar sahibinin zırhı, bir altın geyik plakası, (4.54), deri sadak, bronz ok başları, bakır ve demir gemleri bu anlatımın büyük ölçüde doğru olduğunu teyit etmiştir. Mezarın üstündeki sıkıştırılmış toprağın içinde, üzerinde herhangi bir süs olmayan on üç kişinin iskeleti vardır. Esas alanın dışında ise, çiftler halinde gömülmüş 22 atın kemikleri bulunmuştur.

İskitlerden daha incelikli ve kısmen taştan inşa edilmiş çok daha sıradışı bir mezar grubu Moğolistan'ın (Günümüzde Rus ve Çin sınırının arasındadır) Altay Dağlarındaki



4.56 Kabile şefinin kolundaki dövmeler, Pazırık, Altay bölgesi, Rusya, MÖ 5. yüzyıl. İnsan derisi, uzunluğu 60 cm. Devlet Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Pazırık bölgesinin doğusundadır. Bu bölgenin özel iklim koşulları buzullar içindeki mezarları dondurarak korumuş ve 2400 yıl önceki step göçerlerinin sanatı ve yaşam tarzına bu yolla benzersiz bir bakış atmamıza imkân tanımıştır. Mezarda bulunan bir kral veya kabile reisinin cesedinde Hayvan üslubuyla yapılmış dövmelerin bozulmadan kaldığı görülmüştür. Şans eseri korunmuş bu örnek, insan derisine yapılan tamamen kaybolmuş ve bilmediğimiz süslemelerin, çok erken dönemlerden beri çizimin ve resmin gelişmesinde oynamış olabileceği role dair bir fikir vermektedir (**4.56**).



4.57 Eyer örtüsü, Pazırık, Altay bölgesi, MÖ 5. yüzyıl. Keçe, deri, kürk, tüy ve altın, uzunluğu 1.19 m. Devlet Hermitage Müzesi, St. Petersburg.

Donarak saklanan, hâlâ parlaklığını ve tazeliğini koruyan eşyalar arasında muhteşem bir uzun tüylü İran halısı (bilinen en eski örnek), zarif Çin ipekleri ve tahminen yerel üretim olan *appliqué* işlemeli keçe panolar vardır. Güzelliğiyle özellikle dikkat çeken bir at eyeri, bronz Çin ayin kaplarından ve eski Batı Asya sanatlarından alınmış, ancak steplerin zengin Hayvan üslubuna dâhil edilerek dönüştürülmüş ejderha maskeleri, savaşan griffinler ve keçi motifleriyle süslenmiştir. (**4.57**). Ahşap ve deriden yapılmış alemler gibi objeler üç boyutlu karmaşık formlarda ustalaşıldığını açığa vurmaktadır: bunlardan biri çenesinde bir geyik başı tutan

4.58 Balık, Vettersfelde, Almanya, MÖ 5. yüzyıl başı. Elektrum, uzunluğu 41 cm. Antikenmuseum Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



tüylü bir griffin başı, diğeri ise abartılı ihtişamda boynuzlarıyla bir geyik şeklinde biçimlendirilmiştir. Steplerin batı ucunda bu parçaların benzerleri, muhtemelen iklim koşulları dayanmalarına imkân vermediği için bulunamamıştır.

Steplerde başka kültürler de var olmuştur. Bunların arasında en önemlilerinden olan Güney Rusya'nın göçer halklarından Sarmatyalılar, MÖ üçüncü yüzyılda İskit topraklarına girmiş, sonra da Avrupa'ya doğru yollarına devam etmişlerdir. Sarmatya sanatı Çin ve İran ile temaslarını açığa vurmakta olup, altın başta olmak üzere madeni eşyalar ve erken *cloisonné* mine işçiliğiyle (sözlüğe bkz.) öne çıkmaktadır. Sarmatyalılar sonraki çağlarda, sanatları Hayvan üslubuna başka türlü biçim vermiş Orta Asyalı Hun "imparatorluğuna" karışmışlardır. Hayvan üslubunun örnekleri, Asya'dan atlı göçerlerin gelmesinden belki de çok önce Orta ve Kuzey Avrupa'ya erişmişti. MÖ beşinci yüzyıldan kalma en güzel objelerden bir tanesi Almanya'nın Vettersfelde bölgesinde (Berlin'den 80 km uzaklıkta) bir hazine gömüsünde bulunmuştur; buralara kadar nasıl geldiği ise esrarlıdır. Balık şeklindeki bu kıyasen büyücek elektrum plakanın karnında balık sürüsü, sırtında ise hayvan kabartmaları vardır. Kuyruğu ise zoomorfik birleşimin güzel bir örneğini vererek koçbaşlarıyla bitmektedir (**4.58**). Kostromskaya geyiğiyle (4.54) aynı pozu vermiş yaklaşık aynı döneme ait geyikli bir elektrum plaka, steplerin göçer halkları ile kırsal Avrupa'nın sınırındaki Macaristan'da bulunmuştur. O dönemlerde hayvan üslubunun Avrupa sanatını ne ölçüde etkilediğini tespit etmek ise imkânsızdır.

HALLSTATT VE LA TÈNE

Avrupa Taş Çağı sanatının MÖ birinci binyıldaki tarihi, arkeologlar tarafından birbiriyle kesişen iki evreye bölünür. İlki, Avusturya'nın Salzburg şehri yakınlarındaki göl kenarı bir köye atfen, Hallstatt adıyla anılırken, ikincisine (MÖ altıncı yüzyılın ikinci yarısından başlayarak) İsviçre'nin Neuchâtel Gölü doğu kıyısında bulunan bir grup adaklık objeye atfen La Tène denir. Daha sonraki çağlarda İlliryalı, Kelt ve Alman adıyla tanınan halklar, ilk dönem boyunca sırasıyla Avrupa'nın güneybatı, orta ve kuzey bölgelerine yerleşip yazılı tarihte ilk defa belirdiler. Bu halklar savaşçı üst sınıfı olan çiftçilerdi. Gömülme âdetleri yaklaşık MÖ yedinci yüzyılda sosyal yapılarında bir değişim gerçekleştiği izlenimini vermektedir. Urnfield adıyla bilinen (ölülerin küllerini çömlek küplere koyup, halk mezarlıklarında gömen) kültürler bu sıralarda yerlerini İskitler gibi bireyleri bronz silahlar, zırhlar, şahsi süs eşyaları ve koşum takımlarıyla zengin döşenmiş mezarlara gömen kültürlere bırakmıştır. MÖ altıncı yüzyılda bir kral veya kabile şefi, Moravya'daki bir mağarada savaş arabası, mücevherler, masa takımları ve –Avrupa'da az rastlanan, ölüye eşlik etmesi için yaşayanların kurban edilmesine dair Doğu âdeti gözetilerek– 46 refakatçisiyle beraber gömülmüştür. Hallstatt Demir Çağı kültürü, yüzyıllar öncesinden, kuzeyin çok daha hünerli, özellikle altından yapılmış İskit eserlerini öne çıkaran sanatıyla



4.59 59 Kült vagonu, Strettweg, Avusturya, MÖ 7. yüzyıl. Bronz, tanrıça, yüksekliği 22.2cm. Steiermarkisches Landesmuseum, Johanneum, Graz.

güney (Akdeniz) sanatının karşı karşıya gelişini öncelemiştir. Bu durumun şu âna kadar bulunmuş en önemli örneği ise –asıl önemi bilinmediği halde– MÖ yedinci yüzyıldan "kült vagonu" veya "ayin arabası" adıyla bilinen, Avusturya'nın Graz şehri yakınlarındaki Strettweg'de bir mezarda bulunmuş bir bronz heykel grubudur (**4.59**). Tanrıça olması muhtemel bir kadın figürü merkezde durarak başında bir çanak tutmaktadır. Etrafı, atlı dört savaşçı, bir kadın ile penisi kalkmış elindeki baltayı uzatan bir adamla sarılmıştır; savaş arabasının her bir yanında garip, cinsiyetsiz çıplak figürlerin sardığı iki erkek geyik durmaktadır. Bir örnek şematize edilmiş bu figürleri değerlendirebilmek için –katı, sivri uçlu boynuzlarıyla– erkek geyiklerin, çok daha canlı, bütünlüklü, esnek İskit figürleriyle karşılaştırılması gerekir.

Merkezdeki tanrıça gibi, savaşçılar ve özellikle erkek geyikler antik Yunan'ın Geometrik sanatına daha yakındır. Bu eser, sanatını Yunanistan'da öğrenmiş bir bronz işlemecisi, belki de bizzat bir Yunan tarafından yapılmıştı. Zira genel olarak, kökenini İskandinavya'dan almış olabilecek

4.60 Krater, Vix, Fransa, detay, MÖ yak. 550–500. Bronz, yüksekliği 1.64m. Musee Archeologique, Châtillon-sur-Seine, Fransa.





4.61 Basse-Yutz'dan kulplu sürahi, Fransa, MÖ 4.yüzyıl başları. Bronz, mercan ve mine, yüksekliği 38.7cm. British Museum, Londra.

belirgin kuzey etkisi sergilemesine rağmen, Strettweg savaş arabası en iyi şekilde Yunanistan'ın o dönemde tam da ayrılmaya başladığı Avrupa Demir Çağı kültürünün bir ürünü olarak anlaşılabilir.

La Tène döneminin Kelt kabile reislerinin Yunan sanatına İskitler kadar değer verdiği aşikârdır. Bugüne kadar bulunan en büyük Yunan bronz kabı olan 1,5 m büyüklüğündeki bir altıncı yüzyıl krateri, Orta Fransa'da Châtillon-sur-Seine yakınlarındaki Vix'te bir prenses veya kadın tapınak görevlisinin mezarından çıkarılmıştır. Bu kraterin ihraç edilmek amacıyla Peloponnes'te yapıldığına inanmak için sebepler vardır: üst tarafını çevreleyen friz, MÖ altıncı yüzyıl ortası Arkaik heykelinin en iyi üslubuyla Yunan askerlerini, savaş arabalarını ve atlarını tasvir etmektedir (**4.60**). Başka birçok Yunan eseri, hatta sanki daha yeni cenaze yemeğinde kullanılmış ve masaya konulmuşçasına reçineli güney şarabının izlerini taşıyan kupalar bu kuzey mezarlarında bulunmuştur. Yukarı Tuna'daki Heuneburg şehrinin bir kabile reisi, kalesini Yunan tarzında tahkim ettirmek için güneyli istihkâmcıları çalıştırmıştır (fakat sadece sakinlerini etkilemek istediği anlaşılan dost bir yerleşimin karşı tarafında bu çalışmayı yaptırmıştır).



4.62 Brno-Malomeřice'den ajur süs eşyası, Çek Cumhuriyeti, MÖ 3. yüzyıl. Bronz, hayvan başı, yüksekliği 6 cm. Moravya Müzesi, Brno.

La Tène sanatı her şeye rağmen sadece kısmen Yunan veya İskit etkisi altında kalmıştır; etkinin kısmi kalmasının sebebi de tamamen sindirilmiş olmasıdır. Lorraine bölgesinde, Basse-Yutz'taki bir mezarda gün ışığına çıkartılan bir çift muhteşem bronz ibriğin üzerindeki dekoratif unsurlar hem doğu hem batı kaynaklarına dayandırılabilir (**4.61**). Kulp vazifesi gören kurt benzeri kıvrak hayvanda ve kapakta oturan iki hayvanda Asya kökenleri fark edilebilir. Kulakları biçimlendirilmekten ziyade kesintisiz kıvrık hatlarla çizilmiş ve birleşme yerleri Altay Dağlarındaki bazı ahşap yontmalar gibi sarmallarla yansıtılmıştır. Diğer taraftan, hayvan biçiminde kulp yapma düşüncesi muhtemelen Yunanistan ve Etrurya yoluyla İran'dan alınmıştır. Kabın formu ise, daha köşeli tutulmasına ve daha çok zarafet kazandıran bir uzunlukla verilmesine rağmen esas olarak Greko-Etrüsk tarzındadır. Kaidenin hemen üstünde bir Yunan dalga deseni (daha sonraları Vitruvius sarmalı olarak adlandırılmıştır, sözlüğe bkz.) bronza düzgünce oyulmuştur. Alt kısmının etrafındaki kıvrımlı desen de Yunan kökenlidir (teknik olarak *burma süsü* denmektedir, sözlüğe bkz.). İbriğin ağzının altındaki süsleme de Yunan motiflerinden alınmışa benzemektedir ancak modelin geometrikliği, mine ve mercan kakmayla işlenmesi sürecinde kaybolmuştur. İbrik, sarmal doğrusallığında ve çok güzel dengelenmiş asimetrisinde olduğu gibi; mercan şaşı gözlü, sakallı insan yüzüyle birleşen ibrik ağzının şematikliği ve özgün renk kullanımıyla da tipik Kelt özellikleri gösterir.

Keltler diğer kültürlerin sanatlarından birçok unsur almış, fakat bir o kadarını da reddetmişlerdir. Benimsedikleri motifler doğrusal çizgili sarmallar ve gösterişli desenler olarak ayrılabilir. Sanatları bir yandan soyutken, bir yandan da organiktir. Sanatsal niteliklerinden birçoğu, Çek Cumhuriyeti'nde bulunan bronz ajur süs eşyasında görülebilir (**4.62**). Bu sıradışı parçanın esas yapılma amacı hakkında ikna edici bir açıklama getirilememiştir. Yarattığı tuhaf etkiyi, aslında bir parçasını oluşturduğu muhtemelen ahşap veya deri objeden ayrılmış olmasına borçludur. Donuk tuhaf gözleri olan bir baş ve hortumlu bir hayvan, üç boyutlu çok karmaşık bir desene karışan girift bir kıvrımlar ağının içinden bakınmaktadır. Objenin hatları geometrik açıdan bir yere konulamasa da, dönüş ve karşı dönüşleri öylesine titizce düzenlenmiştir ki, kendi içinde bütünleşmiş bir kompozisyonda kusursuzca birbirlerini yansıtır ve dengelerler. Bu bronz, Basse-Yutz sürahisi, La Tène sanatının diğer birçok örneğinde olduğu gibi, yapıldığı kabile toplumu hakkında bildiklerimizle uzlaştırılması güç bir biçim zarafet ve zanaatkârlık sergiler.

Kelt kabileleri MÖ 390 civarında İtalyan Yarımadasını ezip geçmiş, İtalya'da o dönemde Etrüsklerle birlikte gelişmiş küçük şehir devletlerinden biri olan Roma'yı yakmışlardı (bkz. s. 157). Diğer Kelt kabileleri de Yunanistan'a düzenli akınlar yapıp MÖ 279'da Delfi'yi yağmaladılar. Fakat izleyen yüzyıllar boyunca giderek geri çekilmek zorunda kalan Keltler'in topraklarının büyük kısmı zaman içinde Romalılar tarafından işgal edildi. Bununla beraber ilk defa La Tène döneminde ortaya çıkan sanatlar canlı kaldı ve ileride göreceğimiz gibi (s. 322) varlığını sürdürdü.

İBERYA VE SARDİNYA

Birinci binyılda Avrupa'da başka kültürler de mevcuttu. Yunanların barbar nitelemesiyle dikkate almadıkları bu kültürleri Romalılar daha sonraları kuvvet kullanarak zaptedeceklerdi. Akdeniz'in en batısında, İspanya'nın güney sahil-

4.63 Erkek başı, MÖ 5.–3. yüzyıl. Taş, yüksekliği 46 cm. Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye, Fransa.





4.64 Sardinya'dan adam, MÖ yak. 800–500. Bronz, yüksekliği 18.4 cm. Museo Nazionale, Cagliari.

lerindeki İber uygarlığı MÖ altıncı yüzyıl ortalarında Fenike ve Yunan etkisi altında gelişti. Yunancadan türetilmiş bir yazı kullanan, eğitimli bir üst sınıfa sahip bu uygarlığın dili şimdiye dek tercümeye direnmiştir. Bazı şehirlerinin büyük olduğu, geride pek bir şey kalmadığı halde bilinmektedir. Öte yandan, gizemini hâlâ koruyan, tanrılarına sunmak için yaptıkları çoğunluğu küçük taş, pişmiş toprak ve bronzdan özenilmiş saçlarıyla bazı kadın figürü heykelleri günümüze gelmiştir. Büyük taş yontular ise zarar görüp parçalanmalarına karşın daha etkileyicidir (gerçi İber eseri olduğu tahmin edilen çok iyi durumdaki bir yontunun özgünlüğü şimdilerde tartışma konusudur). Küçük fakat çok çarpıcı bazı büstler, özellikle kısa saçlı, pörtlek gözlü, kabarık kulaklı ve yüzüne sert bir ifade veren belirgin çenesiyle bir erkek başı elimizdedir (**4.63**). Bu başın bir portre olup olmadığı elbette bilinemez; ancak Yunan heykellerinin idealize edilmiş başlarından belirgin şekilde farklıdır; ya da farklı bir ideali teşkil ettiği söylenebilir. Bununla beraber, doğal boyutlarında üç boyutlu formlar yontma kabiliyetini, dolaylı da olsa Yunanistan'dan aldıkları anlaşılmaktadır.

Başka bir Akdeniz kültürü olan Sardinya'nın Yunan ve Batı Asya uygarlığıyla ilişkisini tanımlamak güçtür. En göze çarpan kalıntıları, yaklaşık 6.000 tanesi ayakta kalan *nuraghi* adını taşıyan savunma amaçlı yuvarlak kuleleridir. En eski kuleler MÖ on üçüncü yüzyılda inşa edilmiş olup, Romalılar 1000 yıl sonra adayı fethedene kadar kule yapımı sürmüştür. Kuleler kiklop duvar örgüsü, bazen de harçla yapılmış, iki veya daha yüksek katlı, kesik koni biçimindedirler. İçlerindeki odalar bindirmeli kubbelerle (sözlüğe bkz.) örtülüdür. Bazen bir dizi kule, kalın surlar ve bindirmeli geçitlerle birbirine bağlanmıştır. Dini önem taşıdıkları anlaşılan kuyu ve pınarların etrafına aynı mimari ilkelerle yer altı odaları inşa edilmiştir. Barumini'deki *nuraghi* etrafında aynı usullerle inşa edilmiştir - tüm bir köyün temelleri ortaya çıkarılmıştır. Genel olarak yapı tekniğinin Minos Girit'i veya Heladik Yunanistan'ından öğrenildiği varsayılmaktadır. Ancak Miken *tholoi* yapılarının aksine, Sardinya'daki *nuraghi*'de zeminden yüksek müstakil yapılar inşa edilmiştir.

Küçük ölçekli heykelleri de aynı şekilde kendine özgüdür. İnsan figürlerinden oluşan birkaç yüz bronz heykelcik günümüze gelmiş olup, MÖ sekizinci ve altıncı yüzyıllar arasında yapıldıklarına inanılmaktadır. Döküldükleri kayıp mum işlemi, kesinlikle Doğu Akdeniz'den Yunanların da uygulamaya başladığı dönemde aktarılmış olmalıdır. Büyük çoğunluğu muhtemelen mabetlere adak objesi olarak konulmak için yapılmış bu heykelcikler, savaşçıları, muhtemelen tanrıçaları temsil eden uçuşan etekleriyle kadınları, çifte kaval çalan müzisyenleri, omzunda koyun taşıyan çobanı, güreşçileri vs konu alır. İptidai bir tarzda şematize edilmiş, kolları bükülmüş sopalara benzeyen, yine de çok canlı küçük bir erkek figürü karakteristiktir (**4.64**). Figür, bir vücut hareketi yaparken konuşmakta veya bağırmaktadır. Bu ufak bronz figür, iyi bilinen ve hâlâ mutlulukla yaşamını sürdüren Akdeniz tipinin karakterini çok güzel yakalamaktadır.

ETRÜSKLER

Yunanlar MÖ sekizinci yüzyıl ortalarında Güney İtalya'da ilk kolonileri kurduktan kısa bir süre sonra, kendilerinden çok da farklı olmayan bir Demir Çağı kültürüyle karşı karşıya geldiler: bu kültür kendilerine Rasenna diyen, ancak daha sonraları Etrüskler adıyla tanınacak bir halka aitti. Etrüskler küçük tarımsal yerleşimlerini şehirlere dönüştürmeye başlamakta, yarımadanın en iyi örgütlenmiş, Yunan işgalcilere denk olabilecek tek sakinleri haline gelmekteydiler. İzleyen yüz yıl kadar süre içinde maddi açıdan zenginleşen uygarlıklarıyla Arkaik Yunan uygarlığına rakip oldular. Binlerce yazıtta korunan dilleri, Hint-Avrupa dil grubuna ait değildi ve hâlâ pek az anlaşılabilmektedir. Bu dil onları, Latincenin ilkel bir biçimi de dâhil birbiriyle yakın akraba lehçeler konuşan İtalya'nın diğer halklarından ayrı tuttu. Herodotos'un da belirttiği üzere, Etrüsklerin muhtemelen Batı Asya'dan İtalya'ya yeni gelmiş bir halk olduğu öne sürülmüş, ancak bu husus ne kanıtlanmış ne de aksi ispat edilmiştir.

Ortak bir dil ve dini paylaşmalarına rağmen, Etrüskler siyasi bir birlik kuramamıştı. İlk başta monarşi ve sonra cumhuriyetle idare edilen, bir ölçüde Yunan *polis* idaresine benzeyen ancak kendi aralarında daha az savaşan şehir devletleri (geleneklere göre 12 tane) kurmuşlardı. Tiber ile Arno arasındaki kıyı ovalarında kurulu şehirlerinden, Apeninlere kadar iç bölgelere genişleyip, maden bakımından zengin günümüzdeki Toskana ve Umbria bölgelerini işgal ettiler ve buradaki madenleri işlettiler. Ardından verimli Po Vadisine doğru kuzeydeki bereketli topraklara ve güneyde



4.65 *Dişi Kurt*, MÖ yak. 500. Bronz, yüksekliği 85 cm. Museo Capitolino, Roma. (Rönesans döneminde eklenmiş süt emen iki çocuk Romulus ve Remus fotoğraftan çıkarılmışlardır.)

Napoli'ye kadar ilerlediler. Roma MÖ 510 yılına kadar Etrüsk kralları tarafından yönetildi. Etkileri daha da genişledi ve MÖ altıncı yüzyıl sonunda Yunanların kolonileştirdikleri bölgeler dışında tüm yarımadayı hâkimiyetlerine aldılar. Akdeniz'de belki de en kuvvetli filoya sahip oldukları için ticari çıkarlarını korumaktaydılar.

Etrüskler ve Yunanlar arasındaki kültürel ilişkiler karmaşıktı. MÖ sekizinci yüzyılın sonundan önce Etrüskler Yunanlarınkine benzeyen bir alfabeyi kabul ettiler (gerçi bunu Fenikelilerden kendi başlarına aldıkları, bağımsız bir türetim olduğu da öne sürülmektedir); ancak sağdan sola doğru yazmaktaydılar. Büyük boyutlu Yunan eşyaları, özellikle Yunan efsane ve masallarının resmedildiği çömlekleri ve benimsedikleri Yunan tanrılarının, örneğin Apollon ve Artemis'in heykellerini satın almaktaydılar. MÖ yedinci yüzyıldan itibaren Yunan sanatçıların Etrüsk şehirlerinde çalıştığı bilinmektedir. Böyle de olsa, Etrüsk kültürü Yunan kültürünün basit bir uzantısı değildi. Demir Çağının benzeş kökenlerinden bağımsızca çıkmıştı. Yunanlar ve daha sonra da Yunanlaşmış Romalıların Etrüskleri ayrı bir halk olarak gördüğü de dikkate alınması gereken önemli bir husustur.

Etrüskler düşünceleri, duyguları, hayat tarzları veya tarihlerini anlamamızı sağlayabilecek bir edebiyat bırakmamışlardır. Kültürlerini sadece önyargılı Yunan ve Latin yazarların yorumlarından ve daha da çok mezarlarında bulunmuş ve akıl karıştırıcı derecede faklı yorumlanmış maddi kalıntılarından edinmekteyiz. Eski çağların veya günümüzün yazarları tarafından ölüm takıntılı veya hayatın zevklerine kendilerini vermiş; son derece dindar veya ahlaki düşkünlük içinde bir halk olarak tanımlanmışlardır. Sanatları özgünlükten yoksun görülerek eleştirilmiş, bir yandan da hayat dolu doğallığından ötürü övülmüştür. Öte yandan, Etrüsk bronz eserlerinin MÖ beşinci yüzyılda yani Yunan Klasik döneminin zirvesinde Atina'da beğenildiği bilinmektedir.

Günümüze ulaşan eserlerinden en azından biri olan, geleneklere göre dişi bir kurt tarafından emzirilen Romulus ve Remus tarafından kurulduğuna inanılan Roma şehrinin yüzyıllardır totemi kabul edilen Kapitol'deki *Dişi Kurt* (**4.65**) bu değerlendirmeyi tamamen haklı çıkarmaktadır. Bronz döküm ve dövme sanatının mükemmel bir örneği olan bu eser, aynı zamanda Yunan hayvan heykeliyle büyük farklılık gösterir. Gergin, dikkatle bakan duruşundaki olağanüstü gerçekçilik, kulakların dikilmesi, kaşların birleşmesi, çenenin hırlaması, öfkeyle yükselişi, Etrüsk sanatının idealleştirmeden uzak, hayata dair niteliklerini en güzel haliyle ve gerçeklere yakın bir canlılıkla özetlemektedir.

Yunan ve Etrüsk sanatları arasındaki sınır, Yunan ve İskit sanatları ile Kelt ve İber sanatları arasındaki sınırdan daha zor tanımlanır. Etrurya şehirlerinde ve mezarlıklarında bulunmuş çok sayıdaki obje hakkında arkeologların ve bilim insanlarının şiddetli fikir ayrılıkları hâlâ sürmektedir. Kelimenin doğru anlamıyla sayıları binleri bulan Etrüsk mezarlığında, kül testileri, lahitler ve basit ev aletlerinden şatafatlı hatta incelikli sanat eserlerine kadar boyama ve yontma çeşitli "mezar eşyaları" mevcuttur. Yine de birçok şey müphemliğini korumaktadır. Objeler, sık sık çok sübjektif kriterler kullanılarak farklı şekillerde Yunan veya Etrüsk sanatçılarına atfedilmiştir. Etrüsk sanat zevkinden ziyade sanatını tanımlamanın daha zor olmasının nedeni budur.

MÖ sekizinci yüzyıl başlarına ait Yunan "geometrik çömleği" (bkz. s. 117-118) Veii'deki (Roma'nın birkaç km kuzeydoğusundadır) mezarlarda bulunmuştur. Ancak sekizinci ve yedinci yüzyılın Etrüsk mezarlarındaki ithal objelerin büyük kısmı Batı Asya üslubundadır: Mısır'ın "fayans" parçaları, Fenike bronzları ve fildişi oymaları ve ayrıca Yunan "Doğululaştırılmış" bronzları ve resimli vazoları. Bu parçalar her Etrüsk şehrindeki lüks meraklısı sayısı kabarık bir üst sınıfın varlığının kanıtıdır. Belirtilme-

lidir ki, zengin Etrüsklerin Yunanlar tarafından münhasıran tanrılara adanmak üzere yapılmış bronz kazanları satın almalarının sebebi bunları kullanmaları veya zevk almalarıydı.

İtalya'da "Doğulu" üslupta yapılmış çok sayıda obje arasında tahminen Etrüsk zanaatkârlarınca yapıldığına inanılanlar da vardır. Bu objeler arasındaki uzun parmaklı elleri ve fildişi kollarıyla büyük olasılıkla ayna veya yelpaze sapı işlevi görmüş bazılarının, o tarihlerde İtalya'da herhalde hiç kimse bizzat görmemiş olduğu için Asur sanatından alınmış olması gereken etrafı gözetleyen aslanlarla süslü elbise kolları vardır. Caere'deki (günümüzde Cervetere) çok zengin birinin veya bir kraliyet ailesi üyesinin mezarında bulunan Etrüsk sanatının en güzel örneklerinden büyük bir fibula (çengelli iğne) ya da broş altın mücevher üzerinde de aslanlar öne çıkar (**4.66**). Bu parçayı yapan kişi, Batı Asya'dan sadece dekoratif motifler değil, altın işleme tekniklerini de almış ve zanaatkârlığın zirvesine çıkarmıştır. Yukarı kısımdaki beş aslan ayrı yapılmış ve zemine uygulanmıştır. Yelelerini belirten hatlar altın parçacıklarından oluşturulmuştur. Çevreleyen halkalar ve fibulanın iki parçasını birleştiren, olağanüstü güç bir işlemle yüzeye lehimlenen çubuklardaki zikzaklar da yine aynı şekilde altın parçacıklarındandır. Alt kısımdaki altı kanatlı aslan sırasının dış hatları taneleme yöntemi ile belirlenmiş ve buraya müstakil ufak ördekler yerleştirilmiştir. Etrüskler, zenginliğin kullanılan değerli malzemelerle ve dahası harcanan zaman ve emekle göze batarcasına sergilendiği böyle işleri sevmekteydiler.

4.66 Fibula (Çengelli iğne), MÖ 7. yüzyıl. Altın, uzunluğu 32cm. Vatikan Müzesi, Roma.





4.67 Monteleone di Spoleto'dan Savaş Arabası, İtalya, MÖ 550-540. Bronz ve ahşap, yüksekliği 1.31 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu, 1903).

MÖ yedinci yüzyılın "Doğulu" üslubu, Etrüsk şehirlerini, o dönem kültür dünyasının merkezi ve daha sonraları Batı Asya'nın hâkim devleti olan Asur'un çevre bölgesine yöneltmişti (bkz. s. 95). Bu üslup, sadece Yunanlar değil Fenikeliler tarafından da tüm Akdeniz'e taşındı. Bu büyük ticaret milleti Lübnan'a yerleşmiş ve MÖ 800 civarında yeni başkentleri olan Kartaca'da bir koloni kurarak, buradan yavaş yavaş Kuzey Afrika ve Güney İspanya sahillerine yayılmıştı. Etrüskler, Fenikelilerle –veya zaman içinde alacakları adla, Kartacalılarla– her ikisi de Roma tarafından fethedilene kadar yakın ilişki içinde oldular. MÖ altıncı yüzyılda ise Batı Akdeniz'in Yunan şehirlerine karşı ittifak içindeydiler. Her şeye rağmen Etrüskler sanat eseri tercihlerinde bakışlarını Helenik dünyaya çevirdiler.

Altıncı yüzyıl Yunanistan'ında "Doğulu" sanatın ardından gelen, daha önce görmüş olduğumuz (s. 120) Arkaik Yunan üslubu, ithal edilen eşyaların yanı sıra muhtemelen İyonya'nın MÖ 548-547 yıllarında Pers istilasına uğramasından sonra çoğunluğu Küçük Asya'dan kaçan Yunan sanatçılar tarafından Etrurya'ya getirildi. Etrüskler için yapılmış günümüze gelen önemli sanat eserlerinin çoğu –Yunanlar veya yerel sanatçılar tarafından yapılmış olsun– bu üsluptadır. Spoleto yakınlarındaki bir mezarda bulunan alışılmadık derecede iyi durumdaki bronz kaplı muhteşem bir törensel savaş arabası bu durumun örneğidir (**4.67**). Hem eserin konusu hem de süsleme üslubu Heleniktir. Ön yüzünde Akhilleus zırhını, miğferini ve yüzünü ekşiten gorgon maskeli kalkanını annesi Thetis'ten alır. Yan panellerinden bir tanesi Akhilleus'u Memnon ile savaşırken, diğeri tanrılaşmış haliyle gösterir. Truva Savaşı hikâyesinden sahneler, Homeros tarafından anlatıldığı şekliyle bu dönemde elbette Yunan çömleklerine ve hatta bazen anlatımsal bir kabiliyetle resmedilmekteydi. Ancak burada kompozisyonlar öylesine kalabalıktır ki, sanatçının amacının sırf eserine zenginlik katmak olduğu anlaşılmaktadır.

Etrüsklerin süsleme sevgisi, büyük canlılık ve zarafetle figüratif desenlerin işlendiği bronz ayna ve kutularda ifadesini bulmaktadır. İlk örneklerden bir tanesi, sarılmış bir çifti düzensiz bir dansla kendilerinden geçmiş halde göster-



4.68 İşlemeli ayna, MÖ yak. 500. Bronz, çapı 14.6cm. Staatliche Antikensammlungen und Glyptothek, Münih.

mektedir (**4.68**). Dönemin Yunan vazo süslemesiyle yapılacak bir karşılaştırma aydınlatıcıdır. Bir Arkaik Yunan vazosunda figürler çok berrak, neredeyse siluet frizleriymiş gibi yansıtılır (4.12). Burada ise öylesine yerleştirilmişlerdir ki, ilk bakışta "okunmaları" güçtür. Yüz yüze durdukları, delikanlının sağ kolunu kızın omuzlarına sardığı şeklinde anlaşılmalıdır. Yunanlarla Etrüsklerin sanatları arasında görünürdeki benzerlikler çoğu zaman yanıltıcı olup çok derinlere giden farklılıkların üzerini kapatır. Örneğin, MÖ altıncı veya beşinci yüzyıl sonlarından, Aegina tapınağındaki savaşçı heykellerine benzeyen bir Yunan heykeli (4.21) Caere'de bulunan bir urna kapağının üzerindeki delikanlı figürü için modellik etmiş olabilir (**4.69**). Fakat aralarında bir hayli fark vardır. Yunanların kahraman idealinin burada ayakları yere basmaktadır. Etrüsk figürü çok daha tasvire yatkın, çok daha gerçek, rahat bir anında yakalanmış bir kişinin portresi gibi, sanki beline bir örtü atılmış halde ziyafette yastıklara yaslanıp oturmuş bir misafire benzer.

4.69 Uzanmış delikanlı, MÖ 500-480. Pişmiş toprak, tabanın uzunluğu 90 cm. Museo Nazionale Cerite, Cerveteri.



Yunan idealinden başka bir türetme, *Veii Apollonu*'nda görülür. Bu ünlü Etrüsk heykeli, kouros'un yüzü, örgülü saçı ve hatta muammalı gülüşüne sahiptir (**4.70**). Bacaklar arasında destek vazifesi gören dayanaktaki motif doğrudan Yunan mimari süslemesinden alınmadır. Pileler ve katlar halinde ütülenmiş kıyafeti de, Yunan heykelinde erkek figürler genellikle çıplak olduğundan bir *kore*'den taklit edilmiştir. Ancak bu kalın uzuvlu ve biraz hantal yürüyüşlü Apollon, Yunan heykellerinin dik duruşlu zarafetinden fazla bir şey almamıştır. Ve iki noktada daha Yunandan ayrılır: Etrurya'da heykel için nadiren kullanılan mermerden değil, kalıplanmış pişmiş topraktan yapılmıştır (Romalıların çok sonraları Carrara mermer yataklarını işletmeye başlamalarına kadar bu durum değişmedi; bkz. s. 190). Ayrıca bir tapınağın çatı mahyasında ufuk çizgisine karşı duran ve tapınağa Yunan modeline göre çok farklı bir veçhe kazandıran figür grubundan bir tanesiydi.

En eski Etrüsk tapınakları kerpiç ile keresteden inşa edilmiş, kalıplı ve boyamalı pişmiş toprak süslemeleriyle çok basit dikdörtgen kulübelerdi. İnşaat malzemesi aynı kalmakla beraber, bu temel form Yunan etkisi altında altıncı yüzyıl sonundan önce genişletildi. Tapınaklar yüksek kaideler ya

4.70 *Veii Apollosu*, MÖ yak. 500. Pişmiş toprak, yüksekliği 1.75 m. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Etrüsk Heykeli Hakkında Plinius'un Görüşleri

Yaşlı Plinius (yak. MS 23–79) seyretmeye gittiği Vezüv yanardağının patlaması sırasında ölen Romalı bir bilgeydi. Bıraktığı çok sayıda eseri arasında antik Yunan ve Roma sanatını anlattığı çok değerli bir edebi eser de vardır. Her ne kadar Vulca'nın Roma'daki eserlerini, günümüzde arkeolojik bulguların öngördüğünden daha önceki bir döneme atfetse de Etrüsk heykel sanatı hakkındaki ifadeleri çok ilgi çekicidir.

Varro [Marcus Terentius Varro, MÖ 116–27, âlim ve antikacı] *kaydetmektedir ki, bu sanat* [kil modelleme] *İtalya'da ve özellikle Etrurya'da çok gelişmişti. Tarquinius Priscus'un ısmarladığı Jüpiter'in heykelini, Kapitolin'de adanmak için yapmak üzere sözleşmeyi verdiği Vulca, Veii'den çağrılmıştı. Heykel pişmiş topraktan yapılmıştı ve bu sebeple genellikle olduğu gibi rengi kırmızıydı. Tapınağın tepesinde çok bahsettiğimiz pişmiş topraktan yapılmış dört atlı savaş arabaları [quadrigas] vardı. Şehirde bugün bile [yapıldığı] materyalin adını koruyan Herkül de bu sanatçı tarafından yapıldı. Zira bunlar o dönemin tanrılarının en övgüye layık tasvirleriydi.*

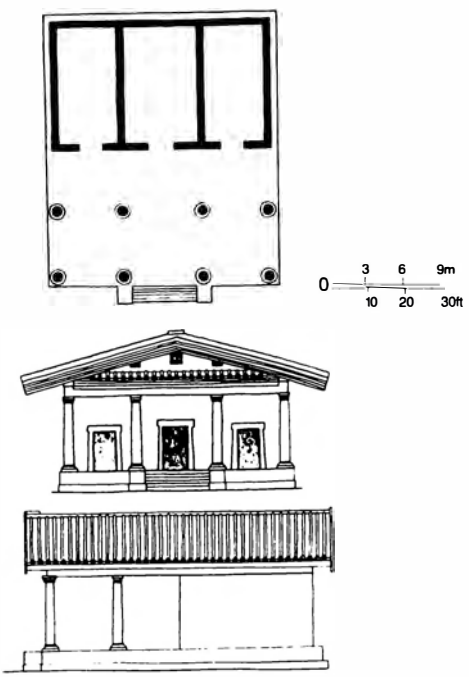
Bu tasvirlere tapan [daha önceki] *insanları da beğenmezlik edemeyiz; çünkü onlar tanrılar için bile altın ve gümüş tasvirler yapma alışkanlığında değildi. Bu tür heykeller günümüzde birçok yerde varlığını sürdürmektedir; esasen Roma ve şehir merkezlerindeki tapınakların heykellerinin yüzey detaylarına, sanatsallıklarına ve vakarına hayran olunur, altından daha fazla kıymet verilir ve kesinlikle daha masumdurlar.*

(Plinius, *Doğa Tarihi* XXXV, 157, çev.: J. J. Pollitt, *Roma Sanatı*, Englewood Cliffs 1966)

da podyumların üstüne kuruldu ve sütunlar, beşik çatılar ve üçgen alınlıklar eklendi; daha sonraları da heykellerle doldurudu. Temelleri ve pişmiş toprak parçalarından başka geriye pek bir şey kalmayan bu tapınakların (ileride Roma mimarisini etkiyecektir bkz. s. 187-90) genel formu hakkında Romalı yazarların tasvirleri, biçimlerini canlandırabilmemize imkân vermektedir.

Cella, Yunan tapınaklarının aksine, genellikle farklı kült figürleri için üç bölüme ayrılmış ve anlaşılan hiçbir zaman tamamen sütunlarla çevrilmemiştir (**4.71**). Ön cephede derin bir sundurma ve bazen her iki yanında sıra sütunlar bulunur, ancak arka cepheye sıra sütun konulmaz. Sütun tabanının sadece ön tarafında merdivenleri vardır. Böylelikle, Yunan tapınağının köşeden görülmesi amaçlanmışken, Etrüsk tapınağı eksen boyunca yaklaşılması için tasarlanmış, bu da ön avlunun simetrik planını belirlemiştir. Etrüsk tapınakları, Yunanların büyük Dorik yapılarından çok daha küçük, ancak çok daha zengin dekore edilmişti. Alınlıklara figüratif akroterler, saçaklara antefikslerini, ayrıca çatı kenarlarına heykeller konulurdu. Kalıcı olmayan yapı malzemelerini, ayrıca süsleme unsurlarını korumak için boyalı pişmiş topraklar geniş ölçüde kullanılırdı.

4.71 Bir Etrüsk tapınağının planı ve dikey cephesi (Vitruvius'tan alınma).



4.72 *Rölyefler Mezarının* iç mekânı Cerveteri, İtalya, MÖ yak. 300.



Aynı şekilde simetrik planlama ve zengin süsleme de konut mimarilerinin özelliklerindendir. Bilgilerimiz esas olarak ölülerin meskenleri olarak anlaşılan (eski Mısır'daki gibi) ve artık yok olmuş şehirlerin iç mimarisini, hatta mobilya ve döşemelerini canlandıran mezarlardan gelir. Etrüsk evlerinin ahşap sütunları, tahta dikmeleri ve lentoları ile süsleme detayları kabaca yontulmuş tüf taşlarında canlandırılır (**4.72**). Temelleri kerpiç ve keresteden yapılmış olsa da, binaların ferah odaları ve genellikle üstü açık avluları, yani atriyumları olduğunu göstermektedir. Atina standartlarına göre bu evler lükstü. Yunanistan'da günümüze gelenler arasında mezar duvarlarındaki geniş çaplı figüratif resimler de iç süslemelerini yansıtır. Bunlardan bilinen en eskisi Veii şehrinde, MÖ ikinci yüzyıldan kalma hazır bir zemin olmadan doğrudan tüf taşının üzerine resmedilen ördeklerdir. Hemen ardından "Doğululaştırılmış" sanatın yarı masalsı hayvanlar âleminden canlıların resimleri gelir. MÖ altıncı yüzyıl ortalarından bir süre sonra ise Tarquinia'da kil alçıdan hazırlanmış zemin üzerine resmedilmiş insan figürleri ilk defa belirir. (Sağlam kalmış mezar resimlerinin çoğu Tarquinia'dadır.)

Bu Tarquinia mezarlarının Arkaik Yunan üslubu yakın zamanlarda keşfedilen aynı tarihli Küçük Asya resimlerine o kadar benzer ki, (özellikle Gordion ve Likya mezarlarına) İyonyalı sanatçılar tarafından uygulandıklarından kuşku duyulamaz.

Avlanma ve balıkçılık sahneleri, atletizm müsabakaları, atçılık, kendinden çılgınca geçercesine danslar ve zaman zaman Yunan mitleri ve efsanelerinden sahneleri konu alır.

4.73 Triclinium mezar resmi, Tarquinia, İtalya, MÖ yak. 500.





4.74 *Todi Marsı*, MÖ 4. yüzyıl başları. Bronz, yüksekliği 1.4 m. Vatikan Müzelesi, Roma.

MÖ 500 civarından sıkça tekrar edilmiş bir dekoratif plan veya program, mezar odasının bir duvarında yaslanarak yatan ziyafet davetlilerini ve diğer üç duvarda dış mekânda ağaçlar ve kuşlar arasında müzisyenleri ve dansçıları gösterir. (**4.73**). Bunların Mısır'daki gibi cenaze ziyafetlerini yansıtıp yansıtmadıklarını söylemek güçtür. Etrüsk mezar resimlerindeki çok şey İtalya'ya yabancıdır. Ancak ısmarlayan ailelerin servetlerinin göstergesi olarak kesinlikle anlamlıdırlar. Sedirlerine uzanıp yatarak lir ve kaval dinleyen, dansçıların zarif hareketlerini, akrobatların marifetlerini izleyen para sahibi yüksek sınıfın dünyevi zevklerini canlılıkla yansıtırlar. Etrüskler aslına bakılırsa, Diyonisos danslarında ve Yunanların tanrıları şerefine düzenledikleri atletizm sporlarında katılımcı değil izleyicidirler.

Yunan sanatı Etrurya'da statü sembolü diyebileceğimiz bir değere sahip gibi görünmektedir. Etrüsk şehirleri zenginliklerinin ve güçlerinin zirvesindeyken uygulanmaya

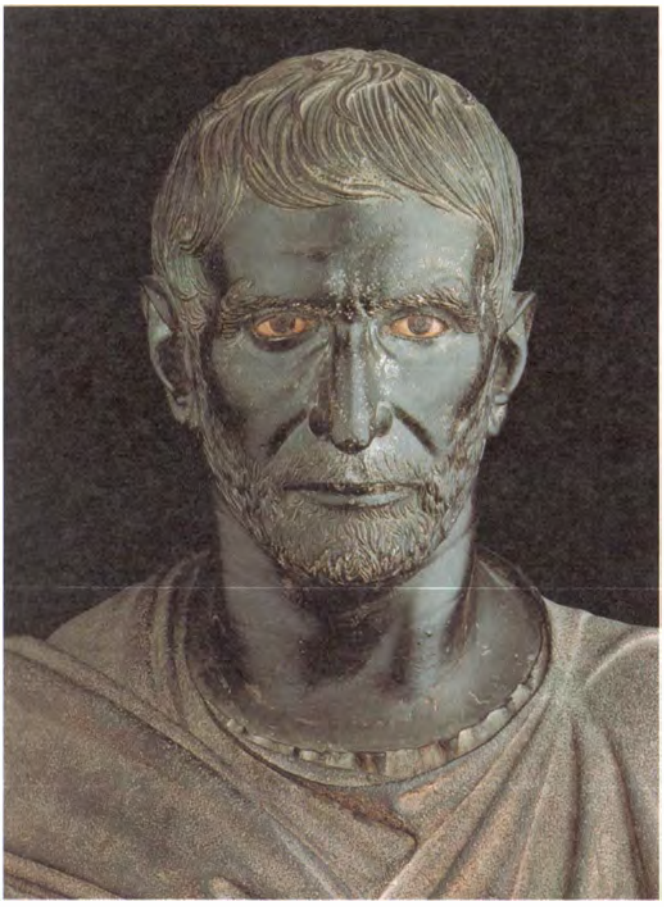
başlanan Arkaik Yunan üslubunun ülkede kalıcılığının sebebini kısmen bu durum açıklayabilir. Sınırlı sayıda pozda, bacak ve başları profilden ve üst gövdeleri ön cepheden verilmiş şematik çizimli figürler, Yunan vazosunda natürel temsillerin yerini aldıktan çok sonra bile Etrüsk mezarlarında resmedilmeyi sürdürmüştür. Bu figürler çoğu zaman büyük bir doğrusal zarafete sahiptir ve taşkın, ritmik bir hareket duygusu verirler. Burada gösterilen lir çalan genç iyi bir örnektir; çıplak gövdesi Etrüsklerin talep ettiği gibi kısmen örtülmüş halde çizilmiş ve dış çizgiler herhangi bir modelleme yapılmadan parlak renklerle doldurulmuştur (4.73). Yunanların ardından daha fazla natüralizme doğru yönelmek için herhangi bir çabaya girişilmemiştir. Gerçekten de yerleşik âdetlerden herhangi bir şekilde uzaklaşma Etrüsk hamilerince tasvip edilmemiştir. Mimaride de durum aynı şekilde olup, tapınakların formu (görmüş olduğumuz gibi Yunanistan'dan alınmışlardı) bir defa yerleşince, Etrüsk Roma tarafından yutulana kadar değişmeden kalmıştır.

Heykelde de Yunan Arkaik üslubu Yunanistan'daki beşinci yüzyıl gelişmelerinden fazla etkilenmeden yaşayıp gitmiştir. Klasik üsluba en yakın düşen örnek *Todi Marsı* adı verilen gerçek ölçülerdeki ünlü heykelde görülebilir (**4.74**). Ancak bu çok istisnai eser, MÖ ikinci yüzyıldan öncesine tarihlenen günümüze gelmiş tek Etrüsk işi büyük boyutlu bronzdur. Etrüsk şehirlerinin topraklarının hemen dışında bulunan Todi'deki bir tapınağın kalıntıları arasında, bir lahit içinde dikkatle gömülmüş olarak keşfedilmiştir. Etrüsk ve Latin karakterlerinin karışımıyla yazılmış bir kitabe, Ahal Trutitis adlı bir kişiye adandığını kaydetmektedir. Çoğu Yunan heykellerindeki gibi dudaklar aslında bakırla işlenmiş ve gözler renkli bir maddeyle doldurulmuştur (kayıp miğferinin dökümü ayrıca yapılmış ve başa iliştirilmişti). İşçiliği geç beşinci veya erken dördüncü yüzyılın en iyi Yunan eserleri kadar ustalıklıdır. Yine de Yunan heykelleriyle pek karıştırılamaz. Bir miktar garip kaçan pozu ve üst gövdesini gizleyen zırhı *Todi Marsı*'nı farklı kılmaktadır. Yüz hatları idealleştirilmiş ancak bu idealleştirme Yunan örneklerinden tümüyle başka bir ideale göre yapılmıştır: atletik olmaktan ziyade iri yarı, gizli bir özgüvenden ziyade açıkça iddialı bir ifadesi vardır. Dahası, ellerinin, ayaklarının ve iç giysilerinin (özellikle buruşturulmuş yakası) narinliği ile kalın boynu, kaslı olmaktan çok şişkin, kaba bacakları arasında rahatsız eden bir uyumsuzluk vardır. Diğer birçok Etrüsk eseri gibi çıplak ten, Yunan sanatını belirleyen alttaki kemik ve kas yapısına saplantılı ilgiden hiçbir iz taşımadan üstünkörü işlenmiştir. Genellikle hizmetçiler, köleler veya parayla tutulan göstericilerin düşük statüsüne işaret eden çıplaklığa Etrüsk heykelinde ve resminde nadiren rastlanır.

Etrüsk sanatı, tanrıların görüntüleri veya sonsuz gençliğin baharındaki tanrı benzeri bedenlerden ziyade ölümlülere yoğunlaşmıştır. Mezarlarda bile vurgu, bulunulan yer ve zamana (her halükârda geç dönemlere kadar) yapılırdı. Bu sebeple, cenazelerinde kullandıkları sanat akıl karıştıracak kadar çelişkilidir. Ölüler normal olarak mumyalanmıştır ve mumyalama ruh ile beden arasında bir ayrımı akla getirir. Fakat Etrüsklerin mumyalanmış veya gömülmüş olsun,

4.75 Caere'den lahit (Cerveteri), MÖ yak. 520. Pişmiş toprak, yaklaşık uzunluğu 2m. Museo Nazionale di Villa Giulia, Roma.





4.76 *Brutus*, MÖ yak. 300. Bronz, yüksekliği 32cm. Palazzo dei Conservatori, Roma.

ölüleri yaşayanların ihtiyaçları ve lüks eşyalarıyla teçhiz etme uygulaması, bu iki unsur arasında maddi bağ bulunduğuna inandıklarını akla getirir. Ölülerin cesetlerinin yerleştirildiği mahfazaların kendine özgü formlarının arkasında, görünüşte tezat teşkil eden bu düşünceler yatar.

Çoğunluğu Clusium (günümüzde Chiusi) mezarlığında bulunan MÖ yedinci yüzyıla ait ölülerin küllerinin saklandığı urnalar, bazen üst gövdesi ve hatta kolu olan baş biçiminde kapaklara sahiptir. Bu urnalar, Kuzey-Orta İtalya'da Etrüsklerden önce yaşamış (Bologna yakınlarındaki arkeolojik bir yerleşime atfen Villanovalılar adını alırlar) erken Demir Çağı halkı tarafından kül koymak için yapılmış miğfer şekilli kapaklı urnaların somutlaştırılması –soyutlaştırmanın aksine– süreci içinde gelişmişlerdir. Bu sıkıca kilitlenmiş dudaklı ve genellikle gözkapakları aşağı inmiş ruhsuz çehreler, tahminen amaçları ölüleri temsil etmek olsa da portre denemeyecek kadar birbirlerine benzerler. Mezarlarda sandalyelere yerleştirilmişler ve sonraları bazen urna tümüyle tahtında oturmuş bir figür gibi şekillendirilmiştir. Yakılmaktan ziyade gömülen cesetler için MÖ altıncı yüzyılda üzerinde bir figürün (veya çiftin) uzandığı dikdörtgen sedir şeklinde bir lahit formu geliştirildi (**4.75**). Muhtemelen eski Mısır'ın mumya mahfazası ile Batı Asya'nın dikdörtgen tabutunu birleştiren Kartaca lahitleri ilham vermişti. Aynı genel form ölülerin küllerinin saklandığı urnalar için de benimsendi. Üslup bakımından figürler Arkaik Yunan'dan alınmadır ve daha önce gördüğümüz gibi en azından bunlardan biri, Aegina savaşçılarının uzak bir akrabasıdır.

Etrüsk lahitleri ve urnalarının yeni ve ayırıcı özelliği figürlerin hayattaki halleriyle ve görünüşe bakılırsa masa zevklerinden lezzet alırken gösterilmeleridir. Dördüncü yüzyıldan itibaren figürler fiziki kimliklerini muhafaza etmek istermiş gibi karikatürize bir bireysellikle de modellenmişlerdir. Ancak garip olanı, –mezar resimlerine ilaveten, lahitlerde ve urnalarda da– kullanılmaya başlanan bu daha gerçekçi temsilin dehşet verici bilinmezlikteki ölüm sonrası dünyaya ilişkin atıflarla artan biçimde örtüşmesidir. Bir Velathiri (günümüzde Volterra) urnasındaki yüz hatlarına kuvvetle karakter verilmiş ve vücutları geri planda tutulmuş iki figür ya pek mutlu hayat geçirmemiş bir çifti ya da ölüm zebanisinin eşlik ettiği bir adamı temsil etmektedir.

Daha ölçülü olsa da benzer bir natüralizm bronz başlarda da görülür. Aralarında en güzeli olan muhtemelen tek parça bir heykele ait başın geleneksel olarak Cumhuriyetin kurucusu kabul edilen, son Etrüsk kralı Tarquinius Superbus'u şehirlerinden kovmak için Romalıları ayağa kaldıran – Lucius Junius Brutus'u (fl. MÖ. 509) yansıttığı söylenir (**4.76**).

Bu teşhis doğru olsun veya olmasın, delici gözleri, gaga burnu ve sert çenesiyle bu haşin çehre, kesinlikle kararlı bir amaç güden bir şahsa aittir. Saçlar ve kısa sakal, Etrüsk bronz işçilerinin tüm hünerleri kullanılarak yapılmıştır. Döküm ve dövme işçiliğinin bir örneği olarak Kapitol'deki *Dişi Kurt* (4.65) heykelini aşar ve bu becerilerin daha sonraki dönemlere aktarıldığını teyit eder. (Boyundaki örtü, daha sonraları muhtemelen on altıncı yüzyılda eklenmiş bir parçadır.)

Romalı şair Propertius aradan çok zaman geçmeden ünlü ağıtını yazacaktır:

> *Ve, sen başında kadim bir kraliyet tacı taşırdın,*
> *Ve senin forumunda altın bir taht dururdu.*
>
> *Şimdiyse duvarlarında sadece çobanların kavalları çınlıyor,*
> *Ve küllerinin üzerinde yaz başakları dalgalanıyor.*
>
> (Propertius IV, X, 27, çev.: G. Dennis)

Ancak Romalı yazarların, özellikle mimari kuramcı Vitruvius'un kaydedip, tartışacağı kadar çok sayıda eser de ayakta kalmıştı. Bilinen tek Etrüsk heykeltıraşı Veiili Vulca tarafından MÖ 500 civarında yapılmış kült heykelinin yer aldığı bir Etrüsk tapınağı, MÖ 83 senesine kadar Roma'nın merkezinde durmaktaydı. Bu tarihten sonra yanarak yok olmuştur. Tapınağın yeniden yapımı sırasında sadece planı korundu. Yeni tapınak başka yönlerden tamamen Helenistik üsluptaydı. Bu durum, Roma imparatorluğu sanatının oluşumunda Etrüsk ve Helenistik mirasın birbirlerini tamamlayıcılığını çok güzel yansıtmaktadır.



BEŞİNCİ BÖLÜM

Helenistik ve Roma Sanatı

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
MÖ y. 350–325 Derveni Krateri (5.9)	MÖ 336 İskender'in babası II. Filippos'un ölümü üzerine yerine geçmesi
MÖ y. 330 Vergina resmi (5.7)	
	MÖ 327 İskender'in Hindistan'a ulaşarak işgal etmesi
	MÖ 323 İskender'in ölümü
	MÖ 322 Aristoteles ve Demosthenes'in ölümü
MÖ y. 310 *İskender Lahdi* (5.1)	
	MÖ 306 Epikuros'un Atina'da okulunu açması
MÖ y. 280 *Demosthenes* (5.11)	MÖ 300 (?) Öklid
MÖ y. 250–150 *Uyuyan Eros* (5.14)	MÖ 271 Epikuros'un ölümü
MÖ y. 230–220 *Ölen Galyalı* (5.18)	
MÖ y. 190 *Semadirek Zaferi* (5.15)	MÖ 218 Hannibal'in Apeninleri geçmesi
MÖ y. 175 Pergamon (5.17)	
MÖ y. 150–140 *Helenistik Hükümdar* (5.16)	
MÖ y. 80 Praeneste (5.35)	
MÖ y. 50 Gizemler Villası, Pompeii (5.27)	MÖ 54–51 Cicero, *De Re Publica*
	MÖ 44 Julius Caesar'ın öldürülmesi
	MÖ 40 Virgil, dördüncü *Eclogue*
	MÖ 31 Anthonius'un Actium'da yenilgisi
MÖ 25 Ulysses resmi (5.29)	
	MÖ 27 Augustus'un imparator oluşu
AD 70–82 Kolezyum, Roma (5.43)	MS 14 Augustus'un ölümü
	MS y. 30 İsa'nın çarmıha gerilmesi
	MS 79 Pompeii ve Herculaneum'un yok oluşu
MS y. 118–28 Panteon, Roma (5.49)	MS 98–117 Roma İmparatorluğu en geniş sınırlarında, Trayan imparator oluyor
MS y. 150 Baalbek (5.71)	
	MS 174 Marcus Aurelius *Düşünceler*'i yazmaya başlıyor
MS y. 298–305 Diocletian Hamamları, Roma (5.74)	MS 244–70 Plotinus Roma'da
MS y. 300–30 Porta Nigra, Almanya (5.76)	
	MS 306 Konstantin imparator oluyor

Günümüzde Lübnan'a ait Akdeniz sahilindeki eski Fenike şehri Sidon'da [Sayda –çn.] bulunan heykeller ve zengin renklerle bezeli bir lahit, mermer işlemeciliğinde teknik becerinin zirvesidir (**5.1**). İşçilik Yunan tarzıdır. Malzemenin keskiyle yontulması, alttan kesilmesi, delinmesi, yüzeyindeki tezatlık oluşturan dokunun ortaya çıkarılması için ustalıkla temizlenerek parlatılması, Klasik dönemden (bkz. s. 126) beri zaman içinde ve çok emek sarf edilerek geliştirilmiş yontma geleneğine tanıklık etmektedir. Figürler, özellikle sığ bir zeminde açık seçik düzenlenmiş atletik çıplaklar, at binicileri ve atları, sadece ideal "tipler" olmaktan öte Parthenon frizlerindeki figürleri hatırlatmaktadır. Tümünde Yunan sanatının ve natüralist temayülün temelinde yatan organik bir yapısal bütünlük vardır. Fakat eser yine de Helenik dünyada daha önce üretilmiş her şeyden temel bir farklılık gösterir.

Yunanistan'da özellikle de Atina'da nadiren lahit yapılmıştır. Ölüler ya yakılmış ya da sade, gösterişsiz kaplar içinde gömülmüş, bunun yanısıra genellikle çok güzel, kısa ve anlamlı *stel*'ler ile anılmıştı (4.42). Yunanların öteki dünyaya dair düşünceleri ve kişilerin tanrısallaştırılmasına duydukları isteksizlik, ölünün heykellerle yüceltilmesi fikrinin geliştirilmesi için uygun bir ortam yaratmamıştı. Bir sanat biçimi olarak lahit, Doğulu, eski Mısırlı ve Etrüsk kökenlere sahiptir. Çoğunlukla eğimli çatılı bir ev gibi biçimlendirilen lahit, ölüye bir mesken sağlamakta ve Yunanların öteki dünyaya dair inançlarından çok farklı anlayışları akla getirmekteydi. Ancak, MÖ dördüncü yüzyıl sonlarından itibaren



5.1 *İskender Lahdi*, MÖ y. 310. Mermer, yüksekliği 1.94 m. Arkeoloji Müzesi, İstanbul.

5.2 *İskender Lahdi*, detay.

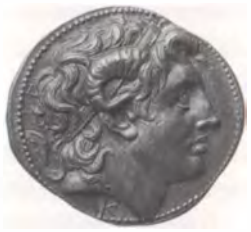




Etrüsk ve Roma Dönemi İtalya'sı.

Helenistik ve Roma çağları boyunca ve erken dönem Hıristiyanlığa kadar, mezar heykellerinde en başat sanat biçimi haline gelecekti.

İskender Lahdi adlı burada verilen örnekteki rölyefler, Yunanları ve Persleri göstermektedir. Ön yüzünde birbirleriyle savaş sahneleri vardır. Arka yüzünde, Asur rölyeflerini hatırlatır şekilde Persler, özel zevklerinden olan aslan avı için büyük bir av alanında bir araya gelmişlerdir (**5.2**). Dolayısıyla, lahdin sadece biçimi değil, öteki dünyaya dair tutumları yansıtan ikonografik ve diğer unsurları doğululaştırılmış olup, eski dönemlerden beri etkisi nadiren görülmüş diğer kültürlerin yeniden Yunan sanatına yansıdığını açığa vurmaktadır. Bu lahdin yontulduğu zamanlarda, Yunan uygarlığı esasen Akdeniz kıyılarıyla sınırlı olmaktan çıkmıştı. Yunanistan'ın şehir devletlerini birleştirmiş ve bağımsızlıklarını ellerinden almış olan Makedonya Kralı II. Filippos'un (MÖ y. 359–336) ölümü üzerine yerine oğlu Büyük İskender (MÖ 336–323) 20 yaşında tahta geçmişti. İskender Yunan anakarasında denetimi güçlendirir güçlendirmez ordusunu Çanakkale Boğazından [Hellespont] Asya'ya geçirdi. Yunanların geleneksel düşmanları olan Persleri kısa zamanda mağlubiyete uğrattı ve şaşırtıcı bir hızla kendisini Pers İmparatorluğunun ve diğer toprakların efendisi konumuna getirdi. Tüm Küçük Asya, Suriye, Mısır, İran, Baktriya'yı ele geçirip İndus Nehrini geçerek Hint alt-kıtasına indi.



5.3 Trakya Kralı Lisimahus'un gümüş tetradrahmisi, MÖ 306–281, çapı 3cm. British Museum, Londra.

İskender Lahdi'nin ön yüzündeki savaş, muhtemelen Pers kralı Darius'a karşı MÖ 333'te İssus'ta kazandığı ilk zaferi anlatmaktadır. Sikkelerdeki yüz hatlarından açıkça teşhis edilebilen İskender, sol uçta gösterilmektedir (**5.3**). Her sahnede, yanında Pers kıyafetleri içinde neredeyse kesinlikle bu lahdin adına yapıldığı kişi olan, İskender'e basiretle teslim olmuş ve hükümranlığı altına girmeyi kabul etmiş, kendisinden daha yaşlıca olan Sidon Satrapı durmaktadır. Portrecilik Yunanlar tarafından nadiren uygulanmış, fakat MÖ dördüncü yüzyıldan itibaren giderek önem kazanmıştı. Fakat İskender'in portresi basit bir şekilde yapılmamıştır; başına taktığı amblemlerle büyük ölçüde tanrılaştırılmıştır: Nitekim sık sık karşılaştırıldığı tanrılaştırılmış kahraman Herkül gibi aslan kürkü takmakta, Mısır'ı fethinden sonra oğlu olduğu iddia edilen koç tanrısı Amun'un boynuzunu taşımaktadır. Dolayısıyla, Yunanların o zamana kadar sadece tanrılara gösterdikleri gibi tapınılan –Doğu hükümdarları tarzında– Avrupa imparatorları ve kralları dizisinin ilk halkasını oluşturmaktadır. *İskender Lahdi*'nde açıkça görülebilen farklı kültürlerin buluşması ve birbirine karışması Helenistik ve Roma sanatının asli veçhelerinden biridir. Doğu (Persler) ve Batı'nın (Etrurya) ilkel ve gelişmiş düşüncelerinden Doğulu ve Batılı sanat birbirine nüfuz ederek Yunan mirasını canlandırıp daha geçişken hale getirmiştir. Böylelikle bir sonraki dönemin kozmopolit dünyasında büyük bir yeni sanatın doğmasına yol açmıştır.

HELENİSTİK DÖNEM

Başlangıçta sadece dil bakımından önem taşıyan, Yunanca konuşanları Büyük İskender tarafından kurulan imparatorluğun diğer üyelerinden ayıran "Helenistik" terimi, günümüzde MÖ 323'te İskender'in Babil'de ölümünü takip eden üç yüzyıla atıfta bulunmak için kullanılmaktadır. İskender'in Helenleşmiş muazzam Asya imparatorluğunun başkentinin Babil olması planlanmıştı. Daha 32 yaşındayken öldüğünde fethettiği topraklar *diadochi*, yani halefler adıyla anılan generallerinin elinde kaldı ve bunlar da kendilerini bölgelerinde mutlak hükümdar ilan ettiler. Ptolemeus, Mısır ile Yahudiye dâhil Güney Suriye'yi aldı. İmparatorluğun Asya'daki topraklarının geri kalanı Selevkus'a düştü; Makedonya Antigonus'un seleflerince alındı; diğer Helenistik krallıklar ise daha küçüktü. Yunanistan ve Ege adalarında şehir devletleri MÖ üçüncü ve ikinci yüzyıllarda bağımsızlıklarını bir ölçüde tekrar kazandılar ancak önemlerini ve güçlerini yitirmişlerdi. Atina da artık bir kültür ve eğitim merkezinden başka bir şey değildi. Helenistik dönemin sona ermesine, başlaması







5.4 SOL KÖŞE *Medici Venüsü*, MS 1. yüzyıl. Mermer, yüksekliği 1.53 m. Uffizi, Floransa.

5.5 SOL ORTA *Belvedere Apollonu*, MS 2. yüzyıl. Yüksekliği 2.24 m.Vatikan Müzesi, Roma.

5.6 YAKIN SOL *Milo Venüsü*, MÖ y. 150. Mermer, yüksekliği 2.08 m. Louvre Müzesi, Paris.

gibi kesin bir tarih verilemez. MÖ üçüncü yüzyıl ortalarında Selevkitler steplerden gelen ve MÖ 141'de Mezopotamya'yı işgal için baskı kuran göçebe Partlar tarafından İran'dan çıkarıldı. Aynı yıllarda Roma Cumhuriyeti (bkz. s. 178) İtalyan Yarımadasında ve giderek tüm Akdeniz bölgesinde hâkim güç haline gelmekteydi (bkz. s. 185).

Helenistik krallıkların hükümdarları ve ayrıca idarecilerinin büyük kısmı (mutlaka Makedon asıllı olarak) Yunan kökenliydi. Resmi dilleri, Sicilya'dan Hindi Kuş Dağlarına, Karadeniz ve Hazar Denizi kıyılarından Nil şelalelerine kadar bir coğrafyada yazılan ve konuşulan *koiné* –Yeni Ahit Yunancası– adlı Yunancanın bir biçimiydi. Yunan kültürü tüm bu bölgeye yayıldı. Daha önce az sayıda, kıyasen küçük boyutlu bağımsız topluluklarla sınırlı kalmış bir dil, şimdi medeni dünyanın yarısının sanat dili haline geldi. Yunan *polis* modeli temel alınarak tapınakları, meclis salonları, tiyatrosu, gimnazyumu, stoaları ve agorası ile tümü Yunan mimari düzenine uyan ve Yunanların güzel insan formunu cisimleştiren heykellerle donatılmış şehirler kuruldu ya da yeniden inşa edildi. Başkentler büyüyerek geniş ve zengin ticaret, sanayi, eğitim ve sanatsal etkinlik merkezleri haline geldi: Mısır'da İskenderiye, Dicle'de Selevkiya, Suriye sahiline yakın Antakya ve sonraları Küçük Asya'da Pergamon bunlar arasındadır. Etkileri Batı Akdeniz'in Yunan şehirlerinden, Etrurya ve Roma'ya uzandı. Küçük, birbirine sıkıca bağlı, kahramanca birbiriyle rekabet eden toplumlar, bu dönemde yerini geniş, dağınık, kozmopolit, ağırlıkla ticari ve üretici şehir merkezlerine bıraktı. Bu merkezlerin tarihi, Klasik çağın yozlaşmış bir devamı; altüst olmuş bir çağın kötü biten sonu olarak tanımlanmış, çoğu zaman da yok sayılmıştır. Fakat bu toplumlar uygarlığa önemli katkılarda bulunmuşlardır. Antik dünyadaki en geniş etkiye sahip iki hayat felsefesi Helenistik döneme aittir: Erdemi kendi başına ödül kabul eden Stoacılık ve mutluluğun önkoşulu olarak erdeme inanan Epikürcülük. Kendini geri çekme felsefeleri olarak bilinen her iki felsefe de, insan ilişkilerindeki sorunların –Aristoteles'in ünlü tanımında insan doğası gereği "siyasi bir hayvan" yani bağımsız *polis*'in yurttaşıdır– üzerine gidilmesinden bireyin iç dünyasına doğru bir geçişi yansıtmaktaydı.

İskender'in hocası Aristoteles'in (MÖ 384–322) bilimsel düşünce ve metot üzerinde uzun zaman tahakküm kuran görüşlerini geliştirmesine bu sıralarda başlamasının dışında neredeyse antik dünyanın bilim ve matematik alanındaki tüm büyük başarıları Helenistik döneme tarihlenir: Öklid'in *Elementler*'i, Arşimet tarafından özgül ağırlığın keşfi ve su pompasının bulunması, Eratosthenes tarafından dünyanın çapının gerçek rakamdan birkaç yüz kilometre farkla hesap edilmesi bu başarıların arasındadır.

Helenistik dünyanın etkisi görsel sanatlarda da aynı şekilde derinlere nüfuz etmiştir. Romalıların hayranlık duyduğu ve topladığı *Medici Venüsü* ve *Belvedere Apollonu* gibi (**5.4, 5.5**) Yunan heykelleri aslında Helenistik döneme aittir. *Medici Venüsü* MÖ üçüncü veya ikinci yüzyılda yapıldığı tahmin edilen kaybolmuş orijinalinin günümüze gelen 33 kopyası arasında en iyisidir. Praksiteles'in *Knidos Afroditi*'nden etkilenmiş olan bu heykel (4.38) onun kadar idealize edilmemiş,

daha yumuşak hatlı ve dolgundur. Ayrıca başını çevirişinde mahcup bir işve ve kendisini saklarken neredeyse bir davetkârlık vardır. Vücudunun önünde tuttuğu kolları da üçüncü boyutu vurgular ve tüm figüre kavisli bir hareket katar. (Bu kollar on yedinci yüzyılda eklendiği halde diğer Venüs heykellerinden kopya edilmişlerdir.) *Belvedere Apollonu* MS ikinci yüzyıldan bir Roma kopyası veya genellikle MÖ dördüncü yüzyılda yapıldığı tahmin edilen kaybolmuş orijinalinin adaptasyonudur.

Öte yandan birden fazla orijinalden alınmış olması da aynı derecede muhtemeldir ve bu mânâda başka eserlerden esinlenerek yaratılmış sayılabilir. Dans edermiş gibi duruşu, kadınsı fiziği, özenle yapılmış saçı ve güzel kalpsiz yüzüyle *Belvedere Apollunu*, MÖ beşinci yüzyıl Atina erkek heykelleriyle çarpıcı bir tezatlık içindedir. Ne *Medici Venüsü* ne de *Belvedere Apollonu*, kendi zamanlarında 1000 yıl ya da daha uzun bir zaman sonra (yani sırasıyla on bcşinci vc on altıncı yüzyıl sonlarında) yeniden keşfedildiklerinde kazandıkları kadar şöhret sahibi olmasalar da dönemlerinin belirli biçimsel eğilimlerini çok iyi göstermektedirler. Helenistik heykelin bir başka karakteristik özelliği olan mermeri işlerken duyulan zevk *Milo Venüsü*'nde görülebilir (**5.6**). Malzeme burada törpülenip yontulmaktan ziyade sanki okşanarak yumuşak, sıcak bir tene dönüştürülmüş, değer taşıyan dünyevi bir zarafet ve sofistike bir farkındalık havasına büründürülmüştür.

Platon, Aristoteles ve Güzel Sanatlar

İlk sanat tarihçeleri (eleştiri ve estetik kuramlardan ayrı olarak) İskenderiye'de yazılmış görünmektedir. Helenistik düzyazıların çoğunluğu gibi bu tarihçelerin tümü kaybolmuş, fakat Yaşlı Plinius ve Pausanias gibi daha sonraki yazarların eserlerinde bazen doğrudan alıntı şeklinde küçük parçalar günümüze gelmiştir. Bu parçalar göz önünde bulundurularak uzak geçmişteki kaba başlangıçlardan MÖ dördüncü yüzyıl sonlarında –Makedon hanedanının iktidara gelmesiyle örtüşerek– sanatın en yüksek noktasına eriştiği yorumu yapılabilir. İskender'in saray heykeltıraşları Praksiteles ve Lisippos'un tüm seleflerini mükemmellikte aştıkları iddia edilmiş ve Plinius tarafından İskender'in saray ressamı Apelles'in "kendinden önce doğan ve daha sonra gelecek herkesi geçtiği" söylenmiştir.

Sanatın bir "norm" peşinde olduğu düşüncesi ilk defa bu şekilde Helenistik yazarlar tarafından ortaya atılmıştır. "Klasik an" yani sanatın zirve noktası, başarıların en yükseğine erişilmesi ve ondan sonra gerilemenin başlaması fikrini de onlardan almaktayız. Bu zirve noktasını MÖ beşinci yüzyıla değil de MÖ dördüncü yüzyıl sonlarına yerleştirdiklerine dikkat edilmelidir. (Yunan sanatı ve kültürünün Perikles idaresinde yükseldiği fikri daha sonra çıkmıştır.)

Sanatçılar ilk defa tarihte yer edinmişler ve kendilerini büyük bir dönemin ardından yaşayan kişiler olarak görmeye başlamışlardır. Helenistik sanatta kuvvetli, muhafazakâr "Klasikçi" eğilim bu anlayıştan kaynaklanır. Bu anlayışın felsefi açıklaması, sanat eserlerinin diğer her şey gibi bazı mutlak standartlara ideal olarak uymaları gerektiği yönündeki Platon'un görüşünde bulunabilir. Daha önce gördüğümüz gibi, Platon Mısırlıları sanatta yeniliğe izin vermediği için övmüştür. Ancak onun kuramı daha sonra sağduyulu ve göreli bir kuram öneren Aristoteles tarafından eleştirilmiştir (aşağı bkz.). Platon insan eserlerinin en iyi halinde prototiplerin, yani "İdea"ların soluk taklitleri olduğuna inanırken, Aristoteles soruna deneysel yaklaşmış ve insan yapımı objelerin üretilmesini yöneten ve bu yolla ona biçim veren farklı "sebepleri" teşhis etmeye çalışmıştır. Ona göre, objenin biçimi kendisine yakın sabit bir "İdea"ya değil, kim tarafından yapıldığına, ne gibi bir maddeden yapıldığına ve her şeyin ötesinde amacına veya "nihai sebebi"ne bağlıydı. Batı estetik tarihinin en büyük tartışmalardan biri bu yolla başladı ve Helenistik sanatın kapsamının genişlemesine de büyük ölçüde bu tartışma yol açtı.

Zira Aristoteles'in öğretisi (en azından teoride) anlatımsallığa ve sanatçının bireyselliğinin gelişmesine, hatta eklektisizme ve sanatsal üslubun bazı durumlarda uygun, bazı durumlarda ise uygun olmayabileceği anlayışına kapıyı açmıştır. Bu mânâda Aristoteles'in göreliliğinin en açık seçik olduğu yer, retoriğe ilişkin tartışmasıdır. Halk meclisindeki bir konuşmanın *skiagrafia,* yani gölge çizimi (muhtemelen üçüncü boyut yanılsaması vermek için kuvvetli ışık ve gölge tezadıyla çizim üslubuydu) gibi olduğunu söylemiştir. Dolayısıyla koyu hatlar ve meselelere geniş bakmak daha çok arzu edilirdi. Mahkemeler ise daha incelikli, daha girift ve zarifçe işlenmiş konuşmalara uygundu. Buradan benzetme yapılırsa, görsel sanatlarda üsluplar Aristoteles'in eseri *Poetika*'da dile getirdiği üzere, her biri kendi kurallarına sahip edebi türler gibi –destansı, trajik, komik, lirik, ağıt– görülebilir.

Böylesi fikirlerin belirmesi sanata dair tutumlarda büyük bir değişime işaret etmektedir. Heykeller, resimler ve hatta tapınaklar animist veya sırf ritüel amaçlı imgelerden çok "sanat eseri" olarak düşünülmeye başlanmaktaydı. Eserler zamanla bireysel hamiler için çalışan bireysel sanatçıların yaratımı olarak görüldü. Bu dünyevileşme süreci Helenistik dönemde sanat koleksiyonerliğinin artmasıyla bir aşama daha ileri götürüldü ve ünlü sanatçıların "teşvik edilmesine" yol açtı. İlk sanat tarihçelerinin aynı dönemde belirmesi ve özellikle sanatını icra eden sanatçılar tarafından yazılmış olmaları da tesadüf değildir. Fakat belki de sanat dışı bazı unsurlar da bu işe girişilmesinde etkili olmuştur. İskender dönemindeki sanatçılara yönelik övgülerde zaman zaman propaganda imaları sezilebilir. Tüm bu entelektüel yapının kurulmasını teşvik eden itici güçlerin ne kadarının siyasi ne kadarının estetik nitelik taşıdığı pek açık değildir. Ancak dördüncü yüzyıl sonlarının sanatsal üslubunun siyasi anlam kazandığı, Helenistik dönem hükümdarlarının İskender'le ve mirasının itibarı ve gücüyle görsel açıdan ilişkilendirildiği



5.7 Resimli friz, detay, MÖ y. 330, Vergina Büyük Mezarı, Yunanistan.

konusunda fazla şüphe duyulmaz. Lahdi (5.1) sipariş ederken Sidon Satrapının niyeti kesinlikle böyleydi. Burada, insanüstü bir kahraman ve zafer sahibi İskender, daha önceki Yunan savaş rölyeflerinde ve resimlerindeki insanların kaderini kollayan tanrıların yerini almaktadır. Heykeltıraşın İskender'i simgeleştirmeyi amaçladığı açıktır ancak bir yandan da portresini yapmıştır. Taze, temiz tıraşlı yüzü (İskender'in sakalı moda olmaktan çıkmıştı) muhtemelen yaşadığı dönemdeki görüntüsüne göre yapılmış başka birçok tasvirinden rahatlıkla tanınabilmektedir. Bu natüralizm, kuvvetle bireyselleştirilmiş ifadelerle başların portre olduğunu akla getirecek şekilde yapılmış diğer figürleri de kapsamaktadır.

Perslerin kıyafetleri ve dış görünüşleri, genel benzerlik taşıdığı düşünülen İskender mozaiği (5.24) gibi –zaman zaman Afrikalıların vazolarda resmedilmesi, daha da önemlisi İskit kabile reisi için yapılmış göğüs zırhı (4.46) örnekleri istisna tutulursa– Yunan sanatında nadir görülen bir etnografik doğrulukla kaydedilmiştir. Lahitte tarihi olayları tanıtmak ve sonsuz önem kazandırmak amacıyla natüralizm sembolizmle birleştirilmiştir. Bu sebeple herhalde İskender'in çok daha büyük orduları bozguna uğratmasını sağlayan kahraman Yunan zekâsının, barbarların kaba gücü karşısındaki zaferini simgelemesi için Yunan figürlerin bazıları çıplaktır. Kompozisyon eylem izlenimi verecek kadar karmaşık, yine de karmaşadan düzen çıkarıldığını akla getirmeye yetecek kadar düzgündür. Figürler dikkatle tasarlanmış çapraz desenler içinde birbirlerini dengeleyecek ve yansıtacak şekilde yerleştirilmiştir.

Yontular, 2000 yıldır dış etkilerden korunduğu mezar odasına yerleştirildiği günkü kadar taze ve canlıdır. Hatta boyandıkları pigmentlerin bir kısmını da muhafaza etmekte, renklerin natüralist veya Arkaik heykeldeki gibi geleneksel olup olmadığını anlamamıza fırsat vermektedir. Ten rengi hafifçe sarartılmış olan Persler Yunanlara göre bir miktar daha koyu tutulmuştur; saçlar, gözler, dudaklar ve kıyafetler kahverengi, kırmızı, mor ve mavi renklerin tonlarıyla belirginleştirilmiştir. Benzersiz korunmuşluğu nedeniyle *İskender Lahdi*'nin karşılaştırılabileceği çok az sayıda mermer eser mevcuttur. Ancak aynı incelikte, zevkli el işi ustalığı, İskender'in babası II. Filippos'a ait olduğu düşünülen ve bir süre önce Kuzey Yunanistan'daki Vergina bölgesinde bulunan mezardaki resimlerde (**5.7**) ve İskender'in doğduğu Pella'daki biraz daha geç tarihli çakıl mozaiklerde de görülebilir (**5.8**). Vergina resimleri önemli ölçüde hasar gördüğü halde teknik başarı o kadar belirgindir ki, girinti ve kıvrılmaların rahatlıkla başarıldığı natüralist bir üsluba ne kadar hâkim olunduğunu göstermektedir. Aynı şekilde dekoratif sanatlarda –özellikle metal işlemeciliğinde– en incelikli ve duyarlı malzeme kullanımının örnekleri verilmiştir. Makedonya'nın Derveni bölgesinde bulunan –bronz döküm, dövme ve kabartma işlerinde tekniğin zirvesi– muhteşem bir kraterde (**5.9**) Dionisos, oldukça rahat ancak zarif bir erotik heyecanla sağ bacağını Ariadne'nin kucağına dayamış bir halde gösterilir. Bu sıradan sembolik cinsel cilveleşme hareketiyle eski tanrıların büyük tutkuları ehlileşir ve incelik kazanır. (Mezarda bulunmasına



5.8 Geyik avı, Pella'dan mozaik taban, MÖ y. 300. Çakıl mozaik, merkezî alan 3.1 m². Arkeoloji Müzesi, Pella, Yunanistan.

rağmen, şehvet içeren konusu, bu kraterin mezar adağı olarak yapılmış olmadığını düşündürür. Sapın etrafındaki kederli figürlerin ayrı ayrı dökümü yapılmış ve cenaze işlevine uydurulmak için kratere sonradan eklenmiştir.)

Bronz ve diğer metallerden yapılan heykelcikler, genellikle adak olarak verilmek üzere Yunanistan'da yüzyıllardır üretilmişti. Şimdi ise bağımsız dekoratif sanat eseri niteliğiyle belirmekteydiler. En güzellerinden biri, daha önceki vazo resimlerinde kendinden geçmiş halde sıklıkla resmedilen Dionisos'un müritlerinden biri veya dansçıların ilham perisi olmadığı çok açık, profesyonel pandomimci olan bir dansçının heykelciğidir (**5.10**) Vücudunu sıkıca saran örtüsünü tutmakta, elbisesinin altından çıkan sağ ayağı yavaş bir ritimle bir o yana bir bu yana sallanmaktadır. Kıyafetin altındaki vücudun hem yapısı hem de hareketi, yalnızca yakın gözlemle başarılabilecek bir natüralizmle verilmiştir. Figür aynı zamanda her görüş açısından incelenmeyi talep eden üç



5.9 ÜSTTE Derveni krateri, MÖ y. 350-325. Varaklı bronz ve gümüş, yüksekliği 91cm. Arkeoloji Müzesi, Selanik, Yunanistan.



5.10 SOLDA Dansçı, MÖ y. 225-175. Bronz, yüksekliği 20.6cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Walter C. Baker bağışı, 1971).

boyutlu bir *tour de force* niteliğindedir ve tek kelimeyle hayranlık duyulması için modellenmiştir. Bir dizi karmaşık yön değişikliği çok güzel karşılaştırılmış, dengelenmiş ve ustalıkla sınırlanmış ritmik bir ifadeyle daimi bir esinti halinde bir arada tutulmuştur. Ancak yüzünü buruşturan cüceler, sıska gençler, dilenen topal kamburlar gibi çok daha az çekici

öznelerin heykelcikleri de yapılmıştır. Alt sınıflara ait bu tür fakirlik ve sefalet görüntülerinin, zengin üst sınıf sanatseverlerin daha sonraları sahip olduğu gibi meşum bir cazibeyi o dönemde de elde edip etmediğini söylemek mümkün değildir.

Aristoteles'e göre taklit kendi başına zevk vericidir, bakmaktan hoşlanılır. Yazılarında, "günlük hayatta itici gelen şeyler, sanatta tasvir edildiğinde hoşa gidebilir," demektedir. Bu görüş Platon'un tüm taklitlerin kusurlu, dolayısıyla ahlaken zararlı olduğu ve aynı şekilde Sokrates'in sanatçıların antik Yunancada aynı anlamda kullanılan "iyi" ve "güzel" terimlerine yoğunlaşmaları fikrine taban tabana zıttır. Yunanlar fiziksel ve ahlaki güzellik arasında pek ayrım yapmamıştır:

Homeros'un tüm kahramanları yakışıklı, tüm kötü adamları çirkin veya bozuk yapılıdır; zaman zaman vazolarda resmedilen şişman insanlar hep eğlence figürleridir. Ancak kendisi basık burunlu ve kısa boylu Sokrates, insanın içi ve dışı ile bu iki özelliği arasındaki ilişkiye dair daha incelikli ve derinlikli bir anlayış geliştirmeye başladı. Yunan düşüncesindeki bu ve benzeri akımlar görsel sanatlarda natüralizmin yükselişiyle aynı zamana rastlayarak geleneksel Yunan güzellik kavramını bayağı değiştirdi. Sevimsiz dış görünüş

5.11 *Demosthenes*, Aslından Roma kopyası, muhtemelen Polyeuctes' e ait, MÖ y. 280. Mermer, doğal boyut. Vatikan, Roma.





5.12 *Baktria Kralı Evthidemus*, MÖ y. 200. Mermer, yüksekliği 35 cm. Villa Torlonia, Roma.

5.13 *Hermarchus* (?), MÖ 1. yüzyıl sonları. Bronz, yüksekliği 135 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu, 1910)



içinde ruhun güzelliği değilse bile asaleti ayırt edilebilirdi. Endamlı genç atlet, artık tek ve münhasır ideal değildi. (Bu tarihte, ödül kazanan atletler artık aristokrat amatörler değil, profesyonel sporculardı ve bu husus da konuyla çok ilgisiz sayılamaz.) Bu değişiklik, dördüncü yüzyılın son on yıllarındaki ve üçüncü yüzyılın ilk on yılında gerçek benzeri portrenin aniden gelişmesinde derhal hissedilecekti ve de hissedildi. Bedeni güçsüzlük ve manevi sağlamlık arasındaki tezat Demosthenes'in –Makedonya Kralı II. Filippos ile İskender'in, sesini çok duyurmuş ünlü muhalifi– heykelinde, ayrıca kaidesindeki yazıda açıkça ifade edilmiştir: "Ey Demosthenes, gücün kararlılığına denk olsaydı, Makedon savaş tanrısı hiçbir zaman Yunanlara hükmedemezdi." Günümüze gelen kopyaları çelimsiz, zayıf vücudu ve yüzündeki açık sözlü, haşin ifade yoluyla pırıldayan ruhunun nasıl canlılık ve asalet kazandığını açığa vurur (**5.11**). Atinalılar tarafından MÖ 280'de ölümünden sonra yaptırılmış bu portrenin baş kısmında belki bir parça idealleştirme sezilebilir. Ancak Sokrates ve ardından gelen filozofların (yine sadece kopyalarından bilinen) fiziksel özelliklerini vurguladığı dahi düşünülebilecek heykellerinde kesinlikle böyle bir unsura yer verilmemiştir. Ancak Epikuros'un başlıca takipçilerinden Hermarhus'un bir lambalıktaki küçük heykeli her ne kadar şahsını övücü sayılamasa da, hafif sakallı yana eğilmiş yüzü, sarkık göğsü, yuvarlak göbeğine sarılı togası ve çok ayrı duran çarpık bacaklarıyla filozofun yaşlı bir adam olarak sevimli bir portresidir (**5.13**). Helenistik dünyanın hükümdarlarının portreleri dahi şaşırtıcı bir dürüstlükle yapılmıştır: Çocukluğunda kazayla kısırlaştırılan Pergamon Kralı Filaterus hadımların şişkin hatlarıyla gösterilirken, Baktria tahtını MÖ 230'ta gasp eden Evthidemus gâliz gaddarlığından şan şeref duymuş gibi gösterilmektedir (**5.12**).

Alegori

Uyuyan figürler, özellikle ünlü Ariadne ve arzu uyandıran bir miskinlik içinde geriye uzanmış Pan, hem kendilerini salıvermişlikleri içinde hem de insanın içgüdüsel tabiatına dair yeni bir farkındalığını ortaya koyan beden hareketleriyle Yunan sanatında ilk defa belirmektedirler. Bilinçsiz vücut tepkileri, vücut ve zihnin geçici olarak birbirinden ayrıldığını açığa vurmaktadır. Olağanüstü bir ustalıkla yapılmış bu güzel bronz heykel, yorgun bir çocuğun derin bir uykuya dalışını, bacaklarını aralamasını, bir kolunu bedeninin üstüne atarak dinlenmesini çok iyi yakalamakta; çocuğun yumuşak, gamzeli teninin görünüşünü aslına sadık kalarak yansıtmaktadır (**5.14**). Ancak kabarmış kanatlarının açığa vurduğu gibi, bu sıradan bir çocuk değildir. Neden uyuduğu bilinmese de, genellikle Afrodit'in oğlu, aşk tanrısı Eros olarak tanımlanır. (Tanrılar genellikle karakteristik davranış ve eylemlerini gerçekleştirirken gösterilirlerdi.) Acaba bu heykel, Stoacıların inandıkları gibi arzular bir yana bırakıldığında erişilen huzuru mu temsil etmektedir? Kanatlı çocuk kılığında can-



5.14 *Uyuyan Eros*, MÖ y. 250–150. Mermer üzerine bronz, 85.7 × 78 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu, 1943).

landırılan Hipnos ve Thanatos –uyku ve ölüm– kardeşlerden birisi miydi? Çocuk, Helenistik düşünceyle bağlantılı olarak daha önce zikrettiğimiz iç dünyaya ve insanın kendisini gözleme yönüne kayan vurguyu ve geri çekme felsefelerini yansıtan başka bir şahsileştirme midir? Veya sadece dekoratif bir figür müdür? Bu sorulara kesin bir cevap vermek mümkün değil ancak Helenistik sanatın bu tür soruları ortaya çıkaracak denli yelpazesinin genişlediğinin bir işaretidir.

Kelime anlamıyla "başka türlü anlatma" demek olan alegori, Avrupa sanatında ilk defa bu bağlamda ortaya çıkar. MÖ ikinci yüzyılda Yunan tanrıları, yeryüzündeki insanlığın hayatını etkileyen üstün bir dünyanın sakinleri olarak tüm inandırıcılıklarını yitirmişlerdi. Tanrılar Helenistik sanatta aşk, ölüm, bilgelik, cesaret ve hatta daha önceleri tanrılaştırılmamış fırsat, şans, mücadele, unutkanlık gibi soyutlamaların simgesi haline getirilme eğilimindeydiler. Lisippos, meşhur kâhkülü alnında, sağ elinde bir ustura, kanatlı ayaklarıyla parmak uçlarında yürüyen, arkadan yakalanamayacağını belirtmek için başının arkası tıraşlı haliyle bir *Fırsat* heykeli yapmıştır. Bu tür heykellerin "okunması" amaçlanırdı. Bir Yunan tanrısı, atleti veya kahramanının heykeli kendi kendine yeten, başlı başına bir varlıktı. Helenistik dünyada ise böylesi figürler kendi şartlarında alegorik önem kazanabiliyorlardı. Helenistik sanatın en önemli eserlerinden bir tanesi bu duruma örnektir: Bir deniz zaferini kutlamak için küçük Kuzey Ege adalarından Semadirek [Samothraki] sakinlerince MÖ 190 civarında dikilmiş *Nike*, yani "Zafer" heykeli (**5.15**). Burada şartlar eski bir imgenin anlamını yeniden tanımlamış ve beşinci yüzyıl sonlarından Olimpiya'daki *Nike* heykeliyle karşılaştırıldığında açıkça görüleceği gibi yeni bir canlılık kazandırmıştır (4.32). Bir önceki figür yüksek bir sütunun üzerinde kanat çırparken, *Semadirek Nike*'si sanki geminin pruvasında aniden çıkmış bir rüzgâr gibi yavaşça "yere inmektedir." Heykel asıl halinde bir çeşmeye yerleştirilmiş ve ön tarafındaki sudan payandalar çıkmaktaydı. Her iki

heykel de tarihi olaylarla bağlantı içinde yapılmakla birlikte, birinci heykelde Zafer tanrıçası genelleştirilmiş ve sanki nereye isterse oraya konabilecekmiş gibi gösterilirken, ikinci heykelde ise özellikle Semadirek açıklarında kazanılan zaferi temsil etmektedir. Anlamdaki farklılığı biçim, hatta mermeri işleme tarzı yansıtmaktadır. *Semadirek Nikesi*'nde örtü şeffaf, önemsiz addedilebilecek bir tül nevinde değil, rüzgârın okşadığı dolgun bir kumaştır. Tanrıçanın cüsseli biçiminin hatları yine de belirginliğini korur. Dalgalanan kumaşın girift ışık ve gölge ritimleriyle zenginleşen katları ve kıvrımları figürün yarattığı dramatik etkiyi daha da arttırır.

Küçük ve seçkin zevk ürünü eser, büyüklüğe ve azamete duyulan tutkuyla birleşmiş, her iki aşırı uç nokta da Helenistik sanatın tipik özellikleri haline gelerek beşinci yüzyıl Yunan sanatçılarının ve "altın oran" ideallerinin amaçlarıyla çok kuvvetli tezat teşkil etmiştir (bkz. s. 133). Lisippos her ölçüde eser üretme yeteneğiyle meşhurdu. Eserlerinden birinin İskender'in masasına konulmak için yaptığı küçük bronz Herkül olduğu söylenir; diğeri ise Güney İtalya'daki Yunan

5.15 *Semadirek Nikesi*, MÖ y. 190. Mermer, yükseklik 2.44 m. Louvre, Paris.



5.16 *Helen Hükümdarı*, MÖ. y. 150-140.Bronz, yüksekliği 2.22 m. Museo Nazionale Romano, Roma.



şehri Taras'ta (günümüzde Taranto) dikilmiş 18 m boyunda devasa bir bronz Herkül heykeliydi. Öğrencisi Lindoslu Hares boy uzunluğunu ünlü *Rodos Heykeli*'nde [Yunanca, ὁ Κολοσσὸς Ῥόδιος-Kolossos Rodios –çn.] yaklaşık iki katına çıkarmıştır.

Doğal ölçüleri aşan figürlerde, yapısal sorunların yanı sıra sırf matematiksel yöntemle büyütme yapılamayacağından oran sorunları ortaya çıkmaktadır. İzleyicinin görüş noktasına bağlı olarak optik bozulmalar basit bir büyütmeye çok biçimsiz bir görüntü kazandırabilirdi. Lisippos'un kendinden önce gelenlerin insanı "olduğu gibi" tasvir etmişken kendisinin "göründükleri gibi" yansıttığını söyleyerek övünmesi herhalde bu bağlamda anlaşılmalıdır. Lisippos, insan formunun doğal ölçülerine dayalı Poliklitos oran kanonunu (bkz. s. 139-43) baştan başa gözden geçiren kişi olarak tanınır. Gerçi sayısı 1500'e ulaştığı söylenen eserlerinden hiçbiri günümüze gelmemiş ve çok azı kopyalarından bilinmekteyse de kendisiyle ilişkilendirilen sayısız Helenistik heykel, başın hafifçe küçültülmesi ve uzuvların uzatılmasını öngören, bu yolla daha uzun görüntü kazandıran oranlar skalasına dayalıdır.

5.17 *Zeus Sunağı*, Pergamon, MÖ y. 175. Mermer, restore edilmiş rekonstrüksiyon. Staatliche Museen, Berlin.



Lisippos'un en güzel heykellerinden biri doğal ölçülerden bir miktar uzun, üçüncü yüzyıl başı ya da ikinci yüzyıl sonuna tarihlenen çıplak bir erkeğin orijinal Helenistik dönem bronz heykelidir (**5.16**). Bu eserde natüralizm ve retorik alegorinin tipik bir Helenistik bileşimi vardır. Geleneksel yürüme pozuna, ayakların daha çok açılmasıyla ve kolunu geniş bir kavisle bükmesiyle çok daha canlı bir hareket duygusu kazandırılmıştır. Fazlaca geniş omuzlarıyla kaslı vücut, daha önceki Yunan atletlerinin ince ve çevik dinçliğinden ziyade güç ve ağırlığı vurgulayan yeni bir fiziki sağlamlık idealine uymaktadır. Öte yandan yüz ifadesi idealleştirilmekten uzaktır ve bir şahsın başı, daha doğrusu portresidir. "Hükümdar portresi" denen bu tür portre heykeller, yani sadece başın hükümdara benzetildiği heykel türü Helenistik dönemin bir keşfiydi. Arkaik ve Klasik Yunan'da atletlerin tanrılarla paylaştığı bedenî ya da bedensel mükemmellik şimdi kutsiyet atfedilen hükümdara atfediliyordu.

Helenistik Mimari

Helenistik sanatı, Klasik Yunan sanatından farklılaştıran niteliklerin birçoğu Küçük Asya'nın kuzeydoğusundaki Pergamon'da bulunan büyük *Zeus Sunağı*'nda zirve noktasına ulaşır. (**5.17**). Eski dünyada o güne dek tasarlanmış en büyük heykel kompleksine sahip bu bina öyle azametli, öylesine etkileyiciydi ki, Yeni Ahit'in bölümlerinden Vahiy Kitabı'nın yazarı buna daha sonraları "şeytan yuvası"demiştir. Binanın Roma'yı Doğu Akdeniz'de hâkim güç haline getiren savaşın hatırasına dikilmiş olması ironidir; esasen birden çok anlamda Helenik dünyanın sonunun başlangıcını teşkil eden bir tarihi anmaktadır. Pergamon, Kral I. Attalos'un kuzeyden gelen Galyalı işgal ordusunu MÖ 230'da yenerek Küçük Asya'nın kısa süreliğine efendisi haline gelene kadar önemsiz bir krallıktı. Bu olay, daha sonraki dönemlerde yapılan kopyalarından tanıdığımız, çok "medeni" hamilerin taleplerine

5.18 *Ölen Galyalı*, Bronz aslından Roma kopyası, MÖ y. 230–220. Mermer, doğal öiçü. Museo Capitolino, Roma.



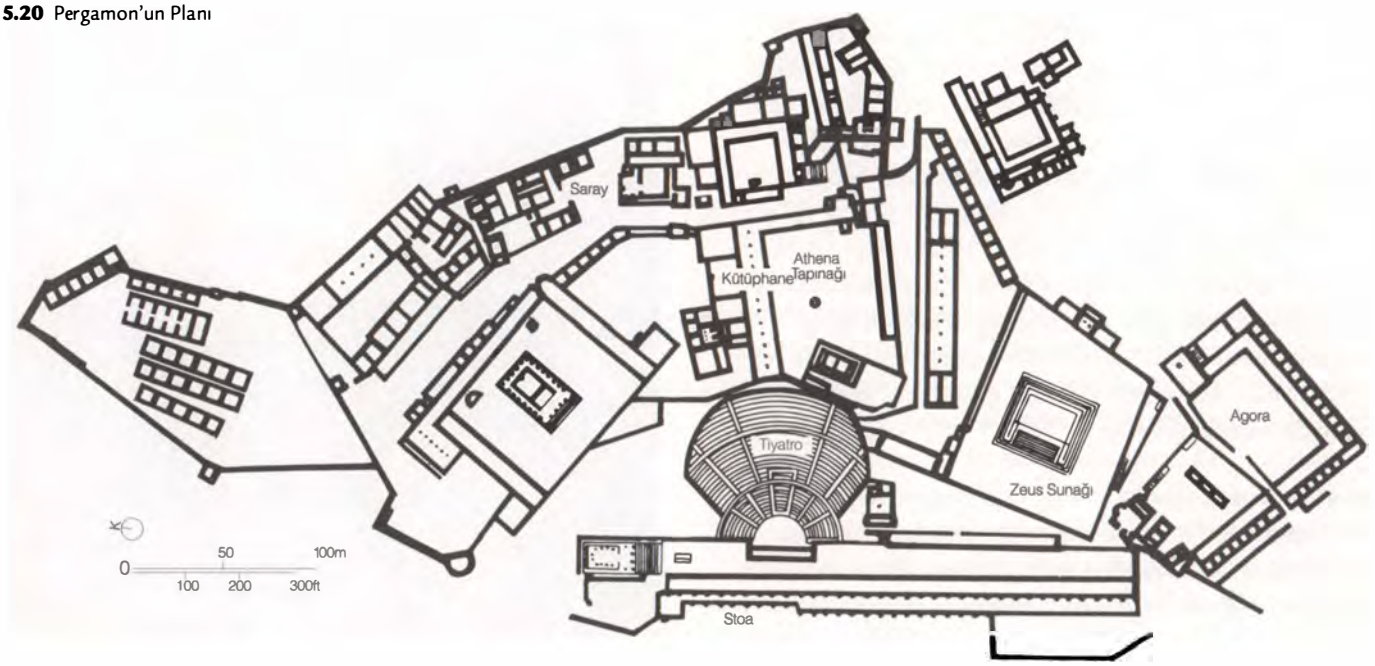


5.19 Dev, MÖ y. 175. Mermer, *Pergamon Zeus Sunağı*, Türkiye. Staatliche Museen, Berlin.

cevaben ayrı bir Pergamon üslubunun belirdiğini açığa vuran birçok ölü veya yaralı Galyalı heykelleriyle (**5.18**) kutlandı. Zira bu önemli heykelde mağluba saygınlık, hatta asalet atfedilmiş ve Yunan düşüncesindeki vücudun ruhun hapishanesi olduğuna dair içe bakışçı, maneviyatçı eğilimler klasik ifadesini bulmuştur. *Ölen Galyalı*'da hayat ağır ağır vücuttan ayrılırken ruh varlığını sürdürmektedir. Bu heykel Aegina'dan *Ölmüş Asker* (4.21) heykeliyle karşılaştırıldığında, ifade gücünün yansıtılmasında ne kadar ilerlendiği –ve heykelin saf gücünün ne kadar kaybedildiğini– gösterir.

50 yıl kadar sonra inşa edilen *Zeus Sunağı* İyon düzende sırasütunla çevrilmiş 6 metrelik bir platformun üzerindeydi. Binaya arkadan giriliyor, bu sebeple sadece binanın çevresinden dolaşıldıktan sonra sunağa açılan büyük merdiven kolu görüş alanına giriyordu. Binanın kaidesinin çevresinde 2,3 m yüksekliğinde (kısmen günümüze gelmiştir) ve toplam 90 m uzunluğunda yontulu bir friz vardı (**5.19**). Sırasütunun iç duvarında sunağa göre çok daha az korunmuş 73 m uzunluğunda ikinci bir friz dolaşmaktadır; bu friz ise 1,5 m yüksekliğindedir. (Binanın kalıntıları on dokuzuncu yüzyıl sonlarındaki kazılardan sonra sökülmüş ve Berlin Müzesinde 1900 civarında yeniden kurulmuştur.) Birinci ve daha geniş friz, tanrılar ve devler arasındaki savaşa adanmıştır. Tanrılar rölyef levhalarının tüm yüksekliğine erişmekte, devler ise daha büyük boyutlu olup, sadece tehdit edici muazzam üst gövdeleri görünmektedir. Kaslar sert boğumlar halinde kabarmakta, gözler çatılan kaşların altından fırlamakta, dişler acıyla sıkılmaktadır. Kıvranan, çok güçlü figürler, sonu gelmeyen, denetimsiz (aslında çok dikkatle hesaplanmış) birbirine dolanmış çeşitli hararetli duruşlar içine bükülmüş, uzanmış ve acılar içindedir. Verilen bu pozlar tüm kompozisyonun dinamik bütünleşmesini de sağlamaktadır. Ritim

5.20 Pergamon'un Planı





5.21 Olimposlu Zeus Tapınağı, Atina, MÖ 174 -MS y. 130.

duygusu çok güçlü hissedilmektedir ve bu plastik ritim öylesine zorlayıcıdır ki, bireysel figürler ve karmaşık gruplar tüm tasarım boyunca tek bir iletişim sistemi içine sokulmuşlardır. Derin oymalar ve içten oymalar aydınlık ve karanlığın güçlü tezatlığını yansıtmakta, bu da dramatik etkiyi yükseltip, Olimposlularla toprağa bağlı devler arasındaki büyük kozmik çatışmanın yansımasını soyut ifadelere ulaştırmaktadır. Esasen *chiaroscuro* –taşın yontulma tarzından dolayı ışık ve gölgenin etkisiyle formların tam olarak tasviri yapılmadan belirtilmesi– dramatik bir şekilde kullanıldığı için bazı figürler mimari çerçevelerinden tamamen kopup izleyicinin alanına taşacak kadar yoğun natüralizmiyle heykelden çok resim etkisi yaratır. Devlerden bir tanesi sunağa çıkan merdivenlere diziyle dayanmıştır. Yukarıdaki friz hafif kabartmalı ve yakından bakılması amaçlanmış doğal ölçülerinden daha küçük figürleriyle çok farklıdır. Bu tezat, Aristoteles'in farklı hitabet stilleri arasındaki tezadı tarif edişini hatırlatır (bkz. s. 169). Aynı şekilde, yapının bütününde, mimarinin kütle tarafından düzenlenmiş mekândan çok, mekânda bir kütle olarak heykel gibi algılanışı en uç noktasına götürülmüştür. Ayrıca parçaların bütünle açık ilişkisine dair klasik erdemin burada sona erdiği söylenebilir. Zira aralıksız heykel şeridi aşağıdaki kaide ve yukarıdaki sırasütunla son derece zengin, renkli denebilecek bir tezatlık yaratarak karmaşıklığıyla İyon sütunlarının zarafetine ve sakin berraklığına özel bir değer kazandırır. Antik Yunan'da dış mekândan her zaman daha az önem taşımış iç mekân bütünüyle ortadan kaldırılmıştır. Tüm bina bir dış cepheden başka bir şey değildir.

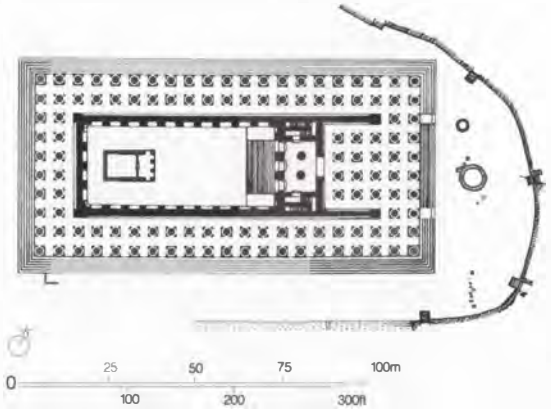
Şehir planlamasında da daha önceki Yunan uygulamalarına göre Pergamon'da bazı önemli ayrılıklar görülür. Kayalık akropolisindeki *Zeus Sunağı*, görsel açıdan birbiriyle ilişkili ve taraçalı tepe üstündeki alandan tam olarak yararlanmak amacıyla yerleştirilmiş Athena tapınağı, kütüphane, büyük bir tiyatro, kraliyet sarayı ve stoa dâhil diğer binalardan yalnızca biriydi (**5.20**). Binaları dikkatle yerleştirme ve gruplandırma aracılığıyla anıtsal etkiler elde etme ve manzara oluşturmaya böylesi bir ilgi ilk defa Helenistik çağda görülür. Atina'da MÖ dördüncü yüzyıl sonunda agora hâlâ birbirinden ayrı ve ilişkisiz binalarla sınırlanan düzensiz bir açık alandı. Tüm bu durum MÖ ikinci yüzyılda Pergamon Kralı II. Attalos tarafından değiştirildi. İki katlı uzun bir stoa doğu kenarında inşa edilerek birleşik mekânsal bir kompozisyon yaratıldı (4.53).

Bununla beraber, Helenistik mimari tarihinin izini sürmek zordur. Çok daha az eserin sağlam kaldığı Klasik Yunan mimarisi hakkında çok daha fazla şey biliyoruz. Üç büyük başkentten geriye hiçbir şey kalmamıştır: İskenderiye ve Antakya şehirleri daha sonraki sakinleri tarafından tamamen yeniden inşa edilmiş, Dicle kenarındaki Selevkia terk edilmiş ve Part işgalinin ardından çökmeye bırakılmıştır. Günümüz Türkiye'sinin batı sahillerindeki Didim'de şehir planlamasında elde edilen çarpıcı etkileri göz önüne serecek kadar çok bina sağlam kalmışsa da (**5.22, 5.23**) Pergamon *Zeus Sunağı* (5.17) ve Atina'da MÖ 174'te başlatılan ve ancak MS 130'da tamamlanan Korint tarzı muazzam Olimposlu Zeus Tapınağı (**5.21**) temellerinden daha fazlası görülebilen önemli binalardır. Devasa 19,5 metrelik Korint sütunları arasından girilen bu büyük dipter tapınağın ana kapısı, bir antreden geniş bir merdivene götürmekte, buradan inilen açık ve aydınlık avluda bulunan zarif küçük İyon tapınağı, kült heykelini barındırmaktaydı. Benzeri yenilikçi planlamalar tapınak çevrelerinde yapılan kazılarda (Kos Adasındaki MÖ üçüncü yüzyıldan kalma Asklepios mabedi) ve tüm kentsel alanlarda (örneğin Priene)



5.22 ÜSTTE Didim Apollon Tapınağının içi, Milet yakınları, Türkiye, yapımına MÖ 313'de başlanmıştır.

5.23 ALTTA Didim Apollon Tapınağının planı.



(4.52) görülebilmektedir; ancak eski şehircilik uygulamaları hakkında bilgimiz sınırlıdır. (Izgara plan düzenli cadde sistemlerini geliştirdiği Aristoteles tarafından takdirle söylenen MÖ beşinci yüzyılda yaşamış Miletli Hippodamus'un ismi Priene ile ilişkilendirilmiştir; genellikle dikdörtgen biçimli, düzenli cadde planlaması ise Ege'de MÖ yedinci yüzyıla, eski Mısır, Mezopotamya ve İndus Vadisinde ise daha eskilere gider; bkz. s. 49-50, 64.) Öte yandan kazılar, Helenistik şehirlerde sadece önde gelen kamu binalarına değil yerleştirilmelerinde anıtsal etkilere verilen önemi, ayrıca resimli duvarları ve –İskender'in doğum yeri Makedonya'nın Pella şehrinde (5.8) ve önemli köle ticareti merkezlerinden Delos Adasında olduğu gibi– zevkli çakıl mozaik döşenmiş tabanlarıyla özel konutların ölçüleri ve dekoratif zenginliklerinin artışını göstermektedir. Bu dönemden geriye fazla bir şey kalmasa da, Roma idaresindeki Küçük Asya ve Suriye'de, özellikle Baalbek (5.71) ve Palmira'da daha ileri bir aşamaya ulaştırılan gösterişli mimari üslubun Helenistik prototiplerden derlendiği ve Helenistik özlem ve edinimleri yansıttığı neredeyse kesindir.

HELENİSTİK VE ROMA DÖNEMİ RESİM VE MOZAİKLER

MÖ son iki yüzyılda ve MS birinci yüzyılda İtalya'da taşra ve şehirlerdeki evleri süsleyen duvar resimleri ve taban mozaikleri esas olarak Helenistik krallıklarda geliştirilmiş resim üslubuyla yapılmış ve bazıları da Doğu Akdenizli sanatçıların eserleridir. Etrüsk mezarlarındaki daha eski tarihli resimler, metal işleri ve çömlekler (bkz. s. 161) gibi bunlar da kültürel olmaktan çok coğrafi anlamda İtalyandır. Ancak Helenistik dünyanın büyük kısmının ve ayrıca kuzey ve batısına düşen ülkelerde Roma'nın denetimi çoktan ele geçirmiş olduğu döneme tarihlenmektedirler. MÖ ikinci yüzyıl başlarında Romalılar sadece İtalyan Yarımadası, Sicilya, Sardinya ve Korsika'nın değil Güney Fransa ve İspanya'daki eski Kartaca kolonilerinin de efendisi haline gelmişlerdi. Kartaca'yı ve Afrika'nın kuzeyindeki topraklarını MÖ 151'de boyunduruk altına alıp üç yıl sonra Yunanistan'ı ve MÖ 131'de de Pergamon'u ilhak ettiler. Mısır Ptolemaios Krallığı MÖ birinci yüzyılın başlarında Roma "koruması" altına girdi ve MÖ 30'da bir Roma vilayetine dönüştürüldü. Fakat Roma'nın gücü ve etkisi sadece askeri değil siyasi ve ekonomikti de. Roma üst sınıfı Helenistik kültürü özümsemişti. Horace'ın (MÖ 65-8) ifade ettiği gibi, "Yunanistan köleleştirildiğinde, kaba fatihini kendisinin kölesi yaptı ve kültürsüz Latium'a [günümüzde Roma vilayeti Lazio] sanatı tanıttı." Roma cumhuriyeti tarafından bir araya getirilen topraklar, hükümdarlığı bir buçuk yüzyıllık bir barışı –*Pax Romana*– başlatan İmparator Augustus (MÖ 27-MS 14) döneminde tüm Akdeniz çapında daha sıkı bir örgütlenmeye tabi tutuldu. Roma İmparatorluğu Augustus'un hemen ardından gelen Julius-Claudius imparatorları ve Flavius hanedanı (MS 69-98) idaresinde daha da genişledi; Fırat'tan Atlantik'e, Kuzey Afrika'dan İskoçya'ya uzanan en geniş sınırlarına Trayan (MS 98-117) ve Antoninler (MS 139-92) zamanında ulaştı. İmparatorluğun bu muazzam yayılışı coğrafi, etnik ve diğer yönlerden Roma sanatının tanımlanmasında (bkz. s. 196) neredeyse aşılamaz sorunlar doğurmaktadır.

Ağustos MS 79'da Vezüv Yanardağının lav ve külleri altında kalan ve on sekizinci yüzyıla kadar keşfedilmeyen Pompeii ve Herculaneum'daki heykeller, resimler, mozaikler ve diğer sanat eserleri sorunu göstermektedir. İskender'in Perslere karşı zafer kazandığı İssus Savaşını gösteren mozaiklerin en etkileyicisi, üslubu kadar konusu bakımından da Helenistiktir (**5.24**). Kompozisyonu ise kesinlikle bir MÖ dör-

5.24 *İssus Savaşı*, MÖ 2. ve 1. yüzyıl arası. Mozaik, 2.72 × 5.13 m. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.



BAĞLAM

Roma'da Lüks

GÜMÜŞ VE CAMEO CAMI

Romalı ahlakçılar, cumhuriyetin kurucularının sade hayat tarzını yüceltip lüks ve göze batıcı masrafları kınamışlardır. Örneğin tarihçi Livius (MÖ 59–MS 17) "yabancı lüksü"nün kökenlerini MÖ 186'da III. Antiyohos'un Suriye'deki Helenistik krallığına karşı başarılı bir seferden dönüşüne bağlar. Bu askerler "ilk defa Roma'ya bronz sedirleri, kıymetli örtüleri, perdeleri ve diğer kumaşları, ayrıca o günlerde çok muhteşem görünen mobilyaları getirdiler." Cumhuriyetçi general ve *censor* (vatandaşların ahlakını ve davranışlarını denetleyen bir idareci) Cato'dan (MÖ 234–149) alıntı yaparak "devlet lüks ve tamahkârlık adındaki iki farklı kötülükten sıkıntı çekmektedir; bu belalar tüm büyük imparatorlukları alaşağı etmişlerdir" sözleriyle şikâyet ettiğini söyler. Yaşlı Plinius (bkz. s. 138) Helenistik krallıklara karşı zafer kazananların mağluplardan ziyade "yabancı şatafatına hayranlık duymakla kalmayıp âşık da olan" Romalılara zarar verdiklerini söylemiştir. Belirttiğine göre "sadece büyük miktarlarda gümüş için çılgınlaşmamışlar, sanat eseri biçimindeki gümüşe daha da çılgınca istek duymuşlardır." Buna mukabil cumhuriyet döneminde büyük paralarla meşhur bir Yunan sanatçının iki kupasını satın alan "ancak duyduğu mahcubiyetten hiç kullanamayan" bir patriciyi hatırlatmıştır. Daha sonraları, imparatorluğun genişlemesi ve büyüyerek zenginleşen üst sınıflarıyla gösterişli debdebe ve bunun yansıtılmasının aracı olan lüks objelerden duyulan zevk arttı ve giderek daha az çekingenlikle bu tür meraklara düşüldü. Gidişatı onaylamayan ahlakçıların kınamaları ise devam etti ve pek fazla bir etki yaratmadan Hıristiyanlar tarafından da sürdürüldü.

Taşra şehri Pompeii'nin kıyasen mütevazı evlerinde masalar gümüş kaplarla süslenmiş, muhteşem hatta aşırı pahalı denebilecek Roma gümüşü ise imparatorluğun sınır bölgelerinde



5.25 Athena rölyefli tabak, MÖ y. 50 – MS y. 50. Gümüş, kısmen altın kaplama, genişliği kuplar dâhil 32.3 cm. Staatliche Museen, Berlin.

bulunmuştur. Bunlardan bazıları, Kuzey Almanya'da Hildesheim yöresindeki kazılarda (1868'da) çıkarılmıştır ve buraya nasıl gömüldükleri ise merak konusudur (5.58). Augustus'un zamanına tarihlenen bu parçalar, muhtemelen Batı Asya'dan göçmüş bir sanatçı tarafından İtalya'da (üzerlerindeki ağırlık belirten yazılardan anlaşılmaktadır) yapılmıştır. Kısmen altın kaplamalı gümüş bir tabak üzerindeki Tanrıça Athena'nın yüksek rölyefi Helenistik gelenekten minyatür bir yontu eserdir (**5.25**). Figürün klasik denge ve formu ile icrasındaki yüksek kalite sahibinin rafine zevkini, altın ve gümüş ağırlığı ise zenginliğini yansıtmaktadır. "Güzel Kokulu Doğu" ile lüksün ilişkilendirilmesi Helenistik sanattan alınan motiflerin dördüncü yüzyıla kadar Roma gümüşlerinde uygulanmasını açıklayabilir.

Zengin Romalıların beğendiği diğer bir lüks obje, akik gibi yarı değerli oyma taşlardı (5.58). Eski zamanlardaki sert taşları işleyerek mühür yapma sanatı (bkz. s. 42 ve 2.3; s. 51 ve 2.20) antik Yunan'da çok daha hüner kazanılarak uygulanmış, mücevher adı verilen bu taşlar kesilerek kabartma desenler meydana getirilmiştir. Kabartmayla işlenmiş cameolar – mühür olarak değil de bağımsız sanat eseri olarak kullanılmak üzere – Helenistik dönemin bir keşfiydi. Cameo, tezat renklerden tabakalara sahip akik parçalarından yapılırdı; bir tabaka zemin olarak, diğerleri ise kabartma motifler için kullanılırdı. Cumhuriyetin son yıllarından ve imparatorluktan kalma sayısız örnek, hiç değişmeden Yunan oymacıları tarafından imzalanmıştır.

Benzer bir teknik, cameo ve çift kat denen iki farklı renkten eritilmiş camı, riskli bir teknikle üfleyerek cam kapların dış yüzeyinin süslenmesinde kullanılmıştır. Cam üfleme işlemi MÖ birinci yüzyılın ortalarında Suriye'de çıktı. Kısa bir süre sonra İtalya'ya giderek yerleşen Suriyeli cam ustaları cameo camının günümüze ulaşan en güzel örneklerini, muhtemelen Augustus'un hükümdarlığı zamanında yaptılar. *Portland Vazosu* (**5.26**) bunların arasında en güzellerinden biri ve cam işlemecisinin hünerinin güç gösterisidir. Mitolojik bir sahneyle dekore edilen vazo herhalde Augustus'a göndermede bulunmakta ancak bunu en yapay Helenistik üslupla gerçekleştirmektedir. Seçkin zarafeti, gösterişli yapısıyla birleştiğinde planlandığı gibi sahibinin misafirlerini hem etkilemiş hem de göz zevkini okşamış olmalıdır.



5.26 *Portland Vazosu*, MÖ y. 27– MS 14. Mavi ve beyaz cameo camı, yüksekliği 24.8 cm. British Museum, Londra.

5.27 *Dionisos Gizem Kültü*, MÖ y. 50. Duvar resmi, yüksekliği 1.62 m. Gizemler Villası, Pompeii.



düncü yüzyıl resminden, belki de Plinius'un böyle bir sahneyi resmettiğini belirttiği, ismi Vergina'da keşfedilmiş MÖ 330 tarihli resimle beraber anılmış olan Eretrialı Filoksenos'dan alınmadır (5.7). Ayrıca Helenistik dönemde çalıştığı zikredilmiş birçok kadın ressamdan biri olan Timon adlı bir Mısırlının kızı Eleni'nin bu konudaki resimlerinden birine ilgi uyandırıcı bir atıf vardır. (Bu kişiler ilk kadın sanatçılar veya her halükârda bilindiği kadarıyla ilk profesyonel kadın sanatçılardı. Klasik Yunan'da hiçbirinin adı kaydedilmemiştir.) Mozaik, bazı dördüncü ve beşinci yüzyıl Yunan sanatçılarının paletlerini de sınırlandırdığı bilinen dört renkle –siyah, beyaz, kırmızı ve sarı ile ara tonları– yapılmıştır.

Daha önce gördüğümüz gibi, *İskender Lahdi* (5.1) üzerinde resmedilen sahne, muhtemelen İssus Savaşını temsil etmektedir. Rölyefte bu konu genelleştirme yoluyla evrensel bir önem düzeyine yükseltilirken –savaşçılara eşit önem verilir, fakat ayaklarının önünde son nefesini veren Pers askerleriyle resmedilmiş üç Yunan, arbede içinde öne çıkar– mozaikte ise her şey ayrı parçalar halinde belirtilmiştir. Sanatçı meydana geldiğine inanılan gerçek bir vaka gibi gösterilmiş sahnedeki canlılığa yoğunlaşmıştır. Konu, Perslerin geri dönüp kaçmalarıyla bozguna uğradıkları andır; fakat bunun hayali bir kurgu olduğunu bilmekteyiz. Başı açık Yunan genci İskender, soldan ilerler ve bir süvariye mızrağını atarken çaresiz bir hareket ve ifadeyle Pers Kralı Darius ona doğru bakar, bu esnada savaş arabacısı atları dörtnala koşturup geri çekilmek için kırbaçlar.

Belki de mağlup Darius'un başını dengelemek için eklenmiş yapraksız bir ağaç dışında etrafta çıplaklar veya simgesel unsurlar görünmez. Çok zekice tasarlanmış görsel bir araç olan sıra sıra mızrakların hareketleri, vurguyu o anın heyecanı üzerine yoğunlaştırır. Mozaikteki figürler kuvvetli çizgilerle modellenmiş, değer ve varlık kazandırmak için gölgeleme kullanılmıştır. Çok aydınlık bir mekânda hareket etmekte, zemine gölgelerini düşürmektedirler. Gerçekten de ışık, Vergina resimleri dışında günümüze gelebilen hiçbir resimde görülmemiş ölçüde yansımalarla ve parlamalarla verilmiş, çekilmiş kılıçlara aksetmekte ve zırhlar üzerinde ışıldamaktadır. Üç boyutlu hareket görüntüsü vermek için Klasik dönemde öğrenilmiş tüm resimleme araçlarından (edebi kaynaklardan öğrendiğimiz kadarıyla) burada faydalanılmıştır. Figürler büyük bir doğal davranış çeşitliliği içinde ve farklı görüş açılarından verilmektedir – bir kişi başını çevirirken, korku içindeki yüzü parlak bir kalkanda yansımaktadır. Geri çekilen, ürken, kaçan atlar, –özellikle arkadan görünen İranlı bir seyisin korkuyla İskender'e bakarak tuttuğu merkezin sağ tarafındakiler– kısaltım tekniğine tam hâkimiyetle çizilmiştir.

Mozaik öylesine hünerle tatbik edilmiştir ki, orijinal resmin serbest fırça darbelerinden bazı izleri dahi zihnimizde canlandırabiliriz. Resim, küçücük *tessera*, yani dikkatle ayrılmış doğal renkli taş küplerin MÖ üçüncü yüzyılda keşfedildiği anlaşılan bir teknikle dizilmesiyle oluşturulmuştur – daha önceleri figüratif mozaikler Pella'daki gibi küçük çakıl taşlarından meydana getirilmişti (5.8). *Emblemata* adı verilen küçük mozaik resimler, genellikle daha az ustalıkla renklendirilen ve daha kalın hatlarla işlenen süsleme amaçlı zemin ve duvar yüzeyi mozaiklerinden bağımsızca sanat eseri olarak üretildi. Kökenleri bilinmemekte, Doğu Akdeniz'den belki de hazır halde ithal edildikleri düşünülmektedir. Kesin olan tek şey, üst sınıf Romalıların Helenistik krallıkların üst sınıfıyla paylaştığı sanat zevkini yansıtmalarıdır.

Pompeii ve Herculaneum, İskenderiye ve Roma ile kıyas edilebilecek büyük refah ve sanat hamiliği merkezleri değil, taşra şehirleriydi. Dolayısıyla, her ne kadar görsel bilgilerimizi elde etmek için büyük ölçüde bu şehirlere dayansak da, Helenistik ve Roma resmi hakkında bize bir ölçüde yanıltıcı bir izlenim verebilirler. Pompeii ve Herculaneum resimleri teknik ustalıkta *İssus Savaşı*'na nadiren denk düşebilir. Kıyasen bu resimlerin pek azı, çalakalem yapılmış sıradan işlerin üzerine çıkmaktadır. Pompeii'nin hemen dışındaki, Gizemler Villası adıyla bilinen evdeki resimli oda ise çok ayrı bir yerdedir (**5.27**). Kim tarafından yapıldığı (Yunan veya Güney İtalyan) ya da daha önceki bir prototipten kopya edilip edilmediği çok tartışılmıştır. Zira her ne kadar kompozisyon odanın ölçü ve şekline dikkatle uydurulmuş, hatta oda tarafından belirlenmiş gibi görünse de bireysel figürler Helenistik heykelde uygulanan pozdadır.

Resmin –hâlâ tam aydınlatılamamış– konusu bir tür kabul töreni gibidir. Öne çıkan unsurlar, bir kadının törensel kırbaçlanması ve oturmuş bir kadın din görevlisinin, belki de villanın hanımının bakışları altında, bir gelinin giyinmesidir. Bir duvar ise ölümsüzlere ayrılmıştır. Burada Dionisos'un kucağına eğilen Ariadne, tanrıyla evlenen yeni müridin ebedi neşesini simgelemektedir. Zeus'un oğlu Dionisos, ölüp tekrar yaşama döndüğünden acı çekmişti ve doğanın bereketinin tanrısıydı; ayrıca müziğe, dansa ve tiyatroya ilham veren şarap tanrısıydı. Kültü Batı Asya'dan Yunanistan'a girmiş ve buradan İsa'dan önceki son iki yüzyılda batıya doğru göç eden diğer maneviyatçı doğu düşünceleri gibi İtalya'ya (İtalya'da adına Bacchus denmiştir) geçmişti. Bu resmin zevk eğlenceleriyle, Yunan vazolarında resmedildiği gibi Dionisos'un müritlerinin içip kendilerinden geçtikleri çılgınlıklarla herhangi bir ilgisi yoktur. Hem ölümlüler hem de ölümsüzler korku içinde görünen bir figür dışında bariz bir serinkanlılık ve kendilerine hâkimlik içindedir; hatta bu figür bile vakur duruşunu korumaktadır. Doğal ölçülerinden biraz daha küçük tasvir edilen figürler, odayı çepeçevre saran temsili bir sahne veya platformun üzerinde dururlar. Bu yolla gerçek boşluğun sığ bir uzantısında hareket ediyormuş gibi görünür, neredeyse bir *tableau vivant* [canlı tablo-ed] izlenimi verirler. Dahası, odanın asıl boşluğuna bakarken, kırbaçlayan figürün duvardaki eğilmiş kadına vurmak üzere kırbacını kaldırmasındaki gibi karmaşık ve çok yönlü sonuçlar yaratırlar. Odaya giren herkes dini bir törenin ortasına dalmış, ciddi ve esrarlı bir ayini yarıda kesmiş gibi sıkıntı yaratıcı gerçek bir his duyar.

Gizemler Villası'ndaki ayin sahnesi günümüze kalan tek sağlam eser olsa da, yerleştirilmiş olduğu mimari çerçevede yarattığı yanılsama, o dönemdeki İtalyan resminin karakteristik bir özelliğiydi. İddialı –düz değil de mekânı kavrayan– dekoratif planlar, MÖ birinci yüzyıl başlarında ortaya çıkıp odaların alanlarını sütunlar, saçaklıklar ve diğer mimari unsurlarla genişletmekteydi. Figüratif sahneler duvarlara yerleştirilmiş veya asılmış pano resimmişçesine bu planlara dâhil ediliyordu. Daha sonraları bazen tamamen, bazen yalancı pencerelerle görsel olarak uzak mesafelere uzanan sırasütun manzaralarını göz önüne seren duvarlar açarak bir adım daha atıldı. MS birinci yüzyılda bu düşsel mimarinin hayalleri artırılarak dünyada inşa edilebileceğinden çok daha gerçek dışı zarafette binalar uyduruldu. Girinti, kökenleri İtalya'da da olabilecek, ancak muhtemelen Helenistik Doğu'da tiyatro sahneleri için geliştirilmiş, dik açılarla, yani merkezi bir eksene (ufuk noktasına değil, bkz. s. 419-20) eğim gösteren izdüşüm hatlarının kullanıldığı bir perspektif sistemiyle belirtildi.

Kesin bir sıra çizgisi halinde birbirlerini izlediklerini varsaymak için elbette herhangi bir sebep bulunmasa da, bu farklı resim türleri genellikle Pompeii I, II, III ve IV Üslupları adını alırlar. Gelişimleri ardı ardına değil, birbirlerine eklemlenme yoluyla olmuştur. En çok Pompeii'deki örnekleri günümüze ulaşmış olsa da, kökeni bu şehir değildir. Zengin bir tüccara ait olduğu anlaşılan evin bir odası dört illizyon sistemini veya üslubunu hep beraber barındırır: Az bulunan mermerlerin taklit panolarından bir eteklik, duvara asılmış veya raptedilmiş ve çerçeveleri ileri doğru çıkıntılı görünen resimler, ferah manzaralara açılan pencereler, yukarıda duvarın üstüne yerleştirilmiş heykeller ile ötelerde beliren düşsel yapılar (**5.28**). "Resimler" bazen meyve, yakalanmış balık, av hayvanları ve yarı yarıya dolu cam kaplarla bilinen en eski natürmortlardır. Bu nitelikleriyle *trompe l'oeil*, yani göz yanılsamalarıyla duvarlarda rölyefli süsleme ve dışarıdaki dünyaya açılma görüntüsü yaratan bu resimler, çeşitli seviyelerde gerçeklikle karmaşık ve sofistike oyunlar oynarlar! Geç dönem Romalı yazarlardan Genç Filostratus MS 300'de sanatta aldatmanın zevk verdiğini yazmıştır. "Var olmayan objelerle varlarmış gibi karşı karşıya gelmek ve onlardan

5.28 Ixion Odası, Vettii Evi, Pompeii, MS 1. yüzyıl.





5.29 ÜSTTE *Ulysses Lestrigonların Diyarında*, MÖ 1. yüzyıl sonları. Esquiline Tepesi'ndeki bir evden duvar resmi, Roma, yüksekliği yaklaşık 1.52 m. Vatikan Müzelesi, Roma.

5.30 ALTTA Villa Livia'dan duvar resmi, Roma, detay, MÖ 1. yüzyıl sonları. Yaklaşık genişliği 2.74 m. Museo Nazionale Romano, Roma.



etkilenmek, var olduklarına inanmak, herhangi bir zarar vermediğine göre münasip ve kınanması mümkün olmayan bir eğlence sunma vasıtası değil midir?" diye retorik bir soru yöneltmektedir. Diğer taraftan, Vettii Evi'ndeki gibi mitolojik sahneler (5,28) ısmarlamış olan kişi için günümüz izleyicisine nazaran çok daha fazla anlam taşımış olmalıydı. Roma evi yaşanılan bir yer olmasının dışında bir mabet ve adak yeriydi de. Ana yaşam odaları, duvarlarında temsil edilen farklı tanrıların koruması altındaydı: Bacchus yemek odasında, yani *triclinium*'da, Venüs yatak odasında, yani *cubiculum*'da.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Vitruvius'un Roma Resim Sanatı Hakkında Görüşleri

Vitruvius Pollio, Julius Caesar ve sonra da Augustus'un hizmetindeki askeri bir mimardı. Yaşlılık döneminde Augustus için yazdığı mimarlık üzerine kitabı, bir eski çağ sanatçısı veya mimarı tarafından yazılarak günümüze ulaşmış tek bilimsel eserdir. Roma resmi hakkındaki anlatımı Augustus çağındaki zevk anlayışına ışık tutmaktadır.

. . . Diğer daireler, yani bahar, sonbahar ve yazın kullanılanlar ve ayrıca atriyumlar ve peristiller için objeleri yansıtmaya yarayan tanımlanmış açık ilkeler, eskiler tarafından doğada gerçekten var olmuş prototiplerden alınmıştır. Zira resim doğada gerçekten var olan veya olması mümkün şeylerin – örneğin insan, binalar, gemiler ve açıkça tanımlanabilecek şeylerin- görüntüsüdür. Resimli temsiller gerçekten mevcut fiziki formlardan kopyalama yoluyla çıkartılır. Bu ilkeyi takip ederek ilk olarak parlatılmış duvar yüzeylerini kullanmaya girişen eskiler, farklı konumlardaki mermer kaplamaların çeşitlemelerini taklit etmeye başladılar ve sonra da birbirleriyle farklı şekillerde ilişki içinde düzenlenmiş saçak silmesileri, sert taşları ve çivileri taklit etmeye geçtiler. Daha sonra öyle hüner kazandılar ki binaların formlarını ve geri plandan iz düşüren sütunlarla kalkan duvarların nasıl öne çıktığını taklit edebildiler. Ayrıca eksedralar gibi açık mekânlarda duvarların genişliğinden dolayı trajik, komik ve satirik stillerde sahne ön cephelerini yansıttılar. Bunların duvarlarını, duvar alanının genişletilmiş uzunluğu nedeniyle çeşitli türlerde manzaralarla süsleyip bu görüntülerin modellerini gerçek yerlerinden aldılar. Bunlarda limanları, burunları, sahil boylarını, nehirleri, pınarları, boğazları, mabetleri, koruları, dağları, sürüleri ve çobanları resmettiler. Yer yer, megalografik tarzda yapılmış, tanrıların imgelerini temsil eden veya mitolojiden sahneler anlatan, çoğu zaman Truva Savaşı'nı veya Odisseus'un seyahatlerini manzaralı geri planlarla nakleden tasarımlar vardır. Bu ve diğer konular doğadan aynı ilkeler temelinde gerçekte oldukları gibi yapılırlar.

Fakat gerçeklikten alınan bu tasvirler, şimdilerde fazla bir şeyin ayırdına varamayan günümüz zevklerince hor görülüyor. Zira şimdilerde gerçek şeylere dayalı, aslına uygun imgelerden ziyade stükolı duvarlara ucubeler resmediliyor – yapısal elemanlar sütunlardan ziyade çizgili kamışlardır. Kalkan duvarlar yerine kıvrımlı kanatlar ve sarmallarla yivli eklentiler vardır. Şamdanların küçük mabetlerin figürlerini desteklediği görülür ve duvarlarının üstünde yivli gövdeleriyle birçok bitki köklerinden büyür ve herhangi bir anlama gelmeyen küçük figürler bunların üstünde oturur. Sadece bununla kalmaz; küçük yarım figürlü, bazıları insan başlı, bazıları hayvan başlı ince uzun bitki gövdeleri de vardır.

Bu tür şeyler mevcut değildir, mevcut olamazlar ve de zaten olmamışlardır. Sonuçta, yeni zevkler öyle bir durum yaratmışlardır ki, ehliyetsiz bir sanatla uğraşan kötü yargılayıcılar sanattaki gerçek mükemmelliği mahkûm etme gücüne sahiptirler.

(Vitruvius, *de Architectura*, çev. M. H. Morgan, *Vitruvius: Mimarlık Üzerine On Kitap*, Cambridge, Mass. 1914)

Resimler de kültürel ve sosyal statüyü belirtebiliyordu: Eğitimli yüksek sınıf için Yunan konuları, yeni zenginler için şatafatlı ve gösterişli süslemeler – bu zenginlik görüntüsü bazen iki kat aldatıcıydı. İtalyan şehirlerinde MÖ birinci yüzyılda artan sosyal hareketlilik giderek karmaşıklaşan bir sosyal yapı oluşturmuş, bu da sosyal statünün göstergelerinin ortaya konulmasını arzu edilir kılmıştı. Bununla beraber estetik unsurlar da işin içine girmiş olmalıdır. Duvarlar ve tavanlardaki süslemeler kesinlikle resim ve mozaiklerle sınırlı değildir. En zarif süslemelerin bazıları stükolıdır. Manzaralar, daha doğrusu manzara ortamındaki figüratif kompozisyonlar –ağaçlar, köy evleri, birkaç düşünceli figür ve bazen de bir büst sütununun dâhil edildiği küçük, ferah kır sahneleri– genellikle dekoratif tasarımlara dâhil edilmiştir.

Roma'daki bir evden günümüze ulaşan sağlam kalmış en güzel örnekleri sahte gömme ayak çerçeveye alınmış *Odissea*'dan sekiz sahnedir (**5.29**). Sanatçı Akdeniz'in serin sularıyla sıcak durgun havasının davet edici atmosferini, hafifçe puslu bir havada parıldayan körfezin burunlarını resmederek yansıtmıştır. Mesafe fikri verilirken, teknelerin ve kayalıkların biçimleri belli belirsiz tanımlanır, öte yandan resimler duvar yüzeyini şiirin berrak hayal dünyasına açmaktadır. Bazı hareketli küçük figürlerin Yunan harfleriyle (her zaman doğru olmasa da) isimleri yazılıdır. Sanatçının da Yunan asıllı olduğu düşünülmektedir. Buna rağmen eserinin orijinal mi yoksa daha önceki bir kompozisyondan, örneğin bir stoanın iç duvarından veya hatta bir elyazmasının minyatürlerinden alınıp alınmadığını söylemek mümkün değildir. Fakat burada Helenistik ve Roma sanatının sınırında veya çakıştığı noktada durduğumuzu söyleyebiliriz. Plinius, Augustus döneminin Studius Ludius veya Spurius Tadius – elyazmalarında farklı okunuşları kaydedilmiştir, fakat Romalı değilse bile muhakkak İtalyandı– adlı bir sanatçısına "duvarları villalar, portikolar (sözlüğe bkz.) ve manzaralı bahçeler, korular, meyvelikler, tepeler, havuzlar, kanallar, nehirler ve sahillerin tasvirleriyle en latif resimleme tarzını" atfetmiştir. Yazdığına göre aynı sanatçı açık galerilerin duvarlarını, deniz kenarı kasabalarının görünüşleriyle "minimum masrafla çarpıcı etki yaratarak" resimlemiştir. Roma dışında, İmparator



5.31 Isis tapınağından duvar resmi, Pompeii, detay, MS 1. yüzyıl. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.

Augustus'un eşi Livia'ya ait olduğuna inanılan bir villanın odası bu çalışmanın üslubunu gösterebilir (**5.30**). Dallarına parlak tüylü kuşların tünediği çeşitli türlerden çiçekli bitkiler ve ağaçlar odayı tamamen sarmakta, iç mekâna Roma saraylarının ve villalarının planlamasına sıkça dâhil edilen türden lüks bir bahçeyi daimi olarak katmaktadır (5.33, 5.34). Görsel açıdan odanın gerçek mekânını genişleten dar bir çimen şeridinin ötesinde doğal yaşam dünyası, izleyicide cezbeden duygular uyandırılarak –o dönemlerde Horace'ın bir şiirinde yazdığı gibi– daimi bir baharın hüküm sürdüğü sanki "Kutsanmışların Adaları" cennetini akla getirecek şekilde ayrı tutulmuştur.

Tazelik ve serbest çalışma Pompeii ve Roma dekoratif resimlerinin en güzellerinin ayırıcı özelliğidir. Bu husus, genellikle sıradışı bir ustalık ve marifet gösterisi sergileyen yalıtılmış detaylarda en iyi şekilde takdir edilebilir (**5.31**). Bu tür sofistike maharetten alınan zevk, portre sanatında çok daha belirgindir ancak bu sanat formu Romalılar tarafından özellikle heykelde çok geliştirilmiştir. (bkz. s. 200–3). Plinius "kuşaklar boyunca resmin en büyük tutkusu"nu oluşturmuş gladyatörlerin gerçek benzeri portrelerine atıfta bulunmaktadır. Bu ifadesi alaycılık içermekle beraber, aslında mütevazı modellerin portreleri, Pompeii'de bulunmuş çok sayıda resmin en çarpıcıları arasındadır. Bir dükkânın duvarındaki kadın ve erkeğe ait böyle bir resim, eskiden beri *Fırıncı ve Karısı* adı ile bilinir ve muhtemelen bir düğün resmidir (**5.32**). Esmer adamın hatlarının patrici sınıfıyla hiç ilgisi yoktur, sıradan bir tüccara benzemektedir (gerçi kimliği hukuk öğrencisi Terentius Neo olarak tespit edilmiştir). Özenle yapılmış saçı ve soluk teniyle kadın daha yüksek bir sosyal sınıfa aidiyet iddiasındadır. Yazı tahtası ve çenesine dayadığı kalemi belki de edebiyata ilgisini belirtmektedir. El hareketinde resmin sade, içten üslubuyla daha da netleşen bir eda sezilir. Bu ve diğer aynı şekilde doğrudan ve canlı portreler, dönemin yaşantısından sahneler –örneğin amfi tiyatrodaki bir ayaklanma– ve bir genelevin duvarlarındaki acayip erotik karikatürler, zenginlerin evlerindeki ve kamu binalarındaki üst sınıf ve oldukça şatafatlı resimler yanında güçlü bir popüler sanatın var olduğunu akla getirmektedir.

Pompeii ve Herculaneum MS 79 itibariyle her tür resmin –tarih, portre, manzara ve natürmort– (daha sonraları verilen adla *janr*) uygulandığını ve müşteri bulduğunu göstermektedir. Mekânda kısaltımın bazen illizyonist görüntüsünü veren bir perspektif sistemi tasarlanmıştı. Düz bir yüzeyde aşırı çizgisellikten hızlı fırça vuruşuyla biçim verilen izlenimciliğe kadar çeşitli resimsel üsluplar da geliştirilmişti. Ancak Pompeii ve Herculaneum en parlak dönemindeyken, Romalı yazarlar resim sanatının kötü bir yola girdiğinden çoktan şikâyet etmekteydi. Mimari kuramcı Vitruvius (fl. MÖ 46–32) ve daha sonra Plinius resmi "ölmekte olan bir sanat" olarak değerlendirdiler. İmparator Nero'nun sarayında zarafet belirleyiciliği yapan ve *Satyricon* adlı dahice bir müstehcen kitabın yazarı Petronius ise "tamamen ölü" olduğunu yazdı.

5.32 *Fırıncı ve Karısı*, Pompeii'den, MS 1. yüzyıl. Duvar resmi, 48.9 × 41cm. Museo Archeologico Nazionale, Napoli.



Kitabında münhasıran Yunan ve Helenistik eserlerden oluşan "bütün türlerden harika bir resim koleksiyonu barındıran bir galeri"yi tasvir eder:

> *Zeuxis'in elinden çıkmış zamanın tahribiyle aşınmamış bir eser gördüm ve Protegenes'in doğayla yarışacak kadar gerçek eskizlerine dehşetle bakakaldım. Ve Apelles'in eserine geldiğimde... gerçekten tapındım. Zira figürlerin hatları öyle doğal görüntüler yaratmış öyle ustalıkla işlemişti ki ruhlarının resmedildiğine inanabilirdiniz...*
>
> (Petronius, *Satyricon*, MS 83, çev. J. J. Pollitt)

Pompeii Vettii Evi'ndeki gibi odalar, belki de böyle koleksiyonların etkisini uyandırmak için resmedilmişti.

Roma Cumhuriyeti'nin büyük tarihçisi Livius MÖ 211'de Sicilya tapınaklarından çalınan resimlerin "Yunan sanat eserleri çılgınlığını" başlattığını iddia etmiştir. Bu resimler ilk başta zafer arması olarak kamu binalarına yerleştirildi. Ancak özel koleksiyonerler MÖ birinci yüzyılda sahneye çıktı. İş görür bir kölenin 500, işçi ücretinin yılda 250 *denarii*'ye mal olduğu bir dönemde tek bir MÖ dördüncü yüzyıl resmi için muazzam bir miktar olan 36.000 *denarii* ödenmesi gerekiyordu. Zengin Romalılar tarafından bu Yunan ve Helenistik "usta ressamları" toplama âdeti, asıllarını alamayan kişilerin duvarlarını süslemek için kopyalarının üretilmesini talep etmelerini doğurdu. İşte bu durum, "orijinal" eser ve bunun doğal sonucu olarak "kopya" kavramlarının çıkmasına yol açtı. Bir kez çıkar çıkmaz da, kopya aşağılandı. Etkili bir Stoacı filozof olan Seneca, geçmişin tanrılarca ilham verilen sanatçısı ile zamanının zanaatkâr kopyacısı arasında özenle ayrım yapmıştır. Bu tür görüşler felsefi bakımdan haklı çıkartılabilir. Yine de durumun ne ölçüde sebebini teşkil ettikleri ve ne oranda o sıralarda "usta ressamlar" piyasasında orijinallere verilen yüksek ticari değerin etkisiyle dile getirildikleri tartışılmalıdır.

Sanat koleksiyonerliği da sanatçılara ve eserlerine yönelik tutumu başka yollarla dönüştürmekte rol oynamış olabilir. Yunan mabetlerinde tanrılara adanmış resimler İtalya'daki özel malikânelere taşınır taşınmaz dinsel önemlerini tümüyle değilse bile büyük ölçüde yitirdiler. Koleksiyon parçalarına dönüşüp, lüks objeler ve statü sembolleri haline geldiler. Bunun sonucunda daha önceki çağlarda sanatçıları sarmış gizemli hava sönükleşti. Hem Cicero hem de Seneca resmi "liberal sanatlar" arasından çıkardı. Seneca ressamları sırf "şatafat simsarları" olarak sınıflandırdı. Nero'nun resme merak sardığı –pek de erdemlerinden biri olarak sayılmayarak– sık sık anıldı.

Geniş Latin edebiyatında, çağdaş ressamlar pek anılmaz ve haklarında iltifatlı sözler fazla kullanılmaz. Plinius olmasaydı bu ressamların adları bile bilinemezdi ve onun da söyledikleri çok kısa ifadelerdir. (Vezüv Dağının patlamasını seyrederken öldüğü için anlatımı MS 79'da sona erer.) Romalılar saplantı derecesinde siyasi tarihlerine ilgi duymakla beraber, görsel sanatlarının tarihini yazmamışlardır. Taşra şehirleri bir tarafa bizzat Roma'da çalışmış sanatçılar hakkında bile çok az kayıt tutulmuştur. Bu sanatçıların İtalyan mı yoksa Doğu Akdeniz kökenli köleler veya azat edilmiş köleler mi olduğu bilinmemektedir. Kısaca yazarların ilgi alanına yükselememişler ve zanaatkâr olarak sınıflandırılmışlardır. Antik Yunan'da asıl kelime anlamı "demirci" demek olan ancak elleriyle çalışan herkesi ifade eden *banausoi* zaman zaman aşağılama için kullanılmışken, bu tutum Roma'da daha da katılaşmıştı. Heykeltıraşlara da ressamlar hatta marangozlar kadar az değer verilirdi. Çok yönlü yazar Lucian (MS y. 120–200) heykeltıraşı şöyle tarif eder: "İşçiden daha fazla bir şey değildir, ağır bedensel iş yapar... Tanınmaz, az para kazanır, fazla itibar görmez, kamuoyunca değersiz bir sınıfa konur, dostlarınca hatırı sayılmadığı gibi düşmanlarınca korkulmaz veya vatandaşlarca imrenilmez. Basit bir işçi, zanaatkâr, elleriyle hayatını idame eden, kalabalıklar arasında bir çehredir" (Rüya 9 [13]). Bu ifade belki abartılmıştır, ancak eserlerine ödenen para ve iltifatlara rağmen geçmişin en büyük sanatçıları dahi Romalılarca alçaltılmıştır. Ahlakçı ve biyografi yazarı Plutark (MS y. 46–120) "Fidias'ın Zeus'unu Olimpiya'da gören kabiliyetli hiçbir genç Fidias olmak istememiştir." diye yazmıştı. "Zira zarafetinden dolayı bir eserin hoşa gitmesi onu yapan insanın ille de ciddiye alınmaya değdiği anlamına gelmez."

Resim ve heykelin aksine mimari, Cicero tarafından liberal sanatlardan biri, yani özgür insanların (*liberalis*) statü kaybına uğramadan uğraşabilecekleri işlerden biri kabul edildi. Kendisi de bilfiil çalışan bir mimar ve kuramcı olan Vitruvius, "İnsanlar, ancak çocukluktan itibaren adım adım tahsillerinde yükselmiş, sanat bilgisi ve bilimlerinde genel eğitim görüp zirvedeki mimari tapınağına erişmişlerse mimarlık iddiasında bulunabilirler" demekteydi. Bir mimarın "eğitimli bir insan, becerikli bir çizimci, matematikçi, bilimsel düşünceden anlayan bir kişi, felsefeyle çok uğraşan, müziğe aşina, tıptan haberdar, hukukçuların kanaatleri hakkında bilgili ve astronomiyle gök kuramlarına yakın bir kişi olması gerekir" demekteydi.

Bu niteliklerin her zaman tutturulabildiğini söylemek elbette mümkün değildir. Ancak Roma'nın Batı görsel sanatlarına en büyük ve kalıcı katkısı olan binalarının, sadece sanatsal duyarlığı mühendislikte büyük uzmanlıkla birleştirmiş kişilerce değil, geleneksel yapım yöntemlerinden ve yerleşik değerlendirme nizamlarından uzaklaşmayı bilmiş özgür fikirli kişilerce gerçekleştirildiğinden kuşku duyulamaz. Bu kişiler mimari kütle ve mekân hakkında tamamen yeni bir kavram yaratmışlardır.

ROMA MİMARİSİ

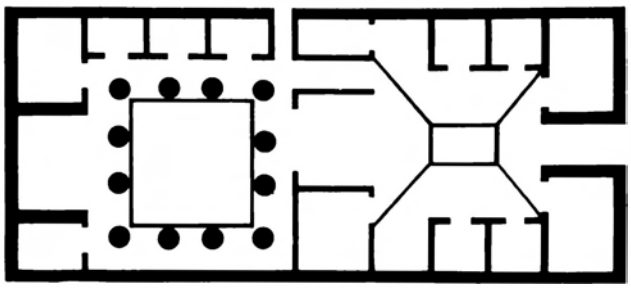
Romalıların sanatsal dehası en kapsamlı ifadesini örgütleme ve planlamadaki olağanüstü kabiliyetlerinin doğal bir çıkış noktası bulduğu mimaride bulmuştur. Şehircilik tasarımlarında, kamu hizmetleri ve sivil yapılarda –yollar, su isale sistemleri, köprüler, su kemerleri, büyük apartmanlar ve çeşitli kamu binaları– büyük kapsamlı programların gerçekleştirilmesini

kolaylaştıran sistemli yeni inşa yöntemlerinde mükemmele ulaşmışlardır (bkz. s. 188–89). O zamana kadar mimarlık tarihinde ön planda olan tapınaklar ve diğer dini yapılar kıyasen önemsizleşmiştir. Esas olarak Romalıların diğer alanlarda da Batı uygarlığına en güzel katkılarda bulunma imkânı vermiş yönetsel kabiliyetleri söz konusudur: İlk olarak Batı hukuk kanunlarının alındığı kadim doğruluk kaidelerinin üstün ifadesi Roma Hukuku ve ikinci olarak Augustus tarafından başlatılan, İskoçya'ya kadar tüm Avrupa'yı ve Batı Asya'nın büyük kısmını kapsayarak imparatorluğuna istikrar ve barış getirmiş, aralıksız ve gayretli bir verimlilikle bir buçuk yüzyıl boyunca yürütülmüş Roma Barışı, yani *Pax Romana*. Dünya tarihinde bu fenomen eşsizliğini koruyacaktır.

Konut Mimarisi

Pompeii, sakinlerinin hayatını biçimlendiren ve onlarca biçimlendirilen yaşayan bir organizma olarak antik bir şehrin pek çok kaydını sağlamaktadır. Antik Roma binalarının tüm farklı türleri ve –kerpiç duvarla dikme ve lentodan beton tonoza kadar– yapım yöntemlerinin neredeyse tümü Pompeii'de (Herculaneum kısmen örtülmüştü) mevcuttur. Kapalı bir pazar yeri, depo veya tahıl ambarı, zafer takı, belediye seçimlerinin yapıldığı bir *comitium* ve bir *basilica* –iş hayatında ve mahkemelerce kullanılan, koridorlu ve kapalı salonlu, Pompeii'dekilerde olmasa da genellikle apsisi olan Romalılarca geliştirilmiş en tipik bina türü– bu ve diğer Roma şehirlerinin aksiyal planlı merkezini oluşturan forumun etrafında sıkı sıkıya dikdörtgen biçiminde dizilirler. Ayrıca üç hamamı, jimnastik idmanları ve sportif faaliyetler için iki *palaestra*, iki tiyatro, gladyatör dövüşleri ve diğer gösteriler için bir amfitiyatro (bilinen en eski örnektir), gladyatör barakaları vesaire de vardır. Benzeri yapıların kalıntıları, geniş topraklara hükmetmiş Romalılar tarafından yönetilen başka yerlerde de elbette görülebilir ve bunlardan birçoğu daha büyük mimari değere sahiptir. Ancak şehir dokusunu, kamu binalarının birbirleriyle ve özel meskenlerle ilişkilerini Pompeii'deki kadar açıklıkla görmek nadiren mümkündür. Bu evler farklı düzeyde zenginlik ve sosyal statüye sahip tek tek aileler için yapılmış olup, şehir surları içindeki arazinin büyük kısmını kaplar.

Pompeii ve Herculaneum'un inşaat tarihi, Roma ile İtalya'nın diğer büyük taşra şehirlerinin tam da yenilenme sancılarına girdikleri bir anda felaketli bir sona uğradı. Tek ailelik konutlar, yani *domus* her yerde yıkılıyor ve yerini sürekli artan orta ve alt sınıf nüfusu barındırmak için ihtiyaç duyulan çok katlı konut blokları, yani *insula*'lar alıyordu. Toprak sahipleri köle (sömürge savaşlarında ganimet olarak büyük miktarlarda getirtiliyorlardı) tarımına geçerken bu sonuncu grup şehirlere akın ediyordu. Aynı zamanda zengin aileler sıkışık bölgelerden çıkıp şehir dışındaki alanlarda veya kır villalarında yaşıyorlardı. Vezüv'ün ölümcül püskürmesi birkaç on yıl daha gecikmiş olsaydı Pompeii ve Herculaneum'un büyük kısmının da birörnek betondan inşa edilmiş,



5.33 Pompei'de bir evin planı.

tuğla ve stükoyla cephesi yapılmış, temelleri başka yerlerde, özellikle Ostia'da bulunmuş muazzam ölçülerdeki kalabalık sıradan *insula* binalarından oluşacağına kuşku duyulmazdı. En sonunda dördüncü yüzyıla gelindiğinde Roma nüfusunun yaklaşık yüzde 90'ı yasaların izin verdiği maksimum beş katlı inşa edilmiş (20 metre kadar) ortak tuvalet ve diğer imkânlara sahip *insula*'larda yaşıyordu. Pompeii'deki büyük evlerin bazıları MS 79 civarında bu tür dairelere dönüştürülmüştü. Ancak şehir hâlâ geniş bir konut mimarisi çeşitliliğini barındırıyor; bankerlerin, tüccarların, esnafın ve zanaatkârların evleri hanların, genelevlerin, fırınların veya kötü kokulu tabakhanelerin yakınında bulunuyor, belki de daha sonraki imparatorluk dönemlerine göre zayıf bir toplumsal yapıyı yansıtıyordu. Pompeii evi, evin geri kalanıyla bağlantısı olmayan, çoğunlukla tek odalı dükkânlara (*tabernae*) verilen, gösterişsiz dış duvarların arkasında içe dönük bir yapıydı (**5.33**). Sokaktan dar bir geçit, küçük odalarla çevrili bir avlu olan, atriyum adlı ana iç mekâna götürüyordu. Odaların kiremit kaplı çatıları dikdörtgen avlu açıklığına doğru iniyordu.

5.34 Atriyum ve peristil, Gümüş Düğün Evi, Pompeii, çoğu MS 1. yüzyıl.



Atriyum kelimesi Etrüsk kökenlidir ve etrafında planlanan ev tipinin İtalya'ya özgü olduğu anlaşılmaktadır. En eski ve basit türlerinde ev sahibinin yatak odası girişin karşısındaki kenarın orta yerindeydi ve bunun berisinde yüksek duvarlı küçük bir bahçe bulunurdu. Daha sonraları büyük evlerde bu bahçe bazen genişletildi ve peristil adı verilen –bu Yunanca kelime Helenistik kökenini akla getirmektedir– üstü kapalı sırasütunlarla çevrelendi. Etrüsk ve Helenistik unsurların bu bileşiminden İtalya'da yeni bir tür konut mimarisi gelişti. Helenistik Doğu'da alışılmadık aksiyal simetriye dikkat edilerek planlanan bu evlerde, bir mekândan diğerine düzenli bir sırayla uyum içinde geçilmektedir. Dışarıdan Pompeii evi özellik arz etmeyen, yekpare bir bloktur; ancak Roma mimarisini Yunan mimarisinden ayıran iç kısımlar, mekânın şekillendirilmesiyle meşgul olunduğunu –illizyonist duvar resimlerinde de bu görülür– açığa vurmaktadır. Işık ve gölge tezatları, burada resimde gösterilen loş ve serin atriyumdan, çiçeklerin, heykellerin ve çeşmelerin bulunduğu bol güneşli peristil bahçeye geçilen evdeki gibi (çatı tamir edilmiş, bu yolla yarattığı asıl etki yakalanmıştır) genellikle kullanılmıştır (**5.34**).

Şehir dışındaki ve kırdaki villalar esintilerden tam yararlanan, geniş arazi ve bazen de su manzaralarına hâkim alanlara kurulmuş, aynı zamanda görülmek ve bol sütunlu varlığıyla etki yaratmak için planlanmışlardı. Portiko elzem bir unsurdu; villaların bir türü Helenistik stoayı andırmakta ve basitçe uzun bir sırasütun arkasındaki odalardan oluşmaktaydı. Diğerlerinin, Toskana'da Genç Plinius'a (MS 61/2 – y. 113) ait olanı dâhil daha ayrıntılı planları vardı. Bir mektubundaki anlatımı, bu tür lüks evler için mimarların sunmak zorunda olduğu yüksek medeni zevki canlı ifadelerle yansıtmaktadır. Birçok odasına, iç avlularına, teras ve düzenli bahçelerine değindikten sonra, Plinius güneşin tüm ışığını alan güney cephesindeki sırasütunu ve yatak odası penceresinin altındaki havuzu tasvir etmektedir:

"Yükseklerden düşen suları mermere çarptığında beyaz köpüklere bürünen manzarasıyla işitmesi ve seyretmesi bir zevktir." Yazdığına göre muntazam bahçelerin dışında "doğal güzellikleri bakımından daha az görülesi olmayan" çayırlar vardı. "Sonra tarlalar ve daha çok çayırlar ve korular." Yemek odası bir terasa, "bitişiğindeki çayırlara ve ötesindeki açıklık kırlara" –"tepeleri yüksek ağaçlı korularla taçlanmış dağlarla çevrili" uzayıp giden bir ovaya– bakıyordu. Süs bahçeleri çok daha önceleri Mısır'da düzenlemişti ancak doğal manzarayla bütünleşmiş park, bir Roma keşfiydi.

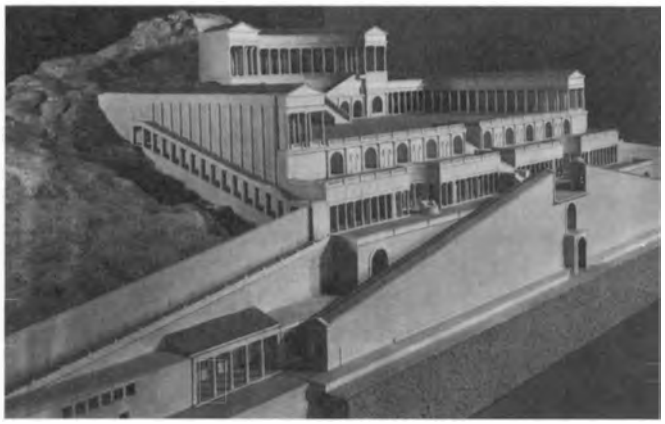
Tapınaklar ve Kamusal Binalar

Roma tapınaklarının ve mabetlerinin yerleri, Yunanistan'daki gibi estetikten ziyade dini değerlendirmelerle belirlenmiş olsa da, mimari ile manzara arasında kurdukları yüksek ilişki duygusu tasarımlarında belirgindir. Praeneste'deki Fortuna, yani Kader tanrısına adanmış tapınak, (günümüzde Roma'nın güneydoğusundaki Palestrina) birbirinin üstünde yedi geniş taraçayla keskince yükselen yarı dairesel bir sırasütunla çevrelenmiş ve yuvarlak bir tapınakla taçlanmış alanıyla



5.35 ÜSTTE Fortuna Primigenia Mabedi, Praeneste (Palestrina), MÖ y. 80.

5.36 ALTTA Fortuna Primigenia Mabedinin rekonstrüksiyon maketi. Museo Archeologico Nazionale, Palestrina.



aralarında en etkileyici olanlarındandır (**5.35**). Pergamon (MÖ 133'ten itibaren Roma mülkü) akropolisi, kayalık bir yerleşimde sütunlu taraçaların kullanımının yakın tarihli bir örneğiydi (bkz. s. 177). Ancak tapınaklar ve diğer binalar Pergamon tepesini taçlandırmaktan öteye geçmez ve birbirleriyle biçimsel olmayan bir ilişki içindeyken, Praeneste'de tüm yamaç mimariye dönüştürülmüştür. Mekânın katı bir aksiyal simetri halinde birleşik bir kompozisyonla şekillendirilmesi –kavramın cüretkârlığı ve büyük ölçüleriyle bir araya geldiğinde– Praeneste'yi Roma mimarisinin ilk büyük özellikli eserlerinden birinin olduğu yer olarak belirtmektedir (**5.36**).

Daha önce gördüğümüz gibi (s. 161) Etrüskler kaidesini yükselterek ve üç yanındaki merdivenleri kaldırarak Dorik tapınağı tadil etmişler, aynı zamanda cellayı geri iterek geniş bir cephe sundurması için yer açmışlardı. Roma evi gibi Roma tapınağı da Etrüsk ve Yunan unsurların ustalıklı ve yenilikçi bir yolla evrilmesiyle gelişmiştir. Güney Fransa'nın Nîmes şehrindeki (Roma zamanında Nemausus) sağlam kalmış örneklerin en güzellerinden Maison Carré ilk bakışta yüksek bir Etrüsk sütun tabanı üstüne yerleştirilmiş peripteros planlı bir

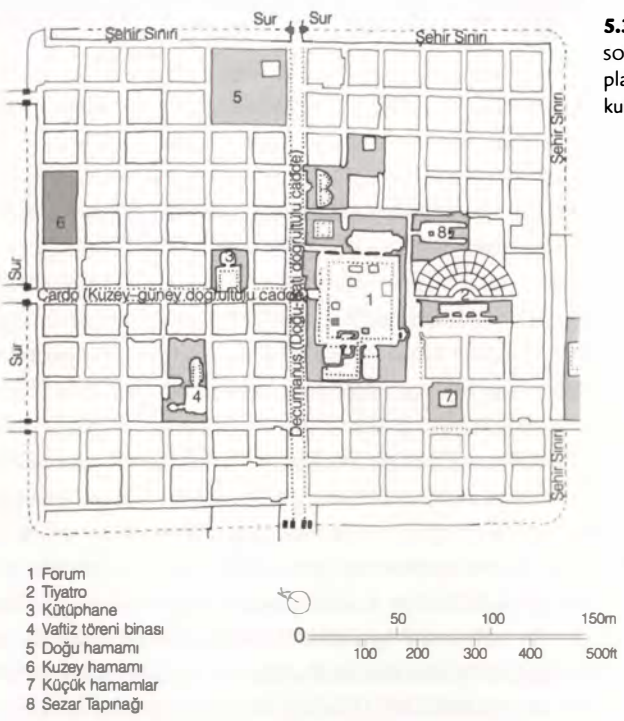
ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Roma Şehri

CUMHURİYETTEN GEÇ İMPARATORLUĞA

Helenistik Pergamon krallığı MÖ 133'te Roma cumhuriyetinin parçası haline geldiğinde, Roma hâlâ yerel tüf taşından yapılmış biçimsiz surların içinde ahşap ve kerpiç binalardan oluşan dağınık bir şehirdi. Cumhuriyetçi ahlakçıların arzularına kalmış olsaydı böyle kalmaya da devam ederdi: Bu çevreler sadeliğe değer veriyor, Helenistik krallıkların şatafatını hakir görüyor ve otokrat hükümetleri kınıyorlardı. Julius Caesar MÖ 53'te sade tuğladan yapılmış Senato binasıyla cumhuriyetin şehir hayatının yüzyıllardır merkezi olmuş düzensiz Forum Romanum alanının yanına stoalarla çevrilmiş dikdörtgen biçimli bir forum inşa ettirdiğinde bir değişim başladı. İkinci kuşak yeğeni Augustus (bkz. s. 178) ve haleflerinin idaresinde Roma, cumhuriyet şehrinden hem siyasi hem görsel açıdan daha önce görülmemiş büyüklükte ve ihtişamda mermer kaplı güzel kamu binalarıyla bir imparatorluk başkentine dönüştü. Bu binalara Vespasian'ın yaptırdığı Kolezyum (5.43, 5.44), Trayan'ın büyük pazarıyla birlikte yaptırdığı Forum (5.47, 5.48) ve daha sonraki tarihlerden Caracalla ve Diocletian Hamamları da dâhildir (5.73, 5.74). Ancak bu azametli binalar yüzyıllardır gelişmiş bir şehir örgüsüne öylesine eklenmişti. Bunun neticesi ise görkemli kamu binalarının ve dolambaçlı sokaklardaki kitlelerin yaşadığı basit, sıradan özel konut bloklarının (*insula*'lar) (**5.39**) gelişigüzel dizildiği bir şehir yapısıydı. Her şeye rağmen sistematik planlanmış bölgeler de vardı. Romalı tarihçi Tacitus'a göre, Nero'nun hükümdarlığı sırasında MS 64'te büyük bir yangınla harap olan alanda ızgara planıyla geniş caddeler açıldı. Roma'nın limanı Ostia'da ayakta kalan binalar Roma planının zamanında nasıl göründüğüne ilişkin fikir vermektedir: üstü örtülü portikoların ve küçük dükkânların sıralandığı geniş caddeler ve beş kata kadar yükselen merkezi bir avlu etrafında dizili, dış yüzü tuğla kaplamalı betondan düzenli *insula*'lar.

Romalı şehir plancıları sadece yeni şehirlerin kurulabildiği taşrada fikirlerini geliştirme fırsatına sahiptiler. Kayda değer sonuçlara ulaştılar. Gerçekten de, Roma İmparatorluğunun merkezi gücü ve birliği hiçbir yerde bu kadar güçlü hissedilemezdi. İtalya'da, Kuzey Afrika'da, Filistin'de, Fransa'da, Rheinland'da ya da Birleşik Krallık'ta olsun, yerleşimler askeri karargâh (yani *castrum*) düzenine dayalıdır. Merkezde eşit açılarla kesişen iki ana caddeyle eşit karelere ayrılmış bir kare cadde vardı. Biri kuzey-güney yönünde (buna *cardo* deniyordu) diğeri ise doğu-batı yönünde (buna da *decamanus* deniyordu) uzanırdı. Sütunlarla çevrelenmiş ve trafiğe kapalı forum ise kesişme noktasının hemen yanındaydı. Dört kare kendi içinde bloklara bölünür. Cezayir'de MS 100'de kurulmuş Timgad'da hâlâ görülebileceği gibi (**5,37, 5.38**) tüm yapılar ve açık mekânlar bu alanlara veya çeşitlerine uyduruluyordu. Planlamadaki katı birörneklik Romalıların idari etkisinin bir ifadesiydi. Ayrıca imparatorun idaresi altında tüm Roma vatandaşlarının eşitliğini simgeliyordu. Her şeyin ötesinde genel etkisi Timgad'da ve diğer şehirlerde, özellikle de Pompeii'de tekdüzelik yerine homojenlik olmuştur. Zira eskiden yapıldığı gibi kamu binalarını tek bir bölgeyle sınırlamak yerine tüm kente, özel konutların arasına dağıtmışlardı. Forum şehir planında her ne kadar en önemlisi olsa da çeşitli odak noktalarından sadece biridir. Ziyaretçiler surlardaki her bir giriş kapısından girdik-



5.37
SOLDA Timgad'ın planı, Cezayir, kuruluşu MS y. 100.

5.38
ALTTA Timgad'ın havadan görünüşü.





5.39 Antik Roma'nın rekonstrüksiyon maketi. Museo della Civiltà Romana, Roma.

lerinde sütunlu caddelerden, zafer takları arasından ve hamamlar, tapınaklar, amfitiyatro veya tiyatro ile değişken bir ufuk çizgisi yaratan değişik yükseklik-lerde binaların yanlarından geçmektedir. Öte yandan Korint ve karışık düzendeki sütunların bolluğu şehir dokusuna homojenlik katmakta, özellikle yerli halkın yerleşimleriyle çarpıcı bir tezat oluşturdukları sınır şehirlerinde Roma hâkimiyetini her zaman hatırlatmaktaydılar.

Vezüv'ün MS 79'da püskürmesiyle yok olan Pompeii'nin kalıntıları, erken imparatorluk dönemindeki bir Roma şehrinin (bkz. s. 186) ne kadar kapsamlı tasarlandığını açığa vurmaktadır. On iki burçla bölünmüş surlarla çevrili şehir, kapılardan merkeze doğru giden geniş caddelerle dikey bir plana göre düzenlenmiştir (**5.40**). Sokakların her bir yanında yüksek kaldırımlar, trafiği yavaşlatmak ve yayaların ayakları kuru kalarak geçmeleri için de dörtyol ağızlarında taş bloklar vardır. İdari, dini ve kent merkezi işlevi gören dikdörtgen foruma, yüksek kaidesi üzerindeki iki katlı bir portikosuyla Kapitol Jüpiteri Tapınağı hâkimdir.

Forum mabetlere, tapınaklara, iş yerlerine, mahkemelere ve halk toplantılarına ev sahipliği yapan geçitli bazilikaya, çeşmeye ve portikolu bir kapalıçarşıya ulaşım sağlar. Hamamlar, tiyatrolar, amfitiyatro ve *palaestra*'lar şehrin kamu binalarını tamamlamaktadır. Pompeii'de Augustus zamanında başlatılmış, suyu evlere olduğu kadar kamu binalarına ve çeşmelere de dağıtan hidrolik sistem, kapsamlı yapısıyla bizzat Roma'ya rakipti. Standart ev tipi genellikle ufka açık bir atriyum çevresinde dizili farklı odalardan oluşuyordu. Ancak artan şehir kalabalığı şehrin çöküş döneminde birçok evin bölünerek daha küçük konutlara veya dükkânlara dönüştürülmesine hatta büsbütün yıkılarak *insula*'ların yapımına yol açmıştır.

Yeni inşaat teknikleri (bkz. s. 191-94) ve kemer ile tonozun gelişimi Romalı mühendislere ve mimarlara kent mimarisinde çarpıcı iyileştirmeler yapma imkânı veriyordu. Su kemerleri, kapalı tiyatrolar, amfitiyatrolar ve köprüler kurabiliyorlardı. Roma'daki büyük halk tesislerinin birçoğunu popülerliğini korumak isteyen imparatorlar veya akrabaları yaptırıyordu. Örneğin Flavianlar kamulaştırılmış arazi üzerindeki Nero'nun Altın Evi'ni yıktırıp yerine Kolezyum ve bir park yaptırmışlardı. Vilayetlerde makam elde etmeye hevesli vatandaşlar tiyatro, kütüphane veya bir kapı inşasının masraflarını üstlenebiliyorlardı. Hıristiyanlığın dördüncü yüzyıldaki zaferinin ardından ilgi –şehirlerin fiziki karakterini değiştiren– kilise ve vaftizhanelerin yapımına yöneldi. İmparator Konstantin Roma'da Aurelius surlarının dışındaki din şehitliklerinde bir dizi büyük kilise inşa ettirdi. Yeni dinin yeri sağlamlaştıkça, kilise inşası şehrin merkezine nüfuz etti. Pagan tapınaklarıyla mabetleri ise taş ocağı olarak kullanıldı.

Mermer döşemelerinden mahrum kalmış harap duvarlar, çoğu zaman Romalıların azamet merakına ve şehirlerini farklı kılan heybete tanıklık eden tek şeydir. Roma şehir planlaması ilkeleri esas olarak Yunanlardan alınmıştır. Buna rağmen özgün komplekslerin – örneğin Roma'daki Caracalla Hamamları (5.73), Trayan Forumu ve Baalbek'teki Jüpiter Tapınağı (5.72) gibi hamamlar, forumlar ve mabetler – tasarımlarında aksiyal simetriye, geometriye, berraklığa ve yenilikçi, aynı zamanda mantıki mekân silsilesine yeni bir vurgu yapıldığı ortaya çıkmaktadır. Rönesans ve Barok dönemi mimarları, bu niteliklerden kendi şehir planları için yararlanacaklardır.



5.40 Pompeii'nin havadan görünüşü.



5.41 Maison Carré, Nîmes, Fransa, MÖ 1. yüzyıl.

tapınakla karıştırılabilir (**5.41**). Gerçekte ise yarattığı etki kısmen yanılsamaya dayalı yeni ve tipik bir Roma keşfidir. Dolayısıyla çevresindeki sütunlar göründüğü gibi müstakil olmayıp bitişik olduklarından teknik tabirle "yalancı peripteros" adını alır. Sütunlar sırf dekorasyon amaçlıdır ve destekleme işlevleri yoktur. Bu yolla Yunan dikme ve lentolu yapı, Romalıların geliştirdiği duvar mimarisiyle uyum içinde birleştirilmiştir. Bileşim o kadar mükemmeldir ki, figüratif olmayan oyma süslemenin giderek güzelleştirilmesi dışında MÖ ikinci yüzyıl sonlarından (Fortuna Virilis Tapınağı, Roma) Roma dininin yasaklandığı zamana kadar fazla bir çeşitlilik getirilmemiştir.

Ancak Roma mimarisinde tapınak, Yunan veya hatta Helenistik krallıkların mimarisinden daha az dikkat çekicidir. Tapınaklar Roma şehirlerinin her zaman en büyük yapıları değildi. Romalıların büyüklük merakına rağmen MS ikinci yüzyıldan önce inşa edilmiş tapınaklardan hiçbiri Yunanlar tarafından MÖ beşinci ve dördüncü yüzyıllarda yapılmış tapınakların büyüklüğünü aşmamıştır. Bu dönemde dahi Cicero kamu fonlarının bayındırlık işleri –limanlar, su kemerleri veya diğer "topluma hizmet eden işler"– yerine tapınaklara harcanmasını sorgulamıştır. Bu ifadeler daha önceki uygarlıkların hiçbir eserin tanrılara adanan tapınaklardan daha çok topluma hizmet edemeyeceği inancının bütünüyle reddidir. Roma mimarisinin gelişiminde siyaset dinden daha büyük bir rol oynamıştır. Erken cumhuriyet döneminde Roma MÖ dördüncü yüzyıl başlarında Galyalılar tarafından yağmalandıktan sonra plansızca yeniden inşa edilmiş yedi tepe arasındaki köylerin kümelenmesinden fazla bir şey değildi. İkinci yüzyıl başlarında şehir hâlâ dar ve dolambaçlı sokaklarla ayrılan karmaşık bir kerpiç bina yığınıydı. Forumu özel ve kamu binalarınca çevrelenmiş düzensiz bir alandı.

Tarihçi Livius'un MÖ 200 civarında anlattığına göre, Makedonyalı ziyaretçiler "ne kamu ne de özel bölgeleri güzelleştirilmediği için" bakımsız görüntüsü karşısında şaşırırlardı. Bu süreç ancak MÖ birinci yüzyılda birbiri ardından gelen, mutlak gücü elde etmeye çalışıp ülkeyi iç savaşa sokan ihtiraslı kişilerin (özellikle Sulla ve Julius Caesar) ve sonra da Augustus ile ilk imparatorların tümüyle olmasa da kısmen propaganda amaçlı geniş bayındırlık çalışmaları ve yapım planlarıyla başlatıldı. Julius Caesar şehrin merkezinin baştanbaşa yeniden düzenlenmesini planladı ve bazı yeni binaların yapımına onun zamanında girişildi (MÖ 49–44). Ancak Roma'nın anıtsal bir imparatorluk başkentine dönüştürülmesi, 14 yıllık iç savaştan sonra MÖ 30'da barışı temin eden büyük yeğeni ve evlatlığı Octavius'a düştü. Senato tarafından MÖ 27'de Augustus (hem tanrısal atanmayı hem de şahsi yeteneği ifade eden bir kelime) olarak takdir edilen ve böylece ilk Roma imparatoru olan Octavius, MS 14'de 76 yaşında ölene kadar tartışmasız bir otoriteyle ülkeyi idare etti. Augustus, Julius Caesar tarafından başlatılmış yapım planlarını uyguladı ve ek olarak Roma'ya yeni bir forum, tapınaklar ve etkileyici binalar kattı (5.39). Daha çok kullanışlı kamu binaları –çok büyük bir yeni ambar, su kemerleri ve kanalizasyonlar– Augustus'un sağ kolu ve denebilir ki siyasi idarecisi Marcus Agrippa tarafından finanse edildi. Agrippa ayrıca bir panteon, bir bazilika ve Romalılar tarafından keşfedilmiş büyük kamu binası türleri arasında belki en muhteşem ve gösterişli donatılmış olanlarından *therma*'lar, yani hamamların ilkini inşa ettirdi. En fakir vatandaşlar dahi hamamlara gidebilir, lüks "hizmetlerinden" –soğuk hamam, ılık hamam, sıcak hamam, buhar hamamı, soyunma odaları, dinlenme odaları, amfiler, lokantalar, kütüphaneler, gimnazyum ve bahçeler– yararlanabilirdi. Yaşamının sonuna doğru Augustus "Roma'yı tuğladan bir şehir olarak buldum, mermerden bir şehir yaptım" iddiasında rahatlıkla bulunabildi. Romalılar için mermer bir ihtişam simgesiydi. Julius Caesar tarafından işe alınan Vitruvius, mimarlık üzerine yazdığı bilimsel eserini Augustus'a ithaf etmiştir. Roma'daki birinci yüzyıl başlarına ait bir tapınak hakkında şöyle yazmıştır: "Mermerden olsaydı ve bu yolla sanatın inceliklerinin dışında ihtişam ve mükemmel görünümünün verdiği vakara sahip olsaydı kuşkusuz mimari

5.42 Pont du Gard, Nîmes yakınları, Fransa, MÖ 1. yüzyıl.

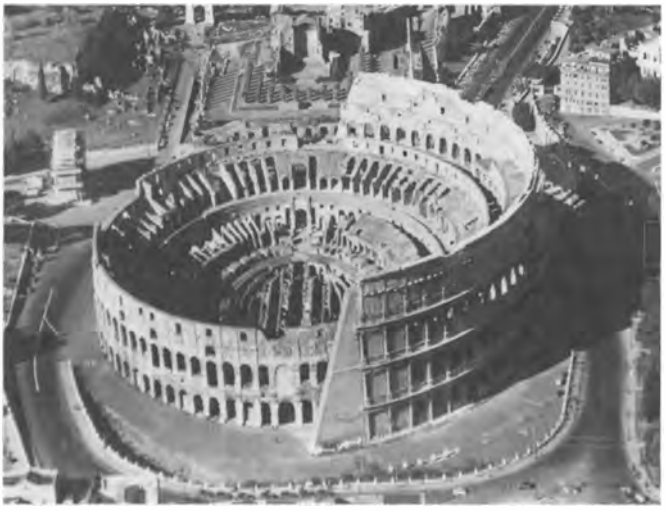


eserlerin ilk ve en büyükleri arasında sayılabilirdi." Mermerin yaygın olarak kullanılmasını, İtalya'nın kuzey batı sahillerinden birkaç km içeride bulunan, Apua Alplerindeki mermer yataklarının (günümüzde Carrara) açılması sağladı. Buradan da Roma'ya veya imparatorluğun her yerine deniz yoluyla rahatlıkla gönderildi. Küçük Asya, Mısır ve Kuzey Afrika'dan ithal edilen renkli mermerler de Roma'da ilk defa kullanıldı. Mermer daha çok cephe giydirmesi ve dekoratif amaçlarla, beton ve tuğladan inşa edilmiş binalara temiz bir yüz kazandırılması için kullanılmıştır. Roma'nın donuk, çoğunlukla kerpiç ve pişmiş toprak yüzünü değiştirdi. Bu mermer kaplamaların neredeyse tümü Ortaçağda ve sonrasında kaybolmuştur. Örneğin Kolezyum'un mermer kaplı iç mekânlarından geriye hiçbir şey kalmamıştır. Esasen günümüze kalabilen büyük ölçekli tek örnek Panteon'un iç mekânıdır (bkz. s. 194).

Fakat mermerden çok daha önemli malzeme betondu. Bu inşaat malzemesinin Romalılar tarafından geliştirilmesi ve özellikle kemer ve tonozla birlikte kullanılması mimaride devrim yaratmıştır. Ne beton ne kemer ne de tonoz Roma keşfiydi. Sayısız eski Mısır prototip tuğla kemerleri ve tonozları mevcuttu. Gerçek kemerin (kama biçimli kemer taşıyla inşa edilmiş) daha önce geliştirilmemiş olması şaşırtıcıdır. Kemer ilk defa MÖ beşinci veya dördüncü yüzyılda ortaya çıkar. MÖ 300 sonrasına tarihlenen kemerli Etrüsk şehir giriş kapıları Perugia ve Volterra'da ayaktadır. Birkaç on yıl sonra Romalılar yarı dairesel kemerleri, örneğin Falerii Novi (günümüzde Maria di Falleri) şehir surlarının giriş kapıları gibi yerlerde düzgünce inşa etmekteydi. Kemerli inşaatın imkânları kısa sürede fark edildi ve yükseltilmiş yollarda, köprülerde ve su kemerlerinde uygulanmaya başlandı. Bunların arasında en etkileyicisi olan Güney Fransa'daki Pont du Gard (**5.42**) Gardon Nehri vadisi ve ovalar üzerinden Nîmes'e 48 km mesafeden su taşımak için Marcus Agrippa tarafından yaptırılmıştır. Tamamen kesme taştan inşa edilmiş su kemeri modern veya antik olsun her standarda göre bir mühendislik başarısıdır ve şaşırtıcı bir süre zamana karşı dayanmıştır. Hafif görünüşlü yapısının zarif oranları son derece sadedir: Tepedeki kemerlerin genişliği toplam yüksekliğin altı katı, büyük merkezî kemerlerin genişliğinin dört katı, uçtaki her bir kemerin de üç katı ile çarpılır. Haşmetli sadeliği kısmen Romalılar tarafından benimsenmiş sistemli inşaat yöntemlerinin de sonucudur. Pont du Gard büyük ölçüde parçaları önceden hazırlanmış bir yapıdır. Kemerlerin devasa taşları yerlerine konulmadan önce tam olarak kesilmiştir. Kesimi kolaylaştırmak için tüm ölçüler standartlaştırılmış ve tüm profiller sıkı sıkıya yarı dairesel tutulmuştur. (Kemer taşları önceden kontrol edilmesi için zemine serilmiş, numaralanmış ve harflenmiştir. Bu işaretlerin bazıları hâlâ görülebilir.)

Kolezyum ve Betonun Keşfi

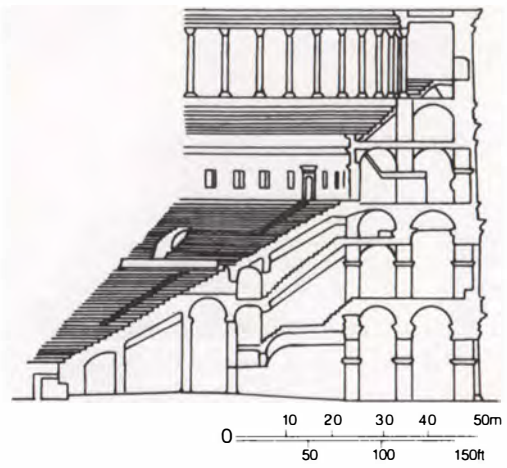
Kemer, kâgir yapının kuvvetini ve iriliğini sanki imparatorluğun kendini sürdürme gücünü vurgulamak istemişçesine Roma mimarisinin ana unsuru haline gelmiştir. Bunun en belirgin örnekleri imparatorların şerefine dikilen (bkz. s. 204-7) zafer taklarıdır. Bitişik sütunlar ve saçaklıklarla –MÖ birinci yüzyıl başlarından itibaren kullanılmışlardır– çevrelenen kemerler, imparatorluk döneminin hâkim motifidir. Sekizinci yüzyıldan beri Kolezyum adıyla bilinen büyük Flavius amfitiyatrosunun dış tasarımı, birimlerini boydan boya yatay ve dikey ritmik tekrarlar yoluyla bütünleştiren sıra kemerlerden oluşturulmuştur (**5.43, 5.44**). Nizamlar Romalılarca çok katlı binalar için tespit edilmiş yükselen bir silsileyi takip eder – Dorik, İyonik, Korint. (Silsile sadece estetiktir. Görsel bakımdan Dorik en ağır ve güçlü, Korint ise en hafifidir.) Gladyatör dövüşleri ve diğer gösteriler için bu tür daimi arenalar başka yerlerde inşa edilmiştir. Bununla beraber, daha önceleri "oyunların" forumda veya geçici yapılarda düzenlendiği Roma şehrinde inşa edilen ilk arena şaşırtıcı bir şekilde buydu. Tahminen 45.000 ile 55.000 kişilik kapasiteye sahip bu arenada geniş oturma alanını doldurma ve boşaltma sırasında giriş ve çıkışların hızla gerçekleştirilmesi ciddi bir meseleydi. Sorun, merdivenlerin ve koridorların dâhice düzenlenerek, herkesin düzenli bir şekilde zemin kat kemerli kapılarına çıkması sağlanarak zekice bir çözüme kavuşturulmuştur (**5.45**). Kolezyumun inşasını, Augustus tarafından kurulan hanedanın sonuncu hükümdarı Nero'na karşı çıkan



5.43 ÜSTTE Kolezyum, Roma, MS y. 70-82. Havadan görünüş.

5.44 ALTTA Kolezyum. Dışarıdan görünüşü.





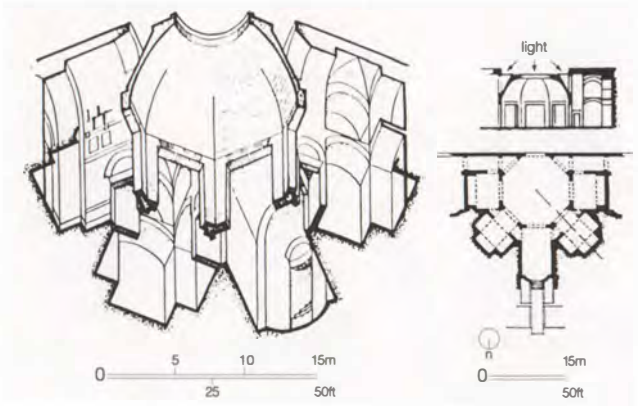
5.45 Kolezyum'un kesiti.

kitlesel bir ayaklanma sonucunda MS 69'da iktidara gelen Flavius hanedanının ilk imparatoru Vespasian, popülaritesini arttırmak için kurnazca bir hamle olarak başlattı. Amaca ulaşılması için süratle inşa edilmesi gerekmekteydi. Dış yüzeyde 188 ile 155 m ölçüsünde ve 48 m yüksekliğindeki eliptik bir plana dayanan devasa yapı on yıl geçmeden tamamlandı. Kullanılan malzemeler çeşitliydi: 7,5 m derinliğindeki temel için beton, taşıcıyı payandalar için traverten (mermerden daha hafif ve daha zayıf, madenden ilk çıkarıldığında kolay kesilebilen ancak havayla temas ettikçe sertleşen bölgesel bir kireçtaşı), payandalar arasındaki dairesel duvarları için tüf taşı ve tuğla kaplı beton, dış mekânlarda metal kenetlerin (çoğunluğu kaybolmuştur) tutturulmuş ve harçsız birleştirilmiş taş işleri için traverten, iç mekânlarda mermer (günümüzde hiç izi kalmamıştır). İzleyicileri güneşten korumaya yarayan devasa bir tente yukarıdan içeri doğru çıkan ahşap direkler üstünde asılı durur ve binayı çevreleyen kaldırımdaki babalara bağlı urganlarla ayarlanırdı.

Kolezyum Roma mühendisliği ve mimarisinin üstün bir eseridir. Ancak hem tasarımı hem de inşasında muhafazakârdı. Başka birçok eski binada, örneğin Praeneste'deki mabette olduğu gibi, beton sadece temeller ve duvarlarda kullanılmıştır. Roma betonu (*opus caementicum*) harç ve devreler halinde konulan çakıllı kumun (*caementa*) bileşimiydi. Modern betonda, bunun aksine malzeme karıştırılır ve boşaltılabilir. Benzersiz gücü ve sağlamlığı, ilk defa Napoli yakınlarında bulunduğundan *pozzolano* adı verilen kireç ve volkanik kumdan yapılan MÖ üçüncü yüzyıldan beri kullanılan birleştirici maddesinden geliyordu. Bu betonun dışa bakan duvarları genellikle başka bir malzemeyle, örneğin düzenli kare desenleriyle veya gelişigüzel desenlenmiş taşlarla, imparatorluk döneminde de tuğlayla kaplanıyordu. Bu malzemenin tam potansiyeli ancak zamanla keşfedildi. İlk kullanıldığı zamanlarda, beton süratle donduğundan her bir tabaka büyük bir taş levha gibi tek bir yatay şerit teşkil etmiştir. Ancak Augustus zamanında, muhtemelen Roma yakınlarında bulunan volkanik kumla yapılan harcın yavaş donma özelliği, sertleşerek homojen bir kütle oluşturan beton çekirdeği ortaya çıkarttı. Bu gelişme, kemer ve tonozla bir araya getirildiğinde Romalılara mimariyi temelden değiştirerek içten desteğe ihtiyaç duymadan çok daha geniş mekânları, geçmişte mümkün olandan daha fazla biçim esnekliğiyle örtme fırsatı verdi. Eski Mısır, Mezopotamya ve Yunan mimarisi özünde kütle komposizyonu sanatıydı. Mekân ise üç boyutlu cisimler arasında bırakılan veya kalan alandı. Bu negatif kavram şimdi yerini mekân mimarisi anlayışına bıraktı. Bir bina, mimar veya hamisi ne tür biçim isterse alanı biçimlendiren bir kabuk halinde tasarlanırdı.

Bu yeni "mekânsal" mimari anlayışında beton kullanımının keşfedildiği ilk bina İmparator Nero için (MS 54-68) Severus adlı bir mimar tarafından tasarlanan Altın Ev'dir. Günümüze ulaşan parçalardan en ilginç olan bir oda grubu bazı ince stüko işlerinin izleri dışında tüm yüzey süslemelerini yitirse de, gerçekten devrimci bir özgünlük sergilemektedir (**5.46**). Basık bir kubbeyle örtülmüş sekizgen bir alan beş yanında tonozlu odalarla çevrilmiştir. Bunlardan biri süs amaçlı şelaleyle sonlanmaktadır. Roma iç mekânı açısından bile alışılmadık parlaklıktaki aydınlık kubbenin tepesinde dairesel açıklık, yani *oculus* ile dairesel odaların duvarlarının yukarısındaki üst kat pencereleri aracılığıyla sağlanmaktadır. Kubbenin iç yüzeyi muhtemelen mozaiklerle süslenmiştir. Bu da herhalde büyüsel ve hayali bir etki katmış olmalıdır. Sekizgenin bir odasından diğerine geniş kare biçimli açıklıklarından geçerken ve güneydeki bahçeye bakarken görülen manzaralar, herhalde Pompeii ressamlarının özendikleri mimari örneklerin gerçekleştiği izlenimini vermişti. Zira burada duvarlar gerçekten kaldırılmıştır. Mekânsal akış, gösterişli odaların manzarasının ardı ardına izlenmesine imkân tanımıştır. Bu çok incelikli iç mekânın görsel muğlaklıklarını ve karmaşıklıklarını tek bir noktadan kavramak ve çözümlemek mümkün olamazdı. Nero'nun "nihayet insan gibi yaşamaya başlayabileceğim" dediği Altın Ev'in ayakta kalan harabeleri yapının küçük bir parçasından ibarettir. Biyografisini yazan Suetonius (MS 69–140) ana ziyafet salonunu "gök kubbe gibi gece ve gündüz devamlı dönerdi" sözleriyle tasvir etmiştir. Bu

5.46 Nero'nun Altın Evi, Roma. Sekizgen salon: aşağıdan aksonometrik görünüş, kesit ve plan.





5.47 Trayan Çarşısı, Roma, MS y. 98–117.

ifade merakları gidermeyecek kadar kısadır. Ancak genellikle odanın değil de tavanın hareket ettiğine, yıldızlar veya gök simgeleriyle süslenmiş çok geniş ahşap bir kubbe biçiminde bir çeşit planetoryum inşa edildiğine ve altında imparatorun sanki evrenin merkezindeymiş gibi oturup misafirlerini ağırladığına inanılmaktadır. Evrensel otorite iddiasındaki bir hükümdarın üstüne kozmik bir sayvan yerleştirilmesi fikri, herhalde Akamenid İran'ının krallık çadır ve sayvanlarından alınmıştır. Fikir kesinlikle Neron'a cazip gelmişti. İmparatorluk dönemi Roma mimarisinin önde gelen özelliklerinden biri haline gelen kubbenin inşasının arkasında bu düşünceler yatmaktaydı. Beton kubbenin geliştirilmesini Doğu'nun kumaş veya ahşap kozmik sayvanlarının simgeselliği teşvik etmiş de olabilir.

İmparator Domitian (MS 81–96) Roma'da Palatine Tepesindeki sarayında aynı planlama esnekliğini sergiledi ve yeni teknolojiyi imparatorluk idaresi için uygun bir ortam sağlamak amacıyla kullandı. Roma İmparatorluğunun gücünün zirvesine ve en geniş sınırlarına ulaştığı dönemde 20 yıl boyunca hüküm süren Trayan (MS 98–117) ise kamu binalarıyla meşguldü. Bunların arasında en önemlileri geriye maalesef fazla bir şeyin kalmadığı hamamlar ve Trayan Çarşısı adıyla anılan, Quirinal Tepesinin yamacı kesilerek yapılan yeni ticaret bölgesiydi. Trayan Çarşısı günümüze gelen Roma yapıları arasında, aynı anda mantıksal ve karmaşık, kullanıma yönelik ancak ağırbaşlı, anıtsal bir güzellik de taşıyan niteliğiyle en büyüleyicileri arasındadır. Sokaklarla ve merdivenlerle üç farklı düzeyde birbirine bağlanan yüz elliden fazla dükkân ve ofis bir arada büyük bir kapalıçarşı teşkil ederler (**5.47**). Sakinlerinin çoğunluğu münhasıran birbirleri için çalışan ve alışveriş yapan bir şehir için inşa edildiğinden



5.48 Trayan Çarşısı.
Aksonometrik rekonstrüksiyon.

toplumsal önemini mübalağa etmek zordur. İç bükey ana dış cephe gömme ayak ile ayrıntılara kavuşturulmuştur. Ana dış ve iç mekânların geri kalanı ise çok sadedir. Beton üzeri tuğla ile kaplanmış travertenler, dikdörtgen kapıları ve pencereleri çevreler. Roma çok katlı binalarının görüntüsü ve mimari formu hakkında, Ostia'daki ve diğer yerlerdeki sayıca fazla ancak iyi korunamamış kalıntılara göre daha iyi bir fikir edinilebilir. Sokak seviyesindeki dükkânların küçük pencereleri, dükkân içindeki tahta merdivenlerle çıkılan ahşap zeminli çatı katlarına ve asma katlara hava ve ışık verir. Ana yatay ayrımlar ise ara duvarlar arasındaki beton beşik tonozlardır ve yukarı katlara beton merdivenlerle erişilir. (MS 64'deki büyük yangından sonra zeminler ve merdivenlerde beton kullanımı zorunlu kılınmıştı.) Planlama büyük ustalık içermektedir. Mimarın amacı fazlasıyla kullanıma yönelikti: Çok meyilli bir arazide kurulmuş sınırlı bir alanda alım satım işleriyle bağlantılı farklı faaliyetler için iyi aydınlanmış ve havadar azami mekânı sağlamak. Netice oylumsal düzenlemenin nadir başarılarından biridir. Kıvrımlı koridorlar, düz sokaklar ve geçitler ile farklı büyüklüklerdeki tonozlu odaları birbirine bağlayan müstakil bir yapı (**5.48**). Panteon dışında başka hiçbir yerde – Romalıların karakteristik mekân biçimlendirme dehası daha iyi görülemez.

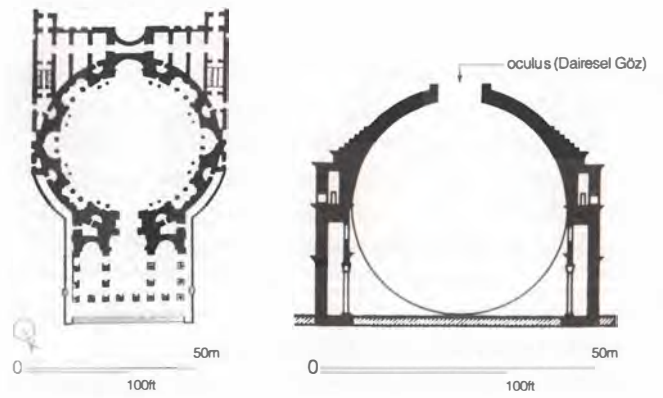
Panteon

Panteon Trayan'ın halefi İmparator Hadrianus zamanında (MS 117–38) tamamen farklı bir tasarıma sahip, fakat aynı zamanda adı kalın harflerle ön cepheye yazılı Marcus Agrippa (bkz. s. 190) tarafından tüm tanrılara adanarak yaptırılmış ve eski bir tapınağın arazisinde inşa ettirilmiştir (**5.49, 5.50**). Bina iki kısımdan oluşmaktadır: Büyük granit sütunlu geleneksel bir tapınak ön portiği ile betonun geliştirilmesiyle yapılabilen, yavaş kuruyan çok büyük kubbeli dairesel yapı. Bugünkü gibi müstakil durmayan, sırasütunlu bir ön avlu ekseninden geçilip sadece portiğin görülmesine izin verilen binanın ilk halinde bu iki parça arasındaki bağlantının garipliği belki çok daha az



5.49 ÜSTTE Panteon, Roma, MS y. 118-28.

5.50 ALTTA Panteon'un ve kesiti planı



belirgindi. Giriş kat da çok alçaktı, bu yüzden kat seviyesine erişilmesi için beş geniş mermer basamaktan çıkılması gerekliydi. Yine de portiğin dikdörtgenliği ile kubbenin daireselliği; dış mimarinin kütleselliği ile iç mimarinin mekânı arasındaki tezat –veya çözümlenmemiş çatışma– gizlendiği için daha da keskin ve kapıdan girer girmez yaşanılan görsel coşku ve ani haz daha da sarsıcı olmalıydı. Sınırlayıcı köşeli biçimlerin dünyasından, kubbenin dairesel gözünü, yani *oculus*'unu geçerek yaratılan, yavaşça ancak hissettirerek dünyanın günlük hareketiyle birlikte binayı dolaşan ışık sütunuyla küresel bir sonsuzluğa girilmektedir (**5.51**).

Bu çarpıcı mekân, Vitruvius'un tavsiye ettiği gibi kendi yarıçapının yüksekliğinde bir gövde ile üstünde yarı küresel bir kubbeden oluşmaktadır. Grafiksel olarak kubbenin yarıçapına eşit, yarısı bir silindir içine alınmış 44 m yüksekliğinde bir küredir. Geometrik bir bütünlük etkisi yaratmaz. Kubbe duvarının alt kısmı nişlerle ayrılmış, mekânsal akışı ortaya koymaktadır. Nişleri ayıran sütunlar strüktürel taşıyıcı olma görüntüsünü bile yitirmiş ve daha çok yukarıdan süzülen kubbeyi bağlayan urganlara benzerler. Kubbenin yüzeyi, dikdörtgen oldukları yanılsamasını ustalıkla yaratacak şekilde biçimlendirilmiş beş parça halinde tavan süsleriyle bölünür. Alanda küçülseler de tümü eşit derinliktedir. Bu etkiyi elde etmek için –üzerinde düz çizgi çizilemediğinden, çetrefil bir geometri sorunu teşkil eden– kubbenin eğim derecesi ile yukarıdaki ışığın saçtığı gölgeler ve izleyicinin zeminden görüş açısı dikkate alınmak zorundaydı. Aslında, büyük olasılıkla bu tavan süslerinin uçlarında varaklı silmeler, içlerinde varaklı bronz güller vardı.

Papa IV. Boniface'ın "pagan pisliğini temizledik" sözleriyle ifade ettiği üzere 609 yılında bazı tadilatlar gerçekleştirilerek tapınak Hıristiyan kilisesine çevrildi – ve aslına bakılırsa benzersiz muhafazasını da bu duruma borçludur. 1740'lı yıllarda harap olmuş çatının alt alanı (yani kubbenin hemen altındaki duvar şeridi) gelişigüzel stükondı ve çok büyük sağır pencereler eklendi. Bunun dışında, iç mekân değişmeden kaldı. Daha çok Doğu Akdeniz'den ithal edilen ve zemindeki daire ve kare desenler, sütunlar ve duvar kaplamaları için kullanılan çeşitli mermerler – mavi ve mor damarlı beyazlar (*pavonazzo*), sarımtırak-portakal (*giallo antico*), somaki [porfir] (sözlüğe bkz.) vs hâlâ tüm binayı kaplayan ışığı yansıtır ve renk verir.

Panteon'un sonraları tek tanrılı Hıristiyanların ibadet yerine dönüştürülmesi çok da uygunsuz değildi. Yapım tarihindeki geleneksel inançlara bağlılığın yerini Doğu'nun gizemli kültlerine bıraktığı dini bir tartışma ve keşif dönemi yaşanıyordu. Tasarımı, geleneksel Roma tapınağından kopuşa ve Etrüsk ve Yunan prototiplerine meyledildiğini

5.51 Panteon, iç mekân, kubbe.



(bkz. s. 187-190) işaret etmektedir. Tamamlanmasının üzerinden bir yüzyıl geçmeden binayı gören tarihçi Dio Cassius (y. 155–y. 235) binanın önemi hakkında akıl yorarak Panteon adının verildiğini belirterek şöyle devam etmiştir: " Mars ve Venüs dâhil birçok tanrı heykelinin de olduğu imgelerle süslendiği için olabilir, fakat bu isme dair benim kanaatim, tonoz çatısından ötürü gök kubbeyi andırmasıdır." Tanrıların bireysel görüntülerinin binadan daha az önem taşıdığını, binanın kendisinde sık sık güneşle ilişkilendirilen en önemli tanrının içkin, elle dokunulamasa da *oculus*'tan akan ışığın içinde görünür olduğunu, kubbenin yüzeyinden dolaştığını takdir etmiştir. Esasen bina, din düşüncesini, görünen ile görünmeyen arasındaki, ölümlülerle onların bilme kudretlerinin ötesinde kalan gizemli güçler arasındaki ilişkileri ifade etmeye çabalayan özel bir dini kültün tapınağı değildi. Gök kubbeyi simgelemek amacıyla daha önce de kubbeler süslenmişti; ancak bu fikri Panteon'dan daha etkili ve kudretli ölçüde başka hiçbir bina cisimleştirmemişti. Batı dini mimarisinin daha sonraki gelişimine bu kadar büyük etki gösteren başka bir bina olmamıştır. Panteon kiliseye çevrilmeden çok önce de kubbeler ve yarım kubbeler, Hıristiyan kiliselerinin gök kubbeyi simgeleyen temel nitelikleri haline gelmişlerdi.

ROMA HEYKEL SANATI

Panteon özü itibariyle Romalıdır. Ancak tasarımının bazen atfedildiği İmparator Hadrianus, Roma dışındaki düzensiz, muazzam ikametgâhında –Tivoli yakınındaki Hadrianus Villası– çok daha eklektik zevkler sergilemiştir. Latinceden daha iyi Yunanca konuşan ve Atina'yı Roma'ya tercih eden bir Yunan dostu olarak Hadrianus, villayı baştan başa Yunan heykelleriyle döşedi. Bu heykellerden yüzlercesi, belki de 1000 kadarının günümüze kadar gelen parçaları şimdilerde dünya müzelerine dağılmıştır. Heykeller, Klasik Yunan veya Helenistik figürlerin veya grupların kopyaları veya çeşitlemeleridir. Orijinal eserler Hadrianus'un kendisine ve MS 130'da Mısır'da esrarlı bir şekilde boğularak öldükten sonra hemen tanrılaştırılan gözdesi Küçük Asyalı Antinous adlı bir gence aittir. Fakat Antinous'un tüm imparatorlukta dikilen heykelleri Hermes, Dionisos ve diğer tanrıların daha önceki heykellerindeki genç adamın tutkulu ve çoğu zaman da asık suratlı güzelliğini betimleyen başların eklenmesiyle yapılmıştır (**5.52**).

Hadrianus, Yunan heykeline tutkusunda eski ve çok köklü bir geleneği izlemekteydi. Romalılar MÖ üçüncü yüzyılın sonundan önce Yunan heykelleri toplamaya başlamıştı. Yunanistan MÖ 146'da Roma İmparatorluğuna Ahaia vilayeti olarak katıldıktan sonra, Yunan heykellerinin batıya akışı devam etmişti. Yalnız Delfi kutsal alanından 500 kadar heykelin çalındığı söylenmektedir. Böyle de olsa Roma'nın talebi arzın çok üstündeydi. Örneğin Cicero Atina'da yaşayan bir dostuna mektup üstüne mektup göndererek kendisine heykel temin etmesini istemiştir. Günümüzde Roma'nın birkaç km dışındaki Frascati yakınlarında bir kır evi inşa ettirmekteydi ve süslemek için heykele ihtiyaç duymaktaydı. Çok sayıda



5.52 *Antinous*, MS 130-8. Mermer, yüksekliği 1.02 m. Villa Albani, Roma.

heykel bu yolla "mobilya parçası" olarak satın alınmakta ve kuşkusuz özellikle bu pazar için üretilmekteydi – kopyaların ve taklitlerin artmasının ve genellikle düşük kalitelerinin sebebi budur. (Klasik Yunan heykeli hakkındaki bilgilerimizin çoğunun bu zayıf temellere dayandığını hatırlamalıyız.) Üretimin büyük kısmı Yunanistan'da –Atina'da, Yunan adalarında ya da Küçük Asya kıyılarındaki Yunan şehirlerinde– veya Roma'daki göçmen Yunan sanatçıları tarafından yapılmaktaydı. Bu heykeltıraşların bazen işaretleme aparatı (sözlüğe bkz.) yardımıyla kalıplardan çalıştıkları anlaşılmaktadır. Ancak ne malzemeye ne de ölçüye saygı duymamışlardır. Bronzlar mermerden üretilmiş, bu nedenle biçimsiz taşıyıcılar eklenmiş ve ölçü alıcının dekorasyon talebine göre gelişigüzel uyarlanmıştır. Hatta heykeller eşlerinin yapılması için tersinden kopya edilmiştir. Plinius'un dediğine göre Skopas'ın MÖ dördüncü yüzyıl ortasına ait "Semadirek'te son derece kutsal törenlerde tapınılan" bir heykeli, imparatorluk dönemine ait bir Roma evinde nişleri dengelemek için bu şekilde çoğaltılmıştır. Bu durum, Yunan dini imgelerinin lüks süsleme unsurlarına dönüştürülmesine çok çarpıcı bir örnek teşkil eder.

İmparatorluk dönemi orijinal mermerlerinin ne kadar sadakatle taklit edildiğini çok nadiren anlayabiliriz. (Hadrianus Villası ile Augustus Forumu karyatidleri [kadın biçimli heykel sütun –ed.], hâlâ sağlam kalmış orijinalleri ile karşılaştırabilecek yegâne Roma kopyalarıdır.) En ünlüleri *Belvedere Apollonu* (5.5) ve *Laocoön* (**5.53**) dâhil bazılarının ise kopya olmaktan ziyade daha eski üsluplarda denemeler olduklarına



5.53 Hagesandrus, Polidorus ve Athenodorus, *Laocoön ve İki Oğlu*, MS 1. yuzyıl. Mermer, yüksekliği 2.44 cm. Vatikan Müzesi, Roma.

inanmak için sebepler vardır. Bu sonradan elde edilen heykeller, üslup bakımından Pergamon'daki *Zeus Sunağı* frizlerindeki gibi eziyet çeken yüzleriyle acı içindeki kaslı figür rölyeflerine (5.17) benzer ve eskiden beri o dönemin kayıp bir eserinin kopyası olarak görülmüştür. Plinius'un *Laocoön*'ü atfettiği üç heykeltıraş tarafından imzalanmış ve muhtemelen İmparator Tiberius'un (MS 14-37) ziyafet salonu olarak kullanılmış bir yeraltı odası için bilhassa yontulmuştur. MS birinci yüzyılın orijinal eserlerinden biri olduğunu, çok benzer bir grubun yakın zamanlarda (Roma'nın güneyindeki Sperlonga'da) keşfedilmesi akla getirmektedir. *Laocoön* tarafından temsil edilen vaka Yunan edebiyatında bu şekilde pek yer almaz. Latin şairlerinin en büyüklerinden Virgil'in Roma vatanseverlik eseri *Aeneis* (yazılışı MÖ y. 27-20) bilinen en eski kaynağıdır. Burada *Laocoön*, hemşerilerini Yunanların ahşap atını şehre almamaları için uyaran Truvalı bir din görevlisi olarak belirir. Virgil'in aktardığına göre, *Laocoön* Poseidon'a bir boğa kurban ederken iki yılan denizden çıkar, onu ve oğullarının etrafını sararak öldürür. Romalılar Truvalıların soyundan geldiklerine inandıkları için *Laocoön*'un onlar için özel bir anlamı vardı. *Laocoön* ve oğulları hem Roma'nın mitolojik ön tarihinden figürler hem de kötücül anlaşılmaz doğaüstü güçlere karşı mücadelede insan metanetinin simgeleriydi. Ancak ilham için Helenistik sanata dönen Rodoslu üç heykeltıraş, hem teknik hem de duygusal açıdan *Aeneis*'in vakar, itidal ve ciddiyetiyle pek uyumlu olmayan coşkulu bir sansasyonel dil kullanmışlardır.

Roma'nın Yunanistan'a kültürel bağımlılığı, Plinius gördüğünde imparatorluk sarayında duran *Laocoön* gibi büyük bir orijinal eserde bile belirgindir. Yunan orijinalinden doğrudan kopya edilen bir gövdeye baş eklenmesi gibi bir kolaycılıkla yapılan tam boy portrelerde ise bu daha bariz bir hal aldı. Müstakil olarak gövdeler üretilip deyim yerindeyse stoktan satın alınabiliyordu. Seçebilmek için çeşitli poz, tip ve ölçüde gövdeler mevcuttu. Her heykelin baş takılabilecek şekilde boynunda bir girintisi bulunuyordu. Bu uygulamanın yaygınlığını –ve Romalıların alçaltıcı imalarına ne kadar ilgisiz kaldıklarını– önde gelen imparator portrelerinde kullanılması göstermektedir. Gerçi, bazen ortaya çıkan görüntü orijinal bir kavram gücüne kavuştuğu için bu konuda öyle geniş davranılmıştır. Asıl halinde Roma yakınlarındaki Primaporta'daki imparatorluk villasının dışında duran Augustus heykeli bunun bilinen en iyi örneğidir (**5.54**). Bu heykel kabul görmüş ideal erkek ölçüsü örneği ünlü Doryphorus (4.34) esas alınarak normalden daha serbest, sanki terzi mankeni gibi işlenmiştir. Sadece baş değil, üstünde muhtemelen MÖ 20'de Partlara karşı diplomatik zaferine imada bulunan alegorik figürler kazılı zırhı da olan Romalı bir general kostümü de eklenmiştir. Duruşu da uyarlanmış, özellikle sağ kolu kaldırılarak konuşma pozu verilmiştir. Bu yolla çok idealleştirilmiş anonim bir çıplak atlet heykeli, Augustus'un kişileştirdiği emperyal gücün imgesine, bir Yunan modeli Roma'nın karakteristik propaganda sanatı eserine –belki de Yunan asıllı bir heykeltıraş tarafından yontularak– dönüştürülmüştür.

Roma Sanatının Tanımlanması

Bu heykel kendine özgü ve özellikle karmaşık Roma sanatının nasıl tanımlanabileceği sorununu ortaya çıkarmaktadır. Hangi ölçütler tatbik edilmelidir - Coğrafi? Kronolojik? Etnik? Üslupsal? Bu ölçütlerden hiçbiri yeterince tatmin etmez. Bazen, Romalılar eski dönemlerin figüratif sanatına çok eğilim gösterdiği için kendi sanatlarının tanımlanabilir bir kimliğinin olmadığı, görsel sanatlarında edebiyatlarıyla karşılaştırılabilecek (mimari dışında) eser üretmedikleri ileri sürülür. Roma edebiyatı, her ne kadar çoğu tam Roma dili konuşmayan kişiler tarafından yazılmış olsa da dilbilimsel açıdan tanımlanabilir. Ayrıca Latin dili öylesine bir kültür yaratımı ve vasıtası olmuştur ki, yalnız başına kullanımı bile Yunancadan çevirilere ve taklit eserlere (örneğin Libya kökenli köle Terence'in eserleri) ayırıcı bir "Latin" veya "Romalı" niteliği kazandırmıştır. Roma sanatında, özellikle imparatorluk döneminde, Roma Helenistik geleneklerin el değmeden bırakıldığı Yunanistan ve Doğu Akdeniz dâhil etnik açıdan karışık bir imparatorluğun başkentiyken, Latin diliyle karşılaştırılabilecek birleştirici bir görsel dil eksik kalmıştır. Romalı terimi elbette Roma topraklarında üretilmiş her tür sanat eseri için kullanılabilir, fakat böylesi coğrafi bir tanım, mecburen çok çeşitli ve üslup açısında çok farklı eserleri kavrayacaktır. Etnik tanımlamaya dayalı çabalar,



5.54 *Primaporta Augustus'u*, MS 1. yüzyıl başları. Mermer, yüksekliği 2.03 m. Vatikan Müzeleri, Roma.

sanatçıların ve kökenlerinin bilinmemesi nedeniyle çıkmaza girer. Geçişken şartların hüküm sürdüğü böylesine geniş ve çok ırklı bir imparatorlukta tahmini milli eğilimlerin (İtalyan veya Yunan) tespiti spekülatif kalmak zorundadır. Pax Romana sanatçılara ve eserlerine büyük hareketlilik kazandırmıştır: Yunanistan ve Doğu Akdeniz'de yontulan heykeller Roma'ya deniz yoluyla gönderilmiş, imparator portreleri imparatorluğun en uzak köşelerine kadar yayılmıştır. Bu yüzyıllarda yönelimlerde çok sayıda ve önemli değişiklikler yaşanmış olsa bile sanatsal gelişmelerde tutarlı gelişmeler izlenemez. Siyasi tarih, imparatorların adlarıyla anılan dönemler için, üslup bakımından belirsiz öneme sahip bir dizi tarih kesitinden başka bir şey sağlamaz. Basit gerçekçilikten zarif Yunan Klasisizmine dek uzanan önemli derecede farklı üsluplar, genellikle konuya uyması ve uygunluk düşüncesini, yani "decorum"u karşılaması için eş zamanlı uygulanmış veya ardı ardına canlandırılmıştır.

Yine de genellikle Antik Roma sanatıyla ilişkilendirilebilecek belirli nitelikler veya ayırıcı özellikler, özünde çok Romalı bir kavram olan "decorum"un zikredilmesiyle akla geldiği gibi önemli sanat eserlerinde ve birçok başka şeyde teşhis edilebilir. Geç cumhuriyet döneminde üst sınıftan bir çiftin cenaze portreleri, Cicero'nun belagatiyle yüceltilen bariz cumhuriyetçi değerlere örnek teşkil eder (**5.55**). Yüzündeki seçkin üstünlük ifadesiyle kadın, kuşkusuz o amacı da taşıyarak kadın tevazusunu kişileştiren Pudicitia heykellerini akla getirir. Haşin yüzlü, asık suratlı eşi ise her haliyle vakar,

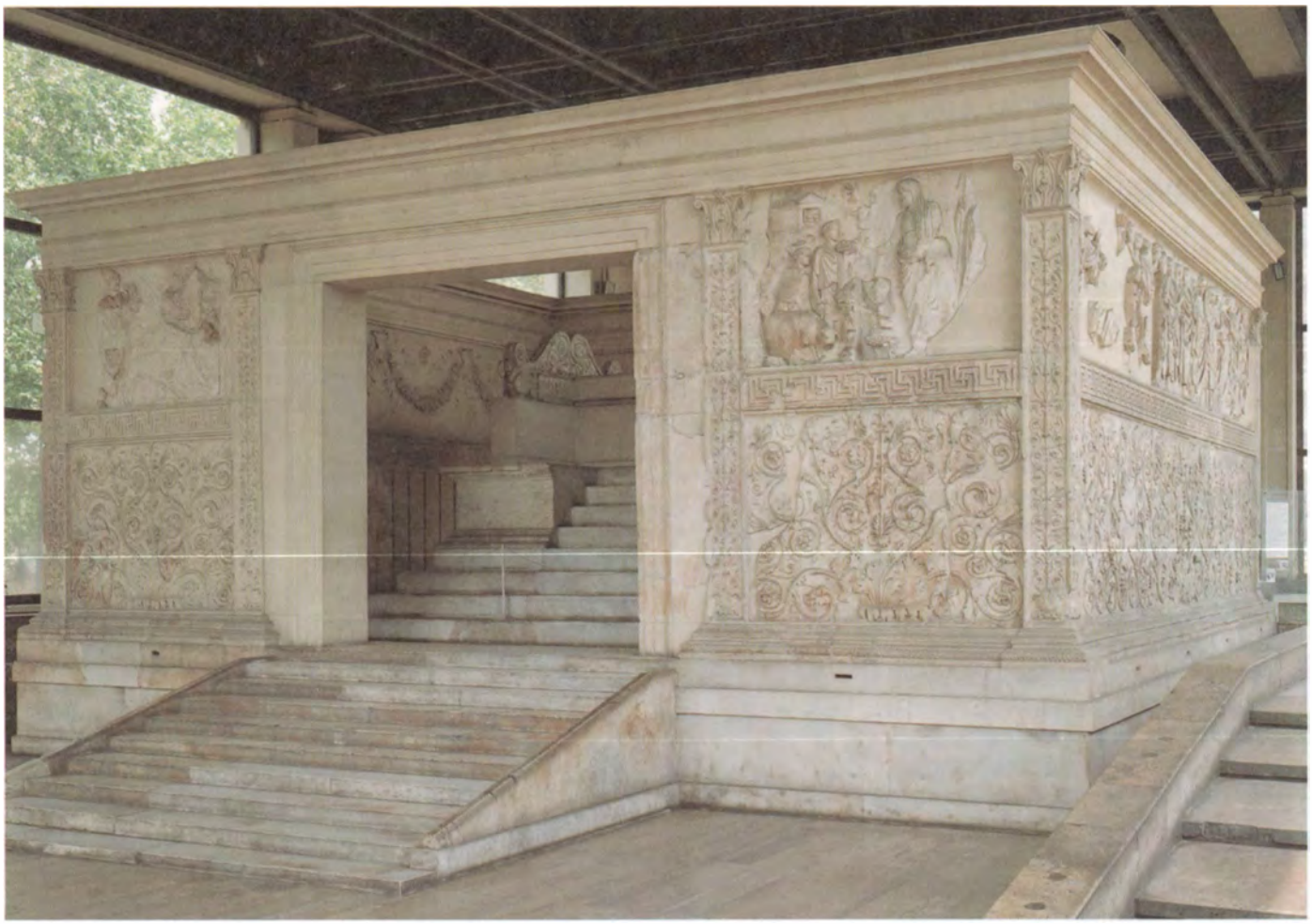


5.55 Romalı adam ve eşi, MÖ 1. yüzyıl. Mermer, yüksekliği 1.85 m. Museo Capitolino, Roma.

ahlaki düzgünlük ve ağırlık timsali bir Romalıdır. Aynı dönemden birçok başka portre de aynı ölçüde sert, kırışık yüzlü, işine yoğunlaşmış, sıradanlıkları ve sadelikleriyle gösterişsiz yaşlı adamlara aittir. Hiçbir portre cana yakın ifadeli olarak tanımlanamaz. Yine de zamanın işaretleri Romalılar bakımından nahoş bir manzara olarak düşünülmezdi. Özellikle cumhuriyet dönemi Romalıları için olgun yaş hayatta başarıyı ifade ederdi. Patrici sırf yaşlı bir adam haline gelmez; hürmet duyulan bir önder, aynı zamanda evlenmemiş kızlarının, oğullarının, torunlarının ve eşlerinin egemen idarecisi ve tüm aile mülklerinin tek yasal sahibi *pater familias* [aile babası –ed.] haline gelirdi.

Ara Pacis Augustae –Augustus Barışı Sunağı (**5.56**)– üzerindeki figürler aynı şekilde sert ve ağır, çok daha incelikle yontulmuş ve karmaşık bir alegori yapısı içine yerleştirilmiş olsalar da daha az gerçekçi değillerdir. *Ara Pacis*, batı vilayetlerinde geçirdiği uzun sürenin ardından Augustus'un Roma'ya MÖ 13'te dönüşünü ve ayrıca ölmekte olan cumhuriyeti sarsan iç savaşların ardından gelen barışı kutlamak için dikilmişti. Formu –dikdörtgen bir çevre duvarındaki sütun tabanı üzerinde bir sunak– Yunan tarzıdır ve muhtemelen MÖ beşinci yüzyıldan Atina agorasındaki Merhamet Sunağı'ndan alınmıştır. Dış duvarlarında, yaprak süslemeli zarif panellerin üstünde Augustus'un ataları olduğu iddia edilen efsanevi figürlerin rölyefleri –Roma'nın savaşçı kurucusu ve ilk kralı Romulus, barışı seven ikinci kral Numa, dini ve medeni kanun yapıcıları– ile biri senatörlere diğeri Augustus'un ailesine ait iki uzun geçit alayı görülür (**5.57**). Geçit alayı figürleri Parthenon (4.30) veya Persepolis'teki (3.38) örneklerinden çok farklıdır; ne idealleştirilmiş gençlere, ne de alaylar halinde uygun adım yürüyen ifadesiz kişilere benzerler. Serbestçe gruplandırılmıştır. Bakışlarından birbirleriyle sessiz, medeni bir sohbet içinde oldukları görülmektedir ve tümü de tanınabilen portrelerdir. Augustus (maalesef hasarlıdır) yüksek din görevlisi ve kendi ailesinin, buradan çıkarak tüm Roma İmparatorluğunun *pater familias*'ı niteliğiyle önderlik etmektedir. İllüstrasyonun merkezinde öne çıkan kişi muhtemelen damadı ve sağ kolu Agrippa'dır. Daha önceki alay rölyeflerinin aksine *Ara Pacis*, bizzat atalara ithaf edildiği zamanda spesifik bir ânı kaydetmekte ve anmaktadır. Ve gerçekliğe bu vurgu, yontunun serinkanlı gerçekçiliğini ve dolayısıyla yeni Augustus rejiminin yararına yürüttüğü propaganda iddialarının gerçekliğini güçlendirmektedir.

Ara Pacis'in mesajı ağırlıkla Romalı olsa da, ifade ettiği görsel dil Helenistik kalmaktadır. Aynı şey, doğal damarlar kullanılarak yarı değerli taşlarla çalışma sanatının MÖ ikinci yüzyılda güzel sanat boyutuna ulaştığı Helenistik Doğu'dan gelen *Gemma Augustea* adıyla bilinen bir cameo için de söylenebilir (**5.58**). Romalılar bu tür el işçiliği ustalıklarına büyük değer vermekteydi ve esasen hakkında yazdıkları tek sanatsal nitelik de teknik maharetleriydi. Ancak *Gemma Augustea* süslemecilikten fazlasını ifade eder. Üstteki kayıtta, Augustus



5.56 ÜSTTE *Ara Pacis Augustae*, MÖ 13-9. Mermer, dış duvar y. 10.5 × 11.6 × 7 m., Roma

5.57 ALTTA *Ara Pacis Augustae* frizi, detay. Yüksekliği takriben 1.6 m.



tacını başına koyarken ve Roma tanrıçası yanında tahtında otururken kişileştirilmiş Ekümen (yaşanılan tüm toprak) olarak tanrılaştırılır. En sol köşede savaş arabasından inen genç, muhtemelen imparator olarak yerine geçen Tiberius'tur. Aşağıda Roma askerleri –dördü kaderlerini bekleyen esirler olarak görünen– barbarlara karşı zaferden sonra ele geçirilen silah ganimetlerini düzenlemektedir. Böylesi alegorik ve tarihi figürlerin, soyut düşüncelerin ve inkâr edilemez gerçekliklerin

5.58 *Gemma Augustea*, MS 1. yüzyıl başları. Akik, 19 × 23 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.



BAĞLAM

Aile Dindarlığı

ROMA'DA BÜSTLER

Atalarının iki büstünü taşıyan Antik Romalı bir patricinin doğal ölçülerdeki heykeli (**5.59**) Roma cumhuriyet dönemi hayatının önemli ve heykelde kayda değer etkiler yaratmış bir niteliğini göstermektedir. Antik Romalılar arasında aile duygusu neredeyse atalara tapmanın bir türü boyutuna varacak kadar güçlüydü. Ancak ataların portrelerini yapma hakkı kanunla sadece patricilere tanınmıştı. Patriciler, ölülerin maskelerinden yapılan mumdan gerçekçi başlara sahiptiler. Bunları aile cenazelerinde ve diğer halka açık törenlerde sergilerlerdi. Resmimizde bir patricinin taşıdığı görülen, yani sağ elinde tuttuğu MÖ 50-40 yıllarından ve sol elindeki MÖ 20-15 yıllarından iki baş, belirgin bir soy benzerliği gösteren akrabalardır. (Patricinin kendi başı ise kaybolmuş ve yakın zamanlarda MÖ 40 yıllarına ait ilişkisiz bir başla tamamlanmıştır.) Normalde ataların bu tür başları patrici evlerinde önemli bir yer işgal eden özel bir bölmede veya mabette tutulurdu. Bu yerler de Antik Roma ev hayatının etrafında biçimlendiği *lares* (ölü ataların ruhları) ve *penates* (ev tanrıları) ile ilişkilendirilirdi. Bu nitelikleriyle şereflerine her zaman ateşin canlı tutulduğu ocaklarda veya her mevsim meyvelerle ve tuzlukların sunulduğu aile masasında manevi yerleri korunurdu.

Muhtemelen malzemesinin dayanıksızlığı nedeniyle mum başlardan günümüze kalan olmamıştır. Bunlarla ilgili en eski anlatım MÖ ikinci yüzyıl ortalarına tarihlenir. Yazarı Polibios (MÖ 202-120) esir olarak MÖ 168 civarında Roma'ya götürülmüştü. Âdetin bu tarihten ne kadar öncesinde var olduğu bilinmemektedir. Ölülerin pişmiş toprak başlarını, küllerininin saklandığı urnaların üstüne koyan Etrüsklere kadar gitmesi mümkündür. Polibios önemli bir Romalı öldüğünde cenaze alayıyla foruma götürüldüğünü, burada oğullarından birinin veya diğer bir akrabasının erdemlerine dair bir konuşma yaptığını;



5.59 *İki Atasının portre-büstünü taşıyan patrici*, MS y. 15. Mermer, doğal ölçü. Museo Capitolino, Roma.

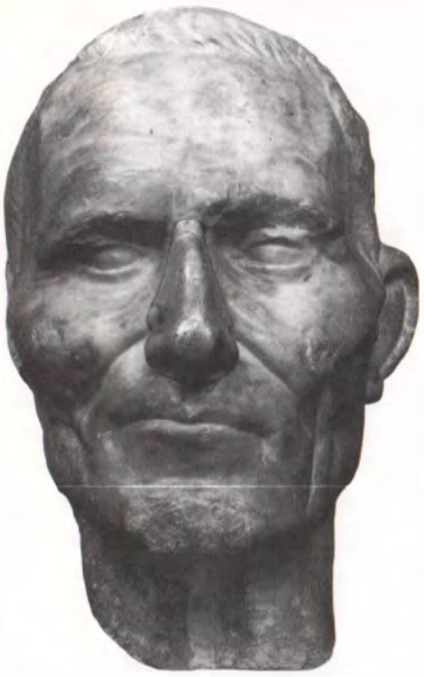
daha sonra gömülmesini ve cenaze merasimini tamamlanmasını takiben, akrabalarının eve dönüp portresini atriyum, yani ana salondaki ahşap küçük bir mabete ya da çok küçük bir tapınağa yerleştirdiklerini aktarır.

"Portre, bir maskedir" demektedir Polibios. "Hem biçimi hem de çizgileriyle benzerlik taşımasına son derece dikkat edilerek yapılır." Bu maskeler daha sonraları kurban törenlerinde sergilenir ve ailenin önde gelen bir üyesinin ölümünde düzenlenen cenaze alaylarında ölçü ve yapısıyla en çok benzerlik taşıyan ve maskelerini giyerek onları canlandıran bir aile üyesi tarafından taşınırdı. İllüzyonu daha da ileri taşımak için ataların togalarıyla diğer kıyafetleri ve resmi alametleri de giyilirdi. "Şöhret ve iyi şeyleri seven bir genç için bundan daha güzel bir görünüş bulmak pek kolay değildir." diye yazmaktadır. "Mükemmellikleriyle tanınmış bu insanların portrelerini sanki yaşıyormuş ve nefes alıyormuşcasına aralarında görmekle kendisini yücelmiş hissetmeyecek birisi var mıdır? Bundan daha çok asillik katacak başka nasıl bir manzara olabilir?'

Atalardan kalma bu âdet, iki yüzyıl sonra belki kaybolmamış ancak geçmişin, Yaşlı Plinius gibi yazarların (bkz. s. 138, 179) özlemle andıkları asil ve ağırbaşlı cumhuriyet döneminin kalıntısı haline gelmişti. Portrelere kendi zamanlarında kıymet verilmemesi bir tarafa, patrici evlerinin aile portreleriyle dolu olduğu, kaybolup gitmiş eski zamanlarda her şeyin farklılık gösterdiğini belirtmiştir. "Yüzün mum şekilleri ayrı kutulara konulur, bu yolla aile cenazelerinde taşınan portreler olarak kullanılır ve dolayısıyla bir kimse öldüğünde atalarından her kim yaşamışsa, kortejde tümü hazır bulunurdu." Soy çizgileri de çizilerek portrelerle soyağaçları oluşturulur, ancak bunlar daha sonraki dönemlerde âdet olduğu gibi kehanet araçları gibi kullanılmazlardı. Ailelerin arşiv odaları aile tarihini anan listeler ve diğer kayıtlarla doludur ve ev satıldığı takdirde, alan kişi, kanunen ilk sahibinin belli aile eşyalarını yerinden kaldıramazdı.

Aristokratik aile geleneğiyle portre heykelciliği arasındaki bu bağlantının vurgulanmasına gerek bulunmuyor.

Çarpıcı bir gerçekçilik taşıyan büstler Etrüsk ve Helenistik dönemlerde yapılmıştı (4.76, 5.12). Ancak bu



5.60 Porte-büst, MÖ 1. yüzyıl sonları. Taş, yüksekliği 27.4 cm. Museo di Antichità, Torino.

janr, Romalılar tarafından –hem cumhuriyet hem imparatorluk dönemlerinde– geliştirilerek görsel sanatlara sağladıkları en önemli ve yenilikçi katkılardan biri haline getirildi. Roma Cumhuriyetinden adı bilinmeyen bir yurttaşın çarpıcı mermer başı (**5.60**) gerçekten de doğrudan mumdan bir atanın maskesinden yapılmış gibidir, çünkü aslında başın arka kısmı yoktur. Gördüğümüz gibi, orta yaşlardaki bu mütevazı adamın gerçeklikten taviz verilmeden yapılmış portresi, cumhuriyet döneminin yüksek dürüstlük standartları ve gösterişsiz sadelik anlayışıyla uyum içindedir (5.55). Yanakları kayış gibi derisinin derin hatlarıyla kesilmekte, ince dudakları ihtiyatlı bir kuşkuyla belirli belirsiz bir küçümsemeyle bükülmektedir. Dolgun ve çıkık elmacık kemikleri, çökük şakakları ve kırışık alnı, kısacık kesilmiş saçının altındaki yarı kapalı gözlerini çevrelemektedir.

İmparatorluk döneminin başlarında bu kayıtsız şartsız dürüstlük, daha incelikle ancak yine de içtenliğini koruyan başlardan ziyade büst formunda yapılan karakter incelemelerine yerini bıraktı. Büstler, sanatsal ve ifadeye yönelik formlar olarak kullanılmaya başlandı veya belki de bu dönemde keşfedildi. Yüksek sınıftan Romalı bir kadının büstü en önemli örneklerden biridir (5.62). Kibarlığını tamamen koruyan, belki bir miktar mağrur karakteri, kabarık yapılmış saç modelinde, başını tutuşunda ve başıyla omuzunun duruşunda canlılıkla yakalanmıştır. Bu ifade, büst formunun imkânları kullanılmadan sadece başla verilemezdi. Yüzlerce imparator büstünün imparator kültü olarak tüm imparatorluğa dağıtılması, büst formunun gelişimini sağlamıştır (bkz. s. 202). Netice olarak kayda değer sayıda imparator büstü serileri günümüze kalmıştır. Sanatsal açıdan büst formu MS 211-217 yıllarında hüküm sürmüş zalimlik timsali Caracalla'nın büstündeki biçimine ulaşmıştır (**5.61**). Bu kaba saba ve zalim adamın portesini yapmak için heykeltıraş ani ve güçlü bir hareketi belirtecek şekilde büst formunu ustaca kullanmıştır. Kuvvetle sola doğru atılan örtüler, imparatorun başını kibirle çevirmesini ve izleyenlere soğuk ilgisizliğini vurgulamaktadır.



5.61 Caracalla'nın porte-büstü, MS y. 215. Mermer, yüksekliği 50.8 cm. Museo Nazionale, Napoli.



5.62 Romalı bir kadının portre-büstü, MS y. 90. Mermer, doğal ölçü. Museo Capitolino, Roma.

karışımı imparatorluğun resmi sanatında tekrar edilen bir özelliktir. Romalı sanatçıların gerçeklikle meşgul olmaları, özellikle portrecilikte yelpazelerini genişletme imkânı sağlamıştır. Etrüsk ve İtalyan heykeltıraşları yüksek derecede gerçeğe benzerlik yakalamışlardı (4.76). Helenistik portecilikte de aynı şekilde canlı ve nüfuz edici –bazen son derece "ayrıntılarıyla" aslına uygun şekilde– tanımlamalar vardır (5.12). Ancak en güzel Roma portreleri, övücülükten uzak açıklıklarıyla bunları aşarlar. Zanaatkârlardan tüccarlara, hükümet memurları ve saraylılara kadar toplumun geniş bir kesimi temsil edilir. Ortak özellikleri, bu kişilerin sıradanlıkları içinde yegâne bireyselliklerini temsil eden özel anlarının yakalanmasıdır. Romalıların heykel formuna en önemli katkısı portre-büstüdür. O zamana kadar portreler ya tam boy heykeller, ayrı başlar veya sütunlu büstlerdi [herm] (ilk halinde Hermes'in, sonraları ünlü adamların da dâhil edildiği kare şeklinde sütunlar üzerindeki başlar). Baş, boyun ve üst gövdenin bir kısmını kapsayan portre-büstleri, Romalılar tarafından erken cumhuriyet döneminden beri atalarının mum maskelerini yapma uygulamasının devamı olarak geliştirilmiştir. Patriciler, yasalarla sadece kendilerine tanınan bu ayrıcalığı, özenle korumuştur. Mum portreler, aristokrat evlerinin atriyumlarında dini bir bütünlük içinde korunmuş ve sadece aile cenazelerinde çıkarılmıştır (bkz. s. 200).

Ancak günümüze gelen büstlerin büyük kısmı mermer veya bronzdur. Aralarında en güzellerinden birisi sarayın adı bilinmeyen, fakat belli ki çok gözde ve üst düzey kadınlarından birine aittir. (**5.62**). Bu dönemden sonra form, şayet böyle denebilirse, imparatorluk kültünde kullanımının öne çıkmasıyla yüceltildi. İmparatorların büstleri imparatorluk çapında dağıtılmak için çok sayıda yapıldı ve kamusal alanlarda dini bir huşuyla bakılmak üzere dikildi.

Her Romalı vatandaş sadakat ve bağlılığının nişanesi olarak imparatorun büstünün önünde tütsü yakmak zorundaydı. İlk Hıristiyanlara eziyet edilmesi bunu yerine getirmeyi kısmen reddetmelerinden kaynaklandı.

Bu âdetlerin gerisinde, benzerliğin ruhu muhafaza ettiği yönünde eski bir inancın etkisinin yattığına kuşku yoktur –eski Mısır ve Etrurya'da rastlanan bu inanç, portrelerin gerçeğine ne kadar benzerse ikon olarak etkisinin artacağına inanılmasını da getirmiştir. Öte yandan, Roma dünyası boyunca büstlerde, heykellerde ve tabii ki sikkelerde yayılan emperyal imge, tanınabilir bir benzerliğin yanı sıra devlet başkanının da simgesiydi. Bu nedenle Augustus her zaman hayatının en güzel çağında, ciddiyet taşıyan açık bir ifadeyle, iri samimi gözleri, kırışıksız açık alnıyla tasvir edilmiş ve âdeta çocuksu görünmüştür. O, henüz 33 yaşındayken kendisini Roma dünyasının efendisi haline getiren insanın yaşlanmayan yüzüdür. Askeri komutan (*Imperator*), Roma'nın birinci vatandaşı (*Princeps*) ve başrahibi (*Pontifex Maximus*) gibi çeşitli rollerde tasvir edilmiştir – fakat hiçbir zaman Helenistik krallar gibi mutlak hükümdar değildir. Bu imgesi başlangıçta getirdiği yeni barış ve refah çağını belirtme niyetini taşımış, ancak uzun süren hükümdarlığı boyunca değişmeden kalmıştır. Kısa, arkaya ve yanlara taranan saçları, kel Caligula dâhil daha sonraki imparator portreleri için model teşkil etmiştir. Sadece Nero bu gelenekten ayrılıp savaş arabacısı veya gladyatör kâkülleriyle portresini yaptırmıştır. – Tarihçi Suetonius, bu durumu "imparator gibi gözükmek için en ufak zahmete girmedi" diyerek sertçe eleştirmiştir.

Hadrianus gelenekten radikal bir şekilde ayrılan ilk Roma imparatoruydu. Portrelerini düzgün bukleli saçları ve Yunan modası sakalıyla yaptırtmıştı. Bunu, kısmen Helenistik tercihlerini belirtmek için kullanmış olabileceği gibi –karakterin işareti olarak saç ve saç stiline büyük önem veren– Roma fizyonomi teorilerinden de herhalde etkilenmişti. Hadrianus'un halefi Antonin imparatorlarını, özellikle Stoacı filozof Marcus Aurelius'u, baş ve yüzlerindeki bol saç ve sakallar ayırt etmektedir. Eskiden Kapitol Tepesindeki ünlü portresi (**5.63**) günümüzde yakınındaki Museo Capitolino'dadır. İmparatorluk döneminin sonlarında şehirde görülebilen 20'den fazla atlı bronz imparator ve general figürlerinden sadece bu heykel kalmıştır. Hem binicide hem de fırlayan gözleri ve boynunda kıvrımlanan yumuşak derisiyle atta öylesine bir natüralizm görülür ki ikisi arasındaki tamamen suni ölçü uyumsuzluğu fark edilmez. Sakin bir otorite ve asilliğin etkisi kuvvetle aktarılmaktadır – bu etki, atın nallarının altında (şimdi kayıp) yatan esir düşen barbar bir kabile reisinin olduğu asıl halinde mutlaka daha da ikna ediciydi. (Yakın zamanlardaki restorasyonlar at ile binicinin ayrı döküldüğünü ortaya çıkarmıştır;



5.63 Marcus Aurelius'un atlı heykeli (restorasyondan sonra), MS 161–80. Bronz, gerçek boyutların üstünde. Museo Capitolino, Roma.



5.64 Titus Zafer Takı, Roma, MS 81, restore edilip kısmen 1818-24 yıllarında tekrar inşa edilmiştir.

başlangıçta ikisi de farklı anıtlar için amaçlanmış olabilirdi, zira binicinin ölçüsü attan farklıdır.) Birçok başka sanat eserinde benzeri mesajlar dile getirilmiştir. Görsel propagandanın en sık kullanılan aracı bir başka Roma keşfi olan yarı heykel, yarı mimari zafer takıydı. İmparatorluğun her yerinde kurulan bu yapıların kökeni şaşırtıcı bir şekilde muğlaktır. Şehirlere, kutsal alanlara ve saraylara girişler elbette Hititler, Asurlar, Babilliler ve Mikenler tarafından heykellerle güzelleştirilmişti. Mısır'da daha önce gördüğümüz gibi (bkz. s. 54) tapınak girişlerinde bazen inşaatı yaptıran firavunlardan bahseden oyma kabartmalar ve hiyeroglif yazıtlar yer almıştı. Etrüskler de şehirlerine anıtsal giriş kapıları inşa etmiş, bunlardan MÖ ikinci yüzyıldan kalma bir tanesi Perugia'da ayakta kalmıştır. Ancak Roma zafer takı özünde farklıdır. Müstakil bir yapıdır ve sırf süslemeye yöneliktir. Tek işlevi görsel propaganda başarmak ve sergilemektir. Forum veya şehirlere anıtsal giriş yapmaya hizmet edebilmekle beraber, herhangi bir yere giriş sağlamaları gerekli değildi. Genellikle ana cadde üzerinde dururlar. *Quadrifrons* adlı bir tak türü ise yolun üstünü aşar, çevresinden değil de altından geçilecek şekilde denetimli trafik akışının parçasını oluştururdu.

Günümüze gelen en eski tarihli zafer takları Augustus dönemindendir. Kayıtlı ilk tak ise MÖ ikinci yüzyılın başlarında Kartacalılara karşı kazanılan zaferin ganimetleriyle Roma'da yaptırıldı. Muzaffer generallerin şereflendirildiği zafer alaylarıyla tam bağlantısı bilinmemektedir ancak aslında üstlerindeki bronz grupları bir alaydaki gibi iki veya dört at tarafından çekilen savaş arabalarına binmiş figürlerdi.

5.65 Kudüs Tapınağından getirilen ganimetler, Titus Zafer Takı'ndan. Mermer rölyef, yaklaşık 2.39 m.



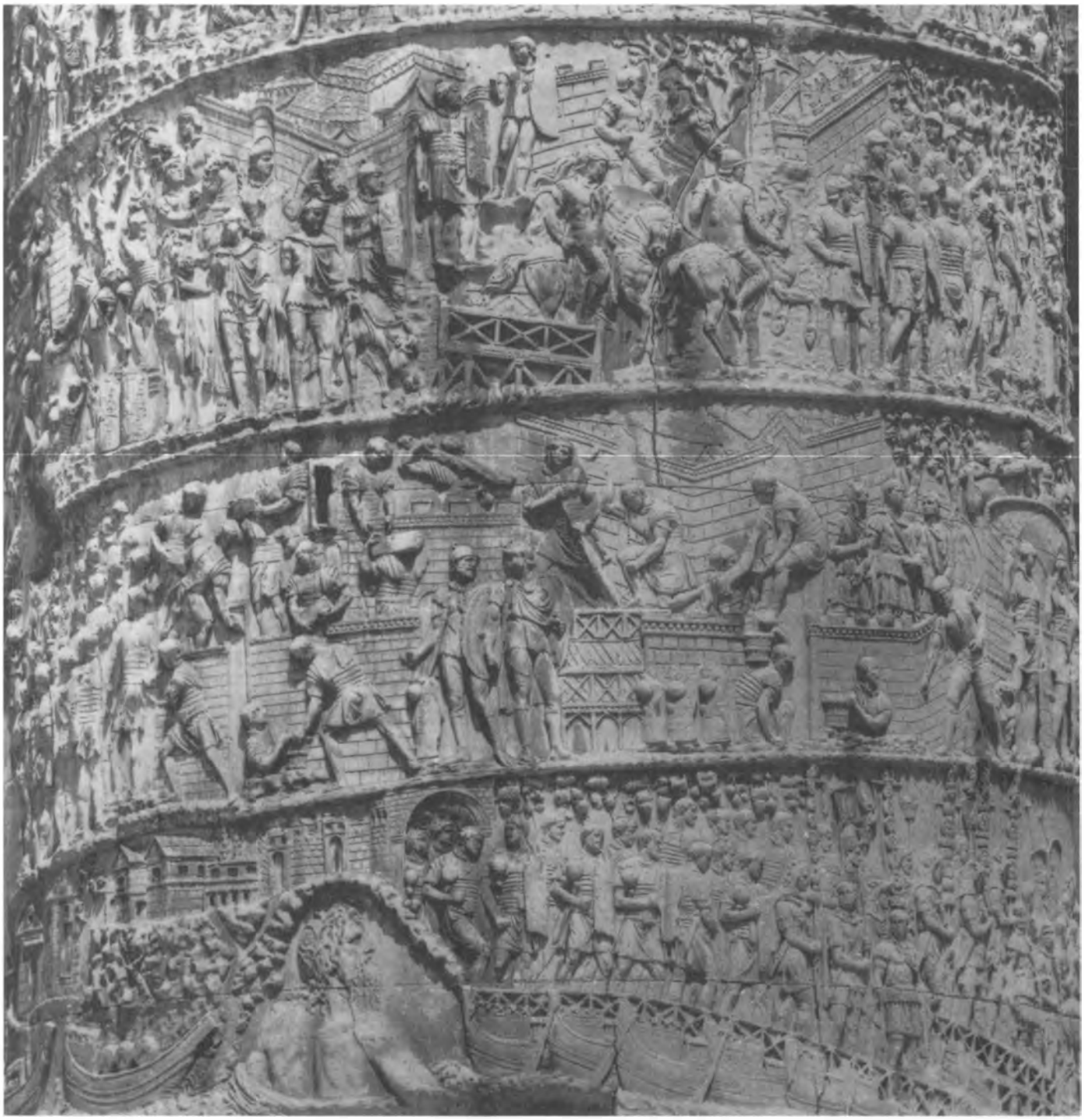
Sikkeler böyle bir grubu Forum Romanum'da MÖ 19'da Augustus'un Partlar karşısındaki sırf diplomatik zaferini kutlamak için dikilmiş zafer takının üstünde göstermektedir. Daha sonraki imparator takları için bu zafer takının bir kalıp getirdiği görülmektedir: Gömme ayak ile çerçevelenmiş yuvarlak başlı bir açıklık, bunun üzerinde dikdörtgen bir blok ve üstündeki panelde yazıt bulunan geniş bir saçaklık.

Roma'daki Titus Zafer Takı en güzel örneklerden biridir. Betonla inşa edilmiş, Yunanistan'daki Pendelis Dağından getirtilmiş bal renkli mermerlerle kaplanmıştır (**5.64**). Sütunları Augustus dönemi mimarlarınca keşfedilmiş Korint ve İyon unsurları birleştiren Kompozit Karma düzendir. Yunanistan'daki örneklerden alınan kanatlı Zafer figürleri tak üstü dolgusunda uçar halde görünmektedir. Ancak Romalıların gerçekliğe duydukları ilgi, geçit yolunun her iki tarafındaki rölyeflerde kendisini belli eder. Bu rölyefler, Yahudi ayaklanmasının bastırılmasını kutlamak için Kudüs'teki tapınaktan yağmalanan hazinelerin Roma'dan geçirildiği ve Titus'un babası Vespasian'la paylaştığı MS 71'deki zaferin alayını temsil eder (**5.65**). Hasarlı hallerinde bile bu rölyefler şaşırtıcı derecede canlı bir mekân duygusu ve hareket aktarırlar – askerler ve atları taktan geçen herkese daima eşlik ederler. Titus eser tamamlanmadan önce ölmüş (MS 81) ve göğe yükselişi tonozun merkezinde bir kartalın sırtında gösterilmiştir. Çatı altındaki çok incelikle uygulanmış, asıl halinde altın varaklı harflerle yapılmış bir yazıt şöyle der: "Roma Senatosu ve Halkının Tanrılaştırdığı Titus, Vespasian Augustus'a, Tanrılaşmış Vespasian'ın Oğlu." Romalılar bu tür anıtsal yazıtlara çok önem verirdi. Yazıtların sanatsal önemini ilk keşfedenler onlardı.

Her bir harfin biçiminin ve bir o kadar önem taşıyan aralarındaki mesafenin mimari yapı nizamlarına uydurulduğu temiz ve sade harf kullanımıyla sözlerin otorite ve vakarının arttırılması Romalıların en büyük yeniliklerindendi. Daha mükemmeli hiçbir zaman bulunamadığı için Romalıların sanata en etkili ve kalıcı katkısı kesinlikle buydu. Bu kitabın basıldığı harfler dâhil harflerle işaret etmemizin temelini oluşturmaya devam etmektedir (ayrıca bkz. s. 325). Dekoratif gösterişi tümüyle reddeden gözüpekliği, açıklığı ve bütünselliğiyle, Romalıların soğukkanlılığını ve disiplinli düzen duygusunu harikulade yansıtmaktadır. Karşılaştırıldığında en eski Yunan yazıtları dahi yanında biçimsiz kalmaktadır. Zafer takları nasıl tarihi beyanlar olarak tasarlanmış ise, Roma'da dikilmiş uzun anma sütunları da çok kendine özgü bir Roma yeniliği olarak aynı amaca hizmet etmekteydi. İlk dikilen Trayan Sütunu'nun (**5.66**), gövdesi baştanbaşa mermerden figüratif bir yontuyla çevriliydi ve üstünde imparatorun (1588'de yerine San Pietro'nun bir heykeli konulmuştur) varaklı heykeli dururdu. Trayan'ın Dacia'daki (günümüzde Romanya) MS 101 ve 105-6 yıllarındaki seferlerini anmakta, ana olayları kronolojik silsile içinde aşağıdan yukarı doğru yansıtılmaktadır. Sütun aslında Trayan tarafından kurulmuş iki kütüphanenin arasında durduğu için yontunun sarmalının, kitapların o



5.66 Trayan Sütunu, Roma, MS 113.



5.67 Trayan Sütunu, sarmal rölyeflerin alt şeridi. Rölyeflerin yüksekliği yaklaşık 91 cm.

dönemde yazıldığı tomarlardan ilham aldığı öne sürülmüştür. Ancak bu figüratif hikâyeyi bir uçtan diğer uca kadar okumak papirüs veya parşömen tomarını açmak gibi basit bir mesele değildir. Okuyucu sütunun çevresinde gözlerini sürekli yükselterek 23 defa dolaşmak zorundadır! Çeşitlilik tepeye doğru biraz artar, ancak yukarı şeritleri görmek zor ve değerlerini takdir etmek imkânsızdır. Parlak renkler ve varaklarla belirginleştirilen figürlerde de durum pek farklı değildi. Görünen o ki, sanatçı çok genelleştirilmiş bir gelecek kuşaklar fikriyle ilgiliydi.

2500'den fazla figürden oluşan ve açılabilseydi 183 m uzunluğa erişecek yontma şerit, ilk defa Asur'da, sonrasında Mısır ve Pergamon'daki *Zeus Sunağı*'nda ortaya çıkan görsel hikâye tarzında aralıksız bir anlatımdır. Birbiriyle kaynaşarak, herhangi bir kopukluk yaratıp kompozisyonun akışını ve olayların silsilesini –iki seferberlik arasındaki duraklamayı belirten tarihi bir alegoriyi saymazsak– bozmayan 150 sahne vardır. Trayan'ın Daçyalılar karşısındaki zaferi bu yolla karşı koyulmaz bir tarihi süreç olarak sunulmaktadır. Ancak kuru bir tarihi bilgi olarak değil de renkli detaylar içeren bir kahra-



5.68 Esir kadın ve çocuklar, Marcus Aurelius Sütunu rölyefinden, Roma, MS y. 181.

manlık destanı şeklinde verilmektedir. Fakat savaşın birçok farklı sahnesi –ancak *Ara Pacis* (5.57) ve Titus Zafer Takı (5.65) gibi eserlerdeki daha eski rölyeflerin mekân mantığı reddedilirse– okunaklı olarak yerleştirilebilir ve sunulabilirdi. Trayan Sütunu'nda zemin eğimli ve mekân da haritalardaki gibi şematik uygulanmıştır. Gerçek ölçüler de benzer şekilde göz ardı edilmiştir. Bu nedenle yukarıda duran uzak figürler ön plandakilerden daha küçük değillerdir. İnsanlar, bindikleri atlardan, Tuna'yı geçtikleri kayıklardan ve hatta inşa ettikleri ve baskın yaptıkları kalelerden daha iridirler (**5.67**). Anlatımlı rölyef, 65 yıl sonra Marcus Aurelius'un Almanlara ve imparatorluğun kuzey doğu sınırlarındaki diğer barbar kabilelerine karşı kazandığı zaferleri anmak için dikilmiş benzeri bir sütunda daha da geliştirilmiştir (**5.68**). Tasarımcısının –çünkü Trayan Sütunu gibi farklı kişiler yapmış olsa da tek bir zihin tarafından tasarlanmış olmalıdır– sahnelerin ve figürlerin sayısını azaltması ve zemini daha derin keserek daha yüksek rölyefler uygulaması okunurluğu arttırmıştır. Göründüğü her sahnede merkezî konumda yer alan ve ayrıca o güne kadar tanrılara ve tanrısal hükümdarlara ayrılan ön cephedeki duruşuyla fark edilen imparatora güçlü bir vurgu yapılmaktadır. (İmparatorlar daha henüz ölmeden önce tanrılaştırılmamaktaydı.) Diğer figürlere karakter kazandırılmış, Roma askerlerinin yüzlerine acımasız bir kararlılık, katledilen veya esir alınan barbarlara dehşet ifadesi verilmiştir. Biçimler gelişigüzel yontulmuşa benzemektedir. Yontma sürecinde de delgiler eskisinden çok daha kapsamlı ve açıkça kullanılmış, önemli kompozisyonların yüzeylerinin öne çıkarılmasında koyu renk çukurlar ve kanallar bırakarak önemli rol oynamışlardır. Esasen, boşluklar maddelerin yanı sıra mekânı akla getirmek için de resim tekniği gereği kullanılmıştır – bu, daha sonraları Roma heykelinde çok kullanılmış "negatif modelleme" tekniği adıyla bilinir.

Marcus Aurelius Sütunu'ndaki yontmaların bazen cumhuriyet döneminin övücülükten uzak portrelerini (5.55) ve hatta Etrüsk mezarlarındaki insan tasvirlerini hatırlatan haşin bir gerçekçiliği vardır. Belki de yerli bir İtalyan heykel geleneği, kendini belli etmeye başlamıştı. Sütun, mantıksal berraklık, fiziki güzellik ve zarif şehirliliğe vurgu yapan Yunan ve Helenistik ideallerinden vazgeçilmeye başlandığını işaret ediyordu. Antonin hanedanının ve *Pax Romana*'nın altın çağının kapanışında dikilmişti. Buna rağmen izleyen dönemde ortaya çıkacak ruhban sınıfıyla ilgili, sistemli ve çoğu zaman mantık dışı, yeniçağın korkuları ve emellerini yansıtan sanatın kıpırtıları, Roma imparatorluk gücünün bu son anıtsal ifadesinde çoktan hissedilmektedir.

GEÇ ANTİK DÖNEM SANATI

İran'ın Nakşî Rüstem bölgesindeki bir kaya yüzeyine yapılmış geniş bir oyma Trayan ve Marcus Aurelius Sütunları gibi Roma propaganda eserlerine karşı bir tür "barbar" cevabıdır (**5.69**). Sasani Kralı I. Şapur'u kendisine karşı boşuna savaşmış iki Roma imparatoruna karşı zafferini göstermektedir. Şapur'u parayla satın almak zorunda kalmış Arap Filip (244–49) önünde saygıyla eğilmekte ve son günlerini esarette geçirmiş Valerian (253–60) zorla alıkonmaktadır. Bu ve aynı konudaki diğer rölyeflerin anlamı hakkında herhangi bir yanılgıya düşülmemesi için (İran'ın Nişapur bölgesinde bulunan bir rölyefte, Şapur'un atının ayaklarının altında cansız yatan İmparator III. Gordian yer almaktadır.) Şapur

5.69 Şapur'un Zaferi, Nakşî Rüstem, İran, MS 3. yüzyıl sonları.



yakınlara üç dilde yazıtlar kazıtmış, savaşa dair Romalı tarihçilerin yansıttıklarından önemli farklılıklar gösteren (ve belki de daha doğru) beyanları kayda geçirmiştir. Üç farklı olayın tek bir imgeye sıkıştırıldığı –ilki ile sonuncusu arasında 16 yıl vardır– anlatım tekniği Narmer paletine kadar giden eski bir gelenekten alınmadır. Ve sığ olmakla beraber mekân derinliği ve uyumlu insan oranları duygusunu akla getiren yontma, bu tarihlerde etkisini imparatorluğun çok ötelerine –daha sonra göreceğimiz gibi, Hindistan'a kadar– duyurmuş Roma heykeline açıkça bir borç duyar.

Roma İmparatorluğu'nun dokusunda Marcus Aurelius'un MS 180'de ölümünden önce dahi çatlaklar görülmeye başlamıştı. İleriden bakmanın verdiği avantajla, Roma'nın gücünün üç yüz yıllık gerileme sürecinin o tarihlerde başladığını söyleyebiliriz. Fakat bunun görsel sanatlara hemen yansıyıp yansımadığı kuşkuludur. İkinci ve üçüncü yüzyılın sonlarında ne Roma'da ne de vilayetlerde mimarlık çalışmalarında, herhangi bir güven eksikliği veya azalan otorite izlenimine rastlanmaz. En büyük ve aslında en süslü Roma binaları bu döneme tarihlenir. Örneğin, Tripolitania (günümüzde Libya'da) sahilindeki Sabratha'nın tiyatrosu, hâlâ müreffeh, fakat küçük hatta vilayet merkezi bile olmayan bir taşra şehrine dair akılda yer eden bir izlenim verebilmektedir (**5.70**). Ayrıca mantıksal ve dolambaçsız Yunan mimari dilinin Romalılar tarafından geliştirilerek dekoratif görüntüde nasıl zengin bir dile dönüştürüldüğünü ispat etmektedir. *Scaenae frons,* yani daimi sahne cephesinde –başka sütunları taşıyan saçaklıkları desteklemenin dışında, herhangi bir işlevi olmayan– farklı mermer çeşitlerinden bazıları sade, bazıları yivli, birkaçı ise

5.70 Tiyatro (büyük ölçüde restore edilmiştir), Sabratha, Libya, MS 2. yüzyıl sonları.



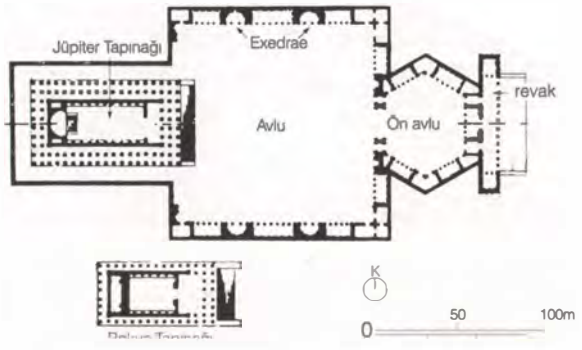
sarmal yivli Korint sütunları kullanılmıştır. Sütunlar, aslında mermer kaplı, üç yarı dairesel apsise bölünmüş, içi boş istinat duvarının önünde dışa dönük ve içeri çökük kafesli bir perde oluşturur. Aynı şekilde çok abartılı süslemelerle yapılmış şatafatlı binalar, bu muazzam imparatorluğun her yerinde özellikle de Helenistik mimari formlarının Roma aksiyal simetrisi ve mantıksal silsile idealine göre yeniden düzenlendiği Doğu Akdeniz'de –Mısır, Suriye ve Küçük Asya'da– öncelikle yükseldi. Baalbek ve Palmira'daki binalar, tapınaklar, bazilikalar, hamamlar ve uzun revaklı caddeler, yerleştirilmelerindeki biçimsel anıtsallık her ne kadar Romalı olsa da, Roma'dan çok Pergamon'la ilişkilidir. Baalbek'teki 13 metre yüksekliğindeki heybetli bir kaideye oturtulmuş büyük peripter planlı Jüpiter tapınağı –Batı Asya fırtına tanrısı Baal, Romalıların baş tanrısıyla eşleştirilmişti– MS birinci yüzyılın ortasında başlatıldı ve 200 yıl sonra daha da büyük görünmesini sağlayan ürkütücü yollar eklendi. Yaklaşık 90 metre genişliğindeki merdivenler iki yanı kuleli girişin portikosuna çıkarmakta, buradan altıgen avlunun kapalı mekânına ulaşılmakta ve ardından da ibadete gelenler tapınağın önündeki sütunlu geniş avluya girmektedir (5.72). Binanın azameti, yüzeylerin etki yaratacak şekilde çarpıcı işlenmesi ve zenginliğiyle daha da büyümektedir. Yakınındaki daha iyi korunmuş Baküs tapınağında Korint sütunları, alınlıklı ve kemerli nişlerle birbirini izler. Bu da Yunanistan'ın sütunlu mimarisini Roma'nın duvar mimarisiyle (**5.71, 5.72**) bir araya getirerek bir ölçüde havayı ağırlaştırmıştır. Romalı mühendislerin ve mimarların büyük kurtarıcısı beton malzeme, imparatorluğun Doğu vilayetlerinde nadiren kullanıldı. Burada sütunların hâkimiyeti devam etti. Palmira'daki, kelimenin tam mânâsıyla binlercesi artçı kuvvetlerin gözcüleri gibi hâlâ çölde ayakta kalmayı sürdürmektedir. (2015 yılı Mayıs ayı içinde IŞİD'in eline geçen Palmira'da Roma İmparatorluğu dönemine ait Balşamin ve Bel Tapınakları örgüt militanları tarafından tahrip edilmiştir –ed.n.)

Siyasi ve ekonomik anlamda ağırlık merkezi Doğu'ya doğru kaymaya başlamış olsa da, imparatorlar en hesapsızca bina projelerini Roma'da gerçekleştirmeyi sürdürdüler. Örneğin Caracalla Hamamları (MS 212–16)'nın yanında tüm diğer thermalar soluk kalmaktadır. Bu hamamın 50 dönümlük sahası içindeki ana binası bile tek başına 2 dönümlük bir alanı kaplamaktaydı. Süslemeleri benzeri görülmemiş masraflara mal olmuştu. Bazıları devasa boyutlarda – 3 metre yüksekliğindeki *Farnese Herkül*'ü (şimdi Napoli'deki Ulusal Müze'dedir) bunlardan biriydi. Tabanlar hem figüratif hem geometrik desenli mermerlerle döşenmiş, duvarlar renkli mermerlerle kaplanmış, tonozlar renkli stüko veya mozaiklerle bezenmiştir. Mimar, tamamen simetrik bir plan içinde beton strüktürün mümkün kıldığı farklı tüm biçim ve ölçülerdeki –beşik tonoz, çapraz tonoz, kubbe ve yarım kubbe ile örtülmüş– odaları ustaca bütünleştirmiştir (**5.73**). Mermer kaplamalarından ve yontu eklemelerinden sıyrıla-



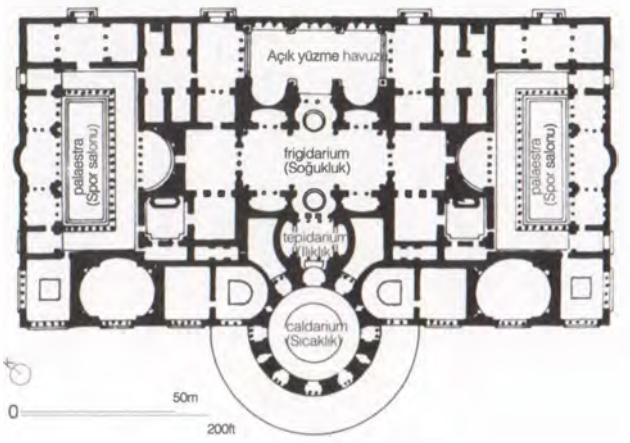
5.71 ÜSTTE Baküs Tapınağı, MS 2. yüzyıl ortaları. Baalbek, Lübnan.

5.72 ALTTA Jüpiter ve Baküs tapınaklarının planı, Baalbek.



rak çıplak kalmış çekirdek betonun harabeleri arasında dahi bunun bazı mekânsal etkilerini tecrübe etmek, muazzam bir kapalı mekândan diğerine geçerken manzaraları yakalamak ve hacimli kübik tezatlığı duyumsamak hâlâ mümkündür. Bu tezatlar yüksek tavanlı, dikdörtgen biçimli *frigidarium* (soğukluk), daha alçak tavanlı ve dar tepidarium (ılıklık) ve daire şeklindeki kubbeli *caldarium* (sıcaklık) arasındaki ısı farklılıklarının yarattığı canlandırıcı ve rahatlatıcı etkilerden farklı değildir.

Thermaların devasa anıtsallığı hakkında daha iyi bir izlenimi, Diocletian Hamamları ile aynı plana sahip olan ancak daha sonra inşa edilmiş ve daha geniş (yaklaşık iki misli) *frigidarium*'dan edinebiliriz (**5.74**). Bu geniş salonun oranları kiliseye çevrilmesinden sonra tabanın yaklaşık 2 m yüksel-



5.73 Caracalla Hamamlarının Planı, Roma, MS 212-6.

tilmesiyle olumsuz etkilenmiştir. Asıl halinde yüksek pencerelerden akan aydınlığı yansıtmış ve renk vermiş mermer ve mozaikten, duvar ve tavan süslemelerinin yerini de büyük ölçüde boya ve alçı almıştır. Bitişik odalara görkemli koridorlar sağlayan büyük açıklıklar da kapatılmıştır. Ancak alanı baştanbaşa geçen, görsel olarak 15 metre yüksekliğindeki Mısır granitinden yekpare sütunlara dayanan üç bölümde, 60 metreye 24 metrelik büyük bir tonoz ayakta durmaktadır: Esasen salon sekiz muazzam beton payandaya yaslanmaktadır. Panteon ve Roma'daki son büyük Roma binası olarak Konstantin (306-13) tarafından tamamlattırılan, aynı şekilde heybetli ve benzer planlı Maxentius Bazilikası (**5.75**), sadece mühendislik becerisi değil, Roma'nın çevresini düzenlemekte ve biçimlendirmekte, Roma'nın dünyaya düzen getirmeye duyduğu tartışma götürmez güveni etkili bir şekilde sergilemektedir. Gerçekten de, Diokletian Hamamları, anarşinin eşiğine gelinen bir dönemden sonra irade sahibi bir kişinin imparatorluk otoritesini tekrar onardığını ifade etmek için yaptırılmıştır.

Severus hanedanının son üyesinin öldürülmesi ve Diokletianus hanedanının 284'te ortaya çıkışı arasında geçen yarım yüzyılda 21 kişi imparator unvanını taşımış, ortalama hükümdarlık süresi üç yılı geçmemiştir. İmparatorlar artık senato tarafından seçilmiyor, ordu tarafından –genellikle de barbar askerlerinden terkip edilmiş bir vilayet ordusu tarafından– ilan ediliyor ve çoğu zaman da barbarlar arasından geliyordu. Merak ve zevk bir yana, hiçbirinin kendini sanat hamiliğine adamak için vakti yoktu. İmparatorluk dâhilindeki istikrarsızlık dışarıdan müteaddit saldırılarla el ele gitti. Önemli bir husus olarak, bu yıllardaki en göze çarpan mimari girişim, Aurelius döneminde (270-5) barbarların kuzeyden gelip İtalya'yı işgal etmesi ve Po Vadisine kadar ilerlemeleri üzerine Roma şehri çevresine 16 km uzunluğunda inşa ettirilen surlardır. Roma İmparatorluğu savunmaya geçmişti. Tahkimatlar, özellikle şehir kapıları saldırganları püskürtmenin dışında yüreklerine korku salmak için de tasarlanmıştı. İmparatorluğun bir dönem idari başkentliğini yapmış Batı



5.74 ÜSTTE Diocletian Hamamının *Frigidarium*u, Roma, MS y. 298–305. (Michelangelo ve diğerleri tarafından Santa Maria delgi Angeli Kilisesine çevrilmiştir.)

5.75 ALTTA Maxentius Bazilikası, Roma, MS 307–12, Konstantin tarafından 312'den sonra tamamlanmıştır.

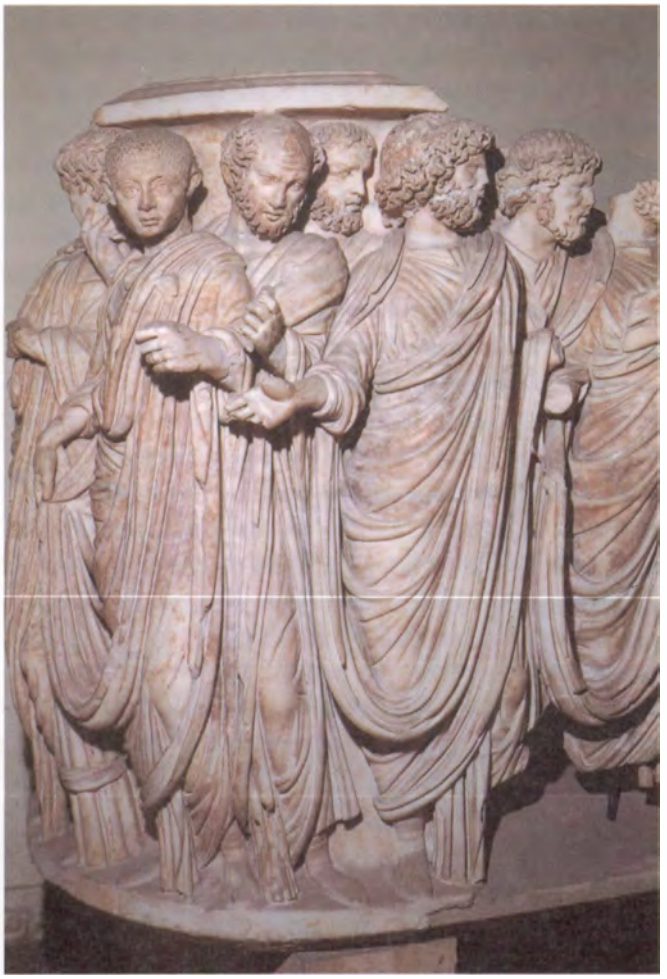


Almanya'daki Trier (eski Augusta Treverorum) şehrinde bulunan Porta Nigra en iyi korunmuş örnektir (**5.76**). Portrede gerçeğe yakınlık ve kabartmada anlatım berraklığı, cumhuriyet döneminden beri Roma heykeltıraşlarının birincil hedefleri – veya müşterilerinin talepleri olmuştu. Ancak üçüncü yüzyılda vurgu, dış görüntülerden iç düşüncelere ve duygulara, bedenden ruha ve eylemlerden tepkilere kaymaya başladı. Lahitlerde pagan tanrıları ve müritlerinin –ten zevklerine kendilerini vermiş Baküs'ün sınır tanımaz hayranlarının– (**5.77**) yerini daha bilgili ve onurlu, bazen de içe dönük figürler alır. Pagan efsaneleri (örneğin Orfeus ve Öridis veya Alsestis) ile Aionas'ın (kozmik zamanın döngüsünü kişileştiren) imgeleri, zamanın yaşamdan ölüme ilerlemesini, ruhun değişimini simgelemek üzere uyarlanır. Hatta bazen



5.76 Porta Nigra, Trier, Almanya, MS 4. yüzyıl başları.

ebediyet kavramını bile düşündürürler. Örtülü ve ellerinde tomarlar-sarmallar/scroll tutan filozoflar veya ilham perileri ise dünya işlerinden ayrılarak daha yüce değerlerin hüküm sürdüğü dünyalara geçmiş; erdemli, çıkarlardan kurtulmuş hayatları simgelerler. Bu yolla, eğitimli Romalılar, felsefe veya şiir bağlıları olarak anılıp unutulmaktan kurtulmak ve belki de kendilerini ebedi gerçekleri zihinlerinde kökleştirmiş yüksek ruhların erişeceği öteki dünya düşüncesiyle avutmak istemişlerdir. En iyi örneklerden bir tanesi muhtemelen MS 238'de ancak 22 gün tahtta kalmış II. Gordian için yaptırılmıştır (**5.78**). İri gözleri ve sakalsız yüzüyle –muhtemelen 13 yaşında tahta çıkan ve altı yıl sonra öldürülen, III. Gordian'dır– derin bir endişe ifadesi taşıyan bu kırılgan gencin



5.78 Acilia'dan lahit, MS y. 250. Mermer, yüksekliği yaklaşık 1.52 m. Museo Nazionale Romano, Roma.

5.77 *Baküs'ün Zaferi ve Mevsimler Lahdi*, MS y. 260–70. Mermer, yüksekliği 90 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Joseph Pulitzer bağışı, 1955).



etrafı filozofa benzeyen, fakat daha ziyade senatör olan yaşlı adamlarca çevrilmiştir. Bunlardan biri onu işaret etmektedir; ancak hepsi ona yüzünü çevirmiş ve ölümle karşı karşıya gelmiş insanların çıplak yalnızlığı hissini uyandırarak kendi düşüncelerine dalmıştır. Üstlerinde taşıdıkları kıvrımlarıyla ağır bir ritmik desen yaratan kat kat togaların altından birini diğerinden ayırmak zorlaşmaktadır. Sadece düşünceler içindeki başları farklılık göstermekte, maddi olmayan düşünceler önem taşır gibi görünmektedir. Artık, her figürün özgüvenli fiziki bir mevcudiyeti olduğu, kamu ve dini ritüellerde yer aldığı, cumhuriyet dönemi mezar tasvirleri gibi kendi maddiyatçı değerlerinin içinden kendinden emin bir şekilde bize bakışlarını diktikleri *Ara Pacis* dünyasından çok uzaklardaki bir dünyaya geçmiş bulunuyoruz (5.55). İmparatorluğu üçüncü yüzyılda sarsan felaketlerin arasında eğitimli Romalılar, zihinlerini dünyanın katı gerçeklerinden arıtarak daha saf bir düşünce âlemine dalmak istemişlerdir. Bu yola girenlerin büyük bir bölümü Yeni Platonculuğa veya Hıristiyanlığa yönelmiştir. Yeni Platonculuğun kurucucu Plotinus (204–70) antik dünyanın son büyük filozofuydu. Yukarı Mısır'ın yerlisiydi ve anadili Yunancaydı. Hıristiyan teolog Origen (y. 185-y. 254) ile İskenderiye'de aynı hocalardan ders aldı ve Doğu düşüncesi hakkında bir şeyler öğrenme umuduyla III. Gordian'ın İran'a karşı bir seferine katıldı. 245 civarında Roma'ya yerleşip, İmparator Gallineus'un da (260-8) katıldığı bir çevreye mistik felsefe hakkındaki fikirlerini aktarmaya başladı. Diyalektik yöntemi ve fikirlerinin çoğunu Platon ile Aristoteles'ten almıştı ancak onların siyasi kuramlarına veya Aristoteles'in bilim yazılarına herhangi bir ilgi göstermedi. Münhasıran "Tek" ve "İyi" olarak tanımladığı tüm varlığın ve değerlerin kaynağıyla ilgilendi. Plotinus'a göre maddi veya manevi, geçici veya ebedi olsun, tüm varoluş biçimleri bu maddiyat ve şahsiyet dışı gücün genişlemesi veya "taşması" idi. Ayrıca güzellik de ondan zuhur etmekteydi. Bu temellerde yeni bir estetiğin kökenlerini buldu. Plotinus güzelliğin "parçaların hoş renklerle birleşerek bir-

5.79 Konstantin Zafer Takı rölyefleri, Roma. Madalyonlar MS 117–38, friz MS 4. yüzyıl başı. Mermer, frizin yüksekliği yaklaşık 1.02 m.



birine ve bütüne oranlı uygunluğu" tanımını reddetti. Zira bu anlayış sadece ölçülebilen bileşkenleri güzel kabul ediyor, ölçülemeyen tekil varlıkları (örneğin güneş ışığı) dışarıda bırakıyordu. Ona göre, birlikten çokluğa ilerlemek, mükemmelden kusurluya gerilemeyi beraberinde getiriyordu. Ayrıca, sanatın görünen maddi dünyanın taklidiyle sınırlı kalması gerektiği görüşünü de kabul etmedi.

> *Bir kişi doğayı taklit etmekle meşgul olduğu için güzel sanatları küçümserse, ona verilmesi gereken ilk cevap doğanın da diğer şeyleri taklit ettiğidir. Sonra, sanatçıların sadece görüneni kopya etmediklerini, bizzat doğanın bünyesinde kökenini bulduğu ilkelere döndüğünü bilmelisiniz. Bunun da ötesinde, kendi açısından ne zaman [mükemmellik açısından] bir şey eksik kalırsa bazı şeylere erişir ve tamamlarlar zira onlar güzelliğe sahiptirler. Fidias, Zeus heykelini görünür hiçbir şeye göre yapmamış, fakat Zeus bize görünmek isteseydi kendisini nasıl gösterecekse ona göre yapmıştır.*
>
> (*Enneads*, V, 8,1, çev. E. Panofsky)

Dolayısıyla sanatsal "İdea" tamamen yeni bir önem kazandı ve Platon'un sanat kavramındaki katılığını yitirdi. Zihinde gelişen İdea, sanatçının yaşayan "vizyonu" haline geldi. Fakat bu anlayış Plotinus'u görsel sanatları tekrar değerlendirmeye yöneltmedi, hatta aksi meydana geldi. "Çünkü", demekteydi, "Tek'ten sanatçının ruhuna aktarılan vizyon, yani güzellik düşüncesi, yapısı gereği çirkin ve kötü maddelerde mükemmelliğini koruyarak ifade edilemez"di. Sanat eserleri, doğa gibi, gerçeğe dönüşemeyecek "fikir güzelliği"ne kısa bir bakış atmamızı sağlayabilse de dünyevi yanılsamayı kutsal gerçeklikle karıştırmaya inandırdıkları için doğru bilgilenmeyi önlemekteydiler. Narsisos da sudaki kendi yansımasına böyle aldanmıştı. Plotinus'un kendi bedeninden utandığı ve hiçbir zaman bir portresinin yapılmasını istemediği söylenir. Vücudunun bir suretin suretinden başka bir şey olmadığını düşünmekteydi. Plotinus'un kendi çağındaki hocalık şöhreti, felsefesinin, entelektüel Romalıların ve aynı zamanda Mısır, Suriye ve Arabistan'dan derslerini dinlemek için gelerek dizinin dibinde doluşan öğrencilerinin manevi ihtiyaçlarına ne kadar iyi cevap verdiğinin göstergesidir. Estetiğinin sanat uygulamalarına o zamanlar gösterdiği etkiyi, şayet böyle bir etki varsa, tespit etmek elbette mümkün değildir. (Yeni Platonculuğun Hıristiyan teolojisine mezcedildiğindeki etkisi ise daha sonra göreceğimiz üzere, daha kolay takip edilebilir, bkz. s. 377.) Üçüncü yüzyıl sonu ve ve dördüncü yüzyıl başlarındaki heykeli ise, Klasik Yunan güzellik anlayışını, yani vücut oranlarının kabul görmüş "kanon" sistemini bir kenara bırakma veya dikkate almama eğilimindedir. Fakat bunun ne kadar bilerek ve bilinçli iradeyle yapıldığı, ne ölçüye kadar dış faktörlere bağlı olduğu, nereye kadar dönemin manevi karışıklığını ifade edecek yeni bir üslubu yaratmak için reddedildiği tartışmalıdır. Sorun, Konstantin'in 312'de mutlak hâkimiyeti üstlenmesini anmak amacıyla 313-15'te Roma'da dikilen –hemen ardından Hıristiyanlığın hoş görülmesine dair Milano Emirnamesinin geldiği– Konstantin Zafer Takı rölyeflerinde çok açık terimlerle ortaya konmuştur.

Konstantin Zafer Takı, Helenistik ve Roma sanatlarının 600 yıllık tarihine son bir kelam sıfatıyla durması için de tasarlanmış olabilirdi. Yapısı, geleneksel, Roma'nın karakteristik özelliklerini taşıyan bir zafer takı formunda; zengin heykelli süslemesi ise eski ve yeninin karışımıdır. Bu durum benzersizdir ve nedeni her ne idiyse, yarattığı etki aksine üçüncü yüzyıl sonunda Roma'nın üstüne çökmüş köktenci değişimi vurgulamaktadır. Örneğin bir panodaki domuz avını ve Apollon'a kurban adanmasını temsil eden Hadrianus tarzı iki madalyon, Konstantin'in halka hitap etmesine ilişkin Konstantin Zafer Takı'ndaki rölyeflerden birindeki bir frizin üstüne yerleştirilmiştir (**5.79**). Özenle biçimlendirilmiş, natüralist, hayat dolu ve incelikli madalyonlar, İmparator Hadrianus'un tercih ettiği Helenik sanatın zarafet timsalleridir. Buna mukabil Konstantin rölyefi, sanki daha az medeni, daha az hüner sahibi bir kültürün eline düşmüşçesine basit bir sadelik sergiler. Mekân derinliği ve diğer natüralist yanılsamalar yaratmak için binbir zahmetle edinilmiş teknik bilgilerin tümü bir kenara bırakılmıştır. Ne kısaltım ne de hareket belirtisi vardır: Mekân düzleşmiş, ölçüler ihmal edilmiş, beden hareketleri ve duruşlar herhangi bir değişkenlik göstermeden neredeyse mekanik bir tekrar içindedir. Bodur ve gürbüz tekdüze figürler, aşırı büyük başlarındaki değişmez ifadeli çehrelerle sıralar halinde durmaktadırlar. Platformun her bir ucundaki, cepheden verilmiş ve tam karşıya bakan Hadrianus ve Marcus Aurelius ile Konstantin'in (şimdi kayıp) heykelleri dışında hepsi profilden görünmektedir. Cumhuriyet zamanından beri aşağı sınıflardan ziyade orta sınıflar tarafından sahip çıkılan, bazen pleb tarzı diye tanınan popüler bir İtalyan üslubu (bkz. s. 184-85) daha eğitimli ve dolayısıyla daha kuvvetle Helenize olmuş patrici sınıfının sanatıyla birlikte var olmuştu. Konstantin rölyefi, bu popüler İtalyan geleneğe aittir. Ancak üslubun özelliğini teşkil eden gösterişsiz sadelik ve dolambaçsızlığa burada yeni bir kavramsal tutarlılık eşlik etmektedir – bu tutarlılık ve düşüncelilik zafer takında kullanılmak üzere seçilmiş eski heykellerin tercihinde de belirgindir. Bu heykellerin tümü Konstantin'in kendini bağdaştırmak istediği "iyi" imparatorlarca –Trayan, Hadrianus ve Marcus Aurelius– dikilmiş anıtlardan alınmıştır. İşlevleri ve yeni anlamları yalnızca mimarın tercihinden kaynaklanır. Bu yolla sanat eserinin arkasındaki fikir, eserin kendisinden daha büyük bir önem kazanmakta ve Klasik Yunan, Helenistik krallıklar ve Roma İmparatorluğunda geliştirilmiş tüm natüralistlik beceriler, sanatın ana amacı bakımından geçersizleşmektedir. Konstantin rölyeflerinin heykeltıraşı veya heykeltıraşları –çok büyük bir ihtimalle "form"dan çok "mana"nın öne çıktığı ve ahiret fikirlerini ifade edecek zengin bir simgesel sanat talep eden– Hıristiyan müşterileri için lahitler hazırlamışlardı.



İKİNCİ KISIM

Sanat ve Dünya Dinleri

ALTINCI BÖLÜM

Budizm, Hinduizm: Güney ve Doğu Asya Sanatları 216

YEDİNCİ BÖLÜM

Erken Hıristiyan ve Bizans Sanatı 288

SEKİZİNCİ BÖLÜM

Erken İslam Sanatı 333

KARŞIDA Buda başı, Gandbara, MS 3. yüzyıl. Kireç karışımı, yüksekliği 41 cm.
Victoria & Albert Müzesi, Londra

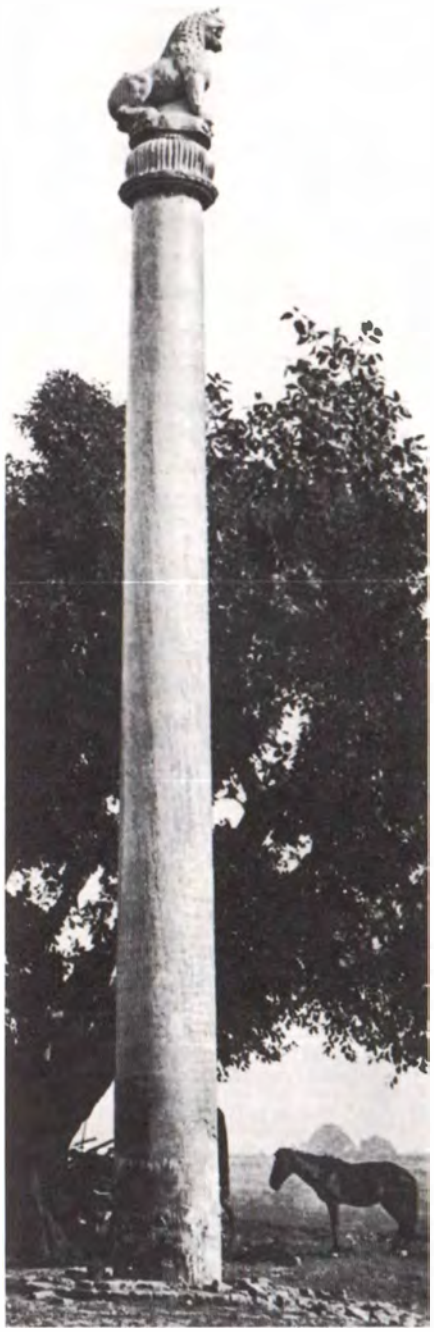


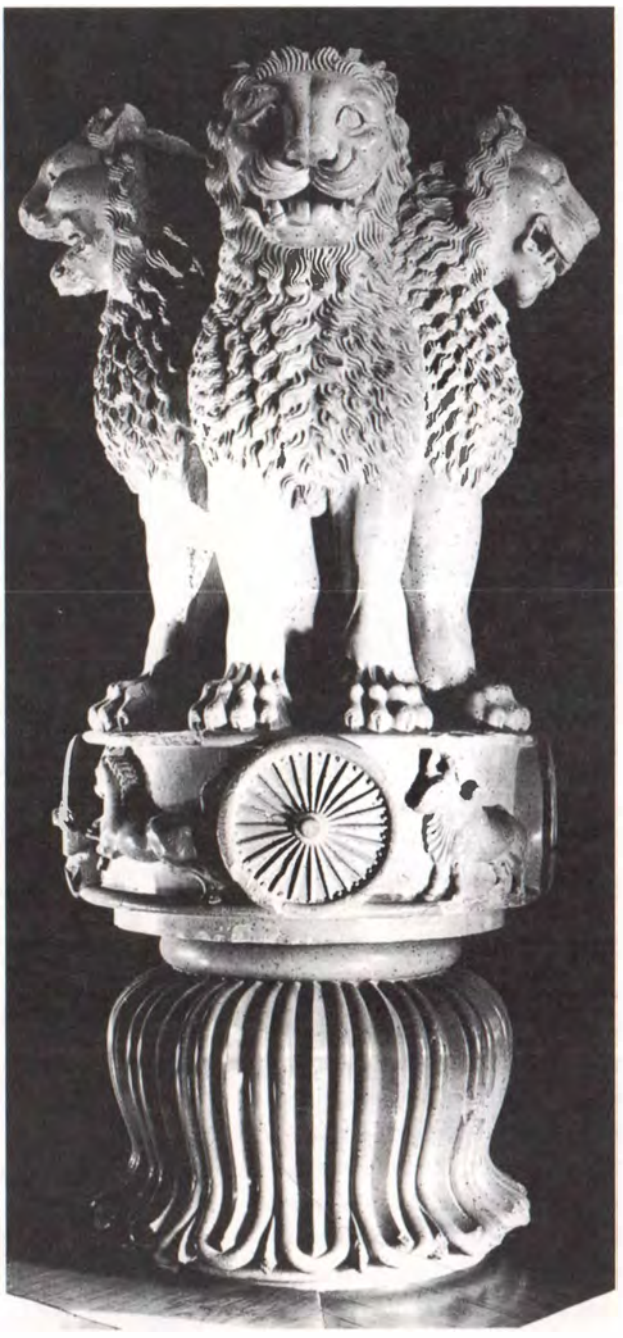
ALTINCI BÖLÜM

Budizm, Hinduizm: Güney ve Doğu Asya Sanatları

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	MÖ y. 800–500 Upanişadlar MÖ y. 570 Lao Zi'nin doğumu MÖ y. 563 Siddhartha Gautama, Buda'nın doğumu
MÖ 243 Asoka aslan sütunu (6.1)	MÖ y. 550 Konfüçyüs'ün doğumu MÖ y. 500 *Bhagavad Gita*
MÖ 221–209 Qin Şihuangdi'nin mezarı (6.73)	MÖ 273–232 Budizmin Maurya İmparatoru Asoka tarafından Hindistan'da yayılması
MÖ y. 150–50 Sançi stupası (6.6)	MÖ y. 242 Budizmin Sri Lanka'ya gelmesi (geleneksel tarih) MÖ 221 İlk Çin imparatoru Qin Şihuangdi MÖ 207 Çin'de Han hanedanı döneminin başlaması
MS y. 100–200 En eski Gandhara Buda'larından biri (6.16) MS y. 120 Karli (6.8) MS y. 150 Mathura Budası (6.18)	MÖ y. 100 *Mahayana* Budizmi temel metninin Hindistan'da toplanması MS y. 65 Çin'de kayda giren ilk Budist cemaati MS 78–101 *Mahayana* Budizminin Kuşhan imparatoru I. Kanişka tarafından Hindistan'da teşvik edilmesi
MS y. 400–500 Yungang Budası (6.88) Sarnath Budası (6.21)	MS y. 300 Tantrik Budizmin gelişmesi MS 320 Çandragupta'nın Kuzey Hindistan'da Gupta hanedanını kurması MS 420 Budizm KuzeyÇin'de (Wei hanedanı) devlet dini
MS 600–700 Ajanta Bodhisattva (6.24) MS 670 Horyuji, Nara (6.113) MS 672–5 Longmen Budası (6.91)	MS y. 550 Budizmin Japonya'ya gelmesi; hükümdar ailesince MS 588'de kabul edilmesi
MS y. 840 Borobudur (6.52)	MS y. 700 *Mahayana*'nın Budizmi Cava'ya getirmesi
MS y. 900–1000 Dunhuang'dan Guanyin (6.94) MS y. 950 Li Cheng tomarı (6.104) MS y. 1000–1200 Byodoin tapınağı, Uji (6.122)	MS 845 Budizmin Çin'de bir süreliğine yasaklanması MS 1022 Murasaki'nin *Genji Hikâyeleri*'ni tamamlaması

Kuzey Hindistan'da Ganj Ovasında kurulu Lauriya Nandangarh köyü yakınlarında, üstünde kumtaşından bir aslan yatan ince, uzun, düz gövdeli 10 metre boyundaki monolitik bir sütun, sanatsal, siyasi ve dini bakımdan çok yönlü öneme sahip bir anıttır (**6.1**). İlk bakışta batı yönünde 3200 km uzaklıktaki Persepolis'ten çıkıp gelmiş gibi görünebilir (3.37). Hem nilüfer çiçeği biçimindeki sütun başlığı hem de üstündeki aslan, Ahamenid heykellerini andırır. Aslında dönem olarak aralarında iki buçuk yüzyıllık fark vardır. Gövdesindeki yazıt, ilk Hint İmparatorluğunu inşa etmeye başlayan Maurya hanedanının kurucusunun torunu Asoka (MÖ 272-232) tarafından dikildiğini beyan eder. Asoka, Himalayalar'dan güneydeki Dekkan yaylalarına kadar (günümüzde Pakistan, Bangladeş ve Hindistan Cumhuriyetinin büyük kısmını kapsayan bir alan) uzanan imparatorluğunun (**6.2**) çeşitli kısımlarında bu tür sütunlar diktirmişti. Bu sütunlar varlıklarını, Hindistan'da kozmik sütun yani evrenin ekseninin sembolü olarak eski dinlerde önem ta-







6.1 EN SOLDA Aslan sütunu, Lauriya Nandangarh, Hindistan, MÖ 243. yüksekliği 10.36 m.

6.2 SOLDA Aslan sütun başlığı, bir Asoka sütunundan, Hindistan, MÖ 3. yüzyıl. Kumtaşı, yüksekliği 2.14 m. Sarnath Müzesi.

6.3 ÜSTTE Andhran kadın figürü, MS 79 öncesi. Fildişi, yüksekliği 25 cm. Museo Nazionale, Napoli.

şıyan sütunlara belki de kısmen Naramsin *steli* gibi Batı Asya hükümdarlarının eskiden beri fetihlerini ve mülkiyet iddialarını kaydetmiş sütunlara borçluydu (2.10). Ancak Asoka yazıtlarının mesajı tamamen benzersizdi: Şiddetten kaçınmayı ve Buda'nın öğretilerine bağlılığı beyan etmekteydiler. Bir sütunda pişman olduğunu, çünkü daha önce hiç fethedilmemiş bir halkın fethinin beraberinde kıyım, ölüm ve sürgünü getirdiği için derin üzüntü ve vicdan azabı duyduğunu ve Buda'dan "ahlak fethinin tek gerçek fetih" olduğunu öğrendiğini, belirtmiştir. Bir başka sütunda, Asoka'nın "Yunan Kralı Antiyohos'un ve ayrıca Ptolemeus, Antigonus, Magas ve İskender" adlı başka Helenistik hükümdarların yaşadığı Batı ülkelerine Buda'nın barışçı öğretilerini aşılamak için misyonerler gönderdiğini kaydetmektedir.

Klasik kaynaklarda bu temsilcilere herhangi bir atıf yapılmamıştır ancak Budist misyonerler kesinlikle Batı'ya erişmiş ve erişmeye de devam etmişlerdir – her ne kadar kendilerine pek aldıran olmamışsa da İskenderiye'de MS birinci yüzyıl civarında faal oldukları bilinmektedir. Hindistan'ın Helenistik krallıklar sonra da Roma ile arasındaki bağlar daha çok ticariydi. Ticaret herhalde ağırlıkla batıdan doğuya akmış, Çin tekstilleri Klasik dönemde Akdeniz dünyasına ithal edilmiş, sanat eserleri de ticaret yollarından geçmişti. Yine de Hint sanatı ve ifade ettiği düşünceler Avrupalılara çok yabancı kalmıştır.

Pompeii'ye MS 79'da yok olmasından önce gelmiş bir fildişi yontu, Roma İmparatorluğunda ayrıksı bir örnektir. (**6.3**). Çok ince ayrıntılarla işlenmiş bu parça, ikinci-üçüncü yüzyıl Hint fildişi işçiliğinin olağanüstü ustalığını ve seçkin



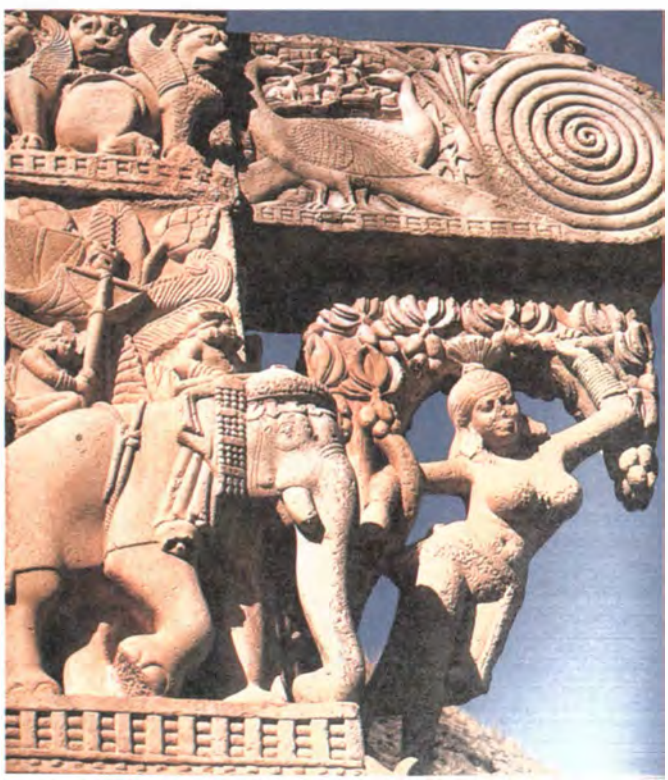
6.4 Kuşan levhasının detayı, Bagram, Afganistan, MS 241 öncesi. Fildişi. Eski yeri Kabil Müzesi, Afganistan.

duyarlığını sergilemese de, mukayese edilebilecek Roma eserlerinden kesinlikle aşağı kalmaz ve malzemenin kullanımında önemli bir teknik beceriyi açığa vurur (**6.4**). Pompeii'deki figürün normalden iri bir başa sahip oranları ve belinden daha uzun olmayan her iki yanındaki eşlikçileri, Doğu'nun Yunanlar tarafından geliştirilmiş türden insan güzelliği ideallerine ilgisizliğini göstermektedir. Figür, sadece cinsiyet organlarını belirginleştiren ve çevreleyen mücevherler giyinmiş ve *Venus Pudica*'nın hareketleriyle gizlediği beden parçalarını sergilemekten kaçınmamıştır (4.39). Öte yandan bu fildişi parça, birçok Pompeii heykel ve resmi gibi galiz erotik özelliklere sahip değildir.

Fildişi parça aslında muhtemelen küçük bir sehpanın desteği işlevini görmüş ve figür ise çoğunlukla fahişe olarak değerlendilmiştir. Fakat figür, *yakşi* yani Sançi'deki Büyük Stupa'nın kapısına işlenmiş doğanın ruhuna daha yakındır. Bu figürün de mücevherler takmış çıplaklığı, büyük ve cinsel tahrik yaratan göğüslerinin arasından sarkan kolyesi, belindeki kemeri ve kolları ile ayaklarındaki halhallarıyla benzeri bir alımı vardır. (**6.5**). Bir banyan ağacının dallarına yaslanan *yakşi*, ritmik bir *déhanchement* – vücudun belden bu şekilde bükülüşüne karşılık gelecek uygun bir kelime yoktur – ile Hint *tribhanga* pozuyla (kelime anlamı "üç büklüm" demektir) sallanmaktadır. Bu poz, Hint sanatçılarının yüzyıllarca aklında yer etmiş ve sırf dekoratif ve temsil dışı amaçlarla da olsa heykel sanatlarına derinden nüfuz etmiş kavisli üç boyutlu kıvraklığı sağlamıştır. Vücut yapısı kemiksiz ve tamamen yumuşak, biçim verilebilir bir etten oluşmuşa benzemektedir. Ancak bu durum, çelişkili biçimde ona garip bir uhrevi nitelik kazandırmakta, Hint uygarlığını diğer uygarlıklardan ayıran tensellik ve ruhanilik bileşimine örnek teşkil etmektedir. Varlığın acı ve üzüntülerinin arzudan, kendine kulak vermekten ve duyuların geçici zevklerine kapılmaktan kaynaklandığını öğreten Buda'ya ithaf edilmiş en kutsal tapınaklarından birinin dış yüzünün parçasını oluşturmaktadır.

Yakşi'ler Hint Budizminden önce çıkmış, onunla birlikte var olmuş ve daha sonra da varlığını sürdürmüş karmaşık dini inançlar grubuna aitti. Ağaç ve akarsuların ruhu niteliğiyle, MÖ ikinci binyılda Arya işgalcilerinden önce kuzeyden gelip Hindistan'ın nüfusunu oluşturan Dravidyanlarca tapılmışlardı. Aryanlar, Yunanların tanrılarına benzeyen, imgeler veya tapınakları olmadan tapılan büyük doğal güçleri kişileştirmiş, "daha yüksek" bir tanrılar panteonunu beraberlerinde getirdiler. Bu tanrısal varlıkların önemlileri arasında – güya – Zeus ve Apollon'un kuzenleri, atmosfer ve şimşek tanrısı İndra ile güneş tanrısı Surya vardı. Bu tanrılar, MÖ ikinci binyılda Avrupa'ya göç eden Yunan, Kelt ve Alman halklarının dillerine benzeyen Sanskritçeyle, MÖ 1500 ile 800 yılları arasında yazılmış ünlü *Vedalar*'da anılmıştır. Hem Dravidyan hem de Aryanların inançları, Batı'da "Hinduizm" adıyla bilinen Hint dillerinde ise herhangi bir karşılığı bulunmayan dine, daha doğrusu büyüsel uygulamalar, dini kültler ve yaşam felsefeleri grubuna katkıda bulunmuştur. MÖ 800 ile 600 yılları arasında *Vedalar*'ın açıklamalarını içeren ilk *Upanişadlar*'da açıklanan metafizik ise kolaylıkla görselleştirilebilen insan biçimli tanrılara değil de, elle tutulması zor, soyut fikirlere yoğunlaşmıştır: evrensel tin veya dünya ruhu Brahman, ebedi insan ruhu *Atman*, her şeye canlılık veren kozmik akış *Maya*. Dini uygulamaların amacı, dönemin diğer uygarlıkları gibi doğaüstü güçleri teskin etmek veya bir şey yapmaya zorlamak değil, Atman'ın *Brahman* tarafından özümsenmesini başarmak, bu yolla ruhu, *Karma* adıyla bilinen, davranış

6.5 *Yakşi*, Yakşi, Doğu Kapısından detay, Büyük Stupa, Sançi, Hindistan, MÖ 1. yüzyıl.



tarzının belirlediği, sonu gelmez insan veya hayvan biçiminde yeniden doğuş zinciri anlamındaki cezalandırıcı ilkeden kurtarmaktı.

Karma inancının hem toplumsal hem de etik önemi vardı. Zira sınıf yapısını kuran kast sistemine haklılık kazandırmaktaydı: Brahmanlar yani din görevlileri; Kshatriyalar yani savaşçılar; Vaisayalar yani ürün yetiştiricileri ve Sudralar yani serfler. Kastlar arasında sadece Brahmanlar bu yeniden dünyaya geliş döngüsünden çilecilik ve yalnız kendilerinin bildikleri bir ritüele göre kaçabilirlerdi. (Diğerleri ise örnek hayatlar yaşayarak ve nefislerinden feragat ederek Brahman olarak dünyaya gelişle ödüllendirilmeyi ve böylece bu hedefe ulaşmayı umabilirlerdi.) Brahmanların mutlak ruhani ve dünyevi otoriteleri MÖ altıncı yüzyılda ortaya çıkan iki büyük dini hareket olan Jainizm ve Budizmin kurucuları tarafından sorgulandı. Jainizm kıyasen Hindistan'la sınırlı küçük bir tarikat olarak kalacaktı. Fakat Budizm tüm Doğu Asya'nın sanat ve düşünce hayatını devrime uğratacaktı.

HİNDİSTAN'DA BUDİST SANATI

"Buda" kelimesi "aydınlanmış insan" anlamına gelir. Budizmin amacı da ayinsel kurbanlar ve aşırı çile çekme yoluyla değil de tüm arzuların, en nihayetinde de yoğun meditasyon yani yoga vasıtasıyla benliğin silinmesiyle elde edilen aydınlanmayla varlığın ıstıraplarından kurtulmasıydı. Budizm doğru bilginin Sekiz Aşamalı Asil Yolu'nu yani doğru görüş, doğru saik, doğru söz, doğru eylem, doğru hayat tarzı, doğru gayret, doğru kendine hâkimiyet ve doğru meditasyonu izleyenlere selamet yolunu açtı. Kurucusu Siddhartha Gautama (MÖ y. 563– 483) –genellikle "Sakyaların Bilgesi" adıyla bilinir– savaşçı kastına mensup Sakya ailesi prenslerinden biri olarak Kuzey Hindistan'ın Nepal sınırında doğdu. Dünyadan elini eteğini çekti, kendini terbiye etmeyi savunan Brahmanlardan eğitim aldı, ancak onların çileciliğini reddetti ve Bihar'ın Bodhgaya bölgesindeki Bodhi yani Bilgelik Ağacı altında yaptığı meditasyonlar sonucunda Budalık olarak bilinen aydınlanmış kozmik bilince ulaşmayı başardı. Yaşamının geri kalanını Kuzey Hindistan'daki tüm kastların üyelerine mesajını yaymaya adadı. Öldükten daha doğrusu Buda terminolojisine göre *Nirvana*'ya (asıl anlamı tükenmektir) ulaştıktan sonra çalışmalarını, sayıları artmaya devam eden müritleri sürdürdü. Daha önce gördüğümüz gibi, MÖ üçüncü yüzyılın ortalarında Budizm Asoka tarafından Hindistan'ın büyük kısmının resmi dini olarak kabul edildi.

Hindistan'da dini sanatın ilk gelişimi Budizmin yayılmasının doğrudan bir sonucudur. Brahmanların, dinin gizemlerini halka erişilir kılacak tapınaklarla imgelere ihtiyaçları ve fazla bir istekleri yoktu. Aryan olmayan nüfusun kültleri için dayanıksız malzemeyle imgeler yapılmaktaydı fakat İndus Vadisi uygarlığının yok olmasından sonraki bin yıl içinde yazılı dini edebiyat eserleri dışında ortada heykel veya resim kalmamıştır (bkz. s. 49–52). İlk büyük Budist hükümdar Asoka, aynı



Hindistan.

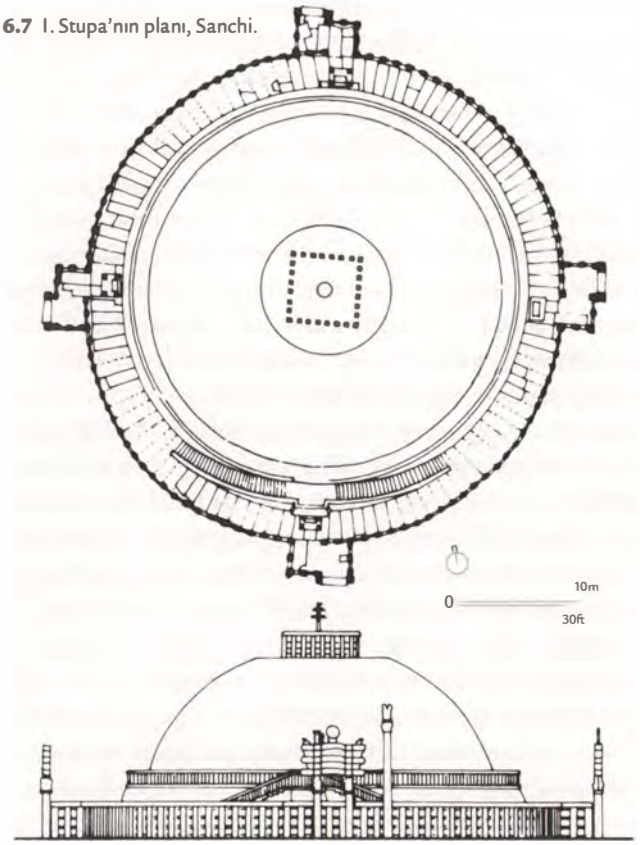
zamanda Hindistan'da sanatın ilk önemli hamisidir. Yazılı sütunlar diktirmesinin dışında (6.1) imparatorluğunun çeşitli şehirlerine "ahlaki fetih" amacıyla dağıttığı Buda'nın vücudundan parçaların muhafaza edilmesi için stupa adı verilen yapay tepecikler veya höyükler inşa ettirdiği de bilinmektedir. Kendi dönemindeki stupalardan hiçbiri günümüze ulaşmamış ancak Orta Hindistan'daki Büyük Stupa'da (**6.6**) esas biçimleri – ölülerin özellikle de Brahmanlar ile hükümdar ailelerinin cenazelerinin üzerinde yığılarak yükseltilen höyüklerden alınma – korunmuştur. MÖ ikinci ve birinci yüzyıllara tarihlendiği düşünülmekle beraber, bu stupa muhtemelen Asoka tarafından kurulmuş bir stupanın büyütülmüş biçimidir.

Bu sembolik yapı, Buda'nın gözle görünür bir tezahürü ve aynı zamanda gizemli anlamlara sahip, karmaşık oransal ilişkilere göre kesin ölçülerle tasarlanmış ve yön verilmiş bir mimari evren şeklidir. Yapı gök kubbeyi simgeleyen yekpare bir yarı küreden oluşmaktadır. Tepesi, evrenin altındaki sulardan semaya uzanan dünya eksenini temsil eden, merkezi dikmeyle kare şeklinde bir üst yapıyı taşımak üzere düzleştirilmiştir. Dikme üzerinde Brahma'nın en üstte yer aldığı, tanrıların gök kubbesini işaret eden ve belki de Budizmin Üç Cevherini temsil eden –keşiş cemaati, hukuk ve Buda– *çattra* adlı şemsiye şeklinde biçimler vardır. Dünya hükümdarlarının başlarının üstünde taşınan şemsiyelere benzerlikleriyle Buda'nın evrenin hükümdarı olduğunu ilan etmektedirler. Parmaklıklı 3,2 met-



6.6 Büyük Stupa, Sançi, MÖ 2. ve 1. yüzyıl.

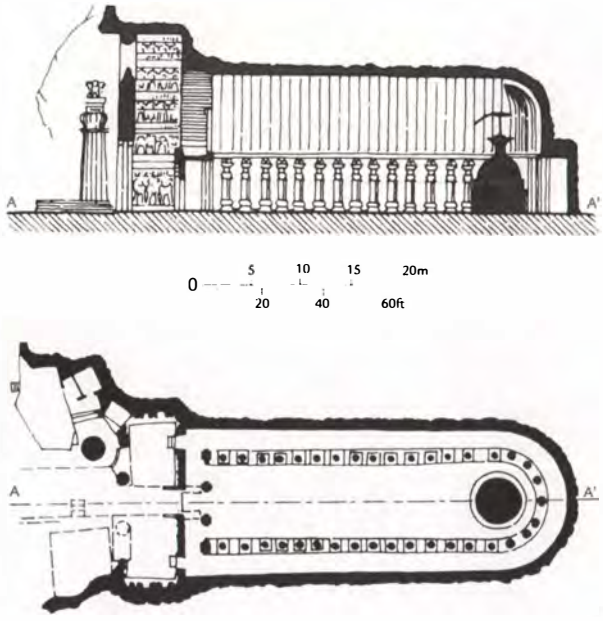
6.7 1. Stupa'nın planı, Sanchi.



reden yüksek bir duvar höyüğü çevreler; taştan inşa edilmiş ancak tahta çit veya parmaklık biçimindedir. Özenle şekil verilmiş taşlar sanki iri dikmeler veya kalın kütüklermiş gibi birbirine tutturulmuştur. *Torana* adı verilen dört giriş kapısı da aynı şekilde ahşabı andıracak biçimde taştan yapılmıştır. Yatay sarakları, dikey saraklardan geçişler görünecek şekilde yontulmuşlardır – uçlarındaki spiraller ağaç gövdelerinin kesitlerindeki daireleri akla getirir ve belki de yaşamın bitkisel köklerini simgeler. Ahşap prototiplerin, taşı bu yöntemle işlemenin teknik güçlüklerine rağmen neden bu kadar yakından izlendiğinin sebebi esrarını korumaktadır. Aynı olgu diğer kültürlerde de, örneğin eski Mısır, Yunanistan ve daha az belirgin olarak imparatorluk dönemi Roma'sında da görülür (bkz. s. 129). Sançi'deki parmaklık biçiminin özellikle de kapıların, daha önceki zamanlardan sembolik bir anlamı olduğuna kuşku duyulmaz; belki de Brahmanların kurban törenlerinin merkezindeki daimi olmayan, üstü açık ateş sunaklarıyla bağlantılıydılar. Parmaklıklar ayrıca yerli halkların doğa kültlerinde hürmet edilen ağaçların etrafına yerleştirilmiş görünmektedirler. Pusulanın ana yönlerine göre kapıların özenle konumlandırılması, arkalarındaki duvarların ziyaretçileri girişlerinde sola dönmeye mecbur ederek güneşin yörüngesini izletip stupa etrafında yürütmesi (**6.7**) kesinlikle Brahmanların kozmolojik fikirlerini yansıtmaktaydı. Ancak Brahmanların



6.8 *Çaitya* salonunun içi, Karli, Hindistan, MS 120.



6.9 *Çaitya* salonunun planı ve kesiti, Karli.

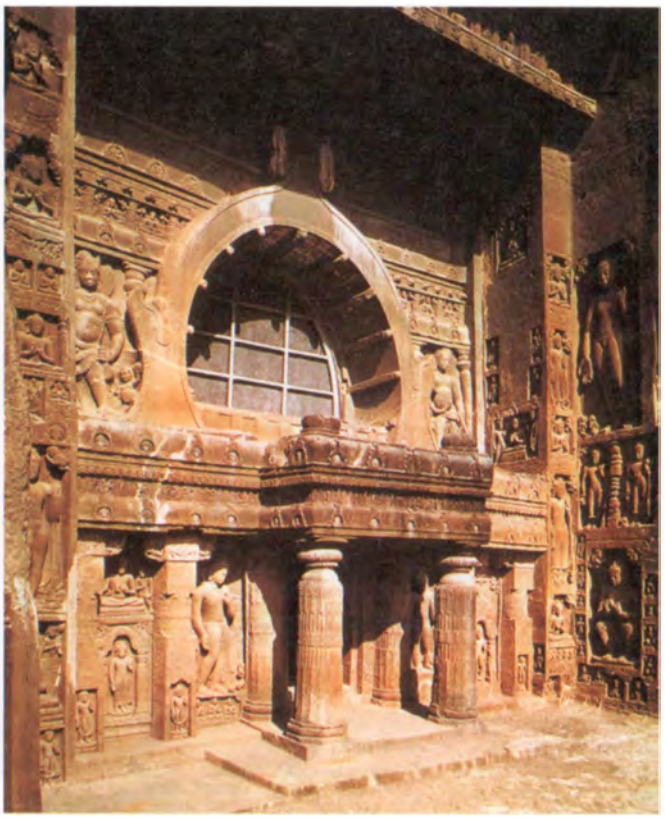
tüm kurban aletlerinde süslemeden kaçınılmıştı ve hâlâ da durum böyledir. Diğer taraftan, Sançi ve diğer stupalardaki *torana'lar* baştanbaşa oymalarla kaplıdır.

Hayvanlar ve Draviia *yakşi*'leri (6.5) ayrıca Hindu tanrılarının simgeleri ve Buda'nın dünyadaki yaşamından –görüntü kullanılmamakla birlikte– sahneler burada vardır. (İnsan biçimli Buda imgesi çok daha sonraki zamanlarda yaratılmıştır, bkz. s. 224) Daha önceki önemleri ne olursa olsun, *torana*'lar Budistler için özel bir anlam taşımaktaydı. Kapıdan geçince ve merkezinde gömülü kutsal emaneti kalbinde hissederek stupa etrafında yürüdükçe, duyular dünyasından ruh dünyasına, dünyevi dünyadan ebedi dünyaya geçer, kozmik bilinç aydınlanmasına yaklaşılırdı. Ayrıca Hindistan'ın eski dinlerinin çeşitli inançlarından Budizmin herkesi kapsayıcı birliğine geçmekteydiler. Dolayısıyla bütün olarak Sançi'deki Büyük Stupa, *Vedalar* ve *Upanişadlar*'ın metafizik içeriğinin, Budistlerce kitle dini olarak kalmış animistik ön Aryan inançlarıyla bütünleştirilmesi ile yeni bir sanatın nasıl ortaya çıktığını göstermektedir.

Buda'nın tefekkürlü hayatın önemine verdiği üstün önem artan sayıda müridini *vihara* adı verilen manastırlara çekilmeye teşvik etti. Başlangıçta bu kişiler, çok sade ahşap veya sazdan yapılmış binalarda veya Hindistan'ın eski kutsal münzevileri gibi doğal mağaralarda yaşadılar. MÖ üçüncü yüzyıldan itibaren daha ayrıntılı odalar ve salonlar vadilerde veya yamaçlarda kayalıklara oyuldu. Bunların en büyük ve etkileyicilerinden biri Karli'deki (**6.8**) *Çaitya* salonudur (Çaitya'nın kelime anlamı "ibadet yeri" dir). Saz damlı çatıların kalkan duvarlarına benzer büyük sivri kemerli (sözlüğe bkz.) dış cephesi, ahşap yapı unsurlarına benzetilerek işlenmiştir. Aynı şekilde iç mekânı da birbirine yakın dizilmiş sıra kemerlerle nef ve koridorlara bölünmüştür (**6.9**). Tam olarak ifade etmek gerekirse, bu mimariden çok heykeldir; inşa edilmemiş, daha ziyade kazılmış ve yontulmuştur. Kaya yüzeyine önce tünelle bir geçit açılmış, ardından taklidi kirişli tavan şekillendirilmiş ve daha sonra çalışmalar, yapı iskelesine ihtiyaç duyulmadan, sütunların çevresindeki mekân ve salonun sonundaki apsisteki küçük stupa ortaya çıkarılıp zemin düzeltilene kadar sürdürülmüştür.

Salon, inananların doğrudan yaklaşabilecekleri veya daha çok sütunlar ve duvar arasındaki geçidi aşarak çevresinde yürüyebilecekleri, bu yolla *pradaksina* yani tavaf törenini yapabilecekleri stupa için ortam oluşturmuştur. Ana kapının üstündeki büyük pencereden süzülen ışık stupa üzerine

6.10 Mağara tapınağın dış görünüşü, Ajanta, Hindistan, MS 4. yüzyıl.



BAĞLAM

Buda'nın Hayatı

KUTSAL YAZILAR VE TASVİRLER

Budist kutsal yazıları, diğer dinlerin yazılarına göre çok daha hacimli olmasına rağmen, Yeni Ahit'in Hıristiyanlar ve Kuran'ın Müslümanlar üzerinde sahip olduğu temel otoriteyi ifade eden tek bir metne dahi sahip değildir. Hindu *Vedalar*'ı ve *Upanişadlar*'ına daha yakın olan bu yazılar, önemli bir açıdan onlardan ayrılır: Tarihte var olmuş, kutsallık veya tanrıya yakınlık iddiasında hiç bulunmamış bir şahsiyetin hayatını ve öğrettiklerini bildirmektedirler. Ayrıca Buda'nın müritlerine son mesajına uygun olarak geniş bir yorum çeşitliğine izin verir hatta teşvik ederler: Herkes, her ne kadar sırf tefekkürle aydınlanmanın (tüm arzulardan ve bunun yarattığı acılardan kurtuluş ve benliğinden arınma durumu) elde edilemeyeceğini söylemiş de olsa, selametlerini kendi başına yapacağı meditasyonla bulmalıdır. Ölümünden yani *Parinirvana* (*Nirvana*'ya son giriş)'dan sonra, sözleri ağızdan ağıza nakledilmiştir. 400-500 yıl kadar yani Hıristiyanlığın başlamasından kısa süre öncesine kadar hiçbir şey yazılmamıştır; bu sırada, tarihi Buda, Sakyamuni çoktandır bir efsane ve destan halesine bürünmüştü. Konuştuğu dil, yaşadığı dönemde Doğu Hindistan'ın dili Maghadi olmalıydı. Ancak günümüze ulaşmış en eski kutsal yazılar edebi Pali ve Sanskritçe dillerindedir. Pali kanonunun ilk metin olduğuna inanılmaktadır ve Sri Lanka ve Güneydoğu Asya'daki *Theravada* Budistleri için asıl metin olarak kalmıştır. Üç bölümden oluşmakta – Buda'nın vaazları (*sutra*'lar), keşişler ve rahibeler için kaidesi ve ilk yorumları – ve yakın zamanda yapılmış bir baskısı 45 kalın cildi doldurmaktadır. Fakat bu Pali metinleri yazılmadan önce, Budist düşüncenin *Mahayana* ekolüne, müritleri tarafından (bkz. s. 246) elbette sözlü geleneklerden alınan çok sayıda eklenti yapılmış ve Sanskritçe kanona dâhil edilmişti. Buda'nın kendisi tasvirlere olduğu kadar ritüellere karşı da ilgisizdi. Ancak daha sonraki bir metin, kendi resim tasviriyle meditasyon yapılmasını tavsiye ettiğini bildirmekte olup, Budist görüntülerin yazılı kayıtlardan önce var olduğu kesindir. Bilinen en eski görüntü, MÖ ikinci yüzyıldandır (6.14) ve daha da önceki tarihlerde geliştirilmiş olması gereken Budist temsili anlatımı ise sembolizmin imkânlarını açığa vurur. Hindu destanlarını anlatan gezici "resim göstericileri" tarafından ikinci yüzyılda sergilendiği bilinen türden kumaş üzerine yapılmış resimlerden de – yirminci yüzyıla kadar sürdürülen bir âdetle – kuşkusuz istifade edilmişti. Buda'nın mesajı, kast ve eğitim düzeyine bakılmaksızın tüm insanlara hitap etmekteydi. Sanatçılar da üstatlarının hayatının bu yönünü resmetmeye ve doğal olarak sözlü geleneklerden alınan, anlaşılması en kolay unsurları öğretmeye başladılar. Buda'nın hayatı hakkında geleneksel inançlar ilk defa MS birinci yüzyılda Aşvaghota tarafından Sanskritçe yazılan *Buddhacarita*'da toplandı; Pali veya Sanskritçe kanonda ise geniş bir açıklamada bulunulmamaktadır.

Doğumunun hikâyesi çoğu zaman resimlenmiştir. MS ikinci yüzyıldan



6.11 *Maya'nın Rüyası ve Buda'nın Doğumu*, Amaravati stupası, Hindistan, MS y. 200. Beyaz mermer, 160 × 97.8 cm. British Museum, Londra.

Amaratavi stupasındaki bir rölyef (**6.11**) annesi Maya'nın rüyasında, beyaz bir fil tarafından içine girildiğini gördüğünü göstermektedir (yukarı sağ). Bitişik sahnede o ve hemen yukarısındaki eşi rüyayı yorumlayan kâhinlere danışmaktadırlar. Doğum yapmak üzere olduğunu anlayan Maya ana tanrıça Lumbini'ye adanmış bir koruluğa gider ve çiçek açmış bir ağacı tutarken (eski bir doğurganlık sembolü) çocuk sağ kalçasından belirir (aşağı sağ) ve onu Sakya boyunun hamisi, doğa ruhu *yakşa*'ya takdim eder. Bu sahnelerin hiçbirinde çocuk temsil edilmemektedir: Yakşa'nın önünde tutulan bez boştur. Dikkatler, ismi Sanskritçede ayrıca aldatıcı görünen dünya anlamına gelen Maya üzerine yoğunlaşmıştır. İri göğüslü, geniş kalçalı figürü, Sançi'deki kadın doğa ruhu gibi yumuşak duyarlıkla işlenmiştir (6.5).

Aşvaghota Siddhartha'nın gençliğini anlatırken, –Buda'nın yaşamının bu aşamasında anıldığı isim– kadın hizmetkârların onu nasıl "yumuşak sözlerle, heyecanlı çağrılarla, hafif meşrep sallanmalarla, tatlı gülüşlerle, ani öpücüklerle ve baştan çıkarıcı bakışlarla eğlendirdiklerini" söylemektedir. "Bu nedenle, şehvet lezzetleri konusunda çok hünerli ve cinsel zevklerde üstlerine olmayan bu kadınların esiri olmuştu." Manevi uyanışı, ailesinin sarayından çıkıp ilk defa gördüğü bir yaşlı adam, hasta adam ve cesetin bu dünyadaki her şeyin geçiciliğini gösterdiklerinde duyduğu sıkıntı ile başladı. Ancak, dilenen bir çilekeş veya münzevi bir bilge ile dördüncü defa karşılaştığında ikna oldu ve şehvani alışkanlıklarından uzaklaştı. Ailesinin sarayından kaçtı, zengin elbiselerini ve mücevherlerini dağıttı, saçını kesti (6.58) ve ormandaki çilekeş münzevilere katılarak yalın yaşamlarını benimsedi, kendisini meditasyona verdi ve vücudu bir deri bir kemik kalana kadar açlık çekti. Fakat "kendini harap etmesine rağmen, görkemi ve heybeti dokunulmadan kaldı ve görünüşü kendisine bakanların gözlerini okşadı.

Sonbaharda dolunayın o vakitler çiçek açan nilüferlere olduğu kadar hoşnutluk vericiydi." Bazı heykeller



6.12 *Fasting Siddhartha*, late 1 st century bc to 2 nd century a d. Schist, 33 ins (83.8 cm) high. Lahore Museum, Lahore.

zayıf vücudunu, çıkık kemiklerini, çökmüş karnını, etsiz kollarını, çukur gözlerine rağmen huzurlu bir yoğunluğu koruyan halini göstermektedir (**6.12**). Bu heykeller Helenistik sanatın etkisinin güçlü olduğu Gandhara'da yontulmuştur, ancak yine de Yunan eğitimli bir sanatçının insan vücudunu bu tarzda nasıl tasvir edebileceğini tasavvur etmek güçtür. Fakat Hint estetiği her zaman güzelliğin, mukaddes ve esrarlının çağrısına tabi olmasını talep etmiştir. Budistler için güzellik ancak dini bir fikri içerdiği takdirde kıymet ifade ederdi. Bununla beraber, altı yıl süren çileden sonra Siddhartha, aydınlamayı, her ne kadar kendine bencilce bağlılığı ortadan kaldırmanın aracı olarak etkili olsa da, kendini cezalandırarak elde edemeyeceğini fark etti. Sonra da ilk vaazında orta yol öğretisini yani kendini inkâr ve kendini şımartma aşırılıklarından kaçınmayı dile getirdi.

Buda'nın hayatının anlatımları, öğretilerine örnek teşkil etmektedir. Bu anlatımlar, Jakata hikâyelerinden, yani daha önceki avatarları ya da –birçoğu Pali kanonunda yer almış ve çoğu zaman resimlendirilmiş– insan veya hayvan biçiminde yeryüzündeki tezahürlerinin anlatımından daha fazla Batılı tarihsel nesnellik anlayışına uygun değildir. Bir maymun grubunun şefi olarak avatarını anlatan bir hikâyesi MÖ ikinci yüzyıl gibi erken bir tarihte Kuzey Hindistan'daki Bharhut'ta ortaya çıkar (**6.13**). Burada küçük maymunlar, krallar tarafından ormandaki en iyi meyveleri toplamaya gönderilen askerlerden kaçmaları için bir ağaçtan diğer ağaca köprü vazifesi yaparken acıyla gerilmiş halde gösterilmektedir. Kral öylesine etkilenmiştir ki, beli kırılan maymun şefini sorgular, o da kendisine şöyle cevap verir: "Emirlerimi her zaman anında yerine getirenler bana hükümdarları olma yükünü verdiler. Ben ise çocuklarına sevgiyle bağlı bir baba gibi bu ağırlığı taşımaya çalıştım." MS 200 yıllarından Sanskritçe bir versiyonunun son bölümünde merhamet, minnettarlık ve özellikle prenslere yapmaları gerekenler söylenirken bu hikâyenin anlatılması gerektiği eklenmiştir. Bu tür sade ahlaki masallar ve resimler, bir hayat kaidesi olarak Budizmin pratik yönlerini kolaylıkla anlaşılabilir yollarla sunmaktadır. Budist *Mahayana* ekolünün geliştirdiği daha yüksek düzeyli ve anlaşılması zor metafizik öğretiler, ifadelerini ileriki dönemlerde ve bazen de yücelikli bir formda Çin'de ve Japonya'da bulmuştur.



6.13 *Büyük Maymun Jataka*, Bharhut stupası parmaklığındaki direk madalyon, Hindistan, MÖ 2. yüzyıl başları. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 48 cm. Hindistan Müzesi, Kalküta.

odaklanmaktadır. Sütunlar arasındaki dar boşluklar vasıtasıyla karanlık koridorlardan bakıldığında, iç mekân stupadan yayılan uhrevi ışıkla parlamış görünür. Neften bakılırsa stupa her iki yandaki yarı aydınlık sütunların geride tuttuğu sonsuz bir karanlık boşluk içindeki tek gerçeklik görüntüsü verir. Süsleme bu sütunlarla sınırlıdır. Her bir sütunun su küpü gibi biçim verilmiş kaidesi, (belki de evrenin altındaki sulara bir imadır) on altı kenarlı gövdesi, çan şekilli başı ve üstünde nefe bakan kadın ve erkek figürlerini taşıyan bir çift fil ve geçitlere bakan çifte atlar vardır. Dış cephede *yakşi* ve erkek muadilleri *yakşa* rölyefleri dâhil çok daha fazla figür yontusu vardır. Bununla birlikte kayalıklara oyulmuş bir tapınağın girişi hakkında daha berrak bir izlenimi, Ajanta'daki daha sonraki dönemlerden ve daha zengin bir örnek verir (**6.10**). Burada, yontular ilk defa MS birinci ve ikinci yüzyıllarda beliren Buda görüntülerini de içerir.

Buda Tasviri

İlk Budistler Sakyamuni'ye aydınlanmış ve nihayetinde *Nirvana*'ya –ruhun yeniden doğuştan kurtulması– kavuşmuş ölümlü bir öğretici olarak bakmışlardı. Bu erişmişlik onlar bakımından görsel olarak sadece stupa gibi soyut biçimlerle ifade edilebilirdi. Şahsının tasvir edilebileceği bir vasıta yoktu. Erken Buda metinlerinden birinde "(Güneş gibi) batmış olan onun için artık karşılaştırılabileceği herhangi bir şey olamaz" demektedir. Ancak Budizm gibi halka hitabı daimi olarak artan bir dinin, öğretilerini destekleyecek görsel yardım araçları olarak dini ikonlara ihtiyaç vardı ve stupa giriş kapılarına MÖ ikinci yüzyıl sonları ve birinci yüzyıl başları gibi erken tarihlerde hayatını anlatan rölyefler işlenmeye başlandı. Bharhut stupasındaki güzel bir örnek, bir kral tarafından Buda'nın ziyaret edilişini yansıtmaktadır (**6.14**). Bu, kavramsal ve natüralist unsurların garip bir karışımıdır zira bazı figürler yanlarında durdukları sütunlardan daha uzunken, diğer yerlerde yontularda önemli ölçüde illüzyonist beceriler ortaya konulmaktadır: İki öküz ileri yürüyerek sağdaki kraliyet savaş arabasını çekmekte ve doğrudan gösterilmektedir; solda arka tarafı görünen bir at *chaitya* -kemerli bir giriş kapısından geçmekte; yukarıda ise bir fil bakıcısı filinin bir mango ağacını aşağı indirmesini engellemeye çalışmaktadır. Tümü bir arada incelendiğinde şaşırtacak kadar fazla ayrıntılı tasvir edilmektedir. Öte yandan Buda'nın kendisi çiçekler serpilmiş tahtının üstündeki bir çarkla simgesel olarak temsil edilmektedir. Batı Asya'da güneş kursu, en yüksek tanrısallık ve bilgiyle ilişkilendirilen çark, Hindistan'da doğum, olgunluk, ölüm ve sonsuz yeniden doğuş döngüsündeki büyük kozmik devrimlerin çok anlamlı sembolü olarak ilave önem kazanmıştır. Ayrıca, henüz aydınlanan Buda, ilk vaazlarını vermeye başladığında, güneşin dünyanın tüm köşelerini aydınlatması gibi harekete geçerek tüm varlıklara uhrevi ışığını saçmasını ifade eden *Dharmacakra* yani Hukuk (veya Öğreti) Çarkı olarak daha da spesifik bir Budist anlam kazanmıştır. Diğer eski rölyeflerde Buda'nın tarif edilemez mevcudiyeti, büyük reddiyesini verip babasının evinden ayrılırken sürdüğü atla veya altında meditasyon yaptığı Bodihi ağacıyla veya ayak izleriyle ya da buradaki örnekteki gibi (6.14) sırf boş bir koltukla belirtilir. Aynı sembole daha sonraları Bizans ve erken Hıristiyan sanatında da rastlanır. Vurgu, Buda Sakyamuni'nin şahsına değil, önceki yeniden doğuşlarıyla Budalık gücüne yükselişini de anlattığı, her biri ayrı bir mesele teşkil eden öğretilerine yapılmıştır.

6.14 Kral Prasenajit'in Buda'yı ziyareti, Bharhut stupasından rölyef detayı, MÖ 2. yüzyıl başı. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 47.9 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Institution, Washington DC.



Taraftarlarınca *Mahayana* yani Büyük (Kurtuluş) Taşıt(ı) denilen ve *Hinayana* yani Küçük Taşıt dedikleri, –taraftarlarınca daha sonraları *Theravada*, "eskilerin usulü" adı verilen– daha önceki biçimden ayırdıkları yeni bir Budist düşünce okulunun gelişiyle köklü bir değişim yaşandı. Erken Budizm, kelimenin tam anlamıyla Buda'nın öğretilerinden, özellikle müritlerinin selametlerini kendilerinin bulmalarını isteyen emrinden alınmış ateist bir felsefeydi. Geri çekilmeyi ve manastırlarda tefekküre dayanan bir hayatı teşvik etmekteydi. Fakat *Mahayana*, Buda'yı, kaide ve koyduğu örnekler izlenmesi gereken ölümlü bir hoca olarak değil de Brahma (yaratıcı tanrı; *Brahman* ile karıştırılmamalıdır) gibi başlangıcı ve sonu olmayan, ebediyen var olmuş bir tanrı olarak anladı. Bu biçimiyle Budizm, hem Hindistan ve göreceğimiz gibi Çin ve Japonya'daki diğer dini inançlarla daha kolaylıkla uzlaştırılabilecek hale geldi. Transendental bakış açısından, tarihteki Buda, illizyonist bir dünyada bir illizyon halinde görülmeye başlandı; çelişkili olarak bu durum, tüm imgeler yanılttığı için imgelerle temsil edilmesine de izin verdi. Daha alt bir entelektüel düzeyde *Mahayana*, diğer dinlerin tanrıları gibi, bazen de onlarla birlikte, görselleştirilen insan biçimli Budist tanrılar panteonuna tapılmasına kapıyı açtı. Bunların arasında en önemlileri elde edebilecekleri halde insanlığın kurtuluşu için *Nirvana*'yı reddeden Bodhisattva'lar yani oluşma halindeki Buda'lardı.

İnsan biçiminde Buda imgesi *Mahayana*'nın müritlerinden, Aral Denizinden Afganistan'a ve güneydoğuda Ganj Nehri kıyısındaki Benares'e kadar uzanan Kuşhan İmparatorluğunun muhtemelen MS 78'de hükümdarı olan I. Kanişka'nın bastırdığı sikkelerde belirmektedir (**6.15**). Bu küçük figür ileri tarihlerdeki Buda imgelerinin, *uşinişa* örneğinde olduğu gibi, birçok ayırıcı özelliğini, üstün manevi bilgiyi belirten çıkık alnını, ışıltılı prenslik devrinde taktığı ağır mücevherler nedeniyle sarkmış kulaklarını, şefaat belirten bir hareketle sağ elini yukarı kaldırışını, manastır kıyafetlerini ve başı ile bedeninin arkasındaki kutsallık halelerini bir araya getirmektedir. Bu özelliklerin mutlaka heykel ve resimde de öncülleri vardı. Ancak günümüze gelebilmiş ilk Buda'lara takribi tarihlerden ötesini verebilmek mümkün değildir. Bu Buda'lar, biri kuzeydeki Gandhara'da (günümüzde Pakistan'ın Peşaver şehri civarı) diğeri ise Kuşhan İmparatorluğunun diğer ucundaki Nathura'da (Delhi'nin 140 km kadar güneyinde) geliştirilmiş iki farklı stilde yapılmıştır.

Gandhara coğrafi değilse de sanatsal açıdan daha çok Hindistan'ın batısına aittir. Bu Orta Asya sınır şehri, Baktria Krallığının bir parçası olduğu Helenistik dönemde, Yunan etkisine açılmış, gâliz Evthidemus dâhil birbiri ardına gelen Yunanlar tarafından yönetilmişti (5.12). Kuşhan İmparatorluğunun parçası haline geldiği dönemlerde Partlar tarafından Akdeniz dünyasıyla bağlantısı kesildi (bkz. s. 167), ancak bu durum sanat eserlerinin ve Roma'nın doğu vilayetlerinden sanatçıların akışını engellemedi. Neticede, Hindistan'a olduğu kadar Roma'ya da varlık nedenlerini borçlu, birbirine tamamen zıt iki ideali kaynaştıran bir sanat ortaya çıktı. İlk büyük Buda imgeleri, sanat eserlerinin en huzurlusu ve ruhanilerinden bazıları, bu garip sanat aşılamasının ürünleridir. İlahi düşünceyi insan formunda ifade etmek için Gandhara



6.15 ÜSTTE Buda'yı gösteren Kanişka altın sikkesi, MS 1. yüzyıl sonu - ikinci yüzyıl başları. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Seth K. Sweetser Fonu).



6.16 Ayakta Duran Buda, Hoti-Mardan, Pakistan, MS 1. yüzyıl - 2. yüzyıl. Daha önce Guides' Mess'te, Hoti-Mardan (şu anda yeri bilinmemektedir).



6.17 Buda başı, Gandhara, MS 3. yüzyıl. Kireç karışımı, yüksekliği 41 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

heykeltıraşları – birkaç yüzyıl sonra Hıristiyanların İsa'nın görsel imgesini talep ettiklerinde yapacakları gibi– Yunan ve Roma tanrılarının heykellerine yöneldiler (bkz. s. 297). Hem Buda'nın hem İsa'nın başının arkasına yerleştirilen halelerin kökeni muhtemelen aynıdır (bkz. s. 301). Ancak Gandhara heykeltıraşları Batı'dan ikonografi yöntemlerinden daha fazlasını almışlardır.

Gandhara Buda'larının en eskilerinden bazıları, aynı zamanda Avrupalı algısıyla en klasikleri arasındadır (**6.16**). Katlar halinde serbestçe dökülen, bedenin biçim ve hareketini belirten örtüsü, dönemin tanrılaştırılmış Roma imparatorlarının veya daha doğrusu insanlığa şiir ve ilahi hikmetin saflaştırıcı gücünü getiren İlham Perisi heykellerinin benzeridir (5.54, 5.63). Pozu, geç antik dönem heykelinin tipik özelliklerinden canlılık katıcı bir farklılık sergilerken, başı Yunan Apollon'unu andırır. Dalgalı saçı *uşinişa*'yı gizler ve sadece kaşlarının arasındaki saç buklesi *urna* ile sarkmış kulak memeleri, Buda'nın ayırıcı işaretleri olarak bırakılmıştır. Bununla birlikte, kalbinde taşıdığı yüce ve yumuşak huzur ifadesini böylesine zarafetle aktaran bu asil figürün Batı sanatında benzerine rastlanmaz. Daha ileri tarihli bir başka Buda başında (**6.17**) Yunan simetrisi, dengesi ve duruşu, Hindistan'ın kendine özgü duyusal maneviyatıyla tekrar birleştirilerek Doğu huzurunun bir başka yüksek imgesi, Doğululaştırılmış Apollo yaratılmıştır. Batı ve Doğu'nun Gandhara sanatında buluşması sadece Buda'nın Hint imgesini değil, belki Çin'in Buda'ya bakışında daha da fazla derin etkiler yaratan yeni bir insan güzelliği tipini öne çıkarmıştır.

Buna mukabil Mathura Buda'sı imgeleri, bölgenin kırmızı kumtaşından yapılmış gösterişli bir yüksek rölyef örneğindeki gibi saf Hintlidir (**6.18**). Burada Buda, daha doğrusu yazıtın açıkladığı üzere Sakyamuni aydınlanmasını başarmadan önce, Bodhi ağacının altında yoga pozunda bağdaş kurmuş



6.18 Oturan Buda, Katra, Mathura, Hindistan, MS 2. yüzyıl. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 69.2 cm. Devlet Müzesi, Mathura.

oturmaktadır. Kraliyet statüsünü aslanlı taht ile yelpazeler tutan iki hizmetkâr, manevi gücünü ise yukarıda dolaşan semavi varlıklar ile ayak tabanlarıyla avucuna oyulmuş çarklar dâhil ayırıcı işaretler belirler. Şişkin üst gövdesi, Sançi'deki *yakşi*'lerin (6.5) hatta çok daha eski İndus Vadisi heykellerinin (2.22, 2.23) nefes almışa benzeyen niteliğine sahiptir. Aynı şey, yazıtı vasıtasıyla Maitreya yani geleceğin Buda'sı olarak teşhis edilen, –kısa boyuna rağmen anıtsal, son derece erkeksi ve güçlü– Bodhisavattva'larda olağan sayılan mücevherleri takmış ve erkeksiliği üstüne yapışık giysisinin altında açıkça işaret edilmiş ayakta duran çok farklı bir figür için de söylenebilir (**6.19**). Bu tür imgeler Gandhara heykeltıraşlarını etkilemiştir. Aynı tarihlerden örneğin bir Roma lahdi üzerinde yakışıksız görünmeyecek figürlerle çevrelenmiş bir Gandhara frizinde (**6.20**) belirirler – bir erkek toga giymiş olarak görünürken, yanındaki klasik poz vermiş bir diğeri Hindistan sanatında sınır tanımaz erotik sahnelerde bile nadir rastlanan bir çıplaklık içindedir. Ancak heykeltıraş, Batı sanatlarının model sağlamadığı Hint yoga pozunda gözle görülür şekilde sıkıntı çekmiştir. (Toplanmış bacaklar gövdenin altında kenar yastığına benzemiş ve yukarı alınmış sağ ayak bir helezona dönüşmüştür.) Friz Buda'nın doğumunu, Bodhi ağacı altında meditasyonunu ve burada resmi verilen parçada Geyik Parkındaki (tahtın üzerindeki iki geyik arasında duran



6.19 Maitreya, Ramnagar (Ahicchatra), Hindistan, MS 2. yüzyıl. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 66 cm. Hindistan Ulusal Müzesi, Yeni Delhi.

çarkla temsil edilmektedir) ilk vaazını ve yatağının önündeki son müridi meditasyon yaparken ölümünü göstermektedir. Ölçekteki farklılık görece önemlerini belirtmektedir. Mathura rölyefindeki Buda da yanındakilerden çok daha büyüktür. Buda sanki izleyenlere hitap etmek istermiş gibi yüzündeki şefkatli ifadeyle hafifçe öne eğilmiş, yanındakilerin ise



6.20 Gandhara'dan Buda'nın Geyik Parkındaki ilk vaazı ve ölümünü gösteren rölyef, Kuşan, detaylar, MS 2. yüzyıl sonu - 3. yüzyıl başı. Koyu gri-mavi kayrak taşı, yüksekliği 67 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Institution, Washington DC.

mevcudiyetleri, hayattaki hocalarının yanında bir gölgeden fazlası değildir. Gandhara frizindeki küçük ikincil figürler canlılık içinde itişip kakışırken, Buda, kendisine tapınanlar tarafından çevrelenmiş kahraman heykelleri gibi durgun, etrafından kopuk bir anıtsallığa bürünmüştür. Daha sonraki dönemlerde Budist sanatında görüleceği gibi insanlığın acı ve sevinçlerinden uzaklaşarak, tanrı olarak temsil edilmiştir.

Gandhara ve Mathura sanatları Hint sanatında "Klasik" denilen üslubu biçimlendirmeye birlikte katkıda bulunmuşlardır. Bu üslup, Maurya'nın başkenti Pataliputra'da MS 320'de kralların kralı sıfatıyla tahta çıkan I. Çandra Gupta'ya atfen Gupta dönemi adı verilen üç yüz yıllık süre boyunca olgunluğa ulaşmıştır. Bu üslubun, esasen dünya dini sanatının en güzel örneklerinden biri, Buda'nın ilk vaazına ilişkin yüksek bir rölyeftir (**6.21**). Oyma ustalığı tekniğindeki bu mükemmellik, belki Gandhara pratiğinden gelmiştir ancak ayrıntılara verilen aşırı belirginlik ve Batı'da benzeri hiç görülmeyen özenle tanımlanmış tensel biçimiyle daha da incelikli hale getirilmiştir.

Gandhara heykeltıraşları Buda'yı neredeyse Batı'daki kadar insan biçimli tasvir etmişlerdir. Gupta heykelinde ise ilahi bir öz, tüm dünyevi işlerden sıyrılmış saf bir ruh, yakmayan bir ışık gibi görünmektedir. Böyle bir figürün, Hintlilerin aralarına algılamayı da dâhil ettikleri duyuları aşarak teşvik etmeyi amaçladığı meditasyonun bir ürünü olduğu anlaşılmaktadır. Konuya dair daha eski tarihli çark, geyik (maalesef hasar görmüştür) ve müritler gibi elzem semboller özümsenmiş ve genel etkiye tabi kılınmıştır. Buda'nın *mudra* yani ezoterik bir işaret dili teşkil eden hareketlerden birini almış zarif elleri, Öğreti Çarkı'nı yani *Dharmacakra*'yı döndürmektedir. Bununla birlikte heykel, dini aurasının dinginliğini ve şiddetten uzak manevi tesirini formundan olduğu kadar sembolizminden de almaktadır. Uhrevi huzuru, en basit ve en kendine yeterli geometrik figürleri birleştiren eksiksiz bir simetrik denge belirtmektedir. Boynun, belin ve bacakların altındaki örtünün kıvrımlarını belirten hatlarda halenin geniş halkaları yansımasını bulmaktadır. İki üçgen de kesişmektedir; bunlardan biri başın tepe noktasından dizlere kadar vücudu içine alırken, diğeri ince belli, geniş omuzlu üst gövdeyi takip ederek halenin kenarında asılı semavi varlıklara doğru genişlemektedir. Başın oval biçimi belki de Hintlilerin yumurta şekilli evren düşüncesine göndermede bulunmakta ve kaşların keskin hatları ve gözkapakları yüzün kavislerini tekrar etmektedir. Bu kadar yalın bir düzenlemenin bu denli doğallık ve rahatlıkla herhangi bir şekilde doğallığını yitirmeden doğaüstü olabilen böylesi asil bir insanlık imgesiyle kaynaştırılabilmesi, heykeltıraşın dehasını göstermektedir.

Birçok Hint heykeli gibi bu figür de doğal boyutlardan küçüktür. Batılıların natüralizm ve gerçeğe benzerlik saplantılarından kendilerini masun tutan iç manevi gerçekliğin arayışı içindeki Hint heykeltıraşları, her ne kadar bazen devasa heykel aşırılığına kaçsalar bile çoğunlukla en iyi sonuçları küçük ölçekli figürlerde almışlardır. Ayrıca küçük ölçekli figürlere bile güçlü endam vermek için tasarlanmış bir vücut oranları kanonu geliştirmiş ancak bunu matematiksel oranlara dayandırarak Klasik Yunan'ın görsel tezahür kanonlarından



6.21 Sarnath'dan Buda'nın ders verişi, Hindistan, Gupta, MS 5. yüzyıl. Kum taşı, yüksekliği 1.58 m. Sarnath Müzesi.



6.22 Sançi'den Bodhisattva'nın üst gövdesi, Gupta sonrası dönem (?), MS 5. yüzyıl. Kum taşı, yüksekliği 87 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

6.23 Nagaraja ve eşleri, 19. mağara, Ajanta, Hindistan, MS 5. yüzyıl sonu.



ziyade eski Mısır'a yakınlaşmışlardır. (Çene ile alnın üst noktası arasındaki mesafe emsal teşkil etmiş, bunun dokuzla çarpılması tam boylu figürü vermiştir.) Bu fikirle kavranan kanona özenle uyulması –konu gerektirdiğinde– örneğin Bodhisattva'nın tabiatını belirtirken, hissi uygulamaya engel teşkil etmemiştir. Fiziki güzellik göze cazip gelmiş fakat aynı zamanda zihni, duyular ve anlama gücünün ötesinde düşünüp taşınmak için hazırlamıştır. Gupta döneminden muhtemelen daha sonra yapılmış ancak bu dönemin yüksek teknik başarı standardını koruyan kırmızı kum taşından bir üst gövde, kemerden yukarısı keskin hatlı mücevherler ve antilop derisinden atkıyla dengelenerek hafifçe ileri taşan kıvrak bir atletik gencin kadife yumuşaklığında ancak diri teninin, ne kadar hassas işlenebileceğini göstermektedir (**6.22**). Sançi'deki gibi burada da (6.5) *tribhanga* pozuyla kanlı canlı yaşam ve sallanıştaki tahrik edicilik fikri uyandırılmaktadır. Ajanta'daki Naga kralının –Budistlerce koruyucu gözüyle



6.24 Büyük Bodhisattva, 1. mağara, Ajanta, MS 7. yüzyıl. Duvar resmi.

bakılan yılan tanrı– bir iki eşiyle birlikte hükümdar rahatlığı içinde oturur haldeki rölyefi daha da büyük bir natüralizmle işlenmiştir (**6.23**).

Gupta döneminde resim sanatının heykel kadar geliştiğini, çok kötü korunmuş olmakla birlikte, Ajanta mağaraları adı verilen kayalara oyulmuş tapınaklardaki duvar resimleri göstermektedir. Bunların en etkileyicilerinden ve en az zarar görmüşlerinden birisi, gerçek boyutlardan bir miktar ve çevresindeki çok sayıda figürden çok daha büyük bir Bodhisattva resmidir (**6.24**). Teknik açıdan freske yakındır:

Kayanın yüzü, kil ve diğer malzemelerden oluşan bir karışımla sıvanmış ve pigmenti özümsemesi için nemli tutulan kireçle kaplanmış, dış hatlar kırmızıya boyanıp ardından renkle doldurulmuş ve en nihayetinde tüm yüzey cilalanarak parlaklık kazandırılmıştır. Çevre çizgisi, ara sıra kullanılan gölgelerle formları tanımlamakta, parlaklıklar sadece ışığın etkisini göstermemekte sağlam modellemeyi de belirtmektedir (Bodhisattva'nın burnunun kemeri cildinin geri kalanından daha soluktur ve her iki yanında gölgeler vardır).

Hayali kurulan bir uyum ve evrensel iyilik duygusu bu kudretli resme sinmiştir. Figürler her yerde gezinmelerine rağmen, o kadar rahatlık içindedirler ki, en ufak bir kalabalık duygusu yoktur. Akla getirdiği şey *horror vacui* (boşluk korkusu) değil de dolgunluktan duyulan memnuniyettir. Hükümdar veya ilahi sevgi dolu bir çift Bodhisattva'nın sol tarafında uzanmıştır: diğer tarafta zengin mücevherler iliştirilmiş saçlarıyla esmer tenli bir kadın durur. Gerideki ağaçların arasında, daha doğrusu duvarın tepesinde maymunlar, tavus kuşları ve masalsı yaratıklar görünür. Resmi Batı usulüyle mekândaki figürlere dair bir yanılsamayla "okumak" doğru değildir. Kendi mahrem düşüncelerine dalmış figürler, aynı şekilde derin düşünen izleyici tarafından teker teker incelenmelidir. Hintli sanatçılar Mısır ve Yunanlar nasıl ön cepheden çizmekten kaçınmışlarsa, Hint sanatçıları da en az onlar kadar dikkatle profilden kaçınmışlardır. Avrupalı anlayışla bir komposizyona, parçaların ilişki kurabilecekleri kapsamlı bir denetleyici şablona rastlanmaz. Biçimler, bulutlar gibi sürüklenmiş görünür, esere hayal kurarmış gibi veya rüyasal bir nitelik katar. Avrupa resminden, Hint müziğinin Batı müziğinden farklılığı gibi, derin bir farklılık gösterir.

Bodhisattva *tribhanga* pozunda durmakta, yumuşak bir düşüncelilik ifadesiyle bakışlarını karşıya yöneltmektedir. Hatları, elbette kasıtlı olarak Budist edebiyatında doğaüstü güzelliği canlandıran benzetmeleri akla getirmektedir – Hint yayı gibi bükülen kaşlar, nilüfer çiçeği yaprakları gibi gözler vs. Mücevherli bir taç, safir çengelli bir inci kolye ve Brahminlerin göğüslerine taktıkları türden kök incilerden dokunmuş bir boncuk dizisi hep birlikte prenslik statüsünü belirtmektedir. Elindeki simgesel mavi renkli nilüfer çiçeği, onu, *Mahayana* Budizminin en önemli figürlerden, Çin'de Guanyin ve Japonya'da Kwannon olarak tapılacak, Avalokitesvara (aydınlık sezgiye muktedir) Padmani olarak teşhis edilmesini sağlamaktadır (bkz. s. 266, 281). O, ebediyen aydınlanma öğretisini dünyadaki tüm varlıklara öğreten Buda'nın gücüdür. Taktığı semboller, semavi prens olarak rolünün dışında tarihi Buda'nın dünyevi bir prens olarak gençliğine atıfta bulunmaktadır. İnsanlığın ilahi merhamet ve şefkatinin kişileştirmesi olarak inanç ve hisleri, Nirvana'ya ulaşmış uzak bir figürden çok daha iyi tatmin etmiş ve öğretmenden ziyade her ruhta mevcut kurtarıcı gücün simgesi halinde görülmeye başlanmıştır. Ayrıca geleneksel Hint dini kültlerinin her yerde hazır ve nazır olan tanrılarına daha çok benzemekteydi. Elindeki nilüfer çiçeği, onu, Aryan öncesi Lakşmi ve ayrıca Vişnu ve Brahma ile ilişkilendirmektedir. Bu resmin Ajanta'da uygulandığı yedinci yüzyılda, *Mahayana* inançları aslında Budizmi kökenlerine çekmeye başlamaktaydı.

Yedinci yüzyıl başlarında harekete geçen Müslüman işgalinden sonra kuzeyde bütünüyle silinmiş (günümüze çok az anıt kalmasının sebebi budur) ve güneyde de bütünüyle Hinduizme asimile edilerek zamanla Vişnu'nun yeniden doğuşu yani avatar olarak görülmüştür. Dolayısıyla Budist sanatın daha sonraki tarihi büyük ölçüde Hindistan'ın dışında bulunur (bkz. s. 244-87).

HİNDİSTAN'DA HİNDU SANATI

Hıristiyan çağının ilk bin yılında Budizm, Jainizm ve Hinduizm gerilim yaşamadan yan yana gelişmiş, aynı etkilere maruz kalmış, fikir ve sezgi alışverişinde bulunmuştur. Bu durum heykelde çok belirgindir. Budistler ve Jainler herhalde şiddetten uzak kalma öğütlerini her zaman Hıristiyanlardan daha fazla uygulamamışlardı. Ancak Hinduizmi oluşturan çok yönlü ve dogmatizmden uzak dini ve felsefi inançlara bağlı kişilere baskı uygulamamış ve onlardan baskı da görmemişlerdi. Dolayısıyla bu dinlerin ilham verdiği sanatlar üsluptan çok ikonografide farklılık gösterir. Jain *tirthankaras*'ın yoga pozunda oturan görüntüleri –zamanla mükemmel bilgiye erişmiş ayrıca *jina*'lar veya fatihler olarak da anılan 24 kişi– tamamen çıplaklıklarının dışında her zaman giyinik Buda'lardan zorlukla ayırt edilebilir. (Üzerine sıkıca oturan giysiler ilk hallerinde boyalıydı ve bu nedenle şimdiye nazaran daha fazla dikkat çekiciydi.) *Yakşi*'ler (bkz. s. 218) üç dini grubun yazıtlarının tümünde belirmekle beraber, Sanghol'de bulunan ve içinde tek parça haz verici bir takımın da yer aldığı Budist stupaların dış parmaklıklarındaki –kıvrılan beli ve tahrik edici gülüşüyle bir tepsi taşıyan çocuğun çitin üstünden bakışlarının temsil edildiği figürü– en önemli tasvirleridir (**6.25**). Hinduizm bugüne dek Hintlilerin büyük kısmının dini olarak kalmış ve sanatsal mirası Hint Budizmi ve Jainizm (her zaman kıyasen küçük bir tarikat olmuştur) ile karşılaştırılamayacak kadar zengindir. İkonografisi de farklı anlamlara sahip sayısız figürü içerir ve çok karmaşıktır.

Hint tanrılarının en azından MÖ birinci yüzyıldan beri yontulduğu bilinen tasvirleri, Müslüman ikona kırıcıları tarafından Buda tasvirlerine göre daha da acımasızca tahrip edilmiştir. Ancak Güneydoğu Hindistan'ın Madras yakınlarındaki Gudimallam yöresinde bir tasvir korunmuş, hâlâ

6.25 Parmaklık, Sanghol, Hindistan, MS 2. yüzyıl. Kırmızı kumtaşı, yüksekliği 1.01 m.



kutsal sayılmakta ve her gün tereyağıyla kutsanmaktadır – parlak yüzeyinin sebebi de budur (**6.26**). Budist imgelerinden çok daha fazla bir natüralizmle yontulmuş bu tasvir, Şiva ya da onun prototipi olan en eski ve kutsal Sanskritçe *Rig Veda* yazılarında anılan vahşi avcı ve ateş tanrısı Rudra-Agni'yi, bir elinde ölü bir antilop diğer elinde bir vazo ile silah tutar halde bir cücenin omuzlarında ayakta dururken göstermektedir. Arkasındaki devasa fallus, yerlilerin eski üreme kültlerinde farklı bir kökene sahipti. İndus Vadisi uygarlığından çok sayıda pişmiş topraktan küçük fallus günümüze ulaşmış olup, penisi tanrısallaştıran insanlara *Rig Veda* küçümseyerek göndermede bulunur. Öte yandan yerli ve Aryan inançları Hinduizmde birleşmişti.



6.26 *Linga* ile Şiva, Gudimallam, Hindistan, MÖ 1. yüzyıl. Taş, yüksekliği 1.5 m.

Hint tanrılar panteonunun belli başlı tüm üyeleri, Orta Hindistan'da bulunan Deogaeh tapınağındaki Gupta döneminin güzel bir rölyefinde bir araya toplanmıştır (**6.27**). Tapınağın adandığı Vişnu en önemli konumdadır. Dünyaya ve üstündeki tüm yaratıklara, çoğu zaman Vişnu'nun rüyalarının veya kâbuslarının mahsulü denilerek atıfta bulunulur. Burada uyurken, tüm varlıklara can veren kozmik sularda yaşayan, ilahi olduğu kadar bu dünyaya da ait Ananta (sonsuz) adlı dev yılanın boğumları üzerinde uzanmış haldedir. Tanrı ile dokuz başını kaldırarak onun üzerinde bir gölgelik oluşturan yılan tek bir ilahi kozmik özün –yaşamın tüm biçimlerinin altında yatan ve içinde saklayan enerji– tezahürleridir. İnananlarla tanrı arasında aracılık eden, aslında Hindistan'ın Aryan dönemi öncesi sakinlerinin taptığı doğa ruhlarından biri olan eşi Lakşmi, Vişnu'nun sağ ayağını tutmakta ve okşamaktadır. (Yılan da *naga*'lar adlı Dravidler'in su ruhlarıyla muhtemelen bağlantılıydı.) Yukarı kesitin merkezindeki yoga pozu almış



6.27 Vişnu Ananta'da, Vişnu Tapınağı, Deogarh, Hindistan, MS 5. yüzyıl.



6.28 Şiva Mahadeva, Şiva Tapınağı, Elephanta, Hindistan, MS 6. yüzyıl ortaları. Taş malzeme, yüksekliği 5.44 m.

6.29 *Linga*, Şiva Tapınağı, Elephanta, 6. yüzyıl ortaları.



bir figür, üç yüzüyle Brahma olduğunu açığa vurmasaydı Buda ile karıştırılabilirdi. Vişnu'nun göbeğinden büyüdüğü söylenen (gerçi bu Deogarh yontusunda doğrudan belirtilmez) nilüfer çiçeğinden bir tahta oturmuştur. Sol tarafında filine binen İndra vardır; sağında ise Şiva ile eşlikçisi bir boğaya binmişlerdir. Rölyefin tabanında, yukarıdaki ebedi uyku haliyle tezat teşkil eden, meşgul tavırlarıyla yer alan beş erkek ve bir kadın, diğer tanrıların yeryüzündeki yeniden doğmuş halleridir. Bunların hikâyeleri ise Vişnu'nun avatarı veya – MÖ 200 civarında yazılmış ve Brahminlerin ezoterik Veda dininden tanrıcı popüler Hinduizmin çıkışına işaret eden etkili dini şiir *Bhagavad Gita*'da aktarılan – Krişna olarak bireysel tezahürüyle ilişkilidir. Hint din tarihi bağlamında, Deogarh rölyefinin Brahma'ya ikinci yeri vermiş olması, daha sonraları en yaygın kült haline gelen ve hâlâ da Hindistan'da öyle olmaya devam eden Krişna'ya sadece göndermede bulunması ilginç bir husustur.

Ortodoks Hindu tanrı üçlemesi, evrenin yaratıcısı Brahma, koruyucusu ve destekçisi Vişnu ile yok edicisi Şiva'dan meydana gelir. Fakat özlerinde aynı olmalarına rağmen aralarında rolleri değişebilir ve her biri diğer üçünün özüyle eşleştirilebilir. Şiva, kendisine adanmış, Bombay limanından 9,6 km uzaklıktaki Elephanta Adasındaki kayalıklardan oyma bir tapınakta bir üçleme olarak gösterilmektedir. Üç başlı 5 m yüksekliğindeki büstü, girişin karşısındaki karanlık bir

KAVRAMLAR

Tanrısallık: Apollo'dan Vişnu'ya

İnsanlığın üstünde ve insan kavrayışının ötesinde, somut olmayan, fakat yine de içgüdüsel olarak anlaşılabilen Tanrısal Varlık kavramı görsel sanatların ana ilham kaynaklarından biri olmuştur. Binlerce yıl boyunca, çoğu zaman büyük ve unutulmaz sanat eserlerinin manevi kaynaklığını yapmışlardır. Tanrısallığın sureti soyut sembollerden insan, hayvan veya insan ile hayvan formlarının bileşimine kadar değişen farklı yollarla temsil edilebilir. Eski Yunanlar tanrı ve tanrıçalarını idealize edilmiş insan formlarında, tanrısallıklarını belirtecek sıfatlarla –örneğin Afrodit veya Apollo olarak– anlamışlar ve bu uygulama Hıristiyanlar tarafından azizlerin tasviri için benimsenmiştir. Fakat İkinci Emir'deki tasvir yasağı, Baba Tanrı için, tasvirin tapınılacak bir idolle karıştırılamayacağı anlatım sahneleri dışında bunu engellemiştir. Müslümanlar da putperestlikten tiksinmiş ve Hıristiyanlar gibi yasaklanmasında ve hatta işgal ettikleri ülkelerin, özellikle Hindistan alt kıtasının dini sanatını tahrip etmekte titiz davranmışlardır. Bununla birlikte, soyut tanrısallık kavramına somut biçim verme imkânları, Hindu heykelinden daha mahirane başka hiçbir yerde keşfedilmemiştir.

En eski Hint kutsal yazıları olan *Vedalar* (MÖ y. 1300–600) ve *Upanişadlar* (MÖ y. 800–500), ancak müritler tarafından tamamen anlaşılabilecek yüksek metafizik öğretiler içerirler. Tanrısal varlıkların görselleştirilmesi yönündeki insanların ortak taleplerine herhangi bir taviz vermezler. Ancak ileri tarihli ve daha erişilebilir MÖ ikinci yüzyıldan *Bhagavad Gita*'da Savaşçı Arjuna, Vişnu'nun avatarı tanrılar tanrısı Krişna'ya, kendisini Yüce Varlık şeklinde göstermesini istediğinde şu vaatlerde bulunulmuştur:

> *. . . sayısız harika görüntüler: sayısız çehrelerin gözleri, birçok semavi süsler; semavi çelenkler ve örtüler, cennet kokuları sürülmüş biçimler. Tüm mucizeleri içinde barındıran sonsuz tanrısallık her yanı sarmıştı. Bin güneşin ışığı ufukta yükselse, bu görkem Yüce Ruh'un ışığıyla ancak karşılaştırılabilirdi. Ve Arjuna bir ışık içinde tüm evrenin çeşitliliğini, tanrıların tanrısının bedeninde muazzam bir birlik içinde dururken gördü. Huşu ve şaşkınlıkla titrerken ve ellerini hayranlıkla birleştirirken tanrısına şöyle söyledi: 'Sende tüm tanrıları görüyorum. Ey Tanrım ve senin yarattığın varlıkların sonsuzluğu... Tüm çevremde sonsuzluğunu; sayısız kollarının gücünü, sayısız gözlerinden görüntüleri görüyorum. . .*
> *Sevinçten uçuyorum ve yine de kalbim korkuyla titriyor. Bana merhamet et, tanrıların Efendisi. Tüm evrenin sığınağı, bana tekrar insan biçimini göster. Seni, kolları sonsuz olanı, tekrar dört kollu biçiminde görmenin hasretini çekiyorum.' Her şeyin tanrısı korkularına huzur getirdi ve kendisini huzurlu güzelliğiyle gösterdi.*

Bhagavad Gita, bir ölümlü ile bir tanrı arasında şahsi ilişki düşüncesinin yer aldığı ilk Hint metnidir. Hindu tanrılarının ilk tasvirleri de aynı zamanlarda yontulmuştur. Tanrıların ayırıcı özellikleri başlangıçta tahminen din görevlileri tarafından belirlenmiş ve bu bilgiler bir heykeltıraş kuşağından bir sonrakine aktarılmıştı. Altıncı yüzyıla gelindiğinde, bu bilgiler, *Manasara Silpasastra* gibi kuralları belirleyen eserlerde toplanmıştı. Burada örneğin "Şiva'nın tasviri dört kol ve üç gözle donatılmalı ve başına düz saç konulmalı... üst sağ kolu koruma teklif eden bir pozda, sol üst kol ihsan veren bir pozda olmalıdır; diğer sol ve sağ eller sırasıyla antilobu ve davulu tutmalıdır...

Saravati [Brahma'nın eşi ve bilgi tanrıçası] bir nilüfer çiçeği tacına yerleştirilmeli ve bağdaş kurarak oturmalıdır. . . " Aynı şekilde, tanrıları ölümlülerden ayıran vücut oranları ölçeği için de kurallar belirlenmişti. Belirtilmese dahi, tanrısal mutlak gücü ifade etmek için ikiden fazla kolun, her şeyi gördüğünü akla getirmek için ikiden fazla gözün gerektiği kabul edilmekteydi.

Bu tür heykeller, ayinlerde kutsanacak veya tanrısal ruh yüklenecek tasvirler olmaktan ziyade tek başına tapınma objeleri gibi anlaşılmışlardır. MS sekizinci yüzyıl filozofu ve sufisi Şankara'ya göre "Yüce Efendi, sadık müritlerine lütufta bulunmak için cismani biçime bürünmek isterse, bunu yapabilir." Tanrı bilimciler, Vişnu heykellerine dair halk kültünü, tanrının merhamet ederek kendisini bağlılarına göstermesini ve bir puta dönüşme ve – mevcudiyetiyle kutsallaştırdığı maddi objelerle karıştırılma riskini de göze alarak –duyularla kavranmasına izin vermesi olarak değerlendirmişlerdir. Hindular için gerçek, görüntüler dünyasının ötesindedir ve bu nedenle tanrıların tasvirleri, nihai tek gerçeğin yanıltıcı tezahürleridir.

oyuğun zemininde sanki yükselerek çıkar (**6.28**). Sol taraftaki kobra ve ölüm başlıklı bıyıklı, sert bir erkek profili, diğer taraftaki çekici dudakları ve yapılı saçlarıyla yumuşak bir şekilde model verilmiş kadın yekdiğerini dengelemektedir. Kutsal ruhtan veya yukarıdan bakarak yüce yerini koruyan merkezdeki çift cinsiyetli çehrenin temsil ettiği Mutlak'tan türeyen kadın ve erkek, yıkıcı ve yaratıcı ilkeleri belirtmektedirler. Bir bütün olarak bu ezici imgenin –antik Batı'nın sade anlayışlı, daha doğrusu safça insan biçimi verilmiş tanrısal varlıklarından çok farklıdırlar– Mutlak'ın olağanüstü varlığının ikiliklerinde ortaya çıkması esrarına somut bir biçim vermektedir. Fakat bu imge tapınaktaki ana tapınma objesi değildi. Dört girişli bir iç mabet, *linga* adı verilen üstü kubbeli basit bir monolitik silindiri çevrelemektedir. Kelime anlamı

"işaret" demek olan *linga*, burada özellikle Şiva'nın tezahürü olarak erkek cinsiyetinin işaretidir (**6.29**). Bu tür mabetler Şiva'ya adanmış her tapınakta bulunur.

Beşinci yüzyıla gelindiğinde önemini daha çok belirtmek için *linga*'ya Gudimallam'dan (6.26) daha az belirgin bir fallus formu verilmişti. Şiva'nın yaratıcı enerjisini ifade etmeyi sürdürürken bir yandan da cinsel gücün zihni güce dönüşmesini, yoga meditasyonu aracılığıyla duyusaldan transendental alana yükselişi simgelemektedir. Çoğu zaman kadın üreme organının sembolü dairesel *yoni* üstüne yerleştirilmekte, böylelikle birlikte evrenin ikiliği içinde birliği ifade etmektedirler. Eski bereket kültlerinin kabarık fallusu artık yalın, neredeyse geometrik bir forma bürünmüş ve tüm erotik duyarlığın izlerinden arınarak transendental bir anlam kazanmıştır. Soyutlama artık tek bir aşama daha ileri gidebilirdi: İnananlar Madras'ın güneyinde Çidambaram'daki bir tapınağa, görünmez esirin *linga*'sı Akasalinga'ya tapınmaya giderler. Batılı zihinler için görülmez bir sembol fikri çelişkilidir. Ancak ne Hint sanatı ne de onunla sıkıca bütünleşmiş din felsefesi rasyonel analize yatkındır. Her ikisi de akıl üstüdür. Bir Hint heykeli, Platon veya Aristoteles algısıyla (bkz. s. 169) illüzyon yaratan bir benzetme değil zaten kendisi illüzyon yaratıcı olan görünür dünyanın parçasıdır. Gerçek ve fikirsel, natürel veya sembolik arasında hiçbir ayrım yapılmamaktadır.

Ne de Batı'nın mekân ve katı madde adını verdiği şeyler arasında bir ayrıma gidilmez. Hint kozmolojisine göre görünen dünyamız her yere nüfuz eden *akasa* veya esir denen parlak bir özden meydana gelmekte, bunun küçük bir parçası yoğunlaşarak havayı oluşturmaktadır. Benzer bir işlemle ateş havadan, su ateşten ve katı toprak sudan oluşmuştur. Hava diğer elementler gibi bir özdür ve evrende boş mekân olmadığından Avrupalı sanatçıları yüzyıllarca şaşırtmış ve aklına takılmış rölyeflerde (veya resimlerde) mekân yanılsaması yaratma sorunu zaten hiç ortaya çıkmamıştır. Hint heykeltıraşı, eserin yüksek tanrısal varlığın

6.30 *Ganj'ın yeryüzüne inişi*, Mamallapuram, Hindistan, MS 6. ve 7. yüzyıllar.





6.31 *Ganj'ın yeryüzüne inişi*, Mamallapuram, detay, MS 6. ve 7. yüzyıllar.

yaratıcı etkisi altında yoğunlaşarak elle dokunur bir öze dönüşmesine benzer bir yöntemle figürleri doğadaki taşlardan yontarak biçimlendirmiştir.

Bu düşüncelerin gücü ve Hint sanatının formları üzerindeki etkisi güney sahillerindeki Madras şehrinin güneyine düşen Mamallapuram'daki muazzam bir granit kaya üzerinde yapılmış olağanüstü bir yontuda açıkça görülebilir (**6.30**). Konusu farklı şekillerde yorumlanmış, Ganj Nehrinin Şiva'nın saçının bukleleri arasından dünyaya inişi efsanesi veya büyük güney Hindistan kahramanlık efsanesi *Mahabharata*'da geçen Arjuna'nın çektiği çilelerle savaşta Şiva'nın yardımını kazanmasını anlatan vaka olduğu söylenmiştir. Hatta bu iki konunun birleştirilmiş olması da mümkündür. Tanrısal varlıklar, insanlar, yarı insanlar, doğal boyutlarında filler dâhil hayvanlardan oluşan 100'den fazla büyük figür doğal kaya yarığının her iki yanında durmakta, üst kısımda ise *nagas* kral ve kraliçesi havada süzülmektedir. Yaklaşık 6 metre yüksekliğinde ve 24 metre uzunluğundaki yüzey sanki mayayla kabarır gibi yaşamla kaynaşmaktadır. Özel durumlarda yukarıdaki sarnıçtan sular köpürerek açıklığa aktığında bu etki daha da güçlenmiş olmalıydı. Tekil figürler, özellikle hayvanlar rölyefin efsanenin tek bir sahnesini yansıttığını akla getirmektedir: Ganj'ın göklerden inerek dünyaya bereket getirme ânı. Ancak daha önceki olaylar da kaydedilmiş, anlatım silsilesi içinde zamana yayılmak yerine kompozisyona yedirilmiştir. Yarığın hemen solundaki bir tapınağın yanında meditasyon yapan iki yogi hikâyenin çok başlarına aittir (**6.31**). Hemen altlarındaki iki Brahmin, heykeltıraşın kendi dünyasından ve zamanından gelmiş gibi görünen figürlerdir; bir tanesi günahları temizleyen kutsal akarsuda yı-



6.32 Durga ve iblis, Mahisasaramardini mağarası, Mamallapuram, 7. yüzyıl.

6.33 Bhima Ratha ve Dharmaraja Ratha, Mamallapuram, MS 630–70.





6.34 Kailasa tapınağı, Ellora, Hindistan, MS y. 750-850. Volkanik kaya.

kandıktan sonra kurulanmaktadır. Ganj'ın Kuzeydoğu Hint ovalarını sulamak için yeryüzüne inişi mucizevi bir hadisedir ve bu nedenle efsanenin farklı sahneleri eş zamanlı gösterilebilir. Batı'nın mekân fikrini göz ardı eden sanat, zamanı da aşmıştır. Devamlılık veya silsile hiçbir anlam ifade etmez. Bu yontuda tüm zamanlar sonsuza dek mevcuttur, zira T. S. Eliot'tan bir alıntı yaparsak "bitiş ve başlangıç her zaman oradaydı, başlangıçtan önce ve bitişten sonra."

Bu Hint ebediyat veya ebedi an kavramı yakınlardaki bir mağaranın içinde bulunan aslana binmiş, sığır başlı adama karşı cüce ordusunun başında savaşa giren bir kadın rölyefi gibi heykellerin bünyesinde mevcuttur (**6.32**). Bu kadın, her şeyin anası, yüce tanrıçanın kişileştirmelerinden biridir. Yaradılışı o kadar karmaşıktır ki, birbiriyle ilişkili çeşitli rollerine göre farklı isimler verilmiştir. Bu isimler edilgen, müşfik, felsefi yönlerini de cisimleştirebileceği Şiva'nın enerji katan kadın yekdiğeri ve eşi Parvati'den ölümü simgeleyen ürkütücü Kali'ye kadar değişir.

Burada enerjiyi cisimleştiren, tanrılar tarafından yaratılmış ve gücü onlardan daha büyük sığır iblise karşı savaşması için silahlandırılmış Durga olarak gösterilmektedir. İyi ve kötü arasındaki ebedi çatışma resimlenen hikâyenin ağırlık noktasıdır ve Durga'nın zaferi burada gösterildiği üzere dini idrake erişilmesine dair bir metafor olarak anlaşılmalıdır, ancak hâlâ tamamlanması gereklidir. Kompozisyonun merkezindeki yay iki temel gücü, yani iblisi ve o esnada geri çekilmeye başlamış maiyetini düzgünce ayırır. Hikâyenin daha geniş, insanlara ilişkin yönü, figürlerin sadece aldıkları pozların natüralizmi ile değil –örneğin bunlardan biri hemen aslanın başının önünde yere yuvarlanmaktadır– ölçeğiyle de vurgulanmıştır. En önemli figür olmasına rağmen ince yapılı Durga, iblisten ve yandaşlarından çok daha ufaktır. Bu, huşu duyulacak bir dini ikon olmaktan ziyade ayaklarının önünde yatan ölü iblis ile tanrıçanın birçok başka imgesi gibi üzerinde düşünülmesi gereken efsanevi bir anlatımdır.

Mamallapuram'daki üç doğal kaya bloğu yontularak müstakil hayvan –fil, aslan ve boğa– heykellerine ve beş granit kaya çıkıntısı yanlışlıkla *ratha* yani "savaş arabası" denilen monolitik taştan mabetlere dönüştürülmüştür (**6.33**). Daha önce gördüğümüz gibi (s. 221) günümüze ulaşan en eski Hint Tapınakları ve Manastırları kayalık yamaçlara oyulmuştur. Ancak tapınaklar toprak ve hava unsurlarına biçim verme ve ayırma süreciyle tamamlanarak kayalıkların kesilmesiyle müstakil olarak da yapılmıştır. Bu tür yapıların en etkileyicisi hem Budist keşişlerin hem de Brahma çilekeşlerinin yaşayıp ibadet ettikleri, hatırlanamayacak kadar eski zamanlardan beri kutsallık taşıyan Ellora'dadır. Burada bütün bir yamaç kazılarak geride zengin heykelleriyle temelden kubbe üstüne kadar 30 m yüksekliğinde Kailasa Efendisi olarak Şiva'ya adanmış bir mabet bırakılmıştır. Kuzey Hindistan'da yer alan bir dağ, evrenin doğrusal ekseni olduğuna inanılan Meru dağının yeryüzündeki sureti kabul edilmekteydi (**6.34**). Mabet aslında karla kaplı Himalaya zirvesi gibi beyaza boyanmış,

6.35 Kailasa tapınağı, Ellora, detay, MS y. 750–850. Volkanik kaya.



BAĞLAM

Ellora

MİMARLIK VE HEYKELTIRAŞLIĞIN ZİRVESİ

Ellora'daki Kailasa tapınak kompleksinin dış ve iç duvarlarının yüzeyleri (6.34) serbestçe veya ilahi bir tavırla ayakta duran, savaşan, sevişen, kendinden geçercesine dans eden ve havada uçan, oturarak sonsuzu düşünen figürlerle hayat doludur (6.35). Bunlar, sert volkanik kayaların âdeta nabzını attırıyordu. En çok, müstakil heykel kadar yüksek rölyefle yontulmuş ana figürlerin yer aldığı hikâye sahnesi göze çarpar (**6.36**). Bu rölyef, çok başlı, çok kollu şeytan Ravana'yı, Şiva'nın koluna korkuyla sarılmış eşi Parvati ile dinlendiği sırada dağı sarsarken gösterir. Bu esnada kadın yardımcısı da kaçmaktadır. Tanrılar, gerçekten dünyayı sarsan bir olaya şahit olmak için göklerde bir araya gelmişlerdir. Ancak iki koruyucu figür her bir yanda sessizce oturmaktadır ve Şiva, bir ayağının gücüyle (bazı anlatımlar tek parmağıyla demektedir) Ravana'ya üstün gelir ve onu yerin altında müebbet hapisle cezalandırır. Bireysel figürlerin ritmik hareketine rağmen, geometrik denetim altındaki kompozisyon kütleyi geri çekilen boşlukla çok güzel dengeleyerek hikâyeden alınacak dersi vurgular: kötülüğün zorbalığı iyinin gücüne karşı koyamayacaktır.

6.36 *Şiva ve Parvati Kailasa*, Kailasa tapınağı, Ellora, MS y. 750-850. Volkanik kaya, yaklaşık yüksekliği 3.66 m.



Bu rölyef, çıkartmalı heykel süreci denen, yumuşak bir malzemeyi belli bir biçime getirene kadar yığmak yerine istenmeyen malzemeyi kesip atmaya (bkz. s. 3) dayanan bir yöntemle yapılmıştır. Tapınağın bütünü de böyle inşa edilmiştir. Zirvenin en tepesinden zemine kadar bir volkanik kaya yamaçtan yontulmuştur. Bu işlem zemin planından başlayarak yukarı doğru inşa etme işleminin tam tersidir. Ancak mimar-heykeltıraşın dehası hiçbir şekilde etkilenmemiştir.

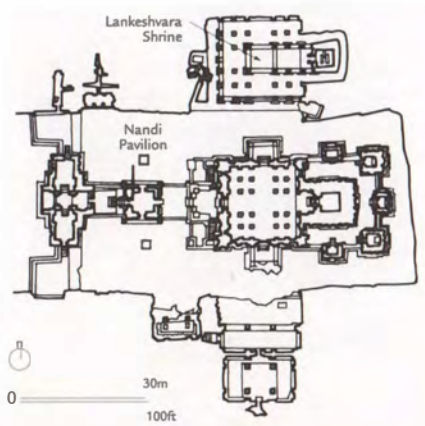
Ayrıntılarla donatılmış Ellora'daki tapınak kompleksinin bütünü, öncelikle temsil ettiği Hint mitolojisinin eksiksiz detayları ve çok sayıda kollara ayrılan karmaşıklığının tamamlayıcısı olan, bu kendine özgü Hint "yontma" mimari kavramının bağlamında anlaşılmalıdır.

Tapınak alanı zengin yontulmuş, ancak içerde ne yattığına dair hiçbir ipucu vermeyen taş bir duvarla dış dünyaya kapatılmıştır. Güneşten kurumuş ve çatlamış, arada ufak bir ağacın gölge sağladığı çıplak düzlüklerden gelen ziyaretçiler, bir bekçi odasından geçer ve hayret duyarak 91,4 metre uzunluğunda ve 45,7 metre genişliğinde, iki katlı "binaları", uzun müstakil sütunları ve en az doğal boyutlarında, olabildiğine büyük yontulmuş filleri çevreleyen etraflarında hareket için yeterli alanın da kaldığı geniş bir açık avluya çıkarlar. (Birinci kat planı, **6.37**, binanın mekânsal dağılımını belirtir.) Doğu-batı eksenine yönlenmiş bu büyük formların yanı sıra güney yamacına biçim veren, ağır ağır ilerleyen gölgeler salar. Dalgalanan ışık ve gölge, kayaya yatay bir şekilde oyulmuş tapınakların iki düzleminde bulunan revakların belirginleşen karanlığını canlandırmaktadır.

Dindar Hinduların yaptığı gibi ana tapınağı tavaf ritüeli, tapınağın temeline oyulmuş kendisini Kailasa Dağı gibi gösteren Ravana rölyeflerinin vurguladığı şekilde sürekli değişmekte olan bir olaylar silsilesi meydana getirmektedir. Zemin düzleminde bulunan ana bloklar yekparedir. Oyularak yapılan iç mekânlara, bekçi odasında bulunan, Şina'nın bindiği boğa Nandi'nin köşkü ile taştan köprü oluşturan basamaklar vasıtasıyla ulaşılmaktadır. Başka bir köprü, kutsal *linga* (bkz. s. 234) için en iç kesiminde bir mabedi olan ana tapınağa götürmektedir. Üst düzeyde de yamaç yüzüne oyulmuş tapınaklar bulunur. Bunlardan kuzeydeki Lakeşvara'ya (Şiva'nın yerel bir adı), güneydeki ise tanrıların yedi annesine adanmıştır.

Tapınak kompleksi mimari bir grup olarak çok karmaşıktır. Fakat çeşitli unsurlar, iki düzeyde birbiriyle öylesine ustalıkla ilişkilendirilmiştir ki, canlı bir uyuma kavuşmuştur. İsmi bilinmeyen bir sekizinci yüzyıl yazarı, "ilahi savaş arabalarına binen ölümsüzlerin hayretle, daha önce bu güzellikte bir yapı olmadığını, Şiva'nın tapınağının kendiliğinden var olduğunu" söylediklerini belirtir: böylesine bir güzellik sanatla oluşturulamaz ve tapınağın mimarı da büyük bir şaşkınlıkla kendine "ben nasıl bunu inşa ettim!" der.

6.37 Kailasa tapınağının planı, Ellora.



çevresindeki gri kayalıklara karşı parıldayan bir tezat teşkil etmekteydi. Tüm yüzeyi kaplayan figüratif rölyefler, sadece taştan cisim bulmuş gibi görünmemekte (**6.35**), strüktürel bir işlev görmeseler de plaster ve lentolar gibi mimari unsurlar olarak (Avrupa ve Batı'daki gibi yüzeye uygulanması yerine) gerçekten de dokunun parçasını oluşturmaktadır. Mağaralarda da birçok unsur ahşap ve sazdan yapılmış binalardan alınmıştır. Üst kısmı çok sayıda küçük tapınak modelleriyle süslü –ve yakınındaki saz benzeri çatılı Bhima Ratha'ya benzeyen– Dharmaraja Ratha'nın bulunduğu Mamallapuram'da bu durum daha açıktır. Ancak bu kayalardan yontulmuş mabetlerin öncülleri, kalıcı olmayan malzemelerden yapılmış motiflerle süslenmiş, aynı şekilde durağan değil canlılık taşıyan heykelsi bir kütle izlenimi veren taştan yontulmuş tapınaklardı.

En eski müstakil Hindu tapınakları Gupta döneminde (y. 300–500) inşa edilmiştir. Bu tapınaklar küçük ancak amaçları açısından yeterlidirler: bir tanrısal varlığın yani *linga*'nın imgesini barındırabilir, din görevlilerinin cemaat adına ayinleri yapması için mekân temin ederler. Cemaatle birlikte ibadet edilmediğinden, münhasıran din görevlisine ayrılan bu mekân, her zaman sınırlı kaldı ve tapınaklar bunun etrafında, önünde ve üstünde genişledi. Bu yolla bina ile kapatılmış –*garbhagria* yani rahim odası adı verilen– bir mabet haline

KAYNAKLAR VE BELGELER

Konarak Güneş Tapınağı İnşasının Anlatımı

Konarak'ta on üçüncü yüzyılda inşa edilen büyük güneş tapınağının yapımı hakkında, aynı döneme ait Hindistan'daki veya diğer yerlerdeki başka binalardan çok daha fazla şey bilinmektedir. İnşaatının hikâyesine ilişkin bir on yedinci yüzyıl palmiye yaprağı elyazmasına kopya edilmiş orijinal anlatımlar (1960'larda Amerikalı bilim insanı Alice Boner tarafından Konarak yakınlarındaki Puri'de keşfedilmiştir) planlanması ve inşaatın detaylı kaydını içermektedir. Erkek ve kadın inşaatçılar, aldıkları ücretler ve zaman zaman yaptıkları yanlışlıklar sık sık zikredilmekte, insanüstü bir girişime benzeyen bu işte insanların gösterdikleri çaba, canlı bir dille aktarılmaktadır.

Tapınak, Doğu Hindistan'daki Orissa'nın büyük kısmının hükümdarı Ganga hanedanından I. Raja Narasimha (y. 1238–64) tarafından sipariş edilmiş ve komşu Müslüman devletlerine karşı gerçekleştirdiği askeri seferlerden elde ettiği ganimetle masrafları karşılanmıştır. Planlanmasına altı yıl üç ay, inşaatına ve sayısız heykel ve rölyeflerin yontulmasına on iki yıl ve on ay ayrılmış; 1258 yılında Güneş Tanrısı Surya'nın doğum gününde tamamlanmıştır. Palmiye yaprağı elyazması, Brahman din görevlisi Sadaskva Samantaraya Mahaputra'nın başmimar olarak atanması, onun da yönetici mimar, işçilerin şefi, heykeltıraşların sorumlusu, taş ustalarının sorumlusu, iskele sorumlusu, stüko ustası vs tayin etmesiyle başlamaktadır. Sonra tapınağın kurulacağı kapalı sahanın zemini ayinle arıtılmış, zemin planı işaretlenmiş ve çeşitli işçi gruplarına malzemeler tevzi edilmiştir. Yakınlarda bulunamayan üç farklı taş türü ocaklardan çıkarılmış, ahşap tekerlekler üzerine yerleştirilmiş ve filler tarafından alana taşınmıştır. Tapınağın boyu yükseldikçe, kabaca biçimlendirilmiş taş blokları yerlerine makaralar ve kaldırma sistemleriyle çıkartılmıştır. Örneğin bir lento için,

> *. . . altı demir makaralı dört ahşap dikme kuruldu ve taşın etrafına altı urgan bağlandı. . . Fil seyisleri iki fil getirdi ve "'Hari bol" diye bağırarak kalasların uçlarına ön ayaklarıyla bastırdılar.*

Surya tasvirinin tapınağın batı tarafındaki yerine kaldırılması sırasında olduğu gibi, kazalar da yaşanmaktaydı. On yedi işçi işe alınmıştı ve çalışma sırasında:

> *. . . işçi Damajana başının üstüne düştü ve ruhunu teslim etti. Oğlu Raghua'ya yaşamını sürdürmesi için 30 madha [altın sikke] ve 10 guntha [yaklaşık 100 m²] arazi verildi.*

Kavga eden işçiler ve işe gelmeyenlerle ilgili sorunlar da yaşanmaktaydı. İşçilerden biri, bir kadını hamile bırakmış ve sonrasında beraberce kaçmışlar ve geri getirilmeleri için bir bekçi gönderilmişti.

İnşaat anlatımlarındaki birçok kayıt yontulara atıfta bulunmaktadır. Örneğin:. . . *"altı bandamurtis [aşk tasvirleri]* yapmak için Rama Mahaputra, Nila Mahaputra, Gopi Mahaputra ve Ganga Mahaputra ortaklaşa 5 *madha* karşılığında bir sözleşme yaptılar ve avans aldılar." Dini tasvirlere dair dönemin tutumları, heykeltıraşlarla bu konuda yaşadıkları ihtilaflarda yansımasını bulmaktadır.

> *Visi Mahaputra üç kadın figürü teslim ettiğinde, Narayana Mahaputra Visi'nin eşinin portresi olduğunu ve bu nedenle tapınağa konulamayacağını belirterek bir tanesine itiraz etti. Bu nedenle tasvir geri çevrildi ve sadece iki tasviri kabul edildiği için 4 madha aldı. Fakat Ganga Mahaputra araya girdi ve tasvirin bir tanrıçanınki gibi nilüfer çiçeği çanağının üstüne yontulduğunu, bu nedenle itiraz edilmemesi gerektiğini söyledi. Böylelikle Visi tekrar 2 madha aldı. Tasvirler mandapa [dans çardağı] üzerine yerleştirildi.*

Konarak anlatımlarındaki bilgilerin çoğu tipik kabul edilebilir. Ancak diğer Hindu tapınaklarının anlatımlarına henüz erişilememiştir.

(A. Boner ve S. R. Sarma, *New Light on the Sun Temple of Konarak*, Varanasi 1962)

geldi; etrafında da, Budizm kadar Hinduizm için de önemli tavaf töreni için kullanılan bir yol vardı. En basit tapınak türünün önündeki sundurma veya veranda uzatılarak girişten belli belirsiz görülebilen mabetle aynı eksende bir veya birkaç (*mandapas* adı verilen) salon oluşturuldu. Bu yolla ibadet edenler kült imgesine doğru bazen kutsallık derecesini belirten kapılardan geçerek *darşana* (kutlu görüş) tecrübesini yaşayabilmektedirler. Dışarıdan bakınca mabet hemen üstündeki uzun *sikhara* yani kule ile belirginleşmekte ve kutsallığını yukarı doğru yansıtmaktadır. İç mekânlar neredeyse değişmez şekilde karanlık ve dikkati kült imgesinden alacak çok az heykele sahipken, dış mekânlar, çoğu zaman ziyaretçiler içeri girmeden önce etrafında tavaf ederken Hindistan'ın parlak ışığını görerek mesajlarını alacakları rölyef yontularla zenginçe kaplanmıştır.

Tapınaklar eskiden beri dini önem taşımış yerlerde yapılmış ve genellikle güneşin doğuş ve batışındaki hesaba dayanan doğu-batı eksenine yerleştirilmiştir. Tasarım ve yapımlarının çeşitli aşamaları – Hint düşüncesinde fark gözetilmeyen – astronomi ve astrolojiye göre belirlenmiştir. Formların ilk anlatımı da Gupta döneminden (aşağı bkz.) astronomi üzerine bir bilimsel eserde belirmektedir. Bu şekilde, Konarak'taki güneş tanrısı Surya'nın tapınağı (6.42) 1258'de özellikle kutlu bir gün olan her yedi yılda bir Aryan Pazar gününe denk gelen tanrının doğum gününde tamamlanmış ve adanmıştır.

Bir Hindu tapınağı, ayrıca soyut kavramlar hakkında meditasyon rehberi *mandala*'da şematik olarak gösterilen, evrenin mistik sayısal temelinden alınma çok incelikli bir oranlar ölçeğiyle her ölçüsü tespit edilen evrenin formel yapısıyla da ilişkilendirilir. Bu yöntemle tapınak, ayinlerle çağrılabilen tanrısal varlıklardan birinin – mesela Şiva veya onun kadar önemli tanrıçalardan birinin– meskeni haline gelebilir. Ölümlü hükümdarların saraylarından çok daha zengin ve genellikle dini binalar için ayrılan dayanıklı malzemelerle inşa edilen tapınak, alelade yapılardan alınan ancak *ad infinitum* çoğaltılmış motiflerle bezeliydi. Adeta sonu gelmez şekilde birbirini izleyerek lento lento üstüne, çatı çatı üstüne binmektedir; binanın en temel formu bile defalarca tekrar edilmekte ve bazen tüm dış yüzey bir diğerinin üstüne kademelendirilmektedir. Sayılar her zaman Hintlileri büyülemiştir. Sevilen bir öğretiye göre, Tanrıların kralı İndra'nın yeniden doğuşunun 306.720.000 insan yılı ve Brahma'nınkinden 1.103.760 kat daha fazla sürdüğü söylenir. Ancak insan ruhu, bu zamansallığı aşıp doğum ve tanrıların bile tabi oldukları yeniden doğum döngüsünden Mutlak ile birleşerek kurtulabilir. Bu imkân ise bazen köpük gibi patlayıp var olmamaya geçen veya açılıp içindeki saf özü serbest bırakan nilüfer goncası gibi biçimlendirilen yüksek *sikhara* tarafından temsil edilir.

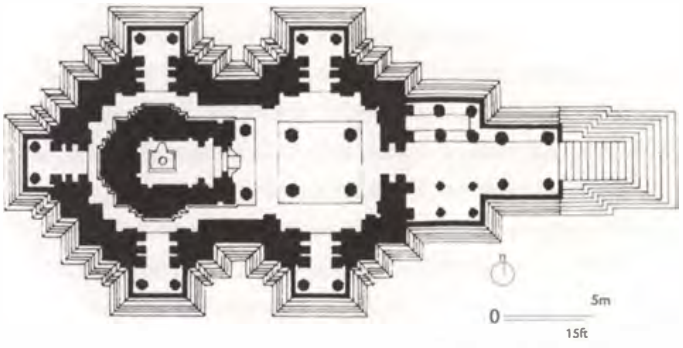
Diğer taraftan yapım tekniklerini zanaat gelenekleri belirlemiştir. Taş tapınaklar sıvasız, nadiren de demir kenetlerin yardımıyla inşa edilmiştir. Direkler, çapraz saraklar ve lentolar ağırlıklarının gücüyle bir arada tutulur ve bu nedenle güçlü bir yapı etkisi yaratırlar. Kemer ve tonoz ilkesi hayli erken tarihlerde biliniyor olmasına rağmen, Hindu veya Jain tapınaklarında kullanılmamıştır (Kemer ve kubbe on üçüncü yüzyıldan itibaren Hindistan'daki Müslüman mimarisinin ayırıcı özelliği olacaktır). Açıklıklar, bazen kemer benzeri biçimler verilen, tek parça lentolarla verilir. İç mekânlar genellikle yatay levhalarla, bazen kubbe benzeri mekânlar yaratmak için üst üste bindirilen taş sıralarıyla kapatılır. Çok büyük *sikhara*'lar bindirmeli alçak iç mekânlarla yükseltilmiştir.

Böyle olmakla beraber, Hint alt kıtası kadar geniş bir alanda ve on yüzyıllık süre boyunca bir bölgeden ve dönemden (güneyde daha da uzun sürelerle) diğerine üslup farklılıkları mevcuttur. Esasen her ana tapınak eşsiz bir yaratım, din görevlilerinin idaresindeki bir mimar ile taş ustaları ve heykeltıraş gruplarının eseridir. Fakat kendisine erdem ve tebaasına refah kazandırmak için yapının masraflarını karşılayan hükümdarın adı bir yana bırakılırsa herhangi bir ismin kaydına nadiren rastlanır. Gupta döneminden bir yazar "erdemlerle ve bağışlarla erişilen dünyaya girmek isteyenler, tanrılara bir tapınak inşa ettirsin" tavsiyesinde bulunmuştur. Kendilerinden önce gelenlerin eserlerini geliştirmek isteyen baniler de mimarların cesur yapılarına ve getirdikleri yeniliklere ayrıca ölçülerin büyüklüğü ile heykellerin zenginliğine özel değer vermişlerdir. En iddialı projelerin birçoğu, bir hanedanın gücünün zirvesine eriştiği, ekonomik gerilemenin –tapınak masrafları da belki kötüye gidişe vesile olmaktaydı– başlamasından hemen önceki dönemlerde yapılmıştır.

Çandella ailesi tarafından yönetilen küçük Hint krallığının başkenti Hajuraho'daki Handariya Mahadeva tapınağı, Hindu mimari anlayışının en mükemmel anlatımlarından

6.38 Handariya Mahadeva tapınağı, Hajuraho, Hindistan, MS y. 1000.





6.39 Handariya Mahadeva tapınağının planı, Hajuraho.

biri ve aynı tarzdaki üç tapınağın en sonuncusu ve zenginidir (**6.38, 6.39**). Binanın yerleştirildiği platformdan, merdivenlerle büyük salonun önündeki sundurmaya çıkılmakta; salonun sonunda, kemerli yolla çevrili bir mabet bulunmaktadır. İbadet edenler böylelikle gün ışığından sundurmanın gölgesine geçmekte, buradan da iç mekânın loşluğundan mabedin karanlığına ulaşmaktadırlar. Bu mekânların göreceli önemleri, dışarıdan bakıldığında artan büyüklükteki üç üst kademe yapı ve platformun üzerinde bir dağ zirvesi gibi 30 metreye yükselen muhteşem *sikhara* ile belirtilmektedir. Yapının bütünü dikkat çekici bir organik birlik, yukarı doğru kabaran bir büyüme hissine sahiptir.

Bhuvanesvar'daki MS 1100'de inşa edilip sonradan bazı eklentiler yapılmış Lingaraja tapınağı muhteşem bir dağ manzarası etkisi yaratır. *Sikhara*'sı, 400 yıllık bir süreçte bu bölgede, Orissa'da geliştirilmiş türün en güzel örneğidir (**6.40**). Derin girintilerle vurgulanan düşeylik, zirvede tepe parçasının ağır-



6.41 Lingaraja tapınağı, Bhuvanesvar, sikhara'dan detay y. 1100.



6.40 Lingaraja tapınağı, Bhuvanesvar, Hindistan, y. 1100.

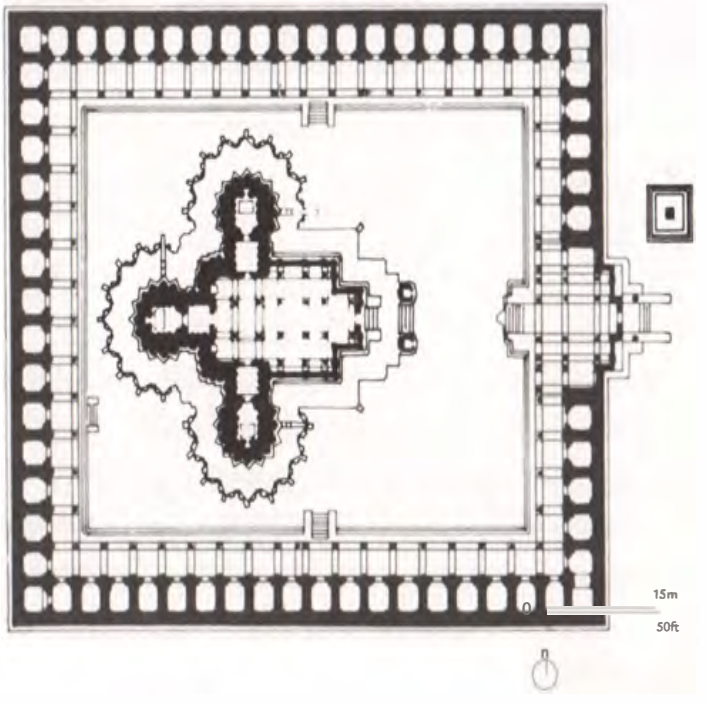
6.42 Surya tapınağı, Konarak, Hindistan, tamamlanışı 1258.



6.43 SOLDA Keşava tapınağı, Somnathpur, Hindistan, başlatılışı 1268.



6.44 ALTTA Keşava tapınağının planı, Somnathpur.



lığını taşıyan aslanlarla bölünür ve oymalı süslemenin yatay hatlarıyla dengelenir. Kenarlarda *sikhara*'nın, biri diğerinin üstünde duran kendi rölyefleri bulunur. Bu rölyeflerin her bir sırasının arası *çaitya* salonlarının pencerelerinden alınan motiflerle yontulmuştur (**6.41**). Hintlilerin çoğaltma tutkusuna ve kutsal bir ilahinin dizelerini tekrar edermiş gibi aynı hipnotik güce sahip motiflerin tekrarına bundan daha iyi bir örnek verilemez.

Lingaraja tapınağının formları yakınlardaki Konarak'taki Surya tapınağı için genişletilmiştir. Mabedin üst bölümleri kaybolmuş ancak *mandapa* yerinde durmaktadır (**6.42**). Tanrının semayı geçerken kullandığı savaş arabasına benzetilerek inşa edilmiş, muazzam tekerleri kaidesine işlenmiş ve heykelli atları ön tarafta sıçramaktadır. Neredeyse aynı dönemden, 1268 yılında yapımına başlanmış Güney Hindistan'ın Somnathpur bölgesindeki Keşava tapınağı, basık yatay vurgusu ve



6.45 Bindirmelik figürü, Çennakeşava tapınağı, Belur, Hindistan, y. 1117.

dört köşeli *mandapa*'dan çıkan yıldız biçimli üç mabedinin karmaşık planıyla herhalde daha farklı olamazdı (**6.43, 6.44**). Bu, Hoysala hanedanının hükümdarlığında inşa edilmiş bir dizi tapınaktan en güzeli ve alt kıtadaki en süslemelisidir. Bir mimari yapı olduğu kadar heykel olarak da tasarlanmışa benzeyen tapınakta bu iki sanat, verdiği genel izlenim tektonik bir biçimden ziyade heykelsi bir kütle şeklinde olsa da, derinlemesine kaynaştırılmıştır. Çok cepheli duvarlarının her yerini dolduran yontular, aynı zamanda gömme sütun ve lentolu strüktürel çerçevenin de bir parçasını oluştururlar.

Burada, Behur'dakiler gibi, diğer Hoysala tapınaklarına benzer şekilde, dışarıda ve içerideki yerel sert taşlardan yontulmuş, içten oymalı ve detayları minyatür gibi işlenmiş cesurca modellenmiş figürler, girift çalışılmış metal işlerinin keskin ifadesine sahiptir (**6.45**). Alışılmadık bir şekilde Hindistan'da, fakat belki de önemli bir biçimde, bu ustalık eserlerinin birçoğu heykeltıraşları tarafından imzalanmıştır. Hindu tapınaklarındaki heykeller hiçbir zaman sadece dekorasyon amaçlı değildir. Fakat tanrısal varlıkların tasvirlerinin yanı sıra fiziksel duyuların daha aşağısındaki bir dünyadan fırlamışa benzeyen birçok figür içerirler. Zengin mücevherler takmış, çıplak veya rahatça giyinmiş, göğüslerini açmış, geniş kalçalarını tahrik edercesine oynatarak dans eden ve müzik aletleri çalan sayısız kadının yontuları vardır. Çoğunlukla kuzeyde, en önemlileri de Hajuraho ve Konarak'ta tapınakların dış yüzleri her tür pozisyonda aşk yapan, kıvrak uzuvlarıyla birbirlerini kavrayan kendinden geçercesine sarılmış çiftlerle coşku doludur (**6.46**).

Hajuraho ve Konarak'taki tapınaklar kadar göze batarcasına erotik başka bir tapınak, on üçüncü yüzyıldan sonra yapılmamıştır. Dini veya başka nitelikli eski metinler doğrudan kendilerine atıfta bulunmadığı için çok fazla tartışmaya yol açmalarına rağmen asıl önemlerinin ne olduğu gizemli kalmıştır. İnsan ruhunun tanrısallıkla birleşmesinin yarattığı kendinden geçişin benzetmesi olarak yorumlanmışlardır. Tantrik düşünceyle yani kadının yönetici, evrendeki başat kuvvet olduğunu, erkek gücün aksi takdirde harekete geçmeye teşvik edilemeyeceğini öğreten, yedinci yüzyılda belirmiş, Budizmi olduğu kadar Hinduizmi de etkileyerek mikro kozmik ruh içinde cinsel ikiliği meditasyonla çözmeyi teşvik eden düşünceyle ilişkilendirilmişlerdir. Ayrıca Konarak yontularının tapınakta gerçekten uygulandığı ve sonraları Ortodoks Brahminler tarafından ortadan kaldırılmış orijinal tö-

6.46 Handariya Mahadeva tapınağı, Hajuraho, dış mekân detayı, MS y. 1000.





6.47 Şiva Nataraja, Chola, 11. - 12. yüzyıl. Bronz, yüksekliği 82 cm. Rietberg Müzesi, Zürih.

renlerini resimlediği de öne sürülmüştür. Fakat asıl anlamları ve amaçları ne olursa olsun çok kendine özgü bir tarzla Hintlidirler. Dünyadaki hiçbir uygarlık aleni erotizmi bu kadar ön planda tutmamıştır – ne de çelişkili biçimde çilekeş maneviyatçılığa daha fazla vurguda bulunmamıştır. Aşk sanatının olağanüstü samimi ve garip bir şekilde şehvet uyandırmayan anlatımı *Kama Sutra* (MÖ dördüncü veya beşinci yüzyıllar arasında Sanskritçe yazılmıştır) bile tek başına Hinduizmin, ten zevklerini reddetmekten çok uzak olduğunu kanıtlamaya yeterlidir. Fakat tensellik, Hint dini sanatında manevi fikirlerin aktarılmasında bir araç haline gelmektedir.

Tanrısal varlıkların tasvirleri, ikonografik teamüllere göre diğer yontu eserlerinden daha katı kurallara tabi tutulmuş olsa da, gençliğin fiziki güzellik ideallerini aynen uygulamışlardır. (Hint sanatında yaşlı tanrı veya tanrıçalar görülmez.) Bir Hindu metni, "görüntüler güzelse ilahlar yakına gelir" demektedir. Bir tanrısal varlığın tapıldığı kült imgesi, biçimi olmayana biçim kazandırır; fiziksel ve manevi diyar, yogi ile meditasyonunun objesi arasındaki mesafeyi kapatır. O halde bireysel tezahüründe yani "avatar"da, imge ile tanrı, tanrı ile Mutlak arasında var olan ilişkinin çeşitli yönlerini ilahiliğin tek bünyesinde bir araya getirir.

Şiva Nataraja'nın –Dansın Efendisi Şiva– çok yönlü güçlerini ve sıfatlarını ifade etmek için Güney Hindistan'da özellikle Kola döneminde (dokuzuncu ve on üçüncü yüzyıllar arası) yapılmış heykelciklerinde dört kol gereklidir (**6.47**). Sembolizm, Şiva'nın dansı efsanesinin de *(nadanta)* ötesine geçerek Hintlilerin ebedi oluşum hali olarak hayat kavramlarını ifade eder. Hindu kozmolojisine göre, yaradılış döngülerinde hiçbir şey sona ermez, kaybolmaz veya kaybolamaz; her şey değişime tabidir. Şiva, kozmik sistemin güçlerini, enerjinin evrende akışını, daimi dağılma ve yenilenmenin dinamik sürecini kişileştirir. Yukarıdaki sağ elinde, tüm diğer elementlerin yaratıldığı esirle ilgili sesi akla getirmek için küçük bir davul tutmaktadır; yukarıdaki sol elinde de evreni yok edecek yangının bir alev yalazı vardır. Yaratıcı ve yok edici güçler böylece dengelenmektedir. Alttaki sağ eli "korku duyma" anlamına gelen bir hareket yapmaktadır. İnananlara hitap etmekte, alttaki sol eliyle yukarı kaldırdığı ayağına dikkat çekmekte, bu ayağı diğer ayağının altında ezdiği dünyanın yanılsamalarını cisimleştiren şeytandan kaçışı simgelemektedir. Dünya zevklerinden ayrılmanın vasıflarından uzun saçları, başının her iki yanından dalga dalga uzamakta ve sol elindeki küçük Ganj figürünü kuşatmaktadır (bkz. s. 234). Etrafını kuşatan alev çemberinin, doğanın dansındaki evrenin yaşamsal süreçlerini, maddenin tüm bilgisini veren enerjiyi ve aynı zamanda transendental bilgeliğin ışığını ifade ettiği söylenir. Bu harika kompozisyonda ne durma ne hareket veya belki de – tapınanların erişmeyi arzuladıkları geçmiş ile geleceğin birleştiği o dinginlik menzilindeki tanrının ifadesiz yüzüyle – her iki unsur da birlikte mevcuttur. Bir Hint kült imgesi, ulaşılmasına yardımcı olmayı hedeflediğine benzer şekilde meditasyonla vecde gelişin ürünüdür. Hint sanatları ile ilgili bilimsel incelemelerden birinde "Tasvirleri yapanların, bağlılıklarının göstergesi olarak, tanrılar hakkında meditasyonla tapınaklarda imgeler tesis etmelerine izin verilmesini" şart koşmuştur. "Bu yoganın başarıyla yapılması için ayrıntılarıyla üzerinde durulması gereken tasvirlerin özellikleri, kitaplarda tarif edilmektedir. Başka hiçbir vasıtayla hatta gerçek objenin doğrudan veya önündeki görünüşüyle dahi imgelerin oluşturulması, meditasyon düşünüşünden başka bir yolla mümkün değildir." Sanatçının hem doğal hem doğaüstü bireysel görüşü, bu yüzden gelenekle yönetilmekte ve sınırlanmaktadır. Bireysellik, tanrının bireysel tezahürüne yani avatara – örneğin Dans Efendisi Şiva veya dünyada Krişna olarak beliren Vişnu – göndermede bulunması dışında Hindu düşüncesine yabancıdır. İnsanlar kastlarının, mesleklerinin, cinsiyetlerinin veya yaşlarının türüne göre değerlendirilmiştir. Sanatçılar da istisna teşkil etmemiştir. Eğitimleri ve meslekleri tümüyle soydan geçmiş ve uygulamaları hem sanat hem de imgelemde çok eski zamanlardan kalan ve dikkatle korunan geleneklere sahip bir tür alt kast teşkil etmiştir. Dolayısıyla Hint sanatında en azından Asoka döneminden ve muhtemelen bin yıl kadar öncesindeki İndus Vadisi uygarlığından gelen güçlü bir devamlılık duygusu vardır. Sanatçıların şamanları veya büyücüleri çevreleyen atmosferi bir ölçüde muhafaza ettikleri görülmektedir. Sanat ile ilgili bilimsel incelemeler, imgenin mistik gücünün derlendiği tanrısal varlığın aracıları oldukları için "yalnız başına veya bir başka sanatçının mevcudiyetinde fakat hiçbir zaman halktan birinin önünde" çalışmamalarını tembihlemiştir.

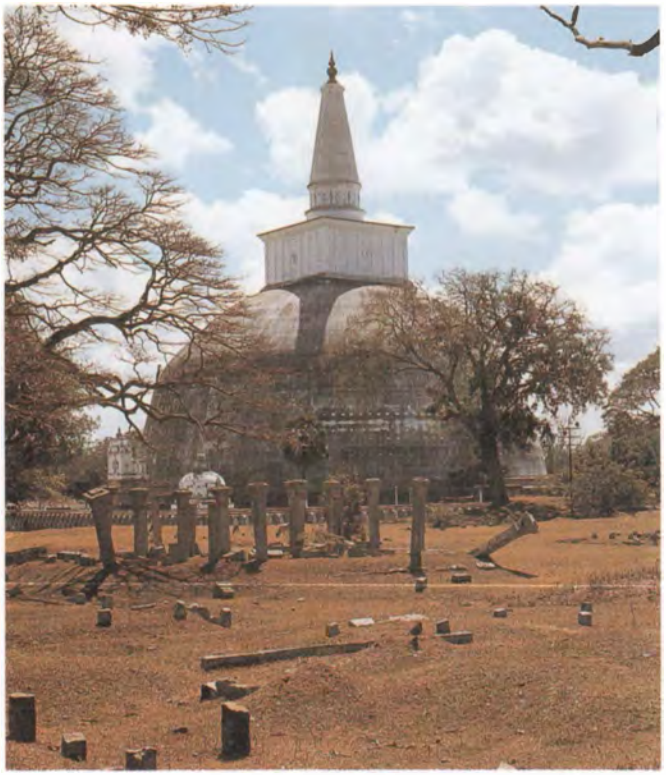
Hint sanatı neredeyse münhasıran dinidir – on altıncı yüzyıl öncesinden çok az sayıda dünyevi eser günümüze ulaşmıştır. Dolayısıyla tarihi gelişimi de dini çok yakından takip eder: Budizmin gelişmesi, Budizm ile Hinduizm arasındaki karşılıklı ilişkiler, Tantrik düşüncenin yayılması ve yerli Aryan öncesi kültlerin dönemsel olarak yeniden belirmesi. Muhafaza edilmiş çok sayıda heykel ve mimari eseri ile az sayıda resim, Hint yaşamına nüfuz etmeyi hiçbir zaman bırakmamış Hint dini düşüncesinin yoğunluğunu ve derinliğini yansıtmaktadır. Fakat on üçüncü yüzyıldan itibaren sanatsal nitelikte belirgin bir gerileme vardı. Bunun sebebi de Müslümanların Delhi'ye kadar ilerleyerek 1206 senesinde burada bir Sultanlık kurmalarıydı. Müslümanlar Hindulara nadiren eziyet etseler de, tapınaklarının birçoğunu ortadan kaldırıp Kuzey ve Orta Hindistan'da tapınak yapımını sona erdirdiler. Ancak İslam idaresine girmeyen en güneydeki krallıklarda tapınak yapımına devam edildi.

SRİ LANKA VE CAVA'DA BUDİST VE HİNDU SANATI

Hint dini inançlarının izinden Hint sanat üslupları da Güneydoğu Asya ve Endonezya adalarına yayılmıştır. İnançlarını başkalarına yayan, tüm insanlığa esenlik vaat eden, yerel ve kavim tanrılarına ibadetten vazgeçen ilk din Budizmdi. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 216) İmparator Asoka, Budizmin barışçıl öğretisini anlatmaları için Batı'nın Helenistik krallıklarına misyonerler göndermişti. Budizmi yayması için oğlunu gönderdiği Seylan'da (günümüzde Sri Lanka) daha büyük bir başarı elde etti. Kısa sürede erken *Theravada* usulüyle (bkz. s. 224) yerleşik inanç olarak kabul gören Budizm bu ülkede günümüze dek muhafaza edildi ve *Mahayana*

Güneydoğu Asya





6.48 Mahathupa Ruvvanveliseya *dagaba*'sı, Anuradhapura, Sri Lanka, yapımının başlaması MÖ 2. yüzyıl.

6.49 *Vatadage*, Medirigiriya, Sri Lanka, 11. yüzyıl sonları.



inançlarından çok az etkilendi. Yerel dilde *dagaba* denilen stupalar MÖ üçüncü yüzyıldan itibaren kuruldu ve Sançi'deki gibi (bkz. s. 219-20) devam eden dönemlerde genişletilerek zaman içinde krallığın ilk başkenti Anuradhapura'daki Mahathupa Ruvvanveliseya'da 91,5 metre yüksekliğe erişti (**6.48**). Kralların daha büyük *dagaba*'lar yapımında haleflerini aşmaya çalışma gayretleriyle Anuradhapura'da inşa ettirdikleri ve günümüzde tropik bitkilerle kaplı bir tuğla dağı görünümündeki dagaba, neredeyse 122 metreye ulaştı. Yapımları hiçbir zaman da sona ermemiştir. Bu tapınaklar, Budist *Theravada* öğretisinin saflığını, özellikle ten zevklerinden, hayat



6.50 Buda meditasyon yaparken, Gal Vihara, Polonnarua, Sri Lanka, 12. yüzyıl sonları. Yaklaşık 7.6 m yüksekliğinde.

zevklerinden, dünya işlerine duyulan sevgiden ve tüm istekler ile bunun beraberinde getirdiği ıstırapların saflığını temsil eden sade bir güzelliğe sahiptir. Üç çemberli bir kaide üzerine yerleştirilmiş ve kare bir bloktan yükselen kuleyle taçlanmış kubbesinde –yarım küreden kabarcık veya çan şekline kadar değişen dış hatlarındaki– şekiller çok hafifçe değişir. Bazılarının ilk hallerinde etraflarını ahşap çatıları taşıyan monolitik sütunlar çevrelemekteydi, bunun altında inananlar dönerek hac yaparlardı. Sekizinci yüzyıla gelindiğinde Sri Lanka'ya özgü *vatadage* adı verilen bir anıt türü gelişmişti. Dairesel bir platform üstündeki küçük bir *dagaba*'yı, iki veya üç sütun çemberi çevrelemekte; dünyadan ve kendinden uzaklaşmanın örneği olan meditasyon yapan Buda'nın dört heykeli de buraya yerleştirilmiştir. Bunların en etkileyicisi Polonnarua yakınlarındaki Medirigiriya tapınağı on birinci yüzyıla tarihlenmekte ve daha eski heykelleri ile dagaba'yı muhafaza etmektedir (**6.49**).

Sri Lanka'da günümüze gelen en eski Budist imgeleri, MS üçüncü yüzyıl civarında Hint öncüllere göre, fakat Nathura heykelinin tenselliğinden uzak bir tarzla yontulmuştur. Budist binalarındaki diğer yontularda büyük bir natüralist canlılığa erişilmesine rağmen Buda'nın daha sonraları yapılmış heykelleri –koruyucu figürler, sıçrayan cüceler, kaz veya fil gibi sembolik hayvanların geçitleri– tensellikten uzak ve durağandır. Buda, hareket etmekten ziyade, kavuşturduğu kollarıyla meditasyon yaparken gösterilmiş ve dikkati öğreticiliğinden çekmemek için süs eşyası eklenmemiştir. Bakışlarını

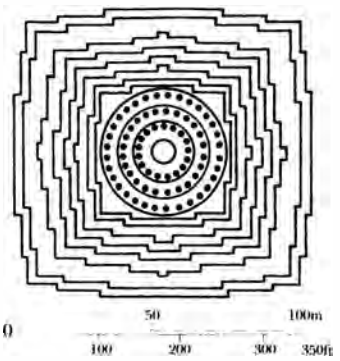
6.51 Ananda ve Parinirvana Buda'sı, Gal Vihara, Polonnarua, 12. yüzyıl sonları. Yaklaşık uzunluğu 15.2 m.





6.52 Borobudur, Cava, tamamlanması MS y. 840.

6.53 Borobudur tapınağının planı.



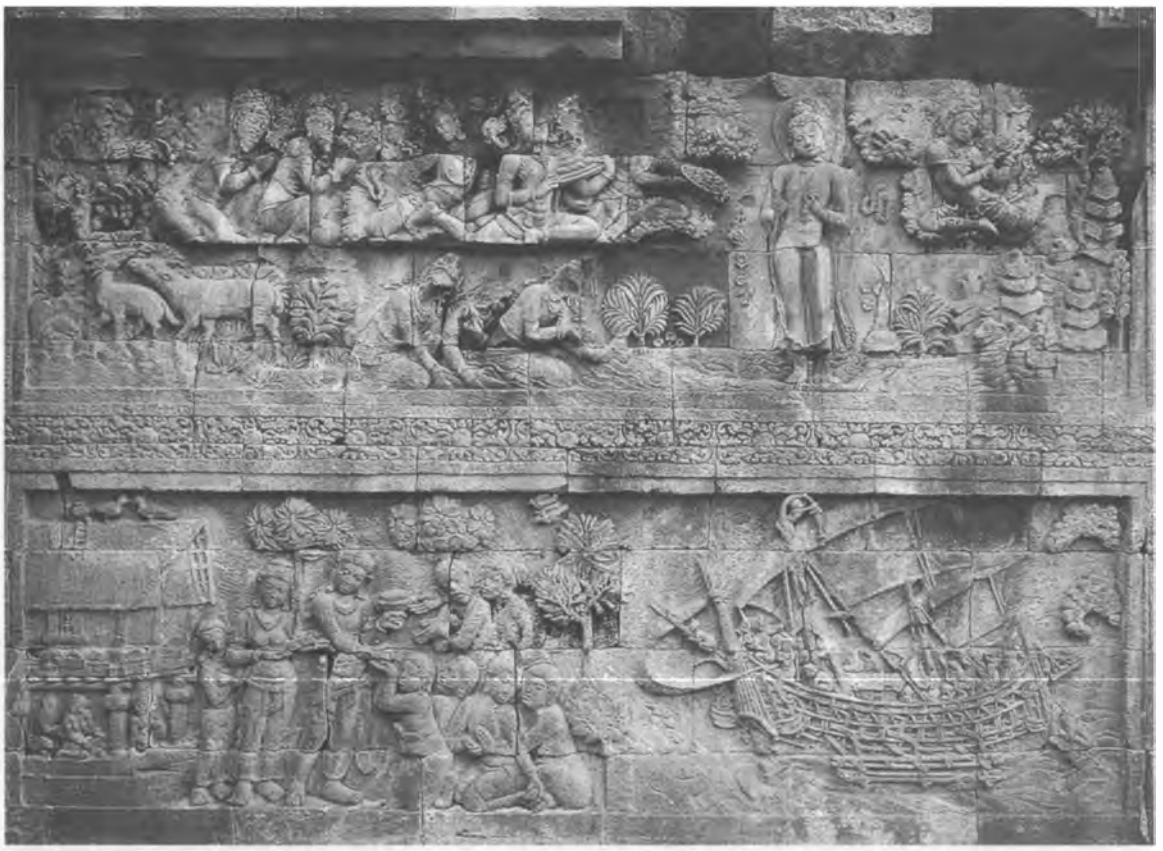
içe çevirmiş bu figürler, *Nirvana* ifadesini tasvir ederler. Devasa boyutlarda Polonnarua'da kayalardan yontulmuş devasa üç heykel –meditasyon yapan Buda, ölümü veya *Parinirvana* ve en sevdiği müridi Ananda (**6.50, 6.51**)– on ikinci yüzyıla tarihlenir ancak kasten yapıldığı belli bir arkaik üsluba sahiptirler. Bunlarla Şiva Nataraja (6.47) heykelleri ve diğer Hindu tanrısal varlıklarının heykelleri arasında –düzgün hatlı *dagaba*'lar ile şatafatlı heykellerle yapılmış Hint üslubundaki tapınaklar arasındaki gibi– çok çarpıcı bir tezatlık vardır. Ada, Güney Hindistan kökenli Kola hanedanının yönetiminde (933-1070) kaldığı sırada bu heykellerin bazıları, Sri Lanka'da yapılmıştır.

"Büyüklerin usulü" denen *Theravada* Budizmi sanatlarda muhafazakârlığı teşvik etmiş ve ikonografiyi tarihi Buda Sakyamuni'yle doğrudan bağlantılı konularla sınırlamıştır. Ancak *Mahayana*'nın sürekli gelişen, cesaretle düşünen, tarikatları veya ekolleri; Bodhisattva'lara ve cennetlerine inançlarıyla, Bâtını ritüelleri ve Tantrik uygulamalarıyla çok geniş bir sahada dini ve aynı zamanda estetik anlamda Hindu kültleriyle mukayese edilebilen sanat eserlerine ilham vermiştir. Cava'da, Budizm ve Hinduizmin Hindistan'dan aynı zamanlarda geldiği ve adanın hükümdarlarınca teşvik edildiği çok belirgindir. Günümüze ulaşmış Cava'daki en eski binalar MS yedinci yüzyılda Şiva'ya adanmış küçük tapınaklardır. Ancak 775-80 civarında, muhtemelen bir Hindu anıtı olarak başlatılmış Borobudur, aşamalarla genişletilip detaylandırılarak Budist sanatın en büyük eserlerinden biri haline gelmiş ve 840 civarında tamamlanmıştır. Doğal bir tepenin sert merkezinin etrafına dokuz teras halinde inşa edilmiş kutsal bir dağ olan Borobudur'un en üstünde, aslında Buda heykelini örten kapalı bir odadan başka "iç mekân" yoktur (**6.52**). Çünkü burada yapılan tek ayin tavaftır. Borobudur'un yüksekliği 35 metre, kaidesi ise boydan boya 100 metre genişliğindedir. Ancak vurgu, boyutunun ihtişamından ziyade detayların giriftliği üzerindedir. Budist stupa formu, ihtişam vermekten ziyade çoğaltılmıştır. Üst teraslarda ana stupayı çevreleyen 72 adet çan şekilli küçük stupa bulunur ve aşağıdaki teraslarda bazıları niş sağlamak için ikiye bölünmüş daha fazla sayıda stupa vardır. Tüm bunlar yoga pozunda oturmuş Buda heykellerini barındırmakta ve bir diğerinden sadece *mudra*'lar yani anlamlı el hareketleriyle –öğretmek, hukuk çarkını döndürmek, kötülükleri savuşturmak veya sadece meditasyon yapmak– ayrılmaktadır. Aslında Borobudur (veya Baraburdur) ismi de muhtemelen "Buda Dağı" anlamına gelmektedir.

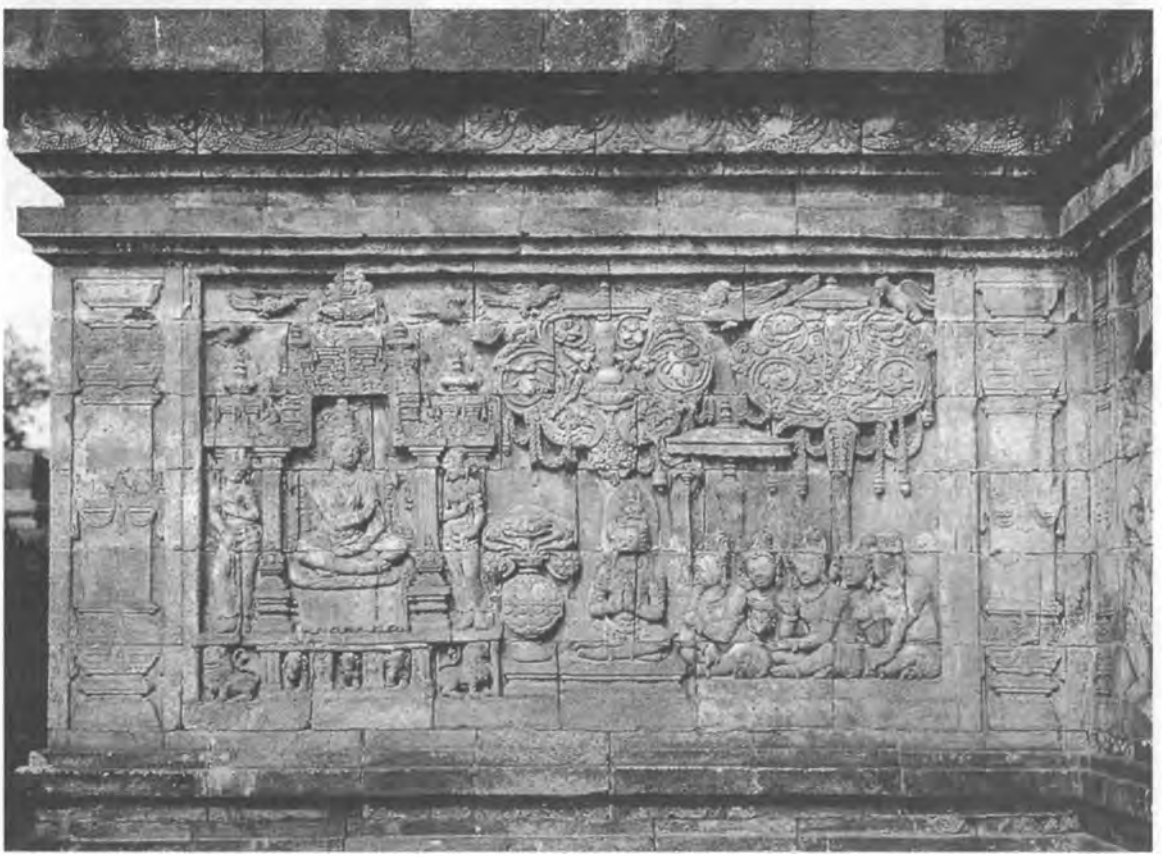
Binanın dört eşmerkezli, kareler içine kaydedilmiş, merkezden dışarı doğru yayılan dairelerden oluşan planı, *mandala* yani meditasyonda kullanılan şemaya benzerlik gösterir (**6.53**). Esas olarak külahla taçlandırılmış üstü kesik bir piramit olan biçimi Meru Dağının (Budist ve Hindu kozmolojisinin merkezi) simgeselliğini, stupa simgesiyle –dünya ve cennet, varlık ve *Nirvana*– birleştirir. Kare teraslarının duvarlarında dizili rölyef yontuları, değişen ölçülerde sade veya göze çarpıcı şekilde öğretici nitelikte olup; Budist hacıla-

6.54 Dünyevi hayattan sahneler, Borobudur, y. 780. Andezit taşından rölyef yontu.





6.55 Buda efsanesinden sahneler, Siddhartha'nın yıkanması (yukarıda) ve Hiru'nun Hiruka'ya çıkışı (aşağıda), Borobudur, y. 780–90. Andezit taşından rölyef yontusu, genişliği 2.74 m.



6.56 Buda efsanesinden sahneler, Sudhana bir Bodhisattva ile beraber, Borobudur, y. 780–90. Andezit taşından rölyef yontusu, yaklaşık yüksekliği 1.26 m.

rın duyuların yanıltıcı dünyasından transendental gerçekliğe ilerlemesini sağlar. En alt seviyedeki rölyefler, doğum ve yeniden doğuş döngüsü *Karma*'ya tabi insan hayatından sahneler sergiler. Ancak iddia edildiği gibi "ölüler diyarı"nı simgelemek için değil de muhtemelen yukarı terasların yapısını güçlendirmek için son dakikada inşa edilmiş büyük bir dış duvar kütlesiyle (şu anda bir köşesi kaldırılmıştır) görüşe tamamen kapatılmıştır. Sınır tanımaz tensellik sahneleri (**6.54**) yukarıda tasvir edilen ruhani konulara tezat teşkil etmekten başka vazifeleri olmadığı için belki de bilerek feda edilmiştir. İlk galerideki rölyefler, Buda Sakyamuni'nin çeşitli tecessümlerine adanmış, ruhani ve aktif hayatını iki şerit halinde



6.57 Dhyani Buda, yukarı teras, Borobudur, y. 810. Andezit taşı, yüksekliği 1.2 m.

resimlemiştir. Örneğin kötülük güçleriyle savaşmasından önce arınmak için bir nehirde yıkanırken gösterilmektedir; bunun üstündeki bir rölyefte daha önceki bir avatarında Hiru sıfatıyla Hiruka Adasına çıkarken görülmektedir (**6.55**). Hacılar dik merdivenlerden yukarı tırmandıkça üstteki üç galerinin rölyeflerine ilham veren *Mahayana*'nın diyarına girerlerdi. Bu öğreti, –zengin bir tüccarın oğlu, tarihi Buda'nın *Parinirvana*'sından bir süre sonra aydınlanmayı arayan ve geleceğin Buda'sı, sonunda dünyaya inecek Maitreya yani Bodhisattva'larla karşılaşmış–Sudhana'nın manevi arayışını resimlemektedir (**6.56**). Bu ibretlik hikâye, dindarları simgesel olarak dairevi yapılmış üst terasların ebedi alanına çıkışa hazırlar, burada uhrevi Dhyani Budaları yani transendental kurtarıcılar bir tanesi kaldırılmış gözenekli stupaların altında yücelik katılmış bir kompozisyonda meditasyon yaparak otururlar (**6.57**).

Borobudur yontularının konuları, sembollerle ifade ediliş-leri ve bazılarının biçimleri Hint kökenli olduğu halde Hint işçiliğiyle karıştırılmaları pek mümkün değildir. Tek başına



6.59 Şiva tapınağı, Prambanan yakınları, Cava, başlatılması y. 835.

Cavalıların yüz hatları bile bu eserleri farklı kılmaya yeter. Ancak genç Buda'nın münzevi bir hayata hazırlık için saçlarını kestiği panoda da yüzeysel denemeyecek kadar derin farklılıklar belirgindir (**6.58**) – *Jataka*'nın naklettiği üzere: "Bu bukleler bir keşişe uygun değil diye düşündü; fakat Geleceğin Buda'sının saçını kesmeye kimse münasip değil, o yüzden kılıcımla kendim keseceğim dedi. Sağ eliyle bir kılıç kavrayıp, sol eliyle en üstteki düğümü kavradı ve tacıyla beraber kesip attı." Yaşamının bu evresinde elbette Siddhartha adıyla anılmalıdır. Rölyefte de yaşı bilinmeyen bir bilge değil narin bir

6.58 Buda Efsanesi'nden sahne, Siddhartha'nın saçını kesmesi, Borobudur, y. 780–90. Andezit taşından rölyef yontu, genişliği 2.74 m



genç olarak gösterilir. Fakat sahne "transendental" değil hayal gücüyle tasarlanmış ve sembolik olmaktan ziyade dini yönüyle yorumlanmıştır.

Olay bir ayin şekline getirilmiş, tacını ve kesilmiş buklelerini taşıyan yardımcılar ve ayrıca ellerini duayla kavuşturmuş dört izleyici kompozisyona dâhil edilmiştir (*Jataka* metni sadece babasının evinden ayrıldığı atı ile saçını ve başlığını taşıyıp götüren göksel varlıkları anmaktadır). Kompozisyon mantıksaldır. Figürlerin ölçüleri tutarlıdır ve dahası *Maya*'nın taşlardan fırlayıp çıkan tezahürleri gibi değil de üç boyutlu biçimleri olarak işlenmişlerdir. (bkz. s. 218). Siddhartha'nın nehirde yıkanmasını gösteren rölyef, figür belki de aydınlanmaya yani Buda oluşa giden yolda daha çok ilerlemeyi belirtmek için idealize edilse de benzerlik taşır (6.55). Ancak alttaki bir rölyefte iki sahne –sağdan sola "okunduğunda" denizdeki bir gemi ve karadaki erkekler ve kadınlar tarafından sarılmış Hiru– uzaklarda sol taraftaki evin (Endonezya'nın bazı bölümlerinde hâlâ böyle evlerde oturulmaktadır) perspektif için küçültülmesiyle natüralist tarzda işlenmiştir. Fakat yanılsamalı geçici dünyadan yansıtılan bu görüntüler, Sudhana'yı bir Bodhisattva ile mistik paylaşımda gösteren rölyefte göz ardı edilmiştir (6.56).

Borobudur'un tamamlandığı sıralarda (y. 840) Şiva, Vişnu ve Brahma'ya adanmış muhteşem bir tapınak grubunun (günümüzdeki Prambana köyü yakınlarında) çalışmaları başlamıştı (**6.59**). Mimari açıdan çok farklı olan bu tapınaklarda kuvvetli bir dikey vurgu vardır. Her tapınak Borobudur'daki gibi yavaşça çıkılmak üzere değil de zeminden itibaren üzerinde düşünülmesi gereken kutsal bir dağ şeklinde tasarlanmıştır. Ve tanrıların tasvirleri için hepsinin içinde mabetler vardır. Ancak birçok rölyef yontu Borobudur'daki rölyeflere çok benzerlik gösterir ve hatta bazılarının aynı heykeltıraş tarafından yapılmış olması mümkündür. Bir tanesinde ortadaki figür Bodhisattva ile karıştırılabilir ancak üç dişli çatalı ve üstüne kuru kafa yerleştirilmiş nilüfer çiçeği, Şiva olduğunu açığa vurmaktadır. Her bir yanındaki figürler de aynı şekilde kolaylıkla – kuşkusuz birçok Cavalının dini

6.60 Şiva ve hizmetkârları, Şiva tapınağı, Prambanan yakınları, y. 850. Andezit taşından rölyef yontu.



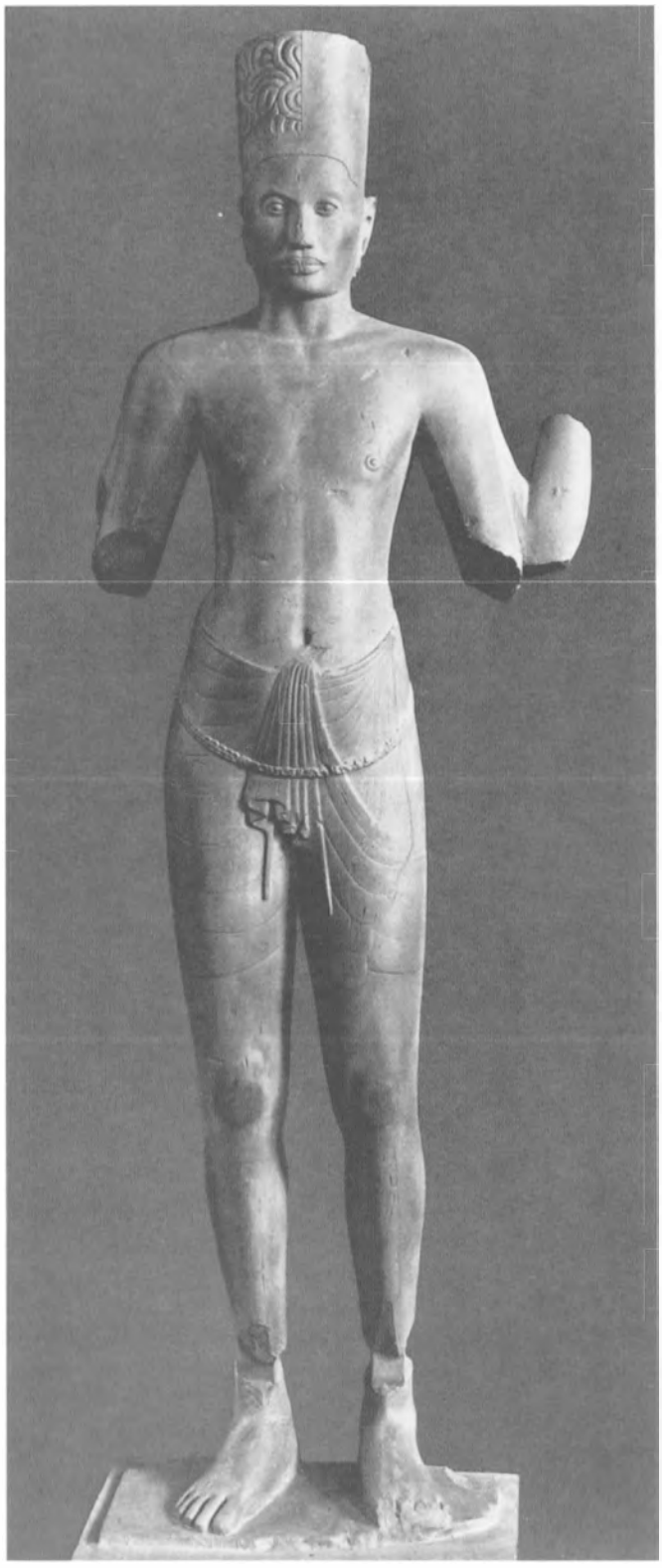
6.61 Prajnaparamita, transendental bilgeliğin Budist kişileştirilmesi, y. 1280–90. Andezit taşı yüksekliği 1.26 m. Ulusal Müze, Cakarta.



uygulamalarını hükümdarlarının dinlerine uydurmak için değiştirdikleri gibi – Budizmden Hinduizme dönüştürülmüştür (**6.60**). Borobudur, Sailandra hanedanı Budist krallarının hükümdarlığı altındayken yaptırılmıştı. Prambanan yakınlarındaki tapınaklar, Budizmi bastırmaya kalkışmadan Hindu kültlerini geliştirmiş ve Cava'yı 832 yılından itibaren idare etmiş Sanja hanedanının ilk kralı tarafından yaptırıldı. Büyük ölçekli taştan binaların finanse edilmesi için Cava'da da Hindistan'daki gibi kralların hamiliği gerekliydi. Ve Hinduizm ile Budizm yan yana geliştiği halde kralların tercihleri her hanedanla değişebiliyordu. On üçüncü yüzyılın başlarında –Doğu Cava'yı 1222-93 yıllarında idare etmiş Singosari hanedanının ilk kralının annesi olarak önemli şahsiyetlerden– Kraliçe Dedes'in, Güneydoğu Asya heykellerinin en güzellerinden birinde, Prajnaparamita yani Budist transendental bilgeliğin simgesi olarak adalet çarkını çevirirken portresinin yapıldığı çok eskilerden beri söylenir (**6.61**). Bu sıralarda Kamboçya'da, hükümdarları taptıkları tanrısal varlıklarla tanımlama süreci çok daha ileri götürülmüştü.

GÜNEYBATI ASYA ANAKARASI'NDA BUDİST VE HİNDU SANATI

Budizmin Hindistan ile Çin arasındaki ticaret yollarından hacılar ve tüccarlar tarafından günümüzün Kamboçya adı verilen bölgesine getirildiği anlaşılmaktadır. Savaşçı çeşitli krallıkların hükümdarlarını yanına çeken bir grup Hint çilecisi



6.62 Prasat Andet'ten Harihara, Kamboçya, 7. yüzyıl. Yüksekliği 1.95 m. Müze, Phnom Penh.

tarafından Şiva kültü de MS beşinci yüzyılda tanıtılmaktaydı. Hükümdarın ritüel uygulamalarıyla halka ve toprağa Şiva'nın gücünün aktarılabileceğine inanılıyor, bu sebeple tapınaklar kuruluyor ve imgeler yontuluyordu. Başlangıçta Gupta döneminin Hint modelleri izlendi. Ancak yedinci yüzyılda Şiva'nın sıfatları ve kudretini Vişnu ile birleştiren tanrı Harihara'nın heykelindeki gibi (**6.62**) son derece özgün bir üslup gelişti. Bu heykel incelikle yontulmuş örtülerin belirginleştirdiği pürüzsüzce modellenmiş teninin altında yoğunlaşmış bir enerjinin ve saklı bir canlılığın biriktiği izlenimini verir. Yüz ifadesi de tanrıyı tapınanlarla ilişkilendirircesine tipik olarak Kamboçyalıdır. Heykelin olağanüstü natüralizmi, kısmen müstakil oval bir taş ile çerçeve içinde tümüyle kuşatıldığı ilk haline göre şu anda bizim için çok daha göze çarpıcıdır. Dönemin diğer benzeri Khmer heykellerindeki gibi baş, eller ve kaidenin iliştirildiği bu oval çerçeve, figüre, form bakımından benzediği Batı sanatındaki hale çemberi gibi insanüstü, bilge ve hatta esrarlı bir varlık niteliği vermektedir.

Dokuzuncu yüzyıl başlarında Khmer dili konuşan, Tonle Sap yani Büyük Göl (Phnom Pen'in 240 kilometre kadar kuzeybatısı) civarında yaşayan halk, 802'de kendisini din ile siyaseti birleştiren bir ritüelle "evrenin hükümdarı" ilan eden II. Jayavarman'ın hükümdarlığında tüm Kamboçya'nın denetimini ele geçirdi. Sanskritçede "tanrıların kralı" anlamına gelen *Devaraja* kültü, Khmerler için "tanrılaştırılmış kral" anlamına gelmekle beraber, kavram olarak Hint düşüncesine yabancıydı. Kurduğu imparatorluk kısa zamanda Güneybatı Asya'da hâkimiyetini sürdürerek doğuya ve batıya doğru genişleyip, günümüzde Vietnam ve Tayland'ı kapsayan alanı işgal etti ve arkasında zengin bir mimari ve heykel mirası bıraktı.

Khmerlerin başlıca sanatsal başarıları, dokuzuncu yüzyıldan on ikinci yüzyıla dek birbirini izleyen hükümdarların yaptırdıkları büyük taş tapınaklardı. Dayanıksız malzemeden inşa edilmiş ve şehirlerin üstünde yükselmekteydiler, günümüzde ise cangılın derinliklerinde geride iz bırakmadan kaybolmuşlardır. En büyüklerinden olan Angkor Wat ("başkent tapınağı" anlamına gelmektedir) muhtemelen dünyadaki en büyük tapınaktır. Yontma taştan yapılma bir dağ gibi 60 metreye yükselmekte, kapalı geçiş yollarıyla ve 4 kilometre uzunluğundaki dairesel bir hendekle çevrelenmektedir (**6.63**). Yapımına, II. Suryavarman (y. 1112–1150) döneminde kendisi için bir mezar ve Vişnu'ya adanmış bir tapınak olarak başlanmıştır. Bunun kadar planı, yönelimi, boyutları, biçimi ve heykellerinin ikonografik düzeniyle yöntemli olarak kozmik bir simge halinde başka hiçbir bina tasarlanmamıştır. Aksiyal simetrik planı (dünyanın birçok yerindeki kabir tapınakları için genellikle yapıldığı gibi) batı yönünde dikdörtgenler içindeki haçlardan oluşmaktadır (**6.64**). Dik merdivenlerden yaklaşılan yüksek bir platform, ortadaki mabedi –asıl halinde Vişnu'nun metal bir heykelini bulunduran– ve tümü Hint *sikhara*'sından esinlenilen külahlarla taçlanan dört küçük mabedi desteklemektedir. Mabetler Neru Dağının beş zirvesini sembolize etmekte, orijinalinde iki çevre duvarının köşelerinde azalan ölçekte tekrar edilmekteydi. Hendekle çevrili tapınak, bu şekilde Neru Dağının merkezinde yer aldığı okyanusla çevrili eşmerkezli kıtalarıyla Hindu kozmolojik sistemini yansıtmaktaydı. Hintlilerin tekli unsurları çoğaltma eğilimleri erişebileceği noktaya kadar genişletilmiş ve muazzam yapının bütünü

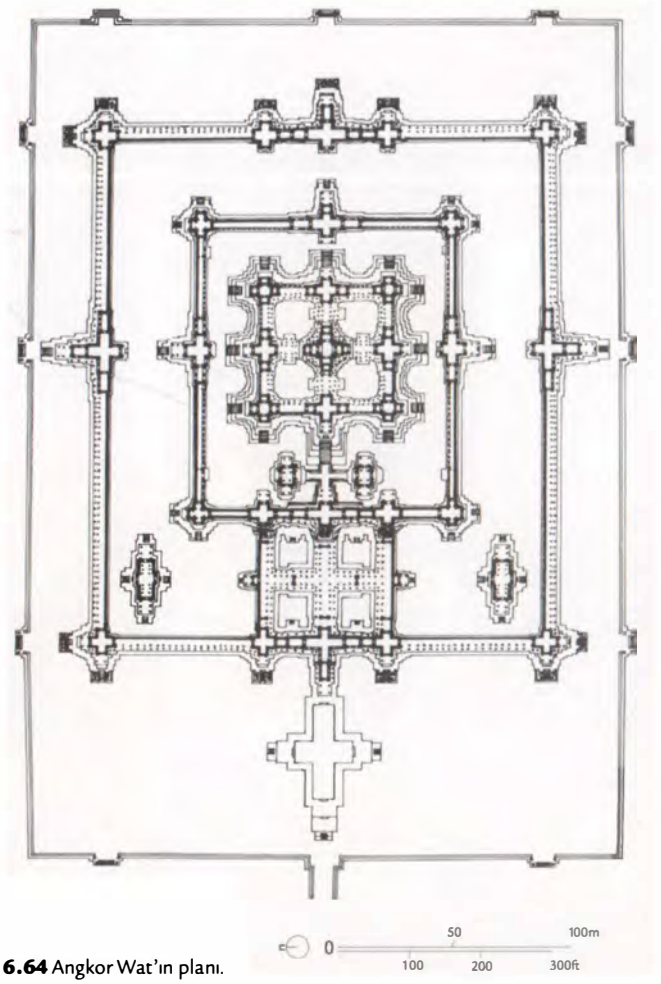


6.63 Angkor Wat, Kamboçya, y. 1120–50.

Hindistan'da nadir görülen bir mantıksal tutarlılıkla –esasen Bhuvanesvar'daki Lingaraja tapınağında tümüyle eksiktir– tasarlanmıştı (6.40). Hepsi bundan ibaret de değildi. Angkor Wat, batı girişinin dışından güneşin yükselişi ortadaki külahın üstünde Hint astronomisine göre güneş yılının başlangıcı olan 21 Haziran'da görülebilecek şekilde konumlandırılmıştı. Bu da adı "güneşin koruduğu" anlamına gelen Suryavarman için yaptırılmış bir anıta uygun düşmekteydi. Öte yandan, bu girişten ortadaki mabede kadar 1,728 *hat* (Khmer ölçü birimi) mesafe, Hindu hesaplarına göre evrenin ilk "altın" çağının 1,728 yılına uymaktadır.

Angkor Wat beton kullanılmadan demir kenetlerle tutturulan büyük kum taşı levhalarından inşa edilmiştir. Hindistan'daki gibi, tavanlar tonozlu değil bindirmelidir. Bu sebeple uzun galerilerin genişliği sınırlanmış, ancak duvarlarına yüksek kalitede ve bazen de büyük bir incelikle yontulmuş bir örnek rölyefler yontulmuştur. Tasnifleme Khmer sanatının ana özelliklerinden biridir. Birbirinin aynısı figürlerden yüzlercesi yontulmuştur. Bazı rölyeflerde sıra sıra yürüyen askerler belirir. *Apsarases* –gökyüzünün ruhları ve İndra'nın hareminin mensupları– ahenk içinde dans ettirilmiştir. Rölyeflerden biri, aralarından bir grubu kendinden geçmiş bir hareket içinde yakalamaktadır (**6.65**). Esnek bedenlerini erotik duruşlarla kıvırırken, Hint *yakşi*'lerinin ruhaniliğinden pek bir şey almasalar da tensel çekiciliklerine tam olarak sahiptirler.

Angkor Wat'ın muazzam kütlesel yapısının otuz yıl kadar bir sürede tamamlanmakla kalmayıp ayrıca heykellerle de bezenmiş olması hayret vericidir. Daha küçük ancak onun



6.64 Angkor Wat'ın planı.



6.65 Angkor Wat'tan rölyef, y. 1120-50. Yüksekliği 60 cm. Musée Guimet, Paris.

kadar zengin heykellerle süslenmiş çeşitli tapınaklar aynı sıralarda Khmer İmparatorluğunun diğer bölgelerinde de inşa edilmiştir. Bunların arasında en etkileyicisi olan Phanom Rung (günümüzde Tayland'dadır) doğuda Khmerlerin –denebilir ki– tanrılar adına sürdürdükleri hükümdarlığın simgesi Angkor'a doğru uzanan geniş bir ovanın ardındaki tepenin üstüne kurulmuştur.

Tapınağa, her iki yanında *naga*'ların çok sayıdaki kobra başlarını kaldırdıkları tırabzanlar olan anıtsal bir merdiven ile ulaşılmaktadır. Galerili dikdörgen alanın ortasındaki kutsal

6.66 Prasat Phanom Rung, Tayland, 12. yüzyıl başı.

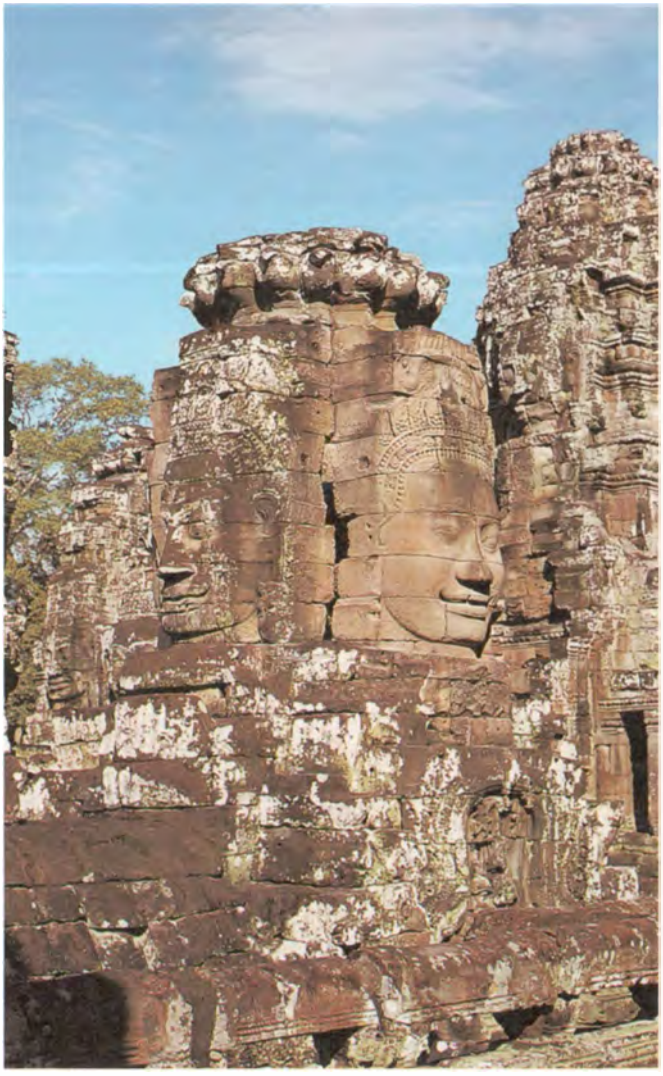


alanın rölyef yontularla dolu dış yüzünde, tümü Khmer üslubunda çok düzenli ve incelikle yontulmuş mimari ve yeşillik motifleri tekrar edilmekte, buna kapılardaki figüratif sahneler ilave edilmektedir (**6.66**). Bütün Khmer hükümdarları Hindu değildi. Aralarından bazıları, özellikle de tarihi öneme sahip sonuncusu VII. Jayavarman (y. 1175-y. 1220) *Mahayana*'nın Budist müritiydi. Bu hükümdar II. Suryavarman'ın ölümünden sonra çökmüş imparatorluğu birleştirip, varlığını siyasi kontrolü dışında mimaride de hissettirmiştir. Kendisine *Devaraja* değil de –Bodhisattva'nın hükümdar olarak yeniden doğuşu anlamında – Buddharaja ismini almış, Budizmi bir din olarak kabul ettirmek için elinden geleni yapmıştır. Başkent, Vietnam'dan gelen işgalcilerce yağmalandığı için Angkor yakınlarında kare bir ızgara plana göre tasarlanmış yeni bir başkent ve ayrıca Angkor ile krallığının diğer yerlerinde çok sayıda tapınak inşa ettirmiştir. Yaptırdığı sayısız bayındırlık işlerinin arasında yollar, hanlar, su sarnıçları, hastaneler ve tapınaklar vardır. Esasen, bir tür teokratik refah devleti kurmuşa benzemektedir. Hastanelerin birinin üstündeki yazıt şöyle söylemektedir: "Dünyanın iyiliğine derin bir muhabbetle bağlı Kral, şöyle yemin etti: Varlık okyanusuna dalan tüm varlıkları bu iyi yapıtla onları kıyıya çıkarayım. Ve benden sonra gelen Kamboçya kralları; eşleri, ricali ve dostlarıyla kötülüklerin hiç olmadığı kurtuluş diyarına ulaşsın."

Angkor Thom'un ortasında Angkor Wat'tan bir ölçüde daha küçük, aynı şekilde eşmerkezli galerileri olan duvarlarla çevrili bir plana sahip Bayon adıyla bilinen (kelime anlamı "ata *yantra*" demektir; yantra ise sihirli Tantra diyagramıdır) tapınak dağını kurdurmuştur. Çok sayıdaki külahlarından muhtemelen bizzat Krala ait, Bodhisattva Lokesvara'nın niteliklerini taşıyan, gözleri yarı kapalı ve dudakları yarı aralık gülümseyen bir cephe, pusulanın dört noktasına bakar (**6.67**). MS birinci yüzyıl Gandhara heykelinde (bkz. s. 225) mevcut ilahi güzellik fikri –güzelliğin kutsallığı– bu devasa yapılarda da varlığını sürdürmekle birlikte tuhaf bir inceliği olan çehrelerde belirgindir. Benzeri başlar Angkor Thom'un giriş kapılarında da görülür ve Bayon'daki birkaç rölyefte Şampa seferlerini resmeden birkaç rölyefte VII. Jayavarman tasvir edilir. Birbirlerine çok benzeyen iki heykel ve iki başın portre olduklarına inanılmaktadır. Günümüzde Phnom Pen'de

bulunan bu heykel, doğal ölçüleri bir parça aşan boyutlarıyla bunların en güzellerinden biridir (**6.68**). Bağdaş kurmuş ve huzurla tefekküre dalmıştır. Buda pozu aldığı yorumunu, kolları kaybolmamış olsaydı, Budist *mudra* hareketini yapan elleri kuşkusuz doğrulayabilecekti. (Geleneksel olarak tefekküre dalmış halde dizlerin veya bacakların üzerine konulan bu ellerden hiçbir iz bulunmamaktadır.) Güreşçi veya ödül dövüşçüsünü andıran geniş omuzlu, güçlü vücudu, sıkıca bağlanıp arkada küçük bir topuz yapılan saçlarıyla eğik başı, gözlerinin yarı kapalılığı ve dudaklarının gizemli gülümsemesi hep birlikte denetimli bir güç ve manevi iç huzur duygusu vermektedir. Angkor yakınlarında yeni tapınaklarından biri olan Ta Prohm'da bir *stel*'in üstündeki yazıt, onu hararetli bir Budist olarak tanımlamakta ve şunlara saygı duyduğunu söylemektedir: "yüce aydınlanmaya götüren yüksek yol, gerçeğin kavranmasına engelsizce ulaştıran eşsiz öğreti, ebediyetin üç dünyada hürmet ettiği hukuk, tutku ormanını yok eden kılıç". Aynı yazıta göre, Lokesvara'ya ibadete odaklanan Büyük Taşıt Budizmi "Sakyamuni dininin abıhayatında tatmin bulmuştu".

6.67 Bayon, Angkor Thom, Kamboçya, y. 1190–1220



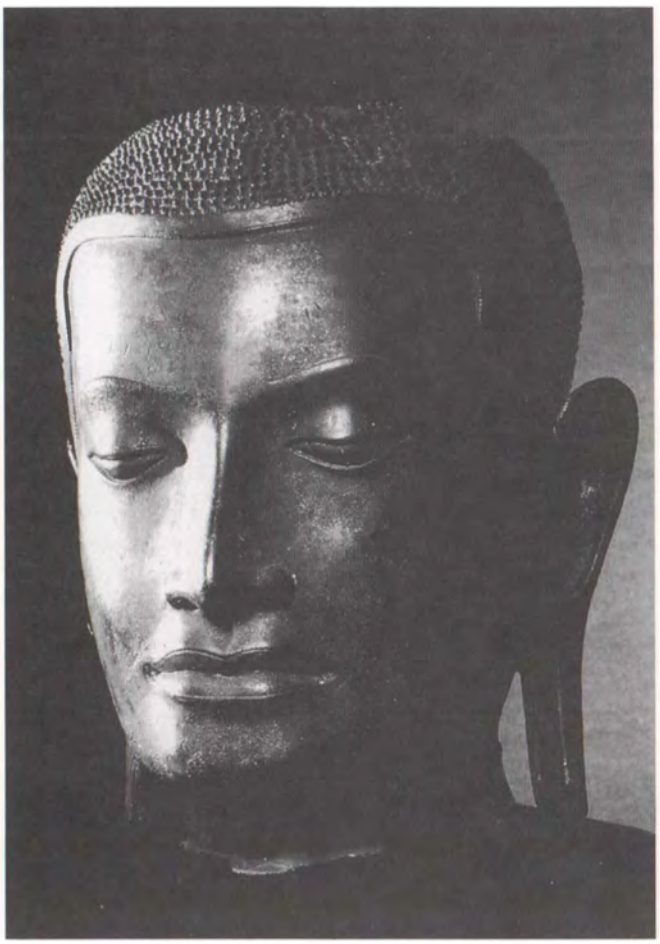


6.68 VII. Jayavarman, Angkor Thorm'dan, y. 1200. Doğal ölçüden büyük. Müze, Phnom Penh.

Ancak Bayon'un tasarımı, diğer birçok heykelleri ve yontuları gibi Budist'ten çok Hindu öncüllere varlığını borçludur. Gerçekten de *Mahayana* Budizminin Hindu kültlerini uzlaşımcı (sinkretik) bünyesine alma kapasitesi, en belirgin şekliyle kendisini burada gösterir. Öte yandan tapınak, esas olarak dünyevi ve uhrevi alanlar arasında ayrım bulunmayan ilahi monarşi idealine dikilmiş bir anıttır. Zira bütün bir nüfus –savaşlarda çarpışan askerler, sayıları onlardan az olmayan binalarında çalışan taş ustaları ve heykeltıraşlar ile büyük tapınak nüfusuna yiyecek sağlayan çiftçiler– Buddharaja'nın hizmetindeydi. Bir yazıt tapınağın 3140 köye sahip olduğunu, 18 yüksek din görevlisi, 2740 ayin yöneten din görevlisi ve 615 tapınak dansçısının bu köylerden geçindiğini ortaya koymaktadır. Bayon'un heykel programı hiçbir zaman tamamlanmamıştır. VII. Jayavarman 1220 civarında öldükten sonra Khmer İmparatorluğu küçülmeye başladı. Ve tüm bölgede *Mahayana* Budizmi sanatlarda önemli sonuçlar sağlayarak – sınırlı bir ikonografi ve tapınaklardan çok stupalara yönelik mimari vurgu– yerini *Theravada* Budizmine bıraktı. Batıda yani günümüzde Tayland'ın bulunduğu bölgede, Khmer heykelinin güçlü hatıraları Buda imgelerinde varlığını sürdürdü. On üçüncü yüzyılda özellikle Sukhothai'de ortaya çıkmış küçük devletlerden birindeki Sankhaburi antik şehrinden muhteşem bir bronz heykel bunun örneğidir (**6.69**). Ancak Tayların da (asılları Güney Çin'den gelme göçmenlerdi) bağımsız ve belki de Khmer karşıtı üsluplar geliştirdikleri söylenebilir. Dünyayı tanıklığa çağıran yüzünde dalgın bir hayırseverlik ifadesiyle

bronz Sukhothai Buda'sı emredici olmaktan çok yumuşak ve anlayışlıdır (**6.70**). Bu tür imgeler sanat kuramı ve pratiği konusundaki eski Hint bilimsel eserlerinde tasvir edilen insan güzelliği idealine –yumurta biçimli baş, akrep iğnesine benzeyen saç, papağan gagası gibi burun, çekilmiş yay biçimli kaşlar, mango çekirdeği biçiminde çene– uyan transendental kutsallığı temsil ederler. Bu tür bronzlarda sergilenen sıvı malzemeyi işleme hüneri on dördüncü yüzyılda ve daha sonraları binaları kaplamak için düzgünce model verilmiş ve boyanmış stüko kullanımında ve büyük boy laterit –dini yapılarda (diğer tüm binalar ahşaptı) ana inşa malzemesi olarak kullanılan çok sert, iri taneli, demir içeren doğal bir madde– heykellerde muhtemelen uygulandı. Stüko elbette taştan çok daha az dayanıklıydı ve farklı dönemlerde Güneydoğu Asya şehirlerini tahrip eden savaşlarda yok edilmeseler bile tropik iklim şartlarında kaçınılmaz olarak sıvalı yüzeyler bozulmuştur. Tay mimarisinin karakteristik biçimlerine rağmen –zarif bir külah ile taçlandırılmış stupa, Tay dilinde *prang* denilen uzun kutsal eşyaların saklandığı kule ve imgelerin sergilenmesi, toplu dualara ve dini törenlere hizmet eden uzun ve yüksek manastır salonları – on üçüncü yüzyıldan itibaren ülkenin merkezinde gelişen en önemli şehri Sukhothai'de yayılmış olsa bile, günümüze ulaşan çok sayıda binadan hiçbiri kesin olarak bu döneme tarihlenememektedir (16.15).

6.69 Buda heykelinin başı, Sankhaburi, Tayland, y. 1300. Bronz, yüksekliği 30 cm. Ulusal Müze, Bangkok.



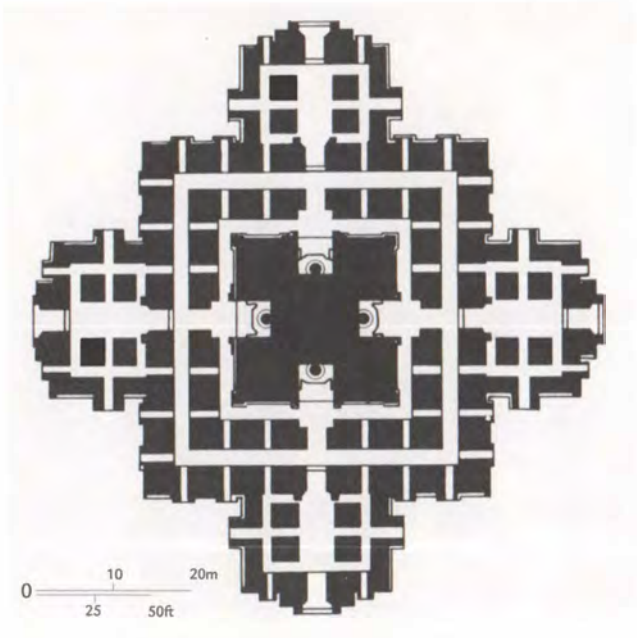


6.70 *Buda dünyayı tanıklığa çağırıyor*, Sawankhalok, Sukhothai yakınları, Tayland, 14. yüzyıl. Kırmızı vernik ve altın varaklı bronz, yüksekliği 38.5 cm. Ulusal Müze, Bangkok.

6.71 Ananda tapınağı, Pagan, Burma, başlatılması 1091.



6.72 Ananda tapınağının planı.



On ikinci ile on üçüncü yüzyıl mimarisinden Burma'da (Myanmar) daha çok iz mevcuttur. Budizm erken bir tarihte ülkeye yayılmış ve geleneklere göre Shwedagon Pagoda'sı olarak bilinen Rangoon'daki büyük stupa, gerçi bugün görülebilen hali on sekizinci yüzyıldaki son genişletmenin ve daha sonraki süslemenin sonucu olmakla beraber, MÖ beşinci yüzyılda kurulmuştu. Çeşitli tarikatlar bir arada var olduktan sonra *Theravada* giderek en büyük cemaati topladı. İrrawady Nehrinin bir büklümünde ilk başta 41 kilometrekare alanı kaplamış başkent Pagan'da, on birinci yüzyıl başları ve on üçüncü yüzyıl sonralarına kadar inşa edilmiş 2000 kadar Budist yapının kalıntıları mevcuttur. En iyi korunmuş yapılardan biri Buda'nın sonsuz bilgeliğini (Ananta Panna) simgeleyen, fakat sonraları en iyi müridinin adı verilen Ananda tapınağıdır (**6.71**). Dış mekânını dolduran dik külahlar, *sikhara* gibi merkezi bir zirveye ulaşmakta ancak bu zirve (Hindu tapınaklarındaki gibi) bir mabedin değil yekpare bir kâğir bloğun üstünde yükselmektedir. Duvarların tabanındaki ve girişleri kuşatan sırlı pişmiş toprak levhalar, *Jataka* hikâyelerini resimlemektedir. Yunan haçı biçimindeki planın her bir kolu öğretim için kullanılan bir salon hizmeti görmekte ve iki eşmerkezli koridora giriş sağlamaktadır. Koridorların duvarlarında öğretide öneme sahip figüratif rölyefler bulunmakta, koridorlarda 10 metre yüksekliğindeki dört devasa Buda heykelinin yaslandığı merkezi blok tavaf edilmektedir (**6.72**). Esas olarak bazı açılardan Borobudur'a benzeyen bu eğitici yapı sadece *Theravada* öğretisini yorumlamaktadır.

Pagan 1287'de Kubilay Han (bir süre önce Çin imparatoru olmuştu, bkz. s. 545) idaresindeki Moğollar tarafından yağmalandı. Krallık parçalandı ve sanatların canlanması için yüzyılların geçmesi gerekti. Ancak *Theravada* Budizmi devam etti ve günümüze kadar Burma'nın en önde gelen dini inancı olma özelliğini korudu.

ÇİN'DE KONFÜÇYÜSÇÜ, TAOCU VE BUDİST SANAT

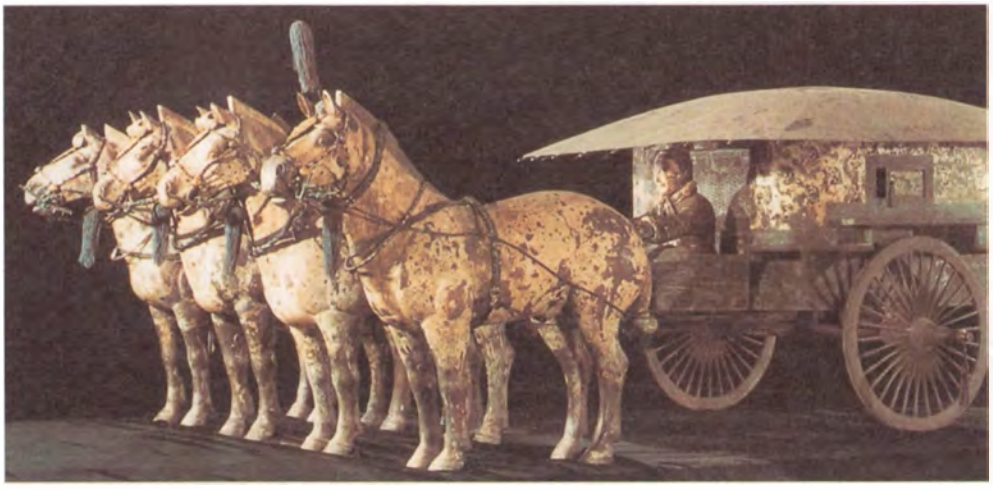
Han Hanedanı

Buda'nın öğretileri Çin'e MS birinci yüzyılda, ülkede büyük bir refahın yaşandığı ve milli özgüvenin yabancı ve öteki dünyaya yönelik bir dinin tanıtılmasına zamanın hiç elverişli olmadığı bir zamanda ulaştı. Zu İmparatorluğunun (bkz. s. 106) parçalanmasından sonra başlayan uzun iç savaş döneminin ardından ülke Qin hanedanının ilk imparatorunun kısa hükümdarlığında (MÖ y. 221-209) acımasız bir kifayetle birleştirilmişti. MÖ 209-MS 200 yıllarında hüküm süren halefi Han hanedanı idaresinde Çin, tarihinin en parlak çağlarından birini yaşadı. Ülkede barış muhafaza edildi ve barbar kabileleri sürekli sınırlardan püskürtülerek imparatorluk Pasifik'ten Pamir Dağlarına, Kore'den Güneydoğu Asya'ya kadar genişletildi. Geçmişe bakan daha sonraki dönemlerin Çinlileri, kendilerini çoğu zaman "Han'ın Çocukları" olarak adlandırmışlardır. Han hanedanının çöküşü ile Tang hanedanının 617 yılında iktidara yükselişi arasındaki izleyen dört yüzyıllık istikrarsızlık süresince Kuzey Çin'in büyük kısmı bir kez daha yabancı hükümranlığına girdi ve bu dönemde Budizm, Konfüçyüsçülük ve Taoculuk ile bazı rekabetler de yaşayarak geniş kabul görmeye başladı.

Çin felsefesinin kurucusu Konfüçyüs (MÖ 551–479) Buda'nın (MÖ 563–480) neredeyse tam anlamıyla çağdaşıdır. Ancak Konfüçyüs'ün bazı sözlerinin bir araya getirilerek Konfüçyüsçülük adıyla tutarlı bir felsefeye dönüştürülmesinden önce birkaç yüzyıl geçmiştir. Bu felsefe Han döneminin bir ürünüydü ve vurgudaki değişimlere rağmen o dönemden beri Çin düşüncesinin temelindeki yapı olarak varlığını korumuştur. Han döneminden itibaren Çin eğitimi neredeyse münhasıran Konfüçyüsçüydü ve sarih amacı devlet hizmetine kapıyı açan yazılı yarışma sınavlarına (MÖ ikinci yüzyıl ortasında zaten tesis edilmiş) gençleri hazırlamaktı. Felsefi bir sistem olarak Konfüçyüsçülüğün, vicdanlı devlet görevlisinin değerlerini ahlaki bir kanun halinde yücelttiği söylenebilir. Yöneten ve yönetilen, aile ve çocuklar, yaşlı ve genç, işçi ve işverenlerin karşılıklı görevleri ve davranış biçimleriyle derinden ilgilenerek saygı ve geleneği vurgulamaktaydı. Sosyal düzen, evrenin ahlaki düzeninin yansıması olarak kavranmaktaydı. Erdem ise Konfüçyüsçüler tarafından sırf işleri yapmanın doğru ve düzgün yolu olarak anlaşıldı ve böylece kapsamlı bir hayat –ve sanat– kuralı temin etti. Bir dokuzuncu yüzyıl yazarının ifade ettiği gibi, "Resim, kültürü teşvik eder ve düzgün davranış ilkelerini güçlendirir. Evrensel ruhun tüm yönlerine tamamen nüfuz eder." Resim (fakat zanaatlar gibi, el becerileriyle çok yakından ilişkili mimari veya heykel değil) ve onunla yakında ilişkili kaligrafi sanatı, resmi eğitimin bir parçasını teşkil etti ve böylelikle bir uygarlık tarafından yetiştirilmiş en büyük amatör sanatçı sınıfını ortaya çıkarttı. Her eğitimli insan resim ve kaligrafiyi yakından tanır ve aralarından birçoğu, bazı imparatorlar dâhil, yetkinlikle bu sanatlarla meşgul olurlardı.



6.73 İmparator Qin Şihuangdi'nin mezarı, MÖ y. 221–209. Pişmiş toprak, doğal ölçülü figürler. Lintong, Xi'an yakınları, Şensi, Çin.



6.74 SOLDA, İmparator Qin Şihuangdi'nin mezarından dört atlı savaş arabası ve sürücüsü, MÖ y. 210. Bronz, kısmen varaklı ve altın, uzunluğu 3.28 m ve yüksekliği 1.04 m. Lintong, Xi'an yakınları, Şensi.

Konfüçyüsçülük en baştan beri Çin'de gelenekselleşmiş şekliyle ataların ruhlarına saygıyı teşvik ettiği halde bir din değildi. Taoculuk ruhsallıkla ve doğaüstüyle daha yakından ilgiliydi. Yine Han döneminde kurallara bağlanan Taoculuk, esas olarak MÖ altıncı yüzyılda yaşamış olduğu söylenen anlaşılması zor mistik felsefeci Lao Zi'nin öğretilerinden yararlanmıştı. Ancak ejderhalara, kutsal ve lanetli ruhlarına dair halk inançlarını benimsedi. Öte yandan Taoculuğa –Hinduizm ve Budizm gibi– birden fazla entelektüel düzeyde ulaşılabilmekteydi. Taocular tarafından anlaşıldığı şekliyle *Tao* bilinçli insan zihninin kavrayışının ötesinde irrasyonel bir yaşam gücüdür ve ona teslimiyet, sosyal âdetler veya hatta ahlaki buyruklar dikkate alınmaksızın doğal güdülerin kurtuluşu anlamına gelir. Varılacak en yüksek mertebe, "benlik" ile "şeyler", "içerisi" ile "dışarısı" arasındaki ayrımların; lirik ve neredeyse esrik bir doğanın evrensel kanunlarını kabullenme içinde kaybolduğu bir İçe Bakış *(ming)* halidir. Taocular insanın çevresiyle mutlak bir uyum içinde yaşadığı, yaşamın mevsimlerin geçişi gibi çabasız olduğu ve doğanın iki hayati, erkek ve kadın, ilkelerinin –Yin ve Yang– karşıt değil beraberce işlediği eski altın çağa bakışlarını çevirmişlerdir. İdealleri, iç gücünü ve mutluluğunu geliştirmek için tüm dünyevi hırslarını terk etmiş münzeviydi.

Konfüçyüsçülük uyumu, ölçülülüğü, mantıksal düşünmeyi; Taoculuk bireyselliği, tutkuyu, hayal gücünü teşvik etti. Diğer taraftan, bu ikisi birbirlerine tezat oluşturmaktan çok birbirinin tamamlayıcısıdır. Modern Çinli yazar Lin Tung-çi (Lin Tongji) "Biz sosyal açıdan Konfüçyüsçü, bireysel olarak Taocuyuzdur" ifadesini kullanmıştır. Budizm tamamen farklı bir entelektüel ve manevi değerler sistemi getirmiş, Konfüçyüsçülüğün ana ilgi alanını oluşturan erkek ve kadınların toplumdaki hayatlarına ve Taocuların bireyin iç dünyasıyla meşguliyetlerinin ötesine bakarak esenliğe odaklanmıştır.

Dini bir cemaat içinde yaşayan keşiş, Budist ideallerine örnek teşkil eder. Budizm Çin'e kutsal yazıları, din görevlileri, keşişleri, imgeleri ve ritüelleriyle birlikte tam olgunluğa



6.75 Wuwei'den uçan at, Çin, Doğu Han hanedanı, MS 2. yüzyıl. Bronz, 34.3 × 45 cm.

erişmiş bir din olarak ulaştı. Zaman içinde Konfüçyüsçülük ve Taoculuktan etkilendi ve bir ölçüde bunları etkiledi. Fakat beşinci ve on ikinci yüzyıllar arasında topladığı müritlerine ve ilham verdiği çok sayıda sanat eserine rağmen her zaman Çin'de yabancı bir unsur olarak kaldı.

Han sanatı hakkında bilgimizin neredeyse tümünü sağlayan mezarlarda Konfüçyüsçü ve Taocu unsurlar yan yanadır. Esasen bir rölyef yontusunda Konfüçyüs ile Lao Zi arasındaki bir görüşme gösterilir. Girişler kötü ruhları savuşturmakla görevli masalsı hayvanlar tarafından korunmaktadır. Geleneksel ve Taocu tanrılar grubundan figürler, mezar odalarının ve bitişiğindeki dindar ailelerin mezarda yatanların ruhlarına adaklar sundukları odaların duvarlarında beraber görülürler. Binaların küçük şekilleri ile hizmetkârlar ve hayvanların heykelcikleri, ölülere öteki dünyada eşlik etmesi için canlıların katledildiği eski uygulamaları anımsatır. Konfüçyüsçülerin amansız düşmanı megaloman Qin imparatoru, MÖ 209'da kilden yapılma büyük bir muhafız alayı askeriyle gömülmüş; Lintong, Şensi'deki mezarının giriş kapısının odalarından biri 1974'te kazılırken bunlardan 500 tanesi 24 atla birlikte gün ışığına çıkarılmıştır (**6.73**). Kısmen dökme, kısmen modellemeyle yapılmış –ayrılabilen başlar ve eller bireysel olarak modellenmiştir – bu gerçek ölçülerdeki sırsız pişmiş toprak figürler, uzun bir insan ve hayvan mezarı geleneğinin başlangıcıdır. İnsan formundan ziyade insan şahsiyetine vurgularıyla Çinlilerin mütemadi kavramlarını ve tutumlarını temsil ederler. Fakat 1980 yılında ilk Qin imparatorunun mezarının yanında keşfedilen sürücüsü ve zengin koşumlu dört atıyla hayranlık uyandıran varaklı bronzdan savaş arabası (**6.74**) ile daha küçük ve çok ileri bir tarihe ait Han mezarlarından Gansu'daki Wuwei'de bulunmuş bronz "uçan at" (**6.75**) gibi figürlerde daha büyük sanatsal yetenek gösterilmiştir. Uçan bir kırlangıcın üstünde tek nalıyla mükemmel şekilde denge kurarak hafifçe duran at, üç boyutlu formun ve atak kuvvetini ifade eden başıyla hayvan tasvirinin önemli bir örneğidir. Orta Asya'nın Fergana bölgesinden MÖ 1000 civarında Çin'e getirilen at, esasen "kutsal" veya "ter döken" statü simgesi haline gelmiş bir tür ile ilgilidir. Aynı mezarda tutulan bu at cinsinin birçok başka heykelinin de bulunması, bunları yetiştiren taşra valisinin yüksek mertebesinin açık bir göstergesidir.

Dünyevi işlere verilen önem Han devrinin çoğu mezarında vurgulanmaktadır. Devlet görevlileri ve maiyetleri, resimlerin sevilen konularıydı ve figürler Konfüçyüs'ün üzerinde durduğu üzere uygun bir ciddiyetle hareket ediyordu. Diğer konular, *Sadık Oğullar Galerisi* (MÖ 79-78 yıllarında yazılmış) gibi öğretici hikâyelerin derlemeleri için yapılmış çizimler dâhil özellikle Konfüçyüsçü anlamda ahlakidir. Bunlardan bazıları Han Çin'ine özgü bir teknikle taşa işlenmiş, figürlerin gölgeleri düzgünce parlatılmış ve arka zemin çizgilerle süslenmiştir. Boyalı veya rölyeflerle şekillendirilmiş çiniler de mezar ve adak odalarının duvarlarını süslemektedir. Çinilerden birinin üstündeki iki görevli, tartışma sırasında bile Konfüçyüsçü nezaket idealinin korunduğuna örnek teşkil etmektedir. Sahne, MÖ 180'de bir saray darbesinin önlenmesini aktarmakta; sağ taraftaki kişi, diğerini imparatoriçenin entrikalarına karşı imparatorluk klanını desteklemeye ikna ederken gösterilmektedir (**6.76**). Figürler çevre çizgileriyle yapılmış ancak gölgelendirilmemiştir; yine de karakterler, üç boyutlu form hissi ile canlılıkla aktarılmaktadır. Yunan vazo resimlerinin veya Hint resimlerinin (örneğin Ajanta'da) keskin çevre

6.76 *İki görevli*, bir mezarın lentosu ve alınlığından detay, MÖ 1. yüzyıl sonları - MS 1. yüzyıl başları. Oyuk seramik çiniler, toplam 73.8 × 204.7 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Denman Waldo Ross Koleksiyonu).



BAĞLAM

Konfüçyüs

HAN RÖLYEF YONTUCULUĞU

Konfüçyüsçü düşünceler ve ideallerin erken Çin sanatında en açık ifadeleri, Doğu Han hanedanı dönemine (MS 25-300) tarihlenen –Konfüçyüs karşıtı Qin imparatorundan 300 yıl kadar sonrasına ait– mezarların yanındaki mabet veya adak odalarındadır. Konfüçyüsçü mesaj –Konfüçyüs'ün müritlerinin reddettiği anlaşılan evvelki Qin mezar heykellerinin (6.73, 6.74) daha üstünkörü ve teknik bakımdan daha ileri natüralizmine kıyasla– bu rölyeflerin katı doğrusal üslubunun saflığı ve basitliğiyle ve de aynı zamanda ölenin Konfüçyüsçü erdemlerini kaydeden yazıtlarla aktarılır. Mirasçıların ısmarladığı bu yazılar, Konfüçyüs'ün sadece toplumda değil insanın kendi içinde de uyumu sağlayan en mahrem değerler olarak büyük vurguda bulunduğu ataya saygının kalıcı tanıklarıdır. Cenazelerde toplanan kişilerin görmesi için tasarlanan bu yazılar, atalarına saygı ayinlerini yerine getiren ailenin gelecek kuşaklarına da güven vermekteydi. Konfüçyüs'ün öğrettiği ciddi kuşkuculuğun, taviz vermez vicdanın, çıkar gütmeyen davranış kurallarının bu kadar yakınımıza geldiği başka bir yer yoktur. Gelecek için hiçbir umut, ödül veya teselli sunulmaz. Diğer uygarlıkların çoğu mezarlarının aksine, öteki dünyanın mümkün olduğuna çok fazla atıfta dahi bulunmazlar.

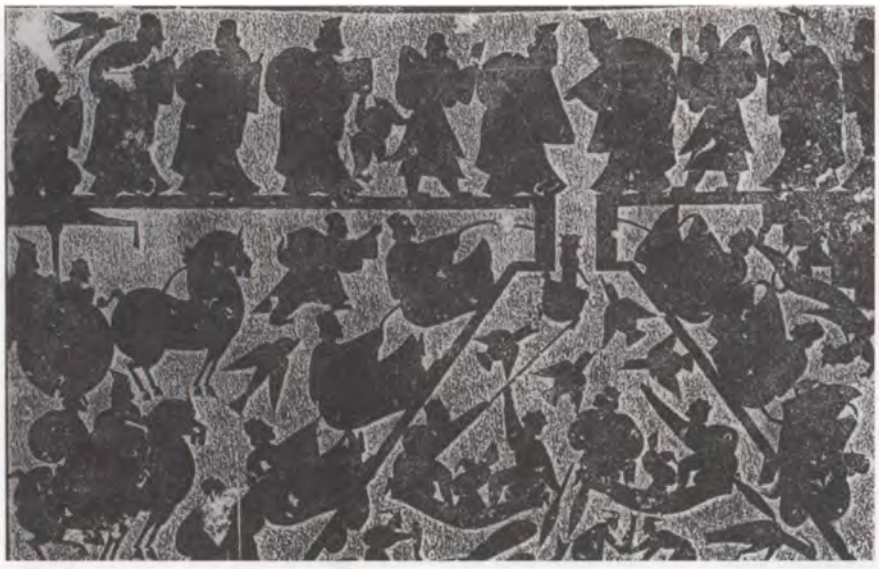
Kuzeydoğu Çin'in Şandung vilayetinin Jiaxiang ilçesindeki Wu ailesi mensuplarına ait üç mabetlik bir grup, siluet rölyefi olarak yontulmuş taş levhalarının konu zenginliğiyle kayda değerdir. Bu teknik o sıralarda yeni mükemmelleştirilmişti: siluetler cilalanarak düzgünleştirilmekte ve arka zemin çizgilerle süslenmiştir. (Bu tür rölyeflerin fotoğraflardan anlaşılması zordur ve buradaki kopyalar –Çin'de en azından MS birinci yüzyıldan günümüze dek uygulandığı üzere– ıslak kâğıtların taşın yüzeyine yapıştırılması ve kabartmalı kısımların mürekkebe batırılmış ipekten bir keçe sürtülerek suretinin çıkarılması yöntemiyle yapılmıştır.) Anma yazılarından birisi bu mabetlerden birinin MS 151'de ölen, erdemleri, atalara saygısı, sadakati ve dik duruşuyla seçilmiş Wu Liang için yapıldığını kaydetmektedir.

Tüm edebiyat klasiklerini hatmetmiş ve diğerlerine ders vermişti. Teklif edilen resmi makamı da reddedip, mütevazı ve basit yaşamı tercih etmiş ve kendisini incelemelerine ve gerçeği arayışa vakfetmişti. Yazıt, iki oğlunun ve torununun da onun gibi atalara saygı yolundan yürüdüklerini ve ellerindeki her şeyi bu mabet için harcadıklarını anlatarak devam etmektedir. "Güney dağlarının güneyinden pürüzsüz ve sarı renkli olmayan mükemmel taşlar seçtiler… Akıllı usta Wei Gai metinleri kazıdı ve her şeyi yerli yerine koyarak ve becerisini sonuna kadar kullanarak desenleri yonttu. Eser geleceğe aktarılacak ve on bin kuşak ayakta kalacaktır." Wu Liang'ın hikmeti "orkidenin hoş kokusu gibi üstlerine sinecektir. Vücudu yok olduğu halde namı kalacaktır."

Dalgalı esvaplarıyla insanların, gururla eğdiği boyunları, kaslı sağrıları ve zarif nallarıyla iki tekerli

6.77 Wei Gai, *Alegorik sahne*, MS y. 151. Wu aile mabetlerindeki taş rölyefe mürekkep sürerek yapılma, Wu aile mabedi, 70 × 155 cm. Jiaxiang, Şandung, Çin.





6.78 *Kazanı çıkartan ilk imparator*, MS y. 147-67. Wu aile mabetlerindeki taş rölyefe mürekkep sürme, detay.

savaş arabalarını çeken atların büyük ilgi konusudurlar. Fakat işlevleri öğreticiydi ve görsel mesajları o zamanlar kolaylıkla anlaşılabilmekteydi.

Bunlardan bir tanesi bir çeşit iyi devlet yönetimi alegorisidir (**6.77**). Bir köşkün içinde iki kişi tahta oturan –muhtemelen Han hanedanının kurucusu, iktidarı ilk Qin imparatorunun ölümünden sonra sivil savaşta (bkz. s. 255) ele geçirmiş olan– İmparator Gaozu'nun karşısında el pençe divan durmaktadırlar. Köşkün yukarı katına benzeyen bölümde –eski Çin mitolojisi figürlerinden– Ölümsüzler Kraliçesi sarayının ve çıkarsamada bulunarak aşağıdaki dünyevi sarayının başında bulunmaktadır. Çatıda, sadece Çin'in iyi yönetildiği zamanlarda göklerden indiğine inanılan iyilik alameti uzun kuyruklu zümrüdüanka kuşları vardır. Sol tarafta, geleneksel mitolojiden başka bir figür olan kült kahramanı Yi, aksi takdirde dünyayı kavuracak, fazladan dokuz güneşi temsil eden kargalara ok atmaktadır. En alttaki şeritte at sırtındaki ve at arabalarına binmiş silahlı adamlar, tahminen haydutların peşinde hızla gitmektedirler. Başka bir rölyef (**6.78**) hatırası Konfüçyüsçüler tarafından kötülenen Qin imparatoru hakkında bir hikâyeyi göstermektedir. İmparator, despotça yönetimini haklı çıkarmak için Zu hanedanı imparatorlarının atalarına adadıkları bronz kapları ele geçirmeye çalışmışlardı. Bir kazan ırmakta bulunmuş ancak çıkarılırken bir ejderha belirmiş ve halatı ısırmıştı. Konfüçyüs'ün tüm müritlerinin yakından bildikleri bu hikâye çeşitli tapınaklarda tasvir edilir. Kötü bir hükümdar ansızın temsil edilen bir başka sahnede belirir (**6.79**): ricalinden biri olan Zhao Dun'un sefih hayatını eleştirmesine alınan Dük Liang, bir kabul sırasında öldürmesi için köpeklerinden birini üzerine salar. Zhao'yu bir zamanlar yardım ettiği saray aşçısı kurtarmış ve o da bir despotun ne kadar alçalabileceğine örnek teşkil etmesi için bu hikâyeyi yaymıştır. Bu siluet rölyefler yontulduğu sıralarda Konfüçyüsçülük hâlâ resmi devlet siyasetiydi. Devlet hizmetine esas olarak Konfüçyüs klasiklerinden yapılan sınavla giriliyor; yükselme, erdemlilikle tanınmaya göre başarılabiliyordu. Wu Liang'ın oğulları ve torunu, Han milletinin yaşamını birleştiren ilişkiler zinciri içindeki imparatora sadakatle iç içe geçen o en üstün erdemlerden, atalara saygılarını sergileyerek itibar kazanmayı umut etmekteydiler.

Ancak Konfüçyüs'ün gerçek müritleri, doğru davranışları bozan ihlaller ve yozlaşmaları, karşılarında imparator bile olsa tereddüt etmeden düzeltmeleri gerektiğine inanmaktaydılar. Fakat ikinci yüzyıl ortalarında, başlangıçta sırf saray kadınlarına muhafızlık etmek için işe alınan hadımlar imparatorluk meselelerinde giderek daha önemli roller alıp; tüccar akrabalarını zenginleştirdikçe, devlet idaresindeki Konfüçyüsçüler ile çatışmaya girdiler. Hadımların ve yanlarındakilerin kaba sanat zevkleri, kuleli ve cumbalı şatafatlı binaları kınandı. Dolayısıyla, Wu ailesinin mabetlerindeki yontuların ciddiyeti ve itidalli üsluplarında bir parça protesto bulunması mümkündür. Hikâyeler tasarrufla resmedilmiş, gereksiz süslemelere yer verilmemiştir. Figürler stilize edilmiş, herhangi bir modelleme veya o dönemde Han Çin'inde bilinen ve başka bölgelerinde kullanılan kısaltım yönteminden herhangi bir iz görülmeden düz bir siluetle yapılmıştır (6.76, 6.80). Biçim ve konuyla birlikte dış çizgiye yapılan bu vurgunun, günümüze hiçbiri ulaşmamış tomar üzerinde çizim yapılması geleneğinden alınmış olması mümkündür. Aynı döneme ve bölgeye ait mezarlardaki benzeri Konfüçyüsçü yontular, daha da sade, bazen de sipariş edenlerin erdemlerinden gelen fakirliklerini akla getirmek istermişçesine hamlığa ulaşan bir basitlik içindedir. Konfüçyüsçülük insanlara paradan nefret etmeyi öğrettiği için para biriktirmelerini de engellemiştir.



6.79 *Dük Liang ve Zhao Dun*, MS y. 147-67. Wu aile mabetlerindeki taş rölyefe mürekkep sürme.



6.80 Ördek avı ve pirinç hasadı, MS 2. yüzyıl. Mezar çinisine mürekkep sürme, yüksekliği 42 cm. Çongçing Müzesi, Çin (R. C. Rudolph'tan, *Batı Çin Han Mezar Sanatı*, 1951).



6.81 Muhtemelen Huo Qubing'e ait mezardan manda, Xingping, Çin, MÖ y. 117, Taş, yaklaşık genişliği 1.82 m.

6.82 *Saray Hanımlarına Öğretmenin Nasihatleri*, detay, muhtemelen Gu Kaizhi'ye atfen 10. yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üstüne mürekkep ve boya, yüksekliği 24.8 cm. British Museum, Londra.

çizgilerinden farklı olarak kendinden emin ve esnek Çin fırça darbeleri, tasvir ettikleri biçimlerin –kâh kalın ve şişman, kâh en hafif fırça dokunuşuyla titreyen– ağırlığı, tutarlılığı ve hareketliliğine göre ayarlanır. İfade gücü, en yüksek Çin kaligrafi eserlerinin kalitesine sahiptirler. Rölyefli çinilerde form siluetle gösterilir. Bir tanesinde (**6.80**) figürlerin çeşitli davranışları –alt kısımda orakçılar, yukarıda okçular– insanların hareketlerinin yakından incelendiğini gösterir. Balıklar sanki suyun yüzeyindeymiş gibi daha şematik yansıtılmış ancak nilüfer çiçeğinin yaprakları ve tohum kapsülleri, Hint sanatında aynı bitkinin sembollerinden ayrılabilecek denli gerçek görüntülerle resmedilmiştir. Taşra zanaatkârlarının eserleri olmalarına rağmen bu çiniler, imparatorluk başkentinin sanatını muhtemelen etkilemiştir. Resim düşkünü Han imparatorlarının topladıkları bütün hazineler, MS 190'da başkentleri yağmalandığında talihsizlik sonucu yok edilmiştir ve geriye hiçbir şey kalmamıştır.

Han döneminin son kazılarla açığa çıkartılmış bazı sanat eserleri, sislerin arasından beliren ve altındaki sıradağları gizlemeyi sürdüren zirveler gibidir. Dönemin bilinen tüm heykellerinden ayrıksı duran büyük hayvan yontuları, Xian yakınlarındaki Xingping'de, muhtemelen MÖ 117'de ölen General Huo Qubing'e ait mezardan çıkartılmıştır. Özellikle, tek bir kaya parçasından yapılmış yerde yatan bir mandaya, uyuşukluğunun geçici olduğu ve içinde gizli bir güç sakladığı ifadesi verilmiş; böylelikle sıradışı, sinirleri geren bir duruş kazandırılmıştır (**6.81**). İpek üzerine yapılmış en eski resimler –1000 yıl veya daha eski– 1973'te Çangşa (Hunan) yakınlarındaki Mawangdui'de MÖ ikinci yüzyıldan kalma mezarlarda bulunmuştur. Ancak güney vilayetlerinin kültürlerine ait dini inançları ifade eden bu resimler, türünün tek örnekleri olarak Şang dönemine tarihlenen bir sanatsal üslupta yapılmıştır. Han imparatorları tarafından toplanan (günümüzde tümü kaybolmuş) resimlerle muhtemel ilişkileri ise bilinmemektedir.

Tomarlar üzerine yapılan Çinlilerin figüratif sanatın en yüksek biçimi kabul ettikleri resmin erken tarihinin izi, sadece edebi kaynaklardan ve ardından gelen tüm gelişmeleri koşullandıracak geçmişe saygı anlayışının bizzat kanıtlarını oluşturan daha sonraki kopyalarından sürülebilir. (Bu açıdan eski Çin resminin incelenmesi –çoğu kaybolmuş– eski Yunan resminin incelenmesinden farksızdır.) Onuncu yüzyıldan kalma *Saray Hanımlarına Öğretmenin Nasihatleri* başlıklı bir el tomarının, –resmin Çin'in Han İmparatorluğunun parçalanmasından sonra Konfüçyüsçülüğün devam ettiği– Çin'in kültür başkenti haline gelen Nanjing'de çalışmış Gu Kaizhi'ye (y. 344-406) atfen yapılan bir kopya olduğuna inanılmaktadır. Birbirinden terbiye edici metin sütunlarıyla ayrılmış, figüratif sahne dizilerinden oluşmaktadır (**6.82**). Bir yatak odası sahnesi şu pasajı resimlemektedir: "Sarf ettiğin sözler iyiyse, etrafındaki binlerce birliğin insanları sana karşılık verirler. Fakat bu ilkeden ayrılırsan, yatak odanı paylaşan erkek bile sana güvenmez." Tahminen erkek imparator ve kadın da cariyedir ancak dörtte üçü görünen yüz ile profilin karşı karşıya gelişi karmaşık bir psikolojik ilişkiyi akla getirmektedir. Gu Kaizhi sırf görüntüyü değil kişilerin karakteri ve ruhunu da yakalayabilen meşhur bir portre ressamıydı. Eksantrikliği geliştirmiş bir Taocu olduğu bilinmektedir ve belki de resmedilen şiirde dünyevi Konfüçyüsçü ahlak anlayışı hakkında bazı tereddütleri vardı. Ancak yansıtılan sahneler, artık kehanet kemikleri ve bronz kaplar üstündeki açısal yazıtlardan geliştirilen karakterlerle yazılmış olan kelime sütunlarından daha önemlidir. Çinliler bir örnek kalınlıkta çıkıntı yapan bir kalemle yazmaya başlamıştır, ancak dördüncü yüzyılda sadece sözlü iletişim aracı değil, aynı zamanda (müzisyenin notayı yorumlaması gibi) metni kaydetmenin yanı sıra karakterlerin yumuşaklığı veya sertliği ve birbirleriyle ilişkilerine yorum da katan görsel bir ifade biçimi olarak esnek fırçayla yazılan bir kaligrafi geliştirmişlerdi. Tabiatıyla seçkin bir sınıfın sanatı niteliğiyle eğitimli bir azınlıkla sınırlı olmakla beraber bu sınıfın tüm mensuplarınca uygulandı. Bazı imparatorlar kaligrafide ustalaşmışlardı ve kendi elleriyle yazdıkları beyanlar çoğu zaman taş *stel*'lere kopya edilir, böylece ne ve nasıl yazdıkları korunurdu. Aynı şekilde Çin klasikleri de sözlü ve yazılı incelikle görsel ve kaligrafik ifadenin örnekleri ve yüceltilen düşünceler olarak ustanın fırça işine saygı gösterilerek *stel*'lere kazınmıştır. (Bu *stel*'lerden 837 yılında yapılmış 114 adetlik eksiksiz bir dizi günümüzde Xian'daki Tarih Müzesindedir.)

6.83 *On Üç İmparator*, detay, muhtemelen Yan Liben'e atfen 10. yüzyıl kopyası. Yatay tomar, ipek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 51.3 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston.



Önde gelen imparatorların portrelerine dair bir başka onuncu yüzyıl tomarı, muhtemelen Tang sarayında döneminin en beğenilen sanatçısı Yan Liben'e (y. 600-73) atfen yapılmış aslına sadık bir kopyadır (**6.83**). Gölgeleme olmadan çizgiyle hacmi tanımlama sanatı ustalık seviyesine ulaştırılarak, figürlere içerik ve itidalli bir özgüven verilmiştir. Küçük ölçeklerine rağmen kompozisyonlar heybetlidir ve tüm tomar açıldıkça imparatorluk debdebesinin bir geçit alayını gözler önüne serer. Yakın zamanda kazılan Xian civarındaki Prens Zhang Huai'ye ait sekizinci yüzyıl başlarından bir mezarın duvarları, Tang sarayındaki hayatın daha neşeli yanlarını kaydeden –avlanan ve çevgân [günümüzdeki polo -ed.] oynayan erkekler, bahçede vakit öldüren kadınlar– ve çabucak kaybolan anları yakalamak için çok sade ve kesin detaylarla yapılan resimlerle bezenmiştir (**6.84**). Öte yandan muhtemelen bu resimler, bürokraside birbiri ardına önemli makamlara (belki rahat ve iyi ücretli bir göreve) gelmiş, ayrıca âlimlik ve devlet memurluğu yapan uzun bir Çinli sanatçı dizisinin ilki olan Yan Liben gibi sanatçılardan farklı olarak zanaatkâr denebilecek kişilerin eserleriydi.

Çin'e yabancı olan resim, heykel ve mimari üslupları –İpek Yolu denilen– büyük Asya kervansaray yollarından gelen Budizm vasıtasıyla Çin'e tanıtılırken; aynı yollardan artan miktarlarda Çin ipeği karşı yönde Hindistan, İran ve Avrupa'ya taşınmaktaydı. Dunhuang'tan başlayan bu yollar, günümüzde Çin Halk Cumhuriyeti'nin kuzeyde Kazakistan, güneyde Tibet'le sınıra sahip geniş Batı vilayeti Xinjiang'dan geçmekteydi. MS birinci yüzyılda bölge halkı çoğunlukla göçebe kavimlerden oluşmakta ancak Hindistan ve Batı'nın kültürel etkisi altında birkaç şehir devleti de kurulmuştu. Gandharan sanatının görüldüğü en uzak yer Dunhuang'ın 480 kilometre batısındaki Miran'daydı. Buradaki ikinci veya üçüncü yüzyıl Budizm konulu resimler, adı Tita veya Tütus olduğu için Roma'nın doğu vilayetlerinden geldiği izlenimi veren bir sanatçı tarafından imzalanmıştır. Kuzeydoğu yönünde Tarım Nehri üzerindeki küçük Kuka devleti, geniş müstakil ve kayalara oyulmuş tapınak ve manastırlarıyla dördüncü yüzyıl civarında önemli bir Budist merkezi haline gelmişti. Bu ve diğer Asya şehirlerinin görkemleri beşinci yüzyıldan yedinci yüzyıla kadar Çinli seyyahlarca övülmüştür. On birinci yüzyıldaki Müslüman istilaları sonunda tüm bu şehirler yok edilmiş ve Budizm silinmiştir. Bununla beraber Gobi Çölündeki bir vaha olan Dunhuang'taki dik kayalıkların yüzlerine oyulmuş, yarısından fazlasının duvarları ve tavanları resimlerle bezeli, beşinci yüzyıldan on birinci yüzyıla kadarki döneme tarihlenen, hayret uyandırıcı bir tazelikle muhafaza edilmiş yaklaşık 500 tapınak günümüze ulaşmıştır. Tapınakların en eskileri Hindistan'dan nakledilmiş bir üsluptadır. Bu tapınaklardaki en önemli Buda ve Bodhisattva figürleri, muhtemelen sert duruşlarına zenginlik katmak için kabataslak bir modellemeye girişmiş Orta Asya sanatçılarının eserleridir.



6.84 Prens Zhang Huai'nin mezarından duvar resmi, Xi'an yakınları, Çin, 8. yüzyıl başları. Şensi Vilayet Müzesi, Xi'an.



6.85 Buda'nın ceylan olarak avatarı, duvar resmi, Dunhuang, Çin, MS 5. yüzyıl.

Fakat tavanları saran *Apsara*'lar –sözlüğe bkz.– ve duvarlarda resmedilen küçük Jataka hikâyeleri zamanla Çin sanatının ağırlıklı etkisini göstermektedir. Buda'nın avatarını altın bir ceylan olarak gösteren bir resimde (**6.85**) hayvanlar İran'dan kaçıp gelmiş gibidir. Ancak dağlar ve özellikle dökümlü kıyafetiyle diz çökmüş figürün kökenleri Çin'dedir ve Zu hanedanı lake işlerindeki ejderhaları ve bulutların doğrusal zarafetleri (3.41) ile Han rölyeflerindeki figürleri (6.80) hatırlatırlar. Diğer taraftan, Budistlerce tanıtılan insan biçimli inanç imgelerinin Çin'de hiçbir öncülü bulunmamaktaydı. Buda'nın mesajı toplumun tüm sınıflarına hitap ettiği için sadece bir azınlığın okuyabileceği metinleri resimlemek için görsel imgelere ihtiyaç vardı. Dolayısıyla *stel*'ler kaligrafi yerine tasvirli sanata uyarlandı, yani üzerlerine metin kazınması yerine – altıncı yüzyıl başlarına tarihlenen Buda'nın biri diğerinin üstüne yerleştirilmiş ve her iki tarafına hayatından sahnelerin işlendiği çok sayıdaki rölyeflerinden birinde olduğu gibi (**6.86**)– öğretici veya konulu hikâyelerden sahneler işlendi.

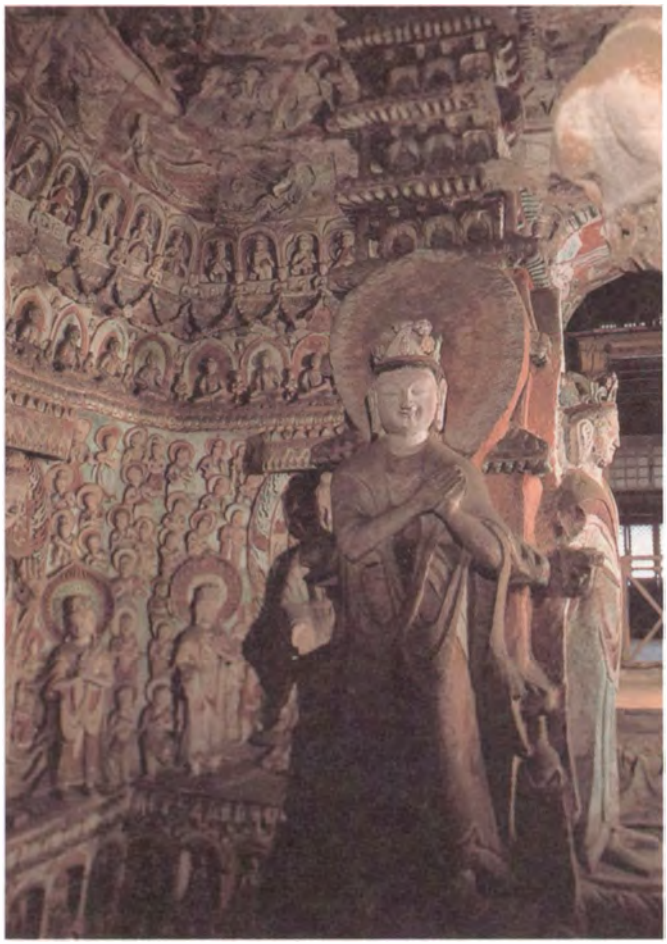
Günümüze ulaşan en önemli erken dönem Çin Budist imgeleri, (büyük kısmı Dunhuang'ta bulunan duvar resimleri dışında) Konfüçyüs müfredatının dışında tutulmuş bir sanat türü olan heykellerdir. Yaklaşık MS 338'e tekabül eden bir tarih atılmış küçük bir bronz ise en eskisidir (Asya Sanat Müzesi, San Francisco). Budistlere uygulanan şiddetli baskılar ve tapınaklarının MS 444'te tümüyle yok edilmesinin ardından



6.86 Budist *stel*, 6. yüzyıl başları. Maijaisha mağaraları, Gansu, Çin.

çok az sayıda eser ayakta kalabilmiştir. Ancak bir Budistin Kuzey Wei "İmparatorluğu" (ülkenin o tarihte bölündüğü üç bölgeden biri) tahtına yükselişiyle birlikte yoğun bir sanatsal faaliyet dönemi başladı. Çin Seddi'nden fazla uzakta olmayan Şanhi bölgesindeki Yungang'ta bulunan bir kumtaşı yamaç, 460-494 yılları arasında kayalara oyulmuş tapınak gruplarının en gösterişlilerinden birine dönüştürülmüş; benzer şekilde doğal kayalardan yontulmuş küçük veya büyük imgelerle kaplanmıştır (**6.87**). Bu olağanüstü insan yapımı mağaralar, ilhamını Hint *vihara* ve *chaitya* salonlarından, devasa Buda heykelleri ise Afganistan'ın Bamyan bölgesinde MS ikinci ve beşinci yüzyıllar arasında dağ yamacından oyulmuş 37 ve 53 metrelik iki ünlü heykelden (2001 yılında imha edilmişlerdir) almış olmalıdırlar. Muazzam boyutlarıyla bu heykeller, evrensel Buda'nın –kâinatın kendisine eşit– ölümcül tabiatından fazlasını simgelemekteydiler. Diğer yandan, iç mekânların zengin giriftliği ve heykel üslubu doğrudan Kuçar'dan alınmıştır. Tapınaklardan birinin dış cephesi çökerek, asıl halinde yanlarında iki Bodhisattva bulunan ve bir üçleme oluşturan 13,7 metre yüksekliğindeki Buda heykelini açığa çıkarmıştır. Mağaranın loş aydınlığında ancak rahatsız edecek kadar yakından bakıldığında düzgün görülebilen bu heykel, çok daha gizemli bir görüntü vermekteydi (**6.88**). Heykelin pozu ve giysisi Mathura'daki vaaz veren Buda'yı hatırlatmaktadır (6.18) fakat bu Yungang kolosundan tüm natüralizm kaldırılmıştır. Çehre gülümseyen gizemli bir maske haline gelmiştir. *Uşinişa* ve sarkık kulak memeleri öylesine geleneksel hale getirilmiştir ki, sanki tutulup çıkartılabilecek rütbe

6.87 VI. mağaranın içi, 5. yüzyıl sonları, Yungang, Şensi, Çin.









6.88 ÜSTTE Devasa ölçülü Buda, 5. yüzyıl, Yungang. Doğal kaya, yüksekliği 13.7 m.

6.89 ÜSTTE SAĞDA Maitreya Buda'sı sunağı, MS 524. Varaklı bronz, yüksekliği 76.9 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu, 1938).

6.90 ALTTA SAĞDA *İmparatoriçe maiyetiyle adakta bulunurken*, Binyang mağara mabedi, Longmen, Henan, MS y. 522. Boya izleri taşıyan kireçtaşı, 1.93 × 2.76 m. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfı).

işaretlerine dönüşmüşlerdir. Küçük ölçekli yontular –mağaranın duvarlarında (6.87) ve resimdeki *stel*'de (6.86)– Buda'yı çoğu zaman bağdaş kurmuş ve azametli bir taç giymiş halde Kuzey Wei imparatorlarının krallıkla dini ilişkilendiren gösterişli pozunda gösterirler.

Küçük imgeler bronzdan yapılmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi bronz döküm sanatı Çin'de erken tarihlerde mükemmel bir seviyeye getirilmişti. Ancak 524'te yapılmış bir mabedin (**6.89**) dış yüzündeki pusuya yatmış gizemli ejderhalar, duygu bakımından Şang ayin kaplarından (2.66) veya daha sonraki dönemlerin Han mezarlarındaki hayat dolu natüralist hayvan figürlerinden (6.81) herhalde daha uzak olamazdı. Ortadaki Buda figürü, ayağının altındaki ufak Bodhisattva'lar ve halesinin çevresinde kıyafetleri uçuşarak duran *Apsara*'lar tümüyle Hint modellerinden alınmadır. Ancak bu unsurlar, kuvvetli doğrusal bir kompozisyona ustaca çalışılmıştır. Sakyamuni'nin bedeninin yakıldığı cenaze ateşinden hiç yara almadan çıkışını anlatan, yaşamla alevlenen eser mecazi olarak ruhun yükselişini tasvir etmektedir. Esasen semboller, parçaların oluşturduğu bir bütünden ziyade çok daha derin bir anlam taşıyan inanç imgesi halinde bütünleştirilmişlerdir.

Kültlerin heykeltıraşları ve ressamları, dini etkiyi sağlayabilmek için genellikle belirlenmiş ikonografik kurallarla bağlıdırlar. Dindarların tasvirlerinde ise, Budist sanatçılara, mütedeyyin imparatoriçe ve maiyetinin rölyefinde olduğu

gibi daha çok serbesti tanınmıştır (**6.90**). Bu rölyefin alındığı Longmen mağarasında bulunan – bazıları devasa ölçülerdeki – yekpare Buda'lar ve Bodhisattva'ların durağanlığı ve geometrisine tezat teşkil edecek şekilde söz konusu figürler, belki de ebedi gerçekliklerle geçici ve yanıltıcı görüntüler arasındaki ayrımı belirginleştirmek için kasıtlı olarak natüralist tarzda ve güçsüzdür. Omuzlarından doğal bir şekilde dökülen kıyafetler giymiş hayalet gibi imparatoriçe ve nedimeleri, mekânsal derinliği akla getirerek serbestçe gruplandırılmış ve sanki hafif bir esintide sürüklenip gideceklermiş gibi hareket etmektedirler. Han hanedanı ressamlarının birkaç hünerli fırça darbesiyle kendi hayatlarına sahip ritmik doğrusal desenler de geliştiren yetenekleri, hünerinden ve hassasiyetinden herhangi bir şey kaybetmeden heykele aktarılmış ve Budizmin Çin'e getirdiği duygusal maneviyatçıkla kaynaştırılmıştır.



Tang Hanedanı ve Beş Hanedan Devri

Tang hanedanının ilk imparatorlarının idaresinde (618-906) birleşen Çin, ülkede bir başka barış dönemi ve dışarıda da itibara sahip oldu. Sanatlar, daha önce hiç olmadığı şekilde, başka bir isim altında hâlâ varlığını sürdüren İmparatorluk Bilimler Akademisinin kurucusu Minghuang (713–56) döneminde gelişti. Fakat 715'te Çin Türkistan'ı batıdan ilerleyen

6.91 SAĞDA Vairocana Buda'sı, MS 672-5. Doğal kaya, yüksekliği takriben 15 m. Longmen, Henan.

6.92 AŞAĞIDA Buda ve Bodhisattva'lar, 7.- 8. yüzyıllar. Boyalı stüko, restore edilmiştir. 45. mağara, Dunhuang.





6.93 Budist cenneti, 9. yüzyıl sonları. Duvar resmi. 12. mağara, Dunhuang.

Müslümanlara yitirildi ve ardından gelen iç isyan imparatorluk idaresini zayıflattı. Bir gerileme dönemi baş gösterdi. Bu tarihlerde *Mahayana* Budizminin Çin versiyonu neredeyse bütünüyle milli inanç haline gelmişti ve Konfüçyüsçüler ile Taocular tarafından zenginliklerin tapınaklarca ve insan gücünün manastırlardaki verimsiz bekârlık hayatı nedeniyle tüketilmesinden ötürü suçlandılar. Tahttaki hükümdar, 845'te tüm "yabancı" dinleri, özellikle de Budizmi yasakladı. Yaklaşık 4600 tapınak ve 40.000 mabet tahrip edilirken 200.000 kadar keşiş tarlalara çalışmaya gönderildi. Yasak bir süre sonra gevşetildi ve esasen Budizmin bir canlanma dönemi de aradan fazla bir zaman geçmeden yaşandı. Bununla beraber ekonomik veya siyasi bir düzelme görülmedi ve 907'de Çin dağılarak Beş Hanedan Devri diye anılan bir karışıklık durumuna düştü. Tang heykel sanatının ve tüm dünyadaki dini imgelerin en etki uyandırıcılarından olan, orijinal halinde ahşap bir tapınak tarafından çevrelenmiş bu eser, Longmen'deki (**6.91** ve bkz. s. 264-65) dik yamaca hâkimdir. Bu son derece incelikle işlenmiş, devasa ancak sakin imge ile daha eski tarihli ve aynı büyüklükteki Yungang mağarasındaki Buda arasındaki (6.88) tezat çarpıcıdır. Heykel daha gelişmiş ve karmaşık bir kavramı cisimleştirmektedir. Zira tarihi Buda'nın tersine bir kurtarıcı değildir; Budist kanununu ve evreni kavrayan felsefi nitelikteki yaratıcı ruh kavramının kişileştirilmiş hali olan Vairokana'yı temsil etmektedir. Her biri Buda'sı ile birlikte bir evren teşkil eden, her biri bir milyon başka Budist dünya içeren –1000 yapraklı nilüferi temsil ettiği söylenen (günümüzde tahrip olmuş)– nilüfer tahtında oturmaktadır. Longmen, Tang İmparatorluğunun iki başkentinden biri olan Luoyang'ın hemen dışındadır. Fakat burada geliştirilmiş sanat üslupları, dönemin orijinal resim ve heykellerinin tapınaklarında muhafaza edildiği Dunhuang'a kadar yayılmıştır. Uzaklarda kalan bu çöl vahasında, yontmacılık için uygun taş mevcut olmadığından, figürler dönemsel tamir ve tekrar boyanmaya ihtiyaç gösteren kırılgan bir madde olan bir tür stükoyla modellenmiştir. Bu malzeme, Bodhisattva ve idealize edilmiş Buda'ların yanlarındaki silahlı koruyucular gibi figürlerde, daha büyük bir natüralizme olanak tanımıştır (**6.92**). Duvarlarında, zeminden tavana *Mahayana* cennetinin *suttra*'larında tasvir edilen ancak simetriye meyleden çeşitli binaları ve bahçeleriyle imparatorluk sarayı gibi görselleştirilen cennetler resmedilmiştir (**6.93**). Sekizinci yüzyıl ressam ve şairi Wang Wei, gerçekten de Luoyang dışındaki imparator bahçelerini dokuz cennetteki ölümsüzlerin bahçelerine benzetmiştir. Sular, Luoyang İmparatorluk bahçelerinde her

6.94 Ruhların kılavuzu sıfatıyla Guanyin, Dunhuang, 10. yüzyıl. İpek üstüne resim, 80 × 53.3 cm. British Museum, Londra.





6.95 *Guanyin*, 10. yüzyıl-12. yüzyıl başları. Çok renkli ahşap, yüksekliği 2.41 m. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfi).

yerde akardı "resimli yazlık evlerde ve kırmızı köşklerde kızların kahkahaları her yerde duyulur, altın ve yeşimli flütler dolaşanları hüzünlendirir, ordu gibi sancaklar Jian Nehrine kadar uzanır, mandalinalar çiçek açar."

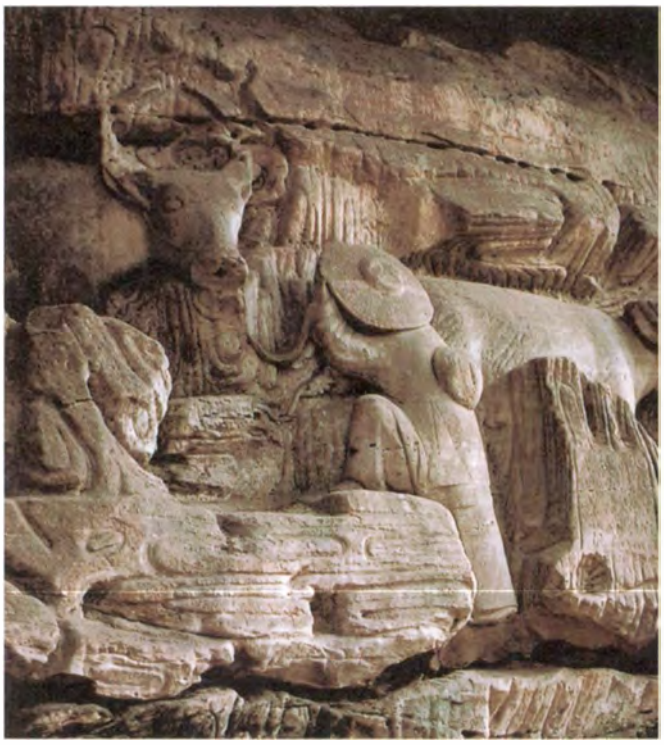
Çin Budizminin bu daha sonraki çağında, fikirsel ihtiyaçlardan çok duyusal ihtiyaçlara cevap veren başka bir figür öne çıktı: Merhamet Bodhisattva'sı Guanyin. Kendisine Hindistan'da Avalokitesvara adı verilmiş (bkz. s. 230) ancak Dunhuang'tan en güzel, en incelikli desenlerle yapılmış Çin ipekleri giydiği bu onuncu yüzyıl resminde, Hint kökenlerinden herhangi bir iz kalmamıştır (**6.94**). Tahminen bu adak, imgenin bağışlayıcısı ufak, seçkin hanımın çağrısına uyarak uzaklardaki *Nirvana* idealinin yerine geçmiş; insanların arzu duyduğu cennetlerden biri olan sol üst köşedeki semavi malikânesinden aşağı süzülmüştür. İlahi ve insan arasındaki ayrımlar belirsizleşmiş ve Guanyin, daha büyük ölçüde fakat dünyevi bir prens gibi, inananları kadar natüralist tarzda resmedilmiştir. Teologların kutsallığın safça bir anlayışı olarak görebileceği bir konu, yine de olabildiğince ince bir zevkle işlenmiş; hafif büklümlü hatları ve canlı renkleriyle tüm kompozisyona müşfik bir sevecenlik havası sinmiştir. Burada bıyığı ve imparator sakalıyla yansıtılan Guanyin, sonraları geleneksel Çin ana tanrıçasıyla birlikte bir kadın figürüne dönüştürülmüştür. Bodhisattva'lar (melekler gibi) cinsiyetsiz, hem erkek hem kadın erdemlerine sahip ve kendilerini her iki biçimde ortaya çıkartabilecek özellikteydiler. Bu kaynaşma Song dönemine ait ağaçtan bir heykelde canlılıkla belirmektedir (**6.95**). Yunanların erdişilerde birleştirdikleri cinsel organlar ve diğer fiziki özellikler, cinselliği aşan androjen aşk imgesinin yaratılması için burada göz ardı edilmiştir. İnsanlığın arınmış, saf ruh düşüncesi, duyarlılıkla işlenmiş bu figürde cisimleştirilmiştir. Süsler, örtüler ve dalga dalga dökülen şallar, hassasiyetle biçim verilmiş kompozisyonda giriftliği kadar üstü kapalılığıyla önemli bir rol oynamakta; asimetri, yaşam ve hareket etkisini arttırmaktadır.

Song Hanedanı

Song hanedanı 960'ta iktidara geldi ve 20 yıl içinde Çin'i tekrar birleştirdi. İdareleri altındaki şehirlerde malikânelerinden gelen gelirle yaşayan üst sınıfları avcılık veya çevgân (Tang aristokrasisinin hazzettiği) gibi şiddete dayalı sporlarla veya (savunma paralı askerlere bırakıldığından) savaş sanatlarıyla uğraşmadı. Bunun yerine, edebiyat, müzik ve resmi geliştirerek, daha sonraki dönemlerde yaşayan Çinlilerin, hatta günümüzde de ulaşmayı hedeflediği medeni bir hayat ideali yarattılar. Fakat maalesef Songlar en sonunda "barbarlara" karşı direnemediler. Kuzeyde Hitay boyları Beijing'i (Pinyin yazımıyla Çince kelime anlamı kuzey başkentidir; Hitaylar güney başkenti anlamında Nanjing adını vermişlerdi) alıp, Mançurya ve Moğolistan'dan Çin Seddi'nin güneyine dek uzanan Liao İmparatorluğunu kurdular ve 1004'ten itibaren Songları yıllık haraç ödemeye zorladılar. Daha kötüsü de ge-

6.96 *Cehennem azapları,* 12.-13. yüzyıl arası. Boyalı yontma taş. Dazu, Siçuan, Çin.





6.97 Kır hayatı sahnesi, 12-13. yüzyıllar. Kaya yontusu. Dazu, Siçuan.

lecekti: Hanedanlarına Cin adını veren Cücen Türkleri, Orta Asya boyunca ilerlemeye geçerek 1127'de Song başkenti Kaifeng'i bastı ve imparator ile saray ahalisinin büyük kısmını esir aldılar. Genç bir prens Yangtze Nehrinin ötesine kaçarak geride kalan görevlilerle Hangzu'ya yerleşti ve şehri bir buçuk yüzyıl sonra Moğolların eline geçene kadar sürecek Güney Song İmparatorluğunun başkenti haline getirdi.

Song sarayında hâkim öğreti, Konfüçyüsçü ahlak ilkeleriyle Taocu metafiziği, tipik bir Budist tefekkürle kişinin kendini geliştirme duygusunu yüksek bir entelektüel sentezle uzlaştıran Yeni Konfüçyüsçülük'tü. Bodhisattva'ları ve cennet bahçeleriyle *Mahayana* Budizmi, halkın hatta alt sınıfların dini haline gelmişti. Akıllarda kalıcı sanatsal dışavurumlarının doğrudanlığı ve sertliği, çıplak sadeliği ve incelik yoksunluğu kuşkusuz bu duruma bağlanabilir. Örneğin Çongçing'in ötesinde, denize 1500 kilometre uzaklıkta, Yukarı Yangtze Vadisinde bulunan Dazu'da, bazıları sıradan gündelik hayat sahneleri dâhil sıradışı halk sahneleri dizisi, 1179 ile 1249 yılları arasında dik yamaç yüzeyine yontulmuştur. Bu sahnelerin bazıları alkolün kötülüklerini, diğerleri günahkârların cehennemdeki azaplarını gösterir (**6.96**). Bir kesit, büyükbaş hayvanların ehlileştirilmesi ve bakılmasıyla sembolize edilen, geniş bir pastoral janr manzarası – hanedanların değişmesinden etkilenmeden varlığını sürdüren kırsal hayatın canlı bir kaydı – olarak yapılmış Buda'nın öğretilerine teslimiyetin alegorisidir. (**6.97**). Şalvar giyen ve kocaman bir hasır şapka takan bir insan figürü – bu bölgede ve Güneydoğu Asya'nın diğer yerlerinde hâlâ görülebilir – natüralist tarzda inek ağılına ve çeltik tarlasına has gözüpeklik ve kendine güvenle yontulmuştur. Song ülkesi dışında Kuzeybatı Çin'de daha az alt sınıfa özgü ancak aynı ölçüde natüralist bir heykel üslubu, Budizmin rejim tarafından teşvik edildiği Liao İmparatorluğunda gelişmişti.

Bodhisattva'ların Datong'daki Huaya Manastırında bulunan on birinci yüzyıl başlarından boyalı kil heykelleri, (**6.98**) kısmen fikir aldıkları Dunhuang'daki Tang heykellerinden (6.92) daha zarif ve daha natüralisttir; sükûn içinde meditasyon yaparken, dökülen kıyafetlerinin katları ve kıvrımlarıyla hareket kazanmaktadır. Liao sırlı çömlek bir heykel daha da natüralist üslupla yapılmıştır (**6.99**). Gerçek hayattan yapılan tasvirin tüm canlılığıyla, meditasyon ve zihin gücüyle, doğaüstü bir yardım olmadan aydınlanmayı başaran *luohan* veya *Theravada*, Budist keşişlerinden birini temsil etmektedir. Mamafih basit bir benzerlik olmaktan çok uzaktır. Dikkatle oluşturulmuş bu heykel formunda, kıyafetin katları dahi fiziki ve zihni yoğunlaşmayı ifade etmek üzere düzenlenmiştir. Aslında figür, örtüleri, ellerin duruşu ve fizyonomi bakımından birbirinden farklılık gösteren ancak tümü kendilerini arzulardan kurtarmaya çalışan keşişlerin öykündüğü düşünce

6.98 Bodhisattva, 11. yüzyıl başları. Boyalı stüko. Huayan Manastırı, Datong, Çin.





6.99 *Luohan*, 10-13. yüzyıl. Üç renkli sırlı çömlek, yüksekliği 1.02 m. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfı).

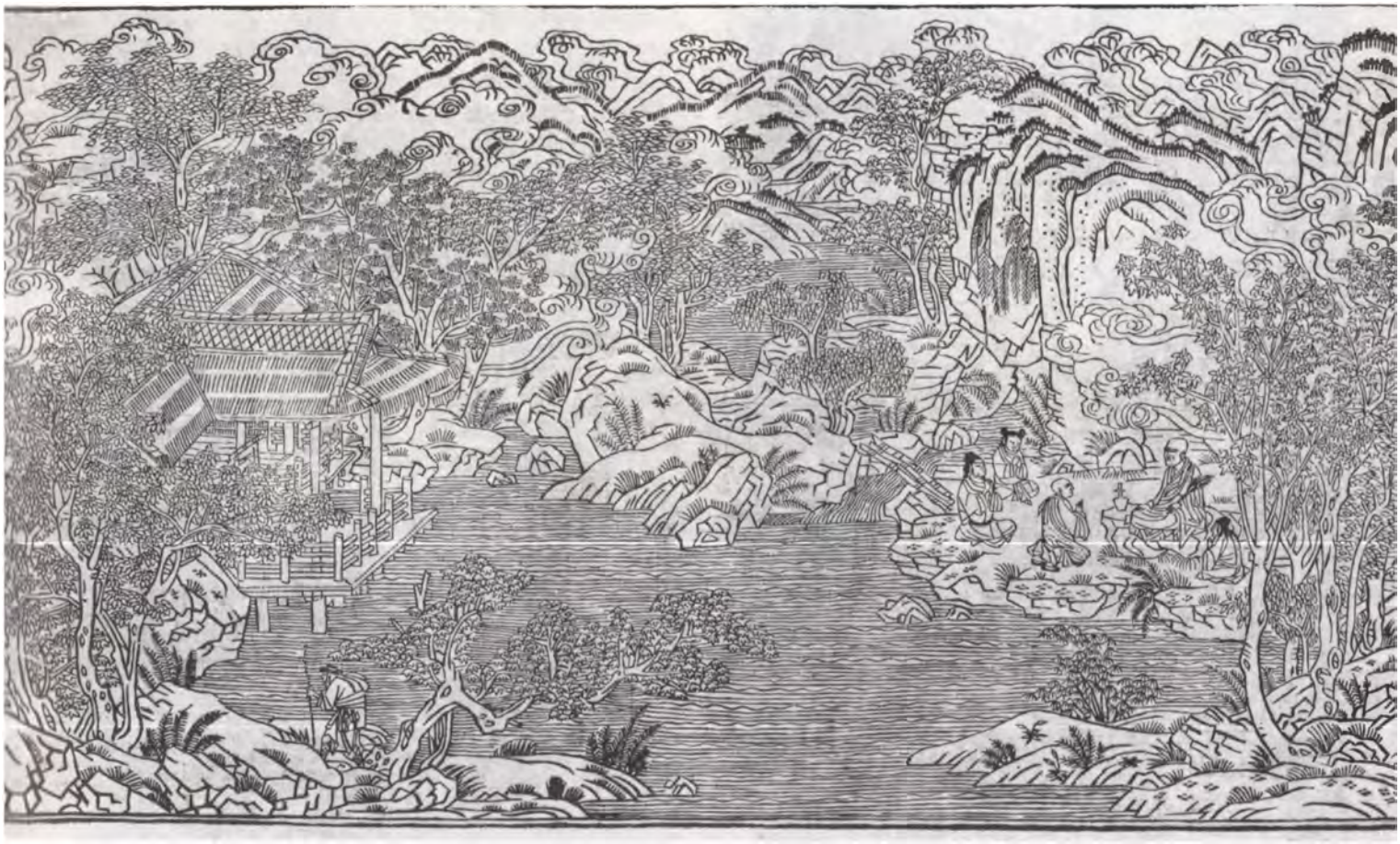
yoğunluğunu aktaran (bir manastır binası için yapılmış, fakat sonradan dağılmış) bir grubun parçasıydı. Bu denli gerçekçi bir vasıflandırmanın, kendini ve dünyayı inkâr düşüncesini ifade etmek için kullanılması çelişkili görünmektedir; ancak kesinlikle bilinçli yapılmış, inanan herkesin bireyselliğine rağmen doğru yolu bulabileceği önerilmiştir.

Bu heykel ayrıca seramik modelleme, sırlama ve fırınlamanın güzel bir örneğidir. Bununla beraber bir gelenek çizgisinin de sonudur. Natüralist çömlek heykelciliği, Qin döneminde mezar figürlerinde ortaya çıkmış (6.73) ve kısmen veya tamamen (ev eşyalarında kullanılan şekilde) renkli sırla kaplandığı Han ve Tang dönemlerinde daha da geliştirilmişti. Çok sayıda Tang heykelciği günümüze ulaşmış olmakla beraber, Tang ve genel olarak Çin seramik sanatı hakkında yanıltıcı bir izlenim vermektedirler. Heykelcikler hiçbir zaman Çinliler tarafından fazla önemli görülmemiştir. İlk önce Tang döneminde yapılan ve Song devrinde mükemmelliğe ulaştırılan çanaklar, vazolar ve porselenden yapılma diğer kapların, saf formları ve yeşim taşı benzeri düzgün sade dokuları tercih edilmekteydi (**6.100**). İlerideki dönemlerde de Çin sanatında büyük boy figür heykeli öne çıkmayacaktı; bu, çoğu zaman dayanıksız malzemelerden, kumaşla kaplı, birbirini tekrar eden heykellerle sınırlı kalacak ve sanatsal değeri, bu türü getiren Budist inancı, entelektüel itibarını yitirdikçe gerileyecekti.

Öte yandan Budizmin popülerleşmesi, devrimci öneme sahip bir sonuca veya daha da çok kapasiteye çoktan sahip olmuştu: ilk defa Beş Hanedanlar Devrinde ve Song İmparatorluğu'nda yoğun bir şekilde kullanılan ağaç baskının keşfi. Yedinci yüzyılda doğrudan Hindistan'dan ve Tibet yoluyla giren Tantrik düşünceler, gizli ayinler ve büyülü efsunlara yaptığı vurguyla muazzam sayıda tılsım ve imge talebi yaratmıştı. Bu talep de (yine sırasıyla Şang ve Han dönemlerinden keşifler olan) dokuma ipek veya kâğıtlara ağaç kalıplarla mürekkep baskı yapılması yoluyla karşılandı. Resimli metinlerin basılmasına doğru bir sonraki adım, günümüze ulaşan en eski tarihli baskı tomarın (Dunhuang'da bulunan ve şimdi Londra British Library'de korunan *Elmas Sutra*) tarihlendiği 868'den çok önce atıldı. İzleyen yüzyılda ağaç baskı, imparatorluk fermanlarının ve ilk kâğıt paranın basımı için kullanıldı. Ve her sayfası oyma ağaç bloklarda yapılan zahmetli kitap basma işi de başladı. Konfüçyüs klasikleri ile Taocu metinlerin yanı sıra Budist yazılarının yani *Tripitaka*'ların (260.000 sayfa) basımı, Yeni Konfüçyüsçülere din felsefesi sentezi arayışlarında yardım etti. Basılı kitaplar, on ikinci yüzyıla gelindiğinde ansiklopediler, hanedan tarihleri, *Materia medica* ve sanat koleksiyonları gibi resimli eserleri içermekteydi. Fakat matbaa, yüzyıllar sonra tanıtıldığı veya tekrar keşfedildiği Avrupa'da yarattığı güçlü etkiyi Çin'de göstermedi. 200.000 farklı karaktere sahip Çin yazısının yapısı, Avrupalı matbaacılara el yazılarından çok daha ucuz kitap basma imkânı veren taşınabilir tür harflerden istifade edilmesini sınırladı. (Taşınabilir Çin



6.100 Bakır ağızlı Ru işi vazo, Song hanedanı, 12. yüzyıl. Porselen, yüksekliği 25 cm. Percival David Çin Sanatı Vakfı, Londra.

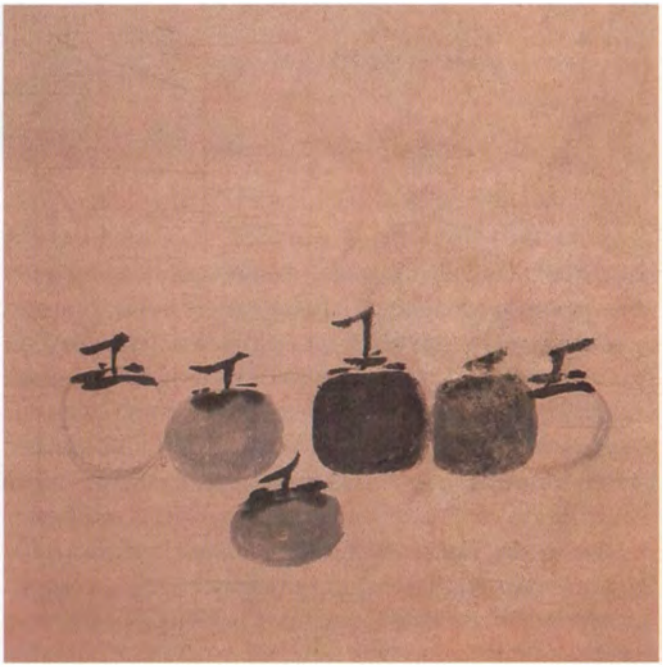


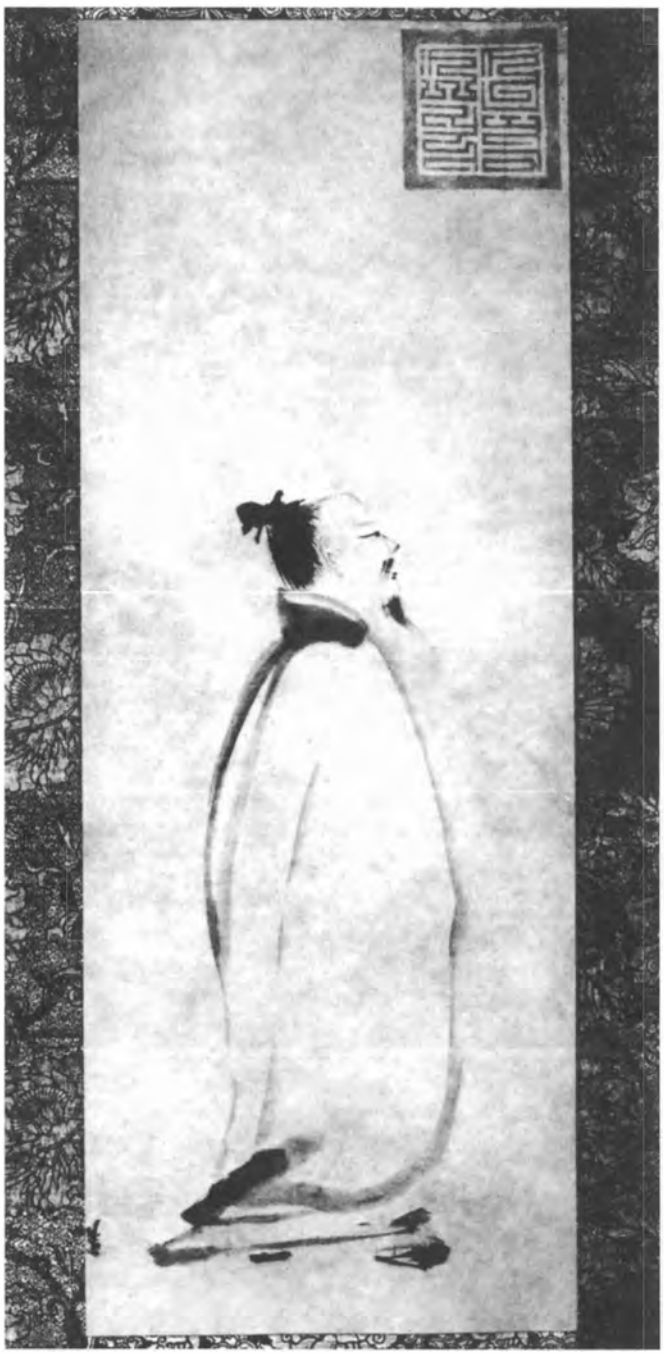
6.101 Öğrencileri tarafından çevrelenmiş Budist bilgelerle manzara, imparatorluk açıklamaları 13. bölümünden, basım yılı 1108. Ağaç kalıpla basılmış el tomarı, azami 31.3 × 53.2 cm. Arthur M. Sackler Müzesi, Harvard Üniversitesi Sanat Müzeleri, Cambridge, Massachusetts (Louise H. Daly, ismi gizli ve Alpheus Hyatt fonları).

harfleri, 1050'de kullanıma girdi fakat bunlardan binlercesine ihtiyaç duyulduğundan, Çince kitapların her sayfa için ayrı hazırlanan ağaç bloklarla basımına on altıncı yüzyıla kadar devam edildi.) Dahası, Çinlilerin sanatçının şahsi dokunuşunu öne çıkartmaları figüratif ağaç baskının kendi başına bir sanat biçimi olarak tanınmasını önledi. Öğrencileri tarafından çevrelenmiş Budist bilgelere dair manzaralardan oluşmuş dört baskılık bir dizi, bu aracın imkânlarını açığa vurmaktadır (**6.101**). Fakat bu imkânlardan istifade edilmemiştir. On altıncı yüzyıldan önce üretilmiş baskıların çoğunluğu ya teknik diyagramlar veya toplumun alt tabakalarında dolaşan popüler dini imgelerdir.

Budizmdeki diğer bir gelişmenin sanatlar üzerinde daha doğrudan bir etkisi vardır: 520-7 yıllarında kurulmuş ancak dokuzuncu yüzyıldan önce fazla öne çıkmamış Han tarikatının belirmesi (Japonya'da Zen adıyla bilinir: bkz. s. 287). Bu tarikatın üyeleri, Buda'nın, insan doğasının ötesinde Buda olmadığını, tüm ayinlerin, tapınma eylemlerinin ve metinlerin incelenmesinin değer taşımadığını beyan etmişlerdir. Mutlak veya Birinci İlkeyle, nadir parıltılarla kör edici parlamalarla bahşedilen düşünce birliğini kurmak için meditasyonla gayret göstermişlerdir. Bu transendental deneyim, sözlerle ifade edilememekte, sadece eşyaların iç yaşamlarını ifade eden ve bu yolla seyredenlerin aydınlanma arayışlarına yardım eden sanat eserleriyle, örneğin – bir bitkinin, vahşi doğa manzaralarının veya sırf altı Japon hurmasının – resimleriyle his-

6.102 Muqi, altı hurma, Çan mezhebi, Japonya, 13. yüzyıl. Kâğıt üzerine mürekkep, 36.2 × 38.1 cm. Daitokuji, Tokyo.





6.103 Liang Kai, *Şair Li Bai*, y. 1200–1210. Kâğıt üzerine mürekkep, 78 × 33 cm. Tokyo Ulusal Müzesi.

settirilmesi mümkün olmaktaydı (**6.102**). Kutsal kişilere ait olması mutlaka gerekmeyen hayali portreler sevilen konular arasındaydı. Kendisine "Ahmak Liang" adını veren Liang Kai (y. 1140-1210) anlık gelen ilhamla birkaç düzine fırça darbesi atarak ayyaş, hayatını özgür yaşamış, sekizinci yüzyıl şairi Li Bai'nin ruh halini özetlemiştir (**6.103**). Böylece neredeyse benzersiz bir anikonik yani herhangi bir ibadet işlevi olmayan dini sanat (bkz. s. 559-60) yaratıldı. Öte yandan Han düşünceleri, manzara resminde kozmik ruhun etki gösterme yollarına dair anlayışlarını ifade etme vasıtası bulan Taocuların görüşlerine dikkat çekici ölçüde yakındır. Song döneminde kurulmuş Yeni Konfüçyüsçü felsefe de doğal yaşamla sezgi yoluyla düşünce birliğine varmak için aynı yönde geliştikçe, manzara resmi Çin'de başka hiçbir uygarlıkta edinmediği bir önem kazanmıştır.

Manzara Resmi

Budist sanat esas olarak halk içindi; aile mabetleri için yapılan imgeler, tapınaklarda sergilenenlerin küçük ölçekli örnekleriydi. Fakat Çin manzara resimleri son derece özel ve ayrıca seçkinci nitelik taşımış bir sanattı. Bu sanat iyi eğitim almış az sayıda sanatçılar, özellikle soylu sınıftan amatörler tarafından (profesyonellere daha az kıymet verilmekteydi) birbirine yakın zihniyete sahip, mahrem bir çevre için yapılmaktaydı. "Güzel resmi" farklı kılan altı esrarengiz ilkeyi sadece bu çevreye kabul edilenler tam olarak anlayabilirdi. Gerçekten de bu ilkeler sadece kabataslak tercüme edilebilir: : (i) ahenk ruhuyla canlandırma; (ii) fırçanın kullanımında yapısal yöntem; (iii) formların resmedilmesinde nesneye bağlılık; (iv) renklerin kullanımında türe uygunluk; (v) doğru planlama; (vi) kopyalamada geçmiş deneyimlerin aktarılması. Xie He tarafından altıncı yüzyıl başlarında telaffuz edilen bu ilkeler, Çin sanat kuramının temellerini oluşturur. Önemli bir husus olarak ilk ilke, sırf teknik beceri veya rasyonel analizle ulaşılamayan kaliteye atıfta bulunur. Sonuncu ilke ise Çin resmine bir buçuk binyıl boyunca böylesi bir tutarlılık kazandırmış – ayrıca bu sanatı inceleyen Batılıların aklını karıştırmış – "eski ustaları" ve kopyalama uygulamalarını zikretmektedir.

Erken Çin edebiyatında Tang manzara ressamlarına, alışılmışın dışında usuller benimsemiş bazı aşırı bireyciler dâhil çok sayıda atıf bulunmaktadır. Bunlardan birinin eskimiş fırçalarla ve çıplak parmaklarıyla mürekkebi uyguladığı söylenir. Bu tekniği nasıl öğrendiği sorulduğunda şöyle cevap vermiştir: "Dışarıdan bakıldığında, öğretmenim tabiat olmuştur; fakat içeriden bakıldığında kalbimdeki ilham kaynaklarını takip ederim." Bu hikâyeler sonraki sanatçı kuşaklarını (bkz. 12. Bölüm) etkilemiştir, ancak bu tür resimlerin örnekleri günümüze ulaşmamıştır. Gerçekten de, kopyalarından bile, çok az sayıda Tang manzara resmi bilinmektedir. Günümüze gelmiş en eski resimler onuncu yüzyıla tarihlenen Tang düşüncelerini yansıtmaktadır. Aralarından en güzeli, Song imparatorluk hazinesindeki *Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak* adlı asılabilen bir tomardır (**6.104**). Eser, Çin sanatçı idealinin ilk sıradaki temsilcilerinden Li Çeng'e (fl. 940-67) atfedilir ve büyük olasılıkla onun üslubundadır: iyi bir aileden, iyi eğitim görmüş, resim sanatına kendisini bütünüyle adamış ve eserlerinin peşinde koşan asilleri ve meslekten memurları küçümseyen bir kişidir. On birinci yüzyıldan bir biyografi yazarı tek tutkusunun sakin bir hayat sürmek olduğunu ve sanatçı sıfatıyla "yaratıcı çok yönlülüğünün maneviyatın cevherinden geldiğini, normal insan kapasitesinin çok ötesinde" bulunduğunu kaydetmektedir. Sahne, çoğu Çin manzara resmi gibi hayalidir; ancak doğanın, yakından ve sevgiyle bakan keskin bir gözle kavranmasıyla yapılmıştır. Sanatçılar kırsal bölgelerde durmadan dolaşırlardı; birçoğunun gördüklerinin eskiz-

lerini yaptıkları bilinmektedir ve nitekim manzara resimleri de kapalı mekânlarda resmedildiklerinden ve sırf doğal güzellikleri değil, doğanın özünü de tasvir etmeleri hedeflendiği için genelleyici kalmakla beraber gerçek görüntülerle kuvvetli benzerlikler taşımaktadırlar. Çincede şanşui denen "dağ-su" manzarası ve *Yağmurdan Sonra Tepelerde Budist Tapınağı* isimli resim, bu iki unsur arasındaki ilişkiyi hem görsel hem ruhani açıdan kullanmaktadır. Konfüçyüs "Bilge insanlar sulardan zevk alır, erdemliler dağlarda zevk bulur" demiştir. Taocular için *Tao*'ya örnek teşkil eden suyun özel bir mânâsı vardı ve ana metinleri dağlardan gelen ırmakların toplandığı yerleri övmüştür.

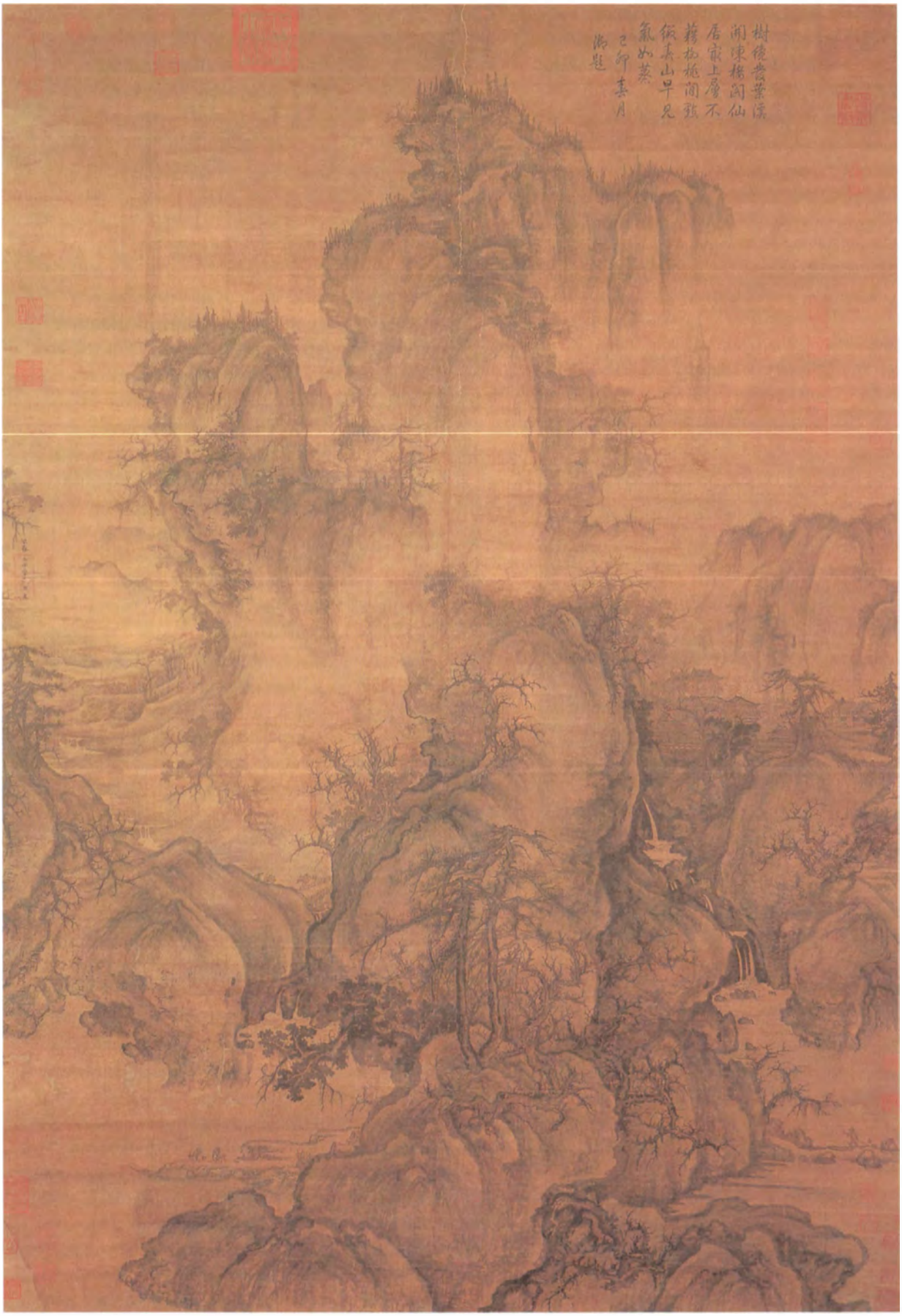
6.104 Li Cheng, *Açılan Zirveler Arasında Yalnız bir Tapınak*, MS y. 950. Asılan tomar, ipek üzerine mürekkep ve ince boya, 111.8×55.9 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri (Satın alan: Nelson Vakfı).



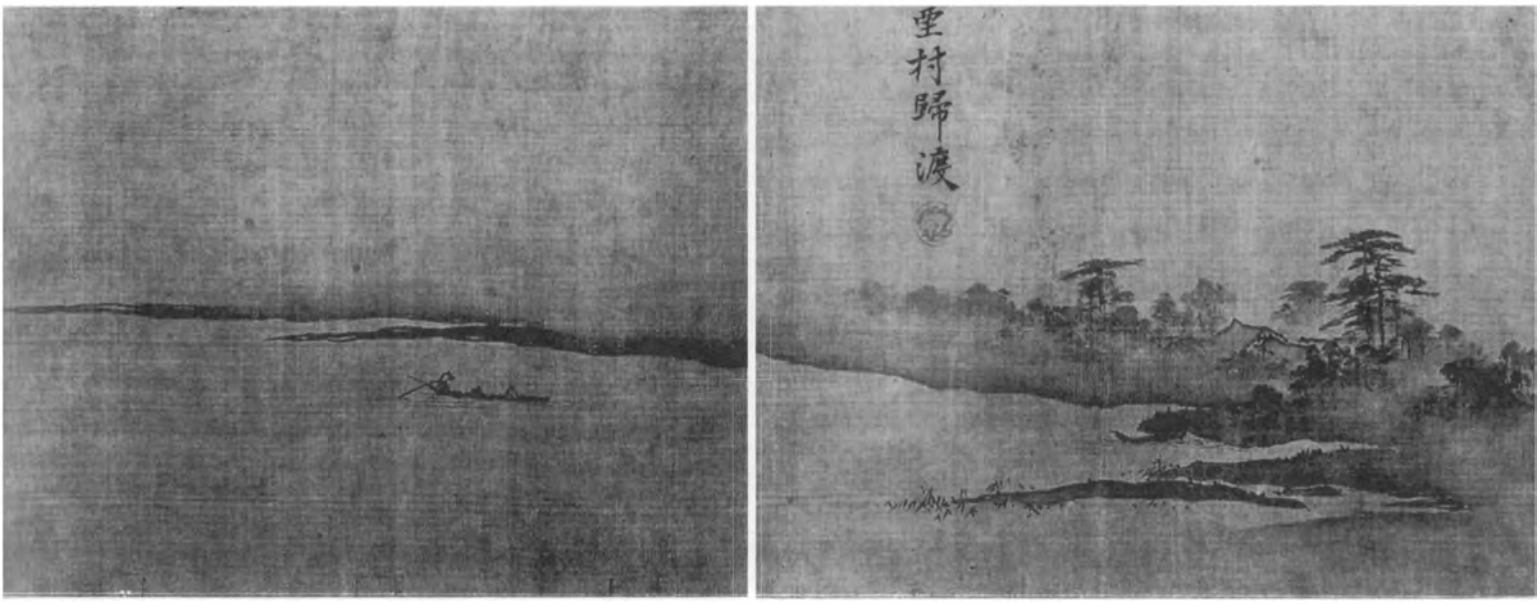
Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak siyah mürekkeple, sadece birkaç renk dokunuşuyla ipek üzerine resmedilmiştir. Li Çeng gibi sanatçılar, sırf dekoratif eserler için ilimden uzak profesyonel ve inceliksiz ressamların tercih ettiği parlak renklerden uzak durmuşlardır. Kaligrafide (Çin'de genellikle en yüksek sanat biçimi kabul edilen, Batılıların ise en az anlayabildikleri) kullanılan mürekkebi tercih etmişler, bu yolla hem teknik hem de konu bakımından manzara resmini öğrenilmiş edebi geleneğe bağlamışlardır. Sanatçılar hünerlerinin ve duyarlılıklarının çoğunu, çizgilerde hayatiyet, her bir harfte yapısal güç ve tüm sayfanın kompozisyonunda sağlam bir denetim gerektiren kaligrafi uygulamasından edinmektedirler. Ancak yaratılan etki, Batılı anlamda doğrusal değildir: Mürekkep dokunuşları ve geniş zemin boyamaları serbestçe kullanılmış, uzun fırça darbeleri katı ve kısıtlayıcı tekdüzeliğe tabi olmamıştır. Batılı anlamda bir kompozisyon da mevcut değildir: hiçbir çerçeve tertibatı manzarayı çevrelemez. Li Çeng'in resmi, güçlü bir dikey eksene veya boyu yükselerek soldan sağa doğru sanki neredeyse sünmüş müzik telleri gibi geriye doğru uzanan üç eksene sahiptir. Sis yığınlarıyla açıkça ayrılmış alanlar, mesafeyi belirtir ve objeler bu sislerle kontrast oluşturur. Santim santim açıldıkça heyecan uyandırarak yavaş yavaş açığa çıkan manzaralı el tomarlarının aksine bu asılan tomarın bir bütün halinde görülmesi, fakat aynı şekilde dikkatle incelenmesi amaçlanmıştır.

İzleyicinin gözleri, sol ön cephedeki hacıyla birlikte dolaşmaya, köprüden geçip insanların yiyip içip konuştukları köy kulübelerine ve köşklere girmeye, sonbahar ağaçları arasından tapınağa tırmanıp uzaklardaki mesafeleri taramaya davet edilir. Ancak, gözler, aynı zamanda dokunun yanı sıra formu da belirten fırça darbelerinin inanılmaz inceliği ve mahareti ile kayalara model verilen mürekkep darbelerinin ifade gücüyle resmin yüzeyinde de tutulur.

Manzaralar neden resmedilmiştir? Bu soruyu Song İmparatorluk Akademisi üyeliğinde 60 yıldan fazla bulunmuş Guo Xi (y. 1020–90) *Manzara Resmi Hakkında Tavsiyeler* adlı kitabının başında sormaktadır. Yüksek ilkelere sahip hiç kimse, ailesine ve topluma sorumluluklarından kaçınarak münzevi gibi yaşamak için dağlara çekilemez diye düşünmüştür. Fakat "ormanlara ve ırmaklara, sislerin ve dumanların arkadaşlığına özlem" sadece rüyalarda tatmin edilmemeli, duyular bunlardan mahrum kalmamalıydı. Bu manzaraların resimleri, şehirlerde yaşayanlara ırmaklar ve vadiler arasında doyasıya gezinme imkânı verebilecekti. Guo Xi, "Bu, dünyanın manzara resmine verdiği değerin arkasında yatan anlamdır" demekteydi. Özel bahçelerde yapay "doğa" unsurlarının yaratılmasının gerisinde de bu fikir vardı. Ancak vahşi doğa manzarası hakkındaki bu tutumun –Avrupa'da yüzyıllar sonra geliştirilecek şekilde– saf estetik veya "duygusal" olduğu düşünülmemelidir. Guo Xi, manzara resmini, doğa düzeninin –ve bizzat evrenin– bütünselliğinin duyumsanmasını aktaracak bir vasıta olarak görmüştür. Bunun en mükemmel örneği, *Erken İlkbahar* (**6.105**) adlı hayali, fakat yine



6.105 Guo Xi, *Erken İlkbahar*, 1072. İpek üzerine mürekkep ve ince boya, 1.58 × 1.08 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibei), Tayvan



6.106 Xia Gui, *Saz Kulübeden On İki Manzara*, detay, y. 1200–30. El tomarı, ipek üzerine mürekkep, yüksekliği 28 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas Şehri. (Satın alan: Nelson Vakfı).

de ağaçların, kayalıkların ve ırmakların yakından incelendiği eseridir. Resmin kompozisyonu öylesine yapılmıştır ki, göz ön plandaki küçük figürlerden sağdaki yarık içinde bulunan tapınağa ve sisler arasından yükselen kayalıklara veya sol taraftaki vadiden uzaklardaki dağ zirvelerine yönlendirilir. "İlkbahar dağları kesintisiz uzanan hülyalı sis ve dumanlarla örtülüdür ve insanlar sevinç duyarlar" diye yazmıştır.

Daha ileri tarihli güneydeki bir Song manzarası, farklı bir üslupta yapılmış, daha yumuşak ve daha çok havayı yansıtıcı tarzdadır (**6.106**). *Saz Kulübeden On İki Manzara* başlıklı uzun bir tomarın parçası olan bu resim, imparatorun saray ressamlarından Xia Gui (y. 1180–1230) tarafından yapılmıştır. Sağdan sola doğru açıldığında bir dağ sırasını, sonra da büyük bir göl ile suda yüzen kayıkları ve sahilde balıkçı ağlarını gözler önüne serer. Birbirini izleyen bölümlerin başlıkları yazılarak belirtilmiştir: *"Uzak Dağlar ve Yaban Kazları", Tekne Sisler İçindeki Köye Dönüyor", "Akşamın Sessiz Karanlığında Balıkçı Kaval Çalıyor"* gibi ve diğer birçokları. Zamanın yanı sıra tomarda uzaktan yakına gelen, sisli gün ışığından alaca karanlığa dönüşen mekân da dikkate alınmıştır. Gözle tarandığında yarattığı etki müzik dinlemek veya şiir okumaya benzer – bir diğerine bakmaya geçilirken paragraflar hatırda kalır ve zihinde yankılanmaya devam eder. Geçişler öylesine zekicedir ki, geçip gidene kadar dikkati çekmezler. Ruh hali kesintisiz bir hülya olmakla beraber, geniş boyamalardan, kararlı fırça darbelerine şeffaf izlenimli biçimlerden keskince üzerinde durulmuş detaylara ustalıkla geçilerek tekdüzeliğe düşülmesinden kaçınılır. İpeğin büyük kısmı boş bırakılmıştır. Gölün nasıl genişlediğini sadece (sık kullanılan bir gereç olarak) zarif bir köşe çizgisi belirtir. Mükemmel dengelenmiş birkaç koyu siyah mürekkep damlası ve hatlar, kayığı ve ayrıca üzerinde yüzdüğü durgun suların alanını hemen ortaya çıkarmıştır. Resimle anlatım sanatı herhalde bundan daha fazla ileri götürülemezdi.

Manzara resmi Çin'de gerçekliğin yansıtılması olarak anlaşılmıştır. Düşsel sahneler bütünüyle kabul görmemiş ve yalnızca geleneksel görünümler küçümsenmemiştir.

Fakat ayrıca –ve bu husus daha da önemliydi– kendi başına bir gerçeklik, sanatçının eliyle çalışan, onunla tam bir uyum içindeki evrenin ruhunun bir ifadesidir. Esasen Li Çeng çağdaşları tarafından görsel tezahürlere çok fazla önem vermekle eleştirilmiş, özellikle yapıları "bütünün açısından" değil de, tek bir bakış noktasından resmettiği söylenmiştir. Nesneler doğru çizilmeli ancak fazla ayrıntılara girerek "özleri" yitirilmemeliydi.

Fakat *Yağmurdan Sonra Tepelerdeki Budist Tapınağı*'nın merkezindeki bina (6.104) o dönemin Çin'inden günümüze çok azı ulaşmış örneklerinden tanınan bir yapı türünü kaydettiğinden bizim için çok ilginçtir. Budizm beraberinde sadece kayalara oyulan tapınakları değil, ayrıca müstakil taş mimarisini de getirmişti. Batı'da pagoda olarak bilinen (kökeni tam bilinmeyen Portekizce bir kelime) taş veya tuğladan birkaç eski tapınak kulesi halen ayaktadır. Xi'an'daki (eski adı Çang'an) böyle bir bina Hindistan'a hacca gitmiş manastır başkeşişi için yaptırılmış, mamafih, Hint yapıları kadar (çömlek mezar modellerinden bilinen) Han hanedanı gözetleme kulelerinden de etkilenmiştir (**6.107**). Saçakları Çin'deki olağan ahşap bindirmelikleri taklit eden tuğla bindirmeliklere dayanmaktadır. Ahşap, Çin'de hem dünyevi hem de dini yapıların başlıca inşaat malzemesiydi; taş ve tuğla daha çok tahkimatlar için kullanılırdı. Pagodalar, çok azı günümüze ulaşan ahşap malzemeyle yapılırdı; bunlardan en eski tarihli olanı 1058'de Liao'nun döneminde Yingxian'da dikilmiş 66 metre yüksekliğinde, dokuz katlı bir binadır. Katlardan dördünün pencereleri vardır ve Buda ile Bodhisattva'ların heykellerini içerir (**6.108**).

Pagoda münhasıran Çinliler tarafından geliştirilmiş dini bir bina türüdür. Saf simgesel bir yapı, Buda'nın büyüklü-



6.107 Dayanta Pagodası, Xi'an, Şensi, Çin, MS 647.

ğüne inancın işareti olarak temellerine gömülü kutsal kalıntıların üzerinde yükselir ve Budist Manastırını diğer dini kültlerin tapınaklarından ve ayrıca saraylardan farklı kılar. Zira aksi takdirde saray ve dini kompleksler arasında dıştan ayırıcı bir özellik bulunmamaktaydı. (Dunhuang resminde gösterilen binalar [6.93] ikisinden biri olabilir.) Her ikisi de aynı aksiyal simetriye sahip planla ayrı binalardan oluşur; en zengin ve geniş odası, içinde Buda'nın en etkileyici heykelinin bir manastırda tahta oturtulduğu sarayın ve tapınağın güney cephesindeki taht odalarıdır. Taht odasının günümüze ulaşan en eski örneği için ise Japonya'ya bakmalıyız (6.115). Yingxian'daki pagoda, deyim yerindeyse, bir köşkün düşey yönde genişletilmesi, bir temel unsurun diğerinin üzerine konularak yükseltilmesiyle meydana getirilmiştir. Budizm mimarisi heykel sanatına göre çok daha hızla yerleştirilmiş ve Çin ahşap inşaat yöntemlerine uyarlanması sürecinde tamamen dönüştürülmüştür. Hindistan mimarisinde, kendi ahşap prototiplerine kıyasen çok daha uzak yeni bir üslup geliştirilmiştir.

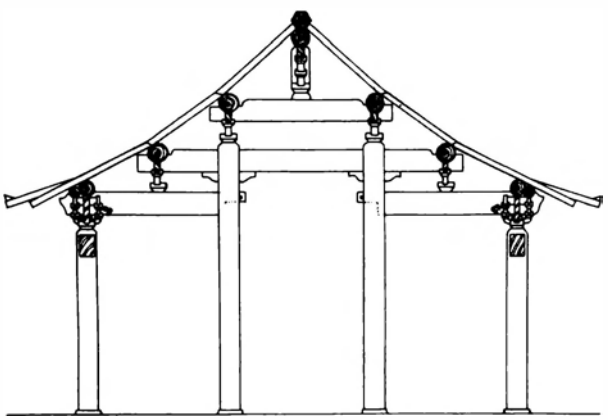
Çin mimarisi çatıya verdiği görsel önemle de Batı mimarisinden çok farklıdır. Mısırlılar ve Asurlar bu önemi duvarlara, Yunanlar ise sütunlara vermişlerdir. Çizim ve rölyefler, bu olgunun Han dönemi kadar erken tarihlerde başladığını



6.108 Fogongai Pagodası, Yingxian, Şensi, Çin, MS 1058.

ve altıncı yüzyıla gelindiğinde mükemmelleştirildiğini ortaya koymaktadır. Çin çatı yapımının temel ilkesi dikme ve lentodur ancak yatay üyeler yani saraklar dikmelerin üst noktalarından girmeli yapılır yani içinden geçerler (**6.109**). Birleşme yerleri ise hem yapısal hem görsel olarak çoğu zaman zekice bir karmaşıklığa sahip, Avrupa Klasik düzenindeki sütun başlıklarının yerini alan, fakat sembolik veya süslemeden ziyade işlevsel görünen bindirmeliklerle güçlendirilir. Eldeki kalasların uzunluğu direkler arasındaki mesafeyi belirler, ancak binanın genişliği basit bir tekrar süreciyle arttırılabilir (giriş, Yunan tapınağındaki gibi kalkan duvarının altında değil, uzun kenardaki çatı eğiminin altındadır). Derinliği ve

6.109 Çin çerçeve kiriş sisteminin çizimi.



yüksekliği arttırmak için iç mekânda daha fazla sütun çiftlerine ihtiyaç duyulur. Çatıların padavraları veya daha azametli binaların kiremitleri sarakların taşıdığı âşıklarla (sözlüğe bkz.) desteklenir ve bu yolla binaya ayırıcı özellik kazandıran içbükey bir profil kazandırılır. Kuşkusuz duvarları sağanak yağışlardan koruması ve gölge vermesi hedeflenmiş saçaklar geniş tutulmuş, bununla beraber pratik olduğu kadar estetik sebeplerle de kırma çatıların köşelerinde yukarı kaldırılmıştır. Bunları desteklemek için özenli bir marangozlukla yapılmış bindirmelikler, sütunlardan çıkmalar oluşturmuştur. Bu azametli çatıların altında ağırlık taşıyan duvarlar değil, ara bölmeler vardır. Binalar yatay ve düşey kalaslarla bir arada tutulur. Bu inşaat sistemi tüm Doğu ve Güneydoğu Asya'da saray ve dini binalarda benimsenmiştir. Günümüze ulaşan en eski örnekleri ise Çinli ve Koreli zanaatkârların başlangıçta Budist Manastırların kurulması için altıncı yüzyıl sonlarına kadar çalıştırıldıkları Japonya'dadır.

JAPONYA'DA ŞİNTO VE BUDİST SANATI

Asya anakarasından sadece 150 kilometre kadar uzakta bulunmasına ve Kore yoluyla temas kurmasına rağmen, Japonya, uzun süre Çin kültürel etkisi altında kalmıştır. Bronz ve demir işçiliği teknikleri muhtemelen MÖ üçüncü yüzyılda Korelilerden öğrenilmişti. Han hanedanı objelerinden özellikle bronz aynalar ithal edilirdi. Ancak bu tecrit, altıncı yüzyıla kadar bozulmadı. Bu tarihte Budizm, yazı, resim ve heykelin yanı sıra yeni bir inşaat usulü hep birlikte Çin'den getirildi ve hemen kabul gördü. Bu kültür işgalinin ülkenin kolonileştirilmesi olmaksızın meydana gelmesi, Japon uygarlığının yazıyı bilmemesine karşın çok karmaşık bir yabancı etkisini asimile edebilecek kadar ilerlemiş ve olgunlaşmış olduğunu gösterir. Gerçekten de ne bu tarihte ne de daha sonraları Çin düşünce ve davranışları Japonların kendilerince, genellikle de hükümdar aileleri tarafından benimsenmeleri dışında, Japon sanatlarına zorla kabul ettirilememiştir. Bünyeye girdiklerinde de gelişimini sürdüren sağlam bir köke aşılanmışlardı.

Yerli Japon dini Şinto yani "Tanrıların Yolu" dogmaları, kutsal yazıları veya imgeleri olmayan çoktanrılı bir doğa kültüydü. Bu nedenle bir ölçüde cenazelerden yapılabilecek çıkarımlar dışında ilk gelişimi hakkında fazla bir şey bilinmemektedir. Kofun döneminde (y. 300-600) hafriyat işiyle hükümdarların mezarları üstüne muazzam miktarda toprak yığılmış ve etrafı hendeklerle çevrilmiştir; bunlardan Osaka yakınlarındaki bir tanesi 111 dönüm alanı kaplamaktadır. Mezarlar genellikle 61 santim yüksekliğindeki, üstlerine pişmiş topraktan insan başları, tam boylu insan veya hayvan figürleri yerleştirilmiş borular olan *haniwa*'lar ile kuşatılmıştır (**6.110**). Düzgünce modellenmiş, gözleri veya ağızlarının yerine ifadesiz, bir yandan da garip şekilde anlam ifade eden kesikler konulmuş Japonya'ya özgü eserlerdir bunlar. Geleneklere göre –Çin'deki Tang mezar figürleri gibi– eskiden kabile reislerinin cenaze törenlerinde katledilen canlıların yerine geçmiştir.



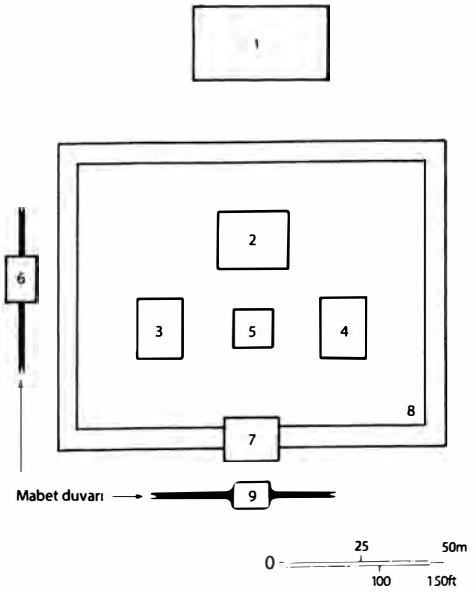
6.110 *Haniwa* figürü, MS y. 300-600. Pişmiş toprak, yüksekliği 61 cm. Musée Guimet, Paris.

İlk Şinto ibadetleri muhtemelen üstü açık, basitçe kenarı çevrilen yerlerde yapılıyordu. Fakat MS yedinci yüzyıl gibi erken tarihlerde mabetler zemine çakılan dikmelerle ahşaptan, yüksek zeminli, kalas duvarlı ve birbirini kesen serenler ve orta dikme çevrimiyle desteklenen saz kaplı sivri çatılarla yapılıyordu. Sembolik olarak köylerin – temel yaşam gıdası, doğanın lütufkâr güçlerinin ürünü ve her yıl tekrarlanan büyüme ve yenilenmenin mucizesi – pirincin depolandığı ortak ambarlara benziyorlardı. En ünlülerinden Ise'deki tapınağın orijinal formu, Japonların her 20 yılda, bir süre sonra yıktıkları eskisinin yanına birebir aynısından bir tane daha yapma âdetleri sayesinde korunmuştur. Bu âdet de kendi başına dini bir ayin ve el değmemiş saflığı (**6.111**) korumanın bir yoludur. Uyandırdığı etki bakımından yapı ve malzemenin – saz ve dokularının görünür kalması için dikkatle seçilen ahşap – mantıksal sadeliğine dayanan bu mabetler, Japonların ileride en sofistike estetik kültlerden birine dönüştürecekleri rustik üslup sevgisinin habercisidir. Şintoizm ve Budizm her zaman rekabet içinde olmadıklarından ve her ikisi de (Çin'de Budizm ve Taoculuktan çok daha fazla) Japonya'da canlı güçler olarak kaldıklarından birbirlerinde değişikliklere yol açacaklardı.

Japonya'daki Budist mimarinin en eski örneği, takımadanın ana adası Honşu'nun güneyindeki Nara yakınlarında



6.111 *Şoden*, mabedin ana binası, Japonya, tekrar inşası 1973.



6.112 Hokoji'nin planı, Asuka, Japonya.
1 *Kodo* (ders salonu) **2** *Kondo* **3** Batı *kondo* **4** Doğu *kondo*
5 Pagoda **6** Batı Kapısı **7** *Şumon* (ana kapı) **8** *Kairo* (peristil)
9 Güney Kapısı (ön kapı)

6.113 Horyuji, Nara yakınları, Japonya, MS 670.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Japonya'daki İlk Budist Tasvirlerinde *Nihongi*

Japonya'nın *Nihongi* tarihi MS 714 ile 720 arasında imparatorluk sarayının mensupları tarafından derlenmiştir. Olaylar, Budizmin ülkeye gelişi dâhil kronolojik olarak verilmekte, bu esnada dinin tanıtılmasında sanatın önemini de vurgulamaktadır. Örneğin imparatorun 552'de Paekçe (Kore) kralından altın ve bakırdan yapılma Buda tasvirini, çeşitli Budist sancaklarını ve ciltlerce sutra'yı (kutsal yazıları) hediye olarak aldığı kaydedilir.

Bu Buda'nın çehresi daha önce hiç görmediğimiz sert bir saygınlığa sahip, dedi vezirlerine ve şu soruyu sordu: Ona tapılmalı mı yoksa tapılmamalı mıdır?

Vezirlerin çoğu, milli (yani Şinto) tanrıların öfkesini uyandıracağı için buna karşı çıktı. Sadece tek bir kişi kabul etme yanlısıydı. Tasvir, ona verildi ve o da evinin bir bölümünü Japonya'daki ilk Budist tapınağına dönüştürdü. Ancak kısa bir süre sonra bir veba salgını çıktı ve kabahat Buda'ya bulundu; tasvir nehre atıldı ve ev yakıldı. Tarihi tartışmaya açık olsa da (538 daha muhtemeldir), hikâyenin genel hatlarıyla doğru olması gerekir. Nihongi, devamında Paekçe kralının 578'de yeni imparatora gönderdiklerini yazmaktadır:

. . . bir kısım dini kitaplar, bir çileci, mütefekkir keşiş, bir rahibe, bir mantra anlatıcısı, bir Budist tasvir ustası ve bir tapınak mimarı.

Şinto müritleri bir kez daha direndiler ancak Koreli misyonerler beraberlerinde Budist tasvirleriyle gelmeye devam ettikçe, Budizmi kabul eden Japonların sayısı arttı. Tahta 586'da çıkan imparator Yomei "Buda'nın Kanununa inandı ve Tanrıların Usullerine saygı gösterdi", bu suretle imparatorluk siyasetine dönüşecek şekilde Budizmle Şintoizmi birleştirdi. İki yıl sonra Paekçe kralı ona bir rahip, üç çilekeş, iki "tapınak marangozu" bir metal işçisi, "çömlek işinden anlayan adamlar" ve bir ressamla birlikte başka Budist kutsal eşyaları gönderdi. Bu adamlar tahminen Japonya'daki ilk büyük ölçekli Budist Manastırları olan Osaka'daki Şitennoji ile o dönemde başkentlik yapan Asuka'daki Hokoji tapınaklarını planlamaya ve inşaya giriştiler. Hokoji konusundaki ilerleme, tapınağın tamamlandığı ve keşişlerin yerleştiği 596'ya kadar sürekli kaydedilir. (Şitennoji yapıları birçok defa yıkılmış, fakat günümüze ulaşan orijinal platformlar üzerinde tekrar inşa edilmiştir. Kazılar, Hokoji'nin pagoda merkezli bir planını açığa çıkartmıştır.)

İmparatoriçe Suiko 593'te 34 yıllık hükümdarlığına başladı ve yeğeni Emperyal Prens Şotoku Taişi ile birlikte Budizmin kabulünü sağladı. Otuz yıl sonra, Buda'nın ilk tasvirinin gelişinden yüzyıl bile geçmeden,

. . . tapınaklar, rahipler ve rahibeler denetlendi... O dönemde 816 rahip ve 596 rahibe vardı.

(W. G. Aston, *Nihongi*, Transactions and Proceedings of the Japan Society, London 1896; Aston'un kelime yapısı korunmuştur fakat "tapınaklar" ile "rahipler" daha ziyade "manastırlar" ve keşişler olarak" kullanılmalıdır.)

bulunan Horyuji (ji eki "tapınak" demektir) adındaki bir manastırdır. Sadece temellerinin günümüze ulaştığı, özellikle 596 yılında tamamlanan Hokoji (**6.112**) gibi, 607 yılında kurulan bu tapınağın aksiyal simetrik bir planı olduğu görülmektedir. Ancak 670 yılındaki bir yangından sonra tekrar inşa edildiğinde Hoyuji'de önemli bir değişiklik yapılarak pagoda ile *kondo* yani heykellerin konduğu "altın salon" birbiri ardına değil de yan yana yerleştirildi ve giriş kapısı hafifçe merkezden kaydırılarak, eşit olmayan planlı iki binanın arasındaki boşluğun dengelenmesi sağlandı. Sonuç olarak mekânda çok daha ilginç bir cisim kompozisyonu oluşturulmuştur. Günümüzden bakıldığında, bina o dönem için bile Japon özelliklerini göstermektedir (**6.113**). El değmeden korunmuş üç bina (kuşkusuz sürekli yenilenmiş ve *kondo*'nun 1949'daki bir yangından sonra esaslı tamirinde olduğu gibi restore edilmişlerdir) Çin modellemesi olup, çatıları Japonya'daki alışılmış saz damlar yerine seramik kiremitlerle yapılmıştır. Manastırın bir başka bölümündeki sekizinci yüzyıldan sekizgen yumedono yani "rüyalar salonu" da böyledir (**6.114**). Ancak ana avlunun kuzey yanındaki kodo yani ders salonu onuncu yüzyılda ilave edilmiştir ve tüm binanın boyu kadar yüksek Japon tarzı bir çatı mahyası vardır. Çin tarzı kırma çatıların aksine bu çatı, *kondo* ve pagoda'nın düşeyselliğini güzelce dengeler ve mimari kompozisyonu bozmadan ona zenginlik katar.

Horyuji *kondo*'sunun dışarıdan iki katı varmış gibi görünmesine rağmen, aslında tek katı vardır; özen gösterilerek inşa edilmiş üst katının işlevi binanın önemini göstermektir. İçeride Buda'nın evrensel merkeziliğini düşündürmek için esas noktaların karşısına gelen yerlere yüksek platformlar üzerinde Buda heykelleri konulmuş, bunun çevresi Hint stupaların etrafındaki *chaitya* salonu gibi (bkz. s. 221) inananların



6.114 *Yumedono*, Horyuji, Nara yakınları, MS 739 ve sonrası. 13.-14. yüzyıl avlusu.

tavaf edebilmesi için dar bir yürüyüş yoluyla çevrelenmiştir. Bu plan tahminen daha önceki yedinci yüzyıl binasının planıdır. Ancak Çinli misyonerler tarafından Nara yakınlarında 759'da kurulan ve bir Çinli keşiş-mimar tarafından tasarlandığı söylenen Toşodaiji Manastırının *kondo*'sunda Buda ve Bodhisattva'lar, maiyetinin yanında durduğu tahtında oturan bir imparator gibi güneye bakan bir paravanın önüne yerleştirilmişlerdir (**6.115**). Üstlerindeki oyma tavan, kısmen kırma çatıya asılıdır, dış mekânın ana özelliği ilerideki bir dönemde daha da karmaşık bir destek sistemiyle artmıştır (**6.116**).

Sekizinci yüzyıl başlarında Budizm Japon İmparatorluğunun egemen dini olurken, aynı zamanlarda gelen Konfüçyüsçülük devletin Çin çizgisinde yeniden düzenlenmesi için bir model sağladı. Her ikisini de teşvik eden imparatorluk ailesiydi. Nara şehri (Şinto dininin manevi kirlenmeyi önlemek için her imparatorun ölümünden sonra başkenti taşıma âdetini bozarak) daimi başkent sıfatıyla 710'da kurulduğunda, Çin'deki Tang hanedanı Şang'an şehri taklit edilerek ızgara bir planla tasarlandı. Saray ve tüm Japon Manastırlarının idari merkezi yapılan ana manastır Todaiji'ye, aynı büyüklükte alan ayrıldı. (Rahibe Manastırları bir imparatoriçe tarafından kurulan Hokkeji'den idare edilmekteydi.)

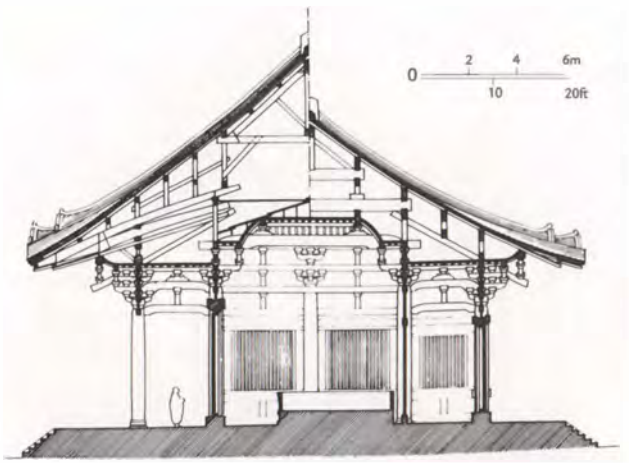
Japonlar teoloji de olduğu kadar mimaride de ortodoks bir tutumu sürdürüp ölçekte olmasa da tasarıda Çinli öncüllerini

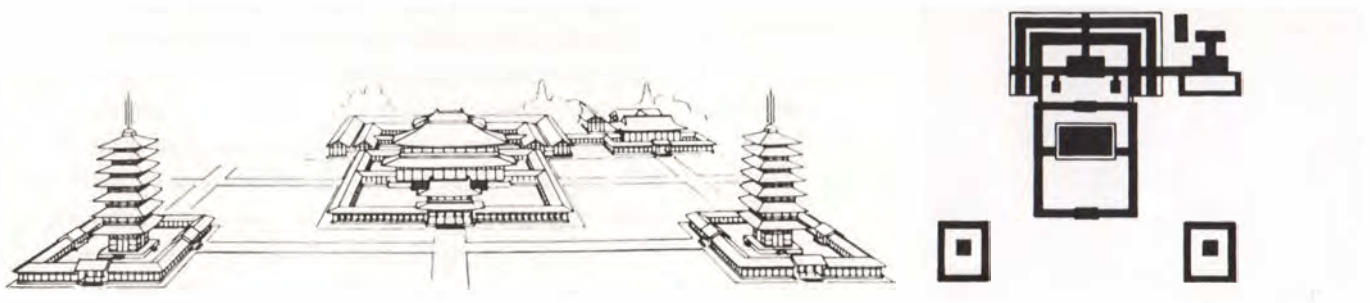


6.115 Toşodaiji tapınağından *Kondo*, Nara yakınları, MS 759 (doğu cephesinden iç mekân).

sıkıca takip ettiler. Todaiji simetrik bir plana göre tasarlandı. Çift pagodası ve merkezde İmparator Şomu tarafından 743'te sipariş edilen 15 metre yüksekliğindeki bronz heykelin (**6.117**) konulması için yapılan Buda Salonu yani *daibutsuden* ile birlikte Çin Manastırlarından daha genişti. Sekizinci yüzyıl binaları sonraki dönemlerde tahrip olmuş ancak heykel günümüze ulaşmıştır (aceleyle restore edilmiş fakat loş aydınlatılmış tapınağın zemininden bakıldığında *in situ* (yerindeki –ed.) görüntüsü hâlâ etkileyicidir). *Daibutsuden* (Büyük Buda Salonu –ed.) daha küçültülmüş ölçülerle, ancak orijinal tasarımı korunarak, Japon mimarisinde alışılmamış kütlesiyle tekrar inşa edilmiştir: dünyadaki en büyük ahşap bina olma

6.116 Orijinal çatının (sağda) ve mevcut çatının (solda) krokileri, *Toşodaiji Kondo*.





6.117 *Daibutsuden*, Todaiji, Nara.

özelliğini hâlâ korumaktadır (**6.118**). Geniş uzantılı saçaklarıyla kırma çatının örttüğü heykelin boyu belirlenmiştir. Dar yürüyüş yolu üzerindeki bu aşağıdaki çatının saçakları binaya hafiflik katmaktadır. Çatılar binanın üstüne abanmak yerine yukarıda havada asılı durur gibidir. Mamafih sekizinci yüzyılda Japon mimarlar denemelere ve Çinli öncülleri serbestçe uygulamaya başlamış; Nara'daki Yakuşiji doğu pagodasında olduğu gibi (**6.119**) kendilerine ait, Horyuji'den farklılığı belirgin bir üslup geliştirmişlerdir. Asıl halinde bir çiftin parçası olan bu binanın kulesi, geniş bir temele oturtulmuş ve âdeta kaligrafik bir karakter kazandıran değişen ölçülerde çatılara sahiptir. Saçaklara ve balkonları destekleyen köşebentlere büyük önem verilmiştir. Bu köşebentler düzgünce kesilmiş bloklar ve kalasların birbirine geçirilmesiyle yapılmış, işlevin yanında soyut üç boyutlu forma da dikkat edilmiştir. (Hem batı pagodası hem de Yakuşiji, sırasıyla 1976 ve 1980'de tekrar inşa edilmiştir.)

Japonya'da Budist heykelinin erken tarihi de ikonografik desenleri ve teknikleri Kore yoluyla Çin'den gelen mimari tarihine benzemektedir. Sadece Kore heykel ve resimleri değil Koreli sanatçıların da altıncı yüzyıl ortalarında ülkeye geldikleri bilinmektedir ve ilk kayda değer Japonya doğumlu heykeltıraş Tori Busshi (fl.600-30) göçmen bir metal işçisinin torunuydu. Fakat bu dönemden çok az Çinli ve daha da az büyük boyutlu Kore heykeli kaldığından erken dönem Japon eserlerinin bunlara ne kadar bağlı olduğunu söylemek mümkün değildir. Horyuji tapınağının Yumedono salonunda duran ünlü yedinci yüzyıl Kwannon (Japonca'da söylendiği gibi Guanyin) kâfur ağacı heykelinin (**6.120**) aslında Budizmin büyük hamisi Prens Şotoku Taişi'nin sarayında durduğu söylenir (bkz. s. 279). Kore bronz heykelleriyle üslupsal bazı yakınlıkları bulunmakla beraber, teknik ustalık ve sanatsal incelik bir yana, yedinci yüzyıldan benzer ölçülerde bile Kore heykeli günümüze ulaşmamıştır. Cevherlerle süslenmiş bakır tacı ve rölyefle yapılmış ateş yalazı benzeri halesiyle heykel formun ihtişamını zarif detaylarla birleştirmektedir. Kıyafetin kemerindeki oymaların akıcılığı da, ince uzun figüre sanki göğe yavaşça yükseliyormuş gibi, bir havaya kalkma duygusu katmaktadır. Heykeltıraşın ulusal kökeni ne olursa olsun, Japonya'da ve Asya anakarasında o dönemin heykelleri arasında en güzeli budur.

Aynı şekilde Toşodaiji'deki heykel üçlemesi de (6.115) Çin ve Kore etkisi altında yapılmış erken Japon heykelerinin

6.118 *Daibutsuden*, Todaiji, Nara, 8. yüzyıl, yeniden inşası y. 1700.



6.119 Yakuiiji doğu pagodası, Nara, 8. yüzyıl.





6.120 *Kwannon*, y. 620. Varaklı kâfur ağacı, yüksekliği 1.97 m. Horyuji, Nara yakınları.



6.121 *Furuna*, y. 734. Kuru vernikle boyanmış, yüksekliği 1.49 m. Kofukuji, Nara.

muğlak karakterini taşır. Kaidelere yazılmış isimler Japon zanaatkârlarına aitken, tapınak kayıtları bunları tahminen manastırın kurucusu ünlü Budist hoca Jianzhen tarafından Japonya'ya getirtilmiş Çinli sanatçılara atfetmektedir. Bu azametli, gerçek ölçülerin üstündeki heykeller –ortadaki Rukana Buda'sı (Vairokana Buda'sının Japonca ismi, bkz. s. 266) 3-4 metre boyundadır– Çinliler tarafından keşfedilmiş ancak o dönemde Japonya'da muhtemelen bronz yerine kullanılmak için (ülkenin elindeki bütün bakır stoku Todaiji'deki büyük Buda heykelinin dökümünde kullanılmıştı) teknik mükemmelliğe ulaştırılmış bir işlemle içi boş, kuru vernikten yapılmıştır. Kuru verniğin düşey dengeyi ve pozun katılığını gerektiren, bir yandan da ayrıntıların ince çalışılmasına izin veren ahşap veya hasır işi bir modelleme kaidesiyle desteklenmesi gerekir. Buda'nın on büyük müridinden en yaşlısı Furuna, (Hindistan'da Purna denir) kazınmış başı, kırışık alnı ve endişeli bir himmet ifade eden çehresiyle keşiş olarak tasvir edilmiştir (**6.121**). Fakat bu tarihte Japonya'da normal heykel malzemesi olarak, Toşodaiji üçlemesinin çevre duvarının köşelerindeki küçük koruyucu figürler ahşap olmakla beraber, vernikten daha az dayanıklı ve nadiren günümüze ulaşabilmiş ahşap kullanılmaktaydı.

Heian, Fujiwara ve Kamakura Dönemleri (794–1333)

Din ile devlet ve Konfüçyüsçü ilkelere dayalı devlet sistemiyle Budizm arasındaki ittifak kısa süreliydi. Sekizinci yüzyılın ikinci yarısında keşişlerin imparatorluk sarayındaki etkisi mülki kesim üzerinde giderek baskıcı hale geldi. İşlere karışmalarından kurtulmak isteyen İmparator Kammu, Nara'yı terk ederek (bugüne kadar dini merkez olarak kalmıştır) 794'de 40 kilometre kadar uzaklıkta Heiyan-Kyo, "Barış ve Dinginlik Başkenti" adını verdiği yeni başkentini kurdu. Günümüz Kyoto'su olan bu şehir, bin yıl kadar süreyle –iktidar merkezi niteliği kesintilere uğramakla beraber – imparatorluk sarayının makamı niteliğini koruyacaktı. İmparatorun rolü dokuzuncu yüzyıl sonlarından itibaren büyük ölçüde törenseldi; rakip boyların siyasi denetim kurmak için sürdürdükleri mücadeleyi en sonunda Fujiwara ailesinin mensupları ele geçirdi (895–1185 dönemi adını bu aileden alır) ve 1192'de de Şoğunlar yani başkomutanların ilki tarafından ele geçirildi ve idari başkentleri günümüz Tokyo'sunun yakınlarında doğu sahilinin 320 kilometre kadar kuzeyinde kuruldu.

Fujiwara dönemi boyunca sanatlar öncesine göre daha da güçlü Japon karakteri geliştirdi. Dönemin başlangıcında Çin'le yakın dini, diplomatik ve ticari ilişkilerin çökmesi, Japon sanatçıları geç Tang ve sıkıntılarla geçen erken Beş Hanedanlar dönemi boyunca anakaradaki gelişmelerden kopardı. Temaslar on birinci yüzyılda tekrar canlandırıldı ancak Nara dönemindeki yakınlığına bir daha asla ulaşamadı. Ara dönemde Tibet'in Tantrik Budizminden etkilenen ayrıca Şinto unsurlarını bünyesine alan spesifik Japon tarikatları gelişerek gizemli bir meditasyon sanatı geliştirdi ve aynı za-

manda dünyevi sanatın ani gelişimi Japon sarayının milliyetçi ve haz almaya yönelik tercihini yansıttı. Japon kurgusunun ilk büyük – aslına bakılırsa en büyük – eseri bu dönemde yazılmıştır: Bayan Murasaki'nin (y. 930-y. 1030) *Genji'nin Hikâyesi* ve ayrıca büyük Japon edebiyatı eserlerinden Sei Şonagun'un (d. 965) *Yastık Kitabı*. Her iki kitap da Bayan Murasaki'nin vurguladığı gibi saf insanlıkla bağlantısını yitirmeden edebiyat, müzik ve güzel sanatları geliştirmiş egemen bir üst sınıfın son derece şehirli ve sofistike niteliklerini canlı ayrıntılarla tasvir etmektedir.

Hikâyelerinin geçtiği saraylar ve diğer saltanat binaları kaybolmuş ancak diğer kaynaklar aracılığıyla haklarında çok şey bilinmektedir. İmparatorluk idaresi ve binaları için Çin, model teşkil etmiş olmakla beraber Kyoto'daki imparatorluk sarayının özel daireleri, kolaylık uğruna simetrik planları göz ardı edilerek Çinli öncüllerden ayrılmaktadır. İç mekânlar ve alanlar, manzaralarla resimlenmiş sürgülü kapılarla ayrılmıştı. Çin'deki gibi yükseltilmiş taş platformlar mevcut değildir: yerler hasır kaplı, herkesin üstünde oturduğu ahşaplarla kaplıdır. Dıştan bakıldığında saraylar aynı dönemin tapınaklarına benzemekteydi. Bu tapınakların en güzel örneği bir Fujiwara prensi için 1052'de yaptırılan, Kyoto yakınındaki Uji'de bulunan Byodoin tapınağının *hoodo* (anka kuşu salonu) binasıdır (**6.122**). Neredeyse züppece zarafetine rağmen hülyalı bir sükûnet havasını korumaktadır. Cesaretle yukarı kalkan çatıları, yatay hatlar üstünde yüzer gibi görünmekte; tüm yapıya, gölün durgun suları üstündeki yansımasından daha önemli değilmiş gibi serap benzeri bir nitelik katmaktadır. Bu etki tesadüfi de değildir. Tapınak, Sınırsız Işık Efendisi Buda Amida'nın bir imgesini saklamak için inşa ettirilmişti. Saf Ülke tarikatının müritleri, Amida'ya inançla ve ismini tekrar etmekle *hoodo*'nun fikir verdiği değerli taşlarla süs ağaçları, nilüfer havuzları ve ebedi güzellik saraylarıyla batı cennetine kabul edileceklerine inanmaktaydılar. Selamete "Kolay Yol" ile varılacağını söyleyen bu Budist tarikatı, Japonya'nın zevk peşinde koşan saraylılarını kuvvetle kendisine bağladı ve Budist sanat eserlerinin ruhaniyete pek yaklaşmayan, bununla beraber en seçkin örneklerinden bazılarına ilham verdi. Ayrıca bazı katı Budist öğretileri, *Nirvana*'ya ulaşmayı ancak bir gün erkek olarak dünyaya gelirse ümit edebilecek kadınlara da kurtuluş vaat etmekteydi.

Heykel, mimariden geri kalmayarak Kamakura toplumunun sofistike havasını yansıtmaktadır. Şans Tanrıçası

6.122 *Hoodo*, Byodoin tapınağı, Uji, Kyoto yakınları, Japonya, 1052.





6.123 *Kichijoten*, 12. yüzyıl. Çok renkli ahşap, yüksekliği 88.6 cm. Ruriji, Kyoto.

Kişijoten'in –Mahayan Budizmince özümsenen Hindistanlı Lakşmi– parlak renklerle boyalı küçük heykeli kayda değer bir örnektir (**6.123**). Aynı dönemlerden Çin Guanyin heykeliyle (6.95) yapılacak karşılaştırma, Japon estetik düşüncelerinin ne kadar farklılaştığını ortaya koymaya yeter. Balık etli Kişijoten'in görünüşünde ideal veya ulaşılmaz –veya muğlak– hiçbir mânâ bulunmaz. Heykel, şeffaf tüllerden uçuşan bir elbise değil de zengin olduğu kadar ağır bir esvap giymiş tanrıçanın çok sağlam, ayakları yere basan bir tasviridir. Nilüfer çiçeği kaidesi bulunmasa, Bayan Murasaki'nin çok güzel tasvir ettiği sarayın yüksek tabaka kadınlarından biriyle rahatlıkla karıştırılabilirdi.

Fujiwara sanatının ve dininin diğer yönleri, ağaç kalıplarla Budist *sutralar*dan bölümlerin ve *janr* sahnelerinin basıldığı, elle renklendirilmiş ve küçük kareler ve altın parçacıklarıyla süslemesi arttırılmış yelpazelerde görülmektedir (**6.124**). Kutsal metinlerin günlük hayattan alınma esprili sahnelerle, son derece sofistike zarafette bir kompozisyonda bir araya getirildiği benzersiz bir Japon tarzıdır. Bu yelpazeler, saf dekoratif tasarım konusundaki Japon dehasının ilk ifade biçimleri ve aynı zamanda dünyevi hikâye resimlerinin ilk örnekleri (bkz. s. 557-58) arasındadır. Bunların birçoğu Osaka'daki, Koyoto sarayının uzağında kalan –ve bu uzaklık, aristokratik konular yerine işçi sınıfını ele almasını açıklayabilir– Şitennoji tapınağına (Japonya'daki ilk Budist vakıflarından bir tanesi) hediye edilmiştir. Tuhaf olanı, bu sahnelerin, nüfusun sadece eğitimli küçük bir azınlığının okuyabileceği Çin harfleriyle yazılmış *sutra* sözleriyle görünürde herhangi bir alakasının bulunmamasıdır.

Çince okuyup yazabilme, eğitimli Japonları çoktan ayıran bir işaret haline gelmiş ve öyle de kalacaktı. (Latincenin Av-



6.124 *Sutralar* ve *janr sahneleri* ile süslenmiş yelpaze, 12. yüzyıl. Kâğıt, işlenmiş ve boyanmış, yüksekliği 23.5 cm. Shitennoji, Osaka, Japonya.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Bayan Murasaki'nin Kaligrafi Hakkındaki Düşünceleri

Büyük Japon romancı Murasaki Şikibu (y. 980–y. 1030), Heia döneminin büyük kısmında birbiri ardına gelen imparatorlar adına Japonya'yı yönetmiş Fujiwara ailesine mensuptu. Kyoto'da yaşadı, evlendi, bir kız çocuğu sahibi oldu. Kocasının ölümünden sonra, büyük eseri *Genji Hikâyesi*'nin tümünü olmasa da önemli bölümünü kaleme aldığı İmparatoriçe Akiko'nun sarayında yaşadı. Kaligrafi ve Japonların bu sanata verdiği değer hakkında yazdıkları günümüze gelen yazıları arasında en etkili olanlarıdır. Aşağıdaki kısımda Genji – çağdaş sanatçılardan çok daha güzel olduklarını düşündüğü, eski dönemlerin önde gelen kaligrafların eserlerini içeren kızının kütüphanesini hazırlamaktadır.

"Dejenere bir çağda yaşıyoruz" dedi Genji. "Nerdeyse 'hanım eli' dışında hiçbir şey iyi gibi durmuyor. Bunda ise mükemmeliz. Eski üsluplar hep benzerliğe sahip. Örnek defterlerini takip etmiş ve orijinal yeteneğe çok az alan bırakmışlar. Günümüzde çok sayıda iyi kaligrafımız olduğu için şanslıyız. Ben bizzat 'hanım eli' öğrencisi olduğum zamanlarda seçkin bir koleksiyonu bir araya getirmiştim. Kıyas kabul etmez en güzel örneklerin, şimdiki imparatoriçenin annesinin şekli olmayan yazıları olduğunu düşünürdüm. Bu kadar güzellerini hiç görmediğimi düşünürdüm. O kadar büyüsü altındayım ki, korkarım ismine zarar verecek şekilde hareket ettim. İstediğim en son şey onu yaralamak olmasına rağmen, bana çok kızdı. Fakat çok anlayışlı bir hanımefendiydi ve bizi mezarından seyrettiğini ve kızına hizmet ederek bu kusurumu kapatmaya çalıştığımı bildiğini hissediyorum. İmparatoriçenin kendisine gelince, özenli bir elle yazıyor, ancak" – burada sesini alçattı – "bazen biraz zayıf ve özünün eksik kaldığı görünüyor.

'Fujitsubo'nunki dikkat çekici başka bir eldi; önemli ancak belki yine de bir miktar kesinlik taşımayan ve en zengin tonları eksik kalan bir el. Oborozukiyo fazla zekidir, diye insan düşünebilir ve bir şekilde tavrı kendisine hastır; ancak bize zevk verecek günümüzdeki hanımlar arasında sadece iki rakibi vardır: Prenses Asagao ve sen, canım." Böyle bir gruba kabul edilmek düşüncesi beni mahcup ediyor" dedi Murasaki. "Çok mütevazısın. Yazım, güzelliğini hiç kaybetmeden zarif ve samimi olmayı başarıyor. Çin üslubunda bu kadar iyi yazan birinin Japoncaya geçip yine bu kadar iyi yazması her zaman hoş bir sürprizdir." Kaligraflara gitmeyi bekleyen çeşitli kitapçıkların ciltlerini ve kılıflarını tasarlamakta yetenekliydi. Prens Hotaru bunlardan birine bir şeyin örneğini çıkartmalı, dedi ve diğeri belli bir muhafız komutanı içindi. Kendisi de diğer bir veya birkaçına bir şey eklenmesine nezaret etmeliymiş. "Becerilerinden haklı olarak gurur duyuyorlar ancak beni çok geride bırakacaklarından kuşku duyarım." En güzel mürekkepleri ve fırçaları seçerek tüm hanımlara giriştiği işe katılmaları için davetiye gönderdi. Bazıları başlangıçta sınamanın kendilerine çok fazla geleceğini düşünerek reddettiler. Kendisinin verdiği adla "zevkli gençler de" dışarıda bırakılmadı. Diğerleri arasında Murasaki'nin en büyük kardeşi Yugiri ile Kaşigavi'ye en güzel cinsten Kore kâğıtları temin edildi. "Ne yapmak istiyorsanız onu yapınız, kamış işi [kaligrafik fırça darbelerinin manzara resmiyle kaynaştığı oldukça kendine özgü bir üslup] veya şiirler için resimler ya da ne olursa."

Rekabet yoğundu. Genji önceki gibi kendisini ana salonda ayrı tuttu. Kiraz çiçekleri dökülmüştü ve gökyüzü yumuşaktı. Aklından hızla antolojileri geçirerek, güzel sonuçlarla biçimsel ve bitişik Çince ile daha radikal bitişik Japon "hanım eli" üsluplarını denedi. Beraberinde ilginç yorumlarına güvenebileceği sadece iki ya da üç kadın vardı. Onun için mürekkep hazırlayıp, sevilen antolojilerden şiirler seçtiler. Esintinin geçmesi için panjurları araladıktan sonra, kitapçık önünde açılmış olarak verandanın yanına oturdu ve düşünceli bir şekilde fırçayı dişlerinin arasına alırken, kadınlar ona her zaman bakabileceklerini ve hiç sıkılmayacaklarını düşündüler. Fırçası temiz, yalın kırmızı ve beyaz kâğıtların üzerinde gezindi; yazma çabası için kendini toplamaktaydı ve makul bir duyarlılığa sahip hiç kimse, sergilediği sakince odaklanma manzaralarına hayranlık duymaktan kendini alamazdı."

(Murasaki Shikibu, *Genji Hikâyesi*, çev. E. G. Seidensticker, Londra 1976; Harmondsworth, 1981)

rupa'da din ve devlet bürokrasisinin dili ve yüksek sınıfların eğitiminin temelleri olarak korunmasıyla arada çarpıcı bir benzerlik vardır; Japonların Çin kültür davranışları ve Avrupalıların Yunan ve Roma antik çağlarına yönelik tutumları bakımından tek benzerlik bundan ibaret de değildir.) Ancak Japonlar, kendi çok heceli ve birbirine bağlanan, fiil ve sıfatlar için çok sayıda eke sahip dillerini, tek heceli ve eklemlenmeyen Çin dili için geliştirilmiş Çin yazısı harfleriyle yazmakta büyük güçlük çektiler. Dokuzuncu yüzyılda hecelerin doğru değerlerini bulmak için basitleştirilmiş Çin harflerini kabul ederek, resmi yazışmalarda köşeli bir el yazısı, kişisel iletişim ile şiir ve hikâyeler için Japoncaya daha iyi uyum gösteren *hiragana* adı verilen bitişik bir yazı biçimi kullandılar.

Kadınlar genellikle Çince eğitimin dışında tutuldukların-dan erkekler tarafından da aynı ölçüde kullanılmakla beraber, *onnade* yani "hanım eli" adı verilen *hiragana* kullanarak Japonca yazdılar. Japon kültürünü Çin kültüründen farklılaştıran Fujiwara döneminde mükemmelleştirilen bu el yazı-

sından daha iyi bir şey yoktur. Kalıplara bağlı Çin kaligrafisi, harflerin her bir parçası ince çeşitlemelerle çekilmesine karşın, geçmiş ustalara saplantılı bir hürmetle koşullanmış, neredeyse güdümlü bir halde kaldı; iyi yönleri gücü, berraklığı ve dengesiydi (12.65, 12.66). *Hiragana* belirgin bir özgürlük ve doğallığıyla, sadece meşakkatli egzersizlerle elde edilebilen bir bale sanatçısının rahat ve doğal zarafeti gibi sayfalardan akar. Bazen altın veya gümüşten motiflerle bezenen renkli kâğıtlar dikkatle seçilmiş, böylece zeminin kaligrafi ile bütünleştirilmesi ve sözlerin anlamının zihne olduğu kadar göze de hitap etmesi amacıyla benzersiz bir sanat eseri yaratılmıştır. Ki no Tsurayuki'nin (y. 872-y. 946) iki şiirinin yazıldığı bir albüm yaprağı önemli bir örnektir (**6.125**). Sağdaki üç sütunun çevirisi şöyledir: "Görüştüğüm birisi/Daha düne kadar/ İşte bugün ayrılmış/Sürüklenip gitmiş/Dağlardaki bulutlar gibi." Bu şiir türü 31 heceden oluşmakta, serbest ve rahat görünebilecek biçimsel sınırlar içinde –*hiragana* kaligrafisi gibi– bir dizi ifade imkânına izin vermektedir.

Kyoto'daki aristokratik saray hayatının ferah fahur atmosferinde geliştirilen estetik düşünceler, Fujiwara döneminin sonunda birçok sanat ve mimari eseri tahrip edilirken yaşamayı başardı. Hükümetin idari merkezinin Kyoto'dan Kamakura'ya taşınmasından sonra, çok zengin, hayattan zevk alma peşindeki ailelerin yönetimi yerini –Daimyo yani aralarında sağlam ve erkeksi bir sadeliğin hüküm sürdüğü– baronların feodal rejimine bıraktı. Bu durumu en şiddetli ifade eden kişi –en ünlü eseri olan ahşapdan bir çift devasa Budist muhafız figürü, Nara'daki Todaiji tapınağının giriş kapısında duran– Unkei (d. 1223) adlı önde gelen bir heykeltıraştır. Bu heykeller 1199'da iç savaşın Şogun tarafından teşvik edilerek Budizmin Nara'da tekrar canlandırılmasının ardından manastırın yeniden inşası vesilesiyle yaptırılmıştır (**6.126**). Parıldayan ateşli gözleri, gergin kasları ve uçuşan elbisesi ile bu devasa muhafızlar ileri uzattıkları parmaklarının ucuna kadar kötü bir ruha sahiptir. İri boyutlarına –ve ayrıca Unkei'nin idaresinde, üzerinde çalışmış farklı heykeltıraşların ve yontucuların sayısına rağmen– sanki patlamaya hazır volkanik bir gücün parçalarıymış gibi benzersiz bir zindeliğe sahiptirler.

Unkei'nin dehası sırf şiddet imgeleriyle sınırlı da değildi. O ayrıca en çok insani derinliğe sahip sanatçılardan biriydi ve daha müşfik ve derinlere inen içgörüsünü tasvirlerine veya hayali portrelerine aktarmıştır. Eski *Mahayana* Budizmi hocalarından, Hindistan'da Assanga adını taşıyan Mujaku'nun heykeli dini heykel sanatının en etkili eserlerinden biridir. Sıradan fiziki görüntüye sahip, diğer insanlardan gizemli simgelerle ayrı tutulmamış ama yine de olağanüstü bir ruhaniyet bahşedilmiş bir insanın figürüdür.



6.125 Fujiwara no Sadanobu'ya atfedilen kaligrafi, 12. yüzyıl başları. Boyalı kâğıt üzerine mürekkep, gümüş ve altınla yapılmış ve bir araya getirilmiştir, 20,3 × 16.1 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Enstitüsü, Washington DC.





6.126 EN SOLDA Unkei, *Nio*, 1203. Ahşap, yüksekliği 8 m. Todaiji, Nara.

6.127 SOLDA Unkei, *Mujaku*, 1212. Ahşap, yüksekliği 1.92 m. Kofukuji, Nara.

Kutsiyeti, sakin yüz ifadesiyle görünür kılınmıştır (**6.127**). Bu büyük din hocası Furuna'nın (6.121) eski tarihli, kuru vernik heykelinden çok daha natüralisttir. Bir ayağı sanki izleyenlere doğru ilerliyormuş gibi hafifçe öne çıkmış, baş bir miktar sağa dönmüş ve sol elde taşınan kabın kıymeti ve ağırlığının iması zihinlerde uyandırılmıştır. Heykel, gerçekten de ilk defa Buda tarafından dile getirilen ve Asya'da hayatın her alanını değiştiren, herkesin koşullarını aşabilecek ruh gücüne sahip olduğu inancına güvenin beyanıdır. Bununla beraber, Unkei'nin eserleri belki de Japon dini sanatının son büyük eserleridir. Zira Budizm Japonya'da yaşayan bir kuvvet olma niteliğini hiçbir zaman sona erdirmemişse de, sanatçılara ilham verme gücü – geleneksel dini imgeleri terk eden Zen tarikatı örneği dışında (bkz. s. 558-61, 564-65) – on üçüncü yüzyıldan sonra geriledi. Japonya'da daha sonraki dönemlerin sanatı çoğunlukla dünyevi niteliktedir.



YEDİNCİ BÖLÜM

Erken Hıristiyan ve Bizans Sanatı

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
y. 250 Dura Europos sinagogu (7.5)	293 Diocletian'ın Roma İmparatorluğunu bölmesi
y. 300 *İyi Çoban* (7.2)	306–37 Konstantin'in imparator olması
	313 Milano Fermanı: Hıristiyanlığın yasallaşması
320–30 San Pietro Bazilikası, Roma (7.12)	
y. 330–50 "İki Kardeş" lahdi (7.17)	330 Konstantinopolis'in Roma İmparatorluğunun başkenti olması
359 Junius Bassus lahdi (7.18)	
388 Theodosios *Missorium*'u (7.22)	374 Ambrose, Milano Piskoposu
	392 Hıristiyanlığın Doğu Roma İmparatorluğunun resmi dini olması
402–17 San Pudenziana apsis mozaiği, Roma (7.21)	402 Ravenna'nın Batı Roma İmparatorluğunun başkenti olması
	405 Aziz Jerome'un Vulgate'yi tamamlaması
423–32 Santa Sabina, Roma (7.11)	406–9 Vandalların Galya ve İspanya'yı yakıp yıkması
y. 425 Galla Placidia Mozolesi, Ravenna (7.28)	410 Vizigotların Roma'yı yağmalaması
432–40 Santa Maria Maggiore mozaikleri, Roma (7.27)	426 Aziz Augustinus'un *Tanrı'nın Şehri*'ni tamamlaması
	432 Aziz Patrick'in İrlanda'da Kelt Kilisesini kurması
y. 480–90 Aziz Simeon Stilit, Qal'at Si'man (7.37)	455 Vandalların Roma'yı yağmalaması
	476 Gotların Roma'yı yağmalaması: Batı Roma İmparatorluğunun çöküşü
	493 Theodorik'in Ravenna'da Ostrogot Krallığını kurması
c. 504 San Apollinare Nuovo mozaiği, Ravenna (7.19)	497 Frankların Hıristiyanlığı kabulü
532–37 Ayasofya, Konstantinopolis (7.40, 7.41)	
540–47 San Vitale, Ravenna (7.30)	529 Aziz Benedict'in Manastır tarikatını kurması
	590–604 Papa Gregory'nin Batı Kilisesini birleştirmesi; Gregoryan ilahisinin yerleşmesi
792–805 Palatine Şapeli, Aachen (7.66)	732 Poitiers Savaşı: Avrupa'da Arap yayılmasının durdurulması
c. 825 *Kells Kitabı* (7.55)	800 Şarlman'ın Kutsal Roma İmparatoru olarak taç giymesi

MS ikinci yüzyılın başlangıcında büyük Romalı tarihçi Tacitus Hıristiyanlara bir eserinde şöyle atıfta bulunmuştur:

> *Muzırlıkları nedeniyle nefret edilen, halkın Hıristiyanlar dediği bir insan grubu. İsimlerinin geldiği İsa Tiberius'un hükümdarlığında Vali Pontius Pilate'nin hükmüyle ölüm cezasına çarptırılmış ve bu habis bağnazlık bir süreliğine kontrol altına alınmıştı. Sonra tekrar belirerek sadece kaynağı Yudea'da değil, dünyadaki berbat ve utanç verici her şeyin moda olabildiği başkentin kendisinde de patlak vermiştir.*
> (Annales, xv, 44)

Önde gelen bir senatör, konsül ve sömürge valisinin görüşü böyledir. O tarihlerde Hıristiyanlık, imkânlarının sınırlı olduğunu söyleyebileceğimiz alt tabaka bir kitleden –küçük esnaf, zanaatkârlar vb– oluşan küçük ve dağınık bir tarikattı. Dışarıdan bakanlar için ölümden sonra hayat ve ümit vaat eden Doğu'nun diğer mistik kültlerinden pek de fazla bir farkı yoktu. Fakat Hıristiyanlığı o dönemde yaygın diğer dini inançlardan keskin bir şekilde ayıran ve eski itikatlar, geleneksel âdetler ve sosyal hiyerarşilerden oluşan karmaşık Roma ahlak düzenine karşı potansiyel olarak tehlikeli hale getiren bazı özellikleri vardı.

Hıristiyanlık, (Budizmin Brahminlerin dininden çıktığı gibi) aynı yaratıcı Tanrı'ya imanı, aynı kutsal yazıları ve aynı on emrin

kabulü inancını koruyarak Yahudilikten doğmuştur. Fakat bu dinle öylesine kesin bir ayrılık içine girmiştir ki, zaman zaman Filistinde baş gösteren ayaklanmalarına rağmen Roma İmparatorluğu'nda Yahudilere hoşgörüyle muamele edilirken, Hıristiyanlar baskı görmüştür. Yahudilikten kopuşa İsa'nın (Yahudi) Tanrı'nın oğlu olduğu, bir bakireden doğduğu, mucizeler yarattığı, tüm insanlığın günahlarını affettirmek için çarmıha gerilerek eziyet çekerek öldüğü, mezarından kalkarak göklere yükseldiğine dair Hıristiyan inançları yol açmıştır. Öğretilerinin Yahudi düşüncesiyle ve –özellikle Aziz Pavlus'un mektuplarında izah ettiği şekliyle– Yunan ahlak felsefesiyle ortak noktaları hayli fazlaydı. Fakat insanı ürkütecek kadar yeni fikirler de getirmekteydi – örneğin düşüncenin fiil kadar günahkâr olabileceği (bir kadına arzuyla bakan herkes, onunla kalbinde zina işlemiştir) veya "düşmanları sev" emri bunlar arasındadır. Romalıların karakter zayıflığı olarak gördüğü alçak gönüllülüğü bir erdem olarak en ön sıraya yerleştirirken İsa'nın dünyaya gelişi ve çektiği acıları en yüce örnek olarak vermekteydiler. İsa'nın yaşamı Hıristiyanlara nasıl davranmaları gerektiği konusunda bir model teşkil etmekteydi. Ve Romalılar genellikle ahlakı dinden (gerçi filozofların büyük kısmı geleneksel inançları teşvik etmekteydi) ve davranışı dini törenlerin uygulanmasından ayırırken, Hıristiyanlar böyle ayrımlara hiç gitmemekteydi: Dinleri varoluş, düşünce ve inancın tüm yönlerini kapsamaktaydı. Hıristiyanların doğaüstü inançları, Yunan ve Romalı filozoflarca en aşağı zihinsel beceri olarak sınıflandırılan inanca dayanmaktaydı. Fakat bu inançlar çok uzak bir geçmişten gelen, sözlü geleneklerden çıkmış mistik kültlere de benzemiyordu. Zira İsa'nın hayatı, Hıristiyanların varlıklarını ayıramayacakları tarihi bir olguydu. Aziz Luka'nın İncil'inde İmparator Augustus ve Tiberius'a ve ayrıca Havarilerin Amentüsü'nde Pontius Pilate'ye yapılan atıflar sayesinde yakın zamanda yaşanmış olayların kesin tarihleri bilinmekteydi.

Bununla birlikte, ikinci yüzyılda İsa'nın hayatı ve öğretileri hakkında çok sayıda yazılı hikâye dolaşmaya başlamış, hangisinin aslına uygun olduğu hakkında anlaşmazlıklar ortaya çıkmıştır. Yeni Ahit'e dâhil edilecek anlatımları, egemen bir etki yaratmaya başlamış bir grup Hıristiyan kabul etti ve bunların arasından doğru olduğunu beyan ettiklerini toplu bir itikat düzeni içinde inanç olarak topladılar. Hem fikir olmadıklarını ise heretik (Yunanca *hairesis* sözcüğünden gelen bu kelime, aslında sadece bir düşünce ekolü anlamına gelmekteydi) olarak niteleyip saf dışı bıraktılar. Hıristiyanların verdiği isimle paganlar, böyle konuları hiçbir zaman dert etmemişlerdi. Ayrıca bir kültün diğerine üstünlüğüne veya birinin diğeriyle tutarsızlığına da –farklı Hindu tanrısal varlıklarının müritleri gibi– inanmamışlardı. Esasen Roma dini çok sayıda farklı yerel kültü kucakladığı gibi Hıristiyanlığa da bunların arasında rahatlıkla yer verebilirdi. Ancak Hıristiyanlar kısa zaman içinde fiziksel olarak imparatorluğun bir tarafından diğer tarafına mektuplar ve diğer yazılarla ulaşan, ruhani bakımdan da Kilisenin dünyada ve göklerde Tanrı'nın çocuklarının topluluğu olduğu düşüncesiyle bir arada tutulan bütünlüklü bir cemaatin ana gövdesini oluşturmaya başladılar. Bu durum kendilerine büyük bir güç sağlarken, Roma vatandaşlarının hissettikleri derin endişenin de temel sebebini teşkil etti.

Hıristiyanlık, *Pax Romana*'nın sağladığı istikrar döneminde ve Antonin imparatorları çağında (bkz. s. 178) –haşmetli harabelerinin gösterdiği gibi– pagan kültlerinin tapınakları hâlâ güçlerini korurken yayıldı. Geniş bir alana dağılmış olmakla beraber, cemaat sayısı az, çok küçük bir tarikattı ve eski tanrıları onurlandırıp yatıştırmayı reddettikleri için yangın, salgın hastalıklar, kuraklık ve açlıklara yol açtıkları suçlamaları dışında husumet uyandırmamaktaydılar. Mamafih, imparatorluğun sınırları üçüncü yüzyıl başlarında aşınmaya, barbarlar denetimini ele geçirdikçe ordunun sosyal yapısı değişmeye başladı. İdari yapı gücünü yitiriyor ve ekonomi hızlı bir gerileme içinde bulunuyordu. Eski düzeni yeniden kurmaya kararlı yeni imparator Decius, MS 249'un Aralık ayında bir ferman yayınlayarak, tüm vatandaşların tanrılara kurban sunmasını istedi. Bu emirden sadece Romalıların kadim geleneklerine hürmet duydukları Yahudiler muaf tutuldu. Fermanın amacı imparatorluğun siyasi esenliğinin dayanağı olduğuna inanılan dini uygulamaları güçlendirmekten ibaretti. Etkisi ise Hıristiyanlar üzerinde ilk resmi ve geniş çaplı zulümleri başlatmak oldu. Çünkü Hıristiyanlar yaşayan imparator kültüne kurban sunmayı bile reddetmişlerdi; imparator tasvirlerine hürmet etmemek ise ihanetle eş anlamlıydı. Hıristiyanlar bunu yapmak yerine (yeni bir kavram olan) ebedi hayat yolunda şehadeti tercih etmekteydiler.

Tarihi olguya –veya kayıtlı olaylara– dayalı Hıristiyanlık, mevcut felsefi sistemler ve dini kültlerde eksikliği aşikâr olan teolojik kesinlikleri sunabilme beklentisini uyandırdı. Bu sebeple, aralıklarla yürütülen zulümlere rağmen, inanç sadece imparatorluk sathına değil, hiyerarşinin üst kesimlerine de yayıldı. Orduya da nüfuz etttiğinin keşfedilmesi, bir başka reformcu imparator olan Diocletian'ın (bkz. s. 209) hükümdarlığı zamanında sonuncu ve en gaddarca baskı dönemlerinden birine yol açtı. İmparator, 303'de Hıristiyanların tüm vatandaşlık imtiyazlarının ilgasına, kiliselerinin yıkılmasına ve kutsal yazılarının yakılmasına hüküm verdi. Fakat aradan on yıl geçmeden Hıristiyanlık Konstantin'in Milano Fermanı'yla (313) yasallaştırıldı ve tüm sınıflardan giderek artan sayıda insanı çekmeye başladı.

HIRİSTİYAN SANATININ BAŞLANGICI

Roma'daki imparator nedimlerinin evlerinin duvarına ikinci yüzyılda kabataslak çizilmiş bir karikatür İsa'nın çarmıh üzerinde can vermesine ilişkin günümüze ulaşmış muhtemelen ilk tasvirdir. Çarmıha gerilmiş, eşek kafalı figüre bakan bir adamı göstermekte ve yanındaki Yunanca yazı şöyle demektedir: "Alessameno Tanrıya iman ediyor." Hıristiyanlar haç işaretini kabul etmiş ancak –basit suçlulara uygulanan alçaltıcı ceza şekli– çarmıha germeye dair sarih tasvirlerden bizzat kendileri



7.1 *Chi-Rho* monogramı, bir lahitten detay, MS y. 340. Museo Pio Cristiano, Vatikan.

uzun zaman kaçınmışlardı. Ayrıca üçüncü yüzyıl sonları ile dördüncü yüzyıl başlarına kadar İsa'yı doğrudan temsil etmekte de tereddüt göstermişlerdir (gerçi bunun istisnaları da vardı). Tanrı'nın Mesih haline gelişi şeklinde merkezi öneme sahip Enkarnasyon öğretisi, portresinin yapılmasının arzu edilirliğini, hatta buna imkân bulunup bulunmadığı sorununu gündeme getirdi ve bu sorun izleyen 500 yıl boyunca artan bir şiddetle tartışma konusu oldu.

Başlangıçta zulme uğrayan bir tarikatın doğal temkin duyguları sadece mensuplarının anlayabileceği esrarlı bir tasvir sisteminin oluşturulmasını teşvik etmiş olmalıdır. İlk Hıristiyanlar tarafından geliştirilen ilk semboller temsili olmaktan ziyade anlamsaldı ve bazıları ise sırf sözlüydü – zira söz bedenden daha uzun ömürlüdür ve ebediyete intikal eder. *Chi-Rho* monogramı, örneğin, ilk Hıristiyanların dili Yunancada Hristos kelimesinin ilk iki harfinin –XP– birleştirilmesinden ibaretti (**7.1**). Balık, İsa'nın isminin resimli ifadesi olarak kabul edildi çünkü "İsa Mesih Kurtarıcı Tanrı'nın Oğlu" ifadesindeki kelimelerin ilk harfleri bir araya getirildiğinde Yunancadaki balık kelimesi ortaya çıkıyordu. Diğer simgeler kelime oyunlarına dayalıydı: örneğin kuzu, Vaftizci Yahya'nın "Dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın Kuzusu" ifadesinden gelir. İsa'nın "Ben çobanım: İyi bir çoban hayatını sürüsü için verir" sözleri, pagan klasik sanatındaki hayırseverlik veya yardımseverliği simgelemiş bir figüre özel önem kazandırmıştır (**7.2**). Bu tür figürler sadece bağlamlarından ötürü (Hıristiyan mezarları) yeni anlamlar kazanmış, İsa'yı temsil ettikleri düşünülmemiştir. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 224), Budist tasvirlerinin gelişimi de benzeri bir yol izlemiş; ilk Budist tasvirleri, erken Hıristiyan tasvirleri gibi gizli semboller olmuş ve İsa da Buda gibi insan biçiminde yüzyıllar sonra temsil edilmiştir. Gerçekten de erken Budist ve Hıristiyan sembolleri arasında çarpıcı benzerlikler



7.2 *İyi Çoban*, MS y. 300. Mermer, yüksekliği 92 cm. Vatikan Müzesi, Roma. (Bacaklar restore edilmiştir.)



7.3 Teslis tasviri olarak Tanrı'nın tahtı, muhtemelen Konstantinopolis, MS y. 400. Mermer, 167 - 84 cm. Stiftung Preussisches Kulturbesitz, Berlin-Dahlem.



7.4 *Ekmeğin paylaşımı,* MS 2. yüzyıl sonu. Priscilla'nın katakompundan duvar resmi, Roma.

vardır. Örneğin Teslis tasvirlerinin bilinen en eski örneklerinden olan buradaki resimden görülebileceği gibi, erken Hıristiyan sanatında Baba Tanrı'yı çoğunlukla boş bir taht (6.14 ve **7.3**) belirtir. Oğul taç ve *chlamys* (pelerin), Kutsal Ruh güvercin ile belirtilir. Geyik ise inananlar (yani kilise) anlamına gelir.

En eski Hıristiyan simgeleri Roma katakomplarındaki [yer altı mezarlarındaki-ed.] resimlerde ortaya çıkar. Şehir dışındaki ucuz arazilerin altında kurulmuş beş kat galeriye kadar inebilen bu mezarlıklar, pagan tanrılarına adanan mezar yerlerinden uzak duran Hıristiyanlarca (ayrıca Yahudiler ve diğerleri tarafından da) muhtemelen ikinci yüzyıl gibi erken tarihlerde benimsendi.

Ruhun tekrar dirileceğine inandıkları için ilk Hıristiyanlar gömülmek konusunda ısrarcıydılar ve Roma'nın alt sosyal sınıfları için genel kural teşkil eden yakılmaya karşı çıktılar. Sembolleri –haçlar, *Chi-Rho* monogramları, balıklar, ümit çıpaları ve İyi Çoban figürleri– öncelikle ölümden kurtuluşa işaret etmekte; alçak tavanlar ile yer altındaki koridorlar ve odalardaki tabut boşluklarının arasında bulunan dar duvarlara resmedilmekteydiler.

Bu resimlerin bazıları, farklı anlamlara sahip olabilmeleri için bilinçli olarak birden fazla yoruma açık bırakılmış gibidir. Masada oturan erkek ve kadınların önlerinde ekmek ve şarapla yapılmış resimleri sırf *agapi* yani ilk Hıristiyanların "sevgi ziyafeti" (**7.4**) olarak anlaşılabilir. Diğer taraftan, İsa'nın iki mucizesine, yani Kana'daki düğün ziyafetinde suyun şaraba dönüşmesi ve 5000 kişinin beş ekmek ve iki balıkla doyurulmasına atıfta bulunabilir; ayrıca *Son Akşam Yemeği*'ne bir atıf ve Ökaristi ayininin en sade biçimiyle anılması olabilirken, belki de inananların cennette bir araya gelmesi ve ziyafete katılmalarına göndermede bulunabilir. Bununla beraber İncil'den alınan olaylardan ziyade Hıristiyanlığın selametini şekillendiren Eski Ahit konuları çok daha fazla sayıdadır: Nuh, İshak'ı kurban eden İbrahim, Yunus ve balina, alevli fırındaki üç Yahudi çocuğu ve aslan kafesindeki Danyal bunlar arasındadır. İnananlar için bu sahneler, Yeni Ahit'in, Eski Ahit'in gereklerini nasıl yerine getirdiğini hatırlatmaktaydı. Yunan ve Roma mitolojisi de, Hıristiyan yorumu katılabildiği takdirde, konu temin etmekteydi – örneğin beden ve ruhun alegorisi olarak

7.5 Dura Europos'tan sinagog, Suriye, kuzeybatı köşesinin görünümü, MS y. 250. Ulusal Müze, Şam



BAĞLAM

Katakomplar

ERKEN HIRİSTİYAN SANATI

Antik Roma cenaze âdetleri, bazı sebeplerden ötürü ilk Hıristiyanlara uymamaktaydı. Özellikle yakılmayı son derece aykırı bulmaktaydılar. Vücudun tekrar dirileceğine inanmaları bedenin gömülmesini elzem hale getirmekteydi. Bu nedenle, en azından MS 200'den itibaren her duvarda nişlere veya raflara konulmuş urnaların içindeki küllerle dolu Roma mezarlıklarını veya onların verdiği isimle *columbaria* (güvercin yuvalarını), dini inanca bakılmaksızın herkese açık olmasına rağmen terk ettiler.

Hıristiyanlar bunun yerine kendi münhasır kullanımlarına ayrılmış ve paganizmle bozulmamış mezar yerlerine sahip olmayı istediler. Çözüm, Roma'nın hemen dışındaki, şehri çevreleyen açık arazinin altındaki, kazılması kolay olan yumuşak ve gözenekli tüf taşlarından yerin altındaki mezarlarda veya katakomplarda bulundu. Benzeri koşullar Napoli yakınlarında ve başka yerlerde de katakompların kazılmasına neden oldu. İkinci yüzyıl sonları veya üçüncü yüzyıl başlarında girişilen ve sürekli genişletilen bu mezarlar, esas olarak büyük Hıristiyan zulmü, özellikle de MS 250 ile 257-60 dönemine tarihlenirler. Ancak katakomplar, baskılar sırasında sığınma yeri olarak kullanılmamıştır. Priscilla katakomplarında (7.4) yansıtıldığı gibi, anma ayinleri veya sevgi ziyafetleri dâhil cenazeler için kullanılmaktaydılar.

Bazen işletilmeyen bir taş ocağı veya terk edilmiş bir pagan mezar odasından başlanarak, Roma katakompları, uçsuz bucaksız genişletmeye imkân tanıyan ızgara sistemine göre, tanecikli tüf taşından kesilen (en fazla 91 cm. genişliğinde ve 2,4 metre yüksekliğinde) karanlık ve kötü kokulu dar tüneller veya koridorlar halinde dallanıp budaklanırdı. Mezarlar büyüdükçe, hem birbirini kesen koridorlar halinde yatay, hem de dar geçitler veya merdivenlerle bağlanan iki, üç veya dört kat halinde düşey şekilde yer altına doğru genişledi. Dolayısıyla çok daha az alana sahip olmakla beraber, günümüzdeki yer altı araba parklarına benzemekteydiler. Zaman içinde bu toprak altındaki ağ, 96 ile 145 km arasında uzanan, dört milyona yakın Hıristiyanın gömülebileceği tünel veya koridor genişliğine ulaştı. Koridor duvarlarında, loculi denilen dar gözler veya –bedenlerin, kefenleri ile bir kireç tabakasıyla içine kaydırıldıkları– raf mezarlar açılırdı (**7.6**). Loculi sonra da ölenin adını ve bir rahmet duasını taşıyan mermer levhalar veya karolarla kapatılırdı. Bazen de hatıra olarak harcına bir sikke, madalya veya cam madalyon gömülebilirdi. Arkaları altın foyalı bu cam madalyonların bazıları erken dönem Hıristiyanlıktan günümüze ulaşan en canlı portreler arasındadır. Bize hâlâ olağanüstü sert ve yoğun bir melankoliyle bakmaya devam ederler (**7.7**).

Koridorlardan, kare veya çok köşeli, zengin bireyler veya aileler için yapılmış cubiculum denen, duvarları ve tavanları fresk resimlerle süslenmiş odalar ayrılır. Bunların en eskileri ilk

7.6 Pamphilus katakompu koridoru, Roma, MS 3 - 4. yüzyıl.





7.7 Portre Madalyon, MS 3- 4. yüzyıl. Cam üzerine altın, yarıçapı 3.8 cm. Vatikan Kütüphanesi, Roma

kilisenin büyük örgütleyicilerinden biri olan, 217'de Papalığa geçinceye kadar Diyakosluk görevi yapmış Aziz Callixtus'dan (ö. 222) adını alan Callisto katakomplardır. Resimler Hıristiyan içeriğine sahip olmamalarıyla dikkat çeker. Bunun yerine pagan Roma'da günün modası olan mimari süsleme şemalarını izleyerek duvarlarda ve tavanlarda hafif ve ferah kafes işleri oluştururlar. Esasen, ikinci yüzyıl sonlarına kadar özel bir Hıristiyan sanatının –yani Hıristiyan içerikli bir sanatın– varlığına dair herhangi bir kanıt da mevcut değildir. Bunun sebebinin, düşünüldüğü üzere, Eski Ahit'in tasvir yapılmasına karşı emirleri (bkz. s. 294) değil de ilk Hıristiyanların zihninde, tasvir ve tasvir yapımının pagan dini ve yaşam tarzıyla doğal bir ilişkisinin kurulmasıdır. Fakat üçüncü yüzyıl ortasında bile Hıristiyan kaynaklarında tutumların değiştiğine dair kanıtlar görülür ve ertesi yüzyıl dini bakımdan anlam taşıyan resimler, Hıristiyan bağlamlarında belirmeye başlamış; dolayısıyla o güne dek tabu görülen bu tutumdan açıkça bir kopuş başlamıştı.

Aziz Petrus ve Marcellinus katakomplarındaki dördüncü yüzyıldan bir tavan, bir şekilde basitleştirilmiş olmakla beraber, Geç Antik Çağ resminin eskiz tarzında serbestçe



7.8 Aziz Petrus ve Marcellinus katakomp tavanı, Roma, MS y. 340.

çizilmiş Hıristiyan sembolleriyle pagan Roma'nın doğrusal mimari üslubunu birleştirir (**7.8**). Bu tür yapılarda, Panteon'unki gibi, Gök Kubbeyi simgelediği düşünülen alçak bir yassı kubbenin içine onu âdeta kucaklarcasına tamamen kaplayan bir haç çizilmektedir.'

Buradaki *Oculus* yani kubbenin merkezindeki gökyüzüne bakan açıklık, dinlenen koyunlarla çevrili İyi Çoban'ı kuşatırken, haçın dört kolu, biri kaybolmuş olan yarı daireler yani aylamalarla sonlanır. Tüm bunlar sol tarafta gemiden atılan, sağ tarafta balina tarafından yutulan ve üzüm salkımlarının altında uzanan Yunus'un hikâyesini sade tasvirlerle anlatır –Yunus'un gözle görünen ölümü ve sonra mucizevi kurtuluşu İsa'nın çarmıha gerilmesine ve dirilişine delalet etmektedir. Haçın kolları arasında, pagan dünyasından miras alınan ve ayinlerde rahipler tarafından hâlâ kullanılan *kollarını açarak dua etme* hareketi içindeki figürler vardır. Dört köşedeki klasik başlar, yılın dört mevsimini simgeler. Planın bütünü katakompların ve Hıristiyan sanatının başlangıcını, pagan ve Hıristiyan unsurlarını birleştirmekten ziyade, tasvirlerin amaçlanan işlevlerinde kullanılması yoluyla göstermesi açısından tipiktir.

Şematikleşme noktasına kadar basitleştirilmiş olarak, gerekli olanın asgarisini belirtir; Kitab-ı Mukaddes konularını izleyicinin zihnine nakşederler. Çoğu zaman şifreler veya resimli yazılardan fazlası değildirler. Kitab-ı Mukaddes metinleri de kısaltılarak, sadece elzem olanlar yansıtılmıştır. Orfeus veya Dionisos'un Hıristiyan yorumları getirilebilecek bol şarabı gibi pagan motifleri veya Eski Ahit'ten Âdem ile Havva, Danyal'ın aslan kafesi veya Nuh'un gemisi gibi Hıristiyan hikâyeleri olsun, anlatım veya diğer örgülerle birbirlerine bağlanmazlar. Birleştikleri nokta ortak mesajlarıdır: Hıristiyan selameti ümidiyle ittifak içindeki Mesih düşüncesi. Katakomplar tabii öylesine karanlıktı ki bunları görmek herhalde çok güçtü. Fakat bir işaret dili yaratmak için tasvirlerin aşırı basitleştirilmesi çarpıcıdır. Yeni Ahit örneğin İyi Çoban gibi sembolik anlamlar dışında nadiren resmedilmiştir. Öte yandan İyi Çoban'ın İsa'yı yansıtmayı hedeflemediğini daha önce görmüştük (s. 290). Bu nedenle zaman zaman yeraltı resimlerinde görünen anne ve çocuğun Meryem Ana ve Çocuk İsa'yı temsil etmeyi amaçlamış olması da ihtimal dâhilinde değildir (**7.9**). Meryem'in Kilise öğretilerindeki önemi dördüncü yüzyıla kadar öne çıkmamıştır (bkz. s. 318). Bu katakomp resimlerinin, Eski Ahit aracılığıyla yorumlanması, örneğin Yeşaya'nın "İşte, bakire bir kız gebe kalacak ve bir oğul doğuracak ve adını İmmanuel koyacak." kehanetini yansıtmış oldukları (7.14) çok daha ihtimal dâhilindedir.



7.9 *Anne ve Çocuk*, Priscilla katakomplarından duvar resmi, Roma, MS 3. yüzyıl ortası

Eros ve Psyche. Bu resimlerin en iyilerinin, mutlaka Hıristiyan olmaları gerekmeyen, başka zamanlarda evlerin duvarlarına Pompeii'de görülen türden tanrılar, faunlar ve su perilerinin çabucak çizilen figürleriyle hayat katan profesyonel sanatçılar tarafından yapıldığı açıktır. Katakomp resimleri nadiren bunlar kadar canlıydı ve yeni bir üslupsal farklılığa işaret etmiyordu. Hıristiyanlar Roma'da paganların sanatsal, aynı zamanda edebi dillerini sahiplenip sadece tasvirlere yüklenen anlamları değiştirmekle yetindiler.

Çok farklı bir üslup ve katakompların sıkışık koşullarının imkân verdiğinden daha büyük ölçekli Hıristiyan resimleri, bir ticaret üssü ve aynı zamanda 165 yılından terk edildiği 256 yılına kadar Romalıların sınır garnizonlarından olan Suriye'deki Dura Eropos şehrinde bulunmuştur. İyi Çoban, Cennet Bahçesindeki Âdem ile Havva, Golyat'ı öldüren Davud ve İsa'nın mucizelerinden ikisi (suda yürümesi ve felçli adamı iyileştirmesi) burada resimlenmiştir. Örneği iyi bir fotoğrafı alınamayacak kadar kötü şekilde zarar görmüş bu resimler, üslup bakımından Yahudi cemaatinin yakınlardaki çok daha büyük sinagogunun iyi korunmuş duvar resimlerine benzemektedirler (**7.5**).

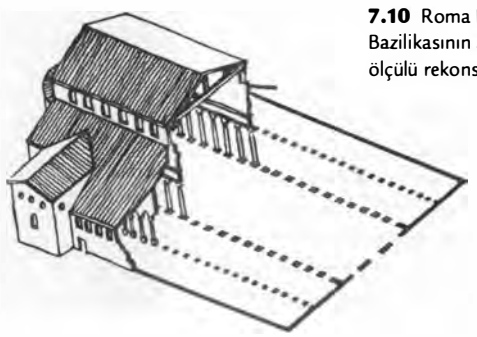
O dönemde Musa'nın yasaklarından "yukarıda göklerdeki veya yerin altındaki hiçbir şeyin benzerinin yapılmaması" emri özgürce yorumlanmakta (sadece Tanrı'nın tasviri mutlak yasak altındaydı) ve Hıristiyan sanatçıların kısa zaman sonra model olarak kullanacakları İbranice elyazmalarında da kutsal yazılar resimlenmekteydi.

Dura Europos sinagogunun ressamları, Helenistik ve Romalı sanatçılar tarafından geliştirilen natüralist tekniklerin hiçbirini dikkate almamışlardır. Duvarın yüzeyinin bölünmesine ve yapay alanlar yaratılmasına hiç gayret gösterilmemiş, sahneler birbirlerine veya odanın bir bütün olarak tasarımına herhangi bir görsel ilişkisi olmaksızın düzenlenmiştir. Figürler modelleme veya gölgeleme olmaksızın cephe pozundan resimlenip, hareketsizce yan yana getirilmiştir. Onların sırf önemleri vardır; hiçbir gerçekliğe sahip değillerdir. Dura Europos'taki diğer binaların duvar resimleri de –Zeus tapınakları, Pers tanrısı Mitras (kültü Roma ordusunda yaygındı) ve Mezopotamya tanrısı Bel (Sümer zamanlarından beri tapılmaktaydı)– benzer şekilde şematiktir. İmparatorluğun bu vilayet merkezindeki ressamların materyalist olmayan dini düşünceleri nedeniyle mi yoksa sırf şematik geleneklerle aldıkları eğitimleri yüzünden mi Roma ve Batı'dan çok İran'a hatta daha da doğuya bağlı kaldıklarını ve yanılsamayı göz ardı ettiklerini bilmek mümkün değildir. Bu küçük kasabada esas olarak Roma birlikleri için inşa edilmiş 16 farklı kült binası vardı. Bu durum da ikinci ve üçüncü yüzyılın manevi karmaşasına canlı bir tanıklık teşkil etmektedir.

Domus Ecclesiae'den Hıristiyan Bazilikasına

Dura Europos'taki Hıristiyanların ibadet yeri –günümüze ulaşan en eski tarihli olanıdır– bu amaçla inşa edilmemişti. Bu, fakir bir mahalledeki sıradan bir kişinin eviydi. Ortadaki avlusunu odalar çevrelemekteydi; bunların iki tanesi birleştirilerek yaklaşık 50 kişilik bir –duvar resimli– toplantı salonu yapılmış, buraya herkes için çok önemli dine kabul töreni, yani vaftizde kullanılan, üstü bir örtüyle kapatılmış geniş bir kurna konulmuştu. Üst katta Ökaristi ayini kutlamaları için bir odanın bulunmuş olması mümkündür. Zulme uğradıkları yüzyıllar boyunca Hıristiyanlar genellikle bu tür binalarda toplanırlardı. Bunlara özel ev anlamındaki Latince kelime ile toplanma anlamındaki Yunanca kelime birleştirilerek *domus ecclesiae* denmekteydi. Hıristiyanlığın 313'de yasallaştırılmasından sonra inşa edilen kiliseler, öncüllerinin dış mekândaki sadeliğini muhafaza etti (korunan tek mimari özellik ön avlu hizmeti görmesi için genişletilmiş *atriyum*'du [bkz. s. 186]). Ancak giderek büyüyen cemaat için geniş iç mekânlara ihtiyaç duyulmaktaydı. Geleneksel Roma tapınağı, kült heykelleri için ayrılan naos bölümünde toplulukların ibadeti için fazla bir alan ayırmamaktaydı ve bu nedenle paganizmle kesin bir ayrılığın işareti olarak Hıristiyanlar tarafından formu benimsenmedi. Konstantin'in baniliğinde inşa edilen ilk büyük kiliselerin prototipleri, halkın kullanımına açık dünyevi yapılarda (yani bazilikalarda) bulunur. Bunun esas sebebi kuşkusuz pratik gerekçeler olmakla beraber, herhalde Hıristiyanlık ile imparatorluk arasında kurulan ittifak da bu yolla simgelenmek istenmiştir.

Konstantin (y. 274-337) tarafından Hıristiyanlığın teşvik edilmesi, Hindistan'da Asoka'nın beş yüzyıl kadar önce Budizmi teşvik etmesiyle (bkz. s. 216) karşılaştırılabilir. Şahsi kanaatleri ne olursa olsun, her iki hükümdar da siyasi birliğin sağlanmasında dini en önemli araçlardan biri olarak görmüşlerdi. Konstantin'in ana amacı kesinlikle buydu. Kuzey-Batı eyaletlerinin hükümdarı olarak 306'da babasının yerine tahta geçmiş, İtalya'nın kontrolünü 312'de ele geçirmiş ve 324'de zengin doğu eyaletlerine baş eğdirerek yeni başkenti Konstantinopolis'i burada kurmuştu. İmparatorluğun ideolojik temeli ise kendisi iktidara gelmeden çok önce dağılmaya başlamıştı. İmparatorun yüksek rahibi olduğu eski Roma, Hıristiyanlık dini dâhil çeşitli "yabancı" kültler karşısında cazibesini yitirmiş, ikinci yüzyılın siyasi çalkantıları içinde "tanrı-imparator" düşüncesi geri dönülmez şekilde yara almıştı. Hıristiyanlar, bu durumdan yararlanmak için bile imparatora bağlılık göstermeyi reddetmekteydi. Fakat Konstantin kendisini kiliselerinin başına İsa'nın naibi olarak geçirip, *Chi-Rho* monogramını sancağına işlettiğinde, itirazları bir hamlede saf dışı kaldı. Ölümünden kısa bir süre öncesine kadar vaftiz olmasa da, Kons-



7.10 Roma Lateran Bazilikasının 320'deki haliyle eş ölçülü rekonstrüksüyonu.

tantin kendisini bir anlamda "Tanrı'nın hizmetkârı" olarak hissetti ve Aryan İhtilafı boyunca birlik için mücadele ederek günümüzde Hıristiyanların çoğu için hâlâ temel inanç beyanı olan İznik Akidesi'ni – yayan konsil dâhil kilise konsillerine başkanlık yaptı. (Birleşmiş bir imparatorluğun dayanak olarak birleşmiş bir kiliseye ihtiyacı vardı.) Hıristiyanlığın imparatorluğun resmi dini olmasından sonra yazılan dördüncü yüzyıla ait bir askeri kitap, benimsediği ve haleflerine intikal ettirdiği bu tutumu çok derli toplu şekilde özetlemektedir: "İmparator, Augustus adını aldığında mevcut ve yeniden doğmuş bir tanrısal varlığa gösteriliyor gibi ona sadakat ve itaat gösterilir. Çünkü savaşta ve barışta Tanrı'nın inayetiyle hükümdarlık edene sadakatle bağlı kalmak Tanrı'ya hizmettir." Tamamlayıcı bir süreçle, erken kilisenin sade ayinleri imparatorluk sarayının törenlerine benzer hale getirildi ve bu da Hıristiyan sanatı bakımından muazzam sonuçlar doğurdu.

Konstantin 313'te Roma'daki Hıristiyan cemaatine piskoposunun kullanması için bir imparatorluk sarayı verdi ve kilise kurulması için arazi tahsis etti. Bu kilisenin hâlâ Roma Katedrali (piskoposun tahtını, yani *cathedra*'yı içeren kilise) olan San Giovanni in Lateran'ın altında mevcudiyetini koruyan temelleri, Latincede *basilica* (bkz. s. 186) adı verilen bina tipinde inşa edildiğini açıklığa kavuşturmaktadır (**7.10**). Roma bazilikası, hem işlev hem de biçim açısından önemli değişiklikler gösterebilen bir binaydı. Bir imparatorluk taht odası, mahkeme salonu veya sıradan bir kapalıçarşı, borsa veya idman salonu olabilmekteydi. Genellikle nefleri olan geniş bir salon biçimindeydi. Bazen üst kısmında orta mekânı yandan kuşatan galeriler bulunur, beton tonozlar veya ahşap çatılarla örtülürdü. Bir duvar genellikle yarı dairesel veya dikdörtgen bir apsis ile bölünürdü. Kamusal karakterini, önünde yemin edilen imparatorun heykeli veya büstü belirtirdi. Lateran kilisesinin mimarı, bu çeşitli bina türleri arasından Hıristiyan bazilikasını meydana getirecek unsurları seçmiştir: geniş bir tepe (sözlüğe bkz.) pencerelerinden ışık alan, sütunlarla naos (orta nef) olarak bölünmüş ahşap çatılı dikdörtgen şeklinde bir salon ve kapıdan apsise kadar boylamasına güçlü bir eksen veren yanlardaki nefler. Roma taht odasında veya mahkemesindeki apsiste, imparatorun veya hâkimin saraylılar veya hâkim yardımcıları tarafından çevrelenen tahtı bulunurdu. Hıristiyan bazilikalarının en iyi korunmuş olanlarından Roma'daki Santa Sabina'da görülebileceği gibi (**7.11**) bu kısım da piskoposun tahtı ve beraberindeki din adamlarının sıralarına *(synthronon)* dönüşmüştür. (Sütun ve sütun başlıkları Roma'dandır ve muhtemelen bir pagan mabedinden alınmadır).

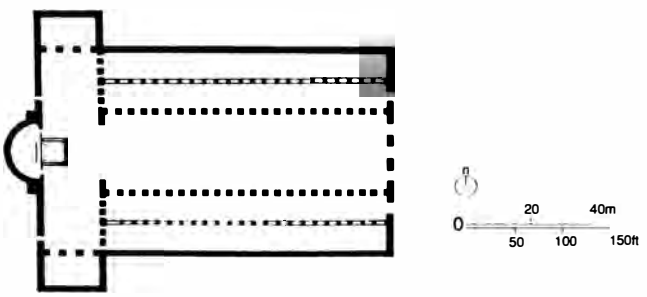
Bazilika planının Aziz Petrus'a adanan bir çeşitlemesi, Vatikan tepesinde Konstantin'in sağladığı kaynakla 320'de inşa edilmiş çok daha geniş bir kilisede uygulanmıştır (**7.12**). Günümüzdeki San Pietro Kilisesinin altında yürütülen kazılar, bazilika salonunun merkezi apsisiyle birlikte geriye taşınarak büyük hacı topluluklarını alabilmesi için çapraz bir mekân veya bir transept (çapraz sahın) (sözlüğe bkz.) yaratıldığını açığa çıkartmıştır. Esasen iç mekân, naosun sonundaki büyük bir

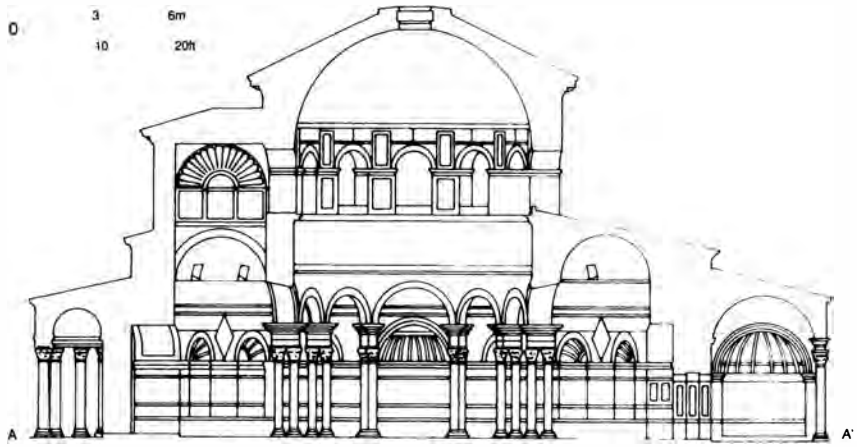


7.11 Santa Sabina, Roma, MS 423–32.

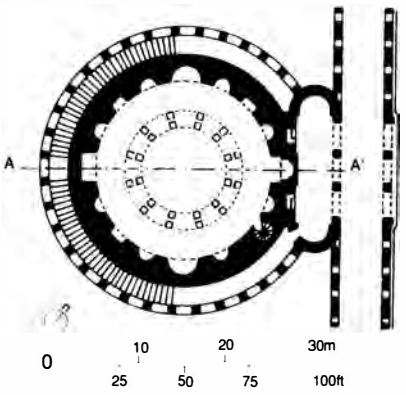
kemerle sınırları belirlenen iki bölüme ayrılmıştır. Kemerin üstünde, Konstantin'in Aziz Petrus ile birlikte kilisenin modelini İsa'ya takdim ettiklerine dair bir mozaik vardı ve yazısı şöyle diyordu: "Çünkü Senin önderliğinde dünya zaferle göklere yükseldiğinden, kendisi de muzaffer olan Konstantin bu yeri Senin şerefine inşa ettirdi ." Ayrım bu kilisenin *martyrium* ve gömülme yeri olarak özel ve ikili amacını göstermekteydi. San Pietro her şeyden önce bir *martyrium* (yani Hıristiyan inancına şahitlik eden bir alanın üzerinde inşa edilmiş bir kilise; bu örnekte de Aziz Petrus'un mezarı olarak uzun zamandır saygı gösterilen bir mabet buradaydı) niteliğindeydi. Burası ayrıca Hıristiyanların mabet yakınına gömülebildiği, cenaze yemekleri dâhil dönemin geleneksel ritüellerinin icra edilebildiği üstü örtülü bir mezarlıktı. Transept, mabet için ayrılmıştı; naos ve nefler ise mezar yerlerini temin etmekteydi. Arkasında keme-

7.12 Eski San Pietro planı, Roma.





7.13 Santa Costanza'nın kesiti, Roma.



7.15 Santa Costanza'nın planı.

7.14 Santa Costanza, MS y. 350.



7.16 Santa Costanza, dış mekân.



rin çerçevelediği apsis bulunan mabet, girişten bakıldığında, San Pietro'nun odak noktasıydı. Kemer de cennetin çok eski bir mimari sembolüdür ve belki de imparatorluk Roma'sının zafer taklarını hatırlatır. Bir *ciborium* yani örtü, imparatorluk tahtlarının üzerinde tutulduğu gibi, mabedin üstüne yerleştirilmiş, Yunanistan'dan Konstantin tarafından gönderilen fakat daha sonraları Süleyman'ın tapınağından geldiğine inanılan sarmallı "arpa şekeri" sütunlarla desteklenmekteydi. İsa, Aziz Petrus'a şöyle söylemişti: "Sen Petrus'sun [bu ismin geldiği Yunanca kelime taş, kaya anlamındadır –çn.] ve ben kilisemi bu kaya üzerine inşa edeceğim." Kendisi Roma Hıristiyan cemaatinin kurucusu ve ilk piskoposuydu ve sonraki tüm Roma piskoposları –papa sıfatıyla– sadece bu şehir değil tüm Hıristiyan dünyası üzerindeki yetkilerini ondan almışlardır. Dolayısıyla Konstantin'in onun onuruna inşa ettirdiği kilisenin planı sembolik bir önem kazanmıştır. Konstantin ayrıca yeni başkenti Konstantinopolis ile Kutsal Topraklar'da da kiliseler yaptırmıştı. Geride bunlardan pek bir şey kalmamıştır ancak İsa'nın bedeninin çarmıha gerildikten sonra konulduğuna inanılan Kudüs'ün dışındaki Kutsal Kabir Kilisesinin, 12 çift sütunla (havarilerin sayısına karşılık gelmektedir) desteklenen kubbeli yuvarlak bir binaya alındığı bilinmektedir. Daire, bir-

çok kültürde kadim zamanlardan kalma dini bir semboldür. Daha önce gördüğümüz gibi, yarı dairesel Budist stupa evreni simgelemekteydi (bkz. s. 219). Yunanlar ve Romalılar da tanrıları için yuvarlak tapınaklar inşa etmişti. Merkezileştirilmiş (genellikle dairesel) plan tanrılaştırılmış veya yarı tanrılaştırılmış kahramanların (amelleriyle ölümsüzleşmiş ölümlüler) mezarları ve mabetleri için genel bir uygulamaydı. Bu biçim şimdi de *martyrium* yani İsa'nın hayatındaki bir olayla kutsallık kazanmış bir alan veya inanca tanıklık etmiş (martyr-şehit sözcüğünün anlamı budur) bir Hıristiyanın mezarı gibi yerlerde inşa edilen binalar anlamında Hıristiyan mimarisine girdi. Kudüs'te Kutsal Kabir Kilisesinde, Roma'da şimdi Santa Constanza Kilisesine dönüştürülmüş olan Konstantin'in kızı Konstantia'nın mezarında (**7.13, 7.14, 7.15, 7.16**) ve sonraları da Suriye'de Qal'at Si'man'da bulunan Aziz Simeon Stilit Kilisesinde kullanıldı (7.37).

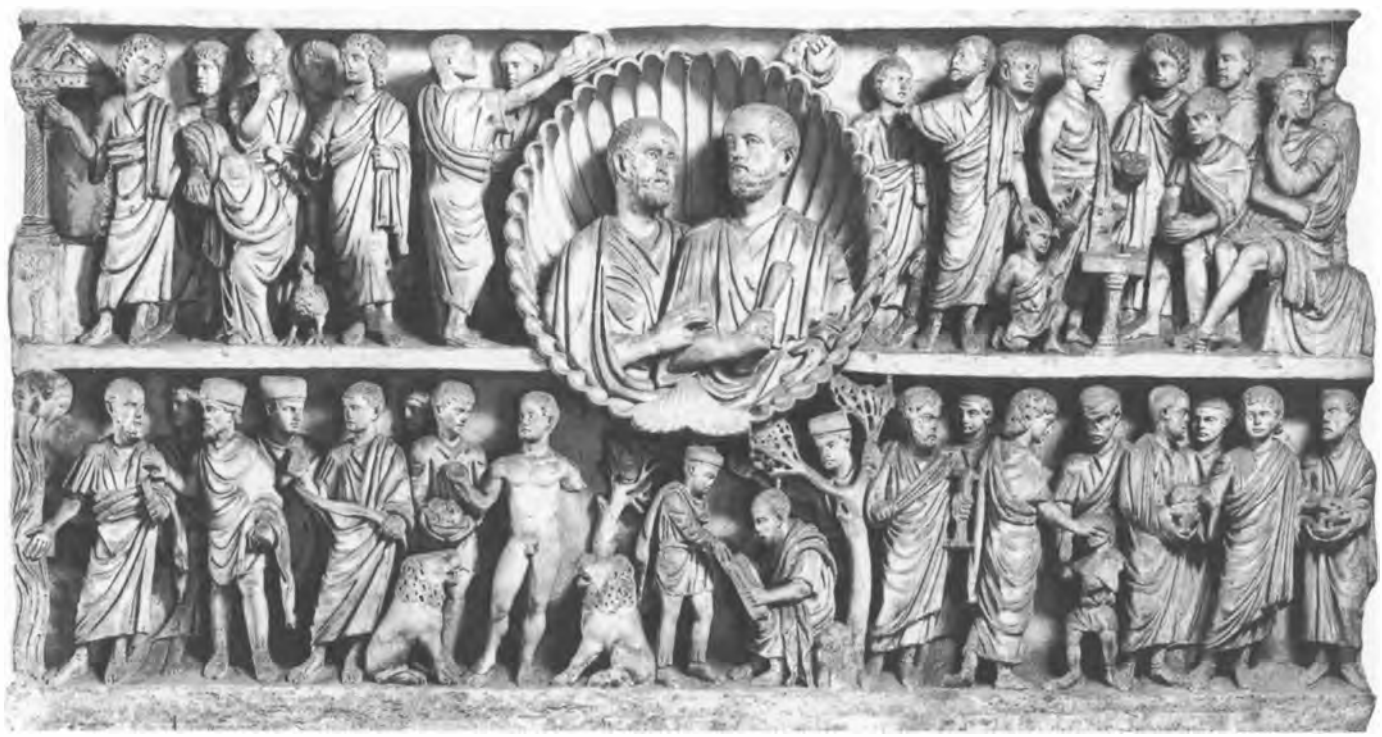
Dördüncü ve beşinci yüzyıl sanatı için kullanılan "Geç Antik" ve "Erken Hıristiyan" terimleri aynı şekilde pagan formlarının Hıristiyan yorumuyla ne kadar kaynaştığını çok güzel göstermektedir. Kubbesi, eski pagan binalarından getirildiği hemen hemen kesin 12 çift granit sütun ile kompozit sütun başlığı (sözlükte Düzenler başlığı altında bkz.) üzerinde yükselmektedir. Merkezî alanı saran koro dehlizinin tonozlarında, eski bir Roma sarayı veya tapınağından getirilmişe benzeyen mozaikler vardır – girişin üzerinde geometrik desenler ve sonra her bir köşesinde bağ bozumunda neşeyle çalışan çocuklarla birbirine girmiş asma dalları yer alır. Eski mozaiklerden alınmış olabilecek bu desenler, İsa'nın şu sözlerinin mecazi anlamda sembolü olarak da önem taşırlar: "Ben gerçek asmayım ve babam da bağcıdır."

Kapının karşısındaki duvar bölmesinde, Konstantia'nın zengin oymalı imparatorluk somakisinden yapılan lahdinin durduğu (günümüzde Vatikan Müzesindedir) nişin üstünde, aslında kuzu olarak sembolize edilmiş havarilerle bir cennet mozaiği, kubbede ise birbirinden ayaklarının altında panterler duran varaklı karyatitlerle ayrılan Eski Ahit'ten sahneler vardı. Bütün bunlar günümüzde kaybolmuştur. Yaratılan etki, sadece bir buçuk yüzyıl kadar önce kabaca resimlendirilmiş katakompların mezar odalarıyla keskin bir tezat teşkil eden ışıltılı bir zenginlik manzarası olmalıydı.

İsa'nın Tasviri

Hıristiyanlık, yasadışı bir din olmaktan kurtulunca, imparatorlar tarafından desteklenen itibarını yansıtacak zengin süslemeleri ile yeni bir mimariye ayrıca –katakomplardan daha az gizli ve daha az imaya dayanan– yeni bir görsel dile ihtiyacı ortaya çıktı. Lateran ve San Pietro Kiliselerinin duvarlarına yapılan Kitab-ı Mukaddes'ten büyük sahneler, herhalde bu ihtiyaca cevap vermek için ilk girişimlerdi. Maalesef bu eserlerin o zamanlar nasıl göründükleri hakkında çok az şey bilinmektedir. Bu resimlerle Dura Eropos Kilisesi ve Sinagogu arasında paralellikler olduğunu varsaymak da güvenli değildir (7.5). Özel bir Hıristiyan sanatının yaratılmasındaki ilk adımların günümüze ulaşmış en iyi bulgularını, lahitlerdeki rölyef yontular sağlar. Bunların en eskileri, Konstantin Kemerindeki frizlerle öylesine benzerlik taşırlar ki, aynı atölyelerin ürünleri oldukları düşünülür. Kısa zaman sonra daha eski ve klasik lahit türlerine bir dönüş meydana geldi – esasen bunlar, 200 yıl önce Budizmin görsel dilini arayan Gandhara heykeltıraşlarına yardım etmişlerdi (bkz. s. 225). Örneğin Erken dönem Hıristiyan lahdi "İki

7.17 "İki Kardeş" lahdi, MS y. 330-50. Museo Pio Cristiano, Vatikan.





7.18 Junius Bassus lahdi, MS 359. Yeni sakristi, Sant Pietro, Roma.

7.19 *Ekmek ve Balık Mucizesi*, MS y. 504. Sant'Apollinare Nuovo Kilisesi mozaiği, Ravenna.



Kardeş" üzerindeki çeşitli figürler, çıplak atletik bir erkek olduğu çok bariz olan bu türün klasik prototiplerinden doğrudan kopya edilmiştir (**7.17**). Fakat bir dizi vakayı göstermek için iki şerit halinde bir araya toplanmış, tek bir sahneye bir frizin ayrıldığı geleneksel lahitlerin tersine, bir anlatım silsilesi teşkil edecek şekilde ayrım yapılmadan sıralanmışlardır. Örneğin üstteki şeritte İsa, Lazarus'u diriltmekte, Aziz Petrus'un kendisini ihbar edeceği kehanetinde bulunmakta, İbrahim İshak'ı kurban etmeye hazırlanmakta ve Pontius Pilate ellerini yıkamaktadır. Aşağıda ise Aziz Petrus, aslan kafesindeki Danyal'ın yanındaki Roma askerleri tarafından tutuklanmaktadır.

359 yılında ölen Roma Valisi Junius Bassus'un lahdi daha özenle yapılmış, klasik ruhla zarifçe yontulmuş orantılı bir eserdir (**7.18**). Ancak kısıtlı bir alanda mümkün olduğunca fazla şey söylemek yönündeki aynı kaygı burada da belirgindir. Köşe alınlığı bile, yanan fırındaki Yahudi çocukları, İsa'nın vaftizi ve Lazarus'un dirilişi gibi sahneleri canlandıran kuzularla doludur. Burada da sahneler herhangi bir anlatım silsilesi izlemez ancak birbirleriyle konu ilişkisi içinde düzenlenmişlerdir ve alçak sıra kemerlerle ayrı kademelere konulduklarından her birine sırayla dikkat edilebilir. Örneğin alttaki şeridin her bir yanındaki, şehadete giden yolda acı çeken Eyüp Peygamber ve Aziz Pavlus, ıstırapları vasıtasıyla günahlarından arınmaya ilişkin vakalardır; aynı zamanda –o dönemlerde hiçbiri doğrudan tasvir edilmeyen– İsa'nın kırbaçlanarak aşağılanmasını ve çarmıha gerilmesini akla getirirler. Dahası, İsa ("İki Kardeş" lahdinde olduğu gibi) diğerlerinden ayırt edilmesi zor bir figür niteliğinden de uzaklaşmış, resmin gösterdiği günahtan arınma öğretisinde olduğu gibi kompozisyonda merkezi bir yer verilmiştir. İsa, alttaki şeridin ortasında Palmiye Pazar'ı günü –dünyadaki zaferine erişme anı– Kudüs'e atıyla girerken gösterilmekte ve hemen üstünde de Aziz Petrus ve Aziz Pavlus arasında tahtında oturmaktadır. Her iki yanında maiyetiyle oturan figür, imparatorluk Roma sanatından alınma bir otorite imgesinde ve Budist sanatında da ortaya çıkar (Bodhisattva'ların arasındaki Buda). İsa'nın ayakları, gök kubbede tahtında oturup "göklere yükseldiğini" belirtmek için Roma gök tanrısı Coelus'un taşıdığı örtüye yaslanmaktadır.

İsa, Junius Bassus lahdi üzerindeki tasvirinde, Roma togası değil, İtalya'da filozoflar ve öğretmenlerle ilişkilendirilen Yunan palyumu giymektedir. Ancak filozoflar gibi sakallı değil, taze bir ergen yüzüne sahiptir. Heykeltıraşın model olarak genç Apollo'yu aldığı anlaşılmaktadır. Bu ebedi gençlik imgesi erken Hıristiyan sanatında mütemadiyen belirir ve zamanla daha ritüel bir sahne düzenine bürünür. Ravenna'daki bir mozaikte, imparatorluğun mor kumaşından bir palyum giyen sakalsız İsa, –o dönemde alışıldığı üzere hükümdarlarına hediye getiren tebaa gibi– elleri örtülü ve sembolik olarak daha kısa boylu müritlerince taşınan ekmek ve balıkları kutsamak için kollarını açmış şekilde durmaktadır (**7.19**). (Katolik ayinlerini yöneten rahipler hâlâ bu mozaikteki gibi İsa'nın hareketini yaparlar ve yakın zamana kadar Diyakoslar içinde kutsal ekmek bulunan pateni, örtülü elleriyle taşırlardı.) Bu genç yüzlü İmmanuel ("Yanımızdaki Tanrı") figürü Ortaçağa kadar kullanıldı.

İsa'nın bütünüyle değişik tasviri yani ince yüzlü, uzun saçlı ve sakallı hali ilk defa bir dördüncü yüzyıl katakomp resminde belirmektedir. Bu haliyle, o zamanlar önemli bir Hıristiyanlık merkezi ve Roma İmparatorluğunun batı başkenti olan Milano'da muhtemelen 390 civarında yontulmuş bir lahitte gösterilmektedir (**7.20**). İsa burada kutsal Kudüs'ün girişinde (alt tarafta da koyunlarla simgelenen) havarileriyle birlikte durmakta, Tanrı'nın Musa'ya verdiği on emri gibi, Yeni Ahit'i Aziz Petrus'a açıklamaktadır. Açıktır ki, Tanrı Baba'yla ilişkilendirecek yasa koyucu İsa için sakalsız genç yerine daha olgun

7.20 Lahit, detay, MS y. 390. San Ambrogio, Milano.



7.21 Apsis mozaiği, detay, MS 402-17. San Pudenziana, Roma.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Agnellus'un San Apollinare Nuovo Hakkında Görüşleri

Agnellus yani Andrea Agnello (8. yüzyıl sonları 841 sonrası) Ravenna'da doğdu ve hayatını burada rahiplik ve bir süreliğine küçük bir Manastırın başkeşişliğini yaparak geçirdi. Kilise, kilise özerkliğinin disiplini ve idaresi söz konusu olduğunda ateşli bir savunucusuydu. Bu görüşleri, yazdığı Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis'e (ilk baskısı 1708) ilham verdi. Piskopos Agnellus'un (d. 487) hayatına dair aşağıdaki alıntıda piskoposun Sant'Apollinare Nuovo'yu nasıl üstlendiğini anlatmakta ve şöyle devam etmektedir:

... tribünleri ve duvarları şehitlerin ve törenle geçen bakirelerin mozaik tasvirleriyle süsledi. Ayrıca altınla kaplattığı stüko paneller [metala gipsea] astırdı ve duvarları farklı türlerden mermerlerle kapladı ve kakmalı taşlarla [lithostratis] harika yer döşemeleri yaptırdı. Ön duvarın iç tarafına bakıldığında Justinian Augustus ve Piskopos Agnellus'un altın mozaik küpleriyle süslenmiş portrelerini görürsünüz. Tavan panelleri [laquearia] ve saraklar bakımından hiçbir kilise veya bina buna yaklaşamaz. Kiliseyi kutsadıktan sonra Günah Çıkartıcı [Kilisede bir unvan, dini cemaatin başı –çn.] piskoposluk sarayında bir ziyafet verdi. Şimdi kürsülere dikkatle bakarsanız, pencerelerin üstünde taş harflerle şu yazıyı görürsünüz: "Kral Teodorik Efendimiz, İsa Mesih- adına bu kiliseyi temelden inşa ettirdi."... Bunu duvarda da görebilirsiniz. Söylediğim gibi, orada iki şehir temsil edilir. Erkeklerin tarafında şehitler Ravenna'dan çıkıp İsa'ya doğru ilerler, bakireler ise Classis'ten çıkıp Meryem'e doğru ilerler ve önlerinde de hediyeler sunan Müneccim Krallar yürür. Fakat neden aynı türden olmayan farklı kıyafetlerle yansıtılırlar? Çünkü ressam Kitab-ı Mukaddes'i takip etmiştir. Bakarsak, Gaspar altın sunmakta ve mavi [iacintino] kıyafet giymekte, bu kıyafetiyle evlilik bağını işaret etmektedir. Baltazar buhur sunmakta ve sarı kıyafet giymekte, bu kıyafetiyle bekâreti işaret etmektedir. Melkior mür sunmakta ve ebruli bir kıyafet giymekte, bu kıyafeti pişmanlığı işaret etmektedir. O ise bütün zamanlardan önce var olan mor bir esvap giymiş ve bununla bir Kral olarak doğduğunu ve ıstırap çektiğini belirtmektedir. Yeni doğmuş bebeğe hediye sunan rengârenk bir esvap giymiş kişi ise aynı zamanda İsa'nın tüm hasatlara şifa dağıttığını ve onun Yahudilerce çeşitli hakaretler ve kırbaç darbeleriyle kamçılanacağını belirtmektedir. Zira Onun hakkında şöyle yazılmıştır:" O bizim zafiyetlerimizin ağırlığını kaldırdı ve acılarımızı taşıdı, fakat biz ona bir cüzzamlıymış gibi değer verdik," vb. Ve daha aşağıda şöyle denir: "O bizim günahlarımız için yaralandı ve haksızlıklarımız için sorumlu oldu." Bağışını beyaz kıyafetle yapan kişi tekrar dirildikten sonra ilahi ışık altında yaşayacağını belirtmektedir. Bu üç değerli hediye, ilahi esrarı içerdiğinden, yani altınla krallara layık zenginlik, buhurla rahiplik halini, mür de ölümü anlattığından, tüm bunlarla insanlığın günahlarını üstüne alanın O yani İsa olduğu gösterilmektedir; söylediğim gibi, bu üç hediye kıyafetlerinde barınmaktadır. Neden Doğu'dan sırf bu üç hediye gelmiş de dört, altı veya iki tane gelmemiştir? Bunlar, herhalde Teslis'in mükemmel bütünlüğünü ifade etmektedir.

(Agnellus, *Liber Pontificalis ecclesiae Ravennatis*, çev. C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 312–1453*, Englewood Cliffs 1972)

bir görüntünün uygun olduğu düşünülmüştür. Dolayısıyla sanatçılar, ilham almak için pagan tanrılarının babası Zeus veya Jüpiter'e yönelmişlerdir. Daha otoriter, huşu uyandırıcı bir tasvir şekli geliştirilmiş ve San Pudenziana (**7.21**) veya Roma'daki altıncı yüzyıl başlarının San Cosma e Damiano Kilisesi mozaiklerinde olduğu gibi bu tasvire kanonik bir biçim verilmiştir. İsa'nın Çilesi, duygularının yüklenmesi yüzyıllar alacak olmasına rağmen, İsa'nın tüm Hıristiyanlığın tanıdığı görüntüsü kuşkusuz ki bu sakallı tasviri olacaktı. İsa, bu erken çağlarda neredeyse münhasıran mucizeler yaratan bir şifacı, büyük bir öğretici veya kanun koyucudur. Istırap sahneleri, her daim aşağılanmasını yansıtmaktan geri durmuş, Ravenna'daki Sant'Apollinare Kilisesinde bulunan, y. 490 civarında yapılmış ve günümüze ulaşan en eski İncil konuları dizisindeki gibi çarmıha gerilme sahnelerinden kaçınılmıştır. Haç, ıstırap çekme ve ölüm sembolü olarak değil, zafer ve diriliş sembolü olarak yapılmış; bazen altınla işlenmiş ve değerli taşlardan kakmalarla renklendirilmiştir.

İlk Hıristiyanların zihinlerinde var olan birbirinden tümüyle farklı iki İsa imgesinin arka planında bazı teolojik sorgulamalar vardı. Hıristiyanların Yahudilerle paylaştıkları pagan puta tapıcılığına nefret duyguları, aralarından bazılarının temsili sanatı bütünüyle lanetlemesine neden olmuştur. Yazar ve polemikçi Tertullian (y. 160–y. 225) "heykeltıraşları, ressamları ve her tür portre üreticilerini" şeytanın yarattığını iddia etmiştir. Musa'nın, Tanrı tasviri yapılmasına getirdiği mutlak yasak katı şekilde uygulanmıştır –on ikinci yüzyıla kadar semadan aşağı uzanan bir el dışında tasvir edilmemiştir– ve bazen de yasak İsa'ya kadar genişletilmiştir (7.46, 7.73). İmparator Konstantin'in kız kardeşinin, bir piskoposa İsa'nın portresi için başvurduğunda, puta tapıcılığa meylettiği için sertçe azarlandığı söylenir. Dördüncü yüzyılın sonundan önce Salamis Piskoposu Epifanius (ö. 403) İmparator Theodosios'a bir mektubunda şöyle sormaktaydı: "Eski Büyüklerimizden hangisi İsa'yı resmetmiş ve bir kilisede veya evinde tutmuştur? Hangi kadim piskopos, kapı perdelerine resmini yaparak İsa'nın onurunu zedelemiştir?" Azizlerin tasvirlerine de aynı şekilde karşı

çıkılabilir, demektedir çünkü ressamlar onları "akıllarına estiği gibi" yansıtıp bazen yaşlı bir adam, bazen genç birisi vs. gibi göstererek sürekli "yalan" söylemektedirler. Buradan hareketle Epifanius imparatordan tüm bu resimleri kaldırması veya beyaza boyaması için yalvarmış ve "bu şekilde bir daha hiç kimse resim yapmasın. Zira babalarımız kapılarına veya başka yerlere İsa'nın selamından başka hiçbir şey çizmemişlerdir." demiştir.

Her şeye rağmen, tasvirler için duyulan yaygın arzuya teolojik destek bulunabildi. İznik Akidesi'nin 325'te biçimlendirilen asıl metni, İsa'nın "Baba'yla bir özden olduğunu" ve "biz insanlar ve kurtuluşumuz için gelip insan bedenine bürünerek insan olduğunu" belirtmişti. Bunu, insan olarak temsil edilebileceği anlayışı izledi ve dahası temsil edilebileceğinin reddi anlayışının, üçüncü yüzyıl Gnostikleri arasındaki yaygın bir sapkınlığa –İsa'nın yeryüzünde görünüşünün hayali olduğu fikrine– bağlılık göstergesi olduğunu ima etti. Böylece, İsa'nın tasviri –özellikle İsa'nın ilahi tabiatının, insan tabiatını aştığını savunan beşinci yüzyıl Monofizitlerinin sapkınlığıyla bağlantı içinde– zamanla Ortodoksluğun teyidi olarak görüldü. Tasvirler, İsa'nın "Tanrılık bakımından Baba'yla, ve aynı zamanda insanlık bakımından bizimle aynı özden, günah dışında her bakımdan bizim gibi olduğu" şeklinde 451 yılında Kadıköy Konsili (Kalkedon Konsili)'nde tanımlanan prensipte açıklığa kavuşturuldu.

Hıristiyanların kutsal tasvirleri için yararlandıkları Roma İmparatorluk sanatı, dünyevi eserler için modeller üretmeyi de sürdürdü. İmparator Theodosios'un tahta çıkışının onuncu yıldönümünü kutlamak için 388'de yaptırılan muhteşem bir gümüş tabak üzerinde pagan mitolojisinden figürler –henüz meleklere dönüştürülmemiş Eroslar– vardır (**7.22**). Ancak genel etki son derece klasik anlayışın dışındadır. Vurgu artık başka bir yöne kaymıştır. Cismani unsur yerini cismani olmayana bırakmış, gerçeğe benzetme sembolizme dönüşmüştür.

7.22 *İmparator Theodosios'un missoriumu*, MS 388. Gümüş, yarıçapı 73.4 cm. Real Academia de la Historia, Madrid.





7.23 ÜSTTE SOLDA *Pagan ayini gerçekleştiren rahibe*, MS y. 400. Fildişi, 29.5 × 12 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

7.24 ÜSTTE SAĞDA *Mezardaki Kutsal Kadınlar*, MS y. 400. Fildişi, 37 × 13.5 cm. Castello Sforzesco, Milano.

Theodosios kendine özgü biçimli, emperyal kullanımından ötürü sembolik anlam kazanmış alınlıklı bir kemerin önünde tahtta oturmaktadır. İdealize edilmiş bir portre olan baş, muhtemelen Sasani ve Helen kutsal monarşi tasvirlerinden alınan ve daha sonraları da –Buda (6.15) ile İsa ve azizlerin– kutsal auralarını belirten bir haleyle çevrilidir. Kendisine bir belge uzatan görevliye pek bakmadan Theodosios, gözleri semadaki kutsal gücünün kaynağına odaklanmış şekilde doğrudan ileriye bakmaktadır. Theodosios'tan imparator yardımcılarına ve bodur muhafız askerlerine doğru azalan ölçek, statüyü belirtmektedir. İsa da çoğu zaman simetrik bir kompozisyonun merkezinde tamamen aynı şekilde yansıtılırdı. Dünyevi ve dini anlam birbirine karışmış ve ilahi gücün tayin ettiği Hıristiyan hükümdarın yönettiği bir imparatorluğun sanatında birbirlerini güçlendirmektedirler.

Fakat üst sınıf vatandaşlardan birçoğu Theodosios'un 392'de Hıristiyan olmayan tüm kültleri yasaklamasından sonra bile inatla eski tanrılara tutunmaktaydı. Hem pagan hem de Hıristiyan müşteriler için çalışmayı sürdüren sanatçılar mevcuttu. O tarihlerde kullandıkları üslup bazen bilerek "Klasikleştirici" etki yaratmış olmalıdır. Konu bakımından biri pagan diğeri Hıristiyan dördüncü yüzyıl sonlarından iki fildişi panonun, muhtemelen Roma'daki bir atölyeden geldiği çok barizdir. Palmet süslemeleri her ikisinde de tıpatıp aynıdır (**7.23, 7.24**). Panolardan birinde, pagan canlanışını destekleyen Symmachi adlı eski bir senatör ailesi için yontulan, soylu patrici ailelerinden geldiği belirgin bir rahibe, Baküs veya Jüpiter'e adak



7.25 Santa Maria Maggiore, Roma, MS y. 432-40. Nef.

sunmaktadır. Diğer pano, kutsal kadınların dirilişin sabahında İsa'nın kabrini ziyaret ettiklerini göstermektedir ve orijinalinde bir diptiğin (Ökaristi ayininde dua okunması için isimlerinin yazılması amacıyla iç kısımları boş bırakılan menteşe ile tutturulmuş iki kanatlı bir tablo) parçasını oluşturmuştur. Tek bir sahneyi değil de birbirini izleyen iki vakayı göstermesiyle pagan panosundan ayrılmaktadır. Yukarıda muhafızlar meleğin kabir taşını kaldırmaya gelişiyle donup kalmaktadırlar. Aşağıda melek İsa'nın dirildiğini kutsal kadınlara söylemektedir. Olayı kaydeden iki evangelistin simgeleri üst köşelere yerleştirilmiştir. Bununla birlikte pano, pagan rahibesinde olduğu gibi özenli bir hassasiyetle yontulmuş; kumaşların doğal dökümlerine ve altlarındaki bedenlerin yapısı ve esnekliklerine aynı şekilde özen gösterilmiş; biçim ve mekâna aynı duyarlılık gösterilmiştir. Klasik geleneğin bu duru ve aynı zamanda duyarlı dili, Hıristiyan mesajını açıklaması için hassasiyet ve basiretle uyarlanmıştır. Aziz Augustinus'un (354-430) Cicero'nun eksiksiz ve zarif Latincesinden Hıristiyan teolojisinin –o ana dek daha çok Yunanca yazılmış olan– girift unsurlarını dile getirmek için edebi bir üslubu o tarihlerde geliştirdiğine dikkat edilmelidir. Aziz Jerome (y. 348-420) da İncil'i halk lehçesine daha yakın, Batı Hıristiyanlığının bin yıldan fazla süre ve Roma Katolik Kilisesinin yirminci yüzyıl başlarına kadar birleştirici dili olacak Latincenin daha basit bir üslubuyla çevirmekteydi.

Theodosios'un 395'de ölümünden sonra imparatorluğun doğu ve batı bölümleri arasında mesafesi açılmaya başlayan çatlama, iki oğlu arasındaki siyasi ayrılıkla daha da derinleşti. Doğu İmparatorluğu refah ve bütünlüğünü korurken, zaten fakirleşmiş olan Batı İmparatorluğu, Orta ve Kuzey Avrupa halklarının saldırıları karşısında dağılmaya başladı. Roma 410'da Vizigotlar tarafından yağmalandı – Konstantinopolis'te olay üzerine üç gün yas ilan edildi ancak daha fazla bir şey yapılmadı. Vandallar tarafından şehir 455'de tekrar ve çok daha ciddi şekilde yağmalandı. Roma 476 yılında da İtalya'nın geri kalanıyla beraber, barbar kralı Odoacer'in hükümdarlığı altına düştü, o da daha sonra Ostrogotların kralı Teodorik (ö. 526) tarafından devrildi.

7.26 *Dido'nun kurbanı*, Virgil'in Aeneid'inden minyatür, MS 5. yüzyıl başları. Parşömen üzerine boya, 33.2 cm genişliğindeki sayfa. Biblioteca Apostolica, Vatikan.





7.27 *İsrail kavminin ayaklanmakla tehdit etmesi ve Musa*, Aaron ve Yoşua'yı taşlaması, MS 432–40. Santa Maria Maggiore nefinden mozaik, Roma.

Her şeye rağmen, görsel sanatlar şaşırtıcı biçimde bu sıkıntılı dönem boyunca gelişimini sürdürdü. Beşinci yüzyılda Roma'da kilise inşası, on yedinci yüzyıla kadar benzeri görülmeyecek seviyede teşvik edildi. Hıristiyan bazilikasının nihai formu tespit edildi (örneğin. Santa Sabina, 7.11) ve 440 yılında Santa Maria Maggiore'de tamamlanan Roma Kilisesi, şehrin imparatorluk geçmişinin haşmetine erişme arzusu duymaya başlamıştı (**7.25**). Kendilerine artık "Papa" adını veren Roma piskoposları evrensel otorite iddialarını öne sürmekteydiler. Santa Maria Maggiore'nin banisi III. Sixtus, apsisin üstündeki koyu harfli anma yazısında *episcopus plebi dei* –Tanrı'nın halkının piskoposu– olarak tanımlanmaktadır. Yakınındaki bir mozaikte, Süleyman'ın tapınağına, sanki Roma'ya yeni Kudüs izlenimi verir gibi Roma tanrıçasına adanmış Forum'daki eski *Templum urbis*'in şekli verilmiştir.

Santa Maria Maggiore'de eski Roma sanatını hatırlatan birçok unsur vardır. Bunların tasarımcıları açıktır ki, ikinci yüzyıl Roma konulu rölyef heykeliyle olduğu kadar daha yakın tarihli heykel ve resimle, özellikle de resimli Kitab-ı Mukaddes ve klasik metinlerde kullanılan örneklerle aşinaydılar (**7.26**). Tepe pencerelerin altındaki panolardan biri, İsrail çocuklarının Vaat Edilmiş Ülke'ye giderken ayaklanarak Musa'yı tehdit edişlerini ve sonra da aşağıda Tanrı tarafından gönderilen bulutun içinde korunan Musa, Aaron ve Yoşua'nın taşlanmasını yansıtmaktadır (**7.27**). Hikâye Marcus Aurelius Sütunundaki gibi (5.68) ölçeği dikkate almadan ve vurgulu ifadelere ve hareketlere yoğunlaşarak dramatik bir edayla anlatılmaktadır.

Ravenna

Roma'daki ilk kiliselerin duvarları resimlerle kaplanmıştı. Daha kalıcı bir malzeme olan mozaik pahalıydı ve daha az kullanılmıştır. Dekoratif desenler ve figüratif sahnelerin yani mozaik resimlere verilen isimle ufak tessera taşlarından *emblemata* ("amblem" kelimesinin kökeni budur) yapım tekniği Helenistik dönemlerde özellikle döşemeler için hayli geliştirilmişti (bkz. s. 178). MS birinci yüzyıl civarında hafif kare şeklinde camların içine yerleştirilebileceği yeni tür bir yapıştırıcı ile birlikte geliştirilmeye başlanması duvarlarda ve tavanlarda mozaik kullanımını büyük ölçüde kolaylaştırdı. Cam ayrıca renk yelpazesini de arttırdı ve altın tabaka astarla birlikte ışığı yansıtır hale getirebiliyordu. Parçaların yüzeye hafifçe köşeli konulmasıyla ışıltılı bir etki yaratılabiliyordu. Ancak desen bu teknik ilerlemelerle baş başa gitmedi. Mozaiklerin döşeme olarak görülmesine devam edildi ve bu nedenle örneğin, Santa Constanza Kilisesinin koro dehlizinde tavana halı serilmiş gibi durmaktadır (7.14). Bu malzeme Roma, Milano ve 402'den sekizinci yüzyıla kadar İtalya'daki en önemli şehir Ravenna'daki (455'e kadar Batı imparatorlarının, daha sonra Ostrogot fatihlerinin ve Teodorik'in Romalılaşmış sarayının ve nihayet İtalya'nın Justinianos'un ordularınca altıncı yüzyılda yeniden fethinin ardından Naiplerin başkenti) kiliselerin duvar ve tonoz süslemelerinde beşinci yüzyıldan önce tam olarak kullanılmadı.

Galla Placidia denilen Mozole, mozaiklerini bütünüyle korumuş Ravenna'daki en eski binadır. Asıl halinde Theodosios'un kızı ve İmparator III. Valentinian'ın annesi, 425'den 450 yılında ölümüne kadar Batı'nın imparatoriçesi olmuş Galla Placidia tarafından kurulmuş bir kiliseye ekliydi. Büyük teolog ve Milano Piskoposu Ambrose tarafından o dönemde kiliseler için sembolik ideal olarak tavsiye edilen haç planına- uymaktadır. Ana kapının üstündeki bir mozaik aylama (sözlüğe bkz.) İyi Çoban'ı Pompeii resimlerini çok andıran bir manzara içinde göstermektedir (**7.28**). Ön taraftaki şematik kayalar, sahneyi çerçevenin ötesine yerleştirmekte ve sağlam bir temel sağlamaktadır. Mekânsal derinlik, küçültülmüş koyunlar, İyi Çoban'ın yana dönük pozu ve doruk noktasına kadar hissettirmeden kararan soluk mavi ufuk ile belirtilmektedir. *Emblemata* geleneğinde tasarlanarak, bir çadır veya emperyal zenginlik sayvanının içeriden dışarıya doğru açılımını çağrıştırır şekilde yerleştirilmiştir. Geçiş çizgisinin üstündeki tonoz, altında bir haçın parıldadığı, muzaffer inananların yıldızlar gibi ışıldayacakları göklerdeki krallığı simgeleyen yıldızlı bir gece semasına dönüşür. Fakat bu binada Helenistik ve Roma resminin Hıristiyanlığın hizmetine ustaca koşulan illizyonist yöntemleri, kısa bir süre sonra reddedilecekti. 490 civarında bazilika planı temelinde inşa edilen Ostrogot Kralı Teodorik'in saray kilisesi olan San Apollinare Nuovo'nun şatafatlı mozaik dekorasyonlarında, sade altın zeminlere karşı muğlak bir mekânsal ilişki içinde duran figürler esasen dayanıklılıklarını yitirmeye başlamıştır. İncil sahneleri –günümüze ulaşan en eski silsiledir– burada bir anlatımın bölümleri olarak değil de muntazam şekilde kurulmuş, durağan ritüel anlarıdır (7.19). Bir yüzyıl kadar sonra San Vitale Kilisesinin koro bölmesi en güzel mozaiklerin bir kısmıyla kaplandığında *emblemata* yerini amblemlere bıraktı. Her bir parçası, ağırlıkla yeşil ve altın sarısının olduğu renklerle; koyu mavi, yer yer kıpkırmızı, mor dokunuşlarla ve beyaz



7.28 ÜSTTE *İyi Çoban,* MS y. 425. Galla Placidia Mozolesi mozaiği, Ravenna.

7.29 ALTTA *Justinianos ve maiyeti*, MS y. 547. San Vitale apsisi mozaiği, Ravenna.





7.30 Sant Vitale, Ravenna, MS y. 540-7.

çok etkili kullanılarak ışıldamaktadır. Karmaşık fakat detaylı olmayan desenler, binanın yapısıyla öyle mükemmel bütünleşmiştir ki, mozaikler ve mimari yapı, yüzeyler ve biçimler beraberce tasarlanmış gibi dururlar. Yarattığı genel etki denetimli ve aşırı gösterişli olmasına rağmen, büyük bir ihtişam manzarasıdır. Böyle olsa da, San Vitale sırf gözü cezbetmek niyetiyle yapılmamıştır. Buradaki her motif semboliktir –İsa'nın asmaları, ölümsüz ruhların tavus kuşları ve güvercinleri vs. Figüratif sahneler için Tanrı'nın Kuzusu'nun tonozun merkezinde yer aldığı Ökaristi ayini kurbanı birleştirici bir tema sağlar. Ravenna'nın İtalya'nın geri kalanıyla birlikte Teodorik'ten alındığı 540'ten kısa bir süre sonra bu harika mozaikler uygulanmış olup; belki de siyasi anlamlar da taşımaktadır.

Yarım kubbenin yani apsis yarı kubbesinin merkezinde genç ve sakalsız İsa meleklerle çevrelenmiştir. En sağda San Vitale Kilisesinin kurucusu Piskopos Ecclesius durmakta ve elinde kilisenin maketini tutmaktadır (**7.30**). Aziz Vitalis en soldadır. Sahne İsa'nın ve altın semanın hemen altında, dört ırmağın mavi saçlar gibi kıvrılarak aktığı, çiçekler içindeki cennet çayırlarında kuruludur. Ancak İsa dünya küresinin üstünde oturmuş, havada asılı durmaktadır. İmparatorların mor kıyafetlerini giymiş ve başını bile çevirmeden –Theodosios'un bir görevliye belgesini uzattığı gibi– bir tacı Aziz Vitalis'e uzatmaktadır (7.22). Tüm figürler cepheden poz vermekte, izleyiciye doğrudan bakmakta ve birbirleriyle sadece hareketleri yoluyla iletişim kurmaktadır.

Apsisin alt duvarlarında, göklerin sarayından çıkıp altara adaklar taşıyan maiyetiyle gösterilen Bizans imparatoru Justinianos (527-65) ve eşi Theodora'nın sarayına gireriz. Başı haleli Justinianos'a *Chi-Rho* monogramlı kalkan taşıyan muhafızı, devlet görevlileri ve kilisenin tamamlandığı dönemde Ravenna piskoposu olan kişi –Maximianus (adı kayıtlıdır)– dâhil üç din adamı eşlik etmektedir (**7.29**). Canlılıkla nitelendirilmiş başlar, gerçek modellerden yapıldıklarını akla getirmektedir. İlk bakıldığında pano, *emblemeata* geleneğinde görsel tezahürlerin katıksız bir tasviri izlenimini verir. Ancak boşlukta ayakta duran figürlerin illüzyonu, tekrar bakıldığında farklı bir manzara sergiler. Justinianos'un ayakları arkada ancak pelerini piskoposun önündedir. Tüm figürler karşıya bakmakla beraber, elinde buhurdanlık tutan rahip yardımcısının hareketi, sağa, apsisin merkezine doğru törene ilerledikleri şeklinde yorumlanmaları gerektiğini açığa vurmaktadır.

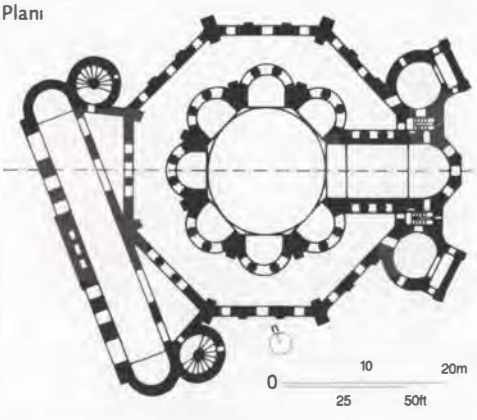
San Vitale'nin tamamlanmasından kısa bir süre sonra, Classe'deki (Ravenna'nın limanı) Sant'Apollinare Kilisesinin apsisi geri kalmayacak güzellikte mozaiklerle bezendi (**7.31**).

7.31 Sant'Apollinare, Classe, Ravenna, MS y. 549.



Burada illüzyon yöntemleri, sadece bu büyük kozmik mefhumun yeryüzü alanını teşkil eden pencerelerin arasındaki perdeli nişlerde duran Ravenna piskoposları için korunmuştur. Yarı kubbenin alt kısmında cennet bahçesi, birbiriyle üst üste gelmemeleri için dikkatle dikilmiş küçük ağaçları herhangi bir mekânsal derinlik izlenimi olmadan çok düz yansıtılır, çünkü zamanın olmadığı bu ebedi yerde mekân da olamaz. Ellerini geleneksel dua hareketiyle (*orans*) kaldırmış ilk Ravenna piskoposu Aziz Apollinaris, ayin yöneten bir rahibin Ökaristi cübbesini giymiş olarak her bir yanında 12 havariyi temsil eden altı koyunla merkezde durmaktadır. Manzaranın üst kısmına Aziz Petrus ile İsa'nın transfigürasyonuna tanıklık eden Yuhanna ve Yakup kardeşleri simgelemek üzere üç adet daha koyun yerleştirilmiştir. Matta İncili, İsa'nın onları yüksek bir dağa çıkardığını ve önlerinde transfigürasyona uğradığını belirtmektedir: "Ve yüzü güneş gibi parladı ve giysileri ışık kadar beyazdı. Ve bakın ki Musa ve İlyas onlara görünerek onunla konuştular." Mozaikte iki peygamber bulutlardan belirirken gösterilir ve İsa'nın göz kamaştırıcı haşmeti, koyu mavi yıldızlarla bezeli bir dairenin içine yerleştirilmiş mücevherli bir haçla simgelenir. Apsisin en üstünde Tanrı Baba'nın eli bulutların arasından uzanır. İkonografik açıdan planın öncesi olmadığı gibi, herhangi bir halefi de görülmeyecektir. Hem Sant'Apollinare in Classe hem de Sant' Vitale, Teodorik'in hükümdarlığı zamanında yerel bir banker tarafından bağışlanan kaynaklarla başlatılmış ancak 540 yılı sonrasına kadar ikisi de bitirilmemiştir. Sütunları ve oymalı sütun başlıkları Doğu Akdeniz'den ithal edilmiştir. Fakat San Apollinare in Classe erken Hıristiyan tazında bir bazilika; Sant' Vitale ise Doğu'da geliştirilmiş yeni bir üsluptadır. Konstantinopolis'e elçilik görevi için 535'ten kısa bir süre önce gitmiş olan Piskopos Ecclesius'un, San Vitale için planlarla ve hatta bir mimarla geri dönmüş olması ihtimal dâhilindedir. Kadınlar için yapılan üst galerileriyle merkezi sekizgeni, Konstantinopolis'teki imparator sarayının şapelinden esinlenmiş olabilirdi (**7.32, 7.33**). Her halükârda erken dönem Hıristiyan mimarları tarafından kullanılan bazilika veya dairesel veya haç planının sade berraklığı, boşlukların ve masiflerin, parlak ışıkların ve gölgeli mekânların birbirleriyle hünerle ilişki içine sokulmasıyla San Vitale'de esrar ve huşu uyandıran bir tasarım uğruna terk edilmiştir. Bu bakımdan, Konstantinopolis'teki çağdaşı binalarla ortaklıkları öylesine belirgindir ki, Bizans yapısı olarak değerlendirilebilir. Bu yolla değişen siyasi durumu da yansıtmaktadır. Zira Justinianos'un ordularınca fethedilmesinden sonra İtalya, hükümdarı İstanbul'da oturan ve artık Latince konuşmayan bir imparatorluğun vilayetinden başka bir şey değildi.

7.32 San Vitale'nin Planı



7.33 San Vitale'nin Planı



BİZANS SANATI

Konstantinopolis'in 330'da eski Yunan şehri Bizantium'un üzerine kurulmasının kapsamlı sonuçları olacaktı. (bkz. s. 308–9). Fakat Konstantin'in niyeti imparatorluğu bölmek değildi; tam tersine Avrupa ile Asya'yı ayıran dar su yoluna hâkim Konstantinopolis, imparatorluğun ekonomik ağırlık merkezindeydi. Bu hareketi, daha sonraları görüleceği üzere kesin bir tavır da değildi. "İmparator neredeyse, Roma oradadır" sözü çok daha önceleri söylenmiş, üçüncü yüzyılın başından itibaren de bu mekân nadiren Roma şehri olmuştu. İmparator ikametgâhları ve idari merkezleri Diokletian'ın idaresi döneminde stratejik açıdan farklı konumlara sahip Milano, Trier ve Küçük Asya'daki İzmit gibi garnizon şehirlerinde kurulmuştur. Bu şehirlerin hiçbiri Roma veya ticari ve kültürel merkezler olarak da büyük öneme sahip doğudaki Antakya ve İskenderiye şehirleri kadar kalabalık veya zengin değildi. Fakat Konstantinopolis dördüncü yüzyılda imparatorun asıl ikametgâh yeri haline geldiğinde, aynı zamanda hızla imparatorluğun en zengin şehri ve sanat hamiliğinin ana merkezine dönüştü.

Kilise Mimarisi

Konstantinopolis'te Konstantin için yaptırılan binalardan geriye pek iz kalmamıştır ve ihtişamlarına övgüler düzen tanıkların tasvirleri de kesin değildir. Kiliselerden birinin bazilika olduğu anlaşılmaktadır. Kutsal havarilere adanan ve imparatorun mozolesi niyetiyle yapılan bir diğer yapı, emperyal lahit için ayrılan geniş orta alanı ve dört nefiyle, merkezî planlı *martyrium* ve haç planlı kilisenin bir bileşimi olarak daha özgündü. İçbükey yarım daire ön cepheleri ve dairesel veya geniş nişlerle girintilenmiş çeşitli biçimlerde odalara sahip iki adet geç dördüncü yüzyıl ve erken beşinci yüzyıl sarayının da temelleri açığa çıkartılmıştır. Bizans mimarisinin karakteristik özelliği haline gelecek derin nişlerin bu şekilde kullanımı, yapıyı gizleme veya maskeleme etkisine sahipti.

Beşinci yüzyıl kiliselerinin önemli kalıntıları, Doğu İmparatorluğunun başka yerlerinde ayakta kalmıştır. Bunların en etkileyicisi ünlü çilekeş Aziz Simeon Stilit'in (y. 390-459) hayatının



Bizans dünyası.

son yıllarını 18 metre yüksekliğindeki bir sütunun üzerinde geçirdiği ve uzak diyarlardan onunla görüşmek için gelenlere buradan manevi yönlendirmeler yaptığı Kuzey Suriye'deki Qal'at Si'man'dadır. Ölümünden sonra hacılar yoğun bir şekilde burayı doldurmaya devam ettiler ve sütun, haç planlı bir kilisenin sekizgen merkezine alınarak üstü örtüldü (**7.37**). Diğer binalar çok geniş bir alana yayılıyordu. (Münzevi grupları dördüncü yüzyılda Mısır ve Filistin'de Manastır cemaatleri kurmaya başlamışlardır ancak bu hâlâ yaşayan en eski Manastır yapı komplekslerinden biridir.) Roma betonunun Doğu'da hiçbir zaman göstermediği çok iyi bir biçimde şekillendirilmiş (düzgün) kesme taşlar, kilisenin duvarlarında; kalas, çatının kurulmasında kullanılmıştır. Dekoratif detaylar Klasik dönem süsleme repertuvarından alınmış, sadece Helenistik dönemlerden beri Doğu Akdeniz'de yapılmış çeşitlemeler eklenmiştir. Kalın saraklar, duvarları düşey olarak bölmüş ve pencerelerle kapıları çerçevelemiştir. Açıkça tanımlanmış iç mekânlar, doğu yönünde üç apsisle sonlanan haçın dört koluyla iki sıra sütunlu bazilikalar gibi birbirinden ayrılmıştır. Merkezi sekizgen üzerinde, Batı Asya'dan çıkmış ve daha sonra Bizans mimarisinde evren, gökler, ölüm ve dirilişin çok yönlü sembolü olarak yaygın şekilde kullanılan bir kubbe türü olan metal kaplı ahşap bir kubbenin durmuş olması muhtemeldir. Esasen İstanbul'daki Kutsal Havariler Kilisesi gibi Aziz Simeon Stilit Kilisesinin ana fikri de, bir ölçüye kadar Bizans mimarisinde gelişimini tamamlayacak "kapalı Yunan haçı planı" veya kare-haç planının habercisi olmuştur (bkz. s. 320).

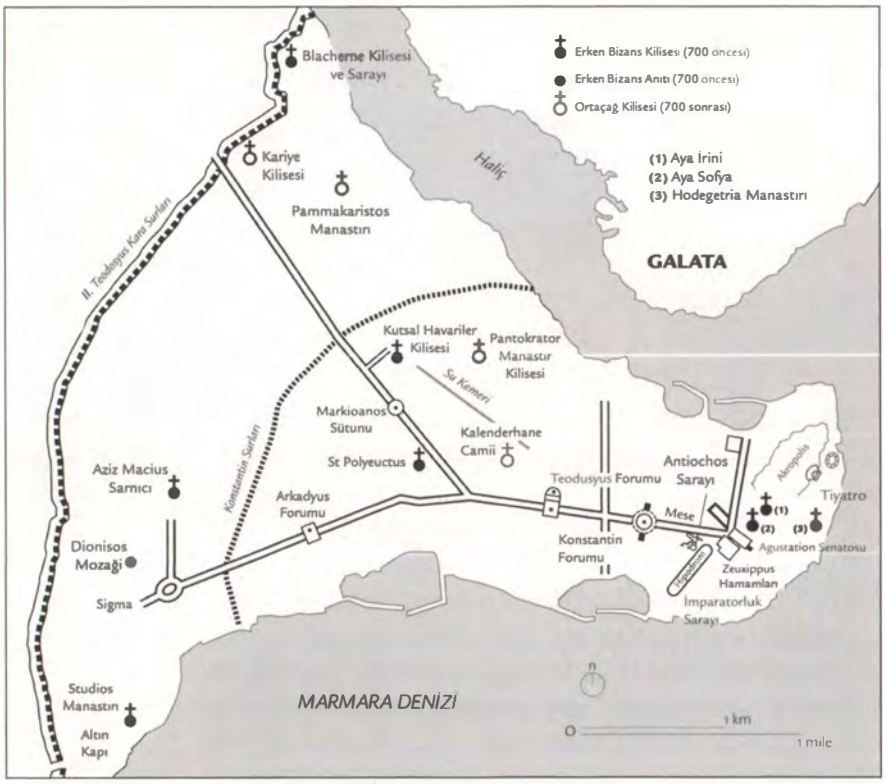
Bizans mimarisinin alacağı yeni yönün ilk işaretlerinden birisini, sütun başlıkları verir. Roma'daki ilk kiliseleri yapanlar bu masraflı malzemeyi terk edilmiş pagan tapınaklarından elde edebilmişlerdi (bkz. s. 295). Yeni sütun başlıklarının, özellikle Doğu'da geleneksel olarak önemli kamu binaları için saklı tutulan Korint düzenine göre yontulması gerektiğinden, giderek vurgulanan çeşitlemelerle birlikte genellikle kopyalama yoluna gidildi. Sert kıvrımlı akantus yaprakları kaldırıldı, kıvrımlarının yerine insan ve havyan başları konuldu, bazen Hıristiyanlık sembolleri dâhil edildi. Bu sütun başlıkları silsilesi, Yunanlar tarafından kullanılan natüralist unsurların giderek şemalaştırılması ve görsel mantıklarından mahrum bırakılmasıyla Klasik formun çözüldüğünü gösterir (bkz. s. 146–47). Klasik düzenlilik ve bir örneklik ideali değiştirilmiştir. Altıncı yüzyıl başlarında ayrıntılarda büyük değişikliklere izin veren yeni bir tür sütun başlığı gelişmiş ve olgunlaştırılmış, stilize sivri uçlu yaprakların karmaşık desenlerinde olduğu gibi çeşitlemelere artık değer verilmekteydi. Genel Bizans mimarisinin tipik özelliği olacak şekilde, sütun başlığının işlevi maskelenmişti. Korint sütun başlığının üç boyutlu olarak özenle yontulmuş zengin akantus yapraklarının yerini, delinmek suretiyle derince alttan kesilen düz zeminli dantel benzeri seyrek örgü desenleri almıştır, böylece ayakta tutan ana gövde karanlık şekilde belirsiz bırakılmıştır. Bu "sepet tipi sütun başlıkları"nın yarattığı etki yapısal açıdan çok önemli yatay ve düşeyler arasındaki bağlantının üstünü örten, neredeyse ağırlıksız bir kolalı dantel parçasıdır. Bizans mimarlarının mekân etkisinde strüktürle başardıklarının karşılığı bu yolla süslemede sağlanmaktadır. Gizemli ve güçsüz olan, belirgin ve varlığını sürdüren bir sağlamlığın yerini almıştır. Procopius "Parlak güneş ışığıyla dolup taşmaktadır" diye yazmıştır: "Mekânın dışarıdan güneşle değil

ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Konstantinopolis

HIRİSTİYAN İMPARATORLUK BAŞKENTİNİN KURULUŞU

Konstantinopolis, kurucusunun Hıristiyan ve emperyal siyasetinin şehir yüzü olarak tasarlanmıştır. Bu niteliğiyle herhangi bir öncülü yoktu ve uzun zaman da benzersiz kalmıştır. İmparator Konstantin'in kurmayı arzu ettiği İkinci Roma, anıtsal niteliğiyle birincisinden daha az etkileyici olmayacak fakat tek bir organizma halinde açık seçik ve mantık yoluyla planlanacak, büyük bir tören alayı yolu, dini ve mülki törenler için açık alanlarla, manzaraya önem veren bir anlayış gözetilerek geliştirilecekti. Avrupa'nın Asya ile buluştuğu Boğaziçi'nin girişindeki burun üzerinde bulunan bölge, MS 193-6 yıllarında Roma imparatoru Septimius Severus (MS 193-211) tarafından kuşatılıp yok edilene kadar Bizantium adlı bir Yunan ticaret üssüydü. İmparator, şehri yeniden inşa ettirerek, akropolisinde üç tapınak, bir hipodrom, tiyatro ve hamamlar kurdurdu. Konstantin, pagan olan müşterek imparator Licinius'u Boğaziçi'nin Asya tarafında mağlup etmesinin hemen ardından 324 yılında burayı yeni başkenti olarak seçti.



7.35 Erken Bizans ve Ortaçağda Konstantinopolis'in haritası.

7.34 Christopher Buondelmonte, Konstantinopolis haritası, 1420. Parşömen üzerine mürekkep. Biblioteca Marciana, Venedik. (Cod. Marc. lat. xiv, 45 (= 4595)).



Artık O, tüm Roma İmparatorluğunun efendisi, Hıristiyanlık ise devletin imtiyazlı diniydi. Diğer taraftan, ekonominin merkezi Batı'dan Doğu'ya kaymış, yeni bir başkent ihtiyacı ortaya çıkmıştı. Şehrin kara tarafındaki sınırı Haliç'ten Marmara Denizine kadar bir surla belirlendi ve şehir 330'da törenle Hıristiyan Tanrı'sına ve şehitlere adandı. Bir buçuk yüzyıl içinde nüfus 20.000'den yaklaşık yarım milyona yükselmiş, yerleşim alanı eski Bizantium'a göre on misli artmış, İmparator II. Theodosios'un hükümdarlığında 412-13 yıllarında inşa edilen ve büyük kısmı hâlâ ayakta bulunan yeni surlar içinde Roma gibi yedi tepeye yayılmıştı. Şehrin Konstantin için hazırlanan sokakları ve meydanlarıyla ana planı, yer üstünde pek bir iz kalmamış olsa da günümüzde İstanbul'un yeraltında hâlâ varlığını sürdürmektedir. (**7.36**).

Konstantin her ne kadar pagan tapınaklarına dokunmamışsa da, buralarda devlet törenleri yapılmaması istendi ve zaman içinde yasaklandı. İmparatorluk idaresi ile Hıristiyanlık arasındaki ittifak, üçgen biçimli alanın aşağı yukarı en yüksek noktasındaki yeni ve elden geçirilmiş ana bina grubunda yansımasını bulmuştur. (**7.35**). İmparatorluk törenleri ve ayrıca halk eğlencelerinin düzenlenmesi için genişletilen hipodromun bitişiğinde Defne adı verilen bir saray inşa edilmişti. Bunun yanında Konstantin'in annesi, onun ardından Hıristiyan saflarına katılan ve daha sonraları Azize Helena mertebesine yükseltilen İmparatoriçe Helena Augusta (y. 255–y. 330) onuruna Augustaeum adı verilen bir meydan yaptırıldı. Meydanın ortasına dikilen somaki bir sütunun üzerine de heykeli

yerleştirildi. Meydanın bir kenarında –Roma'daki gibi törensel bir kurum olan– senato için bir bazilika vardı. Kuzey tarafında ise İsa ve Aya İrini'ye (Kutsal Barış) ithaf edilmiş bir kilise ile piskoposa ayrılan ikametgâh bulunuyordu. Belki de bilinçli olarak boş bırakılan bir parselde Konstantin'in oğlu ve halefi II. Konstantius (337-61) Ayasofya'ya (Kutsal Hikmet) ithaf edilen ilk kiliseyi inşa ettirecekti. Dolayısıyla kiliseler idari çekirdeğin önemli bir parçasını teşkil etmekteydi. Hâlbuki Roma'da Konstantin tarafından kurulan kiliseler Palatine'den bir hayli uzakta, şehrin dışındaydı.

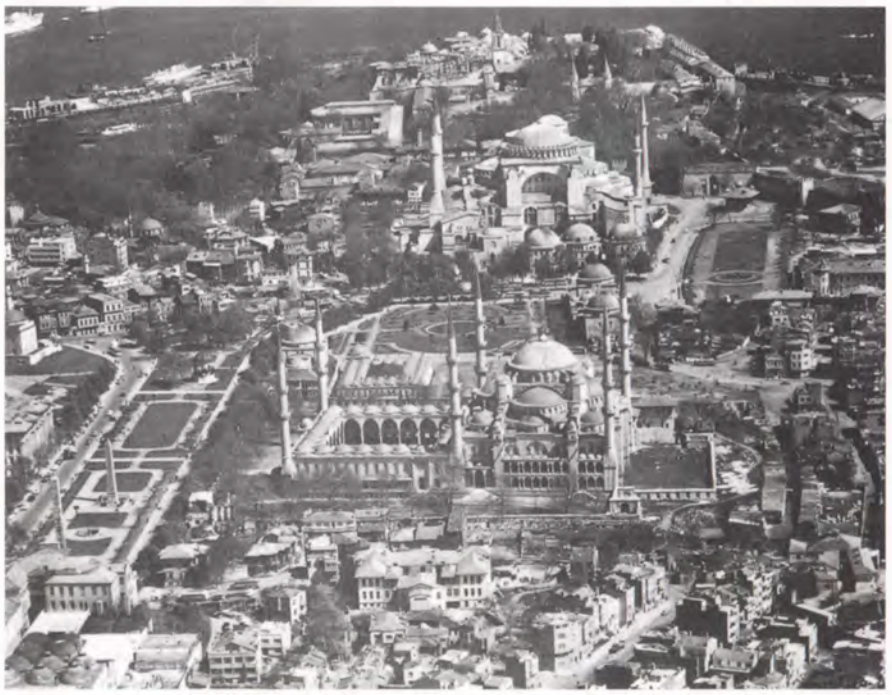
Her şeyin ötesinde, Roma ile yeni başkent arasındaki farkı, çarpıcı bir düz hatla ilerleyen 23 metre genişliğindeki, iki tarafı mermer revaklı, bir zafer takından geçerek dairesel bir foruma ulaşan büyük bir tören alayı caddesi olan Mese belirginleştirmektedir. Forumun ortasında hâlâ ayakta duran bir sütunun üzerinde Konstantin'in (artık kaybolmuş) güneş tanrısı, evrenin merkezi Helios gibi başından ışıklar yayılan bir heykeli durmaktaydı. Tepe, yukarı çıkan ve inen Mese yol ayrımı da denebilecek bir yol kavşağındaki, dört yönlü yani *quadrifons* kemerden geçmekteydi. Burada üç adet anıt sütun vardı. Birincisi Konstantin'in heykelini, ikincisi rüyasında gördüğü ve Hıristiyanlığa dönmesine yol açan bir haçı, üçüncüsü ise annesinin heykelini taşımaktaydı. Ayrıca en yine burada, müstakbel dört veliahtının, hanedanının geleceğine dair iyimser bir beklentiyle yapılmış birbirlerini kucakladıkları somaki bir yüksek rölyef durmaktaydı (şehir 1204'te yağmalandığında, Venedik'e götürülmüş ve San Marco Kilisesine asılmış olup, hâlâ oradadır.)

Mese kollara ayrılarak, Adrianople (günümüzdeki Edirne) yolundaki kuzeydoğu kapısına ve Balkanlar'dan Adriyatik'e çıkartan Via Egnatia'ya uzanıyordu. Şehrin en yüksek tepesindeki kuzey kapısının iç tarafında, Konstantin'in mozolesi olarak tasarlanmış ve sonraları tahrip olan Kutsal Havariler'e ithaf edilmiş kilise vardı. Diğer kapının dışındaki mezarlıkta bulunan bir kilisede, Bizantium'da şehit edilmiş Aziz Mocius'un rölikleri gömülüydü. Saray kompleksinden başlayan ve Konstantin tarafından kurulmuş üç kiliseyi bağlayan Mese, şehrin yalnız ana iletişim kanalı değil aynı zamanda din ve imparatorluk tören alayları için de geçiş yolu, her anlamda belkemiğiydi. II. Theodosios'un emrinde dış surlar inşa edildiğinde Mese de bir eksen üzerinde uzatıldı. Bu esnada otuz kadar daha kilise inşa edilmiş ve Mese'deki forumlara her biri Roma'daki Trayan Sütunu gibi (5.66, 5.67) anlatımlı rölyefli sarmal sütunları bulunan iki forum daha ilave edilmişti.

Şehrin büyük kısmını harap eden 465'teki yangını izleyen yaklaşık yarım yüzyılda baş gösteren ayaklanmalar tahribatı daha da arttırdı. Barışı tekrar getiren I. Justinianos (527–65) için Ayasofya inşa ettirildi ve dış tarafına elinde kılıç tutarken görünen atlı bir heykeli dikildi. (Bu heykel Buondelmonte'nin 1420 tarihli şematik planında hâlâ görünmekteydi, **7.34**). Justinianos'un hükümdarlığında başka sıkıntılar da yaşandı, ancak dokuzuncu yüzyılın başlangıcından kısa bir süre sonra ticaretten kaynaklanan refah arttı ve Konstantinopolis, Konstantin ve haleflerinin tasavvurlarını ağırlığı altında bırakan bir Ortaçağ karakteri edinmeye başladı. Dışarıdan sade görünen ancak içeride zengin başka kiliseler, ayrıca Manastırlar ve zengin tüccarlar için saraylar inşa edildi. Haliç'in diğer yakasındaki Pera veya diğer adıyla Galata da gelişti. Hipodrom savaş arabası yarışları ve imparatorluk gösterilerinin sahnesi –aynı zamanda isyanların odak noktası– olarak kaldı; anıt sütunları kent simgeleri olarak ayakta dururken, etraflarındaki forumlar pazar yerlerine indirgendi; Mese'nin kenarındaki revaklar dükkânlara ve evlere dönüştü; hamamlar işlevlerini yitirdi ve akropolisteki tapınakların harabeye dönüşmesine mani olunmadı.

Konstantinopolis 1204'te Haçlı akınına uğrayana kadar Avrupa'nın en büyük ve en müreffeh şehri niteliğini korudu – Müslüman Gırnata (İspanya) [günümüzde Granada-çn.] tek rakibiydi. On dördüncü yüzyılda sanatta bir canlanma görüldü (9.72) ancak şehir bir daha gelişmedi. Hâlâ Avrupa'nın en büyük şehirlerinden biri olmakla beraber, Doğu İmparatorluğunun ve Ortodoks Hıristiyanlığının başkenti, Osmanlı Türkleri tarafından 1453'te fethedildiğinde eski haşmetinin gölgesinden ibaret kalmıştı. Türkler İslam şehri İstanbul'u Konstantin'in şehir dokusunun üstüne kurdular.

7.36 İstanbul'un havadan görünüşü.





7.37 Aziz Simeon Stilit, Qal'at Si'man, Suriye, güney cephesi, MS y. 480-90

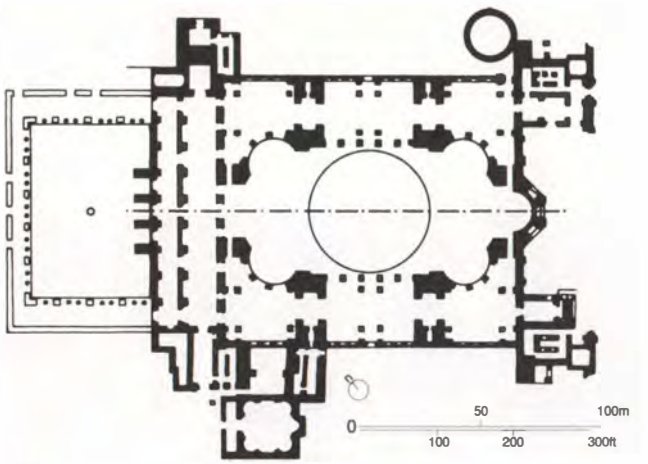
de içeriden kaynaklanan parlaklıkla aydınlandığını söyleyebilirsiniz." Aynı dönemden, Justinianos'un saray şairi Mübaşir Pavlos 563'te "yarıdan kesilmiş üçlü daire alanlarının doğuya doğru açıldığını ve üst tarafta duvarların yukarı bileziklerinin üzerinde dördüncü bir kürenin yükseldiğini; hatta üç ibikli başının ve sırtının üstünde bir tavus kuşunun çok gözlü tüylerini kaldırdığını" tarif etmiştir.

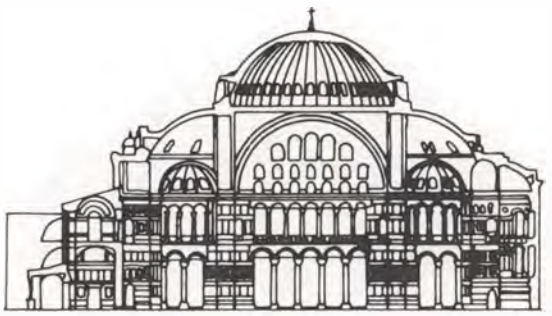
Ayasofya, İmparator Justinianos'un spesifik olarak getirdiği tüm diğer dini binaları geride bırakması gayesiyle inşa ettirildi. Temellerinin atılmasından sadece beş yıl geçtikten sonra 537'de kutsandığında, Justinianos'un şu ifadeyi kullandığı söylenir: "Süleyman, seni aştım." Roma'daki bütün kiliselerden çok daha büyük olan bina, yüzyıllarca Hıristiyanlığın en büyük kilisesi olarak kaldı. Yapıldığı dönem, böyle iddialı bir girişim için hem siyasi hem de sanatsal bakımdan uygundu. Justinianos imparatorluğun haşmetini canlandırmanın ve kendi otokrat iktidarını kurmanın peşindeydi. Daha eski tarihli Ayasofya Kilisesinin tahrip edildiği (bu alandaki ikinci kilise) halk ayaklanmasını insafsızca bastırmıştı. Onun harekete geçirmesiyle yeni bir kanunlar külliyatı hazırlanmış ve yozlaştırılamaz bir mülki idare kurulmuştu. Belisarius gibi parlak generallerin idaresindeki güçlendirilmiş ordu, barbarlara geçen yüzyılda kaybedilmiş batı topraklarını geri almaya başlamıştı.

Ayasofya

"Beyan ve inkârın diyalektik ilkesi" olarak adlandırılan şey Bizans mimarisinin temelinde yatar. Bu mimarinin en büyük

7.38 Ayasofya'nın planı ve kesiti, İstanbul.





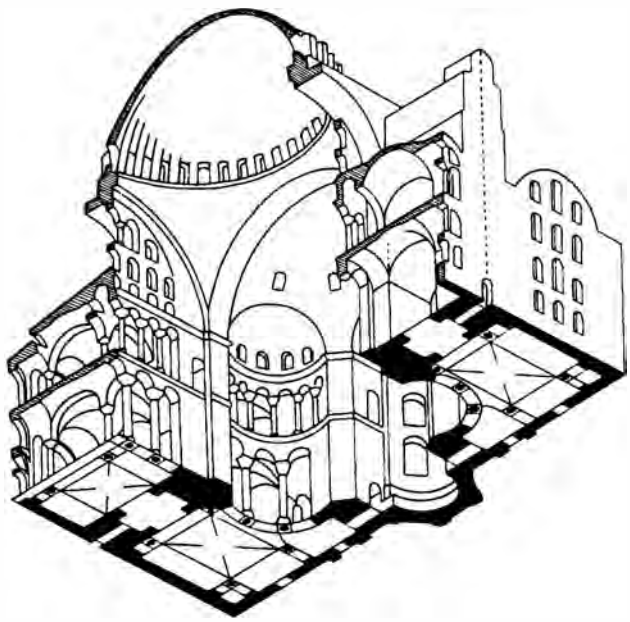
7.39 KARŞIDA Ayasofya.

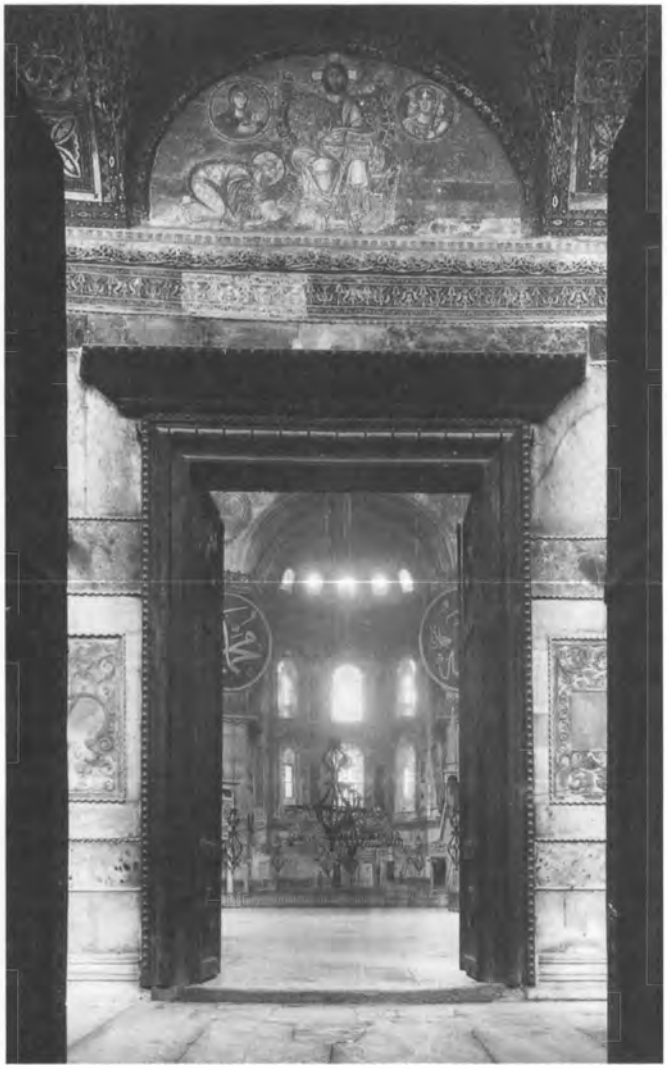


anıtı olan Konstantinopolis'deki Ayasofya yani Kutsal Hikmet Kilisesinin tasarımında bu ilke çok belirgindir (**7.38, 7.39, 7.40**). Yapımına şahitlik etmiş Justinianos'un saray tarihçisi Procopius "Ölçülerinin uyumu sayesinde tarif edilemez bir güzellik temayüz eder" diye yazmıştır. "Bir daire üzerinde duran küre biçimi verilmiş yuvarlak kubbe, ona son derece güzellik katar." Matematik, o dönemde en yüksek bilim olarak görülmekteydi ve Ayasofya'nın iki mimarı Trallesli Anthemius ve Miletli Isidoros'un öncelikle matematikçi oldukları bilinmektedir. Bunlardan ilki, mimariyi "geometrinin katı maddeye uygulanması" şeklinde tarif etmiştir. Ayasofya, maddenin katılığını saklamak için uygulandığı izlenimi verir. Bu geniş ve ilham verici mekânda, gözler geometriye göre hesap edilmiş oranların inceliklerini değerlendiremez veya planın tanımlayıcı sınırlarına nüfuz edemez. Örneğin hacimler Panteon'daki gibi açıkça ayrılmamış, aksine birbirlerinin alanına girmiştir. Çevresindeki pencerelerin parlak bir aydınlık verdiği kubbenin esrar ve haşmeti, sadece altın mozaiklerle kaplı olduğu dönemlerde muhtemelen daha da fazlaydı. Dolayısıyla yeni bir mimarinin aynı zamanlarda aniden olgunluğa eriştirilmesi pek tesadüf değildir. Ayasofya'nın Roma yapı ustaları geleneğinin dışından gelmiş iki mimarı da, daha önce görülmemiş formdaki bir yapıyı tasarlayacak cesarete ve yenilikçi dehaya sahipti.

Plan şaşırtıcı ölçüde basittir: köşelerinde kubbeyi taşıyan muazzam payanda ayaklarının yer aldığı bir kare alanı çevreleyen geniş bir dikdörtgen. Sanki merkezi sekizgenli bir kilise (Ravenna'daki Santa Vitale gibi) ikiye ayrılmış ve ortasına kubbeli bir alan yerleştirilmiştir. Bununla beraber, kubbe tüm yapının hâkim unsurudur. Batı Asya'dan kaynaklanan bir tür olarak (Panteon gibi) kubbe bir gövdeye yaslanmamakta, payanda ayaklarından yükselen ve yapısal olarak daha alçak ve

7.40 Ayasofya'nın aksonometrik izdüşümü.





7.41 Ayasofya, giriş kapısından iç mekânın görünümü.

geniş bir kubbenin iskelet kalıntıları olan, tepesi ve dört yarı dairesel kemeri bilerek kesilmiş dört küresel üçgen veya pandantife dayanmaktadır. (Pandantifin kökenleri çeşitli kaynaklarda Ermenistan ve İran olarak gösterilmiştir, fakat bu kadar geniş bir alanı örtme yöntemi Bizans mimarlarınca olgunlaştırılmıştır ve onların yapı mühendisliği alanına ana katkılarıdır.) Merkezî kubbenin (liturjide kullanılan) doğu ve batısına doğru, büyük kemerlerden yükselen aynı yarıçaplı yarım kubbeler ve altlarında daha küçük yarım kubbeler bulunur.

Gerek malzeme gerek biçim açısından Ayasofya, eski Roma'nın beton kubbeli yapılarından ayrılır. Payanda ayakları kesme taştan, duvarlar ve tonozlar betona yatırılmış oldukça ince tuğladandır. Bu kadar geniş bir alan söz konusu olduğunda çatı örtüsü olarak tuğla kullanımı çok cesurca bir girişimdi ve hatta aşırı cesur olduğu da ortaya çıkmıştır. Kubbe 558'de çökmüş ve yerine 563'te tamamlanan daha yüksek bir kubbe konmuştur. Strüktürü sabitlemek için diğer bazı değişiklikler de aynı sırada ve daha sonraları yapılmak zorunda kalınmış, Ayasofya'nın dış cephesi esasen mimari tasarımdan ziyade kubbeyi güçlendirmek için alınan bir dizi uzun önlemlerin ürünüdür.

Ayasofya, kelimenin alışılmış anlamında ön cephesi olmayan bir binadır; dikkati çeken unsur giriş cephesi değil ufuk çizgisidir. Burada da İtalyan uygulamalarından farklılık çok çarpıcıdır. Pagan Roma mimarisinde kubbeler pek öne çıkarılmamıştı. Panteon'un kubbesi ön cephe alınlığının arkasından zorlukla görülebilir. Erken Hıristiyan kiliselerinde, iç mekân etkisi için amaçlandıkları için kubbe çevrelenmiş ve tuğla duvarlar arkasına gizlenmiştir (7.13). Kubbeler onlar için cennet gök kubbeyi simgelemekteydi. Ancak yarım küreli dış mekân, Suriye'den Budist Hindistan'a kadar tüm Asya'da (bkz. s. 219) aynı derecede önemliydi ve evrenin simgesiydi.

Yüksek bir tepeye inşa edilen Ayasofya, Konstantinopolis şehrini çok uzaklardan görülebilen kubbesiyle taçlandırdı. Gerçi çok az sayıda kişinin bundan fazlasını görmesine izin verilirdi. Günümüzde ana kapıdan yürüyerek giren ziyaretçileri karşılayan nefes kesici görünüm, imtiyazlı birkaç kişi için saklanmaktaydı. (**7.41**). Ayasofya sarayın kilisesiydi. Roma'daki veya başka yerlerdeki sıradan kişilerin ibadeti için yaptırılmış Hıristiyan bazilikalarından değil, özünde Bizans'a ait karmaşık ayinler için bir sahne olarak düşünülmüştü. Kubbe altındaki büyük naos ile yarım kubbeler, din adamlarının koro bölmesine; imparator ve saray mensuplarının, güneydeki nef, kapalı alanlara geçecekleri bir tören yürüyüşü alanıydı. Erkeklerin bir taraftan, kadınların diğer bir taraftan neflere ve galerilere alındığı cemaat, kilisenin ve büyük kısmı koro bölmesinde gerçekleştirilen ayinin ancak bazı bölümlerini görebilirdi. Ancak en önde gelen yerde, kubbenin doğu çemberinin altında, Ökaristi ayininden hemen sonra patrik ve imparator barış öpücüğünü teati ederlerdi. Bu ciddi anda, Tanrı'nın yeryüzündeki iki temsilcisi ilahi bir ışığın aurası altındaymış gibi beraber dururlardı. Bizans İmparatorluğunun teokratik temeli herhalde bundan daha açık ifade edilemezdi.

Klasik Gelenek

Justinianos'un mimari yapıların hamisi olması, –tek bir dizi kanunla, tek bir dini inançla ve her şeye kadir Tanrı'nın yeryüzündeki temsilcisi tek bir hükümdarla– monolitik bir devlet kurma tutkusunun doğrudan ifadesiydi. Procopius muhtemelen onun emriyle tüm bir cildi; kurduğu, yeniden inşa ettirdiği, tamir ettirdiği veya güzelleştirdiği dini ve diğer binalara ayırmıştır. Bu binalar, her yere erişen gücünü göstermek için Balkanlar, Filistin, Kuzey Afrika ve İtalya, hatta Sina Dağının çıplak yamaçlarına kadar imparatorluğun her yerine yayılmıştı.

Orada inşa ettirdiği kilise, dönemin örnekleri arasında en güzellerinden sayılan ve muhtemelen Konstantinopolis sanatçı ve zanaatkârlarının eseridir ve esas olarak olağanüstü şekilde iyi korunmuş mozaikleri nedeniyle ilgi çekicidir

7.42 *İsa'nın Başkalaşımı*, MS y. 550-65. Manastır kilisesinin apsisindeki mozaik, Sina Dağı, Mısır.

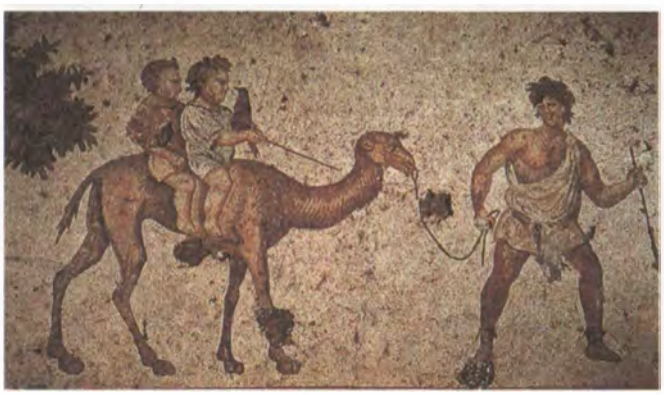


(**7.42**). Apsis yarı kubbesi yuvarlağının içinde havarilerin başları, 16 peygamber ve Kral Davud, Transfigürasyon tasvirine çerçeve oluştururlar – İsa görkemle dönüştürülmekte, Musa ve İlyas'la sohbet etmektedir. Niş üzerindeki kemerde resimlenen ve apsisin ilerisindeki bir açık hava *martyrium*'unda anıldığı şekliyle konu, Eski Ahit Tanrı'sının yanan çalılar içinde Musa'ya görünmesi nedeniyle özellikle bu yer için uygundu. Böylelikle, Tek Tanrı'nın iki epifanisi yani tezahürü bir araya getirilmekteydi.

Daha önce gördüğümüz gibi, Transfigürasyon aynı sıralarda Sant'Apollinare in Classe apsisinde de tasvir edilmişti (7.33). Fakat Sina'da İsa ve üç havarisi sembollerle değil insan olarak yansıtılırlar. Onlar ve iki peygamber, yere basmaktan ziyade yukarıda asılı gibi durmalarına rağmen esasen gayet kanlı canlı, cesurca modellenmiş biçimlerdir. Koyu yeşil, açık yeşil ve sarı renkte üç şeride indirgenen şerit, altın renkli arka planla kaynaşır. Manzara ortadan kaldırılmış, figürler gerçek fakat uzak, kelimenin tam anlamıyla bu dünyanın dışından gelmiş gibi görünürler. Ayrıca göklerin üstündeki sonsuz ve ebedi göklerin, altın renkli parıltısında birbirlerinden yalıtılmışlardır. İncil'in buyurduğu gibi İsa, mavinin dört tonundaki, en koyusu ufuk gibi merkezde yer alan badem biçimli hale veya mandorla tarafından belirginleştirilerek "ışık kadar beyaz" bir kıyafet giymektedir. Nişin üstündeki haçtan Tanrı'nın elini taşıyan bir ışık huzmesi aşağıya doğru parlamakta ve İsa'dan kaynaklanan yedi ışığa bölünmekte, mandorlayı ve altın renkli tonozu aşarak tüm kompozisyonu ilahi ışıkla doldurmaktadır.

Konstantinopolis İmparatorluk sarayının zeminindeki yaklaşık aynı döneme ait muazzam bir mozaik tümüyle farklı bir üsluptadır (**7.43**). Natüralist pozlar vermiş insanlar ve hayvanlar, ağaçlar ve binalarla yapılmış kır manzaraları o âna dek hiç başarılmamış düzeyde ince renk geçişleriyle yansıtılmıştır. Görünürde herhangi bir sembolik anlam taşımadan, bu mozaik, Konstantinopolis seküler sanatında canlı tutulmuş klasik çağ geleneklerini gösterişli bir tensellikte Helenistik krallıklarda üretilenlerden geri kalmayarak muhafaza etmektedir (5.8). Satirler ve su perileri yedinci yüzyıla kadar rahatlıkla dansa devam etmiş ve eski Yunan tanrıları gümüş kaplar üzerinde atletik vücutlarını sergilemişlerdir. Hem eski Yunan hem de Roma sanatı ve pastoral şiirleri, özenle biçimlendirilmiş –vurgulamak gerekirse İyi Çoban [yani İsa] değil de– bir çoban daha doğrusu keçi çobanı figürlü muhteşem bir gümüş tepside olduğu gibi bazen geçmişe derinden bir bakışla hatırlanmıştır (**7.44**).

7.43 *Kır sahnesi*, MS 6. yüzyıl. İmparatorluk sarayının peristilinden zemin mozaiği, İstanbul.



Ancak Justinianos'un hükümdarlığından günümüze ulaşan sanat eserlerinin çoğunluğu dinidir. En güzellerinin birçoğu, en seçkin fildişi yontuları ve resimli elyazmaları dâhil küçük ölçeklidir. Minyatür resminin –minyum adı verilen, figürlerin ana hatlarını çizmekte kullanılan kırmızı bir pigmentten yapılan kitap resimlemesi– ilk defa bu dönemde önemli bir sanat biçimi haline geldi. Tek parşömen yapraklarının veya tirşelerin ciltlenmesi ve bir kapakla korunmasından oluşan kitap veya kodeks MS birinci yüzyılın sonlarına doğru kullanıma girmiş ve tomarın büyük ölçüde yerini almıştı. Kodeks çok daha kolay okunmakta ve tomardan (genellikle 9 metre uzunluğundadır) daha az zarar görmekteydi. Düz sayfaları, daha önce gördüğümüz gibi (7.26) resim için daha iyi bir zemin sunmaktaydı. Kutsal Kitaplara bu kadar kıymet veren ve İncil ile Mektuplar'dan okumaları liturjilerine dâhil eden Hıristiyanlar için kitabın nasıl bir anlam ifade ettiğini belirtmeye hacet yoktur. Hıristiyanlığa "kitap dini" adını vermek gelişigüzel söylenmiş bir söz değildir.

Üç adet muhteşem altıncı yüzyıl örneğinden parçalar günümüze gelmiştir: İki İncil ve bir Yaratılış. Metinler parşömen üzerine altın ve gümüş harflerle yazılmış, imparatorların kullanımı için ayrılan mor boyayla renklendirilmiştir; bu nedenle imparator tarafından takdim edilmek üzere yaptırıldıkları anlaşılmaktadır. Parlak renklerle özenli boyanan resimlemelerin büyük önemi vardır. Yaratılış elyazmasının bir sayfasında Rebekka ile İshak için eş bulmaya gönderilen İbrahim'in hiz-

7.44 *Oturan Keçi Çobanı*, MS 527–65. Gümüş tabak. Devlet Hermitage Müzesi, Sankt Petersburg.





7.45 *Rebekka ve Eliezer*, Viyana'daki *Yaratılış*'tan, detay, MS 6. yüzyıl. Parşömen üzerine boyama, sayfa 33.5 × 25 cm. Österreichische Nationalbibliothek, Viyana.

metkârı Eliezer'in hikâyesi sözle ve resimleme ile anlatılmaktadır (**7.45**). "Göze hoş görünen" Rebekka kuyuya giderken ve Eliezer'e su verirken iki defa gösterilir. On devenin (Sayıları Kitab-ı Mukaddes'te verilmektedir) başları açıkça belirtilmiş, fakat sadece birkaç tane gövde ve bacak görünmektedir. Hem sur içindeki şehir hem de kuyuyu simgeleyen çeşme perisinin –her ikisi de Trayan Sütununda rahatlıkla yer alabilirdi– Klasik kaynaklardan kopya edildiği anlaşılmaktadır. Bununla beraber metinle resimleme arasındaki ilişki tersine dönmüştür. Burada kelimeler, hikâyenin mânâsı konusunda düşünülmesine yardım maksadıyla tasvire açıklama getirmektedir. İshak'ın eşi ve aynı zamanda Esav ile Yakub'un annesi Rebekka, Meryem Ana'nın geleceğini haber veren bir öncü olarak görülmüş ve Rebekka'nın Eliezer ile buluşması ile Meryem'e İsa'nın annesi olacağının Melekler tarafından duyurulması olayları benzetilerek Eski Ahit'le paralellik kurulmaya çalışılmıştır.

İkonalar ve İkonakırıcılar

Düşünce ve duaya yardım eden tasvir ile kendi başına bir saygı objesi olan tasvir arasındaki ayrım altıncı ve yedinci yüzyıl boyunca bir ölçüde muğlaklaştı. İsa, Meryem Ana ve Çocuk İsa veya azizlerin günümüzde ikona adı verilen (aslında çok daha geniş bir "benzerlik" veya "tasvir" çeşitlemesi anlamına gelen bir Yunanca kelimedir) küçük taşınır resimleri, Bizans dünyası çapında da giderek daha fazla talep edildi. İkonalar fikirsel olarak kavranan sembollerden ve erken Hıristiyan sanatının dogmatik alegorilerinden çok daha kuvvetli bir duygusal çekime sahiptiler. Sembolizmden bu ayrılış 692'de Kilisenin Trullo Konsili tarafından resmen onaylandı ve Konsil şu kararı aldı: "Dünyanın günahlarını üstüne almış Tanrımız İsa'nın, insan figürü Kuzu, kadim kuzu yerine tasvirlere konulsun. Bu figür vasıtasıyla Tanrı Kelamının aşağılanmasının zirvesini (en uç noktasını) kavrıyoruz ve O'nun bedensel yaşamını, acılarını, ölümden kurtuluşunu ve dünya için bunun ardından gelen kefareti hatırlamaya yöneltiliyoruz." Bu hedefi gerçekleştirmek için ressamlar, iki aziz ve iki meleğin yanlarında durduğu ve Tanrı'nın elinin yukarıdan uzandığı Meryem Ana ve Çocuk İsa pano resmindeki gibi daha natüralist bir üsluba yöneldiler (**7.46**). İki meleğin başları Helenistik bir ressamın hüneriyle küçültülmüş, Meryem Ana ve Çocuk İsa önem ve ağırlık kazanmış, iki aziz özellikle soldaki Aziz Teodor âdeta çilekeşlerin portrelerini andırır. Resim hiyerarşik düzene göre oluşturulmuş ancak izleyiciye doğrudan bakan figürler, tefekkürden daha fazla bir amaçla tasarlanmış gibidir. Resmedilen kutsal kişilerle yüz yüze bir görüşme çağrısında bulunmaktadırlar. Ve ikonalara, kendi başlarına röliklermiş gibi ruhani bağlılık gösterilmiştir. Bu örnek, sekizinci yüzyılda ikonaların uyandırmakta olduğu, onların fikirlerine göre, puta tapıcı eğilimlere karşı koyan İkonakırıcıların öfkesinden kaçabilmiş, çok az sayıda eser arasındadır.

İmparator III. Leon tarafından 730'da yayınlanan bir ferman İsa'yı, Meryem Ana'yı, azizleri veya melekleri insan biçiminde gösteren tüm tasvirlerin yok edilmesini emretti. Bu ferman, müteakip 113 yıl boyunca İkonakırıcılar (tasvir kırıcılar) ile kendilerine yakıştırdıkları sıfatla İkonadüller (ikonalara hizmet edenler, saygı gösterenler) arasındaki içten içe kaynayan ihtilafı Bizans İmparatorluğu çapında açığa çıkardı. (Ferman Roma'daki Papa ve Batı Hıristiyanlığı tarafından reddedilmiştir.) Sanat eserleri hakkında hiçbir ihtilaf bu kadar şiddetli tutkuları uyandırmamış; diğer dini, siyasi, sosyal ve

7.46 *Meryem Ana ve Çocuk İsa, Aziz Teodor ile Aziz Yorgos'un arasında tahtta otururken*, MS 6. yüzyıl. Pano üstüne boya ve altın, 68.6 × 47.9 cm. Aya Katarina Manastırı, Sina Dağı, Mısır.





7.47 *İmparatorun avlanması*, MS 8. yüzyıl sonu veya 9. yüzyıl. İpek karışımı dimi. Staatliche Museen, Berlin.

ekonomik konularda da duyarlılıkları bu kadar kutuplaştırmamıştır. İkona sakladığı keşfedilen her İkonadül, kırbaçlama, kızgın demirle dağlama, sakat bırakma veya körleştirme ile cezalandırılabilirdi. Dini tasvirler ancak "barbarlar" –kelime bu bağlamda yakışıksız kaçmaktadır– tarafından istila edilmiş Bizans İmparatorluğunun eski bölgelerinde varlığını sürdürebilmiştir.

Öte yandan, ikonakırıcılar sanata sanat olduğu için karşı değillerdi. Denetimi ellerinde tuttukları dönemlerde, kiliseler mücevherli haçlar ve yapraklı cennet bahçelerinin mozaikleriyle zengince bezenmiştir (örneğin tariflerden bilindiği kadarıyla Konstantinopolis'teki Blaherne Saray Kilisesi). Saraylar daha da gösterişli süslenmişti. Tang Çin'inden Konstantinopolis'e gelen elçiler işlemeli cam, kristal, altın, fildişi ve nadir ağaçların bolluğunu, ayrıca "çan çalarak saati bildiren altın insan figürünü" hayranlıkla kaydetmişlerdir. Ayrıca yazın odaları serin tutan dâhiyane gereçlere de hayranlık duymuşlardır. Bu harika eserlerden, biçimlendirilmiş insan ve canavar armalarıyla çok güzel dokunmuş dönemin Bizans ipeklerinin bazı örnekleri dışında hiçbir şey günümüze ulaşmamıştır. (**7.47**). Desenleri, imparatorluğun Küçük Asya dışındaki tüm toprakları İslam güçlerinin eline geçtiği halde Bizans'ın Avrupalıdan çok Asyalı olduğunu hatırlatır şekilde İran desenlerinin fazlasıyla etkisi altında kalmıştır (bkz. s. 333). Öte yandan, ikonakırıcılık ile İslam'ın dini tasvirlerden nefreti arasında doğrudan bir bağlantı bulunmadığını da zikretmek gerekir.

Ortodoksluğun Zaferi

İkonakırıcılığın mağlubiyeti 843'te Doğu Kilisesinde hâlâ Ortodoksluğun Zaferi olarak kutlanan Büyük Perhizin ilk Pazar günü resmi olarak ilan edildi. Gerçi Konstantinopolis Ortodoks Kilisesi ile Roma Katolik Kilisesi arasındaki öğreti farklılıkları on birinci yüzyıla kadar bir bölünmeye götürmese de, bu tarihten sonra Ortodoksluk Bizans sanatının kilit kavramlarından bir olacaktı. Sanat söz konusu olduğunda ihtilafın en önemli sonucu, İsa'nın, azizlerin ve meleklerin tasvirlerinin değeri konusunda açıklayıcı bir öğretinin formüle edilmesiydi. Şu tavsiyede bulunulmaktaydı:

> *Onların resmedilmiş temsiller aracılığıyla daha sık görülmeleri, onlara dikkatle bakanlarda öncüllerini arzulama ve hatırlama, onlara iyi dileklerini ve saygı dolu ibadetlerini -sadece Kutsal Doğa'ya yaraşan inancımızın gerçek ibadeti olmayan- sunma duygularını uyandırıyor.*
>
> (Mansi, *Concilia*, XIII, 377 B-E, 397 C)

Bu belgenin başka yerlerinde mozaikler ve özellikle de resimler belirtilmekte, fakat Doğu Kilisesi tarafından hiçbir zaman onaylanmayan heykeller anılmamaktadır. Bizans heykeli uygulamada hiçbir zaman var olmamıştır.

7.48 *Meryem ve Çocuk İsa*, MS 867. Apsis mozaiğinden detay, Ayasofya, İstanbul





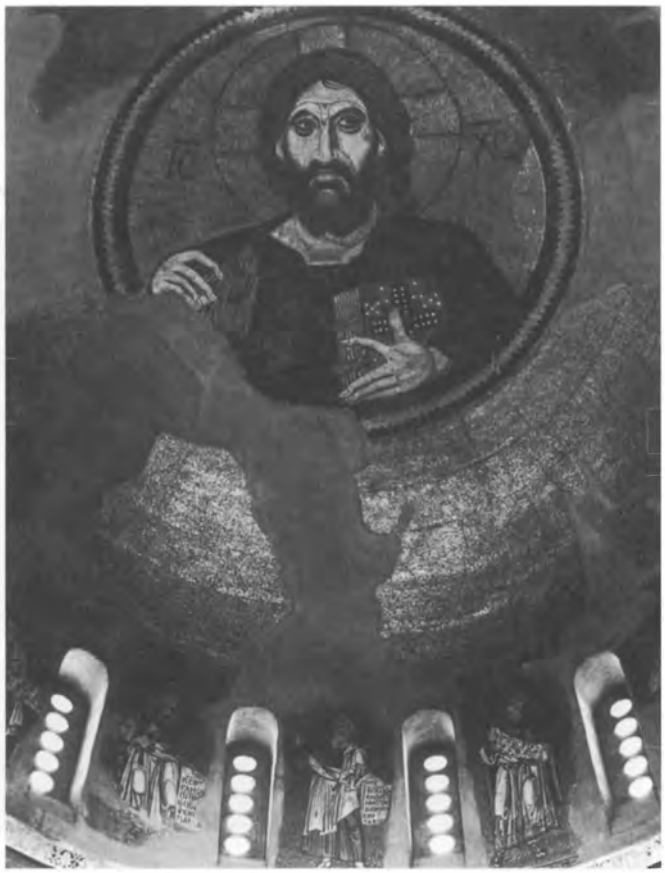
7.49 *Meryem ve Çocuk*, MS y. 550. Apsis mozaiğinden detay, Poreč Katedrali, Hırvatistan.

Ortodoksluğun zaferinden sonra bir yüzyıl boyunca kesintisiz devam eden siyasi ve ekonomik istikrar döneminde mozaikçiler, uzun zaman alan büyük kiliselerin tonozlarını figüratif kompozisyonlarla kaplama işiyle uğraştılar. Ayasofya'da 867'de verdiği bir vaazda Konstantinopolis Patriği Fotius, apsis üzerindeki yeni bitirilmiş Meryem Ana ve Çocuk İsa mozaiğini yüceltme imkânını buldu (**7.48**). Bunun yeni mozaiklerin ilki olması şaşırtıcı değildir çünkü Enkarnasyon'un gizemi, daha önce görmüş olduğumuz gibi, İsa tasvirlerinin başlıca teolojik haklılık gerekçesiydi.

Efes Konsili 431'de O'nu Tanrı'nın Annesi ilan ettikten sonra Meryem Ana, Hıristiyan düşüncesinde artan bir önem kazandı. İnsanlık için Tanrı'dan şefaat dileyici niteliği ile görülmeye başlandı, altıncı yüzyıldan itibaren daha önce sadece İsa için saklı tutulan mertebe bazen ona da tanındı ve yüksek altar üstündeki yuvarlakta Çocuk İsa ile beraber tasvir edildi. Bunun günümüze ulaşan y. 550 yılına ait en eski örneği Hırvatistan'ın Poreč şehrindedir (**7.49**). İkonakırıcılık döneminden sonra bu durum Bizans kiliselerinde normal hale geldi. Aynı şekilde, bir Bizanslı yazarın tarif ettiği gibi, *Pantokrator* İsa (kâinatın hâkimi) tasvirinin, "göklerin çemberinden aşağıya bakarken" merkezî kubbeye yerleştirilmesi geleneği de o sıralarda yerleşmekteydi. Ayasofya'nın daha önce sadeliğini koruyan altın kubbesine, dokuzuncu yüzyılda yerleştirilen bunların en büyüğü, kilise camiye çevrildiğinde yok edilmiştir. Fakat en etkileyici örneklerden biri, her şeye kadir olan ilahi varlığın bugüne kadar resmedilmiş en küçük görücü tasvirlerinden biri olarak hâlâ Atina yakınlarındaki küçük Daphni Manastır Kilisesine hâkimdir (**7.50**). O, hükmeden ve hâkim olandır. Apsisteki Meryem Ana şefaat dileyendir; Bizans hükümdarlık mindcrlcri üzerinde Göklerin Kraliçesi sıfatıyla temsil edilerek tahtında oturur.

İmparator ilahi gücün yaşayan sembolü, İsa'nın yeryüzündeki naibiydi. Ayasofya'nın ana kapısının üstündeki bir mozaik VI. Leo'yu (886–912) İsa'nın önünde eğilirken göstermektedir (7.40). Dönemin bir şairi de imparatoru bu pozda şunları söylerken tasavvur etmiştir: "Yarattıklarının üstünde beni efendi ve diğer kölelerinin efendisi tayin eden Sen'sin. Fakat

7.50 *Pantokrator İsa*, MS y. 1020. Atina yakınlarındaki Daphni Manastır kilisesi mozaiği.



BAĞLAM

Meryem Ana

İLK TASVİRLER

Erken Hıristiyan kiliselerinde kadınların sayısının erkeklerden fazla olması kuvvetle muhtemeldir. Bunların bazıları, erkeklerin aksine üst düzey ailelerden gelmekte ve kendilerini pagan dünyasından ayıran yüksek bir Hıristiyan ideali olarak iffete değer vermekteydiler. Keşişler ortaya çıkmadan önce rahibelerin üçüncü yüzyıl gibi erken tarihlerde belirmiş olması mümkündür. Meryem'in ilk tasvirleri, bu durum ve Meryem Ana'nın ilahi anneliğini tanımlayan ve onu Tanrı'nın annesi ilan eden İznik (MS 315) ve Efes (MS 431) Konsilleri zemininde anlaşılmalıdır.

Pagan Roma'da dahi iffet bir değer olarak tasdik edilmişti: örneğin Vesta Bakireleri hukuki ve diğer ayrıcalıklardan faydalanırlardı. Fakat eski filozoflar bu konu hakkında yazdıklarında, bunu kendini denetim altında tutma, tutku ve ruhun beden üzerindeki hâkimiyeti anlamında daha geniş bir değerlendirme yaparlardı. Erken Hıristiyan hocaları ise bu konuyu farklı kavradılar. Meseleyi cennetten atılma ve ilk günahı, Havva'nın suçu bağlamında görmekteydiler. Teologlar, Meryem Ana aracılığıyla Havva'nın cennetten atılmasının tersine çevrilebileceğini beyan ettiler. Kadınlar eskiden "şeytana çıkan yol" iken şimdi bekâretlerini koruyarak günahlarından arınabilirlerdi. Cennette, bir bakirenin ödülü sıradan bir Hıristiyandan 60 kat daha fazla olacaktı; ancak din şehitleri onlardan daha çok kayırılmaktaydı. Zaman içinde Kilisenin kendisi bakir, İsa'nın gelini, saf, el değmemiş ve bozulmamış; aynı zamanda bir anne – İsa'yı getiren herkesin annesi olarak düşünülmeye başlandı.

Bekâret evrensel bir erdemdir ancak teologlar ve âlimler konu hakkında yazdıklarında genel olarak tüm Hıristiyan kişilere seslenseler de, akıllarında çoğunlukla kadınlar vardı. Tertullian ve Cyprian gibi erken Hıristiyan yazarları ise esasen özel olarak bakireler hakkında yazmışlardır. Acaba içgüdüsel bazı dürtülere mi sahiptiler? Bekâretin erdemleri hakkında Hıristiyan yazıları kadın düşmanlığı mı kokuyordu? Sadece rahip yardımcılığı görevinde bulunabilen kadınlar kilise önderliğinden dışlanmışlar ve tedrislerine izin verilmemekteydi; kilisede cemaatin arka tarafında durmakta, erkeklerden yalıtılmaktaydılar. Öte yandan iffet kadınlar kadar erkeklere, evli çiftlerin yanı sıra bekârlara da tavsiye edilmekteydi. Bu nedenle sadece kadınları baskı altına almanın bir aracı olarak yorumlanması abartılıdır.

Meryem'in bekâreti, aksi takdirde "Tanrı'nın Oğlu" var olamayacağından ve İsa diğer insanlardan farksızlaşacağından dördüncü yüzyıldan itibaren Hıristiyan öğretisinde esaslı bir yere sahipti. Meryem Ana'nın özel tabiatını tanımlayan konsiller İznik ve Efes'te toplandığında yalnız "İsa'yı taşıyan" değil "Tanrı'yı taşıyan" yani *Theotokos* sıfatıyla Tanrı'nın Annesi olduğu ilan edildi. Bu yolla İsa'nın ikili tabiatı sorunu çözümleniyordu. Efes, Meryem'in gömüldüğü yer olarak kabul edilmekteydi. Aynı şekilde ve belki de daha önemlisi, burası Artemis veya Roma'da bilindiği adıyla Diana'nın büyük tapınağının yüzyıllarca durduğu yerdi. Artemis kültü daha çok yakın bir tarihte resmen yasaklanmış fakat uygulamada hâlâ devam etmekteydi. Bu

7.51 *Meryem'e Müjde*, MS 432–40. Yüksek altar üstündeki zafer takı mozaiğinden detay, Santa Maria Maggiore, Roma.



da yeni Meryem Ana kültünün Artemis–Diana, Kibele ve diğer tüm kadim ana tanrıça tezahürlerinin ait olduğu eski prototipin yeni bir tekrarı mı olduğu sorusunu akla getirmektedir. Erken Hıristiyanlığın "kadınsı" merhamet ve şiddetten uzak durma idealleri, bu yıllarda Vandallar tarafından birkaç defa yağmalanan Roma'daki karışıklıklar ve akan kanlar arasında böyle bir tekrarı herhalde kolaylıkla kabul ettirmiştir. Meryem'in tasvirleri ancak Efes Konsili'nden sonra çoğalmaya başladı. İlk resimleri Bakire ve Çocuk İsa tasvirleri olarak tanımlamak, Roma katakompları gibi Hıristiyanlık bağlamında ortaya çıkmış oldukları halde, çok kuşkuludur (bkz. s. 293). Fakat III. Sixtus, Efes Konsili'nden sonraki yıl Roma'da kurduğu yeni ve büyük Santa Maria Maggiore Kilisesini, süslemelerinde ön plana çıkan Meryem'e adadı. III. Sixtus'un Bakire ve Tanrı'nın Annesi olarak Meryem kültüne görkem katma niyeti, ana altar üzerindeki kemerde bulunan mozaiklerde açıkça gösterilir. Meryem'e Müjde'de [Annunciation] Meryem bir Bizans prensesi gibi kıyafetler giymiş, tacı ve mücevherleriyle tahtında oturmuş ve sanki karşısındakileri huzuruna kabul ediyormuş gibi görünür (**7.51**). Yanında (Kitab-ı Mukaddes'te zikredilmeyen) beyaz giysili dört melek durur. Cebrail, sembolik Roma Zafer figürü gibi üstünde uçar ve Kutsal Ruh'u simgeleyen güvercin üzerine konar. Bu, Enkarnasyon ânıdır. Sol tarafında kapalı kapılarıyla muhtemelen bekâretini simgeleyen bir edikula vardır. Marangozun karısı Meryem bu sıralarda yazılı kaynaklarda da yer almıştır. Bu kaynaklarda genellikle ebeveynleri zengin ve müreffeh gösterilmekte, hatta bazen eğitimli ve okumuş oldukları söylenmektedir. Maalesef Santa Maria Maggiore kilisesi büyük apsisindeki Meryem'in Taç Giymesi mozaiği 1288–92'de değiştirilmiştir. Fakat Meryem muhtemelen kucağında Çocuk İsa ile gösterilmekte, o esnada yukarıdaki göklerden bir el belirerek tacı başına takmaktadır.

Meryem MS 586'da Mezopotamya'daki Zagba bölgesinde bulunan Aziz Yuhanna Manastırında yazılmış Süryanice bir İncil dizisinde resmedilmiştir. Kitab-ı Mukaddes metinleri böyle bir konu içermediği halde hem Miraç hem de Hamsin Yortusu sahnelerinde en ön sırada, yine vakur bir yüksek sınıf Romalı kadın gibi gösterilmekte, diğerlerinden ayrılmasını sağlayan koyu mavi kıyafetler giymektedir (**7.52**). İkinci sahnede ayakta duran ve durmayan havarilerle çevrilmiş halde bir yarı daire içinde alışıldığı üzere oturmakta, sağ eliyle sanki takdis hareketi yapar gibi durmaktadır. Aynı tarihlerden benzer şekilde saygın ve asil duruşlu bir temsili, Sina Dağındaki bir ibadet tasvirinde görülmekte, Çocuk İsa ile Aziz Teodor, Aziz Yuhanna ve iki melekle birlikte yansıtılmaktadır (7.46). Şefaat dileyen pozu, burada çok açık seçiktir.



7.52 *Hamsin Yortusu*, Rabbula İncilleri (fol. 14v), MS 586. Tirşe üzerine mürekkep ve boya, sayfa ölçüsü 33.6 × 26.6 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Floransa

Meryem, diğer yönlerinin çok az örneği bilinmesine rağmen her zaman bu kadar etkileyici bir şekilde gösterilmemiştir. En eskilerinden biri, MS altıncı ile yedinci yüzyıllardan Mısır, Kahire yakınlarındaki Sakkara şehrinde Kıpti Yeremya'nın Manastırındaki duvar resmidir. Burada Çocuk İsa'yı emzirirken gösterilmektedir. Çocuğu dizinde oturturken, göğsünü sol eliyle tutmaktadır. Bu resimlerin samimi insaniyeti, hatta evcimenliği herhalde yukarıda belirtilen bilgili ve kültürlü elyazması kitap resimlerine ve mozaiklerine göre halk tarafından çok daha fazla cazip bulunuyor ve yakınlık hissi uyandırıyordu. Bu kadar az örneğin günümüze ulaşmasının sebebi de herhalde bu durumdur. Fakat Çocuk İsa'yı emziren Meryem veya kilisede bilindiği adıyla *Maria lactans* [Galaktotrofusa –çn.]'ın dördüncü yüzyıl kadar geç tarihlerde Konstantinopolis'te heykelinin yapıldığı kesindir.

günahların kölesi olduğum için hiddetin önünde titriyorum, Ey Efendim ve Hâkimim" (Joannes Mavropous, *Şiirler*, çev. C. Mango). İmparatora yaklaşan herkes bu şekilde eğilmek zorundaydı ve yukarı baktıklarında tahtının mekanik bir düzenekle yukarı kalktığını görebilirlerdi. (Kremona Piskoposu Liutprand bu hayranlık uyandıran gösteriyi 949'da tasvir etmiştir). Hükümdarın kutsal statüsü, halka sikkelerle teşhir edilirdi. II. Justinianos (685–95, 705–11) İsa'nın başını sikkelerin bir yüzüne, kendi suretini diğer yüzüne bastırmıştır (**7.53**). Bu uygulama ikonakırıcılık döneminde terk edildi fakat hemen ardından tekrar canlandırıldı. Biraz daha geç tarihli bir sikke İmparator I. Basil'i ve oğlunu ön tarafta bir patriklik haçı tutarken ve İsa'yı diğer tarafta tahtta otururken göstermiştir (**7.54**). Mamafih, imparatorlar temsil ettikleri düşünceye zarar verilmeden yerinden edilebilecek ve sakat bırakılabilecek semboller olarak görülmekteydi. Bizans hayatında olduğu gibi sanatında da ilahi fikirler dünya gerçeklerinden çok daha önemliydi.

Ortodoksluk kavramına uygun olarak İkonakırıcılık sonrası döneminin sanatçıları, bakışlarını gerideki altıncı yüzyılın modellerine çevirdiler. Katı kurallarla düzenlenen ve ısrarla sembolikliği sürdüren Bizans sanatının daha sonraki gelişimini de Ortodoksluk yönetmiştir. Bir aziz figürü, cennetteki öncülü için edilen dualara aracı olmak amacıyla izleyicilerle yüz yüze durmalıydı. Kitab-ı Mukaddes sahneleri yerleşik ikonografi kurallarına uymalıydı. Hareketler ve belki de renkler belirli anlamlar kazandı. Ekonomik zenginliğin azaldığı müteakip yüzyıllarda, yeni kiliselerin boyutları küçültüldü ve bu da ufak bir merkezî kubbeli ve bazen köşelerde dört köşe kubbeli kapalı Yunan haçı veya kare haç planların uygulanmasına yol açtı. Öte yandan, bir Bizans kilisesinin anlamını üç açıdan - yersel ve göksel dünyaların küçük bir evreni, İsa'nın yeryüzündeki yaşamının bir sahnesi ve Hıristiyan yılındaki festivallerin düzenlendiği yer - ifade etmek üzere bir örnek bir süsleme sistemi geliştirildi: Apsis yarı kubbesi genellikle Beytüllahim'deki Doğuş Kilisesi mağarasını belirtmekte ve bu nedenle Meryem *Theotokos* (Tanrı'nın Annesi) tasvirini taşımaktaydı. Daha önce gördüğümüz gibi, *Pantokrator*, merkezî kubbeden aşağı bakmaktaydı.

Bu sanat tüm Hıristiyanlık üzerinde kalıcı bir etki yarattı. Eksiksiz ikonografi düzeni ise öğreti yetkileri açısından Roma'dan çok Konstantinopolis'e yönelen bölgelerle sınırlıydı. Ortodoks Hıristiyanlık Bulgaristan'da 864'te, Rusya'da 988'de resmi devlet dini haline geldi. Rus krallığını Bizans İmparatorluğu modeli temelinde kuran Kiev Prensi Vladimir (980–1015) Konstantinopolis'ten, tebaasını eğitecek ve vaftiz edecek rahipler, kiliselerini inşa edip bezeyecek mimarlar, mozaikçiler ve ressamlar istedi. Kiev'de daha sonraları Bizans üslubunun yerel bir çeşitlemesi gelişti ve Balkanlarda ve imparatorluğun uç bölgelerinde diğer üsluplar da belirdi. İkonografi âdetlerinin katılığına ve özünde –klasik dünyaya kadar uzanan kesintisiz gelenekten itibaren– kendi kendisini yenileyen karakterine rağmen Bizans sanatı, on üçüncü yüzyıl sonları ve on dördüncü yüzyıl başlarında (bkz. s. 398) son parlak dönemini yaşayarak gelişimini sürdürdü. Konstantinopolis Avrupa'nın Ortaçağı boyunca Hıristiyan ilim ve sanatının metropolisi olarak konumunu korudu ve 1453'teTürklerine eline geçmesine kadar ve hatta daha da sonrasında kıtadaki en muhteşem ve en büyük şehir olarak kaldı.

7.53 II. Justinianos'un sikkesi (ilk hükümdarlığı MS 685-95). British Museum, Londra.



7.54 I. Basil'in sikkesi (MS 869-79). British Museum, Londra.



KUZEY AVRUPA'DA HIRİSTİYAN SANATI

Batı Avrupa'nın "Karanlık Çağları" denen, Roma'nın gücünün beşinci yüzyıl başlarında çökmesinden sonra Doğu'dan gelen kavimlerin her şeyi önüne katarak kıtadan geçtiği 500 yıllık karışıklık döneminin en koyu evresinde, İrlanda ile Kuzey Britanya açıklarındaki uzak ve yalıtılmış adalarda Hıristiyan sanatı birdenbire gelişti. Din ve sanat tarihinde izleri sürülebilecek olmasına rağmen, Yunanların ve Romalıların tanıdığı dünyanın dışında beliren bu olayın aniliği ve parlaklığına karşı bizi herhangi bir şey hazırlamaz. Yaratılan üsluba Kelt, İrlandalı ve Hiberno-Sakson adı verilmekle beraber, yalıtılmışlığı da akla getiren "Adalı" [Insular] terimi herhalde daha çok tercih edilmektedir. En kayda değer ürünleri, son derece girift bir şekilde boyanmış –en güzelleri arasında sayılan– minyatürlü elyazmalarıdır (sözlüğe bkz.) Bu elyazmalarından birisini belki de *Kells Kitabı*'nı (**7.55**) gören on ikinci yüzyıl yazarlarından Giraldus de Barri benzersiz kalitesini şu sözlerle özetlemiştir: "Dikkatle inceleyin, böylelikle sanatın mabedine gireceksiniz. Çok hassas ve mahirane, özlü ve bütünlüklü, düğümler ve bağlarla dolu, öylesine taze ve canlı renklerle yapılmış inceliklerin ayırdına varacaksınız ki, bunun insan değil bir meleğin eseri olduğunu düşünebilirsiniz."

İngiltere'ye Roma işgali sırasında gelmiş olan Hıristiyanlık, son lejyonların 407'de çekilmesinin ardından sırasıyla Anglolar, Saksonlar, Jütler ve Frizyalıların Kuzey Denizinden işgali nedeniyle varlığını sürdüremedi. Fakat aynı dönemde İrlanda'nın dönüşümü başlamış ve büyük misyoner Aziz Patrick'in ölümünden önce (geleneksel tarih 461'dir) büyük ölçüde tamamlanmıştı. Hıristiyanlık açık arazideki geniş kırsal nüfusa, Suriye ve Mısır'daki gibi, –modelini buralardan almış olabileceği– Manastır cemaatlerinden yayıldı. Altıncı yüzyılda İrlandalı keşişler tarafından benzeri Manastırlar İskoçya'nın batı kıyıları açıklarındaki Iona Adasından, Avrupa'yı aşarak İtalya'daki Bobbio'ya kadar başka birçok yerde misyonerlik



7.55 *Kells Kitabı*'ndan ilk Enkarnasyon (fol.34), MS 9. yüzyıl başları. Tirşe üzerine mürekkep ve boya, 33 × 25 cm. Trinity Koleji Kütüphanesi, Dublin.

merkezleri olarak kurulmuştu. İonalı keşişlere 634'te Britanya'nın en önemli düşünce ve sanat merkezlerinden biri olacak Lindisfarne Adası verildi.

Bu sırada doğrudan Roma'dan 597'de gönderilen bir misyon, İngiltere'nin güneyindeki Anglo-Saksonlar arasında çalışmaya başlamış ve zamanla kuzeye doğru ilerlemişti. İrlanda Kilisesi Roma'dan farklı uygulamalar geliştirdiğinden, iki misyoner grubu buluştuklarında çatışma kaçınılmazdı. Hiziplesme İngiltere'nin tümünün Roma'nın ruhani idaresi altına girdiği Whitby Sinodu'nda (644) çözümlendi ve etkisi sanat ve mimari dâhil Manastır hayatının her veçhesinde kısa zamanda hissedildi. Durham ilindeki Jarrow ve Wearmouth'daki iki Manastırı 674 ve 682'de yaptıran Aziz Benedict Biscop, öğrencisi Bede'nin bize aktardığına göre, "kendisine her zaman çok sevdiği Roma tarzında taştan bir kilise yapmaları için" Fransa'dan taş ustaları çağırttı. Her iki binanın yekpare duvarları ve gayet yükseğe konulmuş yuvarlak başlı küçük pencereli bazı kısımları günümüze ulaşmıştır. Bede ayrıca Biscop'un "Kiliseye girenlerin, okuyamasalar bile –bir resimden başka bir şey de olmamasına rağmen– İsa ve azizlerin lütufkâr çehrelerine (ne tarafa dönerlerse) bakabilmeleri veya Efendimiz'in Enkarnasyon'unun getirdiği takdisin canlı bir şekilde zihinlerinde yer etmesi için" Roma'dan birçok resim getirdiğini kaydetmektedir. Fakat bu klasik Akdeniz etkisi fazla derinlere nüfuz edememiştir; Jarrow'da minyatürlenen *Codex Amiatinus* (**7.56**) günümüze ulaşan tek örneğidir. Yerli sanat gelenekleri çok güçlü kalmıştır. Gerçekten de, ilki yedinci yüzyılda büyük Adalı üslubunda üretilen minyatürlü elyazmalarında canlı bir yeni hayat bulmuşlardır.



7.56 *Ezra Peygamber kutsal kayıtları tekrar kaleme alıyor, Codex Amiatinus* (fol. Vr), Jarrow, 8. yüzyıl başları. Tirşe üzerine mürekkep ve boya, yaklaşık 35.6 × 25.4 cm. Biblioteca Medicea Laurenziana, Floransa.

Girift Örgü ve Minyatür

Aziz Columba'ya İrlandalı şairlerin yerel dilde baladlar söylemelerine izin verilip verilemeyeceği sorulduğunda, verebileceklerinde mutabık kalmıştır. Benzeri izinler, dönemin en kayda değer sanatçıları olan –eskiden ve belki de hâlâ doğaüstü güçleri olduğuna inanılan süsleme motiflerini kullanan– metal işçilerine de verilmiş görünmektedir.

Kelt "La Tène" üslubunun (bkz. s. 154) yerel bir çeşitlemesi İrlanda'da yaşamaktaydı. Bronzdan dökülmüş ve asıl halinde mine kakmalı elbiseleri tutturmaya yarayan bir toka, İrlandalı zanaatkârların becerilerini yansıtmaktadır (**7.57**). Disk üzerindeki ana motif, Kelt sanatında çok beğenilen bir *triskele*'dir: tek bir noktadan çıkan, her biri kıvrılan ve sarmallara bölünen, büyük olanı bir kuş başında, küçük olanları bir tür virgülle sonlanan üç "bacak."

Bazen hayvan başlarıyla sonlanan benzeri sarmal çizgiler, 600 civarından kalma, bilinen en eski İrlanda elyazmalarını süslemektedir (örneğin, *Cathach of Saint Columba*, Royal Irish Academy, Dublin). Bunlar ayrıca *Lindisfarne İncilleri* (**7.58**) gibi olgun Adalı üslubunda, daha incelikli elyazmalarında da ortaya çıkmaktadır. Burada gösterilen sayfada kenarlık, birinin kanat tüylerinden diğerinin boynuna geçen kurdelelerle birbirine düğümlenmiş garip kuşlarla oluşturulmuştur. Çerçeveli düğümlerin her biri kare bölmelerde, ayrıca kademeli desen içindeki panolarda ve kare düzenlemelerde de vardır. Bu sayfanın düzeninde, desenlerinde haç ve diğer Hıristiyan sembollerini taşıyan bazı Roma-İngiliz villalarının mozaik döşemelerini hatırlatan bir şeyler vardır. Ancak genel etkisi, Roma birlikleri çekilir çekilmez doğudan Avrupa'ya akan göçmen halklar için yapılmış mücevherlere daha yakındır. Lal taşı (Hindistan'dan) ve renkli cam (muhtemelen Suriye'den) kakmalı altın bir bilezik, *Lindisfarne İncilleri*'nin sayfaları gibi, birbirine geçmiş



7.57 Toka, MS 2. yüzyıl. Bronz, Boyu 13 cm. İrlanda Ulusal Müzesi, Dublin.

yaratıklarla çevrili, Orta Asya'nın tarihöncesi Hayvan üslubundan esinlenmişe benzeyen (bkz. s. 149) dikdörtgen kademe desenli panolara sahiptir (**7.59**). Bu dikkate değer obje, bir Doğu Anglia kralını anmak için İngiltere'nin doğu sahilindeki Sutton Hoo'da höyük altına gömülmüş bir yedinci yüzyıl gemisinde bulunmuştur. Merovenj krallarınca bastırılmış altın sikkeler ve büyük bir Bizans kabı dâhil çok sayıda gümüş parçası da höyükte bulunanlar arasındadır. Bu da Kuzey Avrupa'nın o tarihlerde kesinlikle dünyanın geri kalanıyla ilişkisinin kopuk olmadığını işaret etmektedir. İsveç'in Helg bölgesindeki bir mezar yerinde aynı dönemlere ait Buda'nın bir bronz heykelciği çıkarılmıştır (Tarih Müzesi, Stokholm)!



7.58 ÜSTTE Haçlı kilim motifli elyazması sayfa, *Lindisfarne İncilleri*'nden (fol. 2v), MS 698'den önce. Tirşe üzerine mürekkep, boya ve altın, 34.3 × 24.8 cm. British Library, Londra.

7.59 ALTTA *Sutton Hoo* gemi gömüsünden menteşeli toka, MS 7. yüzyıl. Lal taşı, mozaik, cam ve filigran süslemeli altın. British Museum, Londra.



7.60 *Oseberg* gemi gömüsünden hayvan başı, MS y. 825. Ahşap, yaklaşık yüksekliği 12.7 cm. Universitetets oldsaksamling, Oslo.



Lindisfarne İncilleri ve diğer Adalı elyazmalarının sayfalarını dolduran düğüm işi veya girift örgü deseni için farklı kökenler önerilmiştir. Beşinci yüzyıldan dokuzuncu yüzyıla dek Mısır Kıpti (yani Hıristiyan) sanatında benzeri desenler bulunur ve aralarında doğrudan bir bağlantı olması ihtimal dâhilindedir. (İskenderiye'de yapılmış çanaklar, İngiltere'de Hıristiyanlara ait olmayan mezarlara gömülmüştür; İrlandalı keşişlerin Mısır Manastırlarıyla doğrudan bağlantısı olduğu anlaşılmaktadır.) Fakat girift örgü, Akdeniz'in her yerinde kullanılan yaprak süsleri gibi, başta Kuzey olmak üzere birçok medeniyetin sanatında sıklıkla ortaya çıkmaktadır. İskandinavya'da kıvrımlı ve sarmallı urganlar ve sırımlar, mezar taşlarına, mücevherlere, silahlara ve Vikinglerin –körfez insanları– sekizinci yüzyıldan on birinci yüzyıla kadar Kuzey Avrupa'ya çıktıkları gemilerin oymalı pruvalarına uygulanmıştır (**7.60**).

Girift örgünün deseni ile süslediği biçim arasındaki tezat, buralarda veya İrlanda'da, İskoçya'da ve Bewcastle'daki gibi (**7.61**) İngiltere'nin kuzeyinde dikilen taş haçlara oyulduğunda çoğu zaman çarpıcıdır. Girift örgünün herhangi bir anlamı olup olmadığı bilinmemektedir; düğümleri çözmek için insani bir arzu duyduğuna inanılan kötü ruhlara karşı bir büyü olabileceği ileri sürülmüştür. Ancak en iyi sanatsal etkiyi Adalı elyazmalarında kullanıldığında yaratmıştır. *Lindisfarne İncilleri*'nde tek bir tel, sayfada ileriye ve geriye giderek dolaşıp yolunu bulmakta, hiçbir açık uç bırakmayarak bir tür kusursuz kumaş dokumaktadır. Binlerce noktanın her birinde ipliğin üstünden ve altından geçerek böylesine bir deseni resmetmek, keşişlerin bedenin dindirilmesi ve ruha fayda sağlanması için kendi ken-



7.61 Bewcastle Haçı, MS 7. yüzyıl. Taş, tabandan yüksekliği 4.42 m. Bewcastle, Cumbria, İngiltere.

dilerine uyguladıkları fiziki dayanıklılık işleri kadar yorucu bir sabır tatbikatıydı. Her bir sayfanın bezenmesine ve İncil metinlerinin dikkatle kopyalanmasına harcanan muazzam zaman ve hüner Tanrı'ya bir hizmetti.

Lindisfarne İncilleri'nin kâtibi ve minyatürcüsü *Lindisfarne* Piskoposu Eadfrith'in (698–721) metnini, Jarrow'da çok dikkatle kopyalanmış evangelistlerin tasvirleriyle resimlenmiş bir İtalyan elyazmasından almış olması mümkündür (7.56). Fakat Eadfrith, evangelistlerin portrelerinin sayfalarına geldiğinde, bu resimlerin illizyonist yöntemlerini göz ardı etmiş ve figürlerini şematikleştirerek düz renk desenlerine indirgemiştir. Her İncil'den önce konulan kilim motifli elyazması sayfalar denen soyut süslemelerden ise ilgisini hiç esirgemedi (7.58). Haç işaretinin özenle işlendiği ve Gregoryen ilahilerinin tekrarları ve nağmeleri gibi zengin bir arka plana yerleştirilen bu sayfalar, Adalı elyazmalarına özgüdür. Bilinen en eski sayfalar yaklaşık 680'e tarihlenen *Durrow Kitabı*'ndadır (Trinity Koleji Kütüphanesi, Dublin). Bunlar minyatür değildir; değerli madenlerle bezenmiş ciltler gibi, metnin öteki dünyaya dair manevi güzelliği ve önemine dair dünyevi işaretlerdir.

Adalı elyazmalarının diğer bir yeniliği, büyük harflerin geliştirilerek labirent karmaşıklığında bir konfigürasyona kavuşturulmasıydı. Bu çalışmalar, adanın Vikingler tarafından 807'de yağmalanmasının hemen öncesinde veya Orta İrlanda'ya sığınmalarından hemen sonra Iona cemaati keşişleri tarafından yazılan ve bezenen *Kells Kitabı*'dır. Zenginleştirilmiş bir büyük harf, dört İncil'in her bir kısa paragrafının başlangıcını belirtmekte, tefekkür ve inceleme için bir veya birkaç ayeti ayırmaktadır. Birbirlerinden biçimlendirilmeleri, boyanmaları, varaklanmaları açısından geniş ölçüde farklılık gösteren girift örgü ile doldurulmuş bu ayetlerin sayısı 2000'den fazladır. Aziz Matthew'un Kutsal Doğum anlatımının başlangıcında tam bir sayfa *Chi-Rho* monogramına ayrılmıştır (7.55). Bu monogram, Erken Hıristiyan sanatının sade sembolünden çok uzağa düşer (7.1). Göze, duygulara ve zihne hitap ederken, diğeri sadece zihni meşgul etmektedir. Tasarımın geniş bir alanı kapsayan yayılmacı kıvrımları içerisinde göz, sıkı sarmalların akıl almaz ustalığı, çetrefil düğümler ve dönen üçlü sarmal ile bağlanmıştır. Büyük X'in dış yüzündeki melekler, P'nin içindeki bir insan kafası ile dikkati çeker ve canlılıkla yansıtılmış alttaki hayvanlar şaşırtır: Bir somon balığıyla susamuru, kedi ile fare grubu. Sayfa, çok güzel bir kuyumculuk işi kadar zengin; belki de Doğu'nun Bilge Kişileri tarafından Çocuk İsa'ya getirilen değerli hediyelere, sanatçının dengi hediyeleri olmak üzere düşünülmüş bir resimle Enkarnasyon'u kutlamaktadır. Gerçekten de sayfada neredeyse bir Doğu bolluğu havası vardır. Bununla beraber özünde Roma'daki Kilise tarafından hâlâ teşvik edilen Klasik üsluba geçerli bir alternatif teşkil eden Kuzeyli üslubun üstün bir örneğidir.

BATI AVRUPA'DA HIRİSTİYAN SANATI

Kıta Avrupa'sında Hıristiyan sanatı Klasik kökenlere bağlı kalmıştı. Eski Batı İmparatorluğunu beşinci ve altıncı yüzyıllara bazen verilen adla Kavimler Göçü döneminde istila eden Tötonlar yerleşip Hıristiyanlığı kabul ettikten sonra sanatta İtalyan ve Bizans prototiplerini benimsemişti. Galya'yı işgal eden Frankların (bölgeye, onlara atfen sonraları Fransa denmiştir) idaresi süresince, Roma döneminde kilise inşası için belirlenen üslup kesintisiz devam ettirildi ve eski imparatorluk aristokrasisinden gelen birçok rahip tarafından güçlendirildi. Aynı şekilde altıncı yüzyıl başlarından 711'de Araplara mağlup olana kadar Vizigotlar idaresinde kalan İspanya'da da durum aynıydı (bkz. s. 336). İtalya'da yerel gelenekler, sık sık Bizans etkisi altında değiştirilerek varlığını sürdürmüştü. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 303) Ravenna'daki en güzel binalardan bazıları, şehrin Ostrogot kralı Theodorik'in başkenti olduğu döneme tarihlenir. Yarımada, 535 ile 563 arasında Doğu İmpa-



ratorluğu tarafından geri kazanıldı ancak 568'de bir başka Germen halkı olan, Milano yakınlarında Po Vadisindeki Pavia'da başkentiyle bir krallık kuran Lombardlarca tekrar işgal edildi. Kilisenin inşası, idareleri altında sürdürüldü ancak Avrupa'nın geri kalanı gibi burada da kaynaklar sınırlı olduğundan ölçüler küçük tutulmaktaydı. Süslemeler zorunlu olarak daha pahalı ve dayanıklı mermer ve mozaik yerine stüko ve boya ile uygulandı. Muhtemelen 762 ile 776 arasında (gerçi daha ileri tarihler de öne sürülmüştür) inşa edilmiş Cividale'deki küçük Santa Maria in Valle Kilisesinde bir stüko friz, yüzyıllarca duvar arkasında kaldığı için değişikliğe uğramadan korunmuştur. Klasik huzurun ve sade bir zarafetin timsali doğal boyutlarından daha büyük altı adet kadın aziz figürü, alçaltılmış Korint sütunlarından yükselen ve girift örgü ile süslenmiş bir kemerin yanlarında durmaktadır (**7.62**). Heykeller, İtalya'daki Karanlık Çağlardan yalnız başlarına günümüze ulaşmışlardır. Ne derece o dönemin tipik eserleri olduğunu söylemek mümkün değildir. Milano yakınlarındaki Castelseprio'da yakın zaman-

7.62 SOLDA *Üç Aziz*, MS y. 770. Stüko rölyef, doğal boyutların üstünde. Santa Maria in Valle, Cividale.

7.63 ALTTA *Meryem Ana ve Yusuf Beytüllahim yolunda*, fresk detayı, MS 8 ile 10. yüzyıllar. Santa Maria Foris Portas, Castelseprio.



larda keşfedilen freskler sekizinci yüzyıl gibi erken bir döneme tarihlenmekte olup, üslup bakımından Bizanslıdırlar (**7.63**). Hıristiyan sanatında temelde Klasik dilin varlığını sürdürmesi, Alplerin kuzeyindeki Hıristiyanların büyük çoğunluğu giderek yabancılaşmasına rağmen, belki de Latincenin liturji ve teoloji yazılarının dili olarak korunmasıyla bağlantılıydı. İzleyen üç yüz yıl boyunca Latince ağır şekilde bozuldu ve ciddi reform çalışmaları Şarlman (y. 771-814) 771'de Frankların kralı olana kadar başlatılmadı.

Karolenj *Renovasyonu*

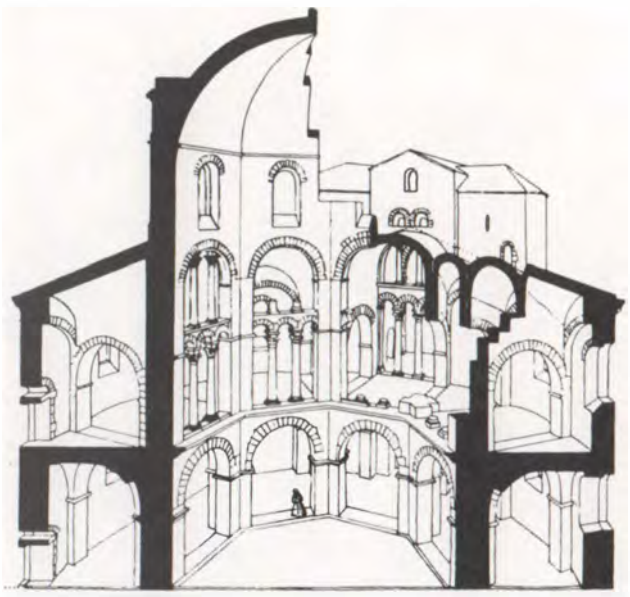
Şarlman günümüzdeki anlamıyla Almanya'nın ve Hollanda'nın büyük kısmı, Belçika ve İsviçre'nin tümü ve Fransa'nın neredeyse bütününü kapsayan bir ülkeyi miras aldı. Kendisi buna Roma'ya kadar güneye inen İtalyan Lombard Krallığını, Almanya ve Avusturya'da başka toprakları ve İslam İspanya'sı sınırlarından az miktarda toprak ekledi. Özünde bir eylem adamı olan Şarlman yine de Kuzey Avrupa'da daha önce hiç görülmemiş şekilde büyük çapta ilmi ve sanatı korudu. Ana dili Almanca olmasına rağmen, topraklarında Latincenin resmi ve dini kullanımının değerini tanıdı ve kendisi de akıcı konuşmayı öğrendi. Ayrıca okuryazarlığın değerini de takdir etmekteydi. Arkadaşı ve danışmanı Einhard, yazmayı öğrenme çabasını bize anlatmaktadır: "Çok gayret sarf etti fakat çok geç başlamıştı ve çok az ilerleyebildi."

İtalya ve başka yerlerden dönemin bilginlerinin birçoğunu, mülki hizmet ruhbanlarını –günümüzdeki anlamıyla memurluk yapan rahipler ve keşişler– eğitmeleri amacıyla sarayına topladı. Latince onun girişimiyle edebi bir dil olarak restore edildi, barbarca kullanımlarından arındırıldı, grameri gözden geçirildi ve resmi belgelerin yazılabileceği sarih bir alfabe geliştirildi. Bu çalışmalar Klasik metinlerin incelenmesi ve kopyalanmasını gerektirdi. Latin şiiri ve nesrinin, Vitruvius'un mimari hakkındaki denemesi (bkz. s. 183) dâhil büyük bir kısmının korunabilmiş olmasını, Karolenj kâtiplerine borçlu olmamızın sebebi budur.

Elyazmaları altı yüzyıl kadar sonra (yani Rönesans başlarında) keşfedildiğine, yazıldıkları teknik bakımdan Karolenj Miniskülü adı verilen alfabe gözden geçirildi ve matbaacılar tarafından küçük harflere uyarlandı. Bu kitap gibi, günümüzde hâlâ kullanılan küçük harf türü budur. (Eski Roma alfabesi sadece büyük harflerden oluşmaktaydı.)

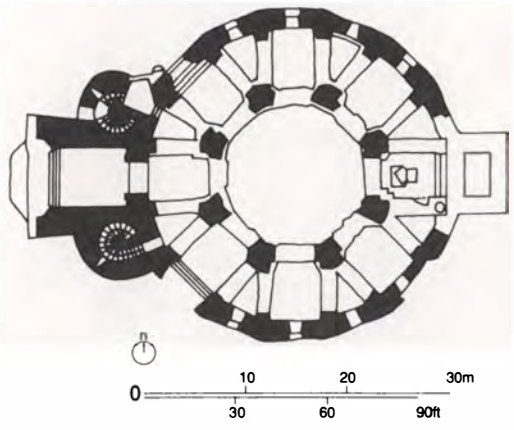
Latincenin Klasik berraklığına ve zarafetine tekrar kavuşturulmasına görsel sanatları ıslah etme çabaları da eşlik etti. Bu, genellikle Klasik antikitenin rönesansı olarak tanımlanmıştır; ancak Şarlman'ın çevresi tarafından kullanılan *renovatio* kelimesi ölmüş bir geleneğin yeniden doğuşunu değil de yaşayan bir geleneğin ıslah edilmesini ifade etmekteydi. Bu sebeple Ravenna'daki San Vitale, kubbeli sekizgen orta alanıyla Aachen'deki Şarlman'ın son yıllarında en çok tercih ettiği ikametgâhı Palatine (imparatorluk sarayı) Şapeli için modellik etmişe benzemektedir (**7.64, 7.65, 7.66**). Düzgün yontulmuş Korint sütun başlıklarıyla cilalı granit ve mermer sütunlar İtalya'dan, bazıları ise Ravenna'dan Aachen'e getirtilmiştir. Öte yandan iki bina arasında bazı çarpıcı farklılıklar da vardır.

Frank mimarı Metzli Odo tarafından tasarlanan Palatine Şapeli, San Vitale'nin mekânsal mahirliği ve gizemli havasından çok az şey taşır. Çok daha büyüktür; mekân enlemesine dar ve düşey eksen yatay eksene göre çok daha kuvvetli hissedilmektedir. Kubbeyi destekleyen payandaların sağlamlığı vurgulanır ve sütunlar, Şarlman'ın en çok tercih ettikleri arasındaki Rhineland'daki Lorsch Manastırının misafirhanesi veya ana kapısının dış mekânındaki gibi, yapısal değil de süsleme amacıyla (üst galerinin açıklıklarına gelişigüzel tutturulmuş olanlarda bu çok barizdir) kullanılır (**7.67**). İki bina arasındaki bazı farklılıklar sırf yapım tekniğine bağlıdır: Ravenna'da kullanılmış hafif tuğla ve pişmiş toprak yerine, payandalar için mermer kaplamalı taş



7.64 SOLDA Palatine Şapelinin aksonometrik rekonstrüksüyonu, Aachen, Almanya.

7.65 ALTTA Palatine Şapelinin planı.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Einhard'ın Palatine Şapeli Hakkında Görüşleri

Einhard (y. 771–840) yaklaşık 20 yaşındayken Fulda Piskoposu tarafından Aachen'a gönderildi ve Şarlman'ın sarayının nüfuzlu bir mensubu oldu. Palatine Şapeli ve diğer bazı eserler dâhil imparatorun binalarının sorumluluğu kendisine verilmişti. *Vita Karoli Magni*'deki Şarlman'a ait portresi, Ortaçağ biyografileri arasında ön sıralardadır.

Çocukluktan itibaren bünyesinde yetiştirildiği Hıristiyan dinine, Karl (Şarlman) son derece kutsiyetle bağlıydı ve büyük bir bağlılıkla ibadet ederdi. Bu sebeple, Aachen'da altın, gümüş ve şamdanlarla ve ayrıca örgüler ve yekpare pirinçten kapılarla zenginlik kattığı çok güzel bir kilise inşa ettirdi. Bina için sütunlar ve mermerler başka yerlerden temin edilemediği zaman, bunları Roma ve Ravenna'dan getirtti.

Sağlığı müsaade ettiği müddetçe, sabah ve akşam dualarına ve ayrıca gece zamanı ve Ökaristi ayini zamanı çok düzenli olarak kiliseye hizmet ederdi ve tüm kilise ayinlerinin mümkün olan en uygun şekilde yerine getirilmesine özel dikkat gösterir, sık sık zangoçları binaya yakışıksız veya hoş görünmeyen şeylerin getirilmemesi ve bırakılmaması konusunda uyarırdı.

Kiliseye bol miktarda altın ve gümüşten kutsal kaplar ile rahip cübbeleri temin etmiş, böylelikle ayin gerçekleştirildiğinde en aşağı seviye din görevlileri olan kapı bekçileri için bile şahsi giysileriyle görevlerini icra etmelerine hacet kalmamıştı. Kendisi sadece koroyla birlikte ve çok alçak sesle olması dışında, halkın karşısında okuma yapıp, ilahi söylemese de her ikisinde de yetenekli olduğu için okuma ve ilahi söyleme düzenini dikkatle gözden geçirmişti.

(Einhard, *Life of Emperor Karl the Great*, çev. W. Glaister, London 1877)



7.66 Şarlman'ın Palatine Şapeli, Aachen, MS 792–805



7.67 Manastır Ana Kapısı, MS 768–74. Lorsch, Almanya.

dolgu, tonozlar için yekpare taş. Diğer farklılıkları ise işlevleri belirlemiştir. Şarlman'ın tahtı kapının üstündeki birinci galeriye yerleştirilmişti ve orta mekândan küçük kare şeklinde bir apsis içindeki ana altara bakıyordu (daha sonra Gotik bir koro yeriyle ikame edilmiştir). Binanın bu kısmına, batı kesimi işi (westwork) adı verilen unsur ile dışarıdan bakıldığında kuvvetli bir özellik katmaktadır. Bu, zemin düzeyinde bir sundurmadır. Üstüne bir şapelin geniş girintili pencereleri konmuş, içeride naosa açılmakta ve galerilere ulaşımı sağlayan merdivenleri kuşatan kuleler her iki yanında durmaktadır. Karolenj kilise mimarisinin en etkileyici yeniliklerinden biri olan batı kesimi işi belki de imparatorluk otoritesini simgeleyen Roma şehir

BAĞLAM

Manastır Hayatı

DOĞU VE BATI

Mimari açıdan Saint Gall ve Cluny Manastırları gibi etkileyici binalarla doruğa ulaşmış Hıristiyan Manastır hayatı dördüncü yüzyılda başladı. Fakat kendini nimetlerden mahrum bırakma yönünde içten gelen dini itki, günümüzde Hint *fakiri* kavramında hâlâ görülebileceği üzere, Hindistan'da Veda döneminin (MÖ 1500–800) Brahmin çilekeşleri arasında yüzyıllar öncesinde mevcuttu. Buda'nın aydınlanma arayışı, bu çilekeşlere katılarak başlamıştı ve keşiş veya rahibe olmak isteyen müritlerine talimatlar da bırakmıştır. En eski tarihli Budist Manastırları Bhaja (MÖ y. 250) ve Kali'dekiler (6.8, 6.9) gibi kayalara oyulmuştur. Manastır hayatı Hindistan'dan kuzeye doğru Orta Asya'ya ve Manastırların yanıltıcı şekilde yeraltı odası veya mağara olarak adlandırıldığı Çin'e yayıldı; bunlardan birçoğu resimleri ve heykelleriyle öne çıkar.

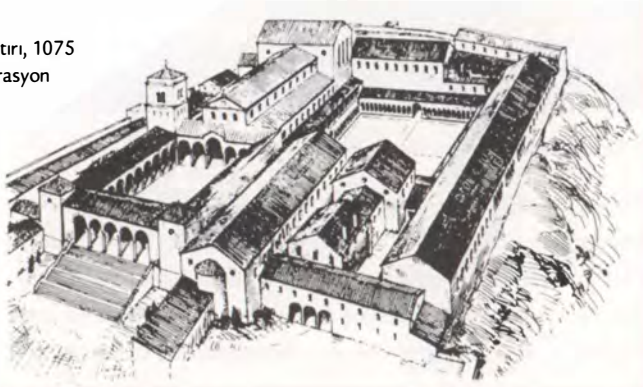
Hıristiyan Manastır hayatı Mısır'dan kaynaklanmıştır. Kökleri ise İnciller ve Aziz Pavlus'un perhiz, dua ve fakirlikle birlikte çilekeş bir Hıristiyan hayatı için gerekli gördüğü bekârlık üzerine öğretilerindedir. Mısır keşişleri çöldeki kulübelerde veya mağaralarda yaşayan münzevilerdi; ancak dördüncü yüzyılda şahsi hücrelerini terk etmeden hep beraber cemaat kiliselerini ve yemekhanelerini paylaştıkları yerlere taşındılar. Bu tür keşişlere tarikat üyeleri adı verildi. Dördüncü yüzyıl ortalarında hem keşişler hem de rahibeler için Roma İmparatorluğunun tüm doğu topraklarında tarikat Manastırları kurulmuştu. Bunlar kısa zamanda İtalya'ya ve sonraları da daha batıya ve kuzeye yayıldılar. Ancak Aziz Benedict'in zamanında Manastır hayatı, çöl kökeninin sadelikleriyle ayırt edilen bir doğu hususiyeti olarak kaldı.

Nursialı Aziz Benedict (y. 480-y. 547) 520 civarında Napoli'nin kuzeyinde Montecassio'da bir manastır kurdu – Son olarak Müttefikler tarafından 1944'te (1950-7'de onarıldı) olmak üzere, zaman zaman tahrip edilmesine rağmen hâlâ ayakta duran çok başarılı bir dini kurumdur.

Batı Manastır hayatı ve mimarisi, Montecassino'da yaşamı düzenlemek için yazdığı Aziz Benedict Kaidesi'ne göre gelişti. Kölnlü bir din adamı tarafından 820 civarında yapılan Saint Gall'in planı en önemli örneğidir (7.69). Burada bütün ana unsurlara sahip bulunmaktayız: duvarlarla çevrilmiş bir kapalı alanda düzenle yerleştirilmiş ve koordine edilmiş binalarla birlikte açıkça tanımlanmış aksiyal bir plan. Uyumak için yatakhane ve yemek için yemekhane Manastır avlusu ile yan yana bulunur. Manastır kilisesi ve genellikle zemin katı ve üstündeki yatakhanesiyle rahip binası çekirdeği oluşturur. Başkeşişin kaldığı yer genellikle batı tarafındadır; revir doğu tarafında bulunur ve ayrıca başka birçok bina da vardır – misafirhane, mutfak, birahane, fırın, demirhane, kütüphane ve Batı'da henüz tanınmayan kitapların kopyalanması ve basımı için *scriptorium*. Başkeşiş Desiderius, 1066-75 yıllarında Montecassino'da büyük inşaat programını uyguladığında aşağı yukarı bu plana uyuldu ve geriye hiçbir şey kalmamış olsa da, kâğıt üzerinde yeniden kurulması mümkündür (**7.68**). Bu planla Saint Gall arasındaki asıl farklılığın kilise olduğu görülmektedir. Montecassino Kilisesinin planı, Roma'daki eski Aziz Petrus'tan anıtsal merdivenli, ön avlulu veya atriyumlu ve T planlı her bir tarafında tek bir nefi bulunan bazilikadan alınmıştır. Benedictenler on birinci yüzyıldan on ikinci yüzyıla kadar çok aktif inşaatçılardı ve bu dönemin sonuna doğru Manastırlarında kullanmaya başladıkları süslemeler geç antik çağlardan itibaren heykel sanatına ilk güçlü itkiyi vermiştir. Bunun da örneği olarak Autun'daki Gislebertus verilebilir (9.26).

Aziz Benedict'in katı hiyerarşik sistemi, mimaride de aynı şekilde yansımasını buldu, sabah saat 2'de mezmurların söylenmesiyle başlayan keşişlerin veya rahibelerin hayatlarının her saatini düzenlerdi. Keşişler ve rahibeler itaat, bekâret ve fakirlik yemininde bulunmuşlardı. Aziz Benedict Kaidesi uyarınca, her biri kendi kendini yöneten ve içinde bir bütün olan Manastırların birinden diğerine geçemezlerdi. Yaşam boyu süren bağlarla birleşmiş olarak daimi bir aile hayatına bağlıydılar. Günde yedi defa yapılan ibadet Benedicten hayatının merkeziydi ancak günün sadece üçte birini işgal ederdi; geri kalan zaman yemekler, uyuma ve sonuncu üçte birlik bölüm ise çalışmayla geçerdi. Başlangıçta tarlalarda bedensel işlerle uğraşıldı, ayrıca büyük Benedicten minyatürlü elyazmalarının, örneğin hâlâ Montecassino Kütüphanesinde korunan Keşiş Leo'nun on birinci yüzyıldan kalma eseri *Montecassino Homilies* gibi eserlerin yapıldığı *scriptorium* çalışmalarını da içerirdi.

Bununla beraber, Orta Avrupa'ya yayılıp, mülk özellikle de arazi biriktirdikçe, Benedicten Manastırları gevşemeye ve yozlaşmaya başladı. 1200 civarında yaklaşık 1500 kuruma sahiptiler. 1098'de Cluny'yi ıslah etmek için Sistersiyen Tarikatı kuruldu (bkz. s. 367–71) ve Aziz Benedict Kaidesi'ne dönmek için başka birçok çaba gösterildi.



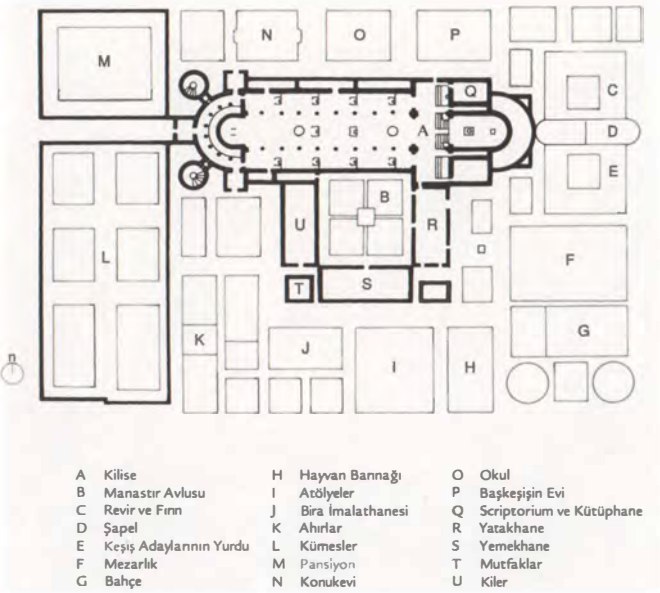
7.68 Montecassino Manastırı, 1075 yılındaki biçimine dair restorasyon çalışması (K. J. Conant).

kapılarından esinlenmişti. Örneğin Trier, Aachen'ın 160 kilometre kadar güneyindedir. (5.76). 873–85 yıllarından bir örnek kıyasen iyi korunmuş bir halde Corvey-on-the-Weser'de, 980 civarından bir diğeri ise Köln, St Pantaleon'dadır (9.4).

Palatine Şapeli, korunmuş tek büyük Karolenj binasıdır. Bununla beraber, Şarlman'ın bazilika formuna getirilmiş Manastır temelindeki önemli değişiklikleri tariflerden ve özellikle 790-9 yıllarından Centula (St Riquier, Fransa) Manastır kilisesi hakkındaki bilgileri diğer kayıtlardan bilmekteyiz. Bu bina, hem planı hem de bir batı kesimi işi naosu ve nefleri, transeptleri, bir koro bölmesi ve bir apsisi ile yuvarlak kulelerle çevrili batı ve doğu geçişleri üzerindeki kuleleriyle devrimci niteliktedir. Nasıl göründüğüne dair bir izlenimi sadece Maria Laach'taki geç on birinci yüzyıl Manastır kilisesi gibi daha ileri tarihli binalardan edinebiliriz (9.32). 820 civarından İsviçre'deki Saint Gall Manastırının planı, Centula'daki bazilika yeniliklerini takip etmiş; öte yandan Manastır binalarının Aziz Benedict'in kuralına göre sistematik ve düzenli bir tarzla planladığından çok daha büyük öneme sahiptir (**7.69**). Bu kural, Mısır ve İrlanda'daki erken tarihli Manastırların karman çorman düzenlemelerinden çok farklı olup, çok etkili olacaktı.

Palatine Şapeli inşa edilirken Şarlman'a, Papa III. Leon tarafından Roma'daki Aziz Petrus Kilisesinde 800 yılının Noel günü imparator olarak taç giydirildi. Augustus'tan beri devam eden imparatorlar listesinde 68. olarak kaydedildi. (Yeni bir Kutsal Roma İmparatorluğunun ilk hükümdarı olarak görülmesi daha sonra gerçekleşecekti.) Roma Kilisesinin koruyuculuğunu üstlendi ve en azından bir vesileyle Doğu Kilisesinin ihtilaflarına müdahale etti. İkonakırıcılık ihtilafında (bkz. s. 315) bir durgunluk yaşanırken, Bizans imparatoru ve patriği tarafından 787'de İznik'te toplanan bir konsil tasvirlere saygı duyulmasına izin veren ihtiyatlı bir formülü oluşturduğunda, Şarlman "Yunanistan'da kibirle yapılmış bu

7.69 Saint Gall Manastırının planı, İsviçre, MS y. 820.





7.70 *Aziz Yuhanna, Taç Giyme Töreni İncilleri*'nden (fol. 178v), MS 8. yüzyıl sonları. Parşömen üzerinde mürekkep ve boya, 32.4 × 24.9 cm. Weltliche Schatzkammer, Viyana.

işe" karşı protestoda bulundu. Bir karşı beyan olan "*Karolin Kitapları*"nı yazma talimatı alan kendi teologları, tasvirlerin "gerçekleşmiş olayların" hatırlatıcısından daha fazlası olabileceğini reddettiler.

Hıristiyan Tasvirlerinin Gelişimi

Şarlman'ın döneminden çeşitli elyazmalarının en ilginci –on birinci yüzyıldan itibaren Kutsal Roma İmparatorlarının taç giyme törenlerinde kullanıldığı için bu adı alan– *Taç Giyme Töreni İncilleri*'dir. Metin, Doğu'da imparatorluğun kullanımı için saklı tutulan mor boyayla renklendirilmiş parşömen üzerinde altın ve gümüşle yazılmıştır. Muhtemelen minyatürcü veya yazıcının adı olan Yunanca bir isim, kenarlardan birinde görünmekle beraber tek figüratif süslemeleri olan evangelistlerin dört "portresi", Bizans sanatıyla pek ortak bir özelliğe sahip değildir. Aziz Yuhanna'dan (**7.70**) sorumlu olan sanatçının, beşinci yüzyıldan Virgil (7.26) veya altıncı yüzyıldan orijinal *Codex Amiatinus* (7.56) gibi minyatürlü elyazmalarını incelediği belirgindir. Hatta küçük bir illizyonist numara da yapmış, oldukça iyi biçimlendirilmiş çerçevenin önündeki tabureyi öne taşırmıştır.

Başındaki halesi olmasaydı, Aziz Yuhanna'yı, bir sonraki cümlesinde kelimeleri nasıl kullanacağına kafa yoran bir Romalı yazarla karıştırabilirdik. İmparatorluk kütüphanecisi ve 816 ile 835 yılları arasında Reims başpiskoposu olan Ebbo için yapılmış bir elyazması İncil'deki Aziz Markus tasviri ise çok



7.71 *Aziz Markus, Ebbo İncilleri*'nden (fol. 18v), MS 816 ile 835 arası. Parşömen üzerine mürekkep ve boya, yaklaşık 25.4 × 20.3 cm. Bibliotheque Municipale, Epernay.

farklı bir izlenim verir (**7.71**). Mobilya tahtın tek ayaklı aslan desteği daha çok Roma tarzıdır, ancak tüm perspektif görüntü bir kenara atılmıştır. Baş, gölgeleme ve ışıklandırmanın etkili biçimde kullanımıyla modellenmiş, ancak ifadesi vecd içindedir. Evanjelist, kalemini mürekkep şişesine batırırken endişeyle sembolüne doğru gözlerini dikmekte; saçlarını di-

7.72 *Tanrı'nın melekleri Yahudilerin düşmanlarını cezalandırırken, Utrecht Mezmurlarından,* MS y. 820-32. Minyatür, parşömen üzerinde mürekkep, genişliği 12 cm. Üniversite Kütüphanesi, Utrecht, Hollanda (MS 32 fol. 48v).



ken diken eden ve giysisinin dalgalanan kıvrımlarıyla titreyen duyguları, gerginlik içinde durmaktadır. Arkasındaki manzara, duygularını paylaştığını göstermek ister gibi yukarı doğru yükselmektedir. *Taç Giyme Töreni İncilleri*'nde belagatle ifade edilen sağlam ve sakin Klasik idealler, daha canlı ifade edici görsel bir dil arayışı uğruna bütünüyle terk edilmiştir. Reims ile ilişkili sanatçılar tarafından 820-32 civarında yazılan *Utrecht Mezmuru* muhtemelen beşinci yüzyıl modeline dayalıdır. Harf düzeni de belli belirsiz Romalı izler taşıdığı gibi titrek kalem darbeleriyle çizilmiş heyecanlı küçük figürler, daha önce hiç görülmemiş korku dolu bir enerjiye sahiptir (**7.72**). Benzeri eğilimler edebiyatta da görülmektedir. Dönemin en büyük Klasik âlimlerinden Ferriresli Lupus, 830'larda Einhard'a yazarların "en iyi Hıristiyan yazarların örnek aldıkları Cicero ve diğer Klasiklerin saygınlığından kopmaya başladıkları" şikâyetinde bulunmuştur.

Taç Giyme Töreni İncilleri Karolenj sanatını en klasik halinde yansıtmaktadır. Fakat erken Hıristiyan sanatının saflığını tekrar yakalama arzusunun en açık işaretini, –tam da Aziz Augustinus, Cicero nesrini aşmaya çalışırken– eski pagan sanat üslubuna geri dönmüş, dördüncü yüzyıl örneklerine göre modellenen fildişi oymalar (daha önce gördüğümüz gibi, s. 301) sağlamaktadır. Bu nedenle, bazı fildişi eserlerin dördüncü yüzyıldan veya sekizinci yüzyıldan mı kaldığı hakkında ihtilaflar baş göstermiştir.

7.73 *Çarmıha Gerilme, Kutsal Kadınların Kabri Ziyareti ve Azizlerin Dirilişi,* y. 820-30. II. Henry'nin *İncil* alıntılarıyla yazdığı kitabının kapağı üzerine fildişi, MS 11. yüzyıl başları. Altın, mine, cevher ve inci, 42.3×31.5 cm. Bayerische Staatsbibliothek, Münih (MS Clm. 4452).



Bir kitap cildine yerleştirilmiş olağanüstü büyüklükteki geniş bir pano (**7.73**), antik Roma zamanında işlenmiş herhangi bir eser kadar özenli ve taze akantus süslemeli şeritlerle çevrelenmiştir. Bununla beraber konu ve figürlerin ifadeleri daha ileri bir tarihe işaret etmektedir. En üstte, güneş ile ayı simgeleyen savaş arabalarındaki Apollo ile Diana'nın arasına cennetten Tanrı'nın eli uzanmaktadır. Aşağıda çarmıha geriliş gösterilmekte, sonra da kutsal kadınların kabri ziyaretleri ve en alttaki şeritte ise –Aziz Matta'ya göre çarmıha gerildikten sonra– azizlerin dirilişine sıra gelmektedir –"ve mezarlar açıldı ve uyuyan birçok aziz yükseldi".

Erken Hıristiyan sanatında nadir görülen çarmıha gerilme sahnesi bu panoya ve dönemin diğer panolarına egemendir. Bu sahnenin ileri tarihlerde Avrupa sanatında sahip olacağı önemi, neden şimdi aldığı basit bir cevapla geçiştirilemeyecek bir sorudur. Bilinen en eski örneklerde (örneğin, Roma'daki Santa Sabina'nın ahşap kapısında, 432-40) İsa'nın başı diktir ve gözleri açıktır. Herhangi bir acı, hatta ölüm izlenimi vermemektedir. Diğer taraftan, Karolenj fildişi eserlerinde beden acılar içinde ve başı bir omzunun üzerine düşmüş vaziyettedir. Biri, İsa'nın ölüme karşı zaferini vurgulayan ve erken Hıristiyanların düşüncesine hâkim olan; diğeri ise, özellikle günah korkusunun ölümü bile gölgesinde bıraktığı Batı Kilisesinde insanlığın günahları için acı çekmesini vurgular. Zamanla eşit önem kazanan bu iki tür beraber var olmuşlardır. Doğu'da acı çeken İsa tasvirleri, dini sanata Doğu ve Batı tutumlarının farklılığı nedeniyle Batı'dan daha fazla ritüellerle ilişkilidir. Papa I. Gregory (590–604) putperestçe ibadet edilmesini önlemek için tasvirleri tahrip etmiş bir piskoposa şöyle yazmıştır: "Tasvirlere hayranlık duymak bir şeydir; katkılarıyla hayran olunması gerekeni öğretmek ise başka bir şeydir." Ve şöyle devam etmiştir: "Kutsal yazıların eğitimli kişiler için anlamı, tasvirlerin cahillere göre anlamı gibidir; onlar aracılığıyla kabul etmeleri gerekeni görürler." İlerleyen dönemlerde sık sık atıfta bulunulan ve "*Karolin Kitapları*"nın temelini oluşturan mektubu, Doğu'daki İkonadüller ve İkonakırıcıların inançlarından farklı olarak Batı'da dini sanatın eğiticiliği kuramına temel teşkil etmiştir. Bu yolla Batı sanatı artan ölçüde açıklayıcı hale gelmiştir.

Konusu çarmıha gerilme olan bir fildişinin amacı, inananların olayı gözlerinde canlandırmalarına yardım etmektir. Çevreleyen figürler sahnenin trajik ızdırabını belirtir ve aşağıda İsa'nın dirildiğini öğrenen kutsal kadınların şaşkınlığını, mezardan fırlayıp çıkan kurtulmuşların neşesini hissederiz. On birinci yüzyılda rölyef kitap cildine yerleştirilir ve doğrudan karşıya bakarak göksel modeller ile ibadet edenler arasında aracı olarak hareket etmek için İsa'nın ve havarilerinin mineli Bizans işi plakalarıyla çevrelenirdi. Hıristiyan tasvirlerinin resimleme ve ibadete ilişkin birbirinden tümüyle farklı iki Karolenj ve Bizans amacı, burada sanki bilinçli bir tezat yaratmak için birleştirilmiştir.



7.74 *Aziz Ambrose'un hayatından sahneler*, MS y. 850. Gümüş, kısmen varaklı, panonun tümü 85 × 220 cm. San Ambrogio, Milano.

İbadet objelerinden ziyade anımsatma ihtiyacı, anlatımlara değer verilmesine yol açmıştır. Görsel hikâye anlatımı neredeyse bütünüyle okuma yazması olmayan halk için (Bizans ve İtalya'daki erken Kilisenin aksine) elbette ilave bir öneme de sahipti. Şarlman'ın, Kitab-ı Mukaddes'teki sahnelerinin eğitsel amaçlarla resmedilmesini teşvik ettiği, bunlardan sadece birkaç zarar görmüş parça günümüze ulaşsa da bilinmektedir. Kitab-ı Mukaddes'lerdeki hikâyelerin resimlenmesine giderek daha çok önem verildi. Resimler, hikâye içerikleri olmayan Mezmurların elyazmalarına dahi eklendi (7.72). Resimler eldeki tüm araçlar kullanılarak yapılmaktaydı. Yanlışlıkla suçlanan ve daha sonra aklanan Susanna'nın Kitab-ı Mukaddes'teki hikâyesi, Lotharingia (günümüzde Fransa'nın Lorrain bölgesi) Kralı II. Lothar için yapılan kaya kristalinden bir disk üzerine kazınan neşeli hareketler yapan küçük figürlerle resmedilmiştir (**7.75**). Dini sanatın konuları artık Eski ve Yeni Ahitlerle sınırlı da değildi. Daha yakın zamanlardan azizlerin hayatlarından sahneler de resmedilmektedir. Aziz Ambrose'a ithaf edilmiş, muhteşem bir altın ve gümüş altarın arkasındaki eksiksiz bir dizi, günümüze ulaşan en eski örnek olarak Milano'daki San Ambrose Kilisesindedir. (**7.74**).

Fakat dokuzuncu yüzyıl boyunca sanatçılar, mantıksal klasik modelleri, duruş ve hareketlerden oluşan, iç duyumsamalara daha çok önem veren ve biçimsel veya dekoratif yorumlarla



7.75 Lother Kristali, MS 865(?). Kaya kristali, çapı 10.5cm. British Museum, Londra.

derin manevi düşüncelerin ifadesine izin veren yeni bir resim dili lehine terk ettiler. Batı Avrupa'nın daha ilerideki tarihine esas katkıları bu olacaktı. *Ebbo İncilleri*'nin (7.71) ve *Utrecht Mezmurları* (7.72)'nın coşkulu hattatlığında ve Lother Kristali (7.75) üzerindeki birinci sınıf oymada, Klasik sanatın tüm yerleşik biçimleri, Adalı elyazmalarının girift ve soyut süslemeleri içinde erimektedir. Ancak bu maneviyatçı eğilim, Avrupa, Karanlık Çağların sonunu belirleyen bir başka çatışma yüzyılından çıkana dek büyük ölçekli önemli sanat eserlerinde kendini gösteremedi.

Şarlman'ın oğlu Dindar Louis için yaptırılan Ingelheim Sarayının büyük salonundaki bir duvarda, Pers İmparatoru Sirus, Roma'nın kurucusu Romus ve Remus, Büyük İskender ve Hannibal'in tasvirleri resmedilmiştir. Diğer tarafta ise, 835-36 yıllarından bir tasvire göre, imparatorlar Konstantin, Theodosios ile babası ve büyükbabasıyla birlikte Şarlman yer almaktaydı. Şarlman bu bağlamda, antik dünyanın son büyük hükümdarı olarak anlaşılmalıdır. Kurduğu imparatorluk, daha sonraları Ortaçağda dönüşeceği karmaşık vasallık sistemiyle, Kutsal Roma İmparatorluğu gibi bir yapı değildi. Daha çok İskender imparatorluğuna benzemekteydi ve onun kadar da çabucak çökmüştür. Karolenj dönemi, aynı zamanda sanat tarihinde antik dünyanın sonunu belirlemekte, Klasik geleneğin jübilesini yapmaktadır. Öte yandan, Şarlman, Batı kültürünün ve uygarlığının merkezini Akdeniz'den Ren, Loire ve Kuzey Denizinin sınırlarını oluşturacağı üçgene –ve İtalyan Rönesansına kadar 600 yıl süreyle kalacağı bölgeye– kaydırmayı başarmıştı.



SEKİZİNCİ BÖLÜM

Erken İslam Sanatı

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	y. 622 Hazreti Muhammed'in Mekke'den Medine'ye göçü (Hicret) 632 Hazreti Muhammed'in vefatı 634–64 Müslümanların Yakın Doğu'ya ilerlemesi ve Hindistan'a girişi (Pencap)
	658 Şam'da Emevi hanedanı 670 Kuzey Afrika'da İslam'ın yayılması
y. 690 Kubbet-üs Sahra, Kudüs (8.4) y. 715 Emevi Camisi, Şam (8.6) y. 730 Kasr el-Hayr al Garbi (8.10)	
	732 Müslümanların Kuzey Avrupa'ya yayılmasının Fransa'da Poitiers Savaşında Şarl Martel tarafından durdurulması
y. 743 Mşatta Sarayı (8.11)	
	750–4 Abbasi Hanedanının kuruluşu 762 Bağdat'ın Abbasi İmparatorluğunun başkenti oluşu
y. 772–863 Ulu Cami, Kayrevan (8.14) y. 848–52 Ulu Cami, Samarra (8.13) y. 877–79 Ibn-i Tulun Camisi, Kahire (8.16) 900–43 Türbe, Buhara (8.21)	786–809 Halife Harun Reşid
	912–61 İspanya'da Emevilerin zirvesi 935 Kuran metninin tamamlanması
y. 961–76 Kurtuba Ulu Cami (8.17) y. 965–70 Halef fildişi kutusu (8.26)	
y. 1012 Sultan Kabus Türbesi (8.22)	1006 Müslümanların kuzeybatı Hindistan'ı
	y. 1020 Firdevsi'nin ölümü 1037 İbni Sina'nın ölümü y. 1122 Ömer Hayyam'ın ölümü
1134 II. Roger'ın pelerini (8.29)	
1196 Kutubiye minaresi, Marakeş (8.20)	1188 Selahaddin'in Frenk Haçlılarını
	1198 İbni Rüşd'ün ölümü 1250 Mısır'da Memlük hükümranlığı 1258 Bağdat'ın Moğollar tarafından yağmalanması
1258 İnce Minareli Medrese, Konya (8.23)	

"İslam" ve "Müslüman" kelimelerinin türetildiği Arapça kelimeler, Hazreti Muhammed'e (d. 632) vahiyle gelen Kuran'da açıklanan Allah'ın iradesine "teslim" ve "kendini teslim eden kişi" anlamına gelir. Ayrıca İslam, Batı Asya'nın ve Akdeniz'in güney sahillerinin yedinci yüzyıldaki sakinleri için, Arap Yarımadasından –tarihöncesi dönemlerde daha az kıraç olan bu yarımada artık muazzam bir çöldür– aniden çıkagelen ve hayret uyandırıcı bir süratle Helenleşmiş Doğu'nun büyük kısmını fetheden ordulara da teslimiyet anlamına gelmekteydi. Eskiden Roma, Bizans ve Sasani İmparatorluklarının parçası olan bu büyük bölgenin mimarları, ressamları ve zanaatkârları Arap hamilerinin taleplerine uymak zorunda kaldılar ve çatışan Asyalı, Helenistik ve Romalı geleneklerden onlar için yeni bir sanat üslubu geliştirdiler.

Görsel sanatlara dair erken dönem Müslüman tutumları, diğer inançların tutumlarına muhalefet olduğu kadar, kendi inançlarına vücut verecek sanat formlarını bulma yönünde olumlu bir arzuyla koşullandığı için kesinlik göstermemekteydi. Müslümanlar diğer dinlerin tersine, kutsal tasvirlere hiç yer vermeyen bir dini sanat geliştireceklerdi. Görsel simgelerden bile kaçınılmaktaydı – ay-yıldız Türkler tarafından on altıncı yüzyılda arma olarak benimsenen, daha sonraları çoğunlukla da Müslüman olmayanların gözünde dini bir anlam kazanan ileri dönemlerdeki bir uygulamaydı. İslam sanatındaki tek spesifik dini unsur yazılardır ve kısmen bu nedenle İslam sanatı tasvir veya sembollerin değil, özünde işaretlerin sanatı haline gelmiştir. Hüsnühat, Çin ve Japonya dı-



İslam Dünyası.

şındaki her yerden çok İslam topraklarında gelişmiş ve İslami süslemeyi akıcı çizgiler belirlemiştir. Öte yandan binalarda ve metal, fildişi, cam, çömlek ve kumaşlar gibi akla gelen her objenin yanı sıra, bizzat Kuran'ın (**8.1**) elyazmalarında kullanılan yazılı metinler, inananlara daima Tanrı kelâmının geçici dünyadaki tek gerçeklik olduğunu ve buradan hareketle sanat eserleri dâhil tüm insan işlerinin beyhude olduğunu hatırlatır. İslam, Fransız antropolog Claude Lévi-Strauss tarafından insanlığın üçte birinin "ölülerin baskılarından, öteki dünyanın kötülüklerinden ve büyünün ezasından kurtarılması için girişilmiş büyük bir dini çaba" olarak tanımlanmıştır. Budizm ve Hıristiyanlık gibi, İslam da erken aşamalarında iken büyük bir özgürleştirici güçtü. Bu dinlerin her biri yerel

8.1 Kufi harflerle yazılmış Kuran sayfası, Irak veya Suriye, 8. veya 9. yüzyıl. Parşömen üzerine mürekkep, boya ve altın, 21.6 × 32.5cm. Museum für İslamische Kunst, Berlin.



inanç ve âdetler bütününü selamet vadeden tutarlı bir manevi ve ahlaki sisteme dönüştürmüşlerdir. Budizm en az, İslam ise en çok ve en katı şekilde nizama bağlanmış dindir. Müslümanların farklı mezhepleri arasında Budist ve Hıristiyanlara nazaran bugüne kadar esasa ilişkin çok daha az ihtilaf meydana gelmiştir. Kuran, bireyin iç ve dış dünyasına dair eksiksiz ve kapsamlı bir kılavuz ve ayrıca Müslümanların Tanrı'nın Peygambere gönderdiğine inandıkları İslam devletinin "Anayasası"nı temin etmektedir. Kuran, Hazreti Muhammed'in ölümünden hemen sonra nizamileştirilmiş ve hiçbir zaman değiştirilmemiştir (yakın zamanlara kadar başka dile çevrilmesine ve tefsirine de izin verilmemiştir).

Hazreti Muhammed kutsallık iddiasında bulunmamıştır –bu mânâda Buda'ya benzemektedir. Görevi insanları –önce yurttaşlarını, sonra da tüm insanlığı– kendisi ve diğer Arapların soyundan geldiklerine inandıkları ve İbrahim'in de iman ettiği Tek Allah'a imana çağırarak cehennem azabından kurtarmaktı. Hazreti Muhammed, 570 civarında Arap Yarımadasının ürünlerinin özellikle buhurun Akdeniz'e taşındığı kervan yollarının önemli bir buluşma noktası olan ticaret şehri Mekke'de, önde gelen tüccar ailelerinden birinin yoksul bir dalının çocuğu olarak doğdu. O zamanlar, Arabistan'da yüksek coğrafyalarda bağımsızlıklarına düşkün göçebe toplulukları, vadilerde çiftçiler ve birkaç dağınık şehirde de tüccarlar yaşamaktaydı. Yerel dini inançlar, animizm ve atalara tapınmadan hanifler veya hunefa denilen kutsal önderler etrafında bir çeşit tektanrıcılığa kadar değişiklik göstermekteydi. Arabistan'da yabancı dinler de taraftar bulmaktaydı. Kuzeyde

İran Zerdüştleri vardı. Ataları Filistin'den kaçmış Yahudi topluluklar bölgenin çeşitli şehirlerinde yerleşmişti. Ayrıca Ortodoks veya heretik –İsa'nın şahsında tek bir "tabiat" var olduğuna inanan Monofizitler ile O'nun insan ve tanrı olmak üzere tek bir bedende iki farklı "şahsı" birleştirdiğini savunan Nasturiler– olmak üzere birçok Hıristiyan vardı. Bu insanların hepsi Hazreti Muhammed'in görüşüne göre doğru yoldan sapmışlardı. Tevrat'ın (Kitab-ı Mukaddes'in ilk kitapları) yetkisinden hiçbir zaman kuşku duymamasına ve hem Vaftizci Yahya hem de "Meryem'in oğlu İsa"yı Allah'ın vahiy gönderdiği peygamberler olarak kabul etmesine rağmen, Muhammed Yahudi tatbikatlarını sorguladı ve Hıristiyan öğretisinin karmaşık yönlerini, özellikle Teslis öğretisini tamamen reddetti. Öğretisine her bireyin ebedi kurtuluşunu veya azabını –cennet veya cehennem– tespit edecek kıyamet günü kavramı egemendi. İslam'dan daha çok tanrının birliğine dayanan, bireyle tanrı arasında cennetteki azizlerin veya yeryüzündeki rahiplerin aracılığına gerek duymaksızın doğrudan ilişkiye dayalı başka bir din yoktur. Her birey Allah'ın huzurunda yalnız durur. İslamda ruhban sınıfı olmadığından, müminlerin günde beş defa ve Cuma günleri dışında genellikle yalnız okudukları duaların dışında İslam ibadetinde esas itibariyle herhangi bir ritüel bulunmamaktadır. Müslümanların görevleri basittir: dua etmek, Ramazan'da oruç tutmak, içki ve bazı yiyeceklerden uzak durmak (Yahudilere yasak olan tüm yiyecekleri kapsamasa da özellikle domuz eti), zekât vermek, ömürde bir kere Mekke'ye hacca gitmek ve elbette Kuran'da yazılı ahlaki kaidelere sadıkane itaat etmek.

Hazreti Muhammed dinsel olduğu kadar, toplumsal bir reformcuydu. Her müminin eşit olduğunu beyan etti. Günümüze kadar hâlâ kuvvetle hissedilen inananların kardeşliği düşüncesi onunla birlikte başlamıştır. Mekke'nin üst ticari sınıfının adaletsizliği ve maddiyat hırsını –özellikle tefecilik uygulaması– kınadı ve bunun yarattığı düşmanlık ailesi ve az sayıdaki taraftarlarıyla birlikte, Müslüman takviminin başlangıcını belirleyen 622 yılında hicret (çıkış, yani göç) etmesine yol açtı. Daha sonraları Medine adı verilen 300 kilometre kadar kuzeydeki Yesrib şehrine –Peygamber Şehri– yerleşip siyasi ve askeri liderliği de alarak kendisini Budizm ve Hıristiyanlığın kurucularından çarpıcı şekilde ayıran ikili bir rol üstlendi. On yıllık süre zarfında manevi ve dünyevi liderliği altında Arabistan'ın büyük kısmını birleştirdi. Kısa süren sert direnişten sonra ordusuna teslim olan Mekke'ye yüzünü dönerek namaz kılma uygulamasını Medine'de başlattı. Yaşamının son yılı olan 632'de de, Hazreti İbrahim'le ilişkilendirilen Mekke'deki eski mabet Kâbe'ye yapılan ilk hacca öncülük etti.

Hazreti Muhammed son derece sade şartlarda yaşar ve ibadet ederdi. Medine'deki evi kerpiçten, sütun yerine palmiye ağacı gövdesiyle yapılmış, çamurla sıvalı palmiye yapraklarıyla odalara ayrılmış ve çatısı örtülmüştü. Ev, bir tarafında fakir müritlerinin barınabilecekleri kısmen gölgeli bir avluya açılan küçük odalardan oluşmaktaydı. Asilane bir tavır takınarak yaşadığı ortamı önemsememiş görünmektedir ve "mimari kadar hiçbir şey inananların özünü boşa harcamaz" dediği söylenir. Ona atfedilen başka bir söz de "bir resmin veya bir köpeğin bulunduğu bir eve melekler girmez" şeklindedir ve bu söz bazı gruplar tarafından her zaman figüratif resmin açık bir kınanması olarak yorumlanmıştır. Fakat bu ifadeler, Kuran'dan değil daha az hükme sahip, Peygamberin geleneksel sözleri demek olan hadislerden gelmektedir. Putları "bir ikrah" olarak adlandırmanın dışında Kuran ne resimden ne de heykelden bahseder. Dolayısıyla sanat, İslam'ın kelamından çok ruhu tarafından düzenlenmiştir.

Müslüman duaları her yerde –evde, tarlada veya dükkânda– okunabilir. Hatta toplu kılınan, imam yani bir önderin hitap ettiği Cuma namazları için dahi herkesin birlikte secdeye varabileceği bir mekândan fazlası gerekli değildir. Ortada ayinler veya rahipler olmadığı için ayin kaplarına veya giysilere de gerek duyulmaz. Öğretilenler Peygamberin hayatına değil, Tanrı'nın kelamına dayalıdır; dolayısıyla eğitici tasvirlere de gerek yoktur (İsa ve azizlerin hayatına çok vurgu yapan Hıristiyanlıkla bir tezat daha). Kutsal sözler ezberlenip, tekrar edildiğinden Kuran'ın çok hünerle hazırlanmış törensel elyazmaları da talep edilmemekteydi. Esasen, sanat en iyisinden bir süsleme, en kötüsünden akıl çelici bir iş olarak görüldüğünden, erken İslam'ın bir estetik teori geliştirmemesi şaşırtıcı değildir.

Bununla beraber, Peygamber'in doğumundan çok önceleri Arabistan, komşu medeniyetlerin sanatsal ve dini etkilerine açık olmuştu. Yarımadanın çeşitli bölgelerinde, Müslümanların daha sonraları verdikleri adla, "cahiliye döneminde" Helenistik, Bizans, İran, Etiyopya ve diğer üslupların taşra örneklerinin İslam öncesi mimari ve heykel kalıntıları günümüze kadar ulaşmıştır. İslam, Hazreti Muhammed'in yerine dünyevi ve manevi liderler olarak geçen halifelerin idaresinde yayılmaya başladığında, Arapların karşısına çok daha fazla ve çok daha incelikli eserler çıktı. Filistin ve Suriye'de, taştan inşa edilmiş muhteşem erken Hıristiyan ve Bizans dönemi

8.2 Kisra Sarayı, Ktesifon, Bağdat yakınları, Irak, 4. yy. dan 6. yy. ortalarına dek. (bir 19. yy fotoğrafından: günümüzde çok daha az kısmı ayaktadır.)





8.3 Ktesifon'dan Sasani rölyef süslemesi, 6. yy. Stüko, (1.02× 1.03m). Museum für İslamische Kunst, Berlin.

kiliseleri buldular. Mezopotamya ve İran'da bölgeyi üçüncü yüzyıldan beri yöneten Sasani hükümdarları döneminde yapılmış çarpıcı yapılar gördüler.

Bağdat yakınlarındaki, muhtemelen dördüncü ve altıncı yüzyıl arasına tarihlenen Ktesifon Sarayı, günümüze kadar gelen eserler arasında en etkileyici olanıdır (**8.2**). Sivri bir kemerin altından zarifçe açılan muazzam eyvanı çiçek ve yaprak motifli stüko panolarıyla (**8.3**) bu bina, İslam mimari ve süslemesine –Mezopotamya'nın Müslümanlarca 640'da fethinden yaklaşık bir yüzyıl sonrasına kadar görülmeyecek olsa bile– büyük bir etkide bulunacaktı.

İslam devleti, insanı her zaman hayrete düşüren bir süratle genişledi. Orduları 647 yılına gelindiğinde Irak, Filistin, Suriye, Mısır, Sirenayka ve Trablusgarp'ı fethetmişti. İki yıl sonra da günümüzde Pakistan'da bulunan İndus'a erişmişlerdi. Kuzeybatı Afrika 670 yılında ellerine geçti. 710'da Avrupa'ya geçip, İspanya Vizigot Krallığını fethettiler ve 732'de Şarl Martel (Şarlman'ın büyükbabası) tarafından durduruldukları Poitiers şehrine kadar Fransa içlerine girdiler. Müslümanlar bu ülkelerde ibadet yeri olarak, Hıristiyan kilisesi veya Zerdüşt tapınağı olsun kolayca kullanılabilecek her binayı aldılar. Put içermediği sürece, her bina, Arapça "secde edilen yer" anlamındaki *mescit* kelimesinden türetilen cami olarak kullanılabilirdi.

EMEVİ SANATI VE MİMARİSİ

İslamın yayıldığı ilk yıllarda, camiler, yeni garnizon şehirleri gibi mevcut binaların devralınıp kullanılabilecek kadar geniş olmadığı yerlerde inşa edildi veya planlandı. En eski tarihli camilerin çatısı dahi yoktu; çitle çevrilmiş bir alan yeterli addedilirdi. Irak-Kufa'da 628'de geniş bir meydan bir hendekle işaretlendi, yakındaki binalardan alınan iki sıra sütun güney tarafında –yani Mekke'ye karşı gelen tarafta– üstü kapalı bir sıra sütunlar (kolonat) oluşturulması için dikildi. Araplara 637'de teslim olan Kudüs'te bir Hıristiyan hacının "Bir harabenin kalıntıları üstüne büyük saraklar koyarak kabaca inşa ettikleri dörtgen bir dua yerinin 3000 kişiyi topluca alabileceği söyleniyor" şeklinde tarif ettiği, 30 yıl sonra hâlâ kullanılan bu camiden daha incelikli bir bina yaptırılmamıştı. İslam mimarisinin ilk büyük anıtı, Süleyman'ın tapınağının yakınındaki bir alana inşa edilen Kubbet-üs Sahra'nın (**8.4**) çalışmalarına, İslamiyetin ilk hanedanı, soyu Peygamber'in bir yakınından gelen Emevi Halifesi Abdülmelik'in emriyle 685'te başlandı. Fakat bu bina sıradan bir ibadet yeri değil de özel bir mukaddes alan olarak düşünüldü. Orta alanı örten kubbeyle iç içe iki yürüyüş yoluyla çevrili sekizgen denebilecek tasarımı, en tanınmış örneği Kudüs'ün diğer tarafındaki Kutsal Kabir Kilisesinde görülebilen erken Hıristiyan *martyria*'sından alınmıştır.

Kubbet-üs Sahra tarafındaki doğal yükseltiye Yahudiler tarafından Âdem'in kabri, ayrıca İbrahim'in İshak'ı kurban



8.4 Kubbet-üs Sahra, Kudüs, 7. yüzyıl sonu.

etmeye hazırlandığı yer olarak hürmet gösterilmişti. Her ne kadar Kubbet-üs Sahra inşa edilene dek bu şekilde tanımlanmış olup olmadığı bilinmemekle beraber, Müslüman geleneklerine göre Hazreti Muhammed'in Kuran'da tasvir edilen bir gece yolculuğuyla miraca yükseldiği yer burasıdır. Tepenin bizatihi önemi, daha önceki İslam mimarisi uygulamalarından veya uygulama yokluğundan bu çarpıcı ayrılış için bir bahaneden başka bir şey değildi. Onuncu yüzyıl yazarlarından biri; "Halife Abdülmelik, "Kutsal Kabir Kilisesinin *martyriumu*'nun azameti ve ihtişamını gördüğünde Müslümanların aklının karışmasından endişe duyarak harekete geçti ve bu nedenle tepede şimdi orada görülen Kubbet-üs Sahra'yı inşa ettirdi" demiştir. Halife'nin hedefi, şehrin Hıristiyan kiliselerini ve hatta o sıralarda rakip bir halifenin elindeki Mekke'de bulunan Kâbe'yi geride bırakacak göz alıcı bir anıt yaratmaktı. Kubbenin antik dönem evrensel sembolizminden ilham almış hatta bunu fark etmiş olması ihtimal dışıdır.

Günümüzde Kudüs'ü ziyaret edenleri karşılayan harika manzara, büyük ölçüde daha sonraki dönemlere ait süslemelerin (özellikle dış mekân mozaiklerinin yerini alan sırlı çinilerin) sonucudur. Böyle olsa da binanın asıl halinin yarattığı etki de buna çok benzer olmalıydı ve altın rengi mozaikler ve varaklı kubbenin ardındaki duvarlarda ışıldayan birçok renkle herhalde onun kadar göz alıcıydı. İç mekândaki yedinci yüzyıl süslemelerinin çoğu hâlâ sağlamdır: Dayanma ayakları ve duvarları saran çeşitli renklerde mermerlerden panolar; kabartmayla çalışılmış varaklı metal levhalar, vazoları ve taçları çevreleyen çiçek ve yaprak motifli cam mozaik ve sedefler (**8.5**). Burada ayrıca özellikle Hıristiyanlara hitap eden Kuran'dan uzun ayetler de vardır. Bunlardan bir tanesi şöyle der: "Ey ehl-i kitâb, dininiz hususunda haddi aşmayın. Allah'a karşı hak olandan başkasını söylemeyin. Meryem oğlu Mesih İsa yalnız Allahın peygamberi ve kelimesidir ki onu Meryem'e bırakmıştır. O, Allah tarafından (gelen) bir ruhdur. Artık Allaha ve peygamberlerine inanın da Allah «üç» (tür) demeyin. Kendiniz için hayırlı olmak üzere (bundan) vazgeçin. Allah, ancak tek bir tanrıdır. O, herhangi bir çocuğu bulunmaktan münezzehtir."

8.5 Kubbet-üs Sahra, Kudüs, mozaik süsleme detayı, 691–92.



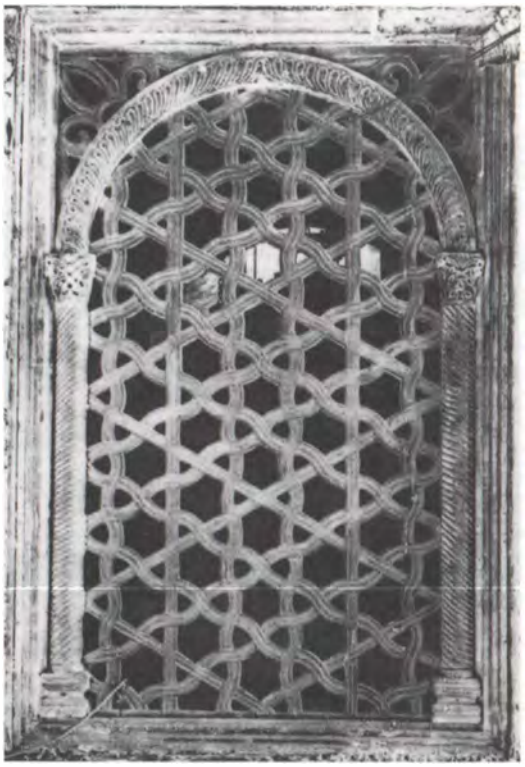


8.6 Emevi Camisi, Şam. Avlu, batı yönü, y. 715.

Kubbet-üs Sahra açıkça Hıristiyanların "gözünü almak" ve Müslümanların dikkatini Hıristiyan kiliselerinin görkeminden çekmek amacını taşımıştır. Abdülmelik'in oğlu ve halefi Halife el-Velid tarafından o sırada İslam başkenti Şam'da 706 ile 715 yılları arasında inşa ettirilen Emevi Camisi (Ulu Cami) için de durum böyledir. Önemli bir kısmı günümüze ulaşan, (defalarca yağmalandığı ve neredeyse tamamına yakını yandığı halde) formu ve süslemeleriyle haşmet iddiası taşıyan bilinen ilk cami budur (**8.6**). Olgunlaşmamış İslam mimarisine de büyük etkisi olmuştur. Ancak yapımında çalıştırılan sanatçı ve zanaatkârlar çoğunlukla Arap ve belki de Müslüman olmayan kişilerdi; ayrıca yapımı sırasında kayda değer ölçüde doğaçlama unsurlar kullanılmıştır.

İnşa edildiği alan, dördüncü yüzyıl sonlarında Hıristiyan kilisesine çevrilmiş bir pagan tapınağının duvarlı *temenos*'u veya bölgesiydi. Müslümanlar Şam'ı 635'te aldıklarında, *temenos*'un bir kısmını açık hava camisi olarak uyarlayıp, 70 yıl boyunca ihtiyaçları için kullandılar. Halife el-Velid 705'te kiliseyi ele geçirdi, yıktırdı ve İslam'ın en büyük camisini inşa ettirmeye başladı. Orijinal yapıdan ayakta kalmasına izin verilen tek şey, müminlerin namaza çağrıldığı –İslam'da bir ilk olarak– minarelere dönüştürülen dört köşedeki kuleleriyle Roma duvarıydı. Çeşitli türlerden (çoğunlukla Korint) sütunları ve sütun başlıkları, avlunun ya da *sahnın* üç tarafını saran kemer dizisi taşıması için daha eski binalardan toplandı. *Temenos*'un dördüncü kenarı bir ibadethane veya namaz yeri ile doldurudu. Burası sıra kemerlerle üç eşit nefe bölünen Hıristiyan bazilikalarından alınmış üstü kapalı bir yapıdır. Fakat girildiğinde uzunluktan ziyade belirsiz bir genişlik hissi veren etkisi, Hıristiyan kilisesine benzemez. Odak noktası sağlayan bir altar bulunmadığı gibi, bir uçtan diğer uca kuvvetli bir eksen de yoktur. Bu plan, azami sayıda erkeğin (kadınlar ayrı bir yere alınmaktaydı) omuz omuza, önemi mihrap denilen üç sığ nişle belirtilmiş, *kıble* duvarına karşı (başka bir deyişle Mekke'ye doğru) namaz kılmalarına imkân tanımıştır. Hıristiyan bazilikası kilisenin hiyerarşisini yansıtırken –halk, rahipler, apsisteki kürsüsünde oturan piskopos– cami ise Allah'ın huzurunda eşit, O'na dua yoluyla doğrudan ve aynı şekilde erişen müminlerin kardeşliği kavramını açıkça ifade etmektedir.

Şam Emevi Camisinin ilk anlatımları, çoğunluğu yağmalamalar veya yangınlarla (sonuncusu ve en ciddisi 1863'teydi)



8.7 Mermer pencere kafesi, Şam Emevi Camisi, y. 715.

8.8 Şam Emevi Camisi, mozaik süsleme detayı, y. 715.



kaybolmuş süslemelerinin ihtişamına tanıklık eder. Dayanma ayakları ve duvarların alt bölümlerini kaplayan renkli mermer panolardan çok az şey geriye kalmıştır. Ancak altı pencere hâlâ mermer kafeslerini korumaktadır. (**8.7**) Bunlar, muhtemelen Mısırlı zanaatkârlarca, o sıralarda uzak kuzeybatı Avrupa ülkelerinde resmedilmekte olan elyazmalarının kilim motifli sayfalarına (7.58) çarpıcı şekilde benzerlik taşıyan girift örgü desenleriyle yontulmuştur.

Çok muhtemelen, her ikisi de aynı Kıpti kaynaklarından esinlenmişti. Avluya ışıltı katmış mozaiklerin küçük parçaları da –kemer dizisinin köşe alınlığında, kemerlerin alt kısmında ve duvarların üst kısımlarında– muhafaza edilmiştir (**8.6**, **8.8**, **8.9**). En mükemmel mozaikler, kesinlikle Bizans zanaatkârlarının işleridir. Özellikle burada resmi verilen, Helenistik

8.9 Şam Emevi Camisi, mozaik süsleme detayı, y. 715.



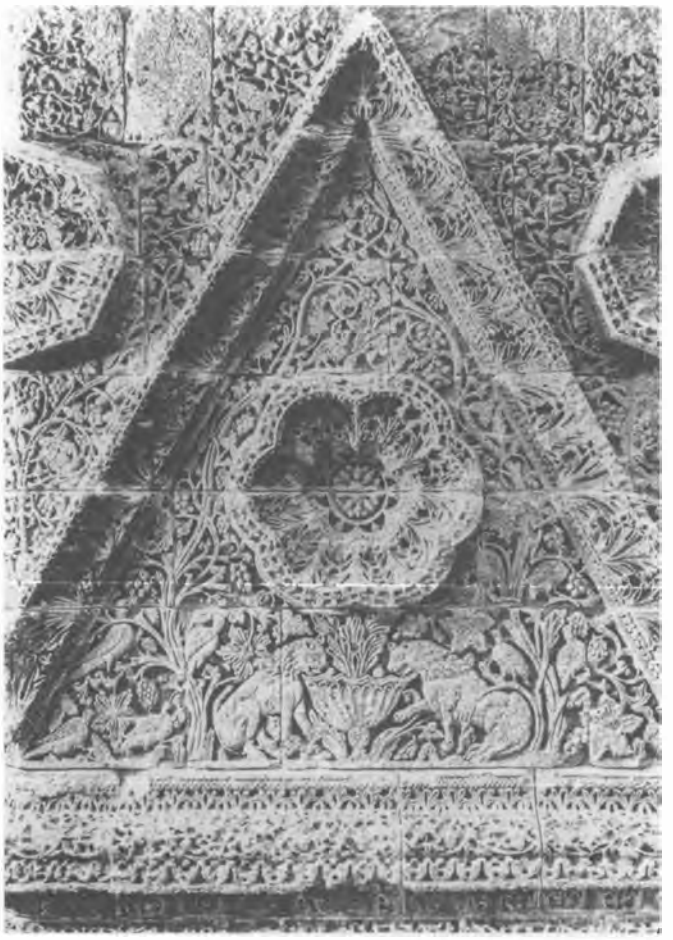
manzara geleneğinde yapılmış çok sayıda binayı gösteren panorama görüntüleri, Pompeii ve Roma'da yedi yüzyıl kadar önce resmedilmiş duvar resimlerini hatırlatmaktadır. Yalnız tek bir açıdan aralarında fark vardır:

Şam'daki saraylar, evler ve bahçelerde ürkütücü şekilde hiç kimse görünmemektedir. Bu mozaiklerin sembolik anlamı ve belirli bir sarayı (Şam çevresinde), İslam'ın huzurunu veya cenneti temsil etmek için yapılıp yapılmadığı hususu çok tartışılmıştır. Ancak Batılı sanat âdetlerinin olumsuz ve üstünkörü uyarlanma tarzı dikkate alındığında, Emevi Camisinin avlusunda saraylara layık ve gösterişli bir sahne sergilemek, süslemeli arka zeminler yaratmak amacıyla düşünüldükleri anlaşılmaktadır.

Aynı üslupta mozaikler, Hıristiyanlar tarafından terk edilmiş arazilerin verildiği Emevi hanedanı ve taraftarları için açık alanlarda inşa edilmiş sarayların zeminlerinde de bulunmuştur. Buralarda hem duvarlarda hem de zeminlerde, dini bağlam dışında tasvirlerin kesin olarak yasaklanmadığını teyit eden figüratif resimler de vardı. Bu resimlerin büyük kısmı, mozaikler gibi Helenistik prototiplerden türetilmiştir. Bunlar arasında kemerler altında duran müzisyenler ve ceylan avlayan atlılarla en canlı olanlardan birisi Sasani sanatını hatırlatır ve bir İran modelinden ilham almış olması çok muhtemeldir (**8.10**). Emevi saraylarının en ünlülerinden, Ürdün'deki Mşatta'nın taş rölyeflerinde Sasani ve daha eski Batı Asya sanatından aslanlar, kuşlar ve masalsı yaratıklar Mısır Kıptilerine kadar izi sürülebilecek gür asma dallarıyla

8.10 Kasr el-Hayr al Garbi'den zemin resmi, Suriye, y. 730. Fresk. Ulusal Müze, Şam.





8.11 Mşatta Emevi sarayından friz, Ürdün, detay, y. 743. Kireçtaşı, yaklaşık yüksekliği 2.9 m. Staatliche Museen, Berlin.

iç içe geçmiştir (**8.11**). Genel etki yine de çok yenidir ve sarayın ön cephesinde tam göz seviyesinin üstünde boydan boya dolaşan bu büyük yontma şerit –ortasında kocaman gülleri olan üçgenler oluşturan bir zikzak– her bir bireysel motifi türetilmiş olsa bile İslami olarak belirtilebilecek bir sanatın en eski örneği olarak düşünülebilir. Yalnızca süsleme amacına yönelik olup, binanın yapısıyla ilişkisizdir (on dokuzuncu yüzyılda binadan ayrılmıştır) ve sembolik veya başka bir anlama sahip değildir. Bu süsleme sadece sarayın önem ve haşmetini belirten bir işaretti. Desendeki her bir üçgen öyle sıkı bütünleştirilmiştir ki ne yapraklar ne de hayvan motifleri egemendir. Geometrik ve organik formlar kaynaştırılmış ve dengelenmiştir. Ölçü farklılıklarına rağmen motifler bir üçgenden diğerine tekrarlanır, daha sonraki İslam süsleme sanatının yanı sıra Arap müziği ve edebiyatındaki gibi ritmik bir tekrar etkisi hâkimdir.

744 civarında tamamlanmadan bırakılan Mşatta, büyük Emevi saraylarının sonuncularındandı. Bazen zannedildiği gibi geniş açık kırsal araziye duydukları özlemi tatmin için değil de, tarıma elverişli arazi ve av alanlarının (şimdi buralar çöldür) ortasında bulunma arzusuyla yapılmış 50 kadar sarayın izleri (başta Ürdün'deki Kirbat el Mafcar) günümüze ulaşmıştır. Gösterişi ve rahatlıklarıyla bu saraylar ile, Orta

Arabistan göçerlerinin çadırlarının ve ayrıca bir yüzyıl kadar önce Peygamber'in Medine'de içinde yaşayıp öldüğü kerpiç ev arasında dağlar kadar fark vardır. Daha geniş Emevi sarayları simetrik planlanmış ve her biri cami, kabul salonu ve çok sayıda özel daire, hela (Mşatta'da savunma maksatlı olmayan kulelerdeydiler) ve sonraları Türk sıfatı takılan Roma tarzı hamamlarla teçhiz edilmişti. Bu büyük saraylar İslam mimarisi tarihindeki ilk aşamanın sonunu ve aynı zamanda birleşik tek İslam devletinin nihayete erişini belirler.

Emevi halifeleri tarafından Şam'dan idare edilen imparatorluk, Orta Hindistan'dan Atlantik'e kadar uzanıyor, günümüze kadar İslam dinini korumuş ülkelerin büyük kısmını kapsıyordu. Yayılmasını sağlayan tek şey silah gücü değildi. Müslümanlar hoşgörülü efendiler olduklarını ortaya koydukça, iki veya üç kuşak içinde fethedilen topraklardaki halklardan büyük sayıda insan ya ikna olduklarından ya da gayrimüslimlere uygulanan kafa vergilerinden (cizyeden) kaçınmak için efendilerin dinini benimsediler. Çok sayıda Hıristiyan, Kuran'ın sade ilahiyat görüşlerine olumlu tepki verdi. Fakat Kuran'ın söylediklerinin aksine Araplar tarafından Arap seçkinleri için yönetilen bir imparatorluk içinde ikinci sınıf Müslüman muamelesi görüp sonradan Müslümanlığı kabul edenler ve bunların soylarından gelenler arasında zaman içinde memnuniyetsizlik yükseldi. Araplar 661'den itibaren halifeliğe kimin geçeceği konusunda bir ihtilaf nedeniyle bölünmüşlerdi ve bu durum büyüyerek Ortodoks Müslümanlar, yani Sünniler arasında ve daha mistik ve felsefi Şiiler arasında bir ayrılığa doğru ilerledi. Bu bölünme, öğreti meselelerini kutuplaştırdı ve İslam'ı bölmeyi sürdürdü. Şiiler 740'larda İran'da baş gösteren ayaklanmada diğer hoşnutsuz çevrelerle birleşip Şam'daki Emevi halifesini devirdi ve İspanya'ya kaçan biri dışında tüm akrabalarını katlettiler. Bu kişi Kurtuba emiri oldu ve imparatorluğun batı kısmı bu tarihten itibaren bağımsız bir gelişme gösterdi (bkz. s. 345–48).

ABBASİ SANATI VE MİMARİSİ

Emevilerin yerine geçen Abbasi Hanedanı, Peygamber'in amcası Abbas'ın soyundan gelmekteydi. Arapça, İslam devleti boyunca dini ve hukuki dil olarak kalmakla beraber, (Kuran'ın tercümesi yasaklandığından bu zaten gerekliydi) iktidar zamanla Arapların elinden çıkıp, diğer etnik gruplardan gelen memurların eline geçmeye başladı. Aynı zamanda imparatorluk, halifelerin otoritesini, manevi önderlik olmaktan

KAYNAKLAR VE BELGELER

Bizans Sefirlerinin Bağdat Ziyaretleri

Bizans sefirlerinin Bağdat'ta 917'de kabulüne ilişkin o dönemden bir anlatım halifenin sarayının ihtişamını canlı bir dille tasvir eder ve ayrıca İslami iç mekân tasarısının önemli bir özelliği olan esnekliğine açıklık kazandırır. Saray, bir çöl vahasında Bedevi yurdu gibi serbestçe düzenlenmiş çok sayıda köşkten oluşmaktaydı. Çeşitli odaları ve salonları yapılacak etkinliğe kısa zamanda uydurulabilecek, gösterişli halılar ve diğer kumaşlar için sahne düzeni verilebilecek şekilde sefirlerin ziyareti için düzenlenmişti. Fakat geldiklerinde karşılarında silahlı muhafızlar yerine hadımları ve zenci iç oğlanlarını –7000 hadım ve 4000 iç oğlanı– bulan sefirler hayretler içinde kalmışlardı! (Rakamlar kuşkusuz abartılıydı.) Bir köşkten diğerine, nizami veya gayrinizami bahçelerden, çeşmelerin ve havuzların su sesleriyle zincirli hayvanların arasından tören halinde yürürken Halifenin hazinelerinin kendileri için depolardan çıkarıldığını fark ettiler. Aşağıdakiler dâhil 38.000 örtü vardı:

... altından perdeler –altınla işli brokardan– hepsi fil, at, deve, aslan ve kuş figürleri ve içki kaplarının tasvirleriyle muhteşem bir şekilde işlenmiş... Jahram ve Daragbird ve Ad-Davrak'ta yapılan halı ve diğer yer örtülerinin sayısı 22.000 parçaydı; bunların hepsi yerlere ve avlulara serilmiş, soyluların ayaklarının altına yayılmıştı. Bizans temsilcileri ana kapıdan bizzat Halifenin huzuruna kadar yol boyunca bu halıların üzerinden yürüdüler-ve bu sayının içinde odalarda ve meclislerde başka halıların üzerine serilmiş güzel kilimler dâhil değildi ve bunların üzerine basılmıyordu... Sonra, 50 tanesi sağda, 50 tanesi solda toplam 100 aslanın olduğu bir saraya geldiler; her bir aslanı bakıcısı tutmakta, başlarında ve boyunlarında demir zincirler bulunmaktaydı.

Varaklı bakır çemberlerle bağlanmış tik ağacından çitlerle korunan çimenlik ve palmiye ağaçlı bir bahçeden geçtikten sonra, kendilerini ortasında altın ve gümüş bir ağaç duran, dallarında altın ve gümüş her türden kuşun durduğu büyük bir havuzun yanında buldular.

Rüzgâr estikçe ağacın dalları sallanıyor, kuşlar ıslık çalıp, ötüyorlardı.

22 köşkü gördükten sonra en nihayetinde sefirler, Halife Muktedir ve beş oğlunun huzuruna alındılar. Halife altın işlemeli ipek bir kıyafet giymekte ve abanoz bir tahta oturmaktaydı. Sefirler, önüne gelip kollarını kavuşturarak saygılı bir duruş aldılar.

(Al-Khatir'ın Bizans sefirlerinin 917'de Bağdat'ı ziyaretlerini anlatımı, *Journal of the Royal Asiatic Society*, 1897, tr. G. Le Strange, adapted)

öte pek tasdik etmeyen bağımsız devletler halinde gelişirken; doğu toprakları, Moğolların ilerlemesiyle yavaş yavaş aşındı ve nihayet 1259'da Abbasiler Asya'dan büsbütün çıkarıldılar. Hanedan bunun üzerine Mısır'a çekildi. Her şeye rağmen 500 yıllık Abbasi dönemi, genel olarak İslam kültürünün "Klasik" çağı kabul edilir. Tahttaki hükümdarın sarayı göz alıcı bir şiirsellik, ilim ve konfor merkeziydi. Bu hükümdarların en ünlüsü, Şarlman'ın çağdaşı ve onunla mektuplaşmış, *Binbir Gece Masalları*'ndan tanınan Harun Reşid idi (ö. 809). Görsel sanatlar, müzik ve edebiyat hep beraber bu dönemde gelişip serpilmiştir. Aynı zamanda İslam âlimlerinin Yunan fikirlerini yeniden canlandırarak ve Yunan kitaplarını muhafaza ederek büyük katkıda bulundukları bilimlerde de durum aynıydı – Doğu imparatorluğunun canlı tuttuğu Yunan geleneğinin bu parçasının doğrudan mirasçısı Hıristiyanlar değil, Müslümanlardı. Aynı zamanda Hindistan'dan aldıkları cebiri ve Çin'den aldıkları kimya ve simyayı geliştirip, optik ve astronomide bilimsel incelemeleri başlatmışlardır. Her şeyin ötesinde kültürleri birleşmiş ve iyi entegre olmuştu. Ömer Hayyam (fl. y. 1100) hem şair hem de matematikçiydi. Arapçaya borçlu olduğumuz bazı kelimeleri gözden geçirmemiz –cebir, sıfır, alkali, ufuk açısı, zirve [algebra, zero, alkali, azimuth, zenith –çn.]– ve Hindistan'dan "Arap" rakamları denen, (bu kitaptaki gibi) hâlâ kullandığımız ve onlar olmadan matematiğin ve onunla ilişkili ve bağlantılı bilimlerin gelişmesinin imkân bulamayacağı rakamların alınmasını İslam'a borçlu olduğumuzu hatırlamamız yol göstericidir.

İkinci Abbasi halifesi el Mansur, 762'de başkenti Şam'dan, Dicle kıyılarında kurduğu Madinat as-Salam –Barış Şehri– adını verdiği, Bağdat adıyla günümüzde daha iyi tanınan şehre taşıdı. Şarlman'ın Kuzey Avrupa'da yeni bir iktidar merkezi kurmasından sadece 30-40 yıl önce meydana gelen bu gelişme, Akdeniz dünyasından kesin bir uzaklaşmaydı. Belki de anlamlı bir şekilde, Bağdat, Roma İmparatorluğunda her yerde bulunan dikdörtgen ızgara planına göre değil de antik Batı Asya'da uzun bir geçmişe sahip dairesel plana göre tasarlandı. Gökbilimciler temellerin atılacağı tarihi tespit ettiler. Tüm anlayış tarzı, İran kozmolojisinin etkisini yansıtıyor ve yeni şehrin evrenin merkezi olduğuna işaret ediyordu. Her yerde basit bir oran ölçeği kullanıldı: (yaklaşık 38 santimlik) tuğla-





8.12a & **8.12b** Samarra Sarayından stüko süsleme parçaları, Irak, 836-8. Staatliche Museen, Berlin

lar bir cubit kare, dış sur toplam daire çevresiyle 16.000 *cubit* (yani 8 kilometre kadar), saray 400 *cubit* kare, cami 200 *cubit* kare vb. Kubbeli tavanıyla küp şeklindeki (20 *cubit*'lik) sarayın taht odası tam merkezdeydi ve bunun üstünde aynı ölçülerde, şehre egemen konumda meşhur Yeşil Kubbe ile taçlanmış bir başka oda vardı. Buraya Ktesifon'daki gibi (8.2) bir *eyvanla* yaklaşılmakta, bu da Abbasi halifelerinin idaresinde saray törenlerini belirleyen İran etkisinin arttığını başka bir vesileyle göstermektedir. Saray, ona bağlı büyük bir cami ve idare binalarıyla şehir içinde bir şehir oluşturan, 1,5 kilometre uzunluğundaki geniş bir kapalı alan içindeydi; dört kapılı heybetli bir surla çevrili olup; buradan başlayan 275 metre uzunluğundaki tonozlu galeriler, dış surdaki her biri giriş üzerinde varaklı bir kubbeyle örtülü kabul salonu olan anıtsal giriş kapılarına götürmekteydi. Şehrin sıradan nüfusu bu dar çembere –275 metre genişliğinde, 5 kilometre uzunluğunda– sıkışmış durumdaydı. Şehir sakinleri için böyle rahatsız bir düzenlemenin yapılmış olması; Abbasi Bağdat'ının mutlak ruhani ve dünyevi hükümdara, tek Allah'ın tek Peygamber'inin halefine teslimiyet idealini nasıl cisimleştirdiğini gösteren çarpıcı bir örnektir. Eski anlatımlar mühendis, zanaatkâr ve sanatçıların, İslam dünyasının bütün bölgelerinden toplanarak yeni başkenti inşa ve dekore ettiklerini belirtmektedir.

Fakat Bağdat kısa zamanda dar, ideal, dairesel planından taşarak büyüdü. Doğu ve Batı'dan seyyahların yazılarında ve elbette, *Binbir Gece Masalları*'ndaki hikâyelerde göklere çıkardıkları dünyanın en zengin, en yoğun nüfuslu ve meşhur şehirlerinden biri haline geldi. Sarayın kapalı alanı eski İran kelimesinin taşıdığı mânâyla bir "cennet"ti: Bahçelerin sayısız köşkü çevrelediği bir av alanıydı. Müreffeh saray görevlileri, surların dışına taşan banliyölerde bir ölçüde daha az muhteşem saraylar inşa ettiler. Orijinal şehir planının katı biçimselliğine tezat teşkil eden bu binaların gayriresmi şekilde birbirleriyle ilişki içinde olduğu, ilerideki İslam saray mimarisi için –örneğin Gırnata'daki Elhamra veya İstanbul'daki Topkapı– örnek teşkil ettiği görülmektedir. Daha sonraları İran'da parlak bir şekilde tekrar belirecek Sasani mimari biçim ve süsleme yöntemlerinin canlı tutulmuş olması da muhtemeldir (bkz. s. 527). Benzer biçimde çayırlar, kanallar ve yuvarlak havuzlar, çiçekler ve meyve ağaçları arasındaki düzenleme muhtemelen antik Roma villa ve saraylarından alınma bahçe tasarımı geleneğini, İslami cennet tasvirlerini ekleyerek korumuş ve bunu sonraları da İran ve Babür Hindistan'ına aktarmıştır (bkz. s. 537–39). Ancak son Abbasi halifesiyle beraber Bağdat'ın 800.000 sakininin öldürüldüğü 1258'deki acımasız tahribattan sonra Abbasi şehrinden hemen hemen görünür hiçbir iz kalmadığından etkisinin büyüklüğünü değerlendirmek imkânsızdır. Kayıplar tamir edilemez ölçüdeydi ve İslami sanat hakkındaki bilgilerimiz sonuç olarak kaçınılmaz şekilde eksik kalmıştır.

Dicle'den 96 kilometre kadar yukarıdaki Samarra şehrinde yürütülen kazılar, 836-8 yıllarında Harun Reşid'in oğlu tarafından inşa ettirilmiş çok büyük bir saraya sahip ikinci Abbasi başkentinin kalıntılarını ortaya çıkarmıştır. Burada da tüm İslam dünyasından sanatçılar çalıştırılmış ve bazılarının Yunanca, Süryanice ve Arapça harflerle atılmış imzaları da bulunmuştur. Soyut stüko süsleme parçaları (**8.12**) ile figüratif duvar resimleri, Çin ve Avrupa'nın yanı sıra İran sanatının etkilerini de açığa vurmakta olup; yaratılan genel etki belki de bilerek kozmopolit olmalıydı. Bunların en güzelleri ve zenginlerinin, özellikle halife ve eşlerinin beğenisi için harem alanına ayrıldığı görülmektedir. Burada, aristokratik yaşamın güzelleştirilmesi olarak sanat arzusu, dinin sanatı bir gösteriş olarak gören anlayış tarzıyla –yaşamın geçiciliği konusunda hayırlı bir farkındalık da yaratarak– uzlaştırılmıştır. Samarra'daki gibi Müslüman saraylarındaki eğlence köşkleri, her zaman çok beğenilmiş ve çoğu zaman bilinçli olarak kırılabilir malzemelerle yapılmış; zaman içinde yok olan yapılardır. Etkilerini de büyük ölçüde değerli objelere, çeşitli vesilelerle sergilenen zengin renkli, desenli kumaşlara borçluydular.

Kavram bakımından camiler gerçekten de çok farklıdır. Samarra Camisi 240'a 156 metre ölçüleriyle dünyanın en büyüğüdür ve 100.000 kişiyi alabilir. Persepolis'in hipostil hollerini (bkz. s. 104) andıran muazzam namaz alanının çatıyı destekleyen 216 tane kare şeklinde tuğla dayanma ayağından geriye pek bir şey kalmamıştır. Ancak İran'ın sarmal kulelerini doğrudan hatırlatan minare (**8.13**) hâlâ ayaktadır.

Caminin yapısal gelişim şartlarını belirleyen ana unsur, cuma günleri cemaatle namaz için toplanan bir bölgenin tüm erkek nüfusunu alabilecek, kısmen de olsa üstü kapalı bir mekân sağlamaktı. İslam'ın yayılmasının ilk zamanlarında fetih peşindeki Arapların ihtiyaçlarını karşılayan küçük kapalı alanlar, dine yeni dönenler bir tarafa, daha yerleşik hayatlar süren torunları için bile yeterli değildir. Mekânlar ya parça parça eklemeler yapılarak ya da yıkıp yeniden yapılarak, fakat her zaman İslam öncesi yerel geleneklere tutuculukla bağlı kalınarak büyütüldü. Örneğin Kayrevan'daki Ulu Cami (**8.14**), şehrin valisinin halifenin izniyle eski bir camiyi bitişiğindeki bir bahçeyle genişletip, kare şeklinde sağlam bir minare eklemesiyle 724 civarında başlatıldı. Minare dışında her şey 772-74 ve akabinde 836'da yıkılıp tekrar yapıldı.

8.13 El Mütevekkil'in Ulu Camisi ve minaresi, Samarra, Irak, y. 848–52.





8.14 Kayrevan Ulu Caminin havadan görünüşü, Kayrevan, Tunus, y. 772-863.

Mihrabın önündeki vali için ayrılmış bölümün üstünde ahşap bir kubbenin inşa edilmesiyle 862-63'de bazı değişiklikler yapıldı. Aynı zamanda *mihrap* Irak'tan ithal edilen cilalı çinilerle tekrar dekore edildi ve yanına *imamın* cemaate hitap ettiği ve Cuma namazlarına önderlik ettiği ahşap bir *minber* konuldu (**8.15**). On yıl kadar sonra namaz alanı bir taraftan avluya doğru genişletildi ve buradaki ana girişin üstüne ikinci bir kubbe konuldu. Kayrevan, Berberiler tarafından 1054-55'de yağmalanıp nüfusunun büyük kısmı katledildiği halde caminin büyük kısmı ayakta kaldı ve on üçüncü yüzyılda küçük değişikliklerle tamir edilebildi. Cami sebatkâr uyum sağlama yeteneğinin ve sanatsal tutuculuğun önemli bir kaydıdır. Bir Hıristiyan kilisesi bu yüzyıllar boyunca üslup tutarlılığını yitirmeden tekrar tekrar genişletilip, yeniden inşa edilemezdi.

Bugünkü şekliyle, Kayrevan Ulu Cami bu nedenle çok sayıda dönemin eseridir ve çeşitli kısımlarının tipolojik tarihi İslam öncesi dönemlere kadar gider. Temel inşa birimi, ilk defa Suriye'deki beşinci yüzyıl Hıristiyan kiliselerinde bulunmuş ve Korint tarzı sütun başlıklarına dayanan, hafifçe bastırılarak at nalı biçimine getirilmiş yuvarlak bir kemerdi. *Kıble* duvarı yönünde ilerleyen 16 kemer dizisi her birinde bu kemerlerden yedi adet vardır. Çok değişiklik gösteren, bazıları kaideleriyle bazıları da kaidesiz bir örnek yüksekliğe getirilen, eski Roma veya Hıristiyan binalarından getirtilmiş çeşitli ölçü ve mermerlerin kullanımıyla monotonluk belki de şans eseri önlenmiştir. Yine de uyumlulaştırma çabasına hiç girilmemiştir. Namaz için ihtiyaç duyulan ahenk atmosferini bozacak üslup değişiklikleri getirilmemiştir. Uzun inşaat sürecine rağmen cami bütünüyle homojendir ve inşaatında kullanılmış unsurların bambaşka kökenlerine rağmen özünde İslamidir.

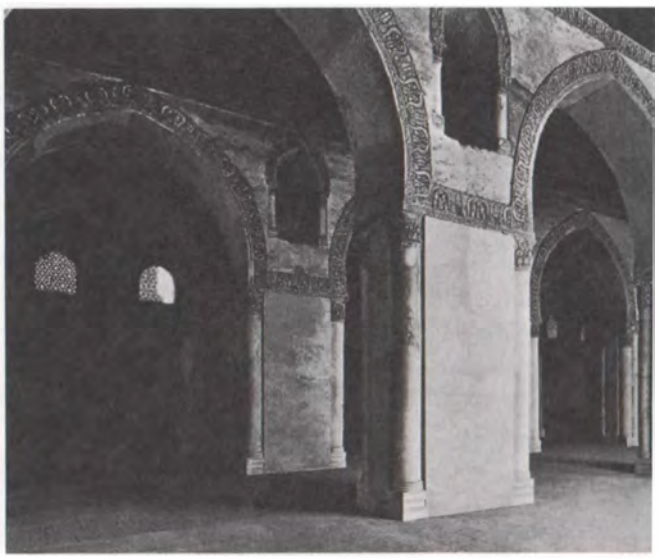
Öte yandan, mevcut caminin genişletilmesi Cuma namazları için mekân sorununu sürekli olarak çözememiştir. Yeni camilerin inşa edilmesi de gerekmekteydi. Belki de camilerin en güzeli olan Kahire'deki İbni Tulun Camisi bunlardan biridir. Sonraları hiçbir zaman genişletilmemiş veya değiştirilmemiş ve mimari anlayışı bir bütün olarak uygulanmış olduğundan 877 ile 879 yıllarında tasarlanmış



8.15 Ulu Caminin içi, Kayrevan, y. 862-63.

ve inşa edilmiş bu cami, erken İslam mimarisinin nadir bir örneğidir. Camiyi inşa ettiren kişi, Buhara'dan köle olarak getirtilmiş bir kişinin oğlu olarak 835 yılında Samarra'da doğan Tük soylu Ahmed İbni Tulun'du. Dikkatini çektiği halife tarafından eğitildi ve her zaman yeni yeteneklere açık halifelik idaresinin hizmetinde hızla yükseldi. Kendisi ve soyundan gelenler 869 yılında tayin edildiği Mısır valiliğini yarı bağımsız bir devlet olarak 907'ye kadar idare ettiler. Camisi belki malzeme eksikliğinden ve belki de –efsanelere göre– tasarladığı caminin gereksinim duyduğu 300 kadar sütunu Hıristiyan kiliselerinden zorla almayı reddettiği için (Mısır'da mermer ocakları artık işlememekteydi) sütun

8.16 İbni Tulun Camisinin kemer dizisi, Kahire, Mısır, y. 877-79.



yerine tuğla payandalarla inşa edilmiştir. Ayrıca çocukluğunda gördüğü Samarra'daki Ulu Camiyi taklit etmek istemiş de olabilirdi. Camisinin minaresi (bugünkü biçimiyle sonraları tekrar inşa edilmiştir) Samarra'dan ilham alınmış gibidir. Her iki caminin köşelerindeki dayanma ayakları sütunları taklit ederken, İbni Tulun Camisindekiler görsel açıdan heybetli güçlerini vurgulayarak iri revaklarına en güzel antik Roma binalarına tamamen denk bir haşmet ve ağırlık kazandırırlar. Şayet bir gün herhangi bir binaya "iri kemikli" sıfatı yakıştırılırsa, bu bina kesinlikle İbni Tulun Camisi olacaktır (**8.16**).

Samarra'da dayanma ayakları doğrudan düz bir tavanı desteklemekteydi; Kahire'de ise kemerleri taşımaktadır. Dahası kemerler yuvarlak veya at nalı biçimli değil, sivridirler. Zarifçe sivrilen kemerler çok daha önceleri Suriye'deki Hıristiyan ve İslam binalarında kullanılmıştı. Ancak İbni Tulun Camisindekiler çok daha cesaretlidir ve biçimleri de rölyef süsleme şeritleriyle öne çıkarılmıştır. Alışılmadık bir özellik olarak her dayanma ayağı üstündeki "pencerelerin" tekrar edilmiş olması yapı malzemelerinden tasarruf etmek, ayaklar üstündeki ağırlığı azaltmak veya daha basitçe içeriye daha fazla ışığın girmesine izin vermek amacıyla eklendiği izlenimi uyandırmaktadır.

8.17 Kurtuba Ulu Caminin içi, İspanya, başlatılması 786 yılı

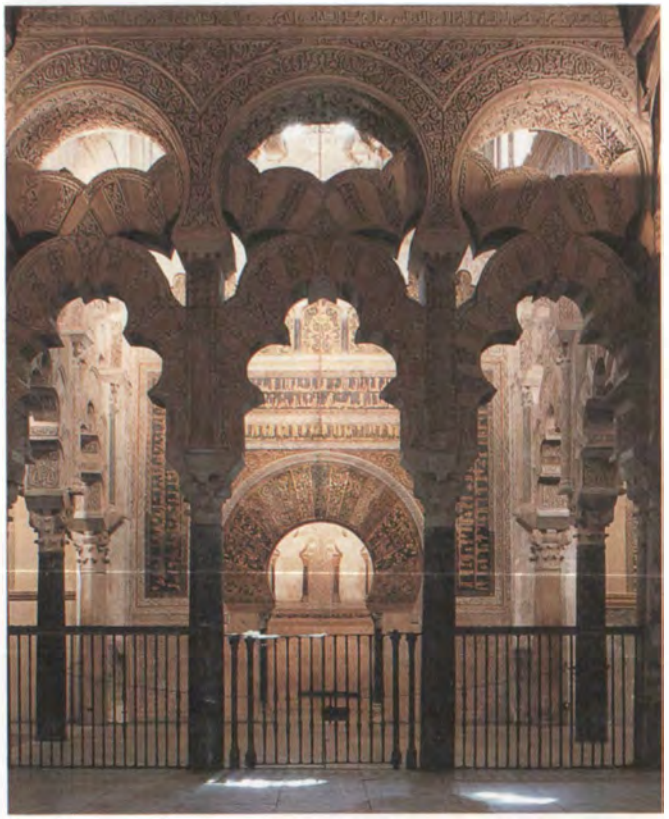


İSPANYA'DA İSLAM

Kurtuba Camisinin mimarının benzersiz bir çifte kemer sistemi kurması da kısmen aynı nedenle –namaz alanındaki ışığı artırmak– olabilir. Kullanılmak için elde bulunan sütunlar düz ve yivli, çapı 36'dan 43 santime kadar değişen ölçülerde, çeşitli tiplerdendi ve bazıları da 3 metreden daha kısa olduğu için diğerlerinin boylarının da buna göre düşürülmesi gerekmekteydi. Bu sütunlar sıra kemerleri normal yolla taşımak için kullanılmış olsaydı, mağaraması bir etki yaratılabilirdi. Bu nedenle üzengi taşları (sözlüğe bakınız) kemerleri (kırmızı tuğladan, kemer taşlarıyla değişimli olarak yapılmaktaydı) taşıması için sütun başlıklarının ve ayrıca 1,82 metre boyundaki taş ayakların üstüne konulmuş, üst kemerlerin parçaları buradan yükseltilmiştir. Kurtuba'da caminin en eski kısmında 786'da kullanılan bu yöntem öylesine başarılıydı ki, namaz alanı birbiri ardına eklenen geçit yollarıyla 987-89 yıllarına kadar genişletilip, asıl alanın dört misli büyüklüğe ulaşarak günümüzdeki boyutlarına gelene kadar küçük değişikliklerle tekrarlandı.(**8.17**).

Kökeni itibariyle bir Roma şehri olan Kurtuba, yarımadanın 710-711 yıllarında Araplarca fethedilmesinden sonra İspanya'nın Müslüman başkenti olarak seçilmişti. Ailesinin Suriye'de katledilmesinden canını kurtaran Emevilerden biri (bkz. s. 341) 755'de buraya iltica etti ve Müslüman nüfusu tarafından emir, yani askeri vali olarak kabul edildi. Bu unvan, soyundan gelenler tarafından onuncu yüzyıl başlarına kadar korunduktan sonra, doğudaki Abbasilerle ve Peygamber'in kızının soyundan gelerek Kuzey Afrika'da ikinci bir halifelik kuran Fatımilerle açık bir rekabete girilerek halife unvanını aldılar.

Emevilerin despotik, fakat hamiyetli hükümdarlığı altında Kurtuba büyüyerek Batı Avrupa'daki en müreffeh, İslam dünyasında ise Bağdat'tan sonra ikinci şehir haline geldi. Şehrin surları içinde 3000 kadar cami ve 300 kadar hamamın bulunduğu söylenmektedir. Günümüze ulaşan bahse konu cami ise sokak üstünden bir köprüyle saraya bağlanan, halifenin cemaat içinden yürümeden içeri girebileceği şehrin en önemli camisiydi. Esasen, Kurtuba Ulu Cami, Ayasofya'dan bile daha büyük olmasına rağmen, Hıristiyanlığın büyük saray kiliselerinin –Konstantinopolis'teki Ayasofya (7.39) ve Aachen'daki Palatine Şapeli (7.66) gibi– İslami bir yekdiğeriydi. Süslemelerine, özellikle kıble duvarı ve 960'lı yıllarda yapılmış önündeki alanın süslemesine büyük itina gösterilmiştir. İspanya Müslümanlarının özellikle tercih ettiği at nalı biçimli kemerli kapılardan girilen mihrap, kubbeli ve küçük odasıyla benzersizdir (8.19). Açık alanın çevresinde, fildişi yapıtlar gibi incelikle işlenmiş taştan yontma şeritler ile mozaik yaprak desenleri ve üstünde Konstantinopolis sanatçılarının (dolayısıyla tahminen Hıristiyanların) elinden çıkma altın ve renkli camdan Kuran yazıları bulunur. Mihrabın önündeki alan ibadet alanından, karmaşık bir çarpma ve bölme işlemi süreciyle yaratılmışça-



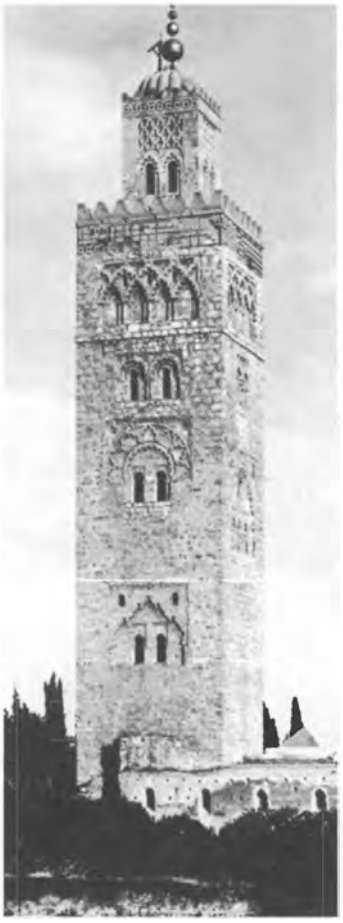
8.18 Ulu Cami *mihrabı*, Kurtuba, y. 961–76.

sına birbirinin arasından girift ve düzenli desenlerle geçen dilimlere bölünerek, hayat fışkıran kemerleri taşıyan sütunlarla ayrılmıştır (**8.18**). Bunun üstünde İslami geometri hüneri ve kesinliğinin zirvesi olan üç benzer kubbeden en zengini (**8.19**) durmaktadır. Her bir kubbe birbirini kesen kemerlerle inşa edilmiştir. Bu tarihlerde dikdörtgen temeller üzerine kâgir kubbeler dikmek için başlıca iki yöntem vardı: Teknik adıyla tromp (tonoz bingi) denilen kemerlerle köşeler arasında ve köşeleri aşarak; diğeri ise Ayasofya'daki gibi küresel üçgenler, yani pandantiflerle. Müslüman mimarlar, eski Roma beton kubbelerini güçlendirmekte kullanılan kaburga çerçevesiyle bağlantılı olarak geliştirdikleri ilk yöntemi benimsemişlerdi. Fakat Romalılar çerçeveyi örgü içinde gizlerken, Müslüman mimarlar tüm strüktür sistemini ve simetrik kavislerinin karmaşık desenlerini –matematik ve astronomiye büyük ilgi duyan Müslümanlara cazip gelen düzenli geometrik desenler ve doğrusal şebekeler– sergilemişlerdir. Gerçekten de, çoğu zaman strüktür bakımından herhangi bir getirisi olmayan giriftlikte kaburgalı trompun kullanılmasının sebebi kısmen buydu. Müslüman kubbeleri büyük alanları örtmediğinden uzun zamandır bilinen daha basit yöntemlerle inşa edilebilirdi.

Estetik tutumlar arasındaki temel farklılıkları Ayasofya'daki (7.39) ve Kurtuba Ulu Camideki tonoz sistemlerinin karşılaştırılması açığa çıkarmaktadır. Birincisi muazzam emek sarf ederek ve teknik hünerle strüktürünü gizlerken, ikincisi kısmen teknik başarıları kısmen de oluşturduğu geo-



8.19 *Mihrabın* üstündeki kubbe, Ulu Cami, Kurtuba, y. 961-76



8.20 Kutubiye Camisinin minaresi, Marakeş, Fas, 1196.

metrik girift örgülerin güzelliğini sergilemek için strüktürünü açığa vurmaktadır. Dahası, erken İslami mimarlar teknik başarılarını sonuna dek kullanmamışlardır. Ne de büyük alanları yapısal tonoz sistemleriyle kapatmaya girişmişlerdir. Bunu kendi başlarına yüzyıllarca sonra yapmak Hıristiyan mimarlarına kalmıştır (bkz. s. 373). Erken İslam mimarları tonoz sisteminde ustalaştıktan ve bununla elde edilebilecek en ileri yapısal ve dekoratif zarafeti sergiledikten sonra sivri kemerde olduğu gibi, uygulamada kullanımını diğerlerine memnuniyetle bırakmış gibidirler. Yapısal sorunlara gösterdikleri ilgi öncelikle entelektüel düzeyde kalmış; mimari beğenileri dekoratif ve süsleme unsurlarına yoğunlaşmış görünmektedir.

Yükseklik "secdeye gelinen yer" için pek gerekli değildi ve ilk camiler yataylığı vurgulamıştı. Dikey vurguyu ise dış mekânda minare sağlamıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, ilk minareler Şam'daki Emevi Camisinde kullanılmış ve aslında pagan *temenos* tapınağının köşelerindeki kulelerden uyarlanmıştı. Bu şekilde inşa edilmiş minarelerin günümüze ulaşan en eskileri 31 metre uzunluğundaki Kayrevan Camisindedir (8.14). Minarenin aşikâr amacı ise elbette müezzinin müminleri namaza çağırabileceği bir yer sağlamaktı. Fakat belirli bir noktadan sonra yükseklik insan sesini yükseltmek yerine azaltmaya başlar ve bu nedenle uzun minarelerin işlevi kalabalık bir şehirde caminin yerini (işitilmesi değil de görülmesi yoluyla) belirlemek olmalıdır. Hıristiyan kiliselerinin üstüne veya yanına da her zaman olmasa bile bazen çan kulesi olarak benzeri yüksek kuleler dikilmişti. Kayrevan minaresi bu örnekten esinlenilmiş ve tüm Kuzey Afrika ve İspanya'da izlenen modeli oluşturmuştur.

Fas'ın Marakeş şehrinde on ikinci yüzyıldan çok güzel bir örnek, öylesine ince bir örgüyle işlenmiş kemerli panolarla süslenmiştir ki, duvarlarına kumaş asılmış izlenimi verir (**8.20**). Aynı dönemde Sevilla'da benzeri bir minare inşa edilmiş ve Hıristiyanların şehri fethetmesinden sonra –bir yapının tipolojik kökenine dönüşünün nadir bir örneği olarak!– katedralin çan kulesine dönüştürüldüğünde fazla bir değişiklik yapılması gerekmemiştir.

SAMANİ VE SELÇUK MİMARİSİ

Bu esnada, İslam dünyasının diğer ucunda, (şimdi Türkmenistan ve Özbekistan'ın yer aldığı) Orta Asya'daki Ceyhun Nehrinin etrafında uzanan uçsuz bucaksız düzlüklerde farklı bir mimari gelişmekteydi. Bu mimarinin hamileri eski İran aristokrat ailelerinin üyeleri, Zerdüştlükten sekizinci yüzyılda İslam'a geçmiş ve halifelikten pratikte bağımsız olarak emir sıfatıyla 874 ile 999 yılları arasında hüküm sürmüş Samanilerdi. Bu emirlerden biri, muhtemelen de 907'de ölen İsmail için yaptırılmış türbe, ayakta kalan en kayda değer anıtlardandır ve küçük ölçeğine (sadece 11 m genişliğinde) rağmen, döneminin en dikkat çekici yapılarından biridir (**8.21**). Biçimi herhalde dört sütunuyla kubbeli bir çatıyı destekleyen Zerdüşt ateş tapınaklarından esinlenilmiştir ancak süsleme ayrıntılarının hiçbir öncülü yoktur. Tuğla hem inşaatta hem

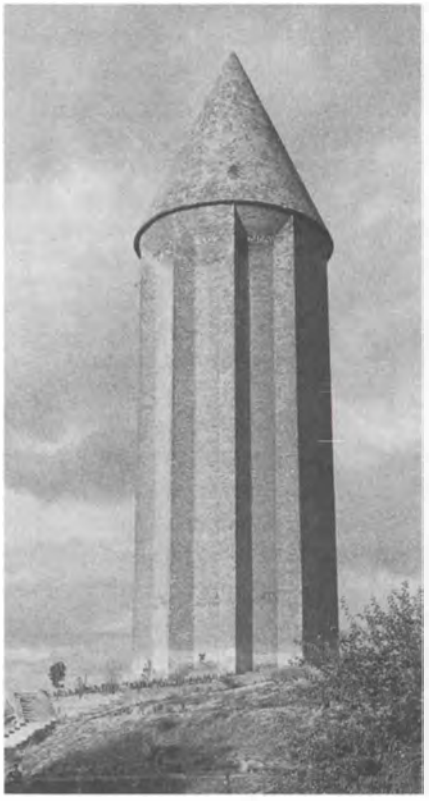
8.21 Samani türbesi, Buhara, Özbekistan, 943 öncesi.



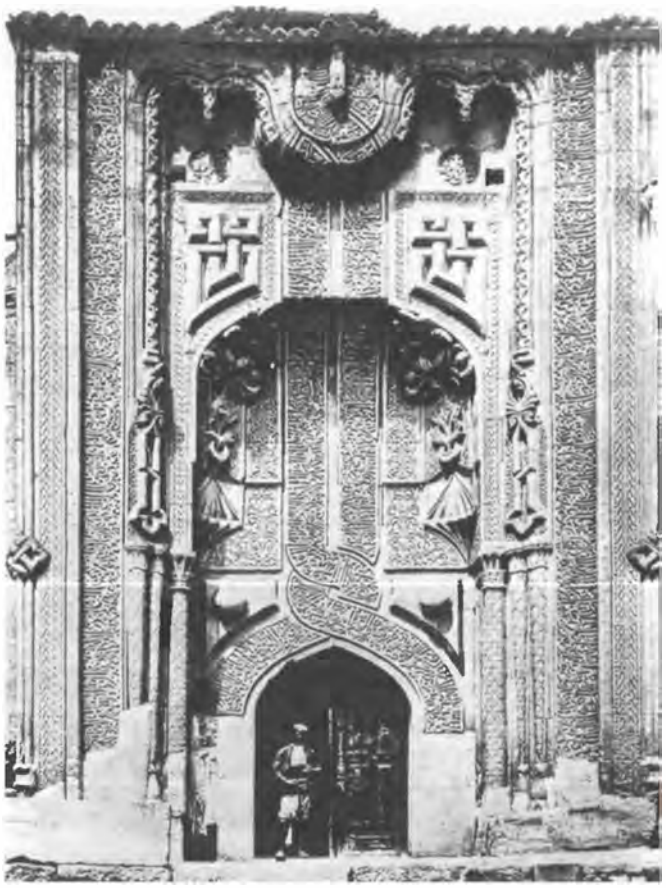
de birkaç pişmiş toprak panonun eklenmesiyle süslemede kullanılmıştır. Tuğlaları dikey, çaprazlama ve daireselin yanı sıra düşey döşeyerek, oldukça çeşitli bir yüzey deseni yaratılmıştır. Yüzey ve süslemeler alışılmadık bir şekilde, ilki diğeri tarafından belli edilmeden tamamen bütünleştirilmiştir. Köşelerdeki sütunların, İbni Tulun Camisinin dayanma ayaklarında kullanıldığı gibi görsel bakımdan bile yapısal bir işlevi bulunmamaktadır (8.16). Edinilen izlenim tuğla ve betondan dolayı ağır, yekpare bir bina değil; hasır işiyle örülmüş ve kumaşla kaplanmış kalıcı olmayan bir çardak olduğudur. İç içe örülmüş desenlerin bazıları gerçekten de sepetçilikten alınmıştır. Piramitlerden beri yapılmış anıt mezarların tersine, bu türbe belki de Müslümanların ölüme karşı tutumlarını yansıtarak, fanilik ve geçiciliği akla getirmektedir.

Kuran ölenlerin sadelikle gömülmesini emretmekte ve Hazreti Muhammed'e atfedilen hadisler ise mezarın üstüne bina yapılmasına yasak getirmektedir. Fakat hatıra yaşatma ve kalıcı kılma itkisi özellikle hükümdar ailelerinde öylesine derine kök salmıştı ki, çok uzun süre bu yasağa dayanılması mümkün olamadı ve Samanilerden önce Abbasi halifeleri bu itkiye yenik düştü. Doğu steplerinden gelerek İslam'ı kabul eden ve İran'ı aldıktan sonra –Abbasi halifesinin 1055'de sadece ruhani gücünü elde tutup, dünyevi gücünü önderlerine teslim ettiği– Mezopotamya'ya geçen Selçuk Türkleri daha da önemli anıtlar inşa etmişlerdir. Dolayısıyla Selçuklular bölge ölçeğinin ötesinde otorite elde eden ilk sultanlar haline gelmişti.

Selçuklu mezarları, iktidarlarının kalıcı şahitleri olarak, etraftaki manzaraya kilometrelerce hâkim yüksek kuleler



8.22 Gurgan yakınlarındaki Sultan Kabus Türbesi, İran, y. 1012.



8.23 İnce Minareli Medrese, Konya, Türkiye, 1258.

biçimindedir. En eski ve gösterişli mezar kulelerinden birisi olan, Kuzeybatı İran'da Kurgan yakınlarındaki Kümbet-i Kabus (1012'de ölmüş bir şehzade) 58 metre yüksekliğe ulaşmaktadır (**8.22**). Tezat teşkil eden keskin köşeleri ve düzgünce yuvarlanmış biçimleriyle ustalıklı bir kompozisyondur bu. On adet sivri payanda, parlatılmış çelik bir aletin temiz yüzlü zarafetine sahiptir. İki ince hat şeridi dışında herhangi bir süsleme veya dekorasyon da bulunmamaktadır.

Öte yandan, başlangıçtaki ciddiliğini bir süre sonra yitirecek Selçuklu mimarisinde Buhara'daki Samani türbesini hatırlatan tuğla desenleri, çok kullanılmıştır. Selçukluların Bizans'tan on birinci yüzyılda aldıkları Anadolu topraklarında kurdukları Anadolu Selçuklu Devletinde bu binalar özellikle bol bol süslenmiştir. Bunun için başkentleri Konya'daki İnce Minareli Medreseden daha gösterişli bir örnek bulunamaz (**8.23**). Buradaki temel tasarım, uzun bir nişin derinliğindeki kapısı ve yapının iki yanındaki sütunlarıyla bir Hıristiyan kilisesine benzer. Ancak işlenen ayrıntılarla neredeyse tanınmaz hale getirilmiştir. Esasen yarattığı etki, kalın ve ağır kumaşlar giydirilmiş bir yapıdır. En üstte, taş bir tür saçakta toplanmış gibidir, bunun ortasından da iki yazı şeridi aşağı doğru iner ve kapının üzerinde bir düğümle bağlanır. Bu üslubun göçerlerin çadırlarına dek geri götürülmesi, hamileri yerleşik hayata geçtikten sonra uzun zaman olgunlaşmadığı için belki de hayalidir.

BAĞLAM

Medrese

EĞİTİM MİMARİSİ

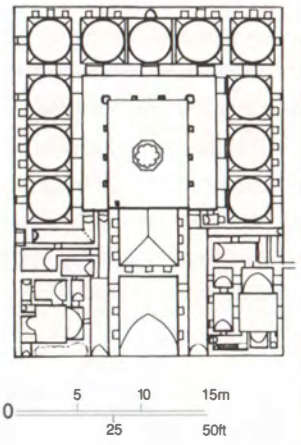
İnce Minareli Medrese Selçuklu sultanlarından birinin veziri tarafından 1258'de kurulmuştur (8.23). İsmi ön cephedeki yazılar arasında görülen mimarı Keluk ben Abdulla'nın Hıristiyanlıktan İslama geçtiği söylenmektedir. Medrese, Anadolu'nun (Bizans İmparatorluğundan on birinci yüzyılda alınmıştı) büyük kısmını kaplayan Anadolu Selçuklu Devletinin başkenti Konya'da on ikinci ve on üçüncü yüzyıllarda kurulan 24 okul binasından biriydi. Birbirinden büyüklük, plan ve süslemelerinin sadeliği ve zenginliği bakımından farklılık gösteren 50 kadar Anadolu medresesinin önemli kalıntıları mevcuttur. Dönemin İslam mimarisi ve fikir hayatında medresenin önemi camiden hemen sonra gelmiştir.

İslam'da başlangıçtan itibaren eğitime büyük vurgu yapılmış ve okur-yazarlık kısa zaman içinde Ortaçağ Hıristiyanlığından çok daha fazla yaygınlaşmıştı. Kuran ve hadislerin (bkz. s. 333-35) sırf ilahiyat değil, tüm bilgilerin anahtarlarını elinde tuttuğuna inanıldığından, eğitim bazen tam zamanlı hocaların bulundurulduğu camilerde verilirdi. Ancak Bağdat'ta (bkz. s. 342-43) Halife el Mansur sekizinci yüzyılda üyeleri Farsça, Sanskritçe ve Yunanca metinlerden Arapçaya çeviri yapan bir akademi kurarak Kuran'a aykırı felsefi yorumlara yol açtı. Kahire'de 970'de, Şii mezhebinden (bkz. s. 341) alınan öğretilerin öğretilmesi için paralı veya yardım gören yatılı öğrencileri olan bir cami kuruldu. Diğer taraftan Selçuklular Sünniliğe bağlıydı ve kurdukları medreseler rejimlerine otorite sağlayan Ortodoks uygulama ve inançları öğreten hukuk mektepleriydi.

Medrese, Oxford kolejleri veya Virginia Üniversitesi gibi içinde yaşanılan, fakat biraz daha küçük bir kurumdu. Başındaki idarecisi ve 20 kadar öğrencisiyle hemen hemen Manastıra benzeyen ortak bir hayat sürülürdü. Dört yıl süren derslerde öğrenciler, Kuran ve hadislerin bir kısmını ezberler; medeni hukukun yorumu üzerine eğitilir ve dikkatle tertip edilmiş tartışmalarda ve "münazaralarda" yer alırlardı. Daha sonra da en çok gelecek vaat edenler, yüksek eğitime geçer; ders verme ve hukuki görüş beyan etme icazeti alırlardı.



8.24 Firdevs Medresesinin avlusu, Halep, kuruluşu 1235-6.



8.25 Firdevs Medresesinin planı, Halep.

Medreselerin mimari kökleri Orta Asya'dır. Edebi kaynaklar bazılarının onuncu yüzyıl başlarında İran'ın doğu uçlarında inşa edildiğini açığa vurmaktadır. Planlarının da Müslüman fethinden önce bölgede gelişmiş Budist Manastırlarından esinlenmiş olması muhtemeldir. On ikinci yüzyıldan günümüze ulaşan Suriye'deki en eski örnekler bile, üsluplarını daha doğudaki bölgelerden almıştır. Medrese planı her zaman ya bir kubbeyle örtülmüş ya da en azından bir kenarı eyvanlı (tonozlu revak) olarak üstü açık bırakılmış bir orta avlu içermiştir. Küçük bir ibadet yeri, ders salonları ve öğrenciler için küçük hücreler bunun etrafındaydı. Halep'teki Firdevs (Cennet) Medresesi en geniş ve güzel örneklerden biridir (**8.24, 8.25**). Avrupa'da Saladin adıyla bilinen, yorulmaz medrese banisi, Sünni Ortodoksluğun ön saflarda koruyucusu ve Filistin'den kovduğu Haçlılar kadar Şiilerin de muhalifi, Mısır Sultanı Selahaddin'in yeğeni ve gelini tarafından kurulmuştur. (Kahire'de, Şii Camisinden çevirdiği Sünni üniversitesi El-Ezher, Ortodoks İslami eğitimin hâlâ ana merkezi olarak yaşamaktadır.)

Medreseler bazen içlerinde gömülmek isteyen kişiler tarafından kurulmuş ve vakfedilmiştir. Seküler nitelikleri bulunmasa da, cemaat camilerine imamları atayan İslamın ruhani lideri halifelerin yetki alanının dışındaydılar. Bu bakımdan sultanlık içinde siyasi bir rol edinebiliyor, kurucuları atadıkları hocaların ve kuşaklar boyunca öğrencilerin desteğini elde edebiliyorlardı. İnce Minare Medresesi entrikaların kol gezdiği saraylarda sallantılı bir makam makama sahip vezirlerden biri tarafından kurulmuştu. Dindarlık kadar zenginliği de ortaya koyan medreseler, kurucularının itibarını yükseltmiştir. Mimari bakımdan dikkat çekici bireysel çeşitliliklerinin sebebi belki de buydu. İnce Minareli Medresenin ön cephesi de benzersizdir.

Öte yandan, Orta Asya halkları dokuma sanatlarında tarihöncesi dönemlerden beri uzmanlaşmıştı ve Selçuklular da Anadolu'da sonraki çağlarda dünyaca ünlü Türk halısının kaynağı olan düğümlü halının üretimini başlattılar. İnce Minareli Medresenin dış yüzündeki nişin üzerinde yer alan göz alıcı düz çizgili düğümler, halılarda tekrarlanan motifleri hatırlatır. Bu bina, beş yüzyıl kadar önce Mşatta'da belirmiş olan, duvar yüzeylerinin kumaşa benzeyen süsleme panolarıyla kaplanması, hatta neredeyse asılması yönündeki bir eğilimi de mantıksal –veya mantık dışı– uç noktasına kadar götürür (8.11).

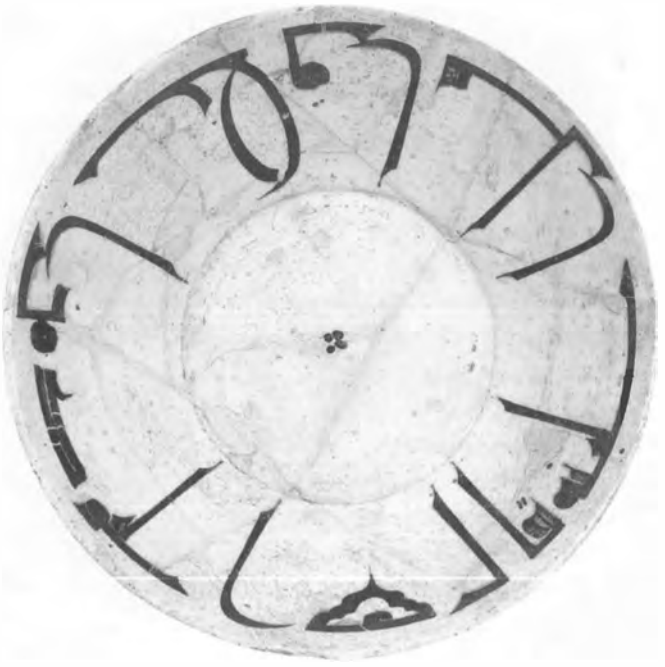
İSLAMİ SÜSLEME SANATI

İslamın dünya sanatlarına ana katkısı mimarlık alanında olmakla birlikte İslami binalar, Müslüman mimarların örneğin tonoz yapımında yenililikleri ve hünerlerine rağmen, yapısal anlamda nadiren orijinaldi. Ayrıcı İslami üslup, seyyar zanaatkârlar tarafından ve metal kap ve ipek pano gibi lüks objelerin ticaretiyle geniş alanlara süratle yayılan süsleme ve yüzey dekorasyonunda daha belirgindir. Süslemede birçok motif türetilmişti. Bununla birlikte dini semboller kullanmayan ve dini sanatta hayvan ve insan figürlerine yer vermeyen İslam'ın ilk yarattığı etki olumsuzdu. Açık seçik ilk İslami özellik, Kûfî yazısıdır.

Hat sanatı, Müslümanlar tarafından en değer verilen sanattır ve tatbik edenler –hem meslekten yazıcılar hem de bazı vezirlerin de aralarında olduğu amatörler– erken edebi kaynaklarda isimleri verilen tek sanatçılardır. Kûfî (Irak'ın Kufa şehrinden çıktığı gibi hatalı bir inançtan kaynaklanan bir isimdir) törensel bir yazıydı. Sıradan işlerde değil de, resimlemenin söz konusu edilemeyeceği hattatlık ve zaman zaman soyut süslemelerle vakar kazandırılabilecek elyazması Kuran'larda kullanıldı (8.1). Burada resmi verilen sayfa şöyle



8.26 Halaf atölyesinde yapılmış fildişi kutu, Madinat az-Zahra, Kurtuba yakınları, y. 965–70. Yüksekliği 16 cm. Amerika İspanyol Derneği, New York.



8.27 Kufi harflerle yazılı kap, Nişapur, İran, 10. yüzyıl. Sırlı seramik, yüksekliği 7.2cm, çapı 25.1cm. Halili Koleksiyonu.

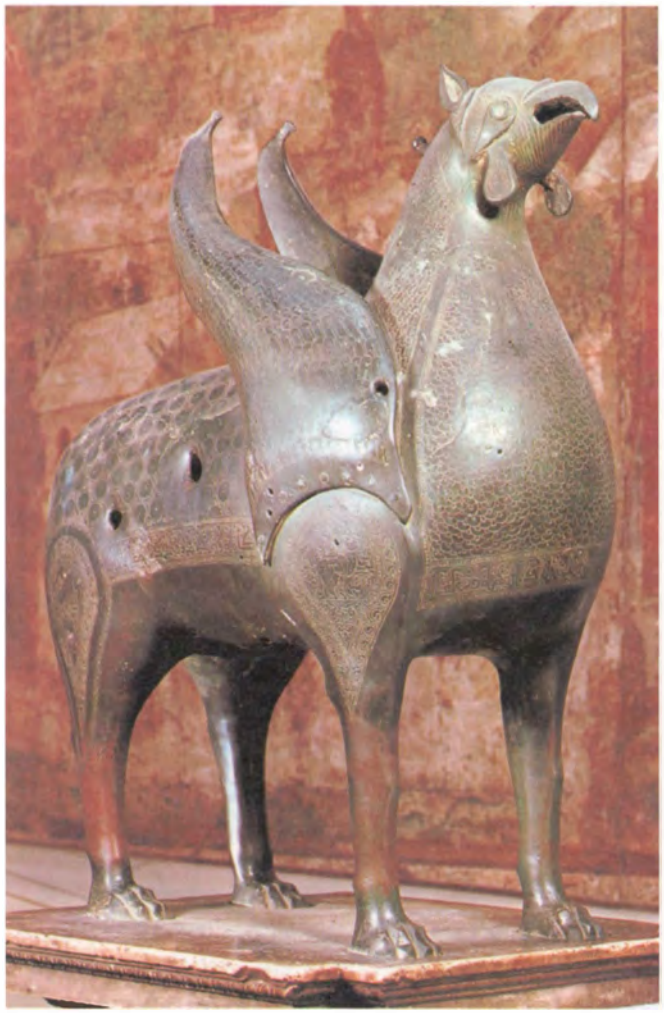
başlamaktadır: "Son Yargıda, inanmamış olanların imanı onlara fayda getirmeyecektir." Bu ilk Kuran'lar birkaç inananın birlikte göz atması amacıyla yapıldığından sayfaları geniş ve kalın yazılmış birkaç satıra sahipti – Hıristiyan İncilleri gibi sadece rahiplerin görmesi için yapılmamışlardı. Aynı kalın ve ağır ancak hançer kadar keskin üslup, genellikle friz benzeri uzun şeritler halinde anıtsal hat yazılarında geniş olarak kullanılmıştır. Yazının kuvvetli görsel ritmi –Roma harflerinden çok farklı bir hususiyet olarak– Kurtuba'daki Ulu Cami mihrap kemerindeki gibi, yazıya genellikle eşlik eden yaprak süslemesine uydurulmuş veya ondan ilham almıştır.

Kufi hat yazıları, fildişi kutular gibi lüks eşyaların süslemesinde de öne çıkan bir unsurdu. Kurtuba yakınlarında yapılmış böyle bir kutunun üstündeki yazı şöyle demektedir: "Sunduğum manzara, tatlı bir kızın diri göğsü gibi en güzelidir. Güzellik mücevherleri sergileten harika bir kıyafet bahşetti bana. Ben, misk, kafur ve amber mahfazasıyım" (**8.26**). Bu "makyaj çantası" ile üzerlerinde dini dileklerden ve "cömertlik cennette oturanların mizacıdır" gibi hikmetli sözlerden başka bir şey taşımayan yalın güzelliğe sahip çömlek tabaklar arasındaki tezat çarpıcıdır (**8.27**). Burada Kûfî yazısının süsleme kapasitesi tam olarak kullanılmış –öyle ki yazıyı okuyamayan sanatçılar tarafından genellikle taklit edilip soyut bir süs gibi kullanılmıştır. Dokuzuncu ve onuncu yüzyıllara tarihlenen camiler veya saraylar için tasarlanmadığı açık olan bu tabaklar, İslam sanatının günümüze ulaşan en eski örneklerini teşkil ettikleri için de ilgi çekerler. Çömlek, Batı Asya gibi Avrupa'da da uzun zamandır günlük kullanım eşyaları için uygun "mütevazı" bir malzeme olarak kabul edilmişti. Çin'de elbette farklı bir tutum hâkimdi ve Tang

dönemi sanatçıları (bkz. s. 265) çömleği işleyerek seçkin bir güzelliğe, bir tür ön-porselen haline kavuşturmuşlardı. Az bir zaman sonra da bu ülkede gerçek porselen bulunmuştur. Abbasi döneminde Irak'a Çin seramikleri ve porselenlerinin ithal edilmesi İslam seramiklerinin hızlı gelişimini tetikleyen bir unsurdu.

Gerçek porselen yapımı için gerekli olan kil türü (kaolin) Batı Asya'da bulunmadığı için muhtemelen Bağdat'ta yeni bir tür çömlek keşfedildi. Bu, ince sırlı topraktan yapılmış (fayans veya mayolika da denilen), renkli süsleme resimleri için mükemmel zemin sağlayan, parlak saf beyaz yüzeyli bir çömlekti. Bu çömleğin pırıltılı pigmentlerle (bir süre önce Mısır'da camlarda kullanmak için keşfedilmişti) ikinci defa fırınlanmadan önce astarlanması halinde kendinden ışıltılı harika bir metalik yüzeye kavuşturulabileceği de keşfedildi. Bu gelişmeler, sadece ev aletlerini ve yemek takımlarını değil mimariyi de değiştirecekti. Daha önce belirttiğimiz gibi, Kayrevan Ulu Caminin mihrabı 862-3 yıllarında parlak çinilerle bezenmişti (aslında bunlar en eski tarih verilebilen örneklerdir). Daha sonraları, –siyah, beyaz, çeşitli mavi ve yeşillerden– bir dizi sakin renkte yazılı, geometrik desenli ve

8.28 Griffon, 11. ile 12. yüzyıl. Bronz, yüksekliği yaklaşık 1.02 m. Museo dell'opera della Primaziale, Pisa.



yaprak süslemeli çiniler, Klasik mimarinin düzenleri veya Çin ve Japon çatıları gibi İslam mimarisinin ayırıcı özelliği haline gelecekti. On altıncı yüzyılda Kubbet-üs Sahra'da mozaiklerin yerini çini alacaktı.

Som gümüş veya altın kapların yapımı resmi olarak yasaktı; bu yasak (figürlü temsillerdeki gibi) çoğu zaman ihlal edilse de, ana metallerde zanaatkârlığın gelişimini teşvik etti. Kalay sırlı toprak eşyanın keşfindeki gibi bu keşiflerin gerisinde de, Çin'den rahatlıkla porselen ve altın veya gümüş eşya alabilecek üst sınıf vezirler veya saray görevlileri değil; tüccar veya orta sınıf Müslümanlar bulunuyordu. Üretimin en önemli merkezleri Herat (Afganistan) ve (günümüzde Kuzey Irak'taki) Musul'du. Musul'da Selçuklu döneminden on beşinci yüzyıl sonlarına dek evde ve camilerde abdest almak için muhteşem ibrik ve leğenler, bronzdan güzel şamdanlar ve genellikle altın veya gümüş kakmalı veya kısmen kaplamalı bronz veya pirinç süs eşyaları üretilmiştir. Bu objelerin yüzeyleri bütünüyle özenle kazılmış süslemelerle –geometrik, bitki ve hayvan motiflerinin yanı sıra yaygın Kûfî yazıları– kaplıydı. Aynı güzellikte eşyalar özellikle Fatımi halifeleri döneminde Mısır'da (990–1171) ve İspanya'da da üretilmiştir. Günümüze ulaşan en güzel örnek Kudüs'ün Haçlı kralı I. Amalrik (1162–73) tarafından İtalya'ya götürüldüğü söylenen bronz bir griffondur. Bu, Müslüman sanatçıların müstakil heykel yapımına en çok yaklaştıkları bir eserdir (**8.28**). İslam sanatı neredeyse başlangıcından itibaren Hıristiyan Avrupa'da takdir edilip, hayranlık uyandırmış ve İslam dünyasının ana merkezlerinden çömlek, ipek ve metal işleri ithal edilmiştir. Örneğin ticari ilişkiler, ne İspanya ile savaşlarla ne de Kutsal Toprakları 1099'da Hıristiyanlara geri kazandıran ve iki yüzyıl boyunca koruyan Haçlı Seferleriyle ciddi bir kesintiye uğramıştır. Süslemelerde dini semboller kullanılmadığı için İslami eşyalar Müslümanlar için olduğu kadar Hıristiyanlar için de makbuldü. Örneğin Sicilya'da Messina'nın 1061'de Normanlar tarafından fethedilmesinin ardından uzun süre Müslüman zanaatkârlar kendi üsluplarında çalışmayı sürdürmüşlerdi. İslam kumaş sanatının günümüze gelen en güzel örneği esasen Palermo'da Kral II. Roger için üretilmiştir: Altın teller ve incilerle işlenmiş kırmızı bir ipek pelerin (**8.29**). Batı Asya'daki görsel sanatların ilk dönemlerine kadar giden bir motif olan deveye saldıran aslan, İran hayat ağacının her iki tarafında tekrarlanmıştır. Kenarlarda Kûfî harfleriyle Arapça giyene iyi dileklerde bulunulmakta ve Müslüman takvimine göre 528 yılına (yani MS 1133–4) tarihlenmektedir. Bu muhteşem kıyafet on altıncı yüzyıldan itibaren Kutsal Roma imparatorlarının taç giyme pelerini olarak kullanılmıştır. İslam sanatı, sanatın doğası hakkında bazı genel sorunları ortaya atmış ve özellikle de sanatsal üslup ve bunun sebepleri sorusunu gündeme getirmiştir. Görmüş olduğumuz gibi tutarlı, belirgin ve kolaylıkla tanınabilir "İslami üslup" neredeyse başlangıçtan beri hissedilebilir. Hatta İslam'ın ilk yüzyıllarında, diğer kültürlerden ve uygarlıklardan alınma



8.29 II. Roger'ın taç giyme pelerini, 1134. İnci ve altın işlemeli ipek. Schatzkammer, Viyana.

heterojen unsurlarla oluşturulduğu gösterilebilecek eserler için bile durum böyledir. Mesela, yapı ve biçimini bir Hıristiyan prototipinden doğrudan almış olmasına rağmen, Kubbet-üs Sahra'nın bir Müslüman binası olarak teşhisinde hiç kimse yanılgıya düşemez. Bu olgu, zaman ve mekânda büyük bir yelpazeyi kapsayarak tüm İslam dünyasında –İspanya'dan Hindistan'a 1000 yıldan fazla bir süre– göze çarpar ve kültürel ve etnik köken bakımından farklı birçok halkı içine alır. Dolayısıyla coğrafi ve kavmi gelenekler açıklama olarak yetersiz kalır ve bu bağlamda genel olarak aydınlatıcı değillerdir. İslam sanatı, örneğin Meksika, İspanya veya Eskimo sanatıyla karşılaştırılamaz. Din de basit ve doğrudan bir izah ve sebep olarak hesaba alınmamalıdır. Zira çok açıktır ki, birçok İslami sanat eserinin olumsuz tutum alması dışında görsel sanatlara uzak duran bir inançla pek bir ilişkisi yoktur. Bunun dışında, birçok tipik İslami sanat eserinin II. Roger'ın pelerini gibi gayrimüslimler tarafından veya onlar için yapıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu çerçevede İslam sanatını Budist veya Hıristiyan sanatıyla veya herhangi bir ulusal sanatla karşılaştırmak faydalı olmayacağı gibi yanıltıcı bile olabilir. Her şeye rağmen İslam sanatını ayıran birkaç belirgin hususiyet –özellikle figüratif ve sembolik olmayan yapısı– Kuran veya hadislerden doğrudan veya çıkarım yoluyla ortaya çıkmaktadır. Daha da olumlu bir husus olarak İslami sanatın yaratıcılığının arkasındaki temel itki, Peygamber'in öğretilerine değilse bile, daha geniş ve belki de derin bir anlam verdiği mesaja geri götürülebilir.

Dokuzuncu yüzyılda yaşamış bir Müslüman mutasavvıf ney çalgısının nağmelerini "dünyaya ağlayan şeytanın sesi" olarak tanımlamıştır. "...çünkü o yıkımların ardından dünyanın yaşamasını istemektedir; geçmiş şeylere ağlamaktadır; tek baki kalan Allah iken, o geçip gidenleri tekrar canlandırmak ister. Şeytan geçmiş şeylere tutunmaya mahkûm edilmiştir ve işte bu yüzden ağlar." Müslümanlar için Allah tek gerçektir. Duyular dünyası –görme veya dokunma gibi– geçici ve boştur. Güzellikler ise uçar, gider. Fakat bu nedenle onlar daha etkileyici, güzel ve arzu duyulan şeylerdir; daha da tutkuyla bakılmalı ve zevkine varılmalıdır. İslamın dini bir sanata ilham vermediği söylenebilir – sadece din dışılık sınırına ramak kala duran bir sanatı yaratmıştır.



ÜÇÜNCÜ KISIM

Kutsal ve Dünyevi Sanat

DOKUZUNCU BÖLÜM
Ortaçağ Hıristiyanlığı 356

ONUNCU BÖLÜM
Avrupa'da On Beşinci Yüzyıl 416

ON BİRİNCİ BÖLÜM
Avrupa'da On Altıncı Yüzyıl 457

ON İKİNCİ BÖLÜM
Amerika, Afrika ve Asya 507

ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
Avrupa'da On Yedinci Yüzyıl 567

ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM
Aydınlanma ve Özgürlük 607

KARŞIDA Duccio, *Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa* (detay), Maestà altar panosundan orta pano, 1308–11. Pano, 2,13 × 3,96 m. Katedral Eserleri Müzesi, Siena.



Köln Katedralindeki bir haç (**9.1**) Kurtuba Ulu Cami *mihrabı* ile yaklaşık aynı döneme yani onuncu yüzyıla tarihlenmektedir (8.18). İslamın ve aslına bakılırsa dünyanın büyük dinlerinden herhangi birinin ideallerine bu iç parçalayıcı tasvirden daha uzak düşen bir şey herhalde yoktur. Alçaltılmış, küçültülmüş, acı çeken insan biçimindeki Tanrı Hıristiyanlığa özgü bir kavramdır. Bu tasvir, Ortaçağa kadar Hıristiyan düşüncesinin merkezinde yer almadığı halde, bazı yönlerini yansıtmaktadır. İlk Hıristiyanlar İsa'yı iyileştirici, öğretici, kanun yapıcı veya hâkim olarak yansıtmışlardı (7.19, 7.20, 7.21). Onlar için haç, ölüm karşısındaki zaferin simgesiydi ve çarmıha gerilme Yeni Ahitin konular silsilelerinde dahi nadiren tasvir edilirdi (bkz. s. 299). Bizans sanatçıları çarmıhı ikonakırıcılık döneminden sonra bazen resimlemiş ancak her defasında temkinli ve vakur bir tavır almış, çoğu zaman da törensel bir mesafeyi korumuş, acılarla dolu gerçek bir olaydan ziyade mukaddesattaki önemini vurgulamışlardı. Yeniden vücut bulmuş tanrısallığı temsil ederken de Yunan fiziki güzellik ideallerinden çok fazla ayrılmamışlardı. Köln Katedralindeki yalın, tamamen idealize edilmiş, fiziki acı ve eziyetlerden tükenmiş, göğsü tahammülün son noktasına kadar gelmiş, karnı çıkmış, gözleri kapalı ve hafifçe açık ağzıyla başı ileri düşmüş İsa'nın bu figürü için herhangi bir öncül mevcut değildir. Köln Başpiskoposu Gero (969–76) için yaptırılmış olup, Kuzey Avrupa'da kökenini bulan ve Doğu Ortodoksluğuna karşı Katolik Batı'nın simgesi haline gelecek İsa'nın ıstırabına kendini adayışın bilinen en eski örneğidir.

DOKUZUNCU BÖLÜM

Ortaçağ Hıristiyanlığı

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	y. 910 Cluny tarikatının kuruluşu
969–76 Gero Haçı (9.1)	962 I. Otto'nun Kutsal Roma imparatoru olarak taç giymesi
y. 980 Aziz Pantaleon, Köln (9.4)	
y. 1000 Lothar Haçı (9.2)	
1063 Venedik San Marco Katedrali inşasının başlatılması (9.14)	
	1066 İngiltere'nin Normanlar tarafından işgali
y. 1073–83 Bayeux Duvar Halısı (9.24)	
	1095–99 İlk Haçlı Seferi
y. 1120 Santiago de Compostela Katedrali (9.23)	1098 Sistersiyen tarikatının kuruluşu
1128 Durham Katedrali inşasının başlaması (9.33)	
1140–4 Saint-Denis, Paris yakınları (9.35)	
1194–1220 Chartres Katedrali (9.51)	1204 Haçlıların Konstantinopolis'i alışı
	1216 Dominiken tarikatının kuruluşu
y. 1220–36 Amiens Katedrali (9.43)	1225 *Roman de la Rose*
	1226 Assisili Aziz Francesco'nun ölümü
1228–53 San Francesco, Assisi (9.67)	
1260 Nicola Pisano, Pisa vaiz kürsüsü (9.75)	
	1274 Aziz Thomas Aquinas'ın ölümü
y. 1280–90 Cimabue, *Madonna* (9.73)	
	1291 Akka'nın düşüşü: Batı Asya'da Hıristiyan hükümranlığının sonu
y. 1304–12 Scrovegni (Arena) Şapeli (9.81)	
1308–11 Duccio, *Maestà* (9.79)	y. 1309–20 Dante, *İlahi Komedya*
	1337 İngiltere ile Fransa arasında Yüzyıl Savaşının başlaması
1339 Lorenzetti, *İyi Yönetim Alegorisi* (9.85)	
y. 1345 Venedik Dükler Sarayı inşasının başlaması (9.87)	
	1348 Kara Ölümün başlaması
	1353 Türklerin Avrupa'yı işgali
	Boccaccio, *Decameron*
y. 1395 *Wilton Diptliği* (9.88)	1374 Petrarch'ın ölümü
1395–1403 Sluter, Musa'nın Çeşmesi (9.91)	1387 Chaucer'ın *Canterbury Hikâyeleri*'ne başlaması



9.1 Gero Haçı, 969-76. Meşe, 1.87 m. Köln Katedrali, Almanya.

Angersli Bernard, bir kilise için İsa'nın çarmıhtaki halinden daha uygun düşen bir tasvir olmadığını 1020 civarında beyan etmişti. İsa'nın elleri, ayakları ve kasığındaki beş yara anlamına gelen *stigmata*'ların [yara izi] yaşayan bir erkeğin veya kadının vücudunda mucize eseri belirmesinin ilahi bir lütuf olduğuna da sadece Batı'da inanılmaktaydı. Bu izlere Assisili Aziz Francesco (bkz. s. 395) ve daha sonra –herhangi bir görünür işaret olmaksızın fakat acısını duyarak– Sienalı Aziz Katerina tarafından sahip olunmuştu. Sadece Batı'da "kendilerini kırbaçlayanların kardeşlik grubu" bu eylemi halk karşısında uygulamakta, böylelikle, on üçüncü yüzyıl başlarından bir yazara göre, seyredenler "sanki gözlerinin önünde Kurtarıcının Çilesini görmüş gibi gözyaşları dökmekteydiler." İncil hikâyelerini özellikle de İsa'nın Çilesini, bakanlara parçası olduklarını hissettirecek kadar canlı takdim etmek, Ortaçağ boyunca Batı Avrupa sanatçılarının başlıca amaçlarından biri olacak; tasvirleri Bizans'tan bu sebeple daha da ayrılacaktı.

İsa'nın farklı bir tasviri 965 ile 985 arasında Danimarka'nın Jelling şehrindeki büyük bir kaya parçası üstüne yontulmuştur (**9.3**). Burada İsa girift bir eziyet örgüsü içinde gösterilmektedir. Bu tür kıvrılmış ve düğümlenmiş urganlar ve sırımlar [ince ve uzun, esnek deri parçası-çn] esasen iki yüzyıl kadar önce Adalı (Insular) elyazmalarında resmedilmişti (bkz. s. 322-23). Ancak Jelling'dekiler, Nordik (Kuzey Avrupa) dünyasının doğa tanrıları ve büyülü tılsımlar dünyasında çoktan özümsenmiş bir İsa'yı çağrıştırmaktadır. Taş, runik alfabesiyle yazılmış yazıtın iddiasına göre "tüm Danimarka ve Norveç'i fethetmiş ve



9.2 Lothar Haçı, y. 1000. Altın, filigran, değerli taşlar ve *cloisonné* mineli, yüksekliği 49,8 cm. Aachen Minster Hazinesi, Aachen.





Ortaçağda Batı Avrupa.

Danimarkalıları Hıristiyan yapmış" Kral Harold Bluetooth'un emriyle yontulmuştur. İngiltere' de "Dan es" ve "Norsemen," Fransa'da "Norman" adı verilen bu halklar 100 yıldan uzun bir süre Hıristiyan Avrupa' da merhametsiz paganlar olarak korku salmışlardı. "Allah bizi Normanların azabından korusun" deyişi dokuzuncu yüzyılda birçok kilise duasına eklenen bir cümleydi. Harold Bluetooth'un Hıristiyanlığı tebaasına zorla kabul ettirme çabası başarısızlığa uğradı ve tahtan indirilmesine yol açtı. Danimarka ve Norveç'in değişimi bir yüzyıl daha aldı ve İsveç daha da uzun süre direndi. Ancak kuzeyin girift düz desenli sanatsal gelenekleri Batı Hıristiyanlığı coğrafyasında Ortaçağ sanatının yaratılmasına büyük katkıda bulunacaktı.



9.3 Runik alfabesiyle yazılmış yazıt, 965–85. Jelling, Danimarka. Granit, yüksekliği 2.44 m.

Aachen'daki Palatine Şapelinde bulunan, filigran yuvalarda yakut, ametist, zümrüt ve incilerin işlendiği muhteşem bir altın haç, çok az zaman sonraya tarihlenmesine rağmen hem anlamı hem de ruhu bakımından çok farklıdır (**9.2**). Mali kaynakları ne zaman el verse, Apokalipsis'e göre cennetteki Kudüs'ün inşa edileceği gibi, haçlar, liturji kapları ve rölik kutuları [röliker – ed.] bu dönemde değerli taşlarla kakmalı yapılmıştır. Bazen de üzerlerinde pagan konuları kazılı olsa bile antik dönemlerden

taşlar kullanılmıştır. Üç Güzellere dair böyle bir taş Aachen'daki haçın bir kenarındadır. Fakat en önemli taşlar dikkatle ve belli amaçlarla seçilmiştir: ortada Augustus'un imparatorluk armasıyla bir Roma cameosu, daha aşağıda Şarlman'ın (bkz. s. 326) torununun torunu Lorraine Kralı II. Lothar'ın (855–69) kaya kristalinden başı ve unvanıyla oyma baskı vardır. Bu tür *crux gemmata* yani değerli taşla yapılmış haç fikri, ilk Hıristiyan imparator Konstantin tarafından kabul edilmiş ambleme kadar geri gider. Bu çarpıcı örnek ise Batı'daki imparatorluğu yeniden kurma tutkusunun pençesindeki Kutsal Roma İmparatoru III. Otto (983-1002) için yapılmıştır. İsa'nın zaferini –*Christus triumphans*– Klasik imparatorluk tasviri simgelemektedir. Ancak diğer yüzünde ise, Başpiskopos Gero'nun çarmıhından ziyade Bizans resmi biçimine daha yakın, Baba Tanrı'nın elinin yukarıdan aşağıya erişerek Kutsal Ruh'un güvercini kuşatan çelengi tuttuğu, böylelikle Teslis'in üç şahsiyetinin temsil edildiği, ölmekte olan veya ölmüş İsa'nın bir gravürü vardır. İmparatorluk taç giyme törenlerinde gösterildiği için bu yüz din adamlarına, diğer yüz ise imparatora bakmaktaydı. Bu yolla, haç bir bütün olarak Kilise ile papa tarafından takdis edilip taç giydirilmiş imparatorun idaresindeki devletin Ortaçağ boyunca arzu edilen ancak nadiren başarılan birliğini temsil etmekteydi.

Erken Ortaçağ uygarlığının karmaşıklıklarının –Lothar Haçı bunun çok anlamlı bir örneğidir– kökeni Şarlman'ın 814'te ölümünün ardından gelen çalkantılı yüzyıllardadır. Onun kurduğu imparatorluk ölümünden on yıl kadar önce içeriden çökmeye başlamıştı. Daha sonra da şeklen soyundan gelenlerce idare edilen, günümüzdeki Almanya ve Fransa ile Hollanda'dan İsviçre'ye kadar uzanan merkezi bir şeride karşılık gelen üç bölgeye ayrılmış ve anarşiye sürüklenmişti. Ayrıca dışarıdan da daimi saldırılarla karşılaşmaktaydı. İspanya Müslümanları yağma ve köle peşinde Güney ve Orta Fransa'ya akınlar düzenlemekteydi. Vikingler kuzey ve batı sahillerini canından bezdirmiş ve nehirlerden iç bölgelere gemileriyle girmişlerdi – Köln, Rouen, Nantes, Orleans ve Bordeaux 888'de topluca ellerine geçmişti. Ardından yeni bir tehlike belirdi: Orta Asya'dan gelen Macarlar Avrupa'yı silip süpürerek, 899'da İtalya Pavia'ya ve 917'de güney Fransa'ya kadar girdiler. Macaristan'a geri çekilmeye zorlanmaları 924 yılını buldu ve bu tarihten sonra yerleşik hayata geçtiler.

Batı Franklarının kralı, 911'de daha sonraları Normandiya adı verilen bölgeye yerleşmiş Viking grubuna mülki haklar verdi. Önderleri dük unvanını aldı ve bir yıl sonra da vaftiz edildiler. Normanlar Ortaçağ Avrupa'sında, özelikle de papalar ile Kutsal Roma imparatorları arasındaki uzun mücadelede çok önemli bir rol oynayacaklardı. Bir grup Norman maceracısı 1053'te Güney İtalya'ya geçerek burada Bizans'ın Batı'daki son kolonisini işgal etti ve Dük William 1066'da İngiltere'nin fethini tamamlarken onlar da Müslümanları Sicilya'dan çıkardılar. Şarlman'ın ölümünü izleyen yüzyıl belki Avrupa tarihinin en çalkantılı yüzyılı olmakla birlikte, aynı zamanda Ortaçağ uygarlığının temellerinin de atıldığı bir dönemdi. Almanya ve Fransa, hükümdar hanelerinin idaresinde biçimlenmeye ve bireysel kültürlerini geliştirmeye bu dönemde başladılar. Ülkelerinde de bir vasalı feodal beyine bağlayan, karmaşık ilişkilerden –zincir halinde köylüden krala uzanan– yeni sosyal yapılar kuruldu. Günümüzde "feodal sistem" denilen bu yapılar, birden fazla türe sahipti ve hiçbiri sistematik nitelik taşımamaktaydı. Aynı şekilde Manastırlar da organik bir süreçle gelişip zaman içinde milletler üstü bir güç niteliğine kavuştu. Öte yandan sanatların tekrar canlanmaya başlaması onuncu yüzyılı buldu.

OTTO SANATI

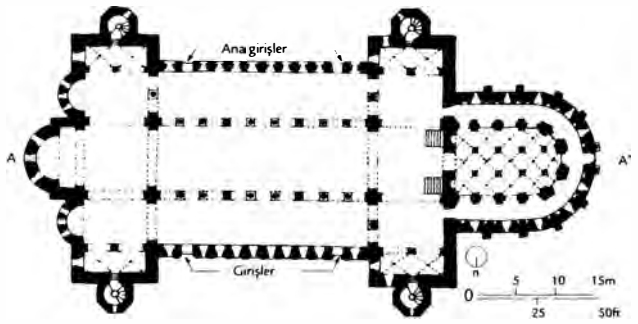
Korku yüzyılından çıkılarak yeniden canlanma, ilk defa Almanya'da Kral Heinrich (919-36) tarafından istikrarlı bir devletin tekrar kurulması, oğlu I. Otto'nun (936-73) bu devleti güçlendirmesi ve Papa tarafından 962'de Kutsal Roma imparatorları silsilesinin ilki olarak kendisine taç giydirilmesiyle meydana geldi. I. Otto'dan ve Almanya ile İtalya'yı 1056'ya kadar idare eden vârislerinden adını alan Otto sanatı, bazı bakımlardan güçlü emperyalist vurgularla Karolenj üslubunun bilinçli şekilde canlandırılışını ifade eder. I. Otto'nun en küçük kardeşi Başpiskopos Bruno tarafından masrafları karşılanan Köln'deki Aziz Pantaleon Manastır kilisesi, daha sonraki yüzyıllarda kilisenin geri kalanının tamirinde muhafaza edilen batı kesimi [westwork] bölümüne sahip planıyla Karolenj kiliselerini (örneğin, St Riquier; bkz. s. 327) anımsatır (**9.4**).

9.4 St Pantaleon, Köln, y. 980.



Aziz Pantaleon gibi etkileyici batı kesimi işi, tipik Otto tarzıdır. Bunun Karolenj kökenini yansıtmasının bir sebebi de iç mekânında Palatin Şapelindeki Şarlman'ın tahtı gibi, aşağıda nef ile diğer taraftaki yüksek altara bakan bir üst kat şapelini bünyesinde barındırmasıdır.

Fakat Otto sanatı, *Otto imperium* gibi Karolenj öncüllerinden ilham almış olsa da yönünü bütünüyle geçmişe çevirmemişti. Aziz Pantaleon'un batı kesimi işinin yekpare kütlesinde yeni bir cesaret ve örneğin Hildesheim'daki Aziz Michaelis'in iç mekânında yeni bir duygu vardır. Aziz Michaelis'in iki koro bölmesi, iki transepti ve batı cephesinde yarısı yeraltında bir şapel veya kripta üzerinde yükselen iki apsisi bulunur (**9.5**). Farklı alanlar böylelikle açıkça tanımlanmış, bununla beraber eşit karelere dayanan kontrollü bir matematiksel şemayla da bir arada tutulmuştur. Nef, köşelerde dayanma ayakları ve aralarında sütunlarla üç kareden oluşur. Almanya'da bir yüzyıldan fazla bir süre izlenecek sıra kemerlerin birbirini izleyen taşıma sistemi uygulanır. Bu karmaşık plan, erken Hıristiyan bazilikalarının her iki tarafta birbirini izleyen sütunlarla batı kapısından apsise doğruca giden monoton düzeninden ayrılmaktadır. Aziz Michaelis'in iç bölümü çevreleyici bir mekân



9.5 Aziz Michaelis'in planı, Hildesheim.

9.6 Aziz Michaelis'in iç mekânı, Hildesheim, Almanya, y. 1001-31 (1938 öncesi fotoğraf).





9.7 Sütun, rölyef detayları, y. 1015. Bronz, çapı 53,3 cm. civarında. Hildesheim Katedrali.

olarak anlaşılmış (**9.6**) ve ana girişler güney kanadına yerleştirilmiş ve böylece açıldıkları geçit yolları dengeli odak noktalarıyla ana eksene dik açılarda narteks vazifesi görmüştür. (Kilise II. Dünya Savaşında bütünüyle yıkılmış ve daha sonra tekrar inşa edilmiştir.)

Kilisenin banisi ve neredeyse kesin bilgilere göre mimarı Hildesheim piskoposu Aziz Bernard'ın (y. 960-1022, azizliğe yükseltilmesi 1193)'dır. III. Otto'nun (I. Otto'nun torunu) eskiden öğretmenliğini yapmış olan adı geçenin 1001'de Roma'yı ziyaretinde kendisine eşlik etmiş olması, bilinçli şekilde bazilikalı plandan vazgeçtiğini akla getirmektedir. Çağdaşı bir biyografi yazarı, onu "yazıda en önde, resimde tecrübeli, bilimde ve bronz dökümde ve ayrıca tüm mimari işlerde mükemmel" bir kişi sıfatlarıyla tanımlamıştır. Dolayısıyla Aziz Michaelis'in muazzam bronz işlerini (şimdi katedraldedir) ısmarlamaktan belki de daha fazlasını yapmıştı. Bunlardan biri 3,65 metre yüksekliğinde, Roma'daki Trayan ve Marcus Aurelius sütunlarından ilham almış (bkz. s. 205-7), ancak İsa'nın hayatını gösteren ve asıl halinde üstüne büyük bir haç konulmuş (1544'de tahrip edilmiştir) sarmal rölyef şeritli bir sütundur (**9.7**). Yaklaşık 4,5 metre yüksekliğinde, her biri tek parça kalın rölyefli figürlerle yekpare döküldüğü anlaşılan, bazı başların neredeyse müstakil ölçüye kavuştuğu (**9.8**) bir çift bronz kapı, hasar görmeden günümüze ulaşmıştır. Her bir kapıda sekiz sahne yer alır. Soldaki kapıda, Yaratılış Kitabı'ndan yukarıdan aşağıya doğru, sağdakinde ise İncil'den ters yönde okunurlar. Bu düzenleme Eski ve Yeni Ahit konularıyla yüzleşme imkânı tanımaktadır: Örneğin Âdem ile Havva'nın tut-



9.8 Eski ve Yeni Ahit sahnelerini gösteren bronz kapılar, y. 1015. Hildesheim Katedrali.

kusu, çarmıha gerilmesiyle eşleşirken; insanın düşüşü, günahlarından arınmasıyla karşılaştırılır. Elyazması minyatürlerde sık sık resimlenen ve tasarımcının muhtemelen incelediği bu konular, hiçbir zaman bu kadar doğal bir insanlık anlayışıyla ve dramatik ifade gücüyle işlenmemişti.

Odağın netliği öyledir ki sanki her vaka ani bir görüş ışıltısıyla sanatçının zihnine nakşedilmiş gibidir. Çıplak figürlerin klasik dönem kahraman çıplaklığıyla pek bir ilişkisi yoktur. Bunların, bir tür doğal kaba sabalığı, beden içindeki ruhun zayıflığını akla getiren zayıf uzuvları ve ağır gövdeleri vardır. Birbirleriyle ilk defa karşılaşan Âdem ile Havva titreyecek kadar utangaç gözükürler. Şeytana uyma sahnesinde kendilerine güvenlerini kazanırlar ancak yasak meyveyi yedikten sonra ve Tanrı suçlayarak parmağını uzatırken utanç içinde sinmişlerdir. Âdem kabahati Havva'ya atarken o da ayaklarının altındaki ejderha benzeri yılanı işaret eder.

Resimde de benzer şekilde daha büyük duyguları ifade arzusu hissedilir ve Otto döneminde kullanılmaya başlanan bir tür liturji kitabı olan *Pericope*'ta bu arzu biçim bulur. Bu kitaplarda metinler ayrılmış ve liturjik kullanımlarına göre düzenlenmişlerdir. Karolenj elyazmalarında, her İncil'in başında yer alan evangelistlerin "portreleri" için artık yer ayrılmamış; bunun yerine liturjik yıl festivallerinde anılan İsa'nın hayatındaki olaylar yansıtılmıştır. Bu konuların ilhamı, başlangıçta Bizans'tan alınmıştı (Otto dönemi sarayı ve Konstantinopolis arasındaki yakın bağlantılar 972'de II. Otto'nun bir Bizans prensesiyle evlenmesiyle perçinlenmişti). Ancak belirgin özelliklere sahip üsluplar kısa zamanda gelişti.

Bir grup olağanüstü güzellikteki elyazması, her ne kadar orada üretildiklerine dair kanıt ortada olmasa da Reichenau Manastırı (Konstanz Gölündeki bir adadadır) ile ilişkilendirilmiştir. III. Otto'nun İncil Kitabı'ndan bir minyatür bu üslubun belirgin örneğidir (**9.9**). İsa'nın müritlerinin ayaklarını yıkamaya hazırlanmasını tasvir etmektedir. Konstantinopolis'te Bizans imparatoru, Roma'da ise Papa tarafından bir alçakgönüllülük hareketi olarak her yıl kutlanmaktadır. (Papa

9.9 *Havarilerin Ayaklarını Yıkayan İsa*, III. Otto'nun İncil'inden, y. 1000. Parşömen üzerine mürekkep, boya ve varak. Bayerische Staatsbibliothek, Münih.



Kutsal Cuma'dan bir gün önce törenle 12 kişinin ayaklarını bugüne dek yıkamaktadır). Burada Bizans vasıtasıyla Klasik antik dönemden alınan ancak üzeri işlenmiş mücevherlerin haçlara veya rölik kutularına hakkedilmesi gibi bağlamı dışında kullanılan unsurlar mevcuttur. Bir Helenistik atlet heykeli, sağ taraftaki sandaletini çözen müritlerinden biri için uzak bir model teşkil etmiştir. Erken Hıristiyan sanatında olduğu gibi sakalsız İsa figürü, Aziz Petrus'un yer aldığı, hekimin hastasını iyileştirmesine dair daha da eski Roma rölyef yontularını andırmaktadır. İsa ve Aziz Petrus diğer figürlerden hiyerarşiye göre daha büyüktürler; İsa'nın sağ kolu takdis hareketini vurgulamak için büyük ölçüde uzatılırken, Aziz Petrus tüm Ortaçağ Avrupa'sında görsel dil olarak kısa zaman içinde âdet haline gelecek pandomim gösterisi tarzıyla ellerini kullanarak konuşmaktadır. En üstteki binalar da sahne manzaraları ve duvar resimleri anlamında Roma kökenlidir (5.28). Bununla beraber mekânsal derinlik kaybolmuş ve tüm binalar altın varakla doldurulmuş bir çerçevenin üstündeki simetrik motife girecek şekilde düzleştirilmişlerdir. Binalar, çerçeve içindeki saf altından cennet alanının üstündeki değil, önündeki dünyevi Kudüs olarak anlaşılmalı ve müritlerin dolaştığı sıradan atmosferik alandan ayrı tutulmalıdır.

Otto döneminin bu tipik minyatüründe klasik rasyonalizm duygusu bütünüyle kaybolmuştur. Bunun yerine kutsal bir anıtsallık, canlı bir maneviyat, gerçekliğe keskin bir dikkat gösteren tinsel ve düşsel bir nitelikle, yüzey desenlerinin akıcı hatları ve parlak renkleri tutkulu bir duyarlılıkla birleştirilmiştir. Bu tür bir araya gelişler ve sentezler, Otto dönemi sanatına ve hemen ardından gelen yüzyıllara karakteristik özelliklerini kazandırır. Köln Katedralindeki haç ve Hildesheim'daki bronz kapılarla birlikte bu minyatür, Avrupa sanat tarihinde yeni bir dönemin başlangıcının işaretini verir.

İTALYA'DA ROMANESK MİMARİ

Otto 961–2 yıllarında İtalya'ya girmiş, Macarların ve Sarazenlerin (Kuzey Afrika Arapları, İtalya'da geç Araplara verilen Latincede isimden türetilmiş bu isimle tanınıyordu) saldırılarının alevlendirdiği 100 yıl süren iç anarşiden sonra siyasi istikrarı yeniden kurmuştu. Bu durum sadece ekonomik canlanma değil, komünlerin veya şehir devletlerinin yükselişi için de uygun koşullar yarattı. Roma İmparatorluğunun çöküşünden beri İtalyan tarihindeki en önemli gelişme bu oldu ve kıtada siyasi ve kültürel hayatın her veçhesine izleyen yüzyıllar boyunca etkide bulundu.

Keşiş Raoul Glaber'in, 1000 yılı civarında yazdığına göre, "Tüm dünyada ve özellikle İtalya ve Galya'da öyle bir şey meydana geldi ki, kiliselerin birçoğu hâlâ göze hoş görünmesine ve bakıma ihtiyaç göstermemesine rağmen yeniden yapıldı: Hıristiyanlıktaki her millet kimin en güzel binalarda dua edeceğine dair rekabet içine girdi. Sanki dünya kendini sarsmış ve yaşlılığını üstünden atmış gibiydi ve her yerde kiliseler beyaz kıyafetlere bürünmekteydi." İtalya'da onuncu yüzyıl sonunda



9.10 San Miniato al Monte, Floransa, inşasının başlatılması 1018.

ve on birinci yüzyıl başında görülen bu kilise inşası veya yeniden inşasının patlaması, üslupta ani bir değişikliğe yol açmadı. Tutuculuk hâkimiyetini sürdürmekteydi. Erken Hıristiyan planları ve süsleme şemaları özellikle Roma'da canlandırıldı ve burada 1084'ten sonra tamamen yeniden inşa edilen San Clemente Kilisesi daha sonraları bir dördüncü yüzyıl bazilikasıyla karıştırılır hale bile geldi. Lombardiya'daki kilise mimarları, tuğla mimari üslubuna ilk defa 800 civarında kullanılan tuğla ve taş dolgu tonozla birlikte geri döndüler. (Milano içinde ve çevresindeki, dokuzuncu yüzyıl başları veya on birinci yüzyıla tarihlenen bazı kiliselerin ne zaman yapıldığı hakkında hâlâ çok fazla tereddüt yaşanmaktadır). Toskana'da da geleneksel planlara bağlı kalınmış ancak başta Pisa ve Floransa olmak üzere, dış cephelerde belirgin bir klasik üslup geliştirilmiştir. Buna bazen Toskana "Erken Rönesansı" denilir.

Floransa'ya bakan, 1018'de yapımına başlanmış San Miniato al Monte Kilisesi muhtemelen günümüze ulaşmış en eski örnektir (**9.10**). Genel hatlarıyla dış cephe, uzun nefin her iki yanındaki geçitleriyle iç mekânın bazilikal yapısını vurgular. Ancak (muhtemelen 1062'de tamamlanmış) alt kesimi üç gerçek ve simetri amacıyla iki sahte girişi çerçeveleyen Korint sütunlarıyla sığ bir kemer dizisidir. Daha sonra (on ikinci yüzyılda) yapılmış üst kısım ise saçaklıkla alınlık arasına eklenmiş klasik sayılamayacak sahte kemer dizileriyle klasik bir tapınak önü olarak tasarlanmıştır. Tüm yüzey gergin ve düzgün bir zarafete sahip beyaz ve yeşil mermerden geometrik desenlerle kaplanmış olup, bu da binaya daha ileri tarihli Toskana sanatının karakteristik niteliği olan vakur bir ölçülülük ve entelektüel bir keskinlik kazandırır. Floransa'nın en önemli dini binası olan, şehrin koruyucusu Vaftizci Yahya'ya adanmış Vaftizhane



9.11 Vaftizhane, Floransa, inşasının başlatılması 1152.

için de aynı üslup benimsenmiştir (**9.11**). Her iki bina da Floransa'nın kendisini bağımsız bir devlet olarak kabul ettirdiği yıllara tarihlenmektedir.

Floransa'nın 80 kilometre kadar batısında, sahil tarafındaki Pisa'da da kiliseler benzer geleneksel planlarla inşa edilmiş ancak dıştan giderek ayrıksılaşan bir üslupla dekore edilmiştir. Keşiş Raoul Glaber'in "kiliselerin beyaz kıyafetleri" yorumunu hiçbir yer Pisa'nın Piazza del Duomo yani Katedral Meydanı'ndaki kadar canlılıkla hatırlatmaz (**9.12**). Hafifçe pırıltılı bir etki katan siyah yatay ince hatlarla beyaz mermer kaplanmış Vaftizhane, katedral, eğik kule yani campanile ve duvarla çevrili mezarlık, güneşli günlerde gözleri neredeyse kör eden bir parlaklığa sahiptir. Katedralin yapımı 1063'de, lahdi duvara gömülü bir mimarın tasarımına göre başlatılmıştır. Lahdin üstünde Latince şöyle yazmaktadır:

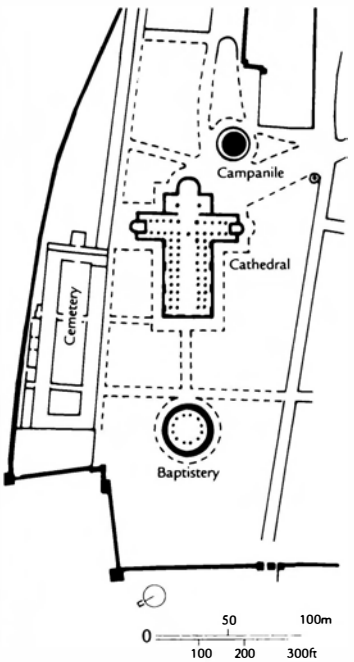
"Kar beyazı mermerden, hakikatte Buscheto'nun kabiliyetiyle yapılmış tapınağın eşi benzeri yoktur." Kemerler arasında birbirini izleyen pencereler ve baklava dilimli renkli mermerden sığ, görkemli bir şekilde azaltılmış sıra kemerlerin dikkat çekici süsleme planlarından herhalde Buscheto sorumluydu. Bu süslemeler, nef batıya genişletildiğinde ve inşası sırasında temelleri kaymaya başlayan Vaftizhanenin günümüzdeki "zemin katının" ön cephesinde (başlatılması 1152) ve ünlü eğik kulede yani campanilede (başlatılması 1173) korunmuştur.

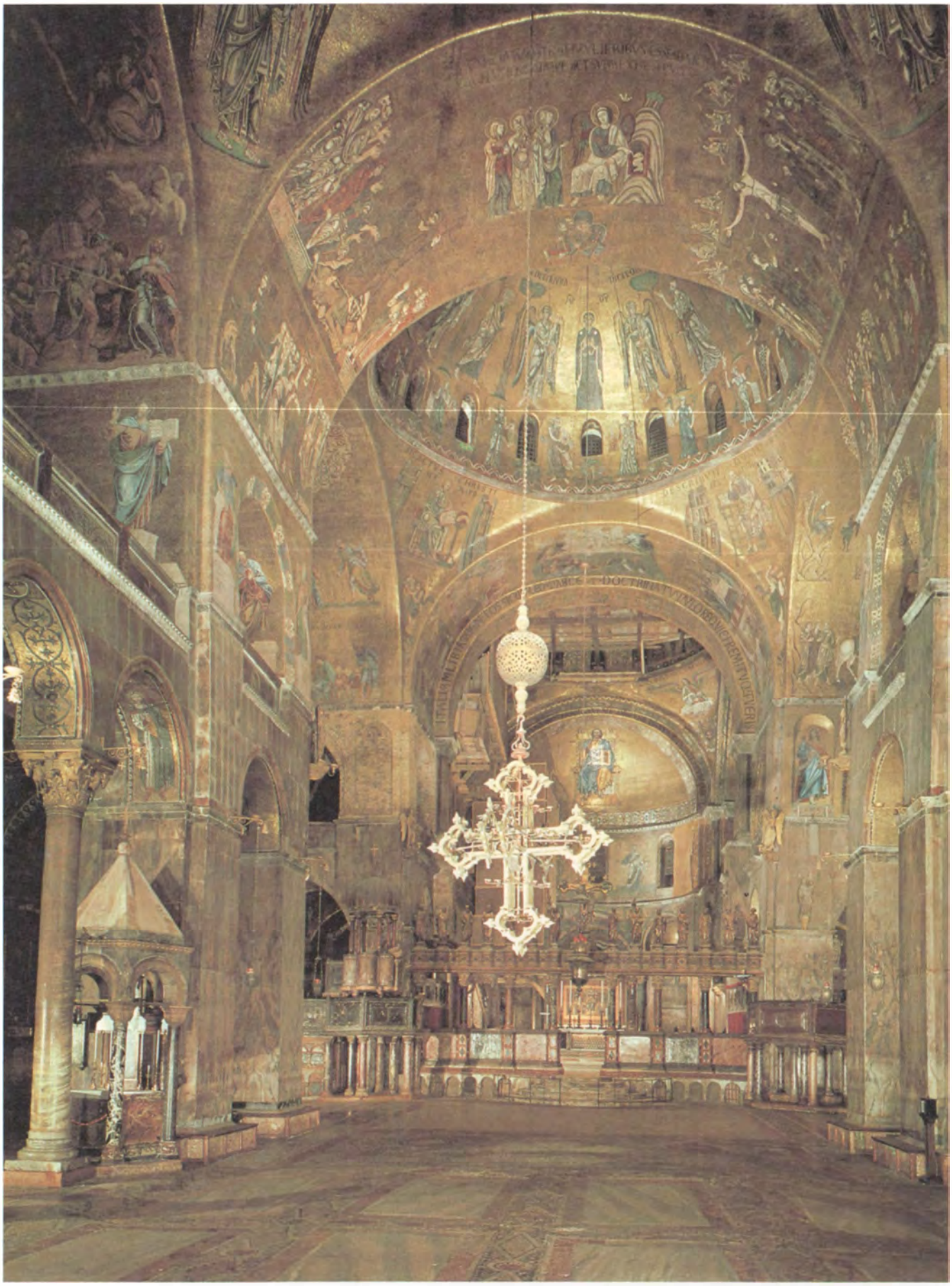
Binaları mermerle kaplama fikri elbette antik Roma'dan gelmekteydi (bkz. s. 188) ve Pisalılar Augustus'un zamanından beri kullanılan mermer ocaklarından istifade etme imkânına sahipti. Mermer, sütun gibi binalara ağırlık kazandırır. Pisa'da da sütunlar cömertçe, binalara eklenmek yerine müstakil kullanılmış; katedral ön cephesinde, apsiste veya campaniledeki loca veya açık galerileri desteklemiştir (**9.13**). Kilise ön cephelerinde bol miktarda sütun kullanımı, aşama aşama ülke içlerine yayılan (Floransa'ya gerçi pek erişmemiştir) ve Pisa'nın etkisinin eriştiği Sardinya, Korsika ve Güney İtalya'da (örneğin Apulia bölgesindeki Troia) hissedilen üslubunun belirgin karakteristiği haline gelmiştir.

9.12 Vaftizhane, Katedral ve Campanile, Pisa, 1063–1272.



9.13 Vaftizhane, Katedral ve Çan Kulesinin planı, Pisa.





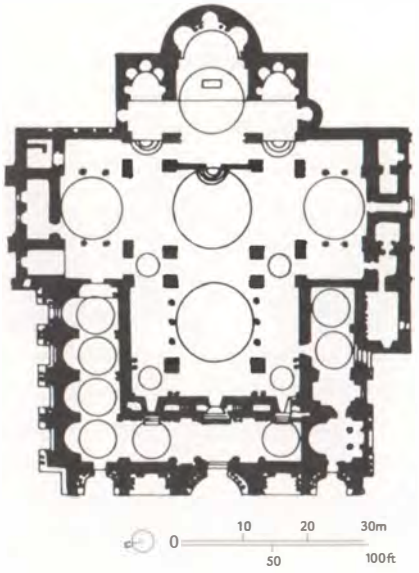
9.14 San Marco, Venedik, inşasının başlaması 1063.

Daha önceleri imparatorluk Roma'sının donanma üslerinden olan Pisa, Doğu Akdeniz ticaretinden elde ettiği zenginlik sayesinde on birinci yüzyılın başlarında özgür cumhuriyet olarak tanındı. Cenovalılarla ve sonraları da Normanlarla ittifak kurarak Müslümanlara karşı savaş başlattılar. Pisa Katedralinin inşaatının maddi kaynağını da Palermo Körfezinde 1062'de kazanılan savaşta Müslüman gemilerinden ele geçirilen ganimet sağladı. Dönemin bir tarih yazarına göre Pisalılar, "oy birliğiyle Kutsal Efendi'ye yaraşan ve tüm kâinatın hayranlığını toplayacak şahane bir tapınağın inşa edileceğini duyurdular." Doksan yıl sonra, rakip (Hıristiyan) bir Güney İtalya denizci şehri olan Amalfi'ye karşı kazandıkları zaferi kutlamak için de Vaftizhane'yi yaptırdılar. Dolayısıyla, Piazza del Duomo'daki bu azametli binalar, Pisalıların on ikinci yüzyılda Haçlıları Kutsal Topraklar'a taşımaktan elde ettikleri büyük kârlarla katbekat artan refahlarının ve iddialı genişlemelerin doğrudan yansımalarıdır. Bir anlamda, Yunan tapınakları gibi hem sivil hem de dini anlam taşıyan, gururlu bir cumhuriyetin anıtlarıdır. Belki önemli bir husus olarak binaların sipariş edenlerce –imparator, kral, papa veya piskopos– inşa ettirildiğinin belirtilmesinin alışılmış olduğu bir dönemde Pisalılar, bina kitabelerinde tek tek mimarların isimlerini kaydetmişlerdir: Katedral ön cephesini başlatan Buscheto, Rainaldo ve Vaftizhane'yi tasarlayan Diotisalvi gibi.

Pisa'daki bu binalar, ayrıca Floransa'daki San Miniato al Monte ve Vaftizhane binası "Romanesk" adıyla anılır. Aslında "bayağı Romalı" anlamına gelen bu terim, sütun ile sivri Gotik kemerin benimsenmesinden önce, yuvarlak kemeri kullanmaya devam eden Ortaçağ mimarisini sınıflandırmak için on dokuzuncu yüzyıl başlarında icat edilmiştir. Dolayısıyla, Pisa ve Floransa üsluplarından çok ayrı mimari üslupları (buradan hareketle resim ve heykeli) kapsar. Örneğin Almanya ve Fransa'daki büyük Manastır kiliseleri ve Norman Sicilya'sındaki, Roma'ya olduğu kadar İslam'a da borçlu oldukları binalar bu şekildedir. Öte yandan erken Venedik mimarisi genellikle bu kapsamın dışında kalır.

Venedik'teki San Marco özünde Bizans tarzıdır ve bir Yunan mimar tarafından 1063 civarında tasarlanmıştır. Planı, Konstantinopolis'teki biri merkezde, diğerleri her bir kol üzerindeki beş kubbesiyle Kutsal Havariler Kilisesini (yapımı onuncu yüzyıl, yıkılması 1469) yakından takip eder (**9.14, 9.15, 9.16**). Venedik Cumhuriyeti'nin seçilmiş liderleri Düklerin sarayına bağlı bir şapel olarak inşa edilmiş olup, Konstantinopolis'teki Ayasofya ile Aachendaki Palatin Şapeli'ne benzer işlevlere sahipti. Bu niteliğiyle, Pisa Katedralinden de daha bariz şekilde devletin gücünü gösteren bir anıttı. Az sayıda kilise her ne kadar loş ışıkları, gizemli mekânları ve çilekeş azizlerin duvarlardaki ve tavandaki pırıltılı mozaiklerden bakan süzülmüş yüzleriyle iç mekânlarında San Marco'dan daha derin bir manevi etki yaratmaktaysa da, hiçbiri bundan daha fazla dünyevi ve dini olmayan ideallerden ilham almamıştır. Venedik beşinci yüzyılda kuruldu ve kısa bir süre sonra, uzun zaman bağlı kalacağı Doğu İmparatorluğuna (Bizans) bağlandı. Dokuzuncu yüzyıldan sonra bu bağlılık şekilden ibaret kaldı ve gerçekte bağımsızlaşarak (demokratik değil de oligarşik bir cumhuriyetti) Kuzey Avrupa ile Batı Asya arasındaki ticaretten zenginleşti. Venedikliler Konstantinopolis'e bağımlılıklarını ancak işlerine geldiğinde tasdik ettiler. Öte yandan San Marco, 1063 ile 1094 arasında üç Bizans yanlısı Dükün idaresinde inşa edildi ve bunlardan biri de Bizans imparatorunun kız kardeşiyle evliydi. Tamamlanmasından kısa bir zaman sonra –yüksek altardaki altın altar panosu– Pala d'Oro ya Konstantinopolis'ten ithal edilen ya da Venedik'teki Bizans sanatçıları tarafından yapılan *cloisonné* mineli (sözlüğe bkz.) levhaların eklenmesiyle genişletildi (**9.17**). Son derece sofistike zarif hatlarla ve renklerle yapılmış bu levhalar döneminin en güzel Bizans sanat eserleri arasındadır.

9.15 San Marco'nun planı, Venedik.



9.16 San Marco, Venedik.





9.17 *Yargıç İsa ve Dört İncil Yazarı,* Pala d'oro detayı, 1105. Mine, altın ve değerli taşlar, 19.5 × 12 cm. San Marco, Venedik.

San Marco'nun (ve Pala d'Oro'nun) günümüzdeki görünümün büyük kısmı ileri tarihli işçiliklerin ve Venedik tarihindeki olayların sonucudur. Venedikliler 1204'de Müslümanlara karşı Haçlı Seferinin yönünü değiştirerek ve bunun yerine Konstantinopolis'e baskın düzenlenmesine önderlik ederek Bizans'la ilişkilerini tersine çevirdiler ve bu tarihten sonra bir süreliğine Doğu İmparatorluğunun hâkimi haline geldiler. İzleyen yüzyıllarda, Venedik Kuzey Avrupa'ya Doğu malları temin ederek daha da zenginleştikçe, San Marco'nun iç mekânı Bizans harici üsluplara ait mozaiklerle giderek dönüştürüldü. Pencereler, daha fazla duvar alanı kazanmak için dolduruldu, bu nedenle Bizanslı mimarların o kadar önem verdikleri ışık loşlaştı (bkz. s. 310). Dış mekâna, İslam ülkelerinde geliştirilen bir sistemle inşa edilen (bkz. s. 527) ve içeride mozaikler için mükemmel bir yüzey teşkil eden, yumru biçimli dış kovanların göze çarpmayan alçak Bizans kubbelerinin seviyesinin üzerine çıkarılarak inşa edilmesiyle daha da asalet kazandırıldı ve dış cepheye doğulu bir görünüm verildi. San Marco Venedik Cumhuriyeti'nin yükselerek uluslararası öneme sahip olmasını ve buradan hareketle Papalıktan dahi bağımsızlaşmasını simgelemektedir. Esasen piskoposluk kilisesi olan Venedik Katedrali, San Marco'ya kıyasla çok daha mütevazı bir binadır ve şehrin Dükler Sarayı ve iktidarın merkezini teşkil eden kısmından çok ayrı bir yerdedir.

KUZEY AVRUPA'DA ROMANESK SANAT VE MİMARİ

Fransa'da Romanesk sanat ve mimari, uzun ve kasvetli bir dönemden sonra on birinci yüzyıl sonlarında serpildi. Fransa, Şarlman İmparatorluğunun dağılması nedeniyle Almanya'dan çok daha fazla eziyet çekmişti; birçok şehri Vikingler, Müslümanlar ve Macarlar tarafından yerle bir edilmiş ve toparlanmaları zaman almıştı. Parça parça bağımsız dukalıklar ve kontlukları idare eden Batı Frank soyluları (bunlara Fransız denmesi henüz çok zordur) 987'de ön planda hiç yer almamış Hugh Capet'i kral olarak seçtiler. Bununla beraber kralın ve haleflerinin doğrudan denetimindeki Paris'in etrafındaki Île de France toprakları, şeklen vasalları olan hükümdarların topraklarından daha fakir ve küçüktü. Bu vasallar arasından Normandiya dükleri 1066'da İngiltere kralı oldular ve Manş Denizinin iki yanındaki müstesna bir örgütlenmeye sahip devletlerini yönetmekteydiler. Herhangi bir sivil hükümdardan daha fazla

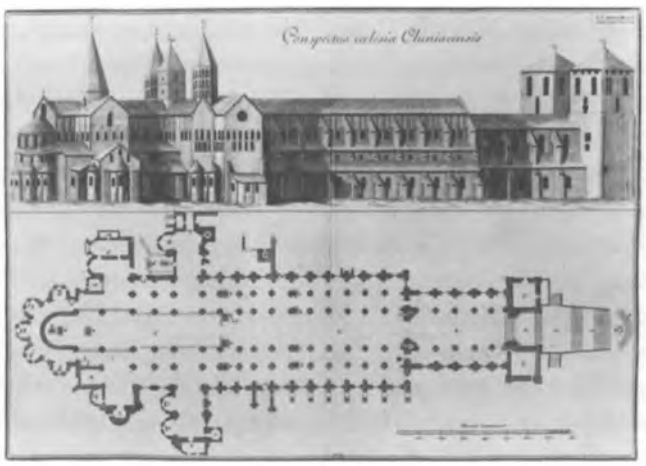
araziye sahip Kilise, birçok noktada dünyevi yapının üstünde yer alan ve onunla temas eden tek birleştirici kurumdu. Esasen bazı piskoposlar büyük feodal efendilerdi ve birçok piskopos ile Manastır başrahibi, hükümdar ailelerinin mensuplarıydı. Her şeye rağmen, önde gelen iki dini reform hareketi Fransız Manastırlarından –önce Cluny, sonra da Cîteaux– Batı Hıristiyanlığının geri kalanına buradan yayıldı ve görsel sanatlarda, özellikle hem dünyevi hem ruhani otoriteyi ifade eden mimaride sarsıcı sonuçlara yol açtı.

Aquitaine Dükü 910'da topraklarından geniş bir parçayı Cluny'de bir Manastır inşa edilmesi için bağışladığında, hem kilisenin hem de dünyevi otoritenin müdahalesinden bağımsız kalması gibi alışılmadık bir şart getirdi. Bu koşul Manastırı, (tefekküre dayanan dini hayata zarar vererek ve bazen de yok ederek) sivil otoritenin kontrolü altına girmiş Fransa'daki Manastır kurumlarından, ayrıca I. Otto'nun imparatorluk vakıfları haline getirdiği Almanya'daki benzerlerinden farklı kıldı. Bu benzersiz durumdan yararlanan Cluny'nin ikinci başrahibi Aziz Odo (879–942), reforme edilmiş Katolikliğin on birinci yüzyılda Kilise militanlığını ürettiği bir dizi haneyi otoritesi altında birleştirdi. (Alman imparatoru IV. Heinrich'i Canossa'da 1077'de küçük düşüren Papa VII. Gregory ve Avrupa'yı 1095'de ilk Haçlı Seferine çağıran II. Urban, kilise hayatlarına Cluny'de keşiş olarak başlamışlardı.) Cluny'deki ilk Manastır küçük gelince, taş tonozlu yeni bir kilisenin inşasına, Manastır avluları, yatakhaneler, yemekhaneler, çiftlik binaları vs ile birlikte 955'de açık bir dikdörtgen plan üzerinde başlandı. Yüzyıl sona ermeden ilave binalara ihtiyaç duyuldu ve daha büyük üçüncü bir kilisenin inşası y. 1085'de başladı. Bu kilise uzun zaman dünyanın en büyük kilisesi olarak kaldı (**9.18**). 1810 yılındaki yıkılışının ardından sadece transeptin güney ucu ayakta kaldı (**9.19**).

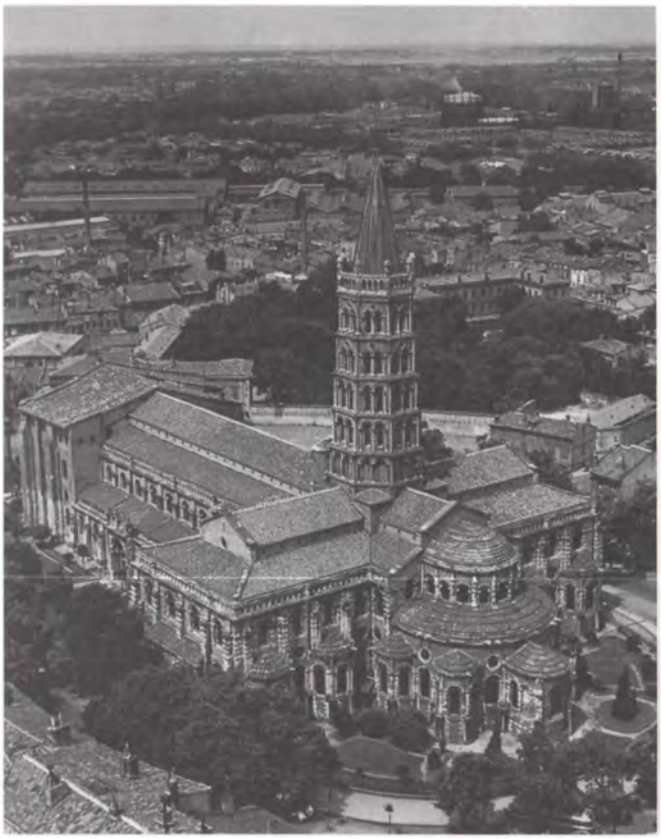
Cluny tarikatı, dini hayata ve Manastır örgütlenmesine, ayrıca kendisinin veya başka tarikatların kiliselerine yeni standartlar getirdi. Bunlar, ezici etki bırakan ihtişamda, cesurca planlanmış, azametli taş tonozlarla sağlam inşa edilmiş büyük yapılardı. Öte yandan, tarikatın kuruluşu sırasında başka yerlerde başlamış gelişmeleri hızlandırmanın ötesinde yeni bir mimari tarzı harekete geçirmedi. Cluny'deki üçüncü kilise ile çağdaş Toulouse'daki Saint-Sernin, çok daha küçük olmakla beraber aynı kökenleri paylaşmış ve formu aynı strüktür imkânları, işlevsel ihtiyaçlar ve manevi idealler tarafından belirlenmiştir (**9.20, 9.21, 9.22**). Pisa'da olduğu gibi erken Ortaçağda kilise neflerinin örtüldüğü ve halen de örtülmekte olduğu düz ve ahşap tavanlar yerine taş tonozların –köprü şeklinde kemerlerle güçlendirilen, nef boyunca tek parça büyük beşik-tonoz– kullanılması, ölçeklerin şartlarını belirlemiştir. Ahşap çatılı birçok Fransız kilisesi, dokuzuncu ve onuncu yüzyıl başlarının sorunlu zamanlarında yakılmıştı; ancak antik Roma sanatının büyük tonozlu yapılarının yeniden canlandırılması sadece –barış zamanlarında da mevcut bir tehlike olan– yangın riskini azaltmak için amaçlanmamıştı. Taş, daha asil ve ağır bir etki yaratmasının yanında özelikle Manastır kiliselerindeki dini ayinlerin önemli bir parçası haline gelen ve gür sesle söylenen Gregoryen ilahileri için de daha iyi bir akustik sağlamaktaydı. Saint-Sernin'de dış cephedeki vurgu, kararlılıkla koroyu ve yüksek altarı çevreleyen doğu ucuna verilmiştir (çifte kuleli batı ucu tamamlanmamıştır). Büyük apsisten ve ayrıca transeptin doğu duvarlarından küçük apsisler çıkarak, kesişme yerlerinin üzerinde yükselen büyük bir sekizgen kule ile taçlanmış yuvarlak kütle grubunu öne çıkarır (on üçüncü yüzyılda iki üst kat

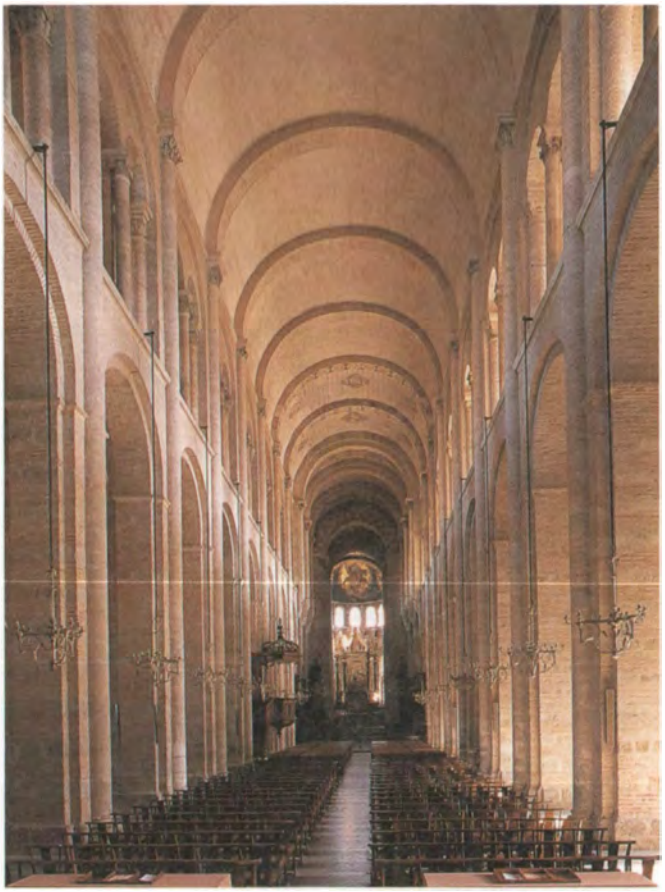
9.18 ÜSTTE Üçüncü Manastır Kilisesinin cephesi ve planı, Cluny, Fransa, y. 1085–1100 (bir 18. yüzyıl gravüründen).

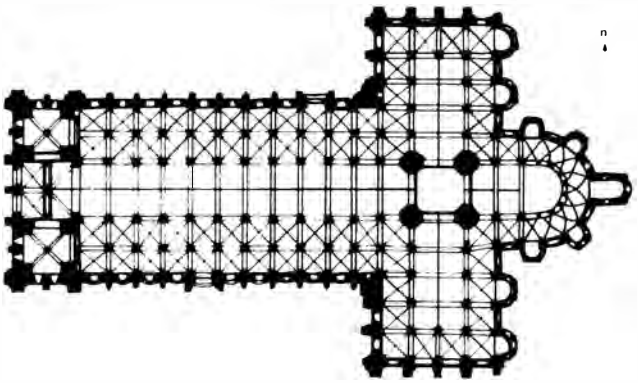
9.19 SAĞDA Transeptin güney kolu, üçüncü Manastır Kilisesi, Cluny, y. 1085–1100.











9.20 Saint-Sernin, Toulouse, Fransa, y. 1080-1120. (Kulenin üst kısmı 13. yüzyılda eklenmiştir.)

9.21 SAĞ, ÜST Saint-Serninin iç mekânının üst kısmı, Toulouse, y. 1080-1120.

9.22 SAĞ, ALT Saint-Sernin'in planı, Toulouse.

daha ilave edilerek yükseltilmiştir). Saint-Sernin, Augustin kaideleri hanesinin kilisesiydi (Aziz Benedict'in keşişler için belirlediği kadar ağır olmayan bir cemaat hayatı yaşayan rahipler; bkz. s. 328). Küçük apsisler, farklı rahiplerin ayinleri aynı anda yapabilecekleri şekilde altarlı şapelleri çevreler. Çok sayıda küçük şapeli birleşik bir organik yapı halinde bir araya getiren kilise planları, geçen yüz yıllık zaman içinde nispeten yeni ortaya çıkan, her rahibin günlük ayinlerin gerçekleştirilmesi ihtiyacına cevaben geliştirilmişti. Günlük ayin ve Manastırlarda rahiplerin sayısının artışı, onuncu yüzyıl ortalarındaki büyük dini reform hareketinin en dikkat çekici sonuçları arasındaydı. Ancak Saint-Sernin'deki apsisli şapeller, koro dehlizinden görülebilecek rölikleri sergilemek için de kullanılmaktaydı. Uzun nefler ve geçit yolları üzerinde galerileriyle geniş transeptler, gelen hacıları barındırmak için tasarlanmaktaydı. Zira Saint-Sernin, Fransa'dan İspanya'nın kuzeybatı köşesindeki Santiago de Compostela'da bulunan Aziz Yakup mabedine uzanan yol üzerine inşa edilmiş çok sayıdaki "hacı kiliseleri"nden biriydi.

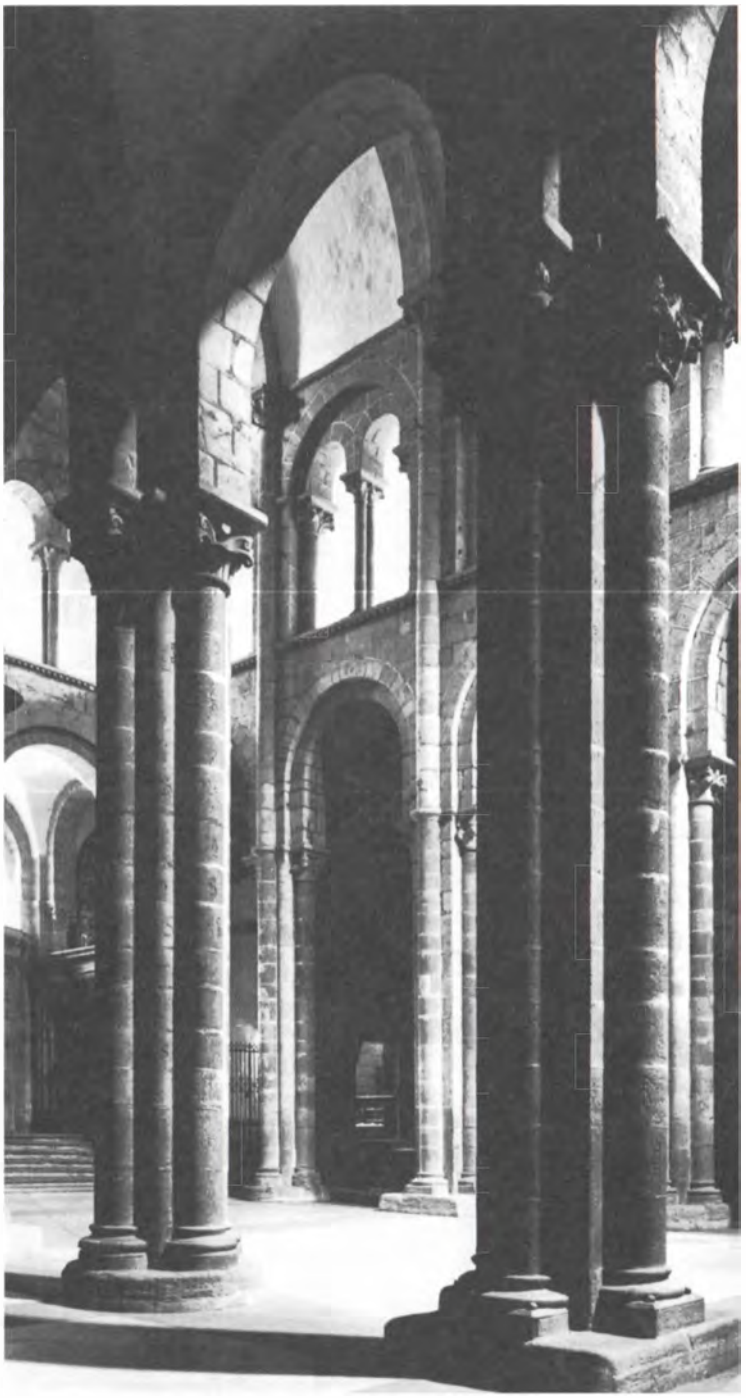
Santiago de Compostela Katedrali, belki de en etkileyici Romanesk iç mekâna sahip olarak Saint-Sernin'den daha haşmetlidir (**9.23**). Muazzam bir beşik tonoz, mekânı bileşenlerine ayıran, görsel ve yapısal açıdan uyumlu bir bütün halinde bağlayan dört birleşik sütunlu gövdeye sahip taştan kare dayanma ayaklarıyla desteklenir. Sütun gövdelerinden biri, çapraz kemeri taşıması için nefin 21 metre yüksekliğine kadar uzatılmış, diğer taraftaki ise yan nef kemerini taşımaktadır. Diğer ikisi ise kolonlu, yuvarlak başlı kemer dizisini taşır ve galerinin çifte kemer dizisinde tekrar ortaya çıkması için taş duvar içinden devam ettirilmiş gibi görünmektedir. Orta nefteki ışıklandırma, yan neflerin ve galerilerin dış pencerelerinden süzülerek dolaylı yoldan sağlanır, ancak kesişme yerinde doğrudan alınır ve orta alanı güneş ışığıyla doldurarak duvar ve ayakların sabit kütlesini vurgular. Neredeyse kesintisiz kâğir, kare veya yuvarlak kahverengi granit bloklar, bu azametli iç mekânın geometrik bakımdan sade hacmini tanımlar. Sağlam, vakur ve esnekliğe yer vermeyen kendine güveniyle Romanesk üslubun bir örneğini teşkil eder. Burada hiçbir yerde olmadığı kadar

çok –antik Roma bazilikaları ve tapınaklarından ziyade– Roma mühendisliği ve kullanışlı mimarisinde bulunan kökenleri hissedilir. Ortaçağın çalkantıları üzerinde ağırbaşlı bir sükûnetle yükselerek, Tanrı'nın Zekeriya Peygambere sözlerini hatırlatır: "Ey umut mahkûmları, müstahkem mevkinize dönün."

Dante Alighieri *La Vita Nuova* ("Yeni Hayat," y. 1292)'da "Hacı kelimesi geniş ve dar anlamda anlaşılabilir" diye yazmıştır. "Geniş anlamda memleketinden çıkmış herkes hacıydı. Dar anlamda ise sadece Aziz Yakup mabedine seyahat eden veya oradan gelen kişidir."

On birinci yüzyıl başlarından itibaren, artan erkek ve kadın kalabalıkları bazen 1600 kilometre yolu ve Fransa yollarından Kuzey İspanya'nın haşin doğasını aşarak Santiago de Compostela'ya gitmekteydi. Diğer türbelere nazaran burasının neden daha fazla hacı çektiğini açıklamak zordur. Kudüs'ün çok uzak kaldığı ve Roma'nın ise çok kolay gözüktüğü bir dönemde, nispeten zorlu ulaşımı çelişkili biçimde lehine işlemiş olabilir. Her hâlükârda, Compostela'ya seyahat eden hacılara yol üstündeki binaları pansiyon vazifesi gören Augustinus ve diğer dini tarikatlar tarafından yardım edilmekteydi. Bazen bunun karşığılında bağışlardan büyük kazanç sağlamaktaydılar. İnsanlar farklı sebeplerle gitmekteydi – ilahi lütuflar için teşekkür etmek, yolculuğun sonundaki dualardan yararlanmak, çoğu zaman nedamet getirmek, Batı Avrupa dini düşüncesini saran günah duygusundan kurtulmak gibi. Haclar, Ortaçağda ruhbanlarla cemaati, zenginlerle fakirleri, farklı bölgeleri ve dilleri bir araya getiren; dünyevi olduğu kadar dini kültürün de yayılmasını hızlandıran birleştirici bir güçtü.

Dini sanat gibi dünyevi sanat ve kültür de Kilisenin hamiliğine dayanmaktaydı. Önde gelen kilise mensupları Manastırlarda öğrendikleri klasik Latince ile yalnız ilahileri ve azizlerin hayatını değil, ayrıca Ovid'in tarzına benzeterek, kaygısız gençlik günlerinin geçip gitmesini, şöyle anıyordu: "yakan bir arzuyla severken aklım dalar, uzaklara giderdi." Fakat aynı zamanda Fransızcada kadınların dikiş dikerken söyledikleri sevimli *chansons de to* ile şövalyelerin kahramanlıklarını anlatan destansı *chansons de geste* şarkıları da kendini belli etmeye başlamıştı. Bu ikinci tür şiirler, kadınlar –rivayetlere göre Fatih William'ın eşi Matilda– tarafından işlendiği söylenen Bayeux Duvar Halılarının (gerçek anlamda bir duvar halısı değil de, 73 metre uzunluğunda, renkli yünlerle işlenmiş keten kumaştır) anlatıldığı hikâyelerde görsel karşılığını bulur. Sözler ve resimlerle bu halı, İngiltere'nin Normanlarca fethine kadar yaşanan olayları her birine bir figürün egemen olduğu farklı sahne dizileri halinde anlatır (**9.24**). Eylemler, ani, sert ve fakat ifade gücüne sahip hareketler vurgulanır. Dönemin giysileri, zırhları, at koşumları, at arabaları ve teknelerinin ayrıntılarına özen gösterilir. Çoğu âdetlere uygun hale getirilmekle beraber, iptidai düzeyde bazı natüralist etkiler verilmeye çalışılmıştır: her bir gruptaki figürler aynı boyda olup, rütbeye göre ölçüleri saptanmıştır; uzaktaki tekneler ön taraftakine göre hissedilir ölçüde daha küçüktür. Aynı dönemde başka figüratif duvar örtülerinin yapıldığı bilinmektedir ancak hiçbiri korunamamış-



9.23 Santiago de Compostela Katedrali, İspanya, y. 1120

tır. On birinci yüzyılda başrahip ve başkeşişlerin evlerinin yanı sıra feodallerin şatolarını süslediği kaydedilen dünyevi sanat eserlerinden de pek bir şey günümüze ulaşmamıştır.

Manastırların, özellikle de Cluny'nin zenginliğinin artması ile rahip ve keşişlerin giderek daha lüks hayatlar sürmesi, Manastır reformu çağrılarını teşvik etti. Dijon'un 15 kilometre kadar güneyindeki Cîteaux'da daha katı bir anlayışa sahip Sistersiyen tarikatı 1098'de kuruldu. Burada, Aziz Benedict'in eski kuralı uyarınca, keşişlerin ayakta geçirdikleri saatler, çalışma ve dua olarak bölündü. Çalışmalarına dini tasvirler kadar bazen günlük hayattan sahnelerle elyazmalarının minyatürlenmesi



9.24 *Donanma Demir Alıyor*, Bayeux Duvar Halısından detay, y. 1073–83. Keten üstüne yün işleme, yüksekliği 50,8 cm. Bayeux Duvar Halısı Müzesi, Bayeux Belediyesinin özel izniyle.

(sözlüğe bkz.) de dâhildi. Burada örneğin Eyüp Kitabı'nın bir tefsirinde iki kardeş, fakirliklerini ortaya koydukları eski püskü kıyafetleriyle bir ağaç kütüğünü ayırıp Q harfi çizerken gösterilir (**9.25**). Bununla beraber, bu tür masum görünüşlü ilgisiz konular, Manastır kurallarının ihlalini sert bir şekilde eleştirenlerden, Sistersiyen tarikatının başına 1134'de geçen Aziz Clairvauxlu Bernard'ın (1090–1153) tepkisini çekmiştir. Manastırlara özellikle de Cluny tarikatına sızan dünyevi havayı kınayan 1127 tarihli bir mektubunda oyma süslemelerinin o güne dek yazılmış en canlı tasvirini vermektedir:

> *Manastır avlularında okumaya kendilerini vermiş kardeşlerimin gözleri önünde bu ucubelerin, bu şekilsiz biçimliliklerin ve biçimli şekilsizliklerin ne işi var? Bu kirli maymunlar? Bu öfkeli aslanlar? Şu çarpışan savaşçılar? Borularını öttüren avcılar? Orada bir başın altında birkaç gövde dikkati çeker: Bir tarafta da tek bir beden üstünde birkaç baş vardır. Şurada yılan kuyruklu dört ayaklı bir hayvan görürsünüz; beride hayvan kafalı bir balık durur. İlerideki bir hayvan ön taraftan ata arka taraftan keçiye benzer; buradaki boynuzlu bir hayvan bir atın arka tarafını sergiler. Öyledir ki, her tarafta beliren zengin ve şaşkınlık verici bu mermer biçim çeşitlerini seyretmek elyazmalarını okumaktan çok daha fazla zevk verir ve Tanrı'nın Kanununu okumaktan ziyade tüm gününü bunlara teker teker bakarak geçirirsin.*
>
> (Clairvauxlu Aziz Bernard, *Apologia ad Willelmum Abbatem Sancti Theodorici*, çev. E. Panofsky)

Aziz Bernard bu kınamayı yazdığında, Fransız Romanesk sanatı zirvesindeydi. Geniş ölçekli taş oymacılık Roma İmparatorluğunun çöküşünden beri Avrupa'da çok az uygulanmıştı. Şimdi ise uzun bir kışın ardından çiçeklerin bir arada açması gibi Orta ve Güney Fransa'da birçok yerel üslup gelişmekteydi. Bu da neredeyse münhasıran sütun başlıkları ile kiliselerin dış ana girişleriyle sınırlıydı. Rölyefle yontulmuş, kapı üstündeki lentoya dayanan, geniş bir yarı dairesel alınlık tablası (typanum) (sözlüğe bkz.) ile genellikle başka yontmaları da bulunan pervazlardan oluşan Romanesk portal, 1100 civarında karakteristik biçimini almıştı. İsa her zaman ortada gösterilip, tüm diğer figürleri gölgede bırakırken, en sevilen konu son yargıydı. İbadete gelenler her şeyi gören Hâkim-i Mutlak'ın sert bakışları altında kiliseye girerlerdi. Orta Fransa'daki Autun Katedralinin batı kapısının üstündeki sahne, (**9.26**) sofistike bir çizgi zarafetini büyük bir dramatik yoğunlukla birleştiren üslubun ustası eserleri günümüze dek ulaşmış, ismi bilinen çok az Romanesk sanatçılardan Gislebertus tarafından imzalanmış olması nedeniyle özeldir. Eski Mısır sanatında tasvir edilenler gibi – İsa'nın sol elindeki ölülerin ruhları, sanki tartılıyormuş gibi bir sahnede gösterilirler (3.21). Çenelerini açmış zebaniler, lanetlenenlerin ruhlarını kovalarken, küçük figürler son derece kibar yüzleri ve elleriyle narin meleklerin kusursuzca kıvrım verilmiş kıyafetlerine yapışır ve onların arkalarında saklanırlar. Muazzam kompozisyonun bir başka kısmında, selamete ermiş hacılar vardır. Bunlardan bir tanesi (Aziz Yakup'un simgesi) midye kabuğunu taşıyarak Santiago de Compostela'ya ziyaretle günahlarından arındığına, haç takan bir diğeri ise Kudüs'ü ziyaretinin faydalarına işaret eder. Aynı şekilde, cehennemlikler

9.25 Eyüp Kitabındaki Aziz Gregory'nin *Değerlerinden* baştaki Q detay, 1111. Parşömen üzerine mürekkep ve boya. Bibliothèque Municipale, Dijon (MS 170, fol. 41).





9.26 Gislebertus, alınlık tablası, Autun Katedrali, Fransa, y. 1130.



9.27 ALTTA, SOLDA La Madeleine'in giriş kapısı, Vézelay, Fransa, y. 1120–32.

9.28 ALTTA Giriş kapısının aralama ayağı, Manastır Kilisesi, Souillac, Périgord, Fransa, y. 1125.



arasında Kiliseye bağışları kısıtlayan ölümcül cimrilik günahını işlemiş pintinin de bulunması önem taşır. V ézelay' daki Cluny Manastırı ve hac kilisesinin narteksinden (sözlüğe bkz.) nefıne giriş kapısının üzerindeki heykeller daha da güçlü yontulmuş-

tur. (**9.27**). İsa ortada tahtında oturmakta, havarilerini kâfirleri dine döndürmek için görevlerine yollamakta, hastaları iyileştirmekte, cinleri ele geçirdikleri ruhlardan kovmaktadır. Tüm bunlar lento ile içteki başkemer (sözlüğe bkz.) üzerinde göste-

rilir. Dıştaki başkemerin yarım dairesi üzerinde "Ayları Temsil Eden İşler" ile meşgul insan figürleri, ayrıca pagan tanrılarının Ortaçağ boyunca yaşamlarını sürdürdükleri, burada ise İsa'nın yılın döngüsü üzerindeki hâkimiyetini belirten yıldız falı işaretleri bulunur.

En üstte bir adam vücudunu tam bir daire haline gelecek şekilde döndürmüştür – Minos değerli taşlarına kadar giden eskilikte ve mânâsı belirsiz bir tasvir. Küçük figürler arasında Plinius tarafından anlatılmış ve Ortaçağ hayal dünyasına yedinci yüzyıl piskoposlarından Sevillalı İsodar'ın ansiklopedik yazılarıyla tanıtılmış uzak ülkelerin sakinleri (İsa'nın başının sol tarafında), köpek başlı adamlar ve (lentonun sağında) büyük kanat benzeri kulakları olan insanlar bulunur. Fakat burada, Yeşaya'dan havarilik görevi olarak anlaşılan bir paragraf ile on ikinci yüzyıl başlarında Haçlılar tarafından Kutsal Toprakların "kurtarılması"na (1099) ilişkin kehaneti tasvir etmektedirler. Eski Ahit, Yeni Ahit ve yerel ilgi konularının birbiriyle bütünleştirilmesi, Ortaçağ düşüncesi ve sanatının çok karakteristik bir özelliğidir.

Bu azametli alınlık tablasının heykeltıraşının, elyazması kitapların minyatürlerinden çok şey öğrendiği bellidir – İsa'nın sol dizindeki örtünün hat yazısı gibi kıvrılması buna örnektir. Bununla beraber figürlerin dikkat çekici bir üç boyutlu önemi vardır. Elyazması kitap minyatürcüsünün alışılagelmiş şekilde dizlerini toplayarak oturan pozu, İsa taşın içinden canlanıp çıkacakmış gibi görünecek şekilde uyarlanmıştır. Aralama ayağının (sözlüğe bkz.) üzerindeki Vaftizci Yahya'nın lentoyu bölerek çıkması gibi, başı içteki başkemeri bölmektedir. Kemerin yarım dairesi alınlık tablasının kompozisyonunu sınırlandırmaksızın belirlemiş; bu yolla, gerçekte herhangi bir strüktürel amaca veya işleve sahip olmasa da, görsel açıdan binanın dokusunun parçası olarak kalmıştır. (Ağırlığını kaldırması için özel bir orta öğe olan aralama ayağına ihtiyaç duymaktadır.) Tek öncülü Bizans kiliselerindeki apsis yarı kubbesi veya mozaik aylamalar olan alınlık tablasının varoluş sebebi, rölyef heykeli için bir zemin sağlamaktır (7.28, 7.42). Bütün Ortaçağ yontuları gibi parlak renklerle boyandığı için alınlık tablasının boyalı yüzeyini hâlâ koruduğu dönemlerde yarattığı etkinin benzerliği herhalde çarpıcıydı. Bizans apsis mozaiği gibi alınlık tablası bir cennet tasviri sunmakta, binayı kutsal Kudüs'teki prototipi ile ilişkilendirmektedir. Bunun taşa yontulması ve hacılarla diğer ziyaretçilerin ilgisinin çekilmesi için dış mekâna yerleştirilmesi fikri Fransa'da geliştirilmiştir.

Alınlık tablasının lentosunu taşıyan aralama ayağı da çok zengin yontulurdu. Güneybatı Fransa'nın Souillac şehrinde en özgü biçimi verilmişti (**9.28**). Başlarını döndürmüş canavar kuşlar, büyük gagalarıyla asılı duran hayvanları yakalamakta, birbirlerinin üzerine çıkarak sütunun tepesine tırmanmakta, kuşlardan biri burada çıplak bir insana saldırmaktadır. Adalı [Insular] dönemi elyazmalarının kenarlarındaki yaratıklardan (7.58) daha azgındırlar ve Rennes Piskoposu Marbod'un (y. 1035-1123) tasvir ettiği üzere insan ruhlarına saldıran kötü



9.29 Huylu Rainer, İsa'nın Yahya tarafından vaftiz edilmesi, Vaftiz kabı, 1107-18. Bronz, yüksekliği 63,5 cm. St Barthélémy, Liège, Belçika.

ruhları kişileştirmektedirler. Aziz Bernard'ın tepkisini uyandıran (bkz. s. 370) Güney Fransa'daki kiliselerin sütun başlıklarındaki bu tür yontulardı.

O dönemlerde Kutsal Roma İmparatorluğunun kuzeydoğu sınırında yer alan müreffeh Meuse Vadisinin (Belçika'daki) Liège şehrindeki yaklaşık aynı dönemden bir bronz vaftiz kabı tamamen farklı bir tür heykeli aniden ortaya çıkarmıştır (**9.29**). Vaftiz kabı, içinde 12 öküzün taşıdığı "dökme deniz" denilen muazzam bir teknenin durduğu Kudüs'teki Süleyman'ın tapınağının ön avlusundan esinlenmiştir. İsa'nın Aziz Yahya tarafından vaftizi ve diğer dört vaftiz sahnesindeki figürler öyle güzel tasarlanmıştır ki, yüzeyden tutulup alınabilecekmiş gibi izlenim verirler. Vücut oranları, pozları, vücut hareketleri ve giysileri; Bizans, Karolenj ve hatta erken Hıristiyan sanatının çok ötesine geçerek Klasik modelleri akla getirir. Kısmen çıplak atletik bedenleri, antik Yunan gençlerinin pürüzsüz tenlerine hatta saç şekillerine sahiptir. Bunlarla Hildesheim kapılarındaki çıplak Âdem (9.8) veya Fransız Romanesk alınlık tablaları arasındaki tezat çok çarpıcıdır. Liège vaftiz kabının, bilindiği üzere Huylu Rainer olarak bilinen heykeltıraşı, antik Yunan heykellerini büyük olasılıkla görmüştür. Belki de 1096'da Konstantinopolis'ten geçerek Kutsal Topraklara giden Bouillonlu Godfreynin ordusundaki haçlı askerleri arasındaydı. Konstantinopolis çok sayıda antik Yunan heykeli örneğinin hâlâ görülebileceği bir yerdi. (Roma'da bu tarihlerde ayakta çok az heykel kalmıştı.) Bu figürlerin neredeyse kelimesi kelimesine Klasik tarzı erken Ortaçağ sanatında benzersizdir.

Bu tarihlerde Meuse bölgesinde elyazması minyatürcülüğünde kıyas edilebilecek herhangi bir eser bulunmamasına rağmen zengin ve önemli Stavelot (Belçika) Manastırındaki tahtta oturan İsa minyatüründe olduğu gibi anıtsallığa yönelen bir eğilim barizdir (**9.30**). Modelleme daha cesurca, hatlar



9.30 *Tahta oturan İsa*, Stavelot İncil'inden sayfa, 1093-7. Parşömen üzerine mürekkep ve boya, 57.5 × 37 cm. British Library, Londra.

öncesine göre çok daha kararlı çizilmiş, korkulu dokunuşlar sadece eteğin kıvrımlarında görülür. Dahası İsa, kenar fretini kısmen örten din adamlarının sembollerini taşıyan madalyonlara taşarak çerçevenin dışına çıkmaktadır. Tasarım zeminin üstüne yerleştirilen mineli veya kabartmalı levhalar gibi farklı unsurlardan oluşturulmuştur. Aslına bakılırsa, resmin, Meuse bölgesinin o dönemde meşhur olduğu *champlevé* mine işçiliği (sözlüğe bkz.) başta olmak üzere metal işçiliğine şükran borcu olduğu da düşünülebilir.

Romanesk Mimaride Yenilikler

Almanya ve Fransa'da on birinci yüzyılın sonunda meydana gelen büyük öneme sahip mimari gelişmeler, en azından daha çok ahenkli etki yaratmak yönündeki birbirine benzeyen taleplerden doğmuştu. Büyük ölçekli taş tonozlar için gerekli teknik bilgi ve beceri, daha önce gördüğümüz gibi (s. 367-68) bu yüzyılın ortalarında tekrar kazanılmakta, kiliselerin nefleri basit beşik tonozlarla veya çapraz yerleştirilmiş beşik tonoz dizileriyle örtülmekteydi. Yaratıcı bir alternatif olarak çapraz sistem, 1066'dan bir süre sonra çok farklı çeşitlemelerle tonozları yapılan, bu bakımdan neredeyse bir deneysel atölyeye benzeyen Tournus'daki Saint Philibert'de varlığını korumaktadır. Muhtemelen bu iki ana sistemi yani beşik ve çapraz tonozu geliştirirken haçvari tonozun (sözlüğe bkz.) –yarısı birinden, diğer yarısı öbüründen– avantajları açığa çıkmış olmalıdır. İnşaat sırasında güçlük çıkartan ağırlığın tüm duvar tarafından taşınması yerine haçvari tonozda ağırlık dört köşe noktası tarafından taşınır. Haçvari tonozlar ilk defa, 1030'da düz ahşap tavanla yapılmış Rhineland, Speyer'deki kasvetli bir imparatorluk katedraline, 1032 ile 1106 arasında yeniden model verilip geniş nefi örtülürken kullanıldı (**9.31**).

14 metre genişliğinde ve 33 metre yüksekliğindeki nef, Cluny'den daha geniş ve yüksek (12 metre genişliğinde ve 30 metre yüksekliğindedir), Beauvais'deki en yüksek Gotik neften bir miktar kısadır. Frank imparatorlarının hanedan panteonuna yaraşır şekilde azametli ve sade Speyer Katedrali, Alman Romanesk üslubunun tüm meydan okumasına ve kendine güvenine sahiptir. Sert görkemiyle Roma su kemerlerini hatırlatan sağır sıra kemerleri oluşturan, dönüşümlü birleşik gövdeleriyle muazzam dayanma ayakları, nefin çevresinde dizilidir. Muhtemelen 160 kilometre uzaklıktaki Trier şehrinin Roma bazilikasının cephesinden esinlenilmiştir. Speyer Katedralinin dış cephesi maalesef çok değiştirilmiş, ancak ilk halindeki muhteşem iki transept ve koro bölmesine hâkim –sekizgen, yuvarlak ve kare– kuleleri, aynı dönemde yapılan Koblenz yakınlarındaki Maria Laach Manastır kilisesinde daha küçük ölçülerde hâlâ görülebilir. (**9.32**).

9.31 Speyer Katedralinin iç mekânı, Almanya, y. 1082-1106.





9.32 Maria Laach Kilisesi, Koblenz yakınları, Almanya, 11. yüzyıl sonları.

Speyer'deki büyük tonozlar, beşik tonozların tam anlamıyla birbirine geçmesiyle şekillendirilmemiştir. Hatırı sayılır miktarda çapraz kemerle güçlendirilmesine gerek duyulsa da, yine de çok önemli bir adım atılmıştı. Daha da önemlisi –eski Roma kaburgaları gibi gömülerek değil de, aralardaki üçgen ağlar doldurulmadan önce inşa edilen– köşegen kaburgalar İngiltere, İtalya ve Fransa'da birbirinden çok ayrı yerlerde sadece birkaç yıl sonra belirdi. Durham Katedralinde başlangıçtan itibaren keşfedilmiş gibi dururlar (1093). Koro bölmesi geçitte 1095 yılında, koro bölmesinde 1104'te ve nefte 1130 da tamamlanmışlardır (**9.33**). Milano'daki San Ambrogio Kilisesinde 1117'den çok kısa bir süre sonra ve Caen'deki Saint-Etienne Kilisesinde 1115 ile 1120 arasında inşa edilmiş, fakat on yedinci yüzyılda tekrar yaptırılmıştır (**9.34**).

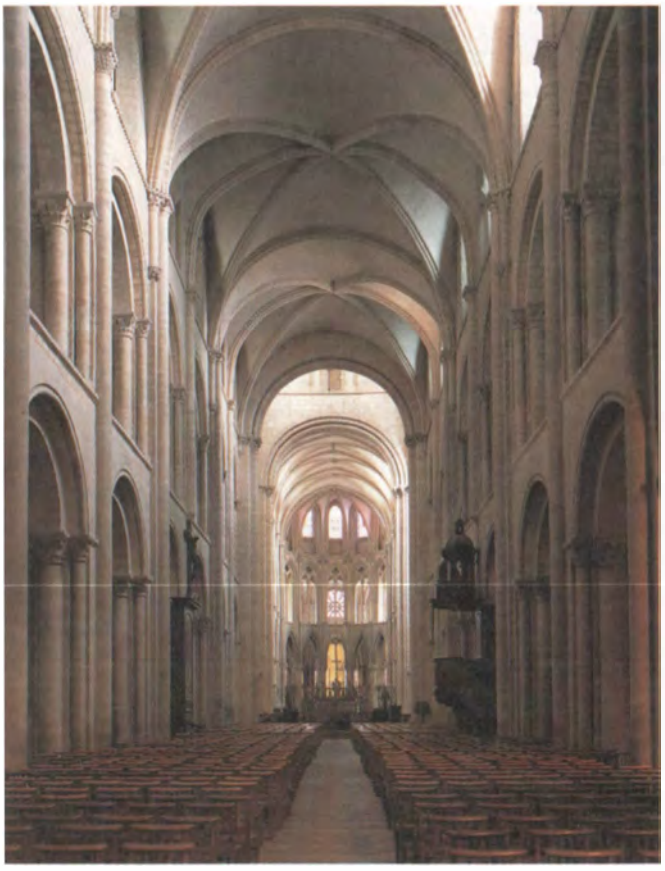
Kaburgalı haçvari tonozların kullanılması, Ortaçağ mimarının yüksek, iyi ışık alan, yangına dirençli ve estetik bakımdan bütünlüklü iç mekân arayışını çözüme çok yaklaştırmıştır. Diğer taraftan tonoz kullanımının gelişmesinin ne ölçüye kadar estetik tercihlerle belirlendiği sorusu da ortaya çıkmaktadır. Strüktürel değerlendirmeler aşikâr olmakla beraber, geniş neflerin örtülmesinde sırf daha iyi bir teknik araca duyulan ihtiyaç nedeniyle geliştirildiği anlayışının, on dokuzuncu yüzyılın yanlış bir yorumu olduğu günümüzde düşünülmektedir. Daha önce gördüğümüz gibi estetik saikler de işin içine girmiş olmalıdır (s. 367). Aslına bakılırsa, geçmişe dönük değerlendirmeler haricinde bu unsurlar birbirinden ayrılmaz niteliktedir.

Beşik tonozlar, sadece ağırlıklarının taşınması için ihtiyaç duyulan kâgir dayanma ayakları ve kalın kesintisiz duvarlar ile dış bindirmeler, hem masraflı hem de zahmetli olduğu için değil, Romanesk mimarinin karakteristik ağırlığının büyük ölçüde sebebini oluşturduğu için de istenilen sonuçları vermemiştir. Ayrıca ışığı da dışarıda bırakmaktaydı. Işık, koro bölmesine ve nefe Santiago de Compostela'daki gibi (9.23) sadece yan



9.33 Durham Katedralinin nefi, İngiltere, 1093–y. 1130.

neflerin üstündeki tribünlerden ve galerilerden erişebiliyordu. Haçvari tonozlarda olduğu gibi ağırlıkları yayılarak tribünlerin üzerindeki tepe pencerelerine alan sağlanıyordu. Ancak haçvari tonozların biçimlenmesi zordu çünkü inşa edilirken, ağırlıklarının taşınması çok miktarda ahşap doğrama gerektiriyor ve bazen de çift kavis gibi rahatsız edici etkiler ortaya çıkartıyordu. Kaburgalı tonozların pratik faydası; kaburgaların destekleri oluşturması ve ilk başta inşa edilmesi, aradaki gövdelerin daha sonra hafif taş veya diğer malzemeyle doldurulması, böylelikle yapım aşamasında devasa ahşap iskeletlerin kullanılması ihtiyacını ortadan kaldırmasıydı. Bunun kadar önemli diğer bir husus da görsel etkiydi. Kaburgalar her bölmesini (veya çifte bölmesini) tanımlanmış belirgin birimler halinde bütünleştirmekte, ayrıca birbirlerine bağlayıp sağlam bir ritim oluşturarak iç mekânın bütününe daha hafif, daha az sert ve ürkütücü bir görüntü vermekteydi. Aslına bakılırsa, kaburgalar ilk başta strüktürel nedenlerden ziyade, İslam dünyasındaki öncülleri gibi, estetik sebeplerle ortaya çıkmıştı. İslam mimarisinde çıkıntılı kaburgalar Kurtuba'daki Ulu Cami gibi gerçek bir strüktürel ihtiyacın duyulmadığı kubbelerde ve kubbe tonozlarında onuncu yüzyıl kadar erken tarihlerde kullanılmıştı (8.17).



9.34 Caen'deki Saint-Etienne manastır kilisesinin iç mekânı, Fransa, 12. yüzyıl başları (restorasyonu 1616).

Kaburgalı tonoz, Romanesk mimarinin durağan kütlesinin hem maddesel hem görsel anlamda giderek azaltılması ve hafifletilmesinde en önemli strüktürel araçtı. Öte yandan görsel etkisi, dayanma ayaklarına bitişik uzun ve ince sütun gövdeleriyle vurgulanmaktaydı. Jumièges'deki Notre-Dame Kilisesinde ayrı ayrı bulunan bu sütun gövdeleri (1037–66) zeminden çatıya kadar yükselirken Speyer, Durham, Caen ve diğer yerlerde tonoz boyunca kaburgalara kadar yayılır; göz bu sayede yukarı yöneltilir ve duvarla çatının yekpareliğine dikkat edilmez.

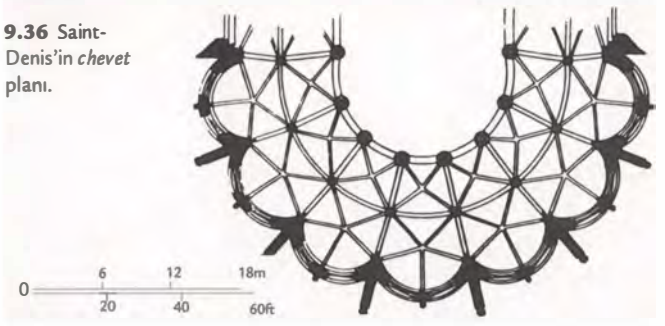
Caen'de daha ileri giden ve daha cesur bir adım olan altı parçalı tonoz ilk defa belirmiştir (9.34). Tonozu bir taraftan diğerine kesen ve altı kısma ayıran ikinci bir enine kaburga eklenmesiyle oluşturulan altı parçalı tonoz, özellikle Caen'deki gibi çift bölmeli tonozlama sitemiyle kullanıldığında iç mekânın verdiği bütünlük etkisini daha da arttırmıştır. Durham'da ise üçüncü ve belki de daha önemli bir yenilik getirilerek kaburgalı tonozlar sivri kemerlerle birleşmiştir (9.33). Bu, Gotik sanatın arzularının ve yukarı doğru yükselme eğiliminin habercisi bir gelişme olarak görülebilir. Bununla beraber, Durham özü itibariyle Romanesktir. Azametli yuvarlak kemerlerin sadeliği, blok sütun başlıkları ve tekdüze küt silmelerin sadeliği, derin oyulmuş zikzakları ve diğer kalın geometrik süslemeleriyle iri dayanma ayaklarının hacimleri, mutlak güç ve iktidarın ezici izlenimini aktarırlar. Durham, Roma'da reform hareketinin zafer kazandığı ve Citeaux'da Manastır hayatının son büyük baharını harekete geçirdiği, İmparator IV. Henry'nin Canossa'da Papa VII. Gregorius tarafından küçük düşürülerek papalık külahının imparatorluk tacına üstünlüğünün kabul ettirildiği ve Avrupa şövalyelerinin Kutsal Toprakları ele geçirmek için ilk Haçlı Seferiyle yola çıktıkları (1095) Avrupa Hıristiyanlığındaki gurur dolu bir ânın ifadesidir.

GOTİK SANAT VE MİMARİ

Günümüzde Paris'in kuzey banliyölerinden Saint-Denis'teki Manastır kilisesinin koro dehlizi Avrupa mimarlık tarihinde eşsiz bir yere sahiptir (**9.35, 9.36**). Sadece dört yıllık bir çalışmanın ardından, Gotik üslupta inşa edilen bir binanın ilk ana kısmı olarak 1114'te tamamlanmış *chevet*, yani doğu ucundan kalan tek bölümdür (asıl halinde çevrelediği koro kısmı bir yüzyıl sonra yenilenmiştir). Dünyada daha sonraları inşa edilen tüm Gotik kiliselerin kökeni –Washington'da yakın

9.35 Saint-Denis Manastır Kilisesinin koro dehlizi, Paris yakınları, 1140–4.





9.36 Saint-Denis'in *chevet* planı.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Başrahip Suger Saint-Denis için Sütun ve Kiriş Buluyor

Başrahip Suger'ın kararlılığını ve pratikliğini, aynı zamanda Saint Denis'in yapım çalışmalarına yakından katıldığını iki vaka gösterir. Diocletian Hamamlarında gördüğü "harika sütunlar"ı Roma'ya getiremesi üzerine "Her şeye Kadir Olan, herkesi Şaşırtarak" yakınlarda değirmen taşları için kullanılan bir taş ocağını ortaya çıkardı. Suger, sütunlarını buradan çıkarttı ve iplerle çektirdi.

Hem kendi insanlarımız ve hem dindar komşularımız, asiller ve sıradan insanlar ayrım gözetmeden kollarına ve göğüslerine ipleri bağlar ve yük hayvanları gibi sütunları yukarı çekerlerdi.

Aynı şekilde, yaklaşık 320 kilometre uzaklıktaki Auxerre'den daha yakında kereste olmadığını duyduğunda bir sabah duadan sonra yatağındayken manastıra ait bir ormana gidip ihtiyacı olanı oradan elde etmeye karar verdi. Ormancılar ona işe yarar tüm ağaçların kesildiğini söylediler. Suger şöyle yazmaktadır:

Ancak biz –ne söylerlerse söylesinler kıymet vermeyerek– inancımızın cesaretiyle ağaçlar arasında araştırmaya başladık. Ve ilk saatin sonunda ölçülere uygun kereste bulduk. Daha fazla söze gerek var mı? Dokuzuncu saatin sonunda, herkesi, özellikle de sahada olanları hayrete düşürerek çalılıkları, ormanın derinliklerini ve sık, dikenli bitkileri aşarak 12 keresteyi işaretlemiştik (çünkü bu kadar gerekiyordu).

Keresteleri sonra kestirip manastıra taşıttı ve... İsa *Mesih Efendimizin şan ve şerefine, yeni yapının tavanına iftiharla...* yerleştirdi.

(*Başrahip Suger, Saint-Denis Manastırı ve Sanat Hazineleri üzerine*, çev.: E. Panofsky, Princeton 1979)

zamanda inşa edilen Piskoposluk Katedrali dâhil– bu kiliseye dayandırılabilir. Öte yandan, inşa eden kişilerin yaptıklarının önemini kavrayıp kavramadıkları ise kuşkuludur. Projeyi başlatan ve yöneten Saint-Denis Başrahibi Suger (1081-1151) tarafından inşaat ve süslemesi hakkında yazılmış iki detaylı anlatımın hiçbirinde durumun bu şekilde kavrandığına ilişkin bir imaya rastlanmaz.

Çığır açıcı mimarın ismi de mutlaka böyle bir kişi çalıştırılmış olmasına rağmen bilinmemektedir. Gerçekte, Saint Denis'teki ayrı hiçbir unsur tamamen yeni değildir. Dairesel şapelleriyle apsisler, Saint Sernin'de (9.22) olduğu gibi çok önceleri inşa edilmiş, fakat çevrelerinde duvarlarla kesilmeden engelsizce dolaşılan bir mekân tarzında planlanmamışlardı. Sivri kemerler ve kaburgalı tonozlar –Gotik iç mekânın en belirgin özellikleri– daha önce kullanılmış olmakla beraber, Romanesk mimarinin ağırlıkları taşıyan heybetli duvarlarını hareketli ve dışa vuran bir enerjiye sahip, durağanlıktan uzak ve uzun dayanaklara dönüştürecek başka (Gotik) bir üsluba kadar ileri gitmemişlerdi. Saint Denis'te meydana gelen mimari devrim, biçimlerden ziyade strüktürel ilişkilerle alakadardı. Birçok bakımdan da orijinal düşünceler getirmeden, akıl ve inancın gerçeklerini, felsefe ve teolojiyi, Aristoteles ve Kitab-ı Mukaddes'i sistematik bir diyalektikle uzlaştırarak yeni ve sonsuz bir düşünce yapısı kuran ve skolastisizm adıyla bilinen fikir hareketiyle benzerlik taşımaktaydı. Saint Denis'te yeni olan ve çarpıcı gelen özellik, iyi bilinen inşaat tekniklerinin, daha önce hiç bulunmayan berraklıkla bir iç mekân yaratılması için birleştirilmiş olmasıdır. Suger'in bizzat belirttiği gibi koro dehlizi şapellerinin meziyeti sayesinde tüm kilise "en aydınlık pencerelerden akan, iç mekânın güzelliğine nüfuz eden harika ve kesintisiz bir ışıkla" parlamaktaydı.

Mimari uygulamalar hakkında pek bir şey kaleme almayan ve konudan da anlamayan Suger'in yazıları yine de amacını açığa vuran ifadelerle doludur ve bani olarak oynadığı yaşamsal rolü bize açıklar. Örneğin *chevet*'in 11 Haziran 1144'teki takdisini anlatırken beş başpiskopos ve 14 piskoposun korodaki yeni altarlarda, koro dehlizinde ve yer altındaki kriptasında nasıl ayin düzenlediklerini kaydetmiştir:

... İlahileri öyle neşeli, öyle ağır, öyle çeşitli ve fakat sesleri ve birleşik armonisiyle öylesine uyumluydu ki insan değil de meleklerin bir senfonisi sanıldı ve her şey kalplerden ve dudaklardan döküldü: 'Kutludur Tanrı'nın makamının görkemi, hepsinin üstünde Senin ismin, Efendimiz İsa Mesih, kutlu ve övgüye layıktır... Sen maddiyi ruhaniyle, maneviyi bedeniyle, insanı İlahiyle bir örnek kaynaştırırsın.'...

(*Başrahip Suger'in Saint-Denis Manastır kilisesi ve hazineleri hakkında yazdıkları*, ed., çev. ve şerhler: E. Panofsky, Princeton 1979)

Özellikle son sözlerin Gotik mimariye aynı ölçüde uygulanması mümkündür. Gerçekten de ifadeleri isabetli bir şekilde bu üslubun özüne işaret etmektedir. Suger'in Saint-Denis için ilham aldığı bir kaynak bilinmektedir. Manastır kütüphanesi, 500 civarında Suriye'de yaşamış ancak yanlışlıkla Fransa'da dini yaydığına inanılan Aziz Dionysius veya Denis (bu ismin Fransızca yazımı) kimliği yakıştırılan, önemli teologlardan "Dionysius"a (sonraları yalancı Areopagite denmiştir) atfedilen bir elyazmasına sahipti. Ancak bu akıl karışıklığı herhalde

daha mutlu sonuçlara yol açamazdı. Plotinus'un (bkz. s. 212-13) felsefesini Hıristiyan teolojisiyle birleştiren Dionysius, Suger'ın yeryüzünde "uyum ve nur"la yansımasını bulan "her şeyin özü" Tanrı düşüncesini çıkartmasını sağladı. Suger'in yazdığı gibi, "yeni ışıkla sarılan" yeni *chevet*, ithaf edildiği Azizin Yeni Platoncu teolojisini göstermek için tasarlanmıştı. Suger'in yüksek altardaki parlak renkli taşlarla kaplattığı büyük haç ile liturji kapları da (**9.37**) "maddiyi ruhaniye aktaran" ilahi ışığı yansıtmaktadır ve onu "bu aşağı dünyadan anagojik bir yolla daha yukarıdaki bir dünyaya" taşıdığını ifade etmiştir.

Öte yandan kilisenin dini olduğu kadar siyasi bir rolü de vardı. Saint-Denis, Fransa'nın koruyucu azizinin kalıntılarını koruyan, Hugh Capet'ten itibaren de Fransız krallarının gömülme yeri olmuş bir Kraliyet Manastırıydı. Suger bizzat kraliyet hanesiyle yakın bağlara sahipti ve dini alandan çok belki de siyasette daha faaldi. Saint-Denis'in 1122 yılında başrahibi seçildiğinde yapı harap bir haldeydi. Manastırın geniş arazileri kötü yönetiliyor, keşişlerin ahlakı gevşek görülüyordu. O dönemden bir kişi manastırı "şeytanın sinagogu" olarak adlandırmıştı. Suger, tüm bunları düzeltmeliydi. İnşaat için 1124'ten itibaren mali kaynak toplamaya başladı ve VI. Louis'nin (1108-37) birinci bakanı sıfatıyla Fransa'da kraliyetin gücünü tekrar tesis etmeye girişirken çalışmalarını sürdürdü.

Suger'in seçimi esnasında manastırı sert eleştirenlerden Clairvauxlu Aziz Bernard (bkz. s. 370), beş yıl sonra başrahibi ıslahatlarından ötürü kutlamak zorunda kaldı. Yeni kilisenin tasarımına ne kadar esin verdiğini söylemek ise şayet vermişse mümkün değildir. Fakat etkisi altında kalan Sens başpiskoposu 1130 civarında Sens Katedralinde Saint-Denis'e benzer tonozlu dayanma ayaklarla *chevet*'in yeniden inşasını (daha sonra başlatılıp, daha önce bitirilmiştir) başlattı. Mütevazı bir aileden gelen, dünya işlerine düşkün ve kraliyete bağlı, şatafata düşkün, değerli taşlarla yapılmış eşyalardan zevk alan Suger'e nazaran Aziz Bernard, çok farklı yapıda yüksek bir aileden, çileci ve yüce gönüllü bir kişiydi. Fakat her ikisi de doğmakta olan Gotik üslubun yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

Suger gibi Aziz Bernard da Yeni-Platonculuktan derinden ancak çok farklı bir şekilde etkilenmişti. Çok tipik bir Yeni Platoncu tasvirde, ruhun Tanrı'yla birleşmesini "ebedi aydınlığın sonsuz okyanusuna dalış" olarak nitelemiştir. Bu manevi ve aslında mistik denebilecek görüş, onun Cluny kiliselerinin alelade şatafatı, geniş boyutları, "pahalı cilaları, garip yontuları ve ibadet edenlerin bakışlarını çekip, dikkatlerini engelleyen resimlerine" karşı yükselen eleştirileri yöneltenlere katılmasına yol açtı. Düşüncesine göre keşişler "İsa'nın uğruna tüm değerli ve güzel şeylerden... görülmesi hoş, kulaklara nağmeli gelen, tadılması zevk veren veya dokunulması keyifli olan ne varsa" vazgeçmeliydi. Kendisi başında bulunurken inşa edilen Fontenay Manastırı (1139–47) bu görüşlerini yansıtmaktadır – bir tür arıtılmış Romanesk tarzıdır (**9.38**). Bu yolla Sistersiyenler kendi çile ideallerini ifade eden bir Gotik üslubu yaratmışlardır. Bu tarzı –sayısı 525 olan Rahibe Manastırları da dâhil edildiğinde– 1200'e ulaşan tüm binaları için zorunlu kılmışlardır. Düz biten koro yerleriyle (apsis yoktur) kiliseleri, ince uzun Gotik pencereleri ve huşu uyandıran yüksek tonozları, etki uyandırmak için sadece tam ölçüsüne göre kesilmiş taşlarına ve sade oranlarının mükemmel dengesine dayanmaktadır. Günümüze gelen birçok örnek (Rievaulx, Fountains ve İngiltere'de Tintern gibi sırf harabeden ibaret olsalar da) Aziz Bernard'ın Cluny tarzı mimariye yönelik eleş-

9.37 Kalis, y. 1140. Akik taşı ve gümüş kaplama. Yüksekliği 19 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC (Widener Koleksiyonu).



9.38 Rahipler Meclisinden avluya doğru görünüm, Fontenay Abbey, Fransa y. 1147



BAĞLAM

Gotik Katedral

YENİ KUDÜS

Kuleleri ve sivri çan kuleleriyle birçok Avrupa şehrindeki en yüksek modern binalara bile tepeden bakan muazzam Gotik katedraller, Ortaçağ uygarlığının somut örnekleridir. Sanki bir aynanın yansıması gibi inşa eden ve adlarına inşa edilen kişilerin inançlarını ve hayatlarını yansıtırlar. Melekler ve azizler, şeytanlar, krallar ve kraliçeler, asiller ve eşleri ile tüccarlar, zanaatkârlar ve köylüler sayısız yontularında ve vitray pencerelerinde belirirler. Ve bunlar gerçekten de cemaatlerinin ortak çabalarının eserleridir ve bu nedenle bölgelerindeki hayatın ifadeleridir. Tanımı itibariyle piskopos tahtını (*cathedra*) barındıran bir kilise olan katedral, mülki gücün yanı sıra manevi otoritenin de merkeziydi.

9.39 *Meryem Ana'nın Göğe Kabulü*, Glasgow Mezmuru, y. 1170. Tirşe üzerine mürekkep ve boya, 16.5 x15 cm. Hunterian Kütüphanesi, Glasgow (MS U.3.2, fol. 5, 3v)



Fakat inşa edenler ve yaratanlar için Gotik katedraller her şeyden öte azametli semboller, semayı işaret eden her daim mevcut amblemler ve ibrelerdi. Kilise ve devlet hiyerarşisinin sema tarafından fark gözetilmeden kutsandığına inanılan bir dünyada, dünyevi önemleri her şeyi aşan dini anlamlarından ayrılamazdı. Yeni bir Kudüs Tapınağı, hatta belki Yeni Kudüs veya Tanrı'nın Şehri oldukları şeklinde anlaşılmaktaydılar. Sembollerle ifade ediş, bir tasvirin bir fikirle alegorisindeki gibi birebir ilişkiye dayalı değildi; daha çok zihni, maddi olandan kutsal olana doğru çıkaran bir anagoji veya mistik bir yoruma öncülük etmekteydi. Başrahip Suger (bkz. s. 376) Saint-Denis Manastırı apsisinin değerli kakma taşlarının güzelliğini düşünürken, kutsal erdemlerin anlamına zihninin yöneldiğini anlatmaktadır: "Bu durumda bana öyle geliyor ki, ben ne bütünüyle dünyanın balçığında ne de Sema'nın saflığında varlığını bulmayan evrenin yabancı bir bölgesindeki meskenim ve Tanrı'nın lütfuyla, bu aşağı dünyadan yükseklere anagojik [mistik] bir yolla ulaştırılabilirim."

Süleyman Peygamber tarafından inşa ettirilen ve pagan Romalılar tarafından tahrip edilen Kudüs Tapınağının Kitab-ı Mukaddes'teki anlatımları, bu manevi arayışın ilham kaynağıydı. Bazen de örneğin Huy'lu Renier (9.29) tarafından unsurlar, kelimesi kelimesine taklit edilmiştir. Aynı şekilde Titus tarafından Kudüs Tapınağından çalınarak zaferle Roma'ya getirilen yedi kollu büyük bronz şamdanın Cluny manastırında bir benzeri mevcuttu (5.65). Clairvauxlu Aziz Bernard (bkz. s. 370), diğer taraftan, Cluny kiliselerini zengin dekorasyonları ve altını müsrifçe kullanmaları nedeniyle eleştirmiş; kendisine "Yahudilerin eski âdetlerini" hatırlattığını söylemişti. Kudüs Tapınağı her açıdan takip edilmiş bir model de değildi. "Tanrı koyu karanlıkta oturduğunu söylediği" için bu tapınağın en kutsal mekânının çevresi kapalıydı. Ahit Sandığı da İsa'nın çarmıhta ölümü sırasında boydan boya örtülen bir perdenin arkasına gizlenmişti. Fakat Romanesk öncüllerinin aksine Gotik kiliselerin kutsal odaları, vitraylı pencerelerin baskın mavi ve kırmızı renklerinin arasından süzülen gizemli ışıklarla yıkanırdı. Başrahip Suger'in yazdığı gibi, "Yeni bir aydınlığın nüfuz ettiği bu asil bina ışıklar içindedir" – yani eski sistemin karanlığı lux nova ile karşılaştırılmaktadır.

"İnsanların Tanrı'ya övgüler düzmek için bir araya geldiği kilise, canlı taşlardan Cennette inşa edilmiş Kutsal Katolik Kilisesini ifade eder," diye yazmaktadır teolog St. Victorlu Hugh (1097–1141). Kendisi de kuzey Fransa'da Amien ile Rouen arasında, büyük katedrallerin inşa edileceği bölgedeki bir manastırdan adını almaktaydı. Gotik kilise geleceğe, "kutsal şehir, yeni Kudüs'e" yüzünü çevirmekteydi. Aziz Yuhanna bunu Vahiy Kitabı'nda "kocası için süslenerek hazırlanmış bir gelinin göklerdeki Tanrı'dan aşağı inişi gibi" sözleriyle tasvir etmektedir. Dört tarafının her birinde üç kapılı "büyük ve yüksek bir duvar" vardı. "Duvar yeşim taşından inşa edilmiş ve şehir de berrak camlar üstündeki saf altın gibiydi. Şehir surlarının temelleri her tür değerli taşla süslenmişti. İlk temel yeşim taşı, ikincisi safir ve üçüncüsü kalsedon idi..."

Chartres Katedralinin kuzey, güney ve batı cephelerindeki üç kanatlı kapılar, belki de bu anlatımı hatırlatmak için tasarlanmıştı. Vitray camlı pencereleri, liturji kaplarına işlenmiş yarı değerli taşların ışıklı renklerini akla getirmektedir. (9.37).

Ancak mistik bir anlamla Yeni Kudüs, Aziz Yuhanna'nın andığı "gelin" olarak Meryem Ana ile ilişkilidir. Nitekim on ikinci yüzyıl



9.40 Jean Fouquet, Kudüs Tapınağının İnşası, Josephus'un *Antik Çağlar ve Yahudi Savaşları* kitabından, y. 1475. Tirşe üzerine mürekkep ve boya, 39 x 29,2 cm. Milli Kütüphane, Paris (fr. 247, fol. 163).

sonlarından bir İngiliz minyatürü, onun örtüler içindeki bedeninin Gotik kaburgalı tonozu andıran bir örtü içinde melekler tarafından taşınarak cennete çıkarıldığını göstermektedir (**9.39**). Gotik sanatın anagojik yani mistik yorumu herhalde bundan daha açık seçik ifade edilemezdi.

Süleyman'ın Tapınağı, krallar veya tarih yazıcılarının kaydettiği ölçülerinin ideal oranları teşkil ettiğine inanan daha sonraki dönemlerin Gotik katedral mimarları hatta inşaatçıları tarafından kesinlikle unutulmamıştı. Ancak sanatçılar bunu kendi dönemlerinin mimari üsluplarıyla yansıtmışlardır. Örneğin, Josephus'un *Antik Çağlar ve Yahudi Savaşları* eserine yaptığı resimlerde, Fransız ressam French Jean Fouquet (y. 1420–82) on beşinci yüzyıl Fransa'sından güzel bir Gotik üslup taşıyan, bol heykelli ve çengel bezekli şeklinde göstermiştir. Ayrıca taşları yontan ve bizzat Süleyman'ın bakışları altında yerlerine yerleştiren taş ustalarının çalışmalarının canlı bir manzarasını vermiştir (**9.40**). Öte yandan birçok Gotik katedral gibi bu bina da Semavi Kudüs ile bağlantısını sağlayan üç kapılı bir sundurmaya sahiptir.

tirilerinin olumsuz olmadığını hatırlatmaktadır. Bu sayede dikkat, süsleme ve dekorasyondan ayrılarak biçim ve strüktüre yöneltilmiştir.

Sistersiyen ve diğer çağdaşı manastır reform hareketlerinin amacı başlangıçtaki sadeliğe ve saflığa dönmekti. Bu da Gotik mimari ile antik dönem ahşap inşaat gelenekleri arasındaki çarpıcı benzerlikleri kısmen açıklamakta yardımcı olur. Kuzey Avrupa'da ağaç her zaman bol bulunmuş ve bu nedenle –güneyde taş ve Batı Asya'da kerpiç gibi– genel yapım malzemesi olarak kullanılmıştı. Temel yapım birimi fikrini kırsaldaki çiftliklerin büyük ahırlarından almaktaydı: dört direk dikilir, tepelerinde saraklarla birleştirilir, bunlar ayrıca eğimli çatının merteklerini de taşırlardı (kesitinde dikdörtgene oturan bir üçgendir). Bu iskelet sisteminin, nefleri bir dizi eşit bölmeye ayıran ve Hildesheim'daki Aziz Michaelis (bkz. s. 360) veya Santiago de Compostela'yı İtalyan bazilikalarından farklı kılan (bkz. s. 368) "bölmeli sisteminin" kökeni olduğundan kuşku duyulamaz. Önemli bir husus da, Gotik mimaride ilkel ağaç iskeleti hatırlatan unsurların, ahşap inşaatın yaygın olduğu İle de France bölgesinde kendilerini göstermiş olmalarıdır.

Saint-Denis'in takdis edilmesinden yirmi yıl kadar sonra İle de France bölgesinde üç büyük Gotik katedral başlatılmıştı: Noyon (y. 1150), Laon (y. 1160) ve Paris'teki Notre-Dame (1163). Kısa zaman sonra Gotik üsluba diğer yerlerde de rastlanabiliyordu. Manastır ve katedral kilisesi Canterbury'nin koro yeri 1174'de yandığında keşişler Sens şehrinden "William" adıyla andıkları bir mimar tuttular (**9.41**). Yeni inşaatın güncesini kaydeden biraderlerden Gervase eserinde o dönemin bilinen tek "Gotik" ve "Romanesk" üsluplarının karşılaştırılması niteliğinde, bu yeni üslubun iyi taraflarını özetlemiştir:

9.41 Koro yeri, Canterbury Katedrali, inşasının başlatılması 1175.



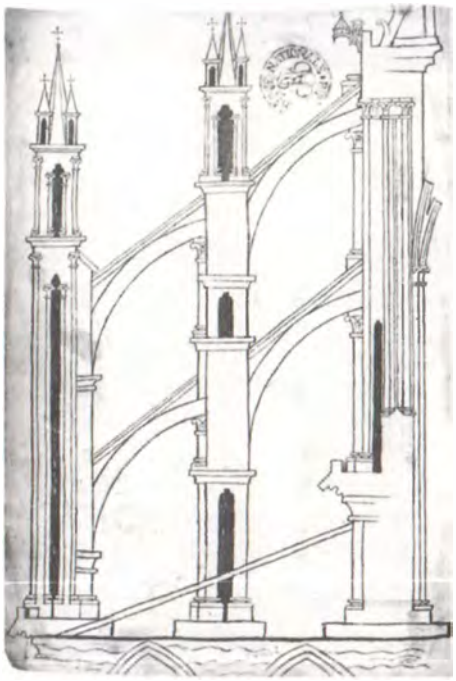
Eski ve yeni fil ayaklarının biçim ve kalınlıkları aynı fakat uzunlukları farklıdır. Çünkü yeni fil ayakları yaklaşık on iki ayak kadar uzatılmıştır. Eski sütun başlıklarında işçilik yalındı, yenilerde ise heykel gibi ince işlenmiştir. Orada koro çevresi yirmi iki fil ayağına sahipken, burada yirmi sekiz tane vardır. Orada kemerler ve diğer her şey sadedir veya murçla değil de keserle işlenmiştir. Burada ise neredeyse baştanbaşa orantılı yontulmuştur. Orada mermer sütunlar yoktu, burada ise sayısız mermer vardır. Orada, koro dehlizinde tonozlar sadeydi; burada ise kaburgalı tonozlar ve kilit taşları vardır. Orada fil ayakları üstüne konulmuş bir duvar, haçları korodan ayırırdı; burada ise haçlar korodan bölmelerle ayrılmamış, dört ana fil ayağının üstüne dayanan büyük tonozun ortasına yerleştirilmiş tek bir kilit taşında birleşmiştir. Orada mükemmel resimlerle süslenmiş ahşap bir tavan vardı, burada ise taştan ve hafif tüf taşından çok güzel yapılmış bir tonoz vardır.

(R. Willis, *The Architectural History of Canterbury Cathedral*, Londra 1845)

Yüksek Gotik

Fransız mimarlarının on ikinci yüzyıl başlarındaki hayret verici başarısı, strüktür, inşaat ve görsel ifade biçiminde Gotik katedralde birbirinden ayırt edilemez hale getirilen bir sistem –dini inancın her şeyi kapsayan sembolü olarak bina– yaratmış olmalarıdır. Sistem ayrıca öyle esnekti ki sadece planlamada çeşitlemelere izin vermekle kalmayıp, detay ve süslemede hızla önem kazanan dinamik bir gelişmeye de imkân tanıdı. Saint-Denis ve Sens kiliselerinin erken Gotik üslubu, son derece süratle olgunlaşarak Kuzey Fransa'daki üç adet daha da etkileyici katedralde "Yüksek Gotik" adı verilen bir üsluba ulaştı: 1194'te başlatılan ve 1220'de bitirilen Chartres; 1212'de başlatılan Reims ve 1220'de başlatılan Amiens Reims'ın mimarı Jean d'Orbais (fl. 1212–29) Chartres'ın adı bilinmeyen ustasından anlaşılan çok şey öğrenmişti. Amiens Katedralinin nefini tasarlayan Robert de Luzarches ise her ikisinden de etkilenmişti. Taş ustaları ve ustabaşıları yani günümüzdeki mimarlar uzak bölgelere seyahat ettikleri için dikkatlerini çeken birçok binanın özelliğini çizmiş olmaları çok muhtemeldir. Günümüze ulaşan bu dönemin tek mimari eskiz defterinin yazarı Villard de Honnecourt (fl. 1225–35) Macaristan'a kadar Laon, Chartres (**9.42**), Reims ve diğer yerlerdeki dekorasyonların, yapıların ve planların detaylarını çizmiştir.

Yüksek Gotik iç mekânı Amiens'de zirve noktasına ulaşmıştır (**9.43, 9.44**). Genişliğinden üç misli yüksek ve yukarı doğru yükselen bu muazzam yapıda, Romaneskin tüm kütle ve ağırlık izleri silinmiştir. Planında da öncüllerinin ötesine geçmektedir. Paris ve Chartres'daki Notre-Dame kiliselerindeki gibi nefi ve merkezileştirilmiş transepti ile koro bölmesi, harika düzgünlükte ve berraklıkta mekân ritmi yaratmaktadır. Mekân Romanesk kiliselerdeki gibi bütünü kavramak için toplu hale getirilmesi gereken çok sayıda ayrı birime ayrılmamakta, aksine az sayıda, çoğunlukla da sadece üç birime ayrılmaktadır –



9.42 Villard de Honnecourt, not defterinden bir sayfa, y. 1235. Tirşe üzerine mürekkep, 24 × 16 cm. Milli Kütüphane, Paris.

transept de denge merkezî olarak işlev görmektedir. Fakat genel ve hareket veren itki dikeydir. Uzun ve yukarı doğru özenle çizilen hatlar, zirvelerinde Gotik kemerlerin ve örgülerin mahfuz zarafetine kendilerini bırakır; tüm mekân, kusursuz taştan bir giysiye bürünür. Dayanma ayakları artık Klasik sütunlar gibi kesilen ve bu nedenle yatay akışı bozan yalıtılmış destekler değil, dairevi gövde demetleridir. İç taraftakiler tepeye kadar uzanır, burada tonoz kaburgalarına ayrılırlar. Bölmeleri kare (ve statik) olmaktan çıkmış, boyları enlerinden uzundur. Kemer dizisinin kemerleri öncekinden daha dardır ve uzun tepe pencerelerinden sadece alçak bir triforyum –dar bir koridorun önündeki kemerli perde– vasıtasıyla ayrılır. Bu sebeple gözün yukarı doğru bakmasını engelleyecek hiçbir şey bırakılmamıştır. Nef dayanma ayaklarının itici gücü de bu yolla dikey olarak hız kazanmıştır. Ayrıca kemer dizisinin daraldığı, kemerlerin keskinleştiği apsislerde yatay olarak hız kazanır. Triforyumun arkasındaki duvarın yerine pencereler konularak, batıdan doğuya uzanan eksen –yani giriş kapısından altara doğru– büyük ölçüde güçlendirilir. Bu da gözü ve zihni göğe doğru devamlı ve yükseklere çeviren sürekli, yeni ve ısrarlı dikeylikle birleşir. Heyecan verici bir yükseliş duygusunu ayrıca nef boyunca birbirini izleyen kemerlerin hareket gücü de uyandırır. İç mekâna canlı bir hayat ve neredeyse esnek bir gerilimi veren, iyi akort edilmiş bir müzik aletinin gergin telleri gibi görsel olarak bir arada tutulan eksenler arasındaki bu narin dengedir.

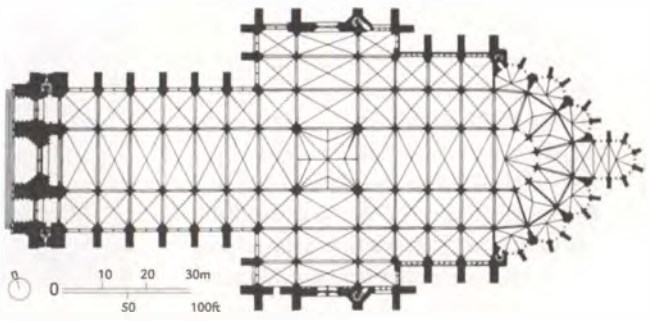
Vitray ve Uçan Payanda

Amiens Katedralinin iç mekânı, Gotik mimarinin, biçim ve oranlarda tüm parçaların birbiriyle ve bütünle berrak ilişkisinin çok güzel bir örneğini oluşturur. Bu görsel mantık, asıl halinde vitray pencerelerden sızan ve tüm mekânı tinsel renklerle dolduran doğaüstü ışıklarla daha da yüksek transandantal alana yükseltilmişti. Kilise pencerelerine dördüncü yüzyıldan beri çoğunlukla renklendirilmiş camlar (berrak camlar çok sonraki tarihlere kadar üretilmemiştir) takılmış ve erken teologlar buna Yeni Platoncu bir mânâ atfetmişlerdi. En azından on birinci yüzyıl gibi erken bir tarihte, pencereler, detayların seçilmesi için üstü siyah ile boyanmış, çeşitli renklerden cam parçaları ile yarı şeffaf mozaikler gibi oluşturulmuş figürler içermekteydi. Vitray pencerelerin, Kuzey Avrupa'da dört yüzyıl sürecek önemini ilk kazandığı yer (sadece parçaları kalmıştır) Saint Denis'ti. Suger bunlarda, İncil'in *lux nova*'sı yani yeni ışığıyla aydınlatılmış konularıyla birlikte çifte bir sembolik anlam görmüştür. Bu "çok kutsal pencereler"in içeri aldığı ışık için "mucizevi" kelimesini kullanmıştır. Chartres Katedrali, manevi ve fiziki aydınlanma kaynağı olarak düşünülmüş orijinal vit-



9.43 Amiens Katedralinin nefi, Fransa, y. 1220-36.

9.44 Amiens Katedralinin planı.



ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Ortaçağ Şehirleri

TİCARİ ZENGİNLİK VE ŞEHİRLİ ONURU

Roma İmparatorluğunun çöküşüyle Avrupa'nın coğrafyası ve sosyal yapısı kökten bir değişime uğradı: nüfus dağınık bir halde, toplum özü itibariyle kırsaldı. Sadece yoğun Roma yerleşimlerinin bulunduğu yerlerde –örneğin Kuzey İtalya– nüfusun önemli kısmı şehirlerde yoğunlaşmaktaydı. Ancak bunların boyutları Roma surlarının içine sığacak kadar küçülmüş ve çoğunluğu piskoposların sivil yönetimine tabi dini merkezler haline gelmişti. On birinci yüzyılda tüm Avrupa'da ticaret ve köprü noktalarında, sahillerde (örneğin Venedik'te), kalelerin korunmasında (örneğin Prag) veya manastırların kapılarında (örneğin Cluny, Fransa) yeni yerleşimler belirmişti. Topraklarında bu yerleşimlerin kurulduğu feodal Lordların bahşettiği özgürlük beratları, zanaatkârlar ve tüccarları çekmekteydi. On ikinci yüzyılda bu gelişmeyi nüfus artışı ile ticaret ve uzak mesafeli ticaretin, özellikle Kuzey İtalya ile Çukur Ülkeler arasındaki uzak mesafeli ticaretin artması daha da teşvik etti. Zenginlik beraberinde özerklik arzularını doğurdu. On ikinci ve on üçüncü yüzyıl şehirlerinin tarihlerine feodal düzenden halk idaresine geçiş süreci damgasını vurdu. Şehir yönetiminin artan karmaşıklığı, loncaların yükselişi ve bayındırlık hizmetlerindeki iyileşmeler yeni bina türlerinin gelişimine yol açarken –şehir ve belediye sarayları, tahıl ambarları ve mal depoları, pazar yerleri ve dükkânlar– rekabet duyguları şehrin görüntüsünden gurur duyma isteğini ve hem dünyevi hem de dini binaların genişletilmesini ve güzelleştirilmesini teşvik etti.

Ortaçağ şehirlerinin çoğu organik bir şekilde bir pazar yerinin veya bir ana yolun veya su kenarının etrafında genişlemiştir. Planlarını peyzaj ve önemli kurum binalarının varlığı –katedral, piskopos sarayı, kale, manastır vs– belirlemiştir. Bir kale etrafında büyüyen Bruges kendine özgü dar ve dolambaçlı sokaklara sahiptir (**9.45**). Planlı Ortaçağ şehirleri ise genellikle özel bir askeri veya ticari amaç gözetilerek kurulmuştur. Bunların arasında en çok öne çıkan, Fransa'nın Akdeniz kıyısındaki, IX. Louis tarafından 1246 yılında Haçlılarla ve Levantlarla ticaret için liman olarak kurulan

Aigues-Mortes'dir (**9.46**). Düz bataklık araziye kurulan şehrin, kabaca dikdörtgen şeklinde saran surları içinde alışılmadık derecede düzenli ızgara planlı caddeleri vardır. Planı muhtemelen 1246'da İngiltere Kralı I. Edward tarafından İngiltere, Gaskonya ve Gallerin sınır topraklarında kurulan 24 yeni şehri (bastides) etkilemiştir.

Roma kökenli şehirler genellikle antik geçmişlerinden bazı izler taşırlar. Roma surları, Trier ve Londra'daki gibi genellikle Ortaçağ sur sistemlerinin temelini oluşturmuş olanlar ve Roma binaları çoğu zaman başka amaçlar için dönüştürülmüştür. Provence bölgesindeki Arles'da amfitiyatro içinde gelişen küçük kasabayı korumak için tahkim edilmiştir veya malzemeleri yeniden kullanılmıştır. Roma sokak ızgaraları Ortaçağ planını etkilemiş, Verona'da pazar yeri eski forumun arazisine kurulmuştur. Aynı şekilde Ortaçağ sokakları Roma ağının üstüne binmiş veya amfitiyatronun pazar alanına biçim verdiği Lucca'daki gibi bir harabenin dış hatlarını korumuştur. İspanya Merida'da Roma planı, nehir üstündeki köprü ve çeşitli binalar Müslüman işgali ve Hıristiyanların tekrar fethinden hasarsız kurtulmuştur.

Organik büyüyen şehirlerdeki sistemli planlamanın eksiklerine rağmen belediye yönetimlerinin çoğu kısmen temizlik işlerini iyileştirmek ve yangınları engellemek için –Londra'da y. 1220'de alınan yangınları önlemek için saman çatıların yasaklanması kuralı gibi– kısmen de estetik ve siyasi nedenlerle inşaatları denetlemeye girişmiştir. On üçüncü yüzyıl ortalarında, Floransa'da rakip ailelerce inşa edilen yüksek kulelerin (benzeri kuleler yakınındaki San Gimignano'da görülebilir) boyu kısaltılmak zorunda kalırken, şehirlerinin yabancılar üzerinde yarattığı etkiye her zaman duyarlı Sienalılar çeşmeler, sokaklar, kiliseler ve kamu binaları hakkında dizi dizi yasal düzenleme yayınlamışlardır.

Ortaçağ şehirlerinin çoğunun kale duvarları vardır. Surları ve kapıları gümrük engellerine ilaveten savunmaya hizmet etmiş ve şehirlerin tarihyazıcıları onlardan gururla bahsetmiştir. Floransa

9.45 Joris Hoefnager, Bruges'ün planı, *Civitates Orbis Terrarum*, Georg Braun ve Frans Hogenburg, y. 1572. Renkli gravür.



gibi müreffeh şehirler savunma hatlarını birkaç defa genişletmek zorunda kalmıştır. Katedrali de içeren asıl şehir çekirdeğini çevreleyen surlar 1172–75'de Arno Nehrini aşarak genişleyen yeni banliyöleri korumak için uzatıldı. Beş kat daha büyük bir alanı çevreleyen yeni çevre duvarı 1299'da başlatıldı: Kapılara bağlanan yollar üzerinde yerleşimler ile Dominiken, Fransisken ve diğer dilenci tarikatları tarafından on ikinci yüzyıl surlarının dışında büyük kiliseler kurulmaktaydı. İddialı yeni kale duvarlarının on dördüncü yüzyılda inşa edildiği Bruges'de benzeri bir gelişim şekli mevcuttu; ancak saha sonra yaşanan ekonomik gerileme, nüfusun çevrilen alana yayılmasını engelledi.

Kamu binaları şehrin bağımsızlığının ve refahının simgeleri, bulundukları yerler tarihinin yansımasıydı. Piskoposların üst yöneticiler olduğu İtalya'da, erken dönem belediye binaları, katedral kompleksine ve pazara yakın bir yere konumlandırılarak cemaatin yetki alanı kabul ettirilmek istenmiştir: Bunun ilk örneklerinden biri pazara açılan kemerli bir zemin katı ve üstünde meclis odasıyla 1215 yılında yapımına başlanmış, Como'daki Broletto'dur. Daha sonraları, özgüvene sahip komünlerde kolaylıkla ayrılabilen belediye merkezleri geliştirilmiştir. Floransa'daki Vecchio Sarayının inşası, 1299'da surların genişletilmesini, katedralin yeniden inşasını –komünün sorumluluğu olarak– ve iki merkezi birbirine bağlayan geniş bir caddenin açılmasını gerektiren planın parçası olarak başlatılmıştır. Tepe mazgallı (sözlüğe bkz.) uzun, kale biçimli bir bina ve çan kulesi komünün düşmanlarına gözdağı vermek için duruyordu. Aynı sırada Floransa'nın rakibi Siena'da bütünlüklü bir şehir merkezi biçimlenmekteydi: belediye binası Palazzo Pubblico, yelpaze biçimli geniş meydan Campo'nun odağını oluşturmakta, bunu 1297 yılında çıkartılan yönetmeliklerde belirtildiği şekilde standart pencere ve balkonlu evler çevirmekteydi (**9.47**). Bina, iyi ve kötü yönetimin sonuçları dahi vatandaşlık hayatına dair konuları gösteren freskle süslenmişti (9.85). Piskoposluk yönetimi konusunda herhangi bir geçmişi olmayan kuzey şehirlerinde, belediye bölgeleri katedralden uzak mahallerlede gelişti. Bruges'deki iki büyük halk meydanına –Markt (pazar) ve Burg (eski şatonun yeri)– sırasıyla şehre ayrıcalık katan büyük çan kulesiyle kumaş borsası ve zengin Gotik ön cepheli, yapımına 1376'da başlanmış belediye binası hâkimdir. Çeşitli işlevleri olan belediye ve lonca binaları geniş ve karmaşık olabiliyordu: çelişkili biçimde bunlardan en geniş ve gösterişli olanları –Leuven belediye binası gibi (1448)– ekonomik gerileme dönemlerinde inşa edilmişti. Ortaçağ şehrinin hayatında din merkezi bir yere sahipti, fakat ana kilise binası inancın olduğu kadar vatanseverliğin de odağı olabiliyordu. Almanya'da Ulm şehrinin yurttaşları Minster Kilisesinin devasa batı kulesinin inşaatını 1392 yılında bağımsızlıklarını öne sürmek için başlatmışlardı. Pisa'da on birinci yüzyıldan itibaren başlatılan Piazza del Duomo'nun mermer kaplı binaları (9.12, 9.13) rakiplerine üstün gelmiş bir şehrin zenginliğini ve itibarını simgeler. Floransalılar 1331'de aldıkları bir kararla 1296 yılında inşa edilmiş kiliselerini genişlettiler. Buna karşılık vermek için Sienalılar 1339'da katedrallerinin nefini eskisinden iki misli daha yüksek yeni bir binanın transeptine çevirmek için iddialı bir planın gerçekleştirilmesine giriştiler. Ancak veba ve ekonomik krizler bu devasa faydasız işi bırakmaları ve projeden vazgeçmelerini zorunlu kıldı ve belki de böylelikle daha da büyük bir mahcubiyet vesilesi olabilecek ekonomik çöküşten kurtulmuş oldular.



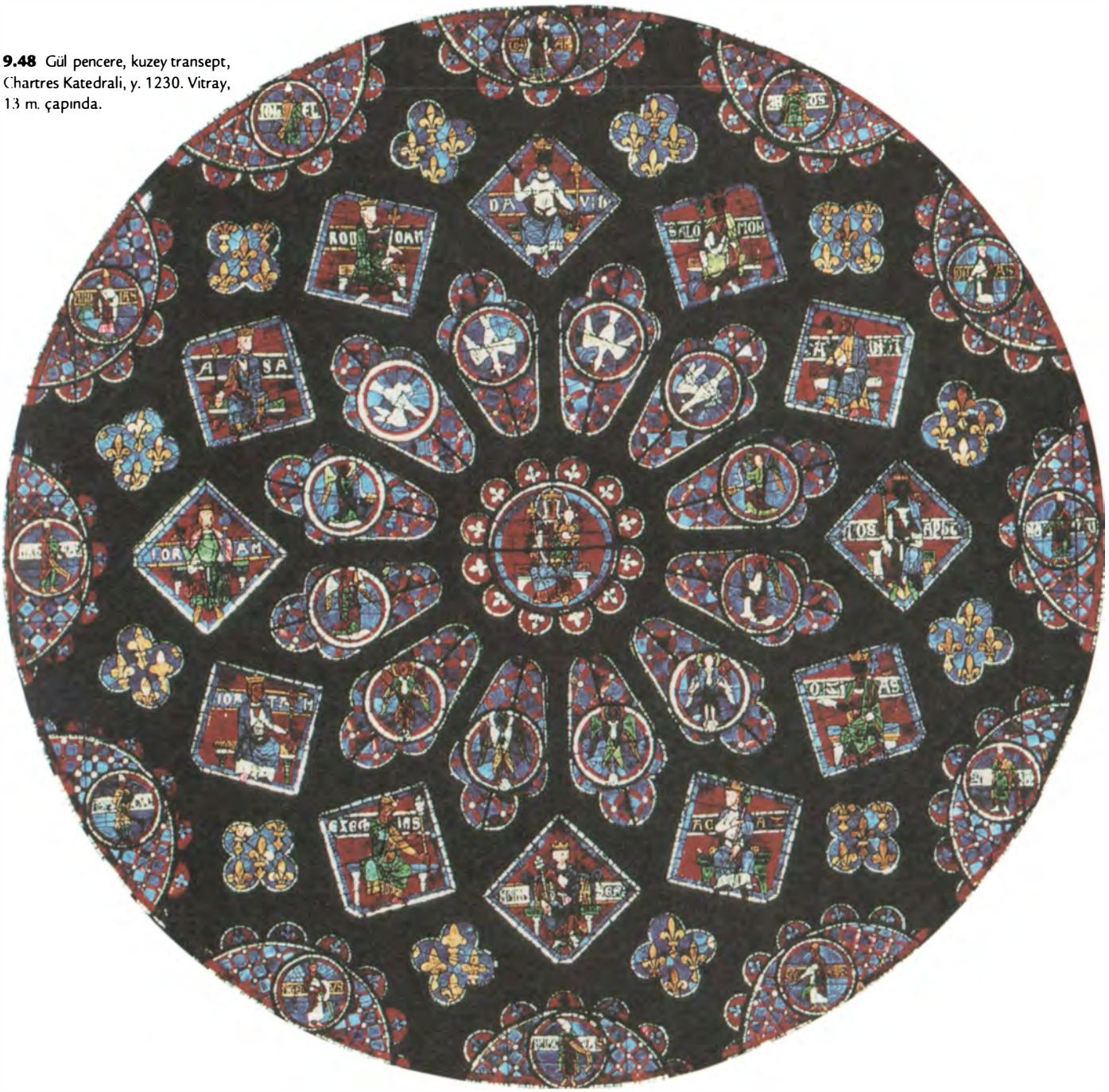
9.46 Aigues-Mortes'nin havadan görünüşü, Fransa.



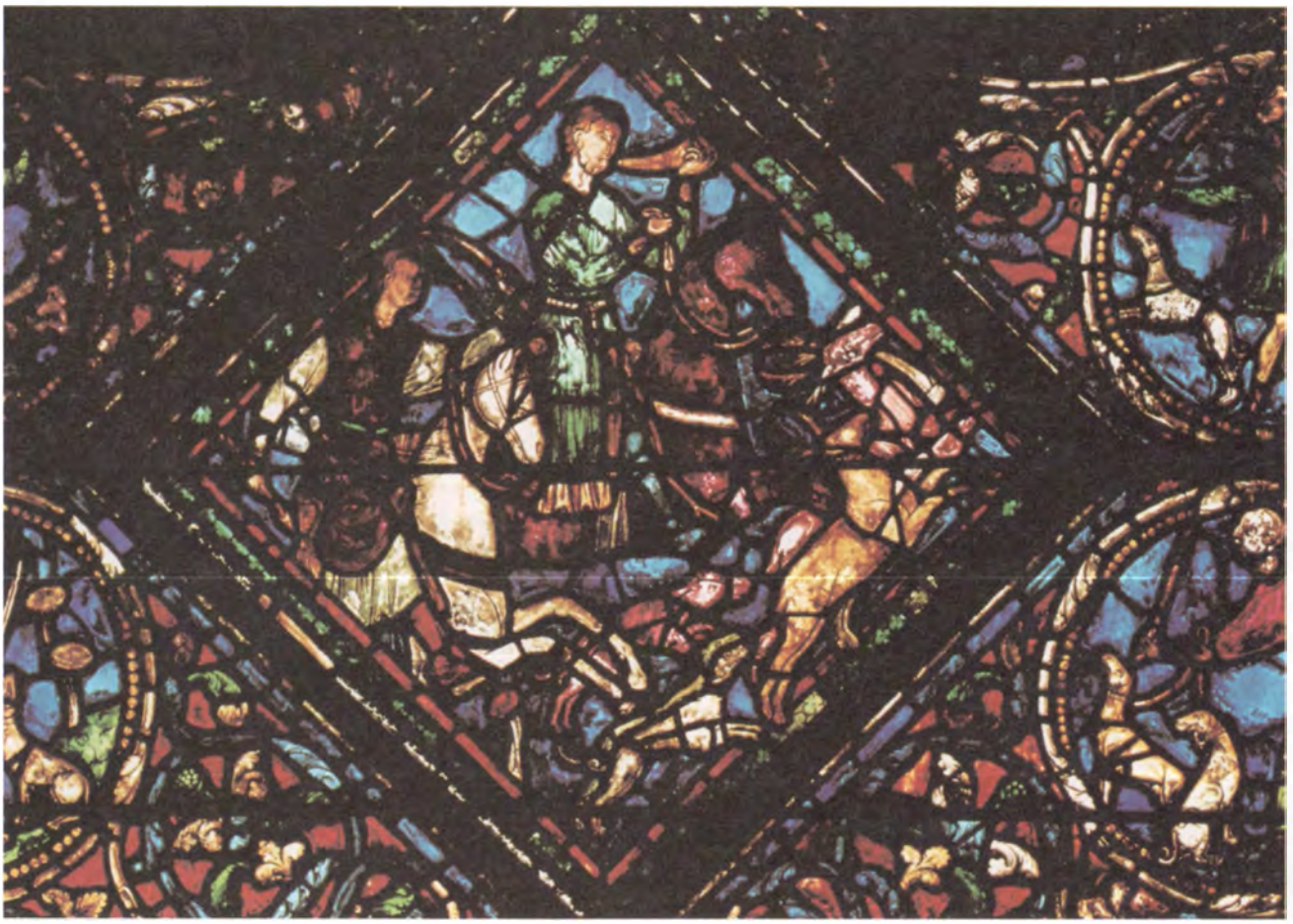
9.47 Campo ve Palazzo Pubblico, Siena, İtalya.

raylarından çoğunu hâlâ korumaktadır. Her bir penceredeki veya pencere grubundaki figürler, teolojik olarak bir diğeriyle ve tüm dizide resmedilen öğretilerle bağlantılıdır. Birçokları, en kutsal kalıntısı olarak Meryem Ana'nın doğum yaptığında giydiğine inanılan tuniği en kutsal röliği olarak saklayan Chartres Katedrali merkezli Meryem kültüne adanmıştır. Çocuk İsa'nın dizinde oturduğu Meryem, kuzey transeptinin büyük gül penceresinin ortasındadır (**9.48**). Çevresindeki paneller on ikili semboller halinde düzenlenmiştir: Melekler, dört büyük melek ve hem Kutsal Ruh'u hem de İncilleri temsil eden dört beyaz güvercin, ardından kareler içinde Matta'nın Yusuf Peygamberin ataları olarak isimlerini verdiği İsrail kralları, en dış çemberde de peygamberler. Tasarımın her unsuru Eski Ahit'i Yeni Ahit'e bağlayan girift bir ağ içinde Meryem ve Çocuk İsa'ya işaret etmektedir. Chartres'daki diğer pencereler azizlerin hayatından sahneler resmedip (**9.49**), Jacobus de Voragine'i (y. 1230–98) kısa bir süre sonra azizlerin tüm renkli hikâyelerini *Legenda Aurea* yani Altın Efsaneler başlıklı kitabında toplamaya teşvik edecek dini düşüncede fikir bakımından daha az yorucu, halkın daha kolaylıkla erişebileceği bir eğilimi yansıtırlar.

Her ne kadar figürlerin tanıtıcı yazıların yardımı olmaksızın anlaşılabildikleri çok kuşkulu olsa da, Chartres Katedralindeki gibi pencerelerin fakir ve okuma yazma bilmeyenlerin "Kutsal Kitabı"nı oluşturduğu söylenmiştir. Yaydıkları ışığın gizemli



9.48 Gül pencere, kuzey transept, Chartres Katedrali, y. 1230. Vitray, 13 m. çapında.

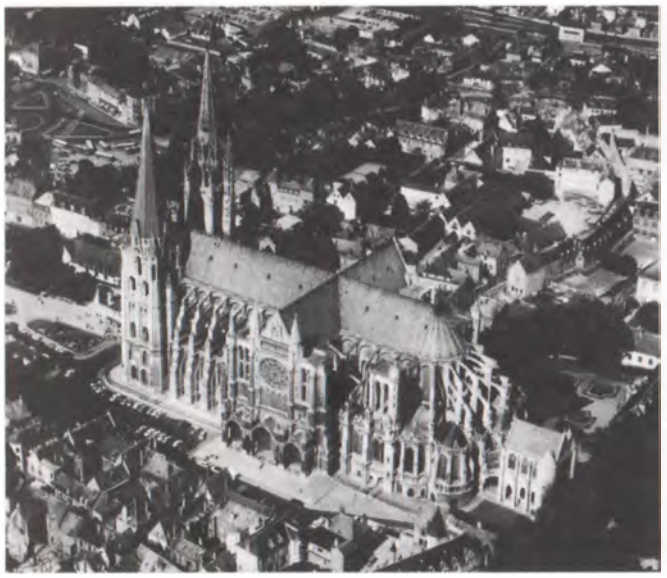


9.49 Aziz Eustace'ın hayatından sahneler, kuzey transepti, Chartres Katedrali, y. 1210. Vitray detayı.

9.50 Sainte-Chapelle, Paris, 1243–8.



anlamının idrak edilmesinin de eğitim görmemiş sıradan insanlar için kavranması da herhalde zor olurdu. Bununla beraber bu değerli taş misali pencerelerin özündeki manayı kaçırmak pek de mümkün değildi. Pencereler dışarıdaki günlük hayattan çok ayrı bir atmosfer yaratır. Işık, baskın maviler ve kırmızılardan kiliseye her yönden akan ve doğaüstü bir yumuşak parıltı ve ışıltıyı yayan bir menekşe tonuna bürünür. Ancak ışığın yoğunluğu düşüktü ve büyük alanlarda vitraya ihtiyaç duyulmaktaydı. Gotik mimari geliştikçe, taş duvarların yerini giderek incelen dayanakların arasını dolduran pencereler aldı. Zamanla Fransa krallarının şapeli niteliğindeki Paris, Sainte-Chapelle gibi binalarda iç mekân, alçak bir eteklik alanı dışında tümüyle cam duvarlardan tek bir yüksek alan haline geldi (**9.50**). Cam panoları birbirinden ayıran (Chartres'da hâlâ oldukça ön plandadır) içeriden ziyade dışarıdan daha bariz dantel misali bir ağbezeğe indirgenmiştir. (Ağbezek bir Gotik buluşuydu ve duvrı daha da fazla aradan çıkartarak gelişmesi –levhalı ağbezekten çubuklu ağbezeğe kadar– Chartres'den Reims'a ve Reims'dan Amiens ve ötesine kadar aşamalarla izlenebilir; sözlüğe bkz.) Işık ve tinsele duyulan arzu, Gotik üslubun daha da yükseğe erişme arayışını tamamlamıştır. Tepe pencereleri istikrarlı bir şekilde uzamış, tonozları Chartres'da

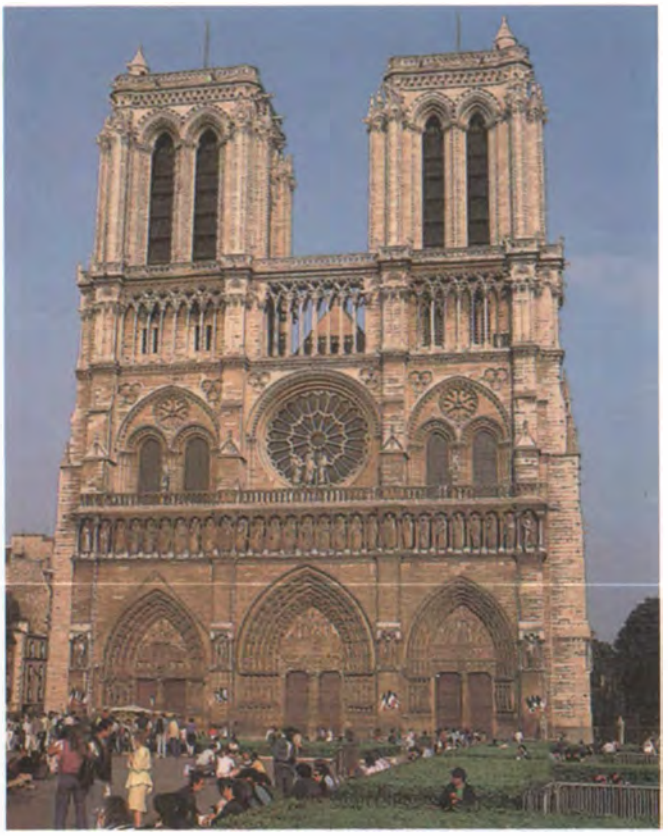


9.51 Chartres Katedrali, havadan görünüş, 1194-1220.

37 metreye, Reims'da 38 metreye, Amiens'de 43 metreye ve Beauvais (1230–40)'de başdöndürücü şekilde 48 metreye kadar yükselmiştir. Ancak Beauvais'de mimar sınırlarını aşmıştır. Koronun 1284 yılındaki çöküşünden geriye sadece apsis kalmış ve koro yeniden inşa edilmesine rağmen, nefin yapımına bile başlanmamıştır.

Bu yüksek tonozlar dış desteklere gerek duymaktaydı ve bu da başka bir Gotik keşfi olan, Chartres'daki gibi apsisi bütünüyle saran "uçan payanda" nın ortaya çıkmasına sebep olmuştur (**9.51**). Yapısal amaçları, kollarının nasıl uzanarak tonozların dışa doğru itişine direndiğini gösteren Villard de Honnecourt'un deseninde çok iyi resmedilmektedir (9.42).

Benzeri bir payandalama sistemi Romanesk mimaride de kullanılmış ancak yan nefler üzerindeki tribün, galerinin çatısı altında saklanmıştı. Gotik mimarlar, daha fazla ışık almak için tribün galerilerini kaldırmış, işlevsel olduğu kadar estetik açıdan da hoş görünen ince iskelet destekleri haline getirene kadar inceltmişlerdir. Ayrıca bunları yontmuş ve üstlerine külahlar koyarak binanın yana eğilmesine direnen yapısal işlevlerini görsel bakımdan gizleyip hatta buna tezat oluşturarak binanın genel olarak kuvvetle yukarı doğru uzanışına katkıda bulunmasını sağlamışlardır. Uçan payandalar böylelikleYüksek Gotik kilisenin iç ve dış mekânının bütünleşmesine yardım etmişlerdir. Aynı şey nefin iç yükseliminin yatay bölümlerini (kemer dizisi, triforyum, tepe) tekrar eden ana cepheler için de söylenebilir. Paris'teki Notre-Dame Katedralinin uçan payandaları da tüm binanın tasarımının dayandığı geometrik sistemi açıkça belirtir (**9.52**). Bu, Saint-Etienne, Caen ve merkezinde gül pencereye sahip ilk katedral gibi görünen Saint-Denis'in hâlâ Romanesk tarzını koruyan ön cephesinin akla yatkın hale getirilmesidir. Daha sonraları, Notre-Dame'da artan Romanesk yataylık Amiens ve Reims'da (**9.53**) bastırılmış, dikeyliğe daha büyük vurgu getirilmiştir.



9.52 Notre-Dame'ın ön cephesi, Paris, 1210-15.

9.53 Reims Katedralinin ön cephesi, Fransa, 1255-60.



Ekonomi ve Teoloji

Yüksek Gotik katedrallerin hiçbiri, mimarlarının öngördüğü tamamlayıcı kule ve külahların bütününe sahip değildir. Chartres'a bunlardan sekiz tane yapılması düşünülmüştü. (Mevcut kulelerden bir tanesi 1194 yangınından önceye tarihlenmektedir; bir diğeri ise on altıncı yüzyıl ilavesidir.) Katedrallerde inşaat genellikle koroyla başlar, nefle devam eder ve sonra da para biterken dış cephelere geçilirdi. Zira katedral inşası büyük bir mali taahhüt meselesiydi ve bazı tarihçilere göre Fransa'nın ekonomik istikrarını ciddi ölçüde etkilemiştir. Fonlar farklı kaynaklardan elde edilir, bazen de Chartres'da olduğu gibi "at arabası kültü" denilen türden "doğaçlamalara" yol açardı. Bu, olağanüstü bir dini coşku patlamasıydı. 1000'den fazla kişiden oluşan kalabalıkların el arabalarını ve yük vagonlarını katedralin inşası için sürükleyip getirdikleri, aralıklarla günahlarını itiraf eden ve Tanrı'nın merhametini dileyen çığlıklarla kesin mutlak sessizlik içinde ağır ağır ve zahmetle ilerledikleri, bazen de yarı çıplak yerlerde nedamet dileyerek süründükleri anlatılmıştır. Fakat bu tür vakalar istisna teşkil eder ve katedral yetkilileri büyük işlerin finansmanını sağlamak için daha normal yöntemlere güvenirlerdi. Kilisenin sahibi olduğu büyük tarım arazilerinden gelen gelirler ve dünyevi efendiler olarak piskoposların saldıkları vergiler, doğal olarak kayda değer miktarlar sağlardı. Suger, her yıl Saint-Denis mülklerinin gelirinin bir kısmını inşaat masraflarını karşılamak için bir kenara ayırmaktaydı. Chartres'da katedral rahiplerinin (idareciler) bir yangından sonra yeniden inşaatın başlatılabilmesini teminen 1194'ten sonra üç yıllığına gelirlerinden vazgeçtikleri

KAYNAKLAR VE BELGELER

Başkeşiş Haymo ve Chartres'da "el Arabası Kültü

Chartres'da 1145 civarında yeni bir dini kült gözlendi ve bazı kilise önde gelenlerinin dikkatini çekti. Rouen Başpikoposu Hugo aynı yıl Amiens piskoposuna Chartres'da olanları yazdı:

. . . İnsanlar katedralin inşası için eğik başlarıyla el arabası ve yük vagonlarını sürükleyip getirmeye başladılar ve eğik başlılıkları hatta mucizelerle ışıklandı.

Aynı şekilde, Saint-Michel Başkeşişi Torignili Robert tarih kaydına şu notu düştü:

O yıl [1145] Chartres halkı omuzlarına aldıkları, o sıralarda kuleleri inşa edilmekte olan yeni kiliseleri için ihtiyaç duyulan taş kereste, mısır ve diğer ihtiyaç maddelerini doldurdukları, el arabalarını çekmeye başladılar.

Şartları daha iyi açıklayan bir anlatımı, olayı toplumun tüm kesimlerini etkileyen yeniden canlanmacı bir hareket olarak tanımlayan Normandiya'daki Saint Pierre-sur-Dives Başkeşişi Haymo, vermiştir. Hareket şu sonuçları yaratmıştı:

. . . İsa'ya yönelişin yeni ve hiç duyulmamış yöntemleri. Dünyanın güçlü prenslerinin, şeref ve zenginlik içinde yetişmiş insanların, asillerin erkeklerin ve de kadınların gururlu ve yüksek başlarını el arabalarının boyunduruklarına koşup, yük hayvanları gibi şarap, buğday, yağ, taş ve hayatta ihtiyaç duyulan veya kilisenin inşası için gerekli her şeyle birlikte, İsa'nın makamına çektiklerini geçmiş kuşaklar da dâhil kim görmüş ve işitmiştir? Fakat bu yükleri çekerken, hayranlıkla gözlenen bir şey vardır: bu da, bin veya daha fazla insanın böyle arabalara bağlanıp çekerlerken – çok zorlukla bu işi yapmaktaydılar – yine de öyle bir sessizlik içinde kalmalarıydı ki tek bir mırıltı bile duyulmamaktaydı. Gerçekten de insan gözleriyle görmezse, bu kadar kalabalığın içinde tek bir kişinin bulunmadığını düşünebilir. Yolda durduklarında günahlarını itiraftan ve Tanrı'nın affını elde etmek için saf ve yakarışlı dualardan başka bir şey duyulmaz. Kalplerini huzura çağıran rahiplerin sesiyle tüm nefretlerini unutuyor, kavgaları bir kenara bırakıyor, borçlar siliniyor, kalplerin birliği kuruluyor. Fakat bir kişi bir suçluyu affetmeye yanaşmayacak kadar günahta ileri gitmişse veya dindarlıkla ona tavsiyede bulunan rahibin görüşünü reddetmişse, bağışı hemen o anda kirlenmiş olduğu için yük vagonundan aşağı atılır ve kendisi de kutsal topluluktan utanç ve aşağılanmayla çıkartılır. Orada, her bir el arabasının başındaki rahiplerin herkesi nedamet getirmeye, hatalarını itirafa, daha iyi bir hayata kavuşmaya davet ettiği görülür! Orada, yaşlıların, gençlerin, küçük çocukların yakaran seslerle Tanrı'ya seslendikleri, kalplerinin derinliklerinden, gözyaşları ve iç çekmelerle haşmet ve övgü sözlerini ona yönelttikleri görülür! Boru sesi ve bayrak işaretleri ile insanların uyarılmasının ardından yürüyüş hiçbir engelle karşılaşmadan kolaylıkla yapılır... Kiliseye eriştiklerinde manevi bir kamp gibi el arabalarını düzene sokar ve gece boyunca ilahiler ve kantiklerle nöbet tutarlar. Her bir yük vagonunda meşale ve lambalar yakarlar; sakat ve hastaları oraya yerleştirirler ve onlara kurtulmaları için azizlerin değerli röliklerini getirirler. Daha sonra rahipler ve din adamları insanların inançlı kalpleriyle izledikleri, Tanrı'nın ve Kutsal Anne'nin hastaların iyileşmesi lütfunu diledikleri geçitlerle töreni bitirirler.

(Çev. H. Adams, *Mont Saint-Michel and Chartres*, Boston 1904)

söylenmektedir. Hacılar ve yerel halkın bağışları özellikle yüzeylerin süslenmesi için –muhtemelen kralların ve asillerin bağışlarından çok daha fazla– katkı sağlamaktaydı. Zenginlerin esasen adlarının eklenebileceği, örneğin vitraylar gibi spesifik işlerin masraflarını karşılamayı tercih ettiği görülmektedir. Chartres'ın (9.48) kuzey transept pencereleri, örneğin, Haçlı Kralı IX. Louis'nin annesi, azizlik mertebesine yükseltilen Kraliçe Blanche tarafından hediye edilmiştir. Diğerleri dini ve sosyal hayatı olduğu kadar Ortaçağ zanaatkâr ve tüccarlarının iş dünyalarını düzenleyen dernekler olan loncaların hediyesiydi. Kasaplar, fırıncılar ve diğer yerel loncalar, aralarında en önemlisi büyük *chevet* pencereleri olan bağışlarda bulunmuşlardı. Easen, ister doğrudan hediye veya ister dolaylı olarak vergilerle karşılansın, şehre hâlâ hâkim durumdaki katedralin inşası için mali kaynakların büyük bir bölümünü sayıları 10.000 civarında olan Chartes halkı sağlamıştır. Halkın yaşamı katedralin etrafında dönmekteydi. Adalet katedral kapılarında dağıtılırdı. Şehrin ticaret zenginliğinin dayandığı büyük fuarlar veya pazarlar, katedral rahipler meclisinin yetki alanındaki ve katedralin sahibi olduğu meydanlarda veya komşu sokaklarda düzenlenirdi. Hatta şarap satıcılarının işlerini kriptada dahi görmelerine izin verilirdi. Bu nedenle katedral dini olduğu kadar sivil de bir binaydı. Öte yandan daima hacıları çektiği için de şehir için önemli bir mali değerdi. Belki de bu sebeplerle on üçüncü yüzyılda Strazburg şehrinin yurttaşları, aralarının bozuk olduğu piskopos ve rahipler meclisinin elinden sorumluluğu alarak katedrallerinin ön cephesinin ve nefinin inşa sorumluluğunu üstlenmişlerdi.

Bu büyük işleri tasarlayan ve idare eden mimarlar, çoğu zaman isim olarak anılır ancak haklarında bunun dışında pek bir şey bilinmez. Amiens'deki Robert de Luzarches ve Reims'daki Jean d'Orbais, Chartres binasının müteakip aşamalarında şahsi izleri sezilebilen isimsiz ustalar kadar müphem şahsiyetlerdir. Diğer Ortaçağ mimarları gibi her biri kuşkusuz taşların yontulduğu bir taş ocağında çıraklıklarını geçirip, teknik bakımdan güç bir işi yani "ustalık eserini" gerçekleştirdikten sonra "usta" adını kazanmıştı. İnşaat, mimari ressamlık, geometri ve oran kuralları hakkındaki uzmanlık bilgileri, büyük katedrallerin dokusunun korunması için daimi birimleri haline gelen "loca"-lar yani atölyelerin taş ustalarının birinden diğerine aktardığı, büyük bir özenle korunan gelenekleri vasıtasıyla öğrenilirdi. Ancak çalışmalar her zaman projeyi başlatan piskopos ve mali konuları idare eden rahipler meclisinden biriyle yakın istişare halinde yürütülürdü. Mimarın taş ustalığı eğitiminden ötürü yontma kâgirliğinin Gotik binalarda bu kadar önde gelen bir yeri olması şaşırtıcı değildir. Silmeler alt bölümlerde sürekli daha karmaşık hale gelir ve figürlü heykeller artar (Chartres'da bunlardan 1800 kadar vardır). Yine de Romanesk kiliselere göre erken ve yüksek Gotik'te yontma süslemeler çok daha bir örneklik içindedir. Saint-Denis koro dehlizinde (9.35) Aziz Bernard'ın kınadığı tarzda sütun başlıklarının yerini esasen



9.54 İngiltere, Southwell Minster rahipler meclisi binasından asma yaprağı sütun başlığı, y. 1290.

tüm Kuzey Avrupa'da daha sonraları izlenecek bir desen teşkil eden keskin hatlarla yontulmuş natüralist yapraklı çelenkler almıştır. Bunlar birbirlerine benzerlik taşımakla birlikte birebir aynı değillerdir. Gotik kilisenin tasarımı detaylarda çeşitlemeye izin vermekteydi. Temel anlayışındaki geometri fikri, disiplini korusa da hayatla dolduran da budur.

Aziz Thomas Aquinas (y. 1225–74) veya yakın müritlerinden biri, güzelliği "farklı unsurların belli bir ahengi" olarak tanımlamıştır. Kendisi Ortaçağın en büyük teologu, tüm Hıristiyan öğretilerini sistematik olarak vermeye çalışan ancak tamamlanamamış –diğer yönlerden olduğu gibi bu yönden de büyük Gotik katedralleri gibidir– *Summa theologica*'nın yazarıydı. Zira Ortaçağ düşüncesinin sık dokunmuş yapısında kilise, Meryem Ana tarafından kişileştirilen ve Chartres, Paris, Reims ve birçok başka katedralin adandığı her yanı kapsayıcı Katolik Kilisesinin küçük bir dünyasıydı. Bir İngiliz mistiğinin "bilinmeyenlerin bulutları" adını verdiği, yükseklikleri delercesine uzanan külahları, Kutsal Ruh'un Meryem'in vücuduna nüfuz ettiği gibi kutsal ışıkların parlayarak kiliseyi aydınlattığı vitray pencereleriyle Gotik Katedral, hem bir sembol hem de Hıristiyan inancının yansımasıydı. Bir buğulu anlam katmanı bir diğerinin üzerine binmekteydi. Asma veya meşe yaprakları özel semboller olabilirdi; fakat aynı zamanda 24. Mezmur şunu beyan etmektedir: "Rab'bindir yeryüzü ve içindeki her şey, Dünya ve üzerinde yaşayanlar." Bu kudretli binalardaki her ayrıntı Tanrı'nın görkemini ve yaratılışın mucizesini ilan et-

mektedir (**9.54**). On üçüncü yüzyıl başlarında acımasızca bastırılan, Albigenlerin veya Katharların savunduğu dönemin en kötü sapkınlığı, tüm maddenin kötü ve sadece ruhun iyi olduğuna dair ikili inançtı. Dolayısıyla bir katedral sadece *Summa theologica* değil, aynı zamanda ilahi düzen verilmiş yaratılışın ansiklopedisiydi.

Heykel ve Resim

Her şey tanrısallığın ifadesi olarak görülür hale geldiği için figüratif sanatlarda özellikle de heykelde natüralizm büyük bir itki kazandı. Chartres'ın 1140'larda yontulmuş ve 1194 yangınında ayakta kalmış batı yani kraliyet kapısında, sütunlar hâlâ geometrik desenlerle süslüdür. Bununla beraber inceltilmiş ve sütunlaştırılmış Eski Ahit kralları ve kraliçeleri, kendilerini o sırada bile mimari arka plandan ayırmaya başlamışlardır (**9.55, 9.56**). 1215-20 yıllarında güney transept kapısında daha da ileri doğru çıkarlar ve bireysellikleri daha da kuvvetle vurgulanır. Süreç Reims'ın 1225-45 yıllarında yontulmuş batı kapısında tamamlanmıştır. Kahraman ölçekli azizler ve melekler, binadan bütünüyle ayrılmış ve rölyef değil de müstakil heykeller olarak anlaşılmıştır (**9.57**). Büyük boyutları, düşüncelere dalmış veya birbiriyle sessiz bir bağlantı içindeki ifadeleri ve duruşlarına rağmen özünde izleyiciyle aynı mekânı paylaşan aynı havayı teneffüs eden insan figürleridir.

Reims'daki *Ziyaret*, İsa ile Vaftizci Yahya'nın ağırbaşlı hamile anneleri arasında geçen bir sohbet olarak yorumlanabilir.

9.55 Chartres Katedralinin batı kapısı, y. 1145-70.



9.56 Pervaz figürlerinin detayı, batı kapısı, Chartres Katedrali, y. 1145-70.

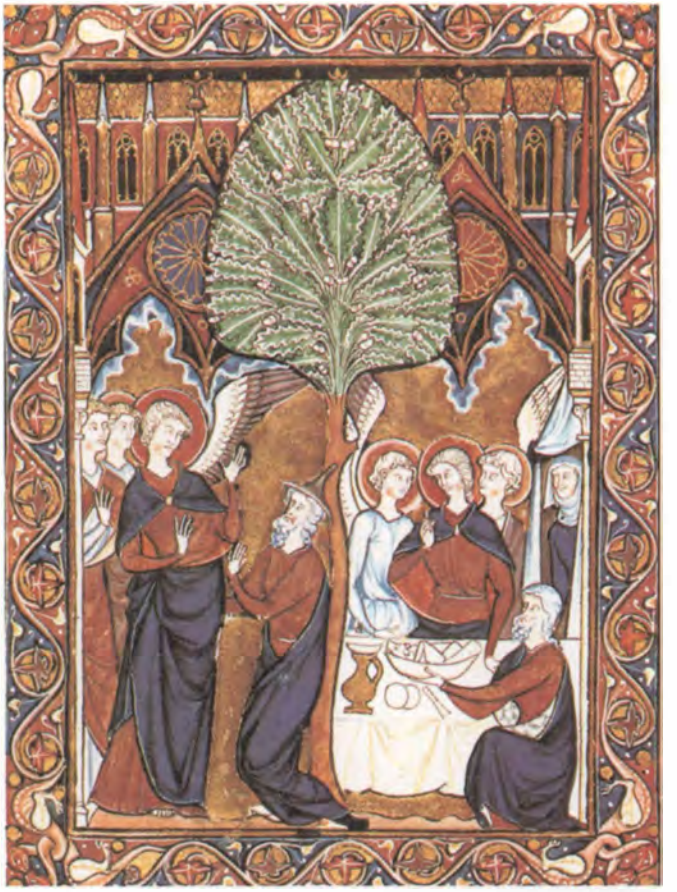




9.57 Batı kapısının detayı, Reims Katedrali, y. 125–55.



9.58 SAĞDA *Meryem ve Çocuk* İsa, y. 1300. Varaklı fildişi, yüksekliği 40,6 cm. Louvre, Paris.



9.59 EN SAĞDA *İbrahim ve Üç melek*, Aziz Louis'nin Mezmurlar Kitabı'ndan, 1253–70. Parşömen üzerine mürekkep, boya ve altın varak, 21 × 14,5 cm. Milli Kütüphane, Paris.

Elbiselerinin zengin katları, fiziki ve ahlaki ağırlığı ifade eder. Birkaç on yıl öncesinin pek de uzak sayılamayacak bir yerdeki Nicholas de Verdun gibi (bkz. s. 393) Reims heykeltıraşı, eski Roma heykellerini görmüş ve incelemiş olmalıdır. Zira örtüler 900 yıldır uygulanmamış bir tekniğe göre yontulmuştur. Her bir figürün, bir dizi bükülmüş duruşu da Klasik geçmişten fikir almıştır. Ancak heykeltıraş, tüm bunları, skolastik teologların Aristoteles'ten aldıkları görüşlerle yani "akıl yürütme kuralla-

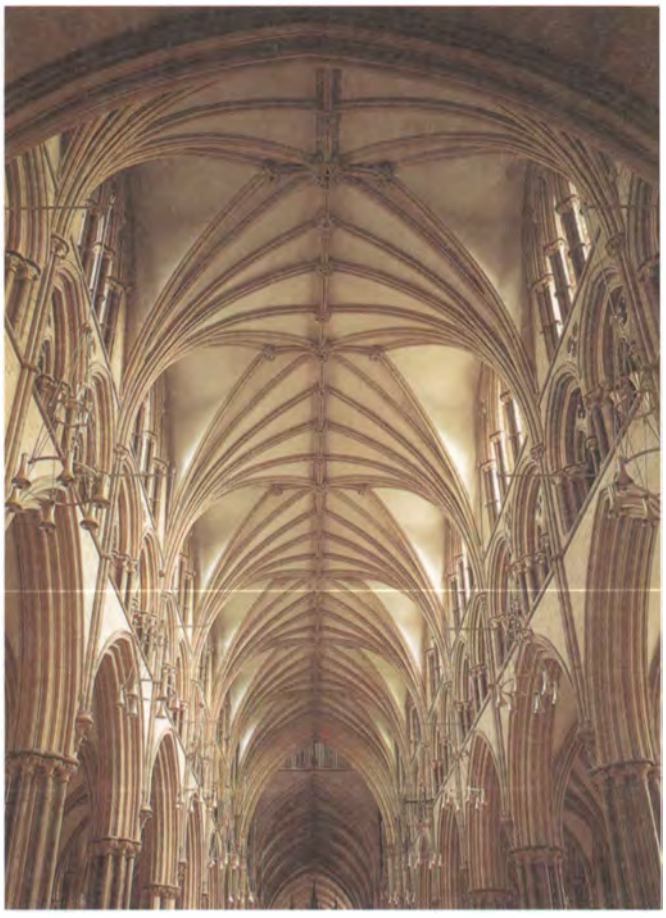
rı"yla aynı antik çağ anlayışını benimseyerek kendi amaçları için tazeleyerek kullanmıştır. Heykelleri, yeni bir sıcaklık ve insana yeni bir yakınlık duygusuna sahiptir.

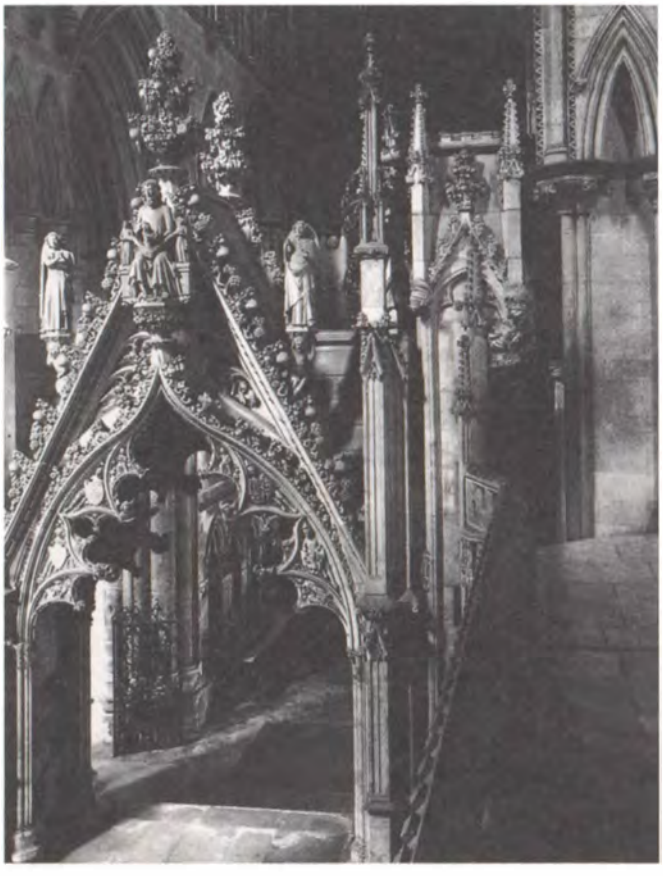
Ziyaret'in solundaki grupta bulunan Meryem –çok az fark gösteren, bununla birlikte aynı ölçüde dikkat çekici– başka bir heykeltıraş tarafından yontulmuştur. Elbiseler görüldüğü kadarıyla canlı örnekler incelenerek çalışılmış, yumuşak bir edayla dökülmekte ve diri göğüslerinin biçimini açıkça belli etmektedir. Sol uçtaki gülümseyen melek üçüncü bir elin işidir ve muhtemelen ilk başta ön cephenin diğer bir kısmına yerleştirilmişti. Tarihi de bir miktar ileri olabilir. Burada örtüler, altındaki bedenden belirgin bir şekilde bağımsızlık içinde gerçekleştirilmiş ancak dekorasyon etkisine çok dikkat edilmiştir. *Ziyaret* figürlerinin duruşları da anatomik bakımdan düzgünleştirilmiş ve geç Gotik sanatında tekrar görülen zarif sarmala –örneğin uzun zaman Paris'teki Sainte-Chapelle'de korunmuş enfes bir Meryem ve Çocuk İsa heykelciği gibi (**9.58**)– dikkatle yerleştirilmiştir. Reims'ın üç heykeltıraşı, dış cephede duran heykellerinde, katedralin mimarı gibi Romanesk geleneklerden ayrılmışlardır. Natüralizmleri yapısal berraklıkları tamamlamaktadır.

Geç on ikinci ve on üçüncü yüzyılın büyük katedrallerinin inşası ve dekorasyonlarında tüm görsel sanatlar kullanılmış ve Gotik kısa zaman zarfında kural halinde sadece mimariyle de sınırlı kalmayarak yerleşmiştir. *St Louis Mezmuru*'nun bir sayfasında payanda kuleleri, sivri kemerleri ve gül pencereleriyle bir anıtsal bina, İbrahim'in üç meleği kabul ediş ve (sağ yarıda) –Yaradılış Kitabı 18. kısmında anlatılan bir hikâyeye göre– yemeği hazırlayan karısı Sara'nın çadırdan çıkarken misafirleriyle meşgul olması sahnesinin arka planını oluşturmaktadır (**9.59**). Sayfanın tümü vitraylar gibi aynı güçlü hatlarla ve parlayan renklerle yapılmıştır. Dahası, soldaki melek, Reims Katedralinin batı cephesindeki heykelle bir aile benzerliği hissi vermektedir (9.57). Her ikisinin de arkasında Gotik sanatı Romanesk sanattan keskin bir şekilde ayıran sahneyi insani anlamda görselleştirme arzusu yatmaktadır. Daha önceleri vurgulanan alegorik mânâ hâlâ önemini korumakta ancak olayın etkileyici sunumundan dolayı artık ikinci planda kalmaktadır.

İngiliz ve Alman Gotik Sanatı

Daha önce gördüğümüz gibi, bu üslup, oluşum aşamasında İngiltere'ye aktarılmıştı. Burada, on ikinci yüzyıl sona ermeden önce dahi yerel çeşitlemeler kullanılmaya başlanmış ve bir milli kimlik duygusunun gelişmeye başladığı sıralarda daha da gelişmişti. (İngilizce ilk defa resmi dil olarak on üçüncü yüzyıl ortalarının bir belgesinde kullanılmıştır). Örneğin Lincoln Katedralinin nefinin tonozlarında, kaburgaların bir tanesi ortadan geçirilerek ve tamamlayıcı kaburgaların ona katılmasıyla çoğaltılmış ve süsleme etkisi için mantık bilerek feda edilerek





9.60 ÜSTTE SAĞDA Neftonozu, Lincoln Katedrali, İngiltere, y. 1240–50.

9.61 SAĞDA Percy mezarı, Beverley Minster, İngiltere, 1339 sonrası.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Piers Plowman Vitrayı ve *Opus Anglicanium*

Piers Plowman'ın (yazılmaya başlanması 1362) yazarı William Langland veya Langley (y. 1331–99?) hakkında çok az şey bilinmektedir. Derin dini duygulara sahip bu şiir, 11 hayali tasavvurdan oluşmakta; aynı zamanda dönemin yaşamı hakkında canlı tabloları içermektedir. Piers'e "Biz kadınlar hangi işte çalışmalıyız" diye sorulduğunda bazılarının hububat çuvalları dikebileceği, diğerlerinin ise başka işler yapabileceği cevabını verir:

... Siz hoş hanımlar,
İpek ve güzel kumaşlar tuttuğunuz
Uzun parmaklarınızla,
Zamanı geldiğinde;
Kiliseleri onurlandıracak cüppeleri diker,
İşlersiniz rahipler için.

Öte yandan şiir, özellikle dilenci tarikatlarının yani Fransiskenlerin ve Dominikenlerin dünyaya düşkünlüğüne ve şatafatlı kilise süslemelerine dair birçok eleştiri içirmektedir. Bir Fransisken keşişinin söylediği şekliyle, Lady Mede gibi kişileştirilmiş dünyevilikle ilişkilendirilmektedir:

Demir takılacak bir penceremiz var
Şu duvarı ve mezarı da adına kaplatırsan
Gerçekten işimize yarar ve
Ruhun mutlaka erişir cennete.

O da, tüm kiliseyi memnuniyetle süsleteceği cevabını verir. Piers, bağışçıların adlarının işlendiği pencerelerin gurur ve "dünya gösterişinin" sergilenişi olduğunu ve Tanrı tarafından yasaklandığını belirtmektedir.



9.62 SOLDA Butler-Bowdon Cübbesi, detay, 1335–6. Gümüş ve gümüş varaklı iplik ve ipekle kırmızı kadife üzerine inci, yeşil boncuk ve altın halkalarla nakış işleme, tam genişliği 3,45 m. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

9.63 ÜSTTE Verdunlu Nicholas, *Yunus Peygamber*, Müneccim Krallar Mabedi'nden detay, y. 1182–90. Altın, gümüş, mine ve değerli taş. Köln Katedrali.



bir yıldız deseni yaratılmıştır (**9.60**). Çift kıvrımlı sivri kemerleri ve girift taş şebekelere çevrilmiş ağbezekli pencere demiri parmaklıkları ile "Süslemeli [Decorated] Üslup" adı verilen tarz, Fransa'da eşdeğeri "Alevli [Flamboyant] Üslup" belirmeden önce on üçüncü yüzyıl sonlarında İngiltere'de gelişmişti. (**9.61**). Hayal gücüyle ve özenli kıvrımlarla yapılan süs eşyalarından alınan zevk, İngiltere'de o dönemde üretilen en güzel sanat eserleri arasındaki zengin işlemeli cübbelerde de hissedilir (**9.62**). Nakış işleme İngilizlerin özel bir sanatıydı ve *opus Anglicanum* (İngiliz işi) adıyla tanındığı Avrupa'da çok değerliydi.

Almanya on ikinci yüzyılın sonuna dek Kutsal Roma İmparatorluğu ile çok yakından ilişkilendirilen Romanesk üsluba sıkı sıkıya bağlı kaldı ve bir değişikliğin geldiğinin emareleri ilk önce küçük ölçekli sanat eserlerinde hissedildi. Verdunlu Nicholas (y. 1140-y. 1216) tarafından Köln için yapılan Müneccim Krallar Mabedi, yuvarlak kemerleri ve kısa sütunlarıyla mimari açıdan Romanesktir (**9.63**). Ancak yüksek rölyefli figürleri yaklaşık 320 kilometre uzaklıktaki Reims Katedrali heykellerini yirmi yıl öncesinden haber verir (9.57). Gümüş figürlerin altındaki bedenin biçimini ve hareketlerini izleyen yumuşak ve rahat dökülen örtüler, Yunanistan'dan Roma'ya geçmiş üslubu tekrar canlandırırken güçlü karakter verilmiş düşünceli başlar, Gotik heykelin tinselliğine sahiptir. Bu tür eserlerin natüralizmi Almanya'da en aşırı uçlara götürülmüştür. Özellikle Naumburg Katedralinin kurucularının son derece sıradışı, doğal ölçülerdeki iki heykelinde durum böyledir: Elinde kılıcıyla iri yapılı Margrave Ekkehart ve pelerininin yakasını yanağına doğru kaldıran zarif, dünyayla meşgul eşi Uta (**9.64**). Gotik mimari Almanya'ya girdiğinde hem ölçü hem de zenginlik bakımından gelişti. Muhtemelen ilhamını Reims Katedralinden alan Köln Katedralinin inşatı, Gotik kiliselerin en yükseği ve uzunu olarak 1248'de başlatıldı – on dokuzuncu yüzyıla kadar tamamlanamayan bu kilise, aslında bir on dokuzuncu yüzyıl binası haline gelmiştir. (**9.65**).



9.64 ALTTA SOLDA *Ekkehart ve Uta*, y. 1250-60. Naumburg Katedrali, Almanya.



9.65 ALTTA Köln Katedrali, inşaatının başlatılması 1248, tamamlanması 1880.

İtalyan Gotik Sanatı

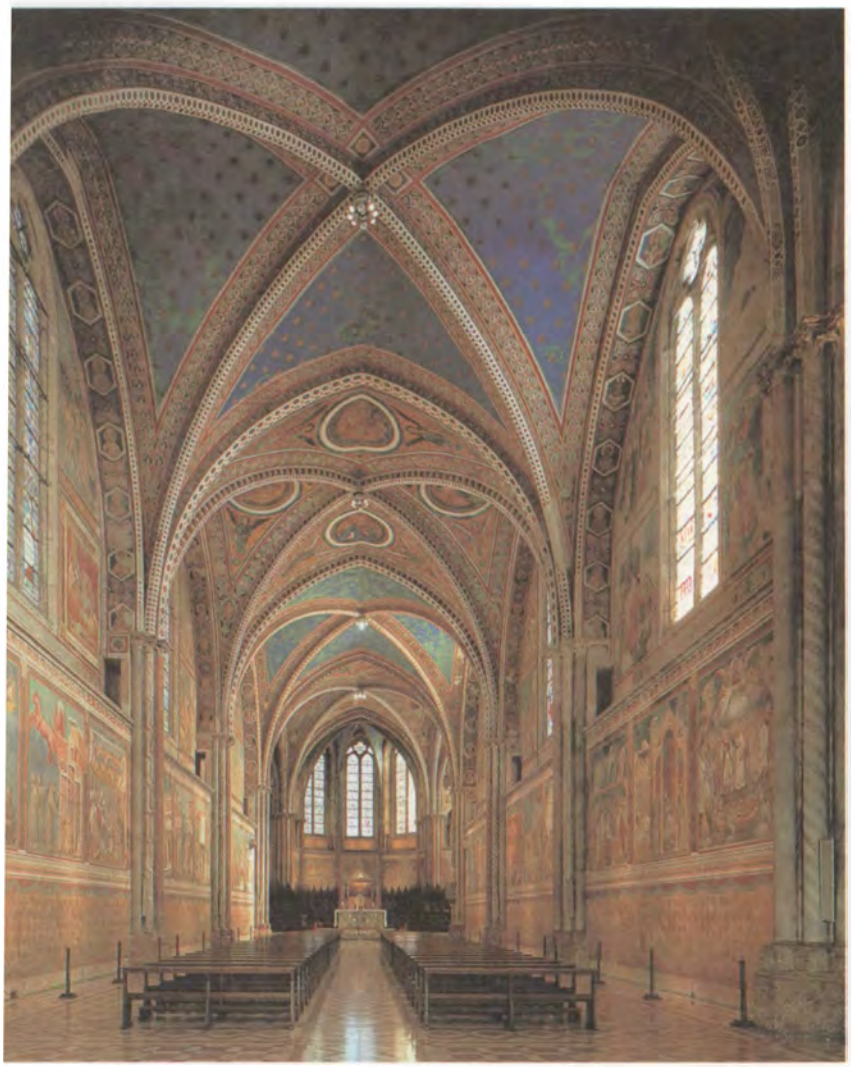
Gotik mimari İtalya'ya, Fransa'dan nakledilmiş gibi görünen manastır kiliseleri –örneğin Roma'nın güneyindeki Fossanova (**9.66**)– Sistersiyenler tarafından getirilmiştir. Aziz Francesco'nun azizlik mertebesine yükseltildiği 1228'de başlatılan, 1293'te büyük ölçüde tamamlanan ve 1253'te kutsanan Assisi'deki San Francesco çok farklıdır (**9.67**). Yaklaşık bir yüzyıl önce Batı Fransa'da inşa edilmiş erken Gotik kiliseleriyle ilginç ve açıklanamayan yakınlıkları olmasına rağmen, azametli Yük-



9.66 ÜSTTE Fossanova manastır kilisesinin nefi, İtalya, 1187-1208.

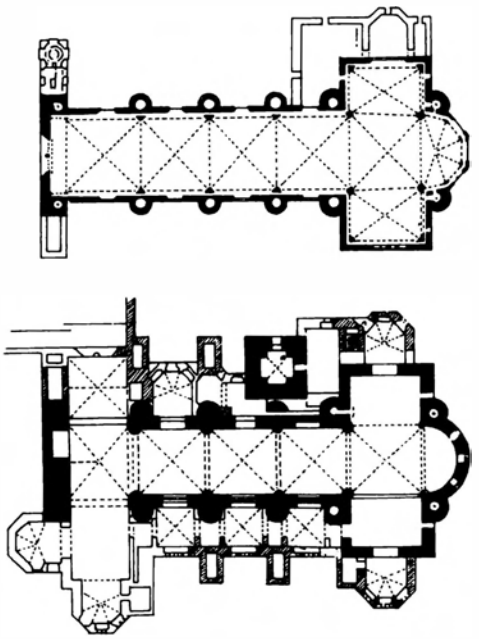
sek Gotik kiliseleriyle tek ortaklığı kaburgalı tonozlar ve sivri ağbezekli pencerelerdir. Mimarının amacı, Fransız çağdaşlarından sadece farklı değil âdeta tezat içindeydi de. Onların yükseklere uzanan sonsuzluk özlemlerinin yerini daha sadeleşmiş fakat aynı şekilde asil başka bir unsur almıştır. Plan kesinlikle düz çizgilerden kurulu bir yalınlıktır: Beş köşeli apsise sahip bir Latin haçı (**9.68**). Dikey ve yatay unsurlara tam bir denge verilerek üst kilisede (aşağıdaki alışılmadık yüksekliğe sahip kriptaya alt kilise denilmektedir) harika bir özgüvene sahip ve kendi kendine yeten etki yaratılmıştır. Geniş ve koridorsuz, dengeli şekilde ışıklandırılmış ve havadar nef, iddiasızca duvarlara gömülü dayanma ayaklarına oturtulmuş ince sütunların bölmelerine ayırdığı tanımlanmış bir mekândır. Gösterişsiz sütun başlıkları dışında yontu bulunmamaktadır. Yüzeyler bir örnek düzgünlükte olup, duvarların cüssesini vurgulamaktadır. Tüm kilise, Ortaçağ İtalya'sında daha sonra göreceğimiz gibi sadece mimaride değil, resimde ve heykelde de tipik özellik taşıyan bir sağlamlığa ve hacim berraklığına sahiptir.

San Francesco, Assisili Aziz Francesco (y. 1181-1226) tarafından kurulmuş; her kesimden insanı inanç ve günah çıkarmaya çağıran bir dini tarikatın ihtiyaçlarına cevap vermek için



9.67 SOLDA San Francesco'nun nefi, Assisi, İtalya, 1228-53, 1997 öncesinde meydana gelen deprem tonozlara ciddi zarar vermiştir.

9.68 ALTTA alt ve üst kilisenin planı, San Francesco, Assisi.



tasarlanmış yeni tür bir kiliseydi. Boyutları ve biçimini Aziz Francesco'nun vaazlarını dinlemeye gelen cemaatin büyüklüğü, süslemelerini İsa'nın hayatına ve İsa'yı andıran tarikatın kurucusunun hayatına odaklanan Hıristiyan öğretinin –alegoriden uzak bir şekilde– doğrudan yansıtılması talebi belirlemekteydi. Aziz Francesco, kendi ifadesiyle tüm dünya varlıklarını "Sevgili Fakirliğe adanmak" için reddetmiş ve kendisi rahip olmamasına rağmen o ve 11 yoldaşı 1211'de gezici vaiz olmak için rahipliğin iznini almışlardı. Kendilerine *fratri minori* yani küçük tarikat üyeleri adını veren, vaaz verdikleri alçak gönüllülüğü hayatlarında da uygulayan, aynı şekilde mutlak fakirliğe ant içmiş, elleriyle kazandıklarıyla veya dilencilikle geçinen bu ilk keşişler, kısa süre sonra erkek ve kadınlardan oluşan –rahibe kız kardeşler tarikatının kurucusu Azize Clare (y. 1194–1253) (9.70)– geniş bir takipçi kitlesini çektiler. Francis ortak mal sahibi bile olmamalarını hedeflemekteydi ancak bu kısıtlama, Assisi'deki gibi kiliseler ve cemaat evleri inşa edebilmelerine imkân tanımak için gevşetildi. Ancak Francis, kilisenin dünyeviliğine örnek teşkil ederek saldırdı – eleştirici bir insan değildi. (Bir yüzyıl kadar önce yaşamış Brescialı Arnoldo ise "mülkleri olan rahipler, yurtlukları olan piskoposlar ve mal edinen keşişler" hakkındaki eleştirilerinde çok açık sözlü davranmıştı. Bedelini de direğe bağlanarak yakılmakla ödemiştir.) Yine de Francis'in kendilerine bol bol bahşedilen zenginliklerle inzivaya çekilen uhrevi keşişler hakkındaki görüşleri, Fransiskenlerin ortadan kaldırılması için ellerinden gelenin en kötüsünü yapmaktan geri durmayan Sistersiyenlerin tepkilerini çekecek kadar barizdi.

Başka bir dilenci vaiz tarikatı, aynı sıralarda İspanyol Aziz Dominik (1170–1221) tarafından Albigenlerin sapkınlığına karşı mücadele için bir görev gücü olarak kuruldu (bkz. s. 388). Dominikenler daha sonraları Kutsal Makam ve Engizisyon olarak teşkilatın kadrolarını oluşturdular. Aziz Francesco gibi –ve Clairvauxlu Aziz Bernard'ın aksine– Aziz Dominik öncelikle halkın manevi hayatıyla ilgiliydi ve on üçüncü yüzyılın tüm eğitimli insanları bu iki tarikattan birine yönelmiştir: Dominikenler (Kara Tarikat Üyeleri) veya Fransiskenler (Gri Tarikat Üyeleri). Örneğin Albertus Magnus (1206–80) ve öğrencisi Aziz Thomas Aquinas (bkz. s. 388) Dominikenlerdi; indirgemeci akıl yürütmeye karşı çıkan Duns Scotus (y. 1265–1308) ise Fransiskendi.

Her iki tarikatın başlıca üniversite şehirlerinde binaları vardı. Ancak eğitimli halk arasında ne kadar etkili olsalar da, eğitimsiz ve fakirler arasında daha da etkiliydiler. Vaazları herkesin anlayabileceği sade, güçlü, süslemesiz bir üslupla verilir ve özellikle örnek gösterilen azizlerin hayatlarından vakalarla heyecanlı ve konu temelinde tasvirlerle dolu olurdu. Latincenin yazı dili olarak kaldığı İtalya'da ortak konuşma dilinde verilen bu vaazlar günlük dilde bir edebiyatın gelişmesini teşvik etti ve şaşırtıcı bir hızla en büyük Avrupa şairlerinden Dante Alighieri (1251–1321)'nin eserlerinde gelişti. Vaazlarının görsel sanatlar üzerindeki etkisi daha az değildi. Canlı ve kolay anlaşılan bir tasvir sanatı için talep yarattılar.

İtalyan edebiyatı, gerçek mânâsıyla Aziz Francesco'nun dokunaklılığını yapmacıksız bir doğruluk içindeki yakarışlarına ve tasvirlerinin somut sadeliğine borçlu bir ilahi olan *Cantico delle creature* (Yaratılanların İlahisi) ile başlar. Tanrı, erkek kardeş güneş ve kız kardeş ay için; "çok faydalı, alçak gönüllü, değerli ve saf" kız kardeş su için; "güzel, neşeli, dinç ve kuvvetli" erkek kardeş ateş için; "çeşitli meyveler ve renkli çiçeklerle çayırlar getiren" toprak ana ve nihayet "hiçbir canlı insanın kaçamayacağı bedeni ölüm kız kardeşimiz" için övülür. Aynı şekilde görsel sanatlara ayrıca İtalyan resmine de geç Roma ve Bizans resminden ayrı olarak – Assisi'de San Francesco'da bulunan Cimabue'ye (yukarı duvarlarda) ve çok kesin olmamakla birlikte Giotto'ya (bkz. s. 403-7) atfedilen fresklerle başlandığı söylenebilir.

Bonaventura Berlinghieri tarafından yapılmış (fl. 1228–35) Aziz Francesco'nun bir resmi Azizin ölümünden yalnız dokuz yıl sonrasına tarihlenir ve gerçek görünüşünün hatırlanışını kayda geçirmiş olması mümkündür (**9.69**). Ancak manevi gücüne rağmen bu tasvir, bir portre olmaktan çok hafızalarda kalan karakteristik özelliklerinin bir toplamıdır - gri-kahverengi kaba bir kıyafet ile fakirlik, iffet ve itaati simgeleyen üç düğümlü bel urganı; çarmıh izleriyle işaretlenmiş elleri ve ayakları; uzun, ince, az sakallı yüzü ile saçsız başı. Her bir taraftaki altışar küçük sahne anlatımcı olmaktan ziyade aynı şekilde bilgi verme amaçlı olup, izleyenlere

9.69 Bonaventura Berlinghieri, *Aziz Francesco*, 1235. Pano üzerine tempera, yaklaşık 1,52 × 1,07 m. San Francesco, Pescia.



BAĞLAM

Aziz Francesco ve Azize Clare

Aziz Francesco'nun Bonaventura Berlinghieri (9.69) tarafından resmedilmesinden 50 yıl kadar sonra kadın müridi Azize Clare'in de benzeri bir tasviri yapıldı (**9.70**). Francis'in aradan geçen zamanda giysileri dâhil tüm dünya mallarını reddedişi, "Fakir Kadın"la evlenişi, kuşlara ve Müslüman Selahaddin Eyyubi'ye (haçlılar onu Saladin adıyla bilirlerdi) vaaz verişi, mucizevi olarak taraftarlarını Fransa'da ziyaret edişi ve *stigmata* yani çarmıha gerilen İsa'nın yaralarının ellerinde, ayaklarında ve göğsünde belirişi çok sayıda resmin konusu olmuştu. Üstelik bu konular Aziz Francesco'ya hayranlık duyan, öte yandan İsa'nın "gidin ve sahip olduklarınızı satıp fakirlere verin" emrini düz anlamıyla yorumlayışına ihtiyatla yaklaşan zengin hamilerin siparişiyle yüzyıllarca tekrar tekrar resmedilecektir.

Azize Clare, sanata hâkim erkek hamiler tarafından kültü fazla çekici bulunmadığından kuşkusuz çok daha az resmedilmiştir. Kültünü, kurduğu dini tarikatın sade binalarında sıkı bir şekilde kapalı hayatlar yaşayan rahibeler sürdürmekteydi. Bunlar büyük manastırları ve kiliseleri bir süre sonra mülk edinen Fransiskenlerden çok daha fazla fakirlik kuralına yakın yaşamaktaydılar. Azizenin ilk ve aynı zamanda en seçkin tasviri, pano üzerine yapılmış geç on üçüncü yüzyıl resimlerinin gerçekten de en güzellerinden biridir. Bu bir altar panosu değildi. Kilisenin nefini koro bölmesinden ayıran perdenin üstüne, çarmıhtaki İsa'nın resminin yanına konulması amaçlanmış ve (günümüzde kaybolmuştur) Meryem'in bir tasviriyle dengelenmişti. Azize Clare'in figürü, çok daha zengin ve Berlinghieri'nin *Aziz Francesco* resminden daha çok Doğu ikona resmi geleneğinden ayrılmıştır. Her iki yanındaki sahneler hayatından kesitleri, doğaüstü olaylara fazla bir vurguda bulunmadan kaydeder.

Azize Clare (İtalyanca Chiara), 1193'te asil bir ailenin kızı olarak Assisi'de doğdu, Aziz Francesco'dan 12 yaş daha küçüktü. Francis'in Papa'dan kendisi ve taraftarları için ülkede parasız vaizler olarak seyahate çıkma iznini aldığı 1211'den bir yıl sonra, dünyadan elini eteğini çekmeye karar verdi ve Assisi piskoposu Büyük Perhizin ilk Pazar günü (Palmiye Pazarı) ona tasdikini belirtmek için bir palmiye dalı uzattı (resimde aşağı solda). Ertesi akşam evinden kaçtı ve Aziz Francesco ile buluştu. O da rahibe olarak takdis etmek için saçını kesti, ailesinin kendisini geri almak için uğraştığı bir Benedicten manastırında geçici olarak barınmasını sağladı (üst sol). Kendisine kız kardeşi Agnes de (üst sağ) katıldı ve annesi dâhil Assisi'nin diğer üst sınıf kadınlarıyla birlikte Aziz Francesco tarafından belirlenen bir kurala göre inziva içinde yaşayan bir cemaat oluşturdular. Tüm mülklerinden vazgeçtiler ancak Fransiskenler gibi tarlada çalışmadıkları veya bağış toplayamadıkları için kendilerini geçindirmekte güçlük çektiler. Bir defasında Azize Clare'in birkaç somun ekmeği mucizeyle çoğalttığı – kendisine atfedilen tek mucize – söylenir. Bu da belki aynı kural altında yaşayan cemaatlerin çoğalmasını (ilki Floransa'da kız kardeşi Agnes tarafından kurulmuştur) simgelemektedir. Bu olay, en yukarıda sağdan ikinci sahnede, Meryem'i cenazesinde yatarken kaydeden sahnenin üstünde yansıtılmaktadır. 1253 yılında ölümünden iki yıl sonra azize ilan edildi. Agnes ise birkaç ay sonra öldü ancak 1751 yılına kadar azizeliğe yükseltilmedi.

Azize Clare yaşamı boyunca kendisine manevi tavsiye veren ve bir defasında manastırında kalarak *Cantico delle creature* (bkz. s. 395)'yi yazan Aziz Francesco'nun müridi olarak kaldı. 1226 yılında Francis'in ölümünden sonra, Papalık makamının fakirliği yüceltmesini sorgulamasına ve taraftarları *fratri minori*'nin cemaat mülkü dahi edinmemesi görüşüne karşı çıkmasına rağmen öğretisini sürdürmek için mücadele etti. Fransisken modelinden uyarladığı, herhangi bir kadınlar tarikatı için getirilmiş en katı manastır kuralına ölümünden kısa bir süre öncesine kadar Papalığın onay vermemesinin sebebi buydu. Ancak bu tarihte kuralı İspanya, Fransa ve Almanya'nın yanı sıra sayıları 70'e ulaşan İtalya'nın her biri 30 mensuba sahip manastırlarında uygulanmaktaydı. Rahibelerine, azize yapılmasından sonra "fakir hanımlar" (*Clarisse* ya da 'Fakir Clare'ler') denmekteydi ve neredeyse tümü üst sınıftan gelmekteydi. Bu manastırlardan bir tanesinin baş rahibesi olan Bohemya kralının kızı Agnes (sonraları kutsal Praglı Agnes adıyla saygı görmüştür), Azize Clare'in kendisiyle yazıştığı ve bir mektubunda çilekeşliğin abartılmaması gerektiğini "zira vücutlarınız bronzdan yapılmamıştır" dediğini belirtir.

Dönemin yazarları rahibeleri "dünyanın fırtınalarından" sığınak bulan kişiler olarak anmıştır. Bu ifade sırf şairane bir söz değildi. Azize Clare başrahibeyken Assisi iki defa saldırıya maruz kalmış ve manastır İmparator II. Friedrich'in askerleri tarafından tehdit edilmişti. Manastır hayatı kadınlara genellikle görücü usulüyle ayarlanan sevgisiz evliliklerden ve aralıksız çocuk doğurmamak için bir seçenek genellikle de tek seçeneği sunmaktaydı. Ancak manastır sadece erkek tahakkümündeki bir dünyadan kaçış yeri de değildi. Kadınlar rahibeliği seçerek kendilerini dua ve tefekküre vermekteydiler. Ortaçağın en derin ve mistik yazılarından bazıları, özellikle Bingenli Azize Hildegard ve Norwichli Julian başta olmak üzere rahibeler tarafından yazılmıştır.

9.70 SAĞDA İsimsiz, Azize Clare, 1283. Pano üzerine tempera, 2,77 × 1,53 m. San Chiara, Assisi.



Aziz Francesco'nun çarmıh izlerini nasıl aldığını (üst sol), "bayram eden" kuşlara vaaz verdiğini, fakir ve hastalara yardım ettiğini ve (aşağı sağ) Arezzo şehrini kötü ruhlardan arındırdığını söyler veya hatırlatır. Panel, altarın arkasından yükselecek şekilde bir altar panosu –Katolik Avrupa'ya özgü bir resim türü– şeklinde boyanmıştır. (Altar panoları rahiplerin sırtlarını cemaate dönerek ayini yönettikleri bu tarihlerde, liturjideki değişikliğin sonucu olarak ortaya çıkmıştır.) Figürler ve mimari arka plan her şeye rağmen gelenekselleşmiş Bizans âdetlerine göre yapılmıştır. Gerçekten de sanatçının amaçlarından biri, yakın zamanda azizlik mertebesine çıkartılmış Francis'i, Doğu ikona gelenekleriyle bütünleştirmektir.

Bu, Rönesans yazarlarının iddia ettikleri gibi, Giotto'nun İtalyan sanatını özgürleştirmek istediği "Yunan üslubu" (*maniera greca*) idi. Aslına bakılırsa, Bizans sanatçıları eski hiyerarşik katı tavırlarını bırakmak için ondan önce harekete geçmişlerdi. On ikinci yüzyılın ikinci yarısında, Yunan mozaikçileri tarafından sadece Doğu Akdeniz'de değil, aynı zamanda İtalya (başlıca Venedik'te) ve Norman Sicilya'sında uygulanmış dekoratif şemalarda kompozisyonlar daha karmaşık, figürler daha dinamik ve örtüler daha telaşlı hale gelmişti. On üçüncü yüzyılda duvar resminde başka bir değişiklik daha meydana geldi. Kapsamlı fırça darbeleriyle ve bolca renklendirilerek dış hatları çizilmiş olan cesurca modellenmiş figürler, manzaraların veya mimari arka planların ön cephelerine yerleştirilmiştir ve buralarda biçim sağlamlığı ve mekânın boşluğu konusunda yeni bir duygu hissedilmektedir. Sırbistan'daki Sopočani Manastır Kilisesinde resmedilmiş havariler devlere benzer ve ölen Meryem'in yatağının çevresinde devleşmiş kederi ifade ederler.

9.71 *Meryem'in Ölümü*, detay, 1258-64. Fresk, Teslis Kilisesi, Sopočani, Sırbistan.





9.72 Mezar Şapeli, Kariye Kurtarıcı İsa Kilisesi, İstanbul, y. 1303-20.

Güçlü başları ve vücutları canlı ve hareketli, bununla beraber muazzam bir enerji tarafından denetleniyormuş gibi kontrol altındadır (**9.71**).

Çok daha pahalı mozaiklerin yerine duvar resmi kullanılması, muhtemelen Haçlıların 1204 yılında İstanbul'u yağmalaması, kukla bir Latin imparatorunu tahta çıkartmaları ve Doğu İmparatorluğunu kendi aralarında paylaşmalarını izleyen yarım yüzyıl boyunca süren sert ekonomik gerilemenin sonucuydu. Bunun ardından gelen, Paleologos hanedanının Bizans imparatorlarının desteklediği kısmi ekonomik düzelme ve kültürel canlanma döneminde sanatçıların geliştirdiği ifade ve uygulama serbestliği mozaiklere aktarıldı. Bu mozaiklerin en güzelleri İstanbul'daki Kurtarıcı İsa Kariye Kilisesi (ya da Kariye Cami)'sindedir. Ancak daha da dikkate değer olanları yanındaki mezar şapelindedir (**9.72**). Burada eski Bizans üslubu, sadece duvarlara muhafızlar gibi konulmuş ve ağır cübbeleriyle sınırlanmış azizlerde varlığını sürdürmüştür. Tavanlardaki figürler, özellikle apsiste resmedilen İsa'nın Âdem ile Havva'yı araftaki mezarlarından çekip çıkardığı *Anastasis* yani Diriliş sahnesi enerjik hayatlarla doludur. Aynı dramatik yoğunluğa sahip resimlerin tam da bu sıralarda İtalya'da üretilmeye başlaması tesadüften ibaret olmamalıdır. İtalyan resim ekolünün kurucusu olarak saygı duyulan



Cimabue'nin (fl. 1272–1302) belgelendirilmiş tek eserinin Bizans'la yakından ilişkilendirilen malzeme olan mozaikle yapılmış olması önem taşır. Ancak şöhreti, ironik şekilde Dante'nin *Purgatorio*'sundaki –1315'te *İlahi Komedya*'nın ikinci kısmı olarak yazılmıştır– insanın çabalarının geçiciliğine örnek veren bir dörtlüğe dayanır:

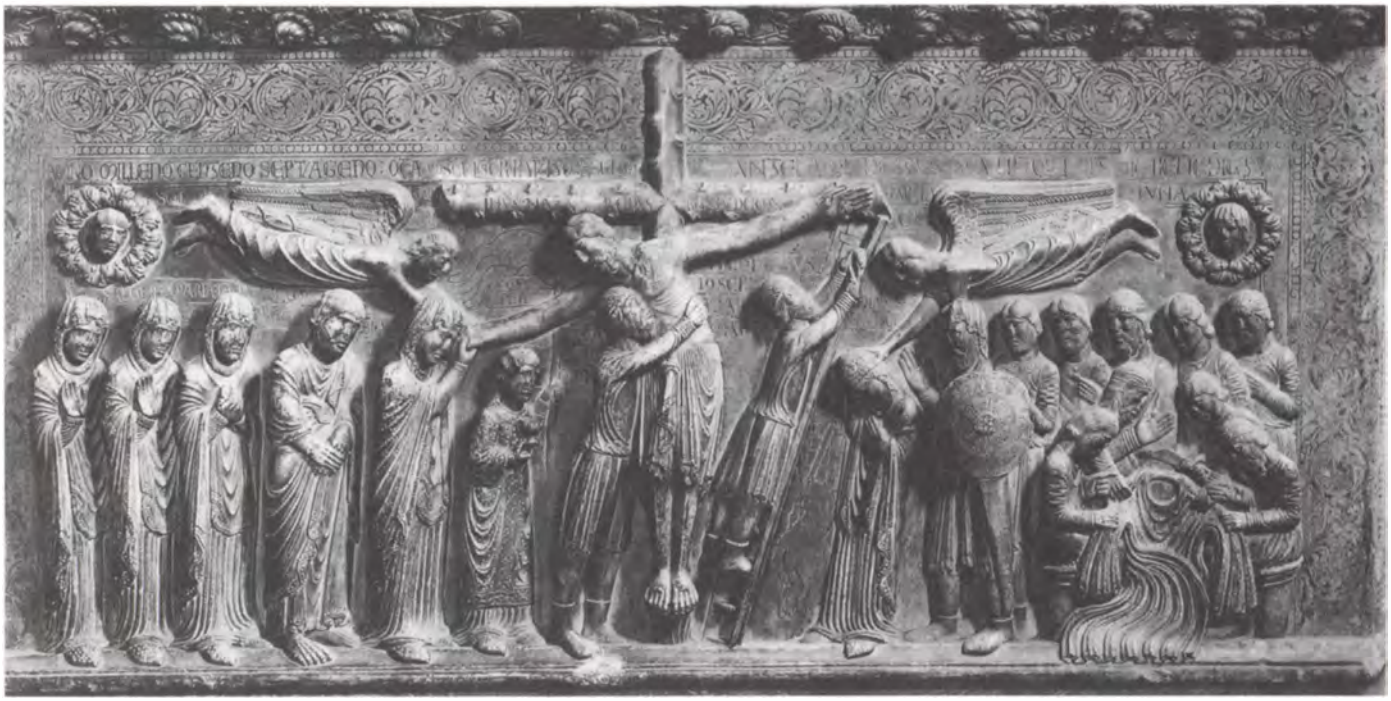
> *Bir zamanlar Cimabue adını ressamlar arasında rakipsiz görürdü;*
> *şimdi ise Giotto ağızlarda ve selefinin şöhretini çoktan söndürdü.*
>
> (Çev. I. Grafe)

Cimabue'ye, ölümünden 200 yıl sonrasına kadar belirli hiçbir eser dayandırılmamıştır. Adı esasen, yakından bağlantılı bir pano ve duvar resmi grubu için nitelendirmeden ibarettir.

Çağdaş akademisyenler tarafından Cimabue'nin olduğu düşünülen en etkileyici eser, Meryem ile Çocuk İsa'nın doğal ölçülerden oldukça büyük ve uzun bir altar panosudur (**9.73**). Bonaventura Berlinghieri'nin *Aziz Francesco* (9.69)'inden sadece 50 yıl kadar sonrasına tarihlenmekle beraber, üslupta kökten bir değişime işaret eder. Kompozisyon biçim ve renk bakımından sıkı bir şekilde düzenlenmiştir; eserin tamamındaki simetri sadece Çocuk İsa tarafından kırılmıştır. Durağan figürler, keskin hatlara sahiptir ve beden duygusu kazandırılarak yumuşak renk tonlarıyla modellenmişlerdir – en belirgin melekler ve Meryem'in ayakları, tahtın platformunda düz şekilde durur (Aziz Francesco'daki gibi boşlukta asılı değildirler). Küçülmeyi, aşamalar halinde yükselen, etrafında meleklerin

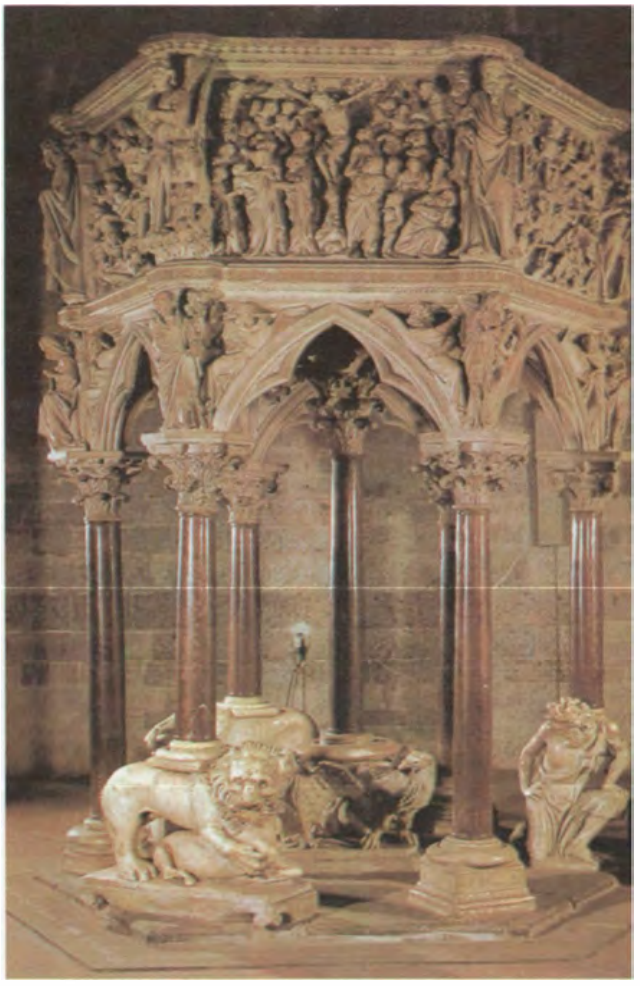
9.73 SOLDA Cimabue, *Tahtta oturan Madonna*, melekler ve peygamberler, y. 1280–90. Ahşap üzerine tempera, 3,84 × 2,24 m. Uffizi, Floransa.

9.74 Benedetto Antelami, *İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi*, 1178. Rölyef, toplam genişliği 2,3 m. Parma Katedrali.





9.75 Nicola Pisano, *Kuvvet Alegorisi*, 1260. Mermer, yüksekliği 56 cm. Vaftizhane kürsüsü, Pisa.



9.76 Giovanni Pisano, Vaiz Kürsüsü, yapımına başlanması 1297. Mermer, Sant' Andrea, Pistoia.

9.77 Lorenzo Maitani, *Lanetliler, Son Yargı* rölyefinden detay, 1310-30. Mermer, Orvieto Katedrali.



durmakla kalmayıp, çevrelediği tahtın yapısı belirtir. Her şey örtülerin katlarında parıldayan ve halelerde ışıldayan cennetin altın ışıklarına gömülmüştür. Aşağıdaki dört yarım boy peygamber portreleri, kompozisyona renk ve ifade ile bağlanmaktadır. Ancak sanatçının mekânı yansıtmaktaki yetersizliği, kemerlerden belirgin bir şekilde açığa çıkmaktadır – bunlar üç adet kemer midir yoksa iki kemer ve bir girinti midir?

İtalya'da Madonna adıyla bilinen Meryem Ana, dördüncü yüzyıldan itibaren tüm Hıristiyan dünyasında saygı görmüş ve on üçüncü yüzyılda inananların zihninde aşağı yukarı İsa'ya benzer bir yer işgal etmeye başlamıştı. Batı'da Meryem kültü Fransiskenler tarafından büyük ölçüde teşvik edilmiştir. Duns Scotus, asli günahtan arındırılmış olduğu öğretini şekillendirmiş ve Fransisken Papa IV. Sixtus tarafından on beşinci yüzyılda resmen tanındığı halde 1854 yılına kadar Günahsız Gebelik dogması olarak ilan edilmemişti. Meryem'e yazılmış ilahilerin en meşhurunu on üçüncü yüzyılda bir Fransisken yazmıştır. Şöyle başlamaktadır: "Stabat mater dolorosa / Juxta crucem lacrimosa" –Kederli anne ağlayarak haçın yanında bekledi– ve sahneyi gözünün önünde canlandırmak gerektiğini vurgulamaktadır. "Kim ağlamazdı" diye devam etmektedir, "İsa'nın annesini böyle büyük bir acı içinde görseydi?" Bu tür şiirler, İsa'nın Çilesi'ne ilişkin her ikisi de birbirinden 100 yıl arayla ayrılmakla birlikte, büyük sanat eserleri sayılan iki rölyefin karşılaştırmasından görüleceği üzere, heykeltıraşlar kadar ressamlar için de hem bir sınama hem de ilham kaynağıydı (**9.74, 9.76**).

Benedetto Antelami (fl. 1178–96) tarafından yapılmış İsa'nın Çarmıhtan İndirilmesi büyük itidalle yapılmış bir yontudur ve Gregoryen ilahisinin ağır ritmine benzeyen bir etki uyandırır. Hisler, kompozisyonun yalın geometrisi ile Meryem'in belirlenmiş yerinde durduğu vakur figürler silsilesiyle sınırlar içinde tutulur. Yaratılan etki kutsidir.

Acı ve kayıptan kaynaklanan insani bir trajedi, ciddi bir ayin ve kefaret simgesi haline gelmiştir. Giovanni Pisano (fl. 1265–1314)'nun vaiz kürsüsü üzerindeki Çarmıha Gerilme panosu ise gerçekten de çok farklıdır. Buradaki vurgu –*Stabat Mater* ve muhtemelen bu ve diğer kürsülerden o tarihlerde verilen vaazlerdeki gibi– İsa'nın zayıf düşmüş bedeni, çökmüş karnı, kaburga kemiklerinin dışarı fırlaması, haç üzerine bağlanması, kollarının V şekli alarak göklere "Tanrım, Tanrım, neden beni terk ettin" diye çığlık atması – gerçek olayların canlı bir şekilde görselleştirilmesi üzerinedir. Gözü nihayet yeryüzündeki figürler yakalar ve tutar: Haçın solunda gözyaşlarına boğulmuş Vaftizci Yahya, sağ tarafta dehşete kapılmış insanlar ve en önemlisi çırpınarak yere yığılan Meryem.

Giovanni Pisano'nun babası Nicola Pisano (fl. 1258–78), klasik kültürü daha çok güneyde ve Sicilya'da yaşamış Kutsal Roma İmparatoru II. Friedrich Hohenstaufen (1212–50)'in sarayında özümsemişti. Antik heykel sanatını yakından inceleyerek çıplak erkek heykelleri dâhil Roma lahitlerinden doğrudan alıntılarla, Pisa'daki Vaftizhane kürsüsündeki gibi (**9.75**) "erken Rönesans" diyebileceğimiz bir üslubu geliştirmişti. Adı ilk defa Siena Katedralindeki muhteşem kürsünün yapımında babasına yardım ederken 1256'da kayıtlara geçen Giovanni, teknik ustalığını babasından edinmekle beraber, kuzey sanatının da büyüsü altında kalmıştı. Giovanni'nin Pistoia kürsüsünü taşıyan Gotik kemerleri belirgin şekilde Fransızdır. Rölyefler arasındaki uzun figürler –dramatik yoğunlukları bakımından ne Fransa ne de başka bir yerde öncülleri olmamasına rağ-

9.78 Duccio, *Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa*, Maestà altar panosundan ana pano, 1308–11. Pano üzerine tempera 2,13 × 3,96 m. Katedral Eserleri Müzesi, Siena.



men– Reims Katedralinin ön yüzündeki uzun figürlerin zarif *contrapposto*'suna sahiptir (9.77). Gururla, biraz da övünerek eserini kendisine "Nicola'nın oğlu ve daha büyük hüner bahşedilmiş evladı" sıfatını verdiği bir yazıyla imzalamıştır. Döneminin dini düşüncelerini ifade ettiği yeni bir görsel dil yaratmıştı.

Giovanni Pisano'nun etkisi, on dördüncü yüzyıl başları boyunca Orta İtalya'da, örneğin Lorenzo Maitani (y. 1275–1330) tarafından Orvieto Katedralinin ön yüzündeki rölyeflerde görülebileceği gibi her yere nüfuz etti. *Lanetliler* öylesine canlı yapılmıştır ki, Dante'nin *Inferno*'sunda olduğu gibi –şair veya heykeltıraşın asıl niyeti ne olursa olsun– merhametimizi uyandırır (**9.77**). Pisani tarafından yaratılan yeni görsel dil heykeltıraşlar kadar ressamları da etkilemiş ve Klasisizmi Bizans sanatı kadar Cimabue'nin altar panosunun anıtsallığına katkıda bulunmuştur (9.73). Aynı şey Duccio di Buoninsegna (fl. 1278–1318) tarafından doğduğu Siena'nın katedralinin yüksek altarı için resimlediği *Maestà*'nın, (yani Tahtta Oturan Meryem ve Çocuk İsa) ana panosu hakkında da söylenebilir (**9.78**). Burada ortaya yerleştirilmiş Meryem her iki yanında hiyerarşiye göre sıralanmış melek ve azizlerin üstünde yükselmektedir. Aslında altar panosunun üstünde, altında ve arkasında yer alan küçük sahneler daha az katıdır (on sekizinci yüzyılda bölünen 70 panellik bu sahnelerden bazıları kaybolmuştur). Sahnelerde Bizans sanatındaki son gelişmelerden bazı yansımalar fark edilir ve bireysel figürler ortak bir kaynaktan alınmış olmalarını gerektirecek kadar Kariye Kilisesi mozaiklerine yakındır (bkz. s. 398). Bununla beraber Duccio anlatım yeteneğini ve keskin mekân duygusunu Siena'da 1285'den 1297'ye kadar çalışmış Giovanni Pisano'ya borçludur.

Altar panosunun arkasındaki çile sahnelerinden birinde, eski duvarlardan bir tanesinin kaldırılarak iç mekânı gösterme âdeti korunmaktadır (**9.79**). Oda, basit perspektifine rağmen, açıkça belirlenmiş kübik bir alandır ve dini dram için görsel açıdan etkili sahne benzeri bir ortam sağlar. Bu, Duccio'nun artan bir tevettürle Matta İncili'nin 26. kısmının son ayetlerini resimlediği panoların üçüncüsüdür. Gözleri kapatılmış ancak vakarını koruyan İsa, etrafını sarmış alay eden insanların ortasında durmaktadır. Sağ tarafta yüksek rahip ve ileri gelenler gizemli bir edayla onun kaderi hakkında komplo kurmaktadır. Fakat dikkat çeken unsur, izleyici gibi odanın dışında duran ve her Hıristiyanın inancı inkâr ve tasdik arasındaki açmazını simgeleyen Aziz Petrus'tur.

Büyük altar panosu Haziran 1311'de tamamlandığında, Siena'da boruların, trompetlerin ve kastanyetlerin sesleri ve kilise çanları eşliğinde törenle yerine taşındı. Ducco adını Meryem'in tahtının ayağına yazdı. Tüm bunlara rağmen, o yine de katedral yetkilileri tarafından tutulmuş ücretli bir işçiydi. Boyaları ve diğer malzemelerini katedral temin etmekte ve ücretini ödemekteydi. Kısa zaman sonra da adı hemen hemen zihinlerden silindi. On üçüncü yüzyılda Roma'da faaliyet gösteren ressamlara daha iyi davranılmamış ve çok az eseri günümüze ulaşan Pietro Cavallini (fl. 1273–1309) dışında hepsi unutulmuştur.



9.79 Duccio, *Üçüncü İnkâr*, Maestà'dan, 1308–11. Panel, yaklaşık 49,5 × 54 cm. Katedral Eserleri Müzesi, Siena.



9.80 Sancta Sanctorum'daki aylama, Roma, 1277–80. Fresk ve altın varak, yaklaşık genişliği 7 m.

Örneğin, yakın zamanda restore edilen Roma'daki Sancta Sanctorum'da (Kutsalların Kutsalı) 1280 yılında tamamlandıktan sonra ilk defa erişim sağlanan önemli bir fresk dizisinin eser sahipleri hakkında hiçbir şey bilmemekteyiz. Sancta Sanctorum, Papa'nın Hıristiyanlığın en kutsal kalıntılarını içeren bir altarda tek başına ayin düzenleyebileceği küçük bir özel şapeldir. Şapelin kendisi –Gotik bir tonozun geçtiği 7,5 metrelik ve sığ dikdörtgen apsisli kübik bir alandır– asıl halinde Lateran Sarayına bitişikti ve kısa iktidar döneminde (1277-80) papalığın güç ve itibarını tekrar kurma yönündeki kampanyasının parçası olarak sanatların canlanmasını teşvik etmiş III. Nicholas için inşa edilmişti. Bir yazıt dünyada daha kutsal bir yer bulunmadığını beyan etmektedir. Yerler ve duvarlar, apsis üzerinde parıldayan mozaiklerle, adı girişe kazılı "Magister Cosmatus" idaresinde altın, somaki ve diğer değerli taşlar bol bol kullanılarak kaplanmış; buna uygun yoğun bir gösterişle süslenmiştir. (O dönemde Roma'da yapılan girift taş kakma işlerine ona atfen Cosmati işi denir.) Üst duvarlarda şatafat etkisi, tonozların kemer köşeliğinin arasına yapılan o dönemde mozaikten daha değersiz addedilen ancak yine de daha ince ve ifade gücü yüksek bir madde olarak kullanılmaya başlanan fresk resimleriyle sürdürülmüştür.

Taklit somakiden mazgallı sivri pencerelerin her birinin yanında, geç antik ve erken Hıristiyan duvar süslemelerinden motiflerle zenginleştirilmiş, parlak kırmızı zeminlere iliştirilmiş nakış işlemeler gibi görünen (ince kenarları kumaş desenlidir) iki dikdörtgen sahne durmaktadır. En önemli konumda yani apsisin üstünde III. Nicholas, arkasında Aziz Pavlus olduğu halde küçük şapelin bir modelini, pencerenin diğer tarafında tahtında oturan İsa'nın aracısı olarak Aziz Petrus'a takdim eder – papalık otoritesinin kaynağının açık bir beyanıdır bu (**9.80**). İsa ile iki azizin başları, Roma'da uzun zamandır yerleşmiş ikonografi kalıplarını takip eder, ancak doğal bir tarzla üstlerinden dökülen örtülerin altında beliren bedenleri, yeni bir bütünselliğe ve hareket yeteneğine kavuşmuştur. Dönemi için alışılmadık olsa da Papa'nın portresi gerçek modelden yapılmış ve tuttuğu model de Sancta Sanctorum'un dış mekânının perspektifini doğru yansıtan bir temsilidir. Bu freskler, İtalyan resminde genel olarak Floransalı Giotti di Bondone (y. 1267–1337)'ye atfedilen yeni gelişmelerin habercisidir.

Giotto

Giotto'nun şöhretinin Siena ve Roma'daki çağdaşlarını gölgede bırakması belki de büyük ölçüde İtalyan sanatının ilk tarihlerini vatansever Floransalıların yazmış olmasına bağlıdır. Öte yandan Giotto'nun her anlamda bir başarı hikâyesi teşkil ettiğinden de kuşku duyulamaz. Mevcut belgeler, mali refahını, Floransa ve Roma'daki evlerini, tarım arazilerini ve kaynaktan kiralama işlerini –Kilisenin tefecilik yasağını ihlal etmeden yüzde yüz yirmiye kadar gelir getiren bir para işletme yöntemi– kaydetmektedir. Aziz Francesco'nun çilekeşliği ve kendini



KAYNAKLAR VE BELGELER

Padova Keşişleri Scrovegni Şapelinden Şikâyet Ediyor

Padova'daki Eremitani Manastırının başı ve keşişleri 9 Ocak 1305'te kiliselerinden birkaç adım uzaklıktaki yeni Scrovegni Şapelinin çan kulesi ve muazzam yeni çanları hakkında piskoposlarına şikâyette bulundular. Çan kulesinin yakınlığı ve çan seslerinin yarattığı gürültüden de herhalde rahatsızlık duymakla beraber, esas meseleleri yeni şapelin süslemelerinin kendi fikirlerine göre aşırı şatafatlı ve gösterişli yapılmış olmasıydı (9.81) ve piskoposa maruzatlarında bu konuda şöyle demekteydiler:

. . . Arena'da bu kadar muazzam bir kilise olmamalı, küçük şapel tarzında çok altarlı değil tek altarlı bir kilise bulunmalı, yukarıda zikredilen Lord Enrico [Scrovegni]'ya o dönemdeki Padova Piskoposu tarafından verilen imtiyaz belgesinde uygun görülen ve kaydedilen şekil ve tarza uygun olarak çan kulesiz ve çansız yapılmalıdır. İmtiyazdaki şekil ve usul şöyledir:

Lord Enrico'ya Arena'da veya Arena adı verilen alanda diğerlerinin haklarına halel getirmeksizin, küçük bir şapel tarzında kendisi, eşi, annesi ve ailesi için küçük bir kilise inşa etmesine izin verilir ve halkın bu kiliseye girmesine müsaade edilmemelidir. Burada büyük bir kilise ile Tanrı'nın haşmet ve şerefinin övülmesinden ziyade gösteriş, boş gurur ve zenginlik uğruna başka birçok şeyi inşa etmemeliydi. Ve tekraren, bu şeyler Piskoposun imtiyazının biçimine ve ruhuna aykırı düştüğünden, yukarıda zikredilen Manastır Başrahibi, yukarıda zikredilen Piskopos adına, makamınız yetkisi uyarınca, sizden yukarıda zikredilen kişiyi bize kıymet vererek kontrol altına almanızı istirham etmekte; Piskoposun imtiyazının, yani noter Bartolommeo tarafından yazılan ve hazırlanan belgeyi görmemize izin vermeniz bu belgenin veya imtiyazın ruhunu dikkatle incelemenizi ve yukarıda zikredilen Enrico'yu kilise yasağıyla bu belgenin veya imtiyazın ruhuna, içindeki anlaşma, şart ve usullere uymaya zorlamanızı ve yukarıda zikredilen Başkeşişe yukarıda belirtilen belgeyi veya bir örneğini verdirmenizi istirham etmektedir.

(Convento degli Eremitani vol. 62 in Archivio Communale di Padova, çev. J. Stubblebine, Giotto: *The Arena Chapel Frescoes*, New York 1969).

mahrum etme usulleri Giotto'ya göre değildi. Döneminde ressam olarak ününe gelince, Dante'nin onun hakkındaki ifadesini ve on dördüncü yüzyıl ortalarından bir Floransalı tarihçinin ona şehrin büyük adamları arasındaki tek sanatçı sıfatını verdiğini daha önce zikretmiştik. Fakat onun elinden çıktığı belirtilen tek eser, geride pek bir şey kalmamış olan Roma, San Pietro'daki bir mozaiktir. Giotto, çelişkili biçimde kendi şöhretinin gölgesi altında kalmıştır. Antik Yunan sanatçıları hakkında anlatılan masalların öznesi haline gelmiştir. Yazarlar onu Plinius'tan kopya edilen vecizelerle göklere çıkarmıştır. Doğal olarak da birçok farklı türden resme onun adı yakıştırılmıştır. Assisi, yaşamı sırasında çalıştığı yerlerden biri olarak anılmış ve bir yüzyıl kadar sonra San Francesco'daki Aziz Francesco'nun hayatından bazı sahneleri onun yaptığı söylenmiştir. Bu resimleri gerçekten kendisinin yapıp yapmadığı hâlâ ihtilaflıdır. Günümüze ulaşan ve ona atfedilen eserlerden hiçbirinin aidiyeti kesin belgelere bağlı değildir.

Padova'daki Scrovegni (veya Arena) Şapelindeki fresklerin onun eseri olduğundan ise kuşku duyulmamalıdır. Bu freskler de Batı sanatı ile sanat hamiliği tarihinde bir dönüm noktasıdır. O güne dek dini sanatın büyük eserleri hükümdarlar, kilise yöneticileri ve sivil makamlar tarafından sipariş edilmişti. Azametli sarayının yanına (bir antik Roma arenasının yerinde inşa ettirilmiş bu saray sonradan yıktırılmıştır) bu şapeli inşa ettiren Enrico Scrovegni ise cumhuriyetçi Padova şehir devletinin en zenginlerinden biri olsa da sade bir vatandaş; Dante'nin *Inferno*'sunda yer vereceği kadar kötü şöhretli bir tefecinin oğluydu. Scrovegni Şapelini "Tanrı'nın Meryem Ana'nın şerefine ve Padova cemaatinin ve Azizin şehir devletini şereflendirmek ve süslemek için" inşa ettirdiğini duyurmuştur. Ailesine şeref katmak meselesi de işin içine girmiştir çünkü şapel özel bir vakıf için o zamana kadar görülmedik paralar harcanarak süslenmiş ve resimlerin açığa vurduğu gibi bu yolla, babasının günahlarının kefaretini ödemek istemiştir. Giotto'nun giriş kapısının üzerindeki büyük *Son Yargı*'da, Enrico Scrovengi'nin şapelin modelini Meryem'e sunan önde gelen figürü, lanetlenmiş tefecileri dengeler. (**9.81**). Diğer duvarlarda Meryem'in ve İsa'nın hayatından sahnelere dair üç figüratif resim şeridi vardır. Bunların altında da tek grizay figürlü (sözlüğe bkz.) erdemler ve kötülüklere dair bir eteklik vardır. Belirtmek gerekir ki zenginlerin günahı Para Hırsı, tamahkârlık dışarıda bırakılarak –fakirlerin zayıflığına atıf için– Kıskançlık odasına yer açılmıştır! Bir bütün olarak resim serisi, tasvirlerin sırf kilise süslemesi için uygun olmakla kalmayıp, halka "geçmişteki olayları" (hikâyeler ve hayaller) hatırlatması ve zihinlerini mevcut ana (erdemler ve kötülükler) ve geleceğe (cezalar ve ödüller) yöneltmesi gerektiğini liturji hakkındaki bir kitabında yazan Piskopos Piskopos Sicardo'nun (y. 1155-1125) talebine de cevap vermektedir.

9.81 KARŞIDA Scrovegni Şapeli, Padova, kapının üstünde Giotto tarafından yapılmış *Son Yargı* vardır, y. 1304–13.



9.82 Giotto, *Kana Düğünü*, *Lazarus'un Dirilişi*, *Ağıt ve Noli me tangere*, fresk süslemesinden ayrıntı, y. 1304–13. Scrovegni Şapeli, Padova.

Scrovegni Şapelindeki resimler Giotto'ya güvenle atfedilebilecek en eski eserlerdir. Bununla beraber Cimabue, Roma'daki erken Hıristiyan sanatı, on üçüncü yüzyıl sonlarının Roma resmi ve Pisani'nin (Giovanni Pisano, şapel için Meryem ve İsa'nın bir heykelini yontmuştu) etkilerini bütünüyle özümsemiş olgun bir sanatçının işidir. Giotto ikonografik kalıplarını daha eski tarihli sanattan ödünç almış olsa da, onları tanınmaz hale getirecek kadar değiştirmiş, her sahneye güçlü ve tamamen bütünlüklü bir sadelik vermek için uyumsuz yönlerini çıkarmıştır. Gerçekten de elzem olmayan her şeyin ortadan kaldırılmasını ulaşılabilecek en ileri noktaya taşımıştır. Burada yer alan resimler İsa'nın suyu şaraba mucizevi şekilde çevirdiği *Kana Düğünü*, *Lazarus'un Dirilişi*, *Ölen İsa'ya Ağıt* ve *Noli me tangere*'yi temsil etmektedir (**9.82**). İncil hikâyeleri öyle açık sunulmaktadır ki anlamlarını belli etmek için gösterişli vurgulara, eğilip bükülen yüz ifadelerine ve abartılı hareketlere gerek bulunmamaktadır. Her şey çok doğal gelişmektedir. Dirilen İsa en zarif el hareketleriyle Maria Magdalena'ya "Bana dokunma!" (*Noli me tangere*) demektedir. Her bir figür, *Ağıt*'taki sırtı izleyicilere dönük yerde oturan kişiler bile, aynı şekilde ifade gücüne sahiptir. Tümü ağırbaşlı pozlar vermiş; bununla birlikte kendilerine, çevreleyen mekânlarda hareket yeteneği kazandırılmıştır. Dikkatle işlenmiş örtüleri, farklı dokularına göre doğal katlar halinde dökülmekte ve süsleme kavramına olağanüstü bir ağırlık, ciddiyet ve ebedi sükûnet duygusu vererek şapelin disiplinli biçimsel yapısına katkıda bulunmaktadır. Bütünün birliği her bir parçada hissedilmektedir. Her sahne bir diğeriyle sadece o güne kadar olduğu gibi konularla değil, ayrıca kompozisyon bakımından da ilişkilidir. *Lazarus'un Dirilişi* doğrudan *Noli me tangere* ve ayrıca üst köşesinden bir hatla *Ağıt*'la bağlantılıdır. Tümünün üstünde, şapelin tonozuna da genişleyen ve şemayı –Kefaret öğretinin çeşitli konuları birleştirdiği gibi– birleştiren aynı bulutsuz gökyüzü vardır.

Her bir grup, sığ ancak mantıklı kurulmuş bir sahnede durmaktadır. İç mekânlar Giotto'nun Duccio'dan daha etkili kullandığı eski Roma'nın "geniş açı" perspektifine göre resmedilmiştir. Ancak her iki sanatçının da amacı aynıdır. Her ikisi de sağlam modellenmiş figürlerin belirdiği düz resim alanını alçak rölyefteki gibi bir tür şeffaf pencereye dönüştürmüş, bunun ötesinde İncil'den sahnelere canlılıkla hayat verilmiştir. Bazı figürler kısmen çerçeve tarafından kesilmiştir; yükselen İsa, sanki izleyicinin görüş alanından çıkarılmış gibi gösterilmektedir. Fakat Giotto dış görüntüler kadar zihnin içiyle de ilgilidir. Her figürün bireysel ve benzersiz bir ifadeye sahip olduğu *Ağıt*'ta, Meryem ölü oğlunun başını kavrar ve kapalı gözlerine bakarak güçlü belki de metanetli denilebilecek tavrıyla daha da çarpıcı hale gelen kederiyle unutulmaz bir görüntü yaratır (**9.83**).

Öte yandan Scrovegni Şapelinde iki gerçeklik –veya gerçek dışılık– düzeyi mevcuttur: dini ve dünyevi veya şiirsel ve düzyazı. Hikâye sahneleri zihni yükseklere çıkarırken, taklit so-

maki, mavi taş ve diğer yarı değerli taşlarla kakmalı çerçeveleri gözü yanıltır ve eteklik (sözlüğe bkz.) gömme oymalı mermer panolara benzetilmiştir. Esasen burada, boya, daha pahalı malzeme yerine ikame olarak *trompe l'œil* maksadıyla kullanılmıştır. Bu döneme kadar figüratif duvar resmi genellikle hem pahalı hem de işlenmesi zor mozaiğe göre daha değersiz bir alternatif olarak görülmüştü. (Pisa Katedralindeki apsis mozaiğinde 18 kişi on ay boyunca çalışmış fakat tamamlayamamıştı.) Venedik, kapsamlı mozaik süsleme planlarının masrafını karşılayacak zenginliğe sahip tek İtalyan şehriydi (9.14) ve kuşkusuz bu sebeple Ortaçağda duvar resmi ekolü üretmeyen neredeyse tek merkezdi. Fransiskenler kısmen daha mütevazı bir araç olduğu için –kiliselerinde çok sınırlı miktarda vitraya izin verilmekte, mozaik ise hiç kullanılmamaktaydı– resmi tercih etti ve bu sebeple Assisi'deki San Francesco yoğun şekilde resim süslemelerine sahiptir (9.67).

Gerçek freskler –fresk kelimesi çoğu zaman hatalı olarak tüm duvar resmi formları için kullanılır– hemen hemen mozaikler kadar dayanıklıdır. Çözülebilir toprak pigmentlerin kurudukça kimyasal olarak birleştiği ve renkleri sabitleyerek benzersiz bir şeffaflık verdiği taze (fresk) ıslak alçı üzerinde resmedilmişlerdir.

Alçıya bu yolla absorbe edilemeyen, bir yapıştırıcıyla karıştırılması gereken toprak pigmentlere, yüzey kuruduktan sonra Scrovegni Şapelinde sadece son rötuşlar için kullanılmış olmakla beraber, bir secco ilave edilebiliyordu. Bu pigmentler Duccio'nun *Maestà*'sındaki gibi (9.78) pano resimlerinde kullanılan panonun kaplandığı kuru gesso (bir tür alçı), zemin üzerine kat kat uygulanan pigmentlerin aynısıdır. Duvar veya pano resmi olsun dönemin sanatçıları genellikle bir grup yardımcıyla beraber çalışırdı. Ancak zorlu fresk tekniği ustanın maharetine dayanır, parça parça tamamlanması gereken kompozisyonun bütününün kavranması kadar müthiş çabukluk ve kendinden emin bir el gerektirirdi. Ressamın tek seferde boyayabileceğinden fazla alçı hazırlanmazdı. Bu miktar da elbette farklılık gösterirdi. Giotto, Scrovegni Şapelinde tek seferde bir figür grubunu boyarken, bazen de sadece bir baş boyamıştı. Daha sonraki duvar resimlerinde (Floransa, San Croce'de) artan ölçüde yardımcılarından destek alması, *a secco* uygulanan pigmentlerden geniş ölçüde yararlanmasını beraberinde getirmişti.

Şair Petrarch (1304–74) Giotto tarafından yapılmış, güzelliği cahiller tarafından anlaşılamayacak ancak sanat bilgisi olan herkesin hayran kalacağı *Meryem ve Çocuk* resminin şiirini yazmıştır. Bununla beraber ressamların Giotto'nun dehasını tam olarak kavramaları için yıllar geçecekti (bkz. s. 421). Floransa'da hemen ardından gelen, muhtemelen kariyerlerine yardımcıları olarak başlamış Taddeo Gaddi (fl. 1330–63) gibi ressamlar çalışmasının bazı yönlerini taklit etmekten ileri gitmediler. Bir sonraki İtalyan ressam kuşağının en ilgi çekici kişileri, kendisini zarifçe ifade eden, özenle ahenk verilmiş iki



9.83 Giotto, *Ağıt*, figür detayı. 9.82. Fresk, 2.31 × 2,02 m.

sonesinde anan şair Petrarch'ın yakın dostlarından Simone Martini (fl. 1315–44) başta gelmek üzere Sienalı ressamlardı. Fakat Simone ile birlikte Dante ve Giotto'nun yalın dünyasından artık çıkarak daha saraylı bir atmosfere gireriz.

DÜNYEVİ VE ULUSLARARASI GOTİK

Assisili Aziz Francesco'nun ölümünden sonraki bir yüzyıl içinde, ilk keşişlerin ateşli ve sade dindarlıklarının üzeri örtülmekte ve bazen de dünyevi taleplere verilen tavizlerle tamamen kaybolmaktaydı. Simone Martini tarafından 1317'de Fransız (Angevin) Kralı Robert de Naples için resmedilmiş büyük bir altar panosu bu sürecin bir gösterimi olarak değerlendirilebilir. Zira azizin kaba kahverengi giysisi neredeyse bütünüyle zengin işlemeli bir cübbeyle örtülmüştür (**9.84**). Kralın ağabeyi Toulouselu Aziz Louis, Fransisken tarikatının kurucusunun fakirlik, bekârlık ve itaat kuralını katı şekilde uygulayan, üyelerinin yeminlerine sadık kalmakta çok gevşek davrandıkları söylenen



9.84 Simone Martini, *Toulouslu Aziz Louis'nin Napoli Kralı Anjoulu Robert'e Taç Giydirmesi*, 1317. Pano üzerine tempera, 2 × 1,38 m, predella 50 × 174,6 cm. Capodimonte Müzesi, Napoli.

9.85 ALTTA Ambrogio Lorenzetti, *İyi Yönetim Alegorisi*, 1339. Fresk. Palazzo Pubblico, Siena.



"manastır" bölümünden uzak duran "ruhani" bölümüne katıl- mıştı. Louis ölümünden bir yıl önce 1296' da, Toulouse başpis- koposluğunu istemeyerek kabul etmişti.

Cennet tacını taşıyan iki melek Aziz Louis'nin üstünde hava- da dolaşırken o ise daha küçük olmasının dışında aynı özellikte dünya tacını, lehinde Napoli Krallığından vazgeçtiği kardeşi Robert'in kuvvetle nitelenmiş başının üzerinde tutmaktadır. Hayatından ve ölümünden sonra gerçekleştirdiği bir mucize predellada yansıtılır. Kral Robert, tahta kendi tanrısal hakkını onaylaması için hevesle teşvik ettiği ve Orta İtalya' da Angevin üstünlüğünü yerleştiren karmaşık siyasi oyundaki manevralarından biri olarak, Louis'nin azizliğinin ilan edildiği yıl resmi sipariş etmişti. Fransız kraliyet amblemi zambak armaları, çer- çevede olduğu kadar ana panonun "göksel" altın renkli zemini üzerinde de öne çıkmaktadır. Dolayısıyla sükûnet içindeki zeminin altında Simone Martini'nin altar panosu uyumsuz, belki de uzlaştırılamaz dini ve siyasi ve aynı zamanda ebedi ve dünyevi kaygıları uzlaştırmaya gayret etmektedir.

Hiyerarşik sıraya konmuş ve törensel poz almış figürlerde Bizans saray sanatını hatırlatan unsurlar da vardır. İmparator Theodosius 900 yıl kadar önce bir yetkiliye yazı tomarını uza- tırken tam da böyle gösterilmişti (7.22). Resmin asıl halinde yüzeye gömülmüş değerli taşların pırıltısıyla (günümüzde kaybolmuşlardır) arttırılmış olması gereken bir Doğu şatafatı vardır. Öte yandan zengin etki verilmesine katkı sağlayan kumaşlar tamamen Bizans dışı bir tarzla resmedilmiştir. Kadifeler, brokarlı ipekler, altın telli nakış işlemeler ve dokuma bir halı –belli ki Türk veya İran işidir– neredeyse illüzyon yaratır bir şekilde yapılmıştır. Tam cepheden ve profil pozlarının katı formelliğine rağmen figürlerin üç boyutlu bir niteliği de vardır. Küçültülmüş halı parçasıyla açıkça belirlenmiş bir mekâna yerleştirilmişlerdir. Daha da dikkat çekici olanı predelladaki beş sahnedir. Bunların mimarisi tek bir merkezî bakış açısıyla perspektifli yansıtılmış, bu nedenle soldaki sahnenin üstünde sadece tonozun sol kısmını, sağdaki sahnenin tonozunun üstünde de evin sağ duvarını görmekteyiz. Mekânın kesin belirlenmiş bakış açısı ve mantıksal düzenlemesi yoluyla Simone Martini bütünüyle Bonaventura Berlinghieri'nin *maniera greca*'sını (9.69) reddetmiş ve Cimabue (9.73) ile kendi ustası Duccio'nun bile (9.78) ötesine geçmiştir.

Bir başka Sienalı sanatçı Ambrogio Lorenzetti (fl. 1319–47), yerlisi olduğu şehrin belediye binasındaki büyük boylu duvar resimlerinde, natüralist görüntüye doğru bir aşama daha ilerlemiştir (**9.85**). Burada vurgu, kesin şekilde Siena ile çevresindeki





9.86 *Kuş Avcıları*, 1343. Fresk. Chambre des Cerfs, Papalık Sarayı, Avignon, Fransa.

tepelere dayalı muazzam şehir ve kırsal alanların panoramik manzaralarında mevcut mekân ve zaman üzerindedir. Bu belki de antik zamanlardan beri resmedilmiş ilk inandırıcı şehir manzarası ve Batı sanatındaki ilk anıtsal dünyevi resimlerden biridir. Bu niteliğiyle, artık münhasıran ruhban sınıfının elinde olmaktan çıkan sanat hamiliğinde önemli bir değişimi yansıtmaktadır. Farklı türden binalar, açık cepheli dükkânlar, bazıları daha önceki iç savaş zamanında dikilmiş savunma kulelerine sahip zenginlerin sarayları (bir tanesinde taş ustaları hâlâ çalışmaktadır) gösterilmektedir. Birbirinden açık aralıklarla ayrılmış binaların arasındaki mekândan insanlar ve hayvanlar geçmektedir. Ticaret refah getirmekte ve ön cephedeki tef sesleriyle dans ederken dönüşlerinde ipek elbiseleri hışırdayan bir grup kızdan mutlu bir uyum havası yayılmaktadır. Resmin sağ yarısı iyi işlenmiş bir tarım arazisi manzarasını yansıtmaktadır. Köylüler ön cephede toprağı sürmekte, çiftçiler ürünleriyle şık giyimli, at üstündeki figürlerin gittiği şehre doğru tepeyi tırmanarak çıkmaktadırlar. Orta mesafedeki üzüm bağları ve zeytinlikler, izleyicinin gözünü Roma İmparatorluğunun çöküşünden beri bilinmeyen ölçüde bir mekân derinliğine çekmektedir.

Bu dingin sahnenin üzerinde alegorik Güvenlik figürü süzülmektedir. Himayesi altındaki barışın lütuflarını belirten, üst kısmında benzeri bir görsel mesaja sahip bir yazı tomarı tutmaktadır. İyi yönetimin kanunlarını ihlal eden bir suçlu idam sehpasının iplerinden sallanmaktadır. Bu huzurlu görüntünün karşısında yani odanın karşı tarafında aynı şehrin ve manzaranın savaşla tahrip edilmiş başka bir görüntüsü vardır (veya geriye pek fazla bir şey kalmadığından, vardı). Adalet, barış ve bilgelik kişileştirmeleri, Hıristiyan erdemleri ve Meryem ile Çocuk İsa'nın tasvirini taşıyan bir kalkanı tutan Siena halkı, pencereleri gerçek manzaraya açılan duvarın karşısındaki duvarda resmedilmiştir. Siena'yı 1292 ile 1355 yılları arasında idare eden dokuz hâkimin – barışçıl istikrarın korunmasını hedefleyen bir siyaset teolojisinin görsel anımsatıcıları olarak orijinalinde "Barış" ve "Savaş" ("İyi ve Kötü Yönetim Alegoriler" değil) resimleriyle çevrili halde toplantılarını yaptıkları yer burasıydı.

Ambrogio Lorenzetti, doğduğu şehre gıda ve hammadde sağlayan Toskana kırsalının materyalist bile denebilecek gerçekçi bir görüntüsünü sunmuştur (Siena kumaş ticaretinin merkeziydi). Diğer taraftan Avignon'daki Papa sarayında bir koruluk, zarif tavırlı sporcular için masalsı ancak tümüyle üretim dışı bir çevre haline gelir (**9.86**). Tüm oda ırmaklar, birçok farklı ağaç ve Ortaçağ boyunca şairlere ilham veren Virjil ve Ovid'in dizeleriyle tanımlanan türden şakıyan kuşlarla bir orman açıklığına dönüştürülmüş, bu yolla süslemede yüzyıllar aşılarak antik Roma'daki benzeri resimlenmiş odalarla bağlantı kurulmuştur (5.30). Papalık sarayı daha çok siyasi nedenlerle Roma'dan ayrılmış ve 1309'da Fransa'nın güneyindeki Avignon'a (Angevin Napoli krallarının ülkesindedir) yerleşerek 1376 yılına kadar kalmıştır. Çeşitli İtalyan sanatçıları, özellikle Simone Martini beraberinde bu şehre gitmişti. Freskli odanın adı bilinmeyen ressamı da muhtemelen aralarındaydı. O da,



9.87 Dükler Sarayı, Venedik, y. 1345–1438.

meslek hayatının büyük kısmını Paris'te kraliyetin hizmetinde geçirmiş ve Avignon'da hüküm sürmüş papalar arasında, lüksü en çok sevenler arasında sayılan bir Fransız aristokratı olan VI. Clement (1342-52) için inşa ve dekore edilmiş sarayın bir parçasını oluşturmaktadır.

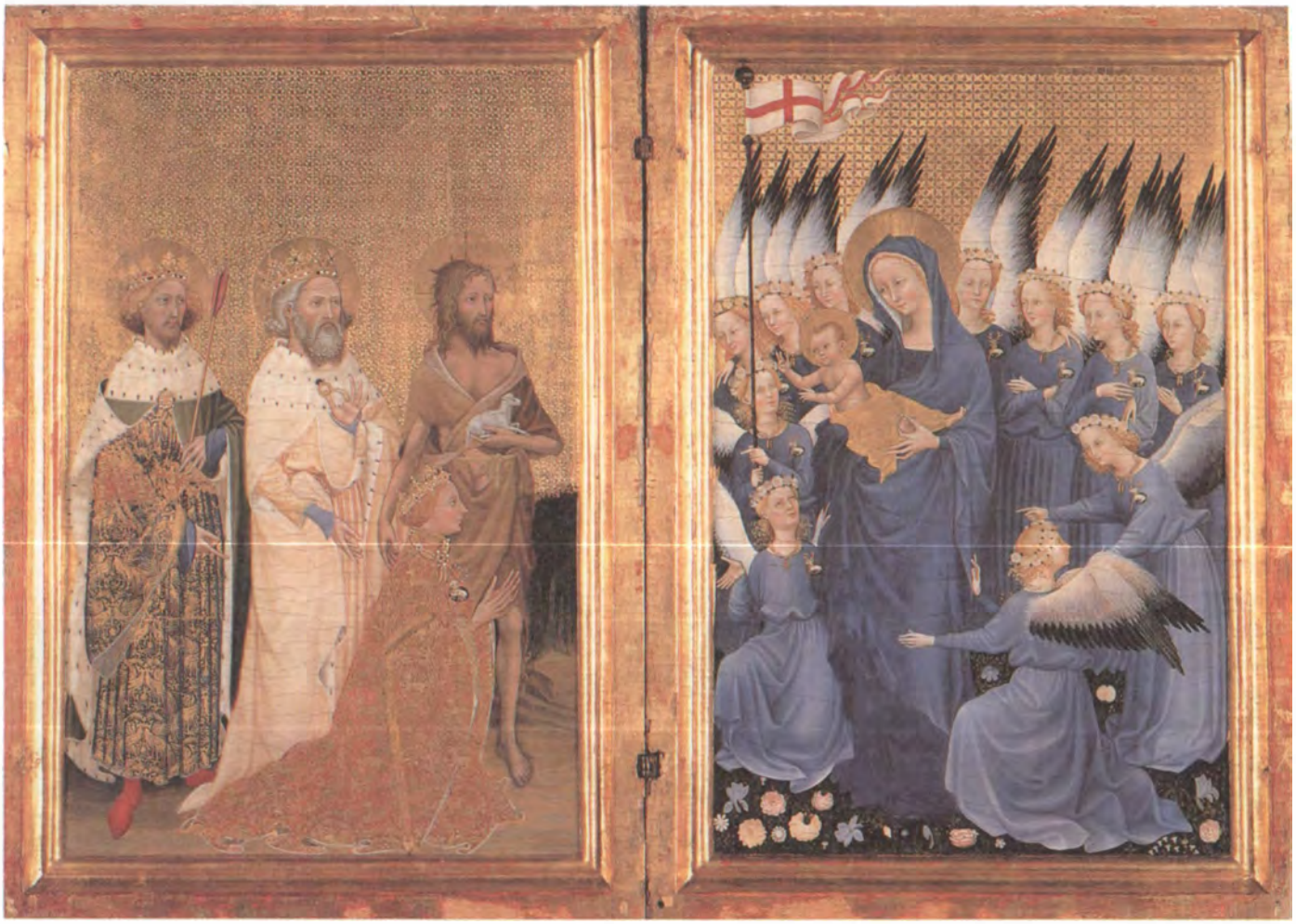
Avrupa 1348'de tarihindeki en büyük doğal felaketlerden birini yaşadı: Kara Ölüm adıyla bilinen, çağdaşlarının Kilisenin ve özellikle papalık sarayının sefahatine karşılık ilahi bir ceza olarak gönderildiğine inandıkları veba salgınıydı bu. Tek bir yaz mevsiminde nüfusun en az üçte biri ölmüştü. Öte yandan, felaketin uzun dönemli etkilerinin ölçülmesi güçtür ve çelişkiler içerir. Zaman içinde meydana gelmekte olan, özellikle feodal yükümlülük yapılarındaki (korunma karşılığında hizmet) birçok değişiklik aniden son noktasına erişmiştir. Toprak veya gıda kıtlığı ya da insan gücü fazlalığı artık mevcut değildi ancak emek azlığını istismar edecek girişimler engellendiği için zenginlik her zamankinden fazla toprak sahibi ve tüccar sınıfının elinde yoğunlaştı. Artan hissi hareketler ve örneğin törenlerde yürürken sırtlarını yaralayan kamçılılar [flagellants] gibi halk önünde eylemlerle kendini ortaya koyan popüler bir dini şevk dalgası yaşanmaktaydı. Fakat ölümün yakınlaştığı hissi, sık sık görüldüğü gibi, dünya zevklerine duyulan iştahı da keskinleştirebiliyordu.

Birçok sanatçı veba salgınında hayatını kaybetmiş olmasına rağmen (Ambrogio Lorenzetti muhtemelen aralarındaydı), İtalya'da sanat faaliyetlerinde kısa bir boşluktan fazlası görülmedi. Büyük yapım projeleri, plan veya üsluplarında herhangi bir değişikliğe gidilmeden sürdürüldü. Örneğin Venedik'te Dükler Sarayında 1340'larda başlatılmış çalışmalar neredeyse hiç kesintisiz devam etti (**9.87**). Sarayın ana işlevi, oligarşik bir sistemin kabul edilmesiyle 1297'de kurulmuş cumhuriyetin –beş yüz yıl boyunca sürecek bir sistemdi– seçilmiş meclisi *Maggior Consiglio* için büyük bir salon temin etmekti. Floransa ve Siena'nın mülki binaları yöneticileri korumak için tasarlanmış kaleler iken, Dükler Sarayı Venedik'in sükûnetini yansıtan bir açıklığa sahiptir. İki sıra loca ve damasko benzeri tuğla işçiliği, binaya neredeyse gerçek olmayan bir görüntü verir. Üslup, İslami mimarinin etkilediği benzersiz bir Venedik Gotiğidir ve esas olarak zengin ve güçlü tüccar sınıfının sarayları için geliştirilmiştir.

Venedikliler yine de 1400 civarında Avrupa'nın birbiriyle bağlantılı ancak kıskanç bir rekabet içindeki hükümdar aileleri için çalışan sanatçılar tarafından geliştirilmiş geç Gotik üslubunda resim ve heykellerin çekiciliğine kayıtsız değildi. Bu üsluba, birleşik bir sanat zevki ve hedefi ima ettiği için yanlış bir isim addedilebilecek Uluslararası Gotik adı verilmektedir. Minyatürlü elyazmalarının ve kumaşların o tarihlerde piyasada dolaşma hızı ve kolaylığı, sanatların birbirini beslemesini kesinlikle kolaylaştırmaktaydı. Fakat farklı yerlerdeki sanatçılar, kendi yerel geleneklerinden genel eğilimleri paylaşmalarına rağmen çarpıcı bireyselliklere sahip üsluplar geliştirmişlerdir. Yüzey desenlerinin girift işlemeleri ve zenginliği, hayvanlar, çiçekler ve özellikle moda kıyafetlere yansıyan ayrıntılı natüralizm, hem insan hem tanrısal figürlerin temsilinde bir araya gelerek ayırıcı bir Gotik zarafetin yoğunluğuyla birleşmekte; her zaman düzgün tavır ve duruşlarla, saraylı bir havayla olsa da zaman zaman çileci bir maneviyatçılığı akla getirmektedir.

Londra'daki Ulusal Galeriye geçene kadar ait olduğu İngiliz taşra evinin adıyla anılan *Wilton Diptliği* [*İki Kanatlı Tablo –ed.*], bu saray sanatının en çok işaret edilen, esasen en önemli timsalini de teşkil eden bir örnektir (**9.88**). Kral II. Richard'ı üç koruyucu azizi –her ikisi de eski İngiltere kralları– Aziz Edmund ve İtirafçı Aziz Edward ile Vaftizci Yahya tarafından Meryem'e takdim edilirken göstermektedir. Richard şahsi alameti olan çömelmiş karacanın altın telle işlendiği enfes bir cüppe giymekte, alamet ayrıca göğsündeki mineli madalyonda görülmektedir. Boynunda kayınbabası Fransa Kralı VI. Charles tarafından kendisine verilmiş olana benzeyen katırtırnağı tohumundan bir boyunluk takmaktadır. Katırtırnağı bitkisi VI. Charles tarafından amblem olarak kabul edilmiş olmasına rağmen, *planta genista* denilen bu bitki, Richard'ın dâhil olduğu Plantagenet hanesinin mahlasıydı. Meryem'in çevresindeki meleklerin gül çiçeğinden taçları ve katırtırnağı kolyeleri vardır ve ayrıca beyaz karaca rozetleri takmaktadırlar. Bir tanesi beyaz zemin üstüne kırmızı haçlı bir bayrak tutmakta (İngiltere'nin ve Aziz George'un sancağı, ayrıca dirilişin sembolü), Çocuk İsa'nın hareketi de uzun parmaklı ve elleri açık Richard'dan sancağı almak üzere olduğunu veya ona uzatacağını belirtmektedir. Kraliyet alametlerinin bolluğuna rağmen resim uhrevi bir atmosfere sahiptir ve Richard'ın şahsiyetindeki gurur, hedonizm ve mistik özelliklerin bileşimini yansıtmaktadır.

Dengesiz bir hükümdar olarak Richard, Shakespeare'in tiyatro oyununun şehit-kahramanı olarak günümüzde hatırlanmaktadır. İngiltere kralı olarak 1377'de, on yaşında büyükbabasının yerine geçmiş; otokratik iktidarı 12 yıl sonra üstlenmişti. Kutsal Roma İmparatorunun kızıyla 1382'de, onun ölümünün ardından Fransa kralının kızlarından biriyle evlenmişti. Sarayı kendisinden önceki İngiltere krallarından çok daha fazla uluslararası bir kültür taşımaktaydı. Devlet yetkilileri arasındaki Geoffrey Chaucer, hem Fransız hem de İtalyan



9.88 *Wilton Diptliği*, 1395 sonrası. Meşe pano üzerine tempera ve altın varak, her biri 45,7 × 29,2 cm. Ulusal Galeri, Londra.

edebiyatından etkilenerek İngilizceyi hükümdarlığı zamanında edebi bir dile dönüştürmüştür. Maiyetinde bir müzisyen grubu ile bir dizi sanatçı vardı; gardırobunda değerli malzemelerden kıyafetler, gümüş sırmalı nadir kürkler, hazinesinde de günümüze hiçbiri ulaşmamış Fransız ve İspanyol mücevheratçılarının mineli ve değerli taş kakmalı eserleri bulunurdu. Fakat bu aşırı şatafat, 1399 yılında tahttan indirilmesinin ve ertesi yıl ölümünün sebeplerinden birini teşkil etti (gerçi Shakespeare'in oyunundaki gibi öldürülüp öldürülmediği bilinmemektedir). Kesin olmamakla birlikte, armasının 1395 yılından sonra yapıldığını ortaya koyduğu *Wilton Diptliği* belki de otoritesinin zayıfladığı bir dönemde tanrısal irade ile tesis edilen krallık düşüncesini ifade etmek için resmedilmişti. Eser sahibinin kim olduğu da sorunlu bir konudur. Sanatçı herhalde İngiliz veya Fransız olabilirdi. İngiltere'de II. Richard ve Fransa'da barışsever V. Charles ile ruhi açıdan dengesiz oğlu VI. Charles'ın, iki ülke arasındaki savaşlara kısa bir ara getiren hükümdarlıkları zamanında kültürel temaslar yoğundu. Bununla beraber, döneme ait günümüze gelebilen İngiliz resimlerinden hiçbirisi, teknik mükemmellik, şiirsellik ve önsezi gücü bakımından bu kadar seçkin değildir. Benzeri bir Fransız resminin örneği de bulunmamaktadır.

Tüm bunlara rağmen Wilton Diptliği Fransa'daki sanat hamileri tarafından kıymet verilen zarif hatlara, renk hassasiyetine ve değerli taş tekniğine sahiptir. Pol de Limbourg (fl. 1400–16) ile kardeşleri Herman ve Jean bu tarzın en usta tatbikatçıları arasındaydı. Nijmegen'de doğmuş (o zamanlar Burgundy Dükalığı) ve Fransa'da çalışmış, İtalyan sanatından ilham almışlardı – eserlerinden birisi Giotto'nun öğrencisi Taddeo Gatti tarafından Floransa'da yapılmış bir freski örnek almıştır. En önemli başarıları ise V. Charles'ın küçük kardeşi ve VI. Charles'ın amcası Berry Dükü için resimledikleri *Très Riches Heures* (*Çok Zengin Saatler Kitabı*)'dır.

Très Riches Heures, üstündeki yarı daire içindeki zodyak işaretleri, her bir ay için uygun sahneyi ve yıldız falı işaretlerini içeren 12 takvim sayfasıyla açılır. Bu şekilde, *Eylül*, Loire civarındaki Dük'ün Saumur Şatosunun önünde bağ bozumunu gösterir (**9.89**). Perspektif, bilimsellikten uzak olduğu halde her farklı ayrıntının temsil edilişindeki kesinlik, tüm sahneye inandırıcılık kazandırıp şairane bir gerçeklik katar. Sahne elbette barış ve bolluğun son derece idealize edilmiş bir görüntüsüdür. Gerçekte ise kuzey Fransa'yı harabeye çevirmiş Yüzyıl Savaşının orta yerinde resmedilmiştir. Ayrıca bu bir şatonun değil, hem kelime anlamında hem de mecazi olarak köylülere



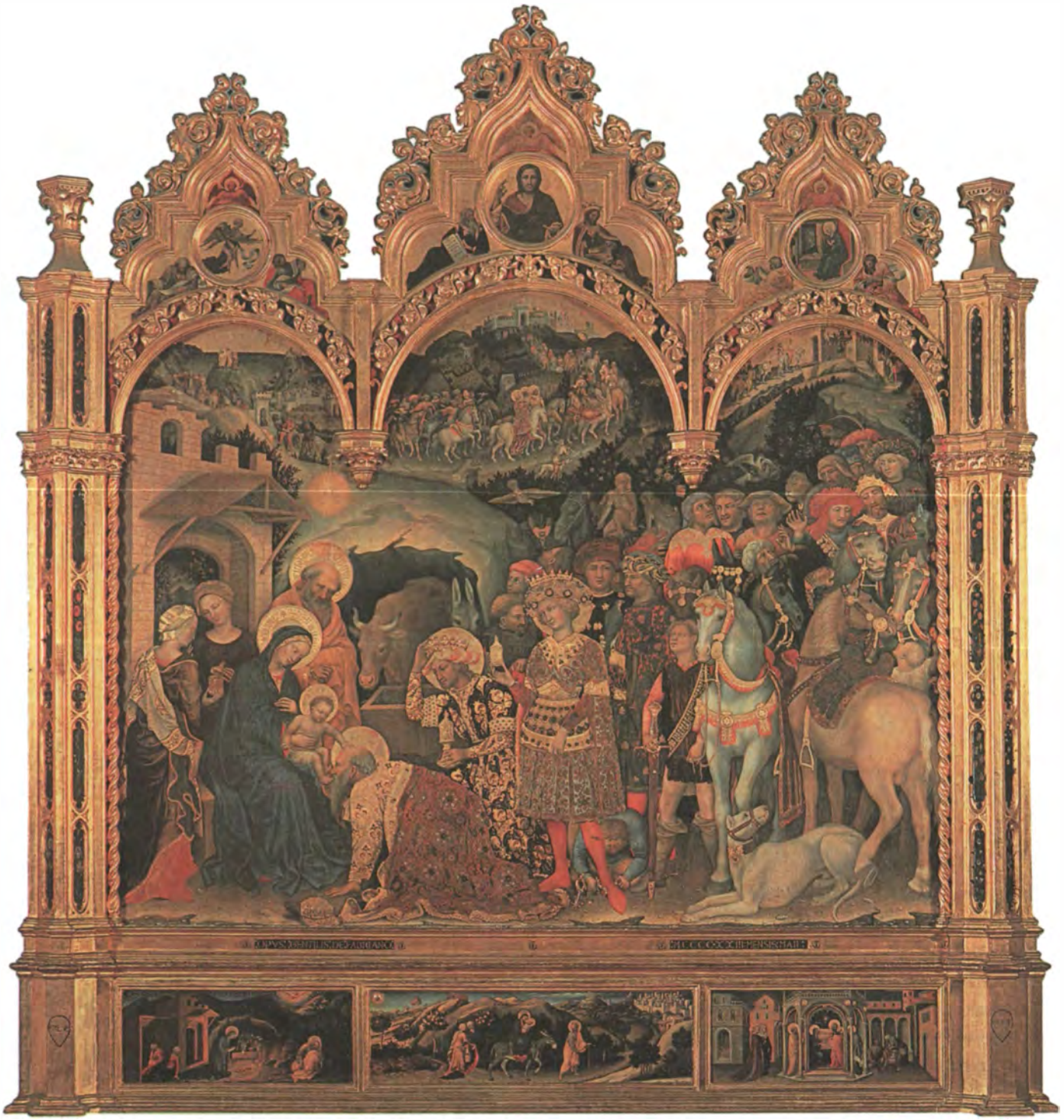
9.89 Limbourg Kardeşler, *Eylül*, Berry Dükünün *Très Riches Heures* kitabından sayfa, 1413–16. Parşömen üzerine mürekkep ve boya, yaklaşık 21,6 × 14 cm. Musée Condé, Chantilly.

yukarıdan bakan bir şatodan manzaradır. Doğal olduğu kadar bir miktar beceriksizce de yapılmış bu manzaralar, Avrupa resminde ve edebiyatında saray zarafetine daha da parlaklık kazandıran yarı gülünç "rustik" eserlerin ilkleri arasındadır. Zira *Très Riches Heures* her şeyin ötesinde seçkin ve rafine unsurlar hakkında bir denemedir. Önemli bir husus olarak, dine hiçbir atıfta bulunulmaz: Örneğin üzüm bağları Ortaçağ sanatında her zaman yapılmış oluğu şekilde sembolik değildir.

Saatler Kitabı, yıl boyunca kilise kurallarının öngördüğü yedi saatte (sabah, akşam vs.) cemaatin okuması için düzenlenmiş duaları içeren bir ibadet kitabıydı – bu yüzden de önsöz niteliğinde bir takvimdi. Berry Dükünün metinle mi yoksa Limbourg'un takvimiyle mi ilgilendiği sorusu yöneltilebilir. Kendisi İtalyan resimlerinin, antik sikkelerin, işlemeli değerli taşların (Gemma Augustea dâhil, 5.58) sahibi, döneminin belki de en önemli sanat koleksiyonercisi ve tutkulu bir kitapseverdi. *Très Riches Heures* özel bir müşterinin zevki için yapılmış çok az Ortaçağ sanat eserinden biriydi. Ortaçağ boyunca elbette birçok ibadet tasvirleri ve diğer dini sanat eserleri özel müşteriler için üretilmişti. Örneğin Giotto'nun Scrovegni Şapeli (9.81, 9.82) bunlar arasındadır. Fakat bu eserlerdeki sanatsal hedef aynı değildir.

Floransa'da Gentile da Fabriano (y. 1370–1427) tarafından 1423'te resmedilmiş büyük altar panosu *Müneccim Kralların Hayranlığı* diğer bir önemli örnektir (**9.90**). Bu kadar önde gelen geç dönem bir Gotik sanat eseri için şaşırtıcı olarak, eski Yunancayı öğrenmiş ve incelemiş ve ayrıca bir halk kütüphanesi kurma niyetiyle klasik yazarların elyazmalarını toplamış Floransalı hümanist, Palla Strozzi tarafından ısmarlanmıştı. Kendisi Floransa'nın en zengin adamı, uluslararası bağlantılara sahip bir bankanın başıydı ve sonraları kıskançlığını uyandırdığı Medici tarafından 1427'de sürgüne gönderilmişti. Öte yandan Gentile da Fabriano'nun o dönemde İtalya'da en hürmet edilen ve aranan ressam olması Palla Strozzi'nin kuşkusuz gözünden kaçmamıştı. Gentile, 1429'dan beri Papa V. Martin'in resmi ressamıydı ve zamanının en önemli siparişi olan Roma'daki San Giovanni Laterano Kilisesinin iç mekânının fresklerinin yapılması işini alacaktı (on yedinci yüzyılda yok olmuştur).

Saray tarzındaki geç Gotik resimlerinde tipik olduğu üzere, değerli taşlarla zenginleştirilmiş renkler ve kumaşlardan alınan zevk, yakından gözlenen ve titizlikle kaydedilen natüralist detaylar ve kompozisyonun giriftliği bu altar panosunda olduğu kadar herhalde hiçbir yerde bu kadar etraflıca ifade edilmemiştir. Gerçekten de konunun dini öneminin bilindiği farz edilmiş ve sahneye Avrupa saraylarında sergilenenden daha gösterişli bir geçit resmi görüntüsü verilmiştir. Müneccimler yaşlı, orta yaşlı ve genç taç sahibi krallar olarak temsil edilmiş ve herkese en iyi kıyafetleri giydirilmiştir. Yüzlerce adam ve erkek çocuğu arasında sadece üç kadın vardır –Meryem ve iki eşlikçisi; ancak bol miktarda hayvan mevcuttur– atlar, köpekler, maymunlar, çitalar, güvercinler, bir şahin, bir ceylan ve bir geyik, ayrıca bir öküz ve Beytüllahim ahırının eşeği. Tüm bu hayvanlar simgesel anlam taşıyabilecekleri veya kendilerine böyle bir anlam katılabileceği halde, altar panosuna sanki dünyanın bolluğunu kutlamak veya sanatçının maharetini yansıtmak için dâhil edilmiş gibidir. İnsan figürleri gibi aynı keskin doğrulukla – başlarını çevirir veya yukarı bakınırken bir tanesi, ortada duran genç kralın mahmuzlarını çıkarırken eğilir vaziyette– çeşitli davranışlar içinde gösterilmektedirler. Kısaltım ile gölge ve ışık oyunları (özellikle pradellanın sol panosundaki *Doğum*'da) etkili şekilde belirtilmektedir. Ancak Matta İncil'inde anlatılan Müneccim Krallar hikâyesi daha önceki Ortaçağ minyatürlerinin benimsediği çoklu anlatım tarzında yansıtılmaktadır: Resmin üst kısmında, soldaki kemerin altında yıldızı görürler; merkezde, Toskana manzaraları arasından tepe yukarı Kudüs'teki Herod'un sarayına at sürerler; sağda ise Beytüllahim'e doğru ilerlerler. Kemerler altındaki bu küçük sahneler çarpıcı şekilde Limbourg Kardeşlerin minyatürlerine benzer. Resim San Trinità Kilisesi altarının üstündeki, aslında kendisi için



9.90 Gentile da Fabriano, *Müneccim Kralların Hayranlığı*, 1423. Pano üzerine tempera, 3 × 2,82 m. Uffizi, Floransa.

ayrılan yerindeyken –açıkça görünür halde değilse de onlar kadar özenle– resmedilmiştir. Mekânsal derinlik, figürlerin küçültülmesiyle ifade edilmek yerine ima edilir. Alt kısımda mekân herhangi bir şekilde belirtilmez. Figürler basitçe bir araya yığılmış, bir baş diğerinin üzerindedir. Grubun arkasındakiler ön taraftaki müneccimden daha küçük değildir. Fakat bir resmin, tek bir olaya gebe ânı doğrusal perspektif kurallarına göre tek bir bakış açısından temsil etmesi fikri, Gentile da Fabriano'nun *Müneccim Kralların Hayranlığı*'nı yapmasından kısa bir süre sonra Floransa'da gelişecekti. Bu resmin, biçim ve dokuyu işlemedeki teknik becerisi ile hayvan ve insan fizyonomisini yansıtmadaki doğrudan gözleme dayanan kesinliğiyle, hâlâ Ortaçağ geleneğindeki mekânsal alan kavramını bir araya getirerek sanat tarihindeki iki dönemi aştığı görülür.

Ortaçağ dini sanat eserlerinin en büyüklerinden bazılarını Berry Dükü'nün küçük kardeşi Burdundiya Dükü Cesur Philippe sipariş etmiştir. Burgundiya Dükleri 1400 civarında Kuzey Avrupa'nın en güçlü hükümdarları arasındaydı ve Felemenkli heykeltıraş Claus Sluter (fl. 1379–1404) en büyük eseri *Musa'nın Çeşmesi*'ni, Burgundiya'nın başkenti Dijon'un



9.91 Claus Sluter, *Musa'nın Çeşmesi*, 1395-1403. Figürlerin yaklaşık yüksekliği 1,83 m. Chartreuse de Champmol, Dijon, Fransa.



9.92 Claus Sluter, Musa'nın Çeşmesi'nden *İsa başı*, 1395-1403. Çokrenklilik izi olan ahşap, yüksekliği 61,2 cm. Musée Archéologique, Dijon.

hemen dışında kurdurdukları Champmol Manastırı için yapmıştır. Çeşmenin sadece temeli zarar görmeden günümüze gelmiştir (**9.91**). Temelin taşımış olduğu Çarmıh grubu sadece bazı parçalarından bilinmektedir (**9.92**). Hıristiyan inancının ana gizeminin bir çeşmenin parçası halinde biçimlendirilmesi veya biçimlendirilmek zorunda kalınması dönemin kibrinin –hayat çeşmesi olarak İsa'nın fedakârlığı– tipik bir örneğidir. Ancak Sluter'in bu büyük eserin kavramına ve icrasına getirdiği insan haysiyeti duygusu ve trajik yoğunluk bazıları ne kadar ince ve sofistike olsalar da onu tüm diğer uluslararası Gotik örneklerinin üzerine çıkarmaktadır. Ayrıca sanatçının şahsiyeti işine hâkim bir usta olarak şimdi çok daha fazla hissedilmektedir. Sluter'in çeşmesini, Donatello'nun ilk eserlerinden (bkz. s. 433-34) on yıllık bir dönemin ayırdığı hatırlanmalıdır.

Eski Ahit peygamberleri –sözleri taşıdıkları tomarlara kazılı bu altı kişi Çile'yi öngörmüşlerdi– bu korkunç olayın üzerine düşünmektedirler (9.91). Doğal boyutlardaki figürleri, Gotik kapılardaki heykelleri hatırlatmakta (9.55, 9.56, 9.57) ancak ayrıntıları gerçekçi işleyişleri ve düpedüz fiziksellikleri bunların ötesine geçmektedir. Başlar, portre oldukları yanılgısına düşülecek kadar duyarlılıkla yontulmuştur; kabarık örtülerin altındaki iri formlarının verdiği cüsse ve ağırlık duygusunun eziciliği, çevredeki alana ilerledikleri etkisini yaratır. Orijinal renklerini korudukları zamanlarda (kısmen Limbourg Kardeşlerin amcası Jean Malouel tarafından yapılmışlardı) ürpertecek kadar canlı görünmüş olmalıydılar. Yeremya, Dijonlu bir kuyumcu tarafından yapılmış pirinç gözlük takmaktaydı. Ancak Sluter'in spesifik ve elle tutulur şeylerden büyülenmesi, günümüze kalan parçalardan anlaşıldığı kadarıyla ana grupta çok daha etkileyici bir hususa yerini bırakmıştır. İsa'nın acıyla kasılmış, alay edilmesi ve aşağılanması için giydirildiği dikenden örülmüş tacını taşıyan başı, öne çıkarılmayan tanrısallığının yüceliği kadar trajik ve asil bir insaniyet de taşır. Bizans'ın idealize edilmiş İsalarından (7.50) ve erken Ortaçağın eziyet çeken, alçaltıcı tasvirlerinden (9.1) çok uzak kalan bu büyük eser, farklı derecelerde Gotik sanat ve mimariye ilham vermiş tinselliği ve gerçekçiliği, mistisizmi ve mantığı bünyesinde birleştirir.



ONUNCU BÖLÜM

Avrupa'da On Beşinci Yüzyıl

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
y. 1415–17 Donatello, *Aziz Giorgio* (10.26)	**1415** Agincourt Savaşı: İngiltere'nin Fransa'ya saldırılarını tekrar başlatması
1424–52 Ghiberti, *Porta del Paradiso* (10.8)	
1425 Masaccio, *Kutsal Üçlü* (10.5)	**1431** Jeanne d'Arc'ın infazı
1432 van Eyck, *Ghent Altar Panosu*'nun tamamlanması (10.15)	**1434–64** Cosimo de' Medici'nin Floransa'da hüküm sürmesi
1440 Brunelleschi, Pazzi Şapeli inşaatının başlaması (10.1)	
y. 1440–5 Fra Angelico, *Meryem'e Müjde* (10.38)	
1443–51 Jacques Coeur'un Evi (10.22)	
1444 Michelozzo, Palazzo Medici Riccardi inşaatının başlaması (10.20)	**1445** Gutenberg'in Avrupa'da ilk kitabı basması
y. 1445 Piero della Francesca, *İsa'nın Vaftizi* (10.40)	
y. 1445–47 Uccello, *Tufan* (10.39)	**1452** Kutsal Roma İmparatorluğunda Habsburg hükümranlığının başlaması.
1450 Alberti, S. Francesco, Rimini inşaatının başlaması (10.23)	**1453** Yüzyıl Savaşlarının sonlanması. İstanbul'un düşüşü: Türklerin Bizans İmparatorluğunu sona erdirmesi.
y. 1460 Mantegna, *Aziz Sebastian* (10.48)	**1469–92** Lorenzo de' Medici'nin Floransa'da hüküm sürmesi
1460–6 Donatello, *Ölen İsa'ya Ağıt* (10.28)	
1469–70 Cossa, *Mart Ayı* (10.46)	**1482** Ficino'nun Platon çevirisinin basılması
y. 1470–80 Verrocchio, *Madonna ve Çocuk İsa* (10.35)	**1485** Alberti'nin eserleri *Resim Üzerine ve Mimarlık Üzerine*'nin basılması
y. 1478 Botticelli, *La Primavera* (10.44)	**1492** Gırnata'nın düşüşü: Arapların ve Yahudilerin İspanya'dan kovulması. Kolomb'un Batı Hint Adalarına ayak basması.
c. 1485 Bellini, *San Giobbe Altar Panosu* (10.49)	**1497** Josquin des Prez, *Nymphes des Bois*
	1498 Vasco da Gama'nın deniz yoluyla Hindistan'a seyahati. Kolomb'un Güney Amerika'da karaya çıkması. Savonarola'nın infaz edilmesi.
1500 Dürer, *Otoportre* (10.58)	

Gotik sanatçılar Gotik olduklarını hatta Ortaçağda yaşadıklarını bilmiyorlardı. Rönesans sanatçısı ise farklı olduğunun fevkalade bilincinde bir insandı. Hatta Batı sanatında daha önce gelmiş hiçbir akımın bu kadar bilinçli olmadığını söyleyebiliriz. Roma İmparatorluğunun çöküşünün ardından karanlık bir Ortaçağ döneminin yaşandığı ve sonra da Rönesans veya Klasik kültürünün "yeniden doğduğu" düşüncesi, on dördüncü ve on beşinci yüzyıl İtalyan Klasik bilginleri –kelimenin asıl anlamıyla bunlara hümanistler denebilir– tarafından propagandası yapılmış bir efsaneden başka bir şey değildir. Petrach (1304-74) on dördüncü yüzyılın ortalarından hemen önce "Karanlıklar aydınlığa çıkarken, gelecek kuşaklar kadim geçmişin haşmetine giden yolu bulacaklardır" diye yazmıştı. Bir yüzyıl kadar sonra mimar Leon Battista Alberti (1404–72) Floransalı çağdaşları arasında "antik dönemden aşağı kalmayan" sanatçılar bulunduğunu belirterek Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia ve Masaccio'nun isimlerini saymaktaydı. Kısa bir süre sonra Romalı hümanist Lorenzo Valla (1405–57) kendini beğenmiş bir edayla "sanatların neden böylesine büyük bir gerileme sürecine girdiğini ve neredeyse tamamen tükendiğini; öte yandan bu çağda neden canlandığını ve nasıl bu kadar iyi sanatçı ve yazarların belirip, yükseldiğini" bilemediğini söylemiştir. Rönesans, kendisini özetle işte bu şekilde görmekteydi.

Aslına bakılırsa Klasik miras, Ortaçağ boyunca varlığını sürdürmüştü. Yunan ve

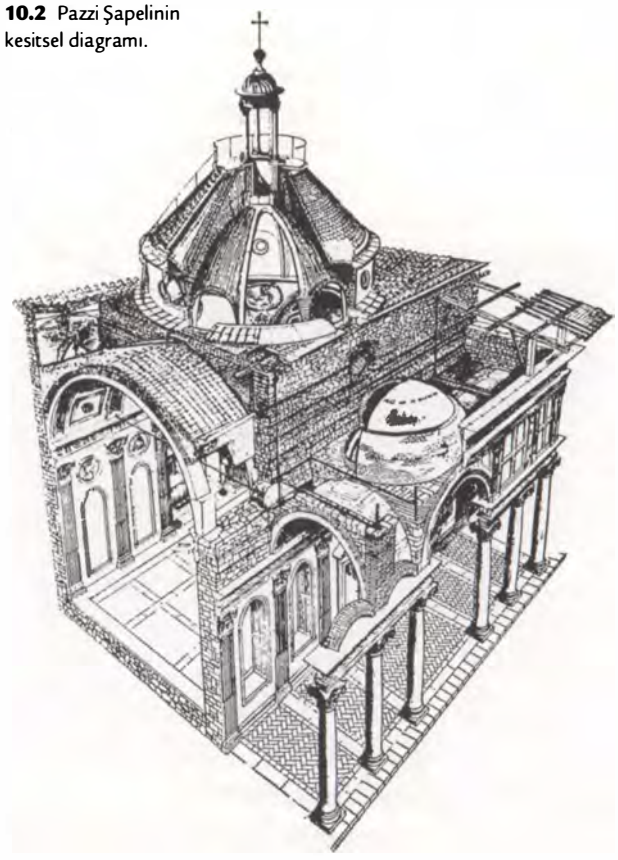
Latin edebiyatının okunmasına devam edilmekteydi. Klasik sanatın güzelliğine gözlerini kapatmayan, klasik efsanelere ve tarihe ilgi gösteren birçok Ortaçağ sanatçısı mevcuttu. Ancak Rönesans hümanistleri Aristoteles, Cicero ve Yeni-Platoncuları incelemiş Ortaçağ teologlarından ve diğerlerinden farklıydılar. Hümanistler, Klasik antikitede, kültürel ve daha ileri giderek tüm insani faaliyetlerinin yargılanabileceği mutlak standartları bulmuşlardır. Ortaçağ şövalyelik ve asalet ideallerinin dayalı olduğu değerlerden farklı bir değerler yapısını –örneğin doğum ve aileyi, şahsi beceriler ve entelektüel yeteneklerden daha az hesaba katmaktaydılar– kurmuşlar veya yeniden kurmuşlardır. Hümanizm, geçmişinin izini antik Roma'ya kadar sürebilen İtalyan şehir devletlerinde serpilip gelişmiştir. Bu şehirler, (ruhban veya aristokratik değil de) cumhuriyetçi devletleriyle yeni bir özgüveni; şövalye ruhunu ve tefekkürü değil de şehirli ve dünyevi sivil erdem ideallerini cisimleştirmekteydi.

Hümanizmin gelişmesi ve yayılması on beşinci yüzyılın fikir tarihinde en önde gelen konudur. Bununla beraber hümanizmin görsel sanatlarla ilişkisi karmaşık ve bazen de muğlaktır. Hümanistlerin başlangıçta ruhban sınıfı karşıtı oldukları veya Hıristiyanlığa aykırı düştükleri kesinlikle söylenemezse de, onların meşgul oldukları esas konular ahiretle değil dünyayla ve şimdiki zamanla ilgiydi. Diğer taraftan, görsel sanatlar hem İtalya'da hem de Kuzey Avrupa'da büyük ölçüde dini karakterini korumuştur. Zira on beşinci yüzyıl Floransa kadar Felemenk resminin de altın çağıdır ve İtalyan sanatı ancak bu yüzyılın sonuna doğru –en azından kısmen hümanist düşünceyle ilişkisi nedeniyle– uluslararası alanda itibar kazanmıştır.



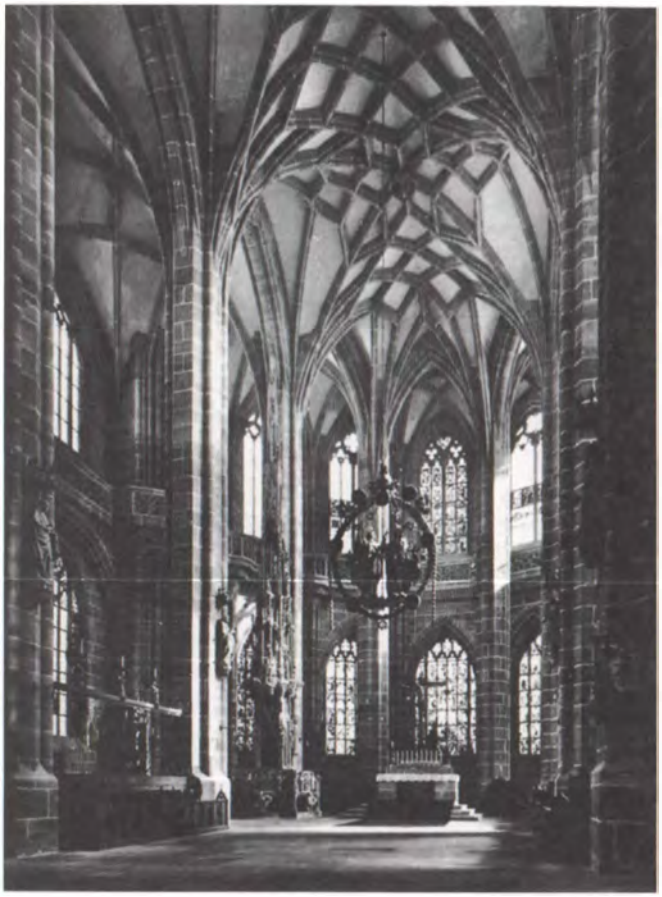
10.1 Filippo Brunelleschi, Pazzi Şapeli, Santa Croce, Floransa, başlatılması 1440.

10.2 Pazzi Şapelinin kesitsel diagramı.



İTALYAN RÖNESANSININ BAŞLANGICI

Floransa'daki Pazzi Şapeli (**10.1, 10.2**) ve Nürnberg'teki Saint Lorenz Kilisesinin koro bölümü (**10.3**), farklı dünyalara ve yüzyıllara aitmiş gibi görünmelerine rağmen hemen hemen çağdaştırlar. Farklılıkları, bir tanesinin Korint sütun başlıklı yivli gömm, diğerininse altıgen dayanma ayakları ve sivri kemerlerinden kaynaklanmaz; bunun çok daha derin sebepleri vardır. Örneğin Saint Lorenz korosunun mimarları, Amien Katedralinin (9.43) Yüksek Gotik üslubunu geliştirerek, kavranması pek de kolay olmayan karmaşıklık ve görünürde serbest bir mekân yaratmışlardır. Plan simetri ve matematiğe göre belirlenmişse de, bina ince farklılıklar gösteren bir dizi tonozun girift desenleriyle yükselir ve her bakış açısından gözler önüne serilir. Pazzi Şapelinde ise yükseklere ulaşan gizemli derinliklere ve ahirete dair hislere rastlanmaz. Mekân, küpler, yarım küpler ve yarım küreler halinde kesin tanımlara kavuşturulmuştur. Yatay ve dikey eksenler dengede tutulur ve yaratılan etki son derece sade, berrak ve durağandır. Yapı, neredeyse sert bir tektonik karakter taşır yani herhangi bir organik büyüme fikri vermez. Luca della Robbia'nın sırlı pişmiş topraktan insan figürleri, dairelerle sınırlanmıştır; bu yolla geçici hayat, kürelerin saf ve ebedi geometrisi içine yerleştirilmiş gibi görünür.



10.3 Heinzelmann ve K. Roritzer, Saint Lorenz Korosu, Nürnberg, Almanya başlatılması 1439.



Rönesans İtalya'sı.

(İlgi çekici şekilde farklı, önsezili bir etkiyi, daha sonraları Veit Stoss tarafından yapılmış Saint Lorenz duvarındaki *Meryem'e Müjde* grubu vermektedir; bkz. 10.3 ve s. 462.) Bazen Rönesans kiliselerinin maneviyattan uzak kaldığı düşünülür. Fakat ağırlıkla beyne yönelik bir anlayış için Hıristiyanlık konusundaki tutumu, hiç de daha az bir inanç yoğunluğu içinde değildir. Teslis, bu kiliselerde gizem ve ahirete yönelişle değil de –Tanrı tarafından kendisine benzetilerek yaratılmış insan bedenindeki gibi– denge ve parçaların birbirine ve bütüne uyumlu ilişkisiyle açığa vurulur. Gereksiz süslemeleri reddedip geometrik hacimlerin saflığına yoğunlaşan Pazzi Şapeli içe dönük ve maneviyatçıdır. Matematikle belirlenmiş ve duvarların hatta mermer zeminin ızgaralarla vurgulanmış sade orantısal ilişkileri, Tanrı'nın mükemmelliğini ve ilahi düzen verilmiş evreni yansıtarak, metafizik bir anlam taşırlar. Brunelleschi'nin Floransalı çağdaşlarından biri olan Gianozzo Manetti (1396–1459), Hıristiyanlığın doğrularının matematik kanunları kadar aşikâr olduğunu bildirmiştir.

Brunelleschi

Sonsuzluğun sonlu bir ifadesi olarak Pazzi Şapeli, Alberti'nin Vitruvius'tan (bkz. s. 185) aldığı güzellik tanımına da karşılık verir – "bozmadan hiçbir şeyin eklenemeyeceği, ayrılamayacağı veya değiştirilemeyeceği şekilde edinilmiş tüm parçaların uyum ve ahengi". Böylesi bir mükemmelliğe elbette sıradışı bir mimar erişebilirdi. Pazzi Şapeli de on beşinci yüzyılın sonlarından itibaren Filippo Brunelleschi'ye (1377–1446) atfedilmiştir. Ticaret ve bankacılıkla zenginleşmiş asil Floransa ailesinin lideri Andrea Pazzi, 1429'da Brunelleschi'ye Santa Croce'nin manastırına bir ekleme (rahipler meclisi ve aile şapeli bir arada) için sipariş verdi. Fakat Brunelleschi'nin ölümünden önce ortaya pek az şey çıkarılabilmişti ve bu nedenle özellikle dış mekân için başka bir elin de işin içine girmesi önerildi. Dolayısıyla şapel Ortaçağ mimarisinde nadiren karşılaşılan, mimaride yeni tutumun yani sanatçı ile zanaatkâr, mimar ile inşaatçı arasında Rönesansta gözlenen ayrımın yarattığı bir aidiyet meselesini ortaya çıkarmaktadır. Saint Lorenzo korosunun iki inşaat sorumlusunun kimler olduğu –Konrad Heinzelmann (ö. 1454) ve Konrad Roritzer (ö. y. 1475)– bilindiği halde, üslup göz önünde bulundurularak binanın bazı kısımlarını onlara dayandırmak mümkün değildir. Her ikisi hakkında bilinenler de esasen isimlerinden fazla bir şey değildir. Diğer taraftan Brunelleschi'nin karakterini ve başarılarını çok iyi bilmekteyiz. Brunelleschi taş ustaları locasında çıraklık yapmamış yeni tür bir mimar tipinin ilklerindendi (bkz. s. 388). Hali vakti yerinde Floransalı bir noterin oğlu olarak liberal bir eğitim almıştı. O ve Floransalı heykeltıraş Lorenzo Ghiberti (bkz. s. 422–24) 1418'de Floransa Katedralinin kubbesinin inşası için ortaklaşa bir model sundular. Model,

belki de İran'daki büyük kubbeleri anlatan seyyahlardan da ilham alarak dâhice bir mühendislik sistemi vasıtasıyla kemer kalıbını (sözlüğe bkz.) hayranlık uyandıran bir teknik başarıyla ortadan kaldırmaktaydı. Fakat katedral çalışmaları başlatılmadan önce 1419'da ilk Rönesans binası olarak zikredilen Floransa'daki Yetimler Yurdunu (**10.4**) tasarlama işini aldı. 1421'de de Floransa'daki San Lorenzo Kilisesinde *sakristinin* (Kiliselerde kutsal eşyaların ve giysilerin bulunduğu ve ayin için görevlilerin giyindiği odadır –ed. n.) yapımına başladı. Korint gömme ayakları ve saf geometrik mekânıyla (pandantifleriyle üstüne yarım küre şeklinde bir kubbe oturtulmuş bu küp biçiminin kökeni Bizans'tır) bu bina, Pazzi Şapeli ve daha sonraki merkezî planlı Rönesans yapılarının habercisidir.

Brunelleschi on beşinci yüzyılda hem mühendislik yeteneği hem de antik mimari biçimlerini canlandırması nedeniyle takdir edilmiştir. Mimar ve kuramcı Filarete (Antonio Averlino, y. 1400–69) ona, "Floransa şehrimizde, günümüzde kiliselerimizde ve evlerimizde başka hiçbir üslubun kullanılmayacağı kadar antik inşa üslubunu" canlandırdığı için "şükretmiştir". Fakat bu niçin meydana gelmiştir? Filarete çok basit bir şekilde eski üslubun "doğru" olduğunu ve bunu benimseyen mimarın "Cicero ve Virgil'in üslubunu yeniden üretmeye çalışan yazarlarla tamamen aynı işi" yaptığını öne sürmektedir. Brunelleschi'nin Roma'yı ziyaret ettiği söylenmektedir ve gerçekten bunu yapmışsa, muhtemelen antik zamanlardan beri eski anıtları incelemek üzere bu şehre giden ilk mimar veya sanatçıdır. Öte yandan on beşinci yüzyılda antik biçim ve motiflerin canlandırılmasına götüren sebepler –kaynakları gibi– herhalde Filarete'nin tahmininden çok daha çeşitliydi. (Örneğin Brunelleschi, Toskana Romanesk mimarisinde binanın yüzeyinde yapının iskeletini görünür kılmak için bir sistem bulmuştu.)

Gotik üslup kuzeyle ilişkilendirilmekteydi ve yüzyılın hemen başında Floransa Cumhuriyetinin bağımsızlığı, Almanya'daki Kutsal Roma İmparatorunun müttefiki Milanolu Giangaleazzo Visconti tarafından kuzeyden tehdit edilmekteydi. 1402 yılında ölümü, sadece işgal tehdidini ortadan kaldırmakla kalmamış ayrıca Floransa Cumhuriyetine, Akdeniz kıyısına doğru genişleme ve bir şehir devletinden bölge devletine dönüşme imkânı tanımıştı. Bu hareketli dönemde Floransalılar, Roma Cumhuriyetinin bir kolonisi olarak düşündükleri geçmişlerine gururla bakmaya başladılar. Hümanist ve tarihçi Leonardo Bruni (y. 1370–1444) "Floransalıların diğer halklardan daha çok özgürlüğe değer vermelerinin ve tiranlığın düşmanı olmalarının sebebinin geçmişte de şimdi de bu olduğuna inanıyorum" demekteydi. "Diğer halklar kaçaklar veya sürgünler veya köylüler ya da kim olduğu belirsiz yabancılar tarafından kurulmuşlardır" diye de devam etmekteydi (*Laudatio florentinae urbis,* y. 1403–4). Kuzey Avrupa kraliyet aileleri ve asilleri, soylarını Roma'yı çökertmiş Gotik kavimlerin liderlerine dayandırabilirlerdi. Tüccar Floransa Cumhuriyetinin liderleri ise köklerini bizzat antik Roma'da bulmaktaydı. Bu bağlamda Brunelleschi'nin Gotik üslubu reddetmesi ve Roma sütununa, yuvarlak kemere ve dikdörtgen pencereye dönmesinin estetik anlayıştan çok daha fazla ehemmiyeti vardı.

Brunelleschi'nin çağdaşları ona aynı şekilde büyük ve etkileri çok daha kapsamlı başka bir başarıyı atfetmişlerdir: doğrusal perspektifin keşfi. Resimlerde ve desenlerde mesafeyi belirtmek için geçmişte çeşitli vasıtalar kullanılmıştı. Ancak Brunelleschi, mesafenin bilimsel ölçümle verilebileceği bir sistemi ortaya koymuştur. Görsel huzmelerin geometri kanunlarına tabi düz hatlar olduğu varsayımıyla, resim izleyici ile gördüğü şey arasında bir pencere olarak görülürse, üstündeki objelerin aynı

10.4 Brunelleschi, Yetimler Yurdu, Floransa, tasarımı 1419, inşası 1421–44.



kanunlara itaat edeceğini fark eden ilk kişi oydu. Sisteminin kilit noktasında, "pencere"ye doğru açılardan gelen tüm paralel hatların, izleyicinin göz hizasında merkezi bir ufuk noktasında birleşeceği gözlemi yatmaktadır. Düzlemsel çizgi denen bu hatlar, resmin mekânını tanımlamakta geometrik bir örgü sağlar. Brunelleschi sistemini (günümüzde kaybolmuştur) iki resminde sergilemiş, ancak arkadaşı Alberti resim üstüne denemesinde (1435) bu sistemi kurala bağlamış ve muhtemelen geliştirmişti. Brunelleschi'nin keşfinin yarattığı coşkuyu yeterince ifade etmek zordur. Bir hamlede resim sanatı bilim düzeyine yükselmiş; sabit bir bakış açısından bakıldığında, mekândaki objelerin illüzyonist bir temsili olarak resim düşüncesine –pencere olmak bir tarafa– kapıyı sonuna kadar açmıştı. Daha da önemlisi, görünür dünyaya bir düzen –akılcı bir düzen– getirdiği izlenimini vermekteydi.

Masaccio

Brunelleschi tarafından geliştirilen mimari üslup ve perspektif sistemi, başka sanatçılar tarafından da hızla benimsendi ve bunların başında gelen Masaccio (1401–28) tarafından seçkin bir Floransalı ailenin hatırası olarak sipariş edilen Kutsal Üçlü freskinde uygulandı (**10.5**). Ön planda bir mezarın içindeki iskelet, şu yazının altında yatmaktadır: "Sen şimdi neysen ben de o idim ve şimdi neysem sen de ileride o olacaksın". Üst tarafta, resmi bağışlayan kişi mor renkli bir *gonfaloniere* (cumhuriyetin en yüksek mülki makamı) kıyafeti içinde şapelin girişinde diz çökmüştür. Şapelin içinde ise Meryem ve Aziz Yahya, Baba Tanrı tarafından arkadan tutulan çarmıhın her iki yanında durmaktadırlar. Ortaçağ resminde bağış sahipleri, kutsal figürlerden çok daha küçük tutulurlardı. Burada ise bir miktar daha büyüktürler. Zira yeni perspektif sisteminin yardımıyla Ma-



10.5 SAĞDA Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425. Fresk, 6,67 × 3,17 m. Santa Maria Novella, Floransa.

10.6 Masaccio, *Vergi Parası*, y. 1427. Fresk (1989'da restorasyonundan sonra), 2,54 × 5,9 m. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa.



saccio tüm figürleri ayarlayarak resmetmiş ve tek bir birleşik mekân içine yerleştirmiştir. Böylelikle mezar, kiliseye bir iz düşümü ve şapel de duvar arasından bir görünüş olarak "okunmalıdır". Tekne tonozlu şapel öyle dikkatle resmedilmiştir ki, ölçülerine göre bir zemin planının bu resimden çıkartılması mümkündür. Fakat bunun dışında da perspektif sistemi, ilk bakışta verdiği izlenimden daha karmaşıktır. Meryem ve Aziz Yahya iki sütunun ötesinde durduklarını göstermek amacıyla küçültülmüş ve Meryem, dikkatini bir hareketiyle İsa figürüne yönelttiği izleyiciye doğru bakmaktadır. Ancak, Kutsal Üçlü herhangi bir küçültme yapılmaksızın daha yüksekten, gerçek anlamıyla doğaüstü bir bakış noktasından yansıtılmaktadır. Dünyevi ve uhrevi iki gerçeklik düzeyi bu yolla belirtilmektedir ve dünyevi alanda da geçmiş ve gelecek görsel bakımdan ayrı tutulmuştur. Öte yandan manevi açıdan birbirleriyle ve dünyayla sonsuzlukta ilişkilendirilmiştir.

Diğer taraftan Masaccio'nun başlıca başarısı, Giotto'nun fresklerinde (9.82) sahip olduğu insan figürüne hareket katması ve *chiaroscuro* (ışık ve gölgenin kullanılması) aracılığıyla gerçeklik duygusu yanılsamasını yaratmasıdır. Sadece 27 yaşında öldüğü halde Masaccio, bu gerçeklik duygusunun figürlere yalnız sağlamlık ve ağırlık değil; insanoğlunun ruhuna has, bağımsız ve vakur yeni bir duygu katan büyük fresk silsilesini tamamlamayı başardı. Yakın zamanda temizlenen bu muazzam resimler; Floransa, Santa Maria del Carmine'deki Brancacci Şapeli'nin yukarı duvarlarını kaplar ve Masaccio'nun şaşırtıcı bir güçle mekânda ikna edici bir büyüklük yanılsaması yaratma yetkinliğini gözler önüne serer. *Vergi Parası*'nda (**10.6**) figürler, Giotto'nın sınırlı bir sahne alanında perde oluşturan freskleri gibi değil de, engin bir manzara içinde İsa'nın çevresinde detaylandırılmış figürler olarak düzenlenmişlerdir. Giotto'nun figürlerinin ağırlığı ve esas kısmı genel bir modelleme ve belirsiz bir kaynaktan gelen eşit ışıkla aktarılırken, Masaccio'nun figürleri resmin dışından sanki gerçekte sağ tarafa yerleştirilmiş bir şapel penceresinden gelirmiş gibi kuvvetle aydınlatılmışlardır. Işık köşeden vurmakta, zemine gölgelerini düşürmekte ve bazılarının biçimlerini açığa çıkarırken bazılarını gizleyerek oyunlar oynamaktadır. Bu yolla İncil hikâyelerinden birindeki ufak bir sahneye büyük önem ve ciddiyet kazandırılmıştır – ortada duran İsa, Aziz Petrus'a bir balığın (solda gösterilmektedir) ağzında para bulacağını, bununla vergi toplayıcısına (sağda) ödeme yapacağını söylemektedir. Hikâye, hareketsiz duran figürler arasındaki birkaç vurgulu beden hareketi ve manalı yoğun bakışlarla aktarılmaktadır. Ancak Masaccio'nun figürlere canlılık kazandırma yeteneği, Âdem ile Havva'nın neredeyse işitilebilir bir acı ve ümitsizlik içinde belirsiz bir geleceğe doğru körlemesine fakat mecburen sürüklenerek ilerledikleri *Cennetten Kovuluş* (**10.7**) resminde görülmektedir.

Heykelde "İlerleme"

Perspektifte ustalık, ilerlemenin kanıtı olarak kabul edildiğinden bu özellik, erken on beşinci yüzyılın insanlarını kendilerinden hemen önce gelenlerden ayrı bir yere koymuştur. Plinius'un sanat tarihi anlatımında (bkz. s. 169) ima edilen sanatsal



10.7 Lorenzo Ghiberti, *Cennetten Kovuluş*, y. 1427. Fresk (1989'daki restorasyondan sonra). Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa.



10.8 Lorenzo Ghiberti, *Porta del Paradiso*, 1424–52. Kısmen varaklı bronz, yüksekliği yaklaşık 5,2 m. Vaftizhane, Floransa.

"ilerleme" düşüncesi, Rönesans döneminde canlandırılarak gözden geçirilmiş; sanatçıların dışında tarihçileri de etkileyerek ressam ve heykeltıraşları birbirleriyle yarışa sokmuştur. Floransa'daki Vaftizhane kapıları bu ilerleme anlayışının uygulamadaki etkisini yansıtmaktadır.

Andrea Pisano (y. 1290–1348) Vaftizhane için hâlâ belirgin şekilde Gotik üslup taşıyan varaklı figürlerle rölyefli bir çift kapıyı 1300-30 yıllarında yapmıştı. Heykeltıraşlar 1401 yılında ikinci bir çift kapı için deneme rölyefi yapma yarışmasına davet edildiler. (Bu, sanat tarihinde halka açık ilk yarışmadır.) Kazanan kişi olan Lorenzo Ghiberti (1378–1455), Andrea Pisano'nun anlatımlı sahneleri ve figürleri çevreleyen 28 adet Gotik dörtlü yaprak [quatrefoil] şemasını korudu. Fakat Ghiberti'nin sahneleri, hem gerçekte hem de görünürde daha büyük derinliğe sahipti ve bunları modelleme sürecinde daha güçlü bir natüralizm ve daha dramatik bir anlatım arayışı içinde Gotik zarafeti terk etmiş görünmektedir. Bu kapıları 1424 yılında tamamlayan Ghiberti'ye derhal diğer bir üçüncü çift kapı kanadı için sipariş verildi. Andrea Pisano'nun tarzını geliştirmişti ve şimdi de kendini aşma gayreti içine girerek, dönemin Floransalılarının mutabık kaldığı üzere, 1452'de tamamladığı ikinci çift kapı kanadında bunu başardı ve Katedralin karşısındaki şeref yeri –*Porta del Paradiso (Cennet Kapıları)* (**10.8**) olarak bilinmektedir– bu kapıya verildi.

10.9 Lorenzo Ghiberti, *Yakup ile Esav öyküsünden* detay, orta-sol pano, *Porta del Paradiso*, 1424–52. Bronz, kısmen varaklı, 39 × 26 cm. Vaftizhane, Floransa.



Ghiberti'nin ikinci çift kapı kanatlarında rölyefler daha az, daha büyük ve tümüyle varaklanmıştır. Boydan boya tek bir oran ölçeği kullanıldığından ön plandaki figürler tüm sahnelerde aynı büyüklüktedir. Leonardo Bruni (bkz. s. 419) düzeni belirlemiş, herhalde Ghiberti de çalışmalar sırasında değişiklikler getirmişti. Ghiberti son derece ince modellemelerinde ve her detayın tamamlanmasında, sırf usta olarak hünerini değil aynı zamanda sanatçı yönünü sergilemek için –çıplak veya özenli giysiler içinde, dinlenen veya yumuşak hareketler yapan– insan figürlerinin tasviri sırasında ve bunun yanı sıra doğrusal perspektif kullanımında Eski Ahit konularından kesinlikle faydalanmıştır (**10.9**). Gerçekten de ne kadar iyi tasvir edebildiğini gösterebilmek uğruna biri dikdörtgen diğeri dairesel bir plana sahip binaları iki merkezi sahneye dâhil etmiştir. Ghiberti "mümkün olduğunca doğayı taklit etmeye ve üretebildiğim tüm perspektifle çok sayıda figürün mükemmel kompozisyonlarını çıkartmaya çalışırım" diye yazmıştır.

Ghiberti *Yorumlar* (y. 1450–55)'ına Vitruvius ve Plinius'tan alınma antik sanat tarihi ile Giotto'nun devrinden on beşinci yüzyıl ortalarına dek Toskana'daki sanatın hikâyesini dâhil etmiştir. "Rönesans" fikri, resim ile heykelin doğuşunu ve tekrar canlanmasını paralel şekilde anlattığı bu eserinde en doğru şekilde ifade edilmektedir. Antik Roma sanatının tutkulu bir tetkikçisi ve koleksiyonercisi olan Ghiberti'nin Klasik metinler üzerinde çalışan Floransalı hümanistlerle dostluk ilişkileri vardı. Ancak sanatların yeniden canlanmasına ilişkin hareketin Flo-



10.10 Jacopo della Quercia, *Aziz Lawrence*, Trenta altar detayı, 1416–22. Figürün yüksekliği 1,16 m. San Frediano, Lucca.



10.11 Jacopo della Quercia, *Cennetten Kovuluş*, y. 1430. İstriya taşı, 86,4 × 68,6 cm. Ana kapı detayı, San Petronio, Bologna.

ransa'da geliştiği ve giderek İtalya'nın geri kalanına yayıldığına dair daha sonraki yazarlar (özellikle Giorgio Vasari, bkz. s. 466) tarafından dillendirilmiş tarih anlatımı –Hıristiyanlığın dünyaya Kudüs'ten yayıldığı anlatımı gibi– yanıltıcıdır. İtalyan Rönesans sanatı, bireyselliklerinin çok daha fazla bilincinde olan bireyler (müşterilerin yanı sıra sanatçılar) tarafından yaratılmış olması sebebiyle çeşitlilik gösterir.

Sienalı heykeltıraş Jacopo della Quercia (y. 1374–1438) Rönesansın Floransalı versiyonuna karşı bir alternatif sunar. Hümanistlerden neredeyse hiç etkilenmemiş, Brunelleschi'nin resim alanını rasyonalize etmesinin tesirinde kalmamış, antik sanatla asgari seviyede ilgilenmiş bir kişi olarak della Quercia yeni bir üslubu içgüdüsel olarak geliştirmiştir. Yine de yeni dönemin denetimli natüralizmine ve istikrarlı tutumuna kusursuzca sahiptir. Onun azizleri, konuldukları Gotik nişlere hiç aldırmadan kendi kendileriyle meşguldürler (**10.10**). Aslında zeminden destek alarak durdukları halde kelimenin hem maddi hem manevi anlamında etrafla ilişkisiz görünmektedirler. Della Quercia'nın dikkati, Bologna'daki San Petronio'nun ana kapısının her iki yanında duran iki gömme ayaklara (sözlüğe bkz.) yonttuğu rölyeflerdeki gibi, sadece insan figürüne odaklıdır (**10.11**). *Cennetten Kovuluş*'ta üç figür tüm paneli doldurur ve aynı konuda Ghiberti'nin anlayışında eksikliği hissedilen trajik bir yoğunluğa sahiptirler. Havva, Masaccio'nun *Cennetten Kovuluş* (10.7)'undaki gibi mahcubiyetini Venüs'ün bir antik dönem heykelinden (4.39) alır ancak della Quercia ile Masaccio'nun perişan figürleri, antik sanata çok yabancı düşen bir iç acısını ifade eder. Della Quercia'nın Âdem'i, ilahi hükme direnmeye çalışırken kaslı bedeninin bükülmesiyle, baş meleğe cüretle itiraz eden mağlup bir insanın asilliğinin güçlü bir tasviri olarak daha da dikkat çekicidir.

FLAMAN BÖLGESİ'NDE YENİ BİR ÜSLUP

On beşinci yüzyıl ortalarında İtalya ve Flaman Bölgesi –Avrupa'nın en yoğun şehirleşmiş bölgeleri– Avrupa sanatının iki büyük merkezi olarak belirmişlerdi. Bu iki merkez arasında ekonomik ve kültürel bağlar mevcuttu. Floransa şeklen bir cumhuriyet; dönemin önde gelen Felemenk şehirleri Ghent, Bruges ve Ypres ise Burgundiya Dukalığına (1477 yılında evlilik yoluyla Avusturya Habsburg monarşisine geçecekti) ait olduğu halde aralarındaki farklılıklar siyasi nitelemelerin akla getirdiği kadar büyük değildi. Her iki bölge de on beşinci yüzyılın ekonomik bunalımından sıkıntı çektiği halde genel olarak müreffehti.

Floransalılar üç boyutlu mekân tasvirinin sistematik kural ve kuramlarını oluştururken, Felemenkler deneme yanılma yöntemiyle doğrusal perspektifi geliştirip hava perspektifini (manzarada mesafeyi belirten hafif ton geçişleri) aynı ampirik ruhla denemeye geçmişlerdi. Bu ise temelden bir ayrımdı. Felemenk sanatçılar kurama yatkın bir zihin yapısıyla çalışmamaktaydı. Öte yandan bu özelliklerine ve antikiteye ilgi duymamalarına karşın kendilerinden hemen önceki kuşaktan aynı derecede güçlü bir kopuş içindeydiler.

Flaman Bölgesi daha önceleri büyük ölçekli resim pek yapılmamıştı. Bu bölgede zengin, pırıltılı, ihtişamlı vitray pencereler vardı. Fakat Felemenk ressamların Batı sanatına büyük katkıları –şövale veya pano resminin geliştirilmesi– minyatürlü elyazmalarına çok şey borçludur. Pano üzerinde, örneğin Limbourg Kardeşlerinki (9.89) gibi parlak ve aydınlık etkiler elde etmek için de temperadan daha ışıklı bir malzemeye ihtiyaç duyulmaktaydı. Yağlıboya işte bu ortamda gelişmiştir.

Onuncu yüzyıl kadar erken bir tarihten itibaren toz pigmentleri birleştirme aracı olarak zaman zaman çeşitli yağlar kullanılmıştı. (Tempera resminde ise pigmentler yumurta akıyla birleştirilir.) Ancak artistlerin yağla (genellikle keten tohumu yağı) karıştırılmış pigmentlerin imkânlarını kullanmaya başlayarak, mine benzeri sert yüzeylerin altında derinlik görüntüsü vermek için mat renklerin üstüne yarı saydam boya tabakaları uygulamaları on beşinci yüzyılı buldu. Birkaç dakika içinde kuruyan tempera kullanan sanatçılar, süratle boyanan parçalar halinde pano yüzeyinde hızla çalışmak zorunda kalırken; yağ kullananlar resmi ağır ağır oluşturabiliyorlardı. Bu yeni süreç, on beşinci yüzyıl Felemenk resminin en cazip özelliği olarak ayrıntılara büyük kesinlik kazandırılmasına imkân sağladı ve bunu teşvik etti. (Elbette malzemeler genellikle karışık kullanılıyor, örneğin yağlıboya tempera üstüne uygulanabiliyordu.)



10.12 Jan van Eyck, *Âdem ile Havva*, tamamlanması 1432. Pano üzerine tempera ve yağlıboya, her pano 204 × 32 cm. Saint Bavo, Ghent, Belçika.

VAN EYCK VE VAN DER WEYDEN

Avrupa'da resim sanatına devrim getiren bu tekniği doğrusal ve hava perspektifiyle birlikte geliştiren ve dünyanın geri kalanından daha da farklı bir yere taşıyan Felemenk sanatçıları gölgede kalmış figürlerdir. Biyografileri yazılmamış, eserleri çağdaşları tarafından kayıt altına alınmamıştır. Sanatçılar, sadece İtalya'da meşhur insanların dâhil edildiği koleksiyonlarda yer verilecek kadar değerli görülmekteydi ve önemli bir husus olarak yağlıboya resmin keşfinin uzun süre atfedildiği Jan van Eyck (y. 1390-1441) hakkında en eski anlatım, onun tarafından yapılmış bir triptiğin sahibi Napoli kralının sarayında yazılmıştı. Bu anlatımın yazarı Bartolommeo Fazio, onu, teknik mükemmelliği, doğaya sadakati ve –burada Rönesans hümanisti konuşmaktadır– Plinius ve diğer antik dönem yazarlarının bildiği pigmentleri keşfetmesi bakımından "zamanımızın önde gelen sanatçısı" olarak adlandırmıştır. Van Eyck'ın yağlıboyayı kullanmaktaki hüneri gerçekten de olağanüstüdür. Pigmentlerin şeffaflığı, resimlerine kopyalarının hakkını hiç veremeyeceği mücevher benzeri, sanki içeriden ışık yayıyormuş gibi bir nitelik kazandırır. Bu malzemeyi, örneğin Ghent Katedralinin büyük altar panosundaki *Âdem ile Havva* gibi (ağabeyi Hubert tarafından [ö. 1426] başlatılmıştı) biçime elle tutulur bir somutluk kazandırmak için geliştirmiştir. Neredeyse kafa karıştıracak kadar gerçeğe yakın figürler, yarattıkları bu etkiyi aynı zamanda perspektif ustalığına borçludurlar. Figürlere sanki aşağıdan bakılmakta, Âdem'in ayağının altı görülmekte ve sağ ayağı çerçevenin kenarından dışarı çıkıyormuş gibi durmaktadır (**10.12**). Çarpıcı ölçüde natüralist olmakla beraber, İtalyanların çıplak figürleri resmederken geleneksel olarak başvurdukları klasik heykellerden pek etkilenmemişlerdir. Van Eyck tarafından figürlerin sıcak ve nefes alan insan niteliği, hemen üzerlerindeki Habil'in kurban edilişine ve öldürülmesine dair temsili rölyef yontularla tezat yaratır.

Jan van Eyck ayrıca mekânın resmedilmesinde İtalyan çağdaşlarına rakip çıkmıştır. *Şansölye Rolin'in Madonnası*'nda (**10.13**) hem odanın hacmi hem de uç taraftaki üçlü kemerler

10.13 SAĞDA Jan van Eyck, *Şansölye Rodin'in Madonna'sı*, y. 1433-34. Pano üzerine yağlıboya, 66 × 61,9 cm. Louvre, Paris.



BAĞLAM

Ghent Altar Panosu

JAN VAN EYCK VE HÂMİLERİ

Hubert ve Jan van Eyck kardeşlerin *Tanrı'nın Kuzusu* adlı altar panosu, resmedildiği şapelden "özel bir ortama" (Saint Bavo, Ghent) yakın zamanda taşınmış olmasına rağmen günümüzde hâlâ orijinal yerinde görülebilecek az sayıdaki poliptiklerden (çok panolu resim) biridir. Siparişi, amblemi kuzu olan Vaftizci Yahya'ya adanmış o dönemlerin mahalle kilisesindeki –kendileri ve ataları adına günlük dualaların söyleneceği– şapelin inşaat masraflarını ödeyen Joos Vijd (d. 1439) ve eşi Elisabeth Borluut (d. 1443) vermiştir. Gotik üsluptaki yüksek pencereleri ve bir tonozuyla şapel, apsisinde göze çarpmayan Vijd ve Borluut armaları dışında diğerlerinden farklılık göstermez. Fakat 1426'dan önce başlatılan ve 1432'de bitirilen altar panosu her bakımdan sıradışıdır; on beşinci yüzyıl Felemenk resminin en eski, en güzel ve en büyük örneklerinden biridir. Her ayrıntısı kefaret öğretinin bir ifadesi olarak dini anlamına katkıda bulunur. Yağlıboyanın gelişiminin o sıralarda mümkün kıldığı (bkz. s. 424) canlı natüralizmle yapıldığı halde her şeyin sembolik bir anlamı vardır. Figürlerin gölgeleri ve çerçeveleme vasıtaları, şapel pencerelerinden dökülen doğal ışıkla biçimlendirilmişe benzemektedir. Bu yolla, görünür dünyanın temsil edildiği Hıristiyan öğretinin ruhi gerçekliği, sadıkane somutlukla güçlendirilmiştir.

Altar panosu 20 panodan meydana gelmekte olup; 16 pano, kapatıldığında ortadaki dört panoyu örten kanatların üzerine bindirilmiştir. Orijinal halinde alt kısmında İsa'nın erdemlilere şefaat etmek için indiği araf veya cehennemi temsil eden bir predella vardı. Kanatların dış tarafında, Vaftizci Yahya'nın grizay boyalı (sözlüğe bkz.) temsili taş heykelleri önünde eğilmiş bağış sahipleri ve doğal boyutlarda portreleri (**10.14**) bulunur. Onların üstünde baş melek Cebrail, üst şeritte görünen iki peygamber ve iki sibilla [kâhin kadınlar] tarafından haber verildiği üzere Kurtarıcı'yı doğuracağını bildirirken gösterilir. Meryem'in odasının pencereleri tipik Felemenk binalarına sahip bir şehir manzarasına açılır.

Kapılar açıldığında, ışıl ışıl renklerle boyalı göksel bir manzara açığa vurulur (**10.15**). En üstteki şeridin ortasındaki gerçek boyutlarından büyük İsa (bazen Baba Tanrı ile karıştırılır) "Kralların Kralı ve Efendilerin Efendisi" sıfatıyla (bu yazı giysisinin kenarının üzerine işlenmiştir) papalık tacını giymiş, sağ elini takdis ederek kaldırmış, sol elinde asasını tutarak, ayaklarında değerli taş kakmalı bir kraliyet tacı dururken tahtında oturmaktadır (0,5). Her iki yanında Meryem ile Vaftizci Yahya durmakta, melekler şarkılar söyleyip, müzik yapmaktadırlar. Son panolarda, Kabil ve Habil'in temsili taş rölyeflerinin altındaki nişlerde resmedilen Âdem ile Havva, kefareti gerektiren ilk günahı kayda geçirmek için oraya yerleştirilmiş görünmektedir. Yazılar şöyle demektedir: "Âdem bizi ölüme attı" ve "Havva bize ölüm getirdi." Çok güzel boyanmış, narin fakat canlı tenleri, Âdem'in ellerindeki, bileklerindeki ve boynunun üstündeki güneş yanıkları, ölümlülerin zayıflığını ve geçiciliği hatırlatır (10.12). (Âdem doğal halinde yaşamasına karşın, bu figür belli ki normal kıyafet giyen bir modelden resmedilmişti.) Alt şeridin, mevsim çiçekleriyle ışıldayan yemyeşil çayırları çevreleyen ağaçlı tepelerden oluşan panorama şeklinde birleşik bir zemini vardır. Burada Avrupa'nın farklı kısımlarında yetişen, Akdeniz'in palmiye, selvi, fıstık çamı, nar, zeytin ve portakal dâhil ağaçları mevcuttur. Kırlangıç ve diğer küçük kuşlar berrak gökyüzünde yükselir ve pike yaparlar. Bu, en güzel bitkilerin büyüdüğü bir cennet manzarasıdır ve öylesine isabetle resmedilmişlerdir ki botanik özellikleri teşhis edilebilir. Ufukta yükselen kuleler ve külahlara Utrecht Katedrali ve Ghent'teki Noel Baba Kilisesininkiler de dâhildir. Tüm kurtuluşa erenlerin, "Efendi'nin bedellerini ödediklerinin" oluşturduğu cemaat, ibadette birleştiği kutsal Kudüs'ü (bkz. s. 299) temsil etmektedirler. Çayıra, engebeli zemin üzerinden, Adil Hâkimler (1934'te çalınmış, yerine bir kopyası konulmuştur), Hıristiyan savaşçıları, münzeviler ve hacılara önderlik eden devasa bir Aziz Kristof panosu üzerinden de ulaşılmaktadır. Patrikler ve peygamberler (Virgil dâhil), papalar, piskoposlar, diğer din adamlarının yanı sıra zulme rağmen Hıristiyan inancına bağlı kalmış günah çıkaran rahipler ile sonu gelmez bir kadın azize geçidi ana panonun ön cephesindedir. Tanrı'nın Kuzusu, Kutsal Ruh güvercinin alt tarafında, orta yerdeki bir altarın üzerinde, göğsünden bir kalise kanlar akarak durmaktadır. Ön cephedeki çeşmeye şöyle yazılmıştır: "Bu, Tanrı'nın tahtından gelen hayat suyunun çeşmesidir".

10.14 Hubert ve Jan van Eyck, *Ghent altar panosu* (kapalı hali), tamamlanması 1432. Pano üzerine tempera ve yağlıboya, yaklaşık 3,35 × 2,29 m. Saint Bavo, Ghent.





10.15 Hubert ve Jan van Eyck, *Ghent altar panosu* (açık hali), tamamlanması 1432. Pano üzerine tempera ve yağlı boya, yaklaşık 3,35 × 4,57 m. Saint Bavo, Ghent

Açık altar panosunun anlamı, ekmek ve şarabı kutsadıktan sonra ayini yöneten rahibin başının üzerinde "Dünyanın günahını ortadan kaldıran Tanrı'nın Kuzusu, bize merhamet et" diyerek *Agnus Dei*'yi söylediğinde açıklık kazanır. Fakat poliptiğin, çeşitli Ortaçağ yazılarından ilham alan ve tahminen yazıtlar için İncil metinlerini bağış sahipleriyle birlikte seçen bilgili bir rahip tarafından tasarlanan ikonografik düzeni çok karmaşıktır. Tam 18 adet elyazması resimlenmiş ve bazılarındaki kelimeler okunur haldedir. Hal böyleyken resmin yarattığı izlenim hayalidir. Van Eyck kardeşler, bağış sahiplerinin ve rahip danışmanlarının teklif ettiği çapraşık teolojik söylemleri kolay anlaşılır görsel bir dile dönüştürmeyi başarmışlardır.

Kapıların dış çerçevesindeki Latince ithaf dizesi, "Ondan daha büyüğü olmayan Hubert van Eyck" bu altar panosuna başlamış ve "sanatta ikinci gelen" kardeşi Jan, Joos Vijd'in talebiyle 6 Mayıs 1432'de bitirmiştir, demektedir. Eserin sahibine dair o dönemden kalma bu tek kayıt birçok tartışmaya yol açmıştır. Hubert, öldüğü ve Aziz Yahya Kilisesinde (günümüzde Aziz Bavo Katedrali) gömüldüğü 1426'da Ghent'in şehir arşivlerinde zaman zaman zikredilen müphem bir şahıstır. Margaret adındaki, kendisi de ressam olan, kız kardeşi muhtemelen kendisiyle birlikte çalışmış ve söylendiğine göre yanına gömülmüştür. Ancak Jan, Ghent altar panosundan daha eski bir işi günümüze erişmemiş olsa da, 1432 itibariyle kendisine uluslararası şöhret getirecek meslek hayatına girmişti. Bundan on yıl önce Hollanda Kontu, Bavyera Dükü Johann'ın Lahey'de hizmetine girmiş ve duvar resimleri yapmıştı. Üç yıl sonra Burgundiya Dükü, Flander'in büyük kısmının hükümdarı olan İyi Philippe'in sarayına ressam tayin edilmiş; onun tarafından Portekiz'e kadar uzanan gizli misyonlarda görevlendirilmişti.

İyi Philippe, Dijon'da Claus Sluter'e (9.91, 9.92) iş vermiş Cesur Philippe'in torunu ve Limbourg kardeşlerden *Très Riches Heures* kitabını ısmarlamış Berry Dükünün (bkz.412-13) büyük kuzeniydi. Bu seçkin hami ailesinin bir üyesi tarafından iş verilmesi, uluslararası Gotik denen üsluptan ayrılmaya başlayan Jan van Eyck'in işinin toplumsal ve tarihi bağlamına yerleştirilmesine yardım etmektedir. Zira Joos Vijd, 1395'ten itibaren Ghent belediye meclisinde aralıklarla görev yapmış bir kasabalı iken o, küçük soylu sınıfının bir üyesi ve toprak sahibiydi. Bu sıfatıyla zaman zaman İyi Philippe'in saray maiyetine katılmıştı. Eşi Elisabeth Borluut ise şövalyeler ve başrahipler çıkarmış Ghentli soylu bir aileden gelmekteydi. Öte yandan zenginlikleri muhtemelen Ghent'in refahının dayandığı "yün"den gelmekteydi ve bu nedenle onlar için Tanrı'nın Kuzusu –on üçüncü yüzyıldan beri şehrin mührü üzerinde resmi vardı– hem dünyevi hem de manevi bir anlam ifade etmiş olmalıdır.

arasından görünen manzaranın genişliği inandırıcıdır. Manzara gerçekten de öyle inandırıcıdır ki neresi olduğunu teşhis etmek için gayret gösterilmiştir. Oda, ayrıca van Eyck tarafından Yeni Kudüs'ü yansıtmak için geliştirilmiş türden bir mimari üslupta (Gotik detayların yanı sıra aslen Romanesk) olmakla beraber, gerçek bir binanın içinde gibidir. Zira bu, Cennetin Kraliçesi'nin, Burgundiya Dükü İyi Philippe'in şansölyesini huzuruna kabul ettiği odadır. Özenle resmedilmiş detayların her birinin gerçekte sembolik bir mânâsı vardır. Bununla beraber, bu bilgiye dayanan sembolizm fazla dikkat çekmez. Zira van Eyck ile diğer Felemenk ressamları görünen dünyayı ne kadar çok natüralist tarzda yansıtmışlarsa o ölçüde manevi önemle doldurmuşlardır. Onlar için her şey sembol olabileceğinden natüralizmleri asla saygısızca değildir. Tanrı tüm görünür objelere sinmiştir ve Aziz Thomas Aquinas'tan bir alıntı yapılırsa, bunlar "manevi varlıklar için cismani mecazlar" sayılabilir. Görünür dünyanın böylesine kutsallaştırılmasını günümüzde kavramak zordur ve çoğu zaman bu dini resimler, dönemin hayatına dair bir Felemenk şehrindeki sahnelerden daha fazla bir şey olmadıkları şeklinde anlaşılırlar. En basit ev eşyaları "enfes alegorilerin ışıklarıyla" parlayan bir evrende mânâ taşıyabilir – Meryem'i simgeleyen

10.16 Rogier van der Weyden, *Bir Hanımın Portresi*, y. 1455. Pano üzerine yağlıboya, 36,8 × 27,3 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington DC (Andrew W. Mellon koleksiyonu).





10.17 Petrus Christus, *Bir Şartrö Tarikatı Keşişinin Portresi*, 1446. Pano üzerine tempera ve yağlıboya (restore edilmiştir), 29,2 × 20,3 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York.

bir mum, saflığını simgeleyen bir pirinç ibrik vs. *Şansölye Rolin'in Madonnası*'ndaki nehir, Meuse olabileceği gibi Vahiy Kitabı'nda tasvir edilen "kristal kadar berrak, yaşam suyunun saf ırmağı" da olabilir. Sarayların yanlarında bulunabilecek türden sıradan bir bahçe, Meryem'in simgesi güller, zambaklar ve süsen çiçekleri ekildiğinden Cennet Bahçesi haline gelir. Bu resimde dünyevi ve kutsal olan kaynaşmış, başının üzerine bir meleğin taç uzattığı Meryem ile ölümlü bir bebeğin boğumlu tenine sahip Bebek İsa, önlerinde diz çökmüş sert yüzlü, gururlu ve haşin Nicholas Rolin kadar hayatiyetle algılanıp yansıtılmışlardır.

Jan van Eyck, bireyin fizikselliğine eğilimlerinde yorumdan çok tasvire yönelen büyük Avrupalı portre ressamlarının ilklerindendir. Ondan biraz daha genç Rogier van der Weyden (1399/1400–64) poz verenlerin detayına daha az yönelerek genel etkiye yoğunlaşmıştır. Özenli modellemesindeki incelik ve kibarca hissettirilen hatlar, portresini yaptığı kişilere aristokratik bir hava katmaktadır. En iyi portrelerinden birindeki adı bilinmeyen genç bir hanımın bakımlı zarif parmakları iyi



10.18 Dirc Bouts, *Ziyaret*, y. 1445-50. Pano üzerine yağlıboya 80 X 56 cm. Prado, Madrid.

bir aile üyesi olduğunun çok bariz ipuçlarıdır (**10.16**). Gözlerini mahcubiyetle indirmiş ve bakışlarımızdan kaçınmakta ancak dudaklarının dolgunluğu ve birleştirdiği hassas ellerinin sevecenliği, gergin duyarlılığını çok güzel aktarmaktadır. Rogier van der Weyden ve diğer on beşinci yüzyıl Felemenk sanatçılarının tercih ettiği dörtte üç görünüşle yansıtılmıştır. Bu poz bir hareket duygusunu işin içine katmakta, poz veren kişi bedenini döndürmekte ve böyle yaparken resim alanından izleyicinin bulunduğu gerçek alana ilerleyerek onunla bir *yakınlık* kurmaktadır.

Jan van Eyck ve ondan da fazla Rogier van der Weyden, on altıncı yüzyılın ilk on yılına kadar Kuzey Avrupa resminin kalıplarını yerleştiren kişilerdir. Birçokları büyük yetenek sahibi sanatçılar olan haleflerinin nadiren eriştikleri ve hiçbir zaman aşamadıkları standartları yaratmışlardır – dingin dini sahnelerin ve utangaç portrelerin ressamı Petrus Christus (d. 1472/3) (**10.17**); üzüntülü figürleri zarif bir güzellik taşıyan manzaralarda duran Dirc Bouts (y. 1415–75) (**10.18**); daha dramatik ve mistik, büyük eseri *Portinari Altar Panosu* (**10.19**) 1470'lerde Floransa'ya ulaştıktan sonra İtalyan sanatçıları etkileyecek (bkz. 443) Hugo van der Goes (d. 1482). Bu dönemde Felemenk sanatı Avrupa'nın her yanına ihraç edilmiştir: Almanya, İngiltere, İskoçya, Fransa, İspanya, Portekiz ile sanat hamileri ve ressamlar tarafından on beşinci yüzyıl sonlarına kadar değer verilen İtalya. Daha sonra ise kuzeyden güneye doğru olan etki akımının yönü dönmeye başlamıştır. Bununla birlikte Felemenk sanatçılar her zaman yağlıboya kullanımındaki teknik ustalıkları nedeniyle hayranlık uyandırmıştır. İki ülkenin sanatları birbirine en çok portrecilikte yakınlaşmıştır. Ancak burada bile benzerlikler kadar çok sayıda farklılıklar da vardır. İtalyanlar özneyi izleyiciden ayıran ve antik sikkelerdeki başları hatırlatan saf profilleri tercih etmişlerdir. En natüralist halinde dahi İtalyan

10.19 Hugo van der Goes, *Portinari altar panosu* (açık): *Bağışlayanlar ve Koruyucu Azizlerin Arasında İsa'nın Doğumu*, y. 1476. Pano üzerine yağlıboya, orta, 2,53 × 3,04 m, kanatlar. 2,53 × 1,41 m. Uffizi, Floransa.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Bartolomeo Fazio'nun Jan van Eyck Hakkında Düşünceleri

Cenovalı hümanist bilgin Bartolommeo Fazio (Bartholomaeus Facius, fl. On beşinci yüzyıl ortaları) Aragon Kralı V. Alfonso'nun Napoli'deki sarayında 1444'ten itibaren görevlendirilmiştir. Kuzeyli ressamlara hayranlık duyan ve haklarında yazan ilk kişilerden biridir. 1456'de yazdığı kitabı *de Viris Illustribus (Meşhur İnsanlar Hakkında)* hem Jan van Eyck hem de o tarihte henüz hayatta olan Rogier van der Weyden'i içermektedir. Gentile da Fabriano ve Pisanello görüştüğü diğer ressamlardır. Jan van Eyck (Fazio onu Galyalı Jan adıyla anmaktadır) akademik ve bilimsel başarıları, özellikle Fazio kökenlerini Plinius'a atfetmesine rağmen teknik yenilikleri nedeniyle övülür. Napoli'de görmüş olduğu Jan van Eyck'a ait tüm eserler günümüzde kayıptır.

Galyalı Jan'ın zamanımızın ileri gelen sanatçısı olduğu değerlendirilmiştir. Geometride ve resmin zenginleştirilmesine katkıda bulunan diğer sanatlarda eğitimsiz değildi. Bu nedenle eskiler tarafından kaydedilmiş renklerin nitelikleri hakkında birçok şeyi keşfettiği, Plinius ve diğer yazarları okuyarak öğrendiği düşünülür. Kral Alfonso'nun özel dairesindeki resmi dikkate değerdir. Zarafet ve tevazu ile Meryem Ana göze çarpar. Tanrı'nın Oğlu'nu doğuracağını ilan eden olağanüstü güzellikte ve gerçeklik üstü saçlarıyla Melek Cebrail, yaşamının harika kutsallığını ve kanaatkârlığını belirten Vaftizci Yahya ve örneğine ender rastlanan bir sanatsal güzellikle yapılmış kütüphanedeki Yeremya: çünkü resimden biraz uzaklaşırsanız içeri doğru çekilirmiş gibi görünür ve içinde açık bırakılmış eksiksiz kitapları vardır. Yakınlaştığınız takdirde ise bunların sadece özet olduğu açıktır. Aynı resmin dış tarafında ise Battista Lamellini'nin olağanüstü güzellikteki bir resmi –sırf sesinin eksik kaldığını düşünürsünüz– ile aynen olduğu gibi portresi yapılmış sevdiği kadın resmedilmiştir. Aralarından, sanki bir duvar kırığından süzülürmüş gibi gerçek zannedilebilecek bir güneş ışığı düşmektedir. Belçikalıların Prensi Philippe için dünyanın dairesel bir temsilini yapmıştır. Zamanımızda daha mükemmel başka hiçbir eserin yapılmadığı düşünülmektedir. Resimde sadece yerleri ve kıtaları ayırmakla kalmaz, ayrıca yerler arasındaki mesafeleri de ölçebilirsiniz. Ayrıca seçkin insan Ottaviano della Carda'nın mülkiyetinde başka güzel resimleri de vardır: banyodan çıkan sıradışı güzellikte kadınların vücutlarının mahrem yerleri, güzel keten kumaşlarla müthiş bir iffetle örtülmüş, ancak bir tanesinin sadece yüzünü ve göğüslerini göstermiş fakat ardından karşı duvarda resmettiği aynada arka kısımlarını da temsil ederek hem sırtını hem de göğsünü görmemizi sağlamıştır. Aynı resimde banyoda hemen yakılmış gibi bir el lambası, terleyen yaşlı bir kadın, suda oynayan yavru bir köpek ve ayrıca birbirinden 80 km uzaklıkta olduğuna inanılacak kadar maharetle yapılmış atlar, küçük insan figürleri, dağlar, korular, küçük köyler ve şatolar vardır. Fakat bu eserdeki hiçbir şey, gerçek bir ayna gibi içindeki her şeyi yansıtan aynadan daha güzel resmedilmemiştir. Birçok başka eser daha yaptığı söylenmektedir ancak ben bunlar hakkında tam bilgi edinemedim.

(Bartholomaeus Facius, *de Viris Illustribus*, çev. M. Baxandall Vatikan Kütüphanesindeki bir on beşinci yüzyıl elyazmasından. *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes* XXVII, 1964)

on beşinci yüzyıl sanatı, Flander'den daha kavramsaldır. Her iki ülkenin sanatçıları doğayı taklit ettikleri iddiasında bulunurken –o dönemin ayrıcı bir unsurunu kullanırsak– Felemenkler daha çok *natura naturata* (yaratılmış dünya), İtalyanlar ise *natura naturans* (doğanın arkasındaki yaratıcı güç) ile meşgul olmuşlardır. Yeni sanat itkisi kuzeyde sadece resim sanatında bir çıkış noktası bulmuştur, heykel çok az etkilenirken mimari hiç etki altına girmemiştir.

İTALYA'DA MİMARİ

Floransa şehir evleri için bir model yerleştirmiş olan Palazzo Medici sade, sert ve hatta bir miktar itici bir yapıdır. Dış cephesinde pencereler sade ve düzenlidir. Tasarımın etkisi –çoğunlukla heybetli saçak silmelerinin ve geniş saçak silmelerinin gölgesinde kalan– zemin kattaki büyük bloklar, üzerindeki düzgün kaba yonu taş örgü (sözlüğe bkz.) en üstte düz duvar yüzeyi gibi yapıda dikkatle uyarlanmış çeşitlemeler vasıtasıyla yaratılmıştır (**10.20**). Üstünde dairesel rölyefli yuvarlak kemerleri taşıyan iç avlunun kompozit sütunlarında, daha büyük bir zarafet olmakla birlikte çok fazla süslemesi yoktur (**10.21**). Her şey katı bir düzenle bütünleştirilmiş ve denetim altındadır – bu niteliğiyle aynı yıllarda Fransa'da inşa edilmiş başka bir zengin bankacının eviyle çarpıcı bir tezatlık teşkil eder (**10.22**). Benzeri şekilde merkezi bir avlu etrafına dizilmiş olmakla beraber Jacques Coeur'ün evi birbirine işlev ve arzuya bağlı olarak yatay ve dikey eklenmiş farklı biçimlerdeki odalarıyla genişlemektedir. Odaların biri ağır Klasik tarzda ve ağırbaşlı bir zevke sahipken bir diğeri tuhaf ayrıntılarıyla (illizyonist figürler temsili pencerelerden sarkmakta, mülk sahibinin adını anan sayısız yontular bulunmaktadır) ifrat ölçüsünde gotiktir.

Her iki müşteri de tasarımların belirlenmesinde rol oynamış olmalıdır. Jacques Coeur'ün evi ölçüsüz bir şatafat izleni-

10.20 Michelozzo, Palazzo Medici-Riccardi, Floransa, başlatılması 1444.





10.21 Michelozzo, Cortile of Palazzo Medici-Riccardi, Floransa.

mi, Cosimo de' Medici'nin evi ise heybetli, sağlam bir refah izlenimi verir. Medici bankasının başkanı ve Floransa'nın en zengin adamı Cosimo, cumhuriyetin birinci yurttaşıydı *[princeps –ed. n.]* ve şehir için sorumluluklarını ciddiye almaktaydı. Sarayının hem bir yaşam yeri hem de şehrin bir süsü, güzel görünümden çok daha fazla anlam ifade eden bir *"decorum"* modeli olmasını hedeflemişti. Söylendiğine göre Brunelleschi'nin tasarımını çok gösterişli olduğu için reddetmiş ve



10.22 İç avlu, Jacques Coeur'ün evi, Bourges, Fransa, 1443-51.

Vasari'nin ifadelerine inanacak olursak, sanatını ve hayatını tutumlu bir şekilde düzenleyen Michelozzo di Bartolommeo (1396–1472)'ya dönmüştü. Bu tutumu, muhtemelen Cosimo'nun gözüne girmesini sağlamıştı. Jacques Coeür'un mimarının ismi ise manidar bir şekilde kayıtlı değildir. Mesele Gotik binalarda mimarın Rönesans üslubundaki binalardan daha az önemli olması değil de on beşinci yüzyılda Floransa'da mimarın rolünün (daha önce belirtildiği gibi, s. 418-19) neredeyse tek bir insan yani Leon Battista Alberti (1404–72) sayesinde tamamen değişime uğramasıydı.

Alberti

Alberti'nin Rönesans döneminin eksiksiz insan idealini kendi fikrine göre yarattığı söylenebilir. Ahlakçı, hukukçu, şair, oyun yazarı, müzisyen, matematikçi, bilim adamı, ressam, heykeltıraş, mimar ve estetik kuramcısı olarak alanı olağanüstü geniş, bilgisi derindi. Görsel sanatların dolayısıyla da sanatçının statüsünü arttırmak için ondan daha fazlasını kimse yapmamıştı. Her şeyi kapsayan temel Rönesans üslubu düşüncesini ona borçluyuz. Resim üzerine (1435, yayımlanması 1540), mimari üzerine (1452, yayımlanması 1485) ve heykel üzerine (y. 1464–70, yayımlanması 1568) hazırladığı kitaplarında antik dönemlerin uygulamalarına dayanan ve "doğa kanunları" olarak adlandırdığı rasyonel bir güzellik kuramı geliştirdi. Floransa'dan sürgün edilmiş soylu bir ailenin gayrimeşru çocuğu



10.23 Leon Battista Alberti, San Francesco, Rimini, başlatılması 1450.

olarak Alberti, klasik bir eğitim aldı ve mimariye ilgisi ancak 1431'de papalık hizmetine girdikten sonra uyandı. Antikiteden ilham alarak Brunelleschi'den çok daha büyük ölçekte plastik ve arkeolojik bakımdan doğru bir üslup geliştirdi. Örneğin sütunları çoğu zaman yapısal bir amaçla değil de süsleme için kullansa da kemerlerle değil her daim baştabanlarla bir araya getirirdi. Esasen en büyük ve en etki yaratan başarılarından biri, duvarın dik destekleri arasındaki dolgudan başka bir şey olarak düşünülmeyen Klasik dikme ve lento sistemli tapınak unsurlarını açıklıklarla delinmiş bir duvar mimarisine uyarlamasıydı. Diğer bir yeniliği kendi kendisini profesyonel statüye yükseltmesiydi. İnşaat işlerinde hiç rol almayıp, çalışmasını münhasıran tasarım ile sınırladı.

Alberti'den tasarım isteyen ilk kişilerden biri Rönesansın ilk prens örneklerinden, Rimini beyliğini 14 yaşında amcası ile kardeşlerinin elinden alan ve kısa zaman içinde cesur bir komutan, kural tanımaz bir hükümdar ve hümanist bilginlerle sanatçıların hamisi olarak beliren Sigismondo Malatesta idi. Aziz Francesco'ya adanmış Ortaçağ kilisesini, adına görkem katmak için kendisine ve metresi Isotta degli Atti ile sarayının parlak kişilerine mezar yeri şeklinde bir anıta dönüştürmeye 1450'de karar verdi. Bu binaya daha sonraları Tempio Malatestiano (**10.23**) adı verilmiştir. Alberti eski kilise için bir mermer mahfaza tasarladı. Bunun ön cephesi bir Roma zafer takını esas alıyor ve ölüme karşı zaferi simgeliyor; derin kemerli nişlerle delinmiş yan duvarlar ise şairler ve filozoflar için amaçlanmış sade lahitleri barındırıyordu. (Bunlardan bir tanesinde sanki azizlerin rölikleriymiş gibi Mora'daki Mistra'dan kaçırılmış Bizanslı Yeni-Platoncu Gemistos Plethon'un kemikleri vardı). Erken Rönesans üslubu burada rüştünü ispat etmiştir. Romanesk üslubun artık hiçbir izi kalmamıştır (Floransa binalarının birçoğunda durum böyleydi); her şey muhteşem bir şekilde Romalılık içinde fakat belirli bir antik binadan alınmamıştır. Alberti, Klasik mimari dile öylesine hâkimdir ki, onun orijinal tasavvur kabiliyetini kullanarak düzenlemeler yapma yeteneğine sahip olmuştur. Fakat hırsları imkânlarını aşan şahısların başlattığı diğer Rönesans projeleri gibi hiçbir zaman bitirilememiştir. İnşasına niyet edilen kubbesi eksiktir ve bitirilmememiş haliyle şans eseri ayakta kalmış bir harabeye benzemektedir. İncelikle yontulmuş yarım sütunları, yazıtının temiz ve güzel harfleri ile pencerelerini çeviren bölmeli halkası antik Roma'yı anımsatsa da, bu bina bir harabenin tersi; daha çok yeni bir idealin, geçmişe duyulan hürmet kadar geleceğe inancın da simgesidir.

On yıl kadar sonra resmedilen bir şehir manzarası İtalyan mimarların ve hamilerinin arzuladığı ideali düzenli bir şekilde ifade etmektedir (**10.24**). Mermer döşeli bir meydanın ortasında, değişen büyüklük ve özellikte binalarla çevrelenmiş yuvarlak bir bina durmaktadır. Böyle olsa da her şey mantıksal geometrinin yanı sıra erken Rönesans üslubunun klasik detaylarıyla tasarlanmıştır. Düzen, *decorum* sınırları içinde tutulduğu sürece bireyselliğe izin veren bir çerçeve içinde kabul edilmiş fakat dayatılmamıştır. Bu manzarayı bir Ortaçağ şehrinin (9.85) görünüşünden farklı kılan canlılık ve ferahlık, onu Rönesans şehirli hümanizminin de simgesi yapmaktadır.

10.24 Piero della Francesca, *İdeal Şehir*, 15. yüzyıl ortası, Pano üzerine yağlıboya, 59,7 × 200,6 cm. Palazzo Ducale, Urbino.





10.25 Loca, Palazzo Ducale, Urbino, 15. yüzyıl sonları.

Adı bilinmeyen ressamın, Rimini'de Sigismondo Malatesta ve büyük rakibi Urbino'daki Federigo da Montefeltro için çalışmış Piero della Francesca (bkz. 440)'dan da etkilendiği aşikârdır. Bunun ikincisi için yapılmış olması da çok muhtemeldir. Küçük Urbino Dukalığının lordu Federigo, bir başka *condottiere* ve aynı zamanda hem sanatçıların hem de Klasik bilginlerin hamisiydi. Mimari faaliyetleri, askeri bir akademi ile klasik incelemeler enstitüsü karışımı şeklindeki maiyetini barındırmak için inşa ettirdiği ilginç sarayına yoğunlaşmıştı. Geniş ölçekli bu bina, muhtemelen ellerine para geçtikçe art arda gelen mimarların tasarımlarına göre ağır ağır yükseldi. Vurgu, kısa bir süre öncesine tarihlenen Floransa'daki Palazzo Medici'den bile daha zarif yontma dekorasyonların bolluğuna değil, oranların tüm yapıda özenle ayarlanışına ve inceliğine verilmiştir. Süslemeler, bindirmeler ve keskin hatlarla yontulmuş kapı ile şöminelerin klasik süslemeli çerçeveleriyle sınırlıdır.

En zengin oda mutlaka her zaman Federigo'ya ait *studiolo* idi. Mütevazı ölçülerdeki çalışma odası ile ona bitişik loca, başkalarının görmesi için değil dükün şahsi kullanımı için tasarlanmıştır (**10.25**). Locasından engebeli kır manzaralarına bakabilirdi; *studiolo*'da en değerli varlıkları olan orijinal eserler ve çağdaş hümanistlerin eserlerinin yanı sıra çoğunluğu emrinde çalıştırdığı 20 ila 40 kâtip tarafından yazılmış çok sayıda teolojik çalışma, o dönemde mevcut tüm tıp yazıları, Sofokles'in tiyatro oyunları ve Pindar'ın şiirleri dâhil Yunanca metinleri içeren ve bir bölümünü de Dante, Boccaccio ve diğer İtalyan yazarlarına ayırdığı kütüphanesi tutmaktaydı. Elyazmaları şu anda Vatikan'dadır ancak kitapların konulduğu –ince ağaç parçaların ahşap üzerine hünerle kakma yapılarak resim oluşturulması anlamına gelen– *intarsia* işiyle süslenmiş dolaplar odada hâlâ yerindedir. Bu kakma ağaç işinin üzerine, ünlü kişilerin portreleri ve liberal sanatların alegorileri resmedilirdi. Şayet bu şehir manzarası erken Rönesans döneminin emellerinden birini simgeliyorsa, bu oda ve locası da dönemin insani kazanımlarından bazılarının somut örneğini sunmaktadır.

İTALYA'DA HEYKEL

Donatello

Antikite tutkusu mimarlar kadar heykeltıraşlara da ilham vermiş olup, Donatello (Donato Bardi, y. 1386–1466) bunların arasında en önde geleniydi. Çalışmalarına Floransa Vaftizhanesinde Ghiberti'nin ilk bronz kapılarının yapımında asistan olarak başladı ve kısa zamanda müstakil anıtlardan alçak kabartmaya kadar her tür heykel biçimini canlandıran bağımsız bir sanatçı olarak kendini gösterdi. İlk heykelleri, Ortaçağ heykeltıraşları gibi mimari dekorlar genellikle de nişler için hedeflenmişti. Ancak *Aziz Giorgio* heykeli için tasarladığı niş öylesine sığdır ki figürü, binadan dışarıya doğru izleyicinin dünyasına çıkartır (**10.26**). Fiilen neredeyse müstakil bir figürdür ve bir müzeye nakledildiği ve yerine bir kopyasının konduğu on dokuzuncu

10.26 Donatello, *Aziz Giorgio*, y. 1415–17. Mermer, yüksekliği yaklaşık 2,08 m. Orsanmichele, Floransa (heykelin Bargello Ulusal Müzesine taşınmasından önce).



yüzyıl sonlarından itibaren de bu şekilde sergilenmektedir. Malzemelerinin masrafından ötürü heykeltıraşlar mecburen alacakları siparişlerle sınırlı işler yapabilmekteydi. Bu yüzden İtalya'da on beşinci yüzyıl başlarında büyük müstakil heykel siparişi nadirdi. Dolayısıyla Donatello, Marcus Aurelius'un Roma'daki ünlü antik heykeline (5.63) rakip olma şansı verecek atlı bir heykel siparişini Padova'dan aldığında kuşkusuz memnuniyet duymuştu. Heykelin konusu, takma ismi Gattamelata olan Venedik Cumhuriyetine ordularının başkomutanı olarak uzun yıllar hizmet ettikten sonra 1443'te ölen *condottiere* Erasmo da Narni'ydi. Donatello ata yeni bir kontrol altındaki güç duygusu kazandırmasına rağmen savaş atına model verirken, Marcus Aurelius'un bindiği ve Venedik'te San Marco'nun ön cephesindeki dört bronz atını dikkate aldığı anlaşılmaktadır (**10.27**). Gattamelata, bir Roma göğüs zırhı giymekte ancak uzun bir kılıç, bacaklarında zırh ve ayaklarında üzengi (antik Roma'da bilinmezlerdi) ile diğer bakımlardan dönemin giysilerini taşımaktadır. Donatello başka yenilikler de getirmiştir. Gattamelata'nın başı (Marcus Aurelius gibi) göz seviyesinde görülmek üzere modellenmemiştir. Zeminden bakıldığında azami etki yaratması için yüksek kaidesi üzerindeki heykelin yüz hatları cüretkârca çarpıtılmıştır. Eser aslına bakılırsa antikiteyi aşmak yolunda bir çabadır.

10.27 Donatello, *Gattamelata Atlı Anıtı*, 1445–50. Bronz, 3,4 × 4 m. Piazza del Santo, Padova.





10.28 Donatello, *İsa'ya Ağıt*, 1460–66. Bronz, yaklaşık yüksekliği 1,4 m. San Lorenzo, Floransa.

Aynı şekilde, yanında Gattamelata anıtının bulunduğu San Antonio Kilisesi için modellenmiş rölyeflerde Donatello, doğrusal perspektif (antik rölyeflerde eksikliği dikkat çekicidir) ve Alberti'nin resim hakkındaki incelemesinde belirttiği şekilde (bkz. 0.8 ve s. 431) resimli hikâyedeki ustalığını sergileyerek antikiteyle yarışmıştır. Ancak Floransa'daki San Lorenzo Kilisesinin iki kürsüsü için modellediği son rölyeflerinde tüm teknik hüner, ateşli dini inançların ifadesine tabi kılınmıştır. Derinden etkileyen *Çile*'den bu sahnelerde hissi bir şiddet vardır; manevi bir mesajı âdeta zalimce bir fiziki gerçekçilikle aktarırlar. *Ağıt*'ta (**10.28**) –İsa'nın çarmıhtan indirilişinden hemen sonrasını göstermektedir– İsa'nın annesinin ve müritlerinin ıstırabı sadece yüzlerinden ve hareketlerin ifadelerinde değil, kompozisyonun bütününde, mantığın yokluğunda, yas tutan grubun acılı keşmekeşliğinde, merdiven ile iki hırsızın bedenlerinin oluşturduğu keskin çaprazın çerçeve tarafından ayrılmasının garipliğinde de hissedilir. Sahnenin aşağıdan "okunmasına" imkân veren kısaltım araçları ve çarpıtmalar fark edilmeyecek kadar etkilidir. Benzer şekilde, antikiteden ödünç alınan unsurlar –haçın hemen altındaki figürün Menead benzeri kıyafeti, sol arka planda çıplak at binicisi gibi– tamamen özümsenmiş fakat yine de hiç dikkat çekmemektedir. Sadece frizdeki aşk meleği rölyefi antikiteye bariz şekilde yakınlık gösterir.

Yeni Yönelimler

Bu friz, büyük ölçüde Donatello'nun öğrencisi ve asistanı daha sonraları Michelangelo'nun (bkz. s. 475) ustası olacak Bertoldo di Giovanni (y. 1420–91) tarafından yapılmıştır ve bu yolla iki büyük Rönesans heykeltıraşı arasında bir bağlantı oluşturur. Müstakil eserleri küçük ölçekte olup, aralarında başlıcaları madalyalar ve bronz heykelciklerdir. Öte yandan Rönesans ideallerinin en berrak ve yoğun biçimde görülebileceği eserler de



10.29 Pisanello, Domenico Malatesta Novello madalyası, y. 1445. Bronz, yarıçapı 8,5 cm. Victoria ve Albert Müzesi, Londra.



10.30 Pisanello, Leonello Evlilik Madalyası, 1444. Bronz, yarıçapı 10,2 cm. Victoria ve Albert Müzesi, Londra.

bunlardır. Madalyaların kökenleri doğrudan antik Roma'nın emperyal sikke basımına gider ("madalya" asıl anlamında tedavülden kalkmış sikke demektir); fakat antik Roma sanatında benzer şekilde kökenlerini bulan ve on beşinci yüzyılda tekrar beliren portre-büstleri gibi (10.34) madalyalar, tekrar canlandırılmaktan ziyade yeniden yapılmışlardır. Seçkin ressam ve müstesna tasarımcı Pisanello (Antonio di Puccio Pisano, 1395 öncesi –1455) bu konuyu uzmanlığı haline getirip yeni bir sanat formuna dönüştüren ilk kişilerdendi. Madalyalarının her birinin ön yüzünde, imparator başlı antik sikkelerden daha belirgin şekilde model verilmiş ve güçlü bir karakter kazandırılmış portreler vardır. Arkalarında ise genellikle bir alegori bulunur. Örneğin Domenico Malatesta Novello (Sigismondo Malatesta'nın kardeşi, bkz. 432)'nun madalyasının arka yüzünde haç önünde eğilen zırhlı bir şövalye ile hayret verecek kadar tasarruflu bir şekilde temsil edilmiş bir at bulunur (**10.29**). Leonello d'Este'nin Aragonlu Maria'yla evlenmesini anan bir diğerinde, hoş bir yöntemle aşk meleği aslana (Leonello) şarkı söylemeyi öğretmektedir (**10.30**). Madalyalar hümanist çevrelerde geliştirilmiş, şahsi şöhreti yaymak için kullanılan, çoğunlukla derin anlamlar verilmiş araçlar olarak popülerlik kazandı. Sanat eseri niteliği yoğun olan bu eserler, sadece eğitimli bir kesim tarafından anlaşılabiliyor; dini eserlerin inancı aşılaması gibi bunların da felsefi düşünceyi canlandırması hedefleniyordu.

Bronz heykelcikler genel olarak özel amaçlı ve sırf sanat eseri olma amacını taşıdıkları için açıkça benzer dünyevi zevkleri yansıtırlar. Ortaçağ heykelcikleri inançla ilgiliyken (9.58) bunlar gizlemeye gerek duymaksızın pagan nitelikliydi. On beşinci yüzyıl İtalya'sında ortaya çıkmalarını kısmen Latin edebiyatındaki tasvirler teşvik etmiştir. "MS birinci yüzyıl şairi Statius (hümanistlerin beğendiği bir yazardı) bir Herkül heykelciği hakkında "Böyle bir masa süsüne biçim vermek, ayrıca böylesine heybetli formlar tasarlamak için kıvrak zekâlı usta ne kadar kesin bir üslup, ne kadar cüretkâr bir hayal gücüne sahip olmuştur" demekteydi. Aynı kelimeler, Antonio del Pollaiuolo (1433–98) tarafından yapılan sadece antik biçime değil, antik estetik tutumun da yeniden doğmasına vesile olan bir Herkül ve Antaeus grubu için de kullanılabilir (**10.31**). Alberti'nin heykel üzerine incelemesinde atıfta bulunduğu özellikle Herkül ve Antaeus'la bağlantılı formel sanat sorunları, Pollaiuolo tarafından çözüme kavuşturulmuştur. Merkezden uzaklaşarak oluşturulduğu ve aynı zamanda mükemmel bir denge verildiği için bronz heykel, farklı bakış noktalarından görülebilecek şekilde ele alınmalı ve döndürülmelidir. Pollaiuolo'nun resimlerinde ve çıplak insanlar arasındaki bir savaş gravüründe en yüksek mevkiye çıkardığı savaşan çıplak erkekler arasındaki enerji, burada dramatik bir yoğunluk tasviri şeklinde toplanmıştır.



10.31 Antonio del Pollaiuolo, *Herkül ve Antaeus*, y. 1475. Bronz, yaklaşık yüksekliği 46 cm. Bargello Ulusal Müzesi, Floransa.

10.32 Antico, *Venus Felix*, y. 1500. Bronz, kısmen varaklı ve gümüş işleme, yüksekliği 32 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Öte yandan heykel muhtemelen ilk sahibi olan Lorenzo de' Medici (Muhteşem Medici) için belki alegorik bir anlama da sahipti (bkz. s. 173). Herkül'ün Ortaçağda Hıristiyan şövalyeler için bir prototip teşkil ettiğini ve kendi çabalarıyla ölümsüzlük kazanan bir ölümlü olarak hümanistlerin onu pagan bağlamına tekrar yerleştirerek "Rönesans Adamı" simgesine dönüştürdüklerini biliyordu. Toprakla temas ettikçe yenilmezliğini koruyan dev Antaeus'u yenme hikâyesinden başka bazı felsefi anlamlar çıkartılması mümkündür. Fakat bronz heykelcikler elbette sırf çok zarif ve sofistike sanat eserleri oldukları için de



10.33 Desiderio da Settignano, *Carlo Marsuppini için anıt*, başlatılması y. 1453. mermer, 6,01 × 3,58 m. Santa Croce, Floransa.

beğeniliyordu. Bunların en güzellerinden birisi olan Antico adı verilmiş, Piero Jacopo Alari Bonacolsi (ö. 1528) tarafından yapılmış eserlerin hiçbir gizli anlamı veya maksadı yoktur (**10.32**). Bu tür eserlerin değişken hedonizmi, benzer "antik" beceriler, İsa ve aziz figürlerinde bol bol uygulandığında neredeyse kışkırtıcıdır.

Bu tür sanat eserlerinde, Rönesans düşüncesi açısından Hıristiyanlık ile insan haysiyetini ve fiziki dünyanın güzelliğine bakışı genişletmeyi teşvik eden hümanizm arasında ihtilaftan ziyade bir ikilik mevcuttur. Bu, Desiderio da Settignano (y. 1430–64) tarafından –Klasik bilgin, Homeros'u İtalyancaya çeviren ilk kişi ve 1444'ten ölümüne kadar Floransa şehir şansölyesi– Carlo Marsuppini (**10.33**) için yapılan anıt gibi hümanist mezarlarda belirgindir. Marsuppini, muhtemelen benzersiz bir görkemle yapılan cenaze törenindeki gibi cansız ellerinde bir kitapla katafalkta yatarken gösterilmektedir. Altında, her ikisi de atılgan bir canlılığı kesin çizgilerle birleştiren Klasik süslerle işlenmiş bir kaide üzerinde duran lahdi bulunur. Her yanında kalkanlar tutan, kanatlı ancak meleklerden ziyade ölümlüler olduğu belirgin ince çıplak çocuklar ayakta durur. Lahdin üzerindeki Latince yazı şöyle demektedir: "Dur ve aklına dünyaların dar geldiği büyük bir bilgeye mabet olan bu mermerlere bak. Çağının görkemi Carlo; doğanın, göklerin ve insan işlerinin söyleyebileceği her şeyi bilirdi. Ey Roma ve Yunan İlham Perileri, dağıtın artık saçlarınızı. Heyhat, koronuzun şanı ve şöhreti öldü." Tüm bu sözlerde Hıristiyan inançları veya Hıristiyan erdemlerinden hiçbir iz görülmez. Ancak anıtın üstünde melekler tarafından çevrelenmiş, diğerleri kadar güzel yontulmuş Meryem ve Çocuk İsa rölyefi bulunmaktadır. Bu yolla Hıristiyanlık ve hümanizm bir diğerinden görsel açıdan ayrılmış, diğer taraftan erken Rönesans mimarisinde her birine uygun yerler verilmiştir.

Marsuppini'nin sert kaşlı ve çıkıntılı elmacık kemikli başı, Ortaçağ mezarlarındaki türden genelleştirilmiş bir tasvir değil muhtemelen gerçeğinin tasviridir. Önemli bir husus olarak Desiderio da Settignano'nun antik Roma döneminden beri portre-büstü yapan ilk Floransalı heykeltıraş olduğu bilinmektedir. Antik Roma döneminden daha fazla göğüs ve kolları gösteren bu heykellerin biçiminden ziyade fikri antik dönemlerden alınmadır. İsimlerinin üzerinde yazıldığı yerel eşrafa ait bu büstlerinden bazıları madalyalarda da ifadesini bulan şöhret kültünün ürünleridir (bkz. s. 434-35). Farklı kaynaklarda Antonio Rossellino (1427–79) ve Desiderio'ya atfedilen en güzelleri dâhil bazıları, Floransalı soyluların kızlarını temsil

10.34 Desiderio da Settignano, *Bir Hanımın Portresi*, y. 1460–4. Mermer, yüksekliği 52,5 cm. Staatliche Museen, Berlin.



eder ve bireysel güzelliğin kalıcı kayıtları olarak şahsi ve estetik sebeplerle sipariş edilmişlerdir (**10.34**). Fakat portre-büstleri diğer heykel türlerine göre nadirdi.

Meryem ve Çocuk İsa'nın rölyefleri on beşinci yüzyıl ortaları ve sonlarında Floransalı heykeltıraşların klasik ürünleriydi. (Resimde bu talep öyle yüksekti ki karşılamak için *madonnieri* adı verilen özel bir ressam sınıfı ortaya çıkmıştı.) Bu eserlerden birçoğu Floransa'nın kiliselerinde, kamu binalarında, küçük mabetlerde korunarak sokaklarda hâlâ görülebilmektedir; diğerleri dünyadaki sanat koleksiyonlarına dağılmıştır (sadece Londra'daki Victoria ve Albert Müzesinde 60'dan fazla vardır). Genellikle dikdörtgen şeklinde, bazen dairesel olarak Meryem'i yarım boy bazen de doğal boyutlarında gösterirler. Resimden çok heykellerden esinlenmişlerdir ve neredeyse hiç değişmeksizin boyandıkları için önceleri mevcut olandan daha fazla gerçek benzeri tasvir talep edildiğini düşündürürler. Günümüze gelenlerin çoğunluğu görünüşe göre pişmiş toprak ve mermer asıllarından kalıpları çıkarılmış olarak alçıdandır ve muhtemelen mermer ve bronz eserlerin fiyatını karşılayamayacak alıcıların gücüne uygundur. Boyalı pişmiş topraktan hazırlanmış nadir bir örnek, Leonardo da Vinci'nin ustası Andrea del Verrocchio (1435–88) tarafından yapılmış; verdiği şefkatli duygu kadar modellemesindeki cesaret ve el işçiliği ile de dikkat

10.35 Andrea del Verrocchio, *Madonna ve Çocuk İsa*, y. 1470–80. Kısmen boyalı pişmiş toprak, 86 × 66 cm. Bargello Ulusal Müzesi, Floransa.





10.36 Luca della Robbia, *Madonna ve Çocuk İsa*, y. 1455–60. Sırlı pişmiş toprak, çapı yaklaşık 1,83 m. Orsanmichele, Floransa.

çekicidir (**10.35**). Meryem ve Çocuk İsa'nın rölyefleri, ilk defa Luca della Robbia'nın (1399/1400–82) geliştirdiği ve yeğeni Andrea (1435–1525) tarafından kullanılmış, soyundan gelenlerin de on altıncı yüzyıl ortalarına kadar kullanmaya devam ettikleri heykel için yeni bir malzeme olan stüko (daha önce sadece tabaklar, testiler ve diğer ev gereçlerinde istifade edilmiş) renkli mineli sırlarla kaplanmış pişmiş topraktan da yapılmıştır. Alberti'nin 1435'te methettiği seçilmiş sanatçılar grubundan (bkz. s. 1435) Luca della Robbia, sırlı pişmiş toprağı 1440'da kullanmaya başlamadan önce mermer ve bronzla çalışmış maharetli bir heykeltıraştı. Bu yeni malzeme, kısmen doku ve renginden ötürü kısmen de mermer ve bronz, ucuz bir alternatif teşkil ettiği için kabul görüyordu.

Pazzi Şapelindeki duvar madalyaları (10.1) heykelsi unsurları taşımaktan ziyade resmedilmiş hissi uyandırırlar; fakat daha geç tarihli *Madonna ve Çocuk İsa* (**10.36**) o dönemde heykel ve resmin ana değerleri kabul edilen biçim ve rengi bir araya getirir. Luca della Robbia illizyon yaratmak için uğraşmamaktaydı. Rölyeflerinin yaydığı düşünceli sükûnet eşsiz sadelikte bir idealleştirme ile başarılır. Renkler, çoğunlukla güzel bir gök mavisi zemin, çiçeklenen bitkiler ve meyveler, göksel ışık saçması için beyaz bırakılmış klasik kıyafetlerle modellenmiş figürlerle sınırlanmıştır. Öte yandan Floransa dışındaki on beşinci yüzyıl İtalyan heykelinde illüzyon yönünde bir eğilim vardı. Modenalı Guido Mazzoni (ö. 1518) İncil'den sahneler –genellikle Doğum



10.37 Guido Mazzoni, *Ağıt*, 1477-80. Pişmiş toprak, doğal boyut. San Giovanni Battista, Modena.

ve Ağıt grupları– canlandıran, yanılgı yaratacak denli canlı gibi duran ve doğal ölçülerde figürler biçimlendirmiş ilk ve en yetenekli sanatçılar arasındaydı (**10.37**). Bu figürler dönemin kıyafetlerini giymekte olup, Ortaçağ İngiltere'sindeki mucize oyunları gibi dini açık hava festivallerinde icra edilmiş ve Kitab-ı Mukaddes hikâyesinin anlamını, büyük kısmı okuryazar olmayan geniş izleyici topluluklarına anlatmayı hedefleyen tiyatroların oyuncularına yakından benzemiş olmalıdırlar. Aşırı natüralizmleri bu figürlere tiyatro oyunları gibi bir gerçeklik duygusu vermektedir. Ancak muzice oyunları ve ilişkili Gotik minyatürlü elyazmaları, çoğu zaman kendilerini bir dizi grotesk ifadeye bırakırken, Mazzoni'nin gruplarında gereksiz her şey ortadan kaldırılmıştır.

İTALYAN RESMİ VE KİLİSESİ

On beşinci yüzyıl ortalarında bir Fransisken vaizi, dini tasvirlerin neden kiliselere konulduğunun sebepleri bulunduğunu belirtti:

> *İlk önce, kutsal yazıları okuyamayan insanların cehaleti nedeniyle resimleri görerek kurtuluşumuzun ve inancımızın mukaddesatını öğrenmeleri bakımından... İkincisi, hissiyatımızın cansızlığı yüzünden; bu yolla azizlerin hikâyelerini işittiklerinde inançları artmayan insanların resimlerde gerçekmiş gibi onları gördüklerinde en azından duyguları harekete geçebilmektedir. Zira duygularımız işitmekten ziyade gördüğümüz zaman tahrik olur... Üçüncüsü tasvirler birçok insanın işittiklerini hafızalarında koruyamamaları fakat tasvirleri gördüklerinde hatırlamaları nedeniyle konulmuştur.*
>
> (Fra Michele da Carcano, *Sermones Quadragesimales*, 1492, çev. M. Baxandall)

Bu sözler, kutsal konuların yansıtılmasında yeterli hürmet göstermedikleri gerekçesiyle zaman zaman saldırıya uğrayan dini tasvirler için aynı anda hem meşrulaştırma hem de bir konu düzen sağlayan bir on üçüncü yüzyıl teoloji sözlüğünün ilgili bölümünün genişletilmiş halidir. Floransa'nın dindar başpiskoposu 1450'de resimlerdeki "Doğum'daki ebeler" ve "inancı değil gülüşleri ve boş düşünceleri uyandıran her şeyi –maymunlar, geyikleri kovalayan köpekler vs. veya gereksizce şatafatlı elbiseleri– " kınamıştır. Gotik sanata büyük ölçüde olumsuz baktığı açıktır.

Fra Angelico, Uccello ve Piero della Francesca

On beşinci yüzyıl, kilise içinde –Protestan Reformasyonu öncesindeki– reform hareketleri dönemiydi. Bu reform hareketinin başında da esas olarak kendi tarikatlarının kurallarını çekidüzene sokan ve halkı daha yoğun bir dindarlığa çağıran çileci keşişler vardı. Hareket, Medici ile sanatçılarını, şairlerini ve filozoflarını aşırı bir püritenlik ruhu içinde kınayan Dominiken tarikatının vaizi Savonarola ile 1490'larda zirve noktasına ulaşacaktı. Ancak Savonarola'dan önce, İtalyan dini sanatında çağdaş antikite formların canlandırılmasını dengeleyen ve bir yandan da tamamlayan yeni bir sadelik havası kendini göstermişti. Hem akıllarda kalacak kadar berrak ve hem de manevi açıdan teşvik edici dini resim talebine Fra Angelico (Guido di Pietro, ö. 1455) cevap verdi. Dominiken tarikatına 1423'ten önce girmişti. Tümü dini nitelikli olan çalışmalarını üç yıllığına başında bulunduğu Fiesole'deki Dominiken manastırı ile kardeş kurumu Floransa'daki San Marco manastırı için yapmış; burada bir kısım yardımcısıyla manastır avlusunun duvarlarına, rahipler meclisine, üst kattaki koridora ve 41 hücreye freskler yapmıştı.



10.38 Fra Angelico, *Meryem'e Müjde*, y. 1440–45. Fresk, 1,87 × 1,57 m. San Marco, Floransa.

Bu küçük kare odaların her birinde, hayli büyük freskler (genellikle 1,8 metre yüksekliğinde) pencere yanına boyanmış; böylelikle duvara –biri manevi diğeri fiziki dünyaya olmak üzere– iki açılışı varmış izlenimi verilmiştir. Meryem'e Müjde'ye dair olan fresk, aralarında aşırı sadeliğiyle en güzellerinden ve konusunu en iyi açıklayanlardandır (**10.38**). Sahne Brunelleschi ve Michelozzo'nun çok sevdiği türden sütunlu manastır avlusunda geçmektedir. Ancak süslemeli sütun başlıkları resmin tek renklendirilmiş parçası olan meleğin kanatları tarafından neredeyse bütünüyle örtülmüştür. Aynı konudaki diğer resimlerinde Angelico, Meryem'i meleğin selamı karşısında düşünürken göstermiştir. Burada ise teslimiyet içinde eğilmekte, hücrede yaşayan keşişler için tevazunun ve itaatin en yüksek örneğini vermektedir. Ressamlara resimlerinde fiziki dünyanın tasviri için ikna gücü veren tüm teknik gelişmeler, burada yalın bir manevi amaca yönelik olarak uygulanmıştır. Figürler hücre duvarının hemen ötesinde "sanki mevcutlarmış gibi" gösterilmektedir.

Paolo Uccello (1397–1475) manevi önemlerinden ziyade görsel gerçekliklerle daha ilgilidir. Santa Maria Novella manastır avlusunun tonozlu tavanına aylama olarak resmedilmiş *Tufan*, Kitab-ı Mukaddes'teki afetin dehşetini hayatta kalmak için mücadele eden figürlerle ifade etmektedir (**10.39**). Ön cephenin solundaki, atları aşağıda kalan süvariler silahlarını savurmaktadır. Bir kişi Nuh'un Gemisi'ne tutunmakta, bir diğeri ise içine girmeye çalışmaktadır. İki figür çılgın gibi yüzmekte, diğerleri küçük bir adacıkta kurtlarla ve köpeklerle geçici bir sığınak bulmaktadır. Ayrıca şişmiş karnıyla boğulmuş bir bebek ve bir cesedin gözlerini çıkaran karga gibi tüyler ürperten ayrıntılar vardır. Aralıksız anlatım geleneği çerçevesinde aylama iki vakayı kavramaktadır: sol tarafta Nuh'un Gemisi yüzmekte, sağ tarafta mola verirken Nuh pencereden dışarı bakmaktadır. Fakat zamanda iki an, mekânda kuvvetli bir kompozisyon deseniyle ve resme gizemli gücünün büyük kısmını kazandıran alışılmadık bir perspektif sistemiyle birleştirilmiştir.

Uccello cisimlerin mekânda tasvir edilmesi sorununu saplantı haline getirmişti. Ön cephede oturan kızın başındaki ve yanındaki delikanlının boynunun etrafındaki tuhaf objeler, perspektif denemelerinde kullanılan doğru çizilmesi çok güç *mazzocchi* (ağaç veya hasırdan, bir tür saç şekli türü için zemin olarak kullanılan çok yüzlü çemberler)'dir. *Tufan*'da ön plandaki figürlerin karşıt ölçeklerine rağmen, Uccello'nun kompozisyonunun her unsurunu yorumladığı bilimsel kesinliği sergilerler. Brunelleschi ve Alberti'nin tek bir ufuk noktasına dayalı

10.39 Paolo Uccello, *Tufan*, y. 1445–7. Fresk, genişliği 15,1 m. Yeşil Avlu, Santa Maria Novella, Floransa





10.40 Piero della Francesca, *İsa'nın Vaftizi*, y. 1445. Pano üzerine tempera, 1,68 ×1,16 m. Ulusal Galeri, Londra.

basit resim perspektifi planından memnun kalmayan Uccello, daha gelişkin bir sistemi denedi. *Tufan*'da illüzyonist etki yerine yaratıcılığı ve ifadeyi kullandı.

Uccello'nun geometrik problemlerden büyülenişi –yalnız Uccello gibi deneye yatkın zihinleri olanlar değil– on beşinci yüzyıl sanatçıları bakımından çok tipiktir. En şairane sanatçılardan Piero della Francesca (y. 1420–92) entelektüel enerjisinin büyük kısmını bu sorunlara adamıştı. Geometrik birimlere (küp, küre, koni, silindir ve çok yüzlü) ve perspektif üzerine incelemeler kaleme almış ve hatta fıçıların kübik hacmini ölçme kurallarını içeren tüccar hesap tahtası konusunda bir matematik el kitabı yazmıştır. Bu yolla geometri ve matematiğin soyut, resimsel ve pratik uygulamasını işlemişti. Fakat sayıların dini ve yarı mistik bir anlamı da vardı. Zamanını göksel uyumun anahtarını sağlayacağı farzedilen "altın oran"a ayırması da bu yüzdendi. Küçük parçanın büyük parçaya, büyük parçanın bütüne oranına göre eşit şekilde bölünmesini gerektirmekteydi. Kulağa basit gelmekle beraber esasen bu, sayısal oran olarak matematiksel açıdan çözümlenemiyordu.

Piero della Francesca'nın matematiğe ilgisi muhtemelen ressam olarak uygulamalarından ve zahiri görüntülerin altındaki ilahi düzeni bulup çıkarma çabalarından kaynaklanmaktaydı.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Filippino Lippi ve Filippo Strozzi: Strozzi Şapelinin Mali ve Diğer Sorunları

Filippino Lippi'nin Floransa Santa Maria Novella Kilisesindeki resminin (10.42) ısmarlanması ve icrası tümüyle belgelenmiş ve etrafını kuşatan bu tür girişimler için alışıldık sorunlar ayrıntılarıyla kaydedilmiştir. Resmi ısmarlayan bir Floransa bankasının başı, kiliselerin dekorasyonuna büyük paralar harcamış Filippo Strozzi (1428–91) idi. "Tanrı bana dünyada kalacak mallar bahşettiğine göre, ona şükranımı göstermeliyim" diye yazmıştır. Sınıfından diğer Floransalılar gibi yeryüzünde kalıcı bir isim bırakmak için arzu duyuyor ve önemli sanat eserleri ısmarlayarak elde etmeyi umuyordu. Gömülmeyi planladığı, Santa Maria Novella'da bir şapeli süsleme hakkını 1486'da elde etti. İşe zengin rahip cübbeleri ve Strozzi aile armasıyla işlenmiş bir altar örtüsü sipariş ederek başladı. Ertesi yılı genellikle Filippino Lippi adıyla bilinen "Filippo di Filippo"yu tonozlara ve duvarlara fresk yapması için tuttu. Bu amaçla 21 Nisan 1487'de bir sözleşme imzalandı.

Ressam Filippo di Filippo'nun Filippo di Matteo degli Strozzi tarafından Santa Maria Novella'da yüksek altarın yanındaki şapelini resimlemesi için tutulduğu herkes tarafından bilinsin. Tonozda mezkûr Strozzi'nin tercihine göre Kilisenin Doktorları, Evangelistler veya diğerlerinden seçilebilecek dört figür olacak ve mümkün olduğunca mavi ve altınla zengin şekilde resmedileceklerdir. Tonozun geri kalanının bir parçası en azından 4 büyük altın florin değerinde deniz mavisinden ve tonozun kaburgaları, gömme ayakların başları ve saçak silmesiler gerektiği kadar altınla tezyin edilecektir. Her bir yanda mezkûr Filippo Strozzi tarafından belirlenecek konulardan iki hikâye sahnesi olacak, pencere duvarı ve gömme ayaklar ile içerideki ve dışarıdaki kemer mezkûr Filippo Strozzi'nin talebi üzerine bezenecek, aynı şekilde silmeler de Filippo Strozzi'nin istediği şekilde yapılacak ve gereken her yerde altın, saf altın ve diğer güzel ve mükemmel renkler kullanılacaktır. Ve mezkûr Filippo di Filippo, mezkûr Strozzi'ye iyi bir ustanın uygulamalarına uygun şekilde, titizlikle ve özellikle figürlerde kendi eliyle fresk işi çalışmayı vaat etmektedir. Ve Filippo di Filippo'nun işi yani resim, mavi pigment dâhil boyalar, alçı[gömme ayaklar için] ve diğer her şeyi alacağında anlaşılmış olup, böylelikle mezkûr Strozzi 300 altın sikke florinden başka masraf ödemeyecek; ödeme tahta iskelenin kurulmasının başında, alçı ve diğer ihtiyaçlar için 35, Venedik'e gitmek istediğinde 100 florin ve gerisi 1 Mart 1490'da tamamlamayı vaat ettiği işin ilerlemesine göre taksitler halinde ödenecektir.

Resimlerin konuları tahminen aralarında sözlü olarak belirlenmiştir: tonozlarda dört peygamber Âdem, Nuh, İbrahim ve Yakup; duvarlarda Aziz Filippos ve Yuhanna'nın hayatlarından sahneler olacaktı. Filippino'ya toplam miktarın üçte biri kadar ödemenin yapılacağı Venedik ziyareti, kuşkusuz en iyisinin satın alınabileceği mavi boyanın (mavi taştan yapılan deniz mavisi) temini içindi. Yakın zamandaki bilimsel incelemeler gerçekten de deniz mavisi kullandığını, ucuz malzemelere tevessül etmediğini açığa çıkarmıştır.

Fakat şapel sözleşmeye göre ilerlemedi. Filippino'nun bir kardinalden çok daha önemli ve para getirici bir sipariş aldığı Roma'ya gittiği 1488 yazında (Roma Santa Maria Sopra Minerva Kilisesindeki Caraffa Şapeli için fresk yapımı) hiçbir şeye başlanmamıştı. Strozzi Şapelindeki işine, Floransa'ya kısa bir ziyaret için döndüğü 1489'da başladı; ancak Filippo Strozzi'nin vasiyetinde kendi sandukasıyla beraber şapelin tamamlanması, freskler dışında vitray pencere ve diğer tefrişat için 1000 florin bırakarak öldüğü 1491'de fazla bir ilerleme yoktu. Filippino çalışmaya 1494'te yeniden girişmekle beraber, kendisine yapılan ödemenin malzeme masrafını karşılamaya yetmediğini öne sürerek kısa bir süre sonra işi durdurdu. Uzlaşma için mahkemeye başvurarak Strozzi'nin mirasçılarından 100 florin daha aldı ve freskler 1501'de bitirildi. Yarım yüzyıl sonra Giorgio Vasari (bkz. s. 466) "herhangi bir yenilik, tasarım, emek veya ustalığın daha iyi hale getiremeyeceği" resimler olduklarını yazacaktı.

(E. Borsook'un izniyle transkripsiyon)

Vaftiz (**10.40**) gibi kıyasen erken tarihli eserleri dahi geometrik açıdan üç eş uzaklıktaki yatayın ve dört dikeyin örgüsüne dayalıdır ve buna karşı en ufak hareket sanki bir müzik aletinin tellerinin hafifçe vurulması gibi titreşim yaratır. Manzaranın ve rahibin kıyafetinin, durgunluk ve sakinlik atmosferi kazandıran berrak nehirde yansıması, optiğe olan ilgisini ortaya koyar. İleri tarihli resimlerinde Piero, mimari mekânı ve kütleyi bilimsel kesinlikle belirtecektir; ancak *Vaftiz*'de figürler arasında dolaşan berrak, temiz hava hissi vurgulu ana hatların yardımı olmadan aktarılır. Onun tüm sanatı titizlikle vurgusuzdur; ışık öyle dengeli dağıtılır ki gölgeler zorlukla algılanır ve güzel, hafifçe tozlu, diğer ressamların büyük kısmının paletini parlak gösteren renkleri arasında çarpıcı bir tezatlık bulunmaz. Piero'nun eşsiz renk uyumu, panonun yüzeyindeki deseni üç boyutlu formların tasviriyle kaynaştırmasına imkân vermiştir. Bu sayede eseri, sayılarda ve geometrik diyagramlarda evrenin çeşitliliği içinde birliğini kavrama aracı bulan mistik matematik kuramcılarına bağımlı olmaktan çok benzeşiktir.



10.41 Domenico Ghirlandaio, Sassetti aile şapeli, 1479-86. Santa Trinità, Floransa.

Vaftiz figürlerinin arkasında, Piero'nun doğduğu Borgo San Sepolchre (kuleleri İsa'nın sağ kalçasının ötesinde görünmektedir) çevresindeki tepelik, sert kırsallardan ilhamını alan rüzgârların estiği, güneşin kavurduğu manzaralar vardır. Daha önce gördüğümüz gibi Jan van Eyck uzak ülkeleri *Şansölye Rolin'in Madonnası*'na dâhil etmiş (10.13), Piero da çok muhtemelen Floransa'ya ulaşmış Felemenk resimlerini bilmekteydi. Bununla beraber *Vaftiz*'in manzarası van Eyck'ın resmindeki gibi pencereden bakış atılan bir sembol değildir. Figürlerin, buradan ve dolaylı olarak da izleyicilerin çevresini sarmaktadır. İtalyan sanatında bu tür manzaralar ilk defa on beşinci yüzyılda belirmişti. Dindarlık tasvirlerinde daha önceleri çok kullanılmış olan altın varaklı arka planlar bir dizi sebepten ötürü –ekonomik (altın kıtlığı), ahlaki (göze batarcasına gösterişe karşıtlık) aynı zamanda estetik– aniden terk edilmiştir. Bu arka planların yerini alan manzaralar, figürlerin dini hiyerarşiye göre dünyadan uzakta durmalarının önüne geçmiş ve "sanki mevcutlarmış" gibi görünmelerini sağlamıştır. Ayrıca ressamlar ve hamileri tarafından sırf manzara resmi olarak da beğenilmişlerdir. Domenico Ghirlandaio (1449–94)'nun 1485'te Floransa'daki Santa Maria Novella Kilisesi için fresk resmetmek üzere bir sözleşme imzalayarak, "figürler, binalar, şatolar, şehirler, dağlar, tepeler, ovalar, kayalıklar, kıyafetler, hayvanlar, kuşlar ve her tür hayvanları" dâhil etmeyi kabul etmesi böyle olmuştur. Aynı şekilde, Pinturicchio (Bernardino di Betto, 1454–1513) Perugia'daki bir kiliseye temin edeceği resmin –veya tam olarak belirtmek gerekirse figürlerin arkasındaki– "boş kısmında manzaralar ve gökyüzü" resmetmeyi taahhüt etmiştir.

Bunun neticesinde Ghirlandaio ve Pinturicchio'nun resimlerinde "boş kısımlar" mevcut değildir: Ghirlandaio'nun hem şehir hem kırsal manzaralarını kullandığı Sassetti Şapelinde olduğu gibi resimlerin arka planları hareketlilikle dolup taşar (**10.41**). Şapelin altar panosu, Felemenk sanatının tekniğine (yağlıboya) ve başka yöntemlerine minnet borçludur – örneğin iki figür Hugo van der Goes'den alınmadır (bkz. s. 429). Fakat *Doğum*'un yer aldığı kırsal manzara İtalyan; Müneccim Kralların geçtiği zafer takı, ahırın çatısını taşıyan Korint üslubundaki gömme ayaklar ve Bebek İsa'nın arkasındaki lahit tümüyle Klasiktir. Aziz Francesco'nun hayatına dair freskli sahnelerin çevresi bizzat Floransa'dır. Papa Honorius'un Fransisken tarikatının yönetimini onayladığı ve 1223'te Roma'da geçen olay, Ghirlandaio tarafından Floransa'da, Loggia dei Lanzi'nin önünde resmedilmiş; Lorenzo de' Medici, oğulları ve hocaları hümanist şair Poliziano merdivenleri çıkarak şahitlik yapmaktadırlar. Aşağıdaki kuşakta Aziz Francesco, Santa Trinità meydanında ölü bir çocuğu hayata döndürmek için gökyüzünde belirmektedir.

Ghirlandaio fresk silsilelerinin geleneksel "resim taslağı" sistemini korumuştur – kısa bir süre sonra bu tarz genel olarak moda olmaktan çıkacak, yerine Filippino Lippi (1457–1504)'nin Floransa, Santa Maria Novella'da uyguladığı silsile gibi, her bir duvarda büyük sahneler yapılacaktır (**10.42**). Sassetti Şapelindeki her bir sahne, tek bir olayı "kesintisiz hikâye"



10.42 Filippino Lippi, Strozzi aile şapeli, yapımının başlatılması 1487. Santa Maria Novella, Floransa.

olmaksızın kaydetmektedir. Geçmişteki olaylar, muhtemelen geçerliliklerinin devam ettiğini belirtmek için mevcut andaki çevrede verilmiş; hâlâ hissettiğimiz ve o dönemin insanlarının daha da kuvvetle hissetmiş olmaları gereken yakın zaman olayı duygusu kazandırılmışlardır. Fakat Ghirlandaio veya ikonografi düzeninden her kim sorumlu idiyse, daha da ileri giderek ve Hıristiyan sonsuzluk öğretinin Klasik geçmişi yok saymadan hem günü hem de geçmişi kavradığını belirtmek istemiş olmalıdır. Dört sibilla [kâhin kadın] tavandan bakmakta, kenar duvarlardaki kentaur rölyefleri, aşk melekleri ve Baküs rahibelerinin rölyefleriyle bezenmiş nişler, boğa kafatası yontulu siyah mermer lahitleri kuşatmaktadır. Pagan ölü kültünün bu imgeleri, altar panosunun her iki tarafında diz çökmüş bağış sahiplerinin mezarlarını süslemektedir.



10.43 Floransa Ekolü, *cassone* yani büyük sandık, y. 1460. Toplam uzunluğu 2,05 m. Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi, Kopenhag.

DÜNYEVİ RESİM

İtalya'da, Kuzey Avrupa'da olduğu gibi on beşinci yüzyıl boyunca figüratif sanatlar ağırlıkla dini nitelikte kaldı. Portreler resmedilmekte, modellendirilmekte ve yontulmakta, sırf hükümdar hanelerinin üyeleriyle sınırlı olmaktan çıkmakta ancak örneğin Madonna ve Çocuk İsa tasvirleriyle karşılaştırıldığında hâlâ nadir kalmaktaydı. Mitoloji sahneleri de nadirdi ve göreceğimiz gibi genellikle açık bir şekilde dini anlam verilmediklerinde ahlaki bir öneme büründürülürlerdi. Toskana'da 1550'den önce yazılmış günümüze erişen kayıtlar, 500 veya daha fazla dini resim ve heykelle 40'tan az dünyevi eserin adını vermektedir. Her ne kadar bu yazarlar sadece önde gelen sanatçıları ve sanat eserlerini zikretseler de (küçük ibadet tasvirleri ve mobilya boyamaları çoğu zaman göz ardı edilirdi) miktar muhtemelen doğrudur. Belirgin bir şekilde on beşinci yüzyıl sonlarında dünyevi resimde bir artış yaşanmakta, Floransa'da şehir merkezinde veya çevredeki tepelerde inşa edilen sayfiye evlerinin sayısında ve büyüklüğünde artış görülmekteydi.

Bununla birlikte, ekonomi tarihçilerinin bize hatırlattığı gibi, on beşinci yüzyıl bir ekonomik genişleme döneminden çok on dördüncü yüzyıl ortalarındaki büyük bir durgunluktan sonra gelen ağır ve bir türlü sonu gelmeyen bir toparlanma dönemiydi. Dolayısıyla ticareti durağan ve tarımı gelir getirmeyen bir faaliyet olarak gören tüccar ve bankerlerin bazen hümanistler sayesinde itibar kazanan kültür yatırımlarına yöneldikleri ileri sürülmüştür. Bu varsayımın kanıtlanması ve aksinin ispatı güçtür. Floransa sanatında ve özellikle mimaride sadelik ve itidal eğiliminin kökeni belki de kısmen ekonomikti. Malzeme ve işçi ücretleri anlamında Rönesans üslubundaki bir bina, sonu gelmez süslemeleriyle Gotik bir binadan kesinlikle daha ucuzdu ve tempera veya yağlıboyayla resimlenmiş sade bir altar panosu altın varak ve mavitaş [en değerli mavi pigment] kullanılarak yapılmış ve özenle yontulup varaklanmış bir çerçeveye konulmuş panodan çok daha az masraflıydı.

Dikkatlerin malzemenin değerinden sanatçıların maharetine kayması, doğrudan yüzyılın akışında giderek kronikleşen altın ve gümüş darlığından kaynaklanmamış olsa bile aynı zamana denk gelmiştir. Vasari, Antonio del Pollaiuolo'nun kuyumculukta başarılı bir kariyeri terk ettiğini çünkü "sanatının kalıcı bir şöhret getirmeyi vaat etmediğini" önceden gördüğünü ve resme başladığını kaydetmiştir. Bu ifade elbette Floransa'nın altın ve diğer değerli madenlerle yapılmış en güzel eserlerinin çoğunun 1529 yılındaki bir kriz sırasında eritilmesinden sonra geriye bakmanın verdiği avantajla yazılmıştı. Fakat Pollaiuolo tek örnek değildi. Önde gelen diğer bazı Floransalı sanatçılar

da kariyerlerine kuyumculukla başlayıp sonradan resme dönmüşlerdi. Bunların arasında Verrocchio, Botticelli ve Domenico Ghirlandaio sayılabilir. Eserlerinin, resim malzemelerinin tek başına pek değer ifade etmemesi nedeniyle korunmuş olması ironiktir. Kuyumculuk işlerine devam etmiş olmaları halinde eserleri muhtemelen eritilir ve isimleri unutulurdu.

Dolayısıyla değerli metal kıtlığı, yeteneklerin resim sanatına çevrilmesinde fazla takdir edilmeyen bir rol oynamıştı. Basit malzemelerle tapılmış, buna karşın mükemmel maharetle tasarlanmış ve süslenmiş küçük objelerin üretimini –altın kaplar kadar güzel resimlenmiş ve minelenmiş çömlek (10.53) veya *pastiglia* adı verilen kalıplı macunla kaplanmış altın veya gümüş kutulardan daha az güzel işlenmemiş ahşap evlilik sandıkları– teşvik etmişti. Ev mobilyası genellikle gelinlerin çeyizinin konulduğu, elbise ve örtülerin saklandığı ve gelin ile eşinin ailesinin armalarıyla süslenmiş büyük *cassone* yani sandıklar dışında genellikle sade olup, basit ahşaptan yapılır; özel durumlarda dokuma ipeklerle veya Doğu Akdeniz'den halılarla kaplanırdı. *Cassoni* bazen çok detaylı olur, önde gelen aileler arasında kotarılan siyasi ve iş ittifaklarının önemini yansıtırlardı. Bunlardan günümüze gelebilen, resimli panolarında hayat dolu, parlak renkli figüratif sahnelere sahip maalesef az sayıda örnek; dengeli ve gösterişsiz Klasik süsleme yönündeki tercihi açığa vurmaktadır.

Bu resimli panolardan birçoğu süsledikleri *cassoni* kırıldıktan sonra müstakil resimler halinde korunmuştur. Bu resimler genellikle antik dönem tarihinden veya mitolojiden sahneler içerirler – Hıristiyan konulu sandıklar herhalde manastıra giren rahibelerin beraberlerinde götürmeleri için bezenmişlerdi. Ancak tümü on beşinci yüzyıl ortalarına kadar üslup olarak dini vakaları, girift yüzey desenlerindeki birbiriyle ilişkili kalabalık figürleriyle Uluslararası Gotik sanat geleneklerini korumaktadırlar. Bazı hikâyeler, Homeros ve Virgil'den alınmış ancak her zaman en moda çağdaş kıyafetler giymektedirler. Aslına bakılırsa Boccaccio hikâyelerini canlandıran sahnelerdeki kişilerden ayrılmaları mümkün değildir. Yunanlar ve Truvalılar düello yapan şövalyeler gibi parlak zırhlar içindedirler. Bu resimlerin belirgin bir saray havası taşıması, şehir sakinleri, tüccarlar ve şeklen cumhuriyetçi olan Floransalıların feodal şövalyelik ideallerine bağlılıklarının görünüşte hâlâ sürdüğünü hatırlatmaktadır. Bazıları doğrudan evliliğe imada bulunmakta, Romalılar ve Sabinlerin hikâyesinin en sevilenler arasında olduğu görülmektedir. Burada resmi verilen *cassone* bu konuya dair resimlere sahip çiftten biridir; pano, Romulus ve arkadaşları Sabin kadınlarını eşleri olması için kaçırdıktan sonra iki halk arasındaki uzlaşmayı yansıtmaktadır (**10.43**). Bu sandıkların kapaklarının içinde sadece gelin tarafından görülebilecek çıplak resimler, evlilikten güzel çocuklar doğması için uğur olarak düşünülmüş olmalıdırlar.

10.44 Sandro Botticelli, *La Primavera*, y. 1478. Pano üzerinde tempera, 2,03 × 3,15 m. Uffizi, Floransa.





10.45 *Gül desenli duvar halısı*, Fransız ve Flandre duvar halılarından detay, y. 1435–40. Yün, toplam yükseklik 2,9 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York

Botticelli

Daha büyük ve güzel mitolojik resimlerin de, kelimenin sihirli anlamında, büyülemesi beklenirdi. Sandro Botticelli'nin (Alessandro Filipepi, y. 1445–1510) yaptığı *La Primavera (İlkbahar)* bunların en eski örneklerdendir (**10.44**). Yaklaşık 2 metre yüksekliğiyle daha önce dini resimler için uygun görülen bir ölçüde resmedilmiştir. Evler için –daha doğrusu sarayların özel daireleri– daha önceleri bu boylarda tasarlanmış sanat eserlerinin en önemlileri Fransa ve Flaman bölgesi on beşinci yüzyıl başlarında dokunmuş duvar halılarıdır (**10.45**). Duvar halıları, o âna kadar en masraflı büyük ölçekte sanat eserleriydi –resimlerden çok daha pahalıydılar– ve *Primavera*'nın aslında ucuz bir ikame olarak tasarlandığını söylemek mümkündür. Düz kompozisyonunda ve özellikle çiçek saçılmış zemininde kesinlikle duvar halısı vardır ve en güzelleri kısa bir süre sonraya tarihlenmekle beraber "binbir çiçek" duvar örtülerini hatırlatırlar. Bu yakınlık, Botticelli'nin Masaccio, Piero della Francesca ve Uccello'dan çok farklı zarif ve hafif figürlerinin, seçkinlik ve neredeyse kıymetinde dikkat çeken "Gotik" niteliğini kısmen açıklayabilir. Bununla beraber, on beşinci yüzyıl Fransız veya Felemenk duvar resimlerindeki figürler Ortaçağ şövalyelik ve aşk dünyasına ait iken, *Primavera*'daki figürlerin klasik mitolojiden geldiği aşikârdır.

Venüs ortada durmakta, gözleri kapalı aşk tanrısı başının üzerinde dolaşmaktadır. Soldan sağa diğer figürler Merkür, Üç Güzeller, çiçek ve bahar tanrıçası Flora, yeryüzü nimfi Chloris ve batı rüzgâr tanrısı Zefir'dir. Antik dönem mitolojisinden belirli bir sahneyi canlandırmamakta olup, akıl karıştıracak kadar çok sayıda yorum getirilmiştir. Haber taşıyan tanrı olarak Merkür, eski dünyanın gizemlerine nüfuz etmek isteyenlerin

10.46 KARŞIDA Francesco del Cossa, *Mart Ayı*, 1469–70. Fresk, Palazzo Schifanoia, Ferrara



hamisi olarak kabul edilmekteydi – Yunanca adı Hermes'ten dolayı bunlara Hermetik filozoflar denilmekteydi. Floransalı Yeni-Platoncu gruptan Marsilio Ficino, "Akıl gücü yoluyla zihni göksel işlere yöneltir" diye yazmaktaydı. *Primavera*'nın da bu grubun ele aldığı düşüncelerden kuvvetle etkilendiğinden kuşku duyulamaz. Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici (Muhteşem Lorenzo'nun ikinci derece kuzeniydi) 14 veya 15 yaşındayken onun için resmedilmişti ve Ficino eğitimiyle yakından ilgilenmekteydi.

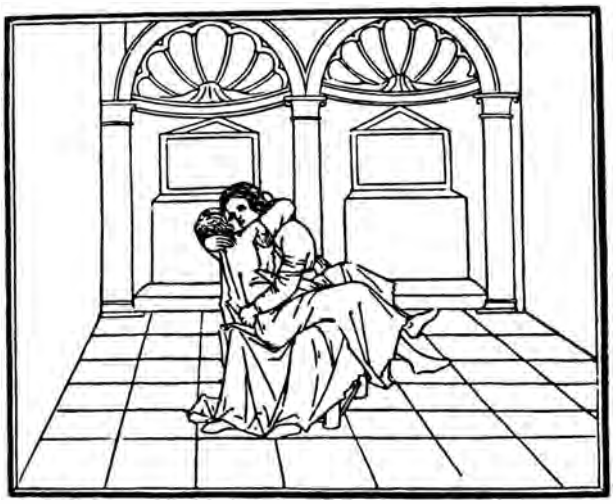
Resmin muhtemel yapım tarihi olan 1478'de Ficino delikanlıya yıldız falı şeklinde bir mektup yazarak gözlerini insanlığı temsil eden Venüs'ten ayırmamasını istemişti: "Göklerden doğmuş mükemmel güzellikte bir peri, Yüce Tanrı tarafından diğerlerinden daha fazla sevilir. Ruhu ve zihni Aşk ve Hayırseverliktir, gözleri Haysiyet ve Cömertlik, elleri Özgürlük ve İhtişam, ayakları Güzellik ve Tevazu'dur..." Klasik mitoloji ve Hıristiyan ahlakının bu karışımı, Floransalı Yeni-Platoncu düşüncenin belirgin özellikleridir. Aynı zamanda dışarıdan bakıldığında cazip görünen ancak saklı anlamını sadece kabul edilenlerin anlayabileceği biçimde öğretici dersler verme fikri de ayrı bir özelliğidir. Zira kutsallığa saygı göstermeyenlere açıklandığında, gizemlerin büyülü güçlerini yitireceği düşünülmüştür. Botticelli'nin bu bakış açısını ne denli paylaştığını sormak doğaldır. *Primavera*'nın düzeninin hazırlanmış halde ona verildiği hemen hemen kesindir. Fakat bu düzeni, Floransa karakterinde tatlı bir etki yaratan şiire dönüştürmesine imkân veren Boticelli'nin şahsi dehasıydı. Öte yandan Alberti'nin resim üzerine incelemesini bildiği anlaşılmaktadır. Burada Alberti, resimli hikâyenin; "objenin bolluğu ve nadirliğine" bazıları tümüyle giyinik, diğerleri farklı pozlarda kısmen veya tümüyle çıplak çeşitli figürlere, "elleri yukarıda ve parmakları ayrık" veya "kolları rahat bırakılmış ve ayakları bitişik" her biri "kendine özgü hareketlere ve uzuv eğilmelerine sahip" cepheden veya yandan çeşitli figürlere sahip olması gerektiği tavsiyesinde bulunurdu. Botticelli, Ficino'nun obskürantist incelemelerinin değil, hamisi Muhteşem Lorenzo'nun erken Rönesansının tüm tazeliğini temsil eden hedonistik şarkılarının görsel bir dengini yaratmıştır.

Antikiteye duyulan ilgiyi, astrolojiyle daha da derin bir meşguliyet tamamlamaktaydı. Dönemin hiçbir sarayında, yıldız falı bakan ve önemli kararlar alınmasında uğurlu zamana karar veren müneccimler eksik değildi. İlk Hıristiyanlar tarafından kınanmasına rağmen astroloji, on ikinci yüzyılda Avrupa'da canlanmış ve kısa zamanda Kilise tarafından hoş görülecek kadar etkili hale gelmişti. Gezegenlerin ve takımyıldızların pagan tanrılarının adını taşıması talihsizlikti (Hıristiyan isim alternatiflerini yerleştirme çabaları başarısız kalmıştı) fakat genellikle Tanrı'nın iradesini açığa vurduklarına inanılıyor ve bu yolla astroloji, astronomi ve Hıristiyan teolojisi uzlaştırılıyordu. San Lorenzo'daki Brunelleschi'nin sakristinin altarının üzerinde (bkz. s. 419) bulunan kubbeye, 9 Temmuz 1422'deki –altarın kutsanma tarihi– gökyüzü yıldızlarının doğru bir haritası resmedilmiştir. Aynı şekilde Pazzi Şapeline de benzeri bir harita konulmuştur (10.1). Ortaçağda pagan tanrılarının varlıklarını sürdürdüğü burçlar, Rönesans sanatında tekrar tekrar ortaya çıkarlar ve en çok öne çıktıkları yer de Ferrara Dükü Borso d'Este'nin yazlık sarayı Palazzo Schifanoia'dır. Burada büyük salonun duvarları, baş saray ressamı Cosimo Tura (1430-95) ile metrekare hesabı ücretleri ödenmiş bir sanatçı grubu tarafından freskleri yapılmış 12 dikey kesite (sadece yedisi zarar görmeden kalmıştır) bölünmüştür. MS birinci yüzyılın astrolojik bir şiirinden alınma derin bilgili fresk düzeni, muhtemelen Borso d'Este'nin etrafında topladığı klasik bilgin ve astrologlardan biri veya birkaçı tarafından tasarlanmıştı. Her bir bölüm, yatay olarak üç kısma bölünmüş; burç aylarından birine tahsis edilmiştir.

Francesco del Cossa (y. 1436–78) tarafından resmedilmiş *Mart Ayı* (**10.46**)'nın en üstünde zafer arabasına oturmuş hâkim mevkide tanrı Minerva vardır. Öğrenim ve zanaatın hamisi olduğundan bir tarafına bilginler dizilmiş, diğer tarafına ise el işi ve dokumayla uğraşan kadınlar geçmiştir. Orta kuşak, her on günlük dönemleri yöneten ruhlar olan dekan(at)ları temsil eden tuhaf giysili iki figürle birlikte burcuna adanmıştır. Aşağı şeritte, her aya uygun eylemlerle yeryüzüne ineriz; saraylılar avlanmakta, köylüler bağlarını budamaktadır. Sağ taraftaki küçük Rönesans locasında Borso d'Este adaletin dağıtılmasını teftiş etmektedir. Her bir ay, onun erdemlerinden birini göstermekte ve bu yolla oda bir bütün olarak köylüler, bilginler, kadınlar ve hepsinin ötesinde Borso d'Este'nin belirli yerlerinin bulunduğu göksel uyumun mikrokozmik bir yansımasını teşkil eden küçük Ferrara dukalığını övmektedir. Zira astroloji, sırf geleceği tahmin etmenin aracı değil de, kozmik düzenin kurallarını keşfetmek için bir vasıta olarak görülmüştür.

Astrolojinin kaderciliğine karşı çıkarak, insanın kendi kaderinin efendisi olduğuna inancını ilan eden az sayıda hümanist de mevcuttu. Fakat herkes, ebedi gerçekleri gizlediği düşünülen antik gizemlerin cazibesine eninde sonunda kapılmaktaydı.

10.47 Ağaç baskı resim, *Hypnerotomachia Poliphili*, Venedik, 1499.



Bunlara Dominiken keşişi Francesco Colonna tarafından yazılan ve güzel ağaç baskı resimlerle süslenerek Venedik'te 1460 yılında yayımlanan *Hypnerotomachia Poliphili* (Poliphili'nun Rüyasındaki Aşk Kavgası) adlı eserde romantik alegoriyle kayda değer bir edebi ve sanatsal ifade verilir (**10.47**). Karanlık bir obskürantist metnin, daha önce benzeri görülmemiş berraklıktaki tipografi ve formları birkaç çizgiyle tanımlanmış resimlerle birleşimi, dönemin karakteristik özelliğidir.

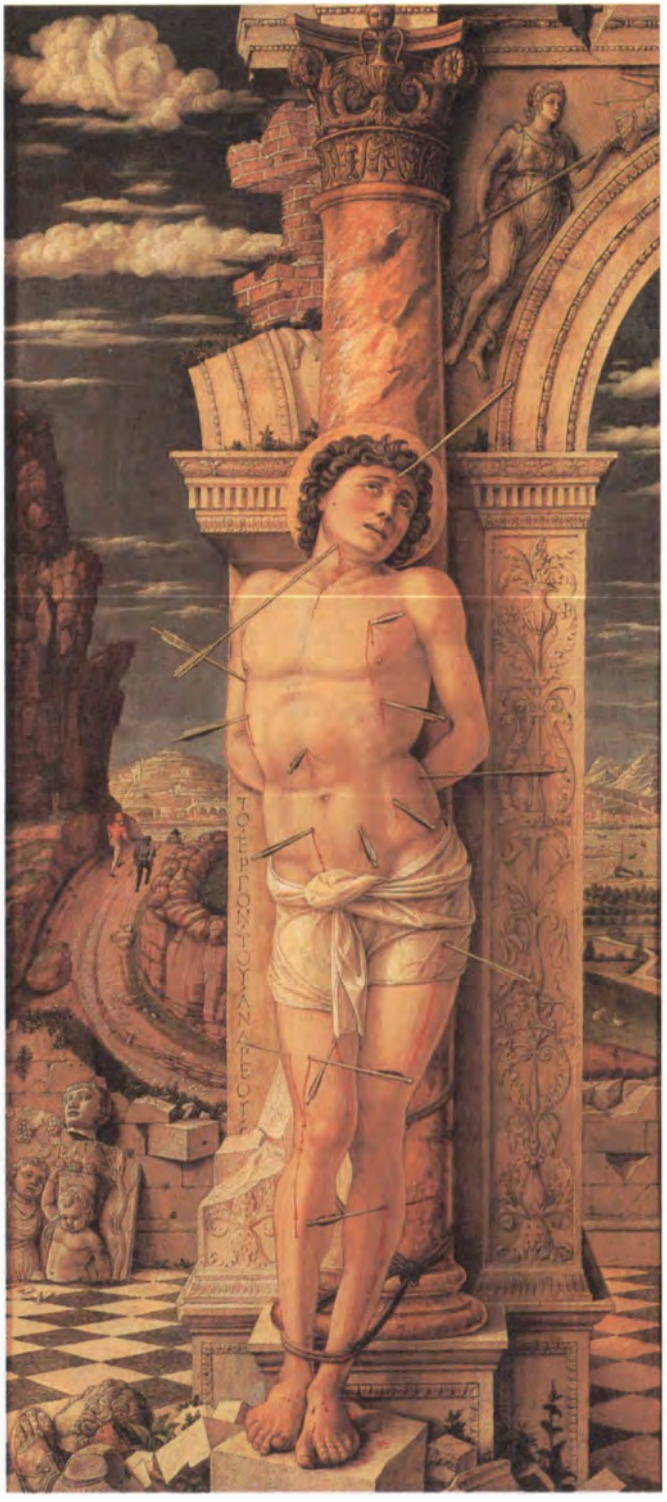
Avrupa'da ilk defa on beşinci yüzyıl ortalarında geliştirilen (gerçi 400 yıl kadar önce Çin'de keşfedilmişti) takıp-çıkarılabilen harflerle baskı sanatı, başlangıçta dini metinlerin çoğaltılmasında kullanıldı ve bu metinler yüzyıllarca matbaaların değişmez ürünleri olarak kaldı. Johannes Gutenberg tarafından 1455'te Mainz'da basılan Kitab-ı Mukaddes belli başlı ilk eserdi. İlk baskı kitaplar, elyazmalarının yerine geçen eserler olarak düşünülür ve birçok matbaacı, fasılların başındaki büyük harfleri işlemeleri için minyatürcülere yer bırakırdı. Yüzyıl sonunda Aldus Manutius, matbaasını Venedik'te kurup ilk doğru Yunanca metinleri ve Latin yazarların güvenilir baskılarını, ayrıca *Hypnerotomachia* gibi ilginç eserleri basana kadar hümanistler (bazıları bu yeni keşfe hoş gözle bakmıyordu) ile matbaacılar birbirlerine pek etkide bulunmamışlardı. Matbaacılık, ileride dönüşüme uğratacağı Avrupa fikir hayatı üzerinde o andan itibaren etki göstermeye başlamıştır.

VENEDİK SENTEZİ

Mantegna ve Bellini

Aziz Sebastian'ın Andrea Mantegna tarafından (y. 1431–1506) 1460 civarında yapılmış küçük bir resmi, geçen kırk yılın İtalyan sanatında zamanla belirmiş karakteristik özelliklerinden birçoğunu vurgulamaktadır – perspektif aracılığıyla mekânsal açıklık, natüralist manzaralı arka plan, antik dönem mimari ve süsleme motifleri ile uyumlu oranlarda idealize edilmiş, neredeyse çıplak bir insan (**10.48**). Ressamın Klasik biçime yatkınlığını vurgulamak istercesine, azizin sağ dirseğinin altı Yunanca imzalanmıştır. Diocletian'ın imparatorluk muhafız alayında subaylık yaparken Hıristiyanlığa dönmüş ve okla vurularak ölüme mahkûm edilmiş Aziz Sebastian'ın hikâyesi, antik dönem çevresinde resmedilmesine haklılık kazandırmaktadır.

Sanatı ağırlıkla Gotik kalmasına rağmen Mantegna, İtalya'da –hatta Avrupa'da da– hümanist çalışmaların ana merkezini teşkil eden Padova'da üniversite eğitimi gördü. Tam çıraklığını tamamladığı sırada Donatello, Padova'ya Gattamelata anıtını ve San Antonio Kilisesi altarının Klasik tarzda rölyeflerini (bkz. s. 434) yapmaya gelmişti. Mantegna, daha sonraları Venedik'te ressam –Klasik dönem eserlerine dair desenleri (Louvre ve British Museum) arkeolojik doğrulukları ve kavrayışlarıyla dikkat çeken– Jacopo Bellini'nin (y. 1440-70/71) kızıyla evlendi. Bu tarihte antik heykelciliğe şahit olmak için –on üçüncü yüzyıl başından 1460 yılına kadar büyük kısmı Venedik'in egemenliğindeki Yunanistan'la yakın teması olan– İtalyan şehri Venedik'ten daha uygun bir yer bulunamazdı. MS birinci yüzyıldan kalma dört adet bronz at San Marco'nun ön yüzünde durmakta ve diğer antik Yunan veya Helenistik bronz heykelleri eritilerek top dökmek için bile olsa şehre getirilmekteydi. Benzer şekilde mermer yontular da burada görülebilmekteydi. Tüm bu antikite, Mantegna üzerinde derin bir iz bırakmış olmalıdır.



10.48 Andrea Mantegna, *Aziz Sebastian*, y. 1460. Pano üzerine yağlıboya, 68 × 30 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

Bu sebeple Yunan ve Roma heykeline, döneminin diğer sanatçılarından çok daha yakın bir resim üslubunu erken tarihlerde geliştirmeye başladı.

Vasari yazılarında Mantegna için şu sözleri kullanmıştır: "Her zaman antik heykellerin doğadaki her şeyden daha mükemmel ve güzel olduğu fikrini korumuştur. Antikite ustaları tek bir şahısta nadiren bulunabilecek mükemmel yönleri tek bir figürde birleştirmiş ve böylece eşsiz güzellikte tekil figürler yaratmıştır." İdealleştirmeye dair bu tür tavizsiz ifadelerde bulunmuş olup olmadığına bakılmaksızın, Mantegna'nın yukarıdaki sözleri *Aziz Sebastian* için geçerlidir. Genç Azizin sert ve pürüzsüz mermerden yontulmuşa benzeyen bedeni bir Korint sütununa yaslanmaktadır (Vitruvius'un mimari ve bedensel oranlar arasındaki denge düşüncesine imada bulunur.) Fakat diğer on beşinci yüzyıl dini resimlerinden birçoğundaki gibi bu resimde de pagan dünyası sembolik olarak yıkıntılar içinde gösterilir. Heykel ve rölyef parçaları yerde yatmakta, bina (Roma'daki Septimius Severus Kemerine dayandırılmıştır) çatlamış ve çökmüş haldedir. Bu belirgin tezat diğer taraftan resmin anlamı bakımından elzemdir. Azizin kişileştirdiği Hıristiyanlık, tüm insani kötülükler ve felaketlerin üstündedir. Aziz Sebastian hastaların koruyucusuydu ve özellikle Venedik'te yüzyıl boyunca her on beş yılda bir patlak veren veba (muhtemelen hıyarcıklı veba) salgınlarında yardıma çağrılırdı. Venedik sanatında sıkça belirmesini bu özelliği açıklamaktadır.

Aziz Sebastian, Eski Ahit'te anlatıldığı şekilde hastalıklardan eziyet çeken Eyüp'le birlikte Mantegna'nın kayınbiraderi Giovanni Bellini (y. 1430-1516) tarafından Venedik'teki San Giobbe (Eyüp) hastanesinin yanındaki kilise için resmedilmiş büyük altar panosuna dâhil edilmiştir (**10.49**). Ayrıca bu resimdeki gömme ayaklar ve sütun başlıklarında (sözlüğe bkz.) kıvrak hatlı antik dönem süslemeleri bulunmaktadır. Fakat iki eser arasındaki farklılıklar çarpıcıdır. Bellini'nin kavisli apsis duvarıyla sınırlanmış sığ mekânı, aynı şekilde gerçek görünüşlü; akıcı ve zarif fırça darbeleriyle boyanmış biçimleri de, bir o kadar berraklıkla tanımlanmıştır. Döneminin en büyük Venedikli ressamı Giovanni Bellini erken Rönesans sanatının teknik ve üslup yeniliklerini özümsemiş, on beşinci yüzyılın bahar tazeliğini yeni bir ustalıkla birleştirmiştir. Onun sanatında, ağırlığı belirtmek için heykellere mahsus pozlar, perspektif kısaltımı göstermek için de hatlara artık ihtiyaç duyulmamaktadır.

San Giobbe Altar Panosu'ndaki beşik tonoz Brunelleschi'nin mimarisini anımsatmaktadır. Fakat ortam başka açılardan – Toskana'da nadiren kullanılan değerli mermer taş kakmaları ve Venedik'in yakın geçmişte Konstantinopolis ile sahip olduğu sıkı ilişkilerin hatırası olan kanatlarını açmış Bizans Serafim melekleriyle bezeli altın mozaikli yarım kubbeleriyle– hissedilir şekilde Venedik tarzıdır. Resim on beşinci yüzyılda Fra Angelico ve diğerleri tarafından geliştirilmiş *sacra conversazione* (kutsal sohbet) adı verilen bir türe aittir. Gotik poliptiklerdeki gibi azizler artık birbirlerinden ayrı tutulmamaktadır. Madonna ve Çocuk İsa'nın her iki yanında, resmi olmayan bir grup halinde durmakta; tek bir mekânda sohbet edip kaynaşmaktadırlar. *Sacra conversazione*, azizleri izleyicinin çok daha yakınına getirerek ve "sanki mevcutlarmış gibi" tasvir ederek (bkz. s. 443) dini hiyerarşiyi fazla kullanmadan dini sanata duyulan manevi ihtiyaca çok güzel bir cevap vermiştir. *San Giobbe Altar Panosu*'nun solundaki Aziz Francesco, doğrudan bakmakta ve elinin zarif bir hareketiyle inananları, Meryem'in tahtının altında meleklerin müzik aletlerini çaldıkları semavi âleme katılmaya davet etmektedir. Pozları, ifadeleri ve ayrıca geleneksel sıfatlarıyla ayrılabilen azizlerin her biri bireysellik taşımaktadır. İnsaniyetle fazla bağlantısı olmayan bir hümanizme sahiptirler. Fakat altar panosunun en çarpıcı özelliği ve en

10.49 Giovanni Bellini, *San Giobbe Altar Panosu*, y. 1485. pano üzerine yağlıboya, 4,67 × 2,54 m. Akademi Galerisi, Venedik



büyük yeniliği rengidir – sırf Meryem'in mavi taş rengi kıyafeti veya müzisyen meleklerin giydiği yanardönerli ipek giysiler değil eserin bütünü bir renk uyumu yaratmaktadır. Renklerden oluşturulmuş biçimler, âdeta birbirleriyle kaynaşmakta; üzerlerine düşen ışık ise bu dünyaya ait olmayan solgun bir huzme değil, kendiliğinden parıldayan bir renktir. Bellini'nin Floransa'da keşfedilmiş perspektif kutusunun sıkıca bağlı kapağını açarak Venedik güneşinin gerçek parlaklığını resme soktuğu ve "atmosferi" tanıttığı, bu başarıyı da yağlıboyanın mümkün kıldığı söylenebilir. Bellini bu anlamda Felemenk ve Floransa yeniliklerini kaynaştırmıştır. Fakat bu, sırf teknik bir başarı da değildi. Yumuşak Venedik lehçesiyle yeni bir sanat dili yaratmış, bu dil de hızla şehirdeki diğer ressamlar tarafından benimsenmiş, yetmişine eriştiği dönemlerdeki eserlerinde bu dili artan bir akıcılık ve ustalıkla inceliğe kavuşturmuştu. Madonna resimleri, kış mevsiminin insanı canlandıran güneş ışığında yıkanan, soğuk havalarda ilkbaharın müjdesini veren kırlarda resmedilmiş en şiirsel dini resimler arasında sayılır ve Meryem Ana'nın tevazu ve gururunu hem de ibadet edenlerin Yaratılış'ın güzelliğine ve Enkarnasyon'un mucizesine hayranlığını ifade eder. *Çayırdaki Meryem*'de (**10.50**) kır manzarası, sadece bir arka zemin olmaktan çıkıp, tüm imgenin elzem bir parçası haline gelmiştir; kendilerini ayrı tutmadan başatlıklarını koruyan ana figürlerin ruh halini yansıtmakta ve sükûnet içinde düşüncelere daldıklarını hissettirmektedir. Gerçekten de figürler, burada manzaranın bir parçası haline gelirler. Bellini, yaklaşık 80 yaşına geldiği 1506'da, Albrecht Dürer'in andığı gibi hâlâ "yüce usta" idi.

Giovanni'nin ağabeyi Gentile Bellini (1429–1507), dini tasvirlerden çok tarihi sahneleri işleyen, yaşadığı dönemde aynı derecede seçkin bir ressamdı. Venedik'te bir sanatçıya verilen en önemli görev olan, –Gentile da Fabriano ve diğer ustaların Dükler Sarayının ana konsey odasındaki o sıralarda modası geçmiş– Uluslararası Gotik üsluptaki (bkz. s. 411) bozulmuş fresklerini yenilenmesi işini 1474'te aldı. Bu görevi, tuval üzerine resimlediği Venedik tarihinden sahnelerle yerine getirdi; bunu yaparken de 1577'de çıkan yangınla tümü tahrip olmasına rağmen yeni ve Venedik'e özgü anlatımlı bir resim üslubunu başlattı. Binalar, figürler ve hatta en küçük objeler, ampirik bir gerçekçilikle ve Felemenk ressamlarının titizliğiyle

10.50 Giovanni Bellini, *Çayırdaki Madonna*, y. 1505. Kanvas üzerine yağlıboya (panodan aktarma), 67 × 86 cm. Ulusal Galeri, Londra.







10.51
ÜSTTE Gentile Bellini, *San Marco Meydanında geçit töreni*, 1496. Kanvas üzerine tempera, 3,67 × 7,45 m. Akademi Galerisi, Venedik.

10.52
SOLDA Vittore Carpaccio, *Meczup Adamın Grado Patriği Tarafından İyileştirilmesi*, 1494. Kanvas üzerine yağlıboya, 3,65 × 3,89 m. Akademi Galerisi, Venedik.

çizilmekte ancak saplantı derecesinde sembollere yer verilmemekte, Floransa ressamlarınca oluşturulan rasyonel mekânlara yerleştirilmekte, öte yandan dikkati ana konuya yoğunlaştırmak için bazen perspektifte aşırı ısrarcı olunmamaktaydı.

Takip eden otuz yıl içinde Venedik'te "görgü tanığı üslubu" denilerek yerinde bir terim verilen birçok resim yapıldı. Bunlar *Scuole* (kelime anlamı okul olmakla birlikte Venediklilerin dilinde benzersiz bir anlamda kullanılmaktaydı) adı verilen, o dönemde şehrin en faal sanat hamisi konumundaki dini kardeşlik örgütlerinin binaları için sipariş edilmekteydi. Örneğin Scuola di San Giovanni Evangelista için Gentile Bellini üç resim yapmıştır. Bunlardan biri, San Marco Meydanındaki San Marco Kilisesinin (9.16) Bizans mozaikleriyle kaplı ancak sonradan değiştirilen ön cephesinin ışıldadığı tören alayına ilişkindir (**10.51**). Bir sonraki kuşak sanatçılarından ve bu üslubun en yetenekli uygulayıcılarından Vittore Carpaccio (y. 1460–1526) yine Scuola için 1494'te Rialto ve Büyük Kanal üzerindeki ahşap köprünün manzarasını içeren *Meczup Adamın İyileştirilmesi*'ni yapmıştır (**10.52**). İlk bakışta bu resimler hareketli şehir manzaralarından başka bir şeye benzemez. Fakat daha yüksek bir amaçları vardır. Hepsi de Scuola'nın en değerli varlığı olan İsa'nın haçında bir röliğin geçen yüzyıl boyunca gerçekleştirdiği mucizeleri anar. Aslına bakılırsa anmaktan çok daha fazlasını yapıp, bu röliğin "neredeyse sayısız mucizeleri" hakkında çeşitli yazılı belgeleri destekleyerek bir "görgü tanığı" gibi şahitlikte bulunurlar. Gentile Bellini, röliğin taşındığı Aziz Marco Günü geçit törenini göstermiş; başı açık bir adam tören sırasında eğilerek huşu içinde dua ettiğinde uzaklardaki Brescia şehrinde bulunan oğlunun çatlamış kafatası o anda iyileşmiştir. Carpaccio, resminin sol tarafındaki locada "meczup" yani aklını kaçırmış bir adamın röliğin varlığıyla iyileşmesini göstermiştir. Bunlar, röliğin Gerçek Haç'ın bir parçası olarak otantikliğine şahitlik eden mucizeler arasındaydı. Carpaccio tarafından bu mucizelerin aslına sadakatle yansıtılan ayrıntıları da mucizeler hakkındaki hikâyeleri güçlendirmeye yaramaktaydı. Ghirlandaio'nun Floransa'daki fresklerinin birinde yer alan Aziz Francesco'nun göklerden belirerek ölü bir çocuğu hayata döndürmesi gibi doğaüstü görüntüler burada yoktur (10.41). Vurgu, hümanistler dâhil hiç kimsenin mucizevi olayların meydana gelmesi imkânından kuşku duymadığı zamanlarda Venedik'in inançlı fakat işini bilen tüccarlarının günlük hayatları üzerinedir.

ULUSLARARASI HÜMANİZM

On beşinci yüzyılın son onyıllarında İtalyan etkisi ağır ağır Alplerin kuzeyinden Avrupa'ya nüfuz etmeye başladı. Macaristan kralı Matthias Corvinus (1458–90) Verrocchio'nun mermer rölyefleri dâhil Rönesans sanat eserleri edinmekle kalmamış; saraylarını, Toskana usulüyle inşa ettirmek için İtalyan mimarları ve mermerden yontulmuş çeşmeler ve fresklerle (bunlardan sadece bazı parçalar günümüze kalmıştır) süslemek için de İtalyan heykeltıraşları ve ressamlarını çalıştırmıştı. On altıncı yüzyıldan önce, böylesine şiddetli İtalyan zevkine sahip olunması alışılmış bir durum değildi. Bunun sebebi, muhtemelen Napoli kralının kızı ve Faenza veya Deruta'da alegorilerle resmedilmiş çarpıcı bir mayolika masa takımında arması, kendi armasının yanında duran eşi yüzündendi (**10.53**). Fakat Budapeşte'deki küçük Rönesans sarayı o tarihte tümüyle bir istisna teşkil etmekteydi.



10.53 ÜSTTE Mayolika masa, Deruta veya Faenza, y. 1476. Victoria ve Albert Müzesi, Londra.



10.54 SAĞDA Virgil'in 1495'teki Venedik baskısından baş harf.

Yeni üslup, ilk defa Klasik metinlerin minyatürlü elyazmaları, mitolojik konuların gravürleri, basılı kitaplar ve esas olarak hümanistlerle aralarındaki kişisel temasın yardımıyla kıtaya taşındı. İtalya'da basılmış bir kitabın okuyucusu, sayfalarda ağaç baskıyla yapılmış çok sayıdaki baş harfin filizlenen taze akantus yapraklarının arasında gezinen çıplak *putti*'ye (sözlüğe bkz.) gözünün kaydığını fark edebilirdi (**10.54**). Bu küçük figürler, İtalyan resimleri ve heykelleri Kuzey Avrupa'ya erişmeden çok önce Rönesansın görsel dili arasında içten içe bir bağlantı kurmuşlardı.

Dürer

Albrecht Dürer (1471–1528) on beşinci yüzyılda İtalyan Rönesansının eşiti bir üslubu kuzeyde uluslararası hümanizm bağlamı içinde oluşturdu. Çoğu Floransalı sanatçı gibi o da hayatına (babasının atölyesinde) kuyumculukla başlamıştı. Ancak çıraklığını aynı zamanda ağaç baskılar yapan Nürnbergli bir ressamın yanında tamamladı ve Ren bölgesinde kalfa olarak dolaştıktan sonra Basel'de kitap resimleme işinde çalıştı. Hümanist kitap yayıncılığının o dönemde en önemli merkezi

BAĞLAM

Bellini ve Carpaccio

RÖNESANS VENEDİK'İNDE KURUMSAL HAMİLİK

Gentile Bellini ve Vittore Carpaccio'nun resim (10.51, 10.52) yaptıkları Scuola di San Giovanni Evangelista, Venedik'teki beş ana dini kardeşlik örgütünden biriydi. Scuole Grandi adı verilen bu kardeşlik, törenlerde kendilerini kırbaçlayan halktan kişiler tarafından on üçüncü yüzyılda kurulmuştu. Şehirde on beşinci yüzyıl sonlarında Scuole Piccoli adı verilen 200'den fazla bu tür kardeşlik örgütü mevcuttu. Kilise kurumu dışında ibadet için kurulmuş olan grupların çoğunluğu kadınları eşit üye kabul etmekte ve bazıları; hasta, fakir ve yaşlılar için karşılıklı yardım derneklerine dönüşmekteydiler. Bir kısmı geniş çapta hayırseverlik işi yaparken birkaçı da hastaneler ve yaşlı evleri kurmuşlardı. Katolik ülkelerde o zamanlarda ve şimdi de elbette halktan kişilerin kardeşlik örgütleri mevcuttur. Fakat Scuole, Venedik'in sosyal yapısının bir parçası olan ayırıcı özellik ve işlevlere sahipti. Scuole Grandi'nin üyeleri sosyal bakımdan karışıktı. Venedik katı denebilecek bir oligarşiydi. Farklı sosyal kesimlerin en azından teorik olarak eşit şartlarda bir araya gelebilecekleri tek yer Scuole kurumlarıydı. Üyeleri eski ailelerden gelen, Büyük Konseyde sandalyelerini miras almış ve kendi aralarında Dük, senatörler ve devlet görevlilerini seçen "soyluları" içermekteydi; "vatandaşlar" Venedik'te uzun zamandır yaşayan, genellikle zengin fakat hükümette oy sahibi olmayan kişilerdi; son olarak da toplam nüfusunun yüzde 85'ini teşkil eden daha alt sınıftan beden işçileri, esnaf ve diğerleri gelmekteydi. Scuola di San Giovanni Evangelista'nın 1482'de üyeleri arasında "soylular", armatörler ve altın ve ipek tüccarları yanında bir kitapçı, bir manav, bir berber ve alt sınıflardan birileri dâhildi. Tüm üyeler yüksek davranış standartlarını korumaya aynı şekilde yemin etmekteydi. Kötü şöhret edinenler atılmaktaydı. Devlet, Scuole'yi ahlakın korunmasında muhafızlık yaptığı için memnuniyetle karşılamış ancak aynı zamanda siyasi hırs sahibi soyluların iktidar zemini veya halk hoşnutsuzluklarının merkezi haline gelmelerini önlemek için önlemler almış; seçtikleri yönetici birimlerinin "vatandaşlarla" sınırlı kalması, dolayısıyla hem soyluları hem de alt sınıflardan kişileri içermemesi için düzenlemeler getirmiştir.

Scuole'ye yapılan bağışlar, zaman içinde etkileyici binalar inşa ettirmelerine ve cömertçe süslemelerine imkân tanımıştır. Anlatımlı resimler, yöneticiler tarafından beğenilmiş olup; Gentile Bellini ve Carpaccio'dan sipariş ettikleri başlı başına önemli eserler olmakla kalmayıp, bu alışılmadık kurumsal hamiliğin ürünlerini teşkil ettikleri için dikkat çekicidirler. Zira yönetici birimler sadece sanatçıları değil, resmedilecek konuları da seçmiş ve işlerini denetlemek üzere komiteler tayin etmişlerdir. Carpaccio, üç Scuole için eksiksiz hikâye serileri resmetmiştir. Bunlardan sadece biri, Scuola di San Giorgio degli Schiavoni (Venedik gemilerinde mürettebatlık yapan Dalmaçyalıların kardeşliği) için yapılan, hâlâ sipariş edildiği binada varlığını sürdürmektedir (**10.55**). Bu kurumsal hamilik girişimlerinin arkasındaki saikler acaba neydi? Her şeyden önce bunlar, fakirlere sadaka vermek veya altar önünde mum yakmak gibi dindarlık faaliyetleriydi. Fakat ısmarladıkları hikâyelerin, mucizelerin ve diğer dini olayların gerçekliğinin görsel şahitlikleri kadar Venedik hayatını anlatan "görgü tanıklıkları" olmaları da mı hedeflenmişti? Veya bir şekilde yönetim birimlerinin Venedikli "vatandaşları" olarak günlük gerçeklikler ve hayatın olmasını arzu ve ümit etme şeklini mi ortaya koymaktaydılar? Bu soruların cevabı sadece tarihi açıdan değil, günümüz toplumlarında hikâyenin rolü hakkında bildiklerimiz göz önüne alındığında da ilginçtir. Görünüşte sırf eğlence amaçlı –hayvan masalları, tiyatro oyunları, TV pembe dizileri veya çizgi filmler– hikâyeler çoğu zaman günlük hayatın muğlaklıklarını anlaşılır ve kabul edilir hale getirme, gerçek dünyanın tutarsızlıklarını yoluna koyma işlevi görürler. Günlük hayatın büyük ölçüde bağlantısız ve dağınık olaylarına bir tertip ve tutarlılık, bazen de ahlaki bir boyut katarlar. Bu hikâye silsilelerinin hayatı olduğu gibi yansıtmayı hedeflediği ihtimalini saf dışı bırakacak kadar on beşinci yüzyıl sonları ve on altıncı yüzyıl başlarındaki Venedik hakkında bilgimiz bulunuyor. Resimler, Venedik törenlerinin gösterişinin ve halkın hayatı evrelerinin renkli tabloları şeklinde basitçe de anlaşılmamalıdırlar. Bir ölçüye kadar sosyal yapıyı ve şehrin fiziki görünüşünü yansıtmakla beraber günlük hayatın hatta törenlerin bile tarafsız kayıtları değildirler. Venedik hayatının yüzeyinin altında yaşanan tüm çatışmalar ve gerilimler, toplumsal uyumun ve esenliğin mutlu bir resminin sunulması için gizlenmiştir. İşlevleri, siparişi veren müreffeh tüccar sınıfından "vatandaşlar" tarafından tasavvur edildikleri şekilde tüccar devlet idealine övgüler düzmekti.



10.55 Carpaccio'nun resimlerini içeren Scuola di San Giorgio küçük şapeli, Degli Schiavoni, Venedik, y. 1502–7. Resimler başlangıçta ilk kattaki bir toplantı odasındaydı.

olarak belirmeye başlayan Venedik'e 1494'te gitti. Ziyaretinin sebepleri bilinmemekle birlikte, öncelikle sanat eserlerini incelemek ve sanat eğitimini tamamlamak için gitmiş olması muhtemeldir. Yaşamı boyunca dostluğunu sürdürdüğü Willibald Pirckheimer de bu sırada Padova Üniversitesinde klasik eğitimini tamamlamaktaydı. Nürnbergli soylu bir ailenin oğlu olan Pirckheimer aracılığıyla Almanya'da kendilerini sanatçı ve zanaatkârlardan uzak tutan hümanistlerle tanıştı ve temaslarını korudu. Dürer muhtemelen bu çevrelerde, Pollaiuolo ve Mantegna'nın figürlerini antik örtülerle (modern giysilerle değil) giydirdikleri veya çıplak yaptıkları, bu şekilde Klasik konuları Klasik biçimlerle bütünleştirdikleri, kuzeyli sanat eserlerine hiç benzemeyen mitolojik gravürlerle karşılaştı. Bunları kalem ve mürekkeple kopyalamaya girişti ve kısa zamanda öylesine ustalaştı ki serbest çalışma imkânını elde etti. Fakat Nürnberg'e 1495'te döndükten sonra şöhretini Klasik konularla edinmedi. Portreleri dışında biri hariç tüm resimleri dini içeriklidir. Dini düşünce ve duygu yoğunlukları –veya teknik ustalıkları– bakımından güzellikleri hiç aşılamamış baskılarının çoğunluğu da böyledir.

İlk defa on beşinci yüzyıl ortalarında Almanya ve İtalya'da geliştirilen metal plakalardan baskı yapma işi, eski kumaşlardan yapılan kâğıtların kalitesinin geliştirilmesiyle büyük ölçüde kolaylaştırılan iki eski tekniğin –yontulmuş ağaç kalıplarla baskı ile gümüşü kazımayla süsleme– birleştirilmesinin sonucuydu. Bu süreci olgunlaştırmak için Dürer'den daha iyi konumda birisi bulunamazdı ve yaptığı Aziz Eustace'in büyük baskı resmi, sırf teknik bakımından bile mükemmeldir (**10.56**). Daha önce hiçbir gravür bu kadar incelikli gölge ve ton geçişleri, farklı dokular ve âdeta renk katılarak yapılmamıştı. Aziz Eustace'in avlanırken boynuzlarının arasında haç duran bir geyik hayali görüp Hıristiyanlığı kabul etmesi, popüler bir hikâyeydi ve arka planında bir kır manzarası gerektirmekteydi. Dürer'in bu amaçla uyguladığı manzara, bitkileri ve hayvanları kayda geçirmekte benzersiz bakış keskinliğini ve elinin maharetini açığa vurmaktadır – tetikte beklercesine bakan köpekler, arka bacağını dinlenmek için kaldıran at, yerden fışkıran ot kümeleri, hava şartlarının eğip büktüğü ağaç gövdeleri hatta tepenin üstünde dönen kuş sürüleri (biçimlerine bakılırsa kırlangıçtırlar). Dürer, *Aziz Eustace* baskısında Tanrı'nın doğanın güzelliğinde kendini açığa vurması gibi özel bir anlam yüklenen ve böylece azizin mucizevi hayaline evrensel bir geçerlilik kazandıran şeyleri çizmekten zevk almaktaydı. Zira bu, görünen dünyanın olduğu gibi aktarılması değildir.

Kunst –terimin modern anlamında, hem bilgi hem sanatı ifade eden bir kelimedir– "doğanın yapısındadır; onu çıkarabilen, ona sahip olur" diye yazmıştır Dürer. "Hayattan resimlerle zihnini tazelemediği takdirde, hiç kimse hayal gücünden güzel bir tasvir yaratamaz. Buna artık şahsi denemez fakat türeyen, büyüyen ve türünün meyvelerini veren, çalışmayla edinilmiş ve kazanılmış Kunst haline gelmiştir." Desenleri yorulmak bilmez uygulamalarına tanıklık etmektedir; bunlardan 1700'den fazlası günümüze gelmiştir. Leonardo da Vinci (bkz. s. 466) gibi önemli bir örnek dışında, ne kendinden önce ne de çağdaşları arasında bu sayıya erişebilen yoktur. Gözlemlediği her şeyin, yüz veya bedenler dâhil desenini yapmak gibi doymak bilmez bir itki hissetmekteydi.

Kendi portresini yapan sanatçı sayısı birkaçı geçmezken Dürer, üç adet yarım boy portresini (iki tanesi doğal boyutlardadır) ve çeşitli desenlerini yapmıştır. Bunlardan ilki, 13 yaşını henüz bulmamışken iğne uçlu kalemle titizlikle yaptığı, oldukça büyük bir portredir (Albertina, Viyana). Kalfalık yıllarına tarihlenen bir eskiz kâğıdında, aynadan arkaya dalgınca bakan kendi yüzü vardır. Bunun yanında zarif uzun parmaklı sol eli, sanki doğrudan gözlenen gerçeği ile karşılaştırmak üzere bir camdan yansımasını arzu edercesine sağ eli tarafından çizilmek üzere yukarı kaldırılmış durumdadır (**10.57**). Bunun altında düzensiz bir objeyi çeşitli yoğunluklarda kırık dökük çizgilerle belirtme alıştırmaları olarak büzülmüş bir yastık vardır ve kâğıdın arkasında buna benzer başka yastık desenleri bulunur. Aynı tarihlerde sol bacağını iki pozisyonda çizmiştir (British Museum). Dürer'in bu desenleri yapmasının sebebi başka model bulamaması değildi. Otoportresine isminin baş harflerini koymuştur. Çok az sayıda sanatçının, eskizler bir tarafa, en eksiksiz resimlerini bile nadiren imzaladığı bir dönemde bu tavrı, kendisinin ve sanatçı olarak eşsizliğinin son derece bilincinde olduğunu akla getirmektedir.

10.56 Albrecht Dürer, *Aziz Eustace*, 1501. Gravür, 35,5 × 25,9 cm. British Museum, Londra.





10.57 Albrecht Dürer, *otoportre*, 1493. Kâğıt üzerine kalem ve kahverengi mürekkep, 27,6 × 20,2 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Robert Lehman koleksiyonu, 1975).

Dürer statüsüne akıl yoran bir kişiydi. Nürnberg toplumunun üst kesimlerinde başta Willibald Pirckheimer olmak üzere dostları bulunmasına rağmen diğer ressamlarla, marangozlarla, terzilerle vs beraber zanaatkârlar arasında yer almaktaydı. Ressamlara sadece İtalya'da daha fazla saygı gösterilmekteydi. Venedik'ten 1505-7 yıllarındaki ziyaretinin ardından ayrılmak üzereyken Pirckheimer'e yazdığı gibi İtalya'da manzara farklıydı: "Burada beyefendi muamelesi görüyorum." Gerçekten de birkaç yıl sonra tarihte ilk defa resmedilmiş bir otoportrede, kendisini iyi giyimli hatta züppece bir kılık içinde bir beyefendi olarak yansıtmıştır (Prado, Madrid). Fakat bir diğer otoportresi daha da sıradışıdır. Zira burada normal olarak krallar ve İsa için saklı tutulan cepheden poz vermiş, İsa'nın yüz hatlarını kendi çehresiyle bağdaştırmış, kutsal insan pozuna kendi hatlarını uygulamıştır (**10.58**). Bu tutumu kısmen *"Kurtarıcı İsa'nın İzinde"* öğretisinin şekli anlamda yorumlanması olarak açıklanabileceği gibi kısmen de Dürer'in sanatçıların doğuştan yaratıcılık kabiliyetinin, Tanrı'nın yaratıcı gücünden geldiği ve en azından bir dereceye kadar onun parçası olduğu inancıyla açıklanabilir. 1512'de şöyle yazacaktı: "Büyük resim sanatı yüzlerce yıl önce kudretli hükümdarlar tarafından çok itibar görürdü. Hükümdarlar önde gelen sanatçıları zengin eder ve yazılmış olduğu gibi, büyük ustaların Tanrı ile eşit bir tarafının varlığını hissettikleri için onlara farklı muamele ederlerdi. Zira iyi ressamlar figürlerle doludur ve sonsuza kadar yaşıyor olsalardı, Platon'un bahsettiği içsel idea'lardan daima yeni bir şeyi dışarı vururlardı."

Platon'a yapılan atıf Floransalı hümanistleri akla getirmektedir, fakat Dürer'in tutumu özü bakımından farklıdır. Onu meşgul eden konu, Platon'un idea kuramından ziyade sanatçılara Tanrı tarafından verilen yaratma gücüydü.

Yaşamının sonlarına doğru şöyle yazmıştır: "Gerçeği dile getirdiğim bu garip lisanı sadece muktedir sanatçılar anlayabilecektir: İnsan kalemiyle yarım bir kâğıdın üstüne bir gün bir şey çizer veya küçük bir ağaç parçasının üstüne küçük bir demirle bir şeyler kazır ve bu yaptığı şey başka birinin bir yıl boyunca yorulmadan çalışarak ortaya çıkarttığı büyük bir eserden daha iyidir. İşte bu istidat mucizevidir. Zira Tanrı bu öğrenme, iyi bir şey yapma yeteneğini kendi zamanında eşi bulunmayan, kendisinden önce onun gibisi uzun zamandır yaşamamış ve ondan sonra da kısa zamanda gelmeyecek tek bir kişiye verir." İtalyan Rönesansı, on beşinci yüzyıl sonunda antik formların canlandırılmasından çok daha fazlasını başararak sanatta büyük bir devrime yol açmıştır. Bu devrim olmasaydı, bireyin değerine dair inancı dile getiren yukarıdaki bu önemli beyanda muhtemelen bulunulamazdı.

10.58 Albrecht Dürer, *otoportre*, 1500. Pano üzerine yağlıboya, 67 × 49 cm. Alte Pinakothek, Münih.





ON BİRİNCİ BÖLÜM

Avrupa'da On Altıncı Yüzyıl

On altıncı yüzyıl sanat tarihinin en öne çıkan özelliği, sanatçılara ilk defa dönemin büyük insanları arasında yer verilmesidir. Bu yüzyıla, başka yönlerden de sıradışı bir kişi olan Dürer dışında tümü İtalyan birkaç sanatçı hükmetti. Bu sanatçıların şöhretleri ve nüfuzları, meslek hayatları hakkında yayımlanan anlatımlarla ve basılan gravürlerleriyle uluslararası çapta yayıldı. Eserlerinin örneklerine sahip olmak için birbirleriyle rekabet eden papalar, imparatorlar ve prensler tarafından göklere çıkarıldılar. Sanatçılar, daha önce hiç bu kadar yaygın ve yüceltilmiş bir itibar görmemişlerdi.

Mimarlık, resim ve heykelin zanaat dalları değil de liberal sanatlar olduğu düşüncesinin kaynağı esas olarak Alberti'ydi (bkz. s. 431). Ancak Alberti öncelikle bir yazardı. Onun için görsel sanat bilgisi ve (kesinlikle meslek olarak yapılmayan) uygulaması, "evrensel insan"ın becerileri arasındaydı. Şimdi ise Leonardo'yla birlikte sanatçı "evrensel insan" haline gelmişti. Sanatçı kelimesinin anlamındaki bu kayma çok önemlidir. Leonardo da Vinci (1452– 1519) bir bilim insanı ve cesur bir deneysel düşünür, Michelangelo (1475–1564) önemli bir şairdi. Mamafih ün kazanmak için başka iddiaları olmayan Raffaello (1483-1520) ve Tiziano (yak. 1490-1576) ile birlikte göklere çıkarılmalarının sebebi büyük sanatçı kişilikleriydi. Yüksek başarıları, on dokuzuncu yüzyıla kadar Batı sanatını onların gölgesi altında tutmuştur.

Öte yandan tarih açısından on altıncı yüzyılın asıl olayı büyük dini reform hareketiydi. Bireyin vicdanını ahlaki otorite olarak yerleştiren Protestan Reformasyonu sadece Katolik Kilisesinin öğretilerini ve uygulamalarını değil, görsel sanatlar dâhil Avrupa kültürünün temelinde yatan varsayım ve geleneklerin de doğruluğunu sorgulamaya başladı. Matbaanın

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1501–3 Michelangelo, *Davud* (11.25)	**1503** II. Julius'un papa seçilmesi
yak. 1505 Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* (11.3)	**1507** San Pietro'nun yeniden inşasısına yönelik endüljans
1508–12 Michelangelo, Sistine Şapelinin tavanı (11.29; 30)	**1509** Saatin keşfi (Almanya)
1509–11 Raffaello, Stanza (11.19)	**1515** I. François Fransa Kralı
yak. 1510–15 Grünewald, *Isenheim Altar Panosu* (11.5)	**1516** Ariosto, Çılgın *Orlando*
1516–18 Tiziano, *Meryem'in Göğe Yükselişi* (11.45)	**1517** Martin Luther'in endüljanslara karşı protestosu
	1519 V. Karl'ın Kutsal Roma İmparatoru seçilmesi
1519–34 Michelangelo, Medici Şapeli (11.34)	**1520** Luther'in aforoz edilmesi
	1522 Dünyanın çevresinin ilk defa gemiyle dolaşılması
	1524–6 Almanya'da köylülerin savaşı
	1527 Roma'nın Alman ve İspanyol paralı askerleri tarafından yağmalanması
yak. 1523 Holbein, *Erasmus* (11.7)	**1528** Castiglione, *Saray Nediminin Kitabı*
1526 Dürer, *Dört Havari* (11.10)	**1532** Jean Calvin'in Paris'te Reformasyon çalışmalarına başlaması
yak. 1532 Correggio, *Danae* (11.56)	**1534** Cizvit tarikatının kuruluşu. İngiltere Kilisesinin Roma'dan bağımsızlığını ilan edişi.
	1541 Calvin'in Cenevre'de kilise kurması
yak. 1535 Parmigianino, *Uzun Boyunlu Madonna* (11.58)	**1545** Trent Konsili'nin başlaması (sona erişi 1563)
1543 Tiziano, *Papa III. Paolo* (11.46)	**1550** Pierre de Ronsard, *Odes.* Vasari, *Ressamların Hayatları*
1546–64 Michelangelo, *San Pietro* (11.38)	**1558** I. Elizabeth İngiltere Kraliçesi
	1566 İspanya Felemenk'inde ayaklanma
1565 Tintoretto, Çarmıh (11.49). Bruegel, *Hasat Zamanı* (11.65)	**1572** Protestanların Paris'te Aziz Bartholomeus Günü'nde katledilmesi
1567–9 Palladio, Villa Rotunda inşaatının başlatılması (11.53)	**1596** Shakespeare, *Bir Yaz Gecesi Rüyası*
1573–5 Giovanni Bologna, *Apollo* (11.63)	**1598** Nantes Buyruğu'nun Fransa'daki Protestanlara hoşgörü tanıması
yak. 1597–1604 El Greco, *Diriliş* (11.70)	

keşfi, Reformcuların yazılarının geniş çevrelere hızla yayılmasına imkân sağladığı için yeni düşüncelerin yayılmasında başlıca araç oldu.

Başka şartlar altında teologlar arasında küçük bir ihtilaf veya yerel bir mezhebin sapkınlığı (İngiltere'de John Wycliff ve Bohemya'da Jan Hus'un on dördüncü yüzyıl sonu ve on beşinci yüzyıl başlarında yönettikleri gibi) olarak kalabilecek bir mesele, her aklı çalışan Hıristiyan'ın tavır almak zorunda kaldığı uluslararası bir konu haline geldi. Martin Luther'in (1483–1546) küçük Alman şehri Wittenberg'de ilk protestosunu 1517'de başlatmasından on yıl sonra Batı Hıristiyanlığı bir daha tamir edilemez biçimde bölündü.

Protestan Reformasyonu, kökeni daha önceki dönemlere uzanan inançları kutuplaştırmıştır. On beşinci yüzyıl hümanistleri, bireyin önemini yüceltmişlerdi. Onlar Ortaçağ teolojisinin Aristotelesçiliğine şüpheyle bakar, kutsal yazıları Klasik bilginlerin araçlarıyla tetkik ederlerdi. "Luther'in çatlattığı yumurtanın sahibinin" Rotterdamlı örnek hümanist Desiderius Erasmus (1466–1536) olduğu da söylenmiştir. Ancak dini düşüncede de Norwichli Julian'ın yazdığı İlahi Aşkın Vahiyleri gibi şahsi, hissi ve dogmadan uzak yazılara ilham veren farklı ve tamamlayıcı eğilimler vardı. Bu eğilimler *Devotio Moderna* – yani yeni dindarlık – adı verilen daha az yoğunlukta bir inanç şeklinde ifadesini bulmaktaydı. Felemenk'te ve Kuzey Almanya'da özel mülkiyeti reddederek manastır yemini etmeden komün hayatı yaşayan dindar halk grupları niteliğindeki Ortak Yaşam Biraderleri de bu eğilimleri güçlendiriyordu. Kılavuzları, dünyevi işlere ve fikirlere karşı dindarlığı esas alan, teolojik inceliklerle karmaşıklaşmamış ve Ortaçağın popüler azizleri, rölikler ve hac ziyareti kültlerinin ağırlığını taşımayan *Kurtarıcı İsa'nın İzinde* (yazarı muhtemelen Thomas à Kempis, ö. 1471) isimli eserdi. İlk baskısı 1472 yılında yayımlanan kitap, 1500 yılından önce 20 baskı daha yapmış ve on altıncı yüzyıl başlarında Latince, Fransızca, Almanca ve İngilizce çevirileri mütemadiyen yayımlanmıştı. Aynı sıralarda yerel dillerde çevirileri çoğalan Kitab-ı Mukaddes kadar etkili olması muhtemeldir. İsa Cemiyeti'nin kurucusu Aziz Ignatius Loyola'nın (yak. 1491–1556) hayranlık duyduğu *Kurtarıcı İsa'nın İzinde,* Roma Kilisesinde bir reform hareketine tanıklık etmekteydi. Bu hareket on altıncı yüzyıl başlarında güç kazanarak Karşı-Reformasyonun kendi kendini dönüştürücü gücü haline gelecekti.

Kendisi de *Kurtarıcı İsa'nın İzinde*'ye hayranlık duyanlardan olan Luther, buna karşın aksi yönde bir eğilimi takip etmiştir. Kilise hiyerarşisine düşmanlığı ve rahip tarzı tefekkür ile dış görünüşleri reddedişi, daha doğrudan ve şahsi bir din anlayışıyla birleştirerek, inanca dayanan yeni ve farklı meşrulaştırıcı bir teoloji geliştirdi. Protestanların Katoliklerden ayrıldıkları ana öğreti buydu. Bu teoloji neyin doğru neyin yanlış olduğuna karar vermenin ağırlığını kişinin vicdanına bırakıyordu.

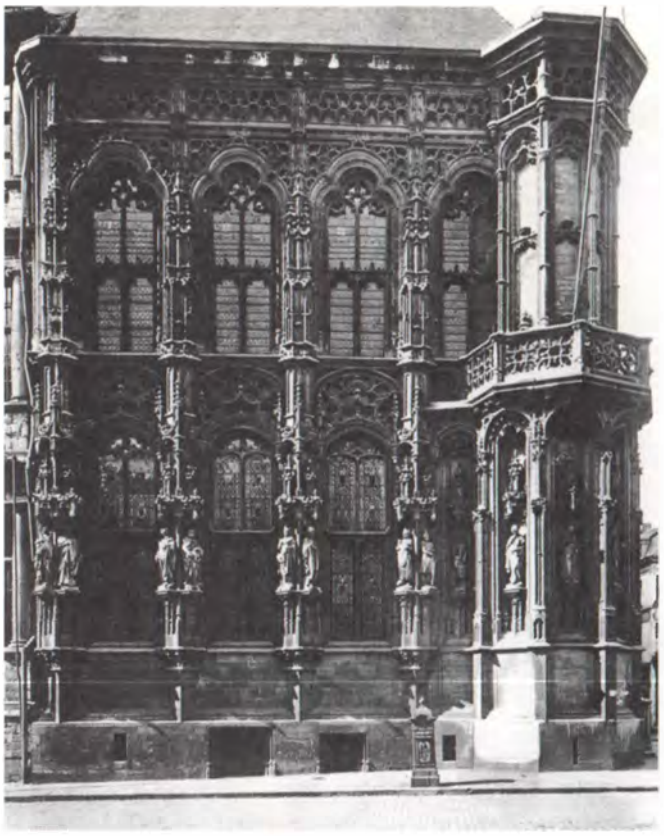
Görsel sanatlar söz konusu olduğundan hümanizm, *Devotio moderna* ve sonraları da Karşı-Reformasyon, Protestanlıktan daha olumlu bir etki yaratmıştır. Luther, ilk protestosunu, San Pietro'nun yeniden inşası amacıyla para bulmak için başlatılan endüljans satışına karşı yükseltti (bkz. s. 484). "Papa fakir dindarların parası yerine kendi cebinden ödeyerek Aziz Petrus için tek bir bazilika inşa edemez mi" diye sormuştur. Öte yandan, resim ve heykele düşman olmaktan ziyade ilgisizdi ve dini tasvirlerin hem tahribine hem de bunlara saygı gösterilmesine karşı çıkmaktaydı. Luther ikonakırıcılığı teşvik etmedi. "Tasvirlerin tahribi işine ilk önce onları kalbimden çekip çıkararak yaklaştım" diye 1525'te yazmıştır; "zira artık kalbinizde değillerse, gözle görülseler bile zarar veremezler." Çarmıhlar ve azizlerin görüntüleri "sadece hatıra veya şahadet olarak takdire şayandır ve saygı gösterilmelidir" hükmünde bulunmaktaydı. Fakat başta Protestan dünyasına yüzyıl ortasından itibaren hâkim olan Jean Calvin (1509-64) olmak üzere, bunlara puta tapıcılık ve günahkârlık olarak bakan daha aşırı uçta Protestanlar vardı. Her şeye rağmen Protestanlık Calvin'in yaşamı sırasında büyük sanat eserlerine ilham vermekten geri kalmamıştır (11.9, 11.10).

REFORM VE KUZEYDE ERKEN ON ALTINCI YÜZYIL SANATI

İtalyan Rönesans sanatının biçimleri, motifleri ve teknikleri inanılmaz bir hızla yayılmasına rağmen, daha önce gördüğümüz gibi (s. 453) Kuzey Avrupa'da ancak zamanla kabul görmüşlerdir. On altıncı yüzyılın ilk çeyreğinde, bu

11.1 Pietro Torrigiano, VII. Henry'nin mezarı, 1512–18. Yaklaşık doğal ölçülerde altın varaklı bronz figürler. Westminster Abbey, Londra.





11.2 Belediye Binası, Ghent, Belçika, inşaatın başlatılması 1518.

yeni üslup hâlâ canlılığını koruyan Gotik üslupla birlikte var olmuştur. VII. Henry ile kraliçesinin Londra Westminster Abbey'deki mezarı, iyi bir örnek teşkil eder (**11.1**).

İngiltere'de 30 yıl süren iç savaştan sonra kraliyetin gücünü tekrar tesis etmiş olan Tudor hanedanının kurucusunu anmak için dikkat çekici bir anıta ihtiyaç vardı ve oğlu VIII. Henry, bu amaçla bir heykeltıraş bulmak için İtalya'ya yöneldi. Sipariş, Donatello'nun talebesi Bertoldo di Giovanni'nin yanında çalışan (bkz. s. 434) Michelangelo'nun öğrencilik arkadaşlarından (bir kavgada burnunu kırmıştı) Floransalı Pietro Torrigiano'ya (1472–1528) verildi. Yarattığı mezar, çıplak *putti*'ler ve lahdi çevreleyen zarif Klasik gömme ayaklarla köşelerde oturan, ufak Floransalı çehreli melekler ve kontrollü bir natüralizmle model verilmiş kral ile kraliçenin heykelleriyle bariz şekilde İtalyan'dır.

İtalyan Rönesans üslubunun Fransa ve İngiltere'de hanedan anıtlarında kabul görmesi kuzeydeki itibarına tanıklık etmektedir. Esasen bu üslubun sadece yeni hümanist eğitimle değil, ayrıca bilim ve sanatın hamisi olmanın yanı sıra askeri lider ve Tanrı tarafından atanmış yönetici olarak hükümdar idealiyle de ilişkilendirildiği görülmektedir. VII. Henry'nin mezarı, içinde bulunduğu şapelin (yapımının başlatılması 1503) düzleştirilmiş Gotik kemerlerini yansıtan İngiliz "Dikey Gotik" üslubunda bir bronz perde ile çevrilidir. Mezar tamamlandıktan sonra dahi şapelin duvarlarındaki nişler, azizlerin Gotik âdetlere o kadar yakından bağlı heykelleriyle doldurulmuştur ki, bu eserlerin bir yüzyıl kadar daha önce yapıldığı yanılgısına rahatlıkla düşülebilir.

"Dikey" üslup İngiltere'ye özgüdür. İlk defa on dördüncü yüzyıl ortalarında geliştirilmiş, on altıncı yüzyıl sonlarına kadar varlığını sürdürmüştür (gerçi 1532'den sonra daha çok sivil binalarda kullanılmıştır). On beşinci yüzyıl Fransa'sında Gotik geliştirilerek, eğrisel girift ağbezekleriyle "Alevli [Flamboyant] Gotik" tarzına dönüşmüş ve on altıncı yüzyıl ortalarına kadar modası geçmemiştir. Gotik üslubun daha güçlü ve aynı şekilde zengin bir çeşitlemesi Çukur Ülkelerde gelişmiştir. Ghent Belediye Binası, bol miktardaki yontularla büyük bir ticaret

11.3 Hieronymus Bosch, *Dünyevi Zevkler Bahçesi* triptiği, sol pano *Cennet Bahçesi*, orta pano *Tufandan önce Dünya*, sağ pano *Cehennem*, yak. 1505. Pano üstüne yağlıboya, yan panolar 218.5 × 91.5 cm, orta pano 218.5 × 195 cm. Prado, Madrid.



merkezinin zenginliğinin ifade bulduğu dikkat çekici bir örnektir (**11.2**). İnşaatı, 1518 yılında Flaman Bölgesi Naibesi Avusturyalı Margaret'in Mechlin'deki sarayına saf Rönesans üslubunda bir ilave yaptırmasından bir yıl sonra başlatılmıştır.

Her bir durumda üslubun bilinçli seçildiğine kuşku duyulamaz – Ghent'in zengin yurttaşları bireysel özgürlükleriyle ilişkili Gotik üsluba geleneksel şekilde bağlı kalırken, Naibe güneydeki hükümdar ailelerinin hamilik yaptığı yeni Klasik üslubu benimsemekteydi.

Hieronymus Bosch

Jan van Eyck tarafından oluşturulan (bkz. s. 424) Felemenk tarzı resim geleneği, on altıncı yüzyılın ikinci on yılına kadar yaşamıştır. Fakat bu dönemin en ilginç ressamı Hieronymus Bosch (Jeroen van Aken, yak. 1450–1516) bu geleneğe uzak düşen bir sanatsal kökene sahipti. Taşra şehri s'Hertogenbosch'ta (genellikle Den Bosch adıyla anılır ve sanatçının adı da buradan gelir) yaşayıp geniş bir dini, astrolojik, astronomik ve seyahat edebiyatını tanımasına rağmen yalıtılmışlık içinde çalışmış; tedirgin edici bireysellikte bir imgelem geliştirmiştir. Eserlerinin belki en güzeli ve belki de en akıl karıştıranı 215 cm yüksekliğindeki bir triptiktir (**11.3**). Tam konusu ve asıl işlevi muğlak kalan (çünkü bir altar panosu olarak tasarlanmamıştır) bu eserin günümüzdeki adı *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'dir. On altıncı yüzyıl sonlarında ise Şehvet veya Çilek Resmi adıyla anılmaktaydı. Getirilen en inandırıcı yorum, dış panolar kapatıldığında tufan altında kalan dünyayı, orta panonun tufandan önceki dünyayı temsil ettiği; sol tarafta Cennet Bahçesinin, sağ tarafta cehennemin bulunduğu; bu bakımdan günahın kökenini, beslenmesini ve cezalandırılmasını resimlediği şeklindedir.

Dönemin hiçbir resmi, İtalyan Rönesansına, Leonardo da Vinci'nin tam çağdaşı olan Bosch'un resimlerinden daha uzak düşmez. Bosch insanlığın güzellik ve asaletini değil, zayıflığını ve kötülüğünü vurgulamaktadır. İtalyan sanatçılarının övdükleri ten zevklerini *Kurtarıcı İsa'nın İzinde* yazarı kadar sertçe kınamıştır – "Bu zevkler ne kadar kısa, aldatıcı, ölçüsüz ve kirlidir!" Giorgione ve diğer İtalyan sanatçıları için huzur veren ve göksel uyumu simgeleyen müzik aletleri, Bosch için Şeytanın aracılarıydı. Onun cehenneminde bu aletler lanetlenenleri çevrelemiş, bir tanesi ise lir üzerinde çarmıha gerilmiştir. Belki de aklında Yeşaya'nın sözleri vardır (5: 11–14):

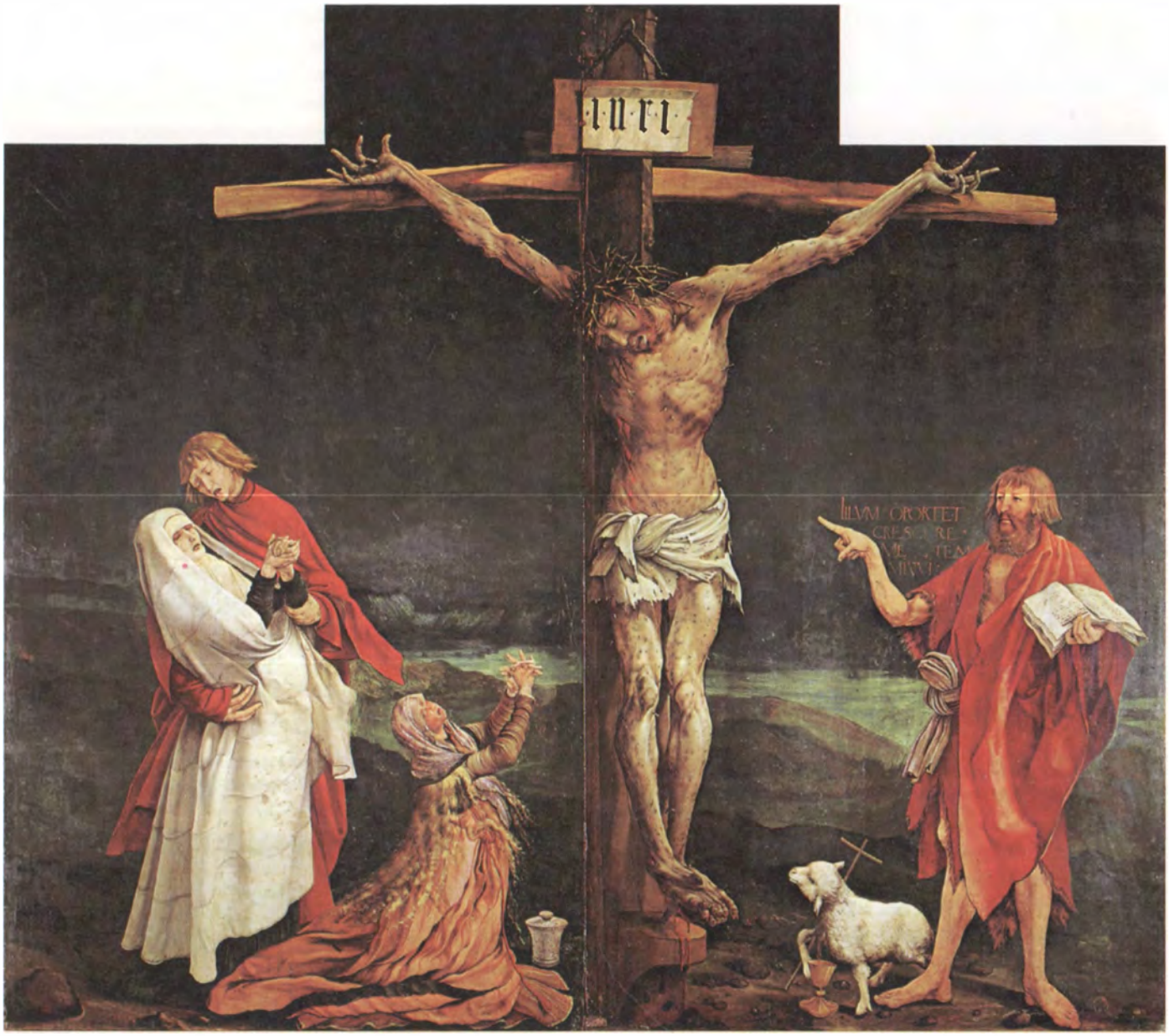
> *Sabah erkenden kalkıp içki peşinden koşanların, gece geç vakte kadar şarap içip coşanların vay haline! Onların şölenlerinde lir, çenk, tef ve kaval çalınır, şarap içilir. Ama Rab'bin yaptıklarına dikkat etmezler. Halkım bilgisizliği yüzünden sürgün edilecek; saygın kişiler kıtlıktan ölecek, kalabalıklar susuzluktan kırılacak. Bu yüzden doymak bilmeyen ölüler diyarı ağzını sonuna kadar açtı; Yeruşalim'in soyluları, sıradan insanları ve gürültülü bir şekilde eğlenenleri oraya inecek.*

Bosch'un cennet anlayışı Ortaçağ sanatçılarının görüşü gibi sırf simgelerin toplamından ibaret değildi. Onun bakışı gerçek bir vizyona dayalıydı. Çok uzaklardan ve yukarıdan görülen, sanrısal, sınırsız ve akışkan bir alan; resimli temsilin yeni tekniklerine hâkim bir şekilde oluşturulmuştur (**11.4**). Ön cephe



11.4 Hieronymus Bosch, *Cehennem* (11.3'teki *Dünyevi Zevkler Bahçesi*'nin sağ panosu), yak. 1505. Pano üstüne yağlıboya, 218.5 × 91.5 cm. Prado, Madrid.

ile ufuktaki yanan binalar arasındaki karmaşa bölgesinde, ürkütücü bir gerçeklik havası kazandıran bir biçim duygusu ve dikkatle resmedilmiş insan figürleri, zebaniler ile çeşitli garip ve aykırı objeler havada asılı gibi dururlar.



11.5 Matthias Grünewald, *Isenheim Altar Panosu*, orta pano, yak. 1510–15. Pano üzerine yağlıboya, 2.4 × 3m. Musée Unterlinden, Colmar.

En tuhaf figürlerin bile rahatsızlık verecek kadar elle tutulur bir mevcudiyeti vardır. Bu nitelikleri, Ortaçağ sanatının her yeri dolduran zebani ve canavarlarından ayrılmalarını da sağlar (9.26). Bir İspanyol on altıncı yüzyıl ortalarında onun hakkında "Fantastik resimleri için en sıradışı şeyleri bulmaya gayret etmiştir, ancak bunlar her zaman doğaya sadıktı" diye yazmıştır. Dönemin hâkim Klasikçiliğine rağmen eseri çok beğenilmiş ve diğer insanlarla birlikte, İspanya Kralı II. Felipe tarafından da (Tiziano'nun hamisi) toplanmış, pahalı duvar halılarına örnekleri işlenmiştir.

Grünewald

Bir başka Alman ressamı olan Mathis Gothardt Neithardt (ö. 1528) ölümünden sonra çok az rağbet görmüş ve ismi uzun süre unutulmuştur. On yedinci yüzyıldan itibaren Grünewald adıyla tanınmıştır. Başlıca eseri Isenheimli Aziz Antonio Manastır Hastanesi (Alsas) Şapelinin yüksek altarı için resmettiği poliptiktir. Pazar günleri *Meryem'e Müjde, Doğum* ve *Diriliş* resimlerini ve bayram günlerinde de iç taraftaki heykelli *corpus*'u (bkz. s. 462) sergilemek için açılan kapıların dış yüzünde Çarmıha *Gerilme* (**11.5**) resmedilmiştir. Batı sanatı tarihinde işkence görmüş İsa'lar arasında en güçlü etkiyi bu resim yaratır. Kırbaçla lime lime edilmiş ve yaralanmış, beline kirli bir paçavra sarılmış bedeni haçta asılı durmakta, başı ileri doğru düşmüş, gözleri kapalı ve son nefesini verdikten sonra ağzı açık durmaktadır. Delinmiş ellerinin parmakları kasılarak yukarı kalkmış ve çarpıtılmış ayaklarındaki yaralardan kan akmıştır. Ancak fiziki acıları sona ermiş ve bedeni kangrenleşmeye çoktan başlamıştır. Bedenin ağırlığını belirtmek için İsa'nın kolları orantısızca uzatılmıştır. Ayrıca zeminde duran Vaftizci Yahya, baygın haldeki Meryem'i tutan Aziz Yuhanna ve ellerini acı ve duayla kavuşturmuş Maria Magdalena'dan

çok daha iridir. Çıplak ve karanlık bir manzara ile iç karartıcı bir ufuk, titrek fırça darbelerinin keder verici çizgileri ve keskin renk tezatlarıyla boyanmış bu asap bozucu tasviri örter ve tamamlar.

Altar panosunun ikonografi düzeninin, İsveçli Aziz Bridget'in (1303-73) ilk defa on beşinci yüzyıl sonlarında basılmış mistik yazılarından ilham aldığı görülmektedir. Ancak manastır hastanesi şapelinde daima görülecek şekilde panonun dış kapısındaki *Çarmıha Gerilme*'nin özel bir amacı ve anlamı vardı. Hastalar tıbbi tedavilerine başlamadan önce (genellikle Avrupa'da 1490'ların sonlarında aniden başlayan frengi dâhil cilt ve kan hastalıklarıydı bunlar) manevi açıdan kendilerini bu resimle hazırlamaktaydılar.

Hastalar için yardım çoğunlukla haçın altındaki dört azizden ve ayrıca yan kanatlardaki Aziz Sebastian (bkz. s. 449-50) ile bu ve diğer hastaneleri işleten dini tarikatın koruyucusu Aziz Antonio'dan istenirdi. Fakat Grünewald'ın *Çarmıha Gerilme* sahnesi, mucizeler yaratan azizlerin halk kültlerinin ötesine geçmekte ve fiziki ıstırabın anlamı hakkında daha derin inançları yansıtmaktadır. Hastalık bazen günahlar için cezalandırma olarak görülse de, aynı zamanda ruh sağlığını tamir edecek bir inayet olarak da yorumlanırdı. *Kurtarıcı İsa'nın İzinde*'nin yazarı "insanın kurtuluşuna ıstıraptan daha fazla yarayan bir şey yoktur" diye yazmıştır; "beden ne kadar acıyla harap olursa, ruh o kadar iç inayetiyle güçlenir." Çile'nin insanlar için biçilmiş karşılığı olarak İsa aşkına ıstıraplara tahammül edilmeliydi. Grünewaldin acı içindeki tasvirinin amacı bu yolla hasta ve sakatlara manevi yardım sunmaktı.

Biçim bakımından *Isenheim Altar Panosu* veya altar tablası (sözlüğe bkz.) Almanya'da on beşinci yüzyılın ikinci ve on altıncı yüzyılın ilk yarısında son derece tutulan bir türe aittir. Heykel figürleri olan *corpus* adındaki merkezi bir unsur, Gotik ağbezekli girift yüksek bir üst yapı ve predella benzeri bir kaideden oluşmaktadır. Bayram günleri dışında *corpus*, dıştan resimli ve içeriden alçak rölyefli yontulmuş kapıların veya kanatların arkasına gizlenirdi. Dolayısıyla şeref yeri resimden çok heykele verilirdi. Güney Almanya'daki en beğenilen malzeme; hafif, sık damarlı ve kolay işlenen ıhlamur ağacıydı. Bu ağaç, çok incelikli etkiler yaratılmasına imkân verdiği halde gövdesinin sadece dış kabuğu yontulabildiği için sınırlamalar da getirmekteydi. Ağacın organik yapısının belirlediği içbükey biçimleri ve güçlü dikey çizgileri de işlenmesinde öne çıkardı. Ağaç ya gesso ile kaplanır ve natüralist tarzda boyanır ya da on beşinci yüzyıldan itibaren sade bırakılır ve verniklenirdi.

Bu altar tablalarını yapanlar bağımsız sanatçılardı. Sosyal statü ve örgütlenmede büyük katedrallere ve kiliselere bağlı duvar ustası localarının gündelikçi işçileri olarak çalıştırılan taş yontucuları ve Ortaçağ heykeltıraşlarından ziyade pano ressamları gibiydiler. Bu ağaç oymacılarının on beşinci yüzyılın ikinci on yılında ortaya çıkması, Kuzey Avrupa'da – mimarlıktan bağımsız heykeltıraşlık anlamında – büyük ölçekli bağımsız heykeltıraşlığın başladığını işaret etmektedir. Yaptıkları oymalar, veba salgınlarının yıkımından sonra sanayi ve ticaretin toparlanması üzerine Almanya'da ortaya çıkan yeni yerleşik kültürün harika ürünleri arasındadır. Zira başlıca eserlerini kiliseler için yapmış olmalarına rağmen, siparişlerini din adamlarından ziyade zengin tüccarlar, şehir meclisleri, loncalar ve kardeşlik örgütlerinden almaktaydılar. Küçük ölçekli eserlerinin çoğunu yani çarmıhları ve aziz heykelciklerini hazır olarak satışa sunuyor, çoğu zaman da bunları insanlar kendi evleri için alıyordu. Diğer usta zanaatkârlar ve tüccarlarla birlikte toplumun orta sınıfından sayılıyor, şehir meclisinde oyu olan loncaların üyeliklerinde bulunuyorlardı. Aralarında en başarılılarından Tilman Riemenschneider (yak. 1460–1531), 1520-21 yıllarında Würzburg belediye başkanlığı yapmıştır. Bu tür serbest işler yapılmasına izin veren sosyal iklimdeki değişiklik, rekabeti güçlendirmekteydi. Bu da, teknik beceri göstermedeki istekliliği ve kendini ifade etmek kadar tanıtım için de son derece belirgin atölye üsluplarının gelişmesini açıklamaktadır. Örneğin Riemenschneider'in figürlerinin uzun, ince yüzleri ve bukleli saçları ayırıcı özellikleri arasındadır.

Kentsel, dini ve sanatsal düşüncelerin ters akımları, imparatorluk serbest şehri (yani imparatora bağlı olarak kendi kendini idare eden şehir) Rothenburg-on-the-Tauber idaresi tarafından sipariş edilmiş etkileyici bir altar tablasında bir araya gelmektedir. Yerel zanaatkârlara çerçeve işi verilmiş, ancak 48 kilometre kadar uzaktaki Würzburg'ta çalışan Riemenschneider, figürleri yontması için tutulmuştur (**11.6**). Hacıları Rothenburg'a çeken İsa'nın kanına ilişkin bir röliği muhafaza

11.6 Tilman Riemenschneider, *Kutsal Kan* altarından *Son Akşam Yemeği*, 1499-1505. Ihlamur ağacı. Figürlerin yüksekliği 1 metre kadar. Saint Jakobskirche, Rothenburg-on-the-Tauber, Almanya.



altına alma amacı, onu Ortaçağ Katolikliği ile bağlantılı kılar. Fakat başka açılardan çağdaş tutumları, özellikle de gerçek dindarlıktan ziyade zenginlik ve gururun kibirle sergilenmesi ve puta tapıcılığa heves uyandırması, çok ince işlenmiş dini tasvirlere karşı artan ölçüde duyulan husumeti yansıtmaktadır. Riemenschneider'in altar tablası, Veit Stoss'a (yak. 1450-1533) Nürnberg'deki Saint Lorenz Kilisesi için zengin bir tüccar tarafından ödenen miktarın beşte birine mal olduğu için kıyasen ucuzdu (10.3). Rothenburg altar tablasında gösterişli resimler veya masraflı varaklar yoktur. Son Akşam Yemeği grubundaki figürler de rustik bir sadeliğe sahiptir.

Gösterişli tavırlar ve hareketler, Gotik kavis ve ters kavis oyunları bir tarafa bırakılmış; onlarla beraber Ortaçağ sanatının karmaşık teolojik simgeselliği de terk edilmiştir. Riemenschneider, Yuhanna İncil'inin kelamına dönmüş ve İsa'nın havarilerinin aralarından hangisinin kendisine ihanet edeceğine ilişkin sorularını yanıtladığı anın olaylarını, ekleme çıkarma yapmadan aktarmaktadır: "Lokmayı sahana batırıp kime verirsem odur, dedi. Sonra da lokmayı batırıp Yehuda İskaryot'a verdi." Figürler, izleyici ile değil birbirleriyle iletişim kurmakta; normalde İsa'ya ayrılan merkezî konumu, yontunun ibadet işlevini daha çok göstermek ve didaktik amacını vurgularcasına Yehuda işgal etmektedir. Protestanların dini tasvirlere yönelttikleri itirazların daha etkili şekilde önüne geçilmesi herhalde mümkün olmazdı ve 1524'te reforme edilmiş inancın benimsenmesinden sonra eserinin Rothenburgh'da muhafaza edilmesini, bu niteliği açıklayabilir.

Protestan Sanatı

Riemenschneider, Protestanlığa dönmemesine rağmen 1534-6 Köylü Savaşında köylüleri toprak sahibi asillere ve yüksek sınıf din adamlarına karşı desteklemiş; Grünewald da köylülerin yanında yer almıştı. Takip eden yıllarda, her ikisi de hamilerin azalması nedeniyle diğer Alman sanatçılar gibi sıkıntı çekmişlerdir. 1530'lardan bir baskı, iş bulamadığı için askerlik yapmak zorunda kalan bir kişinin halini sergileyerek heykeltıraşların acınası şartlarını göstermektedir. Genç Hans Holbein (1497-1543) gibi tanınmış sanatçıların bile dâhil olduğu başka birçokları, göç etmeye mecbur kalmıştır. Holbein 1526'da Basel'den ayrılırken Erasmus'un kendisine verdiği tavsiye mektubunda şöyle denmektedir: "Burada sanatlar donup kaldı: eline biraz para geçmesi için İngiltere'ye gitmektedir." Holbein Londra'da iyi karşılanmıştır. VIII. Henry 1532'de Papayı İngiltere Kilisesinin başı olmaktan resmen çıkarmış, daha sonraları oraya yerleşen Holbein saray sanatçılığına getirilmiştir.

Augsburg'da doğan Holbein, gençliğini matbaacılık ve kitap üretiminin, hümanizmin ve sonraları da Protestanlığın büyük merkezlerinden biri olan Basel'de geçirmiştir. Başlangıçta daha çok dini ressam olarak çalışmıştır. Ancak Erasmus'un kilisenin istismarlarına karşı sert eleştiriler yönelttiği *Deliliğe Övgü* (1509) adlı eserine resimler de çizmiştir. Erasmus'un 1521'de Basel'e yerleşmesinden sonra onun çeşitli portrelerini yapmıştır. Erasmus'un bizzat İngiltere'deki bir arkadaşına göndermek için ısmarladığı bir resmi, hayranlarının zihinlerine adını kazıyan büyük davasının neredeyse amblemidir (**11.7**).



11.7 Genç Hans Holbein, Rotterdamlı Erasmus, yak. 1523. Pano üzerine yağlıboya, 76.2 × 51.4 cm. Özel koleksiyon.

Resim, onu incelikle yontulmuş Klasik motifli bir gömme ayakların yanında ayakta dururken göstermektedir; duyarlı ellerini ise Yunanca "Herkül'ün İşleri" ve Latince "Rotterdamlı Erasmus" yazan bir kitabın üzerine koymuştur. Bilginliğinin kökenleri bu yolla açık seçik hale getirilmekte, diğer taraftan Hıristiyan hümanizminin gerçekliği ve saflığına da imada bulunulmaktadır (berrak bir suyun durduğu sürahiyle). Bu, yeni ve kendine özgü Rönesans türü bir insanın, akıllı aristokratların imgesidir.

Protestan ülkelerinde Erasmus dâhil (gerçi Hıristiyanların birliği arzusu nedeniyle Katolik Kilisesinden ayrılmamıştır) reformcuların portreleri talep edilmekteydi; özellikle Luther'in portreleri rağbet görmüş, Yaşlı Lucas Cranach (1473–1553) onun en bilinen resimlerini yapmıştır (**11.8**). On altıncı yüzyılda üretilen Protestan sanat eserleri arasında, satirik baskılar dışında en fazla sayıda üretilen eserler bu resimlerdir. Öte yandan "reforme edilmiş" dini sanatta Lutherci fikirleri ifade etmek için Genç Lucas Cranach (1515-53) ve diğerleri, özellikle de Holbein ve Dürer tarafından çabalar gösterilmiştir. Holbein'ın *Eski ve Yeni Ahitlerin Alegorisi*, geleneksel Hıristiyan imgeleminin önemini ustalıkla dönüşüme uğratan öğretie göre didaktik bir eserdir (**11.9**). Eski Ahit'i, Yeni Ahit'in bir habercisi olarak sunmak yerine, eskisi (Roma Katolik) ile yenisi (Lutherci) arasındaki öğreti farklılıklarını vurgulamak



için ikisini birbirlerinin antitezi şeklinde göstermektedir. Örneğin Sina Dağında Kanununu alan Musa, bebek İsa'nın bir haç taşıyarak yanına indiği Meryem'le karşılaştırılmaktadır. Âdem ile Havva, sonu ölüm olan günahlarından (tabuttaki iskelet) pişmanlık duyarken öğretisini anlatan İsa ile karşılaştırılmaktadır ve aşağıda İsa mezarından yükselirken günah ve ölümü ayaklarının altına – "bizim zaferimiz" yazısıyla almaktadır. Ortada bir tarafı ölmüş, diğer tarafında yaprakları olan bir ağacın altında insanlığı temsil eden çıplak bir figür, yanlarında Yeşeya ve Vaftizci Yahya olduğu halde oturmakta; Yahya dikkatini, Luther için Hıristiyanlığın özünü teşkil eden İsa'nın Enkarnasyonu, Çarmıha Gerilme ve Dirilişine vermektedir.

Bu belirgin yolla, Katolik kültü (resmin sol tarafındaki çeşitli biçimler almış Kanun'la simgelenmektedir) Protestanların inanç ve inayetle kurtuluşa olan inancıyla karşılaştırılmaktadır.

Dürer'in yaklaşımı daha az militanlık taşımaktaydı. 1519'da geçirdiği manevi bunalımdan Luther'in ateşli bir hayranı olarak çıkmış, onu "Benim büyük korkulardan sıyrılmama yardım eden Hıristiyan bir insan" olarak adlandırmıştı. Luther'in vaazlarının beraberinde getirdiği ikonakırıcılık isyanları ve sanatın değeri ile işlevinin sorgulanması, Dürer'i derinden etkilemiş ve birkaç yıl boyunca sanatın faydası ve kötüye kullanılışı üzerine akıl yormuştu. Nürnberg belediye meclisine, Lutherciliği kabul ettiğinde şehrin yaşadığı din krizinin kısmen barış içinde sonuçlanmasından ötürü minnettarlığını ifade eden

11.8 YUKARIDA, Yaşlı Lucas Cranach, *Martin Luther*, 1533. Pano üzerine yağlıboya, 20.5 × 14.5 cm. Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Brunswick, Almanya.

11.9 SAĞDA, *Genç Hans Holbein, Eski ve Yeni Ahitlerin Alegorisi*, yak. 1530. Pano üzerine yağlıboya, 50.2 × 61 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.





11.10 Albrecht Dürer, Dört Havari, 1526. Pano üzerine yağlıboya, her bir pano 216 × 76.2 cm. Alte Pinakothek, Münih.

Dört Havari adlı eserini 1526 yılında takdim etmiştir (**11.10**). Resimler bir kiliseye değil, belediye meclisi salonuna asılacaktı. (Bazen düşünüldüğü şekilde bir triptiğin parçasını hiçbir zaman oluşturmamışlardır.) Burada dört aziz veya şahit, üç havari ve bir evangelist resmedilmektedir. Sol yandaki panoda Luther'in "en sevdiği evangelist" Roma Katolik Kilisesinin kurucusu Aziz Petrus yer almaktadır. Diğer panoda çoğu zaman Protestanlığın manevi babası olarak görülen ve Markos'un önünde ayakta duran Aziz Pavlus'a en önemli yer verilmiştir. Resim yanılgıya yer bırakmayacak ölçüde Protestandır.

Dürer'in ayrıca figürlerin tüm yaradılışın temel özünü oluşturan unsurlarla ilişkili dört ruh halini veya mizacı – iyimser, soğukkanlı, sinirli ve melankolik – temsil etmesini amaçladığı da bilinmektedir.

Bu mizaçların Âdem ile Havva'da mükemmel bir dengede bulunduğuna inanılmaktaydı, fakat cennetten kovuluştan sonra her insanın beden ve zihninde biri diğerine baskın gelmekteydi. Mizaçlar kuramı, fiziki ve psikolojik farklılıkları açıkladığı ölçüde, Protestanların insanın doğası hakkındaki inançlarını da somutlaştırıyordu. Bu bakımdan *Dört Havari*, Protestanlığın bir diğer veçhesini ifade etmektedir. Fakat Dürer daha da ileri gitmiş ve Protestanlığı daha derin bir düzeyde yansıtmıştır. Onun dört figürü – hiyerarşisi olmayan eşit bireylerden meydana gelen Lutherci Reform Kilisesi kavramı gibi – parçalarının toplamından daha büyük bir ilahi bütünlük oluşturmaktadır.

Dürer, dünyevi güçlere bu tehlikeli zamanlarda "insanın yanlış yönelimlerini ilahi kelamla" karıştırılmaması uyarısıyla başlayarak Luther'in Yeni Ahit çevirisindeki (1522) yazılarından figürlerin altında uzun alıntılar yapmıştır. Burada Roma Katolik Kilisesine değil, bir süre önce Köylü Savaşları sırasında ortaya çıkmış olan Protestanlığın aşırıcı biçimlerine atıfta bulunmaktaydı. Bunları, Luther gibi o da şiddetle kınamaktaydı. Dolayısıyla bu resimler belki de nifak içine düşmüş bir



11.11 Albrecht Altdorfer, *Tuna Manzarası*, yak. 1530. Kayın kerestesine yerleştirilmiş parşömen üzerine yağlıboya, 30 × 22 cm. Alte Pinakothek, Münih.

dünyada denge ve akıl sağlığı çağrısı olarak yorumlanabilir. Resimlerin vakur sadeliği ve itidali aynı mesajı taşımaktadır. Dürer, arkadaşı Protestan hümanisti Melanchthon'a "Gençken çeşitlilik ve yenilik peşinde koşardım" demiştir; "şimdi ise yaşlılık çağımda sadeliğin sanatta nihai hedef olduğunu anlar hale geldim." Tüm fazladan ayrıntıları bırakmış, örtüleri süslemesiz, tezat renklerle geniş parçalar halinde yansıtmıştır. Artık haleler yoktur. Fakat figürler anıtsal bir istikrar ve sağlamlığa, görünen bir mukaddeslik işaretinden daha çok kutsallık katan sükûnet ve asalete sahiptirler.

Dürer son yıllarında dünyevi çalışmaları bütünüyle terk ederek, mezhepsel farklılıkları aşan Hıristiyan inancının temellerine ilişkin "apostolik" sadelikte konulara kendisini adadı. (Resimli imgelerden uzak duran Protestanların, kutsal konuların baskılarına pek itirazları yoktu.) Luthercilere yakın diğer sanatçılar daha az titizdi.

Bir Protestan vaizinin (belediye meclis üyesi olduğu) Regensburg şehrine getirilmesine aracı olan Albrecht Altdorfer (yak. 1480–1538) hem tensel mitolojik nitelikte hem de geleneksel dini resimler yapmıştır. Tuna Vadisinin dalgalı tepeleri, kayalıkları, ırmakları ve çam ağaçlarına dair çizimleri, gravürleri ve yağlıboya resimlerinin yine de bazı saklı dini imalarda bulunduğu düşünülebilir (**11.11**). Figürleri veya öyküsel içerikleri bulunmayan bu eserler, Avrupa sanatında ilk katıksız manzaralar arasında bulunmaktadır ve Protestan mistikleri arasında yaygın düşünceleri de yansıtmaktadır. Sebastian Franck, *Paradoxa*'da (1533) "Güneş ışığı tüm dünyayı kaplarken tek bir yerde ve yeryüzünde değildir ve buna rağmen dünyadaki her şeyi yeşertir; aynı şekilde Tanrı her şeyde barınır ve her şey de O'nda barınır" demektedir.

İTALYA'DA YÜKSEK RÖNESANS

On altıncı yüzyılın ilk çeyreği İtalya'da siyasi bunalım ve neredeyse daimi bir savaş dönemiydi. Hâlâ önemli bir sanat merkezi durumundaki Floransa, cumhuriyetten Medici'lerin otokratik idaresine geçmişti. Kuzey İtalya, Fransızlar tarafından iki defa işgal edilince Milano, 1499'dan 1512'ye ve 1515'ten 1525'e kadar Fransız idaresinde kaldı. Papalık dünyevi gücünü genişletmek için yoğun bir mücadele içindeydi – Papa II. Julius neredeyse her zaman birliklerinin başında askeri seferler yürütüyordu – ve sadece Kutsal Roma imparatorunun müdahalesiyle belli sınırlar içinde tutulabiliyordu. Roma, V. Karl'ın ordularının Alman ve İspanyol paralı askerleri tarafından 1527'de yağmalandı. Her şeye rağmen bu son derece karışık dönemde sakin ve yüce tavırlı anlayışa, azametli ancak denetimli bir enerjiye ve her şeyin ötesinde klasik bir dengeye sahip Yüksek Rönesans sanatı ortaya çıktı. Bu sanat aralarında özellikle Leonardo da Vinci (1452–1519), Michelangelo Buonarroti (1475–1564) ve Raffaello Sanzio (1483–1520) gibi isimlerin yer aldığı az sayıda önde gelen sanatçı – hem kendi dönemlerinde, hem de bizim çağımızda önde gelen kişilerdir – tarafından yaratılmıştır. Her bir sanatçı, kendine has kişiliklerdi ve aralarında bazen ilham kıvılcımları yaşanmasına rağmen hiçbir zaman bir grup oluşturmamışlardır. Bu üç sanatçı da en üst seviyede teknik ustalık ve zihnin, gözün ve elin mükemmel eşgüdümüne ulaşmışlardı. Kendilerinden önceki sanatçıların aklını karıştıran sorunları rahatça çözmüşlerdi. Eserlerinde sanatsal biçim, fikirsel içeriğe çok güzel uyarlanmıştır.

Leonardo da Vinci

On altıncı yüzyıl ortalarından geriye bakan Floransalı ressam, mimar ve sanatçıların biyografi yazarı Giorgio Vasari (1511–74) Leonardo'nun öncülüğünde sanatların "canlanışı"nın arkasında özellikle "tasarımının cüreti, doğanın tüm detaylarının ustalıkla taklidi, düzgün idare, daha iyi bir düzen, doğru oranlar, figürlere hareket ve ferahlık veren bereketli ve derin bir ilahi zarafetin" nitelediği "modern" bir üslubun yattığını anlatmıştır. Leonardo'ya verilen yüksek konum, az sayıda eser tamamladığı göz önüne alındığında daha da dikkat çekicidir. İlk önemli resmi, 1481'de başladığı *Müneccim Kralların Hayranlığı* (Uffizi, Floransa) gibi Floransa, Palazzo Vecchio'daki büyük savaş sahnesi de (on altıncı yüzyıl ortalarından beri bu resmi gören olmamıştır) bitirilmeden bırakılmıştır. Milanolu Francesco Sforza'nın atlı heykeli hiçbir zaman bitirilmemiş ve tam boyutlu alçı modeli de yok olmuştur. Tasarladığı binalardan hiçbiri inşa edilmemiştir. Sanat kuramı, insan anatomisi, doğa tarihi, kuşların göçü, suyun nitelikleri ve çok sayıda mekanik cihaz hakkındaki binlerce sayfadan

oluşan notları hiçbir zaman yayımlanmak için hazırlanmamıştır. "Büyük zihinler çoğu zaman daha az çalışarak daha fazla üretmişlerdir, zira zihinleriyle kavramları arar ve mükemmel düşünceleri biçimlendirir, daha sonra da bunları sadece elleriyle ifade ederler" diye yazmıştır. Bu tür fikirler, "sanat"ın "zanaat"tan çok daha fazla bir anlama geldiğini varsaymakta ve doğrudan bir "deha" olarak sanatçı anlayışına götürmektedir.

Leonardo, hümanistlerin Floransa'sında büyümüş ancak onların Klasik bilgelikleri veya Yeni-Platoncu fikir çalışmalarıyla pek ilgilenmemiştir. Latinceyi de 40 yaşına kadar öğrenmemiştir. Dolayısıyla Ortaçağ düşüncesi kadar Klasiklerden de bağımsızdı ve belki de bu nitelikteki ilk düşünürdü. Büyük olasılıkla Andrea del Verrocchio'nun (bkz.s. 437) atölyesinde eğitim görmüş bir ressam ve heykeltıraş olarak ilgi alanı kısa zamanda genişleyerek sadece sanatın her alanına değil, doğal olgulara da uzandı. Sınırsız merakı ve bilgiye duyduğu iştah, zamanla Aristoteles'in *"entelechia"* adını vermiş olduğu potansiyelin gerçeklik haline geldiği durum üzerine yoğunlaştı.

Doğa ve sanatla ilk yeşerdikleri, bedenin organik açıdan tamamlanmamış, olgunluğun eşiğine ancak eriştiği veya resmin bütünüyle meydana çıktığı ancak bitirilmediği anla aklının meşgul olmasının sebebi budur. İnsan vücudunun yapısını anlama tutkusu, onu cesetleri teşrih etmeye ve ilk doğru anatomik desenleri yapmaya yöneltmiştir (**11.12**). Leonardo, bu şaşırtıcı derecede cesur ampirik yaklaşımını, bilim insanlarının otorite olarak Dioscorides ve Galen gibi MS birinci ve ikinci yüzyıl antik Yunan ve Roma yazarlarını kabul ettikleri bir dönemde geliştirmiştir. "Bana öyle geliyor ki bu bilimler, faydasız ve hata doludurlar; tüm kesinliklerin anası deneyden, kökeninde veya yöntemlerinde veya sonuçlarında beş duyunun



11.12 Leonardo da Vinci, *Anatomik incelemeler*, 1510. kağıt üzerine kalem ve mürekkep, 28.4 × 19.7 cm. Kraliyet Koleksiyonu, Windsor Şatosu. Majesteleri Kraliçe'nin izniyle.

11.13 Leonardo da Vinci, *Son Akşam Yemeği*, yak. 1495–58. Duvar resmi, 4.6 × 8.56 m. Santa Maria delle Grazie, Milano.



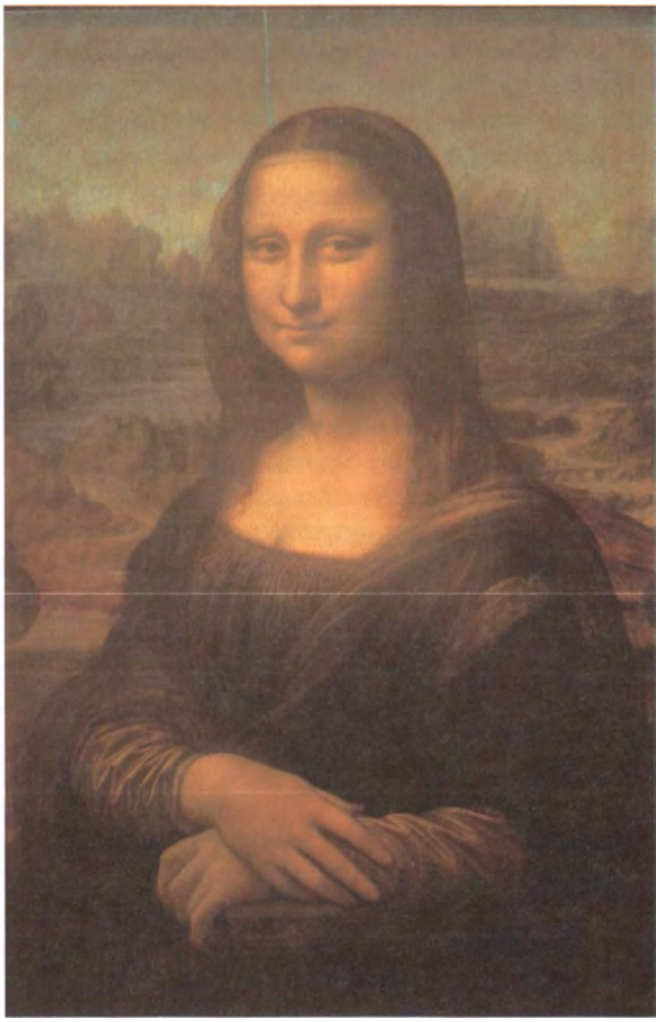
elemesinden geçmiş, ilk elden deneyimden doğmamışlardır" diye yazmıştır. "Ve beş duyunun elemesinden geçmiş her şeyin kesinliğinden kuşku duyarsak, hakkında her zaman ihtilafın ve çekişmelerin olduğu bu duyulara tezat teşkil eden Tanrı'nın, ruhun veya bunun gibi şeylerin varlığı hakkında da o kadar çok kuşku duymamız gerekir."

Leonardo'nun yenilikçi dehası tam ifadesini ilk defa *Son Akşam Yemeği*'nde bulmuştur (**11.13**). Freskin ressamı – bir defada duvarın bir bölümünü tamamlamak zorunda bırakan daraltıcı sınırlamalardan kaçınmak için – muhtemelen tüm kompozisyon üzerinde eş zamanlı çalışmasına imkân verecek yağlıboya gibi bir malzemeyi denemiştir. Maalesef yeni malzeme dayanıklı değildi ve kendisi yaşarken bile resimde bozulma izleri görülmekteydi. Kompozisyon genel anlamda, yemek odasının gerçek alanını genişleten bir resim alanına yerleştirilen figürlerle yakın dönemdeki Floransalı öncüllerini takip etmektedir. Ancak sahne, daha kesin hatlarla belirlenmiş ve tamamen yeni bir hareketlilikle doldurulmuştur. Havarileri, farklılık göstermeyen bir hat üzerinde resmetmek yerine üçlü gruplar halinde toplamış; her bir figürü, yanındakilere ve ortadaki İsa'ya bağlayan biçimsel ve hissi bir ilişkiler ağı yaratmıştır.

Havarilerin İsa'ya aralarından hangisinin kendisine ihanet edeceğini "Efendimiz, o ben miyim?" diye sordukları, olaylara gebe bir ânı İncil anlatılarından seçerek, her birinin bireysel

11.14 Leonardo da Vinci, *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa*, 1508–10. Pano üzerine yağlıboya, 1.68 × 1.3 m. Louvre, Paris.





11.15 Leonardo da Vinci, *Mona Lisa*, 1503–6. Pano üzerine yağlıboya, 76.8 × 53.3 cm. Louvre, Paris.

tepkilerini ve psikolojik açıdan farklılıklarını yansıtma imkânı bulmuştur. On beşinci yüzyıl ressamlarının büyük zevk aldıkları tutarsız detayları bir kenara bırakmakla kalmamış, daha önce farklı figürleri tanımlamakta kullanılan semboller ve yazıları da terk etmiştir. Havarileri, yüz ifadeleri ve hareketleriyle kendilerini tanımlamaktadır. Doğal boyutlarından daha iri ve – başı gölgede kalan Yehuda dışında – daha asildirler. İsa'nın ilahi aurasının, başının etrafında bir çerçeve oluşturan pencereden gelen doğal ışıkla ima edilmesinin dışında kutsallıklarını belirtecek haleler taşımamaktadırlar. Leonardo inançlı bir Hıristiyan değildi ve hatta agnostik bile sayılabilirdi. Ancak daha önceleri bir ruhban töreni olarak temsil edilmiş bu sahneyi, insani bir trajediye dönüştürerek çelişkili biçimde dini mânâsını derinleştirmiştir. Daha önce gördüğümüz gibi, Almanya'da Riemenschneider, o da insani bir dram olan ancak köylüler tarafından canlandırılan ve Leonardo'nun karmaşık kompozisyonunu aktardığı psikolojik incelik ve manevi yücelikten mahrum Son Akşam Yemeği hikâyesindeki bir sonraki ânı, birkaç yıl kadar sonra tasvir etmiştir.

Anatomi ve bitkiler ile organik büyüme esaslarını dikkatle incelemesi, Leonardo'yu, belirgin başlangıç veya sonların ve keskin geçişlerin olmadığı bir yolla her parçanın bütün-

leştirildiği benzeri bir sistemi resimlerinde oluşturmaya götürmüştür. Örneğin *Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa* resminde, biçimlerin birbirlerinde bir yaprağın sapından veya bir dalın ağaç gövdesinden büyüdüğü doğallıkla, üç figürü bir üçgen içinde kaynaştırmıştır (**11.14**). Bu resim, aynı zamanda *Son Akşam Yemeği*'nden çok daha iyi bir şekilde Leonardo tarafından mükemmelleştirilmiş veya keşfedilmiş ve Avrupa resmini, dünyada hiçbir yerde uygulanmayan bir forma kısa sürede dönüştürecek resimleme tekniklerini göstermektedir: *chiaroscuro* (rölyef veya modelleme etkileri yaratmak için ışık ve gölgenin ayarlanması), *sfumato* (renklerin belirsiz, yumuşak karışımı) ve tonları derecelendirerek ve renk tezatlıklarını yumuşatarak mesafeleri belirleyen hava perspektifi. On beşinci yüzyıl ortasından Piero della Francesca'nın *Vaftiz* (10.40) resmiyle yapılacak bir karşılaştırma, bu iki görme ve resimleme yöntemi arasındaki farkı ortaya koyacaktır. Piero'nun manzarasının arka zemini teleskopik bir bakışla ele alınmış ve öz renklerle (sözlüğe bkz.) resmedilmişken, Leonardo'nun uzaklardaki dağları mavi-gri bir sisle kaynaşmıştır. *Vaftiz*'deki figürler elmas sağlamlığındadır.

Azize Anna, Meryem ve Çocuk İsa'nın figürleri ise aynı ağırlığı taşır; bununla birlikte kendini bırakan bir yumuşaklıkla nefes alırlar. Gizemli ve dünyevi olmayan bir atmosfer içinde saklanmış olmasına rağmen Leonardo, figürlerini görsel deneyime daha yakın bir manzara içinde takdim etmektedir. İfadeli yüz hatlarının, gözlerin ve dudak çevrelerinin hesaplı bir belirsizlikle işlenmesi; en meşhur resmi *Mona Lisa*'daki gibi çehrelere, mesafeli ve akıldan çıkarılması güç, garip bir muğlaklıkta tebessümler ilave eder (**11.15**).

11.16 Fra Bartolommeo, *Carondelet Altar Panosu*, yak. 1511. Pano üzerine yağlıboya, 2.55 × 2.29 m. Besançon Katedrali.



Uyum, Birlik ve Raffaello

Leonardo resimde büyük imkânların varlığına dair sanatçıların gözlerinin açılmasını sağladı. Leonardo'ya muhalif, 20 yaş küçüğü ve Savonarola tarafından Dominiken tarikatı üyesi olmaya yönlendirilen dindar Fra Bartolommeo (1472–1517) da bu sanatçılar arasındaydı. Fra Bartolommeo'nun en güzel eseri sağ tarafta diz çökmüş, izleyicilere bakarak meleklerce yükseklere çıkarılan Meryem ve Çocuk İsa'yı işaret eden Roma'daki imparatorluk sefiri Ferry Carondelet tarafından ısmarlanmış bir altar panosudur (**11.16**). Figürler, Leonardo'nunkiler gibi ışıkla görünür kılınan, ancak sisli atmosferik etkileri olmayan üç boyutlu biçimlerdir. Doğal görünüşlü duruşlarına, vücudun bir bölümünün diğerine ters yönde çevrildiği *contrapposto* pozuyla şekil vermektedir – örneğin bir sağ kol bir sol ayağa ters yönde tutularak dengelenmektedir. Üst köşelerdeki iki melek, daha önceki dönemlere ait birbirinin aynısı çiftlerin aksine dengeleyici yöntemle poz vermekte, birbirlerini tamamlamakta ve tüm kompozisyonu saran ve bağlayan bir ilişki ritmi getirmektedir. Bir hareket pano boyunca bir diğerine yansımakta, figürlerin kibar ve arılıktan uzak hareketleri, düşünceyi sakinleştiren ve yoğunlaştıran bir dengeyle tefekkür içinde bir ruh hali yaratmaktadır. Benzeri bir kutsal sükûnet, Meryem ve Çocuk İsa'nın girdikleri kapıdan uzanan dingin manzaraya da nüfuz etmektedir.

Bu altar panosunu resmederken Fra Bartolommeo üç boyutlu natüralizmi, simetri ve pozla – doğalla yapayı – uzlaştırmak sorunuyla karşı karşıya kalmış ve kendisi bu sorunla yüzleşmiştir. Raffaello'nun Madonna ve Çocuk İsa temalı birçok dâhice çeşitlemesinden görülebileceği üzere bu sorun, tüm Yüksek Rönesans sanatçılarının yeteneklerini sınamıştır. Bazı kereler de, tek bir aksiyomatik düşüncenin kaçınılmazlığı ve sadeliğine sahip olacak derecede ikna gücü olan çözümlere erişmiştir (**11.17**). Poz ve hareketlerinde doğal kalan, bununla beraber son derece doğallıktan uzak yumuşak ve hoş kıvrımlarla dengeli bir tasarım şekillenirken; diğer yandan da bir ikonanın tinselliği korunmuştur. Daireselliğin, Hıristiyan dua ve tefekkürünün ibadetle ilgili tasvirlerinde – Budist *mandala*'sındaki (bkz. s. 239, 249) kozmik diyagramlarda olduğu gibi – karmaşık sonuçları vardır. Raffaello'nun arkadaşı yazar Baldassare Castiglione'nin bu tarihlerde belirttiği gibi: "Güzellik Tanrı'dan doğar ve iyiliğin merkezinde bulunduğu bir daire gibidir ve bir daire merkezi olmadan var olamayacağı gibi, güzellik de iyilik olmadan var olamaz."

Meryem ve Çocuk İsa'yı bebek Vaftizci Yahya ile bir araya getirmek (bu vaka İncillerde hiç zikredilmemiştir) Leonardo'nun fikriydi. Raffaello da doğal kompozisyon ve *chiaroscuro*'yu ustalıkla kullanmayı ondan almıştı. Fakat Leonardo'nun gizemli alacakaranlığı onun için uygun değildi. Raffaello'nun figürleri, dengeli ve duru yaz günlerinin yumuşak güneş ışığında yıkanırlar ve çiftliklerin ve tepelerin uzaktan göründüğü masalsı manzaraların tasasızlığı içine yerleştirilmişlerdir. Birbirleriyle bakıştıkları sevgi dolu ifadelerinde de Leonardo tarzı müphemliğe rastlanmaz.

Aynı uyumlu birlik ideali, ressamlar kadar mimarlara da ilham vermiştir. Palladio, 50 yıl kadar sonra Donato Bra-



11.17 Raffaello, *Alba Madonnası*, yak. 1510. Tuval üzerine yağlıboya (panodan aktarılmıştır), yarıçapı 94.5 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington

mante'nin (1444–1514) "antik zamanlardan günümüze dek unutulmuş iyi ve güzel mimariyi gün ışığına çıkaran ilk kişi" olduğunu söylemiştir. Alberti, Brunelleschi ve dönemin diğer mimarlarının başarılarına bakıldığında bu yargı tuhaf görünebilir. Fakat Bramante, seleflerinden çok daha radikaldi ve Palladio'nun özellikle atıfta bulunduğu Tempietto (**11.18**) ile birlikte Rönesans mimarisinde yeni bir aşamayı başlatmıştır. Bu küçük binada gereksiz tüm süslemeleri reddetmiş ve Klasik düzenlerin doğru kullanımını geri getirmiştir – daha önce kullanıldığı gibi kemer değil de, metoplar ve üçüzyivlere (trigliflere) (sözlüğe bkz.) sahip düz bir saçaklığı taşıyan eşit aralıklı Dorik sütunlarla çevrili bir *tholos*. Dairesel bir peristilin (inşa edilmemiştir) merkezine yerleştirilmesi amaçlanmaktaydı.

Yalıtılmışlık içinde değil; katı cisimlerin ve boşlukların, kütlenin ve hacmin mükemmel bir denge konumunda tutuldukları düzen verilmiş bir çevrenin çekirdeği olarak düşünülmüştü.

Tempietto az sayıda insanı barındırabileceğinden, cemaatin ibadet için ilk toplanma yerinden ziyade bir anıttır. Ancak, İtalyan mimarlarının bir yüzyıldan fazladır zihinlerini meşgul eden, oranlarında ve saf biçimli geometrisinde; göksel uyumu yansıtan eş merkezli evrenin simgesi olarak müstakil, küresel bir kubbeyle taçlanmış, merkezî planlı bir kilise idealine cisim kazandırmıştır. Bramante'nin arkadaşı Leonardo, küpleri ve küreleri birleştiren kiliselerle ilgili birçok eskizinde denemeler yapmıştır. Bramante, Roma'da San Pietro'nun tekrar inşası görevini (kısmen rahip evini Papa II. Julius için bir anıta

11.18 Donato Bramante, Tempietto, San Pietro in Montorio, Roma, yak. 1504–1510 sonrası.



dönüştürmek amacıyla) aldığında, muazzam bir meydanın ortasında duran düşünülebilecek en haşmetli merkezi kiliseyi tasarlamıştır. Kilisenin temel taşı 1506'da konulmuştur. San Pietro, Bramante'nin tasarımına göre inşa edilmeyecekti ancak yine de ciddi, anıtsal haşmet konusunda yeni bir standart getirmişti.

Bramante, idaresi altında Roma'nın antikiteden beri ilk defa Avrupa sanatının merkezi haline geldiği Papa II. Julius'un (1503–13) sanat danışmanı ve mimarıydı. Bramante, muhtemelen Papa'nın Vatikan'daki özel dairelerini – genellikle *le stanze* (*odalar*) adıyla bilinir – dekore etmesi için 1508'de Floransa'dan Roma'ya varışının hemen ertesinde Raffaello'nun tutulmasından sorumlu kişiydi. Raffaello o sırada henüz 26 yaşında bile değildi.

Roma'nın yağmalanmasından önceki refahın arttığı kısa bir ara dönemde, altın çağ yaşanmaktaydı ve Raffaello da buna uygun olarak eşsiz bir dinginlik ve büyüklük görüntüsü yaratmıştır.

Stanza della Segnatura (adını daha sonraları burada toplanan yüksek kilise mahkemesinden almıştır) ilk gelen eserdir. Aslen kütüphane olarak düşünüldüğünden, resimleri hümanist eğitimin tavanlardaki madalyonlarda kişileştirilen dört "fakülte"ye yani dala – teoloji, felsefe, şiir ve hukuk bilimi – atıfta bulunur. Bir taraftaki duvar Apollo'nun ve Parnassos Dağındaki ilham perilerinin etrafında toplanmış modern ve Klasik yazarlarla edebiyata ayrılmıştır. Felsefe diğer taraftaki duvarda, bir miktar hatalı da olsa *Atina Okulu* (**11.19**) adı verilen bir freskte, eski Yunan düşünürleri ve bilim insanları – Platon ve Aristoteles'e merkezde yer verilerek – Papalığın tam da kalbi olan bu mekânda gösterilir. Öte yandan insan aklının bu şöleni; teolojinin, azizlerin ve teologların *Disputa* yani "Kutsal Tartışma" adı verilen, inanç ve vahiye erişilen tamamlayıcı bir yol niteliğindeki cemaat toplantısının temsil edildiği duvarın karşısındadır (**11.24**). Dördüncü duvar iki parçaya bölünmüştür (aylamanın altında). Medeni hukuk *Atina Okulu*'nun yanındaki parçada, kilise hukuku

11.19 Raffaello, Stanza della Segnatura with the *School of Athens*, 1509–11. Vatican, Rome.



BAĞLAM

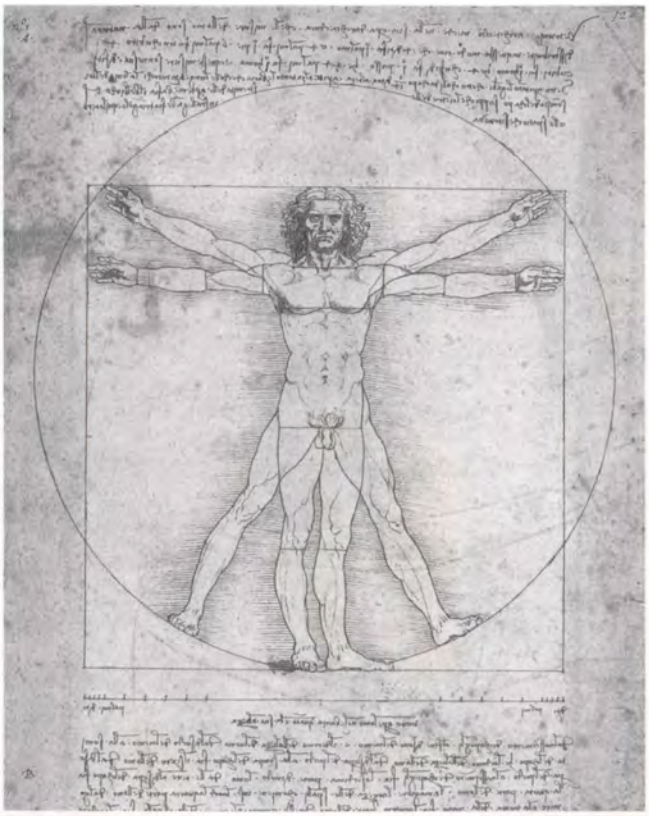
Bramante'nin Tempietto'su:

ALBERTI, LEONARDO VE İDEAL RÖNESANS KİLİSESİ

Mükemmel Hıristiyan kilisesi arayışı, Rönesans mimarlarının saplantısı olmuştur. Hıristiyan ve hümanist idealler mimari bakımdan acaba nasıl uzlaştırılabilirdi? Bramante'nin Tempietto'su (11.18) bu problemi çözme yolunda bir çabaydı.

Hedef – eksiksiz bir Hıristiyan-hümanist birleşimini başarmak – antik Roma Dorik sütunlarının, saçaklıkta Aziz Petrus'un anahtarlarıyla ve ayin malzemeleriyle bütünleştirilmesi gibi detaylarda değil, binanın bütün olarak ele alınma tarzında da açığa vurulmuştur. Erken Hıristiyan *martyria*'sının geleneksel daire biçimi, Bramante tarafından Klasik sanatın imkânları ve Rönesans mimari kuramının sembolizmi uygulanarak geliştirilmiş ve dönüştürülmüştür. (Tempietto, bir *martyrium* yani Aziz Petrus'un çarmıha gerildiğine inanılan mevkiyi işaretleyen bir anma şapelidir.)

İdeal bir kilise için biçim imkânlarını değerlendiren mimar ve kuramcı Alberti (bkz. s. 431), doğa tarafından tercih edildiği düşüncesiyle daireyi ele alarak işe başlamıştı. Yerküreyi, yıldızları, ağaçları ve birçok diğer doğal biçimi anmış ve tümü de daire tarafından belirlenen dokuz temel geometri figürünü önermiştir (kare, altıgen, sekizgen vs.). Geleneksel Hıristiyan kilise türü bazilikanın hariç tutulması dikkat çekicidir. Bazilika merkezi değil de, bir eksen boyunca boylamasına planlanır. Alberti, her ikisi de adalet mercileri oldukları için bazilikanın tapınak veya kiliseye işlevsel bakımdan yakın ilişkisini tasdik etmiş; öte yandan insani ve ilahi adalet yönlerini vurgulamıştır. Bir kilise, ilahi adalet merci olarak açıkça üstün tutulmalıydı. Bu mânâda sadece Panteon gibi evreni sembolize eden, kubbeyle taçlanmış dairesel veya merkezî planlı bir binanın uygun olacağını düşünmekteydi.



11.20 Leonardo da Vinci, *daire ve kare içinde insan figürü, Vitruvius'un oranlarını göstermektedir*, 1485–90. Kâğıt üzerine kalem ve mürekkep, 34.3 × 24.5 cm. Akademi, Venedik.

Bu tür ulu yapıların bölümleri, nasıl oranlara sahip olmalıydı? Sorunun cevabını Vitruvius vermiştir. Ünlü oranların kanunu, bu tapınaklara ve kiliselere yansıtılmalıydı. Vitruvius (bkz. s. 185) yapılı bir insanın uzattığı kolları ve bacaklarıyla en mükemmel geometri figürleri olan daire ve kareye sığdığını tarif etmiştir. Bu basit kavramın, derin ve esaslı bir gerçeği barındırdığı düşünülmüş ve mimarların ve sanatçıların zihinlerinden ayrılmamıştır. Gerçekten de Ortaçağdan beri birçok kişinin aklında aralıklarla mevcut olmuştur. Örneğin Hıristiyan mistiği Bingenli Hildegard (1098-1179) buna atıfta bulunmuş ve eserlerinin minyatürlü elyazmalarında resimlerine yer vermiştir. Fakat Rönesans mimarları bakımından karşı konulmaz bir önemi vardı ve Leonardo yaklaşık 1485-90 yıllarında Vitruvius'un Latince metninin çevirisini kendi eliyle ekleyerek bir çizimini yapmıştır.(**11.20**). Bu yıllarda o ve Bramante, Milano Dükü Sforza için çalışmaktaydılar ve Bramante tahminen bu çizimi ve Leonardo'nun aynı tarihlerde merkezî planlı ve kubbeli kiliseler için çok sayıda projesini biliyordu. Bu çalışmaların hiçbiri tam olarak Tempietto'ya uymasa da Bramante'nin Leonardo'ya borcu açıktır. İlişkileri her ikisi de 1500'de Milano'dan ayrıldıktan sonra yakınlığını korumuş ve Leonardo Roma'yı 1504'te ziyaret ettiğinde, belki de Tempietto düşüncesine katkıda bulunmuştu.

Bramante'nin katı bir simetriye sahip eş merkezli etkisi, Alberti ve Leonardo'nun ideal Hıristiyan kilisesi fikrine yaklaşmıştır: müstakil, merkezî planlı, evreni, oranları ve saf biçimlerinin geometrisinde semavi uyumu simgeleyen yarı küresel bir kubbeyle taçlanmış bir bina. Fakat binanın tamamlanmaması nedeniyle tasarımın etkisi kısmen kaybolmuştur.

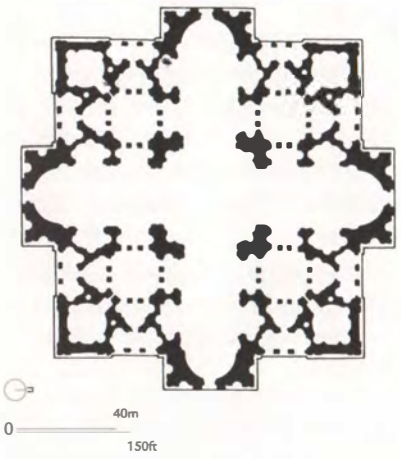
Tempietto'nun kare şeklinde bir avluda durması hedeflenmemişti. Sıra sütunun şekline uyan, 16 sütunlu dai-



11.21 Cristoforo Foppa Caradosso, Bramante'nin San Pietro tasarımını gösteren madalyon, Roma,1506. British Museum, Londra.

resel bir manastır avlusuyla çevrilmesi planlanmıştı. Avludan yaklaşıldığında ışıklarını yayan kompozisyonun aydınlığı bir bütün halinde canlılıkla belirecekti. Dahası, incelikli bir mercek etkisiyle Tempietto'nun daha yüksek, daha geniş ve daha anıtsal; çevreleyen alanın daha ferah görünmesi sağlanacaktı. Netice olarak da eş merkezli yapıtın yarattığı uyumlu birlik duygusu ve onunla beraber ideal bir Hıristiyan kilisesinin yüceltici ve arıtıcı etkisi de artacaktı. Papa II. Julius 1506'da İngiltere Kralı VIII. Henry'ye yazdığı gibi "Roma'daki harap olmuş Havari San Pietro Kilisesi'ni temellerinden itibaren yenilemeye" girişti ve Bramante tarafından sunulan merkezî planlı başka bir kubbeli bina tasarımı kabul gördü. Ancak bu defa, bina devasa ölçülerde olacaktı. Tasarım, temellerinin atıldığı zaman basılmış bir madalyondan bilinmektedir (**11.21**). Bramante'nin elinden çıkmış tek bir çizim günümüze gelmiştir ve bu da kapalı Yunan haçı planının sadece yarısını göstermektedir (**11.22**). Öte yandan, sütunlu gövde üzerindeki büyük yarı küresel kubbe tasarımı, bir mimarın söylediği gibi, "mimarlara büyük bir ilham" olduğu için hem planı hem de cephelerinin örneği çıkarılmıştır. Gerçekten de Bramante'nin tasarımı öyle baskın çıkmıştır ki, Michelangelo dâhil San Pietro'daki haleflerinin hiçbiri etkisinden kaçamamıştır. Tasarımının çok az bir bölümü inşa edilmiş ve sadece Michelangelo'nun yapısındaki kubbeyi taşıyan muazzam dayanma ayakları günümüze ulaşmıştır.

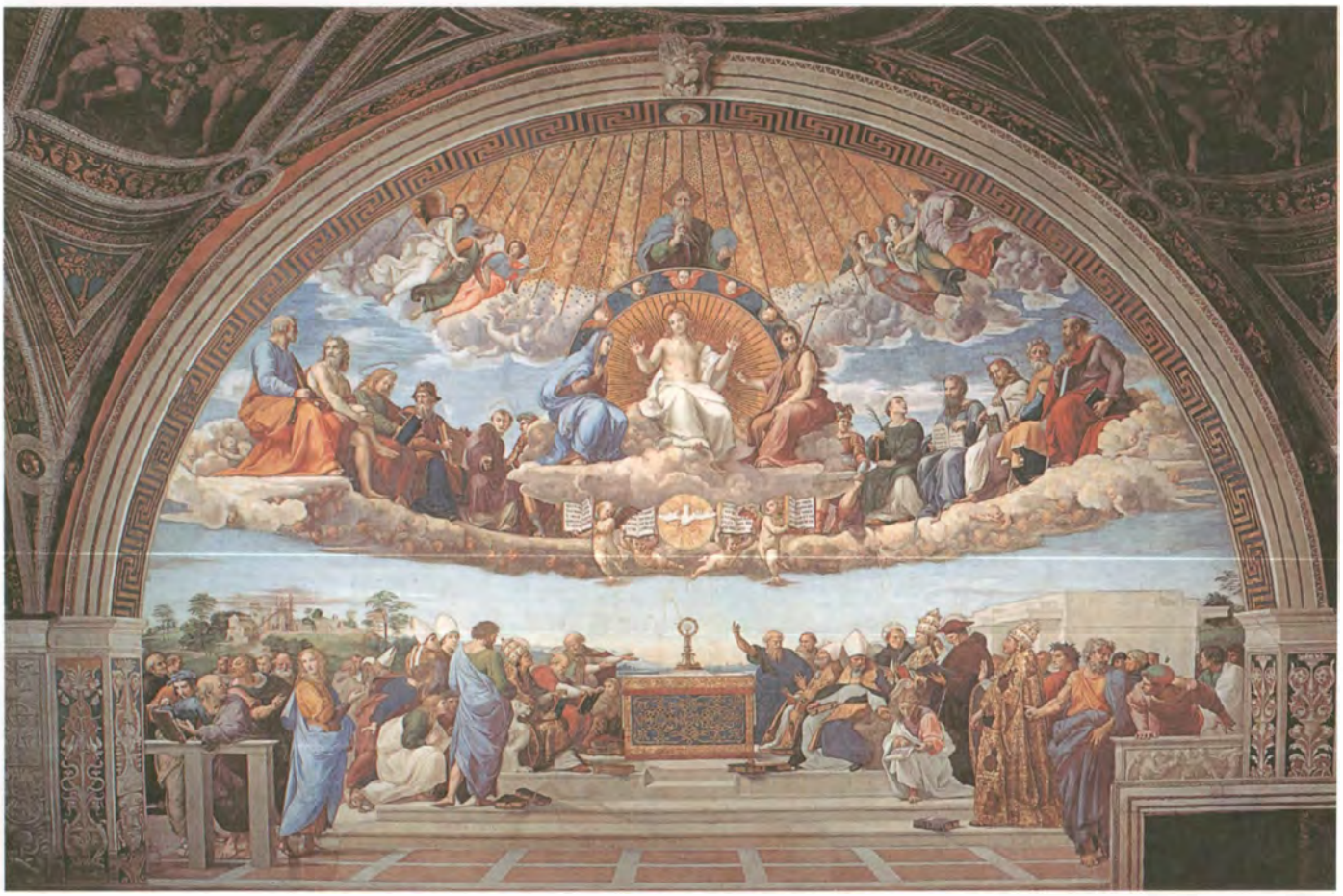
11.22 Bramante, San Pietro planı, Roma,1505–6.



Bramante'nin San Pietro Kilisesinin temellerini atmasından iki yıl sonra Roma'nın kuzeyinde, küçük dağ kasabası Todi'nin hemen dışında bir hac kilisenin çalışmalarına başlandı. Mimarı hakkında sözleşmede adının Cola da Caprarola (fl. 1499– 1519) olarak anılması dışında pek bir şey bilinmemektedir. Fakat Alberti, Leonardo ve Bramante'nin Hıristiyan-hümanist ideali hiçbir yerde daha saf bir biçimde hayat bulmamıştır (**11.23**). Üstündeki kubbesi, açık arazide durması ve her yandan aynı görüntüyü vermesi, göz hizasında hacıların ve ibadet edenlerin dış dünya tarafından dikkatlerinin çelinmemesi için pencerelerinin olmaması, plan ve cephesinde geometrik saflığı ve kristal berraklığındaki planıyla Santa Maria della Consolazione; Yüksek Rönesansın sadelik, uyum ve ölçülü berraklık arzusunun örneğini vermektedir.

11.23 Cola da Caprarola, Santa Maria della Consolazione, Todi, İtalya, inşaatın başlaması 1508.





11.24 Raffaello, *Disputa* (Kutsal Tartışma) , 1509-11. Fresk, Stanza della Segnatura, Vatikan, Roma.

ise *Disputa*'nın yanında resmedilmiştir. Böylece Hıristiyan hümanist kültürünün farklı katmanları arasında mükemmel bir denge korunmuş olur.

Tavanda bir başlangıca daha önceden girişilmiş olduğu için genel ikonografi düzeni, Raffaello 1509'da sorumluluğu almadan önce tasarlanmış gibi görünmektedir. Bu tarihten sonra çok sayıdaki çizimin teyit ettiği gibi, büyük kompozisyonları hazırlamakta kendisine geniş serbesti tanındı. Soyut düşüncelerin alegorik şahsiyetleştirilmesi sistemini terk ederek (tavandaki madalyonlar dışında) konuları tarihi figürlerin canlandırdığı sahneleri tercih etti. *Atina Okulu* için düşünürlerin; felsefi görüş teatisine girdikleri, öğrettikleri, öğrendikleri, konuştukları, zihinlerinin yoğun düşünceler içinde kendinden geçmiş ifadelere büründükleri ideal bir toplantıyı canlandırmıştır.

Yukarı doğru işaret eden, belki de bununla Platonik İdeaların kaynağını belirten ortadaki Platon, aşağı doğru işaretiyle doğal olgularla meşguliyeti akla getirilen Aristoteles'in yanında durmaktadır. Spekülatif düşünürler, Platon'un tarafında toplanmışlardır; diğer tarafta, bir geometri teoremini gösteren Öklid'in (Bramante'nin portresi olduğu söylenir) beraberindeki Ptolemeus dâhil "bilim insanları" vardır.

İki ana figürün gökyüzüne karşı bir kemer çerçevesi içine yerleştirilmesi yöntemi, Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* resmini hatırlatmaktadır. Öte yandan, Raffaello'nun kompozisyonu farklı pozisyondaki 52 figürüyle çok daha karmaşıktır; bununla birlikte farklılık içinde aynı birlik duygusu, simetriyle körleştirilmeden elde edilmiştir. Herakleitos olarak teşhis edilen, merkezin hemen solunda, ön cephede yer alan düşüncelere dalmış bir kişinin eklenmesi sonradan akla gelmiş, ustaca bir fikirdir – alçının incelenmesi, duvarın bu bölümünün Raffaello'nun değişikliği yapması için kırıldığını ve tekrar alçılandığını göstermiştir. (Herakleitos belki de Michelangelo'nun, Platon ise Leonardo'nun portresidir.) Renk tezatları, keskin yeşiller, berrak maviler ve birkaç kırmızı ve sarı vuruş, hareketli bir desen yaratmakta; genel şemanın yücelik verilmiş ciddiyetini ve resmiliğini hafifletmektedir. Ancak bu resimdeki büyük yenilik, figürlerin ve mimari çevrelerinin arasındaki ilişkidir – Bramante'nin San Pietro'da tatbik edilmemiş tasarımlarını hatırlatan görkemli bir tonozlu yapıdır. Leonardo'un *Son Akşam Yemeği* resminde figürler, önceden belirlenmiş bir perspektif kutusuna yerleştirilmiştir. Burada ise artık odanın uzantısı olarak değil de, daha geniş ve bütünüyle bağımsız, bununla beraber sınırlamayan veya ezmeyen resimleme mekânını belirlemektedir. Raffaello'nun fresk için hazırladığı aynı ölçüdeki taslakta (Ambrosiana, Milano) muhtemelen daha sonra tasarlanan ve bir bakıma figürlerin etrafına, onlar için inşa edilen mimari arka plandan iz görülmez.

Michelangelo

Raffaello, Stanza della Segnatura'yı resmederken; Michelangelo da Sistine Şapelinin tavanı üzerinde çalışmaktaydı (11.28,

11.29, 11.30, 11.31, 11.32). Bu nitelikteki iki seçkin eser daha önce birbirine böylesine yakın mesafede yaratılmamış ve o zamandan günümüze kadar da bu şekilde yapılmamıştır. Öte yandan bu eserler, Yüksek Rönesans sanatının bünyesinde mevcut, kısa bir süre içinde ayrı yollara giderek Avrupa sanatında üslup değişkenliği oluşturacak bir ihtilafı çıkartan iki eğilime örnek oluşturmaktadır. Bu iki sanatçı, geçmişleri kadar karakterleri bakımından da birbirlerine benzememekteydi. Bir ressamın oğlu olan Raffaello, mesleğine Ortaçağın sanatçı-zanaatkâr geleneğinde başlamış; fakat sosyal bakımdan süratle yükselerek kısa hayatını önemli bir servetin sahibi, Roma'da hizmetçilerle ve daha da kalabalık bir yardımcı kadrosuna sahip güzel bir sarayın maliki olarak tamamlamıştı.

Resimlerinde olduğu gibi yaşam şeklinde de arkadaşı Baldassare Castiglione tarafından *Saray Nediminin Kitabı* (1528)'nda övülen *sprezzatura* yani rahat hareket tarzını benimsemişti – "sanatı gizleyen, söylenenler ve yapılanların güçlük çekilmeden neredeyse düşünülmeden gerçekleştirildiğini gösteren" nitelik. Michelangelo ideal saray nediminin antiteziydi. Sosyallikten uzak, şüpheci, alıngan, düzensiz, işine saplantılı ve hastalık derecesinde gururlu bir insan olarak bir "dâhi adam" modeli, şair, ressam ve ayrıca mimardı. Kendisi ve dünya ile çatışma içinde bir kişi olarak içe dönük tasavvur gücü, dokunduğu her şeyi kökten değiştirdi.

Michelangelo asillik iddiasındaki fakirleşmiş bir Floransalı aileden gelmekteydi ve kendisini diğer sanatçılardan her zaman uzakta tutmuştur. Yeğenine 1548'de "Dükkân açan biri gibi ressamlık veya heykeltıraşlık yapmadım" demiştir. Domenico Ghirlandaio (bkz. s. 443)'nun yanında kısa süre çıraklık yapmasına rağmen, ona biçim veren yılları, 1489'dan 1492'ye dek Lorenzo de' Medici (Muhteşem)'nin yanında Bertoldo di Giovanni (bkz.s. 434)'nin gözetiminde heykel çalışarak geçirdiği ve genç Medici'lerle yakın ilişkiler içinde geçirdiği dönemdir. Bu genç Medici'lerden ikisi, ileride X. Leo ve VII.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Michelangelo'nun *Davud'u*: Sözleşme ve Heykelin Yerine Yerleştirilmesi

Michelangelo'nun Davud'u (11.25) 16 Ağustos 1501'de Floransa'daki katedral işleri idare kurulu (Opera del Duomo adını taşımaktaydı) tarafından sipariş edildi. Figürün başka bir heykeltıraş tarafından taslağı kötü bir şekilde çıkarılmış ve terk edilmişti. Michelangelo bunu "yapacak, sürdürecek ve tamamlayacak"tı.

İşi 1 Eylül'den itibaren ve aylık ücretle ve 6 altın florin nakit ikramiyeyle müteakip iki yıl içinde tamamlayacaktır ve bunun için neye ihtiyaç duyarsa duysun, Opera'dan işçi, kereste veya talep ettiği başka herhangi bir şeyi Opera temin etmeyi ve ödünç vermeyi taahhüt etmektedir. Bu iş ve mermer figür tamamlandığında, o sırada işbaşında olan Konsil ve Operaii kendi vicdanlarına göre daha yüksek bir fiyatı hak edip etmediğine hüküm verecektir.

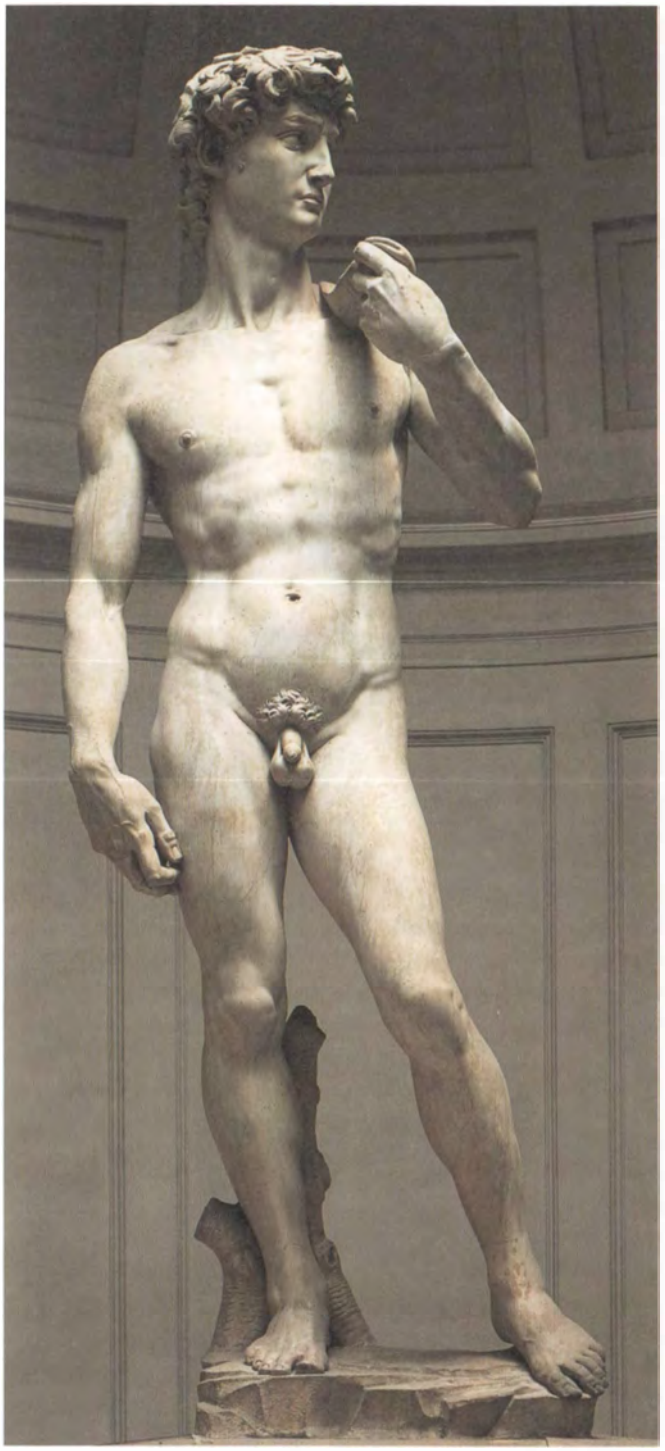
Daha önce "figürün göğsündeki belirli bir çıkıntıyı birkaç çekiç darbesiyle kaldırmış olan" Michelangelo, 13 Eylül pazartesi sabahı "durmadan ve kuvvetle" Davud üzerinde çalışmaya başladı. İki yıl sonra işini tamamlamıştı.

25 Ocak 1503'te idare kurulu konulacağı en iyi yeri tartışmak üzere bir toplantı çağrısında bulundu. Otuz Floransalı sanatçı fikir bildirdi: mücevheratçılar, işlemeciler, kuyumcular, ağaç oymacıları, heykeltıraşlar, mimarlar ve ressamlar, Andrea della Robbia, Piero di Cosimo, Giuliano da Sangallo, Perugino, Botticelli ve Leonardo dâhil. Botticelli ve diğer birkaç kişi başlangıçta hedeflendiği gibi katedrali tercih ettiler; ancak mermerin çok iyi olmayan niteliğinden ötürü Leonardo dâhil çoğunluk Loggia dei Lanzi'de kapalı bir yere alınmasını tavsiye ettiler. Bu tavsiyenin kabul edilmesi halinde Giuliano da Sangallo, bu maksatla bir siyah niş önerdi. Fakat idareciler, Palazzo Vecchio önünde daha itibarlı bir yer verilmesinde karar kıldılar.
Güncesi o dönemde Floransa sanatı hakkında en iyi bilgileri veren baharat ve tıbbi ilaç tüccarlarından Luca Landucci (1450–1519)'ye göre, heykel katedralin yanındaki atölyeden 14 Mayıs 1504'te çıkartıldı.

Saat 24 civarında dışarı çıktı ve geçebileceği kadar yer açmak için ana giriş kapısının üstündeki duvarı kırdılar. O gece büyük heykele zarar vermek için taşlar atıldı. Gece nöbet beklenmesi gerekti ve muazzam saraklar ve karmaşık bir urgan mekanizmasıyla havada dik tutularak çok yavaş yol aldı. Piazza'ya varması dört gün aldı, ayın 18'inde saat 12'de ulaştı. Taşınması için 40'tan fazla insan çalıştırıldı; altına ilerledikçe yeri değiştirilen 14 teker takılıyordu. Ardından da Judith'in durmakta olduğu yere yerleştirilebilmesi için Haziran 1504'e kadar çalıştılar. Judith yerinden kaldırıldı ve Saray arazisi içindeki yerine konuldu.

Landucci'nin zikrettiği vandalizm eyleminin sebebi herhalde yerel siyasetti, zira radikal cumhuriyetçiler Davud'un yerine konulacağı Donatello'nun Judith heykeline çok değer veriyorlardı. Davud, Palazzo Vecchio'nun önünde rahatsız edilmeden 1873'e kadar durdu ve bu tarihte hâlen bulunduğu Accademia'nın kapalı mekânına taşındı.

(Çev. J. Pope-Hennessy, 1958 [sözleşme]; J. A. Symonds, Michelangelo'nun Hayatı, 1899 [Landucci])



11.25 Michelangelo, *Davud*, 1501–3. mermer, yaklaşık yüksekliği 5.5 m. Akademi Galerisi, Floransa.

Clement adıyla papa olacaklardır. Burada ayrıca Klasik bilgin ve şair Angelo Poliziano (bkz. s. 443) ve Yeni-Platoncu "İdea" kavramını metafizik gerçeklik olarak canlandırması on altıncı yüzyıl estetiğinde önemli bir rol oynayan filozof Marsilio Ficino ile tanıştı. Floransa'da Michelangelo'nun geçen üç yıl boyuca üzerinde çalıştığı doğal boyutları aşan *Davud* heykeli, 1504 yılı sonbaharında Palazzo Vecchio'nun ana kapısının dışındaki yerine yerleştirilmişti (şimdi burada bir kopyası vardır) (**11.25**). Daha önceki tasvirlerin aksine *Davud*, ayağını Goliat'ın kesik başının üzerine koymuş bir zafer sahibi değil, fiziken daha güçlü hasmının korkusuzca karşısına çıkan haklı bir davanın savunucusudur. Hükümet binasının önüne yerleştirilen bu kışkırtıcı tavırlı genç adam; kaslı bedeni, gergin boynu ve çatık kaşlarının altında meydan okurcasına bakan ifadesiyle, bazı Floransalılar tarafından Medici'leri 1494'te kovan yeni cumhuriyetlerinin simgesi gibi görülmüştü. Bu fikrin, figür üzerinde çalışırken Michelangelo'nun zihninde yer alıp almadığı veya bunu hiç aklına getirip getirmediği tartışmaya açıktır. (Aslında heykelin katedralin dış tarafına konulması hedeflenmişti.) Ancak antikiteden beri böylesine devasa ölçülerde ilk çıplak heykel yontulurken, ona kuvvetini sınama fırsatı vermekteydi.

Yaratılan cüretkâr etki Klasik kurallara aykırıdır. Eller ve ayaklar aşırı büyük, kaslar ve damarlar şişkin, uzun ve ince uzuvlar huzursuzdur. Bununla birlikte Michelangelo'nun bedeni ruhun hapishanesi olarak kavrayışı, bu kahraman figürüne – dışarıdan sakin ancak içeriden gergin ve meydan okuyucu – bastırılmış bir enerji duygusu yüklemiştir.

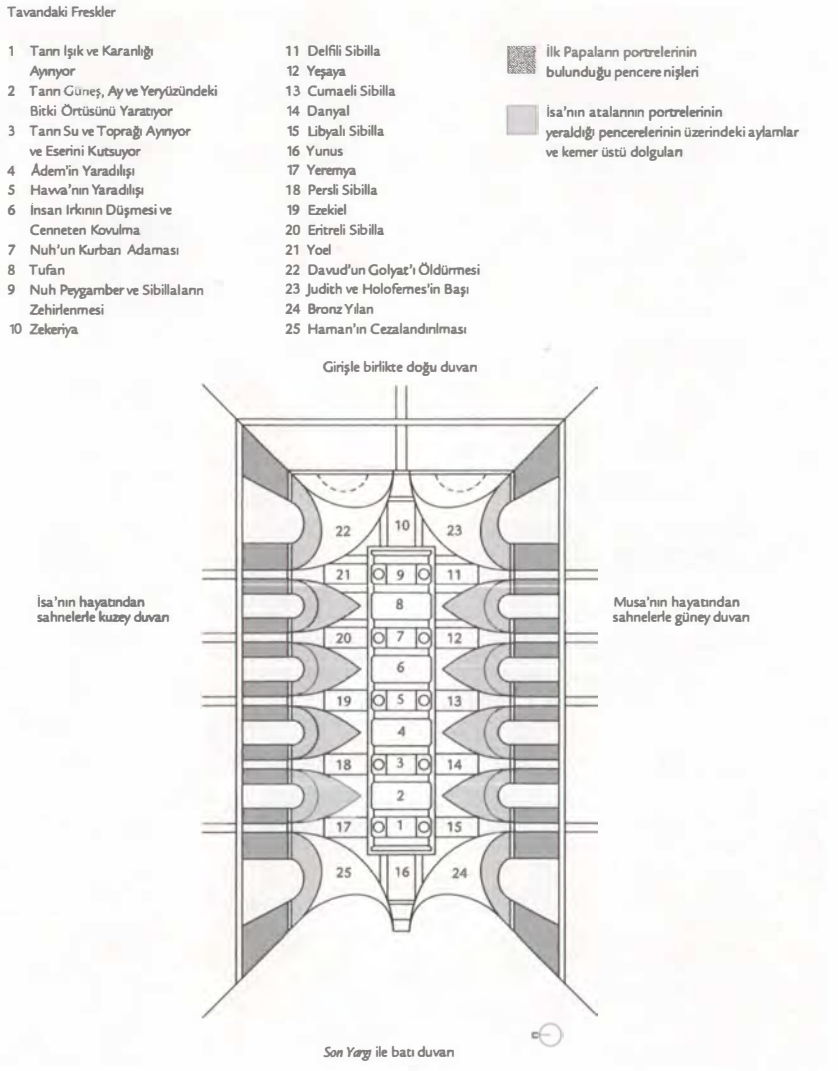
Davud öylesine bir başarı kazandı ki Michelangelo, Bramante tarafından tasarımı yapılan yeni San Pietro'nun bir parçası olarak daha önce yapılmış her şeyden daha büyük ve kompleks bir müstakil anıt mezar yapması için Papa II. Julius tarafından Roma'ya çağrıldı. Mimari ve heykeli birleştirecek ve bütünleştirecek bu nihai başarısı uğruna Michelangelo aralıklarla 40 yıl boyunca çalıştı; ölçekleri zaman içinde bir duvar anıtı boyutuna düşürdü (**11.26**). Bunlardan sadece doğal boyutların

11.26 Michelangelo, *Musa*, II. Julius'un mezarı, yak. 1513–45. Mermer, yüksekliği 2.35 m. San Pietro in Vincoli, Roma.





11.27 Michelangelo, Ölen Köle, yak. 1513. Mermer, yüksekliği 2.29 m. Louvre, Paris.



11.28 Sistine Şapelinin tavanı, Vatikan, Roma.

üstündeki merkezi bir *Musa* figürünün ona ait olduğu kesinlikle söylenebilmektedir. Anıt için yapılan ve bitirilmemiş köle heykelleri başka yerlere dağıtılmıştır (**11.27**). Kendisi bunu hayatının trajedisi olarak görmüştür. Bununla beraber, II. Julius 1508'de onu Sistine Şapelinin tavanını resimlemeye ikna etti. Şapel duvarlarının üst kısımları, on beşinci yüzyılın önde gelen sanatçıları – diğer başka sanatçılarla birlikte Botticelli, Domenico Ghirlandaio ve Raffaello'nun ustası Pietro Perugino dâhil – tarafından fresklerle kaplanmıştı. Çok sayıda kavisli yüzeye sahip tonoz, yaklaşık 40'a 13 metre ölçüsünde olup; figüratif resim alanı olarak olağanüstü güç bir sorun çıkarmaktaydı. Michelangelo'nun çözümü cesurca bir yeniliktir. Papa'nın "ona ne isterse yapmasına izin verdiği" iddiasında bulunsa da ikonografik düzen için muhtemelen teologlardan tavsiye almıştı. Duvarların üst kısmını ve tüm tavanı, neredeyse tek başına gerçek freskle 1508/9 kışından 1510 yılı yazına ve Şubat 1511'den Ekim 1512'ye kadar iki seksiyon halinde resimledi.

Michelangelo, tavanı şapel üzerinde yükselen hayali bir mimari yapı olarak düşündü ve büyük kavisli alanlara duvarın devamı şeklinde işlem yaptı (**11.28**, **11.29**, **11.30**). Pencerelerin üstündeki ve köşelerdeki konkav üçgenleri ayırarak, aralarındaki kemer köşeliğini taht olarak resimledi, itibari duvarların tepelerini belirten saçak silmesiler ve her iki yanına merkezi geçen "yatay" taş kaburgaları taşıyan gömme ayaklar ekledi.

Bu hayali yapı, uygun bir hiyerarşik içeriğin verilebileceği figüratif resim için üç ayrı alan sağladı. En aşağıda – gerçek duvarı ve üstlerindeki küçük tonozları çevreleyen aylamalar – İsa'nın atalarını resimledi. İkinci alanın tahtları, Klasik dönem *sibilla*'ları ile İsa'nın gelişini haber vermiş peygamberlerin muhteşem figürlerini taşımaktadır. (**11.31**). Bunların hepsi, zemindeki izleyicinin bakış noktasından – sanki aynı alan içinde bulunuyorlarmış gibi – kısaltılmıştır. Fakat taş kaburgalar arasından görülen en üstteki alanın figüratif sahneleri, daha yüksek bir gerçekliği sunarlar ve bağımsız resimler olarak kendi perspektif kurallarına göre resimlenmişlerdir. Dünya tarihinin bölündüğü üç dönemden ilki olan, Musa'ya kanun levhalarının verilmesinden önceki *ante legem* adı verilen ilk dönemi gösterirler. (*Sub lege* ve *sub gratia*



11.29 Michelangelo, Sistine Şapelinin tavanı, Vatikan, Roma, 1508–12. Fresk, 13.7 × 39 m (1989 yılındaki temizlikten sonra).



11.30 Michelangelo, Sistine Şapeli, tavan gösterilmektedir, 1508–12 (1989 temizliğinden sonra) ve *batı duvarındaki Son Yargı freski*, 1534–41 (1994 temizliğinden sonra).

dönemleri ise zaten önceden yan duvarlarda yansıtılmıştır.) Tavanın yapısındaki itibari mimari ile figürler arasındaki ilişki; Michelangelo'nun paletinden daha önce görülmemiş çarpıcı sarıları, asidik pembeleri ve keskin yeşillerin titreşimini açığa çıkaran temizlikten sonra (tamamlanması 1989) yüzyıllardır olmadığı şekilde açıklık kazanmıştır.

Michelangelo, Tanrı'nın androjen figürünün ilk karmaşadan bulutlarla kaplı çehresiyle dinamik şekilde belirmesini, her şeyin başlangıcını, ardından güneş ve ayı yaratmasını ve toprağı sudan ayırmasını altarın üstünde kayda geçirmiştir (**11.32**). Tanrı, Michelangelo'nun en yüce ve meşhur tasviri olan bir sonraki sahnede, Âdem'in uzattığı parmaklarının arasındaki



11.31 Michelangelo, *Eritreli Sibilla*, tavan detayı, Sistine Şapeli, 1508–12. Fresk (1989 temizliğinden sonra).



11.32 Michelangelo, *Tanrı suyu ve toprağı ayırıyor ve eserini kutsuyor*, tavan detayı, Sistine Şapeli, Vatikan, Roma, 1508-12. Fresk (1989 temizliğinden sonra).

küçük bir aralıkla topraktan can vermekte; hareket ettiren, düşündüren ve duygulandıran ruhunu insana aktarmaktadır.

Bir sonraki sahne ise Havva'nın yaratılışı ve Âdem ile Havva'nın günah işleyerek cennetten kovulmaları sahnesini bir araya getirmektedir. Son üç sahne, Tanrı tarafından insan ırkını sürdürmesi için seçilmiş insan olarak Nuh Peygambere ayrılmıştır. Michelangelo çalışmasına tavanın bu ucundan başlamış, altara doğru ilerlemiş, özgüveniyle kompozisyonu sadeleştirmiş ve tasarımlarını genişletmiştir. (Papanın bunları tahtında oturduğu koro bölmesinden görmesi hedeflenmekteydi. Şapele giren günümüzdeki ziyaretçilerin görüşü bakımından ters yönde ve altı üstte olacak şekilde bakılmalıdırlar.)

Peygamberlerin tahtları ve *sibilla*'ların arasındaki gömme ayaklarda – *ignudi* adı verilen – sanki Tanrı'ya yarattıklarına övgü olsun diye kaslarını geren ve atik uzuvlarını sergileyen çıplak erişkin insan figürleri oturur.

Resimleme bakımından işlevleri, üst alanlar arasındaki bağlantıları (her iki alana da aitmiş gibi görünürler) maskelemektir. Getirilen çeşitli yorumlarda, kanatsız melekler ve akılcı ruhun sembolleri olarak görülmüşlerdir; Michelangelo'nun eşcinsel eğilimleri de varlıklarının bir sebebi olmalıdır. II. Julius'un mezarı için amaçlanan kölelerle ilişkisi açık olan bu figürler (11.27) onlar gibi günah ve ölüm bağıyla tutulmamışlardır. Vücutlarındaki coşkuyla övünürler. Duvar boyunca çalıştıkça insan formuna yönelik yüksek bir duyarlılık geliştirmiş, onları daha enerjik âdeta şiddet içeren duruşlar ve (son temizlemede ortaya çıkan bir başka özellik) uzuvlarını biçimlendirmek için daha güçlü *chiaroscuro* ile ifade etmiştir. Michelangelo için Tanrı'nın tasvirine göre yapılmış erkek vücudu, fiziki ve manevi güzelliğin zirvesini temsil etmekteydi ve bu tensel duygularla resimlenmiş çıplakların, onun en derin arzularını cisimleştirdiğinden kuşku duyulamaz.

Tavanın anlamını ve düzenini etraflıca açıklamak için çeşitli çabalar gösterilmiş, Yeni-Platonculuktan Ortodoks teolojik alegori yorumlarına kadar birçok açıklama getirilmiştir. Ancak genellikle en çarpıcı özelliği olan, bu büyük kompozisyonun her veçhesiyle âdetlerden arındığına gereken dikkat gösterilmez. Zira Michelangelo'nun çılgınca, fırtınalar koparan enerjisi, her şeyi insanüstü Olimpos tanrılarına benzetmiş; ruhun en yüce emelleri için bir panteon yaratmış; Batı Hıristiyanlığının merkezindeki bir şapeli kendi dehasına adanmış bir anıta dönüştürmüştür. Bu, büyük bir sanatçının elde edebileceği özgürlüğün ulaştığı en uç noktadır.

Raffaello, Sistine Şapeli tavanının etkisine tepki veren ilk sanatçıydı ve kendi sanatsal bütünlüğünden ödün vermeden bu etkiyi özümseyen tek kişi belki de oydu. Michelangelo tarzı *Herakleitos*'una bakılırsa, *Atina Okulu*'nu bitirmeden önce tavanın bir kısmını görmüş olmalıdır. Tavanın altına asılacak duvar halılarını, 1515'te tasarlarken eserin bütününü incelemiştir – halılar Michelangelo'nun tavan için aldığı ücretten on misli daha pahalıya mal olmuştur! Raffaello'nun son büyük eseri olan *Transfigürasyon*'da (**11.33**) Michelangelo'nun insanüstü, şeytani heykel vizyonu, doğal ve doğaüstü ışıkların yansıtılmasıyla daha az ezici, fakat daha fazla resimsel ve dramatik bir veçheye bürünmüş; haşmet ve insaniyetin benzersiz şekilde bütünleştiği bir eser ortaya çıkmıştır. Yukarı kısımdaki transandantal ışıklar içinde yıkanan sakin figürlerle, aşağı kısımdaki müridinin deli bir çocuğu iyileştirmekteki başarısızlığını görerek karanlıklar içinde sıkıntılı hareketler



11.33 Raffaello, *Transfigürasyon*, 1517. Pano üzerine yağlıboya, 4.6 × 2.8 m. Vatikan Müzesi, Roma.

yapanlar arasındaki tezat çarpıcıdır ve sadece İsa'nın dünyanın kötülüklerini iyileştirebileceği yolunda resmin mesajını güçlendirmektedir. Çocuğun babasının İncil hikâyesindeki sözleri, döneminin manevi bunalımıyla resmi ilişkilendirmektedir: "Tanrım, sana inanıyorum; inançsızlığıma yardım et."

Sistine Şapelinin tavanını tamamladıktan sonra Michelangelo, Medicilerin iktidarı 1512'de tekrar kazandıkları ve bir Medici'nin papalığa seçilmesiyle (X.Leo, 1513-21) Papalık Devleti'nin kontrolünü ele geçirdikleri Floransa'ya döndü. Artık orta İtalya'nın hükümdarı onlardı. Yeni papa ve kuzeni (daha sonra VII. Clement adıyla papa olacaktır, 1523-34) Michelangelo'ya yeni bir ön cephe (inşa edilmemiştir) ile daha sonra da bir aile mozolesi olan Medici Şapelini (**11.34**) tasarlama işini vererek San Lorenzo Kilisesini bir hanedan anıtına dönüştürme işine giriştiler. Planda, devasa bir Korint düzen ve koyu gri ve beyaz renk kullanımıyla Michelangelo, kilisenin diğer tarafındaki sakristisini yeni şapelle eşleşen Brunelleschi'yi takip etmiştir. Fakat diğer yönlerden, özellikle Klasik düzenlerin despotluğundan kendini kurtarmasıyla tasarımı devrimci niteliktedir.

Pencereler sivrilir, sütun başlıkları – yivler yerine gömme panolara sahip – gömme ayaklardan kaybolur, tabernakl

(sözlüğe bkz.) altlarındaki boşlukların üstüne tüm ağırlıklarıyla çöker. Birçok mimari unsurun yapısal işlevi hiç yoktur. Mermer kaplamalar basitçe temsili mimari biçimler şeklinde yontulmuştur. Michelangelo, bu yolla duvarın artık süslemelerin uygulanabileceği etkisiz bir alan değil de çok katmanlı ve canlı bir organizma haline geldiği, yeni bir mimari kavramı geliştirmiştir. Onun yaklaşımı, inşaatçının bir yapısal unsuru diğerinin üzerine koymasından ziyade, bir mimar gibi bloktan taşları kesip almak gibidir.

Şiirlerinden birinde, "Sert ve çetin bir taştan sadece yüzeyi alırsanız, altından bir figür çıkar; bu figür, taş yontuldukça gelişir ve büyür" demiştir. Genel uygulaması, kil veya mumdan küçük bir model yapmak ve ardından belki yanına az sayıda yardımcı alarak veya hiç almayarak mermer bloğun doğrudan üzerine giderek, diğer tarafa geçmeden ön kısmı tamamlamaktı. Fakat Medici Şapelindeki heykeller için Avrupalı heykeltıraşların izleyen dört yüzyıl boyunca olağan uygulaması haline gelecek bir işlemi benimsedi – tam boyutlu modelleri yapıyor, yardımcıları bunlardan kabataslak figürleri çıkararak bitirmesi için ona bırakıyorlardı. Bu halde dahi Michelangelo, Medici Şapeli için Giuliano de' Medici'ye ait sadece tek bir heykeli tamamlamıştır.

Bu heykel bir portre değil, Roma askeri üniforması içinde soylu genç bir generalin idealize edilmiş tasviridir. Bitirilmeyen Gündüz ve Gece figürleri için Michelangelo bir *concetto* yani Rönesans yazarları tarafından sevilen türden (yüzyıl sonunda Shakespeare dâhil) kendine bir övgü yazmıştır. Bunun anlattığı zıt özellikler üç figürün ayrıntılı *contrapposto* özelliklerinde ifadesini bulmuştur. Fakat figürler, *concetto*'nun ustaca yapaylığını aşar; köşeli doğrusallığı, yuvarlak hatlarını ve ağırlıklarını dengeleyen kısıtlayıcı mimari çerçeveden fırlayıp çıkar. Kabaca işlenmiş yüzüyle ve muazzam, harika modellenmiş, düzgün omzunun üzerinden bakan çelik gibi kaslarıyla Gündüz ve yorgun uzuvları ve kırışık karnıyla sanki rahatsız bir uykuda veya son gücüyle verdiği bir mücadeleden yorgun düşmüşe benzeyen Gece; sadece II. Julius'un mezarındaki tamamlanmamış kölelerle karşılaştırılabilir (11.27). Karmaşık üç boyutlu figürler olarak insan trajedisinin yani ruh ile beden arasındaki ikiliğin acısıyla yüklenmişlerdir. Dışarıdan sakin görünseler de içeride mevcut daimi bir kıvranışla ürperir gibi görünürler.

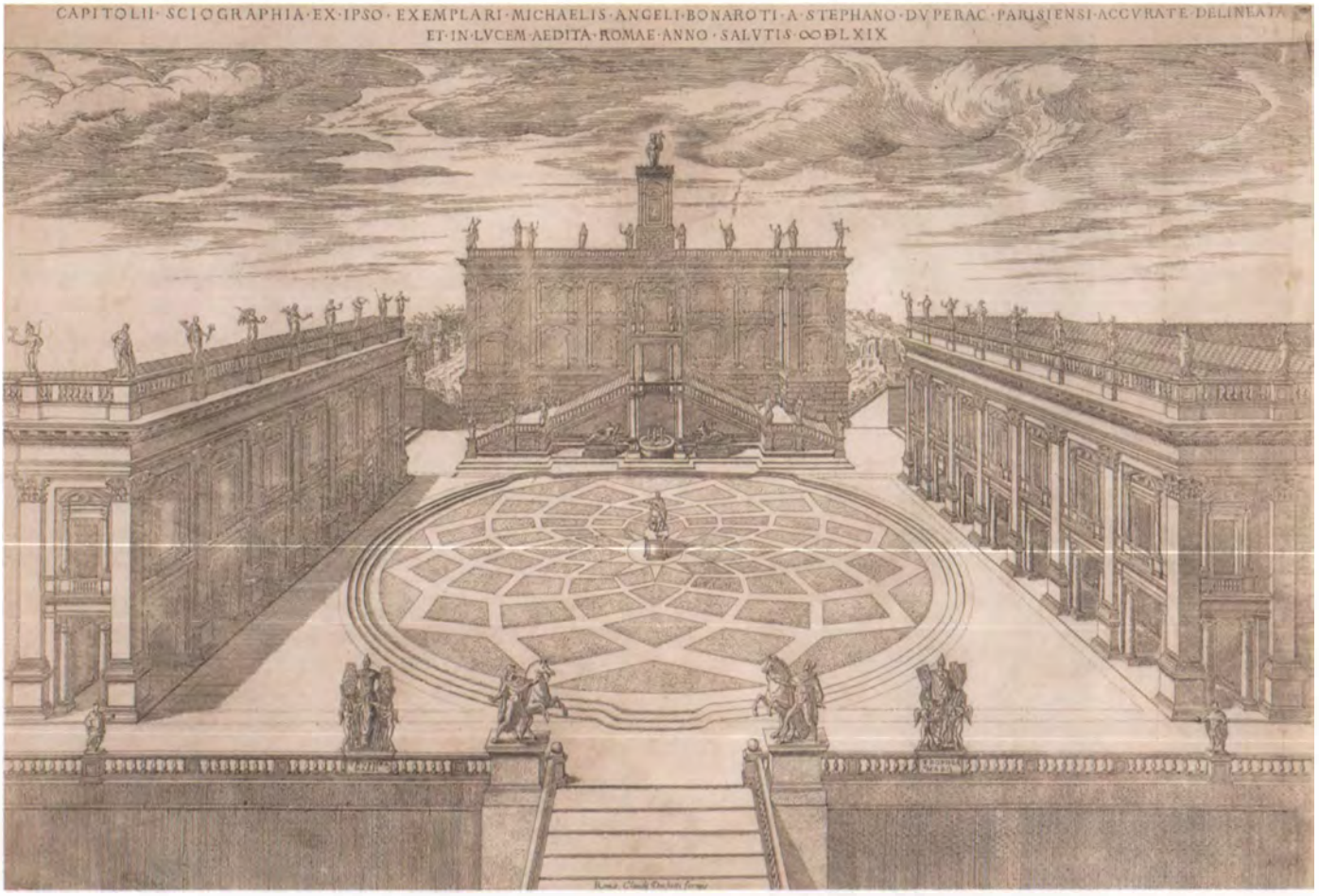
11.34 Michelangelo, Medici Şapeli, San Lorenzo, Floransa, 1519–34.



Medici Şapelindeki çalışmayı, Medici'lerin ihtiraslarının harekete geçirdiği siyasi bir kriz engellemişti. Kriz 1527 yılında imparatorluk ordusunun ücretleri ödenmeyen paralı askerlerinin – bir kısmı da Lutherci olan İspanyol ve Almanlar – Roma'yı yağmalamaları, Papa'yı Vatikan'dan kovmaları, kiliseleri kirletmeleri, evleri yakmaları ve bilinçli bir gaddarlıkla sivil nüfusu katletmeleriyle zirve noktasına ulaştı. Bu, son bin yıl içinde şehrin başına gelen en büyük felaketti. Floransalılar bundan faydalanarak Medici'leri şehirlerinden kovup, cumhuriyet yönetimini ilan ettiler. Yeni rejimi coşkuyla destekleyen Michelangelo, daha sonraları Papa tarafından Medici Şapelindeki çalışmasına tekrar başlaması şartıyla affedildi. O da 1534'te Roma'ya dönerek Sistine Şapeli altarının üstündeki *Son Yargı* resmini yaptı. (11.30)

Son Yargı, genellikle ilahi adaletin ebedi hakkaniyetini yansıtan bir eser olarak anlaşılmıştı. Michelangelo'nun vizyonu ise evrensel bir çırpınıştır. İsa'nın işareti geri çevrilmez ve karşı durulamaz dairevi bir hareketi kontrol etmekte, sağındaki şefaat görenleri yukarı çekmekte, merhametsiz bir ifadeyle yüzünü çevirdiği mahkûm edilenleri aşağı göndermektedir. Derinlik illüzyonu vermek için herhangi bir çaba sarf edilmemiştir. Figürler tek bir alanda asılı durur, her bir grup farklı bir bakış açısından yansıtılırken, aşağıdakiler daha yukarıda olanlardan küçük görünür. Perspektif yapısının normal kanunlarını böylesine dikkate almayış, derinden tedirgin edici bir etki yaratır ve Michelangelo'nun çağdaşlarınca *terribilità* adı verilen şahsiyetinin ve sanatının, o yüce ve ürkütücü niteliğini kuvvetle ifade eden resminin gücünü arttırır.

Daha az üzerinde durulmakla beraber, tanrısallık anlayışını ışık olarak ifade etmesinde hâlâ varlığını koruyan, Yeni-Platonculuğudur. Bir süre önce güneş tanrısı Helios'un bir çizimini yapmış ve aynı pozu sakalsız, çıplak ve Helenistik heykellerin kaslı yapısıyla çizdiği ve güneş gibi bir haleyle çevrili İsa için kullanmıştı. Belki de o sıralarda Kopernikus (1473-1543) tarafından yeni ve bilimsel bir geçerliliğe kavuşturulan Helenistik güneş merkezli evren kavramından ilham almaktaydı. Öte yandan, Michelangelo bu freski yaparken dindar şair Vittoria Colonna ile tutkulu dostluğuna başlamış, onun etrafındaki kurtuluşun tümüyle Tanrı'nın rahmetine dayandığı fikrini kabul eden dindar düşünürlerle tanışmıştı. Bu fikir özünde Protestanlara inanç yoluyla haklılık kazandırma öğretine benzemekteydi. Bu yıllar, Papa III. Paolo (1534-49) tarafından desteklenen Karşı



11.35 Michelangelo, Piazza del Campidoglio projesi, gravür Etienne Dupérac'a aittir, 1569. British Museum, Londra.

Reformasyon döneminin başlangıcıydı. Genç bir kardinal olarak dört gayrimeşru çocuk sahibi olmuş Papa, inançlı bir reformcu haline gelmiş ve Luther'in yarattığı şoktan sonra din adamlarının suiistimallerini soruşturarak, İsa Cemiyeti'ni kutsayarak (1540) ve Trent Konsilini toplayarak kiliseye istikrar kazandırmaya çalışmaktaydı. Konsil 1545 ile 1563 yılları arasında öğreti çizgisini sertleştirdi, liturjiyi gözden geçirdi, yasak kitapların envanterini başlattı ve dini müzik ve sanatın kurallarını tespit etti. Michelangelo'nun Son Yargı resmi bu yeni ruh halinin yanı sıra kendisinin de giderek artan azap dolu dindarlığını – her ne kadar meselelere daha düz bakan reformcuları yeterince tatmin etmese de – yansıtmaktadır.

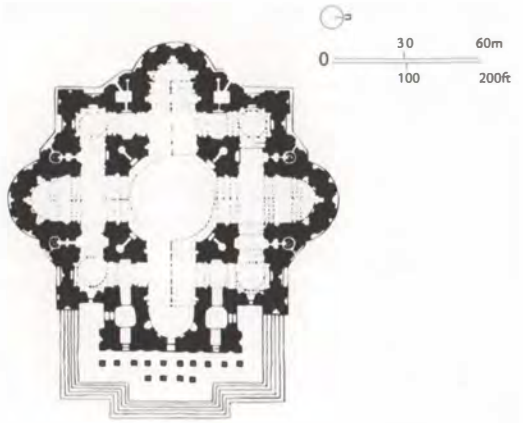
Çıplak figürleri hakaretamiz bulunmuştur. Sanatta çıplaklık ahlaksızca, antikite öncülleri pagan ve Yeni-Platoncu gerekçeleri sapkınca görünür oldu. Sistine Şapeline ilham vermiş olan Hıristiyan hümanizmi artık Protestanlığın yuvası olarak değerlendiriliyordu. Michelangelo 1549'da "inançtan çok sanata önem veren, çirkefliklerin kâşifi" olarak kınandı. Ölümünden sonra figürlerinin edep yerlerine örtüler ilave edildi ve tüm fresklerinin silinmesi için birçok defa öneride bulunuldu. Böyle olsa da, kimse sanat ile dindarlık arasındaki çatışmanın Michelangelo kadar acı vererek bilincinde olamazdı. Bir şiirinde 1554 yılında "Ruhumu dünyevi sanata taptıran o hoş fantezinin ne kadar boş olduğunu, şimdi ne kadar da iyi biliyorum" diye yazmıştır.

Bu tarihten sonra on yıl daha yaşamış, ancak çarmıha gerilme çizimleri ve bir tür dini egzersiz olarak yonttuğu iki bitirilmemiş Pietà grubundan başka sanatla uğraşmayarak, son yıllarını daha çok mimariye adamıştır.

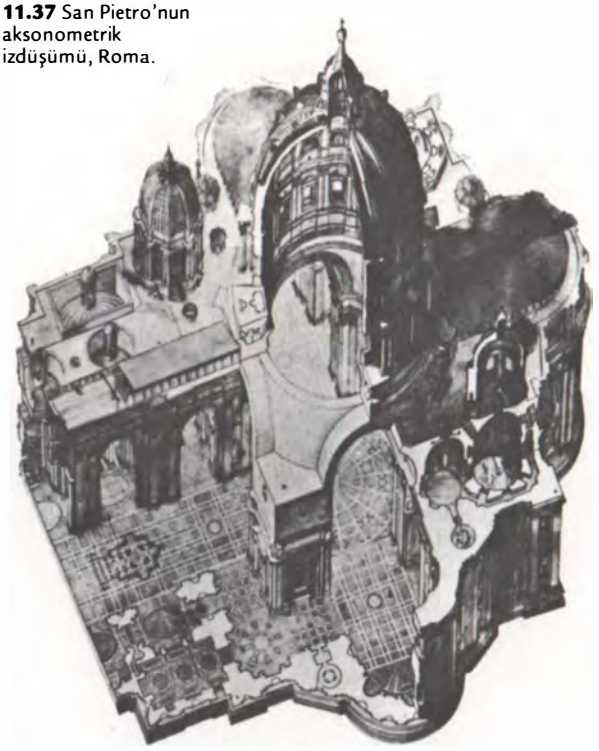
Roma vatandaşlığını 1537'de almasından kısa bir süre sonra Kapitol Tepesine taşınan Marcus Aurelius heykeli için (5.63) bir sütun tabanı tasarladı. Kapitol Tepesi o sıralarda birbirine müphem bir açıyla bağlanmış iki bina ve Santa Maria in Aracoeli Kilisesinin nef duvarı ile çevrelenmiş kıraç bir tepelik tarladan başka bir şey değildi. O ise bu fazla umut vadetmeyen alanı, Avrupa'daki en etkileyici şehir alanlarından birine dönüştürmek için bir proje ortaya çıkardı: Klasik bir yeni ön cephe kazandırılan ve daha alçak ikiz binaların yanlarına eklendiği Ortaçağ senatör sarayının önündeki alana, girift desenli, oval çok hafif konveks bir yer döşemesi, trapezoid yapılması; heykelin bu alana yerleştirilmesi ve tercih ettiği devasa gömme ayak düzeninin her yerde kullanılması (**11.35**). Çalışmalar ağır ilerledi ve binalar (bazı değişikliklerle) ölümünden ancak bir yüzyıl sonra tamamlanabildi.

Bu esnada 1546 yılında San Pietro'nun mimarlığına atandı. Daha önce gördüğümüz gibi, 40 yıl önce Bramante, merkezî

11.36 Michelangelo'nun San Pietro planı, Roma.



11.37 San Pietro'nun aksonometrik izdüşümü, Roma.





11.38 Michelangelo, San Pietro, Roma, 1546-64 (kubbe Giacomo della Porta tarafından tamamlanmıştır, 1590). Batı tarafından görünüş.

planlı bir kilise planlamış, ancak mali kaynaklar kısa zamanda tükenmiş ve endülcansların satılmasından gelen para (Luther'in ilk protestosunun sebebi buydu, bkz. s. 458) inşaatın ilerlemesi için yeterli gelmemişti. Aralarında Raffaello'nun da bulunduğu diğer mimarlar tarafından daha az masraflı bina projeleri hazırlanmasına rağmen, III. Paolo papa olana kadar çok az ilerleme sağlanabildi. Ciddi mânâda çalışmalar, Bramante'nin öğrencisi Antonio da Sangallo'nun (1483/5–1546) idaresinde 1543'te başladı. Sangallo'nun ölümünü izleyen birkaç ay içinde Michelangelo daha cüretkâr, güçlü ve daha sıkı düzenlenmiş bir yapının kilden modelini yaptı ve izleyen 18 yıl içinde iki transept ve kubbe kasnağı büyük ölçüde onun tasarımına göre tamamlandı – daha ziyade tasarımları da denilebilir, çünkü inşaat ilerledikçe düşüncelerini değiştiriyordu (**11.36**, **11.37**). Öldüğünde daha yapılacak çok iş vardı. Kubbe 1588 ile 1590 arasında Giacomo della Porta (yak. 1522/33–1602) tarafından kayda değer değişikliklerle inşa edildi ve binanın merkezî planı, 1608-15 arasında inşa edilen ön cepheyi de tasarlamış olan Carlo Maderno (1556–1629) tarafından Latin haçına çevrildi. Tüm bunlara rağmen San Pietro'nun, mimarları arasında en çok Michelangelo'ya borcu vardır. Kubbeyi taşıyan muazzam dayanma ayaklarının çevresindeki iç alanın sürekliliğini o oluşturmuştur (13.15). Apsis çevresinde ve nefin her iki yanında tekrarlanan, son derece vakur bir ritimle kâgirin muazzam kütlesine incelik katan, onun transeptlerinin dış yüzüdür (**11.38**).

Michelangelo, dış yüzeyde içerideki gibi aynı Korint düzende muazzam gömme ayaklar kullanmış ancak binanın iç hacmini belirtmek için az çaba göstermiş; yapısal biçimini düşündürecek bir çabaya ise hiç girişmemiştir. Diğer yerlerde olduğu gibi burada da yapı ile dekorasyon, vücut ile giysi arasında bir mantık ayrımına gitmiş; bu da ona, ikinci unsuru hayal gücüne göre işlemekte özgürlük tanımıştır.

Örneğin gömme ayaklarla ayrılmış, arkasına şeritler geçirilmiş duvar bölmelerini geniş ve dar olarak değişimli kullanması; derin gölgeler yaratarak gözü, kubbe kasnağının etrafındaki çift sütunlara ve dikkat çekici kaburgalarına (della Porta için sakladığı tasarımından bir unsurdur) yönlendirmektedir. Bu düşey vurgu, Gotik katedrallerin yaratmayı arzu ettiği etkiyi akla getirmektedir; ancak Michelangelo, Gotik mimarinin ısrarla yukarı yönelişine, saçak silmesinin kuvvetli yatay hattı ve –kubbenin üstünde ve ötesinde asılı halde kaldığı– alışılmadık uzunlukta bir çatı arası ile müdahale etmiştir, bu yolla cennetin sembolü insani işler dünyasından görsel olarak ayrılmaktadır. Tüm eserleri gibi San Pietro da genç sanatçıları doğrudan etkilemiştir. Ancak on altıncı

ŞEHİRDEKİ GELİŞMELER

Rönesans Şehirciliği

V. SIXTUS'UN ROMA'SI

Piazza del Campidoglio (11.35) Roma'yı on altıncı yüzyıl sonunda Avrupa'da en etkileyici şehir tasarımı örneği haline getiren oluşturulmuş birkaç alandan en seçkini ve Karşı Reformasyon Papalığının gücünün en bariz gösterimidir. O dönemden bir kişinin belirttiği üzere, tüm şehir "küllerinden yeniden doğmuş", bütünüyle biçim değiştirmişti. Bu kapsamlı yeniden düzenlemeye ilham veren, Hıristiyanlığın başkenti sıfatıyla tüm dünyadan hacıların ilk Hıristiyanlığın mekânlarını ziyaret etmek için gelecekleri Roma vizyonuydu. İlk Roma kiliseleri dördüncü ve beşinci yüzyıllarda inşa edildiğinde, arazinin rahat bulunabildiği şehrin dış kesimleri tercih edilmişti. Bunun sonucunda büyük bazilikalar – San Lorenzo, San Croce, San Giovanni in Laterano, Santa Maria Maggiore ve bizzat San Pietro – dağınık yerlerde, genellikle şehir merkezinden uzaktaydı. Hacıların çoğu gibi şehre kuzeyden girildiğinde, bu kiliselere erişmek için antik kalıntılarla dolu terk edilmiş büyük arazilerden geçilmekteydi. Bu durumu bir çözüme kavuşturma ve karmaşadan düzen yaratma isteği, şehrin yenilenmesi sonucunu yarattı.

Ortaçağda İtalya'daki ve Kuzey Avrupa'daki diğer şehirler refaha kavuşup, sınırlarından taşacak kadar büyürken Roma küçülmüş ve gerilemişti. Azalan nüfus, Roma su kemerleri bozulduktan sonra tek su kaynağını oluşturan Tiber Nehrinin bir büklümünde birikmişti. Papa ve sarayının Avignon'da olmaması sebebiyle on dördüncü yüzyılda durum kötüleşmişti. Ardından gelen Büyük Bölünme, Roma'yı etkili bir hükümetten mahrum bırakmıştı. Seçilmesiyle bölünmenin sona erdiği Papa V. Martino (1417–31) geri döndüğünde, Roma İmparatorluğu döneminde bir milyon olan nüfusu 17.000'e gerilemiş, yıkıntılarda yaşayan, büyük ölçüde terk edilmiş bir şehir buldu. Bu sağlıksız sokak kördüğümünü, gerektiğinde mülkleri kamulaştırabilecek güce sahip tek bir idarenin yönetimine bağladı. Böylece şehir surları dâhilindeki geniş boş araziler, benzersiz ölçüde büyük ölçekli bir şehrin gelişimi için saha sağlarken gereken imkânları bu idare tesis etti.

Papa V. Niccolò (1447–55) döneminde muhtemelen Alberti'nin yardımıyla projeler geliştirildi (bkz. s. 431). Alberti, şehri planlı bir insan çevresi, bir sanat eseri olarak anlayış tarzıyla günümüzde "şehir manzarası" adı verilen olgunun öncülüğünü yapmış ilk Rönesans şehir kuramcısıydı. Fakat planlarından hiçbiri, papalık ikametgâhı ve hükümet merkezinin Lateran'dan Vatikan'a taşınması dışında gerçekleştirilmemiştir.

Birkaç on yıl sonra, Bramante (bkz. s. 473) Papa II. Julius (1503–13) tarafından şehri tasarlaması için istihdam edildi ve antik Roma döneminden beri kurulan ilk büyük cadde olan via Giulia'yı tasarladı. Fakat bu cadde büyük bir bulvardan ziyade tümü standart yükseklikte inşa edilmek üzere yeni idare binaları ve özel saraylar için alan olarak düşünülmüştü. Cadde 1530'larda via Papale ile – San Pietro'dan Lateran'a uzanan tören yolu – dik köşeyle birleşmesi için uzatıldı. Tamamen estetik nedenlerle de üçüncü bir dengeleyici cadde (gerçekte bir çıkmaz sokak) aynı şekilde bir köşeyle eklenerek bir *trivium* – yani merkezî bir noktada geometrik bakımdan tam olarak birleşen üç cadde – oluşturuldu. Bu, şehir tasarımında yeni bir unsurdu ve daha sonraları daha büyük ölçekte ve daha çarpıcı etkiyle Piazza del Popolo (**11.39**), özellikle Versmini'u ve L'Enfant'ın Washington'unda tekrarlanacaktı.

Şehir tasarımında başka bir yenilik, Papa IV. Pio'nun (1559-65) 1561'de Michelangelo ile istişare ederek papaların yazlık sarayının inşa edildiği Quirinal Tepesinden başlayarak imar görmemiş arazilerin tam ortasından bir mil uzaklıktaki şehir surlarına kadar via Pia'nın (günümüzde XX Eylül caddesi) geçirilmesiyle yaşandı. (**11.40**). Hac Kilisesi yönüne gitmesine rağmen bu, pek bir hacı yolu değil; geniş, ferah, her iki yanında etkileyici girişleriyle yüksek duvarlı villaların sıralandığı, Michelangelo'nun ön cephesi alışıldığı üzere dışarı değil içeri bakan Porta Pia'sında biten bir gezi yoluydu. Öte yandan via Pia, Papa V. Sixtus ile mühendisi ve mimarı Domenico Fontana'nın (1543-1607) geniş çaplı nâzım planına ancak bir girizgâh teşkil etmekteydi (**11.41**).

San Pietro'nun kubbesinin tamamlanmasına da nezaret etmiş olan Papa V. Sixtus (1585–90) Roma'yı Hıristiyanlığın başkenti ve bir Yeni Kudüs yapmaya kararlıydı ve şehrin pagan geçmişine fazla aldırış etmiyordu.

Onun açtırdığı geniş ve arabaların geçebileceği düzgünlükteki cadde ağı öncelikle hacıların ziyaret ettiği kiliseleri birbirine bağlamak için düşünülmüş olsa bile tüm şehir alanını da bütünleştirdi. Planı zeminde



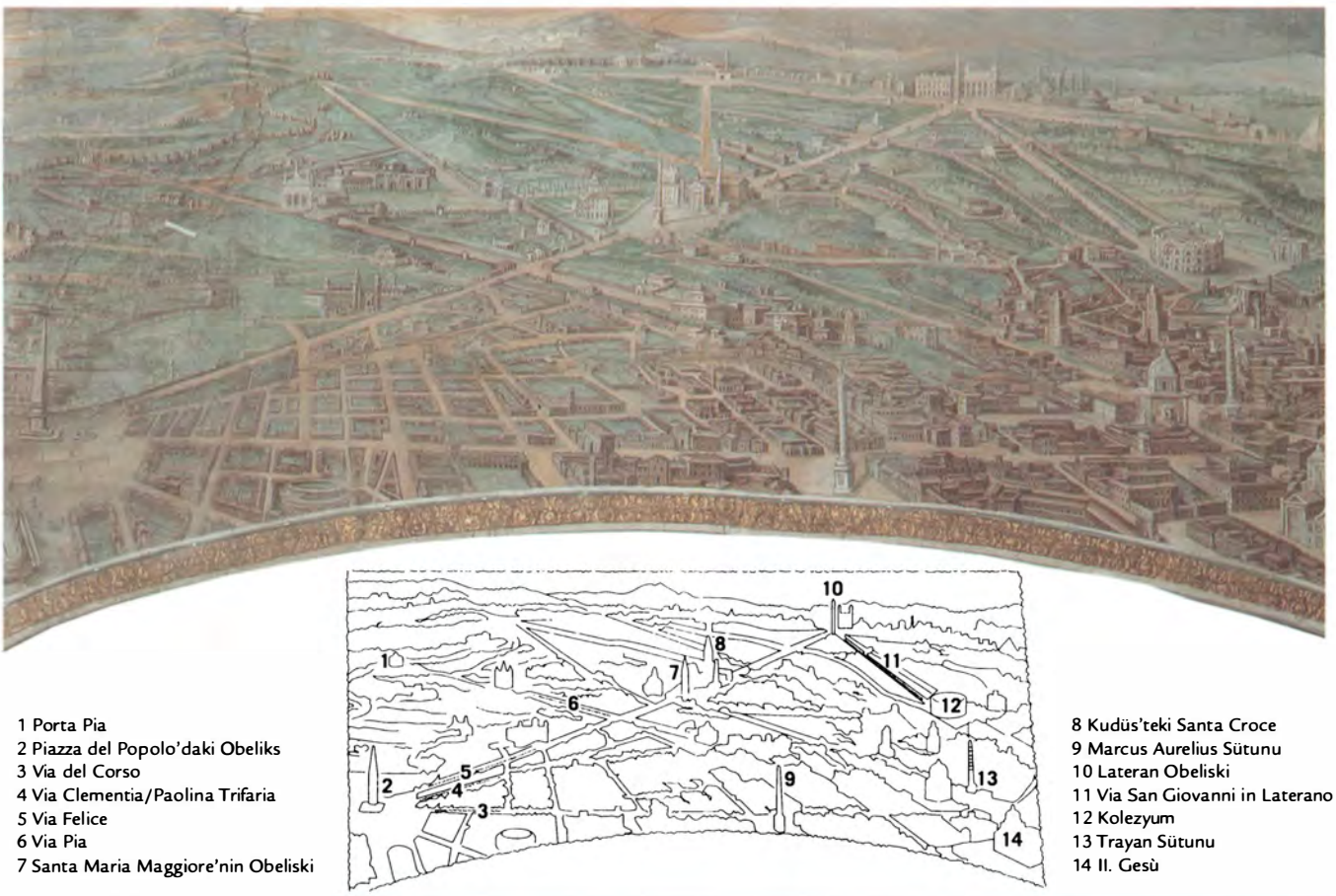
11.39 Piazza del Popolo'nun görünüşü, Roma, yak. 1750. Piranesi'ye atfedilen gravür, 45 × 55 cm. British Museum, Londra.



11.40 Via Pia'nın görünüşü, yak. 1588. Fresk. Salone dei Papi, Lateran Sarayı, Roma.

görünür hale getirmek için hac kiliselerinin önlerinde oluşturulan yeni meydanların şekillendirdiği düğüm noktaları, V. Sixtus'un imparatorluk dönemi harabelerinden buldurduğu ve tepelerine demir haçlar diktirdiği eski Mısır obeliskleriyle işaretlendi. (Ayrıca Aziz Petrus ve Aziz Pavlus'un heykellerini de Trayan – 5.56 – ve Marcus Aurelius sütunlarının üzerine koydurmuştu.) Aynı zamanda antikiteden beri ilk su kemerini yaptırarak şehrin susuz kuzey bölgesine temiz su getirdi ve gelişmeye açılan kendi özel mülkünün yakınındaki Santa Maria Maggiore, merkezi noktadan yayılan caddeler boyunca şehirleşmeyi kolaylaştırdı. Onun ve Fontana'nın şehir planının en önemli özelliği ise kapsayıcılığı ve Rönesans şehir tasarımının tüm unsurlarını mekânsal bakımdan birleştirmesi ve görsel bakımdan bütünlüklü geniş bir alanda bünyesinde bir araya getirmesiydi. Mahallelerin düzene tabi kılınması, mekânın meydanlara açılan caddelerle, bazen çeşitli yönlerden görünen panoramik manzaralarla manipülasyonu ve farklı zemin düzeylerinden istifade edilmesi, sadece pratik ihtiyaçları karşılamakla kalmıyor; yaratılan görüntülerle dini arzulara da ilham veriyordu. Çalışmaların başındaki Domenico Fontana 1590'da şöyle yazmıştı: "Sixtus aşılması gereken tepelere ve vadilere aldırmayarak geçmek zorunda kalınan yerleri düzleştiriyor, buraları dolduruyor, yumuşak düzlüklere ve çok güzel alanlara dönüştürüyor, caddeleri şehrin bir ucundan diğer ucuna uzatıyordu. Yol boyunca ve birçok alanda, şehrin aşağı kısımlarına çeşitli ve farklı perspektiflerden göz alabildiğine manzaralar açılıyordu. Böylelikle, bu güzellikler, dini amaçlar dışında bedensel duyular için de bir cennet sunmaktadır."

11.41 V. Sixtus'un şehir planına göre Roma'nın manzarası, yak. 1588. Fresk. Salone Sistino, Kütüphane, Vatikan, Roma.



1 Porta Pia
2 Piazza del Popolo'daki Obeliks
3 Via del Corso
4 Via Clementia/Paolina Trifaria
5 Via Felice
6 Via Pia
7 Santa Maria Maggiore'nin Obeliski
8 Kudüs'teki Santa Croce
9 Marcus Aurelius Sütunu
10 Lateran Obeliski
11 Via San Giovanni in Laterano
12 Kolezyum
13 Trayan Sütunu
14 II. Gesù

yüzyılın mimarları, onun mimari kompozisyonunun yeni ve dinamik ilkeleri yerine taklit edebilecekleri detayları (örneğin çatı arası pencerelerinin pervazları) daha çekici bulmuşlardır.

VENEDİK YÜKSEK RÖNESANSI

Venedik bu yüzyıl boyunca Avrupa'nın en zengin şehirlerinden biri olarak kaldı ve İtalya'daki şehirlerin ise en zenginiydi. Asya ile ticaretin büyük bir antreposu (Hindistan'a deniz yollarının açılmasından henüz pek etkilenmemişti), tekstil ve cam endüstrilerinin gelişen merkezi ve İtalya anakarasındaki topraklarının yanı sıra bir denizaşırı imparatorluğun başkentiydi. Fransa, İspanya ve Papalığın siyasi ve ekonomik başatlığına direnebilecek tek önemli İtalyan şehri Venedik'ti ve kâğıt üzerinde de olsa cumhuriyet, gerçekte ise oligarşik bir yönetim sistemini korumaktaydı. Venedik sanatı da kısmen kendine özgü hamilik şekli dolayısıyla aynı şekilde bağımsız bir yol izlemekteydi. Kilise, İtalya'nın diğer yerlerindeki gibi Venedik'te mutlak bir üstünlükten yararlanmıyordu. Serenissima'nın yönetici sınıfı (adıyla anıldığı üzere "en sükûnetli" cumhuriyet) en üst tabaka lüks düşkünü aileler gibi gücünü ve refahı sergilemeye meraklı olduğundan hem devlet hem de özel hamilik kayda değer ölçülerdeydi.

Giorgione

Yüzyılın başında Giovanni Bellini (bkz. s . 450) Dürer'in 1506'da yazdığı gibi Venedik'teki "hâlâ en iyi" ressamdı. Ancak iki genç adam, Giorgione ve Tiziano, o sıralarda şöhret kazanmaya başlamışlardı. Giorgione (yak. 1476/8– 1510) yani Giorgio da Castelfranco –Venedik anakarasındaki küçük bir kasaba– anlaşılması zor bir şahsiyettir.

11.42 Giorgione, *Üç Filozof* (Sebastiano del Piombo tarafından tamamlanmıştır), yak. 1509. Tuval üzerine yağlıboya, 1.21 × 1.41 m. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.





11.43 Anonim (Giorgione-Tiziano?), *Kırda Konser*, yak. 1508. Tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 1.09 × 1.37 m. Louvre, Paris.

Günümüze gelen ve ona ait olduğu belgelerle tasdik edilmiş eseri, bütünüyle silikleşmiş bir fresktir (Ca' d'Oro, Venedik). Altı şövale resminden başka bir resmi de makul ölçüler çerçevesinde ona atfetmek mümkün değildir. Böyle de olsa, şöhret kazandığına dair yeterli kanıta sahibiz. O, yeni bir tekniği, yeni bir üslubu ve yeni tür bir resmi tanıtmıştı. Venedik'in yeni yağlıboya ve (Çukur Ülkelerde kullanılan sert reçine değil de) esnek reçine ile karıştırılan pigmentlerle (pano yerine) tuval üzerine resim yapma tekniğinin ışıklı etkilerinden ilk defa istifade eden sanatçı oydu. Zengin pırıltılı ve kalın, zevkli renklerle, büyük bir özgürlük içinde fırça vuruşları artık mümkündü. Vasari'nin kaydettiğine göre, Floransalıların aksine Giorgione, kâğıt veya tuval üzerine ayrıntılı eskizler yapmamaktaydı. Tuval üzerine ana renklerle kabaca bir kompozisyon çizmekle başlıyor ve ilerledikçe renk tonlamalarıyla biçimleri tanımlayarak değişikliklere gidiyordu. Üslubuna, çevre çizgilerinin yumuşaklığı, atmosferin inceliği ve rüya gibi uçup kaybolabilecek bir nitelik karakter kazandırmaktadır – resminin konusu veya hatta denebilir ki konusunun olmaması bu arada sayılabilir. Resimlerini zikreden ilk yazar olan Venedikli uzman ve koleksiyoner Marcantonio Michiel (ö. 1552) eserleri hakkında sanki bilerek müphemliğini korumuştur – örneğin sırf "manzarada bir çıplak" demektedir. Bir diğeri "ikisi ayakta duran, biri oturan kır manzarasındaki üç filozofun, sekstantla güneş ışınlarına bakmasını yansıtmaktadır" sözleriyle tarif edilmektedir. Günümüze gelebilen bu eser sadece Michiel'in sözlerinin doğru olduğunu değil, ayrıca yansıtılan sahnenin yapısının kasten muğlak tutulduğunu ve Giorgione'nin sanatın anlamına ilişkin şahsi anlayış ve hedefini yansıttığını da göstermektedir (**11.42**). Atmosfer ve ruh halini öylesine ayrıntılı anlatmıştır ki, ifade edilmek istenenin mânâsını anlamamıza gerek kalmamaktadır – ruh hali en önemli olan şeydir.

Bu resimde, X-ray incelemesi sonucunda, resme geleneksel Müneccim Krallar yani "bilge insanlar" figürleriyle başladığını – birisi zenci, diğeri taç giymektedir – bunların genellikle olduğu

gibi Çocuk İsa'ya tapınmadıkları, doğumunu haber verecek yıldızın belirmesini bekledikleri açığa çıkmaktadır. Efsanelere göre, Müneccim Krallar, astronom veya astrolog – dönemin terminolojisine göre filozof – olarak teşhis edilmektedir. Ancak Giorgione Müneccim Kralların geleneksel özelliklerini öylesine beceriyle ortadan kaldırmıştır ki, birden fazla yoruma açık hale gelmişlerdir. Örneğin Venedik düşünce hayatındaki ana eğilimlere göndermede bulunmaktadırlar: Sakallı adam Aristotelesçilikle, doğulu kıyafetlerin içindeki adam İslamcı İbni Rüşdcülük [Averroism] ve elinde sekstant tutan genç yeni doğal felsefe ile ilişkilendirilmektedir. Bu tür yorumlar aydınlatıcı olmamakla beraber, Raffaello'nun neredeyse tam da aynı zamanda yaptığı *Atina Okulu* (11.19) resmi ile karşılaştırma yapılmasına vesile olmaktadırlar. Giorgione'nin zihinde uyandırdığı şey, Rönesans düşüncesinin rasyonelliği değil, gizem ve büyüdür.

Üç Filozof resminin kompozisyonu cesurca asimetriktir; figürler üstte asılı kaya içindeki mağaranın karanlık girişiyle dengelenirken merkez, Avrupa sanatındaki sıcak bir ışıkla parıldayan ilk inandırıcı güneşli ufka açılır. Figürler klasik üç pozu verirken – profil, cephe ve üç-çeyrek – izleyicilerden olduğu kadar birbirlerinden de uzakta durur, ancak resimleme bakımından daha önceki resimler gibi bir arka sahnenin ön cephesine yerleştirilmemişlerdir. Aksine bir orman açıklığına benzeyen bu şiirsel güzellikteki kır manzarasından ayrı tutulamazlar. Düşen yaprakların zengin renkleri, her daim koyu yeşil çalılar ve olgun böğürtlenlerin kırmızılarıyla dingin bir yaz sonunu sergileyen atmosfere, filozofların geleceğini bildikleri vahiyi beklerken hissettikleri belirsiz endişe sinmiştir.

Aynı tarihlerden, *Kırda Konser* adlı başka bir Venedik resmi, bütünüyle dünyevi ve daha mitolojik veya başka türlü herhangi bir belirgin anlatım içeriğine de sahip değildir (**11.43**).

Uzaklardan görünen çoban ve sürüsüyle kırlık manzara, Klasik veya Rönesans çoban şiirlerinin Arkadya tarzı

11.44 Lorenzo Lotto, *Andrea Odoni*, 1527. Tuval üzerine yağlıboya, 1.01 × 1.14 m. Hampton Court Sarayı, Londra. Majesteleri Kraliçenin cömert izniyle kullanılmıştır.



sahnelerini akla getirir. Fakat ön cephedeki biri flüt tutan iki çıplak kadın, son moda giyinmiş bir lavta çalgıcısı ve çıplak ayaklı, kabarık saçlarıyla bir gencin kim oldukları, nasıl ve neden bir araya geldikleri hakkında sadece tahminde bulunabiliriz. Konu, her ne kadar insan ile doğa, cinsiyetler, toplumsal sınıflar ya da sırf müzik aletleri arasında mı olduğunu bilmesek de muhtemelen uyumdur. O âna dek sadece şairler, müzik ve "aşkın gıdası" gibi ifadelerle anlatılan duyguları böylesine özlemli ve erotik hülya havasında yakalamışlardı. *Kırda Konser* de en iyi şekilde görsel bir şiir olarak anlaşılabilir. Gerçekten de Venedikliler bu tür resimlere bir süre sonra *poesie* adını vereceklerdi. Vasari'ye göre Giorgione veya Tiziano tarafından yapılmış olsun "bir süre sonra eserleri Giorgione'nin sayılacak onu iyi taklit eden" bu ve diğer Giorgione tarzı resimler; küçük şövale resmi denilen, sonraları da "kabine resimleri" adı verilen, özel koleksiyonerlere haz veren yeni ve çok etkili bir türü yerleştirdiler. Floransa veya Roma'da bu kadar tensel ve fikirsellikten uzak eserler üretilmemekteydi. Bu tür ürünler için talep yaratabilecek kadar zengin zevk düzeyinde özel hamiler sadece Venedik'te bulunabiliyordu. Giorgione'nin öğrencisi Lorenzo Lotto (yak. 1480–1556)'nun – "kabine"sinde kürklere bürünmüş ve değerli antik taşlar ve sikkeler serpilmiş bir masanın yanında, kültürlü bir vurdumduymazlık ânının tasviri şeklinde Efesli Diana heykelciğini evirip çevirirken – portresini yaptığı Andrea Odoni böyle bir hamiydi. (**11.44**).

Tiziano

Cömert özel hamilere rağmen, Venedik sanatçıları ün ve servet kazanmak için kamu siparişlerine bağlıydı. Tiziano Vecelli (Titian) yak. 1490–1576 sanatsal enerjisinin gücünü açığa vurmak için ilk fırsatını, Santa Maria dei Frari Kilisesinin (**11.45**) yüksek altarı için büyük ölçekli bir Meryem'in Göğe Yükselişi tablosunu yapması istendiğinde elde etti. O zamana dek Venedik altar panolarının, en iyi altar merdivenlerinden görünmesi hedeflenmişti; figürleri doğal ölçülerinde veya daha küçük tutulur ve genellikle kilisenin devamı olarak anlaşılan temsili bir mimari çerçeve içine yerleştirilirlerdi (10.49). Venedik'te resmedilmiş destansı ölçülerdeki figürleriyle en büyük altar panosu olan Tiziano'nun eseri ise yaklaşık 100 metre uzaklıktaki nefin batı kapısından girenlerin bakışlarını yakalamak amacıyla tasarlanmıştı. Eserin dinamik ve uzunlamasına yükselişi, kilisenin Gotik mimarisiyle uyum sağlamakta; diğer yandan biçimlerin bolluğu, renklerin zenginliği ve genel sağlık ve bereket duygusu, zafer mesajına kendine özgü bir Rönesans tadı katmaktadır. Tüm figürler – havarilerin zemindeki hareketleri, Meryem'in rüzgârın dalgalandırdığı örtüleriyle altınsı bir ışık içinde yükselmesi ve Michelangelo tarzı Baba Tanrı'nın hafif bir eğimle uzattığı kollarıyla resim alanından süzülüyormuşa benzeyen figürü – çarpıcı ifadeler içinde yakalanmışlardır. Tiziano'nun Venedik geleneklerinden bu ödün vermez ayrılışına – resmi ilk gördüklerinde kilise mensuplarını hayal kırıklığına uğrattığı söylenmektedir – Toskana sanatında son dönemde yaşanan gelişmeler, özellikle de Fra Bartolommeo'nun aynı konudaki çizimleri



11.45 Tiziano, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, 1516–18. Pano üzerine yağlıboya, 6.9 × 3.6 m. Santa Maria Gloriosa dei Frari, Venedik.

hakkındaki bilgisinden aldığı cesaretin yol açtığı anlaşılmaktadır. Zira Meryem için tipik Floransa tarzı bir *contrapposto* pozu kullanmıştır. Fakat resimleme tarzı çok daha genişletilmiş olmakla beraber Giorgione'ye aittir. Çevre çizgileri kalın fırça darbeleriyle yapılmıştır. Kompozisyonun yapısı, önde gelen iki havariden Meryem'in kıyafetine ve Baba Tanrı'ya kadar uzanan bol kırmızılı büyük bir üçgenin biçimiyle olduğu kadar rengiyle de oluşturulmuştur.

Meryem'in Göğe Yükselişi başka yerlerde az sayıda rakibi olan Tiziano'nun, Venedik'in önder ressamı sıfatıyla şöhretini pekiştirmiştir. Gerçekten de en büyük Rönesans ressamı herhalde Tiziano'ydu. Leonardo'nun bilimsel ilgilerine veya Michelangelo'nun dini ve şiirsel meraklarına sahip bir insan değildi. Raffaello gibi bir mimar da değildi. Öte yandan, tuvale uygulanan yağlıboyayı batı sanatının ana aracı haline getirdiği için modern resmin gerçek anlamda kurucusu Tiziano'dur. Resim yüzeyinin tuvalin sert dokusuna kuvvetli fırça vuruşlarıyla canlandırılmasından kalınca sürülen zengin, kremsi ışıklarla derin ve karanlık tonlar arasındaki tezata kadar, resmin imkânlarını ilk defa o denemiştir.

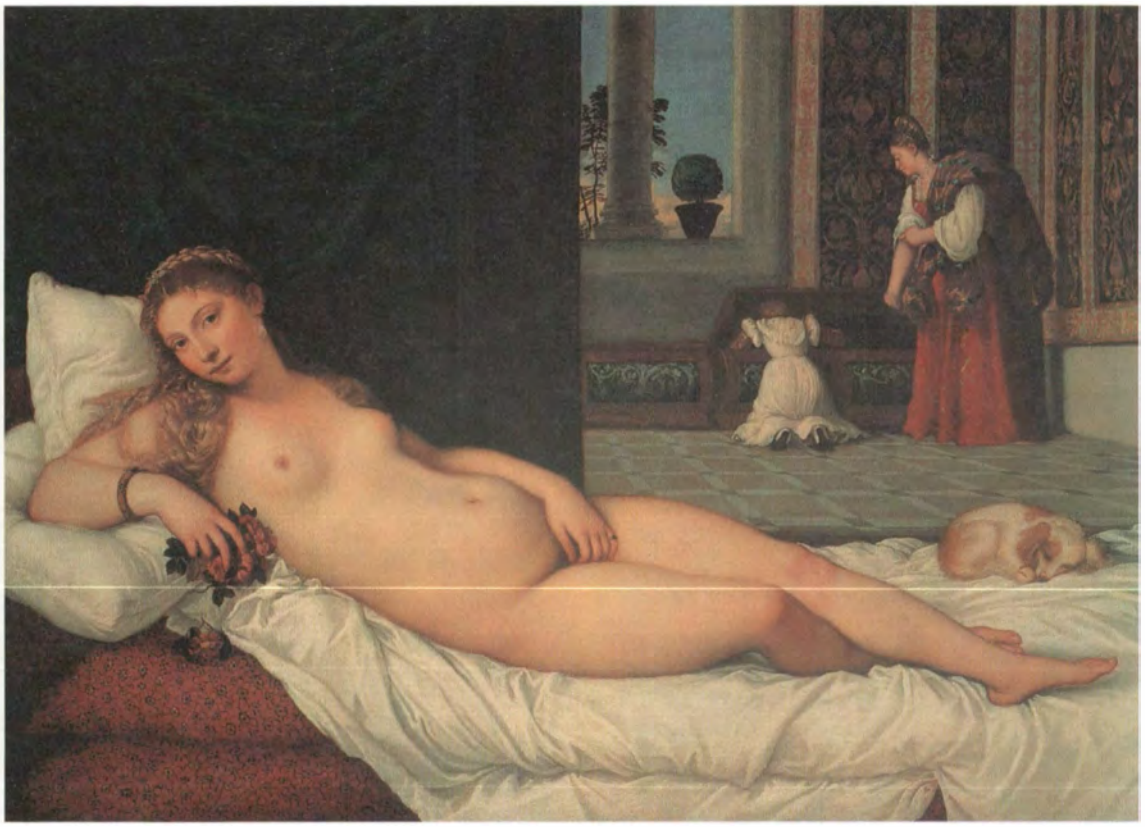
Yükseliş önemli altar panolarından ilki olmakla beraber, Tiziano özellikle de İmparator V. Karl'ın resmini (Madrid, Prado) yaptığı 1532/3'ten sonra artan şekilde dünyevi tarzda siparişlerle meşgul oldu. On yıl kadar sonra da Papa III. Paolo'nun portresini yapması kendisinden istendi. (**11.46**). Üç çeyrek uzunluk ve üç çeyrek çehreli ferah yüz pozu, Raffaello tarafından keşfedilmiş ancak Tiziano bunu ressamlık tarzıyla geliştirerek, her şeyi bir renk kompozisyonunun içine almış; yoğunluğu arttırılmış yüzün ten renginin tonlarını, çevreleyen aynı tonlardaki renk şemasının değerleriyle kıyaslamıştır.

Biçimler ve dokular, sadece tonlama dereceleri ve dokunuştaki çeşitlilikle hayran bırakan bir ustalık kullanılarak işlenmiştir. Aynı şekilde, baskın otorite ifadesi de sadece resimleme imkânlarıyla aktarılmaktadır. Uzun kemikli parmakları ve kurnaz, ince çehresiyle oturan figür, izleyicilere delici bakışlarını yöneltmektedir.

III. Paolo, Tiziano'yu vaatlerle Roma'ya çekmeye çalıştı. V. Karl ona imparatorluk maiyetinin mensubiyetini teklif ederek asalet beratı gönderdi. Ancak Tiziano bütün bu teklifleri reddetti. Dünya zevklerinden uzak olmamasına rağmen,

11.46 Tiziano, *Papa III. Paolo*, 1543. Tuval üzerine yağlıboya, 106 × 85 cm. Capodimonte Ulusal Müzesi ve Galerisi, Napoli.





11.47 Tiziano, *Urbino Venüsü*, 1538. Tuval üzerine yağlıboya, 1.19 × 1.65m. Uffizi, Floransa.

döktükleri dillere karşı direndi ve özgürlüğünü korudu. Yakın arkadaşı, parlak zekâlı, şehirli ve skandallara adı karışan yazar Pietro Aretino (1492–1556)'nun yardımıyla kendisini Avrupa'nın en çok aranılan ressamı haline getirdi. Bu eşsiz konumu, ona istediği kişilerle, istediği tempoda ve kendi seçtiği konularda çalışma imkânı tanıdı. Daha önce hiçbir sanatçı böyle bir özgürlüğü başaramamıştı. Onun meslek hayatı ile daima istekleri boşa çıkan ve hayal kırıklığı yaşayan Michelangelo arasında yapılacak bir karşılaştırma bu mânâda açıklayıcıdır. Doğal ölçülerde uzanmış bir çıplak kadın resmi, tanrıçaların bilinen özelliklerinden mahrum olmasına karşın eskiden beri *Urbino Venüsü* adıyla tanınmıştır (**11.47**). Tiziano bu pozu Giorgione'nin daha iffetli *Uyuyan Venüs* resminden almış (Dresden Galerisi), figürü sadece uyanık olarak değil; küçük uyarlamalar yaparak, aslını belirtmek gerekirse dört gözle âşığını (izleyiciyi) bekler şekilde değiştirmiştir. Ayrıca onu kır manzarasından, ayaklarının ucuna kıvrılmış köpeğiyle çarşafların üzerinde uzandığı yatak odasına taşımıştır. Arka planda, biri gelinlerin çeyizleri türünden bir sandığın içine bakan, iki hizmetçi vardır. Bu nedenle resmin evlilik aşkı alegorisi olarak düşünüldüğü ileri sürülmüştür. Fakat siparişi veren Guidobaldo della Rovere, resmine kısaca "çıplak kadın" adını vermiş olup, niyetin bundan fazla veya az olduğunu varsaymamız için bir sebep mevcut değildir. Bedeninin dolgunluğu ve sıcaklığının tadını çıkaran bu kadın tasviri, büyük aşk şiiri düzeyine yükseltilmiş erotik deneyimlerin sınırsız bir kutlamasıdır.

Tiziano'nun seçtiği konuları hakkındaki tutumu İspanya Kralı II. Felipe için yaptığı *poesie* yani erotik mitoloji sahneleri dizisinde daha da açığa kavuşmaktadır. 1554 yılında yazdığı bir mektubunda şöyle demektedir: "Majestelerine daha önce gönderdiğim Danae figürü tümüyle cepheden görüldüğü için, asılacakları odada göze daha hoş görünmeleri için diğer *poesia*'da görüntüleri çeşitlendirmeyi ve karşı yanı göstermeyi seçtim. Size kısa zaman içinde bu ikisinden farklı bir bakış açısına sahip *Perseus ve Andromeda poesia*'larını göndermeyi ümit ediyorum." Anlaşıldığı kadarıyla, konuları her ne kadar popüler bir İtalyanca versiyonundan (orijinalinden değil) okuduğu Ovid'in *Dönüşümler* kitabından kendisi seçmiş olsa da bunlar ona fazla bir anlam ifade etmemekteydi. Amacı edebi bir metni resimlemek veya çeşitlemelerle zenginleştirmek değil, otonom sanat eserleri yaratmaktı. Klasik mitolojiye yaklaşımı, bunu yeni ve orijinal kompozisyonlar yaratmak için vesile olarak kullanan on altıncı yüzyıl şairlerinin tutumuna yakındı – örneğin Christopher Marlowe'un *Hero ve Leandros*'u veya Shakespeare'in *Venus ve Adonis*'i gibi. II. Felipe için yaptığı dizinin son resminde Tiziano, Jüpiter'in Avrupa'yı kaçırmak için kendisini bir boğaya dönüştürdüğü, harika bir kendinden geçişin tasviri ve içinde cinsel ilişki bulunan gizem ve korkuya dair hikâyeden fikir almıştır (**11.48**). Avrupa'nın kendini bırakmış tavrı, hem içgüdüsel direnişini hem de doğal ve ilkel güdülerine teslimiyetten mest olurken bir yandan da dehşet duyuşunu aktarır ve bedenini bırakmak için duyduğu dayanılmaz itkiyi açığa vurur. Uçuşan kırmızı eşarbı, çırpınarak feryat ediş etkisini verirken, dolgun bedeni olacakların beklentisiyle titrer gibidir.



11.48 Tiziano, *Avrupa'nın Kaçırılması*, 1559–62. Tuval üzerine yağlıboya, 1.85 × 2.06 m. Isabella Stewart Gardner Müzesi, Boston.

Tiziano *Avrupa'nın Kaçırılması'nı* resmettiği sırada bireysel boyama tarzında tam bir ustalığa erişmişti. Dolu fırçasının darbelerindeki cesur ritim, boyanın en pırıltılı veya en gösterişli etkilerini uyandırabiliyordu. İlk resimleri "Yakından veya uzaktan bakıldığında belirli bir ustalık ve inanılmaz titizlikle" yapılmıştı. Vasari şöyle demektedir:

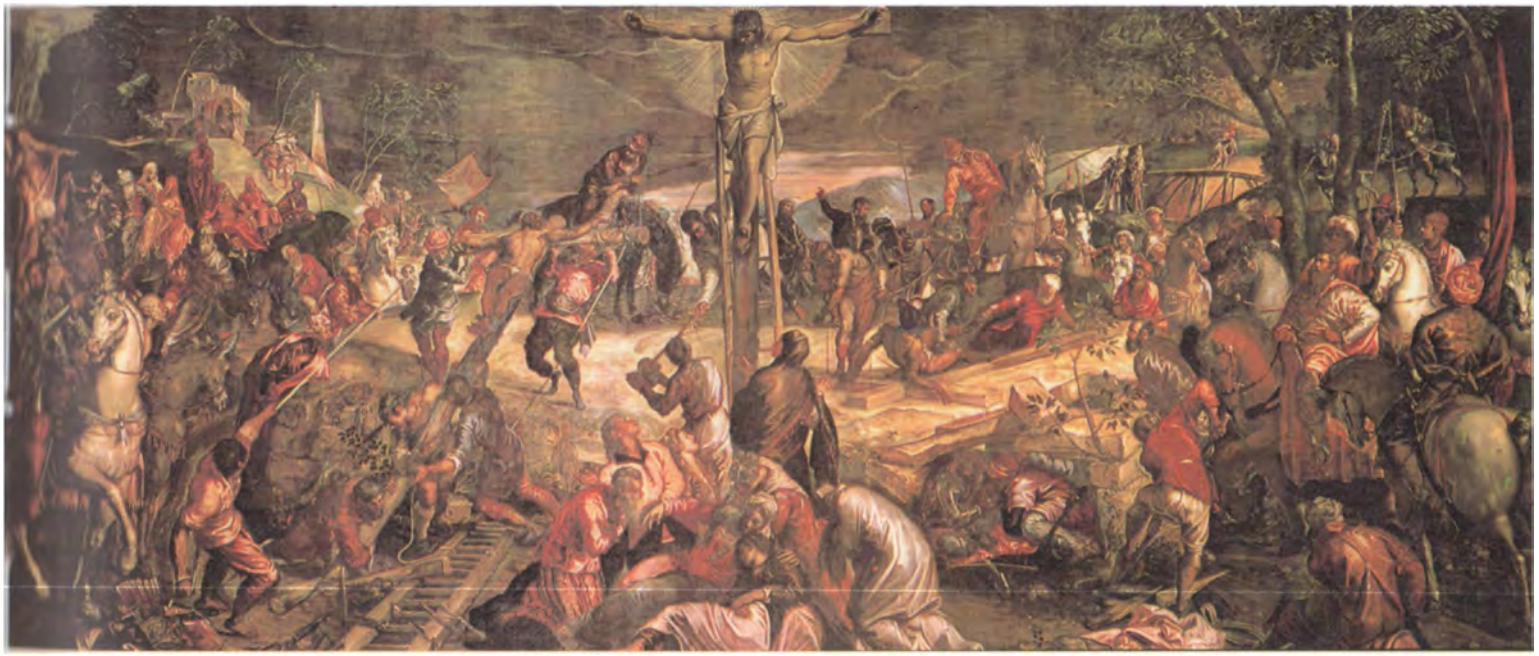
> *Bu son resimler ise öylesine cesur darbeler ve lekelerle uygulanmıştır ki yakından hiçbir şey görülemez fakat uzaktan mükemmel görünürler... Üzerlerinden renklerle birçok kez geçmiştir ve insan ne kadar emek sarf edildiğini takdir edebilir.*

Diğer bir çağdaşı, resimlerini alışılmışın dışındaki bitirme yöntemini tasvir etmiştir: "Parmaklarını sürterek orada burada en güzel ışıkları hafifletir, orta tonlarla tezatları azaltır ve bir tonu diğeriyle uyumlaştırır, diğer zamanlar parmağını kullanarak bir köşeyi güçlendiren koyu bir fırça darbesi vurur veya neredeyse kan damlası gibi bir iz bırakarak hafif bir rötuşa canlılık katar, işte böyle çalışarak ilerler." Bu çalışma yöntemi sadece yeni bir teknik değildi. Resme ilişkin yeni bir tutumun sonucuydu. Zira Tiziano resmin özerkliğini, gerçek dünyanın salt bir taklidi değil, eşiti olarak kurmuştur.

Tintoretto ve Veronese

Tiziano, 1550'lerden itibaren İspanya Kralı II. Felipe için çalıştı. Müşkülpesent müşterileri için çoğunlukla eski eserlerinin kopyalarından oluşan resimlerini üretmeyi geniş yardımcı kadrosuna bıraktı. En meşhur Venedikli ressam olmasına rağmen son zamanlarında şehri için çok az resim yaptı. Kamunun resim siparişleri genç ressamlara, özellikle de Tintoretto ve Veronese'ye verildi. Tintoretto (Jacopo Robusti, 1518–94) söylentilere göre Tiziano'nun atölyesinde resme başlamış ve muhtemelen resim tekniğini orada öğrenmiştir. Fakat keskin ve sıklıkla irrasyonel perspektif etkilerine düşkünlüğü, yoğun kısaltımları ve gergin kas hareketleriyle beden işaretlerinde bulunan figürleri, farklı duyarlıkları açığa vurmakta; dolayısıyla Tiziano'nun renkleriyle Michelangelo'nun çizimini bir araya getirmeyi hedeflediği efsanesini doğurmaktadır. Ateşli bir dindar, kararsız ve ruhani bir kişi olarak Tiziano'nun tam tersi bir karaktere sahipti.

Tintoretto, Karşı Reformasyon döneminin atak dindarlık ortamında büyüdü. Dini resimleri bir vahiyin duygusal gücüne sahiptir. Bir hayırsever kardeşlik örgütü için resimlediği büyük boylu Çarmıh*a Gerilme,* izleyiciyi sarar ve etki altına alır (**11.49**). Muazzam panoramik tuval, bir duvardan diğer duvara ve lambrilerden tavana kadar geniş açılı bir kaplama etkisiyle uzanır. Gerçi, ön cephedeki doğal ölçülerinden büyük, eğilen ve dönen figürlerin çokluğu, düşsel ışığın altında tek bir dramatik birlik halinde bütünleşir. Büyük köşeler, içeri dalarak bir kargaşanın içinde



11.49 Tintoretto, *Çarmıha Gerilme*, 1565. Tuval üzerine yağlıboya, 5.36 × 12.3 m. Scuola di San Rocco, Venedik.

yalıtılmış halde duran İsa'nın bedeninde kesişir. Bu yoğun dramatik resimde bir olaya rastlanmaz; sahneye hâkim, ortada duran haça yönelmeden önce, tek tek figürlerin resmedildiği ustalığı sindirmesi için göze zaman tanınır.

Genellikle konuyla ilişkisiz detaylar, Veronese'nin (Paolo Caliari, 1528–88) aynı döneme ait *Son Akşam Yemeği* resminde, dikkat çekmekten başka bir amaçla yapılmamıştır. Veronese neden köpekleri, cüceleri, Alman askerlerini ve papağanıyla bir deliyi resme dâhil ettiğinin sorgulanması için Engizisyon önüne çağrıldığında "Görevim bu resmi kendi değerlendirmeme göre güzel yapmaktı" cevabını vermiş, "biz ressamlar, şairler ve delilerle aynı ruhsatı kullanırız" diye de eklemiştir. Resme *Levi'nin Evinde Ziyafet* adı verilmek suretiyle (**11.50**) bir uzlaşıya varılmıştır. Leonardo'nun *Son Akşam Yemeği* (11.13) resminin asil anlayışına, bu Venedik ziyafetinden daha uzak bir düşünce tarzı – Veronese, inançlı bir Katolik hatta Leonardo'dan daha da dindar bir kişi olmasına rağmen – herhalde mümkün olamazdı. Yine de Veronese bir dekoratif ressam sınıfına sokulamaz. Kendine duyduğu özgüvenle mermerler, altın ve pahalı kumaşlardan bir hayali büyüklük ve zarafet dünyası yaratmakta; burada gösterişli ve enfes şeylerden alınan görsel zevk doruğa ulaşmaktadır.

11.50 Veronese, *Levi'nin Evinde Ziyafet*, 1573. Tuval üzerine yağlıboya, 5.56 × 12.8 m. Akademi Galerisi, Venedik.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Verenose'nin Engizisyon Tarafından Sorgulanması

Veronese 1573'de Venedik'teki Santi Giovanni e Paolo Manastırı için yaptığı *Son Akşam Yemeği*'nde edep kurallarına uymadığı suçlamasıyla Kutsal Daire tarafından sorguya çekildi. Edep [decorum] kavramı – ciddi bir konunun tamamen düzeyli bir üslupla temsil edilmesi – antik Roma'dan alınmıştı ve Rönesans devrinde son derece saygı görmekteydi. Kutsal Daire Veronese'nin bu kurala hürmet göstermemesinin arkasında sapkınca saiklerin yatabileceğinden endişe duymaktaydı.

S: Santi Giovanni e Paolo için yaptığınız bu Akşam Yemeği'nde burnu kanayan adamın mânâsı nedir?

C: Bir kaza nedeniyle burnu kanayan bir hizmetkârı temsil etmek istedim.

S: Almanlar gibi giyinmiş, her biri elinde balta tutan silahlı adamların mânâsı nedir?

C: Bunun için bir şey söylemeye gerek mi var!

S: Söyleyiniz.

C: Biz ressamlar, şairler ve şaklabanlarla aynı lisansı kullanırız. Biri içki içen diğeri merdivenlerin yanında yemek yiyen bu iki baltacıyı temsil ettim. Buraya konulmuşlardır çünkü bana söylenene göre evin önemli ve zengin biri olan sahibinin bu tür hizmetkârları olmalıdır.

S: Peki kolunda bir papağanla soytarı gibi giyinmiş adam, onu ne maksatla bu tuvalde resmettiniz?

C: Âdet olduğu üzere, dekorasyon için.

S: Efendimizin masasındakiler kimlerdir?

C: On iki havari.

S: İlki, Aziz Petrus ne yapıyor?

C: Masanın diğer tarafındakilere uzatmak için eti kesiyor.

S: Onun yanındaki havari ne yapıyor?

C: Aziz Petrus'un ona vereceğini almak için bir tabak tutuyor.

S: Bunun yanındakinin ne yaptığını bize söyleyiniz.

C: Elinde bir kürdan var ve dişini temizliyor.

S: Bu akşam yemeğinde gerçekten kimin var olduğunu düşünüyorsunuz?

C: Sanırım İsa'yı havarileriyle beraber bulabilirsiniz. Fakat resimde artan bir alan varsa onu hikâyesine göre figürlerle zenginleştiririm.

S: Bu resimde size kimse Almanları, soytarıları ve benzeri şeyleri resmetmeniz için sipariş verdi mi?

C: Hayır, beyefendiler, fakat resmi uygun gördüğüm şekilde süslemek için sipariş aldım. Bu büyük bir resim ve bana birçok figürü alabilecekmiş gibi gözüktü.

S: Siz ressamların tablolara veya resimlere eklemeniz âdet olan süslemelerin konuya ve esas figürlere uygun ve münasip olması gerekmez mi yoksa bunlar zevk için midir - herhangi bir itidal veya sağduyu göstermeden aklınıza ne gelirse o mu yapılır?

C: Resimleri uygun gördüğüm gibi ve kabiliyetim ölçüsünde yaparım.

S: Efendimizin Son Akşam Yemeğinde soytarılar, sarhoşlar, Almanlar, cüceler ve bunun gibi bayağılıklar resmetmek uygun mudur?

C: Hayır, beyefendiler.

S: Almanya'da ve sapkınlığın bulaştığı diğer yerlerde, akılsız ve cahil insanlara kötü öğretiler öğretmek için Kutsal Katolik Kilisesine ait şeylerle, çirkinliklerle dolu çeşitli resimlerle ve diğer icatlarla alay etmenin, küfretmenin ve aşağılamanın âdet haline geldiğini bilmiyor musunuz?

C: Evet, bu yanlış; fakat ben yine söylediğim şeye döneceğim, yani benden kıdemlilerin yaptıklarını takibe devam edeceğim.

S: Sizden kıdemliler ne yapmıştır? Onlar da benzer şeyler mi yapmışlar?

C: Michelangelo Roma'da Papalık Şapelinde Tanrı'mızı, İsa Mesih'i, Annesini, Aziz Yuhanna'yı, Aziz Petrus'u ve Göklerin Sahibini resmetmiştir. Tüm bunlar, hatta Meryem de çıplak olarak, farklı pozlarda fazla ihtiram göstermeden yapılmıştır.

S: Kıyafetlerin veya benzer şeylerin farz edilmediği Son Yargı resminde kıyafet resmetmenin gerekli olmadığını ve bu figürlerde maneviyat eksikliği olmadığını bilmiyor musunuz? Ne soytarılar ve köpekler *ne de silahlar veya benzer soytarılıklar burada vardır. Verdiğiniz şu veya bu örnek nedeniyle bu resmi resmettiğiniz şekilde yapmanız doğru mudur ve resmin iyi ve düzgün olduğu görüşünü koruyor musunuz?*

C: Haşmetli Efendilerim, bunu savunmak istemiyorum fakat doğru yaptığımı düşünüyordum. Çok fazla bir değerlendirmede bulunmadım ve kimsenin aklını karıştırmak istemedim. Her şey bir tarafa, bu soytarı figürleri, resimde Efendimizin temsil edildiği yerin dışında kalmaktadır.

Veronese'ye üç ay içinde resmi değiştirmesi ve düzeltmesi talimatı verildi. O ise bu talimata uymadı ve engizisyonu resmin ismini *Levi'nin Evinde Ziyafet* şeklinde değiştirmekle tatmin oldu. (11.50). Bu alışılmadık liberal tutum, Kutsal Dairenin Venedik'te yargılamalara iştirak ve hükmü durdurma hakkı tanıyan bir anlaşma kapsamında Venedik Cumhuriyetinde faaliyet göstermiş olmasıyla açıklanabilir.

(Çev. E. G. Holt, *Literary Sources of Art History*, Princeton 1947. Princeton University Press'in izniyle tekrar basım)



11.51 Jacopo Sansovino, San Marco Kütüphanesi, Venedik, inşaatın başlaması 1536.

Sansovino, Palladio ve Uyum Yasaları

Veronese'nin önemli insanlarının toplandığı loca, yağma zamanı Roma'yı terk eden ve Venedik'e yerleşen Sansovino (Jacopo Tatti, 1486–1570) tarafından tasarlanmış San Marco Kütüphanesinin üst katını hatırlatır (**11.51**). Sansovino'ya burada Tiziano ve yine bir Roma mültecisi olan Aretino tarafından sahip çıkılmış ve beraberce bir sanatçı üçlüsü kurmuşlardı. Kütüphane, cumhuriyet idaresinin idari ve tören merkezine ilişkin görkemli şehircilik planının parçası olarak düşünülmüştü. Bu merkez San Marco önündeki meydandan (piazza) kütüphanenin karşısına düşen Dükler Sarayı (9.87) önündeki küçük meydana (piazzetta) kadar uzanan büyük L şeklinde bir alandı. Sansovino'nun sorunlarından biri, binaların ön cephelerini uyumlu hale getirmekti.

Sarayın alçak sütunlarla üst üste binmiş Gotik kemer dizilerini, ayrıntılı ağbezeklerini, sivri kemerlerini; gerçek bir Roma diline dönüştürerek boyunun kısalığını, üstünde heykellerin ve obelisklerin ufka karşı durduğu bir tırabzan ayağıyla taçlanan olağanüstü zengin bir saçaklıkla (sözlüğe bkz.) telafi etti. Alt kemerlerin üst dolgularında ve alt yüzlerindeki figüratif yontular, daha önceleri Venedikliler tarafından zenginliklerini sergilemesi için binalarda tercih ettikleri renkli mermerden yapılan pahalı kaplamaların yerini almaktadır. Kullanılan düzenler (ve Venedik'te ilk defa doğru kullanılmışlardır) Dorik ve İyonik'tir. Sansovino "üstün" Kompozit düzeni – Klasik mimari dilin hiyerarşik sosyal yapısına uyum sağlar şekilde kullanmanın güzel bir örneği olarak – Venedik soyluları için toplanma yeri olarak Campanile'nin altında inşa edilen yakın mesafedeki Loggetta için ayırmıştır.

Yüksek Rönesans mimarisini ilk defa Venedik'e tanıtan Kütüphanenin hayranları arasında, yaptığı en önemli Venedik binası Piazzetta'nın (**11.52**) karşısındaki ada üzerinde bulunan San Giorgio Maggiore Kilisesi olan Andrea Palladio da (1508–80) yer almıştır. San Giorgio Maggiore'de, İtalyan mimarlarını Rönesansın başlangıcından beri uğraştıran Klasik tapınakların ön cephesini neflere ve alçak yan neflere sahip kiliselere uyarlama sorununa bir çözüm bulunmuştur.

Ön cepheler genellikle iki kata bölünmüş olurdu. Bunlardan biri yapının eni boyunca geniş bir kat, diğeri de nefe karşılık gelen daha dar bir üst kat şeklinde olurdu. Fakat Palladio, ön cepheyi, biri nef yüksekliğini esas alan, diğeri yan neflere dayanan iç içe geçen iki tapınak ön yüzü olarak düşündü. San Giorgio Maggiore'de ana bloğun her bir yanındaki üçgenler,

11.52 Andrea Palladio, San Giorgio Maggiore, Venedik, inşaatın başlaması 1565.



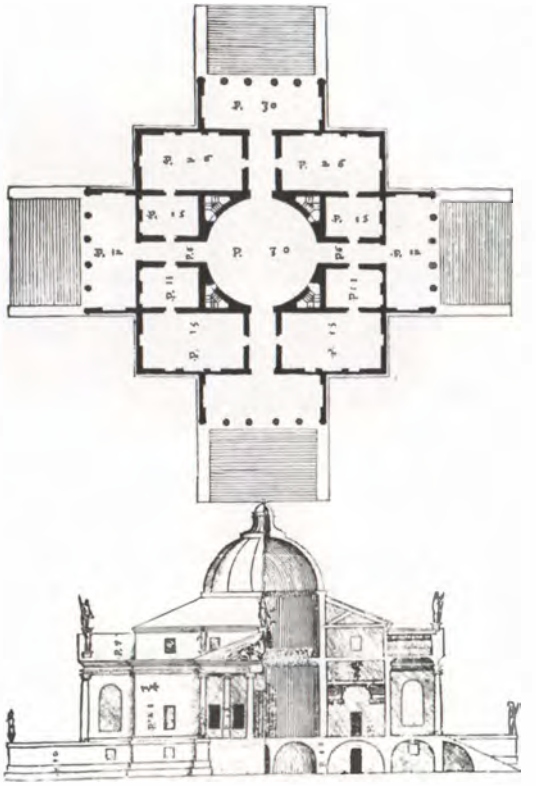


11.53 Andrea Palladio, Villa Rotonda, Vicenza, inşaatın başlaması1567–9.

kaidesi iki yarım sütun arasındaki sarakla belirgin bir alınlığın uçlarıdır. Bu yapıyı görsel olarak taşıyan (strüktürel olarak değil) gömme ayaklar, alçak kaidelerden yükselirken; ortadaki yarım sütunlar, iki düzenin tamamen aynı yolla kullanıldığı iç mekânla birlik sağlayan yüksek sütun tabanlarına yerleştirilmiş ve aynı zamanda cepheye, güçlü ve Klasik tarza aykırı dikey bir amaç verilmiştir.

On altıncı yüzyılın önde gelen İtalyan mimarlarının büyük kısmı aynı zamanda ressam ve heykeltıraştı (Sansovino öncelikle heykeltıraştı) ve o dönemler bu iki niteliğe de sahip olmayanların "mimariye gerçek güzellik katan bir göze" sahip olamayacakları söylenirdi. Palladio, başka bir sanat icra etmeyen bir mimar niteliğiyle alışılmışın dışındaydı. İnşaat işlerinde eğitim alarak, 1524'te Venedik'in 64 kilometre kadar batısındaki Vicenza taşçı ve duvarcı locasına kaydoldu. Yerel asillerden – hümanist, şair ve amatör mimar – Giangiorgio Trissino, onun "çok şevkli ve matematiğe eğilimli genç bir adam" olduğunu fark edince, bir çağdaşının söylediğine göre, "Vitruvius'u ona açıklayarak ve Roma'ya beraberinde götürerek bu dehayı yetiştirme" işine girişti. Rönesans matematik teorileri, Vitruvius'un yazıları ve antik Roma'nın kalıntıları, üslubunun birbiriyle bağlantılı kaynakları olacaktı. Fakat erken yaşlarda inşaatlarda çalışması, onu kuramsal dogmatizmden ve arkeoloji düşkünlüğünden kurtardı.

Başka bir özgünlüğü, Vicenza'daki saraylardan Venedik anakarasındaki villalara kadar uzanan uygulamalarının çoğunlukla konutlar olmasıydı. On altıncı yüzyıl ortalarında Venedik soyluları, büyük tahıl üreticileri olan kuzey ülkelerine karşı cumhuriyetin ekonomik bağımsızlığını muhafaza etmek için dikkatlerini çiftçiliğe yöneltmeye başlamışlardı. Drenaj vasıtasıyla bataklıkları ıslah etmekte, yeni tarım metotlarını uygulamakta ve o sıralarda Amerika'da bulunmuş ve Avrupa'ya getirilmiş mısır başta olmak üzere yeni ürünler denemekteydiler. Bu sayede ortaya çıkan arazilerin idare edilebileceği ev veya "villa" inşası talebini, en iyi Palladio başardı. Son derece vakur, bununla birlikte yerel işgücüyle, fazla yontu taşa ihtiyaç duymadan stüko sıvalı kaba tuğla gibi basit malzemeler kullanılarak ucuza inşa edilebilecek binaları o tasarlamaktaydı.



11.54 Villa Rotonda'nın planı ve kesiti, *Quattro Libri dell'Architettura'dan alınmıştır*, 1570.

Ana cepheleri vurgulamak için antik Roma villalarının böyle yüzlere sahip olduğu gibi yanlış bir inançla tapınak ön yüzlerinden istifade edilerek aristokratik bir etki yaratılmaktaydı. Vicenza dışındaki La Rotonda – gerçek anlamda bir villa değil, şehir dışı yazlığı – dört adet altı sütunlu revaka (sözlüğe bkz.) sahiptir ve belki de Rönesansın merkezî planlı müstakil bina idealinin en mükemmel uygulamasıdır (**11.53**). Bu binayı (Genç Plinius'u hatırlatan sözlerle, bkz. s. 187) "bulunabilecek en hoş ve enfes, yumuşak yükseltili bir tepe üstünde ve başka çekici tepelerle çevrilmiş hepsi işlenmiş, muazzam bir tiyatro etkisi yaratan" araziden yararlanmak için tasarlamıştı. Palladio'yu Giorgione ve diğer Venedik ressamlarıyla bağlantılandıran manzara duyarlılığı, 18 adedi günümüze ulaşan diğer villaların arazilerinde de belirgindir. Bunlar genellikle çiftlik binalarına bağlı Rotonda'dan daha sade binalardır ve hiçbiri bir diğerine benzememesine rağmen, tümü uyumlu oranlara sahiptir.

Palladio ve çağdaşları için "uyumlu oranlar" ifadesi, sözün gelişi söylenmemişti. Antik Yunanlar (geleneklere göre Pythagoras) iki tel tınlatılırsa birinin uzunluğunun diğerinin yarısı olması halinde perde farkının bir oktav olacağını, bir tanesi diğerinin uzunluğunun üçte ikisi ise beşte biri ve aralarındaki ilişki 3:4 ise dörtte biri olacağını keşfetmişti. Dolayısıyla, ölçüleri 1:2, 2:3 veya 3:4 orantısını takip eden alanların veya katı cisimlerin de görsel bakımdan uyumlu olacağı varsayılmaktaydı. Bu inanç Ortaçağda da varlığını sürdürdü ve bazı Gotik mimarların da bunu bildiği anlaşılmaktadır. Aslına bakılırsa, bu basit oranlar öyle çok kullanılmıştır ki neredeyse içgüdüsel

olarak Batılı "oran duygusunu" ve Batılı iyi orantılı bina anlayışını biçimlendirmişlerdir. Palladio'nun yazdığı gibi "bu oranlar, sebeplerini incelemiş kişiler dışında kimse tarafından nasıl olduğu bilinmeksizin genellikle göz okşar." *Quattro libri dell'architettura* (1570, bir mimarın eserleri hakkında yazdığı ilk kapsamlı yayın) adlı eserindeki villa planlarının üstüne işlediği ölçüler, üçüncü olarak daha incelikli majör ve minör yani 5:6 ve 4:5 (**11.54**) ölçülerinin de aklında bulunduğunu göstermektedir. Fakat bu ölçüler, inşaat sahası yerine çizim tahtalarında daha rahatlıkla işaretlenir, esasen de inşaat aşamasında çok nadiren takip edilmişlerdir.

Müziksel uyum kanunları, on altıncı yüzyıl kuramcıları tarafından sadece görsel bakımdan göz okşayıcı neticeler elde etmek için incelenmemekteydi. Uyum, Shakespeare'in *Venedik Taciri*'inden Lorenzo'nun Venedik yakınlarındaki Belmont villasının bahçesinden yıldızlı gökyüzüne bakarken atıfta bulunduğu gibi kozmik bir manaya sahipti:

Nasıl kalın bir katman işlenmiş parlak altınla kaplı
Bak cennetin zemini
Senin baktığın kadar küçük bir göz yok,
Ama onun kıpırtısında bir meleğin şarkı söylemesi gibi,
Koro halinde söylüyor hâlâ, gözünü yeni açmış nur yüzlülere;
Bu melodi ölümsüz ruhların içindeymişçesine

Uyum kanunlarına riayet edilmesinin, yaşamın tüm veçhelerini kutsal bir ideale uyduracağına inanılmaktaydı. Venedik'te de bilhassa sosyal düzenin seslerindeki çoksesli ahengin, en yüce cumhuriyetin esenliği için gerekli olduğuna inanılmaktaydı. Müzikal metaforlar, dönemin sanatında olduğu kadar siyasal teorilerinde de sık sık karşımıza çıkmaktadır.

MANİYERİZM VE MANİYERİSTLER

Bazen Palladio ve daha da çoğunlukla Tintoretto ile bağlantılı kullanılan "Maniyerist" terimi insanın aklını karıştıracak kadar çok anlam kazanmıştır. Kelime, on altıncı yüzyılda sosyal davranış kurallarının yanı sıra sanatlar hakkındaki yazılarda da çok kullanılan İtalyanca *maniera* kelimesinden gelmektedir ve sadece dar anlamda tavır veya üslubu değil; davranış rahatlığı, virtüözlük, akıcılık ve incelik gibi manalara gelen ve çok değer verilen tarz sahipliği niteliğini ifade eder.

Bu nitelik, o zamanlar hayranlık duyulan antikite heykelleri ile Leonardo, Raffaello ve Michelangelo'nun eserlerinde bulunurdu. Öte yandan tarz sahibi ile yapmacık veya etkilenmiş yani başkasının maniyerizmini benimsemiş ya da paradoksal olarak şahsi özelliklerini bilerek sergileyenler arasında bir ayrım gözetilirdi. "Maniyerist" kelimesi, işte bu küçültücü anlamında, resimlerinde dokunaklı sert renkleri ve garip bir şekilde çarpıtılmış perspektifler içinde kıvranan figürleri olan; on yedinci yüzyıl gözlerine, yapmacıklı ve aşırı incelikli gelen orta ve geç on altıncı yüzyıl sanatçılarının eserleri için kullanılır hale gelmiştir. Yüksek Rönesansın ardından gelen tarihi bir üslup olarak Maniyerizm kavramının, çeşitli ve tezatlık gösteren birçok tanımı ve yorumu vardır. Yüksek Rönesans ideallerinin bir uzantısı, bir tepkisi veya dönemin manevi bunalımlarının bir ifadesi ya da sadece sanat uğruna yaratılmış, on altıncı yüzyılın estetik kuramlarına örnek teşkil eden "havalı bir tarz" ve sofistike bir sanat olarak yorumlanmıştır.



11.55 Correggio, *Meryem'in Göğe Yükselişi*, detay, 1526–30. Fresk, Parma Katedrali kubbesi.

Correggio ve Maniyerist "Lisans"

Maniyerist sanatta gelişen dönüşüm, aralarında bir kuşak bulunan ancak aynı dönemde – sanatsal faaliyetlerin bir miktar dışındaki – Parma'da çalışmış iki sanatçı Correggio ve Parmigianino'nun eserlerinde açıkça görülebilir. Correggio (Antonio Allegri, yak. 1489–1534) Mantegna ve Leonardo'nun veya Kuzey İtalyan takipçilerinin sanatından son derece hoş ve zarif şahsi bir üslup geliştirmiştir. Michelangelo'nun Sistine Şapeli tavanı, Raffaello'nun *Stanze* ve Tiziano'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi* adlı eserlerini muhtemelen ikinci el çizimlerinden tanımış olmasına rağmen fikirlerini genişletmişlerdi. Parma Katedralinin kubbecikindeki freskiyle; bunlar kadar etkili bir sanat eseri, mimariyi aşarak göklerde uçuşan figürlere açılan ve izleyiciyi beraberinde anaforların içine katıp sürükleyen yeni bir tavan resmi türü yaratmıştır (**11.55**). İzleyiciler sahne önünden manzaraya şahit olmak yerine (Tiziano'nun *Meryem'in Göğe Yükselişi*'ndeki gibi, 11.45) manzaranın bir parçası haline gelirler. Correggio'nun aşağıdan görülen figürleri yansıtmaktaki hüneri – teknik terimi *sotto in sù* – ve mekânda dönüp dururken etkili uzuvlarını sergilemesi, yeni bir illüzyon standardı getirmiştir. Fakat teni yansıtmaktaki bu mahareti en gelişmiş halini,– genç teninin pembeleşmesini onun kadar duyarlıkla hiçbir sanatçı resmetmemiştir – azizlerin hürmetle tapınmaları veya aşk peşindeki Olimposluların olduğu yağlıboya resimlerinde bulmuştur. Resimlerinden birinde, Jüpiter, bekâretini – pencereden görüldüğü üzere – babasının bir kuleye kapatarak korumaya çalıştığı Danae'nin üzerine altın sarısı bir bulut içinde inmektedir (**11.56**). Konu çoğu zaman tehlikeli bir erotik tahrik olarak (diğerleri arasında



11.56 Correggio, Danae, yak. 1532. Tuval üzerine yağlıboya, 163.5 × 74 cm.
Galleria Borghese, Roma.

Aziz Augustine tarafından da) zikredilmiş, fakat Correggio bunu kaba bir tensellikten arındırmıştır. Şehvet duyguları; Danae'nin durağanlıkla olanları kabulündeki yumuşaklık ve tatlılıkla, Eros'un üstündeki örtüsünü kaldırışındaki kibarlık ve uzuvlarının metrik uyumunun kompozisyona yüklediği kıvrak ve yumuşak ritimle denetim altında tutulur.

Correggio'un resimleri on altıncı yüzyıl başlarının üslup sahipliği anlayışını mükemmel şekilde ifade eder ve gençliğin güzelliğine dair idealize edilmiş imgeleri, hiçbir zaman doğal ölçülerin dışına taşmaz. Parmigianino (Francesco Mazzola, 1503–40) daha ileri gitmiş, zarafet ve kibarlığı *Uzun Boyunlu Madonna* adıyla bilinen resminde en uç noktaya ulaştırmıştır (**11.58**). Muhtemelen öğrencisi olduğu Coreggio ve Raffaello'nun son döneminde yaptığı *Transfigurasyon* (11.33) gibi eserlerden çok şey almıştır (Roma'da 1524 yılından şehrin yağmalanmasına kadar üç yıl geçirmişti). Ancak kadın güzelliği idealini, sanattan veya doğadan değil de kadının omuzlarını, boynunu ve başını mükemmel biçim verilmiş bir vazoya benzeten (soldaki uzun boyunlu meleğin taşıdığı vazonun mânâsı budur) edebi teşbihlerden almıştır. Meryem'in sadece boynu değil; elleri, sağ ayağı ve Çocuk İsa'nın uzuvları da uzun tutulmuş ve dünyevi olmayan bir zarafete kavuşturulmuştur. Daha aşağıda ve daha uzak mekândaki bir figür – muhtemelen Aziz Jerome – bir perspektif yansıması içinde elindeki parşömeni açmakta ve resmin aksi takdirde çok dünyevi olan atmosferine bir miktar rahatsızlık uyandıran düşsel bir nitelik kazandırmaktadır.

Resimde insan vücudunun oranlarının bilerek deformasyonu, Klasik düzenin ve süslemelerin manipülasyonu şeklinde mimaride karşılığını bulmuştur. Michelangelo Medici Şapelinde (11.34) ve aynı kiliseye ekli Laurentia Kütüphanesi girişinde daha da cesaretle bunun yolunu açmış, Vasari de "tüm mimarların aynı usulle çalışmaları mecburiyetini yaratan zincirlerini kırdığı için" Michelangelo'ya çok şey borçlu olduklarını belirtmiştir. Tam da aynı zamanda Raffaello'nun eski öğrencisi ve asistanı Giulio Romano (1492/9–1546), benzeri bir "lisansa" [licenza] – on altıncı yüzyılda kullanılan bir onay terimi – düşkünlük göstermekteydi.

O dönemlerde Mantua şehrinin hemen dışındaki Palazzo Te çalışmalarına 1526 yılında başlamıştı (**11.57**). Kırsal bölgedeki bir bina için uygun olduğu üzere Dorik düzen kullandı ve duvarları zeminden saçaklığa kadar kaba yonu taş örgü ile kapladı (asıl halinde daha sonraki restorasyonlara göre daha az hantaldı). Ancak yarım sütunların mesafelendirilmesi çok düzensizdir ve aksi takdirde düzgün sayılabilecek frizden aşağı doğru açıklanamayacak şekilde her birinin arasına ortadan bir

11.57 Giulio Romano, Palazzo Te, Mantua, 1526–35.

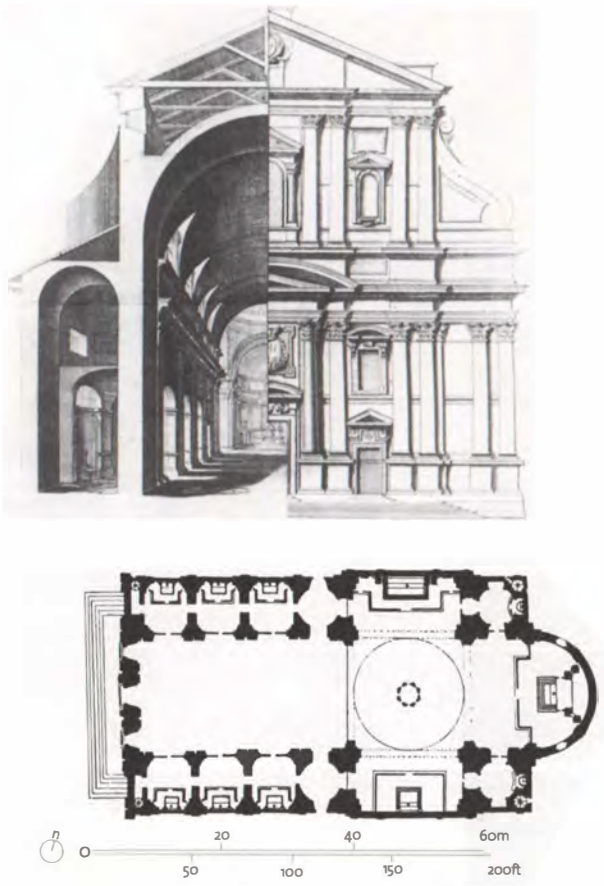




11.58 Parmigianino, *Uzun Boyunlu Madonna*, yak. 1535. Pano üzerine yağlıboya, yaklaşık 2.16 × 1.32 m. Uffizi, Floransa.

üçüz yiv girer. Burada resmi verilen avlu tarafında, pencereler çerçevesiz, duvarın yukarısına doğru çekilmiş ve daha yakın mesafeli sütunların arasına sıkıştırılmış; altlarındaki nişlere ve daha geniş alandaki üstlerine kalın alınlıklar yerleştirilmiş kör pencerelere daha çok önem verilmiştir. Bu tezatlar rahatsız edicidir. Ancak Giulio Romano'nun niyeti, can sıkmaktan ziyade gösterdiği hüneri takdir edecek kadar mimari kuramları bilen kişilerin zevkini okşamaktı. Yarattığı etki, Arentino'nun Giulio Romano'ya bir mektubunda kullandığı belagat oksimoronuna benzerlik gösterir: "her zaman antik usullerle modern ve modern usullerle antik".

Mimarlara verilen lisans, ihlal ettikleri kurallara dair bilgilerine bağlıydı. Klasik düzenleri bir bütün halinde toplayan incelemeler, üslup sahibi cesur iki mimar olan Sebastiano Serlio (1475–1554) ve Michelangelo'nun öğrencisi, San Pietro'da onun yerini alan Giacomo Barozzi da Vignola (1507–73) tarafından yayımlanmıştır. Fakat en önemli binası için Vignola, ciddiyet ve nezaket uğruna tüm lisansı terk etmiştir. Bu, Roma'daki İsa Cemiyeti'nin ilk ve hâlâ ana kilisesidir (**11.59**). Aldığı talimat, dikdörtgen bir alanın sınırları içinde mümkün olduğu kadar geniş bir kilise cemaatini barındırmaktı. Kendisine "Kilisenin üstü tümüyle tonozla örtülmelidir"



11.59 Vignola, il Gesù, 1568. Giacomo della Porta'ya ait ön cephe, yak. 1575–84 (Sandrart'ın gravürü) ve planı

denmişti; "yan nefleri olmayan tek bir nef olmalıdır ve her yanında şapellere yer verilmelidir." Alışılmadık ölçüde geniş, 18 metrelik bir nefin yanındaki şapelleri tamamen ayırarak; Rönesansın merkezi şemasını, Ortaçağların uzunlamasına planıyla başarılı biçimde birleştirmiştir. Karşı Reformasyon dindarlığının talepleri, vaizin sözlerinden dikkati çelecek veya yüksek altardaki törenin görünmesini engelleyecek hiçbir şeyin bulunmadığı bu ışıklı ve sade iç mekânla – asıl halinde süslemesiz, gri ve beyaz renkliydi – mükemmel şekilde karşılanmaktaydı. Büyük beşik tonozun doğuya doğru yönelimi ve saçak silmesinin aralıksız doğrudan geçişi, ışık etkileriyle çarpıcı bir şekilde vurgulanmıştır.

Özellikle bu etkiyi, geçişten önceki bölmenin daralma ve kararmasının, kubbe kasnağından harika bir ihtişam ve kendini gerçekleştirme duygusuyla ışığın aşağı dökülmesinden önce bir duraklama yapması yaratır. Ön cephe, Vignola'nın ölümünden sonra Giacomo della Porta (bkz. s. 485) tarafından doğru orantı verilmiş Klasik unsurların tamamının, Klasik dışı bir yolla bütünleştirilmesiyle tasarlanmıştır.

Dini ve dünyevi sanatlar için uygun görülenler arasındaki ayrımın keskinleşmesi, Karşı Reformasyonun doğrudan bir sonucuydu. Michelangelo'nun *Son Yargı* resmi, dini bir bakış açısından sanatçılara en cazip gelen nitelikleri nedeniyle sansüre uğramıştı. Öğrencisi ve biyografisini yazan Ascanio Condivi bu nitelikleri, "resim sanatı bakımından, insan figüründe hiçbir pozu ve eylemi dışarıda bırakmayarak yapılabilecek her şey" ifadesiyle tanımlamıştı. Böylesine bir maharet, dünyevi sanatta genellikle küçük ölçekte ve değerli malzemelerle, örneğin Benvenuto Cellini (1500–71) tarafından yapılan altın tuzlukta en yüksek mertebesine ulaştırılmıştır (**11.60**). Cellini otobiyografisinde yaşadığı ve parlak bir tasvirini verdiği sıkıntılı çağların sert ve inişli çıkışlı dünyasından çok ayrı bir yerde gözüken bu rafine *objet de luxe*'ün yapılış sebebini, üretimini ve anlamını etraflıca anlatmıştır. Ana figürlerin "sanatımın imkân tanıdığı tüm zarafet ve cazibeyle tam bir vücut güzelliğine sahip kadın gibi şekillendirilmiş" Su ve Toprak olduğunu gururla beyan etmektedir. Bacakları birbirine geçmekte, tabiatın verimliliğini kutladığı bu eserine sofistike bir erotizm katmaktadır.

Cellini, bu usta sanatçılık çalışmasına Roma'da başlamış; ancak Fransa'da Fontainebleau'deki sarayını, Alplerin kuzeyindeki en önemli sanatsal faaliyet merkezi haline getirmiş I. François (1515-47) için tamamlamıştır. İtalyanlar son yıllarını Fransa'da geçiren Leonardo başta olmak üzere Fransa'da özellikle iyi karşılandılar. İtalyan ideallerini, kendilerinin bir miktar farklı tarzlarıyla gören Fransız sanatçıları onların açtığı yoldan ilerlediler.

Örneğin Jean Goujon (fl. 1540–62) tarafından yapılmış (yerinden sökülmüş) bir çeşmenin su perileri, Helenistik yontulardan alınma vücuda yapışan örtüler giyip, İtalyan havalarıyla dans ederler. Ancak Akdeniz'e yabancı, garip şekilde renksiz, hayalet benzeri bir niteliğe sahiptirler (**11.61**). Dikkatle denge verilmiş *contrapposto* ilkesi, Fransa'dan İngiltere'ye aktarılmış ve – İtalyan sanat kuramını ve Castiglione'nin *Saray Nediminin Kitabı*'nı incelemiş – Nicholas Hilliard (yak. 1547–1619) tarafından Elizabeth döneminin mücevher benzeri minyatür portrelerinin yapımında uygulanmıştır. Büyük ölçüde Castiglione'nin etkisi sebebiyle – hem sosyal hem de sanatsal bakımdan – Cremonese aristokratların kızı Sofonisba Anguissola (1532/5–1625) gibi iyi yetişmiş ve eğitim görmüş kadın sanatçılar da kabul gördü. Minyatür portreleri kendisine

11.60 Benvenuto Cellini, I. François'nın tuzluğu, 1539–43. Mineli altın, 26 × 33.3 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.





11.61 Jean Goujon, *Masumların çeşmesinden periler*, 1547–49. Taş, yüksekliği 2.35 m. Louvre, Paris.

uluslararası şöhret getirmiştir (**11.62**). Şöhret kazanan bu ilk İtalyan kadın sanatçıyı bir süre sonra gerçek anlamda daha profesyonel sayılabilecek Lavinia Fontana (1552–1614) izlemiştir (bkz. s. 20).

On altıncı yüzyıl başlarında sadece bir ifade aracı olarak anlaşılmış *contrapposto,* zamanla geliştirilerek kendi başına bir amaç teşkil edecek şekilde bir sarmal hareket etkisi edinmiştir. Romalı yazar Quintilian'nın Myron'un *Discobolus* (4.33) heykeli hakkında söylediği "ölçüleri çarpıtılmış ve özenli duruşu... yeniliği ve güçlüğü" ifadesi iyi bilinmekteydi. Bu ünlü heykelin hiçbir kopyası veya çeşitlemesi henüz keşfedilmemiş olmasına rağmen on altıncı yüzyıl heykeltıraşları, Quintilian'ın zarafet ve cazibeyi etkileyen "düz çizgiden ayrılmayı gerektirir ve sıradan kullanımın farklılaştırılması kıymetine sahiptir" tavsiyesini gönülden kabul etmişlerdi. Giovanni Bologna'nın heykelcikleri (1529–1608) çepeçevre görülebildiğinde takdir edilebilecek, pürüzsüz üç boyutlu biçim üzerine denemeler olarak anlaşılmalıdır. *Apollo* heykeli (**11.63**) bir nişte durması



11.62 Sofonisba Anguissola, *otoportre*, yak. 1552. Kartona yapıştırılmış parşömen üzerine cilalı sulu boya, 8.2×6.3 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Emma F.Munroe Fonu 60.155).



11.63 Giovanni Bologna, *Apollo*, 1573–75. Bronz, 88 cm boyunda. Palazzo Vecchio, Floransa.

için modellenmiş olup; Giovanni Bologna, bakış açısının kısıtlanmasını belin kıvrılması, üst gövdenin kavisi ve yavaşça dönüyormuş gibi gösterdiği esnek kollarının ve bacaklarının ritmik hareketiyle telafi etmiştir (esasen asıl halinde nişin içerisinde heykelciği hareket ettirecek bir mekanizma vardı). Heykel Francesco de' Medici'nin o dönemde "hem bedelleri hem de sanatları açısından nadir ve değerli obje kabinesi"



11.64 Yukarıda Bartholomäus Spranger, *Vulcan ve Maia*, yak. 1590. Bakır, 23× 18 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

olarak tasvir edilmiş *studiolo* yani küçük odası için ısmarlanmıştı. İçe dönük garip şahsiyetiyle değerli sanat eserlerinden zevk alan İmparator II. Rudolf'a ait görsel hedonizmin bir başka altarı için Bartholomäus Spranger (1546–1611) tahrik edici kıvrak pozun erotik niteliğinin belirginleştiği küçük boyutlu bir dizi resim yapmıştır (**11.64**). Resimlerde, Michelangelo'nun heykellerinin, Correggio'nun tablolarının, Giulio Romano'nun yaptığı resimlerin ve Tiziano'nun arkadaşı Pietro Aretino'nun bu eserlere yazdığı, kelimenin her anlamında Maniyerist olan ve cinselliğe tarz sahibi bir sapkınlık yükleyen pornografik şiirlerden izler vardır.

Yaşlı Pieter Bruegel

Birçok Felemenk sanatçı Roma'yı ziyaret edip kuzeye dönerek kilise ve devlet tarafından beğenilen gösterişli bir İtalyan üslubunu eserlerinde tatbik etmiştir. Bu eğilimin büyük bir istisnası, gravürcüler için Bosch'u (bkz. s. 460) andıran, huzursuzluk verici bir gariplikte ahlaki konulu resimler ve çizimler yaparak mesleğine başlamış Yaşlı Pieter Bruegel'di (yak. 1525/30–69). Daha sonraları, daha dolambaçsız veya öyle görünen bir dil geliştirmiş ve bunun sonucunda da çoğunlukla yanlış anlaşılmıştır. Biyografisini yazan Karel van Mander (1548–1606) bakanların "yüzlerinin ifadesi değişmeden" değerlendirebilecekleri çok az eserinin olduğunu söylemiş ve kendisine "Köylü Bruegel" ve "Soytarı Bruegel" adları

11.65 Yaşlı Pieter Bruegel, *Hasat Zamanı*, 1565. Pano üzerine yağlıboya, 1.18×1.61 m.
Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Rogers Fonu 1919).





11.66 Yaşlı Pieter Bruegel, *Körlerin Yürüyüşü*, 1568. Tuval üzerine tempera, yaklaşık 86.3 × 172.7 cm. Ulusal Müze, Napoli

takılmıştır. Fakat o hiçbir şekilde *naif* bir ressam değildi. Diğer Felemenk "Romanist" ressamlar kadar İtalya'yı iyi tanımaktaydı ve onların son moda tarzlarını reddedişi bilinçliydi. Yaşamının büyük kısmını geçirdiği Antwerp'te önemli bir bilim eseri yayımcısı Christophe Plantin ile o dönemde ilk modern dünya atlasını hazırlamakta olan ve sonraları İspanya Kralı II. Felipe'nin resmi coğrafyacısı tayin edilecek Abraham Ortelius'un dâhil olduğu fikir çevresinin değer verilen bir üyesiydi. Bruegel kültürlü bir zevke sahip özel koleksiyonerler için çalıştı ve tablolarının büyük bir bölümünü ölümünden kısa bir süre sonra II. Rudolf satın aldı.

Ortelius, ölümünden sonraki bir anma yazısında Bruegel'in doğaya sadık kalmasını methetmiş ve "tüm eserlerinde her zaman yansıtılandan daha fazlası ima edilmiştir" diyerek sözlerini sürdürmüştür. Bu durumu, Ortaçağ resimlerinde de sıklıkla işlenmiş (9.90), ancak Bruegel tarafından tamamen yeni bir yolla ele alınan ve genellikle dini ve mitolojik sahneler için ayrılan büyük ölçekte yapılmış mevsim dönümü konulu bir dizi tablosu bütünüyle ispat etmektedir. Bu tablolar, "Ayları Temsil Eden İşler"in illüstrasyonları olmaktan ziyade manzara ve atmosfer resimleridir. Ağustos ayının yakıcı sıcağında, uzanıp giden manzaranın zengin sarıları ve kahverengileri öylesine gerçekçi detaylarla çizilmiştir ki hayali olduklarını düşünmek zordur (11.65). Bruegel İtalyanlardan, özellikle de Venediklilerden çok şey öğrenmişti – bilhassa hava perspektifi ve yukarıdan bakış açısının avantajları. Ancak figürleri şairane Arkadya sakinlerinden çok uzağa düşmektedir; onlar gerçek hayatta çiftlik işçileri ve dünyaya ait sıradan insanlardır. Bazıları ürün biçmekte ve orak sallamakta, diğerleri yemek yemekte ve içmekte; birisi uzanıp yatmaktadır. Ağaçların arkasındaki yarı gizli kilise, en huzursuzluk verici eserlerinden *Körlerin Yürüyüşü*'nde tekrar belirmektedir (**11.66**). Bu tablosunda ahlak unsuru çok açık seçik görülebilirken, hasat sahnesinde doğanın bereketi ve cömertliğiyle insanın önemsizliği arasındaki tezat dolaylı yoldan ima edilmektedir. Bu kaba saba insanların ifadesiz yüzleri ve biçimsiz uzuvları, Bruegel'in onların sadece eğlendirici yönlerini gördüğünü akla getirebilir.

Gerçekten de Shakespeare'in köylü hayatlarını anımsatmaktadırlar. Ancak Bruegel toplum düzeninin bu en alt sınıfını tüm insanlığın temsilcisi haline getirmiştir. Resimlerindeki insanlar, İtalyan Rönesans sanatındaki gibi yaradılışın efendileri değildirler. Her yıl yeniden tekrarlanan büyüme ve çürüme, ölüm ve yeniden doğum döngüsüne dair muhteşem anlayış tarzının neredeyse kenarında, köşesindeki unsurlardır. Bruegel insana merkezi bir konum vermeyerek evrenin azametini yüceltmektedir. Durum böyle olsa da, onun köylüleri bireylerdir ve onlara tanıdığı bağımsız hayatlar, tüm olgunluk dönemi eserlerine sinen başka bir saklı anlamı açığa vurmaktadır. Hollandalı ahlakçı ve dini düşüncede libertinizm veya maneviyatçılık adı verilen, insanın Tanrı'yla doğrudan ilişkisine ve günahın üstesinden gelmesinin görevi olduğuna – ve günaha kendi zayıflığı nedeniyle sürüklendiğine – odaklanan dogmatik olmayan bir eğilimin önde gelen savunucularından Dirk Volckertszoon Coornheert ile yakın temas içindeydi. Bruegel muhtemelen Coornheert gibi Katolik kalmış, fakat Dürer ve Holbein dışında o yüzyılın büyük sanatçılarından çok daha fazla Protestan dünya görüşüne yaklaşmıştı. Felemenk'te Protestanlara İspanyollar tarafından uygulanan baskıların en kötü neticelerini görecek kadar yaşamayacak olsa da hastalığı sırasında gravürlerinden birçoğunu karısına yaktırmıştır. Üzerlerindeki yazıların "çok can acıtıcı ve keskin" olduğu düşünülebilirdi ve "hiç hoşa gitmeyecek neticeler doğurabileceklerinden" korkmaktaydı.

BAĞLAM

Pieter Bruegel'in Ayları

FLAMAN BÖLGESİNDE HAMİLİK

Pieter Bruegel'in *Hasat Zamanı* (**11.65**) yılın iki ayı için toprak hayatını yansıtan altı resim silsilesinden biri olarak resmedilmiştir. Aralık ve Ocak ayları için yaptığı *Kardaki Avcılar* bir başka resimdi (**11.67**). Avrupa'da giderek yaygınlaşacak yeni tür sanat hamilerinden Antwerpli bankacı Niclaes Jongelinck (d. 1517) tarafından sipariş edilmişlerdi. Sanat eserlerini, ev dekorasyonu ve mali varlık olarak satın almakta, zevki kârla birleştirmekteydi. On beşinci yüzyılda Felemenk zengin şehirliler bazen de kiliselere *Ghent Altar Panosu*'nun da aralarında bulunduğu (bkz. s. 426-427) resimleri sipariş etmekte, evleri için de küçük ibadet tasvirleri almaktaydılar. Ancak evlerin başlıca duvar dekoru, boydan boya yaprak süslemeli "yeşillik" denilen Flaman Bölgesindeki Arras şehrinin başlıca ürünü duvar halılarıydı. Yönetici sınıf ve yüksek aristokrasi dışında figürlü duvar halılarını çok az kişi satın alabilecek güçteydi. Diğer taraftan figüratif, dünyevi konulu şövale resimleri çok daha ucuzdu, ancak tanınmış sanatçıların ürünü oldukları takdirde, ticari mânâda değer ifade edebiliyorlardı; yeni türeyen sanat eseri alıcısı kitlesine hitap etmelerinin ve artan ölçüde üretilmelerinin sebebi buydu.

Niclaes Jongelinck, İspanyol idaresindeki Felemenk'in en müreffeh şehri Antwerp'in burjuva ailelerine mensuptu. Büyükbabası balık tüccarıyken, babası İspanyol hizmetine girmiş ve 1538'den itibaren Antwerp darphanesinin idarecisi olmuştu. İkisi darphane çalışanı üç erkek kardeşi vardı. Bunların en küçüğü Jacques, sikke yerine madalyon yapımında uzmanlaşmış ve İtalya'da okuduktan sonra ayrıca büyük ölçekli bronz heykeltıraşlığına da girişmişti. Niclaes çeşitli finansal faaliyetlerle meşguldü: ticaret, piyango işletmeciliği, deniz ticareti (gemicilik) sigortası ve genellikle kârlı bir iş olan resmi makamlar adına mültezimlik yani vergi toplayıcılığı. 1554'te Antwerp şehir surlarının dışında yeni gelişen bir mahallede yakın zamanda inşa edilmiş bir ev aldı ve hemen sanat eserleri ısmarlayarak dekorasyonuna girişti. Yerel bir şair birkaç yıl sonra şöyle yazmıştır:

"Bırak mütevazı vatandaşlardan doğmuş senin evine İtalya öğrencilerini göndersin, sen zenginlik sahibi, ancak tüm sanatların kalbi bir âşığısın, sen dahası tamahkâr cimrilikten nefret eden, yeminli düşmanısın, gururlu Antwerp'in yanında görülmemiş masraflarla yıldızlara çıkarsın." (çev. I. Buchanan).

Sipariş verdiği sanatçılardan ilki Frans Floris (yak. 1518–70), *Herkül'ün İşleri*'nden on tane büyük resim ve günümüzde gravürlerinden bilinen *Liberal Sanatlar*'dan yedi tane resim teslim etti (**11.68**). Floris Antwerp'te eğitim almış ve 1540'larda ziyaret ettiği İtalya'da Michelangelo'dan özellikle de Sistine Şapelindeki eseri (11.30) *Son Yargı*'dan çok etkilenmişti. Ülkesine dönüşünde İtalyan Maniyerist resim üslubunu Felemenk'te tanıttı ve kazandığı başarıyla aldığı siparişlerini yetiştirmek için büyük bir yardımcı kadrosunu işe almak zorunda kaldı. Jongelinck için yaptığı antik Roma kıyafetleri giymiş vakur figürlü veya çeşitli atletik pozlardaki kaslı çıplak bedenleri gösteren resimler tam İtalyan tarzıdır.

Jongelinck'in 1565'te Bruegel'den aldığı, muhtemelen yemek odası hizmeti gören yan oda için resim ise tam tersine Felemenk konusu ve tarzındadır. Gizli saklısı olmadan, hatta kaba saba denebilecek gündelik hayat sahneleri İtalyan Klasik dünyasının zarafet ve yüksek tavırlı havasından çok uzaktadır.

Jongelinck, 1566'da iş ortaklarının borcuna karşılık sanat koleksiyonundan bir kısmını güvence olarak Antwerp şehrine bırakmak zorunda kaldı: Bunlar Floris'den 22, Bruegel'den 16 ve Dürer'e atfedilen bir adet resimdi. Ancak bunları geri alabildi ve kısa süre sonra kardeşi Jacques'tan doğal ölçülerde sekiz tane bronz heykel sipariş etti; fakat heykelleri, hatta tamamlanmalarından önce kredi karşılığında bir başka Antwerpli tüccara rehin bırakmak zorunda kaldı. Borç içinde 1570'de öldü ve sanat eserleri satıldı.

11.67 Yaşlı Pieter Bruegel, *Karda Avcılar*, 1565. Pano üzerine yağlıboya ve tempera, 1.18 × 1.64 m. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.





Günümüzde sanat yetenekleri, tarzları ve üslupları bakımından birbirlerinden dünyalar kadar farklı görünen Floris ve Bruegel çağdaşları tarafından eşit kıymet verilen sanatçılardı.

Floris, İtalyan çağdaşları gibi daha çok büyük kilise altar panoları, mitolojik sahneler ve resmi portrelerle uğraşmaktaydı. Bruegel ise, kendisini ya çok geniş dağıtılan ahlaki konulu baskıların çizimlerine veya genellikle köy veya gündelik hayat konularını işlediği evler için şövale resimlerine vermekteydi. Yaklaşık 15 yıl içinde yaptığı ve günümüze 60 adedi kalan resimlerinin sayısı, hitap ettiği pazarın genişliğine şahitlik etmektedir. Şövale resimlerini tercih etmekte; teknik hünere ve bireyselliğe yani konu ne olursa olsun sanat eserinin benzersizliğine kıymet vermekteydi. Eserlerinin müşterileri ve koleksiyonerleri arasında; tüccar sınıfı dışında, bir İspanyol kardinali ve kral naibi, bir Habsburg arşidükü ve – kadınsı ve kıvrak figürleri Bruegel'in kaba ve iri yarı köylüleriyle çarpıcı bir tezat oluşturan – Spranger (11.64) ile diğer tarz sahibi sofistike Maniyerist ressamların hamisi Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolf vardı.

Bruegel'in resimleri doğaya sadakatleri nedeniyle beğeni toplamaktaydı. Arkadaşı Ortelius resimlerini (bkz. s. 503) sanat eserlerinden çok "tabiat eserleri" gibi görmekteydi. Felemenkli sanat kuramcısı Karel van Mander (1548–1606) "köylülerin gerçek karakterini yansıtan çok sayıdaki komik figürünü" övmüş, bir köylü düğününe dair "en güzel resminde yüzler ve uzuvların çıplak kısımları sarı ve güneş yanığıdır; tenleri şehir sakinlerinden farklı ve çirkindir" ifadesini kullanmıştı. Bu resimde veya benzerlerinde (**11.69**) sadece güçlü karakterlere sahip figürlerin yüzleri ve duruşlarında değil, rastgele yapılmış gibi duran kompozisyonun kenarlarda birden kesilen figürlerinde bile anlık saptamalarda bulunduğunu düşündürmek istermiş gibi büyük bir beceriyle aslına sadık kaldığı izlenimini vermiştir.

En önde gelen figürleri, menteşelerinden söküp tepsi olarak kullandıkları bir kapının üzerinde sırtları izleyiciye dönük olarak yiyecek taşıyan iki aşçıdır. Gelin; kırmızı yanakları, yarı kapalı gözleri ve ellerini birleştirmiş olarak oturmakta, topluluğun geri kalanından ilgi görmemekte, belki bazıları ince ince onunla alay etmektedirler. Acaba çoktan hamile miydi? Bruegel'in aynı konudaki başka bir resminin gravürüne öyle bir yazı yazılmıştır: "Ancak bizim gelin dans etmeyi zaten bırakmıştı. Midesi dolu ve tatlı olduğu için de yapabileceği en iyi şey buydu." En sağ tarafta iyi giyimli, kılıç taşıyan bir bey, kukuletalı bir keşişle sohbet halindedir. Mevcudiyetleriyle toplantıya muhtemelen resmiyet kazandırmalarına rağmen, kendilerini neşe içinde eğlenen kalabalıktan uzak tutmaktadırlar. Bruegel'in belki de yergide bulunma amacı vardı. Resmin kompozisyonu Kana Düğünü tasvirlerini hatırlatmakta, ancak oburluk günahına vurguda bulunulması, olayın kutsal tabiatını zedelemektedir. Bu tür resimlerle Bruegel yeni bir tür yaratmıştır. Onun kırsal faaliyet sahneleri, Saatler Kitabı'nın (bkz. s. 412) takvim sayfalarında daha küçük ölçekte – örneğin *Kardaki Avcılar* resmindeki gibi ölü bir domuzun derisinin ütülenmesi – yansıtılmıştı. Bizzat minyatür yapan bir kişi sıfatıyla, on altıncı yüzyıl başlarında aralıklarla çıkan ve acımasızca bastırılan köylü isyanları zamanında bile yapımına devam edilen bu tür masalsı kırsal hayat manzaralarını kuşkusuz gayet iyi bilmekteydi. Fakat Bruegel'in köylüleri daha canlı ve bazen hayat dolu, ayrıca hayatta kalmak için ürünlerine muhtaç şehirlerin dışında çalışır veya oyunlar oynarken hallerinden memnundurlar. Rahat evlerindeki şehirlilerin Bruegel'in doğal hayatın zorluğunu hafifletmeye çalışmadan, köy hayatının zahmet ve eziyetini yansıttığı resimlerini cazip bulmalarının sebebi kuşkusuz buydu.

11.69 Yaşlı Pieter Bruegel, *Köy Düğünü*, yak. 1565. Pano üzerine yağlıboya, 1.14 × 1.63 m. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.





11.70 El Greco, *Diriliş*, yak. 1597–1604. Tuval üzerine yağlıboya, 2.75 × 1.27 m. Prado, Madrid.

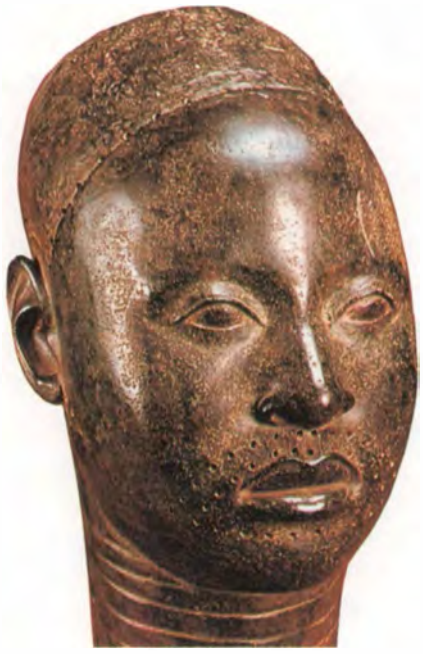
El Greco

Bruegel'in dikkate almadığı İtalyan maniyerizmini zorlukla öğrenen on altıncı yüzyılın son büyük Avrupalı ressamı El Greco (Domenicos Theotoco poulos, 1541–1614) bu tarzı dini bir sanata dönüştürmüştür. O dönemde Venedik'in elindeki Girit'te doğmuş, gençliğini geçirdiği Venedik'te Yunan toplumu için Bizans üslubunda ikonalar yaparak resme başlamış, ancak kısa bir süre sonra Tiziano, Tintoretto ve sonraları da Michelangelo'nun etkisi altına girmişti. Roma'yı ziyaret ettiği 1570 ile 1572 yılları arasında Karşı Reformasyon zirveye ulaşmıştı. Dini sanat, Trent Konsili'nin fermanları uyarınca saygısızlık, pagan veya sapkın şekilde anlaşılabilecek tüm unsurlardan arındırılmak için sıkı bir denetim altında tutularak incelenmekteydi. Michelangelo'nun *Son Yargı* (11.30) tablosu saldırıya maruz kalıp kınandığında, El Greco'ya bunun yerine "daha edepli ve erdemli" bir şey resmetmesinin teklif edildiği söylenir. Kuşkusuz efsane niteliğindeki bu hikâye, Michelangelo kadar muazzam, ancak tensellikten arındırılmış bir sanat yaratma tutkusuna işaret eder. El Greco 1576/7'de İspanya'ya giderek Toledo'ya yerleşti ve hayatının geri kalan kısmını burada geçirdi. İspanya, o dönemlerde bağlı toprakları Felemenk'ten Meksika ve Peru'ya uzanan Avrupa'nın önder ülkesiydi. Türk donanmasının İnebahtı'da 1571'de imha edilmesiyle Hıristiyanlık adına büyük bir zafer kazanmıştı. Elbette Karşı Reformasyon da İspanya'da olduğu kadar devlet ve kilise tarafından şiddetle teşvik edilmekteydi. On altıncı yüzyılın en derin manevi mistikleri İspanyollardı ve bunların başında da, Avilalı Azize Teresa (1515–82) ve San Juan de la Cruz (1542–91) ile İsa Cemiyeti'nin kurucusu San Ignatius Loyola geliyordu.

El Greco'nun sanatının amacı, dini arzuyu uyandırmak ve ruhu günlük dünyanın kısıtlayıcı algılarının üstüne çıkarmaktı. Örneğin Azize Teresa transandantal deneyimlerini somut imgelemlerde görselleştirirken, o fiziksel olanı yakıcı bir manevi dile çevirmekteydi. Dirilişe ilişkin son resimlerinden birinde parlak biçimler yukarı doğru parabolik kavislerle yükselmektedir (**11.70**). Fırça işleri kendinden geçmişçesine serbest, kullanılan renkler etkileyicidir; İsa'nın elindeki beyaz sancak, resmin üst kısımlarına hareket ilave etmekten başka işlevi olmayan pırıltılı kırmızı örtü ile dengelenir.

Figürler en yüksek gerilime uzatılmış, kolları vurgulu hareketlerle neredeyse yerlerinden ayrılmıştır. Şiddetli bir kısaltım, merkezde geriye doğru düşen çıplak adamın bedeni ve yanındaki uyuyan figürün dizi ve bacakları için asla illüzyon yaratmayacak şekilde kullanılmıştır. Işıklandırma ve mekân ilişkileri benzer şekilde irrasyoneldir. Konunun geleneksel ikonografisi de geride bırakılmıştır. Ortada herhangi bir mezar görülmemektedir. Gerçekten de İsa'nın ışıklı figürü hem Yükseliş'i hem de Diriliş'i akla getirmekte olup, ayakları hâlâ çarmıhtaymış gibi üst üstedir.

El Greco bir vizyonerdi. Bir çağdaşı tarafından 1611'de "büyük bir filozof" olarak nitelendirildiği halde, o herhalde San Juan de la Cruz ile birlikte "kalbinde yanan ateşten başka bir ışığı veya kılavuzu" olmadığını söyleyebilirdi. Toledo'daki kütüphanesi, dört yüzyıl kadar önce ilahi ışık kavramı Başrahip Suger'i alevlendiren Dionysius'un eserlerinin iki baskısını içermekteydi (bkz. s. 389). Onun *Diriliş* tablosu da Dionysius'un İsa için Baba Tanrı'nın "ilk ışığı" metaforunu kullanmasını hatırlatır. Sanatına, insan zihni dünyanın gerçek güzelliğinin "uyum ve ışığına" kendisini bıraktığı takdirde, her şeyi aşan ilahi sebebe doğru yükseleceği inancı ilham vermiş gibidir. Bu tür her şeyi aşan idealleri ifade etmiş son Avrupalı sanatçı El Greco'ydu ve eserleriyle Hıristiyan sanatının büyük bir çağı sona ermiştir.



ON İKİNCİ BÖLÜM

Amerika, Afrika ve Asya

Avrupa'nın dünyanın geri kalanı hakkındaki bilgisi, 1500 yılı civarında çarpıcı şekilde genişledi. Vasco da Gama, Afrika'nın çevresinden deniz yoluyla dolaşarak Hindistan'a 1497–9'da ulaştı. Kristof Kolomb'un 1492–1504'de batıya doğru yelken açarak Güneybatı Asya'daki baharat adalarına ulaşma çabası, yolunu beklenmedik şekilde Orta Amerika sahillerine çıkardı ve kıtanın işgal edilmesi sonucunu doğurdu. Nihayet 1519–22'de ilk defa dünyanın çevresi dolaşıldı. Tüm bu yaşananlar, klasik coğrafyanın sınırlarını yıktı ve ayrıca bazı kaygı yaratıcı neticeleri ortaya çıkardı. Floransalı tarihçi Francesco Guicciardini'nin 1530'larda yazdığı gibi, "bu seyrüsefer sadece eski yazarların yeryüzü hakkında tasdik ettikleri hususları yıkmakla kalmadı, ayrıca Kutsal Yazıları tefsir edenleri de endişeye sevk etti." Avrupa'nın on altıncı yüzyıla kadar süren yeni bilgileri kabullenme isteksizliği veya özümseme yetersizliği, kendini en çok Avrupalı olmayan sanata tepkilerinde göstermiştir.

Antik Roma döneminden beri, Güney ve Doğu Asya sanatları Batı'da tanınmaktaydı ve daha önce gördüğümüz gibi, bütünüyle anlaşılmasalar bile, en azından bunlara değer verilmekteydi. Çin ve İslam sanatının motifleri uzun süreden beri Avrupa iklimine girmiş unsurlardı. Ancak Amerika el sanatları Avrupa'ya ilk ulaştıklarında çok farklı bir ışık altında değerlendirildi. Hernán Cortés tarafından İmparator V. Karl'a gönderilen Meksika altını, gümüş ve kuş tüyü işleri; Brüksel'de 1520'de sergilendi ve bunları gören Dürer güncesine

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
yak. MS 100–650 Teotihuacán (12.1)	**yak. MÖ 200** Maya uygarlığının Yucatán'da ortaya çıkması
766 Quiriguá anıt taşı (12.5)	**yak. MS 100** Teotihuacán'ın kurulması (Meksika)
800–1000 Igbo-Ukwu bronzu (12.23)	**yak. 800** İfe'nin kuruluşu (Nijerya)
	1022 Bayan Murasaki'nin *Genji Hikâyeleri*'ni tamamlaması
1100–1300 İfe kraliçe başı (12.24)	**yak. 1100** Benin Krallığının kuruluşu. İslamın Batı Afrika'da Sahra Çölü'nün güneyine yayılması
	1191 Zen Budizminin Japonya'ya gelişi
1200–1400 *Sanjo Sarayına Gece Baskını* (12.83)	**yak. 1200** İnkaların başkentleri Cuzco'yu kurmaları (Peru)
	1210 Moğolların Çin'i işgali
	1354 Türklerin Çanakkale'den Avrupa'ya geçmeleri
yak. 1300 Li Kan, *Bambu* (12.67)	**1364** İlk Ming hanedanı imparatorunun Çin'de Moğol hükümranlığını sona erdirmesi
1354–91 *Elhamra* (12.33)	**1370** Azteklerin Tenochtitlán'a yerleşmesi (Mexico)
	1453 Konstantinopolis'in Türklerin eline geçişi
1403–5 Gur-i-Emir, Semerkant (12.36)	**1499** Vasco da Gama'nın Hindistan'a ulaşıp, Avrupa'dan Uzak Doğu'ya deniz yolunu açması
	1502 Safevi hanedanının İran, Irak ve Afganistan'da hüküm sürmeye başlaması
yak. 1500 Machu Piccu (12.19)	**1519–22** Cortés'in Meksika'yı fethi
yak. 1500–50 Benin bronz başı (12.28)	**1522** Dünyanın çevresinde ilk gemi seyahatinin tamamlanması
	1526 Hindistan'da Babür İmparatorluğunun kuruluşu
yak. 1525–35 Sultan Muhammed (?), *Keyûmers'in Bahçesi* (12.41)	**1532–34** Pizarro'nun Peru'yu fethi
	1571 Türklerin Kıbrıs ve Tunus'u alması, ancak donanmalarının İnebahtı'da imha edilmesi
1532 Wen Zhengming, *Yedi Ardıç Ağacı* (12.80)	**1615** Edo'nun (Tokyo) Japonya'nın başkenti olması
1567–74 Sinan, Selimiye Camisi, Edirne (12.39)	**1620** Afrikalı kölelerin Kuzey Amerika'ya getirilmesi
1615–1700 Katsura Sarayı, Kyoto (12.96)	**1638** Hıristiyanlığın Japonya'da yasaklanması, yabancıların sınır dışı edilmesi
yak. 1618 *Imayat Kahn'ın Ölümü* (12.53)	**1644** Çin'de Ming hanedanının yerine Qing'in geçmesi
	1658 Evrengzip'in Hindistan'da Babür tahtını ele geçirmesi
1632–48 Tac Mahal (12.54)	

"harika sanat eserleri" olduklarını yazdı. Fakat ne o ne de bir başkası tarafından herhangi bir görsel kayıt tutulmadı. Böylesi bir görsel imgelem belki de sindirilemeyecek kadar yabancıydı. Meksika sanatının başka örnekleri – resimli külliyatlar (12.12), turkuaz kaplamalı maskeler (12.12) ve çok mahirane tüy işleri (12.13) – 1521 işgalinden sonra getirtildi. Bunlardan bazıları "garabet" olarak muhafaza edildi ancak çoğunluğu yok edildi ve bu eşyaları üreten uygarlıklar da ortadan kaldırıldı. Peru'dan Avrupa'ya 1534'te gönderilen altın veya gümüş işlerinin tahribatı daha da acımasızdı. Bunlardan tek bir parça bile günümüze ulaşmamıştır.

İspanyolların küçük bir askeri kuvvetle Meksika ve Peru'yu kolayca fethetmeleri, bir İtalyanın on altıncı yüzyılın sona ermesinden kısa bir süre önce dile getirdiği, Avrupa'nın "Afrika, Asya ve Amerika'da hüküm sürmek üzere yaratıldığı" inancını güçlendirdi. Bu akıl almaz anlayış, dünyanın dört bir köşesindeki çok sayıda Avrupa resminde ve diğer imgelerinde üstü kapalı şekilde mevcuttur (14.15). Geçerliliğini sürdürdüğü zaman zarfında yani on dokuzuncu yüzyıl sonlarına kadar, çok az Avrupalı, uzak ve yabancı geleneklere ait sanat eserlerinde, merak uyandırıcı bir egzotiklikten daha fazlasını görebilmiştir. Dolayısıyla, on altıncı yüzyılda dünya hakkındaki bilgilerin ilerlemesiyle Avrupa sanatında Klasik geleneğin yeniden canlanmasının aynı zamana rastlamasını çelişki olarak nitelendirmek zordur.

ORTA AMERİKA VE PERU

İspanyolların 1519 yılındaki işgali sırasında Orta Amerika, günümüzde Meksika'nın hemen kuzeyindeki çöllerden, Guatemala'nın tropik yağmur ormanlarına kadar (Portekiz'den Almanya'ya kadar uzanan Batı Avrupa'dan daha geniş bir alan) Aztekler veya kendilerine verdikleri isimle Meksika tarafından yönetilmekteydi. Bunlar, bir yüzyıl kadar önce daha kuzeyde imparatorluklarını genişletmeye başlamış olan, bu bölgeye ise yeni gelmiş insanlardı. Fakat hâkim sanatsal üslupları, ortak kültürel bağlarına rağmen birbirleriyle sürekli savaşan bölgenin eski insan gruplarının sanatlarından unsurlar taşımaktaydı. Orta Amerikalılar akraba diller konuşmakta, aynı 260 günlük takvimi kullanmakta ve kendi kanlarını akıtma, top oyunu ve esirlerin kurban edilmesi gibi unsurları içeren dini fikir ve ritüellerinden ayrılamayacak benzeri monarşik yönetim biçimlerine sahiptiler. Aynı zamanda, taşla inşaat, taş gereçlerle yontma, çömlek modelleme ve resim tekniklerini paylaşmaktaydılar. Öte yandan, Avrupa'nın birçok benzerliği ve farklılığı gibi, aynı zaman dilimine gelen bireysel sanat üsluplarını geliştirmiş; coğrafi bakımdan birbirlerinin sahasına geçmekteydiler.

Meksika Körfezi sahilindeki Olmek uygarlığı çökmeden önce (bkz. s. 110-11) onunla ilişkili bir diğer uygarlık, MÖ 600 civarında merkezi dağ zincirinin batı kısmında ortaya çıktı. Bu uygarlığın tören merkezi (günümüzdeki Oaxaca Şehri yakınlarındaki) Albán Dağındaydı. Bu yerleşim yerindeki günümüze ulaşan yapıların büyük kısmı – dilleri halen varlığını sürdüren Zapotekler idaresinde en çok önem kazandığı – MS birinci binyıla tarihlenir. Yaklaşık 320 km kadar kuzeybatıda, Meksika ovasındaki bir yerde, Azteklerin daha sonra Teotihuacán (Tanrı olunan yer) adını verdikleri başka bir tören merkezi, MS birinci yüzyıldan itibaren – en zengin döneminde 2071 dönüm alanda çeyrek milyon nüfusa sahip olan – gerçek bir şehre dönüştü. Bu şehirde yaşam alanları ızgara sistemine göre düzenlenmiş; tüm şehrin planı, gök cisimlerinin hareketlerinin dünyada yansıtılmasını sağlamak için astronomiye göre tespit edilmişti. Merkezde, 40 metre genişliğinde ve 2,4 kilometre uzunluğunda bir cadde yer alıyor; bu cadde "piramit" adı verilen ancak biçimi ve işlevi açısından zigguratlara benzeyen, her birinin üzerinde geniş merdivenlerle ulaşılan tapınakların yer aldığı büyük merdivenli platformlarla (**12.1**) birleşiyordu. Bunların en eskisi – ayrıca sadece burada değil, tüm Meksika'da – en büyüğü (213 metre genişliğinde ve 61 metre yüksekliğinde) güneşin en yüksek noktaya eriştiğinde geçtiği noktayla aynı eksen üzerine yerleştirilmişti. Piramit, kaba taşlarla kaplanmış kil katmanlarından oluşmaktadır. Daha sonraki piramitlerde daha gelişmiş bir inşa sistemi benimsenmiş, toprak ve cüruf dolguyu sabitleştirecek dayanma ayaklarından ve tüf bloklarından bir çerçeve, iskelet ile dış yüzeyde düzgün işlenmiş taşlar uygulanmıştır. Caddenin daire ve karelerden oluşan güney ucu, herhalde savaşçıların mozaik başlıklarını veya savaşla eşleştirilen ateş yılanını temsil eden tehdit edici baş ve tüylü yılan rölyef yontularının zenginliğiyle müstesna bir özellik taşır (**12.2**). Bu heykeller platform genişletildiğinde şans eseri korunmuş ve yüzeyi boyalı sıvayla kaplanmıştır.

Fresk tekniğiyle yapılan resimlerin, zamanla hem dini hem dünyevi yapıların dış yüzleri ve iç mekânlardaki avlular için tercih edilmeye başlandığı görülmektedir. Bu yapılardan bazılarının düzeyi, Orta Amerika sanatında ileri dönemlerde

12.1 Teotihuacán, Meksika, MS 1. ve 7. yüzyıllar.





12.2 Tüylü Yılan Piramidi, detay, Teotihuacán, yak. 200–300



12.3 *Kan akıtma töreni*, Teotihuacán, yak. 600. Kireç sıva üzerine pigment, 83.2×116.2 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Satın alan: J. H. Wade Fonu).

bile aşılamamış olup küçük ve incelikle işlenmiş sembolik unsurları, sıkıca bütünleştirilmiş büyük kompozisyonların oluşturulmasındaki ustalığı açığa vurmaktadır.

Bir yapının eğimli iç duvarları kırmızının tonları ve yeşil ile mavi dokunuşlarla, birbirinin aynısı en azından sekiz sahne şeklinde boyanmıştır. Bu şekilde tekrarlamak, imgenin gücünü arttırmaktadır (**12.3**). Resimler, toprağın bereketini ve belki de insan doğurganlığını sağlama amacını taşıyan kan akıtma törenini temsil etmektedir. Tören, Meksika'ya has gıda ve ilaç, tekstil, urgan ve kâğıt lifi ayrıca dini törenlerde uyuşturucu içki kaynağını teşkil eden sert ve keskin agav bitkisi yaprağının sapıyla kendisini yaralayan bir tören reisi tarafından icra edilirdi. Her sahnenin ortasında profilden verilen tüylü, büyük bir başlık, arkasında bir başka tüylü sorguç taşıyan ve elit statüsünü gösteren zengin bir kıyafet giyen, kısaltılmış gövdesini tümüyle saklayan bir adam – savaşçı, din görevlisi veya her ikisi birden – şişkin ağzının işaret ettiği gibi bir dua veya şarkıyı söyleyerek ayakta durur. Her bir tarafında agav yapraklarının kanlı uçları yere saplanmıştır. Kare sarmallarında kuşlar duran iki başlı bir yılan, Teotihuacán sanatı ve hayatını idare eden Büyük Tanrıça ile ilişkili zikzak şeritle ana sahneden ayrılan frizde yansıtılmıştır. Bu yılanların resmedildiği sıralarda şehir, çevresindeki tarımsal arazilerin kaynaklarını tüketmekte, alçı elde etmek için kirecin yakılmasında kullanılan kereste ihtiyacının da etkisiyle ormanlar yok olduğundan iklim



Kolomb Öncesi Orta Amerika.

değişmekte, çölleşme yaşanmaktaydı. Teotihuacán 650 yılında yağmalandı ve yüzyıllar boyunca aynı büyüklükte bir şehir Amerika'da kurulamadı.

Mayalar, Toltekler ve Mikstekler

Maya uygarlığı, Teotihuacán uygarlığından önce belirdi ve yaklaşık aynı zamanlarda "Klasik" adı verilen, MS ikinci yüzyıl sonlarındaki dönemde gelişiminin en yüksek noktasına ulaştı. Ancak Yucatán Yarımadasının nemli ikliminde ve günümüzde Belize ve Guatemala'nın bulunduğu topraklarda çok daha uzun süre varlığını sürdürdü. Maya, *glif* adı verilen sembollerle bir yazı geliştirmiştir. Çözülmüş olan bu yazı, kendi takvimlerine göre MÖ 13 Ağustos 3114 tarihine karşılık gelen günden itibaren hesap edilen (veya Avrupa'da böyle bir takvim olsaydı hesap edilebilecek) ve bazen muğlak kalsa da uygarlıklarının dini-sosyal yapısını aydınlatan tarihler vermektedir. Birkaç bağımsız devlet, iktidarlarını tanrılarla ilişkilerinden alan hükümdarlar tarafından yönetilmekteydi. Tanrıların insanları bir kurban verişle yarattıklarına ve insanların varlıklarını sürdürmesi için kan dökülmesine ihtiyaç duyduklarına inanılmaktaydı. Hükümdarlar ve tebaası tarafından kendini yaralayarak kan dökme ve insan kurban etme şeklinde iki ana ritüel icra edilmekteydi. Bunun için zaman zaman toprak genişlemesini değil de tanrılara sunulacak esirleri elde etme amacını taşıyan savaşlar yapılmaktaydı.

Maya şehirleri geniş alanlara yayılmıştı. Bunlar arasında en büyüklerinden biri olarak Tikal (Guatemala) 15,5 kilometre karelik bir alanı kaplamakta; yükseltilmiş yollarla birbirine bağlanan, dini binaların kalıntılarıyla çevrili dokuz ana avluya sahip tepeciklerden oluşmaktaydı. Halkın yaşadığı evlerden geriye herhangi bir iz kalmamıştır. Dayanıklı malzemelerin ise (Asya'daki gibi) tanrılara ayrıldığı anlaşılmaktadır. Yapıların yerleri de evren ile ilişkilerini sağlayan astronomi gözlemlerine tabiydi; zira Maya, dünyanın başka yerlerinde yaşayan insanlar gibi yeryüzü ile sema arasında uyumu sürdürme endişesi taşımaktaydı. Tüm tapınakların kutsal alanlarında oynanan ritüel top oyununda, oyuncuların başlarının üstünde uçan lastik top, muhtemelen güneşi simgelemekte; bunu izleyen kurban töreni ise kuşkusuz güneşin izlediği günlük yolu takip etmesini sağlamayı amaçlamaktaydı.

"Klasik" dönemin başından itibaren Maya, inşaatlarını taş ve yanmış kireçten elde edilen betonla kayda değer sağlamlıkta yapmış, bu kireçten daha sonraları dolgularda kullanılan beton geliştirilmiştir. Ayrıca Amerika'da pek kullanılmamış bindirmeli tonoz tekniğini de geliştirmişlerdir. Öte yandan tapınak mimarileri – tüm kamu ritüelleri açık havada gerçekleştirildiği için – büyük ölçüde dış mekâna ilişkindi. Tikal'de üstünde tapınak bulunan alışılmadık ölçüde dik iki piramit, aralık vermeden ön cephesinde tırmanan merdivenleriyle 70 metre yüksekliğe çıkar ve geniş bir meydanda karşılıklı durur (**12.4**). Başka yerlerde olduğu gibi burada da her bir tapınağın yüksekliği, arka duvarının "çatı tarağı" adı verilen şekilde diklemesine uzatılmasıyla arttırılmıştı. Tüm yapı, bir platform üstüne konmuş yüksek arkalıklı bir taht



12.4 Tikal'deki merdivenli piramit, Guatemala, 800 öncesi.

olarak tasvir edilebilir. Kuzeydeki Uşmal'da yatay vurgulu, orijinal kullanımları bilinmemesine rağmen genellikle saray adı verilen binaların ön duvarı; – çatı seviyesinin üstüne yalancı veya uçan ön cephe şeklinde çıkarılmasıyla – yükseltilmiş ve bazen de arkasına daha da yüksek bir ikinci duvar eklenmiştir. Bu yassı bölgelere; parlak renklerle ve cilalanarak parlak bir yüzeyle ya da mozaiklerle canlılık kazandırılmış – bazıları figüratif, daha sonrakiler ise geometrik – stüko rölyef yontularla detay verilmiştir.

Büyük boy heykel, müstakil değil de daha çok rölyef şeklindedir. Quiriguá'da yılan, kuş, canavar ve insan figürleri sarmalları; izomorf adı verilen büyük kaya blokların üstüne işlenmiştir. Çoğu zaman etkileyici büyüklükteki megalitler (sözlüğe bkz.) tören kıyafetleriyle ileriye doğru (bazen hem cepheden hem arkadan) bakan hükümdarların tasvirlerini taşıyan *stel*'ler şeklinde yontulmuşlardır. Tasvirler iktidarlarına meşruluk kazandıran soylarını ve tam doğum tarihlerini, tahta ne zaman çıktıklarını, evliliklerini, fetihlerini ve ayrıca önemli bir dini tören teşkil eden taşın dikiliş tarihini kaydeden tropik orman yoğunluğundaki hiyerogliflerle çevrilidir. Quiriguá'daki D *stel*'i Kral Cauac Sky'ın hükümdarlığı sırasında, yakınlardaki Copán kralına karşı kazanılan zaferleri kutlamak için dikilmiş birkaç taştan bir tanesidir (**12.5**). Biçimi benzer, işlemesi farklı taşlar Copán'da yontulmuştur. Bunun sebebi, her bir krallıkta yerel heykel üsluplarının bireyselliklerini geliştirmiş sanatçılar tarafından yapılmasıydı. Yaxchilán'daki bir binanın ön yüzünde bulunan bir dizi rölyef "kurabiye kalıbı ustası" adı takılmış bir sanatçıya atfedilir. Bir lento, üstündeki yazıya göre, tüylü tacıyla başını eğmiş bir kurban edasıyla Kral Kalkan Jaguar'ı, birinci eşi Xoc'un üzerinde yanan bir meşale tutarken gösterir. Eşi eğilmekte, delinmiş dilinden dikenli bir ip geçirerek akan kanı, yakılacak ve bu yolla tanrılara aktarılacak kâğıdın üzerine damlatmaktadır (**12.6**). Bu belirli kan akıtma



12.5 SOLDA, *D stel*'i, Quiriguá, Guatemala, 766. Kum taşı, yüksekliği 10.7 m.



12.6 YUKARI SAĞ, *Kan Akıtma Ayini*, Yaxchilán'dan lento, Meksika, yak. 725. Kum taşı, yüksekliği 1.11m. British Museum, Londra.



12.7 AŞAĞI SAĞ, *Top Oyunu*, silindir vazo, yak. MS 600–900. Toprak çömlek üzerinde silip, yüksekliği 23 cm, genişliği 17.5 cm. Saint Louis Sanat Müzesi (Morton D. May'in armağanıdır).

ayininin icra edildiği gün yazıda anılmaktadır – 28 Ekim 709 tarihine karşılık gelmektedir. Mayalar tarafından üretilmiş az sayıda sanat eseri, dini ve siyasi düşünceleri bu kadar uygun bir kutsal üslup kullanarak etraflıca açığa vurur. Figürlerin hissiz durağanlığı, kompozisyonun keskin hatlı berraklığı ve iyice ağırlık verilmiş dengesiyle konunun mistik anlamı, detaylardaki gerçekçilikle oluşturulur.

(Lady Xoc'un nemli kıyafeti, Kalkan Jaguar'ın dizlerinde sarılı şeritlere takılı yeşim süsler ve jaguar derisinden ayakkabıları). Eser, heykelden ziyade resim niteliği taşır; taşın üzerine taslak çizilmiş, zemin kesilerek alınmış ve detaylar kazınmış olmalıdır. Sadece taş aletler mevcut olduğu için bu da şaşırtıcı bir incelikle yapılmıştır. Taşlar aslında, günümüzde çok az izi kalmış parlak renklerle boyanmıştı. Duvar resimleri bazen natüralist tarzdaydı. MS 800 civarından Bonam-pak'taki (Meksika) bir seri, savaş sahnesini ve sonrasında esirlerin Maya figüratif sanatına karakterini veren bir kadercilikle kurban edilmek üzere bekleyişini içerir.

Çömlek kaplar üzerindeki resimler, bu uygarlığın daha mahrem ve çoğunlukla daha hayat dolu yönlerini açığa vurur. Yüksekliği nadiren 30 santimden yüksek bu kaplar,

küçük boylarına rağmen Orta Amerika sanatının en dikkate değer sanat eserleri arasındadır. Bunlardan biri, ciddi bir törenden çok spor faaliyetine benzeyen top oyununu temsil eder. Oyuncuların değişik pozları ve farklı yüz ifadeleri, çevre çizgileri ile düz renkler hünerle uygulanarak gösterilir. (**12.7**). Girinti, figürlerin farklı taban çizgilerine yerleştirilmeleriyle belirtilir. Henüz çözülmemiş *glif*'ler, serbestçe çekilmiş hatlarla insanlara bağlanmıştır.

Altıncı yüzyıldan sekizinci yüzyıla kadar tarihlenen diğer birçok kap saray ve tören hayatı, mitolojik konular ve hayvanların resimlerini taşır. Bunlar silip (inceltilmiş kil) üstüne ağırlıklı olarak siyah, beyaz ve kırmızı renklerde, aynı resimleme gelenekleri kapsamında geniş bir kişisel veya bölgesel üslup yelpazesine göre yapılmışlardır. Kaplar genellikle silindiriktir ve üzerindeki sahneleri ve yazıları okumak için elde döndürülmeleri gerekir. Bu resimler (Yunan vazolarındaki resimler gibi) süsleme unsurlarından çok çömleğin taşıyıcı görevi yaptığı bağımsız sanat eserleri niteliğindedir. Çömlekler daha pahalı metal işlerinin alternatifi de değildi. Ayrıca birçokları ölülerle gömülmüş olsa da mezar eşyası niteliği taşımamaktaydılar; bazılarının üstünde içmek için kullanıldıklarını gösteren kakao kalıntıları ve cenazeden önce de kullanıldıklarına işaret eden tamirat izleri vardır. Yapıldıkları önemli kişilerin adlarını içeren yazılar, statü sembolleri olduklarını akla getirmektedir. En güzel örneklerin bazılarını imzalamış sanatçılar ise – fetih öncesi Amerika'da bilinen ilk sanatçı imzaları bunlardır – muhtemelen külliyatları da resimlemiş (gerçi bunlar yok olmuştur) bazen yönetici soyluların çocukları ve her zaman azametli Maya anıtları inşa edilirken gelişmekte olan eğitimli elitin üyesi kâtiplerdi.

Maya uygarlığının temel yapısı dokuzuncu yüzyılda çatırdamaya başladı. Topraklarının güneyindeki çeşitli şehirler terk edildi ve tarih verilmiş yazı dizileri 909'da sona erdi. (Maya etnik bir grup olarak varlığını sürdürmüştür. Daha çok takvim ve astronomiye dair az sayıda elyazması, on üçüncü ile on altıncı yüzyıl arası döneme tarihlenir. Yaklaşıkiki milyon Maya, modern toplumla bütünleşmiş olarak yaşamakta; Yucatán Yarımadasında da geleneksel topluluklar mevcut bulunmaktadır.) Geniş alınları ve katlı kesilmiş saçlarıyla yüz hatları farklılık gösteren insanlar, bu

12.8 Gözlemevi (el caracol), Chichén İtzá, Yucatán,1200 öncesi.





12.9 Chichén İtzá'dan *Chacmool*, Yucatán, 1200 öncesi. Kireçtaşı, yüksekliği 1.05 m. Ulusal Antropoloji Müzesi, Meksika.

dönemde yönetici sıfatıyla sanat eserlerinde belirmektedir. Daha kuzeyde Chichén Itzá tören merkezi, Maya sanatçıları ve zanaatkârları tarafından yapılmış olmakla birlikte yabancı etkisi altında genişledi. Burada en ilginç ve Orta Amerika mimarisinde öncülüne rastlanmayan yapı, iki halka şeklinde eş merkezli geçidi çevreleyen gözlemevidir (**12.8**). Bu geçitlerin alışılmadık yükseklikte bindirme tonozları ve döner bir merdivenle erişilen (binanın adını salyangoz anlamına gelen İspanyolca kelime "*el caracol*"dan alan) üst katı vardır. Üst katın ortasından yayılan aydınlık, güneşin ve

12.10 Quetzalcoatl piramiti üstündeki Atlantis figürleri, Tula, Meksika, 1200 öncesi. Bazalt, yüksekliği 4.57 m.



yıldızların geçiş noktalarına ve ayrıca aşağıdaki top alanlarına yönelmiş olup; gözlem yapmaya ve semavi olaylarla yeryüzü törenleri arasında ilişki kurulmasına izin verir.

Chichén Itzá'daki rölyef yontular, daha evvelki Maya resimlerinden daha saplantılı ve açık seçik biçimde zihinlerin insan kurban edilmesiyle meşgul olduğunu gösterir. Top sahasının – Orta Amerika'nın en büyüğüdür – her bir kenarında, takımlar başı kesilmiş liderin yanında sıralanmıştır. Törende yürüyen savaşçılar, kartal sürüleri ve insan kalplerini yiyen jaguarların yontuları mevcuttur. Büyük ihtimalle kurban edilenlere ait olan başların sergilendiği platformun önündeki direklerde sıra sıra kafatasları görülür. Fakat bazı imgelerin, özellikle Hakmool adı verilen (aslında bu isim on dokuzuncu yüzyılda verilmiştir) tanrısal varlıkların, Maya sanatında öncülleri mevcut değildir. İnsan figürünün kişiliksiz bir geometriye indirgenmesiyle yapılan bu figürler; dizlerini kaldırıp dirsekleri üzerine yaslanır, ellerinde bir adak tepsisi tutar, ancak tanrıların insanların hayatlarını kabul etmesi gibi başlarını ilgisizce diğer tarafa çevirirler (**12.9**). Benzeri heykeller, Orta Amerika'daki eski yerleşimlerin en kuzeyindekilerden ve ileri tarihli geleneklere göre hükümranlıklarını Meksika'dan Yucatán'a kadar genişletmiş Tolteklerin başkenti Tula, Hidalgo'da bulunmaktadır.

Tula, Hidalgo, kurak ve rüzgârlı bir alanda, kabaca ızgara şeklinde planlanmış, yoğun nüfuslu bir şehirdi. En iyi muhafaza edilmiş anıtı aslında jaguar, gagalarında kalpler tutan kartallar ve canavar rölyefleriyle kaplanmış (çok azı günümüzde mevcut) bir piramit platformudur. Bunun üstünde, bir tören yürüyüşündeymişçesine bekleyen, kelebek zırhı giymiş ve ellerinde mızrak tutan savaşçı biçimindeki sütunlara dayanmış tahminen ahşap bir çatı vardı (**12.10**). Birbirinin aynısı bu sütunların her biri kavelalarla tutturulmuş dört parça tamburdan oluşmaktadır ve aslında parlak renklerle boyanmışlardı. Kısmen bunlara benzeyen figürler Chichén Itzá'da görülmektedir. Tolteklerle ilişkili sanatın Meksika Vadisinde mi yoksa Yucatán'da mı ortaya çıktığı cevapsız kalmış bir sorudur. Tula on ikinci yüzyıl sonlarında yağmalanmıştır. Chichén Itzá da bundan kısa bir süre sonra terk edilmiş ve Yucatán'ın yeni başkenti on beşinci yüzyıl sonuna kadar varlığını sürdüren, surlarla çevrili Mayapán'da kurulmuştur. Ancak bu şehirde sanat ve mimari beceriler belirgin bir gerilemeyi ortaya çıkarmaktadır.

Aztekler

Aztekler döneminde hız kesmeyen bir güçle sanatsal uygulamalara devam edilmiştir. Kendilerine verdikleri adla "Meksika" halkı çiftçi ve balıkçılardan oluşan bir gruptan örgütlü bir toplum geliştirmiştir. Meksika Vadisi boyunca göç ederek 1325'te Tetzcoco Gölü civarındaki bataklık bir adaya yerleşip Tenochtitlán (günümüzde Mexico City) şehrini kurmuşlardı. Gölün etrafındaki şehir devletlerine haraç ödeyip, paralı asker temin ettikleri bir sürenin ardından 1437'de kendi hükümranlıklarını genişletmeye başlamış ve İspanyol işgalcilerin yerli uygarlıkları sonlandırdığı 1520 yılı



12.11 Kartal Adam, detay, yak. 1440–69. Fırınlanmış kil, stüko ve boya, yüksekliği 170 cm. Büyük Tapınak Müzesi, Mexico City.

itibariyle Orta Amerika halklarının büyük kısmını boyundurukları altına almışlardı. Uygarlıklarının bu kısa süren nihai aşamasında, üretilmiş eser sayısının çokluğu şaşırtıcıdır. Tenochtitlán yaklaşık bir yüzyıllık sürede Amerika kıtasındaki en büyük ve en zengin şehre dönüşmüş, çeyrek milyon işçi ve tüccarı barındırmış, şehirde soylu önde gelenler için geniş saray ve bahçeler kurulmuştu. Yaklaşık 450 metre uzunluğundaki kutsal alanla çevrelenmiş, üstünde çifte tapınak bulunan merdivenli bir piramit, şehre hâkim durumdaydı. Göl kenarına ulaşan ilk Avrupalılara ise şehir büyülü bir yer gibi gözükmüş, fakat sefer ve maceralarla katılaşmış bu insanlar bile bir süre sonra bu güzellikler arasında gerçekleştirilen kanlı törenlerin acımasızlığı karşısında donup kalmışlardı. Orta Amerikalıların çoğunluğunun uyguladığı, Azteklerin dinindeki ana gizem veya kutsal ayin olan insan kurbanı, kozmik uyumu muhafaza etmenin vasıtasıydı. Astronomi takviminde belirlenen tarihlerde kendi insanlarını kurban etmekte, kalplerini çıkarıp – bazen din görevlilerince giyilen – derilerini yüzmekteydiler. Birçok heykel bu durumu açığa vurmaktadır.

Aztekler, Tanrılara kurban vermenin yanı sıra kendileri için zenginlik anlamı taşıyan esirleri ele geçirmek için seferler düzenlediler ve askerlerinin ölüme meydan okuma disiplinleri sayesinde (ki İspanyol işgalciler bunu keşfedeceklerdi) başarılar kazanarak imparatorluklarını genişlettiler. Kartal başı şekli verilmiş, bir miğferin yarısını gizlediği, duyarlıkla



12.12 Paravandan bir kesit, *Zouche-Nuttall*, yak. 1350–1400. İşlenmiş geyik derisi üzerine guaj boya, Yüksekliği 25.5 cm. British Museum, Londra.

modellenmiş genç bir adam yüzü, bu savaşçıların gözü kara bakışını sergilemektedir. (**12.11**). En yüksek askeri tarikatlardan birinin toplanma yeri olan Kartallar Evi'nde bulunmuş bu parça, kabaca şematize edilmiş gövdesi ve kollarında kanatları olan bir heykele aittir (belki asıl halinde kumaş bir kıyafet giydirilmişti). Muhtemelen batan güneşin alegorik bir tasviri olarak düşünülmekle birlikte, bu yüz, saf aristokrasi idealini temsil etmekteydi. O dönemde üretilen sanatın büyük kısmı daha önce kendi tekniklerini ve üsluplarını geliştirmiş bağımlı halkların eseri olsa da, bu heykel, 1440–69 civarında yerel bir heykeltıraş tarafından yapılmıştı.

12.13 Tenochtitlán'dan kalkan, 1519 öncesi. Kamış çerçeveli agave bitkisinden kâğıda tüy ve varak uygulama, yarıçapı 70 cm. Etnoloji Müzesi, Viyana.





12.14 Maske, yak. 1500. Ahşap zemin üstüne turkuaz mozaik ve sedef, yüksekliği 16.5 cm. British Museum, Londra.

Güney dağlarında yaşayan ve 1460 civarından itibaren Azteklere haraç ödemek zorunda kalmış olan Mikstekler, genellikle "külliyat [*codice*]" adı verilen, ancak gerçekte Avrupalıların kodeksleri geliştirince (bkz. s. 314) terk ettikleri tomarlara benzeyen elyazması resimleme sanatında ustalaşmışlardı. Bu elyazmaları, körüklü parşömenlerin her iki yanındaki uzun şeritlerin üzerinde resimlenmekteydi ve daha uygun bir terimle bunlara paravan da denebilir. Figürlerin dış hatları siyah çizgilerle çizilmiş, içleri parlak renklerle doldurulmuş ve Orta Amerika'nın *lingua franca*'sı niteliğindeki Nahuatl dilinde fonetik yazılmış kelimelerle ve sembollerle zamanda ve mekânda yerleri belirtilmiştir. Görsel bakımdan heyecanlandırıcı olmakla birlikte özlerinde; tarihi olaylar, törenler, asil ailelerin nesepleri ve arazi kiralanması gibi konularda bilgi veren ve kayıt tutan eserlerdir. Burada verilen örnek hanedan evliliklerini göstermekte (12.12) ve on dördüncü yüzyıla tarihlenmektedir. Ancak paravanların resimlenmesi ve yazılması, İspanyol fethine kadar aynı yöntemle sürmüş; bu tarihte dine ve tarihe ilişkin olanların neredeyse tümü tahrip edilmiştir. (Kökünü kurutmak istedikleri halkın âdet ve geleneklerini öğrenme umuduyla birkaçının kopyası çıkarılarak İspanyolcaya çevrilmiştir.)

Mikstek zanaatkârlarının arasında, Asya'daki keşiflerden bağımsız olarak buldukları kayıp mum tekniğiyle döküm yapan kuyumcular vardı (bkz. s. 4-5). Bunlar, Mikstek mezarlarındaki adakların ortaya koyduğu gibi başlangıçta kendi halkları için çalışmaktaydılar. Fakat birçoğu, yalnızca asillerin takma imtiyazına sahip olduğu altın kıyafet süslerini talep ettikleri Tenochtitlán'a göç ettiler. Tüy işleri de Mikstekelerin özel bir ihtisas alanıydı. Avrupa'ya ulaşan ilk Orta Amerika sanat eserlerinden biri olan kalkan günümüze ulaşan nadir eserlerdendir (**12.13**). Biçimlendi-

rilmiş ancak bir savaşla bağdaştırılan canlı çakal tasvirinin hatları, altınla çizilmiş ve kırmızı Macaw papağanı türünden farklı tropik kuşların zengin tüylerinden oluşturulmuştur. Yüksek kademeli bir Aztek için yapılmış olduğu aşikârdır. Mikstekler ayrıca uzman mozaik yapımcılarıydı. Tenochtitlán'ın büyük tapınağında ibadet edilen ateş ve zaman tanrısı Xiuhtecuhtli'yi temsil eden bir din görevlisi tarafından giyilmesi amacıyla yapılmış bir maske, yanaklardaki ve alındaki kelebeği belirtmesi için iki farklı tonda ince turkuaz parçalarıyla kaplanmıştır. Gözlerin beyazı inci istiridyesi kabuğundandır, gözbebekleri ise giyenin bakabilmesi için boş bırakılmıştır (**12.14**). Günümüzde New Mexico adı verilen Aztek topraklarının kuzeyindeki dağlardan elde edilen mavi-yeşil renkli doğal bakır ve alüminyum alaşımı turkuaza çok değer verilmekteydi (Türkistan'da da çok sevilmekteydi; adını da nitekim buradan almıştır).

Parlak ve sert taşlardan yapılan işler tüm dünyada olduğu gibi Aztek ülkesi hükümdarlarına da çok cazip gelmekteydi. Tenochtitlán büyük tapınağındaki adaklar arasında yeşimi andıran yeşil renkli bir taştan yapılmış ve Olmek dönemine tarihlendiği açık olan küçük bir maske vardır (bkz. s. 110). Kuşkusuz aradan geçen bin yıldan sonra tarihinden çok malzemesi bakımından değerini korumaktaydı, ancak diğer yandan Orta Amerika sanatındaki devamlılığı da bize hatır-

12.15 Tlazolteotl, yak. 1500. Aplit, yüksekliği 21.6cm. Dumbarton Oaks Araştırma Kütüphanesi ve Koleksiyonu, Washington.

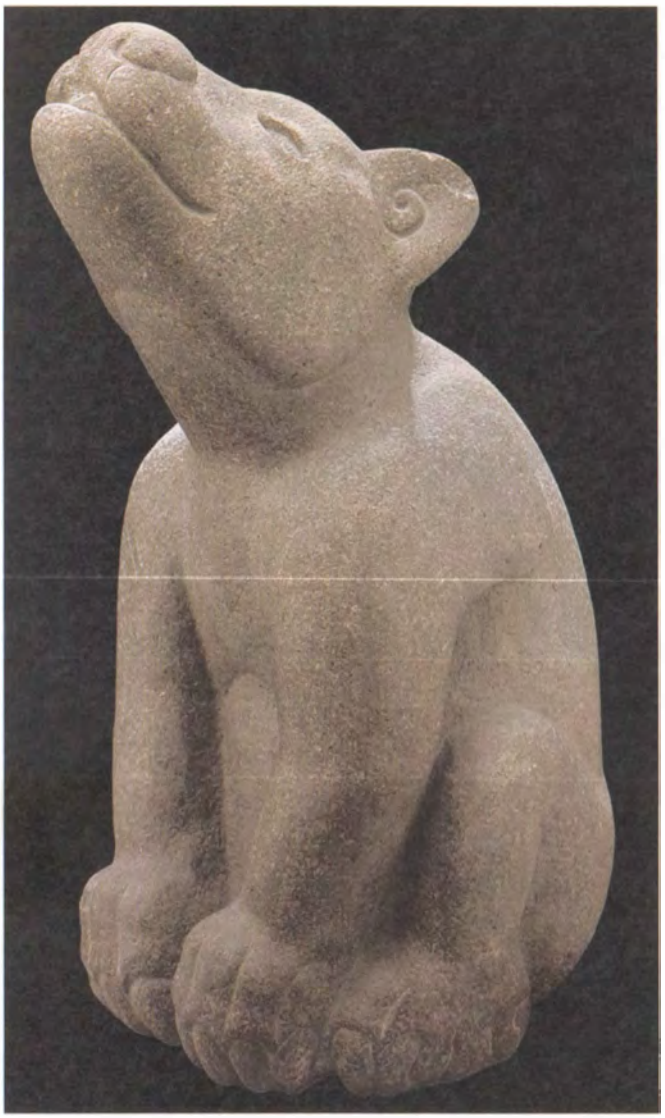




12.16 *Coatlicue*, yak. 1490–1500. Taş, 2.57 m. Ulusal Antropoloji Müzesi, Mexico City.

latmaktadır. Açık renkli sert bir granit olan aplit taşından Aztek dönemi heykelciği, minyatür ölçeğinde yontu işinde benzeri bir ustalığı açığa vurmaktadır (**12.15**). Doğum tanrıçası Tlazolteotl'u iki çocuğundan biri – mısır tanrısı veya çiçek ve dokuma tanrıçası – rahminden belirirken göstermektedir. Bu doğum sancıları içindeki, soğuk terler döken ıslak teniyle acı çeken ve kıvranan kadın tasviri, Orta Amerika sanatında – veya başka herhangi bir yerde – olağanüstü bir ifade gücüne sahiptir. İspanyollar tarafından dini imgelerin geniş ölçüde tahribi nedeniyle yontulduğu dönemlerde, ne kadar olağan dışı olduğunu söyleyebilmek güçtür. Bununla beraber Tenochtitlán'ın yıkılan büyük tapınağının molozları içinde istemeden de olsa yüzlerce heykel ve rölyef yontu muhafaza edilmiş ve son otuz yıl içindeki kazılarla bunlar açığa çıkarılmıştır.

Yaşam ve ölüm tanrıçası Coatlicue'nin devasa heykeli, benzeri Aztek figürleri arasında en büyüğü ve en güzel işlenmiş olanıdır (**12.16**). Sağlam kalabilmiş olabilmesinin sebebi, belki de İspanyolların veya çalıştırdıkları işçilerin doğaüstü nitelikleri çok açık olan böyle bir figüre zarar vermekten çekinmeleriydi. (Heykel 1790'da topraktan çıka-



12.17 Köpek, yak. 1500. Taş, 47.5 cm. Bölge Antropoloji Müzesi, Puebla.

rıldığında derhal tekrar gömüldü ve on dokuzuncu yüzyıl ortalarına dek halka gösterilmedi.) Coatlicue, Aztek milli tanrısı Huitzlopochtli'yi doğururken kıskanç çocuklarınca başı kesilmiş olarak gösterilmektedir. Boynundan çıkan iki yılan yükselen başlarıyla birbirlerinin karşısında durmakta, yüzü âdeta gözlerini kırpmayan bir sürüngenin gözlerine sahip gibi durmaktadır. Sarkık göğüslerinin üstünde duran insan elleri ve kalplerinden yapılmış kolyesinden bir kafatası sallanmakta ve dolanmış yılanlardan bir etek giymektedir. Dirseklerinde yılan dişleri ve ayaklarında kedi pençeleri vardır. Diğer kültürlerin korkutucu tanrıları, bu heykelin yanında masum kalmaktadır. İnsani özelliklerinden arındırılmış olmasına rağmen heykel; halüsinasyon gücünü ve teşhis edilebilen insani unsurlarını, natüralist tarzda yontulmuş biçimlerle – yılanların sürünen bedenleri ve çok büyütülmüş başları gibi – birleştirilmesine borçludur.

Aztekler içinde yaşadıkları dünyanın kutsal ruhla dolu olduğuna inanırlar ve hayvanlar ile bitkilere büyük ilgi duyarlardı. İspanyolların kaydettikleri üzere, Kral II. Motecuhzoma bir hayvanat bahçesine, kuşhaneye ve bir tür botanik bahçesine sahipti. Aztek döneminin heykelleri sayısız bitki, sürüngen, hayvan ve hatta böcek yontularını içermektedir. Bazıları, özellikle çıngıraklı yılanlara ait olanların sembolik anlam taşımış olması mümkündür. Diğerleri ise başka bir amaç gözetilmeden yapılmışlardır: Orta Amerika'da bekçi ve eşlikçi olarak çok sevilen bir ırktan köpeğin biçimi ve ifadesi rahatlıkla ayırt edilebilir (**12.17**). Günümüz insanları bu hayvan yontularının sadece natüralist bir tarza sahip olduklarını değil, aynı zamanda Aztekler dönemindeki hayatın sadece bir veçhesini kaydeden tanrı tasvirlerinde eksikliği belirgin bir sevimlilik ve çekiciliği barındırdığını da fark edecektir.

İnkalar

İspanyollar, Peru'da, tarihin en olağanüstü ve açıklanamayan tesadüflerinden biriyle Azteklerle tam da aynı zamanda genişlemeye başlamış İnka İmparatorluğunu buldular. Daha da geniş olan bu imparatorluk 1500 civarında And Dağları boyunca günümüzdeki Ekvador, Bolivya, Arjantin ve Güney Şili topraklarını kaplıyordu. Teknoloji burada Orta Amerika'nın ilerisindeydi. Dokuma erken bir tarihte başlamış (bkz. s. 114-5), metalürji MS birinci binyıldan önce geliştirilmişti (altın ve bakır alaşımı üretimi ve ardından da 700–1000 civarında bronzla) ve tarımda geniş alanlarda teraslama ve sulama uygulanmaktaydı. And halklarının en güzel sanat ürünleri kullanıma yönelik ayrıntılı objeler, özellikle tekstil ve çömlek eşyalardı.

12.18 Portreli kap, Moche üslubu, MS 200-500. Çömlek, 35.6× 24.1 cm. Chicago Sanat Enstitüsü, Buckingham Fonu.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Cortés ve Dürer'in Meksika ve Motecuhzoma'nın Hazinesi Hakkında Görüşleri

Hernán Cortés Meksika'nın başkenti Tenochtitlán üzerine yürümek için Vera Cruz'dan Ağustos 1519'da ayrıldı. Fethettiği şehir hakkında anlattıklarını, soğukkanlı gerçekçiliği daha da etkileyici kılmaktadır. Şöyle demektedir:

Sevilla veya Córdoba kadar büyük bir yer. Ana caddeler çok geniş ve düz;- bunlardan bazıları toprak üstünde, geri kalanı ile daha küçükleri ise kısmen karada kısmen de kanolarını yüzdürdükleri kanallarda... Ayrıca Salamanca kadar büyük, çepeçevre sıra sütünlu, günde 60.000 kadar insanın gelip... altın ve gümüş, bakır, kurşun, kalay, taş, sedef, kemik ve tüy süsler... alıp sattıkları bir meydanı var...

Pamuk pazarını Granada'daki ipek pazarına benzetmiştir. Şöyle devam etmektedir:

... İspanya'da bulunabilecek kadar mükemmel tonlarda boya satmaktadırlar.

Tapınaklar arasında bir tanesinin ise:

... büyüklüğü ve ihtişamını hiçbir dil tasvir edemez, çünkü öylesine büyüktür ki çok yüksek bir duvarla çevrili kutsal alanında 500 kişilik bir köy rahatlıkla inşa edilebilir.

Adil davranmak isteyen üstün bir kişinin edasıyla şu sonuca varmaktadır:

Bu insanların neredeyse İspanya'dakiler gibi, orada ne kadar uyum ve düzen varsa burada da öyle yaşadıklarını söylemekle iktifa edeceğim. Barbarlıkları ve Tanrı bilgisinden bu kadar uzak kalmış olmaları ve uygar milletlerden kopuklukları dikkate alındığında, başardıkları şeyleri görmek gerçekten dikkat çekicidir.

Meksika'ya ulaşmasından sonra açgözlülüğünü tatmin etmek ve başkente ilerlemekten caydırmak umuduyla Motecuhzoma'nın Cortés'e gönderdiği hediyeler elbette arzu ettiği etkinin tam tersini yaratmıştı. Cortés derhal Tenochtitlán'a doğru yola çıktı ve Motecuhzoma'nın hazinelerini Amerika anakarasında hiçbir yetki sahibi olmadan yürüttüğü faaliyetlerini haklı çıkarmak için İspanya Kraliçesi ile oğlu V. Karl'a gönderdi. Bir yıl sonra Albrecht Dürer, bunları, Karl'ın Kutsal Roma İmparatoru olarak tahta çıkmak üzere Aix-la-Chapelle'e giderken bir süreliğine durduğu Brüksel'de sergilendiklerinde gördü. Güncesine 27 Ağustos 1520'de şöyle yazmıştır:

Yeni altın ülkesinden Krala getirilen eşyaları gördüm... tam bir kulaç eninde altın bir güneş ve aynı ölçüde bir gümüş ay; ayrıca oradaki insanların iki oda dolusu zırhı ve her türden harikulade silahları; koşumlar ve kargılar, harika kalkanlar, garip giysiler, yatak örtüleri ve farklı kullanımlar için dâhice yapılmış her türden harika objeler. Bu eşyalar öyle değerli ki 100.000 altın florin değer biçilmiş. Hayatımın hiçbir gününde beni bu eşyalar kadar memnun eden bir şey görmedim, çünkü aralarında harika sanat eserleri gördüm ve yabancı diyarlardaki insanların bu incelikli dehalarına hayran kaldım. Gerçekten de şurada aklıma gelenlerin hepsini ifade etmem mümkün değil.

Batı Hint denilen Karayipler bölgesinin resmi tarihçisi Peter Martyr küş tüyü işlerine hayranlık duymuşsa da, Meksika'dan gönderilmiş bu hazinelere, Dürer gibi birkaç kişi dışında kıymet veren çıkmamıştır. V. Karl ve vekilleri da pek aldırış etmemiş ve kısa süre sonra altın ve gümüşler eritilmiş ve değerli taşlar sökülmüştür. Dürer'in gördüklerinden sadece bir tane obje günümüze gelebilmiştir. Şimdi Avusturya Milli Kütüphanesinde korunan bu eser, parasal değeri olmayan ve sırf ilginçliği nedeniyle muhafaza edilmiş bir kodekstir.

(Çev. A. R. Pagden, Hernán Cortés, *Meksika'dan Mektuplar*, New York 1971; ve E. Panofsky, *Albrecht Dürer'in Hayatı ve Sanatı*, Princeton 1955)

Yazılı kaynaklar mevcut olmadığından, bölgenin erken tarihi ancak el işlerinden izlenebilir ve bunlar da yerel nitelikleri aşan bir üsluplar silsilesini açığa vurur. Daha önce gördüğümüz gibi (s. 112-15) Chavín üslubu, belirgin izleri olan en eski üsluptur. Diğer bir üslup, MS birinci yüzyılın başlarında Moche ve Chicama Nehirlerinin vadilerinde ortaya çıkmış ve güneye doğru birkaç yüz kilometre yayılmıştır. Tepe sırtlarındaki surlarla çevrili şehirlerde yaşayan aristokratik bir toplumun, uzun su kemerleri ve kanallarla (bugün hâlâ kullanılmaktadır) sulanan toprağı işleyen çiftçi nüfusu idare ettiği anlaşılmaktadır. En özgün sanat ürünleri müstesna güzellikte yapılmış, üzengi biçimli ağızları olan Güney Amerika'ya özgü çömlek kaplardır. Bunlardan bazılarının açık bir erotizm de sergileyebilen canlı renklerle boyanmış figüratif resimli yuvarlak gövdeleri vardır. Diğerleri insan başları, tam boylu figürler, hayvan veya bina şekillerinde modellenmiştir. Başlara güçlü karakterler verilmiş ve insanı irkilten ölçüde gerçekçidirler (**12.18**). Düşünceli, kaşları çatık veya alaycı bir şekilde sırıtmaktadırlar; bazıları göz kırptıkları imasıyla muammalı tebessümler sergilerken, bir tanesinin yüzünde tüm çehresini aydınlatan geniş bir gülümseme vardır. Tüm bu kaplar muhtemelen ölülerle gömülmek için yapılmıştır.

Yedinci yüzyıl civarında bütünüyle farklı, soyut motifli veya çok stilize edilmiş doğal biçimlere sahip bir çömlek boyama üslubu, güneyden itibaren yayıldı ve Moche Vadisi dâhil çok geniş bir alanı kapladı. İsmini, Bolivya Andlarının yüksek bölgelerinde, eski bir tören merkezinin muazzam taş

12.19 Machu Picchu, Peru, yak. 1500



yapılarıyla MS birinci binyılda genişletildiği Tiahuanaco'dan almaktadır. Elinde iki tane asayla tanrısal varlık, Tiahuanaco'nun yekpare taştan giriş kapısının üzerine geometrik bir doğrusallıkla yontulmuş tüy işleri dâhil çömlek boyaması ve kumaşlarda tekrarlanan bir motiftir. Bu üslubun yayılmasının, Moche sanatının özgürlüğüne ve çeşitliliğine (aynı zamanda Nazca Vadisindeki, aynı şekilde kaybolan, belki daha az natüralist ancak bir o kadar canlı bir çömlek ve kumaş boyamacılığı) hoş gözle bakmayan dini bir kültün yayılmasına bağlı olduğu görülmektedir. Öte yandan giderek geniş siyasi birimlerin kurulduğuna ilişkin kanıtlar mevcuttur ve bunlardan başkenti kalabalık nüfuslu Huari'de olan bir tanesi Tiahuanaco ile ilişkili bir üsluba adını vermiştir. Daha kuzeyde, sahil bölgesinde on ikinci yüzyılda kurulmuş olan Chanchan (günümüzdeki Trujillo'ya yakın) on dördüncü yüzyılda Chimú Krallığının başkenti haline geldi ve 1460 civarında İnka İmparatorluğunun bünyesine katıldı.

Kökeni bilinmeyen bir klan olan İnkalar, on üçüncü yüzyılda başkentleri Cuzco'yu kurdular ve 200 yıl kadar süren yerel savaşlardan sonra bir imparatorluk gücü haline geldiler. Örgütleme dehalarını ancak Romalılarla karşılaştırmak mümkündür. Romalılar gibi bu deha, büyük ölçekli

12.20 Alpaka, Cuzco üslubu, yak. 1500. Gümüş, 24 cm yüksekliğinde. Amerikan Doğa Tarihi Müzesi, New York.



sivil ve askeri mühendislikte ve sağlam bir kütlesel mimaride ifadesini bulmuştur. Düz bir hat takip eden 9 metre genişliğindeki ve 6.000 kilometre uzunluğundaki duvarlarla çevrili büyük "Kraliyet Dağ Yolu" böyle bir şeyle hiç karşılaşmamış İspanyolları hayrete düşüren iletişim şebekesinin ana arteriydi. Cuzco'da hünerle birbirine geçmiş ve birinin yüzeyinin altındakine ve yanındakine sürtülerek dikdörtgen bağlantılarla birleştirilmiş çok köşeli kâgir büyük surlar vardı.

Her iki inşaat yöntemi de, Andların zirvesinde bayırlara teraslar halinde ve alttaki vadiye 610 metre kadar inerek inşa edilmiş tahkimatlı Machu Picchu şehrinde kullanılmış ve beş yüzyılın fırtınalarını aşarak günümüze kadar ulaşmıştır (**12.19**). Yapı türleri, İnka İmparatorluğu boyunca kare veya daire pencereleri ve bir örnek trapezoidal kapılarıyla sade ve standarttı. Mimari dekorasyon da seyrekti. Kumaşlarda ağırlıkla geometrik şekiller hâkimdi ve çömleklerde kullanımdan gelen sınırlı bir dizi biçim uygulanmıştır. Doğal biçimler, Kuzey And Dağlarında kökenini bulan Chimú Krallığında mükemmelleştirilerek Cuzco'ya aktarılmış olup baskı kabartma ve dökme teknikleriyle yapılmış küçük yontularda ve altın ve gümüşlerde görülür. Tek yük hayvanı olan lamalar ve giysilere yün temin eden alpakalar en sevilen konulardı (**12.20**). İnka İmparatorluğunun yapısı gibi sanatında da bir katılık vardır. İmparatorluk "Güneşin Oğlu" sıfatını taşıyan bir despotun hükümdarlığı altında bulunmakta, akrabalık ilişkili asiller tarafından idare edilmekte ve emekleriyle vergi ödeyen bir alt sınıf nüfusunu oluşturmaktaydı (para kullanılmamaktaydı ve resmen özel mülkiyet mevcut değildi) ve totaliter bir bütünlük içinde tutulmaktaydı. Yapı öylesine katıydı ki, gelişleri bir iç savaşla aynı zamana denk gelen Francisco Pizarro ve yanındaki 180 İspanyol, taht için mücadele eden iki rakibin arasında kaldıklarında son imparatoru 1533'te tahttan indirip boğdurarak tüm sistemi bütünüyle ele geçirmeyi başarmışlardı.

AFRİKA

Amerika'nın aksine Afrika hiçbir zaman Avrupa ile Asya'dan kopmamıştı. Antikitede Batı Asya ve Avrupa uygarlıklarıyla yakından ilişkili Mısır, en önemli bağlantı noktasını oluşturmuş ve ayrıca bir Helenistik Krallık ve Roma İmparatorluğunun parçası haline gelmeden önce bir yüzyıl boyunca Nübyeli (günümüzde Sudan) firavunlarca yönetilmişti. Hıristiyanlık dördüncü yüzyılda güneye doğru Etiyopya'ya yayılmıştı. Mısır ayrıca İslam'ın Afrika'ya ve Arabistan, İran, Hindistan ve ötesindeki bölgelerle uzun zamandır ticari ilişkiler yürütmüş doğu sahilleri boyunca – Çinli Tang imparatorlarının sikkeleri bölgedeki kazılarda bulunmuştur – yayılmasında köprübaşı rolü oynamıştı. Batı Afrika'nın Atlantik sahillerindeki şehirler, kervanlarla Sahra Çölünü aşan ticaret yolları ağıyla Akdeniz'le bağlantı içindeydi. Din, ticareti izlemiş ve İslam 1100 yılından önce Mali'ye kadar yayılmıştı. Avrupalılar ise sahneye geç girmişlerdir. Portekizli denizcilerin Atlantik sahillerinden ekvatora inmeleri 1471, Ümit Burnuna ve doğu sahillerine erişmeleri 1498 senesini



Afrika.

bulmuştu. Burada buldukları Mombasa gibi şehirler "birçok taştan ve betondan güzel evlere, çok düzenli sokaklara… güzel oymalı kapılara ve mükemmel doğramalar"a sahipti. Ancak Avrupalılar, on dokuzuncu yüzyıla kadar sadece sahillerdeki köprübaşlarında tutunabilmişlerdir. Birbirlerini kıskanan ve işlerine karışan denizcilerine direnme yeteneğine sahip Afrika devletleri, her zaman ekonomik olmasa bile genelde kültürel bağımsızlıklarını korumuşlardır.

Sahra Çölünün güneyindeki Afrika sanatının tarihini takip etmek, seyyahların aktardıkları dışında yazılı kaynağın mevcut olmamasının da etkisiyle güçtür. Kayda değer en eski kaynak, 1331'de Güneybatı Afrika'yı ve 1352'de Mali'yi

12.21 Zoomorfik baş, Orta Afrika, yak. MS 750. Ahşap, 50.5 × 15.5cm. Orta Afrika Kraliyet Müzesi, Tervuren, Belçika.



ziyaret etmiş Faslı âlim İbn-i Batuta tarafından bırakılmıştır. Pişmiş toprak ve bakır alaşımı heykeller büyük bir çeşitlilik arz etmekle beraber, dayanıksız malzeme kullanımı birçok eserin doğal yollarla yok olmasına yol açmıştır. Angola'da yer altı su seviyesinin çok altında, radyo karbon tarihiyle MS 750 civarına tarihlenen ahşap bir hayvan başının korunmuş olması büyük bir talihtir (**12.21**). On sekizinci yüzyıldan daha eski tarihlere ait çok az sayıda örnek arasında şimdi Mali'nin bir parçası olan Batı Afrika'nın bir bölgesindeki Tellem ve Dogon halklarının ürettiği örnekler vardır. Bazı Afrika yontuları on yedinci yüzyılda Alman tüccar C. Weickmann tarafından 1659'dan önce Avrupa'ya getirilerek tropikal termitlerin tahribinden korunmuş (günümüzde Almanya, Ulm Müzesindedir) ve iki kaba heykelcik de 1695'te Portekiz yoluyla İtalya'ya götürülmüştür (günümüzde Roma, L. Pigorini Müzesindedirler). Aynı şekilde Kongo Krallığından on yedinci yüzyıla ait rafya palmiye lifi kumaşlar, şans eseri bölgenin özel iklim şartlarının ekvator Afrika'sından daha elverişli olmasının etkisiyle korunmuştur. Muhtemelen kraliyet tahtının minderi için yapılmış bir tanesi, sofistike motifi kadar düz alanlarla kabarık öbekleri uyum içinde

12.22 Yastık kılıfı, Kongo ve Angola, 17. yüzyıl başları. Rafya ve pigment, 24 × 47cm. Pitt Rivers Müzesi, Oxford.





12.23 Ayaklık üzerinde urganlı su çanağı , Igbo-Ukwu, Doğu Nijerya, 9 ile 10. yüzyıl. Kalaylanmış bronz, yüksekliği 32.3 cm. Ulusal Müze, Lagos.

birleştiren dokuma tekniğinin ustalığı ile de ayrılmaktadır (**12.22**). Başka yerlerde ve daha eski tarihlerde mutlaka kumaşlar dokunmuştur. Katı malzemelerle – taş, pişmiş toprak, fildişi ve metal – yapılan eserlerin sadece Batı ve Güney Afrika'da üretildiği ve muhtemelen toplam sanat üretiminin küçük bir kısmını temsil ettiği anlaşılmaktadır. Buralarda da "Nok kültürü" pişmiş toprakları (bkz. s. 115) daha eski bronz heykelciklerden ayıran bin beş yüz yıllık süreye tarihlenen herhangi bir obje bulunamamıştır.

Asya ve Avrupa'da bronz çağının arkasından bir demir çağı gelmiştir. Fakat Batı Afrika'da demir, daha önce gelmiş ve MÖ birinci binyılın sonundan önce silah, tarım gereçleri ve belki de artık çoktan paslanarak yok olmuş imgelerin yapımında kulanılmıştır. Kullanılmaya başlanması efsanelerde büyük bir kültürel ilerleme olarak kutlanır. Eritilmesi ve işlenmesi, yakın zamanlara kadar muhtemelen antik kökenli ayinler eşliğinde yapılmış ve atölyelerde muhafaza edilmiştir. MS onuncu yüzyıla tarihlenen bronz döküm ustalığı, Doğu Nijerya'daki Igbo-Ukwu köy grubu yakınlarındaki kazılarda çıkarılmış örneklerde aniden kendini göstermektedir. Mabet odası olması muhtemel bir yerde bulunan objeler arasında bulunan taklit urgan ağıyla çevrili bir su kabı, (kayıp mum) döküm tekniğinin ustalık



12.24 Bir kraliçenin başı, 12 ile 13. yüzyıl. Pişmiş toprak, yüksekliği 25 cm. İfe Eski Eserler Müzesi, İfe, Nijerya



12.25 Bir İfe ooni (kral) başı, Yoruba, 12 ile 15. yüzyıl. Çinko pirinç alaşım, yüksekliği 31 cm. İfe Eski Eserler Müzesi.

eseridir (**12.23**). Zarif motifi ve incelikli ayrıntıları, dönemin Avrupa bronz döküm tekniğinden dikkat çekici ölçüde daha ileri teknik ustalık derecesiyle bir araya gelir. Aynı alandan çıkarılan diğer bronz objeler, parlak renkli boncuklarla boyanmış veya alçak rölyefle süsleme motifleriyle kaplanmıştır ve bazılarına da çok dikkatle yılan veya istiridye kabuğu şekli verilmiştir. Bakır, kalay ve yüksek oranda kurşun alaşımı; benzersiz olmasa da pek alışılmış sayılamaz. Ancak buradaki mesele, zorlu dökme tekniğinin nasıl öğrenildiği bir yana, bu metallerin nereden geldiğidir. Bu bronzlar arasında fırında pişirilmiş, girift kazıma ve modelleme ile süslenmiş dayanıklı çömlek kaplar bulunmuştur. Birçoğu dışarıdan getirtilmiş binlerce cam ve akik boncuk, büyük zenginliklerinin bir başka göstergesidir.

Bu olağanüstü Igbo-Ukwu sanatı arkeolojik kayıtlarda herhangi bir öncülü olmadan çıkagelmiştir. Öte yandan, Igbo halkları arasında günümüze kadar devam etmiş kültürel uygulamalarla ilgili kayda değer ölçüde kanıt mevcuttur. Nriler, önemli kişilere saygınlık unvanları bahşeden, toprağı arıtan ve krallık ayinlerini denetleyen ayin uzmanları olarak uzun bir geçmişe sahip bir Igbo grubudur. Onuncu yüzyıl Ukwu el yapımı eserlerinin Nri ritüelleri ile ilişkili olduğu yönünde akla yatkın bir öneride bulunulmuştur.

Güneybatı Nijerya'nın önemli dini ve siyasi merkezi İfe'de bir yüzyıl kadar sonra tümüyle farklı ve ağırlıklı olarak figüratif bir üslup, uzun bir evrim geçirmeksizin pek elde edilemeyecek bir özgüvenle oluşturulmuştur. Günümüze gelen en eski örnekler – on birinci ve on ikinci yüzyıllarda – şehrin kurulmasından 400 yıl kadar sonra modellenmiştir. Bunların arasında, kusursuz ölçüde kontrollü bir natüralizm örneği olan tahminen bir kraliçeye ait insan çehresinin hem sakinliğini hem de yoğunluğunu taşıyan pişmiş topraktan bir kadın başı vardır (**12.24**).

Özenle yapılmış saçları her ayrıntısıyla işlenmiştir. Öte yandan heykeltıraş gerçeği sıkı sıkıya benzetmekten uzaklaşıp yüzü, geniş ve düşünceli bir alın ve hassas bir ağızla modellemiştir. Dolgun dudakları kenarlarında hafif bir yükseltiyle vurgulanırken, üst gözkapakları köşelerde alt gözkapaklarıyla canlı bir hareket imasında bulunarak birleşmektedir.

Aynı üslupta yapılmış birçok baş bilinmektedir; yüzlercesi pişmiş toprakla modellenmiş ve yaklaşık otuz tanesi bakır

12.26 Oturan figürü, Tada, Orta Nijer bölgesi, 13. yüzyıl sonu- 14. yüzyıl. Bakır, yüksekliği 53.7 cm. Ulusal Müze, Lagos.





12.27 Sakallı erkek figürü, Cenne, Mali, 14. yüzyıl. Pişmiş toprak, yüksekliği 38.1 cm. Detroit Güzel Sanatlar Enstitüsü (Eleanor Clay Afrika Sanatı Fonu).

12.28 Ana Kraliçe, Benin, Nijerya, yak. 1500–50. Bronz, Yüksekliği 39 cm. British Museum, Londra.



veya bakır ile kurşun alaşımıyla dökülmüştür (teknik mânâda bronz değil de pirinçtir). Tümü de genç ve bir ölçüye kadar idealize edilmiş, bununla birlikte amacın portre yapımı olduğunu düşündürecek kadar birbirlerinden farklılık göstermektedirler. Ağız kenarındaki delikler, bir kralın pirinçten yapılmış başında olduğu gibi (**12.25**) herhalde boncuktan bir peçe taşıması için açılmıştı. Ayrıca kısa gövdeli, özenle yapılmış kıyafetler içinde bronz kral heykelcikleri de mevcuttur. Nijer'in Tada köyünde, İfe'den 192 kilometre kuzeyde bulunmuş daha da dikkat çekici bir bakır figür, muhtemelen bağlantı içinde olmakla beraber bağımsız bir heykeltıraşın eseridir (**12.26**). Doğal ölçülerin yarısı kadar vücut oranları ve hatları, doğal ve ritmik bir karmaşıklık içindeki bir pozda olup; hem heykel formuna tam bir hâkimiyeti hem de dökümde teknik yetkinliği açığa vurmaktadır. Bu natüralist eserler insan formunun çok soyutlaştırıldığı, başın bir silindir veya koniye dönüştürülüp yüz hatlarının de işlenmeden belirtildiği diğer eserlerle aynı zamanda üretilmişlerdir. Birinci grup eserler, açıktaki görünür başı temsil ederken, günümüze çok az örneği kalan ikinci grup eserler ise başın içindekileri ve düşünselliği temsil etmektedir. Nijer'in yukarı bölgelerinde, Cenne (Mali) yakınlarında bütünüyle farklı, kendini gayretle ifade eden bir üslup, çenelerini ve sivri sakallarını kışkırtıcı bir edayla ileri uzatan pişmiş topraktan figürlerle 1100 ile 1500 arasında yaratılmıştır (**12.27**). Bununla ilişkili başka üslupların varlığı İç Nijer Deltasındaki yerleşimlerdeki eserlerden bilinmektedir.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Dapper'in Benin Hakkında Görüşleri

Benin şehri ve kraliyet sarayı hakkındaki en eski Avrupa anlatımı, 1668 yılında Amsterdam'da bir doktor ve aynı zamanda tarih ve coğrafya eserleri koleksiyonercisi Olfert Dapper (d. 1690) tarafından yayımlanmıştır. Dapper, Afrika'ya hiç gitmemiş olmakla beraber, anlatımı, on yedinci yüzyılda daha önce yazılmış ve ilk elden oldukları izlenimi veren Felemenk raporlarına dayalıdır. Kitabın Almanca ve İngilizce çevirileri 1670'de çıkmıştır. Dapperin kitabına eklediği gravürler ise sözlü tasvirlere göre Avrupa'da yapılmış olup, yerinde yapılmış eskizlere dayanmadığından çok ilgi çekici değillerdir.

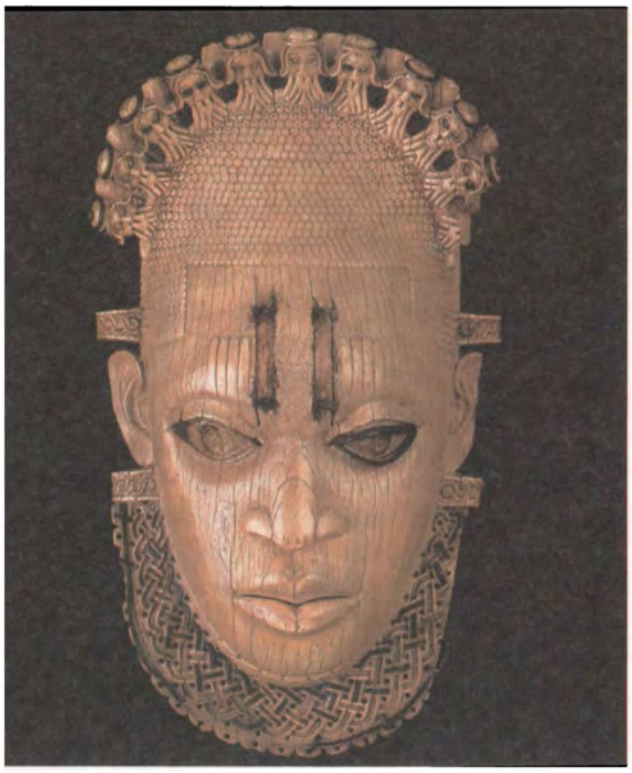
Dapper'e göre, Benin'in şehir surları 4,8 kilometre uzunluğunda ve 3 metre yüksekliğindeydi. Surlar, kalın ağaç gövdelerinin daha hafif kalaslarla bağlanması ve kırmızı kil ile kaplanmasıyla oluşturulan çifte kazıklı duvar biçimindeydi. 2,4-2,7 metre yüksekliğinde ve 1,5 metre genişliğinde sağlam ağaçlardan yapılan kapıları, menteşeleri vasıtasıyla hareket edip şehrin ana kapısına açılmaktaydı. Oldukça düzgün ve 36,6 metre genişliğinde 30 tane ana caddesi vardı. Evler sıralar halinde dizilmiş, nadiren bir kattan yüksek oldukları halde geniş ve ferahtı. Her evin kendine ait su kaynağı vardı. Şehir kadar geniş bir alanı işgal eden kraliyet sarayı, Dapper'in kaynaklarını şehrin kendisi kadar veya daha fazla ilgilendirdiğinden bu konudaki anlatımı da özellikle 1898 yılında bir yangın neticesinde yok olduğu göz önüne alındığında çok ilgi çekicidir. Dapper'e göre:

Kralın sarayı şehre Gotton [Ughoton] kapısından girildiğinde sağ taraftadır ve kesinlikle Haarlem şehri kadar büyüktür. Sur gibi özel bir duvarla şehir bütünüyle çevrilmiştir. Muhteşem saraylarla, evlerle ve saraylıların daireleriyle bölünmüştür ve Amsterdam Borsa binası kadar büyük, güzel ve uzun kareler halinde galerileri vardır. Galerilerin biri diğerinden daha büyüktür, ahşap fil ayaklarına dayanılır, en üstten alta kadar döküm bakırlarla kaplıdırlar ve bunların üzerinde de savaş başarılarının ve muharebelerinin gravürleri işlenmiş olup, çok temiz tutulmuşlardır. Sarayların ve evlerin çoğunluğu kare ahşap parçalar yerine palmiye yapraklarıyla örtülüdür ve her çatı kuşların üstünde tünediği bir uçla biten küçük kulelerle süslenmiştir. Bakırdan dökülmüş, kanatlarını geren bu kuşlar canlı modellerden çok zekice yapılmıştır.

Dapper devamında kralı da anlatmaktadır:

. . . Sarayından at sırtında çıkarak kendisini yılda bir kez halka gösterir; her tür kraliyet tezyinatıyla çok güzel giysiler giyer. Üç veya dört yüz atlı veya yaya asil, önünde ve arkasında çok sayıda müzisyen kendisine eşlik eder ve akla gelen her tür müzik aletiyle neşeli havalar çalarlar. Sonra kral zevki için beslediği evcil leoparlarını zincirleriyle etrafta dolaştırır, ayrıca sarayında tutmayı sevdiği cücelerini ve sağırları gösterir.

(P. Ben-Amos, *Benin Sanatı*, Londra 1980)



İfe'de pişmiş toprak ve pirinç başlar, yirminci yüzyılın ilk yıllarında keşfedildiğinde Akdeniz ile bir bağlantı içinde bulundukları varsayılmıştı. Fakat duygu bakımından bu heykeller, Avrupa sanatından ziyade (her ne kadar doğrudan temasa dair kanıt ortada olmasa da) Hint ve Güneydoğu Asya'daki dönemin Budist sanatı ile bağlantılı ve hatta daha fazla ölçüde yakındırlar. Esasen Avrupa'da, Roma İmparatorluğunun çöküşünden İfe eserlerinin en güzellerinin yapıldığı tarihlerden birkaç yüzyıl sonrasına kadar, benzer teknik yetkinlikte veya manevi huzur ve sükûnet içinde herhangi bir heykel üretilmemiştir.

Metaller muhtemelen Sahra Çölünün ötesinden ithal edilmişti. İşleme yöntemleri de – hiçbir zaman natüralist sayılmamakla birlikte – dönemin en mahir metal işçileri olan Müslüman zanaatkârlardan öğrenilmişti. Dolayısıyla bu Batı Afrika sanatının; tahta çıkma, arınma ve cenaze ihtiyaçlarının yanı sıra kralların yetkilerini aldıkları ataya tapma kültlerinin etkisiyle yerel şartlar altında geliştiğinden kuşku duyulamaz. Anlamlı bir şekilde, Benin şehrinde Portekizlilerle 1480'lerde ticaret başladıktan sonra üretilmiş heykeller, İfe'dekilere kıyasla daha belirgin bir üsluba sahiptir.

12.29 Göğüs ya da kalça maskesi, Benin, Nijerya, erken 16. yüzyıl. Fildişi, yüksekliği 25 cm. British Museum, Londra.

Çelişkili yerel gelenekler, Benin heykel ekolünün kuruluşunu İfe'den gelmiş bir ustaya ve Portekizlilere atfeder. İfe sanatıyla yakınlıklar, birden fazla çeşitlemesi bulunan genç bir ana kraliçenin asil bronz başında (**12.28**) ve *oba* yani Benin kralının Portekizliler geldiğinde hâlâ hayatta olan annesini anma töreninde giymesi için yapıldığına inanılan etkileyici, seçkin bir fildişi beden maskesinde çok belirgindir (**12.29**). (Portekizlilerin uzun saçlı ve sakallı başları, taca dâhil edilmiştir.) Fildişi ve köle karşılığında bakır ve pirinç satan Portekizliler, bir dizi rölyef plaka ve heykelcikte temsil edilmektedir. Orijinal kullanımlarında *oba*'nın Benin'deki sarayının fil ayaklarına, merteklerine ve kapılarına takılan bu plakalar; ülkenin tarihini ve törenlerini gösteren bir dizi oluşturmaktaydı ve Afrika sanatında hiç alışılmamış olan kare şeklinde yapılmışlardır. Bu çerçeveleme usulünün kullanılmasının sebebi Benin'e on altıncı yüzyılda Portekizlilerin getirdikleri basılı kitap resimlemeleri olmalıdır. Ancak üslup bakımından bu plakaların, dönemin Avrupa sanatıyla çok fazla ortak özellikleri yoktur. Zarifçe motif verilmiş düz zeminler üzerinde yalıtılmış figürler ön cepheden resmedilmiş, hareketsiz durmaktadır ve dik bakışlarla önemlerine göre dizilmişlerdir, ancak sıkıştırılmış bir enerjiyle dolulardır.

Bir plaka *oba*'yı kuyruklarından savurduğu iki leoparı kurban ederken veya gücünü sergilerken göstermektedir (**12.30**). Bacakları balık şeklinde sona ererek onu deniz tanrısı Olokun ile ilişkilendirmekte ve belki de kralın ayaklarının toprakla temas etmemesi gerektiğini ima etmektedir. *Oba*, İfe'nin tanrılardan türediğine inanılan bir *ooni*'nin (yani kral) oğluna kadar soylarını geri götürürdü ve bu gelenek onları tebaalarından ayrı tutardı. Pirinç heykelleri üzerinde imtiyaz

12.30 Kutsal Benin oba'sı, 16. yüzyıl. Pirinç, yüksekliği 40 cm. British Museum, Londra.





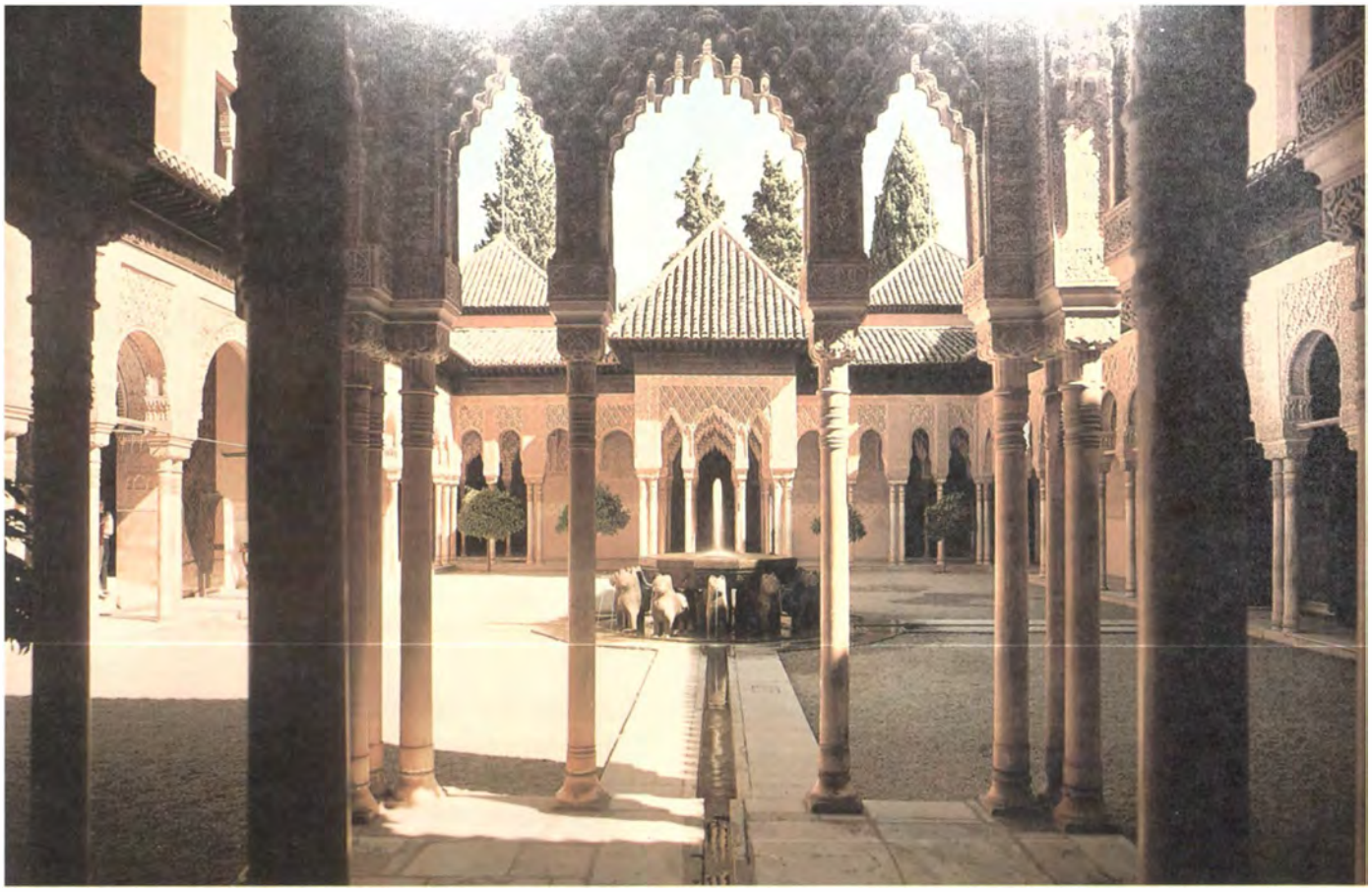
12.31 Zimbabwe yani Şefin Evi, yak. 1470. Büyük Zimbabwe, Zimbabwe.

12.32 Büyük Zimbabwe'nin planı



sahibiydi (kabile şeflerinin atalarının başlarını sadece pişmiş topraktan yaptırmalarına izin verilirdi) ve metal işçileri *oba*'nın hizmetkârları sayılırdı. Bu nedenle Benin sanatı, ağırlıkla kraliyet bağlantılıydı ve kutsal krallığın ayinlerinin düzenlenmesiyle yakından bağlantısı nedeniyle çok az değişiklik geçirmiştir. Bazı yeni tür objeler, on sekizinci yüzyıl başlarında artan miktarlarda pirinç (çoğunlukla köle ticaretinden) elde edilince üretilmiştir. Ancak heykeltıraşlar, 1897'de İngilizlerin cezalandırma seferiyle *oba*'yı tahtından indirmesi, sarayını yağmalaması ve sanat eserlerinin büyük kısmını götürmesine dek, eski zamanlardan kalma geleneklerine göre çalışmayı sürdürmüştür.

Benin şehrinin büyük kısmına yayılmış *oba* sarayı, kerpiç ve bakır kabartmalı plakalarla süslenmiş kalaslarla yapılmıştı. Yağmur suyunu sarnıçlara taşıyan içe doğru meyilli çatılara sahip avlular, etrafında dizilmiş odalardan oluşmakta, muazzam bir antik dönem Roma villasına benzemekteydi. Taş kullanarak bina yapımı sadece Doğu Afrika'da uygulanmıştır. Büyük Zimbabwe'de bir zamanlar Zambezi'den Limpopo'ya kadar uzanan bir krallığın muazzam başkentinin büyüklüğüne ve önemine şahitlik eden etkileyici kalıntılar günümüze dek gelmiştir (**12.31**). Altın çıkarılan ana bölgeyi elinde tutan bu krallık, gücünün ve zenginliğinin zirvesine on beşinci yüzyıl ortasında erişmiştir. Kalıntılar eliptik



12.33 Aslanlı Avlu, Elhamra, Gırnata, 1354-91.

planlı binaları ve 9 metre yüksekliğinde, çevresi yaklaşık 240 metre uzunluğunda, düzgün kesilmiş granit bloklarla kaplı, büyük çevre duvarları içinde bir konik kuleyi içermektedir (**12.32**). Taş bina kalıntılarına sahip 100 kadar başka alan da vardır. Sahildeki ticaret şehirlerinin kalıntıları, Müslüman seyyah İbn-i Batuta'nın 1331'de dünyanın en güzel ve en iyi inşa edilmiş şehirlerinden biri olarak tasvir ettiği Kilwa dâhil İslam dini ve sanatının Afrika'nın bu kısmına ne kadar derinden nüfuz ettiğini göstermektedir.

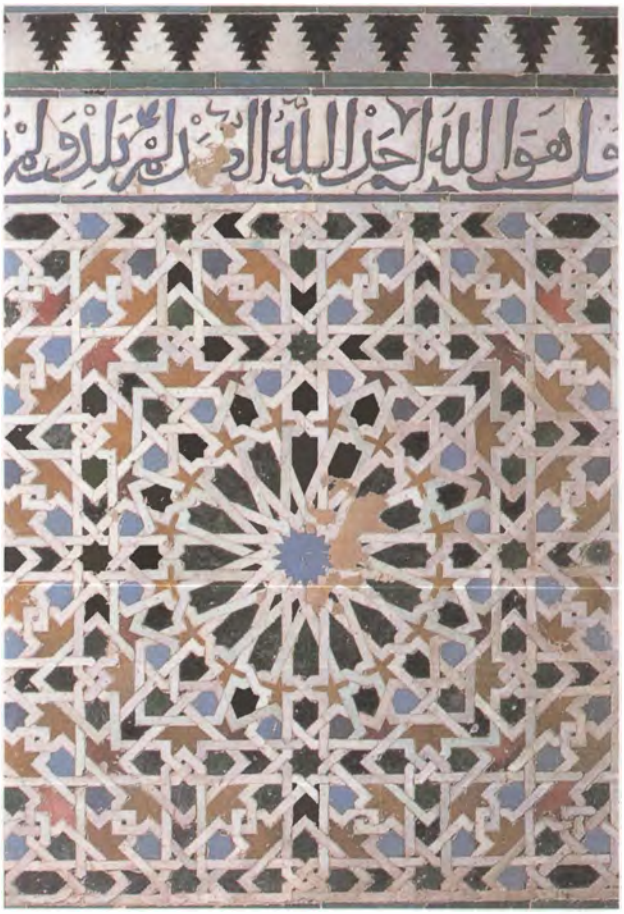
İSLAM DÜNYASI

Kolomb, Amerika'nın Avrupalılar tarafından işgaline yol açan seyahati sırasında tuttuğu güncesinin başlangıcına Ağustos 1492'de denize açılmadan birkaç ay önce İspanyol kraliyet sancaklarının "Elhamra kuleleri üzerinde zaferle çekildiğini" gördüğünü kaydetmiştir. Aynı sırada Gırnata'nın son Müslüman emiri, şehir kapılarından çıkarak Katolik efendileri Ferdinand ve Isabella'nın ellerini öpmüştü. İspanya'da Hıristiyanlar ve Müslümanlar arasında yaklaşık yedi yüzyıl süren savaşın sonu gelmişti. Bunun bir sonucu olarak Ferdinand ve Isabella, o tarihte tüm Avrupa'daki en lüks sarayın sahibi olmuşlardı. Yarı bağımsız İslam devletlerinin günümüzdeki İspanya ve Portekiz'in dörtte üçünü kapladığı on birinci yüzyıl ortalarında bir Yahudi vezirin sarayı olarak başlatılan Elhamra, Gırnata'nın bir emirliğin başkenti haline geldiği on üçüncü yüzyıl sonlarından itibaren büyüyerek bir saray şehrine dönüşmüştü.

İslam kültürü, Gırnata emirlerinin idaresi altında gelişmiştir. Elhamra da "İspanyol-Mağrip" üslubunun en güzel anıtını teşkil etmektedir. Ayrıca İslam mimarisinin; bir bütün olarak duyulara, zihne ve ruha aynı anda hitap eden çelişkili karakterine ve özellikle diğer geleneklerden unsurları özümseyerek mollaların sarık ve cübbeleri gibi hemen fark edilen Müslüman biçimlerine dönüştürme kapasitesine örnek teşkil etmektedir. Elhamra, geride pek iz kalmamış Roma imparatorluk sarayları gibi büyük Akdeniz saray binalarıyla aynı gelenek silsilesine sahiptir. Elhamra'da ciddi çehreli ve muazzam tahkimatlı bir dış mekân; serin odaları, maharetle ısıtılan hamamları, güneş ışığıyla yıkanan avluları, girift motifleri ve seçkin süslemeleriyle kültürlü lüks bir hayat sürdürülmesi için gereken her şeyi sağlayan – öte yandan her şeyin geçiciliğini anlatarak Allah'ın görkemini öne çıkaran yazıları da sergileyen – bir çevreyi kapsamaktadır. Bitkilerin yeşillendirdiği sütunlu iç avluları ve Roma'daki Domitian'ın sarayı ve Hadrian'ın Tivoli'deki villası gibi akan suları ve hatta Neron'un Altın Evindeki gibi kozmik semboller ifade eden kubbeli konakları vardır.

Ancak Elhamra'da unutulmaz etki uyandıran ve simetrik olarak gruplandırılmış bütün mekânlar, sanki bir hikâyenin birbirini izleyen sahneleri gibi aniden birinden diğerine açılır.

Elhamra'nın en ayrıntılı işlenmiş kısmı olan Aslanlı Avlu yeni bir hayat ve İslam düşüncesi ve kültürüyle çok çeşitli fikirsel teşekküllere kavuşturulmuş bir Helenistik peristildir (**12.33**). Kemerlerin hafif bir edayla yerleştirildiği ince uzun sütunlar bir örnek aralıklarla değil, bazen tek bazen çiftler

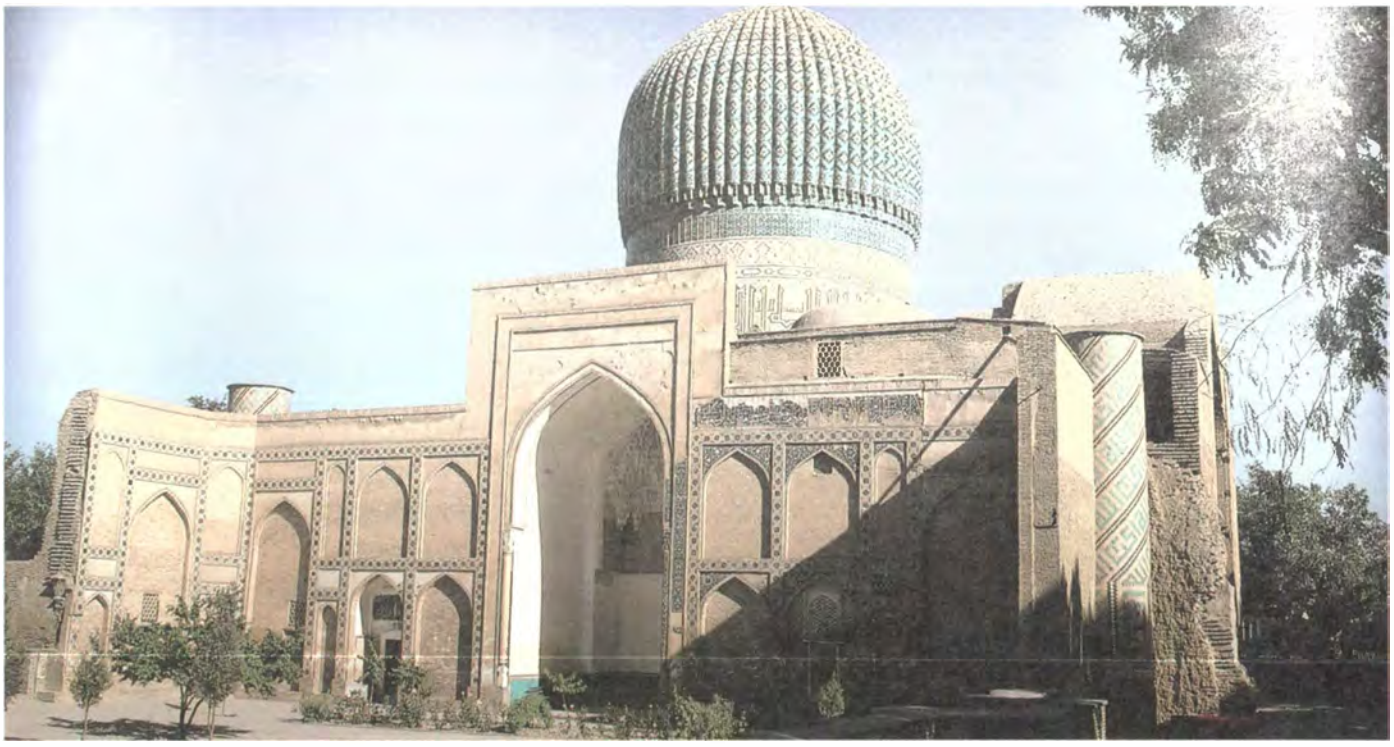


12.34 Elhamra'nın çini süslemeleri, 1354-91.

halinde düzensiz ancak ritmik bir sıralamayla yerleştirilmiş; böylece ileriye doğru zarifçe çıkarak her bir uçta köşkler oluşturmuştur. Kapalı ve açık mekânların birbirine nüfuz etmesi, ışığı düzenlemekte ve sert tezatlıkları ortadan kaldırmaktadır. Şafak vaktinden güneşin batışına kadar yoğunluğu ve yönü çeşitlilik gösteren ışık, avlunun yapısal görüntüsünü hissettirmeden değiştirmekte ve avludan ayrılan odalar gerçek değillermiş gibi yanılmasalar yaratmaktadır. Geri planında matematiksel bir yapı bulunan (bitki formlarına bile) geometrik özelliklerin hâkim olduğu İslami süslemeli stüko ve çini panolar, soyut tasarımlarıyla duvarları boydan boya kaplamaktadır (**12.34**). Arka plan mevcut değildir ve her motif, tasarımın canlı ve eşit bir katılımcısıdır. Bitişik kubbeli konağın, ayetlerden yazılarla açıklığa kavuşturulan kozmik sembolizmi gibi bu süsleme de, sayısız bölümleri ve alt bölümleriyle İslam'ın belirli elzem niteliklerini yansıtmakta ve hatta İslam tasavvufunun evren anlayışının görsel ifadesi olarak yorumlanmaktadır. Yapının dışarı değil de içeriye doğru yönelimi de tipik İslam özelliği taşımaktadır. Işık ve gölge ile taş ve su, hassas motifler gibi sütunların ve duvarların üstünde – tüm bu narin güzelliği ayakta tutan farklı anlam düzeyleri gibi – iç içe geçmiştir. Sular ortadaki çeşmeden ışıldayarak akar, birbirini kesen dört kanaldan çağlayarak ilerlerken inananlar için Kuran'da tasvir edilen cennetin güzelliklerinden bir lezzet sunar – "içlerinden geçen ırmakların sonsuza dek kalarak akacakları bahçeler." Bu cennet ayrıca daha tensel, fiziki esenliğin de mevcut olduğu,

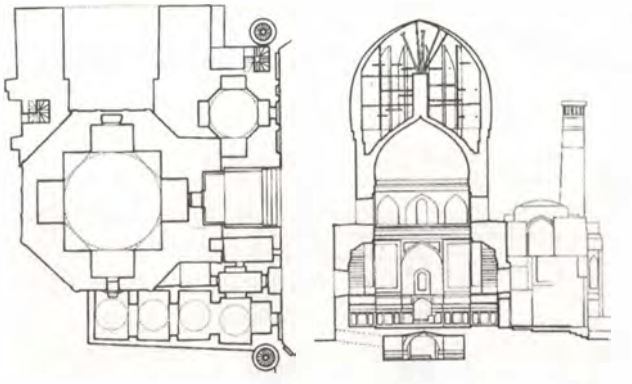


12.35 Cuma Camisi, Yezd, İran, tamamlanması 1330.



12.36 Timurlenk'in Gur-i Emir'i, Semerkant, Özbekistan 1403-5.

12.37 Gur-i-Emir'in planı ve kesiti.



mistik çağrışımlarının zaman zaman zevk verici unsurları dışlamadığı bir yerdir. Dört su kanalı ise İran ve Hindistan'da daha sonraları yapılacak dört parçalı bahçelerde olduğu gibi, cennet bahçelerinde akan Kevser Irmaklarını hatırlatmaktadır. Hıristiyan sanatı ve düşüncesinde, Hayat Çeşmesini saran karmaşık sembollerde de benzeri bir fikir vardır. Öte yandan İslam sanatında sembolizm, genellikle alegorik olmaktan çok metaforiktir ve bunun neticesinde muğlaklıklar ve hatta anlamların tersine çevrildiği görülür (bkz. s. 173). Örneğin çeşmedeki 12 aslan, başlangıçta bir on birinci yüzyıl şairine göre ilk saray yapımcısı Süleyman Peygamber ile ilişkilendirilmişti; halbuki on dördüncü yüzyılda sarayın orta alanını oluşturmak için tekrar kullanıldıklarında, belki de İslamın İspanya topraklarında 1369 yılındaki son büyük zaferi olan Algeciras'a göndermede bulunularak "Cihat Aslanları" haline gelmişlerdir.

Müslümanların 1492'de İspanya'dan çıkarılmaları – o dönemde Afrika'dan Endonezya'ya ve Orta Asya'dan Balkanlara uzanan muazzam sınırları diğer bütün alanlarda yükselişte olan – İslam için küçük bir yenilgiydi. Ancak Kolomb'un çığır açıcı seyahatini (açıklanan amacı, Asya'da İslam'ın en önde gelen karşıtı olduğuna eskiden beri inanılan "Büyük Han - Moğol İmparatoru Esen-çn." ile temas kurması idi) finanse etmeleri için Ferdinand ve Isabella'yı cesaretlendirdi.

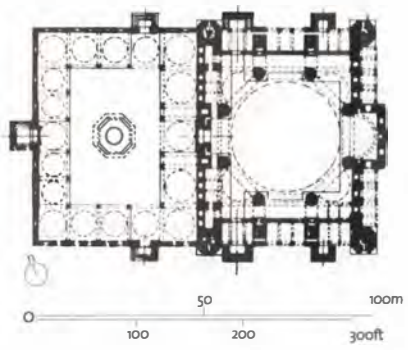
Öte yandan geçen 300 yıl içinde meydana gelen değişikliklerden habersiz görünüyorlardı. Cengiz Han (1167-1227) tarafından kurulan büyük Moğol İmparatorluğu genişlemiş, fakat aynı zamanda soyundan gelenler arasında bölünmüştü. Torunlarından Kubilay, Çin'de Yuan İmparatorluk hanedanını kurmuş; bir yüzyıl kadar sonra, 1368'de bu hanedanın hükümranlığı sona ermişti (bkz. s. 545). Diğer bir torunu Hülagu, devleti için İlhanlı adını benimsemiş, İran'dan Mezopotamya ve Suriye'ye kadar batı topraklarının hükümdarı olmuş; Bağdat'ı 1258'de yağmalamıştı (bkz.s. 342). Kendisi Hıristiyanlara sempati duyan, şiddetle Müslümanlara karşı birisi olmasına rağmen 1295'te beşinci İlhanlı hükümdarlığına gelen büyük torunu, Müslümanlığı kabul etmişti. İslam, böylelikle İslam sanatı ve kültürünün ana merkezlerinden biri haline gelen İran'da devlet dini olarak tekrar tesis edildi (aşağıya bkz.).

Moğolların idaresinde Çin ve İran dekoratif sanatları, iki yönlü etkileşimlerle yakınlaştı; buna mukabil neredeyse bir yüzyıl kadar süren inşaat faaliyetlerindeki durgunluğa rağmen İran dini mimarisi, Selçuk ve daha eski geleneklerini sürdürdü veya bunlara geri döndü. Sasani mimarisinden (bkz. s. 343) alınan, avluların bir veya daha fazla iç duvarının ortasına yerleştirilen ve aynı zamanda ana kapı vazifesi gören niş benzeri *eyvan* en karakteristik biçim olarak kaldı. Yezd'de (İsfahan'ın 320 kilometre kadar güneybatısı) üzerlerinde Selçuk türbe kulelerine benzeyen iki minare yerleştirilmiş alışılmadık derecede yüksek ve güzel bir *eyvan*, Cuma Camisi avlusuna girişi sağlamaktadır (**12.35**).

Bu, herhangi bir kullanım amacı taşımayan, sırf dekoratif ve göstermelik bir mimaridir. Daha eski bir camiyi tezyin etmesi için yüksekliğini taşıyan karmaşık bir payanda sistemiyle yapılmıştır. Tüm yüzeyi, on dördüncü yüzyıl başlarından itibaren İran mimarisinde hâkim bir role sahip, en ciddi yapılara dahi renkli ve narin bir ışıltı katan sırlı çinilerle kaplanmıştır (12.44). İran sanatı ve mimarisinin ilerleyen gelişimi, hanedanların değişmesinden etkilenmemiştir. Bölge, 1380'lerde Türk-Moğol soyundan gelme bir hükümdar olan ve orduları Asya'yı silip süpürerek kuzeyde Moskova, güneyde Hindistan ve batıda Anadolu'ya kadar nüfuz eden Timurlenk'in imparatorluğuna katıldı. Batı yazınında kendisine Tamburlaine denmiştir. Ancak acımasız bir fatih olmasına rağmen Timur, aynı acımasızlığını koruyan belki de önemli bir sanat hamisiydi – bir binadan memnun kalmayınca mimarını infaz ettirmişti! İşgal ettiği tüm topraklardan sanatçı ve zanaatkârları toplayarak başkenti Semerkant'ı, çağının bir harikasına dönüştürmüştür. Oğlu için inşa ettirdiği ve kendisinin de gömüldüğü türbesinin zarafeti, karakteriyle çelişki içinde görünür (**12.36, 12.37**). Türbenin mimarı İsfahanlı bir İranlıydı. Burada da sırlı ve boyalı çiniler, kubbe tavanlı iç odanın üzerinde yükselerek tüm binaya ağırlık katan -kaburgalı dilimli kubbede harika bir etki yaratarak kullanılmıştır. Kubbe kasnağının etrafında Kûfi harflerle "Allah Ebedidir" yazmaktadır.

Osmanlı Mimarisi

Timur'un imparatorluğu ölümünden hemen sonra küçüldü. Boyunduruğu altında tuttuğu küçük hükümdarlar, bağımsızlıklarını tekrar kazanıp Timur'un sekteye uğrattığı batıya doğru genişlemelerine devam ettiler. Anadolu Selçuklu sultanlığının (bkz. s. 349) denetimini ele geçiren ilk önemli liderleri, Osman'dan (ö. 1324) adını alan Orta Asya kökenli Osmanlı Türkleri, Çanakkale'den 1354'te Avrupa'ya geçip 1382'de Sofya'yı aldılar. Böylece etrafı kuşatılan Konstantinopolis 1453'te Türklerin eline geçti. Ardından hızla Yunanistan, Sırbistan ve Arnavutluk'un fethi tamamlandı. Osmanlı İmparatorluğu 1520'de Suriye ve Mısır'ı alarak güneye doğru da genişlemiş, bir yandan da Avrupa'ya yönelişini sürdürmüştü. Belgrad 1521'de, Budapeşte 1526'da alındı ve Viyana ilk defa 1529'da kuşatıldı. Hatta Türkler bir süreliğine Atlantik'in ötesine bile gözlerini çevirebilmişlerdi. Bir Türk haritacısı [Piri Reis-çn.] 1513'te padişahı için Amerika kıtalarının haritasını çizdi. Sonra da İspanyollar tarafından Amerika'nın sömürgeleştirilmesi hakkında 1580'de yazan bir Türk tarihçisi "bu değerli ülkelerin İslam ailesi tarafından fethedilip, Müslümanlarca iskân edileceği ve Osmanlı ülkelerinin parçası olacağı" ümidini ifade etmişti. Gerçekte güçlerinin zirve noktasını bu tarihte aşmış olan Osmanlı padişahları 1922'ye kadar hüküm sürmeye devam edip, İslam tarihinin en uzun ömürlü hanedanı unvanını alacaklardı.



12.38 Selimiye Camisinin planı



12.39 Sinan, Selimiye Camisi, Edirne, Türkiye, 1567–74.



12.40 Sinan, Sokollu Mehmet Paşa Camisi, İstanbul, 1571.

Fatih Sultan Mehmet'in Konstantinopolis'i yani günlük Rumcada söylendiği şekliyle İstanbul'u aldığında ilk yaptığı iş atıyla Ayasofya'ya (7.39) giderek altar levhasına çıkmak, bu mabedi İslamın hizmetine almak ve diz çökerek Allah'a dua etmekti. Müslümanlar Hıristiyan kiliselerini devralmaya her zaman hazır olmuşlardı. Ayrıca, daha evvel gördüğümüz gibi, ele geçirdikleri toprakların mimari üsluplarını kendi amaçları için uyarlamakta da ustaydılar. Osmanlıların yapıları, Asya'dan çıkagelmeden önce bile Selçuklu unsurlarının yanı sıra Bizans unsurlarını benimsemiş ve her zaman Orta Asya'nın tuğlası yerine taş kullanmaya eğilim göstermişti. Fakat Bizans'ın başarılarından fikir almaktan öte bu başarılara meydan okuyan yeni ve kendine özgü bir Osmanlı üslubu, on beşinci yüzyıl sonundan önce olgunluğa ulaştı ve "Koca Mimar Sinan" adıyla tanınan Sinan'ın (1489–1588) eserlerinde berrak bir ifade buldu. Bu mimarinin ana karakteristik özelliği yapısal mantığıdır: Karanlık köşeleri veya gizemli gölgeler içindeki uzantıları bulunmayan basık kubbelerle örtülmüş geniş mekânlar, merkezî planlama ve geniş alanlara yayılan kütlelerin oluşturduğu dış cephelerin sivri uçlu kalemlere benzeyen ince uzun minarelerle dengelenmesi özellikleri arasındadır.

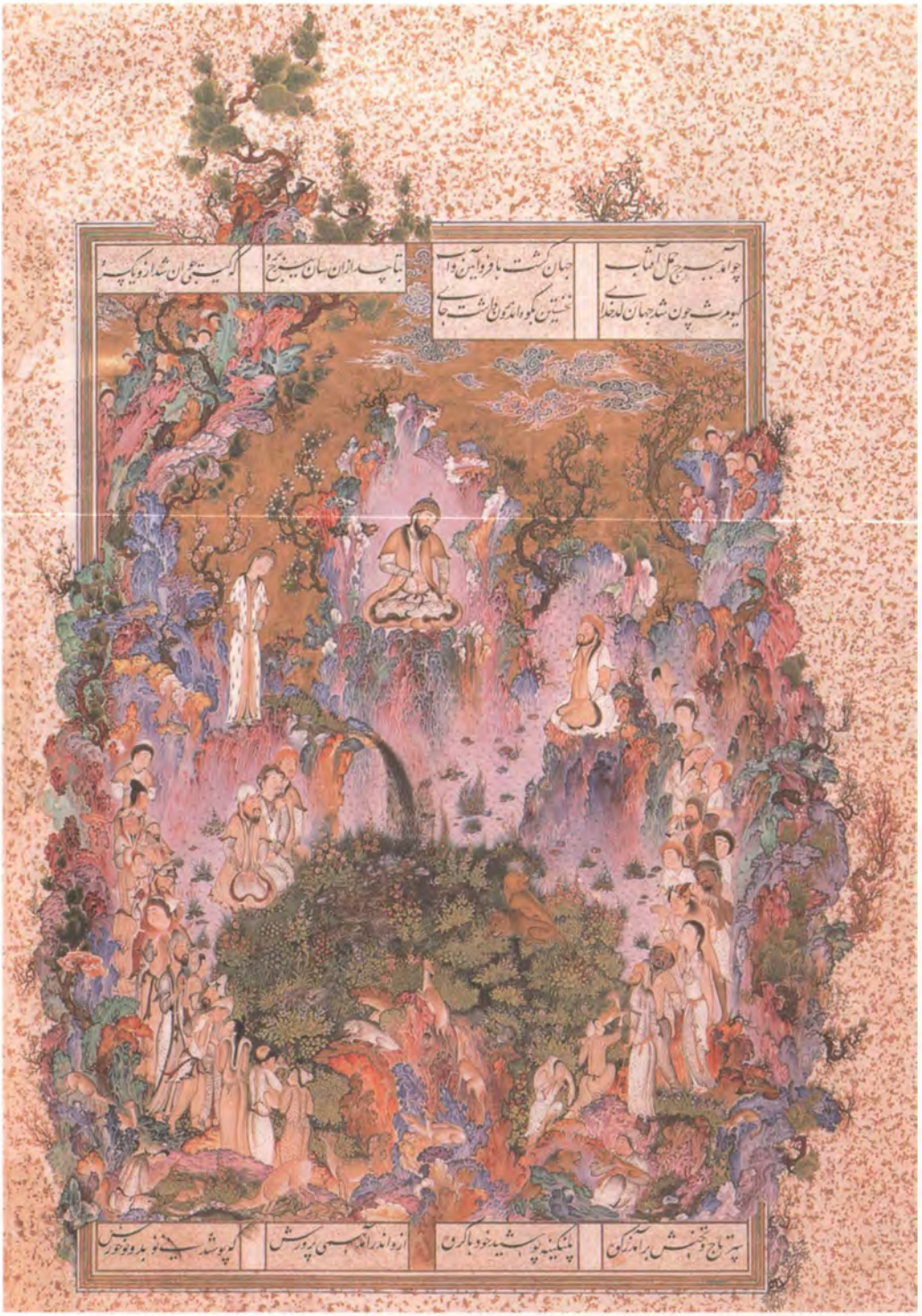
Sinan meslek hayatına askerlikle başladı ve Kanuni Sultan Süleyman'ın (1520–66) mimarlığına atanması 1538 yılını buldu. Müteakip 50 yıl boyunca tasarlayıp yapımına nezaret ettiği binaların sırf sayısı bile dehasına – ve ayrıca o dönemde Osmanlı devletinin zenginliğine – şahitlik eder. Hastaneler, imarethaneler, köprüler ve su sistemleri gibi bayındırlık eserleri sayılmazsa; 81 tane cemaat ibadeti için Cuma camisi, daha küçük 50 cami, 55 mektep, 34 saray, 33 hamam ve 19 türbe olmak üzere toplam 334 eser ona atfedilebilir. Bu eserlerden günümüze gelenler tasarımda ve yapım işlerinde mükemmel kesilmiş taşlar, canlı detaylar ve İznik imalathanelerinde özel yaptırılan ve iç duvarların kaplanmasında kullanılan çinilerle birlikte yüksek bir kalitenin istikrarla korunduğunu göstermektedir. Michelangelo'nun aynı sıralarda veya on sekizinci yüzyıldan önce herhangi bir Avrupalı mimarın ulaştığı eser sayısının karşılaştırılması, bu rakamın çarpıcılığını ortaya çıkarır. Sinan ayrıca İtalyan Rönesans mimarlarının zihinlerinden ayrılmayan ve projeleri genellikle kâğıt üstünde kalan merkezî planlı ibadet alanı düşüncesini azametli ölçülerde uygulama imkânı da bulmuştu.

Camilerden beklenen işlevler elbette Katolik veya Ortodoks kiliselerine göre çok daha sadedir. Camilerde kesinlikle gerekli olan tek şey büyük bir alandır. Sinan bu fırsatı, sadece arazinin elverişliliği ve hamilerinin mali imkânlarını göz önünde bulundurarak etkileyici bir mekân çeşitliliği yaratmakta kullanmıştır. En büyük başarısını, Edirne'deki (Avrupa'daki ilk Osmanlı başkenti) Süleyman'ın oğlu ve veliahdı II. Selim (**12.38, 12.39**) için yaptığı Selimiye Camisi olarak görmekteydi. Daha sonraları belirttiğine göre, "Ayasofya'nın kubbesine rakip olacak hiçbir şey inşa edilmemişti ve onun kadar geniş bir başka kubbenin yapılmasının çok güç olacağının düşünülmesi" onu üzmüştü. Selimiye Camisi, sadece pembe kum taşından sekiz zarif dayanma ayağının taşıdığı, bir miktar daha geniş bir kubbe (çapı 30 metreden fazladır) genişliğine ulaşmakla kalmaz; deyim yerindeyse merkezî planının aksiyal sadeliği, – bir kare içine yerleştirilmiş sekizgen – ışık sisteminin berraklığı ve eşitliği, süslemesinin azlığı ve iç hacimleri mükemmel ifade eden dış cephesinin anıtsal intizamıyla Ayasofya'nın planını da "düzeltir."

Gerçekten de mekânın kalıplanması anlamında, dünyada tasarlanan en büyük eserlerden birini yaratmıştır. Sadrazamın eşi (II. Selim'in kızı) için İstanbul'un zor ve sınırlı alana sahip bir tepesinde inşa ettirilmiş Sokollu Mehmet Paşa Camisi gibi daha küçük ölçeklerde çalışırken de aynı şekilde başarılıdır (**12.40**). Bu cami dikdörtgen içine yerleştirilmiş ve dört küçük yarım kubbeyle denge verilmiş beşgen bir merkezî kubbe planına sahiptir (Bizans mimarisinde hiç rastlanmayan bir mekânsal etki yaratır). Bu daha samimi binada, Sinan beyaz mermerin sırlı çini panolarla tezat teşkil ettiği alanlarda turkuaz ışığın tüm iç mekâna süzüldüğü çok narin dekoratif araçlar kullanmıştır.

Safevî Sanatı ve Mimarisi

Osmanlı İmparatorluğunun doğu sınırındaki en güçlü devlet 1502'den beri Safevî hanedanı tarafından yönetilmekte ve günümüzdeki İran'ı, Irak'ın büyük kısmını ve Afganistan'ın büyük bölümünü kaplamaktaydı. Bölge İslamın en büyük hizbi ile de örtüşmekteydi (bkz. s. 341). Zira Osmanlılar Sünni iken, Hazreti Muhammed'in damadı ve halifesinin



12.41 Anonim (Sultan Muhammed?), *Keyûmers'in Bahçesi*, Şehname (Kralların Kitabı), yak. 1525-35. Kâğıt üzerine pigment ve altın varak, 47 × 31.8 cm. Özel koleksiyon.

soyundan geldiğini iddia eden Safevîler, devlet dini olarak kabul ettikleri – dolayısıyla İran'a halen koruduğu milli kimliğini veren – Şii inancının güçlendirilmesi ve canlandırılmasının savunucularıydılar. Safevîler ayrıca kendilerini eski Pers hükümdarlarının mirasçıları olarak görmekte ve Büyük Kiros'un soyundan geldiklerini iddia etmekteydiler. Osmanlı ve Safevî sanatları arasındaki farklılıklar ise siyasi ve hatta dini sebeplere dayanmaktan ziyade – minyatür resimlerinin açıkça gösterdiği gibi – yerel gelenekler ve doğuştan gelen estetik tercihlerden kaynaklanmaktaydı.

Daha önce gördüğümüz gibi (s. 335) Müslümanların figüratif sanata karşı tutumu başlangıçtan itibaren serbest tanımlanmıştı. Kuran sadece putlara yasak getirmekteydi ve dini bağlam dışında insan bedeninin temsili konusundaki geleneksel öğretiler yoruma açıktı. Sarayların duvarlarında çoğu zaman figüratif sahneler resmedilmekte ve dokuzuncu yüzyıl gibi erken tarihlerde Arapça elyazmalarında bu tür sahneler belirmekteydi. Kuranlar tabiatıyla resmedilmemekte ancak çoğu kez soyut süslemelerle tezyin edilmekteydi. İran minyatür resmi, Mezopotamya'daki kökenlerinden filizlenerek ve Moğollar

tarafından on üçüncü yüzyılda getirilen Çin Budist sanatından beslenerek bu tür eserlerden ortaya çıktı. Güney İran'daki Şiraz hükümdarları ve Timur'un özellikle Herat'taki (Afganistan) haleflerinin desteğiyle Safevîlerin ilk başkenti – Batı İran şehri –Tebriz'de en yüksek noktasına ulaştı.

Bir meleğin, İran'ın efsanevi ilk şahı Keyûmers'i yaşadığı huzurlu hayatın kısa sürede sona ereceği konusunda uyardığı minyatür, İran'ın on birinci yüzyıl milli destan yazarı Ebul-Kasım'ın Şe*hname* adlı elyazma kitabındadır (**12.41**). Keyûmers'in pozu, meleğin zarafeti, bulutlar ve dallanıp budaklanmış çalılar Çin sanatını akla getirmektedir; ancak mücevher benzeri renkler ve kompozisyonun akıcı ritmi, batı (Tebriz) ve doğu (Herat) geleneklerinin sentezi içinde özünde İranlıdır. Resim, Safevî döneminin en büyük ressamı ve üslupların sentezini gerçekleştiren Sultan Muhammed'e (fl.yak. 1510-45) atfedilir. Muhtemelen tamamlanması yıllar almış altın ve mavi taş boyası kullanılarak yapılmış olup, her açıdan değer taşır. Bu tür resimlerin, öncelikle desenin kavislerini izlerken ve en küçük ayrıntıların özellikle de hayvanların canlı detaylarını incelerken göze zevk vermesi amaçlanırdı. İran'ın ilk Safevî Şahı İsmail (1502-24) tarafından sipariş edilen ve kitapsever oğlu Tahmasp (1524-76) tarafından tamamlatılan bu ciltteki çok sayıda minyatür farklı ellerin ürünüdür. Her birine bakarken alınan zevk, herhalde diğerleriyle karşılaştırılırken artmaktaydı. Konuların, renk şemasının, kompozisyonun değişmesiyle ayrıca bazı sahnelerin çerçeveler içinde kalırken, bazılarının dışarı taşmasıyla, tekdüzeliğin önüne geçilmektedir. Alacalı varak kenarlık, çerçeveden ziyade arka plan olarak yorumlanmaktadır. Şah Tahmasp, kısaltımın ölçeğin azaltılmasıyla

12.42 Ardabil halısı, detay, 1540. Yün dokuma, 10.5 × 5.3 m. Victoria & Albert Müzesi, Londra.





12.43 İran'dan *Mihrap*, 16. yüzyıl başları. Sırlı çini, yüksekliği 2 m. İslam Sanatları Müzesi, Berlin..

değil de sayfadaki konumla belirtilmesi, taramalı düz renkler kullanılması, ancak gölgeleme yapılmaması gibi aynı temel âdetleri gözeten bir sanatçı grubunu maiyetinde bulundurmaktaydı. Bu sanatçılar, titiz bir işçilikle çalışmakta; eserlerine şiirsellikten düşselliğe, mizahtan incelikli bir erotizme kadar şaşırtıcı genişlikte bir yelpazede etki kazandırabiliyorlardı.

Minyatür ressamları ve hattatlar, Safevî saraylarında önemli mevkilere gelebiliyor, kendisi de bu sanatları tatbik eden şahların yakınında bulunuyorlardı. Ayrıca devlet atölyelerinde üretilen halılar için desen de temin ediyorlardı. Düğümlü halı yapımı sanatı, tarih öncesi dönemlerde Orta Asya göçerleriyle başlamıştır (bkz. s. 153). Anadolu'da yapılan ve Ortaçağ ile Rönesans dönemlerinde Batı Avrupa'da çok kıymet verilen halılar, eski gelenekleri sürdürmüştü. Bunlar, geometrik biçimlere dönüştürülmüş yaprakları ve hayvan şekilli desenleri kullanır; kare zemin üstüne yün ipliklerin düğümlenmesiyle yapılırdı. Safevîler döneminde ise tümüyle farklı bir tür geliştirilmiştir. İpek zemin üstüne 6,45 santimetre karelik alana çeşitli renklerden yaklaşık 400 yün düğümü gelecek şekilde teknik geliştirilmiş ve desenlerde natüralist tarzda simetri gözetilerek serpiştirilen bol çiçek ve bazen hayvan motifleri kullanılmıştır. Ardabil'in Safevî şahlarının bir atası için yaptırıldığı söylenen iki güzel ve büyük halı, muhtemelen tasarımı gerçekleştiren



12.44 Lütfullah Camisi, İsfahan, İran, başlatılması 1603. Ali Kapı'dan Yeni *Meydan*'ın görünüşü.

ve genellikle kadınlardan oluşan çok sayıda işçi tarafından tatbik edilmesini denetleyen sarayın hizmetkârı Kaşanlı Maksut tarafından imzalanmıştır (**12.42**)

Elyazması atölyelerinde çalışan hattatlar, camiler ve diğer dini binalar için yapılan çiniler üzerine yazılan yazıları etkilemiş ve bazen de tasarlamışlardır. On altıncı yüzyıl başlarına ait en güzellerinden birinde, sarmal süsler ve birbirine geçmeli bitki desenleri akıp giden çok güzel harflerle Kuran'dan ayetleri çevrelemektedir (**12.43**). Niş üzerindeki metin, baştan savma veya ikiyüzlü dua edenlere yönelik bir uyarıdır ve kemerin etrafında dolanarak şöyle demektedir: "Duada daim ol ve sadaka ver; bu dünyada verdiklerinin karşılığını Allah'tan alırsın, çünkü Allah mutlaka yaptıklarını görür." Bu tür yazılar, Hıristiyan altar panolarındaki figürlü tasvirlerle aynı işlevi görürler. Ancak girift dokunmuş motiflerin sonsuzluğu içinde – herhangi bir odak noktası olmadığı için – zaman ve mekân duygusu aktarmadıklarından, ibadet edenlerin dikkatini çinilerin parlak bir peçe gibi örttüğü duvarın ötesine yoğunlaştırmasına yardım ederler. Boyama ve sırlı çiniler, çatışan iki amacı yani mihrabın bir ibadet nesnesi haline gelmeden namaz yönünü göstermesini, diğer malzemelerden çok daha iyi bir şekilde çözümler. Aynı zamanda duvarın önemini fiziki olarak ilan etmek ve manevi olarak ise reddetmek zorundadır. Tek natüralist motifleri bitkilerdir ve bunların kesin bir sembolik mânâsı olmamasına rağmen (Hıristiyanlıktaki zambak ve Budist sanatındaki nilüfer gibi) hayatın geçiciliği ve dünyadaki ilahi kudrete ilişkin tasavvuf fikirlerini yansıtmaları mümkündür.

Bu mihrap, fiilen hiçbir binası günümüze ulaşmayan erken Safevî dönemine tarihlenmektedir. Şah Tahmasp 1555'te başkenti Osmanlı topraklarına yakınlığı nedeniyle tehlike arz eden Tebriz'den Kazvin'e nakledip burada bir saray inşa ettirdi. Bölgede sık sık meydana gelen depremler sonucu ancak bazı parçaları günümüze ulaşan saray, edebi konulardan resimlerle süslendi. Uzun hükümdarlığı sırasında Safevî otoritesi, Irak'taki ana Şii mabetlerini ele geçiren Osmanlıların akınları ile içeride yaşanan taht kavgaları nedeniyle zayıfladı. Sorunlu bir fetret devrinden sonra Şah I. Abbas (1588–1629) düzeni tekrar tesis etti ve devleti güçlendirmeye girişti. Başkenti 1590'larda ülkenin merkezindeki İsfahan'a nakletderek; eski şehre camiler, saraylar, pazarlar, açık alanlar ve ağaçlar dizili "bulvarlar"dan – şehir tasarımında öncülü bulunmayan ve uzun süre de bulunmayacak bir yenilik – oluşan geniş bir eklenti tasarlattı. Tesadüfen aynı tarihlerde Roma da çok farklı sebeplerle Papa V. Sixtus'un imar planıyla dönüşüme uğramaktaydı (bkz. s. 486).

Timurlenk'in binalarından birçok unsur alan, ancak çok daha aydınlık görüntülü ve maddi değer ifade etme sınırına kadar ulaşan narin bir incelikle süslenmiş ayrı bir Safevî mimarisi İsfahan'da gelişmiştir. Lütfullah Camisinin 1603



12.45 Şah Camisi, İsfahan, İran, 1611-38. *Yeni Meydan*'dan görünüş.



12.46 Şah Camisi, İsfahan, İran, 1611-38.

ŞEHİRCİLİK

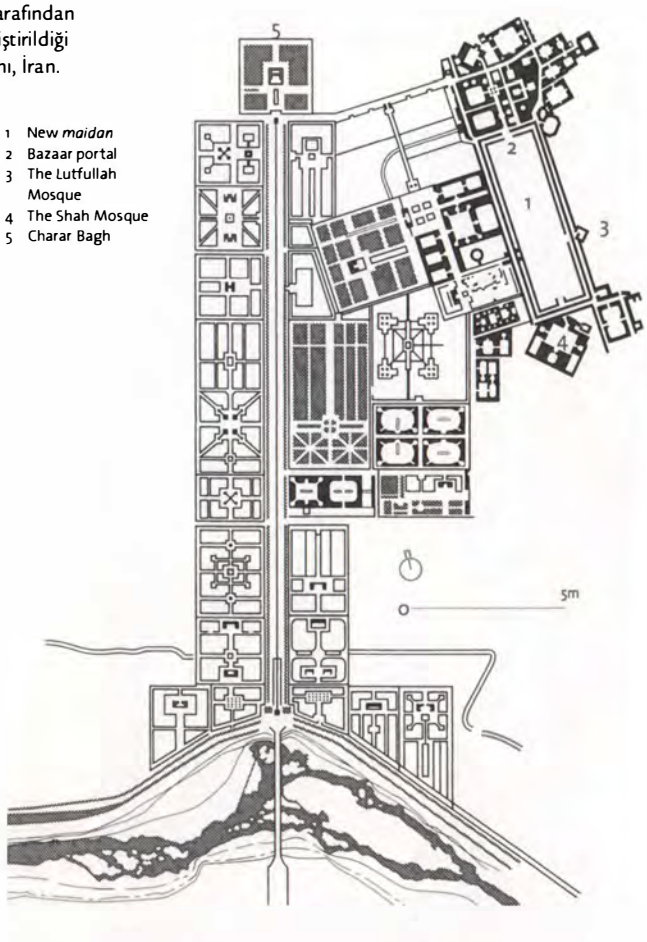
İsfahan ve Semerkant:

İSLAM ŞEHİR TASARIMI

İsfahan'daki Şeyh Lütfullah Camisi (12.44) ve Şah Camisi (12.45) Şah I. Abbas'ın talimatıyla 1578'den itibaren genişletilen şehrin bir kısmında yer almaktadır. Bu uzantı – on dokuzuncu yüzyıl ortasının Avrupa "bulvar"ını andıran sıhhi, havadar ve yeşil alanlı, havuzları, kanalları ve koca bir *meydanı* ya da uzun boylarıyla gölge veren ağaçların dizili olduğu su yollarıyla dengelenen halka açık alanlar gibi – gelişmiş bir insan çevresi için yeni biçimler ve mekânlar oluşturarak şehir tasarımında önemli bir yeniliği oluşturmaktadır. Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde o tarihlerde dünyada eşi benzeri bulunmayan bir şehir kompleksi yaratılmakta ve hâlâ kısmen varlığını sürdürmektedir (**12.47**). Diğer taraftan, her ne kadar yenilikçi olsa da daha önceki İslam şehirleri gibi genişleme yoluyla büyüme sürecini takip etmekte, Avrupa şehirlerindeki gibi sabit bir çekirdek etrafında büyümemektedir. Müslüman orduları yedinci yüzyılda Arabistan'dan aniden belirdiklerinde, Şam gibi antik şehirleri ele geçirip, pagan tapınakları ve kutsal alanları camilere ve sıra sütunlu caddeleri kapalı pazarlara dönüştürmüşlerdi. Yeni yerleşimler basit ızgara biçimine göre planlanan garnizon şehirleriyle sınırlıydı. Büyümeleri, Mısır'daki Fustat gibi asıl yerleşim yerinin dışına yeni mahalleler eklenerek olmakta; bu sürecin tekrarlanmasıyla en sonunda Kahire gibi büyük bir şehir alanı ortaya çıkmaktaydı. İslam şehirlerinin çoğunluğu bu yolla büyümüş, İsfahan sadece bir fikre dayanışı ve toplumu daha iyi şartlara kavuşturmak yönündeki gayretiyle diğerlerinden farklılık göstermiştir.

Şah I. Abbas'ın amacı, İslamın yabancı olmadığı şekilde, bir ticari merkezle birleştirilmiş ve bütünleşmiş yeni bir siyasi ve dini başkent kurmaktı. Eski şehir ile Ziyamanda Nehri arasında gelişmemiş bir bölge bu amaçla seçildi; eski şehirdeki büyük Cuma Camisi 2,4 kilometre uzunluğundaki yeni bir pazarla yeni Şah Camisine bağlandı. Yeni Şah Camisi avlusunun çevresindeki dükkânların tasarımına benzeyen iki katlı bir örnek kemerli dükkânlar, 8 dönümlük – Avrupa'daki bütün meydanlardan çok daha büyük – boyu eninden uzun muazzam meydanı çevreleyerek, görsel bakımdan şehrin dini ve dünyevi hayatını birleştirmekte ve ahenk kazandırmaktaydı. Arkalarındaki basık kubbeli pazar koridorları tüm kompleksi çevrelemektedir. Onların arkasında, tavanı derin olmayan çok sayıda kubbe ile örtülü çarşı koridorları, tüm kompleksi çevreler. Meydanın uzunlamasına karşısındaki Şah Camisi'nin (12.45) parlak seramik çini kaplı *eyvan* ana kapısı, biraz daha az zengin dekore edilmiş; Hükümdarlık Darphanesine ve çarşı girişine bakar. Aralarındaki uzunluğun üçte biri mesafede Ali Kapı Sarayı; törenler, geçitler ve çevgan oyunlarının seyredilebileceği ince, uzun sütunlu üst kat terasıyla Şeyh Lütfullah Camisinin hemen karşı tarafındaki kemerli çarşının üstünde yükselmektedir (12.44). Tüccarlar ve zanaatkârlar düşük kira teklifleriyle yeni çarşıya taşınmaya teşvik edildiler. Buradaki kadar hoş ve memnuniyet verici alışveriş ortamı hiçbir yerde bulunmamaktadır.

Şehir planındaki başlıca unsur, 4 kilometre uzunluğundaki, adını bitiş noktasında bulunan bahçeden alan *cahar bağ* yani dört bahçe caddesiydi. Kanalı, çeşmeleri, ağaçları ve merkezde her yana ekili çiçekli küçük ağaçları,



12.47 Şah I. Abbas tarafından 1598'den itibaren geliştirildiği şekliyle İsfahan'ın planı, İran.

bahçeleri ve her bir yanındaki asillerin evleriyle buna benzer bir cadde on dokuzuncu yüzyıla kadar Avrupa'da görülmeyecekti. Dahası cadde, doğrudan hava aldığı ve tüm şehri havalandıran Ziyamanda Nehrine açılmaktaydı.

Caddenin nehir ile kesiştiği noktada 1602 yılında inşa edilen bir köprü, diğer yakadaki hünkâr bahçesine ve ayrıca Osmanlı İmparatorluğuyla sorun yaşanan sınır bölgesinden gelen Ermenilerin yerleştirildiği mahalleye götürüyordu. Şah II. Abbas 50 yıl kadar sonra biraz daha aşağıda baraj olarak da hizmet vermesi için yaya trafiğini diğer trafikten ayıran – üç şeritli, çağıldayan suların üstüne doğru çıkan zarif köşkleriyle – ikinci bir köprü inşa ettirmiştir. Burada halk, baraj üzerinde ferahlatıcı rüzgârların tadını çıkartırdı ve hâlâ da çıkarmaktadır (**12.48**). Avrupa'nın aşırı kalabalık ve tozlu şehirlerinden gelen ziyaretçiler şehirden etkilenmekteydi. Bunlardan birisi, 1624'te İsfahan'ın "cennet denilebilecek kadar hoş ve yeşil" olduğunu yazmıştır.



12.48 Şah II. Abbas Köprüsü, İsfahan, yak. 1650.

Şah I. Abbas'ın İsfahan'ı ile karşılaştırılabilecek tek şehir projesi, Timurlenk'in âlim torunu Uluğbey tarafından 1417'de başlatılmış Özbekistan'ın Semerkant şehrindeki Registan'dı. Uluğbey, Registan yani "kumluk yer"de karşılıklı olarak olağanüstü büyüklükte bir medrese ile İslamın mutasavvıfları Sufiler için bir hangâh yani şifahane, önlerinde de İpek Yoluyla Çin'den Akdeniz'e giden tüccarlar için bir kervansaray yaptırmıştır. Ancak proje iki yüzyıl boyunca tamamlanamayacak, hangâhın yerine ikinci bir medrese (1616-36 yıllarında) ve kervansarayın yerine 1650'lerde üçüncü bir medrese kurulacaktı (**12.49**). Göklere yükselen dış cepheleri, Fransız Gotik katedrallerinin törenselliğini hatırlatan ortadaki *eyvan*'ları ve eski Roma zafer takları gibi mimari komplekse ayırıcı işaretler koyan minareleri; parlak çini kaplı yüzeyleriyle "dünyanın en asil halk meydanı" sözleriyle ifade edilen mimari alanı kavrar.

12.49 Registan, Semerkant, Özbekistan, başlatılması 1417, tamamlanması 1650'ler.



yılında yapımı başlatılmış, açık avluya girişi en seçkin halı ve ipek kumaşları andıran çini panolarla kaplanmıştır (**12.44**). İçeride daha da zengin süslenmiş bu küçük bina, muhtemelen şahın özel mescidi olarak hizmet görmekteydi. Sonraları bu binaya Şah I. Abbas'ın davetiyle İsfahan'da yaşamış Şeyh Lütfullah'ın adı verilmiştir. Yanındaki Şah Camisi (1979 yılındaki İslam devriminden sonra adı İmam Camisine çevrilmiştir) ise 1611–38 yıllarında eski şehirdeki, sekiz ile on üçüncü yüzyıllar arası döneme tarihlenen – Gotik katedraller gibi – farklı dönemlerin üsluplarından unsurları bir araya getiren ve koruyan İran'ın en büyük camilerinden Cuma Camisini tamamlaması, belki de yerini alması için inşa ettirilmiştir.

Şah Camisi homojen ve katı derecede simetrik bir yapı olup, meydanlık bir alanı çevreleyen kemerli kenarların – bu teknik Orta Asya'da bu tarihten önceki üç yüzyıl boyunca geliştirilmiş, fakat asla bu derece ağırlık merkezi dengelenmemiş, böylesine zarif bir hassasiyetle birbirleriyle orantılı olmamıştır – orta kısmında, dört köşeli bir planla inşa edilmiştir (**12.45, 12.46**). Kışın kullanılan iki tane iç namaz alanı dâhil tüm yüzeyler, yapıyı aydınlatan ve ibadet edenleri veya ziyaretçileri sararak parıltılı bir renk sarmalında gibi hissettiren çinilerle kaplanmıştır. Her iki cami de elbette Mekke'ye doğru yön almaktadır. Ancak dış cepheleri inşaatları başlamadan önce düzenlendiği ve törenler, askeri geçitler, çevgan oyunları ve ticaret amacıyla kullanılan büyük, dikdörtgen meydan üzerinde yer aldıkları için – dini ve dünyevi hayat arasında aracılık eden – giriş kapıları simetrik değildir.

12.50 Basawan, *Ekber fil Hawai'yi terbiye ediyor*, yak. 1590. Kâğıt üzerine pigment, 34.5× 21.7 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.





12.51 Sahifa Banu, *Şah Tahmasp'ın portresi*, 17. yüzyıl başları. Kâğıt üzerine pigment, 15×9.5 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

Babür Sanatı ve Mimarisi

Safevî minyatür sanatı İran'dan Hindistan'a geçmiştir. On altıncı yüzyılın başında alt kıtanın büyük kısmı uzun bir süredir Müslüman sultanlar tarafından yönetilmekteydi. Türkistanlı iki maceracı Babür (ö. 1530) ve oğlu Hümayun (1508-56) 1526'da iktidarı ele geçirip [İngilizcede Mogol, Farsçada Mughal denilen] imparatorluğu kurdular [Türk tarih yazınında Babür Şah İmparatorluğu denilmektedir]. Ancak Hümayun muhalifti ve İran'a iltica ederek 12 yıl Tahmasp'ın sarayında kaldı ve onun yardımıyla mevkisini tekrar kazandı. Sürgün hayatı sırasında İran sanatı, özellikle minyatürlerinden zevk almayı öğrendi ve minyatürlü kitaplara ilgisini kaybetmeye başlayan şahın maiyetindeki en iyi ressamlardan ikisini hizmetine aldı. Hümayun'un oğlu,

imparatorluğu sağlamlaştırarak doğuda Bengal ve güneyde Godavari Nehrine kadar genişleten Ekber (1542–1605) daha etkin bir sanat hamisiydi ve Agra, Delhi ve Fatehpur Sikri'de kurduğu saray atölyelerinde Hindistan'ın tüm bölgelerinden Hindular da dâhil sanatçıları topladı. Bunun neticesinde İslam sanatı çok radikal bir dönüşüme uğradı.

Dönemin hükümdarları arasında en bilgelerden biri olmasına rağmen – belki de Batı Avrupa'da Şarlman ve Türkiye'de Sultan Süleyman'ın hâkimiyetindeki yüzyılın en büyük hükümdarıydı – Ekber, tümüyle olmasa da ümmi bir kişiydi. Bu durum, İran minyatürlerinde görülmeyen – başta güçlü ve açık hikâye içeriği olanlar dâhil – resme duyduğu tutkuyu açıklamaktadır. Uzun saltanatının tarihi, 1589-90'da vekili Ebu Fazıl tarafından yazılmış biyografisinin kendisinde bulunan örneğindeki harika resimlerde gösterilir.

Klasik Babür hikâye üslubunu kurmuş olan Hindu ressamı Basawan (fl. 1590–1605) bir gençlik dönemi macerasını kaydetmektedir; ehlileştirilemeyeceği söylenen bir file binen Ekber, fili bir diğeriyle kavgaya sürmekte ve asma köprüye doğru kovalamaktadır (**12.50**). Teknik bakımından resim, İran'ın dış hatları çizme ve boyama (hat çekenler ve boyayanlar bazen farklı sanatçılardı) uygulamasını takip etmektedir. Ancak kırmızı, yeşil ve sarı renklerin cesur tezatlığı Hindu sanatı özellikleri gösterir. Uzaklığın ölçeğin küçültülmesiyle ifade edilişi de muhtemelen Ekber'in sarayında memnuniyetle karşılanan Avrupalı sanatçılardan öğrenilmişti. Konu her ne kadar hafif ve anekdot niteliğinde görünse de, Basawan'ın çarpıcı bir dille takdim ettiği sembolik bir manaya sahiptir. Ekber kendisini Tanrı'nın merhametine bırakmak için tehlikeli fillere binmiş olduğunu Ebu Fazıl'a söylemişti. Bu vaka da, bu nedenle onun hem hayvanlara hem de insanlara karşı zafer kazanmasını sağlayan hayat gücünün kökenini yansıtmaktadır.

Ekber'in hükümdarlığı döneminde resim, tarih ve kroniklerin resimlenmesiyle sınırlı bir "resmi" sanattı ve bazen de toplumun okumalarında sergilenmesi amaçlanırdı. Resimler örneğin 1567'de sipariş edilen 114,3 santimlik 1.400 tane resim gibi (Hamza'nın Hikâyeleri) büyük boyluydu (bunlardan 100 tanesi günümüze ulaşmıştır). Genellikle şiddet veya enerjiyle kaynayan sahneleri – savaşlar, kuşatmalar, avcılık vs. – yansıtırlar ve duygu bakımından Safevî resimlerinden çok farklıdırlar. Ekber ayrıca portre minyatürleri de ısmarlamıştır. Bu ünlü Babür resim tarzının büyük üstadı Abul Hasan (d. 1589), Ekber'in halefi Cihangir (1569–1627) döneminde yaşamış; resim onun döneminde daha aristokratik ve incelikli, daha küçük ölçekli, hafif ve seçkin bir hale bürünmüş; anlayanlara zevk vermeyi hedeflemiştir. Hikâye resmi gerilemiş ve yerine, kitapları resimlemek için değil de albümlerde saklanacak ve tek başına değer ifade edecek sanat eserleri olarak albüm resmi yani hayvan, kuş, çiçek, portre sahneleri geçmiştir. Albümlerinden bir tanesi, örneğin o dönemin Hindistan'ının hünerli kadın sanatçılarından Prenses Sahifa Banu tarafından yapılmış, Şah Tahmasp'ın portresini içermektedir (**12.51**). Hatıralarında

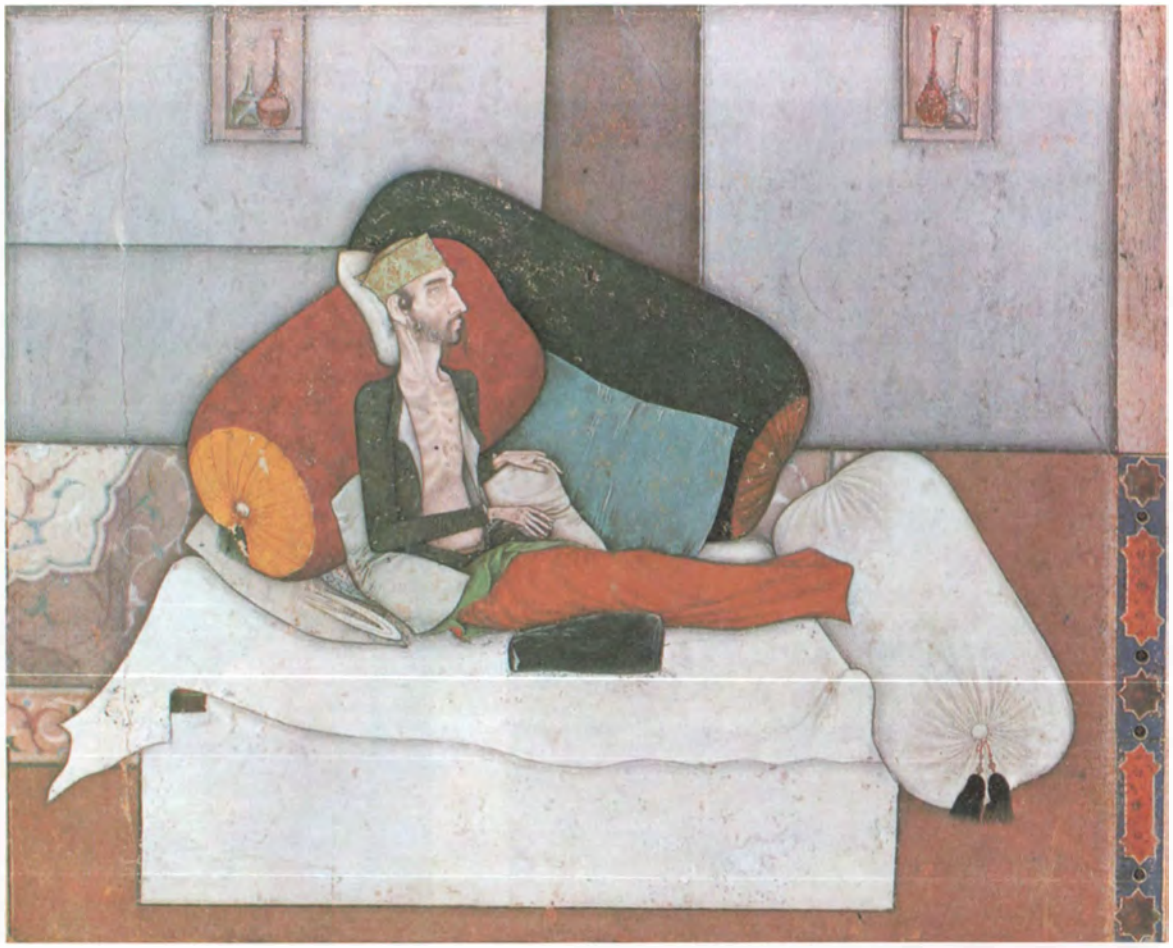


12.52 El-Mansur, Erkek Hindi, 1605–27. Kâğıt üzerine pigment, (13.2×13 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

yüksek sanat zevkinden övgüyle bahseden Cihangir, sadece tam boyutlu resimleri değil, ortak resimlerin bölümlerinin bile eser sahiplerini ayırabileceğini iddia etmiştir – "şayet bir yüzün sırf gözünü ve kaşını bile koysalar asıl yüzün kimin eseri olduğunu ve kaşla gözü kimin çizdiğini ayırabilirim" demektedir.

Goa'daki Portekizliler ona bir hindi gönderdiklerinde – Amerika'dan bir yüzyıl önce getirilen ve Eski Dünya'da hâlâ nadir olan bir tür – Cihangir en gözde sanatçılarından "Çağın Harikası" adıyla anılan el-Mansur'a bir resim ısmarlamıştı. Netice, hindinin fütursuzluğunu yakalayan, aynı zamanda renklerini ve tüylerinin parlaklığını gösterişli bir etki yaratarak kaydeden ornitolojik (kuş bilimi ile ilgili) resimlerin en seçkinlerinden biridir (**12.52**).

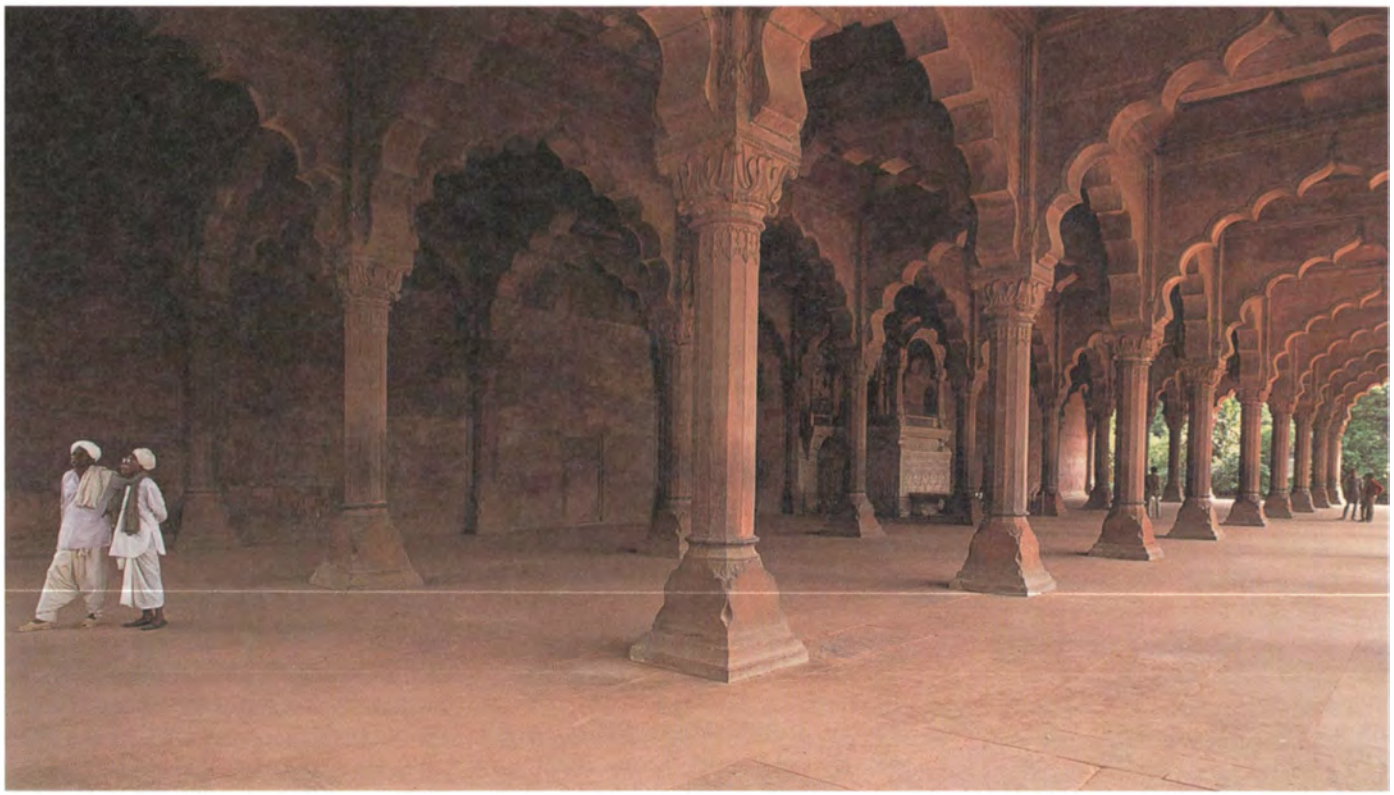
Ancak sonuna kadar arınmış sanatsal duyarlılıklarının, konunun çıkarımlarının tamamen ve insaniyetsiz bir kayıtsızlıkla birleştiği bu mesafeli yaklaşım, batılı gözler için başka ve rahatsız edici etkilere yol açabilir. Örneğin, Cihangir'in afyon iptilasının etkisiyle bir deri bir kemik kalan saraylılarından biri, 1618'de huzuruna taşınarak götürülmüş ve Cihangir de "Son derece olağanüstü bir vaka olduğu için, ressamlara portresini yapmaları talimatını verdim" diye yazmıştır (**12.53**). Ölümle karşı karşıya bulunan bir insanın bu kadar soğukkanlılıkla objektif bir portresi herhalde bir daha yapılmamıştır. Sade geometrik yapının güzelliği, yer yer



12.53 sağda, anonim, *Imayat Kahn'ın Ölümü*, yak. 1618. Kâğıt üzerine pigment, 12.5 × 15.3 cm. Bodleian Kütüphanesi küratörleri, Oxford (MS Ouseley Add. 1716, fol. 4v).

12.54 aşağıda, Tac Mahal, Agra, Hindistan, 1632–48.





12.55 Kabul salonu ve taht, 1639–48. Kızıl Kale (veya Lal-Qila), Delhi.

canlı renklerle aydınlanan donuk tonlar ve sağ taraftaki ince mavi ve kırmızı süslemeler; solan bir kor ateşi gibi parıldamaktadır. Bu olağanüstü eserde, İran dekoratif minyatür resmiyle tüm bağlar koparılmıştır.

İlk Babür imparatorları, başta Cihangir'in halefi Şah Cihan (1592–1666) gelmek üzere resim dışında mimarinin ve süsleme sanatlarının etkin hamileriydi. Azametli ölçüleri, seçkin mat renkleri, yontma ve kakma detaylarının inceliği ve mükemmel denge verilmiş oranlarıyla dünyanın en meşhur binalarından, Agra'daki Tac Mahal (**12.54**) Şah Cihan tarafından en sevdiği eşi Mümtaz Mahal (1593-1631) için türbe olarak yaptırılmıştır. Bir eş için bu ölçülerde türbe yaptırılmasının İslam'da herhangi bir öncülü bulunmamaktadır. Tac Mahalin de Diriliş gününün taştan bir alegorisi, binanın kendisinin Tanrı'nın tahtının sembolik bir örneği gibi düşünülmüş olması mümkündür. Tac Mahal'e yaklaşılan İran bahçesindeki birbirini kesen dört su kanalının planı, kesinlikle Kuran'da tasvir edildiği üzere cenneti simgelemekteydi.

Mimarı – "Çağın Mucizesi" adı verilen – İranlı Üstad Ahmed Lahuri (ö. 1649) daha sonra da Delhi'deki kabul salonunu (**12.55**) ve Delhi, Kızıl Kale'deki başka binaları (1639-48) tasarlamıştı. Bununla birlikte, yanlarındaki 43 m yüksekliğindeki minarelerle devasa bir kubbe halinde yükselen mermerden muazzam Tac Mahal'in sekizgen yapısının yarattığı etki – eyvanı ve Timurlenk'in Semerkant'taki türbesine (12.36) benzeyen soğan başı kubbe gibi İran biçimlerinin baskınlığına rağmen – tümüyle İran tarzı değildir. Genel etkisi ise Hindukuş Dağlarının kuzeyindeki başka herhangi bir yapıdan da tamamen farklıdır. Gerçekten de Tac Mahal, Hümayun'un Delhi'deki mezarında geliştirilen (tamamlanması yak. 1570), Ekber'in yeni şehri Fatehpur Sikri'de (1568-75) ve sonra Ekber'in Sikandra'daki türbesinde (tamamlanması 1613) olgunlaştırılan ve tümü de Hinduizm ve İslami unsurları birleştiren bir üslubun ulaştığı nihai aşama ve incelik seviyesidir. Ekber'in türbesi, Müslümanlar tarafından Hindistan'a getirilen ve siyasi ve dini politikalarının bilinçli bir ifadesi olarak mimarilerinin ayırıcı işareti niteliğiyle korunan kubbe ve kemerleri içermekteydi. Zira Ekber'in başarısı büyük ölçüde Hindu hükümdarları yanına çekmesinin ve dini hoşgörüsünün bir sonucuydu. Hatta dünya çapında yeni bir din kurmaya da çalışmış; tüm mezheplerden Müslümanların, Hinduların, Zerdüştlerin, Jainistlerin ve Hıristiyanların tartışabilmeleri için bir toplantı binası inşa ettirmişti.

İlk Babürlülerin mimari faaliyetleri inananlar için camiler değil de, daha çok türbe ve her yerde görülemeyecek ölçüde gösterişli sarayların inşasına yönelikti. Şah Cihan Delhi'deki kabul salonuna "Dünyada cennet varsa, o buradadır" diye yazdırmıştı. Bununla beraber bu saraylı sanatı çok gelişmiş fikrî ilgileri de yansıtmaktadır. Bilhassa Hint teolojisi, Şah Cihan'ın en sevdiği oğlu, ailesinin en iyi yetişmiş üyesi Dara Şikoh'un ilgisini çekmekteydi (**12.59**). Kutsal bir Hindunun resimlenmesi muhtemelen ona bağlanabilir. Resim, manevi yaşantının hayret verecek kadar yansız bir kaydı, kelimenin gerçek anlamıyla renginde olduğu gibi konusunda da kahverengi bir çalışmadır. Bu resim, uzaklardaki manzara hava perspektifiyle verildiği ve ön plandaki *cela* yani müridin

BAĞLAM

Nurcihan ve Cihangir

BABÜR SARAYINDA SANAT

Tac Mahal'in yapımına başlanmadan on yıl kadar önce yarı değerli parlak taşlarla çiçek motifleri kakmalı beyaz mermer, ilk defa Cihangir'in birinci hazinedarı ve baş veziri İtmad-ud-Daula (Devletin Direği) unvanını verdiği İranlı bir asilin mezarında kullanılmıştı (**12.56**). Kare planlı, 21,3 metrelik, çok incelikli detaylara sahip bu küçük bina; duvarla çevrili kapalı alan içindeki düzenli yürüyüş yolları, kare havuzları ve çeşmeleriyle İran tarzı bir bahçenin ortasındadır. Binaya, düzgün beyaz mermeri ve dokusuyla tezat oluşturan kırmızı kum taşından yüksek kapılardan geçilerek girilmektedir. Binanın hâkim yatay çizgileri ve üst kat köşkünün yayılan kubbeciğini, bir miktar daha yüksek minareler dengelemekte; duyulara hitap eden bu cennete kutsiyet kazandırıcı bir sükûnet atmosferi vermektedir.

Türbeyi 1622 yılında yaptıran İtmad-ud-Daula'nın kızı, İran'da doğmuş ve 1611 yılında evlendiği Cihangir tarafından kendisine – adını tamamlayan – Nurcihan (Cihanın Işığı) ismi verilmişti. Babür haremlerinin kimliksizliğinden sıyrılabilen az sayıda kadından birisiydi. Çakmaklı tüfeğiyle iyi bir nişancı olan Nurcihan, Cihangir'le beraber av partilerine katılırdı. Aynı zamanda sanatları himaye etmiş ve kızlar için yetimhaneler kurdurmuştur. Cihangir hatıralarının açığa vurduğu üzere kendisine çok bağlıydı ve – İslam'da ne öncesi ne de sonrası olmayan bir davranışla – adına altın sikke bastırmıştı. Alkolü bıraktıktan sonra giderek afyon bağımlısı olan ve – yumuşak peynir yer gibi kaşıkla yediği söylenen – Cihangir, devlet işlerinden uzaklaştığından imparatorluğun yönetiminde Nurcihan önemli bir rol oynamaya başlamıştı. Saraydaki İran hizbinin başında yer alarak, veliahda karşı komploların içine girmiştir. O da Şah Cihan (Cihanın Kralı) adıyla 1628 yılında tahta geçtiğinde, Nurcihan'ı Lahor yakınlarındaki Şah Dara'ya sürdürmüş; ancak yeğeni, daha sonra

12.56 İtimad-ud-Daula'nın türbesi, Agra, 1622–28.



adına Tac Mahal'i inşa ettireceği Mümtaz Mahal'le de evlenmişti.

Cihangir, halı, kumaş, mücevher ve özellikle taş yontulardan iyi anlayan bir kişiydi. Lüks sanatlar ve ayrıca mimari dekorasyonun, dünyada eşi benzeri görülmemiş bir incelik seviyesine yükselmesi ise halefinin uzun hükümdarlığı sırasında gerçekleşmiştir (12.54). Şah Cihan için 1656-7'de yapılmış bir şarap kabı, yeşim taşından sanki kesilerek değil de okşanarak biçim verilmiş en güzel objelerden biridir (**12.57**). Sanatçı, yumuşak ve formu sınırlayan sabuna benzer doğal bir parçadan yarım su kabağına benzeyen, dağ keçisi başlı kulpunun organik bir uzantı gibi büyüdüğü bir kap şekillendirmiştir. Günde beş vakit namaz kılınan seccadelerin deseni ve dokunmasında da aynı incelik görünebilir. Çiçek açmış zambaklarıyla kıbleyi gösteren *mihrap* (bkz. s. 338) gibi orta panoyu çevreleyen panoya; pamuk zemin üstüne kırmızı, mavi ve yeşil ipekten küçük çiçeklerle nakış işlemelidir (**12.58**). Bu tür çiçek motifleri, Cihangir'in hükümdarlığı sırasında İran'dan girmiş ancak kısa süre sonra hemen ayırt edilebilen bir Babür görüntüsü kazanmıştır.

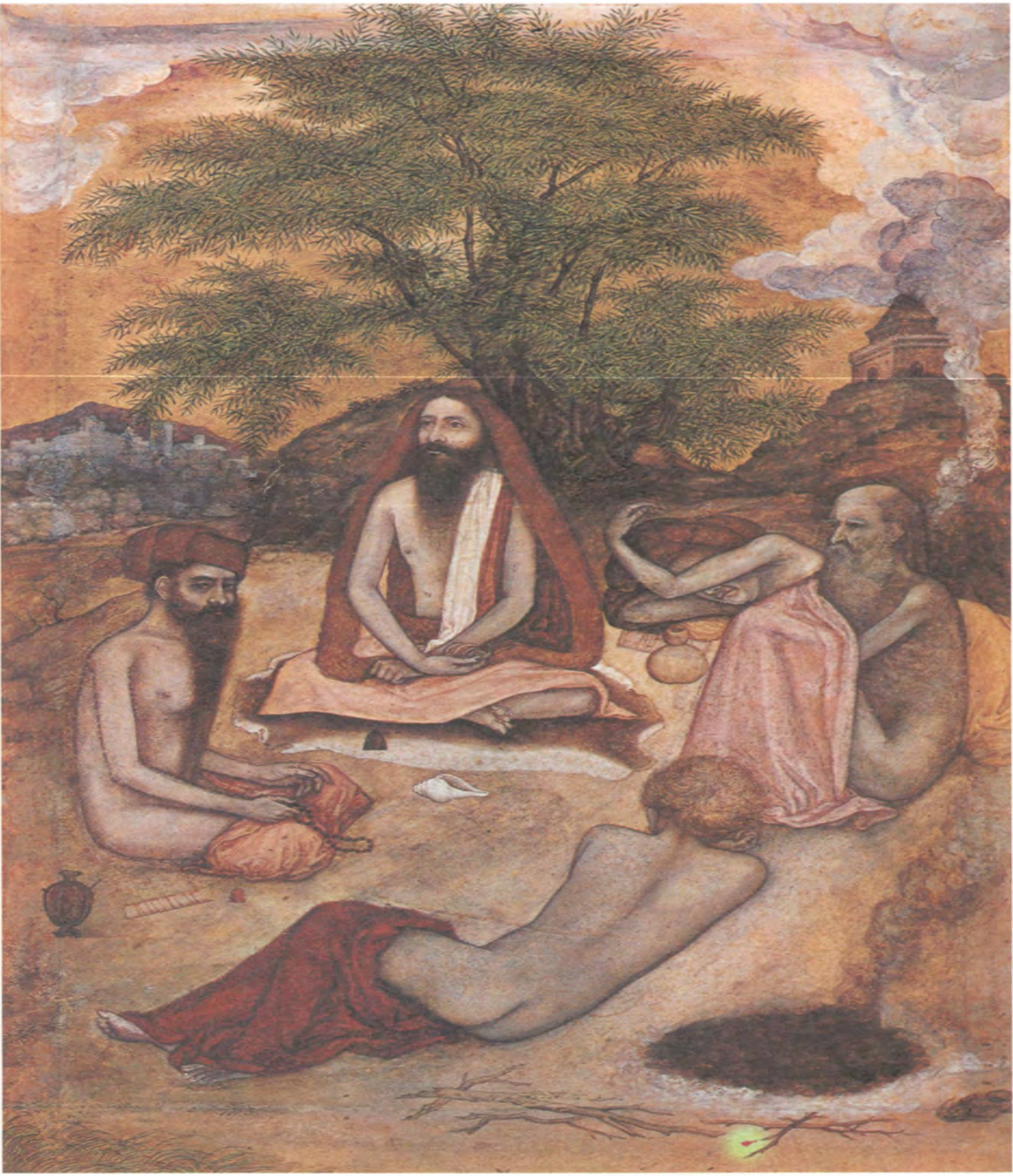
Babür sanatı, Hinduların bilmediği ve erişemediği, özünde bir saray sanatıydı. Saray atölyeleri en güzel malzemeleri tekelinde tutmakta ve imparatorlar ve asiller için genellikle birbirlerine verdikleri lüks hediyeleri üreten en mahir sanatçıları çalıştırmaktaydılar. Bu eserlerin zarafetleri, süsledikleri sarayların gaddar iktidar kavgalarıyla çarpıcı bir tezatlık içindeydi. Son derece kibar ve uygar inceliklerini İran'dan almaktaydılar ve İran doğumlu Nurcihan'ın bu gelişmede öncü bir rol oynadığı görülmektedir.



12.57 Şah Cihan'ın şarap kabı, 1656-57. Yeşim taşı (beyaz nefrit), Uzunluğu 18.7 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

12.58 AŞAĞIDA, nakış işlemeli pano, yak. 1650-1700. Pamuk ve ipek, 117 × 81.3 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.





12.59 Anonim (Govardhan?), Hindu Kutsal Adamlar, yak. 1625. Kâğıt üzerine pigment. 23.8 × 15.2 cm. Özel koleksiyon.



12.60 Pampapati Tapınağının Gopura'sı, Vijayanagar, Hindistan,16. yüzyıl (17. yüzyılda tamir edilmiştir).

pozu bir İtalyan baskısından alındığı için dönemin Avrupa sanatının Hindistan sanatı üzerindeki etkisinin ulaştığı seviyeyi göstermektedir.

Sadece sanatla sınırlı olmayan büyük bir değişim, Evrengzip (1618–1707)'in 1658'de tahtı ele geçirmesi ve babası Şah Cihan'ı hapsetmesi, kardeşi Dara Şikoh'u sapkınlık sebebiyle infaz ettirmesi ve kıtanın en uç noktasına kadar genişlettiği imparatorluğa Sünni inancını zorla kabul ettirme gayretleri dolayısıyla yaşandı.

Hükümdarlığı sırasında minyatür sanatı fiili olarak yasaklandı; kendisini Kuran yazımına ve yıktırdığı Hindu tapınaklarının yerine cami inşasına verdi. Ancak uzun saltanatının neticesi ülkenin bölünmesine yol açtı ve 1707'de ölümünden sonra Hindistan, Babür dönemi öncesi iç savaş durumuna geri döndü ve bu da elbette Avrupa tarafından sömügeleştirilmesinin yolunu açtı.

Hindistan'a bin yıldır Orta Asya'dan akan işgalciler tarafından hiçbir zaman bütünüyle istila edilmemiş uzak güney bölgelerinde Hindu sanatı varlığını sürdürdü ve mültecilerin akışıyla gücünü korudu. On altıncı yüzyıl başlarında burada 2.590 dönümlük alana, bir Portekizli seyyahın 1520 civarında bildirdiğine göre "İtalya'da yapılmış kadar mükemmel" heykelleriyle (**12.60**) zengin süslemeli muazzam tapınaklara sahip Vijayanagar şehri kuruldu! Ancak şehir, 1565'te Dekkan Sultanlığı Müslümanlarının eline geçti ve onlar da barut ve kazmalarla bir yıl boyunca bu heykelleri imha etmek için zaman harcadılar.

12.61 Lotus Mahal, Vijayanagar, 16. yüzyıl.





12.62 Sheshagiriraya *mandapa*'sı, Ranganatha tapınağı, Srirangam, Hindistan, 16. yüzyıl.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Domingo Paes'in Vijayanagar Hakkında Görüşleri

Portekizli tüccar ve Goalı seyyah, büyük Hindu şehri Vijayanagar'ı haşmet ve azametinin en yüksek noktasında görmüştür. 1520–2'den kısa bir süre sonra kaleme aldığı yazıları alışılmadık ölçüde canlı ve nettir.

Bu şehirde sahip olduğu büyük ticaret ve başta elmas birçok değerli taştan ötürü her milletten ve halktan insan bulursunuz.

Şehrin büyüklüğü ve genişliğini tasvir edememektedir.

...çünkü tek bir noktadan her şey görülemez, bu yüzden büyük bölümünü görebileceğim bir tepeye tırmandım; her yanını göremedim çünkü farklı tepe silsileleri arasında uzanmaktaydı. Oradan gördüklerin, bana Roma kadar geniş olduğu ve güzel bir manzara teşkil ettiği izlenimini verdi; içinde çok sayıda koruluklar, bahçeli evler ve ortalarından akan su kanalları ve bazı yerlerde göller bulunuyordu ve kralın sarayının yakınında bir palmiye korusu ile diğer meyveli ağaçlar vardı.

Tarif ettiği binalardan çok azı günümüzde teşhis edilebilmektedir, ancak bunlardan en önemlisi Lotus Mahal (12.61) idi. Paes buna "küçük bir ev" demiştir:

İçeri girer girmez sol tarafta birbirinin üstünde iki oda vardır, şöyle ki: alttaki zemin düzeyinin altında, bakır varaklı iki merdivene sahiptir ve buradan yukarıya kadar altınla kaplıdır ("varaklı" demiyorum "kaplı" diyorum) ve dış taraftan da kubbe biçimlidir. Kamış işinden üzerinde bir yakut ve elmas iş ile her tür değerli taş, incinin olduğu dört taraflı bir sundurma ve sundurmanın üst kısmında altından iki pandantif vardır. Tümü değerli taş işleri, altın biçimli ve biriyle diğerinin arasında iri incilerden dokunmuş örgüler bulunur; kubbede de aynı tür pandantifler vardır. Bu odada, sundurmanın ayaklarına benzer ayakları olan demirleri altın kaplı bir yatak ve üstünde siyah satenden bir döşek vardı. Etrafında çepeçevre incilerden bir tırabzana sahipti, bunun üstünde de iki yastıktan başka bir şey durmuyordu. Yukarıdaki odada neler olduğunu söyleyemem, çünkü aşağıda sağdaki odadan başkasını görmedim. Bu binada yontma taştan fil ayaklarıyla bir oda vardır. Bu oda yukarıdan aşağı kadar tümüyle fildişidir ve fil ayaklarının yukarıdaki başlıklarının, tümüyle çok iyi işlenmiş, eşi benzeri olmayan fildişinden gülleri ve çiçekleri vardır – öyle güzel ve zengindir ki böylesi başka bir yerde bulunamaz. Bu tarafta – Portekizlilere kadar – buraya gelmiş herkesin yaşam şekli resimle anlatılmıştır. Kralın eşleri bunlardan her birinin, körlerin ve dilencilerin dahi kendi ülkelerinde nasıl yaşamlar sürdüklerini anlayabilirler. Binada altın kaplı iki koltuk ve perdeli bir karyola durur.

İtalyan seyyah Cesare Federici, 50 yıl kadar sonra 1567'de Vijayanagar'ı ziyaret etmiştir. Şehrin yağmalanması ve Müslümanların kuzeye dönmesinden sonra şehrin yeniden iskân edilmesi için gayret gösterildiğini anlatmaktadır. Şöyle yazmıştır:

Baştanbaşa tahrip edilmemiştir, evler ayakta durmaktaydı ancak boştu. İçlerinde kaplanlar ve diğer vahşi hayvanlardan başka kimse oturmamaktadır.

(Çev. R. Sewell, *Unutulmuş Bir İmparatorluk*, Londra 1924 [Paes]; S. Purchas, *Purchas His Pilgrimes*, Londra 1625 [Federici])

Buna rağmen nüfusunu kaybeden şehirde birçok eser yine de ayakta kalmıştır. İslam mimarisinin etkisi Lotus Mahal adıyla bilinen, zemin katında zarif dilimli kemerlere sahip köşk gibi saray binalarında belirgindir (**12.61**). Ancak Hindu karakterli dini binaları, tanrıların çokluğu inancını kutlayan figüratif heykellerin bolluğuyla neredeyse isyankâr bir İslam karşıtlığı içindedir.

Vijayanagar İmparatorluğunda tapınak kavramı, tek bir mabedi aşarak uzun (kule giriş kapılarından) girilen, boyut olarak içten dış duvarlara doğru artan, (genellikle antik olan) ana mabedi küçülten ancak duruşlarını çok uzaktan hissedilir yapan eş merkezli duvarlar içine yayılmış binalardan oluşan bir kompleks olarak genişlemiştir. Bu binaların arasında, tanrıların eşleri ve taşıma vasıtaları (Şiva'nın boğası, Vişnu'nun kartalı) için ikincil mabetler, törensel arınmalar için kullanılan sütunlu çeşmeler, kutsal oyunlar ve danslar, eğitim ve halk toplantıları için *mandapa*'lar (konak) bulunur. Tapınaklar, eskisinc görc şehir hayatıyla daha çok bütünleşmiş; devlet dinini daha çok görünür kılmaktadır. Olağanüstü bollukta heykellere sahiptirler. *Mandapa*'ların dış sütunlarına insanlar ve kaplanların üzerine giden doğal ölçülerdeki atlara binmiş savaşçı grupları yontulmuştur (**12.62**). *Gopura*'lar tüm Hint tanrılar panteonunun stüko ve parlak renklerle modellenmiş frizleriyle boydan boya kaplıdır (12.60). Tapınakların genişletilmesi ve zenginleştirilmesi süreci, özellikle büyük tapınak şehri Madurai'de Vijayanagar'ın düşüşünden bir yüzyıl sonrasına kadar devam etmiştir. Bu yapılar, Tac Mahal gibi İslami binaların düzgün ve açık tanımlanmış kütleleriyle şiddetli bir tezatlık içindedir. Kıvranan biçimlerin meydana getirdiği dağ benzeri yapıların tenselliği ve bedenselliği, mimariyi yaşayan organik bir kütle halinde heykel olarak gören Hint mimari anlayışını sürdürmektedir.

ÇİN

Yuan Hanedanı

Moğolların Çin'i fethi, Cengiz Han tarafından 1210'da başlatılmış ve kendisini Yuan hanedanının 1279'da ik imparatoru ilan eden torunu Kubilay tarafından tamamlanmıştır. Böylece Asya'nın büyük bir kısmı tek bir ailenin hükümdarlığı altına girmiştir.

Bunun neticesinde Çin bir süreliğine Avrupalılar için kolaylıkla erişilebilir hale geldi. Asya'da 1271'den 1295'e kadar kapsamlı seyahatlere çıkan ve Kubilay'ın görevlisi olarak hizmet veren Marco Polo ile misyonerlik için 1324'te Pekin'e giden Keşiş Pordenoneli Odoric deneyimlerini kaydetmişlerdir. Çin'i ziyaret eden Avrupalılar onlardan ibaret de değildi. Bir İtalyan tüccarının günlüğü, 1340'da Karadeniz'den Pekin'e giden yolun "gündüz veya gece olsun" mükemmel derecede güvenli olduğunu kaydetmiştir.

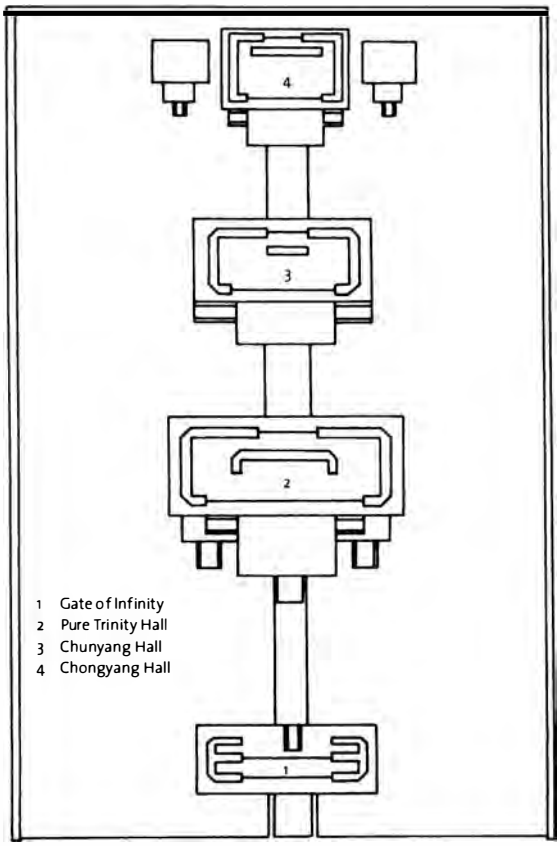
Bu şartlar altında büyük miktarlarda ipek ve diğer el işleri kıtayı aşmakta ve Asya motifleri Avrupa sanatçıları ve zanaatkârları tarafından eskisine göre çok daha sıklıkla taklit edilmekteydi. Örneğin Simone Martini tarafından yapılan bir resimde, Toulouselu Aziz Louis Çin kökenli ejderhalarla işlenmiş bir cüppe giymekte ve tahtının kürsüsü bir Türk halısının üzerinde durmaktadır (9.84). İran sanatı üzerindeki Çin etkisi görmüş olduğumuz gibi daha da derindir (12.41). Öte yandan İran motifleri aksi yönde hareket ederek aktarıldığı Çin'de yapılan porselen ve metal işlerine dâhil edilmiştir. Esasen Moğolların dekoratif sanatlarda bir tür uluslararası Asya üslubunu teşvik ettikleri anlaşılmaktadır. Fakat başlıca Çin sanatı olan manzara resmi (Japonya dışında) dünyanın geri kalanında fazlaca tanınmamıştır.

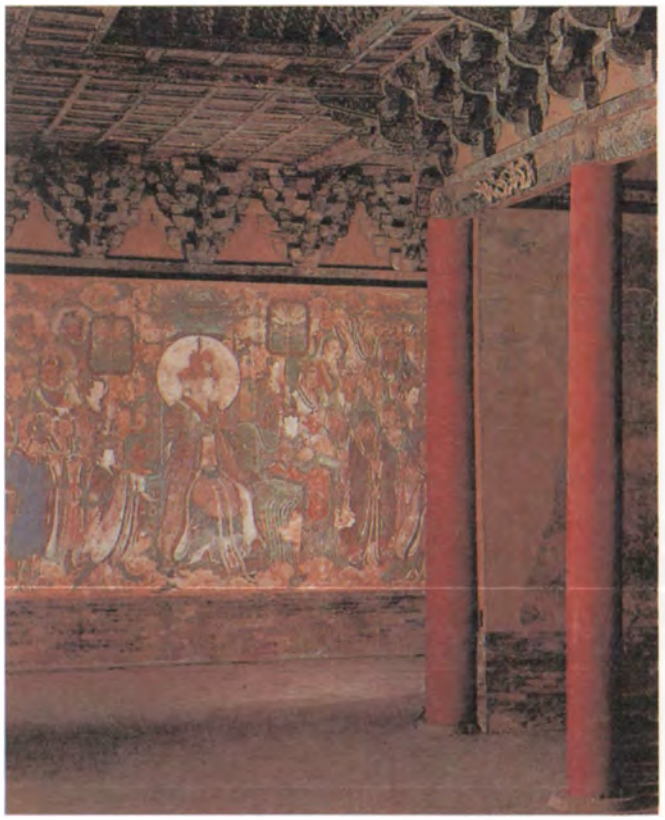
Marco Polo, Kubilay'ın sarayının haşmeti ve idari sisteminin düzeni hakkında sadece övgüyle konuştuğu halde, ağır vergiler altında ezilen ve toprak sahiplerinin bu vergileri toplamak için köylüleri köleliğe düşürene kadar baskı uyguladıkları Çin halkının duyguları çok farklıydı. Ülke harap olmuş ve Song döneminin başlangıcında 100.000.000 seviyesinde tahmin edilen nüfus, Moğolların idaresinde 45.000.000'a düşmüş ve bunlardan 7.500.000 kişi resmi raporlara göre açlıktan ölmüştür.

Çinli toprak sahiplerine ve Yuan rejimine karşı 1325'te bir halk ayaklanması patlak verdi ve 1348'de doğuda çıkan isyanın ardından Moğollar 1368'de geri çekildiler. Yerli Ming hanedanının ilk imparatoru aynı yıl Ejderha Tahtına çıktı.

Yuan dönemi ekonomik bakımdan yıkıcı ve kıyasen kısa süreli olmasına rağmen, Çin sanatının gelecekteki gidişatını belirlemiştir. Moğollar özellikle dekoratif sanatlarla ilgi-

12.63 Yonglegong'un planı, Ruicheng, Şansi, Çin.





12.64 Ma Junxiang, Tao Tanrıları, tamamlanması 1325. Saf Üçlü Salonu, Yonglegong, Ruicheng, Şansi. Duvar resmi.

lenmiştir. Halı üretimini getirmiş, ince metal işleri sipariş etmiş, çinilerde biçim ve renk zenginliğinin artışını teşvik etmiş ve genel anlamda Çinliler tarafından ehlileştirildikten sonra bile izlerini bırakan kendi "barbar" zevklerini kabul ettirmişlerdir. Resme gelince, idarelerinin en dikkat çekici etkisi dini sanat üzerindeydi. Büyük imparatorluklarının nüfusu çeşitli mezheplerden Müslümanları, Hıristiyanları, Taocuları ve Budistleri, ayrıca yakın ilişkileri bulunan Şamanistleri içermekteydi. Moğolların idareleri altında dini baskı da mevcut değildi. Batı Asya'daki Müslüman devletlere karşı acımasızca savaş yürütmelerine karşın – camilerinin şahitlik edebileceği gibi – Çin'de yaşayan çok sayıda Müslümana engel çıkarmamışlardır (bilhassa Pekin ve Xian'da, sonraları elden geçirilmesine ve *pagoda* biçimli minareleriyle dışarıdan Çin tapınaklarından pek farklı olmamalarına rağmen camiler yapılmıştır). Diğer taraftan Hanların artan ilgileri, özellikle Tibet'in Tantrik Budizmini ve simyayla uğraşan ve ölümsüzlük vaat eden ezoterik Taoculuğu geliştirmelerine yol açmıştır.

Sarı Irmak yakınlarındaki Şansi eyaletinde bulunan Taocu Yonglegong Tapınağı, Yuan dönemine tarihlenmektedir. Mevcut binalar, yanan bir tapınağın yerine 1247 yılında bölge hâlihazırda Moğol işgali altındayken başlatılmıştır. Liao hanedanı döneminde bu bölgede geliştirilen (bkz. s. 275-76) sade ve vakur bir üslupla, tüm Çin tapınakları ve sarayları gibi aksiyal bir planla yapılmışlardır. Güney kapısı, aralarında geniş bahçe alanı bırakılan bir konak dizisine açılmaktadır (**12.63**). (Orijinal düzen, kompleksin bir baraj inşasından kurtarılması için bütün olarak bugünkü yerine taşındığı 1956–63 yıllarında korunmuştur.) Tüm binaların iç kısımlarında duvar resimleri vardır ve aralarında en büyüğü olan 1325'te tamamlanmış Saf Üçlü Salonunda bindirmeliklere (daha çok süslemeye yönelik) tavan desteğine kadar duvarları kaplayan resim dizisi 4,25 metre yüksekliğindedir. Burada Tao tanrıları, tam kadro göksel komutanlar, "Zümrüt Bakireler" ve diğer hizmetlilerle çevrili olarak mücevherli ve işlemeli

12.65 Zhao Mengfu, *Bir Koyun ve Keçi*, yatay bir tomardan detay, yak. 1300. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 25 cm. Freer Sanat Galerisi, Smithsonian Institution, Washington.



muhteşem kıyafetleri içinde gösterilirler (**12.64**). Ressam Ma Junxiang, eski Song hanedanı başkenti Luoyang'dan gelmiş ve orada Tang dönemi kökenlerinden geliştirilen bir üslupla çalışmıştır. Fakat usta bir figür ressamı olmasına karşın – ifade zenginliği ve zarif çizim yeteneği açısından yaklaşık bir yüzyıl Francesco del Cossa (10.46) gibi İtalyan ressamlarıyla karşılaştırılabilir – Ma Junxiang'un adının bilinmesi, Yonglegong'daki eserini imzaladığı için mümkün olabilmiştir. Genellikle tapınak duvarlarında büyük ölçekli resimler çalışan diğer profesyonel ressamlar gibi tarihçiler tarafından göz ardı edilmiştir. Bu meslekten ressamlar, "sanatçılar"la yani özellikle kâğıt veya ipek üstüne çalışan ve resimlerini satmayı istemeyen kişilerle aynı seviyede görülmemekteydi.

Çin resminin gelecekteki tarihinin üzerinde izini bırakacak Ma Junxiang gibi profesyonel ressamlar ile entelektüel bir elit, felsefi ve dini idealleri uyarınca yoğun şekilde şahsi ve özel bir sanat biçimi olarak aslen siyah-beyaz renklerdeki resmi geliştiren bilginler veya genellikle verilen isimle *literati* – arasındaki bu uçurum Yuan döneminde açıldı. Sosyal bakımdan eğlence sektörü erbabı ve fahişelerle aynı seviyede tutulan profesyonel ressamlar, Çinli sanatseverler ve elbette – her zaman bilgin ressam sınıfından gelen – sanat yazarları tarafından sadece zanaatkâr olarak görülmekteydi. İngilizcede bu kişiler genellikle amatör adıyla anılmakla beraber bu terim yanıltıcıdır, zira sanatlarını yaşamlarını kazanmak için icra etmeseler de, bunlar tüm yaşamlarını münhasıran resim, kaligrafi ve şiire adamış insanlardı ve zaman zaman da tomarlarını satabilmekteydiler. Meslek mensupları ve *literati* arasındaki ayrım, eğitimsel olduğu kadar, yalnızca yüksek sınıf ailelerin çocukları klasiklere erişebildiği için toplumsaldı. Yuan döneminde *literati* her zamankinden daha fazla inzivaya çekilerek dünyayla ilgisini kesmiş, düşünce hayatına dalıp kendilerine dönmüş, milli tarihlerinin görkemli dönemlerinin ürünü eski Çin sanatına hürmetle bakmışlardı.

Resimleri – eski Çin sanatçılarının birincil hedefi olan – doğal dünyanın inandırıcı tasvirlerini sunmakta, fakat daha ziyade sanatçının içgörüsüyle ilgilenmektedir. Huang Gongwang (1269–1354) "resim bir fikirden başka bir şey değildir" diye yazmıştır; "en önemli husus, resim yaparken doğruluk ruhuna bağlı kalmaktır" demektedir. Doğruluk ise hem ahlaki hem sanatsal mânâda geleneğe bağlılığı ifade etmektedir.

Zhao Mengfu (1254–1322) tarafından yapılmış bir koyun ve keçi resmi Yuan bilgin ressamlarının – bu örnekte erken Song gerçekçiliği anlamında geçmişe bağlılığını – bazen cüretkâr "amatör" duruşlarını ve sanatın iç anlamı konusunda duydukları derin kaygıyı resimlemektedir (**12.65**). Resmin üzerindeki yazısında Zhao Mengfu, bu hayvanları daha önce hiç resimlemediğini ve şimdi bunu yapmasının sebebinin bir dostunu "eğlendirmek" olduğunu belirtmiştir. Gerçekten de keçinin karakteristik hareketleri çok zekice yakalanmış ve postunun yapısının ince boya tabakası ve kuru fırça darbeleriyle birleşimiyle dış hatlar, çok az kullanılarak ifade edilmiştir. Öte yandan Zhao Mengfu'nun bu tür natüralist etkileri, doğal formlarda hissedilebilecek yaşamın ruhunu veya hayat ritmini yakalamak için bir vasıtadan başka bir şey değildi. Eski ustaların eserlerinde de bu ruh yakalanabilir, ancak resme sırf kopyalanarak zerk edilemezdi. Yine de "antikite ruhu" bazen – bu durumda da olduğu gibi – bilinçli şekilde "arkaizm"e götürmüştür. Kendisi, Tang ve erken Song dönemlerinde tatbik edilmiş resim üslubuna dönüşün liderlerinden biriydi. Ayrıca hem doğum hem fikir aristokrasisinin – Song hanedanının kurucusunun on birinci kuşaktan torunu ve dük unvanı sahibiydi – Kubilay hükümetinde



12.66 Ni Zan, *Rongxi Atölyesi*, 1372 ancak 1374 tarihine kayıtlı, kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 1.73 m. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibei), Tayvan.



12.67 Li Kan, *Bambu*, yatay bir tomardan detay yak. 1300. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 37.5 cm. Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City (Satın alan: Nelson Trust).

görev kabul etmiş ve mülki idarede yüksek bir mevkiye getirilmiş az sayıdaki üyelerinden biriydi. Bu "iş birlikçiliği" de Çin sanatının tarihini yazan diğer bilgin ressamlar tarafından hiçbir zaman tam olarak affedilmemiştir.

Diğer taraftan Ni Zan (1301–74)'ın hayatı ve eserleri örnek olarak alınmıştır. Zengin bir tüccar aileden gelen Ni Zan, kendisini düşünsel uğraşılara adamış ve vergiler nedeniyle zenginliğini yitirdiğinde, geri kalan mallarını 1325'de elden çıkararak küçük bir kayık evle, Güneybatı Jiangsu'nun güzel ırmaklar ve göllerinde dolaşarak yaşamaya başlamıştı.

Geç Song resminin inceliğini ve lirikliğini reddederek (bkz. s. 275) yalın bir mesafelilik ve tefrite dayanan, atmosfer etkileri veya ustalık gösterilerini geri plana iten bir sanat yaratmıştır. Malzemesi, o dönemde zemin olarak parlak ipek yerine tercih edilen emici kâğıt üstüne son derece tasarrufla kullandığı mürekkepti. İnsan figürleri neredeyse her zaman aynı hayali sahneyi ele alan manzaralarında nadiren belirir; az yapraklı bir grup ağaç ve uzaklardaki kıyıdan yükselen alçak tepelerle birlikte suyun kenarındaki âlimin boş kulübesi resmedilir (**12.66**). Bir on yedinci yüzyıl sonu Çin ressamı "Hâkim inceliği ve saflığı öylesine soğuktur ki, insanı dondurur" demiş, resimlerini "kumsaldaki dalgalara veya kendi gücüyle taşlar arasından akan ve çağlayan sulara" benzetmiştir. Resimleri, Çinlilerin üstün tuttuğu gereksiz güç gösterilerine girişmeden sağlam durmak, gösterişli olmadan zarafet, gayriresmi olmadan şekilcilikten uzaklık, itidal ve alçak gönüllülük ile tüm bunların altında yatan sert bir öz disiplin ve yoğun tatbikatta kendini belli eden beyefendilik gibi ahlak değerlerini yüceltmektedir.

Bazı konular bilgin ressamlar için güçlü sembolik manalar taşımaktaydı. Örneğin her daim yeşil kalan dirençli bambuyu; şartlara göre eğilen, kendini topluma uyduran, ancak dürüstlüğünü koruyan mükemmel eğitimli beyefendilere benzetmiştir. Bu nedenle, bambu bitkisinin bu ahlaki niteliklere ihtiyaç duyulan baskıcı Yuan döneminde her zamankinden fazla resmedilmiş olması tesadüfi değildir. Bambu resmi, ayırt edici hale gelmiştir. Sapları ve sivri yaprakları tabiatıyla aynı zamanda hattat olan sanatçılar için özel bir büyüleyiciliğe sahipti. Mevsimlere, günün vaktine ve atmosferdeki neme göre daima değişen görüntüsü, resim veya kelimelerde doğanın canlı ruhunu yakalamak isteyenler için bir tecrübe oluşturmaktaydı. Li Kan (fl. 1260–1310) hayatını bir bitkiye adayarak farklı türlerini incelemek için Assam gibi uzak bölgelere seyahat etmiş, eski bambu

12.68 Guan Daosheng, *Bulutlu Siste On Bin Bambu*, el yapımı tomar, 1308. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 15 cm. Milli Saray Müzesi, Taipei (Taibei), Taiwan.



resimlerini araştırmış ve *Bambunun Kapsamlı Kayıtları* adlı kitabı yazmıştır. Bambuyu doğrudan doğadan resmetmeyi ise savunmamıştır. Yazdığına göre, sanatçılar bambuya zihinlerinde tamamen "sahip olana" kadar gözlemlerini biriktirmeli ve zihin gözünde neyi görüyorlarsa onu yansıtmalıdır. Hayatın ritmi sadece bu yolla sanatçıdan kâğıda, oradan da izleyiciye geçebilirdi. Günümüze gelen az sayıdaki tomarlarından biri, aynı kökten iki farklı türü ve tek bir gövdeyi aynı botanik doğrulukla, büyüyen yaprakları natüralist tasvirle ve ılık havada zarifçe sallanan gövdeleriyle göstermektedir. Son derece dikkatle düşünülmüş kompozisyonda, fırça darbeleri girift bir düzenlemeye tabi tutulmuş; bununla birlikte kâğıt üzerine o anda gelen rahat bir yaratıcılıkla serpiştirilmiş gibi durmaktadırlar (**12.67**). Üstten ve alttan kesilmiş tasvir, resim alanının yakınına getirilmiştir ve izleyici, deyim yerindeyse, yakın bir ilişki içine girebilmektedir.

En ünlü Çinli kadın ressamlardan Guan Daosheng'e (1262-1319) ait 1308 tarihli kısa bir el tomarı, aynı zamanda günümüze ulaşan eserleri arasında en eski tarihli olandır (**12.68**). Resim, en ufak bir esintinin yaprakları kımıldatmadığı veya ön planda ve daha ileride bulunan harika gözlemlenmiş bambular arasında havada asılı duran sisin dağılmadığı tam bir sükûn sahnesidir. Resimlerinden bazıları genellikle olduğu gibi yalıtılmış bambuları değil; kendi geliştirdiği, çok beğenilmiş ve taklit edilmiş bir kompozisyonu olan nehir kenarında kümeler halinde büyüyen bambulardır. Eserlerine verilen yüksek kıymet, Çinli koleksiyonerlerin ve yazarların, sanatçının yeteneği söz konusu olduğunda – özellikle de Guan Daosheng gibi iyi bir aileden gelmiş, iyi eğitilmiş, her mânâda bir bilgin ressam ve hele ki aristokratik ressam Zhao Mengfu ile evliyse – cinsiyete hiç önem vermemek yönündeki tutumlarının göstergesidir. Fakat kadın sanatçıların bu şekilde kabul edilmesi sadece *literati* arasında kalmıştır. Bilgin ressamlar ile profesyonel ressamlar arasındaki ayrım; Yuan döneminde belki de eski entelektüel elit, hükümetten giderek dışlandığı için katılaşmıştır. Durum Ming hanedanı idaresinde de iyileşmemiştir.

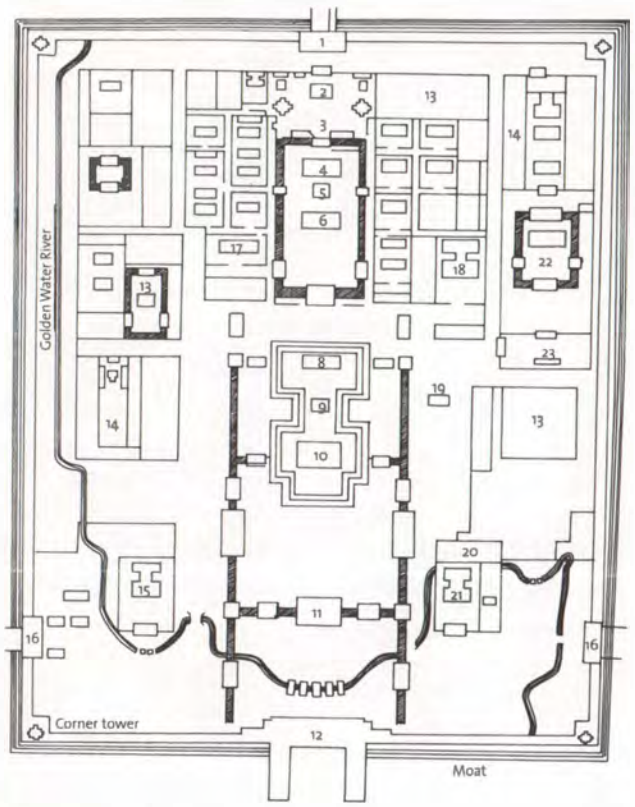
Ming Hanedanı

Moğollar, ressamlar üzerinde sadece olumsuz bir tepki uyandırmış olsalar da, dekoratif sanatlar üzerinde yeni teknikleri tanıtarak güçlü ve kalıcı bir etki uyandırmışlardır. Çin porseleniyle – özellikle Batı'da – çok yakından ilişkilendirilen mavi ve beyaz renk şeması, hükümranlıkları sırasında Çin ve İran yöntemlerinin ve malzemelerinin bir araya getirilmesi sonucu geliştirilmiştir. Çin çok daha önceleri keşfedilmiş (bkz. s. 270) porseleni, İran ise Batı Asya çömleklerini süslemekte kullanılan kobalt-oksidi temin etmiştir. Sır altı süslemelerinde kolaylıkla kontrol edilebilen kobalt-oksit, Çin'de ilk defa Moğolların metal işleri gibi biçimlendirilen porselen kaplardaki İran tarzı motifleri için kullanılmıştır. Ming döneminde bu renk şeması korunurken, yabancı etkilerinin tüm izleri desenlerden silinmiş ve Ming mavi-beyaz porseleni biçimlerinde olduğu gibi süslemelerinde de saf Çinli karakter kazanmıştır (**12.69**). Aynı şekilde, Moğollar döneminde gelen mine işçiliği (sözlüğe bkz.) Şang dönemine öykünen çeşitli biçimlerden kaplar üzerine uygulanan parlak renkli Tang üslubu süslemelerin zenginleştirilmesinde kullanılmaya başlanmıştır.



12.69 Meiping Vazosu, 1426–35. Ming hanedanı (Xuande çağı). Porselen, yüksekliği 55.2 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas (Satın alan: Nelson Vakfı).

İlk Ming imparatoru Hongwu (1368–99) bir halk adamıydı ve tahtını nefret edilen yabancı zalimlere karşı silah gücüyle kazanmıştı. Dolayısıyla eski milli geleneklere dönüş, günün şartları altında beklenebilecek bir gelişmeydi. Mülki idare, öncekinden çok daha az esnek bir örgütlenmeyle yeniden kuruldu. Klasik Çin bilginliği canlandırıldı ve 1403'te üçüncü Ming imparatoru Yongle, 11.095 ciltlik bir ansiklopedide tüm bilgilerin toplanmasını sağladı. Ancak geleneklere saygı, artan bir gösteriş merakıyla etkisini bir ölçüde yitirmekteydi. Yongle, başkentini Nanjing'den Pekin'e 1417'de naklettiğinde, sarayının planını "Göklerin Oğlu"nun üç avludan da hüküm sürmesini öngören Zu hanedanı âdetlerine göre yaptırdı. Kubilay'ın sarayının alanı üzerinde inşa edilen ve



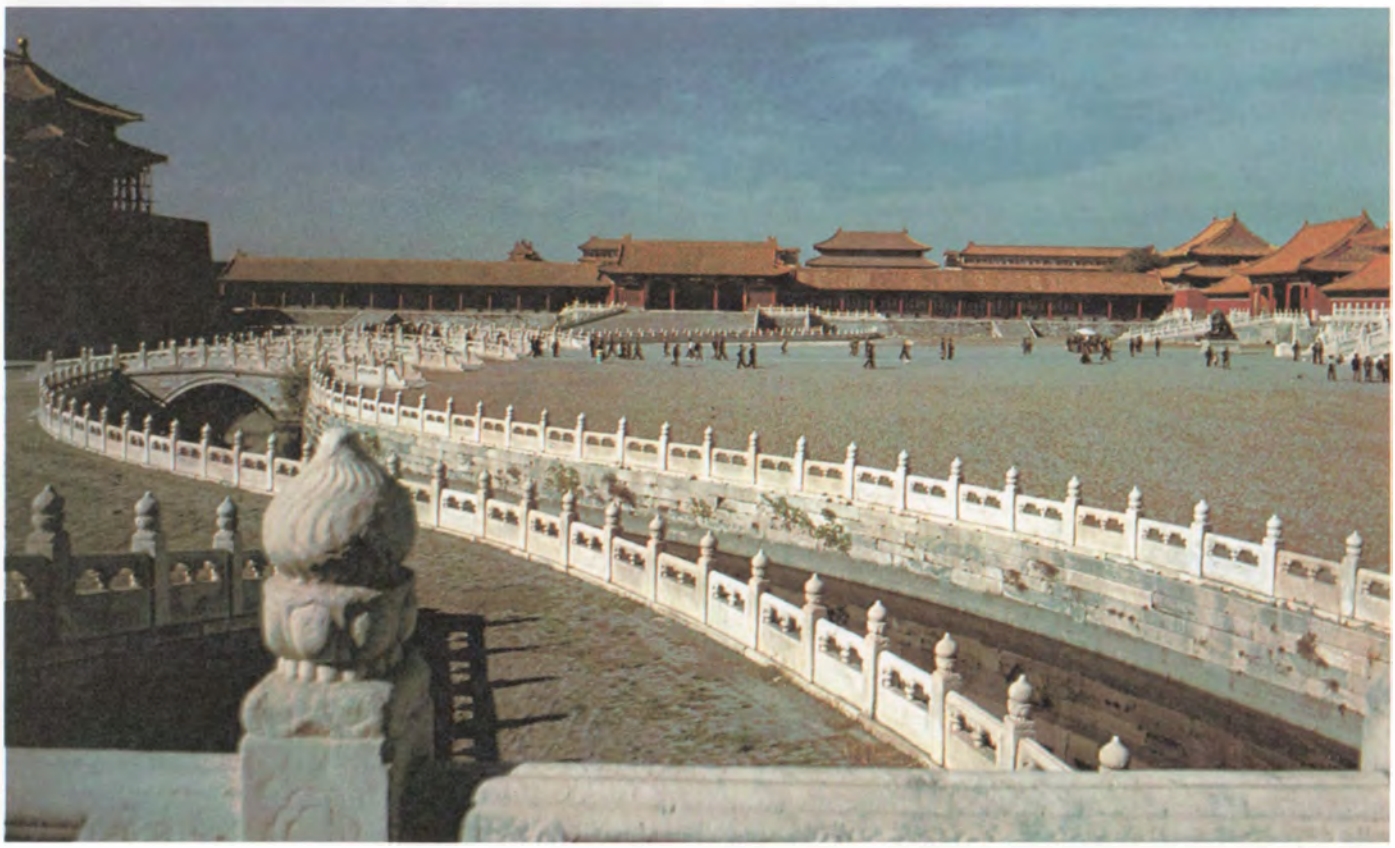
12.70 İmparatorluk Sarayının planı, Pekin.

eski temellerinden bazılarını kullanan saray, ayrıca Marco Polo'nun "öyle büyük, öyle zengin ve öyle güzeldirler ki, dünyadaki hiç kimse daha üstün bir şey tasarlayamaz" dediği binaların şatafatını gölgede bırakmak için de tasarlanmıştı. 24 kilometrelik bir surun çevrelediği aksiyal planlı avlulara; ahşap sütunlu ve kirişli, imparatorluk rengi, parlak sarı sırlı kiremit kaplı genişçe çatılarıyla – daha sonraları aynı kutsiyetle tekrar inşa edilip, döşenmiş – üç büyük tören salonu hâkimdir (**12.70**).

Dış kapı (1420'de inşa edilmiş, 1647 ve 1801'de onarılmıştır) yay biçimli "Altın Su Irmağı"nın geçtiği ilk avluya erişimi sağlamaktadır (**12.71**). Daha geniş bir avluya "Yüce Uyum Kapısı" vasıtasıyla girilmektedir. Zu âdeti, imparatorun huzuruna kabul için şafak saatini tayin ettiği için kabule alınacak olanlar, binaların huşu uyandırıcı bir etki yarattıkları gri renkli alacakaranlıkta bu avluda yerlere eğilip el pençe divan durmaktadırlar. Üç ana konak bunun yukarısında üç

1 Gate of Divine Pride
2 Pavilion of Imperial Peace
3 Imperial garden
4 Palace of Earthly Tranquillity
5 Hall of Union
6 Palace of Heavenly Purity
7 Gate of Heavenly Purity
8 Hall of the Preservation of Harmony
9 Hall of Perfect Harmony
10 Hall of Supreme Harmony
11 Gate of Supreme Harmony
12 Meridian Gate
13 Kitchens
14 Gardens
15 Former Imperial Printing House
16 Flower Gate
17 Palace of the Culture of the Mind
18 Hall of the Worship of the Ancestors
19 Pavilion of Arrows
20 Imperial Library
21 Palace of Culture
22 Palace of Peace and Longevity
23 Nine Dragon Screen

12.71 İmparatorluk Sarayının birinci avlusu, Pekin, solda dış kapı, 1420, daha sonra restore edilmiştir.





12.72 Uyumu Koruma Konağı, İmparatorluk Sarayı, Pekin, 15. yüzyıl, daha sonra restore edilmiştir.

sıra halinde beyaz bir platform üzerinde yükseltilmiştir. Avlu düzeyinden görülebilecek tek bina olan "Yüce Uyum Konağı" 61 metre genişliğinde, 30,5 metre derinliğindedir ve imparatorluk tahtı arka duvarında yüksek bir kürsü üstünde durmaktadır. Daha eski bir tasarım takip edilerek 1669 yılında inşa edilmiştir. Platform üzerindeki diğer iki bina Ming dönemine tarihlenmektedir: İmparatorun baharda ekimden önce tohumları teftiş etmesi gibi kadim törenleri yerine getirdiği kare şeklindeki "Merkezi Uyum Konağı" ve en yüksek mülki idare sınavlarının düzenlendiği "Uyumu Koruma Konağı." (**12.72**). Üçüncü avlu, bu platformu sadece sürekli mukimlere açık Yasak Şehrin geri kalanından ayırmaktadır. Yasak Şehirde imparatorun özel sarayı ortada, imparatoriçenin sarayı ise onun arkasında bulunur ve her iki taraflarında dullar ve ikinci eşlerin evlerinin avluları ve bunlara giden düz sokaklar vardır (**12.73**). Burada planın katılığını ve birbirlerinden sadece ölçüleri bakımından farklılık gösteren binaların tekdüzeliğini, küçük bahçeler ve porselen saksılar içindeki çiçeklerin bolluğu hafifletmektedir.

İmparatorluk Sarayı, Çinlilerin gözünde tüm dünyaya yayılan bir imparatorluğun kalbiydi – yabancı sefirler on dokuzuncu yüzyıla kadar tebaalardan haraç getiren temsilciler olarak kabul edilirlerdi. Ana binalar, tüm planı

12.73 İmparatorluk Sarayından bir sokak, Pekin.





12.74 İmparatorluk Göksel Hazinesi, Gök Tapınağı, Pekin, 1530, 1752'de daha sonra restore edilmiştir.

belirleyen göksel meridyenin güney-kuzey ekseninde yerleşmiştir. Dolayısıyla göklerden aldığı görevle hükmeden imparator "Yüce Uyum Konağı"ndaki tahtından güneye ve aşağıdaki insanlara kuzey kutbunda oturuyormuş gibi bakmaktaydı. İcra ettiği törenler de dünyadaki ahengi, evrenin ahengiyle uyumlaştırılmasını temin etmeyi amaçlamaktaydı. Evren sembolizmi çok eski tarihlerden beri ve dünyanın birçok farklı kısmında, özellikle de Orta ve Güney Amerika'da (bkz. s. 508-9) saray mimarisinin bir özelliği olmuşsa da, Çin'deki kadar katılıkla ve azametli ölçülerde hiçbir yerde tatbik edilmemiştir. Cennet Tapınağı adıyla bilinen ve Ming döneminde tasarlanan 4 kilometrekarelik muazzam alan, imparatorun semayla iletişim kurduğu ve kurban sunduğu bir tepe üstündeki açık hava tapınağından başlamakta; İmparatorluk Göksel Hazinesine (**12.74**) ve 600 metre kadar kuzeydeki – çok daha geniş üç çatılı – "Yıllık Dua Konağı"na (1889'dan sonra tekrar inşa edilmiştir; bkz. s. 691-92) ilerlemektedir. Bu binaların her biri göksel mânâ taşıyan dairesel planlarla inşa edilmiştir. Kozmoloji, ana binaları her zaman güneye dönük özel ikametgâhların planlarına da rehberlik etmekteydi. Ayrıca Göksel İmparatorluk gibi uygun bir isimle anılan İmparatorluk Sarayı, birbirinin aynısı birimler halinde bölünmüş idari yapısı için de bir model oluşturmaktaydı.

Pekin'in 48 kilometre kuzeyinde kazılarda çıkarılan, Ming imparatorlarının sarayları misali büyük yer altı mezarları da, benzer şekilde simetrik planlara sahiptir ve saraylar kadar görkemlidir. Mezarların odaları, yer üstündeki imparatorluk sarayının konakları gibi normal Çin kereste yapısı ve sarı sırlı çatı kiremitlerine sahip tapınakların aksine taşla kaplanmış ve tonozlarla örtülmüştür. Mezarlara, büyük insan ve hayvan heykelleri ile Tang hanedanı heykel sanatını hatırlatan cesur bir gerçekçilikle yontulmuş, doğal ölçülerde develer ve fillerin

12.75 Deve heykeli, 15 ile 16. yüzyıl. Ming hanedanı. Taş, yaklaşık yüksekliği 2.5m. Pekin yakınlarında Ming mezarlarına giden yol.





12.76 Hatıra fil ayağı, 16. yüzyıl. Ming hanedanı. Mermer. Pekin yakınlarındaki Ming mezarları önündeki tören kapısı.

yanında dizildiği bir "ruhlar yolu" aşılarak yaklaşılmaktadır. (**12.75**). Fakat kapılardan birinin yanındaki özenle kesilmiş, sık desenli bulutlardan beliren ejderha rölyefi; Ming zevkinin daha tipik bir örneğidir (**12.76**).

Muhafazakârlık, natüralizm ve zenginlik Ming sarayında beğenilen resim üslubunun karakterini belirler. Lü Ji (1477–1521) tarafından yapılan *Kış Manzarası*; karlar, su, kayalar, birbirine geçmiş ağaçlar, parlak renkli bir sülün, iki küçük kuş, prunus ağacı çiçekleri ve parlak kırmızı kamelyalarıyla Erken Song sanatçılarının kuş ve çiçek resimlerinden ilham alınmıştır. Ancak Song sanatçıları herhalde bu unsurlardan bir ikisiyle ve boyaların yarısıyla yetinmişlerdi (**12.77**). Hızla akan sel suları, kompozisyonu bütünleştirmekte ve eserin tümüne – daha sonraları büyük miktarlarda Avrupa'ya ihraç edilen ve Çin sanatı hakkında yanlış bir izlenim veren taklitlerinde göze batarcasına eksik kalan – bir hayatiyet katmaktadır.

Bu tür resimler bilginlerin özel odalarında gözlerden uzak tutulmak için değil, bir soylunun sarayının duvarlarını donatmak için yapılırdı. Resim, imparatorluk akademisinin - daha önce gördüğümüz gibi, beyefendi amatörlerce zanaatkârlar kadar küçük görülen – en yetenekli üyelerinden birine ait profesyonel bir çalışmadır.

İlk Ming imparatoru, bilgin ressamlara husumet duymaktaydı; onlar da saraydan ve haleflerinin saray entrikalarından tiksinti duymaktaydı. Daha seçkin ve mali bakımdan bağımsız olanları, başkentten uzakta; yeteneklerini geliştirdikleri ve kelimenin gerçek mânâsıyla bahçelerini işledikleri Hangzu ve Suzhu bölgelerinin güneşli iklimine yerleşmişlerdi. Bahçelerini ağaçlar, kendine özgü kayalar ve bunların çerçevesini çizen sütunlar ve döşeli yollardaki çit örgülerle üç boyutlu manzara resimleri gibi düzenlemekteydiler (**12.78**). Kendilerini münhasıran ilme ve liberal – resim, kaligrafi ve şiir – sanatlara adamış bu kişiler, sadece eserlerini satmadıkları için amatörlerdi. Shen Zu'nun kendisini dünyadan ilgisizce uzak bir dağ üstünde resimlediği küçük bir albüm yaprağı, baktığı hüzünlü bir şiir gibi amaçlarını ve tutumlarını derli toplu aktarmaktadır:

> *Beyaz bulutlar bir kemer gibi dağın etrafını sarmakta.*
> *Bir taş çıkıntısı gökyüzüne ve uzak ince bir yola doğru uzanıyor*
> *Çevredeki sağanağa flütümün notasıyla cevap vererek*
> *Dikenli bir şeylerin üzerine yaslanıp gökyüzüne bakıyorum*
> (Çev. R. Edwards)

12.77 Lü Ji, *Kış Manzarası*, asılı tomar, yak. 1500. Ming hanedanı. İpek üzerine mürekkep ve boya, yüksekliği 1.75 m. Ulusal Müze, Tokyo.





12.78 Wangshiyuan bahçesi, Suzhu, Çin. 16. yüzyıl. Ming hanedanı

Ming döneminde sanatçının şiiri, eskisinden daha fazla hem görsel hem fikirsel açıdan sanat eserinin bütünleşmiş bir parçası olarak düşünüldü ve resim kadar kaligrafiye de dikkat edildi. Shen Zu, artık Yuan döneminin Ni Zan ve diğer beğenilen amatörlerini de içeren eski üstatlarını yakından incelemiş ve yetenekle taklit etmiş bir kişiydi. Ayrıca konunun durumuna göre tatbik ettiği çeşitli üsluplar de geliştirmiştir. *Dağın Tepesindeki Şair* için kalın fırça darbeleri, bitkileri tasvir etmek ve ana vurguları işaretlemek için çeşitli boylarda noktalar, farklı tonlarda zemine yaydığı mürekkeple birlikte rahat bir usul tatbik etmiştir. Daha ileri yaşlarında devlet hizmeti sınavlarında 28 defa başarısız olduktan ve Pekin akademisinde kısa süreliğine küçük bir vazifede çalıştıktan sonra resme başlayan Wen Zhengming (1407–1559) ile dostluk kurmuştu. Resme geç başlamasına rağmen Wen Zhengming, özellikle olgunluk döneminde hayatiyetin ve diğer şeylerin simgesi olan ardıç ağacı resminde, son derece kendine özgü bir üslup geliştirmişti. (**12.80**). Burada bir detayı gösterilen tomarda, ağaçlara "Yıldızların Sarayını kutsayan, Göklerin haşmetinin hizmetkârı kusursuz idoller, ebedi ruhlar" kelimeleriyle hitap eden bir yazı bulunur. Öte yandan Çin resminde yeni yeni beliren saf biçime karşı yoğun bir duygu ve kavrayış gücünü gösterir.

"Resim harika manzaralar bakımından dağlara ve sulara denk olamaz, ancak dağlar ve sular da fırça ve mürekkebin yarattığı harikalar bakımından resme denk değildir" diyen Dong Qichang (1555–1636) bilgin ressamlar arasında yaygın bir inancı özetle dile getirmiş ve sanatı doğanın doğrudan temsilinden ayırmaya eğilim göstermiştir. Geleneksel manzara resmi unsurları çekilip alınmış ve – duygulara hitap



12.79 YUKARIDA, Shen Zhu, *Dağın Tepesindeki Şair*, albüm yaprağı, 15. yüzyıl sonu. Ming hanedanı. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 38.7 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas (Satın alan: Nelson Vakfi).

12.80 KARŞIDA, Wen Zhengming, *Yedi Ardıç Ağacı*, el tomarı detayı, 1532. Ming hanedanı. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 28.3 cm. Honolulu Sanat Akademisi, Hawaii.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Dong Qichang'ın Resim Üzerine Görüşleri:

DOĞANIN İNCELENMESİ VE ESKİ ÜSTATLAR

Dong Qichang'ın kabarık miktardaki yazıları, (tarihsizdirler, ancak 1636'da öldükten kısa bir süre sonra yayımlanmışlardır) esas olarak tümü takip edilmesi gereken modeller bırakmış Song ve Yuan dönemlerinin edebi insanlarından oluşan manzara resmi ustalarının ilkelerini tesis etmeye adanmıştır. *"Birisi, herkesin kendi ekolünü kurması gerektiğini söylemiştir, fakat bu doğru değildir" diyerek, sırasıyla söğüt ağacı, çam ağacı ve yaşlı ağaçları resimlemekte mükemmele ulaşmış farklı sanatçıları zikretmiştir.*

Bunlar gelenekseldir ve değiştirilemez ve tadil edilseler bile orijinal kaynaklarından fazla ayrılamazlar... Dolayısıyla, ağaçların çiziminde eski ustaların en güzel noktaları birleştirilirse, ağaçlar tabiatıyla güzel ve doğal hale geleceklerdir. Günümüzde eski ustaları takip etmek isteyenler örnek olarak hizmet etmesi için onların ağaçlarından bir kopya cildi hazırlamalıdır.

Öte yandan kopyalamanın doğrudan gözlemle birleştirilmesi de gerekmekteydi:

Her sabah bulutların değişen etkileri gözlenmeli, resmedilmiş dağlardan pratik yapmak bırakılarak gerçek dağlarda yürüyüş yapılması için dışarı çıkılmalıdır. Garip ağaçlar görülürse, bunlar dört yanlarından zapt edilmelidir. Ağaçların resme girmeyen bir sol yanı ve giren bir sağ yanı vardır; ön ve arkalar için de durum aynı şekildedir. Bunlar etraflıca incelenmeli ve ruhu doğallıkla aktarılmalıdır ve bu amaçla biçim gereklidir. Biçim, kalp ve el karşılıklı etkileşim içinde olmalı ve tahayyül (ruhun sundukları) hakkında her şeyi unutmalıdır. O zaman ipek üzerinde de hayat bulan resimde gerçekten de ağaçlar olacaktır; kalabalıklaşmadan rahat, canlı ve zarif olacak, görüntüyü kesmeyecek, bir ailenin üyeleri gibi birbirlerine uyacaklardır.

Ayrıca manzaradaki diğer unsurlar hakkında tavsiyede bulunmuştur:

Resmedilmiş figürleri, çevrelerine bakmalı ve konuşmalıdırlar. Çiçekler ve meyveler rüzgârda hareket etmeli ve üzerlerine çiğ serpilmiş olmalıdır; kuşlar kanatlarını çırpmalı ve hayvanlar koşmalıdır. Gerçek şeylerden ruh alınmalıdır. Dağlar ve sular, ormanlar ve kaynaklar; saf, tek başlarına ve engin olmalıdır. Evler ve kulübeler derinliğe sahip olmalı ve (resmin içine doğru) küçülmelidirler. Köprüler ve tekneler gelen ve giden insanlarla beraber tasvir edilmelidir.

Bu detaylar şüphesiz doğanın incelenmesine dayanmalıydı, ancak kompozisyon ilkeleri eski ustalar tarafından tesis edilmiştir:

Eski ustalar büyük resimler oluşturduklarında, sadece üç veya dört geniş kısım yaparlar ve bu yolla kompozisyonu ortaya çıkarırlardı. Kompozisyon birçok incelikli bölüm içerirdi, ancak bunlar ana husus olan genel etkiye tabi kılınırlardı.

Başka bir bölümde genel geçerliliğe sahip bir konuyu dile getirmiştir:

Bir manzara resmedilirken, düzgün ayrılmasına ve birleştirilmesine dikkat edilmelidir; alan bırakma (parçaların dağıtılması) ana ilkedir. Kompozisyonun bütününün mesafelendirilmesi ve resmin parçalarının mesafelendirilmesi konusu vardır. Şayet bu anlaşılırsa, insan resim ilkelerinin yarısından fazlasını anlamış sayılır.

(Çev. O. Sirén, *Resim Sanatı Üzerine Çinlilerin Görüşleri*, Pekin *1936*)



12.81 Dong Qichang, *Berrak Bir Sonbahar Gününde Irmak ve Dağlar*, el tomarı detayı, 17. yüzyıl başları. Ming hanedanı. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 38.4 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Satın alan: J. H. Wade Fonu).

edebilecek atmosfer etkileri de dâhil – her şeyin dışarıda bırakıldığı anıtsal bir formatta yeniden düzenlenmiştir (**12.81**). En çok, kâğıdın arkadan görünebileceği kadar yüzeye ince sürülen, sadece az sayıda alanda yoğunluk kazanan fırça darbelerine önem verilmiştir. Yaratılan etki yalınlığı içinde ürkütücüdür. Ming döneminin başlıca ressamlarından sadece kendisi gerçek yani bilgin bir ressamdı ve çok önemli Törenler Kurulu başkanlığına yükselmiştir. Sınav sorumlusu olarak acımasızlığı, bir öğrenci isyanına yol açmış; köylülere karşı muamelesi, ayaklanmalarına ve evini yakmalarına sebep olmuştu. Sanata karşı tavrında da sürdürdüğü otoriterliğiyle, öykünülmesi gereken – tümü bilginlerden ve Güney Okulu adı verilen üslubun başlıca kişileri – Song, Yuan ve Ming döneminin birkaç ressamını ele alan etkili incelemeler yazmıştır. Sanat eserlerinin manevi niteliklerine yaptığı vurgu, sonraki Çin ressamlarının onu önemsemeyecekleri bir hükümde bulunmasına sebep olmuştur: "Eski ustaları inceleyenler ve bazı değişikliklere gitmeyenler bir çitle çevrili gibidirler. Kişi, modelleri çok yakından taklit ederse, çoğu zaman onlardan daha da uzaklaşır." Bu yolla kendi cesur özgünlüğünü – ve on yedinci yüzyıl sonlarının ve on sekizinci yüzyılın birkaç ressamının sergilediği daha da radikal bireyselliği – haklı çıkarmaktaydı (bkz. Bölüm 16).

JAPONYA – KAMAKURA'DAN EDO'YA

Moğolların Japonya'yı 1274'te ve 1281'de işgal çabaları boşa çıkarıldı ve bir yüzyıl kadar önce (bkz. s. 292) yaratılmış milli üslup, Kamakura dönemi boyunca yalıtılmışlık içinde gelişmeye devam etmiştir (1185–1333). Dini tasvirlerden çok dünyevi eserlerde belirgin – Çin'in Budist sanatından ikonografi bakımından alınmış – natüralizm eğilimi, özellikle Japonların daha önceleri öne çıkan ve şimdi de belki ata kültüyle bağlantı içinde gelişen, hem resim hem de heykeldeki portre sanatında hissedilmektedir (6.127).

Örneğin, asker beylerden Uesugi Shigefusa'nın heykeli, soyundan gelenler tarafından inşa ettirilmiş bir tapınakta korunmaktadır (**12.82**). Muntazam, ellerinin duruşunda simetriden sadece küçük bir sapmayla ön cepheden resmedilmiş, Japon feodal toplumundaki yerini belirten kraliyet kıyafetinin dalgalanan kumaşı içinde kaybolmuş bu portre; aslında öznenin ölümünden bir asır geçtikten sonra yontulmuş olsa bile yine de bir bireyin, yönetici sınıfın bir ferdine benzerliğini konuşturan portresidir. Aynı döneme ait benzer duruş ve kostümlerle aynı tören çubuğunu tutan – fakat her birinin özellikleri ve yüz ifadesi bireyselliğini koruyan – başka portre heykeller de vardır. Bu eserlerin gerçekçiliği, o dönemde aristokrasi arasında yaygın olan ayakları yere basan bir sanat zevkini yansıtmaktadır. Bu zevk, belki de daha çok Japonların cesur süsleme tasarımıyla birleştirdiği resimlerde ifadesini bulmaktadır.

Japonya'ya başlangıçta Budizmle birlikte Çin'den gelen tomarlar üzerine hikâye resimleme sanatı, romanların özellikle de Bayan Murasaki'nin ünlü *Genji Hikâyeleri* eserinin resimlendiği, on birinci yüzyıl civarında dünyevileşmişti. Bu tür resimler, Çin tarzında yapılanlardan ayrılabilmeleri için "Japon resimleri" olarak adlandırılmaktadır. Nadiren 38 santimden yüksek, genellikle de 9,1 metre uzunluğundaki bu tomarlar, çok sayıda sahne içerir; hem format (daha dar ve daha uzundurlar) hem üslup hem de konuları bakımından Çin panoramik manzara resimlerinden farklılık gösterirler. Dönemin bir Çin yazarının belirttiği gibi Japon ressamları "kendi ülkelerinin doğal objelerini, manzaralarını ve mahrem sahnelerini resmetmektedirler. Pigmentleri çok kalın tatbik etmekte, altın ve yeşim renkleri çok sık kullanmaktadırlar." Felsefi içerikten tamamen mahrum olmalarından üzüntü duyarak bu resim türünü, sadece "bir yöredeki yabancı bir ülkenin kaba ve ayrıksı kalmış, uygarlıktan uzak, tören ve edepten mahrum bir memleketin insanlarını ve âdetlerini gösterdiği için" takdir edebilmektedir.

Kyoto'da 1159'da patlak veren ve Kamakura'da diktatörlüğün kurulmasıyla sonuçlanan imparatorluk ailesinin farklı dalları arasındaki savaş gibi güncel olaylar, çeşitli *Yamato-e* tomarlarına kaydedilmiştir. Birbirini izleyen sahneler, parlak ve tezat teşkil eden renklerle tümü kâğıt üzerinde bir köşeden diğerine daralan yapıya sahip kuşbakışı açıyla resimlenmiş ve bazen de açılarak – *Yamato-e*'nin bir özelliği – iç mekânları göstermektedir. Durumla ilgili detayların, özellikle askeri



Japonya.

kıyafetlerin ve hızlı enerjik eylemlerin anlatılması üzerinde durulmakta, bu da gözü heyecanla bir fırtınalı sahneden diğerine sürüklemektedir (**12.83**). Bir arbede içinde öküzler dönen tekerlekleriyle arabaları çekmekte, atlar dörtnala gitmekte, koşan askerler kılıçlarını tokuşturmakta ve uzun yaylarını çekmektedirler. Her şeye rağmen sahne, sağdan sola doğru daimi bir hareketi ifade eden büyük bir anlatım kabiliyeti ve dengeli süsleme unsurlarıyla oluşturulmuştur. Japon üst sınıflarının, dönemin Avrupa şövalyeliğiyle paylaştığı savaş meydanı heyecanı ve askeri debdebe merakını yücelten bu tomarlar, aynı dönemde yaşamış Çin bilgin ressamlarının dalgın hülyalarından çok uzaktır

12.82 Anonim, *Uesugi Shigefusa*, 14. yüzyıl, Kamakura dönemi. Boyalı ahşap, yüksekliği 70 cm. Meigetsuin, Kamakura, Kanagawa Vilayeti, Japonya.





12.83 Anonim, *Sanjo Sarayına Gece Baskını Tasviri*, Heiji Dönemi Olaylarının Resimli Tomarlarından detay, 13. yüzyılın ikinci yarısı. Kamakura dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep ve renkler, 41.3 cm yüksekliğinde. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Fenollosa-Weld Koleksiyonu).

(6.106). Bununla beraber, Kamakura döneminin sonlanmasından önce Çin resminin etkisi kendisini tekrar belli edecektir.

Japonların Çin'e yönelik tutumları birçok bakımdan Avrupalıların antik Yunan ve Roma'ya karşı tutumlarına benzemektedir. Çin'in hem dünyevi hem de dini edebiyatı, Avrupa'da Latin edebiyatına gösterilen itibara sahipti ve Çin sanatı da elbette yaşayan dönemin bir kültürünün ürünü olmasına rağmen bir tür Klasik statüsü taşırdı (Japonlar Çin sanatındaki değişimlere, Avrupalıların on beşinci yüzyıldan itibaren antikitenin farklı veçhelerini keşfettikçe verdikleri tepkiye benzer bir tepki vermişlerdir). Bazı Japon sanatçıları doğrudan kopyalamayla yetinmişlerdir. Ancak birçokları *Yamato-e*'nin Çin resminden ayrıldığı kadar farklılık gösteren yorumlar üretmişlerdir. Esasen Budizmin Japon biçimlerinin Şinto inançları ve uygulamalarıyla beraber varoluşu gibi aralarında bazı etkileşimlerle birlikte iki farklı üslup beraberce tatbik edilmiştir. Çin sanatının etkisi de Han Budizminin ilham verdiği resimlerde en güçlü şeklindedir (bkz. 271–72).

Zen Budizminin Etkisi

Han tarikatı, Japonya'da Kamakura döneminin ilk zamanlarına kadar pek etkili olmamış; daha sonra Çin'e seyahat eden iki Japon keşişin önderliğinde bir kitleyi aniden etkilemeye başlamıştır. Söylenenlere göre Hint kökenli olmasına rağmen Han, altıncı yüzyıldan itibaren Taocu doğa düşüncelerinden güçlü biçimde etkilenerek belirgin bir Çin Budizmi şekli geliştirmişti. Japonya'daki ilk manastırlar, doğrudan Çin prototiplerinden taklit edilerek inşa edilmiş ve bazılarının başında da Çinli başkeşişler bulunmaktaydı. Bununla beraber, o dönemde Japonların kendilerine özgü buldukları birçok özelliği barındırdığı için kısa zaman sonra Zen adıyla (Han kelimesinin Japonca telaffuzu) benimsendi ve uygarlıklarının bütünleşmiş bir parçası haline gelerek, bu niteliğini günümüze kadar korudu. Tamamen asimile edilmesinin sebebi, belki de aynı şekilde etik, dogma, kutsal yazılar ve ibadet ikonalarına sahip bulunmayan Şinto dinine yakınlığıydı. Ayrıca Zen, on üçüncü yüzyıl başlarında ülkeye Şogunların idaresinde hâkim olmaya başlayan yeni bir toplumsal sınıfa özellikle hitap etmekteydi.

Dogmalardan uzak, sistematik olmayan, mantık karşıtı, içgüdüsel, dinsizlik noktasına kadar teoloji dışı Zen Budizmi, imparatorluk sarayının kadınsı tören hayatından hiç hoşlanmayan ve Mahayancı Budizmin esrarlı törenleri ve gizemli öğretileri için vakti olmayan *daimyo* ve *samuray* (Avrupa anlamında baronlar ve şövalyeler) sınıflarına doğrudan hitap etmiştir. Kişinin kendisini tanıması ve bencilliğe karşı mücadelesini kuvvetlendirmek için zorlu bir pratik disiplin sağlamaktaydı. Tensel zevklere ilgisizliği, azla yetinen basit bir hayatı ve fiziki acıyı yüceltmekteydi. Kitabi öğrenim, makul tartışma ve felsefe değersiz görülmekteydi. Zen ustaları, öğrencilerinin zihinlerini nihai gerçeği, "şeyleri olduğu gibi" doğrudan görmeleri için açana kadar sonuçsuz söylemlerin paradokslarıyla – *koan* yani problemlerle – karıştırarak eğitim vermekteydiler. Zen Budizmi kendisini en büyük düşman olarak gördüğünden savaş, sadece düşmanla değil insanın kendi kendisiyle de giriştiği korkularla bastırılamayacak bir ölüm kalım mücadelesi olarak görülebilirdi.

Zen belki de en iyi şekilde zihin ve bedenin ömür boyu süren bir eğitimi şeklinde anlaşılabilir. Büyük manastırlar gerçekten de sadece hevesli keşişler için değil, aynı zamanda *samuray*'ların oğulları için de eğitim kurumlarıydı.

Çin usulü aksiyal planlı ve mezhebin sert disiplinli yüzünü ifade eden manastır binaları arasında en itibarlı yer, tapınak veya tasvirlerin saklandığı binaya değil; odak noktasının bir Buda heykeli yerine başkeşişin oturarak eğitim verdiği yüksek bir platformun üstündeki tahtının bulunduğu konferans salonuna ayrılırdı. Fiili olarak tek Zen heykelleri çoğu zaman manastır kurucusu seçkin hocaların portreleridir ve karıştırılması mümkün olamayacak Japon nitelikleri taşırlar.

Bu tür heykellere özel bir Japonca kelime olan *chinso* denilmektedir. Muji Ichien'in (1226-1312) muhtemelen ölümünden hemen sonra yontulmuş heykeli (Japon heykellerinin çoğunluğu ölümden sonra yapılırdı) "ne eksik ne fazla" gerçekçi nitelemenin büyüleyici bir başarısıdır (**12.84**). Rahat bir poz almış, tarikatının sade kıyafetini giymiş ve elinde gereksiz düşünceleri savuşturmak için bir sineklik tutmaktadır. İnsanlığın vaziyetini kabullenmiş ve öğrencilerine son mesajında kısa bir şiir bırakmış yaşlı hocanın olduğu gibi yapılmış bir portresidir: "Bir martı deniz üzerinde süzülüyor/Seksen yedi yıllık bir ömür/Rüzgâr durgun, dalgalar hareketsiz/eski zamanların sükûnetinde."

On beşinci yüzyıla gelindiğinde Zen manastırları Japonya'da ana kültür merkezleri haline gelmişlerdi. Bu dönemde son kez Çin'le ilişkiler yakındı. Keşişler Çince okuyor ve doğa şiirleri yazıyorlardı. Ayrıca fiziki dünyanın bariyerlerini aşarak nihai gerçekliğe ulaşmanın bir vasıtası olarak Çin tarzı mürekkep resimlerine hayranlık duyuyor

12.84 Anonim, *Muji Ichien*, yak. 1312. Çok Renkli Ahşap, 79.4 cm yüksekliğinde. Chomoji, Aichi Vilayeti.





12.85 Sesshu, *Kış Manzarası*, yak. 1495. Muromachi dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep ve mat renk, 45×27cm. Ulusal Müze, Tokyo.

ve kendileri de tatbik ediyorlardı. Bir Zen ilkesi "çok renk, görüşü karartır" demektedir. Bu topluluklar, üslubun iki kurucusu ve Japonya'da kendi memleketlerinden daha çok itibar gören Muqi ile Liang Kai tarafından yapılmış Li Bai'nin hayali portresi dâhil en güzel erken Çin resimlerinden bazılarını hâlâ muhafaza etmektedirler (6.102, 6.103). Mürekkep resminin büyük Japon üstadı Sesshu (1420– 1506) Zen manastırlarında eğitim almış ve bir *gaso* yani din görevlisi-ressam olmuştu. Böyle bir mesleki unvanın varlığı bile Zen Budistleri tarafından resme verilen önemi belirtmektedir. Sesshu 1467–9 yıllarında Çin'de seyahat ederek kendisine her zaman ilham vermiş tabiat manzaralarını ve Çin sanatını incelemiştir. Fakat *Kış Manzarası*'nın gösterdiği gibi eserlerinde herhangi bir taklit unsuru mevcut değildir (**12.85**). Çin resminin özenli fırça işleri ve yumuşak atmosfer etkileri yerine onun manzaraları, cesur ve çentikli düz tasarımlar üzerine inşa edilmiştir. Çin manzara resminin geleneksel unsurları olan kıvrımlı ağaçlar, kayalar, uzaklardaki sarp uçurumlar, bayırlar, bir tapınak ve ona doğru tırmanan



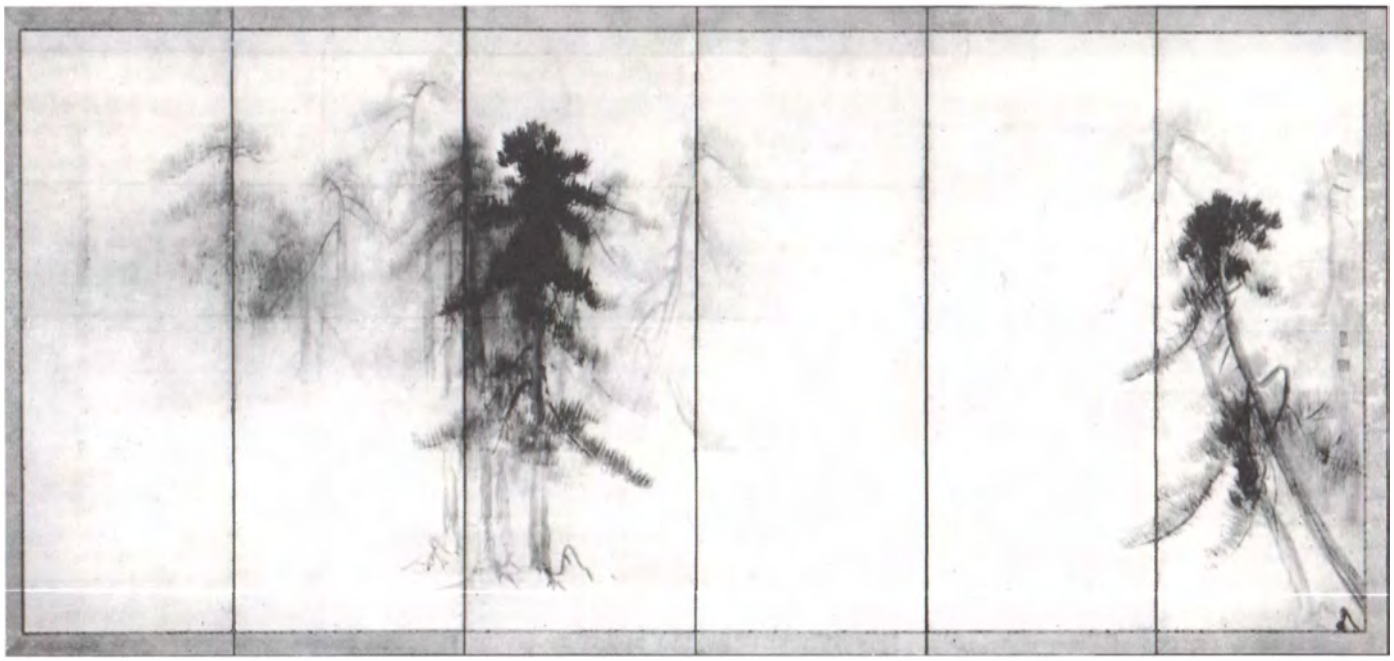
12.86 Kano Masanobu, *Nilüfere Hayranlık Duyan Chou Mao-shu*, yak. 1500. Muromachi dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep ve mat boya, 89.9× 32 cm.Ulusal Müze, Tokyo.

küçük insan figürü; sanki soğuk, her yeri düzleştiren bir ışık patlaması altında aniden ortaya çıkmış gibi yansıtılır – transandantal Zen deneyimlerinin zihni spazmlarına karşılık gelen ani bir görüntü gibidir.

Mürekkep resmi, aralarında altı kuşak süren bir ressam ailesinin kurucusu Kano Masanobu (1434– 1530)'nun da bulunduğu Zen ile daha az ilişkili sanatçılar tarafından da tatbik edilmiştir. Bu aile, Japon sanat tarihinde öncü bir rol oynamış hanedanlardan birisini oluşturmaktadır. Çinli filozof Chou Mao-shu'nun göldeki bir kayıktan nilüferlere hayranlıkla bakışına ilişkin huzurlu manzarası, Zen'in doğa ve erdem sevgisinin bir örneğini oluşturur. Öte yandan resim, edebi ve ahlaki içeriği kadar abartısız dekoratif etkisine de özen gösterilerek resmedilmiştir (**12.86**). Bu, *toko-no-ma* yani resim nişinin kullanıma girmesiyle birlikte on beşinci yüzyıldan itibaren giderek beğeni kazanan ve hâlâ Japon iç mekânlarının ortak bir niteliğini koruyan şekliyle asılı bir tomardır. Paravanlar ayrıca tek renkli olarak mürekkeple de resimlenmiştir. Hasegawa Tohaku (1539–1610) tarafından yapılmış bir çift çam ağacı, Sesshu dâhil Zen ustaları tarafından kullanılan mürekkep yayma tekniğini, Japon asimetrik tasarımının cesareti ve yalınlığını sınırına kadar zorlayan bir kompoziyonda kullanmıştır. (**12.87**).

Bu tür seçkin ve narin etkiler, daha çok kalın çizgiler, parlak palet renkleri ve bol miktarda altınla boyanan paravanlarda çok alışılmış değildi. Resimli paravanlar ve sürgülü panolar, *samuray* yani feodal beylerin günümüze kadar gelen kalelerinde de görülebileceği üzere dönemin yalın, çıplak ve hiç mobilyası olmayan odalarını canlandırmak için kullanılmaktaydı. Neredeyse daimi bir iç savaşın yaşandığı Muromachi döneminden (1334–1573) sonra, zarafeti kuvvetle birleştirmek için kaleler inşa edildi ve bunların yerleri bazen savunma amaçları kadar sundukları manzaralar nedeniyle de seçildi. Himeji'de muazzam taş tahkimatların üstüne beyaz alçı sıvalı beş katlı ahşap bir yapı bindirilmiştir. Yapının köşelerinde kalkan duvarları ve saçaklarıyla karmaşık düzenlemesi, nereyse ağırlıksız bir görünüm kazanmasını sağlamaktadır (**12.88**). Temelin yüksek tutulmasını, on altıncı yüzyıl ortalarında Avrupa'dan gelen ateşli silahlar gerekli kılmıştır. Japonya'da sivil binalarda alışılmış olan tek katlı düzenden ayrılınması ise yine Batı etkisine bağlanabilir. Buna karşılık, yedi katı geçen ve yatay olarak birleşik bir çerçeve dâhilinde birbirine kilitlenen muazzam ağaç gövdeleriyle *pagoda*'lara benzeyen depreme dayanıklı inşaat tekniği Japonya'ya özgüdür.

Diğer taraftan Budist tarikatlarının mimarisinde on üçüncü yüzyıldan sonra meydana gelen başlıca değişim, geleneksel formların daha da zenginleştirilmesi yönündeydi. İç savaşlarda yıkılan birçok tapınak tekrar inşa edilmiştir. Örneğin Nara, Todaiji'deki büyük ve etkileyici Daibutsuden yani "Büyük Buda Konağı" 1708'de bir miktar küçültülerek ikinci defa inşa edilmiş, diğer taraftan ön cephesinin ortasındaki pencerenin üzerine kavisli bir "alınlık" eklenmiştir (6.118).



12.87 Hasegawa Tohaku, *Çam Ağaçları*, 1539-1610. Momoyama dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği1.55 m. Ulusal Müze, Tokyo.

Büyük Zen manastırlarının ana binalarının tekrar inşasında daha katı bir muhafazakârlık gözetilmiş ve Çinli öncüllerinin üslubu ve aksiyal planları korunmuştur. Ancak yaşam alanlarının yanı sıra Kyoto etrafında çok sayıda örneği bulunan daha küçük Zen kurumları, basit evler gibi dışarıdan sade görünmekteydi (gerçi iç mekânları çoğu zaman güzel resimlenmiş sürgü paravanlara sahiptiler). Bunların bazen – tırmıkla dikkatle düzenlenmiş çakıl taşları üzerine düzensizce yerleştirilmiş taşlarla oluşturulmuş – bahçelere bakan genel düzene uygun olmadan planlanmış odaları vardı.

Zen, Çin'le ilişkilerin sınırlı olduğu daha sakin Edo döneminin (1615–1867) barışçıl ikliminde, Japon yaşam tarzı üzerindeki etkisini muhafaza etmiştir. (Edo ismini 1868'de Tokyo adı verilen başkentten almaktaydı.)

12.88 Himeji Şatosu, Hyogo Vilayeti, Japonya, 1601-13. Momoyama dönemi.



BAĞLAM

Namban Paravanları:

JAPONLARIN AVRUPALILARLA TANIŞMASI

Avrupalıların on altıncı yüzyıl ortalarında Japonya'ya gelişleri, Japon ressamlar tarafından geleneksel biçimli fakat Zen ustaları tarafından geliştirilmiş üsluptan (12.87) tamamen farklı paravanlara kaydedilmiştir. Milli *Yamato-e* paletinin (bkz. s. 556) parlak ve berrak renkleri ve bol miktarda altın varakla büyük kalyonların ve Afrikalılar dâhil hayat dolu kalabalık figürlerin anlatı sahnelerini boydan boya resimlemektedirler (**12.90**). Tüm bunlar, karakteristik hareketlerine ve kıyafet ve fiziki görünüşün ayrıntılarına yakın bir dikkat gösterilerek yansıtılmıştır. Fakat Zen ile dönemin diğer sanatçılarının eserlerinde ayrıldıkları nokta, sadece mesafeli ve gerçekçi tasvir tarzı değildir. Asya'da başka herhangi bir yerde oluşmayan bir kültür olgusunu kayda geçirmektedirler: Japonlara özgü yabancı kültürlere ve yeniliğe duyulan merak ve hayranlık.

Japonya'ya ayak basan ilk Avrupalılar Portekizlilerdi – bazı batan gemilerden 1541'de kurtulan gemicileri, iki yıl sonra bir ticaret seferi izledi. Güneyden geldikleri için kendilerine Japon kozmolojisine göre *Namban* yani güney barbarları adı verildi. O dönemde ülke *daimyo* yani feodal baronlar arasındaki Muramachi dönemini sona erdiren savaşlara gömülmüştü (bkz. s. 560). Dolayısıyla tüccarlar o zamana dek Japonya'da bilinmeyen ateşli silahlar için iyi bir pazar yakaladılar. Cizvit Francesco Xavier 1549'da beraberindeki üç kişiyle birlikte Portekiz kralının temsilcisi olarak gemiden indi ve Kyoto'daki imparatorluk sarayında iyi karşılandı. Kendisine, vaaz verme ve Çin'den çok daha fazla başarı kazanacak bir Hıristiyan misyonu kurma izni verildi. Cizvitler, Çin'den ve Çinli olan her şeyden uzak durmalarını cazip bulan ve belki de misyonerlerin beraberindeki tüccarlardan silah alma arzusu içindeki feodal üst sınıf üyeleri, Hıristiyanlığa döndürmeye çalıştılar. Kısa süre sonra gelen İspanyol Fransiskenleri de İncil'i kitlelere açıklamaya başladılar. Hıristiyanlığı 1582 yılında 150.000 kişi kabul etmişti ve bu sayı hâlâ artmaktaydı. Budizmin binyıl önce yaptığı gibi Hıristiyanlığın da kök salacağı kısa bir zaman sonra görüldü (bkz. s. 279).

Misyonerler ve tüccarlar, Japonya'da daha önce hiç görülmemiş mobilya türlerini getirdiler. Japonlar da bunları kopya edip yakın zamanda Kore'den gelen bir kakma işiyle süslediler. Sedef ve varakla işlenerek lake ile kaplanmış ahşap bir rahle, en güzel parçalardan biridir (**12.89**). Cizvit amblemleri – çarmıhın haçı ve çivilerinin IHS harfleri – geometrik motiflerle çevrelenmiştir. Ayağında Japon dekoratif sanatının tipik çiçekleri vardır.

Hıristiyanlığın Japonya'da yayılmasına, Avrupalıların silahlarıyla 1567'de kontrolü ele geçiren ve Hıristiyanları – zengin ve etkili Budist cemaatlerine karşı ağırlık ve Avrupa ile ticarette – aracı olarak kullanan General Oda Nobunaga da yardım etmekteydi. Ancak general 1582'de suikasta uğrayarak öldürüldü ve yerine gelen güçlü ve kural tanımaz Toyotomi Hideyoshi misyonerlerden giderek kuşku duymaya başladı. Hıristiyanlar Asya'nın başka yerlerinde ve Filipin Adalarında koloniler kurmuş olan Portekiz ve İspanya krallarının koruması altındaydı. General 1587'de dış ticaretin kazançlarını yitirmeden bu dini hareketi denetim altına almak isteyerek Avrupalı rahipleri sınır dışı eden bir kararname yayımladı. Ancak İspanyol Fransiskenleri ülkenin alt sınıflarında misyonerlik faaliyetlerini sürdürdü. 1597'de bunlardan yedisi ile on dokuz Japon Hıristiyan, Nagasaki'de çarmıha gerildi. Bu, yerli Hıristiyanlardan sadece birkaçı hayatta bırakılana kadar sürdürülen baskı kampanyalarının ilkini teşkil etti. Bu arada, Nagasaki Körfezindeki bir adaya kapatılan Protestan Hollandalı tüccarlar dışında tüm yabancılar ülkeden kovuldu.

Hideyoshi, birçok asker gibi Zen çay seremonilerine düşkün bir kişiydi (bkz. s. 564). Ayrıca resmi ideoloji olarak Konfüçyüsçülüğü canlandırarak ülkeyi birleştirmenin peşindeydi. Bir mektubunda 1591 yılında "Hükümdar ile vekil, ebeveyn ile çocuk ve eş arasındaki ilişkilerimizin temeli şimdi maalesef Hıristiyanlık tarafından baltalanmaktadır" diye yazmıştı. İlginç bir rastlantıyla aynı yıl şatolarından biri için kayıtlı en eski *Namban byobu* yani Avrupalıların resimlendiği paravanlardan birini sipariş etmişti. "Güneyli barbarlar" onu öylesine eğlendirmekte, belki de hatta etkilemekteydi ki, o ve maiyeti bazen Portekiz modasına göre şapkalar, pelerinler ve bol pantolonlar giyerlerdi. Diğer Japonlar da aynı şekilde, Avrupalıların Oryantalizmine karşılık gelen Oksidentalizm zevkine karşı koyamamaktaydı.

Çünkü bu *Namban* paravanları Hasegawa Tohaku'nun Zen paravanları gibi dini-felsefi herhangi bir mânâ taşımadan sırf süsleme amacıyla yapılmışlardır. Genellikle Nagasaki

12.89 Rahle, 16. yüzyıl sonları. Siyah lake, altın ve gümüşle süslenmiş, sedef kakmalı ahşap, 35.8×34×46 cm. Tokyo Ulusal Müzesi.





12.90 Kanô Naizen, *Portekizlilerin Gelişi*, altı kanatlı bir paravanın iki kanadı, 1593. Kâğıt üzerine altın varak ve boya, tümü 1.55× 3.63 m. Kobe Shiritsu Namban Bijutsukan, Kobe, Japonya.

limanında yerinde yapılan eskizlerden resmedilmişlerdir. Nagasaki'de 1593'te eskizlerini yapmış olan Kanô Naizen (1570–1616)'in paravanında da durum böyledir (12.90). Grotesk çehreler, cafcaflı kıyafetler ve barbarların gayrimedeni hal ve tavırları; tavizsiz bir şekilde ve kuşkusuz Japonları çok keyiflendirerek kaydedilmiştir. Hıristiyanlığın Japonya'da yasaklanmasından sonra bu paravanların resmedilmesine yıllarca devam edilmiştir.



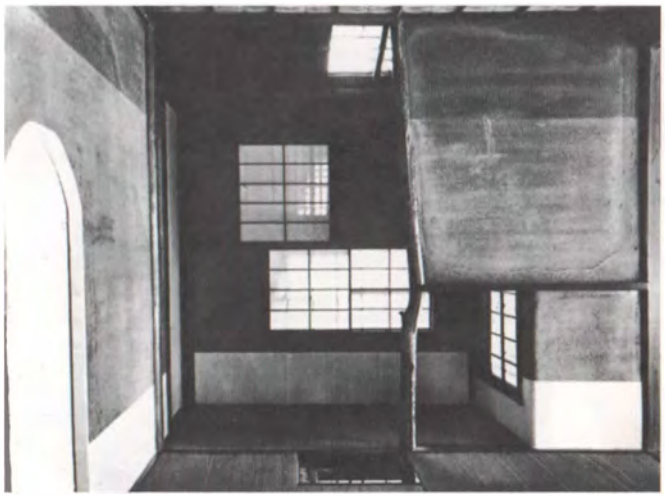
12.91 Tawayara Sotatsu, *Zen Din Görevlisi Choka*, 1643 öncesi. Edo dönemi kâğıt üzerine mürekkep, 96× 38.8 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Norman O. Stone ve Ella A. Stone Vakfi).

Bu dönemde Zen konularına ilişkin resimlerde yeni bir süsleme unsuru belirmiştir. Tawayara Sotatsu (d. 1643)'nun keşiş Choka'nın bir ağaç üstünde düşüncelere dalışına ilişkin asılı tomarı son derece açıklayıcıdır (**12.91**). Tarikatın büyüklerinin ve üstatlarının karakter kazandırılmış ve bazen de karikatürize edilmiş tasvirleri, kökenlerini Çin'de bulan Zen sanatının olağan konularıdır. Sotatsu'nun kaynağı, esasen ağacın bütününü gösteren ve keşişi işaretleyen çok daha eski bir Çin ağaç baskısıdır. Ancak figürü çok daha yumuşak bir dokunuşla dönüştürmüş, ağacın gövdesini zar zor görünür şekilde belirtip, geri kalanını izleyenin hayal gücüne bırakmıştır. Akıcı, zarif fırça işi cesur bir asimetrinin dekoratif imkânları, derinlemesine anlaşılarak tatbik edilmiştir. Sotatsu keşiş değil, profesyonel bir sanatçıydı. Yapraklarını, arkasından görünen altın sarısı zemin üzerine resimlediği papatyalar, bir sanat eserinin, Zen doğa duygusuyla nasıl kaynaştırılıp canlılık kazandırılabileceğini açığa vurmaktadır (**12.92**).

Halktan kişiler arasında Zen idealleri en göze çarpan şekilde, törensellikten uzak veya diyelim ki sıradan biçimsellikten uzak, bozulmaya uğramamış sofistike terbiyesi ve yapay doğallığıyla çay seremonisinde vurgulanır. Budizmle birlikte Çin'den gelen çay içme âdeti Zen manastırlarında sosyal hayatın bir parçasıydı. On altıncı yüzyıl sonlarında bu âdet için ayrılan özel odalar bir tarz veya denebilir ki kurgulanmış bir tarz dışılık kazanmaya başladı. Bu odalar kabaca işlenmiş doğal malzemeler, soyulmuş ağaç gövdeleri, bambu ve kamış kullanılarak inşa edilmekte; kare bir planla – fakat insanı gelişigüzel demeye yöneltecek kadar –düzensiz yerleştirilmiş pencerelerle tasarlanmaktaydı (**12.93**). Bu ruhu şehirlerde yakalamak için; doğal ve yosunlu taşları, yere düşmüş yapraklarıyla görünüşte bakımsız bahçelerle

12.92 Tawayara Sotatsu Ekolü, *Papatyalar*, detay, 1643 öncesi. Edo dönemi. Kâğıt üzerine mürekkep, boya ve varak, yüksekliği 1.5 m. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Bayan W. Scott Fitz'in armağanı).





12.93 Çay seremonisi odaları, Daitokuji manastırı, Kyoto, Japonya, yak. 1573-1615. Monoyama dönemi.



12.94 Oribe işi tabak, 17. yüzyıl. Edo dönemi. Yeşil ve saydam sırlanmış taş işçiliği, kahverengi zeminde batık tekerlek dekorlu, çapı 20.3 cm. Seattle Sanat Müzesi (Eugene Fuller Hatıra Koleksiyonu).

çevrili küçük saz damlı çayhane, sarayların ve yüksek sınıf ailelerin evlerinde kurulmaya başlandı. Buralarda hem lezzet hakemi hem de davranışlara göz kulak olan bir çay ustasının gözetiminde seçilmiş bir grup; çay içmek ve şiirleri, resimleri ve çiçek düzenlemelerini tartışarak zevk almak için dingin bir ahenk içinde toplanırdı. Kullanılan kaplar başlangıçta kaba çömlekler ve Çin'den ithal edilen köylü çanaklarıydı. Ancak zamanla sırf bu amaçla, Japonya'da yapılan biçimleri değişken, yüzeyleri düzensiz ve görünüşte sanattan mahrum, doğaçlama süslemeleri olan parçalar üretildi (**12.94**). Bu parçalar mantıksal analizi kabul etmeyen bir estetiğe göre tasarlanmış biçimleri, dokuları ve ağırlıklarıyla beğenilmekteydi ve hâlâ da beğenilmektedirler. Sanat alanında Japon tutumunu Çin'den ayıran asimetri, düzensizlik ve arızi etkilere verilen değer; bu küçük kaplar ve çanaklarda çok açık bir şekilde yansımıştır.



12.95 Yazı kutusu, 17. yüzyıl. Edo dönemi. Ahşap üzerine siyah lake, altın boya, kalay ve kurşun kakmalı, 21.6×23.2 cm. Seattle Sanat Müzesi (Bayan Donald E. Frederick'in armağanıdır).

Çay seremonisinin meraklıları bunun yanında altın varaklı ve metal kakmalı lake kutular gibi en seçkin sanat ve zanaatkârlık eserlerini takdir edebilen kişilerdi.(**12.95**).

Buna benzer ancak o kadar aşırıya gitmeyen sadelikten ve sıradan biçimsellikten alınan zevk, on yedinci yüzyıl Japon mimarisinin en güzel örneği olan imparatorluk ailesinden bir prens için Kyoto'da inşa edilmiş Katsura Sarayını etkilemiştir (**12.96**). Bu, asimetrik, anıtsallıktan tamamen uzak bir planla inşa edilmiş tek katlı bir binadır (**12.97**). Birbirine açılan bir dizi odanın ölçüleri değişmektedir. Ancak tümü 180'e 90 santimlik hasırlardan alınan, farklı odaları ahenkli bir mekân akışı içinde birleştiren bir örneğe göre oranlanmışlardır.

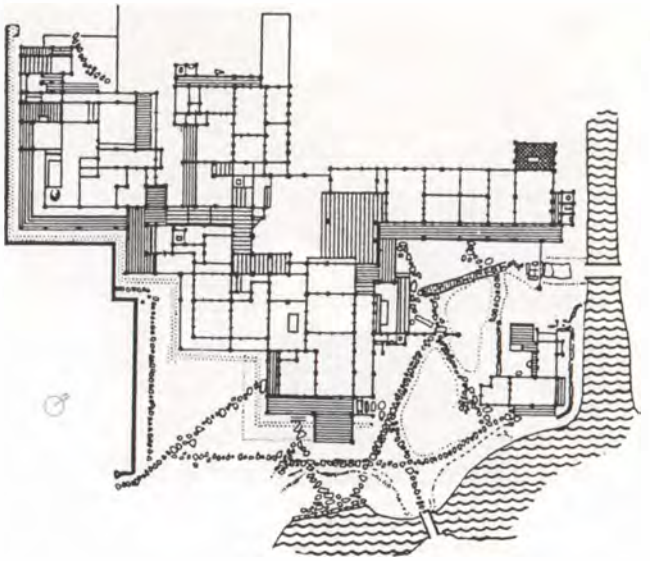
12.96 Katsura Sarayı, Kyoto, Japonya, 17. yüzyıl. Edo dönemi.



Düz hatlardan dikkatle kaçınılan bahçe düzenine kıyasla dış cephe düz hatlıdır. İçeride gözetilen örnek, çatının kalkan duvarlarına benzer şekilde asimetrik ilişki içindeki pencerelerin oranlarını belirlemektedir. Her bakış açısından – Avrupa veya Çin anlamında ana cephe mevcut değildir – yataylar ve dikeyler, doluluklar ve boşluklar, çizgisel ve uzamsallıklar arasında çok ince bir denge korunur. Dekorasyon, bazıları sürgülü pano şeklinde ve geri çekildiklerinde odaları birleştiren iç duvarlarla sınırlıdır. Hem içeride hem dışarıda ağaç oymalar gayet düzgün yapılmış, istenilen titiz işçilik ölçülerine uymakta, yakındaki çayhanenin kırsallığı ile de uyum sağlamaktadır.

Edo döneminin merkezi hükümetinin Japonya'ya getirdiği barış, ticareti ve zengin bir tüccar sınıfının gelişmesini teşvik etti. Dünyevi sanatlar bu şartlar altında hiç görülmemiş şekilde serpildi. Evlerin iç mekânları için resimli paravanlar yüksek miktarlarda üretildi ve bunların bazıları saf dekoratif sanatların en güzel örnekleri arasındadır. Döneminin önde gelen ressamlarından Ogata Korin (1658–1716) tarafından yapılmış bir çift, hem soyut örüntüleme hem de natüralist tasvir ustalığını yansıtmaktadır (**12.98**). Kasımpatıların kibarca sallanan gövdelerini katı bir çizgiselliğe sahip panolar ve ırmağın şematik resmedilişi dengelemekte ve ikili, üçlü ve dörtlü halde gruplanmış çiçekleri, şiirsel bir ritim yaratmaktadır. Renkler azur mavisi, zümrüt yeşili, yeşim taşı yeşili, altın ve – çiçekler için rölyefli modellenmiş – saf beyazla sınırlıdır. Bu tür paravanlar elbette lüks ürünlerdi, ancak zenginlik görüntüsü vermelerinin önüne geçilmiştir. Biçimlerinde, üsluplarında ve konularında esas olarak Japon karakteri gösterirler.

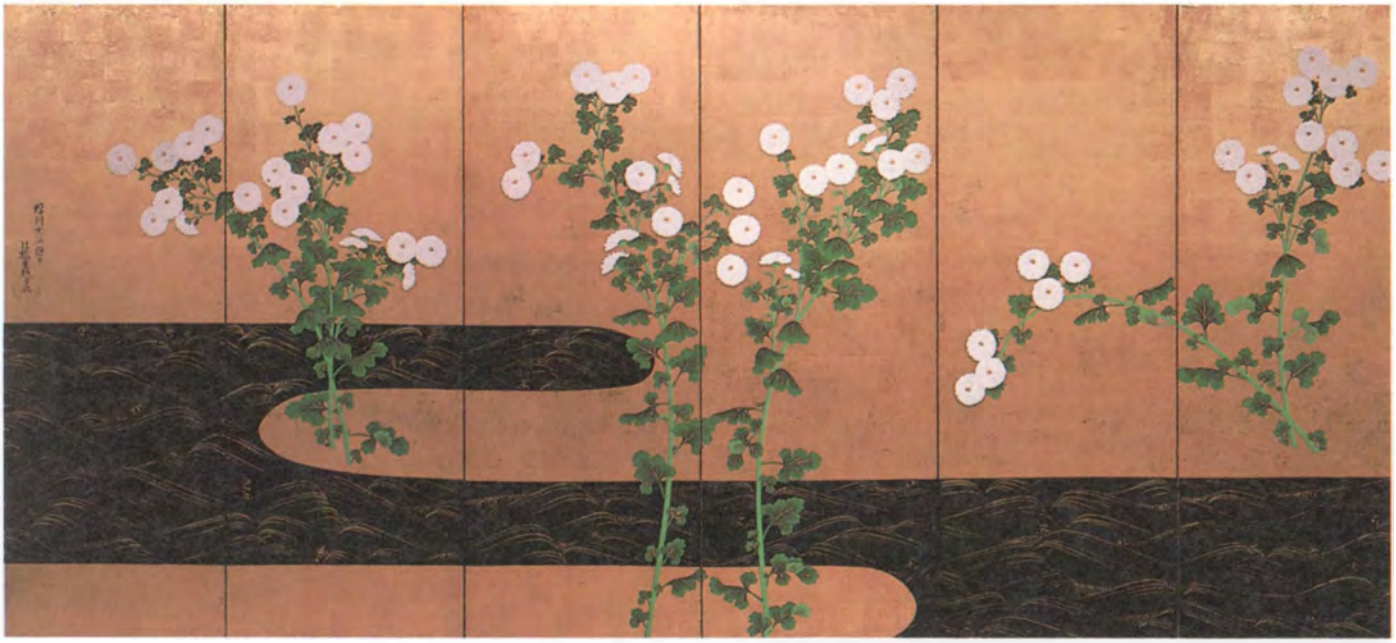
Bu resim üslubunun bütünlüğü, Edo dönemi boyunca devletin tutuculuğu ve yalıtımcı siyasetiyle korunmuştur.



12.97 Katsura sarayının planı.

Japonya 1638'de kendisini, ülkeye ilk defa 1542'de gelen Portekizli tüccarların kovulmasıyla dünyanın geri kalanından koparmış, Aziz Francesco Xavier tarafından getirilen Hıristiyanlık da yasaklanmıştır. Bu tarihten sonra ticaret, gözetim altında tutulan ve Nagasaki limanındaki bir adadan öteye geçmelerine izin verilmeyen Hollandalılar aracılığıyla yürütülmüştür. Büyük ölçüde lake işleri ve porselenden oluşan ihracat, yabancı pazarlar için özel tasarlanmış ve bu nedenle Avrupalılar Japon sanatı hakkında, Çin sanatına benzer nedenlerle uzun süre çok yanıltıcı ve yanlı bir izlenime sahip olmuşlardır.

12.98 Ogata Korin, *Irmak Kenarındaki Kasımpatılar*, yak. 1700. Edo dönemi. Kâğıt üzerine boya ve altın varak, yüksekliği 1.7 m. Cleveland Sanat Müzesi (Hanna Fonu armağanı).





ON ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Avrupa'da On Yedinci Yüzyıl

On yedinci yüzyıl tarihinin en çarpıcı olayı – İspanya'nın gerilemesi ve Almanya'yı harabeye çevirip Kutsal Roma İmparatorluğunun otoritesini yıkan Otuz Yıl Savaşıyla (1618-48) aynı döneme rastlayan – Felemenk Cumhuriyetinin yükselişidir. İspanya'nın hükümranlığına karşı isyan eden Hollanda ve Felemenk'in diğer altı eyaleti, kazandıkları bağımsızlıkla (1579–1609) Avrupa ülkeleri arasında en zengin ve kıyasen en hoşgörülü devlet haline gelmişti. Ülkenin refahı, iç piyasada ve dünya çapında yürütülen deniz ticaretinde serbest teşebbüse dayanmaktaydı. Parlamenter hükümet ilkesinin giderek kabul gördüğü İngiltere'de de durum böyleydi. Tüm Avrupa'da özellikle de kuzeyde, en başta astronomi ve matematikte büyük ilerlemelerin kaydedildiği bilimsel düşünce açısından yerleşik otoriteye karşı bir başkaldırı mevcuttu. Francis Bacon (1561–1626) tarafından yüzyıl başında öne sürülmüş olan fizik bilimlerinde deneysel ve tümevarımcı yaklaşım, yüzyıl sonunda büyük ölçüde kabul gördü. Her şeyin ötesinde René Descartes (1596–1650) *Yöntem Üzerine Konuşma* (1637) adlı eseriyle yeni bir bilgi teorisi getirmiş; Batı felsefesini, iki bin yıllık Platon ve Aristoteles'e bağlılığından kurtararak özgürlüğüne kavuşturmuştu. Descartes'ın aşırı kuşkuculuk anlamındaki bu teorisi, sistematik bir şüphe süreci vasıtasıyla ünlü "Düşünüyorum, öyleyse varım" sonucuna götürmüştü. Bu, kapsamlı öznel çıkarımları beraberinde getirerek; fikri maddeden, bireysel fikri ise her şeyden daha güvenli kılmaktaydı. Fransız ve Katolik olmasına rağmen Descartes, eserlerini Felemenk Cumhuriyetinde yazıp yayımlamıştır.

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1597–1600 Carracci, Farnese tavanı (13.2)	**1600** Giordano Bruno'nun sapkınlık nedeniyle Roma'da yakılması
yak. 1601 Caravaggio, *Aziz Pavlus'un Din Değiştirmesi* (13.1)	**1605** Cervantes, *Don Kişot*, 1.Bölüm. Bacon, *Bilimin İlerlemesi*
1616–17 Rubens, *Aziz Francesco Xavier'in Mucizeleri* (13.5)	**1616** Shakespeare'in ölümü. Roma Katolik Kilisesinin Kopernik'i mahkûm etmesi
yak. 1620 Artemisia Gentileschi, *Judith Holofernes'i* Öldürüyor (13.11)	**1618** Otuz Yıl Savaşı başlıyor
1624–33 Bernini, *Baldacchino* (13.15)	**1620** Püritenlerin New England'a varışları
	1623 VIII. Urban'ın papa seçilmesi
1633 van Dyck, *I. Charles* (13.10)	**1624** Kardinal Richelieu Fransa başbakanı
1635 Rubens, *Gökkuşağı Manzarası* (13.7)	**1625** I. Charles'ın İngiltere tahtına çıkışı
	1632 Galileo Galilei, *Kopernik ile görüşme hakkında*; 1633 sözünü geri almaya zorlandı
1642 Rembrandt, *Gece Devriyesi* (13.32) Borromini, Sapienza inşaatının başlaması (13.23)	**1635** Richelieu'nün Académie Française'i kurması
1645–52 Bernini, *Azize Teresa'nın Vecdi* (13.17)	**1637** Descartes, *Yöntem Üzerine Konuşma*
1656 Velázquez, *Las Meninas* (13.29)	**1642** Jansenizmin Papa tarafından lanetlenmesi. İngiltere'de iç savaşın başlaması
1660–70 Claude Lorraine, *Manzara* (13.27)	**1643** XIV. Louis, Fransa Kralı
yak. 1669 Rembrandt, *Savurgan Oğulun Dönüşü* (13.38)	**1649** I. Charles'ın infaz edilmesi; İngiltere'nin Bağımsız *Commonwealth* ilan edilmesi
Versailles inşaatının başlaması (13.53)	**1656–7** Blaise Pascal, Cizvitlere karşı *Lettres provinciales*
yak. 1670 Vermeer, *Resim Sanatı* (13.48)	**1660** II. Charles'ın İngiltere kralı olarak tahta iade edilmesi
1675–1710 Wren, Saint Paul Katedrali (13.49)	**1661** Fransa'da XIV. Louis'nin idaresinin başlaması
	1667 John Milton, *Kayıp Cennet*
1689 Hobbema, *Middelharnis Yolu* (13.41)	**1672** Isaac Newton, Yer Çekimi Yasası
	1685 Nantes Buyruğunun feshi: Fransız Protestanlarının ülkeden göçü
	1689 I. Petro, Rusya Çarı

Spekülatif düşüncedeki bu büyük patlama, görsel sanatlarda etkisini hemen göstermemiştir. (Sanat ve düşünce bir süre "devre dışı" kalmış, bununla beraber Felemenk resim sanatı kıyasen kısa bir süre sonra ani bir gelişme göstermiştir, bkz. s. 591.)

Ayrıca, papalık da Protestan Reformasyonu sırasında aldığı darbeleri atlatmış ve Roma tekrar büyük bir sanat merkezi haline gelmişti; bu esnada Fransa'da ise otokrasi zafer kazanmakta ve en haşmetli çehresine bürünmekteydi.

ROMA'DA YENİ BAŞLANGIÇLAR

Roma'da Kuzey İtalya'dan iki sanatçı – Annibale Carracci (1560–1609) ve Caravaggio (Michelangelo Merisi, 1571–1610) – eski biçimlere yeni bir hayat kazandırmıştır. Daha sonraları birbirleriyle uzlaştırılamaz ölçüde farklı iki eğilimin kurucuları olarak görüldükleri halde (idealizm ve natüralizm) her iki sanatçı, yaşadıkları dönemde çoğu zaman aynı kişiler tarafından eşit ölçüde beğenilirlerdi. Gerçekten de bir kilise avukatı, 1600'de Roma Santa Maria del Popolo Kilisesindeki mezar şapeli için Annibale Carracci'den bir altar panosu ve Caravaggio'dan yan duvarlar için iki tablo ısmarlamıştı.

Bu iki tablodan biri olan, *Aziz Pavlus'un Din Değiştirmesi*'nde natüralizm, dini resimlerde genellikle mevcut olan sembolizmin tümüyle yerini almıştır (**13.1**). On altıncı yüzyıl Maniyeristlerinin çok sevdiği retorik antitezler ve şık "sanatsal figürler"den ise herhangi bir iz yoktur. Sanki



13.1 Caravaggio, *Aziz Pavlus'un Din Değiştirmesi*, yak. 1601. Tuval üzerine yağlıboya, 2.3×1.75 m. Santa Maria del Popolo, Roma.

Caravaggio, Yüksek Rönesans sanatının kanaatlerini ve gücünü kabul etmiş, ancak idealizmini reddetmiş; Yeni Ahit'te Hıristiyanlara zulmeden Saul'un mucizevi şekilde havariye dönüşümünün anlatılışındaki doğrudan tavrı uygulamıştır. Aziz Pavlus, burada sakalları yeni çıkmış kaba saba hatları olan genç bir adamdır; alacalı atını ise – çağdaşlarından bazılarını şaşırtarak kırışık alnı ve açılmış saçlarıyla Caravaggio'nun ilerleyen yıllarda yaptığı resimlerinde de öne çıkan – yaşlı bir köylü tipi tutmaktadır.

Kaba kumaşlar illüzyonist beceriyle yansıtılmıştır. Ancak bu, sırf yapılmış olmak için yapılan bir natüralizm değildir. Tablo, sözleşmenin özellikle belirttiği gibi Aziz Pavlus'un din değiştirmesinin "gizemini" resimlemektedir. Kolları ve elleri, onu körleştiren ve kalbine nüfuz eden ilahi ışığı kucaklamak için açılmıştır. Caravaggio, Aziz İgnatius Loyola'nın *Manevi Alıştırmalar*'da ruhani anlayışa erişmek için zihinden ziyade duyulara verdiği önemin kesinlikle farkındaydı ve tablosu, doğal ölçülerde ve aslına benzeyen figürlerle din değiştirmenin gizemine iştirak edilmesi için açık bir davettir. Önemli bir husus da, diz çökmüş vaziyette bakıldığında şapelin girişinde yarattığı son derece çarpıcı etkidir.

Resmini tamamlamasından sadece üç yıl sonra Hollandalı ressam ve yazar Karel van Mander (1548–1606) Caravaggio'nun Roma'da yaptığı "dikkat çekici işler" hakkında bir rapor yayımlamıştır:

> *Canlı modellere göre yapılmadıkça tüm eserlerin bagatelle yani çocuk işinden başka bir şey sayılamayacağına ve doğayı gözlemekten daha iyi hiçbir şey olamayacağına inanmaktadır. Bu sebepledir ki, kopya ettiği ve çizdiği canlı modelleri incelemeksizin tek bir fırça darbesi bile atmamaktadır. Bu, iyi bir netice almak yolunda kesinlikle yanlış sayılamaz. Çünkü gerçek modellerden bile yapılmış olsalar, desenlere göre resim yapmak tüm farklı renkleriyle doğayı izlemek ve yaşamla karşı karşıya gelmek kadar güvenilir değildir.*
>
> (*Het Schilder-Boeck*, Haarlem 1604, çev. W. Friedlaender)

On altıncı yüzyılın tüm kuramsal yazılarıyla çelişse bile Mander, bu yöntemin "genç sanatçılarımız için örnek teşkil ettiğini" belirtmiş ve genç sanatçılar da gerçekten bu örneğin arkasından gitmişlerdir. Caravaggionizm adını alan bu akım on yıl içinde İtalya'dan İspanya, Fransa ve Felemenk'e kadar her yere yayılmıştı. Karanlık ve gizemli arka zeminlere yerleştirilmiş belirgin hatlı, aydınlık ve idealleştirilmemiş figürlü resimler her yerde çoğalmaktaydı. Fakat van Mander, Annibale Carracci'nin Roma, Palazzo Farnese'de yaptığı son eserlerin haberlerini de vermişti (**13.2**).

Annibale Carracci yakın geçmişle bağlantılarını Caravaggio gibi kararlılıkla koparmıştı. İlk biyografisini yazan nüfuzlu sanat kuramcısı Giovanni Pietro Bellori (1613–96), resmi "Maniyerizm"den – bu terimi küçültücü mânâsında kullanmaktaydı – kurtardığını iddia etmiştir (bkz. s. 497). Sistine Şapeli tavanı (11.29, 11.30) Palazzo Farnese tavanı için bir ilham kaynağıydı, ancak Carracci gerçeklik düzeyleri arasındaki ayrımı berraklaştırarak Michelangelo'nun planını rasyonalize etmişti. Atlant benzeri stüko rölyefler (sözlüğe bkz.) ve bronz madalyonlarıyla dekoratif yapı, yanılsamalı bir tarzla resmedilmiş; hünerle kısaltılmış ve aşağıdan gelen gerçek bir ışık kaynağı varmış gibi aydınlatılmıştır. Buna mukabil ilahi aşkın gücünü yücelten anlatım sahneleri, dekoratif yapının önüne konulmuş çerçeveli resimler gibi (*quadri riportati*) yapılmıştır. Bunlar Raffaello'dan ve antik heykel sanatından ilham alan bir üslupla resimlenmiş, dengeli şekilde ışık verilmiş, resim alanına paralel figürlerle Klasik tarzda kompozisyon oluşturulmuştur.

Annibale Carracci çalışma yöntemlerinde de Caravaggio'dan ayrılmaktaydı. Farnese tavanının tasarımını çıkartırken 500 kadar desen yapılmıştı. Kendisi de, kardeşi Agostino (1557–1602) ve kuzenleri Lodovico Carracci (1555–1619) de çalışkan desencilerdi. Önlerine gelen her şeyin – resim kompozisyonları, atölyedeki modeller, sokaktaki insanlar ve ilk karikatürlerin (bu kelimeyi de onlar keşfetmiştir) – desenini yapmaktaydılar. Yemek zamanlarında bir ellerinde ekmek, diğer ellerinde kalem tutmaktaydılar. Amaçları tüm kaba unsurlardan arındırılmış olmak kaydıyla doğaya sadık kalmaktı. Bu hedef peşinde giderken de antik heykele ve Yüksek Rönesans ustalarına yönelmekteydiler. Annibale Carracci kuramcı sayılmazdı, ancak eserleri bir süre sonra on altıncı yüzyıl estetik kuramının rasyonalize edilmiş bir versiyonunun örneği olarak göklere çıkarıldı ve sanatın kendisinden edinilen saf bir ideal olarak Yeni-Platoncu metafizik "idea"nın yerini aldı (bkz. s. 212–13). Bu kuram, iki yüzyıldan fazla bir süre akademik öğretimin temelini sağlayacaktı.

Carracci 1580'lerde Bologna'da *Accademia degli Incamminati* (Çırak Akademisi) adı verilen sanatçı toplantıları düzenlemekteydi. Bu toplantılar sanatçılara sorunlarını tartışma ve ressam atölyelerinden daha sakin ve çalışmaya izin veren bir ortamda desen yapma imkânı tanıyan çeşitli gayriresmi gruplardan biriydi. Akademi terimi, o zamanlar üyeliği entelektüel derecede tanınan edebi dernekler için kullanılıyordu. İlk sanatçı akademisi, Floransa'da 1563'te kuruldu ve ressamlar ile heykeltıraşları zanaatkâr loncalarının kısıtlamalarından kurtarmak gibi pratik bir amaca ve benzeri sosyal iddialara sahipti. Bu iki tür akademi, on yedinci yüzyıldan beri teori dersleri, tasarım eğitimi ve ustaların atölyelerinde çıraklara verilen eğitimi tamamlamak için canlı modelden desen dersleri veren Roma'daki Aziz Luke Akademisinde bir araya getirilmişti. Benzeri akademiler İtalya'da ve Kuzey Avrupa'da, bilhassa sanat eğitiminin her yerden daha fazla örgütlendiği Paris'te bir anda ortaya çıktı (bkz. s. 604).

Akademilerin gelişmesiyle beraber ve belki de ondan kopmadan on yedinci yüzyılda hem eski ustaların hem de çağdaş sanatçıların eserlerine yönelik sanat koleksiyonerliği yayıldı ve doğal olarak bir sanat piyasasının oluşmasına yol açtı. Bu durum dikkatleri, geniş ölçekli duvar resmi ve diğer geleneksel biçimlerden – daha kolaylıkla taşınabilen ve pazarlık edilebilen – Avrupa sanatında birincil derecede önem işgal etmeye başlayan şövale resmine çevirdi. Bu, diğer

KAVRAMLAR

Doğa, Taklit ve Buluş: Akademik Kuramın Biçimlenmesi

Sanat akademilerinde on yedinci yüzyıldan on dokuzuncu yüzyıla kadar eğitim programının temelini oluşturan yazılarda, "Doğa", "Taklit" ve "Buluş" anahtar kelimeleri teşkil etmiş; ancak bugünkü anlamlarından çok farklı şekilde kullanılmışlardır. İlk harfi büyük yazılan Doğa, fiziki dünyada işleyen yaratıcı gücü ve ayrıca sanatçıların özellikle insan figürü tasvirlerinde "taklit" etmeye çağrıldıkları dünya varlıklarının saf özünü belirtmekteydi. Taklit, bu mânâda sırf bir kopyalama işlemini değil, derinde yatan ilkeyi anlamayı ve yansıtmayı ifade etmekteydi. Benzer şekilde buluş, orijinalliği akla getirmemekteydi. Konunun Kitab-ı Mukaddes'ten, Klasik mitolojiden ve genellikle de antik tarihten önemli ve ahlâki dersler veren insan davranışları arasından seçilerek "tarih resimleriyle" sunulmasına atıfta bulunmaktaydı.

Bu yazıları kaleme alan, Alberti'den Bellori'ye kadar yazarlar, rehberlik için Batı felsefesine başvurmaktaydı – Platon ve "idea" kavramı ile erkekler ve kadınların oldukları gibi değil de doğanın olmasını amaçladığı gibi temsil edilmelerini savunan Aristoteles. Bu filozoflar aslına bakılırsa görsel sanatlarla pek fazla ilgilenmemişlerdi. Ancak Yunanlar resim ve heykelin yanı sıra mimetik yani taklitçi sanatları sınıflandırmışlardı. Bu sayede kuramlarının her şeye uygulanabileceği varsayılmaktadır. Edebi ve sanatsal kuramlar arasındaki köprüyü de Horace'ın *Ars poetica*'sındaki bir cümle sağlamaktaydı: *ut pictura poesis* ("şiirler resim gibidir"). Horace buna bazı resimlerin yakından, bazılarının uzaktan, bazılarının ilk bakışta, bazılarının ise on defa bakıldığında zevk verdiğini eklemekteydi. Ancak Rönesans ve daha sonraki dönemlerin kuramcıları, *ut pictura poesis*'in üç kelimesini bağlamlarından ayırıp anlamları tersine çevirmiş ve resimlerin şiirler gibi olması, konusunun ahlaki ders vermesi, hem öğretmesi hem de göze hoş görünmesi kavramını desteklemekte kullanmak için tekrar tekrar adını anmaktaydılar. Rönesans sanat kuramının temellerini Leon Battista Alberti (bkz. s. 431–32) 1435'te yazılmış *De pictura* başlıklı incelemesinde atmıştır. Yazdığına göre, resmin amacı "şeyleri göründüğü gibi temsil etmektir." Ancak ressamlar "her biri takdire şayan parçalarını güzel bedenlerden alarak" gördüklerine "güzellik katmalı" yani idealize etmelidirler, demekte ve tek bir tasvir için beş model kullanan Zeuxis'in örneğini vermekteydiler (bkz. s. 139). Ayrıca ona göre, görsel sanatların en yüksek biçimi olan anlatım resimlerinde, rekabet ettikleri şairlerin ressamlara yardım edebileceğini öne sürmekteydi. *De pictura* sınırlı bir çevreye ulaşmış ve – ressamların zanaat erbabı olmaktan ziyade, bir liberal sanat uygulayıcısı sıfatıyla tanınma taleplerini haklı çıkarmaya çalıştıkları bir dönem olan – 1540'a kadar basılmamıştır (bu tarihte Latince, 1547'de ise İtalyanca). Bunun ardından benzeri ancak genellikle daha titiz incelemeler yayımlanmış, devlet desteğiyle o yüzyıl içinde kurulan akademilerde (bkz. s. 569) sanat kuramları hakkında dersler verilmiştir. Roma'daki Aziz Luke Akademisinin başkanı Maniyerist ressam Federico Zuccaro (1540/3–1609) tarafından verilen konferans bunun bir örneğidir. Akademik öğretime hâkim olacak versiyon ise Roma'da on yedinci yüzyıl ortalarında biçimlenmiştir.

Kendisi sanatçı olmayan fakat Nicolas Poussin'in (bkz. s. 585) yakın arkadaşı, sahaf ve tarihçi Giovanni Pietro Bellori (1613–96), 1664'te – belki de Poussin'in teşvikiyle – Roma'daki Aziz Luke Akademisinde *"Ressam, Heykeltıraş ve Mimarın İdeali"* başlıklı bir konferans verdi. Burada Platonculuğun yeni bir çeşitlemesini ele alarak, metafizikten uygulama alanına aktardı ve İdeal'i sanatçının zihnine yani tahayyülüne yerleştirdi.

Ressamın İdeal'i, doğal güzelliğin mükemmelleştirilmesidir ve gerçeği, göze göründüğü şekliyle gerçeğe benzerlikle [verisimilitude] birleştirir.

Caravaggio gibi sanatçıları, genel doğanın kusurlarını kopyaladığı için; diğerlerini, tabiatı incelemeyip "maniyerist bir tarzla" "fantastik bir düşünceden" hareketle çalıştıkları ve diğer başkalarını da, en kötü durum olan ressam meslektaşlarının düşüncelerini çaldıkları, "meşru çocuklar değil, Doğanın gayrimeşru çocukları olan eserler yarattıkları" için eleştirmiştir. Onun inancına göre sanatçılar, hem genel doğayı hem de "en mükemmel antik heykellerde" açığa vurulan "düzeltilmiş güzellikleri" incelemeliydi. Bu sebeple sanat akademilerinde, çıplak canlı modellerden desen yapan öğrenciler; meşhur antik heykellerin stüko modellerine desenlerle tamamlama yaparlardı. Bellori'nin konferansları 1672'de Annibale Carracci ile başlayan *Modern Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları*'na önsöz olarak basıldı. Carracci'nin Palazzo Farnese'deki freskli tavanına(13.2), mitolojik "tarihleri" ve ahlaki anlamları bakımından kuram ve öğretilerine örnek teşkil ettiği için otuz sayfalık bir bölüm ayırmıştı.

Bellori *Hayatlar*'ını Paris'teki Kraliyet Akademisinin koruyucusu Fransız bakan Jean-Baptiste Colbert'e (bkz. s. 604) ithaf etti ve kuramları Fransız akademik eğitiminin temelini oluşturdu. Roma'da okumuş bazı Fransızlar özellikle *De Arte graphica* adlı kitabı birçok dile çevrilmiş Bellori'nin arkadaşı Charles-Alphonse Dufresnoy (1611–68); Poussin'in öğrencisi ve sonraları Fransız Akademisinin müstebit direktörü Charles Lebrun (bkz. s. 604); ve nihayet en tutarlı akademik öğretiyi bir araya getiren André Félibien (1619–95) kuramlarını tamamladılar. Félibien *janrları*, natürmorttan (genel doğa) manzara ve portre resimlerine ve en üste – ahlaki olarak anlatılanları geliştiren – tarih resimlerini yerleştirerek yükselen hiyerarşiye yerleştirmiştir. Böylelikle akademik kuram teşekkül etmişti. Bu kuramın kavramları on sekizinci yüzyıl sonuna kadar Avrupa'da görsel sanatlara hâkim olmuş ve izleri on dokuzuncu yüzyıla kadar silinmemiştir.



13.2 Annibale Carracci, tavan freskleri, 1597–1600. Palazzo Farnese, Roma.

kültürlerde eşi benzeri bulunmayan bir olaydı. İngiltere Kralı I. Charles, İspanya Kralı IV. Felipe, gönüllü sürgüne gitmiş İsveç Kraliçesi Christina, XIV. Louis'nin uzun süren çocukluk yıllarında Fransa'yı yönetmiş Kardinal Mazarin ve birçok küçük asil ve zengin banker muazzam koleksiyonlar toplamaktaydı. İspanya Felemenk'inin valisi Avusturya Arşidükü Leopold Wilhelm tarafından oluşturulan koleksiyonun bir kısmı – Giorgione'nin, (Üç Filozof [11.42] sağ tarafta fark edilmektedir), Tiziano'nun (üst sıra) ve diğer Venediklilerin resimleriyle dolu bir odayı gösteren tabloda (**13.3**) – görsel olarak kaydedilmiştir.

Raffaello'nun *Azize Margareta*'sı Rubens'in *Sünnet* için yaptığı büyük bir eskize dayanmaktadır. Böyle bir ortamda inanç tasvirleri portrelerden, natürmort resimlerinden, manzaralardan ve mitoloji sahnelerinden ancak varaklı çerçeveleriyle ayrılmaktadır. Bu nedenle başlangıçta sahip oldukları dini manayı yitirmekte; onlara da diğer tüm resimler gibi sırf sanat eseri gözüyle bakılmakta, sahiplerinin statüsünü, zenginliğini ve farklı zevklerini göstermek için edinilmiş tablolar haline gelmektedirler. O sıralarda dahi nadir hale gelmiş ve çok pahalıya satılan Yüksek Rönesans ustalarının eserleri, akademik öğretilere uygun düşmekteydi. Fakat o dönemlerde



13.3 David Teniers, *Avusturya Arşidükü Leopold Wilhelm'in Resim Galerisi*, yak. 1647. Tuval üzerine yağlıboya, 1.06 × 1.29 m. Prado, Madrid.

bile kuramcıların üstünde durduğu niteliklerden başka niteliklere– örneğin tarzda serbestlik ve konunun aykırılığı – ilgi gösteren sezgileri güçlü koleksiyonerler mevcuttu ve Avrupa resminin ilerleyen dönemlerinde bu kişilerin tercihleri giderek önem kazanacaktı.

BAROK SANATI VE MİMARİSİ

Diğer birçok üslup isimleri gibi "Barok" da ilk defa eleştirel bir karalama olarak kullanılmıştır.

Terimin on altıncı yüzyılın iki kelimesinden türetilmiş ilginç bir etimolojisi vardır. İtalyancada *barocco* dolambaçlı ve girift Ortaçağ gösteriş merakına atıfta bulunurken, Portekizce *barrocco* şekli bozuk inci anlamındadır. Her iki kelime de kuraldan ayrılığa işaret ettiğinden, on sekizinci yüzyıl kuramcıları bu kelimeleri saflığını yitirmiş ve akıldışı görülen sanat eserlerini, özellikle de mimariyi tasvir etmek için kullanmışlardır. Daha sonraları küçültücü mânâsından sıyrılan bu terim, on yedinci yüzyıl sanatının sık dokunmuş örgüsünden tek bir akımı ayırıp nitelemek için hâlâ kullanılmaktadır. Dini heyecan ve dinamik enerji ile coşkun bir süsleme zenginliğinin hâkim olduğu bu akım Roma'da belirip tüm Avrupa'ya ve Amerika ile Hindistan'daki Avrupa kolonileri dâhil dünyanın başka bölgelerine yayılmıştır. "Barok" ile on yedinci yüzyılın örneğin "Natüralist" ve "Klasisist" denilen diğer üslupları arasındaki ayrımı tanımlamak kolay değildir. Yüzeysel farklılıklara rağmen bu üslupların derinlere inen benzerlikleri vardır ve on yedinci yüzyıl sanatı en iyi şekilde bir bütün halinde ve değişik üslup itkilerinin kaynaştığı bir rabıta olarak anlaşılabilir. Özü bakımından da en büyük Avrupalı sanatçıların aralarında bulunduğu güçlü iradeli şahsiyetler tarafından yaratılmıştır. Peter Paul Rubens (1577–1640) dışında, bu sanatçılar birbirlerinden birkaç yıl arayla doğmuşlardı: Nicolas Poussin (1594–1665), Gianlorenzo Bernini (1598–1664), Anthony van Dyck (1599–1641), Diego de Velázquez (1599–1660), Claude Lorraine (1600–82) ve Rembrandt van Rijn (1606–69).

Rubens ve van Dyck

Rubens sadece yaşı nedeniyle değil, ressamlığın dışında nüfuzlu ve yüksek düzeyli bir diplomat olduğu için de sosyal konumuyla ayrı bir yerde durur. Antwerpli önde gelen bir hukukçu ve kentsoylunun oğlu olarak doğan Rubens, klasik bir eğitim aldı ve ressamlık eğitimine başlamadan önce aristokrasi adabını öğrenmek için bir süreliğine bir soylunun maiyetinde yaşadı. Antwerp sanatçı loncasından ustalık için yeterliliğini 1598'de aldı ve iki yıllığına İtalya'ya gidip Mantua'nın küçük dukalık sarayında sanat kariyerini sürdürürken rahat koşullar altında yaşadı ve seyahat etti. Anrwerp'e 1609'da döndüğünde Felemenk'in Habsburg kral naibinin sarayına ressam olarak atandı ve kısa bir süre sonra Tiziano'nun bir önceki yüzyıldaki konumuna benzer şekilde Avrupa'nın en takdir edilen sanatçısı mevkisine yükseldi.

İtalyan ustaların eserlerini hiç kimse Rubens kadar titizlikle incelememiştir – kelimenin gerçek mânâsıyla yüzlerce desen ve eskiz yaparak kopyalarını çıkardığı bilinmektedir. Kopya çıkarmasının amacı, resimle temsil vasıtalarını keşfederek öğrenmekti. Güçlü duyarlılığı ve verimli hayal gücü atölyesinden çıkan her şey gibi son derece bireysel özelliğiyle bu kopyalara da damgasını vurmuştur. Örneğin, Leucippus'un kızlarını kaçıran tanrı Castor ve Pollux'un resmine (**13.4**), İspanya'da kopyaladığı Tiziano'nun *Europa'nın Kaçırılması* (11.48) tablosu kısmen ilham vermiş olabilir. Ayrıca parlak ipek örtülerde, Veronese'yi hatırlatan izler görülür ve manzarada başta Pieter Bruegel olmak üzere Felemenk ressamlara minnet borcu olduğu açıktır. Ancak tüm bu farklı etkiler, Rubens'in hayal gücüyle bütünüyle özümsenmiş ve başka bir şekil almıştır. İri göğüslü, geniş belli, kız değil de kadın görünümlü, tombul haliyle doğallığını koruyan ve

13.4 Peter Paul Rubens, *Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması*, yak. 1616–17. Tuval üzerine yağlıboya, 2.22 × 2.09 m. Alte Pinakothek, Münih.



cilvesiz, masum bir serbestlik içinde yeni ve çok şahsi bir kadın güzelliği coşkuyla kutlanmaktadır. Çıplak kadınların tenlerinin gamzeleri ve kıvrımları, cildin yumuşaklığını ve resim sanatında nadiren ulaşılan bir başarıyla kozmetik bir ekleme yapıldığı izlenimi vermeden yanaktaki bir kızarıklığı yansıtmak için yarı şeffaf sedefsi renklerle resmedilmektedir.

Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması'nda biri diğerinin neredeyse yansıması olan iki kadının pozları tam olarak birbirini tamamlar. Böylesi tezatlar on altıncı yüzyıl resimlerinde alışılmış bir unsurdu, ancak Rubens bunu olağan retorik vurgu olmaksızın sadece dinamik hareket izlenimini artırmak için kullanmıştır. Piramitsel kompozisyonun istikrarını reddederek resmini elmasların birbiriyle kesişen köşeleri gibi tasarlamış, "Barok" sanatının ve mimarisinin tipik bir özelliği olarak birbirine dolanmış figürlerin geniş salınımlarını, dönüş ve karşı dönüşlerini yansıtmış, kaçırılmaktan ziyade bir mest oluş ve bir yükseliş duygusu vermiştir. Burada şiddete rastlanmaz, merkezi figür sadece iki tanrının güçlü kolları üzerinde taşınarak yukarı doğru havalanmaktadır. Rubens'in dini resimlerinin mistik olmaması gibi yaratılan etki, konusuna rağmen garip biçimde erotik değildir.

Rubens, mitolojik veya kutsal bir konu resmederken figürlerin hayatiyetlerine ve bedenselliklerine yoğunlaşmış; bu yolla doğaüstü dünyayı, insan deneyimlerinin kavrayışı içine almayı denemiştir. Dini resimlerinin birçoğunu Cizvit kiliseleri için yapmıştır. Aynı dönemde yaşamış bir kişinin ifadesine göre "iç mekânının ihtişamı, düşünceleri cennete yönelten" Antwerp'teki bir kilise için yaptığı bir silsile buna dâhildir. Anwerp Cizvitleri, Roma'da ana kiliselerinin (11.59) yalınlığını Katolik inancının rekabet içinde bulunduğu bu sınır bölgesinde bir yana bırakmış; inananların gözlerini kamaştırarak, zihinlerini geliştirmek için hiçbir çabadan kaçınmamışlardı. İlk Cizvit azizleri Ignatius Loyola ve Francesco Xavier'i resmeden iki büyük tuval, yüksek altar üzerine karşılıklı olarak konulmuştur. İncil'i Hindistan, Sri Lanka, güneybatı Asya ve Japonya'da öğreten Aziz Francesco Xavier (1506–52)'in tablosu icra ettiği mucizeleri kaydetmekte ve İsa Cemiyeti'nin (**13.5**) dünya çapındaki misyonunu yüceltmektedir. Dünyanın son derece Avrupa merkezli bir vizyonunu yansıtan bu tabloda, Asyalı tek figür tıraş edilmiş başı olan soldaki uzanmış Hintlidir. Putun aşağıya devrildiği pagan tapınağının Korint tarzı sütunları vardır ve Aziz ordularına hitap eden bir Romalı imparator tavrıyla ayakta durmaktadır – Konstantin Zafer Takından alınan bir motiftir bu. Çeşitli desenlerinin açığa vurduğu üzere Rubens, tek tek figürler için canlı örnekleri incelemiş ancak eserini, çizgiden ziyade renk ve ışıkla oluşturmuştur. Konunun bölümler halinde gelişme özelliği, çağdaşlarıyla "ruhun tutkuları" adı verilen hallere duyulan ilgiyi bütünüyle paylaştığı için kolaylıkla farklılaştırılmış yüz ifadeleri dâhilinde geniş bir yelpazede insan duygularını tasvir etmesine imkân tanımıştır. Bu konuda "en iyi ustaların, özellikle Raffaello'nun uygun resimlemeleri"yle bir inceleme hazırladığı da söylenmektedir. Bu kapsamda *Aziz Francesco*



13.5 Peter Paul Rubens, *Aziz Francesco Xavier'in Mucizeleri*, 1616–17. Tuval üzerine yağlıboya, 5.35 × 3.95 m. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.



Xavier'in Mucizeleri'nde Raffaello'nun *Transfigürasyon*'uyla (11.33) rekabet ettiği gerçekten de söylenebilir. Ancak başlıca başarısı 5,2 metre yüksekliğindeki kompozisyonu, siluetleri ufka düşen siyah elbiseler içindeki azizin ve yardımcısının etrafından dolaşan kapsayıcı bir sarmal içinde birleştirmesidir. Zihin; gözün öncülüğünde, sağ aşağı köşede yollarını arayan körlerden ölümden uyandırılmış bir adama doğru ilerlemekte, hasta Hintliyi geçmekte ve tapınağa vuran ışık huzmesinden göklerdeki kişileştirilmiş İnanca erişmektedir.

Rubens 1621 yılındaki bir mektubunda "Ben tabiatım itibariyle ilginç küçük konulardan ziyade, çok büyük eserler yapmaya uygunum" demiştir.

Fransa kraliçesi Marie de Médici'nin hayatını resimleyen 3,7 metrelik tuvallerinin teyit ettiği üzere – "Ne kadar büyük veya konusu ne kadar değişik olursa olsun bir tasarıma girişme cesaretinden hiçbir zaman mahrum" kalmamıştır. (1621 ile 1625 arasında yaptığı bu resimler, şimdi Paris'te Louvre Müzesindedir.) Durum böyle bile olsa, narinlik ve zindeliği bir araya getiren küçük boyutlu özel çalışmaları benzersizdir. İlk eşi İsabella Brant'ın ışıldayan gözleriyle gülen portresi, en çarpıcı eserlerinden biridir. (**13.6**).

Isabella Brant'ın Portresi, ayrıca Rubens'in bir karakalem deseninde bile ressamlığın tüm unsurlarını barındıran

13.6 SOLDA, Rubens, *İsabella Brant'ın Portresi*, yak. 1622. Açık kahverengi kâğıt üzerine siyah, kırmızı ve beyaz kalem ile beyaz sulu boya, gözlere kalem ve siyah mürekkeple koyuluk verilmiştir, 38.1 × 29.5 cm. British Museum, Londra.

13.7 AŞAĞIDA, Peter Paul Rubens, *Gökkuşağı Manzarası*, yak. 1635. Pano üzerine yağlıboya, 94.6 × 123.2 cm. Alte Pinakothek, Münih.



BAĞLAM

Cizvit Misyonları

EVANJELİZM VE SÖMÜRGECİLİK

Rubens'in 1616–17 yıllarında yaptığı *Aziz Francesco Xavier'in Mucizeleri* adlı altar panosu Cizvit misyonerlerini yücelten çok sayıda eserden sadece biridir (13.5). İsa Cemiyeti'nin rahip olmayan üyesi Andrea Pozzo (1642–1709), (ilk biyografi yazarının kaydettiği üzere) "Aziz Ignatius'un Katolik inancını tüm dünyaya yaymasının temsil edilmesini arzu ederek" Roma'da ona ithaf edilmiş kilisenin tavanını büyük bir alegorik fresk ile kaplatmıştır (**13.8**). Bu eser Cizvitlerin Katolik inancının zaferine katkılarını kutlamaktaydı. İsa'dan Aziz İgnatius'a bir ışık huzmesi ulaşmakta, oradan da Aziz Francesco Xavier ile diğer misyonerler aracılığıyla – Katolik Kilisesinin sapkın ve kâfir düşmanlarının yerlerde yatan figürlerinin üzerinde oturmuş – dört kıtayı temsil eden kişileştirmelerine aktarılmaktadır. Tüm figürler aşağıdan görülüyormuş gibi resimlenmiştir; kilisenin duvarları baş döndürücü bir etkiyle yukarı doğu yükselmekte, çatısı ise açılarak cenneti göstermektedir. Bu göksel–yersel görüntüdeki perspektifin geometrik kusursuzluğu, aslında tümüyle inandırıcı bir optik illüzyon olarak sadece zeminde metal bir plakayla işaretli tek bir noktadan görülebilse bile, görünen o ki resmin mesajının doğruluğunu güçlendirmektedir. Ayrıca sadece Katolik ve Avrupa merkezli bir bakış açısından ilettiği mesaj tam olarak kabul edilebilir niteliktedir.

Kıtaların kişileştirilmesinde Pozzo on altıncı yüzyıl sonlarında meydana getirilmiş ikonografik modellere başvurmuştur. Modeller kadın şeklinde gösterilmektedir: Asya bir deveye binmekte, siyah tenli Afrika bir timsah üzerinde, bir ok atan Amerika çıplak göğüslü ve tüylü bir başlık giymekte ve en önemlisi de Avrupa bir elinde bir asa tutmakta, diğeriyle bir küreye yaslanmakta ve sarı saçlarının üstünde bir kraliyet tacı taşımaktadır. Figürler dolayısıyla abes fakat geniş kabul gören ve 1591'de bir İtalyan Cizvit mensubu tarafından özetlenen Avrupa'nın kıtaların en küçüğü olmakla beraber, "Afrika, Asya ve Amerika üzerine hüküm sürmek için doğduğu" anlayışını simgelemektedir. On yedinci ve on sekizinci yüzyıl Avrupa'sında resimlerde, duvar halılarında, heykellerde (13.19) ve hatta seramik, gümüş ve mobilyalarda karşılaşılan kıta alegorisinin moda olmasının sebebi budur (14.15).



13.8 Fra Andrea Pozzo, *Aziz ignatius'un Görkemi*, 1691–94. Sant'Ignazio nefinin tavan freski, Roma.

Dini yayma ve sömürgeleştirme el ele ilerlediği için hem dini hem dünyevi sanatta belirmektedirler. Gerçekten de Hıristiyanlık sadece Avrupa kolonilerinin sağlamca kurulduğu yerlerde kök salmıştır – Amerika kıtalarında, Filipinler'de ve birkaç diğer adada; Afrika ve Asya'da başlangıçta ticaret merkezlerinden ibaret sınırlı sahil bölgelerinde. Misyonerler yine de Hindistan ve Çin'deki faaliyetlerini yazılarında iyimserlikle anlatmış, bunun yanında doğal kaynaklar ve ürünler hakkında ayrıntılı ve ticaret için çok faydalı bilgileri de eklemişlerdir. Yerel halkın âdet ve dini inançlarını genellikle tuhaflıklar olarak görmüşlerdir.

On beşinci yüzyılın keşifleriyle Afrika çevresinden Hindistan ve Doğu Asya'ya deniz yolu açıldığında ve Amerika kıtası bulunduğunda Avrupalılar karşılaştıkları çeşitli halklara bir düzen kabul ettirme gereği hissettiler. Peru'daki bir İspanyol Cizvit'i olan José Acosta, 1590'da Hıristiyan olmayan nüfusu dört hiyerarşik kategoriye böldü: İlk kategori Çinliler ve Japonlar gibi okuyup yazabilenlerdi; ardından örgütlü devletler ve dinlerle sabit yerleşimlerde yaşayan Meksikalılar ve Perulular geliyordu; bunların da altında "örgütlü hayatın temel unsurlarına sahip olanlar" ile José Acosta'nın görüşüne göre yaban hayvanları gibi yaşayanlar arasında alt bölümlere ayrılan "vahşiler" geliyordu. Acosta'nın amacı, dine döndürmeye çalıştıkları halkların inançlarını inceleme gereği duyan misyonerlerin her bir sınıf için farklı yaklaşımlara ihtiyaç duyduklarını göstermekti. "Vahşilikten" uygarlığa sosyal bir gelişme süreci gerektiğine işaret eden bu temel sınıflandırma sistemi, koloni idareleri bakımından Avrupalı devletlerce benimsenmiş ve on dokuzuncu yüzyılın sonuna kadar varlığını sürdürmüştür.

Brezilya'nın Hollandalı genel valisi Nassau-Siegen Kontu Johann Mauritz, 1638 ile 1643 arasında kolonin manzara, bitki örtüsü, yabani hayvanları ve insanlarının her özelliğini kayda geçirmek için bilim insanı ve sanatçı ekibi çalıştırmıştır. Bu sanatçılardan biri olan Albert Eckhout (yak. 1607–65) Brezilya hakkında birçok resminden birinde Tapuya kabilesinin çıplak üyelerini dönerek savaş dansı yaparken ve silahlarını sallarken göstermekte, bu esnada iki kadın da şarkı mırıldanarak bir tür eşlik etmektedir (**13.9**). Desenler – etnografi bakımından doğru bir resimleme yapmak için –hayattan alınan bireysel figürlerin incelenmesine resmini dayandırdığını göstermektedir. Sonuç, misyonerlerin ve sömürgecilerin Hıristiyanlaştırmaya ve bölgenin ticari istismarına engel olarak görüp ortadan kaldırmaya çalıştıkları ve heyhat ki günümüze kadar süren bir yaşam biçiminin son derece canlı bir tasviridir. Eckhout'un resmi, Avrupalılar tarafından herhalde sadece görsel bir belge olarak değerlendirilmişti. Sanat eserlerinde on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar – bazen Avrupa'da ince zevk ürünü olarak beğenilen malları üretmekle meşgul – uysal Amerikalılar, Afrikalılar ve Asyalıların ilgi uyandırıcı figürlerini tercih etmişlerdir. Giovanni Battista Tiepolo'nun 1752–53 yıllarında yaptığı Würzburg Prens-Piskoposunun sarayının tavan freskleri buna bir örnektir (14.15).

13.9 Albert Eckhout, *Tapuya Savaş Dansı*, yak. 1641–43. Tuval üzerine yağlıboya, 2.94 × 1.83 m. Danimarka Ulusal Müzesi, Kopenhag.





13.10 Anthony van Dyck, *I. Charles ve M. de Saint Antoine*, 1633. Tuval üzerine yağlıboya, 3.68 × 2.7 m. Buckingham Sarayı, Londra. Majesteleri Kraliçenin nazik izniyle çoğaltılmıştır.

vizyonunun somut bir örneğidir. Öte yandan hızla yaptığı küçük bir eskizde dahi biçimi kusursuzca tanımlama yeteneğinin kuşku uyandıran bir yan etkisi de vardı; bu sayede kendisinden ısmarlanan eserlerin çoğunu asistan kadrosuna devredebiliyordu. Rubens resimlerine genellikle tamamlayıcı son fırça darbelerinden başka bir şey eklemezdi (gerçi aldığı ücreti dürüstçe şahsi katkısına göre hesaplatmıştır). Üretimi öylesine yoğundu ki, atölyesi bir fabrikaya benzetilmiştir. Bu görüş esasen yanıltıcıdır, çünkü atölyesini kendisi yönetmekte, dehasının gücüyle denetimi asla elden bırakmamaktaydı.

Çalışmalarıyla bir servet yaptı ve 1635'te Antwerp'in birkaç mil güneyinde satın aldığı Château de Steen adlı malikâneye yerleşti. Ancak emekliye ayrılmamıştı. Malikânenin çevresindeki kırsal alanlar ellili yaşlarında sanatının yeni bir veçhesini birdenbire açığa vuran bir dizi resmine ilham verdi. Geçmişte de çoğu zaman doğa görüntülerinin eskizlerini yapmış olmasına rağmen şimdi büyük ölçeklerde başlı başına Flaman bölgesinin manzaralarını yansıtmaktaydı (**13.7**). Kendisi için resmettiği açık olan bu eserleri yaratmasının arkasındaki itki, belki de toprak sahipliğinden duyduğu gururdu. Bununla birlikte eserleri hâlâ derin bir şahsilik sergilemekte, kendisinden 27 yaş küçük ikinci eşiyle henüz evlenmiş ve yeniden çocuk sahibi olmuş orta yaşlı bir adamın yeni bir hayat kurmasını kutlamaktadır. Büyük kavislerin ve sarmalların her yanı cömertçe kapsayıcı "Barok" ritmi, dünya ekseni etrafında dönerken daimi bir büyüme ve değişim yaşandığı duygusunu, ayrıca yaşlanan bir kişinin akıp giden zamanı yakalama ve elinden bırakmama arzusunu canlılıkla aktarmakta; bütün bunlar resme, derinden etkileyen insani bir boyut katmaktadır. Gökkuşağı belirmekte, fırtına bulutları uçuşurken yağmurdan sonra her zaman daha parlak gözüken güneş ışığı aradan parlayarak çayırlara vurmakta ve ıslak yapraklar üzerinde yansımaktadır. Bu esnada çiftliğin normal çalışma hayatı hiç bozulmadan devam etmektedir – sütçü kızlar hayvanları sağmak için getirmekte, erkekler yeni biçilmiş samanları yığmakta, kazlar akan ırmakta yüzmektedir.

Anthony van Dyck (1599–1641) Rubens'in çok sayıdaki yardımcısı ve takipçisi arasında en önemlisidir. Hem dini hem mitolojik konuları resmetmiş, ancak portre ressamı olarak temayüz ettikten sonra İngiltere Kralı I.Charles'ın (1625-49) sarayına 1632'de saray ressamı sıfatıyla atanmıştı. I. Charles'ın krallık ideali saplantısına hürmeten van Dyck onun sembolik rollerde çeşitli zengin kıyafetlerle 20 kadar portresini yapmıştır – St. George şövalyesi ve ordularının komutanı, zihni ve bedeni olgunluğa erişmiş, kendine güvenen ve davranışlarında dengeli Rönesans beyefendisi, sadık eş ve hem çocuklarının hem de milletinin müşfik babası gibi. Ufak cüssesi ve gösterişsiz hatlarıyla I. Charles, bu portrelerde harika bir şekil değişimine uğramıştır. Bir portresinde Marcus Aurelius gibi imparatorluk kisvesi içinde, ancak daha asil bir ata binmiş olarak bir zafer takından geçmektedir (**13.10**). Burada, Tanrı tarafından tayin edilmiş hükümdarı azametli bir mimari çevre içinde ufka karşı siluet verilmiş olarak gösteren alçak bakış açısı kullanılmıştır. Bu portre ilk konulduğu yer olan, I. Charles'ın topladığı en güzel eserler arasındaki Giulio Romano ve Tiziano tarafından yapılmış eski Roma imparatorlarının portrelerinin asıldığı uzun galerinin sonunda herhalde çok daha etkileyici görünmekteydi. Eski ve yeni ustaların resimlerinin propaganda değerinden herhalde hiçbir yerde böylesine kusursuzca istifade edilmemişti.

İtalya'da Şövale Resmi

Rubens ve van Dyck'ın şöhretlerine rağmen koleksiyonerlerin en hevesle topladıkları eserler İtalyanlara aitti. I. Charles hükümdarlığının başlarında İngitere'ye Bologna ekolünden iki ressamı davet etmişti. Onlarsa yolculuğa katlanmayı reddetmişti. O da kısa bir süreliğine Sofonisba Anguissola (11.62) ve – Lavinia Fontana (0.16)'dan sonra ilk önemli kadın sanatçılardan sayılan kızı Artemisia'nın (1593–1652) eşliğinde gelen – Orazio Gentileschi (1563–1639) ile yetinmek durumunda kalmıştı. Caravaggio'nun takipçilerinden olan Artemisia *Judith Holofernes'i Öldürürken* gibi kan dondurucu resimlerinde, *chiaroscuro* ve idealize edilmemiş alelade insan görüntüsünü öylesine çarpıcı bir etkiyle kullanmaktadır ki; Caravaggio, onun yanında ılımlı kalmaktadır (**13.11**). Holofernes'in başını yavaş yavaş ve bilinçle kesen



13.11 Artemisia Gentileschi, Judith Holofernes'i Öldürüyor, yak. 1620. Tuval üzerine yağlıboya, 1.99 × 1.63 m. Uffizi, Floransa.

Judith, bedenini fışkıran kandan geri tutmaktadır. Bu konu bazen tiranların öldürülmesinde alegori olarak sıklıkla tasvir edilmişti. Ancak bu resim, sadece sanat eserleri koleksiyonlarına dâhil edilmesi için dramatik natüralizm ustalığının bir hüneri olarak Judith'in Kitabı'nda anlatılan bir hikâyenin canlı bir temsilini yaratmak maksadını taşır – Galileo'nun tavsiyesiyle Toskana Büyük Dukası tarafından satın alınmıştır. On yedinci yüzyıl sonlarında bir Floransalı resmi "hayli dehşet uyandırıcı" olarak tasvir etmiş ve bir insanı öldüren kadın kahramanın bir kadın ressamla bir araya

13.12 Guido Reni, *Atalanta ve Hippomenes*, yak. 1625. Tuval üzerine yağlıboya, 2.06 × 2.97 m. Prado, Madrid.





13.13 Guercino, Soyunan Kadın, yak. 1620. Kağıt üzerine mürekkep ve ince boya, 25.6 × 20.7 cm. British Museum, Londra.

gelmesi de tehdit duygusunu herhalde arttırmıştır. Artemisia kadınların başat rol oynadıkları sahnelerde uzmanlaşmıştı. Öte yandan erkeklere güvenmemek için haklı sebepleri de vardı. Perspektif öğretmeni tarafından baştan çıkarılmış, babası onu mahkemeye verdiğinde de, kanıtının doğruluğunun anlaşılması için parmak sıkıştırma aleti ile eziyet edilen *kendisi* olmuştu – muhtemelen konu seçimini hem hamilerinin beklentileri hem de şahsi duygularının etkisi altında tespit etmekteydi.

Artemisia Gentileschi meslek hayatının büyük kısmını– İspanyol hükümdarların hamiliğinde ve 1616'dan itibaren orada yaşayan Jusepe de Ribera (1591–1652) gibi İspanyol ressamların teşvikiyle – natüralizmin geliştiği Napoli'de geçirdi. Diğer taraftan, köylü ve dilencilerin küçük resimlerinin büyük beğeni kazandığı Roma'da – genellikle şehirde yerleşik Felemenk sanatçılarının eserleriydi – büyük dini ve mitolojik eserlerde idealleştirme talep edilmekteydi. Uzun süredir Roma'da yaşayan Caravaggio'nun çarpıcı *chiaroscuro* tekniğini figürlerinin asilliğini ön plana çıkarmak için benimsemiş Bolognalı ressam Guido Reni (1575–1642) başarısını bu duruma borçluydu. Kendisi Rubens'in tam tamına çağdaşıydı ve ilk ustası da Antwerpli bir Maniyerist ressamdı. Ancak kısa bir zaman sonra Carraci'nin çevresine dâhil oldu. *Atalanta ve Hippomenes* gibi olgunluk dönemi eserlerinde bile figürlerin bale dansçısı misali pozları, uzuvlarının özenle aldığı biçimler ve herhangi bir işlevsel amacı olmayan örtülerinin uçuşması on altıncı yüzyılın yapay üslubunu akla getirmektedir (**13.12**). Ancak bu genç bedenler

daha gerçek ve ayrıca daha doğal oranlara sahiptir. Vücutlarının tensel bir anlayışla resimlenmesi de Corregio'ya bir borcu beyan etmektedir. Dahası bu resim antik bir alçak rölyef gibi – veya Palazzo Farnese'nin tavanındaki bir *quadri riportati* gibi – resim alanına paralel bir hareketle oluşturulmuştur. Guido Reni, konusunu Ovid'in hikâyesinden almıştır – feminist imalarını göz ardı ederek Artemisia Gentileschi gibi özünde bir koleksiyon parçası yaratmıştır.

Bologna bölgesinden takma adıyla Il Guercino yani şaşı olarak bilinen başka bir sanatçı (Giovanni Francesco Barbieri, 1591–1666) çalışmaya zengin bir resim tarzıyla başlamış, ancak daha sonra daha hafif bir palet ve daha az çarpıcı bir ışık düzeni benimsemiştir. Bir arkadaşına amacının "olabildiğince çok insanı, özellikle resimleri sipariş edenleri ve karşılığını ödemek için parası olanları tatmin etmek" olduğunu söylemişti. Bununla birlikte bazıları değişimden memnun olmamış ve 1660'da Sicilyalı bir koleksiyoner, ondan "eski güçlü üslubuyla" Rembrandt'ın bir tablosuyla beraber asmak için bir tuval istemişti.

Rembrandt'ın Sicilyalı bir müşteri tarafından o tarihte model olarak gösterilmesi, Guercino'nun cevabında gravürleri için ifade ettiği hayranlık kadar kayda değer bir husustur. Guercino'nun kendi grafik çalışmaları Rembrandt kadar kapsamlıydı ve aynı şekilde hoşuna gitmesi nedeniyle veya burada gösterildiği üzere çalışmalarında kullanmak üzere yapılmaktaydı (**13.13**) –yaşamın ustaca incelenmesi, tamamen doğal bir davranış, tüy kalemin birkaç darbesi ve sulu boyanın çok idareli uygulanmasıyla modelin bedeninin bütünüyle yakalanması. Desenleri bitirilmiş sanat eserleri olarak değil, kendi kullanımı veya öğrencilerinin eğitimi için görsel düşünce notları olarak düşünülmüştü ve satılmalarına her zaman karşı çıkmıştır.

Bernini

Guercino'nun resimde üslubunun ılımlı bir Klasizme doğru yönelişi, çelişkili bir biçimde Barok coşkusu fikrinin kaynaklandığı sanatçı Gianlorenzo Bernini (1589–1680)'nin ön plana çıkışıyla aynı zamana rastlamıştır. Yaklaşık bir yüzyıl önce yaşamış Michelangelo gibi Bernini de kendisini her şeyden önce heykeltıraş olarak görmüş, mimarlıkta aynı şekilde yetenek göstermiş ve ayrıca ressamlık ve şairlik yapmıştır. Sanatsal bakımdan aydın papaların hamiliğine de onun gibi çok şey borçluydu. Hiç ürkmeden Michelangelo'nun başarılarının üstüne gidecek özgüvene sahip ilk sanatçı oydu. Fakat iki sanatçının karakterleri birbirinin tam zıddıydı. Bernini dışa dönük, sosyal, eğlenceli, konuşkan, yaşam tarzında ve davranışlarında aristokratik, iyi bir aile babası, derin dindarlığıyla kurallara uyan, felsefi kurgularla pek ilgilenmeyen ve kuşkulara pek aldırmayan bir kişiydi. Ne üstlendiyse şeytani bir güçle, inanılmaz hızlı çalışarak tamamlar, büyük yardımcı ekibini son derece etkili şekilde örgütlerdi. Yarım yüzyıl boyunca Roma sanat sahnesini hâkimiyetinde tutmuş, şehrin bugünkü görünüşüne onun kadar hiç kimse katkıda bulunmamıştır. Papa VIII. Urban'ın "Sen Roma için yaratılmışsın, Roma da senin için" dediği söylenir.

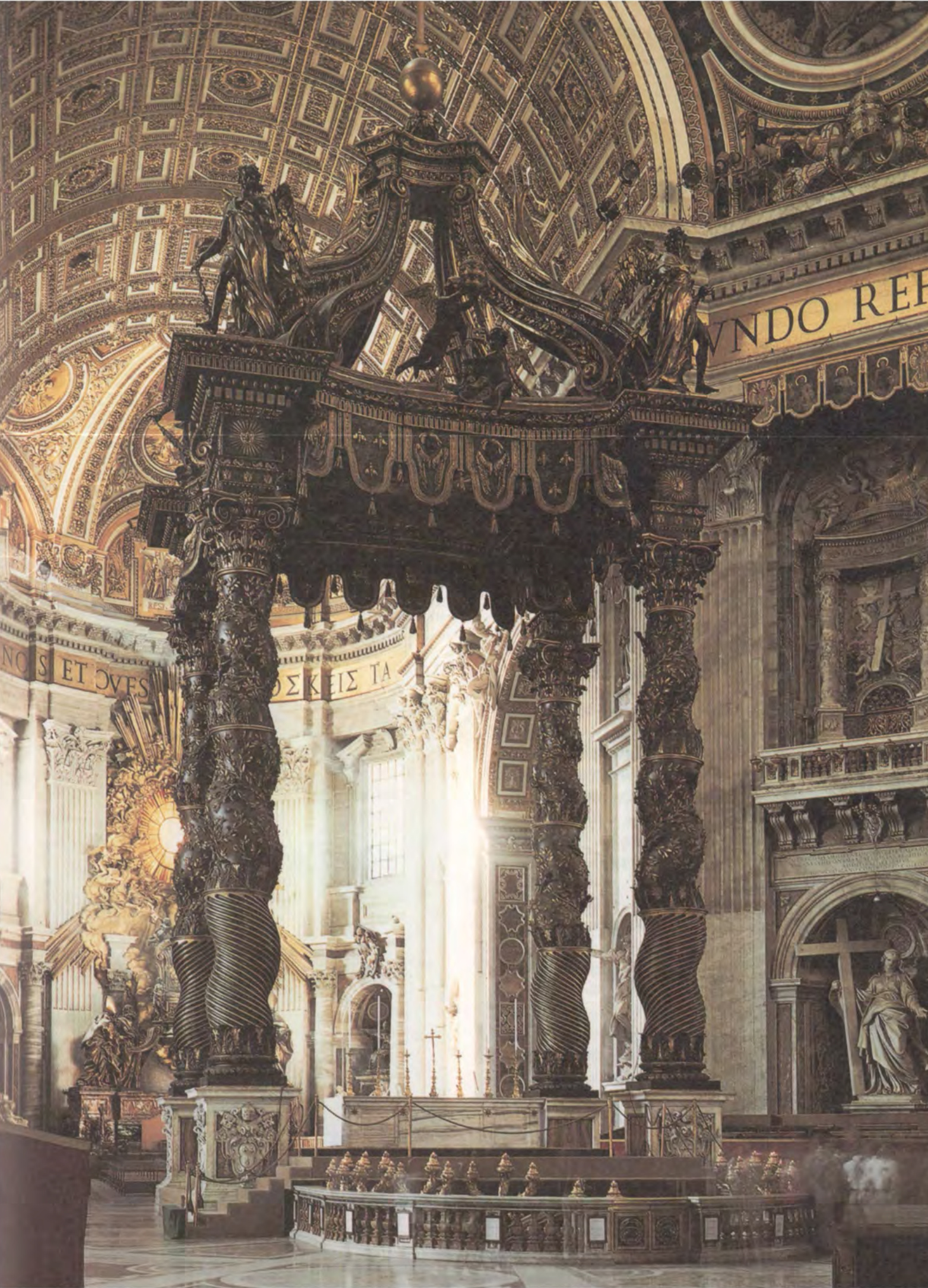


13.14 Bernini, *I. Francesco d'Este*, 1651. Mermer, yüksekliği kaide ile birlikte 1 metre. Galleria e Museo Estense, Modena.

Bernini bir heykeltıraşın oğluydu ve ilk şöhretini mitolojik gruplar ve portre-büstlerle yapmış, tüm hayatı boyunca büst yapmayı sürdürmüştür. Başka hiçbir eseri – hayret verici teknik ustalığıyla beyaz mermeri çekiç ve keskiyle yontarak beden, saç, kıyafete dönüştürme hatta ten rengi ilave etme – yeteneğini büstleri kadar iyi sergilememektedir. Modena Dükü I. Francesco I d'Este'nin portresi, Avrupa sanat geleneklerinin en yapayı olan büst karşısında bir zaferdir (**13.14**). Figürün bütününü, sadece baş ve kolsuz omuzlarla canlandırmakta başarı kazanmıştır. Aslına benzerlik izlenimi sadece yontunun illüzyonundan değil, daha da fazla karşıt köşeli kompozisyonun dengeli asimetrisinden kaynaklanmaktadır. Çehre sola bakmaktadır ve pelerinin ortadaki katları ana eksenin sağındadır. Bakışının yönü ise bir omuzdan aşağı inerek diğer omuz üzerinde dönüp kabaran örtünün aksinedir. Dükü hiç görmemiş olan Bernini, tablo portre çalışmanın güçlüğünden şikâyet etmiştir. Ancak bu durum tasvir yerine biçim sorunlarına yoğunlaşmasına yardım etmiş ve büstü unutulmaz bir eser kılmıştır. Süreç sırasında hükümdar azametinin en canlı görüntülerinden birini oluşturarak, kraliyet portre heykellerinde XIV. Louis'nin Versailles'daki büstünde bile aşamadığı yeni bir standart getirmiştir.

Bernini ilk papalık siparişini daha 26 yaşındayken aldı. Yeni seçilmiş Papa VIII. Urban (1623–44) San Pietro'nun Aziz Petrus ve Pavlus'un bedenlerini sakladığına inanılan mezarın üstündeki ana altar için bir *baldacchino* yani sayvan yapma görevini ona tevdi etmişti. Bu 29 metrelik devasa varaklı

13.15 KARŞIDA, Bernini, *Baldacchino*, San Pietro, Roma, 1624–33. Varaklı bronz, yüksekliği 29 m.


VNDO REF
NO S ET OVES
ΔΟΣΚΕΙΣ ΤΑ



13.16 Bernini, Cornaro Şapeli, Santa Maria della Vittoria, Roma, 1645-52.

bronz yapı sadece kilise için değil, tüm Hıristiyanlık için ahirete geçişin merkeziliğini teyit etmek için haşmetle yükselmektedir (**13.15**). Tasarımın unsurları gelenekseldir, ancak çağdaşlarına ters gelen yeni bir yolla birleştirilmiştir. Burma sütunları, Kudüs'teki Süleyman'ın tapınağından geldiğine inanılan sütunların (Konstantin'in bazilikasına konulmuş ve Bernini tarafından tekrar kullanılmışlardır, aşağıya bkz.) büyütülmüş versiyonlarıdır; saçak püsküllerı çubukların üzerindedir, genellikle rahiplerin tören sırasında sakramentiyi taşıdığı sayvanların kumaşlarını taklit eder ve üstteki yapı çoğunlukla altar üstünde asılan bir tür siboryumu hatırlatır. Dolayısıyla sembolik olarak verdiği mesajı, tüm inananlar kavrayabilir; muazzam burma sütunları, hareketli kıvrımları ve dinamik heykeli Karşı Reformasyonun büyüklüğünü, ihtişamını ve duygusallığını özetler.

Ancak Bernini'nin Aziz Petrus'un ahirete geçişine ilişkin yeni kavramı bununla sınırlı kalmamıştır. Michelangelo'nun büyük dayanma ayakları, örttüğü dört ünlü röliği belirginleştirmek için dönüşüme uğratılmıştır.

Üst nişlerde, Bernini Konstantin bazilikasının burma sütunlarını - alışılmadık renkler uygulayarak - pembe bulutlar içindeki altın sarısı ufuklara yerleştirilmiş beyaz mermerden melekler tarafından taşınan röliklerin rölyeflerinin kenarlarını desteklemesi için tekrar kullanmıştır. Alt nişler, röliklerle ilişkili - her biri farklı bir "ruh tutkusu" ifade eden - iki erkek ve iki kadının devasa heykelleriyle doldurulmuştur. Erkekler kendilerinden geçmişçesine göklere, kadınlar altardaki kurbana bakmaktadır. Bu yolla ahirete geçiş, merkezi belirten *baldacchino* ile birlikte tüm unsurların kavramsal ve görsel olarak kusursuz bir ilişki dokusuna büründüğü mutlak bir sanat eseri haline gelmiş; Kilisenin sürekliliği ve Reformasyon karşısındaki zaferini kutlayan azametli bir mefhuma dönüşmüştür. Bernini oval meydanı çevreleyen iki sıra sütunu 1656-67 yıllarında eklediğinde, bu tema kilisenin dışında zirve noktasına ulaşmıştır. Bu sütunlar, Bernini'nin söylediği üzere, Kilisenin ana kolları gibi uzanmakta ve sarmakta; "Katolikleri inançlarını güçlendirmeleri, sapkınları Kiliseyle tekrar birleşmeleri ve inançsızları gerçek inançla aydınlanmaları için kucaklamaktadır."

Bernini'nin San Pietro'daki amacı mimari, heykel ve resim olsun eldeki tüm sanatsal imkânları bir araya getirip *un bel composto* yani güzel bir bütün içinde birleştirmek suretiyle Katolik Kilisesinin birliğini ilan etmekti. Aynı birleşik etkiyi, daha küçük bir ölçekte Kardinal Federico Cornaro'nun Azize Ávilalı Teresa'ya adanmış kilisede kendi mezar yeri ve aile anıtı olarak sipariş ettiği şapelde de gerçekleştirmiştir (**13.16**). Bu şapel, kakma desenli zemininden fresk resimli tonozlarına kadar zengin ve göz alıcı farklı renklerdeki mermerlerden (sarı ve yeşil baskındır) oluşturulmuştur. Varaklı bronzla ışıltılı karmaşık mimari unsurlar, alçak mekânda öylesine maharetle aydınlatılmıştır ki, şapel yanlış bir kanıyla çoğu

13.17 Bernini, Azize Teresa'nın Vecdi, Cornaro Şapeli altarından detay. Mermer, yüksekliği 3.5 m. Santa Maria della Vittoria, Roma.





13.18 Bernini, Dört Nehir Çeşmesi, 1648–51. Traverten ve mermer. Piazza Navona, Roma.

zaman tiyatroya benzetilmiştir. Şapelin ana öğesi, gizli bir pencere ile yukarıdan aydınlatılmış ve üstün bir illüzyonist ustalıkla yontulmuş azizenin vecdine dair beyaz mermerden bir gruptur (**13.17**). Cornaro ailesinin yan duvarlardaki mermer dua masalarında (tiyatro locaları değildir bunlar) oturan yarım figürler de etkileyicidir. Azize Teresa'nın meleği nasıl gördüğüne bakarsak bu tür bir realizm esere tamamen uygun düşer:

> *Elinde uzun bir altın mızrak gördüm ve demirden olan ucunun sonunda sanki bir ateş noktası fark ettim. Bununla kalbimi birkaç defa delerek içime kadar girdi. Geri çektiğinde onunla birlikte sanki her şeyimi dışarı çekmekteydi ve beni baştanbaşa Tanrı aşkıyla bıraktı. Acı öyle keskindi ki, birkaç defa inledim ve bu yoğun acının sebep olduğu tatlı duygu öyle fazlaydı ki, hiçbir zaman yitirmek istenmez; insanın ruhu Tanrı'dan başka bir şeyle asla bir daha memnun olmazdı. Bedensel bir acı değil; bedenin de bir parça, aslında büyük bir parça sahip olduğu manevi bir acıydı.*
>
> (Azize Teresa, *Vida*, çev. E. A. Peers)

Her gün Gesù'da dua eden ve *Kurtarıcı İsa'nın* İzinde'yi (bkz. s. 458) şevkle okuyan inançlı Bernini, Azize Teresa'nın mistik yazılarının tensel imgesine içgüdüsel olarak karşılık verip, bedenin manevi deneyimdeki "büyük parça"sını küçültmemiştir. Correggio (11.56)'nun Eros'u hatırlatan meleği misali başını geri atmış, ağzı açık ve fiziki bir



13.19 Bernini, Dört Nehir Çeşmesinden detay.

kendini bırakmışlık içinde gözlerini kapatmış Azize Teresa, bariz erotik bir havaya sahiptir ve çağdaşlarının menfi yorumlarına yol açmıştır. Ancak Bernini onun yaşadığı deneyimin doğrudan – hatta öyle doğrudan ki, kasılıp kalmış haline modern psikologlar tarafından teşhis bile konabilir – temsilin ötesine geçerek, Ökaristi ayinine katıldıktan sonra yükseliş olgusuna ve ayrıca ölümü esnasında güzel bir kadına dönüşme mucizesine imada bulunur. Bu sayede grup, ruhun ve maddenin buluştuğu bir sırada, cennet ile dünya arasındaki yarı yolda yaşanan o halin zengin bir tasviri haline gelir.

Şapelin geri kalanı azizenin bireysel kurtuluşunu evrensel bir bağlama yerleştirir. Ökaristi ayininin teşekkülü atların önündeki rölyefle gösterilir, ölüler mezarlarından kalkar, Cornaro ailesi tefekküre dalar ve ilahi sırlara iştirak eder. Yukarılarda melekler, Azize Teresa'ya görünen İsa'nın kurtuluş mesajını bir parşömende taşır ve bütün inananlara hitap ederler: "Şayet cenneti yaratmamış olsaydım, onu sadece senin için bile yaratırdım."

Şapel çalışmaları devam ederken, Bernini bir başka büyük proje olan Piazza Navona çeşmesi hazırlıklarına dalmıştı. İlk bakışta aşırı fantezi gibi görünmekle birlikte, çeşmenin bilinen bir teması vardır (**13.18**, **13.19**). Siparişi veren Papa X. İnnocent'in (1644–55) şahsi arması ilahi aydınlık ve ebediyetin sembolü olarak yorumlanan Kutsal Ruh güvercinin üzerinde durduğu bir antik obeliskin (sözlüğe bkz.) kaidesi olarak tasarlanmıştır. Karşılıklı pozlarda oturan dört devasa figür her biri karakteristik bir hayvana sahip – Güney Amerika'daki Plate Nehrinin bir armadillosu vardır – dört kıtanın büyük nehirlerini (yaşam veren sularını) kişileştirir. Ancak cennetten akan dört nehir ve Golgotha Tepesinin ortasındaki kaya ile de ilişkilidirler. Böylelikle Kilise vasıtasıyla kurtuluşa erme fikri, on yedinci yüzyıl aydınlarının beğendiği türden karmaşık bir *concetto* dâhilinde dünyanın dört tarafında Katolik zaferi düşüncesiyle örülmüştür. Fakat onlar kadar bu işlere hevesli olmayanlar da vardı ve çeşmenin yakınlarına yapıştırılan bazı şiirler şöyle demekteydi: "Biz obelisk ve çeşme değil, ekmek isteriz – ekmek, ekmek, ekmek."



13.20 Francesco Borromini, Piazza Navona'da Santa Agnese, Roma, 1653-55, 1666'da başkalarınca tamamlanmıştır.

Borromini

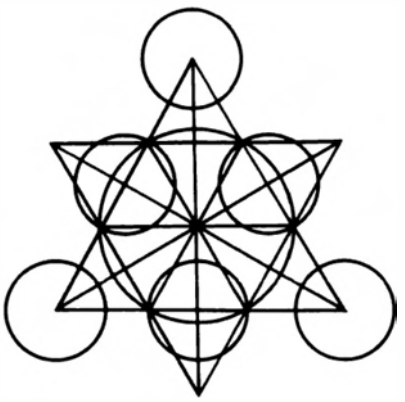
Çeşme arkasında yükselen büyük kilise cephesi esas olarak Francesco Borromini (1599–1667) tarafından konkav bir merkezle ve genellikle yapıldığı üzere geriye alınmış değil, aksine üstünde yükselen bir kubbeyle tasarlanmıştır (**13.20**). Borromini profesyonel taş ustasıydı ve Roma'ya 1619'da geldiğinde dekorasyon heykeltıraşı ve desenci olarak işe alındı. Daha sonra Bernini'nin yanında San Pietro sayvanı *baldacchino*'nun yapımında ve başka projelerde çalıştı. Ancak yaradılışlarının uyuşmazlığı ayrılmalarına yol açtı. Borromini asık suratlı, kavgacı, bunalımlı ve asabi bir kişiydi – en sonunda da intihar etmiştir. Vitruvius tarafından konulan kurallara uymaması Bernini'yi "mimariyi yok etmek için gönderildiği"ni söylemeye zorlamıştır. Ancak gerçekte antik Roma mimarisi hakkında Bernini'den daha geniş bir bilgisi vardı ve yapısal sorunlarla daha derinden meşgul, çözümlerinde de çarpıcı mekânsal etkiler yaratmak suretiyle daha cesur davranırdı. Eserleri duygusallıktan ziyade fikirsel bir çekime sahiptir.

13.21 Francesco Borromini, kubbenin içi, San İvo della Sapienza, Roma, başlatılması 1642.



Yaratıcı bir geometriciydi ve Galileci yeni yerküre ekseninin düzensizliğinin düzeni kavramının, onu eskiden

13.22 San İvo della Sapienza'nın şematik planı.



13.23 San İvo della Sapienza. Kesit, bir 17. yüzyıl gravüründen.



birçok mimari tasarımın dayandırılmış olduğu kozmik öneme sahip basit küpleri, silindirleri ve küreleri reddetmeye sevk ettiğini – Roma Kilisesi tarafından mahkûm edilmiş bile olsalar – düşünmek yersiz değildir.

Bağımsız meslek hayatı geç bir tarihte – 1634 yılında – başlamış ve kıyasen az sayıda bina tamamlamayı başarmıştır. Bunların arasında San Ivo della Sapienza en güzellerinden biridir (**13.21**, **13.22**, **13.23**). Birbirini kesen eşkenarlı üçgenlerden ve dairelerden oluşan mahirane planı, alışılmadık altıgen bir merkezî alan yaratmaktadır. Roma Archiginnasio (daha sonra üniversiteye dönüşmüştür) Şapeli olarak inşa edilmiş bu yeni binanın ana amacı öğrencilere vaazların okunması için uygun bir alan temin etmekti. Borromini bu sebeple Karşı Reformasyon kiliselerinin genel kısıtlamalarından serbest kalmış ve karmaşık homojenlikte kapsayıcı bir çeper yaratabilmiştir.

Kubbe, açıklığın altındaki fenerde buluşana kadar duvarların yukarı ve içeri doğru basitçe devam ettirilmesinden oluşmakta, bu açıdan öncülü olmayan bir kavram teşkil etmektedir. Arada müdahale eden herhangi bir unsur mevcut değildir. Çeşitlilik veya hareketten herhangi bir şey kaybedilmeden tam bir mekân birliği sağlanmıştır. Öte yandan bu dikkat çekici tasarımda sembolizm de rol oynamıştır. Planın, Borromini çalışmaya başladığında yönetimde olan Papa VIII. Urban'ın Barberini aile armasındaki arının kapalı kanatlarının şematik bir desenine dayalı olduğu söylenmektedir. İki üçgenin birleştirilmesiyle yapılan altı uçlu "Davud yıldızı" özellikle bir üniversite şapeli için uygun bir bilgelik sembolüdür ve bu niteliğiyle kubbenin stüko dekorlarında belirmektedir. Esasen tüm yapı Kutsal Ruh'un yeryüzüne inerek havarilere Hamsin Yortusunda dillerini açan bilgiyi vermesiyle ilişkilendirilen bilgelik sembolü (*sapienza*) olarak düşünülmüş, varaklı bir güvercin de fenerin ortasında süzülmektedir. Dış mekânın garip bir özelliğini teşkil eden fenerin ziggurat benzeri sarmal tacı (sözlüğe bkz.) Eski Ahit'te anlatılan dillerin birbirine karışmasıyla Hamsin Yortusunda havarilere dil armağan edilmesi arasında paralellik kurulması olarak yorumlanmıştır.

13.24 Pietro da Cortona, *Teslis'in Görkemi* (kubbe), 1647–51; Meryem'in Göğe Yükselişi (apsis), 1655–60. Freskler. Santa Maria in Vallicella, Roma.



Borromini iç mekânlarda Bernini'nin çok hoşlandığı zengin malzemelerin hiçbirini kullanmamıştır. San Ivo'nun iç mekânı orijinalinde beyaz veya kırık beyazın tonlarıyla boyanmış stükodır. Fakat o dönemde büyük Roma kiliselerinin birçoğu cennet görüntülerine açılan freskli tonozlarla süslenirdi. Rubens'in 1608'de yüksek altar panosunu resimlediği Santa Maria in Vallicella'da (Chiesa Nuova adıyla tanınmaktadır) kubbe, Görkemli Kutsal Teslis ve apsisin yarım kubbesi; Meryem'in Göğe Yükselişi'ne dair fresklerle süslenmiştir (**13.24**). Correggio'nun Parma'da yaptığı kubbenin etkisi barizdir (11.55), bu kubbe yükseliş heyecanının nasıl aktarılabileceğini göstermişti. Öte yandan kompozisyonlar, kıvrılabilen büyük parşömenlerde daha büyük güçle açığa kavuşturulmakta ve o zamanlar için daha da önemli bir husus olarak konular daha iyi okunur hale gelmektedir. Bu tür kompozisyonlar, daha yenilikçi Borromini ve daha gösterişli Bernini'nin gölgesi altında kalan, kuşağının önde gelen İtalyan ressamı ve önemli mimarlarından Pietro da Cortona (Pietro Berrettini, 1596–1669)'ya aittir.

Poussin ve Claude

Roma'da on yedinci yüzyıl ortalarında çalışan en seçkin ressamlar İtalyan değil Fransızdı: her ikisi de yaşamlarının büyük kısmını bu şehirde geçirmiş olan Nicolas Poussin (1594–1665) ve Claude Lorraine (1600–82). Poussin 1624 yılında gelmişti. İyi eğitim görmüş, Latin edebiyatına hâkimiyetiyle Romalı entelektüellerin hayranlığını toplamıştı. Ancak sanatçı olarak ağır bir gelişim geçirmiştir. Bir süreliğine Annibale Carracci'ye Palazzo Farnese Galerisinde yardım etmiş olan Bolognalı Domenichino (Domenico Zampieri, 1581–1641)'nun yanında çalıştı. 1628 yılına gelindiğinde Poussin üsluplarında yeterince uzmanlaştığından kendisine önemli bir iş olan San Pietro'da büyük bir altar panosu yapımı sipariş edildi. Ancak eseri beğenilmedi ve Roma'da herhangi bir kilise veya kamu binası için bir daha hiçbir zaman resim yapmadı. Bunun yerine koleksiyonerlerin, özellikle entelektüel ilgilerini paylaştığı insanların odaları için kıyasen daha küçük resimler yaptı. Roma sanatına yüz çeviren Poussin, ilham almak için önce Venediklilere yöneldi. 1630 yıllarında yaptığı bir resimde görülebileceği gibi güçlü ve atletik figürler, zengin renkler, altın sarısı ışıklar ve resmin



rahat ve dolgun hatları o dönemde en güzel eserleri Roma'da bulunan Tiziano'yu hatırlatmaktadır (**13.25**). Bununla birlikte Tiziano'nun tensel canlılığı bu güz mevsiminin hüzünlü çoban şiirlerini akla getiren havasında tamamen şekil değiştirmiştir. Çobanlar lahit üzerindeki *Et in Arcadia Ego* sözlerini parmaklarıyla işaret etmektedir. Anlamı da "Ben yani ölüm, Arkadya'da bile mevcudum" şeklindedir. Bu sözün Klasik kaynaklarda herhangi bir kökeni bulunmadığından muhtemelen Poussin tarafından uydurulmuştur. Sözün Klasik belagati ve özgünlüğü, resmin de benzeri niteliklerini yansıtmakta ve zevklerin geçiciliğinden duyulan melankoliyi mükemmel şekilde ifade etmektedir.

Merdivendeki Kutsal Aile'yi (**13.26**) resmettiği sıralarda Poussin'in sanatı stoik ciddiyetin son aşamasına erişmişti. Bu resim Raffaello ve Michelangelo tarzı biçimleri "cennetin merdivenleri" olarak Meryem fikriyle dingin bir olgunluk içindeki tek bir tasvirde birleştirmektedir. Sırf süsleme amacıyla herhangi bir detaya yer verilmemiştir: Her unsurda

13.25 SOLDA, Nicolas Poussin, *Arkadya Çobanları*, yak. 1630. Tuval üzerine yağlıboya, 101 × 82 cm. Devonshire Koleksiyonu, Chatsworth, Derbyshire, İngiltere.

13.26 AŞAĞIDA, Nicolas Poussin, *Merdivendeki Kutsal Aile*, 1648. Tuval üzerine yağlıboya, 72.4 × 111.7 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Satın alan: Leonard C. Hanna Jr.).



sembolik bir anlam ve kompozisyonun yanıltıcı sadeliğinde bir amaç vardır. Örneğin, özenle boyanmış elma sepeti, yasak meyveyi ve İsa tarafından şefaat edilen insanın cennetten düşüşünü ima etmektedir.

Poussin bir resmi hakkındaki yazısında, çerçevenin "gözün, resmin tüm kısımları görebileceği, ona yoğunlaşacağı ve sınırları dışına çıkmayacağı bir şekilde" hazırlanması gerektiğini belirtmiştir. Resimleri, tam olarak anlaşılmadan önce ezberlenmesi gereken şiirler gibi ilgi talep etmekte ve haklı olarak da almaktadır. Poussin, Bernini'nin alnına işaret ederek "burasından çalışan" dediği türden bir ressamdır.

Claude Lorraine adıyla tanınan Claude Gellée'nin ismi çoğu zaman Poussin ile eşleştirilir ve iki sanatçının birbirini tanıdığı kesindir. Ancak aynı dönemin iki büyük tiyatrocusu Corneille ve Racine gibi bu iki sanatçı da karakterleri ve sanatlarında çok farklıydılar. Claude Klasik bir eğitim almamıştı; memleketi Lorraine'de pastacılık mesleğinde yetişmiş ve gençliğinde Roma'ya giderek bir dekorasyon sanatçısının yanında çırak olarak resmi öğrenmişti. Ömrünün geri kalanını da 1620'lerdeki birkaç yıl dışında burada geçirmiştir. Latin şiirini sadece çevirilerinden okuduğu anlaşılmaktadır.

Bununla beraber bu şiirin manzara imgesini Avrupalıların zihnine silinmez şekilde yerleştiren odur. "Klasik manzara" fiilen onun icadıdır ve Batı'da yüksek bir sanat biçimi olarak manzara fikri, büyük ölçüde onun sayesinde ortaya çıkmıştır. On yedinci yüzyıl ortalarına kadar, manzara (Felemenk haricinde) bağımsız bir *janr* olarak dahi tanınmamıştı. Claude'un manzaraları ise başta İspanya Kralı IV. Felipe olmak üzere Avrupa aristokrasisi – Poussin'in entelektüel bakımdan daha zorlayıcı eserlerine hayran olan entelektüeller, hukukçular ve memurlardan farklı bir müşteri türü – tarafından satın alınmıştır. Claude'un başarısı 1635'te öyle bir seviyeye ulaşmıştı ki *Liber Veritatis* adlı bir ciltte (şimdi British Museum'dadır) kompozisyonlarını çizerek ve satın alanları belirterek eserlerinin orijinallerinin kaydını tutmaya başladı.

Claude'un manzaraları (**13.27**) zamandan bağımsız bir nitelik, bir tür kaçınılmazlık kazanmış; bu da getirdiği

13.27 Claude Lorraine, *Manzara ve Apollo'ya Kurban Adayan Psyche'nin Babası*, 1660-70. Tuval üzerine yağlıboya, 1.75 × 2.23 m. Ulusal Vakıf (Fairhaven Koleksiyonu), Anglesey Abbey, Cambridgeshire, İngiltere.



yeniliğin takdir edilmesini zorlaştırmıştır. Avrupa edebiyatı ve sanatında daima beliren Klasik Altın Çağın kır manzaralarını temsil etmekle beraber Claude, aslında ilhamını daha önceleri şaşırtıcı biçimde antik eserlerin peşindeki ressamlar dışında pek ilgi çekmemiş olan Roma çevresindeki kırlıklardan – *campagna* – almaktadır. Bu kilometrelerce uzanan ıssız ve hafif engebeli çayırlıklarda, elinde eskiz defteriyle doğal ışığın yarattığı farklı etkiler altında neredeyse tekdüze denebilecek, çarpıcılıktan uzak özelikleri gözlemiş ve kaydetmiştir. Hem idealize edilmiş hem de yakından gözleme dayanan resimlerinde, antik efsaneler yeni bir gerçeklik kazanmaktadır – açık bir ön alana sahip hafif farklılıklar içindeki geniş görüntüler; merkezin hemen dışına veya kenarlara yerleştirilen ağaçlar, bir köprü veya çalılık gibi öne çıkmayan ancak hünerle eklenmiş özellikler, zarif renk tonlamalarıyla yavaşça aşağı inen patikadan parlak ufka doğru gözü yöneltir. Başlıca yeniliği; ufuktan izleyiciye doğru beliren, suda yansıyan, taşlarca özümsenen, ön cepheye gölgeler salan büyük meşe ağaçlarının dış dallarına nüfuz eden ve tüm kompozisyonu birleştiren ışığa uyguladığı muameledir.

Genelde öğle vaktinin güneş ışığı ve gölgeler arasında çarpıcı tezatlar yaratan sıcak saatlerinden kaçınmış, sabah ve akşamın erken saatlerinin daha dengeli yayılan parlaklığını tercih etmiştir. Aklını ışığa bu kadar takmış olması; Caravaggio, Bernini, Rembrandt, Vermeer ve Velázquez gibi başka açılardan birbirinden çok farklı çağdaşlarıyla arasında bağlantı kuran temel özelliğidir.

Velázquez

Diego de Velázquez (1599–1660) on yedinci yüzyıl ortalarında Roma'yı ziyaret etmiş çok sayıda sanatçı arasındadır. Çağdaş Roma sanatı veya mimarisinden ziyade antikitenin harabelerinin cazibesine kapılan diğer birçokları gibi o da iki defa gelerek 1630 ve 1650-1 yıllarında burada yaşamıştır. Dolaylı bile olsa o sıralarda eserleri İspanya'ya erişmekte olan Caravaggio'nun sağlam ve neredeyse heykel tarzı gerçekçi üslubundan etkilenerek çalışmalarına başlamıştır. İspanyollar bu tür dolambaçsız bir gerçekçiliğe, içgüdüsel olarak tepki vermekteydiler. Miguel de Cervantes (1547–1616) *Don Quixote* (1605)'a yazdığı önsözde, önemli bir husus olarak, erişmeye çalıştığı yazı üslubu için resimlemede kullanılan "yalın ve basit" metaforunu zikretmiş ve Velázquez'in çağdaşı Francisco de Zurbarán (1598–1664) aynı yöntemle işe başlamıştı. Zurbarán'ın daha çok Güney Amerika ve İspanya manastırları için yaptığı dua eden keşiş resimleri Karşı Reformasyon mistisizmini sıradan bir gündelik hayatla benzersiz şekilde bir araya getirmektedir (**13.28**). Fakat Velázquez'in sanatının gelişim tarzı ilerleyen dönemlerde çok farklıydı.

Velázquez 1623'de kendisinden çok hoşlanan ve yaşamının geri kalanında eserleri üstünde âdeta bir tekel kuran genç İspanya kralı IV. Felipe'nin (1621–65) hizmetine girdi. Kraliyet koleksiyonu, Velázquez'in gözlerini Venedik



13.28 Francisco de Zurbarán, *Aziz Francesco Tefekkür Halinde*, yak. 1639. Tuval üzerine yağlıboya, 152 × 99 cm. Ulusal Galeri, Londra.

sanatının özellikle de – büyük *poesie* dizisi Madrid'deki sarayın duvarlarını süsleyen – Tiziano'nun görkemine açtı. Bu resimler, Velázquez'in boyayla resim yapmaya duyduğu doğal tercihi – ve Raffaello ve çizgisel gelenekten gelenlerle arasındaki farkı – güçlendirdi. Giderek Tiziano'nun kırık ve akıcı fırça darbelerinin de ötesine geçecek, bazen uyguladığı çok ince tabaka boya, tuvalin dokusunun bile fark edilmesine yol açacaktı.

Las Meninas (Nedimeler) adıyla bilinen ve asıl ismi "IV. Felipe'nin Ailesi" olan resmi, Velázquez'in en yüksek başarısı, resmin neler başarabileceğinin çok bilinçli ve hesaplı bir kanıtı ve belki de tuval resminin imkânları hakkında yapılmış en derinlemesine yorumdur (**13.29**). On yedinci yüzyılın sonlanmasından bile önce bir İtalyan sanatçısı buna " resmin ilâhi gücü" adını vermişti; gerçekten de özünde, resim yapma hakkında bir resim olduğu söylenebilir. Resminin ana figürü, ötedeki duvarda asılı aynada yüzleri yansıyan IV. Felipe ile ikinci eşinin kızı beş yaşındaki Infanta Margarita'dır. Beraberinde resme ismini veren iki nedimesi bulunmaktadır. Uykulu iri bir köpeğin arkasında iki saray cücesi durmakta, bir nedime ile erkek bir görevli sohbet etmekte ve kraliçenin



13.29 Velázquez, *Las Meninas*, 1656. Tuval üzerine yağlıboya, 3.23 × 2.76 m. Prado, Madrid.

maiyetinden bir kişi odanın diğer tarafındaki aralık kapıdan görünmektedir. Elinde paleti ve fırçasıyla Velázquez'in kendisi devasa tuvalin yanında ayakta durmaktadır. Saray nazırı seviyesine yükselmiş ressam dâhil tüm figürler saray mensubudur. O ana dek resmi portreler ve tarihi konular için ayrılan büyüklükte bir tuvale resmedilmiş saray hayatının görünüşte önemsiz bir gündelik anını kaydeden böyle bir tablonun öncülü mevcut değildir. Fakat anlık bir olayın yakalanması gibi görünen resmin arkasında katmanlar halinde birçok anlam yatar.

Las Meninas, her şeyden önce gözlerimizin önünde yaşanan hayatı temsil etmektedir. Bu yolla, zamanı yakalayarak saati belli bir anda sonsuza kadar durduran ressamın sahip olduğu benzersiz kudretin bir kanıtıdır. Figürlerin gelişigüzel etrafta bulunmaları ve sanatçının onlara karşı tarafsız, ilgisiz tutumu; resmin etkisinin bir enstantane fotoğrafa benzetilmesine yol açmıştır. Gerçekten de, gerçekliğin böylesine inandırıcı bir illüzyonu, sadece büyük ve gizlenmiş bir yapaylıkla yaratılabilirdi. Aynı şekilde kadın cücenin grotesk çirkinliğinin kaydedildiği tamamen yansız yöntem, Infanta

KAYNAKLAR VE BELGELER

Pacheco ve Dinin Hizmetindeki Sanat Hakkında Görüşleri

Ressam Francisco Pacheco (1564–1654) on yedinci yüzyılın en önemli sanat yazarıydı. Seville Katedralinin idarecilerinden olan amcası sayesinde tanınmış şairler, hümanistler, bilginler ve teologlardan oluşan bir çevreyle tanıştı ve hatta El Greco ve damadı Velázquez ile dostluk ilişkileri kurdu. Seville Engizisyonunun sanat müfettişi sıfatıyla Trent Konsilinin (1563) öğretilerini bağlılıkla takip etti ve yazdığı *Resim Sanatı, Antik Kökenleri ve Büyüklüğü* (Seville 1649) adlı kitabı resmin Katolik inancına hizmet yönündeki rolünü engizisyon ruhuyla açıklaması bakımından dikkat çekicidir.

Yazdığına göre Hıristiyan sanatçının başlıca amacı "mesleğini inceleyerek ve tatbik ederek inayete ulaşmaktır. Devamında şöyle demektedir:

... Dolayısıyla diyebiliriz ki, daha önceleri tek amacı taklit olan resmin şimdi bir erdemlilik eylemi olarak yeni ve zengin bir kisveye büründüğünü söyleyebiliriz. Ve buna ilaveten yüksek bir hedefe de kendisini terfi etmektedir: Yani ebedi görkemin düşündürülmesi. Bu açıdan insanları günahtan kaçındırır ve Efendimiz Tanrı'mıza gerçek bir bağlılığa yönlendirir. Kutsal tasvirlerin yaptığı iyiliği abartmak çok zordur: anlayışımızı olgunlaştırır, irademizi harekete geçirir, kutsallıklar hakkındaki hafızamızı tazelerler. Ruhumuzu yüceltirler... ve gözlerimizin önüne ve kalplerimize merhamet, adalet, iffet, tevazu, bağış severlik ve dünyevi şeylere önem vermemek hakkında kahramanca ve yüce gönüllü hareketleri öylesine sererler ki; bizim derhal erdemi arama ve günahlardan uzak durmamıza sebep olup inayet yoluna girmemizi sağlarlar.

Bu söylenenler dışında Hıristiyan resminin bir başka önemli veçhesi daha vardır. Katolik ressamın amacı bir vaiz kisvesiyle insanları ikna etmek ve onları resimleriyle dini kucaklamaya ikna etmektir. Bu insanları ikna etme hedefini şartlara göre farklı şekillerde başaracaktır. Nitekim bir hatip de dinleyicilerini ikna etme arzusu temelinde kâh savaş, kâh barış, kâh cezalandırma, kâh affetme veya ödüllendirme lehinde konuşacaktır. Aynı şekilde ressam da yansıtması istenen farklı şeylere göre aklında çok çeşitli amaçlar güdebilir. Ancak şunu söyleyebilirim ki Hıristiyan tasvirlerinin ana amacı insanları her zaman dindar olmaya ikna etmek ve Tanrı'ya taşımaktı... gerçi başka spesifik amaçlar da işin içine girebilir; mesela insanları nedamete, yardımseverliğe, dünyevi şeylere kıymet vermemeye ve her zaman Tanrı'yı insanlarla birleştiren başka erdemlere yönlendirebilir. Gerçekten de kutsal tasvirlerin ulaşmak isteyebileceği en yüksek hedef de zaten budur...

Şayet kutsal tasvirler meselesiyle uğraşmak için hedefimden ayrıldığım düşünülürse, resmin tek amacının bunlar olmasa bile, en parlak ve şahane kısmın bu olduğunda ısrar ederim. Çünkü bunlar İsa ve Kutsal Annesi'nin işlerini, kutsal şehitlerin, din şahitlerinin ve bakirelerin hayatlarını ve ölümlerini ve buna dair her şeyi öğreten kutsal hikâyeleri ve ilahi gizemleri [göstermek için] kullanılırlar. Ve gerçeğe, doğallığa ve edebe uymak için katı yükümlülükler getirip, bu yolda ne kadar büyük ressam olursa olsun çok az kişi başarı sağlayabildiğinden, bu asil sanatın en güç kısmı da budur.

(Çev. J. Brown).

ve beraberindekilerin eşsiz güzelliğine inanmamızı sağlamaktadır. Bu figürlerin doğallığını, aynadaki loş yansımalar ve duvardaki loş resimler daha da belirginleştirmektedir.

Tabloda ressamın belirmesi de *Don Quixote*'ta Don ve Sancho Panza'nın haklarında yazılan kitabı ve yazarını andıkları kısım gibi farklı gerçeklik düzeyleriyle mahirane oynamaları akla getirmektedir. Böyle olmakla beraber, bu görsel illüzyonların en haşmetlisinde, *trompe l'oeil* resminin suni ve kaygan optik aldatmacalarından herhangi bir iz yoktur. Velázquez'in boya uygulamaları son derece serbesttir ve *Las Meninas*'a yakından bakınca figürlerin pigment kabartıları ve vuruş izlerine dönüştükleri tek bir nokta bile mevcut değildir. Kullandığı uzun saplı fırçalar, tuvalden uzak durup toplam etkiyi gözden geçirmesine imkân vermiştir. Bu etki, sağ duvardaki pencereden, kapıdan ve hepsinden önemlisi resim alanının önündeki – yani kral ve kraliçenin hayali olarak durdukları alandan – doğal yolla alınan ışıkla aydınlanan kapalı bir mekânda yaratılmaktadır. Işığın geldiği bu üç kaynak, çok parlak ve abartı gölgeleri önlemektedir. Dahası, dikdörtgen resim alanı figürlerin kazara bir araya geldikleri, "kompoze" edilmedikleri bir çerçeve sağlamaktadır. Onları birleştiren – birbirleriyle değil, yansımaları aynada görünen kral ve kraliçenin işgal ettiği konumdan bakan – izleyiciyle ilişkileridir. Bu yolla, izleyici bütünün bir parçası haline gelmekte; Bernini'nin Roma'daki Santa Maria della Vittoria Şapelinde dua edenleri – aynı yıllarda çok daha farklı bir sanat eserinde – işin içine katması gibi resmin içine çekilmektedir (13.16).

Las Meninas'ın ikinci önemli teması, liberal bir sanat olarak resim ve bunun devamında sanatçının statüsü idi. Tabloyu resmederken bu ikinci konu Velázquez'in hiç aklından çıkmamaktaydı, zira tam da o sırada kendisini

asalet mertebesine yükseltecek askeri şövalyelik tarikatlarından birine kabul edilmenin peşindeydi. Bu tarikatların kadim statüleriyse Mağrip ve Yahudi kökenlilerle birlikte "el" işçilerini kabul etmemekte ve bu nedenle resmin liberal bir sanat mı yoksa sadece mekanik bir sanat mı olduğu sorusu hayati önem kazanmaktaydı. Mesele, İspanya'da bir süredir hararetle tartışılmaktaydı. Liberallik statüsü, vergi ve askeri hizmetlerden muafiyet gibi pratik avantajlar getirmekteydi. Ünlü tiyatrocu Lope de Vega (1562–1635) gibi ressamların iddiasını destekleyen çok sayıda kişi vardı ve *Las Meninas* da sanatçının bu müzakereye bir katkısı olarak yorumlanabilir. Örneğin odanın diğer tarafındaki duvarda asılı iki tablo, asalet unvanı verilen Rubens'lerin sanata ilâhi gücün katılımını gösteren eserlerinin kopyalarıdır. Ayrıca Velázquez kendisini, makamın alametini takmış bir saray görevlisi olarak anahtarları belinde asılı şekilde göstermiştir. Gerçekten de iki yıl sonra İspanya asalet tarikatlarının en azametlilerinden San Iago'nun (St. James) üyeliğine kabul edilmiş ve bu tarikatın haçı Kralın talimatıyla daha sonradan göğsüne resmedilmiştir.

FELEMENK RESMİ

Felemenk Cumhuriyeti, Avrupa'nın on yedinci yüzyıl fikir hayatında çok büyük bir önem taşır. Nazariyelerin serbestçe ifade edilebileceği tek ülke, Fransa'dan Descartes ve Portekizli sapkın Yahudi Spinoza'ya kadar herkesin devrimci felsefe görüşlerini yazıp yayınlayabilecekleri tek yer burasıydı. İspanyol Felemenk'inde ayaklanma, ticaret şehirlerinin kadim imtiyazlarını ellerinden almaya hazırlanan II. Felipe'nin imparatorluk idaresini merkezileştirme siyasetine direniş olarak başlamış olsa da, kısa süre zarfında sivil özgürlükler kadar dini özgürlükler için de bir mücadeleye dönüştü.

Çünkü İspanyolların "tek kral, tek yasa, tek inanç" idealleri Protestanların acımasızca zulme uğramasına yol açmış, binlerce kişi – daha önce belirtildiği gibi, II. Felipe'ye sadakatini 1581'de resmen reddetmiş olan ve 1609'da bağımsızlıkları zımnen tanınan yedi eyaletten oluşan – Birleşik Felemenk Cumhuriyetine (pek doğru olmasa da, genellikle bunlardan en zengini olan Hollanda'nın adıyla anılmıştır) sığınmışlardı. Kalvinizmi kurulu din olarak kabul ettirme yolunda gayretler gösterilmiştir. Bununla beraber Felemenk'te diğer Protestan mezheplerine hoşgörü gösterilmekte, İspanya ve Portekiz'den kaçan Yahudilere sığınma hakkı verilmekte, Katoliklere uygulanan resmi yasak liberal bir şekilde yorumlanmakta ve özgür düşünce engellenmemekteydi.

Felemenk Cumhuriyeti diğer açılardan da benzersizdi. Üniter devletlerce çevrelenmiş bir federasyon, şeklen cumhuriyet idaresine sahip diğer ülkelerden (örneğin Venedik) çok daha demokratik, dış siyasetinde saldırgan olmaktan ziyade savunmacı, ekonomisi tarıma değil ticarete dayalıydı. Aristokrasi İspanyollarla birlikte ülkeden ayrılmıştı; yüzyıl boyunca *stadtholder* (vali) unvanını ellerinde tutan Oranj prenslerinin iktidarı katı sınırlamalar altındaydı. Üst sınıfı bankerler, tüccarlar, armatörler ve üreticiler oluşturmakta ve onların hamiliği altında dünyevi resim daha önce hiçbir yerde olmadığı kadar gelişmekteydi. Amsterdam'ı 1640'da ziyaret eden bir İngiliz "Resim sanatı ve insanların resme sevgisine gelince, kimsenin bu konuda daha ileri gittiğini zannetmiyorum" demekteydi:

> *. . . Herkes evini, özellikle dış yani sokak odalarını pahalı panolarla süslemeye gayret etmekte – kasaplar ve fırıncıların gayet güzel döşenmiş dükkânları pek geride kalmıyor; demirciler, ayakkabı tamircileri vs. tezgâhlarında ve ocaklarında resim bulunduruyorlar. Bu ülkenin yerlilerinin resim merakları, zevkleri ve genel yaklaşımları işte böyledir.*
>
> (*Peter Munday'in Avrupa ve Asya Seyahatleri:* 1608–1667)

Satın alınanlar elbette münhasıran şövale resimleriydi. Tüm farklı türlerden – manzara, deniz manzarası, portre, alt tabakaların gündelik hayatları ve natürmort vs. – resimleri geliştirerek Hollandalılar şövale resmini en yüksek noktasına getirmişlerdir. Avrupa sanatının en belirgin biçimini on yedinci yüzyıl Hollanda resminde bulduğu bile söylenebilir. Altar panoları veya diğer büyük ölçekli dini resimler ya da azametli yapılar ve heykele ise çok fazla talep yoktu.

Hals

Frans Hals (yak. 1581/5–1666) genel olarak portrede uzmanlaşmış Felemenk resim ekolünün kurucusu olarak kabul edilir. Bu portreler, daha çok Haarlem'in sakinleri olan tek tek veya gruplar halinde yurttaşları ve dönemin yaşamından figürlerin portre benzeri resimleridir. Esas olarak

13.30 Frans Hals, *Şen Şarhoş*, 1628–30. Tuval üzerine yağlıboya, 81 × 66.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.





13.31 Frans Hals, Yaşlı İnsanlar Bakımevinin Kadın Yöneticileri, yak. 1664. Tuval üzerine yağlıboya,1.71 × 2.5 m. Frans Hals Müzesi, Haarlem.

karakter ve ifadelerin incelenmesi niteliğindeki bu ikinci grup üzerinde çalışırken, modelleri ile sınırlı kalmazdı ve bireysel resim üslubunu özgürce uygulamaktaydı. *Şen Sarhoş* adıyla bilinen tablosu (**13.30**) muhtemelen içme duygusundan alınan zevkin bir alegorisi olarak düşünülmüş, belki de bazı siyasi manalar içermekteydi (Oranj Prensi Maurice'in bir madalyonunda, bir sarhoşla genç cumhuriyeti monarşiye dönüştürmeye çok yaklaşan *burgher* karşıtı hizip arasında bağlantı kurulmaktadır). Ne kasıtla yapılmış olursa olsun, bu imgenin ifade ettiği güçlü fiziki gerçeklik karşısında başka her türlü mânâ ortadan kalkmaktadır. Ayyaşlıkla kızarmış çehresi, parlayan gözleri, konuşacakmış gibi yarı açık ağzı, bir eli fevri bir tavırla kalkmışken diğer eliyle şarap bardağı tutan adam; izleyicinin karşısında belirmesiyle şaşırmıştır. Yaşamın anlık bir izlenimi spontane fırça çalışmasıyla yeniden yaratılmaktadır. Sakal ve bıyık koyu siyah fiskelerle, bardaktaki ve terlemiş alındaki yansımalar beyaz lekelerle, koldaki kırışıklıklar keskin fırça vuruşlarıyla ve ani hareketler çentikli dış hatlarla belirtilmektedir. Canlılık katan ışıltıların birçoğu, Hals'in söylediği üzere "el yazısını koyarken" eklediği son fırça darbelerinin vurgularından gelmektedir. Bu ifade de kendi başına önem taşımaktadır. Rekabetçi Felemenk piyasasında bireyselliğe ve ayrıca yeniliğe değer verilmekte, bunun neticesinde ressamların şöhretleri süratle yükselmekte ve gerilemekteydi. Felemenk Cumhuriyetinin ilk on yıllarının taşkın iyimserliğini eserlerinde harika bir tarzla yakalayan Hals – 1640'larda van Dyck'ın etkisiyle yeni zenginleşmiş yurttaşları aristokratik tavırlarıyla resmeden – daha yumuşak üslupların belirmesiyle gözden düştü. Muhtemelen iş alamadığı için borç içinde yaşayarak portre siparişleri almaya devam etti, ancak genellikle güncel akımlara karşı koydu ve fırçasını eskisi gibi özgürce kullandı ve giderek daha kasvetli bir palet tatbik etti.

Haarlem'deki yaşlı insanların barındırıldığı bakımevinin kadın yöneticilerine ait 1664 yılından çarpıcı bir grup portresi saf beyazlar, griler ve derin, parlak siyah renklerle resmedilmiştir (**13.31**). Birbirlerinden ifadeleri kadar yüz hatlarıyla da farklı beş kişinin yüzlerine verilen kuvvetli karakter, portreye büyük bir ikna edicilik kazandırmaktadır. Sağ tarafta ayakta duran kadın hizmetçi ve sol taraftaki en genç kadın tuvalden; kurnaz, dünya görmüş tavırlarıyla sanki görüştükleri adayın kabulü hak edip etmediğini değerlendirmek istermiş gibi gözlerini dikmiş, sade ancak iyi giyimli merkezdeki üç yöneticiye bakmaktadır. Bununla birlikte, onlar da yalnızlık ve yaşlılık çağının sıkıntılarına sabırla katlanmaktadırlar. Hals o dönemlerde 80 yaşının üstündeydi ve her ne kadar Haarlem şehri tarafından kendisine küçük bir emekli aylığı bağlanmış olsa da zaman zaman mahrumiyet içinde kalıyordu. Bu nedenle bu resmi, küçük bir Hollanda taşra şehrinde içine düştüğü insani çıkmaza ilişkin derinden



13.32 Rembrandt, *Gece Devriyesi* (Yüzbaşı Frans Banning Cocq'un Bölüğü), 1642. Tuval üzerine yağlıboya, 3.7 × 4.45 m. Rijksmuseum, Amsterdam.

hissettiği ve üzerinde kafa yorduğu bir yorum gibi düşünülebilir. Tablo ayrıca kendisinin de bu bakımevinin sakinlerinden olduğu efsanesine kaynaklık etmiştir. Fakat gerçekte bu tablo ve bununla birlikte yaptığı erkek yöneticilerin grup portresi için bakımevinden gayet iyi bir ücret almıştı. Başka birçok Hollandalı sanatçı da talihlerinde benzeri terslikler yaşamıştır, bunların arasında en çok bilineni Hals'dan hemen her bakımdan farklı olan Rembrandt'tır.

Rembrandt

Rembrandt Harmensz van Rijn (1609–69) meslek hayatına, Rubens'ten öğrendiği sarmal kompozisyonları Caravaggio'nun Felemenk takipçilerinin güçlü *chiaroscuro* tekniği ile resimlediği küçük, çok düzgün boyanan Kitab-ı Mukaddes sahnelerini yaparak başladı. Yaşamı boyunca Rembrandt, diğer sanatçıların özellikle de Rönesans İtalyanlarının ve o dönem için çok ayrıksı bir şekilde Avrupalı olmayan sanatçıların eserlerine alışılmadık derecede duyarlı kalmıştır – kendisine ait veya kopyaladığı Babür minyatürlerine sahipti. Bununla birlikte, her etkiyi eserlerinde tamamen özümsemiş, bu durum sanatsal ve tinsel bakımdan yaşamı boyunca kesintisiz devam eden gelişiminde yansımasını bulmuştur. Memleketi Leiden'den daha müreffeh, Felemenk Cumhuriyetinin ticari merkezi Amsterdam'a taşındığı 1631/2 yıllarından sonra zamanının – bihassa portre resminde – önde gelen ressamı olarak tanındı. Her ne kadar bir gece manzarası veya nöbete çıkan askerlerle ilişkili olmasa da, eskiden beri *Gece Devriyesi* (**13.32**) adıyla bilinen eseri, bir milis birliğinin grup portresi olarak ısmarlanmış ve 1642 yılında tamamlanmıştır. O sıralarda Felemenk milis birlikleri erkeklerin beraberce yiyip içtikleri kulüpler haline gelmişti. Frans Hals Haarlem milislerini ziyafet masalarının etrafında oturmuş halde resimlemiştir. Ancak Rembrandt çeşitli portreleri tek bir tablo kompozisyonu içinde bütünleştirme sorununa daha çarpıcı bir çözüm bulmuş, kışlalarından – belki de Marie de Médici'nin Amsterdam'da 1638'deki resmi karşılama töreni için – ayrılan birliği tören geçişiyle göstermiştir.



13.33 Rembrandt, *Otoporte*, yak. 1660. Tuval üzerine yağlıboya, 114.3 × 96.5 cm. Iveagh Vasiyeti, Kenwood, Londra.

Bu çözüm ona, önemsiz bir vakayı muazzam ölçüde – figürler doğal boylardadır ve orijinal tuval de daha büyüktü (Belediye yeni binasına 1715'de taşındığında tablo bütün köşelerinden kesilmiş, arka plandaki mimarinin simetrisi bozulmuş, sol köşede ciddi bir hasar meydana gelmiştir) – büyük bir tarihi gösteri halinde takdim etme imkânı tanımıştır. Tüm tuval faaliyetlerle kaynaşmaktadır: biri davul çalmakta, bir köpek havlamakta, bayraklar ve mızraklar havaya kaldırılmış, heyecanlı çocuklar milislerin arasında koşuşturmaktadır. Rembrandt, zengin tezatlıklar içindeki ışık ve gölge, parlak ve donuk renkler, çok çeşitli pozlar ve yüz ifadelerini ve resim alanına farklı yönlerden giren ve çıkan hareketleri kullanarak; gözü bir o yana bir bu yana çeken karmaşık bir mekân tasarımı içinde nefes kesici bir atmosfer yaratmak için elinden geleni yapmıştır. Kompozisyon turuncu-kırmızı kuşağını takmış siyah kıyafeti içindeki yüzbaşı ile tuvalin diğer bölümlerinde de parlayan limon sarısı kıyafetiyle yardımcısına odaklıdır. Yüzbaşı Frans Banning Cocq zengin bir tüccardı ve verildiği öneme göre sıralanan bir ölçekte resim için para ödeyen diğer kişiler de muhtemelen Amsterdam cemiyetinin üst sınıflarından gelen kişilerdi. Milis birlikleri, otoriter İspanya idaresine karşı verilen mücadele günlerinin hatırasını canlı tutmaktaydı ve resimdeki yaşlı adamlardan bazıları herhalde eski savaşçılardı. Fakat resimde kutlanan, her şeyden evvel (her ne kadar hiç eşitlikçi sayılamazsa da) gevşek sosyal yapısı ve özel teşebbüsü yüceltmesiyle Felemenk Cumhuriyeti idi. Rembrandt bu kendine hâkim ve halinden memnun, bizimle kendi şartlarına göre görüşmek üzere tablodan dışarı çıkmaya hazır *burgher* gerçekliğini inandırıcı bir illüzyonla canlandırmak için hiçbir zahmetten kaçınmamıştır. *Gece Devriyesi* her zaman Rembrandt'ın en büyük başarısı olarak görülmüştür. Daha sonraları bununla bağlantısız sebeplerle şöhreti ve zenginliği gerilemiş, bunun neticesinde portre ressamı olarak kendisine talep azalmış ve poz vermeleri için kendi çevresinden kişilere – ve kendisine – bağımlı hale gelmiştir.

Ondan önce hiçbir sanatçı kendisinin bu kadar sık portresini yapmamıştır. Otoportrelerine 1620'lerde başlayıp, tüm hayatı boyunca devam etmiş; niyeti pek bu olmasa da, geride benzersiz bir resimsel otobiyografisi için malzeme oluşturan yüz kadar resim ve gravür bırakmıştır. Bunların



13.34 Rembrandt, *Hastayı İyileştiren İsa* ("yüz gulden baskısı"), yak. 1648–50. Gravür, 28 × 39.3 cm. British Museum, Londra.

çoğunluğu karakter ve ifade incelemeleri olarak yapılmış ve herhalde kimi temsil ettiğini bilmeyen koleksiyonerler tarafından bu nitelikleri nedeniyle satın alınmıştı. İsyancı bir genç, burjuva yurttaş, silahlı şövalye, şark giysileri içinde havalı bir eksantrik, neşeli bir sefih, aziz ve bilge adam gibi çeşitli rollere bürünmektedir. Kaba ve etkileyici hatları, geniş yüzü, iri burnu bir ressam olarak kendisine ait çeşitli tablolarında belirmektedir. 1656 yılında iflasının ardından sıkıntılı son yıllarına tarihlenen bir tabloda beyaz saçlarıyla, sanki boyun eğmeden bitmez tükenmez sorunlarının üzerinde yükselirmiş gibi düşüncelidir (**13.33**). Öylesine sakin ve tarafsızdır ki, o sıralarda Leiden'de ders veren Descartes'ın takipçilerinden Arnold Geulincx (1624–69) ile birlikte ruhun bedeni uyarmadığı veya hareket ettirmediği, sırf gözlemlediği inancını paylaşır görünür. Yine de bu iri yarı, dağınık görünüşlü figür, cepheden ve hareketsiz pozuyla bir içe dönüklük ve düşüncelilik izlenimi verir. Sade hatlarında, arka duvarın üzerindeki iki büyük kemerle vurgulanan iddiasız bir vakar ve doğal bir asalet vardır.

Portre ressamlığında üstün yeteneklerine rağmen Rembrandt, kendisini özellikle – ibadet tasvirleri değil de – kutsal konuları yorumlayan dini bir ressam sıfatıyla düşünmüştür. Yetiştirilme açısından Kalvinistti. Ancak Amsterdam'da dogmatik olmayan, Kitab-ı Mukaddes'ten başka hiçbir otoriteyi kabul etmeyen ve Sina Dağından gelen vahiydeki öğretileri takip etmeye çalışan pasifist Mennonite mezhebine bağlandı. Bu mezhebin idealleri, iddia edildiğine göre Rembrandt'ın yaşamı sırasında güzel bir baskısı için ödendiği söylenen fiyattan ötürü "yüz gulden baskısı" adıyla tanınan *Hastayı İyileştiren İsa* (**13.34**) adlı tablosuna sinmiştir. Tablo, gözü inişli çıkışlı üç boyutlu bir yöne götüren Barok kompozisyon araçlarından eksiksiz faydalanmış olmakla beraber, Barok altar panolarının veya Rubens'in *Aziz Francesko Xavier'in Mucizeleri* (13.5) gibi dini tablolardan çok uzaktır. Her iki tablo da karmaşık figür kompozisyonlarına dayanmakta, ancak Rembrandt mucizeyi bedensel değil de ruhi bir iyileşme olarak sunmaktadır.

Rembrandt'tan başka hiçbir sanatçı fakir ve çaresizleri, toplum dışına itilmişleri daha büyük bir yakınlıkla yansıtmamıştır ve burada da baskının sağ tarafını tamamen doldurmaktadırlar; iyi giyimli ve sağlıklıları diğer taraftadır. Hepsi eşit şekilde son derece dalgın, kendi içlerinde onları başka yerlere götüren bir şeyler konuşmaktadırlar. Tüm sahneye kasvet, gizem, karanlık ve titrek bir ruhanilik nüfuz etmektedir.

Rembrandt'ın şöhretini Avrupa'ya taşıyan, küçük ölçülerde ve tamamlanmamış görünen, halk için yaptığı sanat eseri niteliğindeki 250 civarındaki gravürdür - bir eserin "ustası, yapmaktaki maksadına ulaştığında" tamamlanmış sayılacağını ifade ettiği söylenir. Diğer taraftan sonraki yıllarda yaptığı büyük dini resimler daha mahrem, ifade ve teknikte olduğu kadar kutsal yazıları yorumlamada da daha şahsidir. *Savurgan Oğulun Dönüşü*'nde geniş ve kalın fırça darbeleriyle elle dokunulur fiziki bir varlık yaratma gücü azalmamıştır (**13.38**). Diz çökmüş evladın yıpranmış bedeni, eski püskü elbiselerinin altında hissedilir ve babasının yaşlı ellerini omuzlarına hafifçe bastırışı da hem görülür hem de hissedilir. Babanın kıyafetlerinin kırmızı ve altın sarısı renklerinde kehribar gibi parıldayan ciddi ve tınılı renklerin içsel bir sıcaklığı vardır. Fakat Rembrandt dikkati ana figürler arasındaki ilişkiye, erdemli hayatını korumuş ağabeyin yüzüne ve kavuşturduğu kollarına da dökülen gizemli, doğaüstü ışığa yoğunlaştırmaktadır. Bu mutlak sükûneti, herhangi bir duygu gösterisi hatta bir hareket bile bozmamaktadır. Verilen ahlak dersinin anlamı, çok sade fakat derinden hissedilmekte ve düşündürmektedir. Pişmanlık ve babanın şefkatle oğlunu affedişinin tasvirinde, eve geliş metaforik ölümü ve insanın derinliklerinde Tanrı'yla ilişkisini ifade etmektedir.

Manzara

On yedinci yüzyıl Avrupa'sında çığır açan Felemenk Cumhuriyetinin kuruluşundan kısa bir süre sonra (bkz. s. 567) herhangi bir çarpıcılığı olmayan, düz, sular içinde ve özelliksiz yerel sahneleri çok başka bir yolla görme ve yansıtma eğilimi çok sayıda tabloda belirginlik kazandı. Bu ani gelişmenin sorumlusu olan ressamlar, on beşinci ve on altıncı yüzyıl Flaman sanatından özellikle hava perspektifi konusundaki ustalıklarından bazı unsurları almışlardı. Ancak yaptıkları manzaralar Kitab-ı Mukaddes veya mitolojik hikâyeler için bir çevre oluşturmak amacı taşımaz ve Pieter Bruegel'in *Aylar*'ı gibi (11.65, 11.67) köy işlerinin tasvirleri de değildirler. Bu resimlerin bir hikâye içeriği mevcut değildir. Başka açılardan da Avrupa'da on yedinci yüzyılda başka yerlerde resmedilen manzaralardan farklıdırlar. Rubens'in kendi malikânesine ilişkin manzaralarındaki gibi (13.7) özel mülkten ötürü gurur ifade etmez, Claude Lorrain gibi (13.27) Klasik geçmişi hatırlatmaya da kalkışmazlar.

Önemli miktarda on yedinci yüzyıl Felemenk manzara resmi günümüze ulaşmıştır: Örneğin Jan van Goyen'e (1596–1656) ait 1200 kadar resim tek başına gördüğü beğeniyi kanıtlar. Nadiren müşteriler tarafından ısmarlanmış bu resimler, genellikle açık pazarda satılmak üzere "spekülasyon" temelinde halk için yapılmış, İtalyan tarzı manzaraları tercih eden aristokrat sınıf yerine şehirlerde oturan tüccarlar, meslek erbabı, hali vakti yerinde esnaf tarafından satın alınmıştır. Tümüyle olmasa da kısmen ev dekorasyonu amacıyla değerlendirilmiş de olsalar, ruhaniyet ve vatanseverlik ifade eden bir önemleri de vardır. Kitab-ı Mukaddes ve doğanın, Tanrı'yı anlamanın iki kaynağı olduğuna inanılmaktaydı. İnançlı Kalvinist, van Goyen'in çağdaşı Constantijn Huygens (1596–1687) "Tanrı'nın lütfu her kum tepesinin üzerindedir" diye yazmıştır. Resimlerde hep beliren ve elbette Protestanların kullanımına verilmiş Ortaçağ kiliselerinin kuleleri, cumhuriyetin göksel inayetle korunmasının ve Protestan kökeninin bir hatırasıydı. Öte yandan, sarih sembolizme nadiren rastlanmaktaydı. Bu resimlerin birçoğu, son derece rafine bir tarzla işlenmiş; ton ve kompozisyon bakımından mükemmel bir dengeye kavuşturulmuş olsa da, büyük kısmı mütevazı rakamlara satılmakta

BAĞLAM

Rembrandt'ın "Yüz Guldenlik Baskısı" Eseri

GRAFİK TEKNİKLERİNİN GELİŞİMİ

Avrupa'da on beşinci yüzyıldan itibaren kullanılan çeşitli grafik teknikleri arasında (bkz. s. 455) iğne kazı ve aside yedirme gravürleri istisnaydı. Rembrandt tarafından geliştirilen bu teknikler sanatçıya bir deseni birbirini izleyen aşamalar halinde bakır plaka üzerine asitle veya kazıyarak geçirme imkânı tanıyordu. Her bir aşamada desen kontrol edilip gerekirse radikal şekilde tadil edilebiliyordu. Bunun sanatçıya avantajı büyüktür. Sadece düzeltme ve gözden geçirmelere izin vermekle kalmamakta, sanatçının bakır levha üzerinde çalışırken kompozisyonu neredeyse sonsuza kadar geliştirmeye devam etmesine izin vermektedir. Başka hiçbir yöntem bu kadar imkân tanımaz ve tekniğin bu veçhesi, çoğaltma imkânları kadar önemlidir. Tüm görsel sanatlar üzerinde büyük bir etki ve tesir yaratacak mekanik çoğaltmanın geliştirilmesi daha sonra meydana gelecekti.

Aside yedirme için plaka önce ince bir mum tabakasıyla kaplanır ve sanatçı çelik bir iğneyle bunun üstünde desen yapar. Daha sonra birkaç dakikalığına asit banyosuna batırılarak asidin iğneyle yapılan hatlara girerek aşındırması (aside yedirme) sağlanır. Mum alındığında bu hatlar mürekkebi tutar ve desen tersinden yüzeyine bastırılan bir kâğıda çıkar. Her aşamada deneme veya prova baskıları yapılabilir; aynı şekilde mum üzerinden desen işlemi tekrarlanabilir ve plakanın bazı kısımları cilalanır ve bu yolla cilalanmamış hatlara daha derin asit yedirilir. Alternatif olarak, sanatçı doğrudan plaka üzerinde mumlamadan – kuru uçlu kalemle yani sivri uçlu, bazen ucu elmaslı bir aletle – çizikler yapmak suretiyle veya daha derin V şekilli kazıntılar bırakan hakkâk kalemiyle çalışabilir.

Bu gereçlerle farklı türde ve kalitede hatlar yapılır. Sanatçının kâğıt üzerinde kalemle desen yapar gibi serbestçe, açık veya koyu çalışabileceği bir aside yedirme iğnesi eşit kalınlıkta hatlar ortaya çıkarır.

İğne kazı aleti, daha çok el gücüne ihtiyaç duyar ve ayrıca metalde, mürekkebi tutan kadifemsi yumuşak bir zenginlik veren çapak çıkarır. Hakkâk kaleminin kullanılması daha zordur ve daha keskin, daha sert bir hat bırakır. Baskı sırasında farklı türden hatlar değişen derecelerde zayıflar. Oyma bir plakadan yüzlerce bir örnek kalitede baskı yapılabilirken, aside yedirme bir plakadan 50 kadar mükemmel kalitede ve belki 200 kadar iyi kalitede baskı yapılabilir. İğne kazısı plakasından çok daha az sayıda yapılabilir; genellikle on kadar baskıda kalınır. Daha sonra çapaklar aşınır. Aşınmış veya zarar görmüş plakalar çoğu zaman tekrar işlenir ve her defasında bu yapıldığında, yeni bir baskı (buna evre denilir) çıkartılır. Asıl sanatçı tarafından işlendiğinde bu yeniden yapımlar, genellikle zayıf hatların güçlendirilmesiyle ve detaylara ilişkin ufak uyarlamalarla sınırlı tutulmuştur. Rembrandt'ın en popüler baskıları sekiz evreye kadar çıkartılmış, sonuncu baskı ise plakaları Rembrandt'ın ölümünden sonra elde eden gravürcülerin gelişigüzel işçiliği nedeniyle biçimini yitirmiştir.

Rembrandt tüm bu teknikleri kullanmıştır. Saf aside yedirme ile 1625 sıralarında çalışmalarına başlamış, ancak plakalarını bir süre sonra iğne kazı ile tamamlamaya geçmiştir. İsa'nın Hastayı İyileştirmesi'nde (13.34) soldaki figürlere asit yedirmiş, fakat plaka üzerinde yıllar boyu aralıklarla yaptığı çalışmalarında artan ölçüde kuru uç ve hakkâk kalemi kullanarak gölgeleri zenginleştirmiş ve İsa'dan yayılıyormuş gibi bir ışık etkisi yaratmıştır. Ortaya çıkan etki çizgiselden ziyade resimseldir.

Sadece bu baskının farklı evreleri arasında değil, iğne kazı çapaklarının zamanla aşınması sonucunda tek bir evrenin etkileri arasında da farklar vardır. "Yüz gulden" adıyla bilinen belirli bir baskıya güzelliği sebebiyle

13.35 Rembrandt, *Üç Haç* (İsa'nın iki hırsız arasında çarmıha gerilmesi) II. Evre, yak. 1653. Tirşe üzerine iğne kazı, 38 × 43.8 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Felix M. Warburg ve ailesinin hediyesi).





13.36 Rembrandt, *Üç Haç*, III. Evreden detay, 1653. Kâğıt üzerine iğne kazı ve aside yedirme . British Museum, Londra.

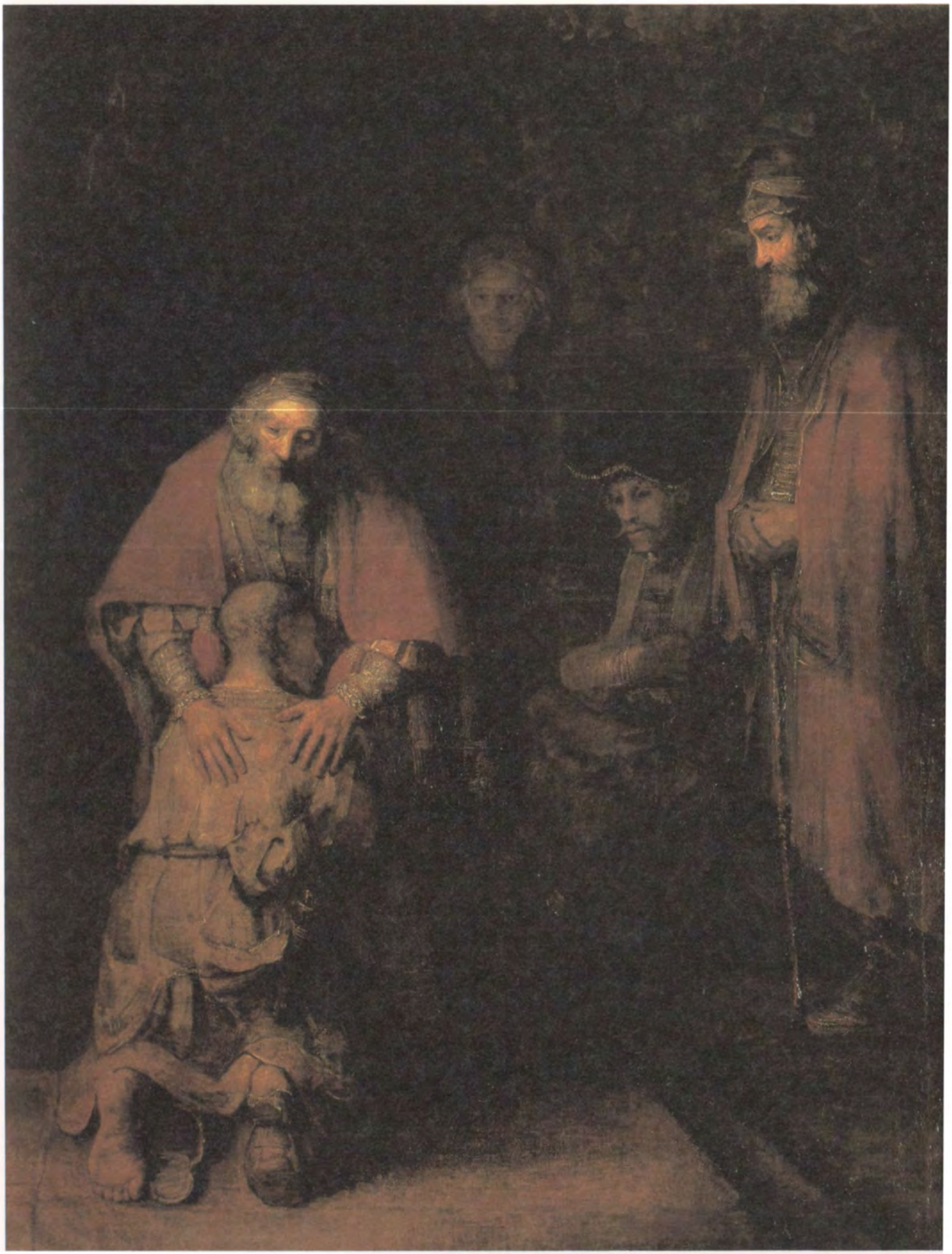


13.37 Rembrandt, *Üç Haç*, IV. Evre, yak. 1660. Kâğıt üzerine iğne kazı ve aside yedirme, 38.4 × 45 cm. British Museum, Londra.

yüksek bir fiyat ödenmesinin sebebi bu şekilde açıklanmaktadır.

Anlaşıldığı kadarıyla Rembrandt 1640-60 yıllarından itibaren desen ve baskıya, resimden daha fazla zaman ayırmıştır. Bu yıllardaki baskılarını kuru uçla, bazılarını da hakkâk kalemi kullanarak yapmış, ancak iğne kazı ile yapılan hatlara yer vermemiştir. *Üç Haç* gravürünü çeşitli evreler halinde basmıştır; ikinci evre alışılanın dışında kâğıt yerine tirşeye basılıdır (**13.35**). Her defasında hasarı gidermek için küçük değişiklikler yapmış, ışık ve gölge dengesini uyarlamış, bazı detayları kaldırmış ve diğer bazılarını vurgulamıştır (**13.36**). 1660 yılındaki dördüncü evre, radikal şekilde üzerinde yeniden çalışmasının ürünüdür. Sahneler koyulaşmış, gökten gelen kuvvetli ışık huzmelerinin yerini gizemli bir parıltı almış, öndeki figürler ve dikkati dağıtan birçok detay kaldırılarak arkaik sadeliğe benzer bir etki elde edilmiştir. İsa'nın solunda çarmıha gerilen hırsız tamamen karartılmış; at sırtındaki bir adam ise İsa'nın sağına, ön tarafa eklenmiştir (**13.37**). Daha önce birbirleriyle iletişim halindeki figürler artık yalıtılmış haldedir veya İsa'ya doğru bakmakta ya da kompozisyondan dışarıya bakışlarını yöneltmektedirler. Dikkat İsa'nın ölümüne yoğunlaşmıştır ve bir İncil hikâyesinin resimlenmesi olarak başlayan iş zaman ötesi bir anlam kazanmış, derin düşünceler uyandıran bir esere dönüşmüştür.

İngiliz yazar John Evelyn 1662'de "özellikle aside yedirme baskıları ve gravürleri değerli eşsiz Reinbrand [metinde bu şekilde yanlış yazılmıştır]" sözleriyle göndermede bulunmuştu. Yaşamı ve ölümünden sonraki bir yüzyıl boyunca Rembrandt'ın uluslararası ünü, resimlerinden ziyade tüm Avrupa'ya dağılan baskılarına dayalıydı. Çerçevelenerek asılması hedeflenmiş büyük ve üzerinde iyi çalışılmış gravürlerinin aksine (genellikle resimlerinin kopyalarıdır) Rembrandt'ın baskılarından çoğu, küçük ve bazıları çok ufaktır ve genellikle portföylerde tutulmuşlardır. Küçük detaylarına kadar bakılmayı talep eden ve bunun ödülünü de veren baskıları, sayıları giderek artan koleksiyonerlere hitap etmiş; onlar da sanatçının dokunuşunun bireyselliğine ve nadirliğine göre yüksek bir kıymet biçmişlerdir. Örneğin deneme baskıları ve ilk evrelerin bazıları eşsizdir. Koleksiyonerler çoğu kez Rembrandt gibi önemli sayıda baskı ve desen koleksiyonları biriktirmiş ressamlardı. Desenlerine de aynı şekilde değer biçilmiş ve yapıldıkları sırada verilen dikkate, eskizi olarak yapıldıkları tabloların son halinde kaybolan ayrıntılarına göre değer kazanmış ve toplanmışlardır. Rembrandt'ın baskılarından birçoğu çabucak yapılmıştır. *İsa'nın Hastayı İyileştirmesi* gibi tamamlanmış bir eserde dahi figürlerden bazıları modelleme yapılmadan anahatlarıyla belirtilmiş; *Üç Haç*'ın ilk üç evresinde bir baş, oval bir boşluk şeklinde bırakılmıştır (13.35, 13.36). Baskılarına talip olan çevrenin, yeni beliren ve sanat hamiliğinde o tarihlerde önemli bir rol oynamaya başlayan "profesyonel" sınıf üyelerini içermesi ve belki onların hâkimiyetinde olması da kendi başına önem taşımaktadır.



13.38 Rembrandt, *Savurgan Oğulun* Dönüşü, yak. 1669. Tuval üzerine yağlıboya, 2.65 × 2.08 m. Hermitage, Sankt Petersburg.

ve hemen tanınabilen natüralist ve Felemenk'in yerel manzaralarından oluşmaktaydı. Bir millet oluşun ikonografisinin parçasını meydana getidiklerinde, insanları birbirine bağlayan duygu, hatıra ve düşünceleri şekillendirdikleri için sembolik mânâ taşırlar.

Özellikle döneme ait sahneler oldukları barizdir. Binalar, nehir mavnası, modern kara taşımacılığı, içlerindeki figürlerin giydiği kıyafetler, hep birlikte bu durumu ortaya koyarlar. İlk bakışta doğrudan doğadan alınmış gibi durmaktadırlar, fakat – çoğu zaman teşhis edilebilen araziler olmalarına ve bazen de harita yapımcılığıyla yakınlığa sahip olmalarına rağmen – gerçekte topografik mânâda nadiren doğrudurlar. Hedef, Felemenk ressam ve sanat kuramcısı Samuel van Hoogstraten'in 1678'de belirttiği gibi *keurlijke natuurlijkheid* yani *verisimilitude*, doğayla seçici benzerlikti. Sanatçılar gözlerinin önünde uzanan manzaraları değiştirmek, uyarlamak ve tekrar düzenlemekte kendilerini serbest hissetmekteydi.

Jan van Goyen yüzyılın ilk yarısında bu tür manzara resminde uzmanlaşmış sanatçıların belki en kabiliyetlisi ve çalışkanıydı. Resimlerinin en büyük ve güzellerinden biri Ren Nehrinin kuzey yakasında, Utrecht'in güneydoğusundaki Rhenen şehrinin bir görünüşüdür. Sınırda yer alan bu şehir 1579'da İspanyol tahakkümüne direnmek için anlaşmaya varmış yedi vilayetten birisiydi (**13.39**). Bu anlaşma, Felemenk'in bağımsızlık mücadelesinin başlangıcını belirlemiştir. Rhenen'in ressamlar için büyük bir çekiciliği vardı ve – diğerleri dışında – van Goyen tarafından en az 26 defa resmedilmiştir. Yerleşimlerin bulunduğu, aslında çalışma hayatının seyredildiği bir manzaradır bu. Nehirde gemiler işlemekte, ön cephede mavnada üç kişi suyun diğer tarafından ilerlemekte, sağ tarafta yolcular yürümekte, dört atlı bir arada görülmekte ve at sırtındaki bir adam rahvan adımlarla yoluna devam etmektedir. Tüm bu unsurlar ve şehrin Ortaçağ surları – taba, kahverengi ve gri yeşil renklerle boyanmış bir ahenk ve huzur vizyonuna özümsenmiş, tonu yavaşça koyu ön cephe şeridinden – alçak ufka doğru açılmakta, ufkun kümelenen bulutları altında toprak ve su, sonsuz bir genişliğe kavuşmaktadır. Birçok Felemenk resminde olduğu gibi tuvalin üçte ikisi ufka ayrılmış olup, düzgünce yerleştirilmiş kilise kulesi yatay olarak burada da aynı orantısal ilişkiyi belirlemektedir.

13.39 Jan van Goyen, *Rhenen Manzarası*, 1646. Tuval üzerine yağlıboya,1.02 × 1.36 m. Corcoran Sanat Galerisi, Washington, William A. Clark Koleksiyonu, 26.95.





13.40 Jacob van ruisdael, *Rijk Rüzgâr* Değirmeni, yak. 1665. Tuval üzerine yağlıboya, 83 × 101 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.

Bir sonraki kuşağın sanatçılarından Jacob van Ruisdael (1628/9–82) daha az sınırlı renkler ve – Ren Nehrinin dallarından Lek üzerindeki Wijk bij Duurstede rüzgâr değirmenine dair resmindeki gibi – zaman zaman dramatik bir tarz benimsemiştir (**13.40**). Küçük kasabaya hâkim modern bir bina olan değirmenin büyüklüğünü hayli abartmış (on beşinci yüzyıldan büyük bir bina olan başpiskopos şatosu, değirmenin solunda ancak görülebilmektedir) ve hem şehir surunu hem de Vrouwen Poort (Kadınlar Kapısı) adı verilen şehir kapısını kaldırmış ve yerine üç kadın figürü koymuştur. Bununla beraber, sağ köşede kilise kulesine 1668 yılında kurulan saati göstermeye dikkat etmiş ve nehir yakasını güçlendirmek ve araziyi taşkınlardan korumak için sürekli yenilenmesi gereken kazıklı çitlere yer ayırmıştır. Başka resimlerinin ve çok sayıdaki deseninin açığa vurduğu gibi rüzgâr değirmenleri onu büyülemekteydi ve elbette Felemenk taşrasının karakteristik bir parçasıydı. Fakat değirmenlere Felemenk yazarları tarafından akıl

13.41 Meindert Hobbema, *Mmiddelharnis Yolu*, 1689. Tuval üzerine yağlıboya, 1.04 × 1.41 m. Ulusal Galeri, Londra.





13.42 Aelbert Cuyp, *Dordrecht Maas Nehri*, 1650-90. Tuval üzerine yağlıboya, 97.8 × 136.8 cm. The Iveagh Bequest, Kenwood, Londra.

karıştırıcı genişlikte sembolik manalar da verilmiştir. Kanatları İsa haçıyla, öğüttükleri buğday Ökaristi Ayini ile ilişkilendirilmiştir. Ayrıca talih, eğlence, erdem vs. nin amblemi olarak resimlenmişlerdir. Ruisdael'in Wijk değirmeninde bu anlamlardan hangisini iletmek istediğini söylemek mümkün değildir. Belki de sadece, nehir kenarındaki kazıklı çitlerin koruma sağladığı doğanın gücünün bu sefer işe koşulabileceğini belirtmek istemişti. Fakat bu modern değirmene, Klasik manzaralarda antik Roma binalarına ayrılan birincil mevki verilmiştir.

Jacob van Ruisdael'in yanında çalışmış olan Meindert Hobbema (1638–1709)'nın yaptığı 1689 tarihli *Middelharnis Yolu*'nda çağdaşlık ve sonsuz sembolizmin bütünleşmesi daha açık seçiktir (**13.41**). Budanmış akça ağaçlı yoldaki ağaçların 1665'te dikildiği bilinmektedir ve ağılın ilerisinde zorlukla görünen fener de 1682'de kurulmuştu. Ardından geçen üç yüz yıldan sonra tablo, günümüzde kendi başına pek ilgi çekici olmayan ve resimleme imkânları sunmayan basit bir kırlık arazinin küçük fakat ustaca düzenlemelerle unutulmaz bir tasvir şeklinde yüceltilmesi olarak görülebilir.

İnce uzun ağaçları yol kenarına yerleştirip, gözü ölü merkezden çamurlu yol boyunca resme ve dingin bir aydınlık içindeki ufka çekmenin mutlaka manevi bir amacı da vardı. Gerçekten de Protestan bir zihniyet için bu manzara, cennete götüren düz ve dar erdem yolunu mecburen akla getirmektedir.

Aelbert Cuyp (1620–91) tarafından geliştirilen resim üslubu ise çok farklıydı. Meslek hayatına Jan van Goyen'in yalın tarzıyla çalışarak başladı; ancak bir süre sonra hafif tonlamalar, renkli bir palet ve İtalya'yı ziyaret edip tuvallerini Akdeniz'in ılık havasında yıkayan Hollandalı sanatçıların yumuşak tekniğini benimsedi. Gelişen bir ticaret şehri ve liman olan Dordrecht'te doğup daha çok eşraf aileleri için çalışmış ve 1658'de zengin bir dul ile evlenip resim yapmayı kısa bir süre sonra bırakmıştır. Tuvalleri bir zenginlik havası yaymaktadır. Dordrecht'in yaptığı çeşitli manzaralardan biri batan güneşin kızıllaştırdığı bulutlar ve durgun sularda yansımasının ışıltısı ile aydınlanır (**13.42**). Balıkçı filosu limandadır

ve okyanus aşan gemilerde dalgalanan Felemenk bayrağı, ülkenin ticaret ve hızla büyüyen denizaşırı imparatorluğundan gelen refahını anımsatır.

Natürmort ve Janr Resmi

Rembrandt'ın sanatı kapsamı ve derinliği bakımından müstesnadır. Dönemin neredeyse tüm diğer Hollandalı sanatçıları uzmanlaşmış, hatta bazıları uzmanlık alanını çok dar tutmuştu. Örneğin bir natürmort ressamı kendisini tek bir obje sınıfıyla sınırlardı. Aralarında en kabiliyetlilerinden Willem Kalf (1619–93) ardı ardına gruplar halinde birbirinin benzeri gümüş sürahiler, Türk kilimleri, portakallar ve limonlarla (o tarihlerde Kuzey Avrupa'da pahalı meyvelerdi) Çin porseleni kaplar resmetmiştir. İllüzyon becerisi kadar kendinden emin kompozisyon duygusu ona biçimler, renkler, yansımalar ve şeffaflıklar ile gösterişli ve huzurlu bir ahengi yaratmasına imkân tanımaktaydı (**13.43**). Dönemin bilimsel ilgileri işin içine girdiğinde bile doğanın bolluğu ve çeşitliliğinden alınan görsel zevk sanatçıların zihinlerinde önemli bir yer tutmaktaydı. Büyük bir sanatçı olarak uluslararası şöhret kazanan ilk kadın ressam Rachel Ruysch (1664–1750)'un çiçeklerinde bu durum çok belirgindir (**13.44**). Bu farklı natürmort türünün yakın öncülleri kurukafa veya sönmüş kandil gibi ölümlülük sembollerini *memento mori* ["fani olduğunu hatırla" anlamında Latince deyim-çn] olarak kullanmış, ölümü hatırlatırken insanları yaşamdan zevk almaya da çağırmışlardı. Ev objelerini resimleme geleneği ise on beşinci yüzyıla kadar geri gitmektedir.

13.43 Willem Kalf, *Natürmort*, yak. 1650-90. Tuval üzerine yağlıboya, 71.5 × 62 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.





13.44 Rachel Ruysch, *Vazodaki Çiçekler*, 1698. Tuval üzerine yağlıboya, 58.5 × 44.5 cm. Städelsches Institut, Frankfurt am Main.

13.45 Gerard ter Borch, *Centilmen Subay*, yak. 1662-63. Tuval üzerine yağlıboya, 67 × 55 cm. Louvre, Paris.





13.46 Judith Leyster, Teklif, 1631. Pano üzerine yağlıboya, 30.9 × 24.2 cm. Mauritshuis, Lahey..

13.47 Pieter de Hooch, Çamaşır Dolabı, 1663. Tuval üzerine yağlıboya, 73 × 77.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Sanat eseri satın alan halkın tercihleri arasında ev içi gündelik yaşam sahneleri, manzara ve natürmort ile baş başa gitmekteydi. Bu tür küçük boylu, keskin detaylı ve bilinen bir dünyayı yansıtan *janr* tablolar (on sekizinci yüzyılda bu adla anılmaya başlanmıştır) orta sınıf evlerin oturma odalarına gayet güzel uymakta ve sahiplerinin durumunu çok doğru şekilde yansıtmaktaydı. Gerçekten de müşterileri – yani bu durumda hayal gücü ve idealleştirmeye hiç güvenmeyen gerçekçi tüccarlar – tarafından yaratılan sanatın en önde gelen örnekleri olarak görülmüşlerdir.

Fakat bu resimlerin gerçekçiliği kendi içinde bir amaç değildi. Çünkü tümü olmasa da çoğunluğu muğlak şekilde bazen *memento mori* yani natürmort resimlerinde aktarılan ahlaki mesajlar taşımaktaydı. Birçok resim cinsel sınırların aşılmasına imada bulunmakta, ancak izleyiciye tarafsızca günah hakkında düşünme veya izin verilebilirliğine akıl yorma seçimi tanıyarak, Kalvinist kader öğretisiyle hafifletilmeyen Hıristiyan özgür iradesi sorununu gündeme getirmektedir. Gerard ter Borch (1617–81)'a ait bir baştan çıkarma sahnesine dair *Centilmen Subay* bunun iyi bir örneğidir (**13.45**) ve Judith Leyster (1609–60)'in – bir kadının parayla dolu elini geri çevirerek "talibi"ni ve arzu etmediği ilgisini göz ardı ettiği – bir tablosu gibi, ne kadar alışılmadık hatta benzersiz bir resim olduğunu vurgulamaktadır (**13.46**). Diğer taraftan, Pieter de Hooch (1629–1688 sonrası)'un *Çamaşır Dolabı* düzenli, parlak zeminli, bir hizmetçinin yıkanmış çarşafları hanımına uzattığı ve bir çocuğun sessizce oynadığı bir evin içine bakmamızı sağlamaktadır (**13.47**). Kapının üzerinde elinde Medusa başı tutan bir Perseues heykelciği vardır. Sıcak ev havasının bu nadir tasviri mutedil renkleri, özenle derecelenmiş ışığı, başka bir oda vasıtasıyla görülen manzaranın mekânsal karmaşıklığı ve kanalın diğer tarafındaki güneşle aydınlanmış bir evin kapıdan görünüşüyle şiirsellik kazanmıştır.

Vermeer

Jan Vermeer (1632–75) de ahlaki *janr* tablolarında uzmanlaşmıştı. Çok az resim yapmış – günümüze kadar gelen 35 resmi tanımlanabilmektedir – ve geniş ailesini hancılık ve sanat tacirliği ile geçindirmiştir.

Çağdaşlarından ise ışığı ve alışılmadık mavi ve sarı renk şemasını kullanışındaki aşırı ve neredeyse sarsıcı duyarlılığıyla ayrılmaktadır. Resimlerinin olağanüstü aydınlığı – kısmen optik deneylere dayalı, tam anlamıyla yeni bir teknik ve yansıyan renklerin her yere nüfuz eden inceliklerine dair – içgüdüsel farkındalığı ve gözlemleri vasıtasıyla başarılmıştır. Objelerin çevre çizgisinin dışındaki ışık parlamalarını çok ufak inci benzeri noktalarla yakalama yöntemi benzersizdir. Odağın düzgünlüğü de tablolarını çok duru ve objektif hale getirmekte, tüm çatışmaların çözümlenmiş olduğu iç mekânlara bakan berrak cam pencerelerin etkisine sahip kılmaktadır. Resimleri çoğu zaman yanlışlıkla günlük hayattan doğrudan alıntılar olarak anlaşılmış, bir tanesinin de – dul eşinin *De Schilderconst* (*Resim Sanatı*) adını verdiği keşfedilene kadar – sanatçının atölyesinde kendisini temsil



13.48 Jan Vermeer, *Resim Sanatı*, yak. 1670. Tuval üzerine yağlıboya, 1.2 × 1 m. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana.

eden eseri olduğuna inanılmıştır. Ressam on altıncı yüzyıl Burgundiya kıyafetleri giymiş ve model ise Tarihin İlham Perisi Clio'nun alametleriyle poz vermiştir (**13.48**). Zengin perde, resmi portrelerde kullanılan kat kat örtüleri hatırlatmaktadır (13.10). Duvarda Çukur Ülkeler'in yakın zamanda basılmış, dönemin evlerinin birçoğunda asılı ve Vermeer'in diğer bazı resimlerinde de beliren bir Felemenk haritası vardır. Fakat *Resim Sanatı*'nın tahminen alegorik olan anlamı bilinmezliğini sürdürmektedir. Acaba Vermeer de Velázquez'in *Las Meninas*'da yaptığı gibi (13.29) resmin bir liberal sanat olduğunu mu iddia etmekteydi? (O dönemde İspanyollar gibi Felemenkler de statülerinin tanınmasının peşindeydiler ve kendilerini zanaatkâr loncalarından ayırmaya çalışıyorlardı.) Durum böyleyse, iddiasına aldıran çıkmamıştır. Kısa bir süre içinde Fransız etkisi Çukur Ülkeler'de hâkim olmuş, Vermeer'in adı akademik zihniyetli Felemenk sanatı tarihinden çıkarılmış ve eserleri on dokuzuncu yüzyıl ortasında yeniden keşfedilene kadar tümüyle unutulmuştur.

İNGİLTERE VE FRANSA

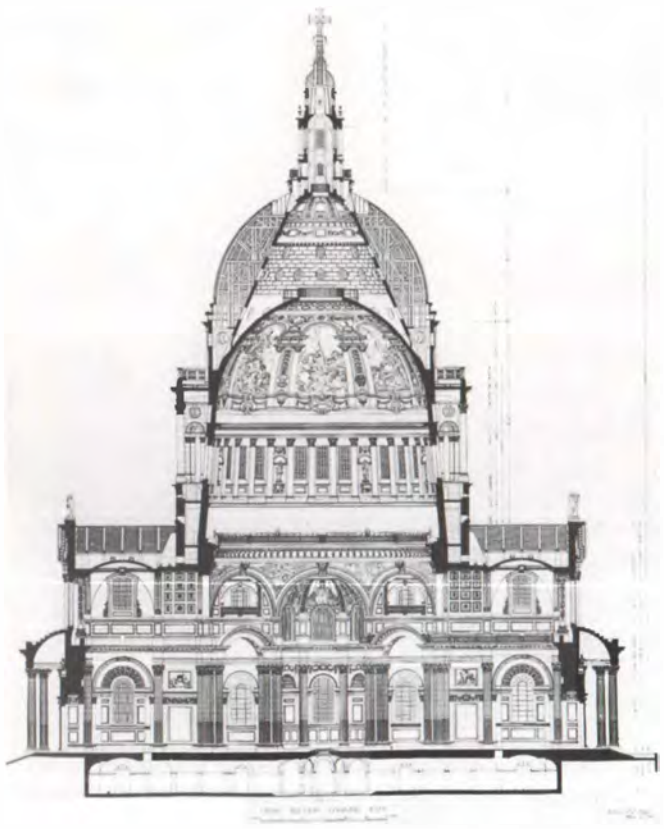
İngiltere ile Felemenk Cumhuriyeti farklı siyasi ittifaklar nedeniyle iki defa savaşa girmelerine rağmen yakın kültürel ilişkilere sahipti. İngilizce kitaplar Felemenkçeye çevrilmekte, görsel sanatlarda ise tümüyle olmasa da etki ters yöne işlemekteydi. İngilizler Felemenk resimlerini almakta ve çeşitli Felemenk sanatçıları Rubens ve van Dyck'ı izleyerek İngiltere'ye yerleşmekte ve çalışmaktaydılar. Felemenk etkisi dekoratif sanatlara ve konut mimarisine (taş örgülü tuğla) hâkimdi. Ancak daha İtalyan tarzı bir üslup, yüzyılın başlarında kraliyet binalarında Inigo Jones (1573–1652) tarafından kullanılmaya başlanmış ve büyük İngiliz mimarı Christopher Wren (1632–1723) Saint Paul Katedralinin tasarımında ve 1666 yılındaki büyük Londra yangınında yok olan 51 mahalle kilisesinin yenilenmesi çalışmalarında bu geleneği tatbik etmişti.

Wren, eğitimi bakımından pratik ve deneyci zihne sahip bir matematikçi ve astronomdu – Oxford'da 1661–73 yıllarında astronomi profesörlüğü yapmıştı. İngiltere Kilisesi adına inşa edilecek bu ilk katedral için "güzel ve soylu, tüm maksatlara ve Şehir ile Milletin şöhretine uygun bir tasarım çıkarması" talimatını almıştı (**13.49**, **13.50**).

Vazifesine Kraliyet Cemiyetindeki Isaac Newton dâhil bilim insanı arkadaşlarının paylaştığı ampirik bir ruhla girişti ve tasarımını deney yapar gibi, bina yükseldikçe ortaya çıkardı. Temellerin 1675'te atılmasına ve koro bölmesinin 1697'de tamamlanmasına rağmen kubbe ile batı kule pinakolarının biçimini 1700 sonrasına kadar nihaileştirmedi. Çalışmaları sırasında Bramante'nin Roma'da San Pietro ve Tempietto için tasarımlarını ve ayrıca daha yakın tarihli İtalyan ve Fransız binalarının gravürlerini inceledi (11.18). Ancak mahalle kiliselerinin mahirane çeşitliliğinde daha çok belirginleşen hayal gücü ve yenilikçiliği özünde pratikti. Saint Paul en entelektüel İtalyan Barok kiliselerinde bile hissedilen zamanı aşan ruhanilikten herhangi bir iz taşımaz

13.49 Christopher Wren, Saint Paul Katedrali, Londra, 1675–1710.





13.50 Saint Paul Katedralinin kesitleri.

(13.23). Etkileyici fakat ezmeyen Klasik sadelik ile Barok coşku arasında bir orta yol tutturur. Diğer taraftan, Saint Paul ile şehir kiliseleri olağanüstü şartların ürünüydü. Felemenk Cumhuriyetinde olduğu gibi İngiltere'de de sanatlar on yedinci yüzyıl sonlarına kadar Kilise veya devlet hamiliğine bağlı değildi.

Fransa'da yüzyılın ikinci yarısında farklı sanatsal amaçlar ve idealler güdülmekteydi. Burada görsel sanatlar, otokrasinin hizmetine alınmakta, talimatlarını kabul etmekte ve teşhiri yapılmaktaydı. XIV. Louis'nin (1643-1715) adını taşıyan sanat üslubu, bir hükümdarın siyasi ihtirasları ve kazanımlarını hiçbir yerde olmadığı kadar doğrudan ifade eder ve ortaya çıkmasına kendine özgü şartlar damgasını vurmuştur. XIV. Louis uzun idaresine 1661'de başladığında mutlakiyetçi devletinin merkezi örgütlenmesinin önündeki başlıca engeller zaten kalkmıştı. Onun hükümdarlığında feodal asalet sadece saray vazifelerine indirgenirken, yeni asalet almış ailelerin (bunlara *noblesse de la robe* denmekteydi) güçlenmelerine ve bunların giderek devletin başlıca bakanlıklarını ele geçirmelerine imkân tanındı. Dönemin büyük Fransız ressamı Nicolas Poussin son yıllarına ait fevkalade stoik tabloları için yüksek sınıfın bu kesimi arasında alıcı bulmuştur; mimar Louis Le Vau (1612–70) de bunların arasında en zenginlerinden Maliye Bakanı Nicolas Fouquet için Versailles'ın habercisi lüks bir şatoyu Vaux-le-Vicomte'ta tasarlamıştır. Bahçe tasarımı dâhil tüm görsel sanatlar, görkemli mutlakiyetçiliğe çok uygun Klasik otorite, mantıksal berraklık, etkileyici ihtişam üslubunda Vaux-le-Vicomte'ta kullanılmıştır. XIV. Louis şatodan öyle etkilenmişti ki, Fouquet'yi yolsuzluktan tutuklatmış; mimarı, sanatçıları ve zanaatkârlarını kendi hizmetine almıştı.

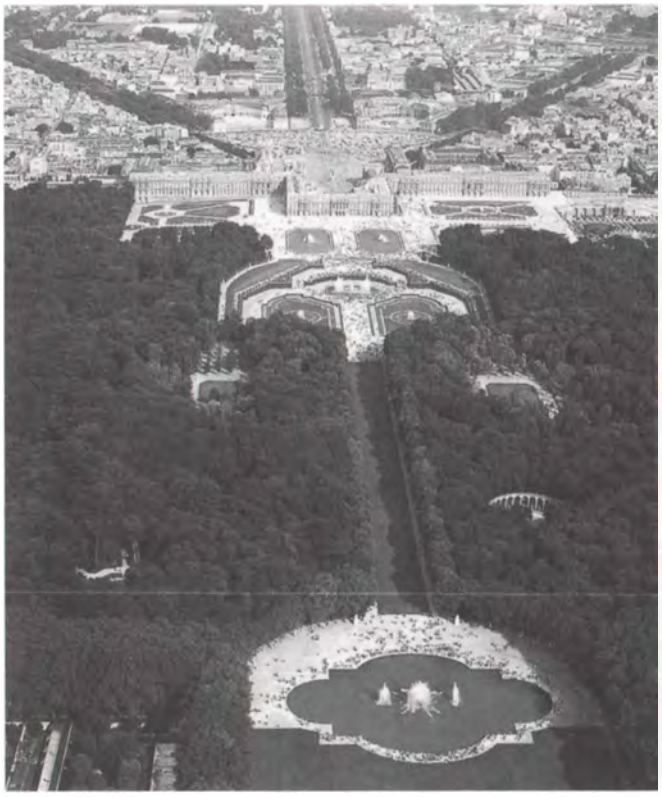
Sanatların monarşinin hizmetinde örgütlenmesi, mütevazı kökenden gelen ve XIV. Louis'nin siyasi, ekonomik, dini ve sanatsal konularda danışmanlığına atanan Jean-Baptiste Colbert (1619–83)'in en büyük idari başarıları arasındaydı.

Poussin'in etkisi altındaki ressam Charles Lebrun (1619–90)'un idaresi altında, kraliyet saraylarına eşya üretmeleri için en iyi duvar halısı dokuyucularını, mobilyacıları ve diğer zanaatkârları Gobelins'teki tek bir fabrikada toplayan oydu. Colbert ayrıca Paris Akademisini ıslah etmiş, neredeyse devlet yapısının bir parçasına dönüştürmüş ve o âna kadar geliştirilmiş en kapsamlı sanat derslerini vermesi için bir eğitim kurumu olarak geliştirmiştir. Özünde var olan Fransız tarzı kurallara bağlama ve düzene sokma eğilimi – ayrıca otoriter tonu – bu kurumda da belirgindi. Lebrun tutkuların nasıl "doğru" temsil edileceğine ilişkin konferanslar vermiş, gelecek vaat eden öğrencileri antik heykelin ve Rönesans resimlerinin en ünlülerini incelemeleri ve kopya etmeleri için Roma'ya gönderme uygulamasını başlatmıştır.

Krala yazdığı bir layihada Colbert şöyle demektedir: "Majesteleri savaşta karar verici darbeyi vuran eylemlerin dışında hükümdarların azametini ve ruhunu, binalardan daha iyi hiçbir şeyin gösteremeyeceğini bilmektedirler; tüm gelecek kuşaklar da hayatları boyunca inşa ettirdikleri görkemli yerleşimlerin ölçüsüyle onları takdir edecektir." Kralın karşısındaki ilk vazife Paris'teki kraliyet sarayı Louvre'un tamamlanmasıydı. Bernini 1665'te bu konuda görüş bildirmesi için davet edildi. Ancak tasarımı geri çevrildi. Kral; Lebrun, Louis Le Vau ve bilim insanı ve aynı zamanda Klasik mimari araştırmacısı Claude Perrault (1613–88) tarafından oluşturulan bir komitenin takdim ettiği iki alternatif tasarımdan birini seçti. Roma tarzı detaylarının düzgünlüğü, kütlelerin tanımlanmasındaki berraklığı ve eklemlenmesindeki zarafetiyle yeni doğu cephesi;

13.51 Claude Perrault, Louis Le Vau ve Charles Lebrun, Louvre'un doğu cephesi, Paris, 1667–70.





13.52 Louis le Vau ve Jules Hardouin-Mansart, Versailles Sarayı, 1669–5. Havadan görünüş.

Fransa'da daha önce yapılmış tüm binalardan daha Klasik tarzdaydı (**13.51**). Ancak "modernliğine" özellikle katkıda bulunan çifte sütunları ile dilimli kemerli pencerelerinin herhangi bir öncülü de mevcut değildi.

Louvre'un doğu cephesi inşa edilirken XIV. Louis ana ikametgâhını Paris dışındaki Versailles'da kurmaya karar verdi. Babası tarafından burada inşa ettirilmiş küçük bir şato, önce Le Vau ve ardından da Jules Hardouin Mansart (1646–1708) tarafından dünyanın en büyük ve haşmetli sarayına dönüştürüldü ve André Le Nôtre (1613–1700) tarafından tasarlanarak simetrisini çevredeki tüm manzaraya genişletecek uçsuz bucaksız bir parkın içine yerleştirildi (**13.52**). Bitmek bilmeyen saray hayatının törenleri için eksiksiz bir çevre sağlamasına ek olarak Versailles Sarayı, XIV. Louis'nin Avrupa'nın en azametli hükümdarı olarak ışıltısını saçma kararlılığının bir ifadesiydi. Önceden belirlenmiş bir plana göre yapılmamış ve yaklaşık yarım yüzyıl boyunca birkaç kuşak tasarımcılar, sanatçılar ve zanaatkârlar tarafından yavaş yavaş tamamlanmış bu saray; bütün binaları ve bahçeleriyle birlikte yine de kavram bakımından fevkalade tutarlıdır (**13.53**). En küçük süsleme detayları için bile – büyük kısmı doğrudan veya sembolik mânâda şahsına göndermede bulunan – kralın şahsi onayını almak şarttı.

İspanya, Felemenk Cumhuriyeti ve Kutsal Roma İmparatorluğuna karşı süren savaşların, Fransa'nın önemli toprak kazançlarıyla sona erdiği 1678 yılından sonra bir dizi tören

13.53 Versailles Sarayının bahçe cephesi





13.54 Antoine Coysevox, Atlı XIV.Louis, 1683–85. Stüko rölyef, doğal ölçülerin üstünde. Savaş Salonu, Versailles Sarayı.

salonu yapılmıştır. Aynalı Galerinin – gözün görebildiği kadar uzanan bütünüyle yapay manzaraya bakan pencerelerin karşı tarafındaki duvarı kaplayan yüksek boylu aynalardan adını alan uzun merkezi galeridir – tavanında Lebrun, savaşların tarihini Klasik mitolojinin resim diline dönüştürmüş, kralı Apollo kılığında yansıtmıştır. Buraya açılan Savaş Salonunda Antoine Coysevox (1640–1720)'nun eseri, kralı at sırtında gösteren doğal ölçülerden büyük muazzam bir stüko rölyef, renkli mermer panolar ile yine Lebrun tarafından resimlenmiş tavanın altındaki bronz varaklı rölyeflerin arasına yerleştirilmiştir (**13.54**).

XIV. Louis'nin amaçladığı gibi Versailles tüm Avrupa'nın dikkatini çekmiştir. Tüm kraliyet ailelerinin ideali haline gelmiş, hatta Fas sultanı bile Meknes'te yaptırdığı sarayında onunla rekabet etmiştir. Christopher Wren, XIV. Louis'nin başlıca hasmı, Felemenk Cumhuriyetinin valisi [*stadtholer*] ve 1688'den itibaren İngiltere kralı Oranjlı William için Londra yakınlarındaki Hampton Court Sarayını genişletirken aklında bu saray vardı. Fransa'da ise sarayın biçimselliğine karşı bir tepki oluşmuş ve yüzyılın sonuna doğru Akademinin hâkim Klasizmine karşı sesler yükselmiştir. Rubens'in hayranları Poussin'in üstünlüğüne itiraz etmiş ve ilk defa Felemenk ve Flaman *janr* resimleri toplayan orta sınıf hamilerin zevki, Fransız sanatının gidişatında belirleyici bir rol oynamaya başlamıştır.



ON DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

Aydınlama ve Özgürlük

Modern Batı dünyasını daha önceki yüzyıllardan ayıran hemen hemen her şey – sanayi üretimi, bürokratik idare, bilimin felsefeye tanıttığı yeni kavramlar, düşünce ve kanaat iklimi – on sekizinci yüzyılda *ancien régime*[1] adı verilen eski siyasi ve sosyal düzenle çakışmıştır. "Krallar Tanrı tarafından atanır" düşüncesine geniş biçimde inanılan son dönem budur. Ancak 1776 tarihli Amerika Bağımsızlık Bildirgesinin sözleriyle "İnsanlar eşit yaratılmıştır. Yaratıcı tarafından onlara belirli, ellerinden alınamaz haklar verilmiştir. - Yaşam, özgürlük ve mutluluğu arama hakkı bunların arasındadır" düşüncesine "ispata gerek duyulmadan" inanılan ilk yüzyıl da bu olmuştur. Bu iddiaların geleneksel monarşi ve oligarşi devletleriyle bağdaşmadığı – Fransız Devriminin "özgürlük, eşitlik ve kardeşlik" düşüncelerine yeni ve yıkıcı bir mânâ verdiği – yüzyılın son on yıllarına kadar anlaşılmamıştır. Böyle olsa da, yüzyıl sona ererken yaşanan devrim kesinlikle kaçınılmaz veya öngörülebilir bir gelişme de değildi. Aydınlanmış *ancien régime* dönemi hükümdarları– özellikle Prusya Kralı Büyük Friedrich (1740–86) ve Avusturya İmparatoru II. Joseph (1780–90) hatta bir yere kadar Fransa Kralı XIV. Louis (1774–93) – becerikli idarecileriyle birlikte çoğu zaman soylular, ruhban sınıfı ve yerel yönetimlerin kadim imtiyazlarını çiğneyerek maddi ilerlemeyi teşvik etmeye, adalet, hoşgörü ve hayırseverlik ilkelerini uygulamaya çalışmışlardır.

1 "Fransa'da, I. François'nın hükümdarlık dönemiyle (1515-1547) başladığı kabul edilen ve Fransız Devrimi'ne kadar süren dönemi kapsayan siyasal, iktisadi ve toplumsal rejim-çn".

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1711–22 Pöppelmann, Zwinger (14.11)	**1714** I. George İngiltere Kralı **1715** XIV. Louis'nin ölümü: ülkede 1723'e kadar süren naiplik idaresi
yak. 1717–18 Watteau, *Dans* (14.2)	**1719** Defoe, *Robinson Crusoe* **1720** Fransa'da ulusal iflas **1735** Linnaeus, *Doğa Sistemi* **1738** İngiltere'de ilk iplik makinesinin patentinin alınması **1740** Prusya Kralı II. Friedrich (Büyük)
1730 Restout, *Azize Scholastica'nın Ölümü* (14.1)	
1739 Chardin, *Dadı* (14.6)	
1743 Hogarth, *Marriage à la Mode II* , (14.19) **1745–54** Zimmerman, Wieskirche (14.12) **1752–53** Tiepolo, Würzburg tavanı (14.15)	**1751–72** Diderot ve d'Alembert, *Encyclopédie* **1754** İlk demir haddehanesi (İngiltere) **1759** İngilizlerin Quebec'i alması, Kanada'nın ilhakı yolunun açılması (1763) **1762** Rousseau, *Toplum Sözleşmesi* **1764** Winckelmann, *Sanat Tarihi*
1760–69 Adam, Syon House (14.22)	
yak. 1770 West, *General Wolfe'un Ölümü* (14.25) **1771–72** Fragonard, *Buluşma* (14.9)	**1771** İlk iplik fabrikası (İngiltere) **1773** Cizvitlerin yasaklanması. Boston Çay Partisi **1774** XVI. Louis Fransa kralı **1776** Amerikan Bağımsızlık Bildirgesi. Gibbon, *Gerileme ve Çöküş I. cilt* **1783** Versailles Barışı: ABD'nin Avrupa devletlerince tanınması
1781–83 Canova, *Theseus ve Ölü Minotaur* (14.28) **1784–5** David, *Horasların Yemini* (14.30) **1785–96** Houdon, *George Washington* (14.27) **1787–93** Canova, *Eros ve Psyche* (14.29) **1789** Houdon, *Thomas Jefferson* (14.26)	**1787** Mozart, *Don Giovanni* **1789** Bastille'in düşüşü; İnsan Hakları Beyannamesi
1793 David, *Marat'nın Ölümü* (14.31)	**1791** Paine, İnsan Hakları **1792** Wollstonecraft, *Kadın Hakları.* İlk buharlı dokuma tezgâhı (İngiltere) **1793** XVI. Louis'nin infaz edilmesi **1799** Bonaparte Birinci Konsül

Yüzyılın sonuna kadar Hıristiyanlık, Protestan ve Katolik ülkelerde halk kitleleri üzerindeki etkisini sürdürmüştür. Bu durum sanatta açık şekilde yansımasını bulmaktadır. Opera ve oda müziğinin gelişmesine rağmen Johann Sebastian Bach (1685–1750) ve Georg Friedrich Handel (1685–1759) ile başlayıp Wolfgang Amadeus Mozart (1756–91) ve Joseph Haydn (1732–1809) ile sona eren dönemin akıllarda kalan müziğinin büyük kısmı dini nitelik taşımıştır. Katolik Avrupa'da kilise, manastır ve dini vakıfların inşa ve süslemesinde veya bunlar için resim ve heykel üretiminde herhangi bir gerileme yoktu. Fakat yapılanların çoğu özellikle Fransa'da eski modellerin taklitleri ve ruhsuz eserlerdi. Zahiri biçimlerin daha da sadeleştirilmesi ile şahsi inanç ve dindarlığa artan ölçüde yoğunlaşılması gibi önemli birkaç istisna ise genellikle Katolikler arasında yaygın dini eğilimleri yansıtmaktadır. Jean Restout (1692–1768)'nun Benedikten rahibe tarikatının kurucucu Azize Scholastica'ya ilişkin resmi, bu mânâda tarikatın bir süre önce bir ihtilaf kaynağı ve Vatikan'la çatışmanın merkezi olması dolayısıyla özgündür (**14.1**). Fakat resim diğer yönlerden – hem iletilen dini duygunun yoğunluğu hem de sanatsal bakımdan işlenişinin ustalığı, inceliği ve seçkinliğiyle – müstesnadır. Bununla birlikte bu derinden duyumsanan ve duygulandıran tasvirde, dini deneyim bir "hisssiyat" oyunu gibidir. Ölümün yalnızlığının hafifletilişine ilişkin mucizevi veya ilahi herhangi bir telkin yoktur. Öte yandan dünyevi eserler; Fransız, Alman, İtalyan ve İspanyol ressam ve heykeltıraşlarının yaptığı toplam eserlerin sadece küçük bir kısmını oluşturmaya devam etse de, tarih perspektifiyle bakılınca geriye kalan eserler de bunlardır. Aynı şekilde Hıristiyan öğretisini sorgulayan düşünürler küçük bir azınlıktı ve dini bütünüyle reddedenler de aralarında birkaç kişiyi geçmemekteydi. Ancak yazdıklarının parlaklığı – ve düşüncelerinin (çoğu zaman hayali) gücü – tüm yüzyılın "akıl çağı" olarak adlandırılmasına yol açmıştır.

Aydınlanma on yedinci yüzyılda özellikle Descartes (bkz. s. 591), ampirik gözlem ve sağduyuya dayalı felsefeyi öneren John Locke (1632–1704) ve evrenin işleyişi ve yapısını belirleyen yasaların rasyonel bir açıklamasını veren Isaac Newton (1642–1727)'un felsefi ve bilimsel düşüncesinden yayılmıştır. Çok sayıda ve derin farklılıklara karşın on sekizinci yüzyıl Aydınlanmasının önderleri, her sorunu çözmekte insan aklının gücüne inancı paylaşmıştır. İnsanın mükemmelleşebileceğine ve insanın her şeyi bilmeye muktedir olduğuna inanmışlardır. Bu iyimser inançla tüm fiziki olgular incelenmiş ve sınıflanmış, insan davranışının tüm veçheleri – siyasi sistemler, toplumsal âdetler, dini uygulamalar – katı bir rasyonel bakış açısı ile irdelenmiştir. Bilinmesinde yarar görülen her şey düzenlenmiş ve 1751'de yayımlanmaya başlanan büyük Fransız ansiklopedisinde bir araya getirilmiştir. Ansiklopedi, bilgiyi makul felsefi ilkelere göre araştırmayı amaçlamaktaydı. Alman filozof Immanuel Kant, görüşleri her ne kadar kendisini rasyonalizmin yanılgılarını ve yetersizliklerini açığa çıkarmaya yöneltmiş olsa da 1781'de "*Bilmeye cesaret et!* Aklını kullanma cesaretini göster; Aydınlanmanın düsturu budur" demiştir (bkz. s. 637).



14.1 Jean Restout, *Azize Scholastica'nın Ölümü* 1730. Tuval üzerine yağlıboya, 3.38 × 1.9 m. Güzel Sanatlar Müzesi, Tours.

FRANSIZ ROKOKO SANATI

On sekizinci yüzyılın ilk yarısında özellikle Fransa'da gelişen narin, tensel ve hırçın sanat ilk bakışta Aydınlanmanın rasyonel düşüncesiyle ters düştüğü görüntüsünü verir. Gerçekten de dönemin kuramcılarının çoğunluğu eleştirilerini bu bakış açısından yöneltmişlerdir. Daha sonraları devrimler çağında bu üsluba Rokoko – deniz kabuğu veya kabuk benzeri biçimlerden oluşturulan içi boş bir şekerlemeye verilen isim – adı takılmış ve üst sınıfların havai arzularını tatmin etme gayreti olarak görülüp kıymet verilmemiştir. Üzerinde çok akıl yorulmuş bir teorisi olmasa da, Rokokonun mantıklı bir sebebi eksik değildi. Akademik sınırlamalardan ve "kurallardan" kurtulmak, kendiliğindenlik ve yenilikçi bir görüntü kazanmak talepleri itici gücünü oluşturuyordu.

Bu sanatın dehası nüanslarda, biçimlerin hissettirilmeden yan yana getirilmesinde, renklerin zarafetle derecelendirilmesinde ve karıştırılmasında, hafifçe farklılaştırılmış motiflerin elden uçarcasına dans eden ritimlerinde yatmaktadır. Resim kompozisyonlarının Klasik ruhlu kurallarını pek üstünde durmadan ihlal etmiş, mimaride Vitruvius düzenini istismar etmiş veya dikkate almamıştır. Alexander Pope'un *Eleştiri Üzerine Denemeler* (1711)'indeki sözleriyle,"henüz kaidelerin ortaya koyamayacağı bazı güzellikler"in varlığı konusunda bir bilinç vardı:

Güzellikler vardır hiçbir yöntem öğretemez,
Usta bir el dışında kimseler erişemez.

Bu tür nitelikler hakkkında sadece "zevk" sahibi biri yargıda bulunabilirdi. Fransa'da Aydınlanmanın önde gelen şahsiyeti Voltaire (François Marie Arouet, 1694–1778) zevki tanımlarken "damağın lezzet alışı gibi üzerinde düşünülmeden birdenbire farkına varma ve ani bir algılamadır; iyi olan şeyler seçkin ve haz alan bir damağın duyarlılığıyla kabul edilirken böyle olmayanlar nefret ve tiksintiyle geri çevrilir" ifadesini kullanmıştır. Öte yandan Klasik kuralları bilmeden zevkli bir insan bu kurallardan sapmanın tadına varamazdı. Zevk sadece eğitimli sınıfların bir niteliğiydi.

Rokoko ilk defa Klasizmin etkin bir sanat eğitimi sisteminin kılavuz ilkesi haline getirildiği Fransa'da gelişti (bkz. s. 604). XIV. Louis 1699'da yapım çalışmalarının sürdüğü Versailles için evvelce ısmarlananlardan daha neşeli ve "genç tavırlı" resimler yapılmasını istemiş, ayrıca Akademinin resmi öğretisini savunan sanatçılardan desteğini çekerek, öğretiden ayrılan sanatçılara yöneltmeye karar vermişti. Bu iki taraf arasındaki çekişme Poussin ve Rubens'in somutlaştırdığı desen ve rengin göreli öneminden kaynaklanmakta, adlarını da bu iki sanatçıdan almaktaydı. Charles Lebrun (Akademi direktörü) tarafından yönetilen *Poussinist*'ler, akla hitap eden desenin göze hitap eden renkten daha üstün olduğunu beyan etmekteydiler. *Rubénist*'ler ise sanatın birinci amacı olduğunu savundukları doğanın gerçeğe uygun şekilde taklidi için rengin gerekliliğini öne sürmekteydiler. Renk, zihinden ziyade duyular üzerinde bir etkide bulunmaktaydı ve bu da onlar için bir avantajdı. Bu anlayışa felsefi destek; tüm fikirlerin sonuçta deneyimden elde edildiği, hiçbirinin doğuştan gelmediğini iddia eden John Locke'un *İnsan Zihni Üzerine Deneme* (1690)'sinde bulundu. Konunun estetik bakımından etkileri kısa zamanda fark edildi ve 1719'da önde gelen Fransız kuramcı Jean-Baptiste Dubos (1670– 1742) zihin vasıtasıyla kavrayışın, duyular vasıtasıyla kavrayışa göre soluk ve zevksiz kaldığını belirtti. Tablolar halkı şiirden daha çok etkilemekteydi, çünkü "üzerimizde görme organı vasıtasıyla doğrudan etki göstermektedir; ressam bu etkiyi aktarmak için yapay işaretler kullanmamaktadır... sanattan aldığımız zevk, fiziki bir zevktir."

Watteau, de Troy ve İç Mekânda Rokoko

On sekizinci yüzyıl başlarının en büyük ressamı Antoine Watteau (1684–1721) saray hizmetindeki sanatçı çevresinin dışından gelmişti ve teorik zihniyetli bir insan da değildi. Altı yıl öncesine kadar İspanyol Felemenk'inin parçası olan Valenciennes'de doğmuş, sanatçı-zanaatkâr eğitimi almıştı. Rubens ve on altıncı yüzyıl Venedik renkçilerine duyduğu hayranlığın içgüdüsel olduğu görülmektedir. Geniş bir konu yelpazesinde resim yapmış, dini resimler, portreler, askeri sahneler ve mitoloji eserleri vermiştir. Fakat bireysel dehası özellikle *fêtes galantes* – iyi giyimli kadın ve erkeklerin açık havada eğlenmesi – sahnelerinde kendisine geniş bir saha bulmuştur. Bu resimlerinde döneminin insanları medeni hayat ideallerinin bir yansımasını yakalamaktaydı (**14.2**). Bu tür tablolar - başka her bakımdan güncel nitelikte olmakla beraber - erken on altıncı yüzyıl Venediklilerinden, özellikle o dönemde Versailles kraliyet koleksiyonunda görülmesi mümkün Giorgione'nin *Kırda Konser* (11.43) tarzı resimlerden fikir almaktaydı. *Dans* (daha sonra *Les Fêtes vénitiennes* adı verilmiştir) tablosu yakın bir zamanda tanzimine başlanmış bir park türünü sahne olarak almaktadır. Bu parklarda bitkiler o güne dek olduğundan çok daha az sınırlanarak kullanılmakta, taş işçiliği ile heykelde daha serbest davranılmakta, insan ve doğa eserleri arasında yeni bir denge hatta neredeyse bir füzyon yaratılmaktaydı. Yapayla doğal arasındaki bu denge Watteau'nun figürlerinin pozlarında ve esasen tablonun bütününün yanıltıcı olabilen gayri resmi havasında belirgindir.

Tablonun göründüğü kadar dünya zevklerinin basit ve dolambaçsız bir kutlaması niteliğini taşıyıp taşımadığı sorgulanabilir. Soldaki Doğulu kıyafetleri giyinmiş adam, sanatçı Nicolas Vleughels; ortada dans eden kadın belki dönemin bir aktrisi ve sağ tarafta gayda çalan, köylü giysileri içindeki kişi muhtemelen Watteau'nun kendisidir. Fantezi ve gerçeklik ile aralarındaki etkileşim ressamın temasıdır. Bir çağdaşı Watteau'nun karakterinde derin bir ironi damarı olduğunu söylemiştir – "yaradılışında bir iğneleyicilikle doğmuştur" – ve bu da çalışmalarını farklı kılmış ve bazen de üzüntü ve tensellik birleşimi akıldan çıkmayan bir dokunaklılık katmıştır. İpeğin parlaklığını, doku ve ışığın hemen kaybolabilen yapay etkisinden başka bir şey olmadığının bilinciyle bu kadar sadıkane kaydetmiş sanatçı azdır. *Fêtes galantes* tablolarında yarattığı benzersiz dünya, büyük ölçüde fanteziden oluşmakta, fakat yine de şiirsel bir "gerçeklik" olarak kalmaktadır. Akıllarda kalan bir izlenim yarattığını sonraki dönemlerde sadece resim sanatında değil porselen, lake, kumaş, mine ve hatta altın enfiye kutularında fantezi dünyasının geniş ölçüde kullanılması kanıtlar. Etkisi tüm bunların ifade ettiğinden bile daha kalıcıydı: Resimlerinden ve desenlerinden yapılan baskılar, tüm Avrupa'ya yayılmış ve Boucher, Gainsborough ve Goya gibi farklı sanatçıları etkilemiştir.

Fransız medeni hayat idealinin on sekizinci yüzyıl başlarından bir başka yönü Jean-François de Troy (1679–1752)'un *Molière'den Okuma* (**14.3**)'sında kaydedilmiştir. Tablo muhtemelen bir roman ve oyundan bir sahneyi resimlemektedir. Ancak her bir kişinin nitelendirilmesi öylesine gerçekçi ve oda dekorasyonunun ayrıntıları öylesine belirgin



14.2 Antoine Watteau, Dans (*Les Fêtes Vénitiennes*), yak. 1717–18. Tuval üzerine yağlıboya, 54.6 × 45 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.

yansıtılmıştır ki, genellikle bir portre grubu olduğu düşünülmüştür. Figürler 1720'lerin sonlarındaki en son modaya göre giyinmiş (hanımlardan ikisi Lyon'da 1728'de dokunmuş ipek desenler giymektedir) ve son derece rahattırlar. Beş hanım birbirlerine dalmış, ikisi izleyiciyi kültürlü çevrelerine dâhil etmek ister gibi tuvalden dışarı bakmaktadır.

Bakışların farklı yönleri ve açıları, tezat renkler ve dokular aksi takdirde çok resmi ve içine kapanık yapılı olabilecek bu grubu ayırmaktadır. Çünkü burada vurgu gayriresmilik ve günün moda çağdaşlığı üzerinedir. Geçmişle tek bağlantı XIV. Louis'nin hükümdarlığının ilk yıllarında toplumun gösteriş düşkünlüğünü, anlamsızlıklarını ve sahtelikleri amansızca hicvetmiş büyük güldürü yazarı ve ahlakçı Molière'in bir kitabıdır.

Okuma sahnesinin yer aldığı oda ışıkla dolmakta, aynalar da ışığın dağıtılmasına yardım etmektedir (şöminenin üstündeki ayna karşı duvardaki aynayı yansıtmaktadır). Dekorasyonun her ayrıntısı yerinde ve sıradan bir zarafct taşır: pirinç şamdanların filizli kavisleri ve duvarlardaki benzeri motifler, aşkın zamana karşı zaferini belirten figürleri olan bir saat, Watteu'nun süslemeleriyle resimlenmiş bir paravan, kavisli *cabriole* ayaklı koltukların alt bantlarındaki oymalar. Fakat oda zarafet kadar konfor için de tasarlanmıştır: Resmi bir odada hâkim konumda olan ve soğuk bir hava veren kapının önünde bir paravan durmakta; engin ve o zamana kadar yapılanlardan daha kalın kumaşla döşenmiş koltuklar oturanları rahatça uzanmaya davet etmektedir.

Dönemin Fransız binalarının çoğunluğu zaman içinde (bazıları sadece mobilyaları değiştirilerek) tadilata uğradığı için günümüzde hiçbiri Troy'un resminin sofistike ve kültürlü rahatlık atmosferi izlenimini bu kadar canlılıkla aktaramaz. Günümüze gelen en güzel Fransız iç mekânı muhtemelen Paris'teki Hôtel de Soubise'in Prenses Salonudur (**14.4**). Gabriel-Germain Boffrand (1667–1754) tarafından tasarlanan ve 1739–40'ta tamamlanan bir köşkün (Fransa'da o dönemin konut mimarisinin tipik özelliği olan yalın, fazla bir şey ifade etmeyen bir dış cephesi vardır) üst katındadır. Bu oda şimdi bile inşa edilmişlikten ziyade el çabukluğuyla yapılmış gibidir; duvarları sanki bir hayal, üstlerinde asılı süslemeleri uçup gidicilik izlenimi verir. Bu etkiyi kısmen dikdörtgen veya daireden daha yumuşak bir etki yaratan oval plan (Fransa'da o yıllarda çok popülerdi) ile kısmen zeminin hemen üstündeki yüksek pencerelerden odaya dolan ve karşıdaki aynalardan yansıyan ışığın kullanılma şekli yaratmaktadır. Boffrand genel tasarımı sağlamıştır. Ancak dekorasyon planının başarısı, birbiriyle iç içe geçerek tam bir sanat eseri yaratan çeşitli kısımları icra etmiş sanatçı ve zanaatkârlara aittir. Duvarların oyma ve boyama ahşap işleri, tavanın özenli stüko süslemeleri ve "açıklıkların" (kapılar, pencereler ve aynalar) beyaz aşk meleği rölyefleri zamanın önde gelen Parisli sanatçısı Charles Joseph Natoire (1700–77)'a ait Eros ve Psyche masalından gömme resimler kadar önemlidir. Natoire, kompozisyonlarını, sınırlarını pencere kemerlerinin ve saçak silmesilerin belirlediği alışılmamış biçimli kartuşlara (sözlüğe bkz.) yapmaktaydı. Özellikle bir önceki yüzyılın standartlarına göre özel bir ev için hayli geniş bu salon öyle ferah ve hafif görünüşlüdür ki, ölçüleri gayet samimi görünür. Çünkü Rokoko sadece küçük oda zevkini getirmemiş – *boudoir* gibi – aynı zamanda odaları insanların amaçlarına göre uyarlamış



14.3 Jean-François de Troy, *Molière'den Okuma*, yak. 1728. Tuval üzerine yağlıboya, 72.4 × 90.8 cm. Özel koleksiyon.



14.4 Gabriel-Germain Boffrand, Prenses Salonu, Hôtel de Soubise, Paris, 1737–40.

ve insan ölçülerine göre tasarlamıştır. Evin sakinlerini cüceleştiren yüksek gömme ayaklar (sözlüğe bkz.) ve diğer süsleme unsurları hariç tutulmuştur.

Boucher, Chardin ve Fragonard

Hôtel de Soubise Salonu Fransa'da o dönemde *pitoresk janr* – arkitektonik unsurları tamamlayan "resim" motifleri – adı verilen üslubun en iyi örneklerinden biridir. Süsleme repertuarı deniz kabuğu, çiçekler, uzayan filizler, fışkıran yapraklar ve helezonlu desenlerden oluşmaktaydı. Hafiflik, zarafet, neşe ve elbette yenilik bu dekoratif üslubu yaratan tasarımcılar Nicolas Pineau (1684–1754) ve Juste-Aurèle Meissonier (yak. 1693–1750)'in hedefiydi. Ancak kavisli biçimlerinde ilginç şeyler yaratma zevkinden daha fazlası vardır. François Boucher (1703–70)'in *Herkül ve Omphale* tablosundaki gibi kavisli bacaklarının arasından aşk meleklerinin belirdiği varaklı sedir böylesi bir tensel mest oluş ve kendini bırakış sahnesi için uygun bir mobilya teşkil eder

KAYNAKLAR VE BELGELER

Diderot'nun Boucher, Greuze ve Chardin Hakkında Görüşleri

Büyük Fransız romancı, denemeci ve Fransız *Encyclopédie* editörü Denis Diderot (1713–84) Paris Salonlarını 1760'larda düzenli olarak gözlemlemiş ve haklarında eleştiriler yazmıştır. Kuramdan kaçınmış ve yazılarını bir sanat eserinin önünde durur gibi kaleme almış, izlenimlerinin yerini bulması için zaman tanımıştır. Ancak yargılarına katı ve dünyevi bir etik hâkim olmuş, bu da eğitici ve düzeyi yükseltici unsurlara yüksek bir değer biçmesine yol açmıştır. Bazı önde gelen sanatçıları havai bularak bir kenara bırakmıştır. Örneğin Boucher hakkında şöyle yazmaktadır:

> *Ne kadar yetenek ve zaman kaybı! Bu adam genç resim öğrencilerimizin felaketidir. Fırça ve paleti tutmayı öğrenir öğrenmez çelenkler içinde bir aşk perisi üzerinde ter dökmeye, pembe ve gamzeli kalçaları resimlemeye ve her tür aşırılığa kendilerini vermeye başlıyorlar.*
>
> ...

Buna mukabil, Greuze'ün aklı başında ve ahlakçı resimlerine gayet sıcak bakmaktaydı. Onun iki resmi hakkında 1765'te şöyle yazmıştır:

> *Bu eskizleri kompozisyon başyapıtları olarak görüyorum...*
> *Aşırı gayret veya yüzeysellikleri yoktur, basit ve çarpıcıdırlar ve herkese hitap ederler. Fakat günümüzde sanat hakkında doğru anlayış o kadar kıttır ki, bu eskizler belki de hiçbir zaman tablo haline gelemeyecek ve gelseler dahi Boucher adi ve ahlaksız kuklalarından 50 tanesini satarken Greuze kendi yüksek nitelikli kompozisyonlarından iki tanesini zor satacaktır.*

Bilahare Diderot Chardin'i Greuze'den bile daha yüksek bir mevkiye koyarak hakkında şöyle yazmıştır:

> *İşte bu gerçek ressam; işte bu gerçek boya ustası. Bu sihir kavrayışın ötesindedir. Kalın boya katmanları aşağıdan yukarıya doğru birbirine nüfuz ederek üst üste gelmektedir. Diğer yerlerde sanki bir buhar tuvalin üzerinde üflenmiş gibi hatta diğerlerinde ise sanki hafif bir köpük üzerlerine atılmış gibiydi... Yakına gelindiğinde her şey karışır, düzleşir ve kaybolur; geriye doğru gidin, her şey tekrar biçimine kavuşur ve kendisini toplar.*

Birkaç yıl sonra, 1776 ile 1781 arasında, Diderot sanat hakkındaki fikirlerini aşağıdaki parçanın seçildiği bir vecizeler koleksiyonu halinde özetlemiştir:

> *Her heykel veya resim büyük bir ilkenin ifadesi, izleyici için bir ders olmalıdır; aksi takdirde suskun kalır. Göründüğü kadar saçma olmayan bir soru: insanın kalbi bozuk olduğunda saf zevk sahibi olmak mümkün müdür? Ortak olan her şey basittir ancak her basit şey ortak değildir. Basitlik güzelliğin başlıca niteliklerinden biri ve yücelik için elzemdir. Ben bir Kapuçin rahibi değilim, fakat itiraf ederim ki resmin ve heykelin daha namuslu ve ahlaki hale gelerek erdemi ve arıtıcı davranışları benimsetmekte birbirleriyle rekabet edeceği anın gelişini hızlandırabileceksem, çekici çıplaklıkları görme zevkini memnuniyetle feda edebilirim. Yeterince göğüs ve kalça görmüşümdür herhalde. Bu baştan çıkarıcı şeyler duyulara sıkıntı vererek ruhun hissedişlerine müdahale eder. Sanatçı parayı düşündüğü anda güzellik duygusunu yitirir.*

(Çev. L. Eitner, *Neoklasizm ve Romantizm*, 1. Cilt, Englewood Cliffs 1970)



14.5 François Boucher, *Herkül ve Omphale*, yak. 1730. Tuval üzerine yağlıboya, 90.2 × 74 cm. Puşkin Müzesi, Moskova.

ve organik karakterli motifler tensellik ve bedenden alınan zevk duygusunu belirginleştirir (**14.5**). Tablo genellikle hayal gücüne daha fazla alan bırakan Boucher için sıradışıdır. Ancak tüm eserleri hatta dini resimleri bile aynı şekilde şehvetli bir duyarlılıkla dolup taşar.

Çağdaşı Jean-Siméon Chardin (1699–1779)'e kıyasen Boucher'in resimleri farklı bir dünyadır. Boucher'in sahneleri çoğunlukla oturma odasında geçer ve muhtemelen amacı da oturma odasına asılmasıdır. Renk paleti açık ve bol miktarda sedefimsi ten rengi tonları içerir ve makyaj kullanıldığını akla getirir. İşleme tarzı pırıltılı ve iyi hazırlanmış bir yüzeyin altında cazip bir akıcılığa sahiptir. Hünerle parfümlenmiş ve pudralanmış bir atmosfer her yanı kaplar. Chardin ise daha aşağı bir düzeyi belki en alt düzeyi resimlemiştir; renklerinde sade beyaz keten, kaba yün dokumanın grileri ve kahverengi tonlarıyla dengelenmiştir; resimleri ağır ağır, kalın pigment bloklarıyla metodik olarak yapılmış gibidir. Her şey basit ve bütünlüklüdür – yani Boucher gibi fanteziyle örülü ve şehvetli değildir. Yine de her iki sanatçı da çok farklı sebeplerle bile olsa aynı sanat hamilerine hitap etmiştir; örneğin çok sayıda zengin sanat amatörlerini bir tarafa bırakırsak, her ikisinin de eserleri, XV. Louis ve metresi Madam de Pompadour, İsveç Kralı, Prusya Kralı ve Rus Çariçesi Katerina'nın koleksiyonlarında yer almaktadır. *Dadı* (**14.6**) zengin bir Parisli banker tarafından alınmış ve sonra da Liechtenstein Prensine satılmıştır.

Chardin'in resimleri, herhalde konuları kendi rahat hayatlarına sert bir tezat teşkil ettiği için zenginler tarafından takdir edilmekteydi. Birçok resminde üst sınıfların kendinden emin bir ahlak tonu mevcuttur; yanında iş sepeti duran dadı, boşa zaman geçirdiği yerdeki kartlar, oyun raketi ve topla belirtilen gözetimindeki çocuğu azarlamaktadır. Tablo gerçekten de on yedinci yüzyıl ahlakiyatçı Felemenk ressamlarının koleksiyonerleri tarafından on sekizinci yüzyıl boyunca (akademisyenlerin onaylamamasına rağmen) çok beğenilen *janr* sahneleri geleneğini izlemektedir. Chardin çoğunlukla *bourgeoisie* ressamı olarak adlandırılmış, ancak resimlediği ahlak kuralları orta sınıflar kadar (genellikle ihlal etseler de) üst sınıflar tarafından büyük itibar görmüştür. Resimlerindeki alt tabaka figürleri genellikle zenginlerin evindeki hizmetkârlardır. Chardin ayrıca resimlemedeki ustalığı, objelerin maddi gerçekliklerini canlandırmaktaki mucizevi gücü nedeniyle de rağbet görmüştür. Yüzyılın en duyarlı sanat eleştirmeni Diderot "Renklerin ve yansımaların ahengini anlayan kişi odur" diyerek 1763'te hakkında şöyle yazmıştı: "Ey Chardin, senin renk paletinde karıştırdığın kırmızı, beyaz ve siyah değil; fırçanın ucuyla objelerin özünü, havasını ve ışığını alıp tuvaline sabitliyorsun."

Chardin'in canlı duyarlılığı ve Boucher'in yumuşak tenselliği, birinci ressama altı ay ve ikincisine biraz daha uzun süreyle çıraklık yapıp ardından Paris ve Roma'da resmi sanat eğitim sistemine giren Jean-Honoré Fragonard (1732–1806) üzerinde etkisini göstermiştir. Fragonard'ın 1765 yılında yaptığı ilk büyük resim saray tarafından satın alınmış ve Akademi üyeliğine kabul edilmişti. Bununla beraber Fragonard hiçbir zaman bir Akademisyen olmamış

14.6 AŞAĞIDA Jean-Siméon Chardin, *Dadı*, 1739. Tuval üzerine yağlıboya, 46.7 × 37.5 cm. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa.



BAĞLAM

Fragonard and Greuze

SEKS OBJELERİ VE ERDEMLİ ANNELER

Fragonard'ın *Buluşma*'da (14.9) üstü kapalı yansıttığı ve Madam du Barry (bkz. s. 616) için çok fazla gelen erotizmi beş yıl kadar önce *Salıncak*'ta (**14.7**) çok daha açık seçik bir ifadeye kavuşturulmuştu. Salıncaktaki kadın imgesi Fransız Rokoko sanatında özellikle de aristokratik eğlence hayatının şiirsel şenliği niteliğindeki *fêtes galantes* resimlerinde yerleşik bir motifti. Zaman zaman çocuklar, nadiren de erkekler boş zamanlarında salıncakta eğlenirken gösterilirdi. Salıncağı kadınların ve kızların tekeline aldı ve bir süre sonra daha başka manalar içermeye başladı.

Ancien régime'in zevk peşinde koşan çapkınlık ruhunun, bilhassa yüksek cemiyet kadınlarına atfedilen hafif-meşreplik ve kaypaklığın, kalplerin değilse bile tercihlerin mütemadiyen değiştirildiği gamsız ve ayakları yere basmayan bir oyun içinde flörtleşmenin somut örneğini oluşturduğu düşünüldü.

Fragonard'ın *Salıncak* adlı tablosunun kökeni tesadüfen bilinmektedir. Yazar Charles Collé, ressam Gabriel-François Doyen'le 2 Ekim 1767'de buluştuğunu ve kendisine şöyle söylediğini hatırlamaktadır: "İnanabiliyor musun?" Saraydan bir bey dini resimlerinden biri Paris'te sergilendikten kısa bir süre sonra onu çağırtmış ve Doyen kendisini takdim ettiğinde kendisini "zevk evinde" metresiyle birlikte bulmuş. "En nazik sözlerle beni överek söze başladı ve fikrinin ana hatlarını çizeceği bir resmi bana yaptırmak için öleceğini temin ederek sözlerini tamamladı. "(Metresini işaret ederek) Madam'ı bir piskopos salıncakta sallarken resimlemenizi istiyorum. Beni öyle bir yere koyacaksınız ki, bu harika kızın bacaklarını görebileyim ve daha da önemlisi tablonuza biraz daha canlılık katmak istiyorum . . ." Bay Doyen "İtiraf ederim ki buna yol açan resmin karakteri düşünüldüğünde beklemeyeceğim bu teklif beni hayretle düşürdü ve bir an ne söyleyeceğimi bilemedim. Ancak kendimi şu sözleri söyleyebilecek kadar hemen topladım, "Evet bayım, madamın ayakkabılarının havaya uçması ve bazı aşk perilerinin uyuyakalması gibi gerekli bir fikri de tablonuza eklemek gereklidir" dedim. Doyen siparişi kabul etmedi ancak Fragonard'a aktardı. Müşterisinin Fransız ruhbanlarının hazinedarı Baron de Saint-Julien olduğu düşünülmüş olmasına rağmen kesin bir bilgi yoktur. Ancak resme salıncağı sallayan kişi olarak bir piskopos dâhil edilmesini istemesinin sebebi belki de buydu. Her kim ise, müşteri kendisi ile metresinin portresinin yapılması fikrinden vazgeçmiştir. Tablo kişilikten arındırılmış ve Fragonard'ın son derece tensel muhayyilesinden ötürü neşeli, dertsiz bir cinselliğin evrensel imgesi haline gelmiştir.



14.7 Jean-Honoré Fragonard, *Salıncak*, 1767. Tuval üzerine yağlıboya, 81 × 64.2 cm. Wallace Koleksiyonu, Londra.

Konu tablonun alt merkezindeki heykel grubu tarafından ima edildiği üzere aşk ve yükselen bir tutku dalgasıdır. (Aşk meleklerinin idaresinde yunuslar tarafından çekilen Venüs'ün su arabası aşkın sabırsızca artmasının sembolüdür.) Salıncaktaki kızın altında, iri bir çalılık, çiçekler ve yeşillikler içinde uzanan genç âşık hevesle beklenti içindedir. Çalılık küçük çitlerle çevrildiği için özel bir alan olduğu açıktır. Fakat genç adam buraya girmenin yolunu bulmuştur. Karşısındaki manzarayla heyecana kapılarak elindeki şapkayla uzanmaktadır. (On sekizinci yüzyıl erotik imgeleminde şapka yalnız başı değil, kazara açığa vurulduğunda erkek vücudunun başka bir yerini de örtmekte kullanılırdı.) Şapkanın kadınlar için muadili ayakkabıydı ve *Salıncak*'ta kızın güzel ayağından fırlayan ayakkabı aşağıdaki bitkilerin arasında kaybolur.

Bu fikir Collé'ye anlattığına göre, ilk olarak Doyen tarafından önerilmiş ve



14.8 Jean-Baptiste Greuze, *Hayırsever Kadın*, 1775. Tuval üzerine yağlıboya, 1.14 × 1.47 m, Güzel Sanatlar Müzesi, Lyon.

dönemin Fransız resimlerinde çıplak ayak ve kayıp ayakkabıya genellikle kaybedilen bekâretin sembolü olarak kırık bir testi de eşlik etmiştir.

Ancak Fragonard'ın tüm resme taşkın bir sevda ve aşka kendini teslim etmenin neşesi anlamını yüklememesi halinde bütün bu erotik semboller tuval üzerinde herhalde durağan kalırdı. Yaprakların ve gül dallarının güneşin parlak huzmeleriyle aydınlanmış pırıltıları içindeki – krem ve hoş bir pembe renkli köpük gibi kıyafeti içinde – mutlu ve düşüncelerden arî şekilde kendini bırakmışlıkla sallanmaktadır. Bacakları ayrılmış, eteği açılmıştır; güllerin içindeki kolu kalkmış, şapkasını çıkarmış genç de ona doğru hamle yapmaktadır. Aniden sallanışının en yüksek noktasına ulaşırken, ayakkabısı ayağından fırlar.

Evli çiftlerin aşkı da Fragonard ile dönemin başka ressamları tarafından aynı veya hemen hemen aynı derecede ateşli bir tensellikle yüceltilmiştir. Aile hayatının neşesi genellikle kocanın bakış açısından methedilmiş ve annelik her şeyin ötesinde cinsel taltif ile ilişkilendirilmiştir. Daha sonraları toplumsal ve ahlaki iklim değiştikçe dişi cinsin diğer veçheleri, özellikle Erdemli Anne veya teselli edici ve müşfiklik nitelikleri vurgulanmıştır. Bu ahlaki eserler yeni ve çok farklı bir kitle için yaratılmaktaydı. Fragonard ve diğer hedonist Rokoko ressamlar özel hamiler için ve *Salıncak*'ın durumundaki gibi özel talepler üzerine yapılmışken, Erdemli Anne gibi temaları yücelten ressamların aklında daha büyük ve daha genel bir kitle vardı. On sekizinci yüzyılın ikinci yarısında iki yılda bir düzenlenen Salon sergilerine gelen ziyaretçiler sadece toplumun belirli bir sınıfından değildi. Bu kitlenin hamiliğinin etkisi kısa zamanda hissedilmeye başlandı ve tesiri beğendikleri resimlerin baskılarını satın almalarıyla genişleyerek yeni ve daha geniş bir sanat kamuoyu yarattı.

Jean Baptiste Greuze (1725–1805)'ün *Hayırsever Kadın* tablosu (**14.8**) bu yeni *janr*'ın tipik bir örneğidir. İyi giyimli bir kadın geri planda duran bir rahibenin baktığı hastanedeki bir yaşlı hastayı ziyaret etmektedir. Hastaların ziyaret edilmesi Matta İncili'ndeki yedi Merhamet İşinden birisiydi ve kadın Hıristiyan erdemlerini öğretmek için kızını da yanında getirmiştir.

Greuze, Akademi ile kavgalı olduğu için Salonda sergilenmeyen bu resmi kısa sürede tanınmış ve yokluğu halk tarafından üzüntüyle karşılanmış, duyarlı ve yüce duygular içeren, seçkin ve eğitici bir eser olduğu düşünülmüştü. Greuze'ün "ahlaki konulara ne kadar eğildiğini"ni tekrarlamaktan hiç bıkmayan Diderot, resme "duygularımızı uyaran, bizi eğiten, geliştiren ve erdemli eylemler yapmaya davet eden bir şiir" örneği olarak herhalde son derece hayranlık duymuştu. Altı yıl sonra bile ahlaki konuların tasvirindeki olağanüstü hassasiyeti bakımından öne resim çıkarılmaktaydı. Bu değerlendirmeye Hıristiyan erdeminin soylu bir misali olarak kadına merkezi bir rol vermesi de eklenebilir. Bu eser, on yıl kadar önce Fragonard'ın çok hoşlandığı, kadına bir cinsellik objesi olarak yer veren tasasız sergüzeştler dünyasından çok farklıdır.

ve eserlerini iki yılda bir düzenlenen Salon sergilerinde – Fransa'da on sekizinci yüzyılda mevcut tek önemli sanat sergisi – nadiren halka açmıştır. Paris'te resmi sanat dünyasından uzak kalabilmesine imkân verecek kadar çizimci ve ressamlık dehasını takdir eden özel koleksiyonerler mevcuttu. Büyük boylu *Aşkın İlerleyişi* isimli tablo dizisini de XV. Louis'nin metresi Madam du Barry, Louveciennes'deki köşkü için ısmarlamıştır.

Aşkın İlerleyişi'nin dört sahnesi her yerde açmış çiçekler ve serbestçe büyümüş ağaçlar arasındaki heykel ve taş tırabzanlı bir parkta geçmektedir. Birinci sahnede porselen kadar narin bir kız duvarın üstüne tırmanan delikanlıyı görünce şaşırır (**14.9**). Kompozisyonda konusunu aksettirerek yukarı ve dışarı sıçrayan hatlarla ve her şeyin merkezindeki beyaz elbiseli kızla dışarı boşalan bir kuvvet vardır. Gencin ansızın gelişiyle her şey harekete geçmiştir; çiçekler ve yapraklar heyecanla titremekte, hatta heykel bile harekete geçmekte, aşk meleğinin kendisinden bir ok çekip almasını engellemektedir. Tuvalin bütünü parlak boyaların benekleri içinde titreşen aşk enerjisiyle resimlenmiştir.

Fragonard ile Rokoko'da heyecan veren yeni bir hayat moda olmuştu. Mme du Barry'nin *Aşkın* İlerleyişi'ni yeni köşkü için münasip bulmamasının sebebi de muhtemelen buydu. Resimleri Fragonard'a iade etmiş ve – daha yaşlı ve umursamaz ancak sanattaki güncel gelişmeleri daha yakından takip eden - sanatçı Joseph-Marie Vien (1716–1809)'den aynı konuda fakat arka planında usulüne uygun Klasik tapınaklar, çağdaş giysiler giymeyen antik figürler ve içten gelen "doğal" dürtüler değil de hissiyata daha fazla vurguda bulunan bir pano dizisi resmetmesini istemiştir. Bu tarihte, yüzyıl boyunca dönem dönem Rokokoya karşı dile getirilen eleştirel muhalefet, Madam du Barry gibi modanın çok farkında olan bir kişinin göz ardı edemeyeceği kadar sesini yükseltmişti. Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun (1755–1842) gibi yüksek sosyete ile ilişkili bir sanatçı bile, her ne kadar duyarlılık kültünü hâlâ ifade etse de, bu sıralarda daha itidalli ve yalın bir üslup benimsemekteydi (**14.10**).



14.9 Jean-Honoré Fragonard, *Buluşma*, *Aşkın İlerleyişi*'nden sahne, 1771–72. Tuval üzerine yağlıboya, 3.18 × 2.44 m. Frick Koleksiyonu, New York.



14.10 Marie Louise Elisabeth Vigée-Lebrun, *Sanatçı ve Kızı*, yak. 1785. Tuval üzerine yağlıboya, 130 × 94 cm. Louvre, Paris.

ALMANYA VE İTALYA'DA ROKOKO

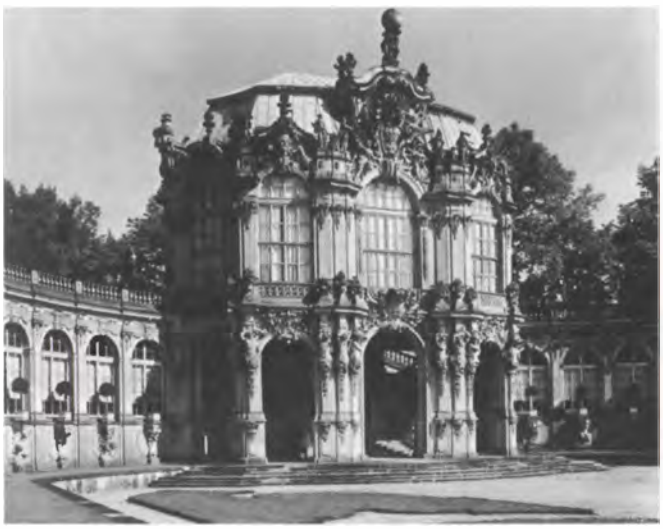
Fransa'da Rokoko, Akademinin eğitim programına muhalefetle ortaya çıkmış, ancak Akademi yine de sınırlayıcı bir yetki kullanmayı sürdürmüş ve otoritesini 1750'lerde tekrar kabul ettirmiştir. Diğer taraftan bazı unsurlarını doğrudan Fransa'dan almış olan Alman Rokokosu daha çok gösterişli İtalyan tarzı Baroktan gelişmiştir. Fransızların her zaman şüpheyle yaklaştığı Borromini (bkz. s. 583–85) ve Kuzey İtalyan mimar Guarino Guarini (1624–83), Alman mimarların yatay ve dikey arkitektonik unsurları eritme noktasına kadar faydalandıkları mekânsal karmaşıklık, biçim giriftliği ve yüzey dokularının ayrıntılandırılması anlayışına ilham vermişlerdir. Almanya'da Barok ve Rokoko arasındaki

ayrım İtalya'daki gibi sadece öznel olarak ölçülebilecek bir derece meselesidir. (Klasik düzenlerin varlığı veya yokluğu sınıflandırma bakımından kullanılmış bir ampirik kuraldan başka bir şey değildir.)

Dresden'deki Zwinger (**14.11**) öylesine kaygısız ve neşeli bir coşkunluk içindedir ki, bir üslup sınıflandırmasıyla alay eder gibidir. Akıl almaz gibi görünmesine rağmen yapının mimarı Matthaeus Daniel Pöppelmann (1662–1736) onu Vitruvius kurallarına göre tasarladığını iddia etmiş; "Roma tiyatrosu" adını vermiştir! Roma *decorum* anlayışına herhangi bir hürmet göstermeden yaydığı ve küçülttüğü, birleştirdiği ve ayırdığı ve bir araya getirdiği süsleme unsurlarında elbette Klasik öncüller bulunabilir. Fakat kavram olarak bu olağanüstü binanın geçmişi kısa süreli olarak kurulan "festival" mimarisine uzanır. Kapsamlı açık hava festivalleri Rönesanstan beri eğlenceyi eğitimle – konusu hükümdarların ihtişam, bilgelik ve gücüydü – birleştirerek Avrupa saray hayatında önemli bir rol oynamıştı. Zwinger (kelime mânâsı "dış avlu" demektir) geçitler, at yarışı turnuvaları ve diğer şenliklere daimi bir ortam sağlamak için ahşap amfitiyatronun yerini almıştır.

Binayı yaptıran kişi Kral Güçlü Augustus idi (1694–1733) ve Zwinger "tribün"ünü taçlandıran Herkül heykeli onun hem gücünü hem de Polonya kralı ve Saksonya elektörü olarak üstlendiği ağır yükü simgelemektedir. Augustus herkesi gölgede bırakacak bir saray inşa etmesi amacıyla Pöppelmann'ı Avusturya'ya ve İtalya'ya fikir edinmeye göndermişti. Ancak Zwinger sarayın yapılan tek kısmı olarak kalmıştır. Pöppelmann dönüşünden sonra on yedinci yüzyıl sonlarında tercih edilen büyüklük ve cüretkârlıktan – belki de Augustus'un emriyle – sanatta seçkin ve gösterişli olanı tercih eden, daha zengin ve girift bir üsluba giderek kaydığını gösteren bazı tasarımlar hazırladı. (Augustus, Avrupa'da ilk gerçek porselenleri üreten Meissen fabrikasını 1710 yılında kuran kişiydi.) Zwinger büyüleyici etkisini büyük ölçüde mimar ile kılavuzluğu altında duvar yüzeylerine çiçekler ve maskeler, sert bakışlı satirler ve kaslı Klasik dönem figürleriyle canlılık kazandıran heykeltıraş Balthasar Permoser (1651–1732) arasındaki mutlu işbirliğine borçludur. Beraberce mimari ve heykelin benzersiz bir bütünlüğünü yaratmışlardır. Eksik olan tek şey, ilk halinde Zwinger'de kurulan şenliklerdeki göstericilerin kostümlerinin sağladığı renktir. Zwinger alışılmışın dışında bir dış mekân mimarisidir (köşklerdeki odalar 1945 yılında yanmadan önce bile pek göz alıcı mekânlar değillerdi). Zira geniş avlu bir iç mekân, sadece ortasından yüründüğü veya köşklerin üst kat pencerelerinden aşağıya bakıldığında tam takdir edilebilen kapalı bir alandı. On sekizinci yüzyıl başlarının mimarları biçimden çok mekânın kullanımı ile ilgiliydiler. Bu durum içerideki görkem hakkında dış cephenin nadiren herhangi bir ipucu verdiği Fransız şehir konakları ve güney Alman kiliselerinde aynı şekilde geçerlidir.

14.11 Matthaeus Daniel Pöppelmann, Zwinger'de bir köşk, Dresden, 1711–22.

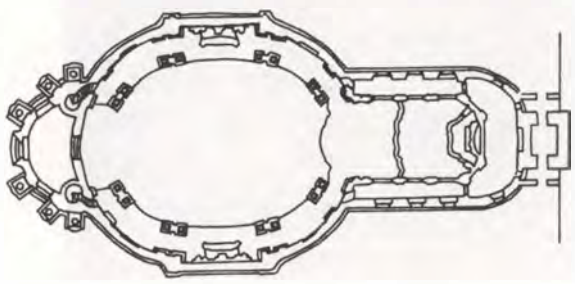


Güney Bavyera'nın Füssen ve Oberammergau şehirlerinin yakınındaki kırsal arazide yer alan Wieskirche (yani "çayır kilisesi") gösterişsiz bir dış cepheye sahiptir. İçerisi ise ışık ve renklerin, her yanı kaplayan süsleme motiflerinin bir mucizesidir ve içeri giren ziyaretçiye olağanüstü bir sevinç ve hoşnutluk duygusu verir (**14.12, 14.13**). Bir hacı kilisesi olduğundan yaratılmak istenen etki de zaten buydu. Mimar Dominikus Zimmermann (1685–1766) zanaatkârlıktan yetişmiş, – stüko işçisiydi – yaşamı boyunca bir köylü hayatiyetini ve dindarlığını korumuştu. Ancak oldukça karmaşık bir mimari mekân anlayışına ve elden geldiği kadar süsten kaçınma duygusuna sahiptir. Wieskirche'de geniş oval nef, uzunlamasına bir koro bölmesine uzanarak ziyaretçiyi sadece duvarların kavisiyle ve sütunların kullanımıyla değil, renk ve dekorasyonun zenginliğiyle de altara doğru çeker. Kullandığı renkler nefte altın sarısı, pembe ve maviler serpilmiş baskın bir beyazdan koro bölmesinde ışıltılı beyaz detaylarla parlak pembeye kadar değişir. Yapı, süsleme motiflerini mekânda asılıymış gibi bırakarak erir; hatta iri ve ayrıntılı kürsü bile havada süzülür gibidir. Bu tür kilise iç mekânları – Orta Avrupa'da çok sayıdadırlar – ziyaretçiye ve özellikle de köylü hacılara cennetten bir görüntü verir. Ana amaçları zaten olmuştur. Ottobeuren'de manastır başrahibi Johann Michael Fischer (1692–1766)'den "Göklerin ve Yerlerin Kralına layık yeni ve muhteşem" bir kilise tasarlamasını istemişti. Bununla birlikte, kilisenin gösterişli süslemelerinin, hatta renklerinin dahi dini bir mânâsı vardır. Örneğin Wieskirche, Kırbaçlanan İsa'ya adanmış ve kırmızı sütunlar kanını simgelemektedir. Sade dindarlık burada moda ve hayali olandan alınan zevkle en ufak bir hürmetsizlik mânâsı vermeden bütünleşmiş durumdadır. Herhangi bir dünyevileşme iması verilmez, hatta aksine dünyevi olan kutsallaştırılmaktadır.

Bavyera kiliselerinde çalışan heykeltıraşların en önde geleni Ignaz Günther (1725–75)'di. Heykelleri ahşaptan yapılma, çoğunlukla doğal benzeri renklerle boyalıdır. Ancak malzemenin rustikliği, ince zevki saf bir masumiyetle kaynaştıran uzun boylu, çevik figürlerinin neredeyse doğadışı zarafetiyle dengelenmektedir.

Bu iki unsur, tombul ve sıradan köylü çocuğu Tobias'ın, göklerden gelen üstün tavırlı ve narin duruşlu meleğin elini

14.12 Dominikus Zimmermann, Wieskirche, Bavyera, 1745-54.



14.13 Wieskirche'nin planı.



14.14 Ignaz Günther, *Tobias ve Melek*, 1763. -Limon ağacı, yüksekliği 1.77 m. Burgersaal-Kirche, Münih.

yakaladığı heykel grubunda bütünleştirilmekte ve karşılaştırılmaktadır (**14.14**). Günther on altıncı yüzyıl sonu heykellerini Münih'te incelemişti. Maniyerizmin, özellikle kıvrak figürünün (bkz. s. 505) etkisi, esasen birçok Rokoko heykelinde olduğu gibi bu heykelde de çok belirgindir. Ancak o, aynı zamanda azizlerin ve meleklerin son moda kıyafetler giydirilmesinin uygunsuz veya din dışı görülmediği Ortaçağlara kadar uzanan Alman geleneksel ağaç yontmacılığının bir mirasçısıydı. Bavyera elektörü emrine 1754 yılında heykeltıraş olarak atanmakla beraber, eserlerinin kuşkuya yer bırakmayan Alman ve dini karakteri, onu sarayda çalışan diğer sanatçılardan ayırmaktadır.

Tiepolo, Guardi ve Canaletto

On sekizinci yüzyıl ortalarında birçok Alman prensliği, modada Fransa'nın önderliğini kabul etmekte ve bu ülkede her ne yapılırsa takip etmekte; hatta bazılarında saray halkı Fransızca konuşmaktaydı. Oyma desenlerle detaylandırılan *pitoresk janr*, mimari süslemeleri ve onlara eşlik etmesi için yapılan mobilyaları etkilemekteydi. Paris'te eğitim görmüş Bavyera saray mimarı François Cuvilliés (1695–1768) Almanya'ya Fransız iç mekân tasarımının özellikle Münih'teki Amalienburg ve Residenz saraylarında görülen bir tür aşırı Rokoko çeşitlemesini getirmiştir. Fakat resimde (opera müziğinde olduğu gibi) İtalya hâlâ itibarını korumaktaydı. Dolayısıyla Würzburg hükümdar-piskoposu geniş sarayına son bir ihtişam eklemek istediğinde döneminin en önemli (ve en pahalı) fresk ressamı Venedikli Giovanni Battista Tiepolo (1696–1770)'yu davet etti. Würzburg'da Tiepolo ana kabul salonu niteliğindeki Kutsal Roma İmparatorunun ağırlanmasında kullanılan Kaisersaal'in tavanını – ve salona çıkan merdivenlerin tavanını – resimledi. Merdivenin kendisi döneminin Alman mimarları arasında en kabiliyetlisi ve verimlisi, büyük entelektüel ve görsel karmaşıklıktaki zarif ve dâhice mekânsal kompozisyonların ustası Johann Balthasar Neumann (1687–1753)'ın etkileyici bir eseridir. Tiepolo'da kendisinden beklenen, hükümdar-piskopos Karl Philip von Greiffenklau'nun şanını kayda geçirip dünyanın dört bir köşesine ve Olimpos tanrılarına davullarla duyurmasıydı. Pek iç açıcı olmayan bu talebin gereğini yine de yerine getirmiş, Venedik renkleri ve ışığıyla parıldayan belki de en güzel eseri için bir araç olarak kullanmıştır (**14.15**). Daha önce yapılmış tavan resimlerinin aksine amacı merdivenlerin bir düz bakış açısından görünmesiydi. Loş zeminden yukarı doğru çıkıp ilk mertebeye gelen ziyaretçinin gözünü derhal Amerika'yı yani bereketli doğal zenginliklerin kaynağı Yeni Dünya'yı simgeleyen saçlarında tüylerle çıplak bir kadın yakalar. Sağa ve sola doğru dönülürse Asya ve Afrika'yı temsil eden tuhaf giyimli figürler ve egzotik hayvanlar görüş alanına girer. Ana kata götüren çifte basamaklardan hangisine çıkılırsa ziyaretçi nihayet Avrupa ve hükümdar-piskoposun tanrı ve tanrıçalar ile aşk melekleri ve tanınmış figürlerle kaynaşan ufukta asılı duran portresiyle karşılaşır. Yaklaşık 557 metrekarelik geniş bir alana sahip tavanın bütünü şaşırtıcı bir illüzyonist hüner ile fresk ressamının imkânları bütünüyle kullanılarak resimlenmiştir. Ayrıca Tiepolo'nun görsel şakacılığının gösterdiği bazı sahnelerle de tavan canlılık kazanır. Örneğin mimar Neumann bir topçu subayı kıyafetiyle yanında bir narin köpeğiyle tavanın freskli yüzeyini duvarlardaki rölyef süslemelerle birleştiren *trompe-l'oeil* saçak silmeside uzanırken resimlenmiştir. Resim, mimari ve heykel (köşelerdeki alçı figürler ve kocaman midye kabukları) birbirine geçerek gerçeklik ile kurgu arasındaki sınırı maskeleyen bütünlüklü bir çevre yaratırlar.

Tavan uzak ülkelerden, bitki ve hayvanlarından, tuhaf bir güzelliğe sahip halklarının âdet ve dini inançlarından büyülenen, ancak Avrupa'nın üstünlüğüne sorgusuz inanan Aydınlanma dönemi düşünürlerinin dünya görüşünü yansıtır. Tiepolo'nun tavanında Afrika, Amerika ve Asya; medeni rahatlık içindeki Avrupalıların tadına varacakları malları üretir. Avrupalı tüccarların sarıklı bir Doğulu tarafından uzatılan inci dizilerini kontrol ettikleri Asya kıyılarında, merak uyandıran sandıklar ve balyalar vardır. Diğer taraftan Avrupalılar kendilerini müzik, mimari, heykel ve resim sanatlarına adayabilmektedirler. Tiepolo'nun dünyası sadece Avrupa merkezli değil, aynı zamanda Venedik merkezlidir. Tavan, kendi Venedik ekolüne ve özellikle Paolo Veronese'nin sanatının (s. 492-93) hatırasına bir saygı gösterisidir. Tavanın çeşitli yerlerinde beliren saray nedimlerinin kıyafetleri on altıncı yüzyıl Venedik tarzıdır ve Avrupa'yı simgeleyen, tahtında oturmuş kadın figürü (müzisyenlerin solunda) doğrudan Veronese'nin Venedik şehrinin alegorilerinden kopya edilmiştir.

Yerel vatanseverlik on sekizinci yüzyıl İtalya'sının sanatında çok belirgindir.



14.15 Giovanni Battista Tiepolo, Residenz merdivenlerinin tavanı, Würzburg, Almanya, 1752–53. Fresco.

İtalyanlar o dönemlerde dahi sanatsal geçmişleri üzerinden yaşamaya başlamışlardı. Bolognalılar ısrarla on yedinci yüzyıl ustalarına sarılmaktaydı. Roma, Yüksek Rönesans Klasisizminin hâkimiyetindeydi. Venedikliler Tiziano'nun zenginlik ve renklerinden, Veronese'nin zarafetinden ve Tintoretto'nun ışığı çarpıcı bir şekilde kullanmasından gözlerini ayırmamaktaydı (bkz. s. 492-93). Francesco Guardi (1712–93) belki de Tintoretto tarafından başlatılmış geleneğin görüldüğü son kişi olarak anılabilir. Sanatına kardeşi Gianantonio (1699–1760) ile beraber figür ressamı olarak başlamıştı. Ancak şöhreti daha çok Venedik'in kubbelerinde ve kulelerinde parıldayan güneş ışığını ve karanlık kanalları ve geçitlerinin ürpertici gizemini son derece güzel yakalayan manzaralarına dayanmaktadır (**14.16**). Eserlerinin çok azı tarihlidir ve kim için yapıldığı da pek bilinmemektedir. Canaletto'nun (1697-1798) zengin Venedik ziyaretçileri nezdinde rağbet kazanamadığı ise kesindir. Canaletto, başlıca müşterileri olan ve bazılarının portrelerini zamanının Venedik'teki ve belki de İtalya'daki en seçkin portre ressamlarından Rosalba Carriera'nın (1673-1757) yaptığı (**14.18**) İngilizlerin zevkine uygun sakin ve berrak Venedik manzaralarıyla (**14.17**) ünlüydü. Guardi'nin renk fiskeleri ve dokunuşlarının parlak ışıkları altında binalar, gondollar, yelkenli gemiler, savrulan pelerinleri içindeki erkekler ve kadınlar hayaller halinde havada dağılır gibi görünürler. Venedik devletinin de dağılma noktasında oluşu belki bir tesadüften ibarettir; Guardi'nin ölümünden sadece dört yıl sonra şehir Napoleon'un Fransız Cumhuriyet ordularına teslim olacaktı.

İNGİLİZ SAĞDUYUSU VE DUYARLILIĞI

Alman mimarlarına ilham veren İtalyan Barok sanatına, on sekizinci yüzyıl başlarından itibaren Büyük Britanya'da şüpheli gözlerle bakılmaktaydı.



14.16 Fransasco Guardi, Santa Maria della Salute, Venedik, yak. 1765. Tuval üzerine yağlıboya, 48.3 × 38.4 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.



14.18 Rosalba Carriera, Charles Sackville, *2. Dorset Dükü*, yak. 1740. Kâğıt üzerine pastel, 63.5 × 48.3 cm. Lord Sackville Koleksiyonu, Knole, Kent, İngiltere.

14.17 Giovanni Antonio Canal kısa adıyla Canaletto, Venedik: *Göğe Çıkış Yortusunda Bacino di San Marco*, 1732–35. Tuval üzerine yağlıboya, 76.8× 116.8 cm. Windsor Şatosu. Majesteleri Kraliçe'nin izniyle yayımlanmıştır.



İskoç mimar Colen Campbell (1676-1729) "Bernini'nin eserleri ne kadar yapmacık ve ahlak düşkünü" diye yazmaktaydı. "İnsanlığı tuhaf ve boş güzelliklerle kandırmaya çalışan Borromini'nin tasarımları ne kadar çılgın bir ölçüsüzlük içinde." (*Vitruvius Britannicus*, 1715). Akli ve ahlaki kınamanın bu şekilde bileşimi Büyük Britanya'yı sanat konusunda Avrupa'nın geri kalanından yalıtmıştır. Campbell, Burlington Kontu (1694–1753) ve diğer zengin amatörlerin de dâhil olduğu, Andrea Palladio'nun yöntemiyle Klasik ilkelere dönüşü savunan bir mimarlar grubunun sözcüsüydü (bkz. s. 495). Burlington gerçekten de kendisi için Londra yakınlarındaki Chiswick'te Palladio'nun La Rotonda'sının İngiliz çeşitlemelerinden birini inşa ettirmişti. İngiltere'de oluşturulan ve Amerikan kolonilerinde benimsenen Yeni-Palladio üslubu güçlü bir kendine güven, yapmacıksız düzgün bir tavır ve temeli sağlam bir refah etkisi verir. Ayrıca siyasi ve sosyal manaları da vardır. Klasisizmleri Roma tarzıdır ve Cicero tarafından methedilen, yıllar boyu her İngiliz öğrencinin beynine işlenmiş, ancak I. George'un (1714-27) hükümdarlığında toprak sahibi oligarşiye siyasi iktidarı veren meşruti monarşinin gelişmesinden sonra yüksek bir değer kazanan cumhuriyet erdemlerini cisimleştirmekteydiler. Yeni-Palladio tarzı bir ev, işlenmiş taşları, sütunları ve alınlığıyla sahibinin görgü kuralları ve *decorum*'a saygısını gösterirken sosyal durumunu da on yedinci yüzyıl soylu erkeklerinin tuğla evlerinden çok daha göze batarcasına belirtmekteydi.

Hogarth ve Gainsborough

Üslubun bu sosyal yönü William Hogarth (1697–1764)'ın resimlerinde gayet güzel öne çıkarılmaktadır. *Marriage à la Mode* dizisinin ikinci sahnesinde birbirine uygun düşmeyen bir çift (genç bir vikont ile bir şehirli tüccarın kızı) sütunlu ve Klasik süslemeli tipik bir Yeni-Palladio tarzı odada gösterilmektedir (**14.19**). Duvarlardaki İtalyan tarzı tablolar üst sınıf zevkine işaret etmektedir. Fakat odada anlamlı "hafiflikler" de vardır: şöminenin üstündeki Roma büstünün her iki tarafında Çin porseleni figürler ve sağ tarafta özentili bir Rokoko saat. Hogarth için bu tür objeler zalimlik ve yapmacıklığın, yaşam ve sanatta tabiattan sapmanın sembolleriydi. Bununla beraber Rokoko'ya karşı tutumu müphemdi. Mobilya, metal işleri ve kitapların başlıklarında bir İngiliz *pitoresk janr* çeşitlemesi geliştiren dekorasyon tasarımcılarıyla yakın ilişki içindeydi. Resimlerindeki harika serbestliğe sahip fırça darbeleri çağdaş Fransız sanatçılarının etkisini akla getirmektedir. Ayrıca kendisine ve resimlerine şöhret getiren baskıları için İngiltere'de faaliyet gösteren Fransız gravürcülerini seçmişti.

Hogarth kıta Avrupa'sındaki çağdaşlarından en çok Protestan olmaktan daha çok laik sayılabilecek, sağduyu kadar burjuva değerlerinden de alınan ahlaki tutumu açısından ayrılmaktadır. Bu ahlakiyatçılığı, zamanın önde gelen iki gazeteci ve yazarı Joseph Addison ve Richard Steele yaymaktaydı. Hogarth'ın bedbahtlığa ve ahlak düşkünlüğüne götüren anlaşmalı moda evlilikleri hicvetmesi, ilhamını Addison'un 1712'de *Spectator* için yazdığı aşk evliliğini – elbette uygun mali şartlar altında – öven bir denemeden almış olabilirdi. Bu konu sayısız İngiliz romancı ve tiyatro yazarı tarafından işlenmiştir. Aşk bu eserlerde makul sosyal âdetler çerçevesinde sınırlanması gereken "doğal" bir tutku olarak takdim edilmiştir. Addison denemelerinde ve Alexander Pope şiirlerinde bununla ilgili doğa ve özgürlük fikirlerini methetmiştir.



14.19 William Hogarth, *Marriage à la Mode*, 1743. Tuval üzerine yağlıboya, 69.9 × 90.8 cm. Ulusal Galeri, Londra.



14.20 Thomas Gainsborough, *Bay ve Bayan Andrews*, yak. 1749. Tuval üzerine yağlıboya, 69.8 × 119.4 cm. Ulusal Galeri, Londra.

Bu kelimeler o dönemde yüzyıl sonunda edinecekleri ve günümüze dek koruyacakları anlamlarından farklı manalara gelmekteydi. Doğal o zamanlar sadece yapayın, yapmacıklının ve normalden sapanın karşıtı olarak anlaşılmaktaydı. Doğa vahşi ve kanunsuzu değil, Newton'un açıkladığı gibi, her şeyin yerli yerinde olduğu tanrısal düzene sahip evreni belirtmekteydi. Özgürlük, ancak sosyal sistem için bir model temin eden bu yapı içinde "doğal" olarak kabul edilebilirdi.

Yüzyıl ortası İngiliz resimlerinin en güzellerinden biri olan Suffolk toprak sahibi Robert Andrews ile eşi Mary'nin – aynı sosyal tabakadan birbirine uygun düşen bir çift – evlenmelerinden kısa bir süre sonra 1748 yılında genç Thomas Gainsborough (1727–88) tarafından yapılan portrelerinin arkasında bu fikirler veya bu varsayımlar yatmaktadır (**14.20**). Bu harika canlılıktaki küçük resim, özellikle eksiksiz yansıtılmış, gerçek bir yerin kaydı olduğu belirgin arka planıyla son derece doğaldır. Hoş kıyafetlerine rağmen Bay ve Bayan Andrews'un üzerinde bariz bir taşra havası vardır ve bu halleriyle Suffolk manzaraları tırabzanlı ve heykelli, Watteau ile Fragonard tarafından resimlenmiş Fransa kır manzaralarıyla tezat teşkil ettiği gibi onlar da açık hava sahnelerindeki Fransız figürleriyle çarpıcı bir tezat teşkil ederler (14.2, 14.9). Çiftin herhalde kendi arzularıyla resmedildikleri manzara, sahibi oldukları malikâneye aittir. Küme küme ağaçlı parkın düzgün çitleri ve kapıları, ön planda yeni biçilmiş buğday yığınları ve uzak çayırda koyunların otladığı bakımlı çiftlik arazisiyle birleştiği bir noktada poz vermektedirler.

Manzara ve Klasisizm

On sekizinci yüzyılın görsel sanatlarına İngilizlerin en büyük katkısı olan manzara parkı, Versailles'ın katı biçimde kurallara bağlı, doğaya hâkimiyetin otokrasiyle eşit tutulabileceği bahçelerine kıyasen bir özgürlük sembolü olarak görülebilir. Parklarda genellikle Locke tarafından tanımlanmış ve mülk sahibi sınıfların yararlandığı İngiliz özgürlüğüne dikilmiş bir anıt bulunurdu. Bunlar Baronlar Savaşı ve *Magna Charta*'yı anımsatan bir harabe veya İngilizlerin sahip oldukları değerlerini anan bir tapınak şeklindeydi. Toprak sahibinin parkını çevredeki işlenmemiş doğal dünyadan ayıran hendek veya "ha-ha", sahiplerini toplumun diğer sınıflarından ayıran bariyerler kadar katı ve etkili olmasına rağmen çok mahrem, neredeyse göze görünmeyen bir engeldi. Kendinden emin bir rahatlık, gösterişi olmayan bir zenginlik, despotça olmayan bir güç ve bilgiçlik taslamayan bir eğitim ideali bu parklarda ve manzara bahçelerinde yansımasını bulmaktadır. Yeni-Palladio tarzı taşra evleri gibi bunlar da iyi yetişmiş ve eğitim almış kişilerce, yine iyi yetişmiş ve eğitim almış kişiler için yaratılmış Klasik temelli bir kültürün ürünleriydi. Wiltshire, Stourhead'de Henry Hoare (1688 devriminden sonra büyük bir servet yapmış bir banker ailesinin oğlu) malikânesini; akan dereler, göller, karışık ağaçlardan koruluklar, Klasik tapınaklar ve bir kâhin mağarasıyla Virgil tarzı bir manzaraya dönüştürmüştür (**14.21**). Yaratılan etki Claude'un tablolarını hatırlatır (13.27).

Gençlerin klasik eğitimini tamamlayan İtalya'daki Büyük Gezi günlerine duyulan özlem, diğer İngiliz parklarında



14.21 Stourhead Parkı, Wiltshire, tanzimi 1743.

olduğu gibi burada da sezilir. Ancak bu manzara bahçelerini tanzim edenlerin esas maksadı daha ciddiydi: Doğaya nüfuz etmek ve deyim yerindeyse doğanın dış yüzünün altında yatan idea'yı özgürleştirmek.

Klasik mazi İngiliz kültürüne on sekizinci yüzyıl boyunca sızmıştır. Gotik ve Çin mimari üsluplarına yönelimler sadece üstün Klasik kurallara hoş karşılaştırmalar sunmuşlardır. Fakat bu konudaki tutumlar yüzyıl ortalarında değişmeye başlamıştı. Mimar Robert Adam (1728-92) Büyük Gezi ile 1754'te İtalya'ya gittiğinde daha önce İskoçya'da inşa ettiği Yeni-Palladio tarzı evlerin antik Roma anıtlarına pek bir benzerlik taşımadığını fark etmişti.

İtalyan gravürcü ve mimar Giovanni Battista Piranesi (1720–78) gibi o da Roma İmparatorluk mimarisinin zenginlik, çeşitlilik ve ihtişamına kayıtsız kalamadı. Londra'da 1758'de bürosunu kurduktan hemen sonra tasarlamaya başladığı evlerinde bu nitelikleri yakalamaya çalışmıştır. Odaları farklı büyüklük ve biçimlerde yaratıcı bir şekilde kullanması ve iç mekânı açılan ve kapanan alanlar halinde planlaması bakımından Eski Roma hamamları (bkz. s. 209) ona ilham vermekteydi. On yedinci yüzyıl başlarından bir binanın iskeletine yeni bir model verdiği Londra yakınlarındaki Syon House'da yatay vurgulu, ciddi yüzlü bir giriş salonu; duvarlardaki büyük varaklı armaları ve üstlerinde varaklı heykellerin durduğu yeşil mermer sütunlarıyla Roma İmparatorluk gösterişini sergileyen, yüksek tavanlı kare bir odaya açılır (**14.22**). Bunu izleyen iki oda dikdörtgen biçimli ancak dekorları zıtlık içindedir: Yemek odası ünlü antik heykellerin nişlerde duran kopyalarıyla süslenmişken, misafir odasında süsleme birim ve ölçüleri azaltılarak daha mahrem ve rahat bir etki yaratılmaktadır.

Adam'ın bürosunda sadece duvar yüzeyleri değil, mobilyalar, halılar hatta kapı tokmakları ve anahtar delikleri bile tasarlanmıştır. İç mekânlarında mimar egemendir; zanaatkâr sadece tasarımları doğru biçimde uygulayan bir teknisyen haline gelmiştir. Dolayısıyla yarattığı üslup sanayi üretimi için uygundur. Örneğin Josiah Wedgwood (1730–95)'un Staffordshire fabrikasında çömlekleri – önceden belirlenmiş tasarımları ve kalıpları uygulayan – basit el işçileri üretmekteydi. Zanaatkârın bireysel dokunuşuna artık gerek duyulmamaktaydı. Bunun neticelerinden biri özellikle sanayinin her yerden fazla gelişmiş olduğu İngiltere'de sanatçı ile zanaatkâr arasında mesafenin genişlemesiydi. Sanatçılar bu ve diğer sebeplerle statülerinin üstünlüğünün tanınmasını talep etmiş ve bu da 1768'de Kraliyet Akademisinin kurulmasıyla kısmen başarılmıştır.

Kraliyet Akademisinin ilk başkanı, kuruluşundan bir yıl sonra şövalyelik unvanı alan Sir Joshua Reynolds (1723–92) şahsi, mesleki ve ulusal sebeplerle statü saplantısı içinde olan bir kişiydi. Bir rahip-okul müdürünün oğlu olarak zamanının İngiliz sanatçılarının birçoğunun üstünde yer alan bir toplumsal kesimden gelmiş ve gençliğinde "sıradan bir ressam"dan fazlasını gerçekleştirmek tutkusunu ortaya koymuştu. Robert Adam gibi çıktığı Büyük Gezi sırasında Roma'ya giderek Raffaello, Michelangelo ve on yedinci yüzyıl Bologna ustalarının eserlerini bol bol incelemişti.



14.22 Robert Adam, giriş odası, Syon House, Middlesex, 1760–69.

Arzusu "soylu üslup" benzeri eserler yapmaktı. Ancak (hem mitoloji hem dini) "tarih tabloları" pazarının İngiltere'de çok kısıtlı olduğunu, eski ustaların eserlerinin toplandığını, ancak yaşayan ressamların daha çok portre işlerinin alındığını görecek kadar da zekiydi. Bu sebeple kendisini portre sanatında yüksek bir seviyeye çıkarmaya adadı. Erkek modeller ona antik heykellerin tavırlarıyla poz vermekte, kadınlar ise mitoloji kompozisyonlarındaki figürler gibi muamele görmekteydi. III. George'un evlenmek istediği dönemin en güzel kadınlarından biri olan Lady Sarah Bunbury'yi Üç Güzellere adakta bulunan bir rahibe gibi yansıtmıştır (**14.23**). Ancak bu soylu üslubu sosyal bakımdan asil müşterileri için ayırmaktaydı. Kültür adamlarını, örneğin Dr. Johnson'u daha doğal pozlarla ve giydikleri normal kıyafetlerle resmetmiştir. Döneminin en gözde İngiliz porte ressamı haline gelmesine karşın, Reynolds modadan hoşlanmamış, genç sanatçıların modadan sıyrılmalarını istemiştir. Her yıl Kraliyet Akademisinde verdiği *Söylev*'lerinden birinde, 1771'de bunu şöyle beyan etmiştir: "Bir portre ressamı konusunu geliştirmek ve seviyesini yükseltmek arzusu içindeyse, onu genel bir fikre yaklaştırmaktan başka bir vasıtası yoktur." "Kıyafeti, bize tanıdık geldiği için sıradanlık taşıyan geçici bir modadan daha kalıcı olanla" değiştirmesi gerekmekteydi.

Reynolds'un yakın arkadaşı Angelica Kauffman (1741–1807) hem portre hem de tarihi konuları resmetme konusuna kendini vermiş kozmopolit bir kişiydi. İsviçre'de doğmuş, İtalya'da eğitim görmüş, Londra'ya 1776'da yerleşmiş, ilk önce bir İsveçli maceracı (kısa sürede ortadan kaybolan iki eşli birisi) ve sonra da bir Venedikli ressamla evlenmiş, son yıllarını Roma'da geçirmiş ve uluslararası bir müşteri grubu için çalışmıştı. Londra'da Kraliyet Akademisinin kurucu üyesi iki kadından birisiydi (kurum 1920'lere kadar erkeklerin tekelinde kalacaktı). Akademinin kuşaklar boyu öğrencilere eğitim verilecek konferans odasının tavanı için dört tane büyük oval tuval resimlemesi işini alması, gördüğü hürmetin bir işaretidir. Bu tuvaller resmin dört ana unsurunu temsil eder: renk (**14.24**), tasarım, kompozisyon ve deha ya da keşif. Kauffman portresini yaptığı Winckelmann gibi kuramcı yazarları (bkz. s. 628 ve 630) tanımaktaydı. Ancak konferans odasındaki tuvalleri asla öğretici, pedantik bir hava içinde değildir.

14.23 Sir Joshua Reynolds, *Lady Sarah Bunbury'nin Üç Güzellere Adakta Bulunması*, 1763–65. Tuval üzerine yağlıboya, 2.43 × 1.52 m. Chicago Sanat Enstitüsü (Bay ve Bayan W. W. Kimball Koleksiyonu).





14.24 Angelica Kauffman, resim; *Renk*, yak. 1780. Tuval üzerine yağlıboya, 1.32×1.5 m. Kraliyet Sanat Akademisi, Londra.

Geleneksel ikonografiden etkilenmekle beraber, alegorik kişileştirmelerle kendi fikirlerini ve yorumlarını ifade etmiştir. Dahası tüm resimler otoportreleridir. *Renk'te* bol bir giysi içinde, göğsü açık şekilde ufuktaki gökkuşağını boyamak ya da paletindeki renklerini birbirine uydurmak için fırçasını kaldırmaktadır.

Konferans odasının tavanındaki ana pano, *Doğanın Örtüsünü Kaldıran Güzeller*, Kauffman'ı her ikisi de Londra'ya yerleşmeden önce İtalya'dan tanıyan Amerikalı ressam Benjamin West (1738–1820) tarafından yapılmıştır. O da doğru antik kıyafetler giymiş, antik tarihten alınma figürleri resmetmeye meraklı bir insandı. West'in modern tarihten çağdaş giysilerle figürleri resmettiğini duyan Reynolds'un çok sarsıldığı söylenir. Resim Kanada'yı İngiliz kolonisi haline getiren Quebec Savaşında General James Wolfe'un Fransızlara karşı zafer kazandığı sırada ölümünü temsil etmekteydi (**14.25**). Bu tür sahnelerin resmedilmesinde yerleşik gelenekler mevcuttu. Zaferin, savaşın vs kişileştirilmesiyle alegori muamelesi görebilirdi ya da Klasik kostümler içinde kahramanlık sahnesi veya doğrudan olayın anlatımı gibi yansıtılabilirdi. Sonuncu tarza kuramcılar iyi gözle bakmamasına rağmen West bunu diğer iki tarzla birleştirmişti: kıyafetler olayın anlatımını, pozlar Klasisizmi, figürler ise Wolfe ölürken yanında olması mümkün semboller ile gerçek insanları akla getirmektedir. Örneğin ön plandaki düşünceli Kızılderili, hem Amerika'nın kişileştirilmesi hem de İngiliz Mohawk yerli birliklerinden bir askerin "portresi"dir. Tablo eski ustaların yankılarını taşıyan soylu üslupta tasarlanmıştır – Wolfe, van Dyck'ın *İndiriliş*'indeki İsa'nın pozundadır. Sadece kıyafetlerin değiştirilmesiyle Kitab-ı Mukaddes, Klasik veya Ortaçağ tarihinden bir sahneye dönüştürülmesi mümkündür.

Çağdaş kıyafet başka bir sebeple önemliydi. Verdiği gerçeklik duygusu resmin ahlaki mesajının doğruluğunu güçlendirmekteydi. West bu özel vakadan, kahramanın ölümle yüz yüze gelişinde gösterdiği sakin cesareti belirten genel bir mânâ çıkarmaktaydı. Tablosu ayrıca o sıralarda meydana gelen ilahi yargı ve ebedi hayat kavramına vurgudan, gelecek kuşakların yargısı ve yeryüzünde ölümsüzlüğe kavuşma kavramına yönelişi yansıtmaktaydı. West'in fikrine göre, Wolfe etrafındakilerin hafızalarında yaşayacak ve onlar vasıtasıyla kahramanca ölümünün hikâyesi gelecek kuşaklara aktarılacaktı. Resim laik bir tanrılaştırma, Rönesans ve Barok altar panosunun rasyonalize edilmesidir; şehitlik tacını taşıyan meleğin yerine "bu olmaz, kaçıyorlar, kaçıyorlar" diye feryat eden asker ve şehidin yerine bir kahraman geçirilmiştir (bu kahraman, savaş Katolik bir devlete karşı verildiğinden elbette Protestandı). Ayrıca "duyarlılığa", on sekizinci



14.25 Benjamin West, *General Wolfe'un Ölümü*, yak. 1770. Tuval üzerine yağlıboya, 1.53 × 2.15 m. Kanada Ulusal Galerisi, Ottawa (Kanada Savaş Anıtlarından transfer, 1921. 2. Westminster Dükünün hediyesi, Eaton Hall, Cheshire 1918).

yüzyılda kültürlü insanlar arasında gelişen katı rasyonelliği tamamlayan yumuşak kalplilik ve "cömertçe dökülen gözyaşı" kültünü doğuran hissiliğe, özellikle de merhamet hissiyatına bir seslenişte bulunuyordu. "Duyarlı insan" olmak beğenilen bir özellikti.

Diğer taraftan, West'in *General Wolfe'un Ölümü* tablosunun popüler olmasının sebebi büyük ölçüde siyasi olayların aldığı yöndü (gravürcüsünün 15.000 pound kazandığı söylenmektedir). Tablonun Londra'da sergilenmesinden sadece beş yıl sonra Philadelphia'da Bağımsızlık Bildirgesi imzalanmış ve Kuzey Amerika aniden Aydınlanmanın vaat edilen ülkesi haline gelmiştir. Hem Bildirge hem de Birleşik Devletler Anayasası, doğa kanununun rasyonel ilkelerine – daha önce andığımız "ispata gerek olmayan" haklara – dayanmaktaydı (bkz. s. 607). Amerikalılar da bu siyasi ideallere sanatsal ifade vermek istediklerinde, Avrupa'da moda olduğundan değil de, ebedi ve evrensel geçerliliğe sahip estetik ilkeleri somutlaştırdığı veya somutlaştırdığı düşünüldüğü için Klasik antikitenin en ünlü eserlerine yöneldiler. Thomas Jefferson (1743–1826) bu sebeple – "antikitenin varlığını hâlâ sürdüren kuşkusuz en mükemmel ve kıymetli yadigârı" olarak adlandırdığı – Nîmes'deki Maison Carrée'yi (5.41) Virginia hükümet binası için model olarak seçti. Binanın tasarımını daha önce Robert Adam'ın baş çizimcisi olarak çalışmış Fransız mimar Charles-Louis Clérisseau (1721–1820) ile beraber çalışarak kendisi hazırlamıştır.

NEOKLASİZM VEYA "GERÇEK ÜSLUP"

Birleşik Devletler'in kurucuları genellikle antik dünyadan figürler olarak görülmüş ve bazen de o şekilde temsil edilmişlerdir. Benjamin Franklin'in portresi bir Roma senatörü gibi toga giymiş olarak yapılmıştır. Ancak Jefferson büstünde modern kıyafet giymekte (**14.26**), George Washington da Jefferson'un tavsiyesiyle Virginia hükümet binası için yontulan heykelinde bu şekilde görünmektedir (**14.27**). Bu eserlerin sahibi dönemin önde gelen Fransız portre heykeltıraşı Jean Antoine Houdon (1741–1828) idi. Houdon büyük bir el becerisini masumiyete varan, alışılmadık bir doğrudanlıkla birleştirmişti. Birbiri ardına yaptığı büstlerinde bizi zamanının en seçkin insanlarının büyük kısmıyla tanıştırmakta, illüzyonla yontulmuş gözleriyle karşı karşıya getirmektedir. Bu kişiler arasında Voltaire, Diderot, Rousseau ve diğer aydınlar ile Amerikan Devriminin önderleri vardır. Modelleri ister kendi saçları veya peruklarıyla gösterilmiş

olsun, isterse de boyunları açıkta omuzlarında antik örtüler veya kravatlar ya da çağdaş kıyafetler giymiş olsun, bu büstlerin son derece doğal bir havası vardır. Bu yolla da Rokoko yapmacıklığından yüz çevirme ve "doğaya dönme" yönündeki, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında artan bir şiddetle tekrar edilen çağrılara cevap vermektedirler.

Rokokoya tepkiler – farklı ve karmaşık fikirsel sebeplerden gelmekle beraber – Fransa, Almanya ve İngiltere'de 1750'lerde hemen hemen aynı zamanda kendini göstermiştir. Aydınlanma düşünürleri mantık, açıklık, sadelik ve ahlaki doğruluk talepleriyle bunda önemli bir rol oynamışlardır. Çağdaş toplumsal hayatın günahlarını en şiddetli eleştirenlerden ve doğal hissiyatın geliştirilmesinin en ateşli savunucularından Jean-Jacques Rousseau (1712–78) 1750'de öğretici bir sanat çağrısında bulunmuş, "ülkelerini savunmuş veya dehalarıyla zenginleştirdikleri için daha da yücelmiş insanların" heykel ve resimlerinin yapılmasını istemişti. Boucher (14.5)'nin resimlerini akla getiren sözlerle, "antik mitolojiden kurnazlıkla alınan kalbi ve zihni her bakımdan saptıran tasvirleri" kınamıştır. Dar görüşlü XIV. Louis'nin "azametli çağı"nın görkemine duyulan özlem, bunun ardından gelişen üslubun kınanmasına sebep olmuştur. Ayrıca "yeni" bir sanat, o dönemde verilen adıyla "gerçek üslup" ve daha sonraları Neoklasizm denilen bir üslubun yeniden oluşturulması veya yaratılması talebi de mevcuttu. İngiltere'de bu talep, Reynolds gibi sanatçıların ulusal bilinçlerini ve on altıncı yüzyıl İtalya'sı ile denk ulusal bir ekol kurulması yönündeki isteklerini yansıtmaktaydı. Almanya'da ise, hükümdar saraylarının Frankofon kültürüne burjuva sınıfının duyduğu husumetle karışıktı.

14.26 Jean-Antoine Houdon, *Thomas Jefferson*, 1789. Mermer, 54.6 cm.Kongre Kütüphanesi, Washington.





14.27 Jean-Antoine Houdon, *George Washington*, 1785–96. Mermer, yüksekliği 1.88 m. Hükümet binası, Richmond, Virginia.

On dokuzuncu yüzyıl ortasında biçimlendirilen "Neoklasik" terimi özünde antik biçimlerin canlandırılmasına kendini adayan bir üslup olduğunu çağrıştırarak yanıltıcı bir izlenim yaratmaktadır. Eski Roma binaları ve antik dönem heykelleri esasen on sekizinci yüzyılın ilk yarısında beğenilmiş, taklit edilmiş ve bazen de doğrudan kopyalanmıştı. Kıymetlerinden hiçbir zaman ciddi anlamda şüphe duyulmamıştı. Ancak antikite sanatını bütünüyle yeni bir değerlendirmeye tabi tutan Johann Joachim Winckelmann (1717–68) tarafından yeni bir ışık altında sunulmuş, yeniden canlandırılması için dönemine özgü yollar önerilmişti. İngilizceye de çevrilmiş ilk kitabı *Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler* (Dresden 1755, İngilizceye çevirisi, 1765) daha önceki Klasik ilimlerin kuru antik dönem merakından uzaklaşmıştır. Güzel sanatlardan anlayan birinin, "duyarlılık sahibi bir insanın" ve bir Aydınlanma insanının bakış açısıyla yazarak, Yunan heykellerini ebedi geçerliliğe sahip, yaşayan sanat eserleri olarak anlamış ve tartışmıştır (gerçi bunlardan kaç tanesinin orijinal eser olduğunun farkında değildi). Onun açısından Yunan heykelleri; Yunan ruhunun, özgürlüğünün, iyi, güzel ve doğru sevgisinin özünü somutlaştırmaktaydı. "Büyük ve mümkünse taklit edilemez hale gelmenin tek yolu eskilerin taklidinden geçer" diye yazmaktadır. Bu elbette antikite eserlerinin olduğu gibi kopyalanması yoluyla değil de, ünlü bir cümlesinde "asil bir sadelik ve sakin bir

KAYNAKLAR VE BELGELER

Washington ve Jefferson: Antik Yerine Modern Giysi

Virginia Eyaleti Meclisi 24 Haziran 1784'de George Washington'un bir heykelini ısmarlama yönünde karar aldı ve Paris'te Benjamin Franklin'in yerine Fransa Elçisi olmak üzere bekleyen Thomas Jefferson'dan Avrupa'daki en iyi heykeltıraşı bulmasını istedi. Jefferson, söylenenlere göre en iyi heykeltıraşın Houdon olduğunu bildirdi ve hiç zaman kaybetmeden onunla sipariş hakkında müzakereye başladı. Heykelin doğal ölçüde yapılmasında mutabık kalındı. Ancak Houdon – bunun önerildiği gibi – bu maksatla Charles Willson Peale tarafından yapılacak doğal ölçüde bir resimden çıkartılabileceği görüşünde değildi. Bunun yerine, Jefferson Washington'a şunu iletti:

. . . Bu işin icracısı olmaya öyle hevesli ki büstünüzü gerçeğinden yapmak için işlerini bir tarafa bırakarak Amerika'ya gitmeyi teklif ediyor. Orada üç hafta sizinle kalmasının alçı modeli çıkarması için yeteceğini, bununla geri dönüp üç sene üstünde çalışacağını düşünüyor. Bay Houdon halen Fransa Kralının bir heykelini yapmakla meşgul.

Sözleşmenin şartları Temmuz 1785'te belirlenmişti: Heykel, kaide ve masraflar için toplam 25.000 lira (1.100 pound sterlin) ödenecek, Houdon'un seyahat sırasında ölmesi ihtimaline karşı 10.000 liralık hayat sigortası yaptırılacaktı. Jefferson, Amerika'ya gitmek ve Washington'u "yerinde inceleme ve ölçüyle gerçek figürünü" çıkartmak için Houdon'un çeşitli kraliyet portrelerini bitirmeden bırakacağını, ayrıca bazı sıkıntılara katlanarak Rus çariçesinin bir siparişinden de vazgeçeceğini tekrar belirtti. Washington'un Vernon Dağındaki evinde Houdon'u birkaç hafta misafir edeceğini söyleyerek şunu ekledi:

. . . kişi olarak çıkarcı değildir, cömert, samimi ve şan, şeref peşindedir; her halükârda teveccühünüze layık olacaktır. Beraberinde birkaç işçi getirecek ve bunlar elbette sırf kendi sınıflarıyla muhatap olacaklardır.

Houdon ve üç yardımcısı Philadelphia'ya 14 Eylül günü ulaştılar. Ancak bagajları karıştığından Vernon Dağına ulaşmaları, Washington'un yazdığı gibi "uyuduktan sonra (gece on bir suları)" 2 Ekim gecesini buldu. Güncesine 7 Ekim'de "dün yaptığım gibi, bugün de Bay Houdon'un büstümü yapması için poz verdim" diye yazmıştır. Ancak Paris için alçısının hazırlanması işlemine dair uzun bir not haricinde heykeltıraşın ziyareti hakkında başka bir ifadede bulunmamıştır. Houdon Washington'un büstünün pişmiş topraktan bir modelini yapıp imzalamış ve tarih atmıştır: (HOUDON F. 1785 halen Vernon Dağındadır). Buradan hareketle büstün alçı kalıbını ve en azından bir alçı dökümünü de yapmış olmalıdır. Ocak 1786'da Paris'e geri dönmüştü.

Cevaplanması gereken bir soru kalmaktaydı. Washington hangi giysi içinde – antik veya modern – görünmeliydi? Jefferson meseleyi gündeme getirdi ve Ağustos'ta Washington cevap verdi:

. . . bu işin erbabının zevklerinin karşısına benim yargılarımı çıkaracak kadar heykel sanatını yeterince bilmediğimden görüş beyan etmek istemem. Aksine, uygun ve yerinde ne görülüyorsa ondan memnun kalırım. Bay West tarafından bir sohbette Bay Houdon'a ima edildiğini Albay Humphrey'den öğrenmemiş olsaydım, belki de antikite kıyafetinin çok da uygun olmadığını, modern kıyafete meyledilmesinin daha yerinde olabileceğini söyleme cesaretini de hiç bulamazdım. Anladığım kadarıyla West tarafından resme getirilen bu zevk takdirle karşılanmakta ve geniş kabul görmektedir.

Heykel için uygunluğu hâlâ tartışmalı olmasına karşın Benjamin West tarafından *General Wolfe'un Ölümü*'nde (14.25) kullanılan modern kıyafetin dikkat çektiği doğruydu.

Washington'un çağdaş kıyafetin önemi ve ifade ettiği mânâ hakkında ne kadar bilgi sahibi olduğu bilinmemektedir. Ancak, genellikle antik veya antik benzeri kıyafetler içinde görünen Avrupa hükümdarlarının portrelerinden kendisini ayırmak istemiş olabilirdi. Hem Jefferson hem de Houdon hâlâ antik kıyafeti tercih etmekteydi. Houdon Washington'u çağdaş bir Cincinnatus, tarımın koruyucusu ve – artık kendi arazisine çekilmiş olmakla beraber – savaşta olduğu gibi barışta da halkına önderlik etmeyi sürdüren birisi gibi aklında canlandırmaktaydı. Jefferson bu tür eserlerde antik kıyafetin uygunluğuna inanmakta ve birkaç yıl sonraki bir yazısında şöyle demekteydi:

. . .Avrupa zevkine sahip her insanın, etkisi kuşkusuz farklı bir klasmana ait Romalıyı tercih edeceğinden eminim. Bizim çizmelerimiz ve üniformalarımız çok matrak bir etkiye sahip.

Bununla birlikte, görünüşteki tereddüdüne rağmen Washington modern kıyafet yönündeki tercihini çok açıkça belirtmişti ve sonuçta uygulanan da modern kıyafet olacaktı.

(H. H. Arnason, *Houdon Heykelleri*, New York 1975)

azamet" olarak tanımladığı estetik ve etik niteliklerinin özü kabul edilerek yapılabilirdi. Winckelmann'ın Aydınlanma fikirlerini antikite sanatıyla kaynaştırması, Herculaneum'da 1738'de ve Pompeii'de 1748'de bulunan eserlerle birlikte *Belvedere Apollonu* (5.5) gibi bilinen eserleri yeni bir perspektife oturtmuştur (bkz. s. 178).

Ancak Winckelmann bundan daha ileri gitmiş, Rokoko'ya karşı tepkiye bir amaç duygusu katmıştır. Vurguyu biçimden

manevi öze kaydırması da, çok daha ileriye uzanan sonuçlarla birlikte, öykünmecilikten çok ifade edici (veya Aristoteles anlamında imgesel) bir sanat kuramının yaratılmasına katkıda bulunmuştur.

Canova ve David

Winckelmann'ın etkisi her yere nüfuz etmekle beraber en fazla 1755'ten 1768'e kadar yaşadığı ve hayranlık duyduğu heykellerin çoğunu görebildiği Roma'da hissedilmiştir.

Heykeltıraş Antonio Canova (1757–1822) ve ressam Jacques-Louis David (1748–1825) burada bir tür sanatsal aydınlanmaya uğramış ve görüş değiştirmişlerdir. Canova meslek hayatına Guardi'nin Venedik'inde Tiepolo'nun fresklerindeki hafiflik ve tensel cazibeye sahip figürleri yontarak başlamış, yirmi yaşına gelmeden Venedikli sanat çevrelerini teknik ustalığıyla şaşırtmıştı. Cumhuriyetin masraflarını karşılamasıyla birkaç yıl süreyle, ünlü antik heykellerin kopyalarını yontması (sadece öğrenciler için geçerli olmayan normal bir uygulama) amacıyla Roma'ya davet edildi.



14.28 Antonio Canova, *Theseus ve Ölü Minotaur*, 1781-83. Mermer, yüksekliği 158.7 cm. Victoria ve Albert Müzesi, Londra.



14.29 Antonio Canova, *Eros ve Psyche*, 1787-93. Mermer, yüksekliği 1.55 m. Louvre, Paris.

Ancak sanatsal bağımsızlık ruhu içinde bu teklifi reddetti ve her zaman kopya edip daha iyisini yapmaya çalışmaması halinde kopyacı bir köleden fazla bir şey olamayacağını söyledi. Ancak 1779'da kendi kararıyla Roma'yı ziyaret etti ve ertesi yılın sonunda sürekli yerleşmek maksadıyla geri döndü. İstediği şekilde kullanması için kendisine bir mermer blok verildiğinde – aslında o çağlarda heykellerin konularını genellikle sanat hamileri belirlerdi – Theseus ile boğa başlı Minotaur'u canlandırmaya karar verdi ve her iki figürün mücadele halinde bir eskizini çıkartarak işe başladı. Fakat Winckelmann'la dostluk yapmış İskoç ressam Gavin Hamilton (1723–98)'un tavsiyesiyle, Atinalıları her yıl Minotaur'un yemesi için yedi kız ve yedi delikanlıyı temin etme zorunluluğundan kurtarmış muzaffer kahramanın başarısını soğukkanlılıkla gözden geçirdiği durağan bir kompozisyon oluşturdu (**14.28**). Hikâye bilinmekteydi, ancak Canova'nın tasvir etmeyi tercih ettiği an, resmedilmek veya yontulmak bir yana tarif bile edilmemişti. Klasik heykel sanatı dilinde yaratıcı bir kompozisyon oluşturma yeteneğini sergileyen grup tamamlandığında büyük başarı kazandı. Gençliğine rağmen Roma'da herhangi bir heykeltıraşın alabileceği en önemli işler kendisine verildi – son iki papa XIII. Clement ve XIV. Clement'in en muteber yerlere konulmuş büyük ölçekli mezarlarının yapımında çalıştı. Mezarlar üzerinde çalışırken atölye uygulamalarını olgunlaştırdı, heykellerin kilden doğal ölçülerde modellerini çıkarttı, alçı kalıplarını döktürdü ve yardımcılarının mermer blokların fazlalıklarını almalarına imkân vermek üzere bunları kalemle işaretledi (bkz. s. 4). Daha sonra da malzemenin imkânlarını kullanarak eseri murç, delgi ve törpüyle tamamladı.



14.30 Jacques-Louis David, *Horasların Yemini*, 1784–85. Tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 4.27 × 3.35 m. Louvre, Paris.

Canova'nın daha yumuşak, daha az şahsi bir üslupla yonttuğu müstakil heykeller ve gruplar daha geniş çevrelerce beğeni kazandı. Konularını Klasik mitolojiden alıyor, yaptıkları bazen en hayranlık duyulan antik eserlerle kıyaslanıyordu. Ancak eserleri her zaman kendi döneminin duyarlılığıyla doludur. *Eros ve Psyche*, on sekizinci yüzyılın başından daha eski tarihli heykeller kadar Roma ve Yunan heykellerinden de duygu bakımından ayrıdır (**14.29**). Hikâyenin Apuleius çeşitlemesindeki, Eros'un ölen Psyche'yi canlandırdığı anın tasviri; aşk ve ölümün, tensellikten sıyrılmış bir erotikliğin, elle tutulabilen ve insan tutkularının ulaştığı idealizmin karmaşık bir imgesidir.

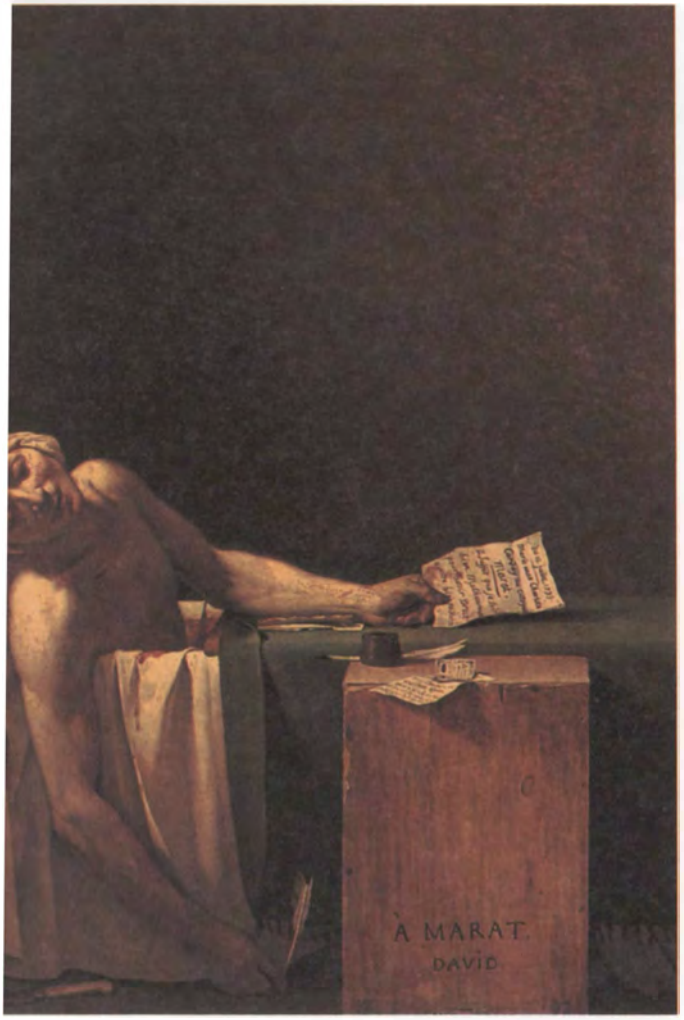
Akıcı ve çaba sarf etmeksizin dönüşen, bütünlüklü bir ahenk içinde bulunduğu izlenimini veren grubun karmaşıklığı iç içe geçmiş biçimlerin üç boyutlu bir kompozisyonu olarak görüldüğünde bile azalmaz. İzleyiciye hiç bakmadan birbirlerine dalmış figürler birleşik bir varlık oluşturur ve böylece bakılmayı talep ederler. Grubun merkezi bir konumda sergilenmesi gerekir ve daha sonra yaptığı heykelleri gibi, döndürülüp çepeçevre görülebilmesi için bir döner platformun üstüne konulmuştur. Heykel sanatını (çağdaşlarının gözünde) "canlandırması"na ilave olarak Canova, portreler dışında eserlerin çoğunu on yedinci yüzyılın başından itibaren bağlı olduğu mimari çevreden özgürleştirmiştir. Yeni heykellerinin bazılarının müzeler için düşünülmesi de değişen zamanın bir işaretidir. Gerçekten de bu eserleri özellikle müzeler için yapılmış ilk büyük sanat eserleridir. Müzeler artık halkın eğitimine hizmet eden kurumlar olarak görülmekteydi.

Canova gibi, Jacques-Louis David de fark edilir bir on sekizinci yüzyıl tarzıyla çalışmalarına başlamıştı. Hayatiyet kazandıktan kısa bir süre sonra Fransız sanat eğitimi sisteminde yetişmiş, Paris'teki Akademide ve sonra da 1775'ten itibaren 1780'e kadar Roma'daki Fransız Akademisinde okumuştu. İlk büyük eseri *Horasların Yemini*'ni resmetmek üzere 1784'te Roma'ya geri gitti (**14.30**). Görsel sanatlar yoluyla halkın ahlakını iyileştirmek gibi eğitici bir maksatla resimler sipariş eden kraliyet yönetimi için yapılmıştı. Konuyu muhtemelen öneren ve kesinlikle onaylayan kişi XVI. Louis'nin sanat bakanıydı. Ancak, antik veya takip eden dönemlerin edebiyatında tasvir edilmeyen sahnenin veya vakanın seçilmesinden hatta denebilir ki icat edilmesinden bizzat David sorumluydu. Üç Horaslı

kardeş, Livy tarafından anlatılan ve on yedinci yüzyıl Fransız trajedi yazarı Pierre Corneille tarafından tiyatro haline getirilen antik Roma'nın erken tarihine ilişkin bir hikâyenin büyük konularından birinde – kendilerini hiç düşünmeden hayatlarını ülkeleri için feda etmeye hazırlanırken – gösterilmektedir. (Siyasi bir sorunu çözmek için Romalı üç Horaslı, komşu şehir Alba'dan üç kardeşle savaşmış; tek bir Horaslı hayatta kalmış ve o da zaferle Roma'ya döndüğünde, Albalı kardeşlerden biri olan nişanlısının ölümüne yas tuttuğu için kız kardeşini öldürmüştü.)

Verilen mesaj, antik Roma metanetinin ve vatanseverliğinin asaletidir ve David de bunu uygun bir doğrudanlık ve görsel araçları tasarrufla kullanarak aktarmıştır. Üslup bu kahramanlar dünyasının sade, karışık olmayan tutkularını ve pervasız, tavizsiz doğrularını anlatan konusuyla kaynaşmıştır. Erkeksi cesaret ve kararlılık, kadın yumuşaklığı ve kabullenişiyle kıyas edilmektedir; kardeşlerin sanki elektrik enerjisiyle titreyen gergin kasları, babalarının asil emellere bağlı duruşu, annelerinin ve kız kardeşlerinin müşfik hareketleri ve dalgalı kıyafetlerinin yumuşaklığı, ayrıca basit Dorik sütunların ve yarı dairesel kemerleriyle alçak kutu benzeri alanın sadeliğiyle dengelenmektedir.

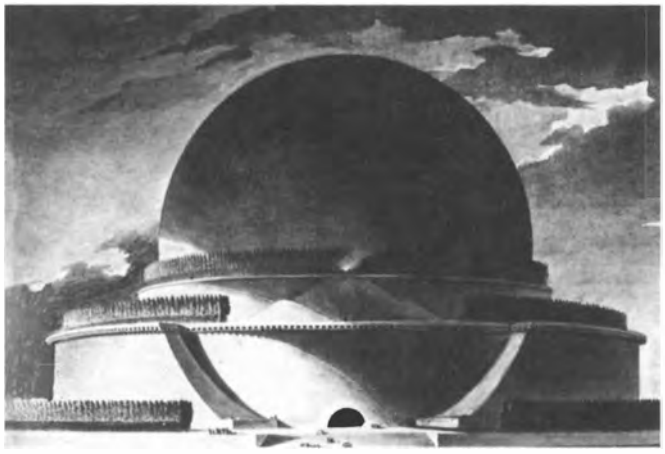
14.31 Jacques-Louis David, *Marat'nın Ölümü*, 1793. Tuval üzerine yağlıboya, yaklaşık 1.6 × 1.25 m. Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Brüksel.



David bunun ardından aynı derecede büyük ölçekli (3 metreden fazla), konusu daha da ciddi bir başka eser yaptı – eski Roma konsülü Brütüs'ün evinde otururken ihanetle suçlanan ve kendi emriyle infaz edilmiş oğullarının cesetlerinin baltalı muhafızlar tarafından taşınması (Louvre, Paris). Bu tablo da Kraliyet için yapılmış ve 1789'da Bastille'e baskın düzenlenmesinden birkaç hafta sonra Salon'da sergilenmiştir. Her iki tablo da sanatsal mânâda devrimcidir, ancak daha sonra iddia edildiği gibi siyasi mânâda da devrimci nitelik taşıdıkları kesin değildir.

1789 yılının olayları – Kralın Paris'te kontrolü kaybettiğinin simgesi olarak Bastille'in yıkılması, ulusal meclisin kurulması ve İnsan Hakları Beyannamesinin ilanı; kilise mülklerinin kamulaştırılması, feodal hakların ilgası, ülke çapında isyanlar – her Fransızı ciddi siyasi tercihlerde bulunmaya zorlamıştı. David, kaderini Jakoben kulübünün aşırı devrimcileriyle birleştirmeyi tercih etti. Konvansiyona 1792'de seçildi ve kralın ölümü lehine oy kullandı. Terör idaresinin yürütülmesinden sorumlu "Genel Güvenlik" kolluk komitesinin üyesi oldu ve daha mutedil görüşlerin hâkim olmaya başladığı 1794'te hapse atıldı. Jakoben yılları boyunca sanatını yeni cumhuriyetin hizmetine adadı ve Konvansiyonun duvarlarında asılı resimlerinde devrimin "şehitlerini" anmak için en iyi vasıtayı eski erdem düşüncelerinde bulan bir üslup geliştirdi. Bu resimler arasında gazeteci Jean-Paul Marat'nın Charlotte Corday tarafından banyoda öldürülmesi, genç Joseph Barra'nın kraliyet askerlerince vurulması ve Konvansiyon üyesi Lepeletier de Saint-Fargeau'nun XVI. Louis'nin yargılanması sırasında kraliyetçiler tarafından katledilmesi vardır. *Marat'nın Ölümü*, David'in eserlerinin en dokunaklısıdır ve belki de yapılmış en büyük siyasi tablolardan biridir (**14.31**). Bu tarihi anı yeniden yaratmak için gerekli olan asgari ayrıntılar tabloda kullanılmıştır. Çünkü resmin önemi ölümün nihailiğinin bir tasviri olarak evrenseldir; kompozisyonun sert yataylığı, sanki yukarılardan bir kurtuluş ümidini reddedercesine aşağı sarkmış kolun vurgusuyla bölünür. Tuvalin üst kısmı sınırsız, boş bir sonsuzluktur. Bu devrimci ikonanın veya laik Pietà'nın maksadı, yurttaşlarının hafızasında Marat'yı ölümsüz kılmaktır; Jakobenlerin siyasi idealleri gibi mantığında acımasız ve yalınlığında tavizsizdir. Bu niteliğiyle de "Özgürlüğün Despotizmi" fikrini yüceltmiş bir yazarın anısına çok uygun düşen bir eserdir.

David'in 1790'lardaki radikal üslubunun mimari benzerlikleri, onun verdiği siyasi manayı vermeksizin Etienne-Louis Boullée (1728–99) ve Claude-Nicolas Ledoux (1736–1806)'nun tasarımlarında bulunabilir. Her ikisinin de çalışmalarında, yüzyıl ortasının Rokoko karşıtı tepkilerine olumlu bir yön verilmiş, şaşırtıcı cesaret ve sadelik taşıyan yeni bir mimariye götürecek şekilde antik döneme dönülmüştür. Parçaları kaynaştırıp, birbirine eklemleyerek diğer yanındaki unsurlara akışını sağlayan ve böylece organik bir birleşmeyi mümkün kılan süsleme



14.32 Etienne-Louis Boullée, *Isaac Newton anıtının tasarımı*, 1784. Kâğıt üzerine mürekkep ve ince boya tabakası, 39.2 × 65 cm. Milli Kütüphane, Paris.

örgüsüyle birlikte Barok mimari kompozisyon sistemini reddeden genel akıma iştirak etmiştir. Bina veya bina gruplarının çeşitli kütleleri arasındaki sert tezatlar, iç hacimlerin dış cephede kendilerini açıkça ifade etmeleriyle onların eserlerinde vurgulanmıştır. Kesintisiz hatlar, temiz çizgiler, dik açılar, etkiyi yumuşatmamak için duvarlara sade biçimlerde açılmış boşluklar için belirgin bir tercih gösterilmiştir. Vurgu serbestçe akan mekândan durağan kitleye ve İngiliz şair Mark Akenside (1721–70)'ın deyişiyle "üçgen veya daire, küp veya koni/ saf biçimler"e kaymıştır.

Böylesi saf bir geometrik yapı, Aydınlanmanın büyük kahramanı Isaac Newton için Boullée'nin yaptığı anıt tasarımında (**14.32**) kâğıt üzerinde mantıki sonucuna ulaştırılabilmiştir. Dış cephenin yerküreyi, iç mekânın dış kabuk üzerine açılmış deliklerle aydınlanan yıldızlı geceyi düşündürmesi amaçlanmıştı. Roma'daki Panteon gibi bir silindir ve küreden oluşturulmuştur, ancak Boullée antikitenin ötesine de geçerek temel Platonik özlere geri dönmüştür. Lahit dışında anıtın hiçbir antik unsuru yoktur.

"Mimar antik dönemin değil doğanın kölesi olmalıdır" diye yazmıştır Boullée. Ancak onun aklındaki doğa, Newton ve ardından gelenlerin anladığı gibi, düzenli bir yapıya sahiptir; bir süre sonra Romantiklerin ruhlarına eziyet edecek ve hayal güçlerini alevlendirecek o nüfuz edilemez gizem değildir.



DÖRDÜNCÜ KISIM

Modern Dünyanın Oluşumu

ON BEŞİNCİ BÖLÜM
Romantizmden Gerçekçiliğe 636

ON ALTINCI BÖLÜM
Doğu Gelenekleri 686

ON YEDİNCİ BÖLÜM
İzlenimcilikten Geç İzlenimciliğe 700

ON SEKİZİNCİ BÖLÜM
Afrika, Amerika, Avustralya ve Okyanus Yöresel Sanatlar 734

Karşıda Adolph von Menzel, *Sanatçının Kız Kardeşi Oturma Odasında* (detay), 1847. Kâğıt üzerine yağlı boya, 46.1 × 31.6 cm. Neue Pinakothek, Münih.



ON BEŞİNCİ BÖLÜM

Romantizmden Gerçekçiliğe

Sanata ve genelde hayata karşı tutum, on sekizinci yüzyılın son ve on dokuzuncu yüzyılın ilk on yılında Batı düşüncesini günümüze kadar etkileyen derin bir değişime uğradı. Devrimci çağın karmaşasından sanatçıların, yazarların, müzisyenlerin ve hizmetinde çalıştıkları halkın temel varsayımları haline gelecek fikirler kısa bir zaman içinde belirdi. Bu fikirler sanatçının bireysel yaratıcılığı, eserinin eşsizliği ve toplumun geri kalanıyla ilişkisi; sanatsal samimiyet ve dürüstlük; ifade ve temsilin göreli önemi ve hepsinin ötesinde sanatçının mantıksal düşünce süreçlerini aşma ve bilinçli denetim altındaki veya ötesindeki zihin durumlarına girebilme halleriyle ilgiliydi. Akıl ile insanın mükemmelliğine dayalı Aydınlanma çağının iyimserliği Fransız Devriminin ardından zaten çok uzun süre ayakta kalamazdı. Fanatikliğin gücü ve insani işlerde rastlantının rolü; özgürlük ve eşitlik gibi rasyonel kavramları uzlaşmaz hale getiren iç karışıklıklar ve devrimin gidişatı içinde aklın yetersiz kaldığı acı bir şekilde belirginlik kazanmıştı. Başlangıçta meşruti monarşi kurulmasına yönelik reformlar ülkeyi cumhuriyetçiliğe götürmüş ve oradan da kontrol yitirilerek Terör ve "Özgürlüğün Despotizmi" dönemine ulaşılmıştı. Tüm bu gelişmelerin ardından Napoleon'un otokratik imparatorluk idaresi gelecekti.

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1800 Benoist, *Siyahi Kadının Portresi* (15.6)	**1798** Wordsworth ve Coleridge, *Lirik Baladlar* **1802** Amiens Barışı
	1804 Napoleon'un papanın elinden taç giymesi Beethoven, *Eroica Senfonisi* **1812** Napoleon'un Moskova'ya girmesi ve geri çekilmesi **1814** İlk kullanılabilir buharlı lokomotif **1815** Waterloo Savaşı
1814 Goya, *Üç Mayıs 1808* (15.8) **1814–15** Constable, *Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi* (15.21) **yak. 1817–18** Friedrich, *Gezgin* (15.19) **1819** Géricault, *Medusa'nın Salı* (15.12) **1824–25** Constable, *Sıçrayan At* (15.22) **1830** Delacroix, Özgürlük (15.17)	**1818** Byron, *Don Juan*
1834 Corot, *Volterra* (15.28)	**1826** Fenimore Cooper, *Son Mohikanlar* Temmuz Devrimi. Louis Philippe Fransızların Kralı Faraday'ın elektromanyetizmayı keşfetmesi **1834** İngilizlerin köleliği kaldırması **1837** Victoria İngiltere Kraliçesi **1839** Fotoğrafın keşfi
1839–52 Barry ve Pugin, Parlamento Binası (15.34) **1840** Turner, *Köle Gemisi* (15.24) **1841–52** Upjohn, *Trinity Kilisesi* (15.35) **1845** Bingham, *Kürk Tacirleri* (15.48)	**1840** Proudhon – "Mülkiyet Hırsızlıktır" **1845** Wagner, *Tannhaüser* **1848** Fransa'da devrim, Dördüncü Cumhuriyet. Marx ve Engels, *Komünist Manifesto*
1849–50 Courbet, *Ornans'ta Cenaze* (15.38)	**1849** Ruskin, *Mimarlığın Yedi Lambası* **1852** H. Beecher Stowe, *Tom Amcanın Kulübesi*
1852–62 Millet, *Çapalı Adam* (15.39)	**1857** Flaubert, *Madam Bovary*. Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri* **1859** Darwin, *Türlerin Kökeni* **1861** Amerika İç Savaşının başlaması. Kadınların Avustralya'da oy hakkı elde etmesi.
1859–63 Ingres, *Türk Hamamı* (15.14)	**1865** Lincoln'ün suikastle öldürülmesi. **1870** Fransa'nın Prusya'ya savaş ilanı, III. Napoleon'un teslim olması
1863 Manet, *Kırda Öğle Yemeği* (15.40) O'Sullivan, *Gettysburg* (15.57) **1867** Manet, *İmparator Maximilian'ın İnfazı* (15.41) **1875** Eakins, *Gross'un Kliniği* (15.54) **1878** Muybridge, *Dörtnala Giden At* (15.58)	**1787** Mozart, *Don Giovanni* **1789** Bastille'in düşüşü; İnsan Hakları Beyannamesi **1791** Paine, İnsan Hakları **1792** Wollstonecraft, *Kadın Hakları*. İlk buharlı dokuma tezgâhı (İngiltere) **1793** XVI. Louis'nin infaz edilmesi **1799** Bonaparte Birinci Konsül

Bu siyasi olaylar, felsefede yaşanan aynı ölçüde devrimci değişimlerle aynı zamana rastladı. Bilim artık dünyayı daha az değil daha fazla gizemli hale getirmekteydi. Isaac Newton'un yaratılışa dair mekanik kavramı –"ilahi bir saatçinin" harekete geçirdiği düzenli bir sistem– yerini dinamik ve organik bir kavrama bıraktı. Doğa türlerinin Linnaeus (Carl von Linn, 1707-78) ve diğerleri tarafından sınıflandırılması, nihai biçimleriyle yaratılmadıkları, uzun bir evrimsel sürecin ürünleri olduklarının farkına varılmasına yol açtı. Evrim hakkında Fransa'da Jean Baptiste Lamarck (1744-1829) ve İngiltere'de Charles Darwin'in büyükbabası (bkz. s. 665) Erasmus Darwin (1731-1802) tarafından spekülatif kuramlar ileri sürüldü. Aynı tarihlerde, odağını ampirik araştırmaya uygun sorunlar, tartışmasız aksiyomlarla rasyonel tümevarımlardan ayırıp; genel kavram ve kategorilerin analizine çeviren Immanuel Kant (1724-1804) felsefeye yeni bir yön verdi. Kant, felsefeyi doğa bilimlerinin bir dalı yapmak isteyen cansiperane çabaya bir son verip, rasyonalizm ve ampirisizm gelenekleriyle bağını tamamen kopardı. Kant'ın farklı beyan türleri arasında ihtiyaç duyulan kanıta ve kavramlar arasında varsayılan bağlantılara göre yaptığı ayrımlar; dini inançların, etiğin ve ayrıca Batı düşüncesinde ilk defa periferiden felsefi sistemlerin merkezine geçen estetiğin tartışılmasına yeni bir temel sağladı. Goethe, Winckelmann (bkz. s. 628) hakkında 1799'da yazdığı bir denemesinde eğitimli hiçbir insanın bir hesaplaşmaya girmeden Kant tarafından başlatılan felsefi akımı reddemeyeceğini ve karşı çıkamayacağını ifade etmiştir. Bu da dönemin en büyük yaratıcı yazarı tarafından en büyük düşünürünün hakkının teslim edilmesidir. Bununla birlikte bu akım, Goethe'nin ortaya çıktığını görerek esef duyduğu Romantik felsefenin oluşmasına yol açmıştır.

Fransız Devrimi daha önceki devrimlerin aksine evrensel iddialara sahipti: Orduları dünyaya devrimi götürmek için işe girişmiş, fikirleri Avrupa'dan Güney Amerika'ya, Batı Asya ve Hindistan'a kadar yayılmıştır. Daimi bir siyasi ve toplumsal devinim dönemini başlatmış, Fransa'da iktidarın aristokrasiden burjuvaziye aktarılmasını gerçekleştirmiştir. Müteakip Fransız hükümetleri –Direktuvar (1794-9), Napoleon'un birinci konsül olarak 1799'dan ve imparator olarak 1804'ten itibaren idaresi, restore edilen Bourbon monarşisi (1815-30), Louis Philippe (1830-48)'in anayasal monarşisi, İkinci Cumhuriyet (1848-51) ve III. Napoleon'un İkinci İmparatorluğu (1851-70) ve ardından gelen Üçüncü Cumhuriyet– görünüşteki siyasi renkleri ve iktidara gelmelerini sağlayan karışıklıklar ne olursa olsun, varlıklarını sürdürmek için Jakoben cumhuriyetçiliği ile *ancien régime*'in ayrıcalıkları ve sınırlamalarına geri dönüş tehlikesinden burjuva toplumunu koruma kudretine dayanmışlardır.

Paris'le aynı tarihlerde 1830 ve 1848'de birçok farklı yerde patlak veren ve yönetime katılmak isteyen orta sınıf üyelerince sevk ve idare edilen devrimler gerçekleşmesine rağmen 1815'den sonra Fransa hariç devrim karşıtı güçler zafer kazanmıştır. Yabancıların idaresi altındaki ülkelerde (Belçika'da 1830'a ve İtalya'nın kuzeyinde 1866'ya kadar) milliyetçi ideallerin ateşlediği devrimci hareketler de olmuştur. Devamlılık (monarşi, toprak aristokrasisi ve kilise) ile değişimi isteyen güçler arasında her yerde çatışma yaşanmaktaydı. Nüfusun hızla artması, sanayi üretiminin yayılması ve girişimcilerin zenginleşmesi, kırsal alandan şehirlere göç edilmesi ve bunun sonucunda şehirlerde proleter sınıfın belirmesi; statik düzen ve değişmeyen değerler anlayışına dayalı eski hükümet sistemlerinin düzeltemeyeceği yeni sosyal yapıların gelişmesine ön ayak olmaktaydı.

Sanayi devrimi İngiltere'de 1780'lerde kitlesel tüketim için makineleşmiş fabrikalarda kitlesel üretim yapılmasıyla başladı. Bu ülkede sanayi, meslek cemiyetlerinin sınırlamalarıyla kısıtlanmıyor; ticaret, kıtada varlığını sürdüren yerel gümrük bariyerleri tarafından engellenmiyordu. Özellikle hâlâ büyüyen sömürge imparatorluğunda denizaşırı pazarlardan istifade edilmesi de iktisadi genişlemeyi mümkün kılmaktaydı (Hindistan'ın ilhak edilmesi Amerika Birleşik Devletleri'nin kaybını yeterince telafi etmekteydi). Parlamento reformları sanayinin zenginleştirdiği sınıfları sakinleştirmekteydi. Ancak alt sosyal sınıftaki insanların çektiği eziyet ürkütücüydü. Fransız siyaset analizcisi Alexis de Tocqueville, Manchester hakkında 1835'te "Bu pislik borusundan insan sanayisinin en büyük akıntısı akarak tüm dünyayı gübrelemektedir" demiştir. "Bu berbat kanalizasyondan saf altın akmaktadır. Burada insanlık en eksiksiz gelişimini ve en kabasını elde etmekte, burada uygarlık mucizeler yaratırken uygar insan neredeyse bir vahşiye dönüşmektedir."

Yaklaşık on yıl sonra Manchester'daki koşullar, Karl Marx'ı (1818-83) sanayi üretimi sisteminin tarihi değişim sorununun anahtarını sağladığı hususunda ikna etmişti. Arkadaşı Friedrich Engels'in (1820-95) yardımıyla –bir Alman pamuk şirketinin Manchester temsilcisiydi– "tüm mevcut sosyal şartların zorla yıkılması" çağrısında bulunan *Komünist Manifesto*'yu (Londra, 1848) yazdı. Hemen etki göstermemesine rağmen bu kitapçık yirmi yıl içinde kutsal bir metin statüsünü kazandı ve insan ırkının yarısı tarafından bu niteliğiyle kabul gördü. Kitapçık, ana ilgi konusunun insan hakları veya hükümet sistemleri değil de kuramsal kesinlikler olması açısından daha önceki siyasi bildirilerden farklılık göstermektedir. Marx'ın inancına göre tarihin diyalektik süreci kaçınılmaz şekilde proletaryayı zafere götürecekti.

Sanatçılar diğer herkes gibi on dokuzuncu yüzyıl başlarının siyasi ve sosyal çatışmalarından etkilendi. Ve bu kargaşalıklar da ilericiler ve devrim karşıtları arasındaki çatışmalar olarak yorumlara bağlandığı için bu dönem boyunca sanat tarihinin üzerine de benzeri bir yapı yüklendi. Ancak kurulan bu paralellik çok kesin değildir. Sanatsal yenilik getiren ressamlar, heykeltıraşlar ve mimarlar her zaman ilerici siyasi görüşlere sahip değildi. Siyasete en çok karışan sanatçılar dahi genellikle siyasi özgürlükten çok "sanatsal özgürlük" ile ilgiliydi. Büyük ölçüde kendileri veya büyük kısmının dâhil olduğu ve Marks'ın tahkirlerini yönelttiği "burjuvazi" için çalışmaktaydılar. Bu kitle de ortamdan uzak durmaya dayalı bir sanatı, uzakta kalan zamanların, uzak diyarların, mutlu bir ülkenin, doğanın güzelliklerinin çağrıştırılmasını talep etmekteydi.

ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

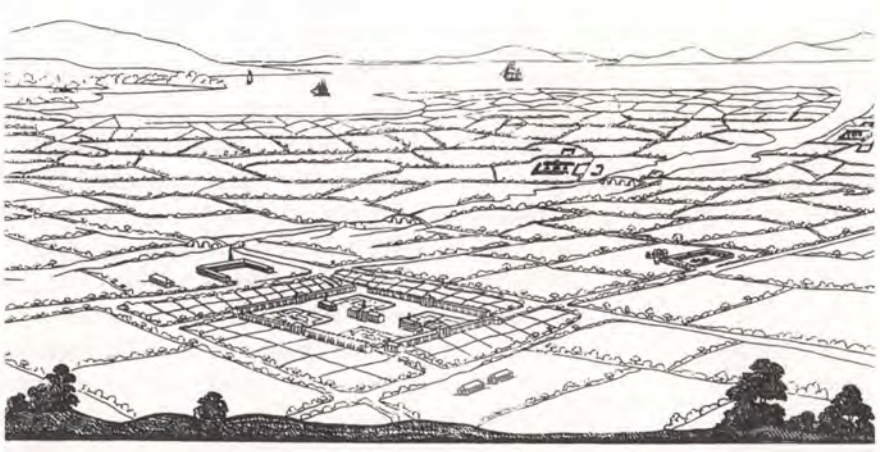
Fabrikalar ve Halk Bahçeleri

OWEN, NASH VE OLMSTED

On dokuzuncu yüzyıl başlarında özellikle Britanya'da işçiler, sanayi devriminin sayısını arttırdığı fabrikaların çevresinde, çok kirli ortamlarda yaşamaktaydı. Bu duruma bir alternatif sunma yönündeki mütevazı ilk çaba dikkat çekiciydi. Robert Owen (1771–1858) 1800'de Güney İskoçya'nın güzel Clyde Vadisindeki New Lanark'ta bulunan bir pamuk dokuma fabrikasının yarı sahibi oldu ve işçilerine uzak fabrikalarda alışılmış olduğu üzere kışla benzeri bir yatakhane değil de bir okul, revir, toplum merkezi ve kooperatif dükkânıyla birlikte kapsamlı bir yerleşim yeri inşa ederek çağdaşlarını şaşkınlığa uğrattı. Ayrıca ücretleri düzenli ödemekte, hastalar ve yaşlılar için güvence sağlamakta, çalışma gününü 10 saatle ve bir yarım günle sınırlamakta, ayrıca on yaşının altında kimseyi çalıştırmamaktaydı. Günümüzde mütevazı görünmekle beraber, zamanın uygulamalarından bu şekilde ayrılması New Lanark'a uluslararası şöhret kazandırdı. Fabrika idaresi konusunda bir model oluşturarak, – Owen'ın ilk defa *Yeni Toplum Görüşü*'nde (Londra, 1813) açıkladığı ütopik sosyalist görüşleri hakkındaki yorumları bilinmeyen – Rus çarı dâhil birçok ziyaretçiyi çekti.

Owen Üreten ve Çalışan Fakirlere Yardım Derneği Komitesine *Yazdığı Rapor*'unda (Londra, 1817) daha da ileri giderek taşrada 800 ile 1200 kişilik üretim ve tarımla uğraşan kendini idame ettirebilecek "kooperatif köyleri" kurulmasını önerdi **(15.1)**. Bu projeyi Britanya'da gerçekleştirme imkânı bulamayarak ABD'nin geniş açık alanlarına yöneldi ve 1825'te İndiana'daki küçük bir Alman Protestan yerleşimini satın aldı. Buraya Yeni Uyum adını verip en son model inşaat, havalandırma ve aydınlatma tekniklerini kullanarak binalarına ayrıntılı bir model hazırlaması için bir mimar tuttu. Ancak arazide hiçbir çalışma yapılamadı. Owen servetinin beşte dördünü yitirdi; İngiltere'ye döndü ve yaşamının geri kalanını sendikacılık, kooperatifçilik hareketini ve maneviyatçılığı teşvik etmekle geçirdi. Aynı dönemde, Fransız sosyal kuramcısı Charles Fourier (1772–1837) kendisine ait *phalanstère* projesini geliştirmekteydi. Proje çerçevesinde yaklaşık 1600 kişinin ortak maliki olacağı büyük bir bina yapılacak, binada ortak yemek salonu, kütüphane, atölyeler ve iç sokaklara açılacak özel daireler bulunacak, dış cephe ise Versailles Sarayını hatırlatacaktı. Daha küçük ölçekli ve binaları daha basit komünler, Fransa ve ABD'de inşa edilmiştir. Ancak Owen ve Fourier'nin ütopik projeleri sosyalist düşüncelerden sıyrıldıklarında daha büyük etki yaratmışlardır. Çalışanlarının fiziki ve moral refahının makinelerin yağlanması ve bakımından daha az önemli olmadığını kabul eden babacan fabrika sahipleri 1830'lardan itibaren "şirket kasabaları" inşa ettiler. Bu kasabaların her birinin sahibinin inancına bağlı olarak bir kilisesi veya şapeli, okulu, kütüphanesi, tek bir mağazası ve sessizce dinlenmek için halk bahçesi bulunmakta ancak alkol satılabilecek barlara izin verilmemekteydi. Dolayısıyla birçok işçinin yakınlarındaki kaba ve bakımsız kasabaları tercih etmeleri şaşırtıcı değildi.

15.1 Robert Owen, *Üreten Fakirlere Yardım Komitesine Yazdığı Raporundan* "Kooperatif Köyleri" için tasarım, Londra, 1817.



Bu tür ütopik projeler ve "şirket kasabaları" esasen sanayi şehirlerinin durmadan büyümesinin yarattığı problemleri geçiştirmekteydi. On yedinci yüzyılda bile yeşilliğin kirli havanın arıtılmasına yardım edebileceği anlaşılmıştı. Bu sebeple ağaç ve çalılık ekilmiş kare meydanlar, Londra'da arazi planlamasının çok bilinen bir özelliği haline geldi ve ayrıca Philadelphia ile Amerika'daki diğer koloni şehirlerinin planlanmasında dikkate alındı. Londra ayrıca "şehrin ciğerleri" denilen geniş kraliyet parklarından da yararlanmaktaydı ve Avrupa başkentlerinin çoğunun da halka açık kraliyet parkları vardı. Bununla beraber spesifik olarak halk için amaçlanmış ilk park olan, arazisi Bavyera elektörü (hükümdarı) tarafından şehre bağışlanmış arazi üzerine kurulu Münih'teki *Englischer Garten Parkının* açılması 1789 yılını buldu. İsminin işaret ettiği gibi, park daha önce sadece büyük malikâne sahiplerinin yararlandığı zevklerden halkın da faydalanması için bir İngiliz kır bahçesi (bkz. s. 623-24) şeklinde tanzim edilmiştir.

Çeşitli yerlere serpiştirilmiş gölleri, tatlı eğimlere sahip bayırları ve ağaç kümeleri arasından dolaşan yürüyüş yollarıyla bu tür parklar İngiltere'de

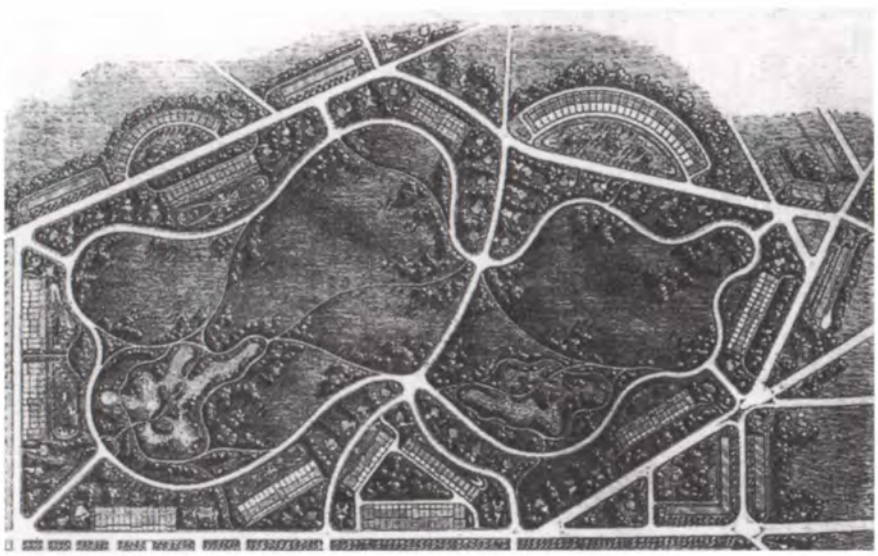


15.2 John Nash, Regent's Park, Londra, 1811–30. Doğu tarafından havadan görünüş.

orta sınıfların yaşadığı yeni yerleşim alanlarında ve banliyölerde de benimsenecekti. Bunların ilklerinden olan Londra'daki Regent's Park, mimar ve şehir planlamacısı John Nash (1752–1835) tarafından 1812'de tasarlanmıştır. Parkı sıra evler çevrelemekte, her blok büyük bir saray görüntüsü veren dış cephelerle gizlenmekte, pencereleri üst sınıf taşra evlerine benzer manzaralara bakacak şekilde yerleştirilmiş bulunmaktadır **(15.2)**.

Ancak bir kır parkının göze hoş görünmekten daha fazla bir role sahip olduğu, doğanın maneviyatı canlandırıcı etkisine yardım edeceği de düşünülmekteydi. ABD'de halkın kullanımı için amaçlanan ilk park, 1831'de evvelce mezarlık olarak tasarlanmış Boston dışındaki Mount Auburn'du. Fakirlik ve siyasi sorunların sanayi merkezlerinde karmaşalara yol açtığı Almanya ve İngiltere'de işçi sınıfı için parklar kurulmasına 1840'larda başlandı. Son derece sağlığa zararlı şartlara sahip Manchester'da üç adet park tanzim edildi. Liverpool yakınlarındaki küçük tersane kasabası Birkenhead'te kurulan bir diğerini 1850'de ziyaret eden Amerikalı Frederick Law Olmsted (1822–1903) "tüm sınıflar tarafından ortaklaşa istifade edildiğini" yazmıştır. "Demokratik Amerika'da ise bu halk bahçeleriyle karşılaştırılabilecek hiçbir şey yoktur." **(15.3)**. Olmsted o tarihte gazeteciydi, ancak 1858'de mimar Calvert Vaux (1824–95) ile birlikte New York'ta Manhattan'ın dikdörtgen cadde ızgarasının kuzey ucunda bulunan Central Park'ı 341 hektarlık arazide tanzim etme işini aldı. Birkenhead'in 24 hektarlık arazisinden çok daha büyük olan bu arazi, yenilikçi bir anlayışla araba yollarını köprü ve tünellerle yürüyüş yollarından ayırarak koruluklar, göller, tepeler ve düzlüklerle beraber çok daha çeşitli bir manzaranın oluşturulmasını sağladı (15.5). Olmsted'in yazdığı gibi amaç "doğrudan iyileştirici bir yolla insanlara gündelik şehir hayatının zararlı etkilerine direnme ve yitirdiklerini geri alma imkânı" vermekti. Bu amaca ne kadar ulaşılmış olursa olsun, daha sonraki değişiklikler ve müdahalelere rağmen park önemli sanatsal kazanımlarından birisi olarak varlığını sürdürmüştür. Alt sınıfların yerleşim bölgelerinin şartlarını iyileştirmeyi amaçlayan projelerin çoğu kâğıt üzerinde kalırken, Amerika ve Avrupa'da birçok halk parkı kurulmuştur.

15.3 Joseph Paxton, *Birkenhead Parkı*, Liverpool, 1843–44.





15.4 Karl Friedrich Schinkel, *Sendika Caddesi, Ancoats, Manchester, İngiltere, Cephesi kanala bakan Mcconnel ve Murray Fabrikaları ile birlikte*, 1826. Kalem ve mürekkep.

Aynı şekilde, genişleyen orta sınıflar tarafından istihdam edilen şehir planlamacıları ve mimarlar klasik dönem veya Ortaçağı andıran dış cephelerle ve buna uygun iç mekânlarla büyüklük yanılsaması veren binalar üretmekteydi. Sadece sanayiciler tarafından İngiltere'de inşa ettirilen, Blake'in "karanlık Şeytan fabrikaları" dediği muazzam, çok katlı fabrikalar tümüyle kullanıma yönelikti ve estetik zevklere pek kulak asmamaktaydı. Yangın tehlikesini azaltmak için geliştirilen demirle inşaat teknikleri, Manchester'da bir grup binanın eskizini çıkartmış olan (**15.4**) büyük Prusyalı mimar Karl Friedrich Schinkel (bkz. s. 662) dâhil ziyaretçileri etkilemekteydi. Yazdığına göre "bazıları Berlin'deki kraliyet sarayı kadar büyük, çevrelerindeki buhar makinelerinin binlerce obeliski dumanlar çıkaran" 400 yeni pamuk dokuma fabrikası burada savaş sonrası ekonomik patlama döneminde inşa edilmişti ve "bu fabrikalar yüzlerce yıldan beri kullanılıyormuş gibi her yer dumanla kararmıştı." Diğer taraftan üretim fazlası ticarette gerilemeye yol açtığı, sokaklarda binlerce işsizin toplandığı görülmekteydi. Schinkel "Bu korkutucu vaziyetten nasıl bir netice çıkacağından kuşku" duymaktaydı. Başarılı fabrika sahiplerinin yakınlardaki latif vadilerde ve parklarda taşra evleri varken, işçilerin barınma ihtiyacının ucuz, "sırt sırta" tuğla ev dizileri inşa eden spekülatörlerin eline bırakıldığını, sanayi şehirlerinin dışına taşan bu mahallelerin kısa zamanda varoşlara dönüştüğünü belirtmiştir.

Romancı Charles Dickens (1812-70) tarafından daha önce dehşetle tasvir edilmiş "İngiltere'de İşçi Sınıfının Durumu" (Engels'in 1844'te yayımlanan ilk kitabının ismi) devrimden ve siyasi devrimcilerden korkan birçok kişinin aklını meşgul eden sorunları gündeme getirmekteydi. Proletaryanın yaşam şartları acaba nasıl düzeltilebilirdi? Açık arazide temiz havalı yeni sanayi yerleşimleri inşa ederek mi? Yoksa şehirlerin kirli havasını temizleyecek ve şehrin dokusuna açık havada dinlenme imkânı verecek parklar halinde kırsal alanlar ekleyerek mi? Bu ikinci öneri geniş ölçüde benimsenecek ve Batı ülkelerinde on dokuzuncu yüzyıl şehir planlamasının belirgin bir özelliği haline gelecekti. New York'ta 1863 yılında tanzimine başlanan Central Park bu çalışmaların en kapsamlı örneğini teşkil etmişti (**15.5**). Önerilen tüm çareler Wordsworth'ten Avrupa ve Amerika'ya uzanan coğrafyada yaşayan birçok Romantik şair ve sanatçı ile manzara ressamına ilham vermiş, doğanın bedeni tedavi etme ve morali düzeltme gücüne duyulan inanca dayanmaktaydı.

ROMANTİZM

Romantizm yüzyıl başındaki duruma veya daimi olarak değişen bir duruma verilen sonsuz sayıda bireysel karşılıktır. Tek bir Romantik tavır olmadığı gibi Romantik fikirlerin çeşitliliği tek bir formül altında da toplanamaz. "Romantik" kelimesi dönemin yazarlarının belirttiği gibi, bir türlü tanımlanamayan bir kavrama başka bir kelime bulunamadığı için benimsenmiştir. "Romans" terimi aslında Ortaçağda Fransız dilinde söylenen şarkıları Latin şarkılarından ayırmak için kullanılmıştı; kelimenin bu anlamının bazı izleri varlığını hâlâ sürdürmektedir. Öte yandan, on sekizinci yüzyılda Ortaçağ edebiyatının ve sanatının yeniden kıymet görmesi, – Klasik antikite dâhil– bütün ülkelerin ve zamanların sanatlarının baştanbaşa yeniden değerlendirilmesi sürecinin sadece bir parçasıydı. Çünkü Romantikler sanat, edebiyat ve müzik eserlerini önceden belirlenmiş kurallara göre değil, bireyin duyarlılığına göre yargılamışlardır. Bu yolda kendi içsel ışıkları dışında bir rehberliği kabul etmeye de karşıydılar.

Neoklasik sanatçılar evrensel geçerliliğe sahip ve ebedi gerçeklerin ifadesi için şahsilikten uzak berrak bir üslubu aramışlardır. Romantikler kendi duygularını, inançlarını ve korkularını çeşitlilikler silsilesi içinde tüm biçimlerde ifade etmeyi istemişlerdir. John Constable (bkz. s. 653) resmin kendisi bakımından "duygunun başka bir kelimesi" olduğunu söylerken, Caspar David Friedrich (bkz. s. 651) ise sanatçının tek kanununun kendi duyguları olduğunu belirtmiştir. Döneminde görsel sanatlar hakkında en büyük ve sezgileri en güçlü kişilerden sayılan büyük şair Charles

15.5 Karşıda Frederick Law Olmsted ve Calvert Vaux, Central Park, New York, 1858'de planlandı, 1863'de başlandı.



Baudelaire (1821-67) bir açıklamasında "Romantizm tam olarak konunun seçimiyle veya kesin gerçeklik gibi ölçütlerle değil, duygu yoluyla bir yere yerleştirilebilir" demiştir.

Bütün bunlar, örneğin eskize –sanat formunun önceden tasarlanan asgari hali– ve mümkün olan en doğru yöntemle sanatçının "dokunuşu"nun bireyselliğini açığa vuran malzemeleri serbestçe kullanmaya verilen yeni önemi de belirgin kılar. Öte yandan aynı ölçüde mahrem hatta kendine has bir dünya görüşü de titizce detaylandırılmış, şahsilikten uzak desenlerde ve sanatçının doğal biçimin seçkinliğine aşırı duyarlı tepkisini ifade eden ince işlenmiş resimlerde, örneğin Alman "Nazarene" sanatçıları tarafından aktarılabilmiştir. Bu tür karmaşıklıklar ve belirgin çelişkiler içinde Romantizmin esası tanımlamalardan uzak durur.

Romantik tutumlar tek bir üslubun gelişmesinin önüne geçmiştir. Romantizm ne basitçe eski üsluplara karşı bir tepkiydi ne de onlardan gelişmişti. Daha ziyade Neoklasizmin dingin merkezinden bir dizi bireysel üslupla yayılmıştı. Neoklasizmin ve Romantizmin ilişkisi bu sebeple Barok ile Rokoko veya Gotik ile Rönesans arasındaki ilişkiden çok farklıdır. Neoklasizm reddedilmemiş ancak parçalara ayrılmıştır. Neoklasik kuramda saklı fikirler (özellikle Winckelmann'ın yazılarındaki fikirleri, bkz. s. 628 ve 630) bağımsızca geliştirilmiştir. Jacques Louis David'in eski bir öğrencisinin belirttiği gibi, Fransız resmindeki yeni akım bir devrimdi ancak isyan değildi. Robespierre'in düşüşünden ve kendisinin de hapsedilmesinden sonra bizzat David, Jakoben tablolarının haşinliğini yumuşatmış ve zamanın büyük bireysel dehası Napoleon'un resimlerini yaparak sanatına devam etmiştir.

David'in Mirasçıları

Devrimin başlangıcında David'in öğrencileri arasında birkaç genç kadın da vardı. Madam Benoist (1768-1826) olarak evlilik soyadıyla daha çok tanınan Marie Guillemine Leroulx de la Ville bunların arasında dikkat çekmekteydi. Siyahi bir kadına ait çarpıcı portresi 1800'de Salon'da gösterildiğinde eleştirmenlerden biri "desenlerinin saflığından David'in öğrencisi olduğunu anlamak kolay" demişti (**15.6**). Büyük görsel duyarlılık taşıyan bu seçkin resimde, modelinin yumuşak siyah tenini, yeni yıkanmış ve ütülenmiş beyaz kıyafeti ve başlığıyla belirginleştiren Marie Benoist, on sekizinci yüzyılın Avrupalı olmayan insanlarını egzotik güzellikte "tipler" olarak temsil etme geleneğinden radikal şekilde ayrılmaktaydı. Resmin, sanatçının teknik kabiliyetini göstermek için yapılan canlı bir model çalışması yani 'étude' değil de bir bireyin portresi olduğu ve çok güzel işlendiği barizdir. Diğer taraftan dönemin beyaz kadınlarının portrelerinden farklılıklar da içerir. Beyaz kadınlar bazen cesur *décolleté* (göğüs çizgisi çok alçak tutulmuş) kıyafetlerle gösterilebilmekle beraber, tablolarda göğüsleri nadiren bu kadar açık gösterilirdi. Dolayısıyla bu resim bir kadının elinden çıkmış ve sipariş üzerine yapılmamış olmasına rağmen sanki erkeklerin gözünü okşaması amaçlanmıştır. O dönemlerde kadın çıplaklığı ya tanrısallıkla (Venüs heykellerindeki



15.6 Marie Guillemine Benoist, *Siyahi Bir Kadının Portresi*, 1800. Tuval üzerine yağlıboya, 81 × 65 cm. Louvre, Paris.

gibi) veya kişileştirmeyle (örneğin Kaufmann'ın *Renk*'teki otoportresi, 14.24 veya Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özgürlük* tablosu, 15.17) ilişkilendirilir ya da insanların doğadaki hallerine ilişkin bilimsel etnografik illüstrasyonlarda yer alırdı. Marie Benoist'in resmi bu kategorilerden hiçbirine girmemektedir; bununla birlikte siyahi kadının çıplak göğüslerinin belki muğlak bir mânâsı da vardır. Hemen hemen kesinlikle sanatçının kendi inisiyatifi sonucu yapıldığı ve Fransız devletince Louvre için satın alındığı 1818'e kadar elinde kaldığı için resimde şahsi bir bağlılık unsuru görmek cazip gelmektedir. Acaba Marie Benoist sadece sıcak insani duygularla resimlediği bu siyahi kadınla değil de köleliğin kaldırılması ve kadınların özgürleştirilmesiyle kamuoyunun ilgisini çeken genel özgürlük konusuyla mı ilgilenmekteydi? Fransız topraklarında köleliği kaldıran 1794 kararnamesinden sonra yayınlanan sayısız gravürde özgürlük şapkası giymiş ve genellikle çıplak göğüslü siyahi erkek ve kadınlar vardı. Marie Benoist belki de bundan etkilenerek, bu ilerici eylemi, gelecekte bir umut ışığı olarak kalsa da; o dönemde çok tartışılan kadınların özgürlüğü meselesiyle bağlantılandırılmıştı. Kendisi önüne çıkartılan kısıtlama-

lara, örneğin canlı modelden çalışmak bir tarafa, resmi sanat okullarına bile kabul edilmemesine rağmen on sekizinci yüzyıl Fransa'sında ön plana çıkmaya başlamış kadın sanatçılardan biriydi. Bu kısıtlamalar on dokuzuncu yüzyıl boyunca sürdürülmüş ve her ne kadar profesyonel kadın ressamların sayısında önemli artış görülse de kadınlar Romantik görsel sanatlara edebiyattan çok daha az katkıda bulunmuşlardır.

Canlı model derslerinden dışlanmaları kadınların hâlâ en yüksek sanat biçimi olarak görülen figürlü konuları resmetmelerini engellemekteydi. (Marie Benoist'in *İffet ve Günah* gibi ilk eserleri ahlaki konulardı –günahı alışıldığı gibi bir kadın değil, yakışıklı genç bir erkek kişileştirmekteydi. Fakat Restorasyon döneminde kral taraftarı eşinin kabinede kralın bakanlarından biri olması ve ressamlık mesleğinde çalışmasının uygun düşmeyeceği düşünüldüğünden kariyeri yarı yolda kesildi. O da resmi bıraktı.)

David'in en beğendiği ve en başarılı öğrencisi, ustasının cumhuriyet ideallerini canlandırdığı şevkle imparatorluğun emellerini yansıtan Antoine-Jean Gros (1771-1835)'tu. Birbiri ardından muazzam tuvallerde Napoleon'un görkemini ve rejiminin çıkarlarını yüceltmiştir. Çalışmalarına 1799 Mısır seferi sırasındaki bir sahneyle başlamıştır –General Bonaparte'ın Yafa'da salgın hastalığa yakalanmış askerlerini ziyareti (**15.7**). Soylu üslupta bir deneme olan bu eserde (tarihi ânı yeniden kurgulamak yerine) vakanın gerçeğe yakın anlatımını konunun önemini vurgulamak için alegoriyle birleştirmiştir. Vebanın farklı semptomları ve etkileri resimde gösterilmekte –hıyarcıklı yaralar, aşırı zayıflama, ateşli susama ve kusma– ve Bonaparte'ın yaverlerinden biri kokudan korunmak için burnuna mendil tutmaktadır. Ancak hiçbir şeyin etkileyemediği general, hasta adama İsa değilse bile tanrının tayin ettiği tedavici bir kral edasıyla sanki ölümsüzmüş gibi dokunmaktadır.

Napoleon Yafa'daki Veba Hastanesinde tablosunun dikkatle düşünülmüş düzeni, onu on sekizinci yüzyıl sonlarında Kraliyet için resmedilmiş ahlakı geliştirici tablolarla bağlantılı kılmaktadır. Ancak izleyicinin örnek almaya değil, kutsallığına hürmet etmeye çağrıldığı bu şahsı yüceleştiren eserde aydınlanma döneminin eğiticiliğinin yerini propaganda almaktadır. Neoklasik sadelik, berraklık, çizginin ve rengin arılığı; yerini zenginlik, karmaşıklık ve boyanın hüner göstermek için kullanımına bırakmıştır. Gros, David kadar Rubens'ten de çok şey öğrenmişti. Ancak Bonaparte ve maiyetinin resmedilişindeki kesinlik ile daha kabaca resmedilmiş figürler arasında bir ikilik mevcuttur. Bunun amacının dikkati merkezdeki gruba yoğunlaştır-

15.7 Antoine-Jean Gros, *Napoleon Yafa'daki Veba Hastanesinde*, 1804. Tuval üzerine yağlıboya, 5.32 × 7.20 m. Louvre, Paris.



mak olduğu aşikârsa da, bir süre sonra –Gros tarafından başlatılan daha serbest boyama tekniği yayıldıkça resimleme bakımından ve ilgi Napoleon Bonaparte'ın şahsından (genellikle Moskova'dan ricat ederken yansıtılan) askerlerinin kahramanca göğüs gerdikleri eziyetlere doğru kaydıkça hissiyat bakımından– tam da aksi bir etkiye sahip olacaktı.

Goya

David'in eserlerindeki gerçekçi unsuru, idealist veya Klasik unsurlar pahasına vurgulayan Gros, yeni bir tür modern tarih resmi yaratmış; kısmen önemli kompozisyonların baskılarının yayılmasıyla kuşağının en etkili ressamı haline gelmiştir. Çok daha büyük bir sanatçı olan Francisco de Goya (1746-1828) *İki Mayıs 1808* (Prado, Madrid) ile *Üç Mayıs 1808* (**15.8**) isimli iki resmini muhtemelen Gros'ya cevap olarak tasarlamıştı. Hem kompozisyon hem de konu bakımından Üç Mayıs 1808, bir miktar mânâsız kalan Gros'nun *Madrid'in Teslimi* (Versailles) tablosuna doğrudan bir karşılık ve belki de David'in *Horasların Yemini*'ndeki sessiz kahramanlığına inancını yitirmiş bir yorumdur (14.30). Goya'nın Fransız askerlerinin duruşu Horasları hatırlatmakta, ancak onlar Fransız işgal ordusuna karşı bir önceki gün Madrid'de gerçekleşen isyanda toplanan savunmasız bir sivil grubunu kurşuna dizmektedir. Vurgu, kurbanlara ve özellikle çehresiz idam mangası önünde kollarını açarak duran beyaz gömlekli şahsa yönelmekte, izleyenler de kurbana yakınlık duymaktadır.

Jacques Louis David'in hemen hemen çağdaşı olan Goya, 1780'lerde İspanya'nın en önde gelen ressamı olarak adını duyurmuştu. Dini tablo ve portrelerde uzmanlaşmakta, saraydan hayli iş almaktaydı. Ayrıca Aydınlanma'dan memnuniyet duyan birkaç İspanyolu iyi tanımakta, adaletsizlik, dini fanatiklik, boş inançlar ve zalimliğe karşı nefretini paylaşmaktaydı. İlk büyük gravür serisi olan, kraliyet ressamlığına atandığı 1799'da yayımladığı *Los Caprichos*'u (Kapriçyolar) bu anlayışla yapmıştır (**15.9**). Bu eğitici gravürlerin ahlakı iyileştirici mesajını yazıları ortaya koymaktadır; ancak hayvani itkilere ve iştahlara sahip bu rezilce, insana pek benzemeyen yaratıkların yaşadığı çığırından çıkmış dünyanın tedirgin edici manzaraları, Goya'nın o dönemde bile insanın iyileştirilebilmesi imkânına ve aklın gücüne duyduğu iyimser inançtan ne kadar uzaklaşmaya başlamış olduğunu göstermektedir. Fransız birliklerinin İspanya'da Napoleon yönetimine karşı

15.8 Francisco de Goya, *Üç Mayıs 1808*, 1814. Tuval üzerine yağlıboya, 2.6 × 3.45m. Prado, Madrid.





15.9 Francisco de Goya, *Üfleyiciler (Soplones)*, Los Caprichos'tan No. 48, 1799. Aside yedirme ve leke baskı, 21.5 × 15 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.



15.10 Francisco de Goya, *Daha Kötüsü (esto es peor)*, Los Desastres de la Guerra'dan no. 37 (32), 1812–15. Aside yedirme baskı, 15.7 × 10.7 cm.

halk isyanını bastırma çabası içinde giriştiği mezalimlerin etkisiyle yaptığı daha da ürkütücü *Los Desastres de la Guerra* (Savaşın Felaketleri) baskılarında kuşku, yerini inançsızlık ve ümitsizliğe bırakmıştır –"guerrilla" sözcüğü de modern anlamını bu çatışmada almıştır (**15.10**). Baskılar, kurbanları ve muzafferleri bedensel ve zihnî tüm asalet izlerinden sıyıran ahlaki bir protestonun çok ötesine geçen, sırf aklın güçsüzlüğünü değil, insanın beynindeki akıl dışılığı ve çılgınlığı açığa vuran insanın zalimliğinin tasviridir.

Daha sonraları, 1820-3 yıllarında, Madrid dışındaki evinin iç duvarlarını Kara Tablolar denen resimlerle kaplamıştır (**15.11**). Bu resimler rasyonel analizi reddeden ve belki de onu pençesine alan ve tahayyülünden ayrılmayan hayaletleri serbest bırakmasının ve kovmasının aracı olmuştu. Bu kasvetli şahsi eserler Madrid'deki Prado Müzesine 1881'de taşınmalarından önce nadiren görülebilmişlerdi. Goya'nın ölümünden 35 yıl kadar sonra yayımlanan *Los Desastres* de yine bu şekilde saklı kalmıştı.



15.11 SAĞDA, Francisco de Goya, *Çocuklarından Birini Yiyen Saturn*, 1820–3. Tuvale aktarılmış yağlıboya duvar resmi, 146 × 83 cm. Prado, Madrid.

Fakat *Üç Mayıs 1808* halka sergilenmek için tasarlanmıştı. Goya bunu İspanya'da 1814'te Bourbon monarşisinin yeniden tahta geçmesinden hemen sonra, İspanya kurtuluş savaşının başlamasını anmak için resmetmiş ve 1808'de vurulan insanların boşuna ölmediklerini belirtmek istemişti. Ancak laik bir şehitlik olarak resmin daha derin bir mânâsı vardır ve bu dünyanın aşikâr kötülüklerinin diğer tarafta düzeltilmesine dair hiçbir umut ışığı vermezler. Işığın tek kaynağı, Goya dâhil İspanyol entelektüellerinin daha önceleri kurtuluş için ümitlerini bağlamış oldukları belki de Aydınlanma mantığının simgesi olan askerlerin devasa feneridir. Her şey başarısızlığa uğramış görünür ve Aydınlanma kadar geri plandaki kulelerin temsil ettiği Kilise ile dazlak keşiş de lanetlenenler arasındadır.

Kaos içindeki dünyaya sadece sanatçının kendisi ve vizyonu anlam vermeyi sürdürmektedir –Goya'nın vizyonu ise 1814 yılına gelindiğinde eski dönemlerde konunun dehşetini dağıtan veya hafifleten, deyim yerindeyse "tarafsızlaştıran" renk ahengi veya ince fırça işlerini kullanmasına izin veremeyecek kadar kızgınlık ve şiddet içindeydi.

Géricault

Vurgunun kahramanlıktan eziyete, zafer kazanandan mağdura kayması Fransız ressam Théodore Géricault'nun (1791-1824) eserlerinde de belirgindir. 1812 tarihli sergilenen ilk eseri; savaş müziğinden, topların gürlemesinden ve şarapnellerin vızıldamasından heyecan duyan bir süvari subayına dairdi. 1814 tarihli bir sonraki resmi ise savaş alanını terk eden zırhlı bir süvariye aittir (her iki resim de Louvre'dadır). Kendisi sosyal bakımdan yeni bir ressam tipiydi: Sipariş almadan çalışmasına imkân verecek kadar gelir sahibi bir orta sınıf mensubuydu. (Böyle mali bağımsızlık, sanatsal bağımsızlık anlayışının yerleşmesine yardım etmiştir.) 1819 Paris Salonunda şöhret kazanmaya hazırlandığında, kendi seçtiği bir konuyu aldı ve büyük ölçekte bir resim yaptı: *La Méduse* isimli Fransız devlet firkateyninin Atlantik'te 1816'da batışından kurtulanlar (**15.12**). Gemi battığında kaptan ve gemi subaylarının dayanıklı filikaları almaları ve 150 yolcu ile tayfayı bir salın üzerinde bırakmaları sonucu 13 gün süren dehşet verici bir azaptan sonra sadece 15 kişi hayatta kalabilmişti.

Salın üstündeki insanlar gerçek anlamda kahraman değillerdi. Hiçbiri cesurca bir tahammül veya sessizlikle kendilerini kontrol altında tutamamaktadır: İnsanlar kriz anlarında nasıl davranırlarsa öyle davranmış, hayvani bir yaşama tutunma güdüsüyle hayatta kalmayı başarmışlardır. Dayanılmaz acılar çekmiş, ancak bunu iyi veya asil bir sebep uğruna yapmamışlardır; insani veya tanrısal bir kötülüğün değil, ehliyetsizliğin kurbanlarıydılar. Tablo kahramanlık, ümit, üzüntü ve acıya dair ezeli sorunları ilgilendiren

15.12 Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1819. Tuval üzerine yağlıboya, 4.91 × 7.16 m. Louvre, Paris.



geleneksel tutumları sorgulamakta; karşılığında sadece rahatsız edecek denli müphem bir yanıt sunmaktadır. Tablo ilk defa sergilendiğinde basındaki yorumlar *La Méduse* skandalının şiddetli etkisi altındaydı (gemi kaptanı ülkeye iade edilmiş bir kral taraftarı émigré [siyasi mülteci-çn] idi). "Alt tabaka hayat"tan böyle bir konuyu devasa bir ölçeğe yükselten Géricault, sırf *janr*'ların yerleşik hiyerarşisine değil, dolaylı olarak yakın dönemde gerçekleşen Bourbon Restorasyonuna da saldırmaktadır. Tablo sonraki dönemlerde daha temel bir siyasi alegori olarak görülmüştür. Devrim bulutları ülkenin üzerinde yeniden toplanırken tarihçi Jules Michelet 1847'de "Bizzat Fransa, tüm toplumumuz bu salın üstündedir" diye yazmıştır.

Tahrik edici konusuna rağmen *Medusa'nın Salı* sanat çevreleri tarafından takdir edildi. Géricault altın madalyaya layık görüldü ve sonradan genç Delacroix'ya devrettiği büyük bir dini resim siparişi aldı (bkz. s. 648-49).

Piramit şeklindeki kompozisyonu Akademinin onayladığı bir tarzdı. Bireysel figürler Yunan atletlerinin sağlıklı bedenleriyle yansıtılmış ve gerçekçi değildirler –kurtarıldıkları sırada göründükleri gibi sakallı, zayıflamış, vücutları yara ve berelerle kaplı değildir. 1819 Salon sergisinde asıl eleştirilen kişi ise bir odalık ile Ariosto'nun destansı hikâyesinin bir sahnesini konu alan resimlerindeki cesur yeniliklerinden ötürü Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) idi.

Ingres

Ingres'nin 1819 tarihli *Odalık* isimli resmi uzun meslek hayatı boyunca Batı Asya sahneleri arasında resimlediği *Odalık ve Köle* (**15.13**) ve üzerine yaşını –82– gururla yazdığı *Türk Hamamı* (**15.14**) dâhil çıplak resimler silsilesinin ilkidir. Pozlar ve arka plandaki "aksesuarlar" bir resimden diğerine değişir; ancak tümü de son derece rafine çizgiler, genellikle parlak ve gayet etkileyici renklerle ifade edilen erotik bir tenselliği açığa vurur. Esasen bu tabloları zihnimize kazıyan da konunun sıcak şehvet düşkünlüğü ile resmin sakin ve keskin kusursuzluğu, baygın atmosferle dikkatle işlenmiş düzgün yüzeyi arasındaki beklenmedik tezatlardır. *Odalık ve Köle* kompozisyonu İran halısının deseniyle sıkı sıkıya bütünleştirilmiş, nargile şişesinin hortumuyla odalığın kolları, bedeniyle udun eğimi, diğerinin üstüne alınan iki sol ayak olmak üzere bir unsur diğerini yansıtmaktadır. Renkler keskince yan yana dizilmiş ve tuval üzerinde farklı tezatlıklar oluşturan etkilerle tekrarlanmakta, parlak mor bir udun tınılarını akla getirircesine yinelenmektedir. Odalığın sarışın teni, köle kızın ve kara hadımın esmer teniyle, âdeta kemiksiz bedeninin yumuşaklığı, şehvetle kendini bıraktığı ipek ve satenlerin okşayışıyla belirginleşmekte; bacakları ve kalçalarının etrafındaki ince örtü, inci kolyesi ve mücevherli bilezikleri çıplaklığının etkisini artırmaktadır.

Ingres neredeyse kadının yerinin harem olduğuna inanır gibidir. Portrelerindeki dönemin gözde hanımları çoğu



15.13 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Odalık ve Köle*, 1842. Tuval üzerine yağlıboya, 71 × 100 cm. Walters Sanat Galerisi, Baltimore.

zaman, dolgunluklarını vurgularcasına yuvarlak omuzlarını ve kollarını kaplayan altın zincirlere büründürülmüş, bu tür pahalı ve enfes objelerin çepeçevre görülmesi ve okşanması gerektiğini akla getirmek istercesine aynalara karşı poz vermişlerdir. Siyah dantel ve tüller giyinmiş, saçlarına güller takarak şamişi ipek veya menekşe rengi duvar kâğıdının önünde duran Madam Moitessier, gür bir sera çiçeği havası verir (**15.15**). İzleyiciye cinsel bir üstünlük ifadesiyle biraz yukarıdan bakmaktadır. Roma'da yaşamını portre yaparak kazanmak zorunda kaldığı ve şehri ziyaret eden kuzeylilerin desenlerinde ressam olarak çalıştığı ilk yıllarından sonra

15.14 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Türk Hamamı*, 1859-63. Tuval üzerine yağlıboya, çapı 1.08 m. Louvre, Paris.





15.15 Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Madame Moitessier*, 1851. Tuval üzerine yağlıboya, 1.47 × 1 m. Ulusal Sanat Galerisi, Washington (Samuel H. Kress Koleksiyonu, 1946).

Ingres, yalnızca yakınlık duyduğu kişileri resimlemekteydi. Tanrıça Hera'ya benzeyen Madam Moitessier ona kendi deyişiyle "korkunç güzelliği" nedeniyle hitap etmekteydi ve bu nedenle ona acımasız bir tanrıça havası vermiş, antik Afrodit (bkz. s. 142) gibi ellerini neredeyse –fakat tam da o şekilde değil– bir mahcubiyet hareketiyle yerleştirmiştir. Dekorlar sanki fazlalık olarak eklenmiş izlenimi vermekte, ancak kompozisyonda önemli bir rol oynamaktadır. Çelişkili olarak figür bu dekorlardan ötürü zamandan bağımsız bir nitelik kazanmaktadır. Büyük bir romanın karakterinin gerçek hayattaki aslı gibi, poz verenin görüntüsü ve şahsiyeti Ingres'ye karmaşık bir sanat eseri için hareket noktası sağlamıştır.

Madam Moitessier kıvrımlı hatların bir parçası haline gelmektedir. Kompozisyon ilk bakışta görüldüğünden çok daha inceliklidir –saçların ayrımından aşağı doğru inen belirgin düşey eksen, Ingres'nin zarif asimetrileri birbirine karşı kullandığı ana hattı sağlamaktadır. Sandalyenin küçük turkuaz parçasıyla daha da canlılık kazandırılan ağırlıkla siyah, pembe ve menekşe renk şeması da aynı amaca hizmet etmektedir.

Delacroix

David'in 1790'ların sonlarındaki kurallara pek de aldırmayan öğrencilerinden Ingres, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Klasik geleneğin kendi kendini tayin etmiş muhafızı haline gelmişti –Raffaello'nun hayranı, "çizgi"nin savunucusu ve renkçi Eugène Delacroix (1798-1863)'nın büyük muhalifiydi. Bir karikatürist onları biri kalemini diğeri fırçasını uzatmış halde düello yaparken göstermiştir. Devrimden sonra doğan Delacroix, Ingres'den neredeyse bir kuşak gençti. Öğrenci olarak Géricault'nun yanından ayrılmamış, arkadaşlık etmiş ve *Medusa'nın Salı*'nda bir figüre poz vermişti (orta ön cephede yüzüstü yatan genç). Tutkusu Michelangelo ve Rubens geleneğinin izinde soylu üslupta büyük tarih tabloları yapmaktı. Bu amacında da çok başarı kazanmış, sergilediği ilk eseri (şimdi Louvre'da olan *Dante'nin Kayığı*, 1822) Kraliyet tarafından satın alınmıştı. Devlet tarafından her zaman beğenilecek ve Ingres'den her zaman daha fazla resmi sipariş alacaktı. Fakat giderek dinamik enerji ve renk zenginliği sergileyen, büyük sürtme ve vurmalarla uygulanan, zirvesine *Sardanapalus'un Ölümü*'nde erişen şahsi bir üslup geliştirmiştir (**15.16**). Hayranları bile bu büyük tuval karşısında ürpermişlerdir.

Kuşatma altına alındığında tüm maiyetinin katledilmesini emreden ve ardından kendisi de sarayında yakılarak öldürülen Ninova kralının hikâyesini resimleyen *Sardanapalus'un Ölümü,* dönemin en meşhur şairi Byron'dan ilhamını almaktaydı (gerçi doğrudan ondan alınmamıştır). Bu hayranlık uyandırıcı resmin üstünde, boğucu bir şiddet ve cinselliğe izin veren bir hava asılıdır. Renkle nabzı atmakta, altın, inci ve değerli taşlardan yansıyan ışıkla parıldamaktadır. Bir atı öldüren siyahi kölenin diri erkekliği ve acı veya tükenmişlik içindeki kadınların güzel ve tutkulu bedenleri, bu katliam sahnesine bir sefahat görünüşü katmaktadır. Konu antik dönemden ve resmin detayları antik sanattan alınmış olmasına karşın, her şey Neoklasik "asil sadelik ve sakin azamet" idealinden çok uzaktır. Ayrıca Ingres tarafından sade ve hesaplı erotizmle resimlenmiş haremin uyuşuk dünyasından da çok uzağa düşmektedir. *Sardanapalus'un Ölümü* tuval boyunca bir fırından gelen dumanlar gibi esen iri kütleler halinde oluşturulmuştur. Mekânsal ilişkiler müphem, geleneksel perspektif kurallarına uyulmamış, anatomi bilerek çarpıtılmış, renk ilişkileri cüretkâr, ten tonlarının üzerine sabit hatlar ve dikkatle ayrılmış modellemelerle değil, mavi ve gri beneklerle bütünsellik illüzyonu yaratılmıştır. Resim bir tür sanatsal özerkliğin, hayat ve sanatın yaratıcısı ve yok edicisi olarak ressama Romantik inancın manifestosudur.

Tablo Restorasyon idaresinin 1828'deki son Salon sergisinde, sanatta Romantizmin siyasette liberalizm ile eş tutulduğu bir sırada gösterilmiştir. Delacroix'nın bir sonraki önemli eseri *28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük* (**15.17**) Temmuz 1830 devrimini anmak için yapıldı ve Louis-Philippe dönemindeki yeni rejimin ilk Salon sergisinde gösterildi. Barikatlardaki çarpışmaların bu hatırası için –herhalde devrimin en meşhur görsel imgesi



15.16 Eugène Delacroix, *Sardanapalus'un Ölümü*, 1828. Tuval üzerine yağlıboya, 3.92 × 4.96 m. Louvre, Paris.

budur– soylu üslup ile olay anlatımı, alegori ile gerçek hayat birleşimine geri döndü. Temmuz günlerinin başka birçok tasvirinden daha fazla idealize edilmiş, ancak daha da canlı ve –çağdaşlarının takdir ettiği gibi– tedirgin edicidir. Devlet tarafından satın alınmış, uzun süre sergilenmeyecek kadar kışkırtıcı olduğu düşünüldüğü için 1848 devrimi sonrasına kadar ortaya çıkarılmamış, 1861'e kadar da halkın devamlı ziyaretine açılmamıştır. Tabancalarını sallayan bir sokak çocuğu, uzun şapkalı bir burjuva ve elinde kılıç tutan bir proleterin eşliğindeki Özgürlük; bir elinde süngülü tüfek, diğer elinde üç renkli bayrak önüne geçilmez şekilde izleyiciye doğru yürürken, taraftarlarını toplamak için başını diğer tarafa çevirmektedir.

Tavrı ve ayağının altındaki doğal ölçülerdeki cesetler –bunlardan bir tanesi *Medusa'nın Salı*'ndaki bir figürü hatırlatmaktadır (15.12)– Delacroix'nın özgürlüğün iki yüzlü doğasının, negatif özgürlük yani baskıdan uzak durma ile pozitif özgürlük yani ideal bir yaşam biçiminin zorla kabul ettirilmesinden uzak durma arasındaki ayrımın farkında olduğu fikrini vermektedir. Gerçekten de tablo Fransız romancı ve liberal Benjamin Constant (1767-1830) tarafından sarf edilmiş bir sözü akla getirmektedir: "İnsanlar soyutlamalara kurban ediliyor; "halk"a bir insan soykırımı sunuluyor."

Siyasete kendini adamış, su götürmez siyasi şahıslar için sayıları giderek artan gazetelerde çalışan karikatüristlere bakılması gerekir. Yeni bir reprodüksiyon tekniği olan litografi (keşfi 1798) geniş ölçüde kullanılmaktaydı. Taş üzerine yağlı tebeşirle desen yapılarak bu teknikle basılıyor, arada gravürcü kullanmaya gerek kalmıyor ve sanatçının bireysel dokunuşu korunuyordu. Romantiklerin kendiliğinden akıcılık etkisi sıklıkla elde edilmekteydi. Birbiri ardına yaptığı karikatür litografilerinde ressam ve heykeltıraş Honoré Daumier (1808-79), yeni zengin burjuvazinin anlamsızlıklarını ve gösteriş merakını, özellikle hâkimleri, avukatları ve gerici siyasetçileri hicvetmiş, bazen yaptıklarının dehşet verici sonuçlarını kaydetmiştir. Daumier liberalizme derinden bağlıydı ancak yine de *Basın Özgürlüğü: Elinizi Üzerinden Çekin*'i çizdiğinde (**15.18**) herhalde siyasi olduğu kadar sanatsal özgürlükten de kaygılıydı. Basın



15.17 Eugène Delacroix, *28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük*, 1830. Tuval üzerine yağlıboya, 2.59 × 3.25 m. Louvre, Paris.

özgürlüğü Fransa'da 1830 devriminin öncelikli sebeplerinden bir tanesi olmuştu ve 1834 tarihli bu baskıda, son Bourbon kralını alaşağı eden matbaacı Louis-Philippe'in üstüne gitmeye hazırdır. Yumruklarını sıkmış, gömleğinin kollarını sıvamış, açık göğsünden kıllı göğsü gözüken kaslı işçi kesinlikle donuk bir soyutlama değildir. Zanaatının bağımsızlığını ve bütünlüğünü savunmaya hazır, edebiyatta Fransız Romantik akımının lideri Victor Hugo'nun (1802-1885), Daumier'in kendisini tasvir ettiği gibi "gerçek, güçlü ve dürüst" bir bireydir.

Sanatta ve edebiyatta dürüstlüğün değeri günümüzde öylesine genel bir şekilde varsayılmaktadır ki, ne kadar yakın bir zamanda kabul gördüğü çoğu zaman unutulmaktadır. Arzu edilen bir sanatsal nitelik olarak takdir edilmesi, özünde Romantik dönemdedir. (Tiepolo'nun çağdaşlarının hiçbirinin aklına Würzburg prens-piskoposunu överken "dürüst" olup olmadığını sormak bile gelmemiştir!)

Dürüstlüğün değeri, sanatçının özellikle mantıksal bir söylemin ötesinde yatan duygularının ve kanaatlerinin ifadesi olarak Romantik sanat eseri kavramının bünyesinden

15.18 Honoré Daumier, *Basın Özgürlüğü: Elinizi Üstünden Çekin*, 1834. Litografi, 30.7 × 43.1 cm.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Heine'nin Delacroix'nın
Halka Önderlik Eden Özgürlük Resmi Hakkında Görüşleri

Alman şair Heinrich Heine (1797–1856) 1831'de büyük ölçüde siyasi sebeplerle Almanya'dan ayrılarak Paris'e gitti. O yıl düzenlenen, Delacroix'nın *Halka Önderlik Eden Özürlük* isimli resminin de sergilendiği Paris Salon sergisi hakkında bir eleştiri yazdı. Ona göre bu resim, içinde "büyük bir fikir" hâkim olduğu için mükemmeldi. Temsil ettiği bu fikir hakkında şöyle yazmıştır:

... Temmuz devrimi sırasında bir grup insan; ortalarında – alegorik bir figür gibi – başında kırmızı bir Frigya başlığı taşıyan, bir elinde silah, diğerinde ise üç renkli bayrağı tutan genç bir kadın cesaretle yükseliyor. Cesetlerin üzerinden ilerleyerek erkekleri çarpışmaya çağırıyor – beline kadar çıplak, atılgan harika bir vücut, yüzü belirgin bir profil, yüz hatlarında aldırış etmez bir ıstırap havası – Phriyne, balıkçının karısı ve özgürlük tanrıçasının hep birlikte garip bir karışımıdır.

Sanatçının bu son unsuru özellikle öne çıkardığı görülmüyor; daha çok dayanılmaz bir yükü silkip atan halkın vahşi gücünü temsil ediyor... İşte karşımda tam da bu var! Büyük bir fikir, bu fakir sıradan insanları, bu ayaktakımını asilleştirmiş ve kutsallaştırmış, ruhlarında yatan haysiyeti uyandırmıştır.

Salon'da Delacroix'nın Temmuz Devrim'i kadar rengin yerine oturduğu başka bir tablo yoktur. Tam da bu cila ve parıltının yokluğu, figürleri gri bir örümcek ağı gibi kaplayan barut dumanı ve toz ve bir yudum su için kıvranır gibi görünen güneşte kurumuş renk tonu resme bir doğruluk, bir gerçeklik, Temmuz günlerinin gerçek fizyonomisini bulduğumuz bir orijinallik katmaktadır. İzleyiciler arasında devrimde rol oynamış veya dışarıdan izlemiş birçok kişi de vardır ve bunlar resmi övmek için yeterli ifade bulamıyorlardı. Bir manav "Matin!" diye sesini yükseltti, "bu sokak çocukları devler gibi savaştı."

(Çev. C. G. Leland, *Heinrich Heine'nin Eserleri, Salon*, Londra 1893)

ayrılamaz. Genç Delacroix 1824'te güncesine şöyle yazmıştır: "Madam de Staël'de resim hakkındaki düşüncelerimin gelişmesinin kesinlikle aynısını görüyorum. Müzik gibi bu sanat da *fikirden daha yüksektedir* ve her ikisi de –muğlaklıklarında– edebiyattan üstündür." Andığı kişi, Almanya hakkındaki kitabında (*De l'Allemagne*, 1813) Alman filozoflarının ve şairlerinin düşüncelerini Fransa ve İngiltere'ye aktaran ana kanalı teşkil etmiş Fransız yazar Germaine de Staël'di.

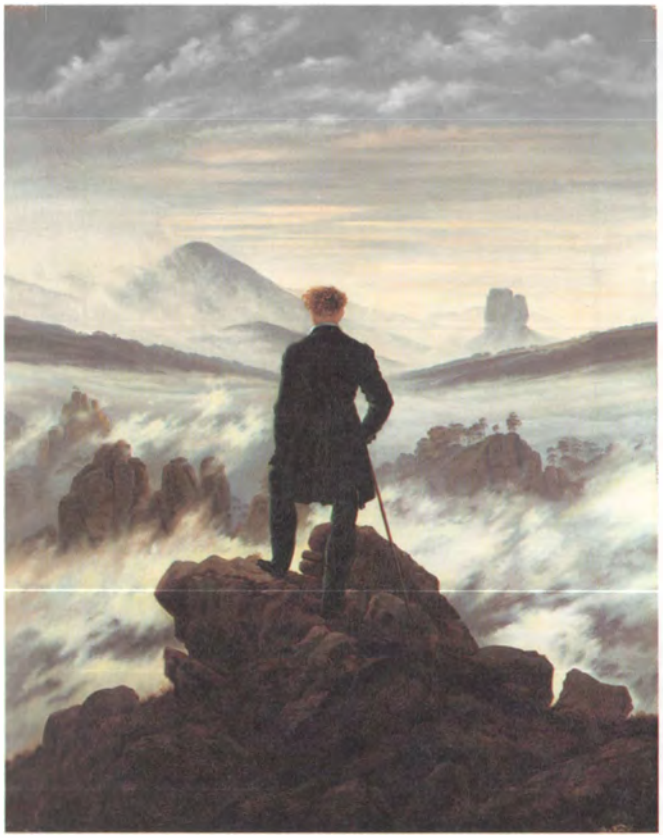
ROMANTİZM VE FELSEFE

Friedrich

Alman Romantizmi Johann Gottfried Herder (1744-1803)'in geliştirdiği milliyetçilik düşüncelerinden ve Napoleon Fransa'sına karşı verilen 1813-15 Kurtuluş Savaşı sırasında berraklaşan yeni *Deutschheit* yani Almanlık kavramından rengini almış yerli bir üründü.

Almanya'da ressamlar; şairler ve filozoflarla özellikle de Kant'ın ardından insan aklı, din, tabiat ve sanatın anlamı ve maksadı hakkında kabul görmüş Aydınlanma görüşlerini sorgulamaya başlayanlarla Fransa'ya göre çok daha fazla ilişki içindeydi. Caspar David Friedrich (1774-1840) resimlerinin kısmen yeni felsefe ekolünün transandantal fikirlerini yansıttığı düşünüldüğü için eski düzenin koruyucularından bir eleştirmen tarafından eleştirilmişti. Bu ilişki basit veya doğrudan değildi; böyle olduğu da düşünülmüyordu. Eleştirmenler, Friedrich'in resimlerinin onun için filozoflar tarafından hazırlanmış programlara dayalı olduğunu akıllarına getirmiyorlardı (Botticelli ve *Primavera*'da ise durum böyledir; bkz. s. 445-48). Friedrich resimde sözcüklere konulamayacak düşünce ve duyguları ifade etmeyi istemekteydi. Bir sanatçı arkadaşının eserleri hakkında söyledikleri kendisine de fevkalade uymaktadır: "Dindar bir insanın tek bir kelime söylemeden dua etmesi ve Tanrı'nın onu duyması gibi, ressamın da gerçek duygularını *resimler* anlatır ve duyarlı insan da onu anlar ve kabul eder."

Friedrich, sanata ve dine karşı tutumunu belirleyen dindar bir Kuzey Alman Protestan ailesinden gelmiştir. Her sanat öğrencisinin Roma'ya geleneksel hac ziyaretini yapmayı reddetmesinin arkasında da herhalde Katolik karşıtı hissiyatı yatmaktaydı. Akademi veya Kilise olsun her tür otorite biçimine karşıydı. İçsel ışığa duyduğu sağlam inanç ve "tabiatın Kutsal Kitabı" konusunda geçerli tek kılavuz olarak bireyin "şahsi yargısı" konusundaki ısrarı, sanatsal, aynı zamanda da özünde bir Protestan düşünce şeklidir. Tek başına kendisini incelemesinin ürünü olduğu görülen manzara resimlerinin garip ve etkileyici gücünün, mahremiyet ve gizem tonunun arkasında bu durum yatar. Detaylarının kristal berraklığındaki kesinliği ile düz ve engebesiz yüzey, bu kendine dönük niteliği vurgular. Fakat bununla eş zamanlı olarak odağının keskinliği ve gerçek dışılığın muğlâk, bozucu havası, şiirin yükselen "ruh hali" ile birleşen yalınlığı; Friedrich'in eserlerinin özünde yatan



15.19 Caspar David Friedrich, *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin,* yak. 1817-18. Tuval üzerine yağlıboya, 74.8 × 94.8 cm. Kunsthalle, Hamburg.

belirsizlik unsurunun –inanan bir insanın artık içinde ilahi bir düzenin görülemediği doğal dünyayla karşılaştığında duyduğu ıstırap dolu kuşkularla birlikte– sanat ve gerçekliğin sorunlarıyla boğuştuğunun neredeyse acı acı farkına varmamızı sağlar. Figürleri, sanki konuyla ilgisizmiş gibi ne kendi dünyasına ne de bizimkine ait olmadan, gerçekliğin ucunda genellikle ayrıksı dururlar –örneğin *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin* resmindeki figür böyledir (**15.19**). Hareketsiz ve yalıtılmış halde, hem doğanın içinde hem de bir şekilde dışında, onun bir parçasıyken hem de yabancısı görünür ve muğlaklık ve yabancılaşmayı simgeler. Büyük bir görsel incelik, benzersiz bir kavrayış ve temsil etme tarzı, resimlerine olağanüstü bir güç kazandırır. Bakış açısı, ayağı yerde natüralist ressamlar gibi değildir; resimlerine baktığımızda deyim yerindeyse havanın orta yerinde asılı kalırız. *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin,* figürün baş hizasındaki bir mekân noktasından yansıtılmıştır.

Blake

Büyük İngiliz mistiği, şairi ve ressamı William Blake'in sanatı (1757-1827) Friedrich gibi Hıristiyanlık ve Aydınlanma çağının kesinliklerinin gölgelendiği bir dünyada karşımıza çıkar. Blake, Aydınlanma düşüncesinin büyük kısmını kabul etmiş, hoşgörü ve sosyal adalet düşüncelerine bağlanmış ve Amerika ile Fransa'daki devrimleri memnuniyetle karşılamıştı.

Fakat diğer Romantikler gibi Aydınlanma düşünürlerinin bazı hayati soruları yanıtlamakta başarısız kaldıkları ve bunun da sistemlerinin merkezinde bir boşluk bıraktığı sonucuna vardı. Neoklasik sanat kuramına dair tutumu da benzerdi: Ciddilik, evrensellik ve saflık konusundaki taleplerini kabul etmekte, ancak hayal gücünün akla bağlı kılınmasını reddetmekteydi. Tanrı tarafından verilen tahayyül özelliğinin yanılgıya düşebilen insan anlayışını kontrol etmesi gerektiğine inanmaktaydı, bunun tersine değil. Reynolds (bkz. s. 625) *Söyleşiler*'inde "en yüksek hayal gücü ve fantezilerin ortasında baştan sona kadar başı akıl çekmelidir" diye yazdığında, Blake'in yorumu şöyle olmuştur: "Şayet bu doğruysa sanatçı olmak, şeytanca ve şapşalca bir şeydir."

Blake'in sanatı ve yazıları (birbirinden bağımsız olarak tam anlaşılamazlar), kendi zihnindeki acı veren çatışmaları çözümlemek, hayal gücünü anlayışla, insan idealini insan deneyimleriyle ve her şeyin ötesinde Eski Ahit'in kıskanç tanrısı veya rasyonalistlerin mekanik evreninin –Bay Nobodaddy adını verdiği– "itici gücü" olsun, kabul görmüş tanrı fikirlerini kutsiyet içgüdüleriyle uzlaştırmak için yanıp tutuşan ihtiyacını yansıtmaktadır. Bununla beraber, diyalektik bir içsel mantıkla seri halinde yaptığı en güzel baskılarının bazılarında, uzlaşmazlığın varlığı bilinir ve kabul edilir. Örneğin Newton'un kusursuz Klasik güzellikteki, geometrik oranları incelerken maddeciliğin sularına gömülmüş çıplak figürüne; Blake'in en hatırda kalan korkutucu imgelerinden biri olarak aklını yitirmiş, Nabukadnezar baskısı eşlik eder (**15.20**). Newton'un belirttiği gibi, akıl belki de yeterli değildir, ancak Nabukadnezar'ın hayvani şehveti de bundan daha iyi sayılamaz.

Her iki baskıdaki figürler Blake'in hayranlık duyduğu eski sanatçılardan derlenmiştir: Newton Michelangelo'dan ve Nabukadnezar Dürer'den. Her ikisi de Neoklasik kuramcıların desteklediği şekilde belirgin dış hatlarla çizilmişler ve sulu boyayla içleri doldurulmuştur (çok az baskı yapılan ve elle boyanan gravürlerdir). Ancak Blake'in bütünüyle bireysel mitolojisinde, bu öncüllere yeni ve yoğun şekilde kişisel bir önem kazandırılmıştır. Tasvir metodu da felsefi anlamlarının Blake için somutluklarından daha önemli olduğu fikrini vermektedir. 1810'da "Eserlerimin doğası vizyoner ve hayal gücü kuvvetlidir" diye yazmıştır:

15.20 William Blake, *Nabukadnezar*, 1795. Sulu boya ile tamamlanmış renkli baskı, 44 × 61.5 cm. Tate Gallery, Londra.



Hayal etme dünyası ebediyet dünyasıdır; yaşlanan bedenin ölümünden sonra hepimizin gideceği tanrısal kucaktır. Tahayyül dünyası sonsuz ve ebedidir, halbuki üreme ve büyüme dünyası sonlu ve geçicidir. Bu ebedi dünyada doğanın bitkisel aynasında yansımasını gördüğümüz her şeyin daimi gerçekleri mevcuttur.

("Son Yargı'nın Tasavvuru" , *William Blake'in Bütün Yazıları'ndan*, ed. G. Keynes, 1957)

Bu fikrin izi Protestan mistiklerinden (bkz. s. 463-66) Yeni-Platonculara (bkz. s. 212) kadar sürülebilir. Ancak Blake'in dini ve sanatsal düşüncesi bir sisteme sokulamayacak veya sınıflandırılamayacak kadar çok şahsilik gösterir.

ROMANTİK MANZARA RESMİ

Constable

"Doğanın bitkisel aynası" her şeyden fazla "doğal ressam" olma iddiasını ilan eden John Constable (1776-1837) için en cezbedici konuydu.

Yerlisi olduğu Vale, Dedham'a dair en güzel resimlerinden birinde gübre yığınında çalışan insanları göstermektedir (**15.21**). İngiliz taşrasını, çayırlar üzerindeki çiy tanelerinin parıldamasını, bitki saplarına güneş ışığının vurmasını, azametli karaağaçların soylu biçimlerini, çalılıkların büyüleyici karmaşasını aslına daha sadık kimse tasvir etmemiştir. Resimleri de bu sebeple doğrudan topoğrafik kayıtlardan daha çok mânâ ifade eder. Bütün bunlarda, doğanın çocukluk görüşüyle ahengini tüm masum saflığı içinde yakalamayı ve onu olgun bir anlayışla tekrar incelemeyi; doğa ve sanata dair tüm deneyimin ve yaradılışın bir parçası olma duygusunun test edilebileceği bir mihenk taşı olarak kullanmayı istemiştir. Bu bakımdan, tanıdığı ve mütefekkir otobiyografik şiirini çok sevdiği William Wordsworth'la (1770-1850) bağlantısı belirgindir.

Gayet müreffeh bir çiftçi ve değirmen sahibinin oğlu olan Constable, Doğu Anglia'nın düzlük topraklarında büyüdü. Memleketinde doğal, el değmemiş manzaralar yoktu. Kırsal alan, akrabaları ve komşuları tarafından kuşaklar boyunca işlenerek biçimlendirilmişti. İnsanların yaptığı kanalları ve su bentlerini resimlemeyi, Romantik şairlere ilham veren dağlar ve şelalelerden daha fazla tercih ettiğini söylemiştir. 1821'de yazdığı bir yazıda şöyle demekteydi "değirmen bentlerinden taşan suyun sesi, söğütler, eski çürümüş kütükler, çamurlu direkler ve tuğla duvarlar; ben bu tür şeyleri çok severim. Resim yaptığım sürece de bu tür yerleri konu almaktan hiç vazgeçmem." Neredeyse tüm tablolarında toprak işlenmiştir. Tarlaları gübreleyen tezek, yağmurlar, buğdayın öğütüldüğü

15.21 John Constable, *Stour Vadisi ve Dedham Kilisesi*, 1814-15. Tuval üzerine yağlıboya, 55.5 × 77.8 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Warren Koleksiyonu).





15.22 John Constable, *Sıçrayan At*, 1824-5. Tuval üzerine yağlıboya, 1.42 × 1.87 m. Kraliyet Sanat Akademsi, Londra.

değirmen, şehre yük taşıyan tekneler onun anladığı şekliyle hep bir arada maddi dünyanın kutsal ahengi içinde rollerini oynamaktaydılar. Suffolk resimlerinde, Dedham bölgesi kilisesinin kulesi, Tanrı'nın mevcudiyetinin sembolü olmaktan ziyade, O'nun hatırlatıcısı sıfatıyla sürekli belirir. Bu kitaptaki resimde de onu gübre yığınının hemen üstüne yerleştirmiştir.

Constable'ın İngiliz manzaraları yedi büyük tablodan oluşan –kendi verdiği isimle "altı kademlik tuvaller"– bir diziyle en üst noktasına ulaşır. Tablolar çocukluk evinin yakınındaki, bu kadar büyük ölçekli yapılması bir tarafa, çarpıcı hiçbir yanı olmadığı için daha önce konu edilmesi akla bile gelmemiş bir manzaraya aittir. Her bir tablo suda gökyüzünün yansımasıyla temsil edilen unsurların ahengini tasvir eder. Evrenin nabzının atışı bulutların hareketinde, ırmaktaki suyun çağıldamasında ve yaz esintisinin ürperttiği büyük ağaçların yapraklarının pırıldamasında; ayrıca insan figürleri ve hayvanların karmaşasında hissedilebilir. Her bir resim bazen pek beklenmeyen türden, özel bir an ile bağlantı kurma maksadını taşıyan alelade bir olaya aittir –örneğin bir mâniadan atlamak üzere geri geri giden hantal bir araba atı gibi.

Bu yolla Wordsworth'un *Prelüd*'ündeki "anlık zamanlar"ın yani çocukluğun her zaman canlılıkla hatırlanan, "yenileyici erdemini koruyan", daha ileriki yaşantılarımızda onlar aracılığıyla "zihinlerimizin beslendiği ve görünmeden onarıldıkları" anlarının resimsel karşılıklarını oluştururlar. Constable bu tabloları desenlerden tam boyutlu eskizlere doğru ilerleyerek büyük bir özenle hazırlamıştır. Günümüz insanının gözüyle belirgin doğaçlamaları, doğaya sadakatleri, işlenmesindeki hüner, dolgun fırça vuruşları ve palet bıçağıyla sürülmüş ve çalışılmış pigmentleri, biçimlerin iri kütleleri, pırıltılı ışıkları ve zengin gölgeleriyle eskizler ilk önce ve en derinden etkileyici olanlarıdır. Sessiz ve düşünceli tamamlanmış tabloları, temkinli belki de fazla özenli görünürler. Ancak Constable bu görüşü herhalde kabul etmezdi. Eskizin "bir zihin durumundan başka bir şeye hizmet etmeyeceğini ve tekrar tekrar aynı tadın alınmasına yaramayacağını" yazmıştır. Altı ayak boyundaki eskizleri görüntünün asıl ânını yakalama çabaları, tamamlanmış tabloları ise olgun düşünceleriydi (**15.22**). Aralarındaki ilişki günce ile otobiyografi arasındaki ilişkiye benzemektedir.



15.23 Joseph Mallord William Turner, *Buzul ve Aveyron'un Kaynağı*, Chamonix, 1802-3. Kâğıt üzerine sulu boya, 68.5 × 101.5 cm. Yale İngiliz Sanatı Merkezi, New Haven, Connecticut (Paul Mellon Koleksiyonu).

Turner

Constable'ın çağdaşı Joseph Mallord William Turner (1775-1851)'ın olgun manzaraları, döneminin insanları tarafından çoğunlukla yanlış anlaşılmış çok farklı ve muğlak bir tarzla yapılmış olsa da aynı şekilde kendine özgüydü. *Köle Gemisi* isimli resmi (**15.24**) hakkında basında "kadifeçiçeği rengi heyecanlı bir gökyüzü ve abartılı nar renkli deniz" sözleriyle alay edilmiştir. Sadece en kavrayışı güçlü hayranlarından John Ruskin (1819-1900) tabloyu "Turner'ın resmettiği, en yüce konulara ve izlenimlere adanmış en asil deniz" olarak anlamaktadır. Başka bir deniz manzarası hakkında sanatçının kendi ifadesi şöyledir: "Bunu anlaşılması için resmetmedim." Bazı bakımlardan Turner, Constable'dan daha "doğal bir gözlemci", daha az derin düşünen, daha tepkisel, görsel görüntüler ve özellikle ışığın kısa süreli etkileriyle daha ilgili bir kişiydi. Ayrıca resim uygulamalarıyla kendi içinde bir amaç olarak daha meşguldü. Benzeşmeyen objeleri birleştiren ve dönüştüren sisler ve doğan veya batan güneşin derin parlaklığını taşıyan kızıl ve sarı renkli gökleri resim sanatının paradigmalarıdır. Turner giderek kâğıt veya tuval üzerine uyguladığı pigmentleri sanatçı ile yansıttığı obje arasında asılı duran atmosferik renklerle tanımlamıştır. Çünkü resmi, ne açık seçik tanımlanmış somut biçimlerin ne de doğanın taklidi olarak anlamakta; düz bir zemin üzerinde mat ve ışık geçiren pigmentlerin manipülasyonu olarak görmekteydi.

Işığın etkisini tasvir etmekten çok yeniden yaratmak, kendi sözleriyle "sanatının gücü ve uygulama kabiliyetiyle doğaya duyduğu hayranlığı yansıtmak ve sanatını doğadan alınmış algılarla yargılamak" istemiştir.

Çalışmalarına (Constable ve Friedrich gibi) sulu boyayla yaptığı, topoğrafik bakımdan kusursuz manzaralarla başlamıştı. Çok eski zamanlardan beri var olan ve Doğu'da çok kullanılan bu malzemeden Avrupa'da başta Dürer olmak üzere on sekizinci yüzyıldan önce zaman zaman istifade edilmiş, bu tarihlerde özellikle İngiltere'de küçük boyutlu manzara resimlerinde rağbet görmüştü. Deha derecesinde yeteneğe sahip olduğundan Turner kısa zamanda resmi makamların ilgisini çekti ve Kraliyet Akademisine 1799'da yedek ve 1802'de tam üye olarak seçildi (Constable yedek



15.24 Joseph Mallord William Turner, *Köle Gemisi*, 1840. Tuval üzerine yağlıboya, 90.8 × 122.6 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Henry Lillie Pierce Fonu).

BAĞLAM

Turner'in *Köle Gemisi*

KÖLELİK İMGELERİ

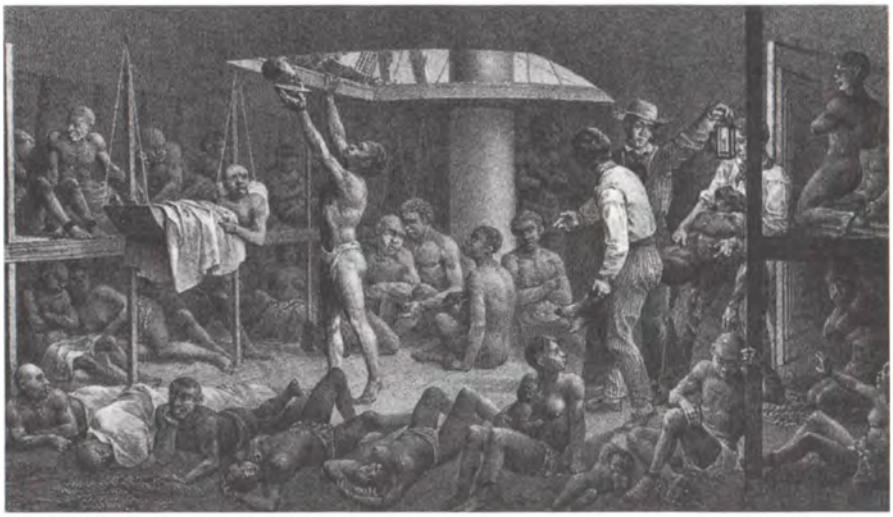
Turner'ın *Köle Gemisi* (15.24) belki de izleyenler üzerinde etkisini geç gösterdiği için sarsıcı gücünü hâlâ korumaktadır. Denizdeki görkemli güneşin batışı manzarası ilk bakışta bir mezalim sahnesi olarak algılanmamaktadır. Mânâsı anlaşıldığında ise, resim Atlantik köle ticaretinin en rahatsız edici görsel imgelerinden biri haline gelmektedir. Resmi Turner'ın büyük hayranı John Ruskin satın almış, bir süre elinde tutmuş, ancak söylediği üzere, büyük ressamlık niteliklerine rağmen konusu – ölenlerin ve canlıların sulara atılması, köpekbalıkları ve martıların sardığı sularda çırpınmaları – "beraber durulamayacak kadar acı verdiği için" tekrar satmıştır. Bir insanlık suçu olan Atlantik köle ticareti, Avrupalıların Amerika'yı sömürgeleştirmesinin hemen ardından başlatılmıştı. Ahlaki bir zorunluluk olarak yeni hayırseverlik düşüncesinden ilham alan Hıristiyanlar (başta Amerika ve İngiltere'deki Kuakerler) ve doğal hak olarak özgürlük anlayışından ilham alan özgür düşünce taraftarlarının, köleliğin kaldırılması için kampanya başlattıkları on sekizinci yüzyıl ortalarında kölelik hâlâ artarak sürdürülmekteydi. Kısmen bu çevrelerin çabaları sonucunda 1792'de (1803'te yürürlüğe girerek) Danimarka'da ve daha sonra da yirmi yıl kadar yasalara aykırı şekilde büyük ölçekte sürerek 1831'de İngiltere, ABD, Fransa ve Brezilya'da kaldırıldı. Bu ticarete karşı yasal önlemleri sadece köleliği diğer ticari çıkarlarına engel olarak gören hükümetler çıkartmaktaydı. İlgilendikleri şey köleliğin kendisi değil, köle ticaretiydi. Kölelik her ülkenin kendi iç meselesi olarak görülmekteydi. İngiltere ve sömürgelerinde 1834, Fransa ve sömürgelerinde 1848, ABD'de 1865, İspanyol sömürgelerinde 1873 ve Brezilya'da 1888 senesine kadar kölelik yasallığını korudu. Her birinde, kölelik insani taleplerin ekonomik ve siyasi baskılarla birleşmesi sonucu kaldırılabildi.

Kölelik karşıtlarını harekete geçiren sebepler karmaşıktı ve bu sebeplerin ilham verdiği görsel imgeler de çoğu zaman farklı manalara gelebilmekteydi.

Sanatçılar ise kölelik karşıtlarının davasını desteklemekteydi. Bu yöndeki en etkili iki imgeyi İngiliz Köle Ticaretini Kaldırma Cemiyeti ısmarlamıştır: Özgürlüğüne kavuşturulması için yalvaran zincirler içindeki siyah köleye dair 1787 tarihli amblem (0.13) ve Afrikalıların Atlantik'i geçen gemilerde istif edildiği insanlık dışı manzaranın diyagramı. Özgürlük özellikle Fransız Devriminden sonra siyasi bakımdan duyarlı bir konu olduğundan sanatçılar dikkatlerini köle ticaretine vermekteydiler. Fransa'da Théodore Géricault köle ticaretini konu alan, içinde *Medusa'nın Salı*'na (15.12) göndermeler yer alan büyük bir tabloyu tasarlamış, ancak hiçbir zaman resmetmemiştir. Resmin konusu Fransız kolonisi Senegal'den geçerken batan bir gemiden hayatta kalanlardır. Acı çeken insanların oluşturduğu ıstırap piramidi, en üstünde bir Afrikalıyla birlikte Atlantik'te sürüklenmektedir.

Johann Moritz Rugendas (1802–58)'ın desenine göre yapılmış ve 1827 Paris Salon sergisinde gösterilmiş bir litografi ise Brezilya'ya giden bir geminin ambarında ümitsizlikten kendini bırakmışlığa kadar farklı tavırlar içindeki Afrikalıların içinde bulunduğu mide bulandırıcı bir ânı yakalamaktadır. Köleler, beyaz gemiciler tarafından bir ceset taşınırken ambarın kokuşmuş atmosferi içinde birikmişlerdir (**15.25**). Sergilerde yer alan köle ticaretinin bu ilk resmi fazla ilgi çekmemiştir. Auguste-François Biard (1798–1882) ise 1835 Salon sergisinde Amerikan kıyılarına vardıktan sonra satılan kölelere dair büyük bir tablosunu (günümüzde kayıptır) sergilemiştir. Tablo özel koleksiyonerler tarafından cazip bulunmamış ve Biard da herhalde çağdaş Fransız Ulusal Sanatı Müzesi için satın alınacağını düşünmüştü. Fakat kölelik Fransız kolonilerinde hâlâ yasal olduğu için muhtemelen konusunun tartışma yaratabileceği düşünülerek devletçe de satın alınmamıştır. Biard da, İngilizler köleliği kaldırmış olmaktan ötürü kendilerinden memnun olduğu için Amerika'ya taşınmak üzere Afrika sahilinde toplanmış kölelere dair aynı büyüklükte bir tabloyu Londra'ya

15.25 Johann Moritz Rugendas, *Köle Gemisinin Ambarı*, 1827. Litografi, 15.4 × 25.5 cm. J. M. Rugendas için illüstrasyon, Voyage pittoresque dans le Brésil, Paris 1827–35.





15.26 François Biard, *Köle Ticareti*, 1840. Tuval üzerine yağlıboya, 1.63 × 2.29 m. Wilberforce House, Hull Şehri Müzeleri ve Sanat Galerileri, İngiltere.

göndermiştir (**15.26**). Tablo, İngiliz ve Yabancı Kölelik Karşıtı Cemiyetinin ilk uluslararası toplantısının düzenlemesinden bir ay önce Kraliyet Akademisinin 1840 yaz sergisinde gösterilmiştir.

Turner'ın *Köle Gemisi*'ni aynı sergide gösterime sunması basit bir tesadüf değildir, toplantının hazırlıklarından herhalde o da haberdardı. Biard'ın resmi sadece kölelerin değil, onları satanların da Afrikalı olduğunu vurgulayan İngiliz eleştirmenlerce iyi karşılandı. "Bu menfur ticaretle uğraşan vicdansızların dehşet verici işlerini müthiş bir doğrulukla tasvir eden" resmi övdüler. Diğer taraftan bu tür kölelik karşıtı duygular ırkçı tutumlarla birleşebilmekteydi. Bir eleştirmen "pazara ve ahırlara götürülen zavallı koyun sürülerinden daha fazla fikir sahibi olmayan bu sefil gruplarda çaresiz bir hayvani ıstırap" olduğunu belirtmekte, "sefil ve zalim, güzel eşyalarla kandırılmış savaş esirlerini, belki de kendi halkından insanları, altın ve lüks mallar için takas eden kabile reisi"ne dikkat çekmekteydi. O tarihte İngiliz kamuoyu için kölelik, uzaklarda yaşanan ve yukarıdan bakılarak kızgınlık uyandıran bir olguydu. Bununla birlikte, Afrika'nın ticari sömürüsünün önünde bir engel oluşturduğu için güvenle kınanabilirdi.

ABD'de kölelik sürekli için için yanan bir sorundu. Afrika kökenli Amerikalılar zaman zaman resim konusu olmakta, ancak özgür kadın veya erkek ya da köle olarak statüleri açıklığa kavuşturulmamaktaydı. Philadelphia Sanatçı Fonu Cemiyeti 1841'de Nathaniel Jocelyn (1796–1881) tarafından yapılan, bir İspanyol köle gemisinde çıkarılan isyanın önderi Cinque'in portresini sergilemeyi reddetti (**15.27**). ABD'de hapsedilen Cinque, korsanlıktan yargılanmış ve beraat etmişti. Cemiyetin sekreteri, yazısında "dönemin heyecanı altında hem mülk sahiplerine hem de kuruma zararı olabileceğine inanıldığından bu karaktere dair eserin sergilenmesinin uygulamaya aykırı" olduğunu belirtti. Portre, babası beyaz olmakla beraber köle bir annenin özgür doğmuş oğlu olduğu için "siyah" sınıflamasına sokulan önde gelen kölelik karşıtı Robert Purvis tarafından sipariş edilmişti. Jocelyn de, poz veren bir kahraman olduğu ve "siyah bir insanın kahraman olmaya hakkı bulunmadığı" için portrenin sergiye alınmadığını ifade etti. Bu gururla başını dik tutan imge, Avrupalıların hayranlıktan ziyade acıma hissi uyandıran köle Afrikalılar hakkındaki resimlerinin büyük kısmıyla çarpıcı bir tezat teşkil etmektedir.

15.27 Nathaniel Jocelyn, *Cinque*, yak.1840. Tuval üzerine yağlıboya, 76.8 × 64.8 cm. New Haven Kolonisi Tarih Cemiyeti, New Haven (Charles B. Purvis'in Armağanı, 1898; 1971. 205).





15.28 Jean-Baptiste-Camille Corot, *Volterra*, 1834. Tuval üzerine yağlıboya, 47 × 82 cm. Louvre, Paris.

üyelik için 1819 yılına kadar beklemiş ve on yıl boyunca da Akademi üyesi olamamıştır). İlk zamanlardaki üslubu, en iyi şekilde kıtada 1802 yılında çıktığı ilk gezisinden hemen sonra resimlediği *Buzul ve Aveyron'un Kaynağı, Chamonix* gibi sulu boyalarından görülebilir (**15.23**). On sekizinci yüzyıl anlamında "Romantik manzara" sayılabilecek bir resimdir. Friedrich (15.19)'in resimlerinin üzerine çöken tonlardaki transandantal niteliğin izine bile rastlanmadığı gibi, Constable tarafından ifade verilen Wordsworth benzeri "yüce düşüncelerin neşesi" dile getirilmez. Bakış açısı dikkatle seçilmiş, bu sayede sahnede yücelik taşıyan görüntüler yerleşik kurallar içinde kalınarak doğru şekilde canlandırılabilmiştir. Sadece bir miktar geniş tutulan tekniğiyle Turner'ın incelemiş olduğu John Robert Cozens (1752-97)'ın dağ manzaralarından farklılık içindedir. Turner'ın aynı dönemden tuval üzerine pigmentlerin savrulduğu, palet bıçağının ve saydam boya katmanının (sözlüğe bkz.) çok kullanıldığı yağlıboya resimleri, akademik tavırlardan daha radikal şekilde ayrılmış ve tutucu eleştirmenleri şok etmişti. Londra Kraliyet Akademisinde resim dersi veren John Henry Fuseli (1741-1825) isimli İsviçreli ressam, "eserin üretildiği araçların izleri ne kadar az ise, doğanın işleyişiyle o kadar benzerlik sağlanır" aksiyomunu şekillendirmiştir. Turner'ın algıladığı tabiat, sanatı gizleyen bir sanat vasıtasıyla düzgün şekilde nadiren resmedilebilirdi. Tekniği, doğanın felaketleri içindeki temel güçlerin çatışmasıyla giderek daha da kötümser bir şekilde aklını takmasına, artan şiddette renkler ve resimleme tarzıyla cevap vermekteydi.

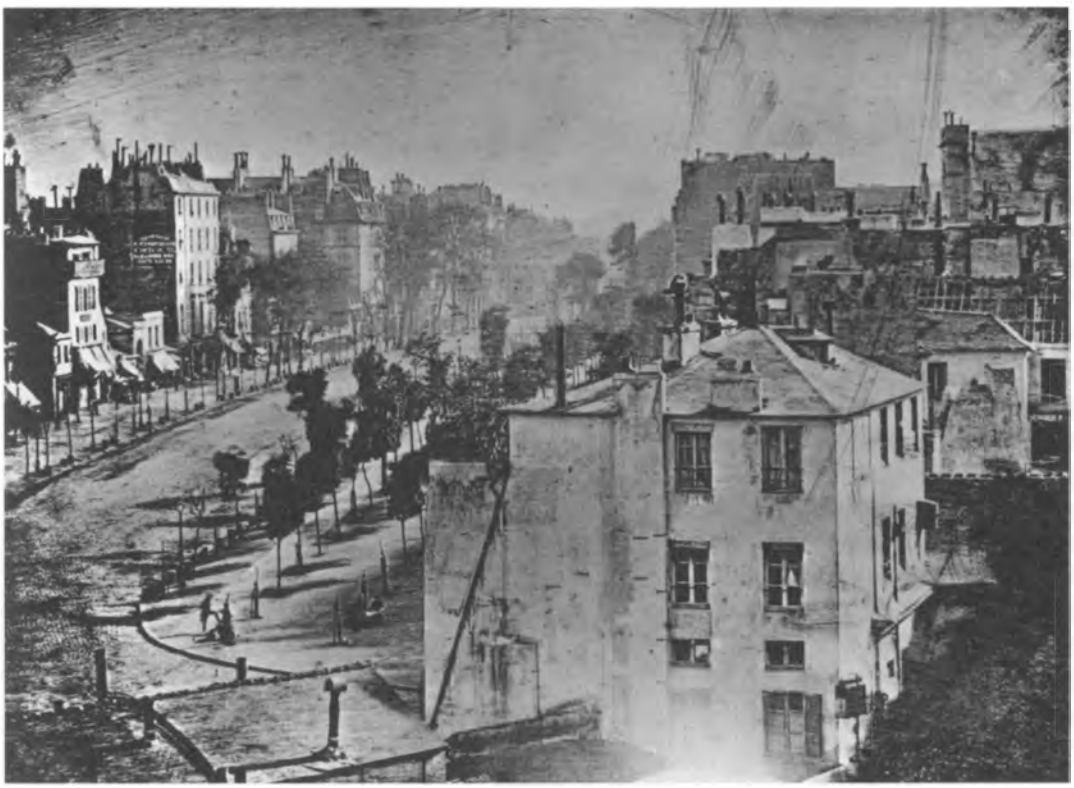
Manzaranın geleneksel bileşenlerinin önemi azalmaktadır. *Köle Gemisi*'ndeki gibi (15.24) her şey ışık ve suya dönüşmekte, direkleri kırılgan gemi, kızgın fırtına bulutlarının gölgesi altında kalan ve kaos içinde yuvarlanan bir varlıktan ibaret kalmaktadır. Bu çarpıcı tabloya 1840'ta Londra Kraliyet Akademisinde sergilenmesi esnasında verilen tam isim, *Ölüleri ve Ölmekte Olanları Gemiden Atan Köleler - Tayfunun Gelişi*, Atlantik köle ticaretinin insanlık dışı niteliğine göndermede bulunmaktadır. Denizde kargosunu yitirdiği için sigortadan para talep etmek için çok sayıda hasta köleyi denize atan İngiliz gemisi *Zong*'un kaptanı tarafından işlenen gaddarlığa basında çok yer verilmişti. (Hukuken "denizde yitirilen kargo" kategorisi normalde denize sürüklenen hayvan ve cansız nitelikte kargoyu kapsamaktaydı.) Kompozisyondaki göze en çarpıcı gelecek şekilde tanımlanan unsur (alt sağ köşe) bileğinde prangayla gösterilen ve suya gömülürken yırtıcı kuşlar ve balıklar tarafından çevrelenen tek bir siyah bacaktır. Ancak bu tablo, belirli bir tarihi vakanın kaydından ziyade insanlığın tabiat güçlerine karşı beyhude mücadelesine dair evrenin derinden karamsar bir görüntüsüdür. Katalogda basılan Turner'in *Umudun Yanılgıları* şiiri şu dizelerle sona ermektedir: "Umut, Umut, yanıltıcı Umut!/Şimdi seni nerede satıyorlar?" Daha sonra yaptığı (ve sergilemediği) resimlerin birçoğunda insanlıktan iz görülmez, sadece yaratıcı gücün gizemli enerjisiyle dolu denizlerin ve gökyüzünün parlak renkleri vardır.

Corot ve Etüt

Fransa'da Romantik dönemde manzara resmindeki dönüşüm, Almanya ve İngiltere'den daha yavaş ancak daha kapsamlıydı. Romantik şair ve düşünürler transandantal

düşüncelerinin fazla etkisi altında kalmasalar da, kendiliğindenlik, duygusal gerçeklik ve sanatsal özgürlük yönünde yeni taleplerden derinden etkilenmekteydi. Jean Jacques Rousseau (bkz. s. 628) on sekizinci yüzyıl sonlarında bozulmamış doğanın ahlaken iyileştirici gücünü ve güzelliğini övmüştü. Daha da etki yaratan husus teşvik ettiği bireysel duyarlılık kültüydü. Fakat Fransız manzara resmi düşünüldüğü gibi akademik kuram ve uygulamayla ihtilaf içinde gelişmemiştir. Gerçekten de manzaraya daha önce mahrum kaldığı akademik saygınlık 1817 yılında Roma'daki Fransız Akademisinde bir ressama "tarihi manzaralar" –yani Claude ve Poussin'in tarzında (bkz. s. 585-88) idealize İtalyan görüntüleri– resmetmesi için burs verilmesiyle kurumsal olarak tanındı. Doğanın yakından incelenmesi her halükârda gerekliydi. Açık kırlık arazide desen ve resim yapmak figüratif ressamın canlı model derslerine eş değer hale geldi. Ağaçların ve kayalıkların, ışık ve atmosfer etkilerinin (hazırlık eskizleri olarak değil de) açık havada kendi başlarına eksiksiz kaydedilmesi, atölyelerde yaratıcı kompozisyonlar oluşturulmasının ön şartı olarak görüldü. Bunlara çalışma yani études denilmekteydi. Bu uygulama Fransa'yla sınırlı da değildi. Constable aynı yöntemle çalışmakta ve Turner "ufak parça resimleri" ve "ufak parçalardan yapılan resimler"e atıfta bulunmaktaydı. Constable'ın "altı kademlik tuvalleri" 1824 yılında Paris'te sergilendiğinde yarattığı etkiyi, böylesine büyük bir sergilik eserinin étude tazeliğini korumasına borçluydu.

Zamanının en büyük Fransız manzara ressamı JeanBaptiste Camille Corot (1796-1875) bir "tarihi manzara" ressamının yanında eğitim almış, kısa zamanda da "doğanın tetkikine tek başına" girişmişti. Géricault ve diğer Romantik sanatçılar gibi mütevazı ihtiyaçları için kimseye bağımlı olmayacak imkânlara sahipti ve bu da ona çoğu sanatçıdan fazla études yapmasına, sergi için eserlere daha az zaman ayırmasına imkân sağlamaktaydı (gerçi Paris Salon sergilerine düzenli olarak Kitab-ı Mukaddes veya mitoloji konulu manzaralarla katkıda bulunmuştur). Dolu fırçayla serbestçe resmettiği çok sayıda İtalyan ve Fransız manzaraları, Corot'nun ışık ve atmosferin değişken özelliklerine ve renk tonunun mutedil derecelerine benzersiz duyarlılığını ortaya koymaktadır. Çizgi ve renkten ziyade ton biçimi belirtmekte, mesafe hissini vermekte ve manzaranın çeşitli bileşenlerini sanatsal bir bütünlük içinde toplamaktadır. Amacının "önümde gördüklerimin mümkün olduğunca özenle örneğini çıkarmak" olduğunu söylemiştir. Öte yandan, "özenle taklit ederken beni kontrol eden hissiyatı bir saniye bile yitirmem, çünkü şayet biz gerçekten etkilenirsek, bu etkiyi diğerlerine geçirebiliriz" ifadesini kullanmıştır. Bu étude'lerin natüralizmi öylesine inandırıcı, yapay çerçeve ve diğer araçlardan öylesine bağımsızdır ki; kompozisyonları –fotoğrafçılar gibi– sırf bakış açısının seçilmesiyle belirlenmiş gibi durur. Örneğin Corot'nun Volterra manzaralarından birinde, niteliği bilinmeyen çalılıklarla örtülü bir bayıra ana ilgi odağı olan uzaklardaki kaleden daha büyük bir belirginlik ve resimlemede aynı önem tanınmıştır (**15.28**). Tablo, 1839'da Fransa'da Louis-Jacques-Mandé-Daguerre (1787-1851) ve İngiltere'de William Henry Fox Talbot'un (1800-77) birbirlerinden bağımsız olarak fotoğrafı keşfettiklerini kamuya açıklamalarından dört yıl önce yapılmıştır.



15.29 Louis-Jacques-Mandé Daguerre, *Boulevard du Temple, Paris*, yak. 1838. Dagerreyotipi. Bayerisches Nationalmuseum, Münih.

FOTOĞRAF

Fotoğrafı keşfedenler, çağdaşları manzara ressamlarını étude'lerini yapmakta harekete geçiren dürtülere benzer sebeplerle işlerine girişmişler; yani doğanın bilinen yüzünün altında yattığı düşünülen bir idealin çağrışımlarını yakalamak yerine görüntüleri zaman ve mekânda tek bir sahne halinde kaydetmek istemişlerdir. Bu bakımdan Romantik kavramlardan kuvvetle etkilenmişlerdir. Fox Talbot keşfini yapmasına yönelten dürtüyü içinde nasıl hissettiğini anlatmıştır. Balayını geçirdiği sırada 1833 yılında Como Gölü –İtalya'da güzelliğiyle ünlü bir tabiat parçası– civarında sanatçılara konularını görmelerini sağlayan prizmalı bir gereç ve kâğıt ile etraftaki manzaranın eskizini yapmaya çalışmıştı. Gravürcü olarak eğitimsizliği nedeniyle bu çalışmalarında tıkanınca vazgeçmiş, daha önce bir *camera obscura*'ya baktığını ve gördüklerini hatırlamıştı: "Kameranın cam lenslerinin odağındaki kâğıda aktardığı doğa resimlerinin eşsiz güzelliği – masalsı tablolar, anlık yaratılan ve hızla solup gitmeye mahkûm yaratılar." Daha sonra da "bu doğal imgelerin kalıcı ve kâğıt üzerinde sabit kalacak şekilde basılmaları mümkün olsaydı ne kadar hoş olurdu" diye de düşünmüştü.

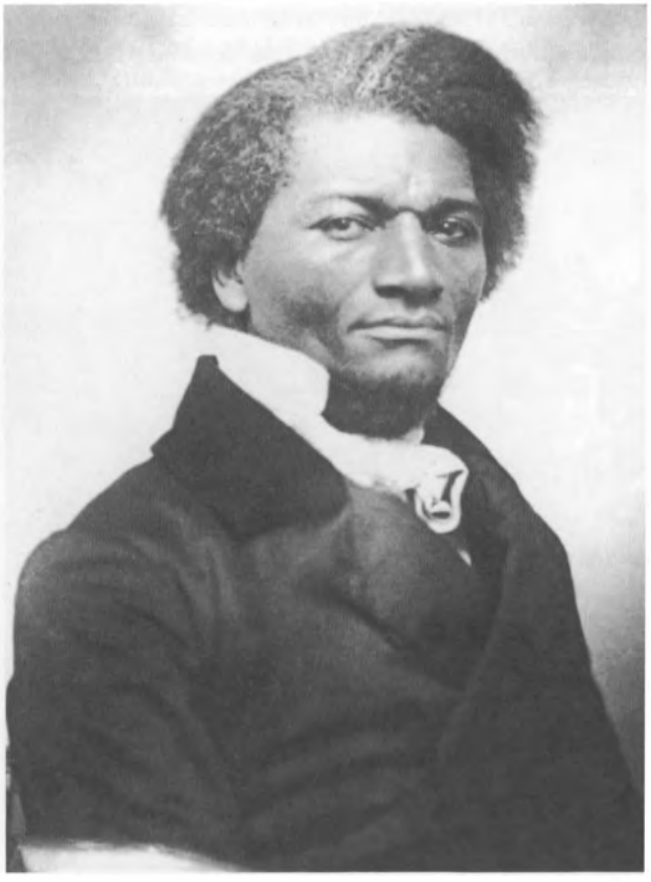
Her ne kadar duyduğu istek estetik sebeplerden kaynaklansa da fotoğrafçılıkta ihtiyaç duyulan bilimsel, optik ve kimyasal malzemeler birbirinden bağımsız olarak zaten kullanıma hazır hale gelmişti. Yakın geçmişte sanatçı tebeşiri yerine doğrudan kopyalamanın bir aracı olarak litografinin gelişmesi süreci de (bkz. s. 649-50) buna benzemekteydi. Fox Talbot'un atıfta bulunduğu *camera obscura* daha önceki dönemlerin çalışmalarına dayanan bir on altıncı yüzyıl keşfiydi. Küçük bir açıklıktan geçen ışık, objelerin görüntülerini karanlık odanın bir kenarına yansıtmaktaydı.

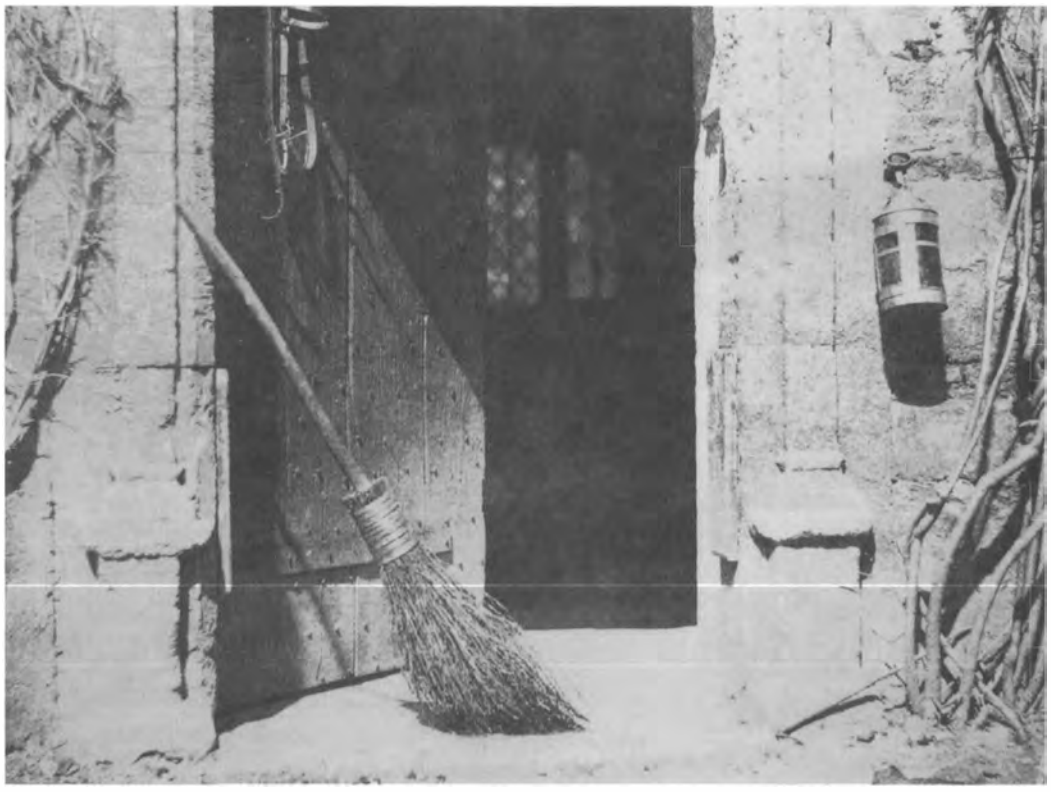
Lensli, aynalı ve ekranı buzlu camdan kutu şeklindeki bu cihaz ihtiyaç duyulduğunda muhtemelen Vermeer ve kesinlikle Canaletto dâhil sanatçılar tarafından daha ziyade şehir manzaralarının yansıtılmasında uzun zamandan beri yardımcı bir unsur olarak kullanılmıştı. Ayrıca on sekizinci yüzyılda bazı kimyasalların ışığa tutulduğunda kararğı keşfedilmiş; görüntüleri kaydetme imkânının varlığı Staffordshireli bir çömlek imalatçısının oğlu, süslemelerin reprodüksiyonuyla uğraşan Thomas Wedgwood (1771-1805) tarafından kısmi bir başarıyla 1800 civarında keşfedilmişti. Fransa'da litografi ve diğer reprodüksiyon teknikleriyle ilgilenen Nicéphore Niépce (1765-1833), 1816 ile 1827 arasında görüntüleri bir *camera obscura*'daki metal ve cam plakaların üzerine sabitlemeyi başarmıştı. Alınan sonuçlar çok parlak değildi, ancak işlemin potansiyelini derhal fark eden Daguerre sırrını öğrendi. Sanat eğitimi almış olan Daguerre, Paris'te büyük bir başarı kazanmış, illüzyon yaratıcı büyük *diorama*'ları (önemli ölçüde panoramaları canlandırırdı) resimlemekte kullanmış olduğu *camera obscura* cihazını da tanımaktaydı. Bu işlemi bizzat geliştirdi ve bir Paris sokak sahnesini gümüşle kaplı bakır bir plaka üzerinde kaydetmek suretiyle ilk *dagerreyotipi*'yi –bu ismin patentini iki yıl sonra alacaktı– yapmayı başardı (15.29). Bu esnada İngiltere'de Fox Talbot bağımsız olarak çalışmalarına devam etmiş ve 1839'dan önce tümüyle farklı, iki aşamalı bir işlemle doğal yansıtılan görüntüleri sabitleyebilmişti. Kamerası yarı şeffaf bir kâğıt üstüne negatif görüntüyü kaydediyor, bu kâğıt başka bir hassas kâğıt üzerine yerleştirilerek sabitleniyor ve pozitif baskısının çıkarılması için ışığa tutuluyordu.

Daguerre'in teknik bakımdan kısa sürede geliştirilen işlemi Avrupa'da ve süratle büyüyen portre talebine cevap verdiği Amerika'da geniş ölçüde benimsendi. İlk *dagerreyotipi* atölyeler 1840'da açıldı ve 1853'de tek başına New York'ta 86 atölye vardı. Massachusetts'te 1854-55'te 12 ay zarfında 400.000 *dagerreyotipi* portre yapılmıştı. Portrecilik aniden, eskisine göre kıyas edilemeyecek kadar geniş bir kitlenin kullanımına sunulmuştu –2 dolar ve sonraları da 12 sent ödeyebilecek herkes yararlanabiliyordu ve bu da ressamlar tarafından talep edilen ücretin neredeyse binde biriydi. Yenilik *dagerreyotipi*'nin başarısını kısmen açıklayabilse de, modern bilimin mucizesi olan bir işlem sayesinde aslına sadık şekilde portre yaptırma arzusu, giderek materyalistleşen bir kültür anlayışını yansıtmaktaydı.

Poz verenlerin büyük çoğunluğu orta sınıf üyesi, bazıları da ünlü insanlardı. Örneğin New York Kölelik Karşıtları Cemiyetinin başkanlığına seçilmesi üzerine poz veren eski köle Frederick Douglass'ın *dagerreyotipi* portresi, kendisini Afrika kökenli Amerikalıların önderliğine getiren sebat-kârlığını açığa vurmakta ve bunu hatlarını yumuşatan

15.30 Anonim, *Frederick Douglass*, 1847. dagerreyotipi. Ulusal Portre Galerisi, Smithsonian Enstitüsü, Washington (William Rubel Koleksiyonu).





15.31 William Henry Fox Talbot, *Açık Kapı*, 1843. Kalotip negatifinden tuzlu kâğıt baskısı. Fox Talbot Koleksiyonu, Bilim Müzesi, Londra.

resmedilmiş portrelerinden çok daha iyi bir şekilde yapmaktadır (**15.30**). Nathaniel Hawthorne'un 1851'de ifade ettiği gibi; *dagerreyotipi*'ler "semanın engin ve sade güneş ışığı altında hiçbir ressamın cesaret edip girişemeyeceği bir gerçeklikle gizli karakter niteliklerini ortaya çıkarmaktadır." Öte yandan, bu denli açıklığa kavuşturmaları her zaman bir avantaj olarak da görülmedi. Genellikle poz veren kişi ile ressam arasındaki bilinçli veya bilinçsiz bir danışıklı dövüşün sonucunda yapılan resimlenmiş portreler parasını ödeyebilenler için cazibesini hiç yitirmemişti. Bu portreler aynı zamanda kameramanlar için kompozisyon modelleri de sağlamaktaydı. *Dagerreyotipi*'lerde figürlerin yüzlerinde ciddi tören ifadeleriyle dimdik durmaları sırf kameraya karşı sabit poz vermeleri ihtiyacından değil (başlangıçta bu süre parlak ışık altında birkaç dakika civarındaydı), ayrıca gelecek kuşaklara aktarılabilecek saygın tasvirler bırakma arzusundan da kaynaklanmaktaydı. Bu portreler yüzeylerinin korunması için camla kaplanıyor ve birçokları resmedilmiş minyatür portreler gibi çerçeveleniyordu.

Dagerreyotipi'ler, resimlere alternatif olarak görülmekteydi. Sadece portreler değil, binaların ve şehir panoramalarının manzaraları da çekilmekteydi –bulan kişinin hareket noktası da aslında buydu. Her bir *dagerreyotipi*'nin de tek bir objesi vardı. Diğer taraftan Fox Talbot'un işlemi, taştan litografilerin alınması gibi tek bir negatiften birden fazla baskı yapılmasına izin vermekteydi. *Doğanın Kalemi*'ni yayımladığında (altı fasikül halinde, 1844-46) her kopyadaki 24 illüstrasyonun her birinin sanatçının eli değmeden ışık yardımıyla tek bir negatiften yapılmış baskı olduğunu dikkatle açıklamıştı. Kitap sanatsal ifadenin yeni bir aracı sıfatıyla buluşunun imkânlarını ortaya koymaktaydı.

Bununla beraber, seçtiği konular temsil edilmeye neyin uygun görüldüğüne –yani kelimenin basit anlamında ne kadar pitoresk olduğuna– dair muhafazakâr fikirlerle son derece uygun duruma getirilmişti. Bunlardan *Açık Kapı* isimli bir tanesi, güneşin sahneyi istediği gibi aydınlatmasını beklerken etrafı süpüren ve duvara feneri asan "sanatçının eli"nin işe karıştığını çok açıkça belli etmektedir (**15.31**). Sahne bir natürmort kadar dikkatle düzenlenmiş ve fenerle tezat teşkil eden doğal ışığa yaptığı atıf bakımından alegorik mânâ da taşımaktadır. Bu fotoğraf hakkındaki yorumunda şöyle yazmıştır: "Günlük ve tanıdık sahnelerin temsili için konu seçimi bakımından Hollanda sanat ekolünde yeterince yetkinliğe sahibiz. Sıradan insanların dikkat çekici bir şey görmedikleri mekânlar çoğu zaman bir ressamın gözüne çarpacaktır. Rastgele bir güneş ışığı veya yoluna düşen bir gölge, zamanın yaşlandırdığı bir meşe veya yosun kaplı bir taş; düşünce ve duygular ya da resimlemeye değer hayaller uyandırabilir." Önemli bir husus olarak da negatiflerine Klasik Yunan kelimelerini bir araya getirerek "kalotip" yani güzel tasvir adını vermiştir.

Fox Talbot'un işlemi kısa zamanda ücretini ödemeye hazır başkaları tarafından uygulanmaya başladı. Bunların başında da İskoç ressam Octavius Hill (1802-70) ile işbirliği halinde dört yıl çalışarak Edinburgh civarının büyük miktarda fotoğrafını çeken Robert Adamson (1821-48) geliyordu. Ortaklıkları, Hill'in İskoçya Serbest Kilisesini 1843'te kuranların toplantısının grup portresini resmetmesi işini aldığında ve 457 kadın ve erkeğin başlarının desenini yapma işinden kurtulmak için fotoğraftan yararlanmak istemesiyle başlamıştı. Ayrıca gündelik hayattan, İskoç Muhafızları



15.32 David Octavius Hill ve Robert Adamson, *İskoç Muhafızları*, yak. 1844-45. Kalotip negatifinden tuzlu kâğıt baskısı. Kraliyet Fotoğraf Cemiyeti, Bath.

gibi bazılarında poz verildiği belirgin anlık sahnelerden oluşan çok sayıda fotoğraf çektiler (**15.32**). Bireysel baskılar, gravürler gibi sergilendi ve sanat tacirleri tarafından satıldı. Kâğıdın kaba yüzeyi ve düzgün olmayan dokusu nedeniyle kalotip baskılar *dagerreyotipi* kadar kesin tanımlı değildi. Hill "ve bu da onlara hayat katan şeydir" demiştir: " ..insanın mükemmel olmayan işleri gibi gözükmektedirler –Tanrı'nın değerinden kaybetmiş mükemmel işleri gibi değil." Diğer fotoğrafçılar da manzaralarda bu işlemi çok kullanmaktaydı. Kesin tanımlamalara imkân sağlayan cam negatiflerin 1850'lerde kullanılmaya başlanmasıyla, eserlerini görsel belgelerden ziyade öncelikle sanat eseri olarak gören fotoğrafçılar tarafından puslu etkisi nedeniyle çoğu zaman aranıldı ve tercih edildi.

Fotoğrafçılığın sanatsal ifade için yeni bir araç olduğu –veya olabileceği– düşüncesi, tartışma yaratmadan kabul edilmedi. Şair ve büyük sanat eleştirmeni, bir "modern hayat" sanatı çağrısında bulunan Charles Baudelaire 1859'da bir saldırı başlattı. İcat edildiği andan itibaren, "bizim iliklerine kadar Narsist sefil toplumumuz, bir metal parçası üstündeki değersiz tasvirine bakınma için koşuştu" diye yazmaktaydı. Özellikle tarih konulu tablolardaki giyinmiş ve poz vermiş insanların fotoğraflarına haklılık payıyla karşı çıkmaktaydı. "Sanatın bazı işlevlerinin yerine fotoğrafın geçmesine izin verilirse kısa zamanda bütünüyle yerine geçecek ve bozacaktır" diyerek karşı çıktı. "Şayet elle dokunulmayan ve hayali olan şeylerin alanına, kıymeti insan ruhundan bir parçanın eklenmesine dayanan şeylerin her yere girmesine izin verilirse, bizim için çok daha kötü olacaktır!" Fotoğraf Romantiklerin taleplerinden birine yani görselliklerin doğrudan kaydedilmesi talebine cevap vermişti ve bu niteliğiyle Fox Talbot tarafından doğanın hem ürünü hem de temsili olarak görülmekteydi.

Fakat görünüşteki otomatikliği, sanatçının Corot tarafından "beni pençesine alan hissiyat" diye adlandırdığı benzersiz duyarlılığını ifade edemeyeceğini düşündürmekteydi. Çünkü örneğin sanatçının eserini işlerken "dokunuşu"nun hissedilen veya görülebilen bir baskısını bırakma imkânı, diğer şahsi ifade vasıtaları gibi çok sınırlıydı.

Fotoğraf ile resim arasındaki ilişki başlangıçtan itibaren çok karmaşıktı. Gördüğümüz gibi ilk fotoğrafçılar tarafından konuların ve bakış açılarının seçilmesini bilinçli veya bilinçsiz olarak genelde beğeniyle bakılan resim türleri belirlemişti. Aksi yöndeki tesirlerin izini sürmek daha güçtür. Diğerleri arasında Delacroix çıplak figürlerin fotoğraflarından desenler yapmıştır. Ancak bu çıplaklar da akademik canlı figür sınıflarında çalışan modellerin genellikle Klasik heykellerden aldıkları pozlara göre durmaktaydılar! Daha da önemlisi, fotoğraf eski sanat eserlerinin özellikle mimarinin kayıtlarının eskisinden çok daha doğru tutulmasını sağlamıştır. Bu da on dokuzuncu yüzyıl düşüncesine hâkim olmuş tarih çalışmalarına duyulan ilgiye hem katkıda bulunmuş hem de onun bir ürününü teşkil etmiştir.

HANGİ ÜSLUPTA İNŞA ETMELİYİZ?

Romantik düşünceler, hamilerinin taleplerine ressamlardan çok daha bağımlı olan ve üslupsal âdetler ve teknik imkânlarla daha çok kısıtlanan mimarlara ağır bir yük getirmiştir. Ancak on dokuzuncu yüzyılın ideallerini cisimleştirecek bir "yeni mimari" ihtiyacı 1820'lerden itibaren Napoleon tarafından teşvik edilen "Ampir Üslubu"nun hızla gerilemesinin ardından hissedilmiş ve bu ihtiyaç mütemadiyen ifade edilmiştir. "Hangi Üslupta İnşa Etmeliyiz?" 1828'de Alman eleştirmen Heinrich Hübsch tarafından yayımlanmış bir kitabın ismidir. Önde gelen Prusyalı mimar Karl Friedrich Schinkel de (1781-1841) "Her devir kendi mimari üslubunu bırakmıştır" demekteydi. "Bizim devrimizin de kendi üslubunu bulabilmesini neden denemiyoruz?"

Schinkel, tasarımları geometrik bir saflık ve Boullée (14.32)'ye benzer bir rasyonel ciddilik taşıyan, erken yaşta ölmüş parlak mimar Friedrich Gilly (1772-1800)'nin yanında eğitim görmüştü. Bilahare Schinkel bir dizi tarihi üslubu –Yunan, Roman, Romanesk, Gotik, İtalyan Rönesansı– benimsemiş ve uyarlamış ve zaman zaman da hem süsleme hem de inşaat maksadıyla dökme demirden çok erken bir tarihte faydalanmıştır. Fakat yapıları her zaman kütle, oranların hassas dengesi ve keskin, temiz detaylar bakımından bireysel bir duyguya sahip olmuş; bu da mekanik duygusu katmaksızın elle yontulmuşluktan ziyade hassas aletlerle yapılmış etkisi uyandırmıştır. Berlin'deki tiyatrosu bütünlükle birbirine geçmeli kare formlardan oluşmakta – hangi bakış açısından görülürse görülsün– sırf karşı karşıya kalınan dört cephe değil, görsel bakımdan heyecan verici bir kompozisyon sunmaktadır (**15.33**). İyon düzeninde bir revak uygun bir teatral duruşla girişi belirlemekte, diğer antik unsurlar ise basit geometriye indirgenmektedir. Süsleme baştanbaşa azaltılmıştır. Schinkel daha sonraki yapılarında araçlarını neredeyse sırf oransal ilişkilere indirgemiştir.



15.33 Karl Friedrich Schinkel, Gendarmenmarkt Tiyatrosu, Berlin, 1818–21.

"Mimarinin amacı kullanılabilir, faydalı ve anlamlı olanı güzel kılmaktır" diye yazmıştır; ancak "sadece ihtiyaç bize güzeli veremez" diye de eklemiştir. "Tarihi ve şiirsel" adını verdiği nitelikler mimaride gerekliydi.

Schinkel üsluptan çok arkitektonik sorunlarla ilgilendiği için sıradışıydı. Çağdaşlarının çoğu mimariyi dönem üsluplarıyla eşit tutma eğilimindeydi. Bu üsluplar hakkındaki bilgiler daha ayrıntılı hale gelip daha da yayıldıkça, daha büyük bir sadakatle taklit edilip, canlandırılıyordu. Tüm diğer üslupların altında yatan "doğru" üsluba duyulan Neoklasik inanç, bir kez sarsıldığında ise mimarlar ve hamilerinin önünde giderek genişleyen bir seçenek alanı açıldı. Öte yandan seçmeciliğe iyi gözle bakılmıyordu; bir bina tüm parçalarıyla tek bir üsluba uygun olmalıydı. On dokuzuncu yüzyılın başından önce Klasik mimari Yunan ve Roma'ya bölünmüştü. Şimdi ise on sekizinci yüzyılda İngiltere'de Gotik adı verilen Ortaçağ mimarisi her biri kendi kurallarına ve tarihi ilişkilerine sahip kronolojik ve yerel üslup bölümlerine ve alt bölümlerine ayrılmaktaydı.

İngiltere'de, Gotik üslup varlığını daha uzun zaman sürdürmüş ve Avrupa'da diğer yerlerden önce canlandırılmış, on sekizinci yüzyıl başlarında varlığını sürdürmesi yeniden canlanmasıyla üst üste gelmişti. Böyle olsa da, 1836'da yakın bir zamanda yanan Londra'daki Parlamento binasının Klasik değil de Ortaçağ üslubunda tekrar inşa edilmesi yönünde alınan karar, şiddetli bir ihtilafın odak noktasını teşkil etti. Klasikçiler Yunan ve Roma mimarisinin rasyonelliğini vurgulamaktaydı. Fakat Gotik bir süredir *Magna Charta*'nın –İngiliz özgürlüklerinin temel taşı– yayımlanmasına yol açan Baronlar Savaşı zamanında gelişmiş ulusal bir üslup olarak görülmekteydi. En nihayetinde inşa edilen binada (**15.34**) Charles Barry'nin (1795-1860) genel tasarımı ve içeride ve dışarıda Welby Northmore Pugin (1812-52)'in bol Gotik süslemeleriyle belli bir uzlaşmaya varıldı.

Çünkü bir köşede güçlü bir düşey vurgu yapan büyük Victoria Kulesi ve diğer köşede ufuk çizgisini delen daha narin saat kulesiyle (Big-Ben) silueti (birçok ressamın keşfedeceği gibi) son derece pitoresk olmakla beraber, plan berraklığıyla çok mantıklı, süslemeleri düzenli ve yinelemeli, binanın her kısmı kesin bir simetri içindedir. Bizzat Pugin'in "her şeyiyle Yunan-Ortaçağ kıyafeti içinde Klasik bir yapı" diyerek binanın nehir cephesinden şikâyet ettiği söylenmektedir.

Parlamento binasının ilk tasarımının yapıldığı 1836 yılında John Constable, Gotik dirilişi "en fazla ruh olmadan bedeni kopyalayabilir; ölmüş bir sanatı tekrar uyandırma yönünde boş bir çaba gösteriliyor" sözleriyle kınamıştı. Bu, son derece Romantik bir fikirdi. On sekizinci yüzyılda mimaride kimse taklit ilkesini sorgulamamış, binaların da ruha sahip olması beklenmemişti. Fakat Pugin yeniden diriliş karşıtı savları kendi lehine çevirdi. Onun için Gotik sanat hiçbir zaman ölmemiş; sadece Rönesans ve Reformasyondan sonra kullanılmamıştı. Gotik'in bir üslup değil de Roma Kilisesi gibi ebedi geçerliliğe sahip bir ilke olduğunu ve kendisinin de ona geri döndüğünü beyan etmiştir. İki "büyük kural" ileri sürmekteydi: "Birincisi, yapıda kolaylık, yapım veya uygunluk bakımından gerekmeyen hiçbir özellik yer almamalıdır; ikincisi, tüm süsleme yapının esas strüktürünün zenginleştirilmesinden oluşmalıdır." Bu ilkelerin yalnızca ve



15.34 Sir Charles Barry ve Augustus Welby Northmore Pugin, Parlamento Binası, Londra, 1839–52.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Hıristiyan Mimarisinin İlkeleri Hakkında Pugin'in Görüşleri

Barry'nin Parlamento Binası tasarımları (15.34), Pugin'in Gotik mimari üzerine polemik yaratan ilk kitabı *Tezatlar veya On Dördüncü ve On Beşinci Yüzyılların Asil Binalarıyla Günümüzün Benzer Binaları Arasında Paralellik; Günümüzde Zevkin Bozulmasının Ortaya Konulması*'nın basılmasıyla aynı yıl olan 1836'da kabul edildi. Kitabın yazılmasının gerekçesinin "doğruluk davasının yanlış karşısında ilerletilmesi duygularından başka bir şey" olmadığını yazmıştı. Pugin'in Gotik'e dönüşü Roma Katolikliğine dönüşüyle aynı zamana rastlamıştır. İnsanlığın dinde olduğu kadar mimaride de "düşmüş durumundan" üzüntü duyuyor ve her iki alanda da "içtenlik" ihtiyacını vurguluyordu. Gotik gerçekten canlandırılacaksa, ilkeleri anlaşılmalı ve takip edilmeliydi. On sekizinci yüzyılda yapıldığı gibi, sırf biçimlerinin ve süslemelerinin taklit edilmesi faydasız hatta etik dışıydı.

Ortaçağ inşaat yöntemleri canlandırılmalı, inşa malzemelerinin tabiatına saygı gösterilmeli, bu yolla mimari bir kez daha gerçek mânâda strüktürünü ve işlevini ifade edebilmeliydi. Pugin bu yolla dürüstçe inşa edilmiş Yeni Gotik binaları taklit edilmişlik lekesinden kurtarmaktaydı. Ayrıca vurguyu üsluplardan inşaat ilkelerine kaydırmakla – sonucunda herhalde dehşete kapılabileceği – daha sonraki işlevsel kuramlarının temelini attı (bkz. s. 825).

"Sivri Uçlu yani Hıristiyan Mimarisinin Gerçek İlkeleri" iki büyük kurala indirgenebilir diye yazmıştır:

> *Birincisi, binanın kolaylık, inşaat veya uygunluk bakımından gerekli olmayan hiçbir özelliği bulunmamalıdır; ikincisi tüm süsleme binanın esas yapısının zenginleştirilmesinden oluşmalıdır.*
>
> *Bu iki kuralın ihmal edilmesi günümüzdeki bütün kötü mimarinin sebebidir.*
>
> ...
>
> *Saf mimaride en küçük detaylar dahi bir anlama sahip olmalı ve bir amaca hizmet etmelidir; hatta inşaatın kendisi kullanılan malzemeye göre değişmeli ve tasarımlar uygulandıkları malzemeye uyarlanmalıdır. İlk bakışta garip görünse de, bu büyük ilkelerin uygulanması ancak sivri uçlu mimaride olmaktadır; bunları da en büyük katedralden en basit binaya kadar göstermem mümkündür. Dahası, Ortaçağ mimarları farklı malzemelerin doğal niteliklerine göre değerlerini veren ilk kişilerdi ve tekniklerini sanatları için bir araç yapmışlardır.*

(A. Welby Pugin, *Sivri Uçlu veya Hıristiyan Mimarisinin Gerçek İlkeleri*, Londra 1841)



15.35 Richard Upjohn, Trinity Kilisesi, New York City, 1841–52.

yalnızca Gotik mimaride yerine getirildiğini ifade etti. Yunan tapınakları ahşap prototiplerin mermer kopyalarıydı, bu nedenle sahteydiler. Gotik, taş ve tuğla inşaatın mükemmel ifadesiydi, bu nedenle de gerçekti. Bu yolla, vurguyu üsluptan ilkelere; mimarın dürüstlüğü ve yaratıcı çalışmasından kullandığı aracın yapısı ve potansiyeline kaydıran Pugin, yeniden Gotiği dirilten binasını bir kandırmaca olduğu lekesinden kurtarmıştır. Düşünceleri; militan Papalık karşıtı, dahi bir yazar ve sosyal reformcu olmanın dışında sanat eleştirmenliği de yapan John Ruskin (1819-1900) tarafından yayıldı.

Pugin'in ilkeleri İngilizce konuşan dünyada (ve bir dereceye kadar Fransa ve İngiltere'de de) geniş ölçüde kabul gördü. Ancak Gotik yapısal doğruluğu kadar tarihi bağlantıları nedeniyle benimsenmekteydi. İngiltere'de doğmuş, Amerika'da eğitim almış Richard Upjohn (1802-78) taştan inşa edilen New York, Trinity Kilisesinin içine bu sebeple "yanıltıcı" bir gömme ayak tonoz almıştır (**15.35**). Kilise özellikle Anglikan Yüksek Kilisesi ve Episkopaller tarafından kısmen İngiltere'de Gotik çağın "klasik" dönemi olduğu (Erken İngiliz üslubundan daha zengin, Alevli ve Dikey üsluptan daha saf), kısmen de John Wyclif'in reform önerilerinin 1382'de mahkûm edilmesinden önce geliştirildiği için çok sevilen İngiliz erken on dördüncü yüzyıl üslubundadır. Upjohn, Gotik kiliseleri sadece Episkopaller için inşa etmiştir. Kongregasyonalistler için ise yuvarlak kemerli erken Hıristiyan veya Romanesk üslubu benimsemiştir.

Tarihselcilik ve Gerçekçilik

Tarih on dokuzuncu yüzyıl boyunca sadece mimariye değil, Batı düşüncesinin neredeyse her yönüne hâkim olmuştur. On sekizinci yüzyılda akıl tarafından işgal edilen yeri üstlenmiştir (bu eğilime Almanca *Historismus* yani Tarihselcilik adı verilir).

Siyasi, sosyal, ekonomik ve sanatsal sorunlar tarihi öncüllere veya ilkelere atfedilmekteydi. Hem Hegel hem de Marx felsefelerini tarihsel incelemeler üzerine kurmuşlardır. On sekizinci yüzyıl natüralistleri türleri sınıflamışken, on dokuzuncu yüzyıldakiler –başta Charles Darwin (1809-82)'in *Türlerin Kökeni*'nde (1859) yaptığı gibi– evrimin izini sürmek istemişlerdir. "Doğanın her ürününü bir tarihe sahip olarak görürsek, kendi deneyimimden söylüyorum, doğa tarihi incelemeleri ne kadar ilginç hale gelecektir!" Edebiyatta Walter Scott'un Büyük Britanya'da, James Fenimore Cooper'ın Birleşik Devletler'de, Victor Hugo'nun Fransa'da ve Alessandro Manzoni'nin İtalya'daki tarihi romanları görülmemiş şekilde popülarite kazandı. Operaların çoğunluğu tarihi sahnelerde geçiyor, Giuseppe Verdi tarafından yazılan *Il Trovatore* (1853), *Don Carlos* (1867) ve *Aida* (1871) en meşhurları sayılıyordu. Avrupa ve Amerika'nın sergi salonları Ortaçağ ve daha sonraki dönemlerin figürlerinin heykelleri, tarih olaylarının giderek genişleyen bir zaman dilimindeki –insan hayatının belirmesinden Fransız Devrimine, kahramanlarına ve kurbanlarına kadar– resimleri ile dolup taşıyordu.

On sekizinci yüzyıl sonu ressamları Ortaçağ ve antik dönem tarihi konularını ahlaki örnekler olarak kullanmışlardı. Bazı öğretici dersler vererek, insanların eski günlerde nasıl yaşadığını, sevdiğini ve öldüğünü anlatan ve hayatlarına kısa bakışlar sunan tarihi anekdotlar on dokuzuncu yüzyılın zevklerine daha çok uymaktaydı: Geçmiş kendi renkli olayları uğruna kaydediliyordu. Bu tür konular Ingres ve Delacroix tarafından resmedilmekle beraber, en büyük popüler başarılara ulaşan sanatçılar, tüm aşırılıklardan kaçınıp orta yol tutturanlardı. Bunlara 1831'de halk iktidarı ve kraliyet iktidarının aşırılıklarından kaçınmak istediğini ilan eden Kral Louis-Philippe'in siyasi mânâda şöhret kazandırdığı bir terimle *juste milieu* (orta merkez) ressamları deniliyordu. *Janr* detay –edebi ve sanatsal mânâda öz renk– talep etmekteydi ve detaylar da illüzyonist doğrulukla yapılmalıydı: Bir pelerinin iliği, bir hançerin kabza topuzu. Sanatçılar anakronizmden korunmak için tarihi araştırmalara girişmek zorundaydı. Fransa'da *juste milieu*'nün herkesçe kabul edilen önderi Paul Delaroche (1797-1856)'un eseri *Lady Jane Grey'in İnfazı* bu tarihi tablolar arasında berrak düzenlemesi ve eksiksiz teknik yetenekle resmedilişiyle en ünlüleri arasındaydı (**15.36**). Parıltılı beyaz ipek elbiselerinin içindeki kadın kahraman üzerine yoğunlaşan ışıklandırma, canlı figürlerle oynanan bir trajedi, tiyatro veya operanın final



15.36 Paul Delaroche, *Lady Jane Grey'in İnfazı*, 1833. Tuval üzerine yağlıboya, 2.46 × 2.97 m. Ulusal Galeri, Londra.

sahnesiyle karşılaştırılabilecek denli dramatik bir etki yaratmaktadır. Konu son derece dokunaklı –Mary Tudor'a karşı istemeye istemeye İngiliz tahtına çıkan (1553) çaresiz Lady Jane Grey'in idam sehpasında ölümü– ve İngiliz tarihiyle kendi tarihleri arasında kurulabilecek paralelliklere karşı tetikte olan Fransız orta sınıfı için çok tanıdıktır. İlk sergilendiğinde halkın dikkatini çekmesi ve sonra da baskılarının yapılıp dağıtılarak kâr getirmesi için böyle resimlerde konu seçimi en önemli konuydu.

Bu tür resimler, her Avrupa ülkesinde ve ayrıca ABD'de üretilmekteydi. Bazılarının belirgin siyasi mesajları vardı. Özellikle İtalya'da ulusal birlik ve bağımsızlık yani *Risorgimento* konularına dokundurmada bulunan konular –örneğin Alman imparatorunun Milanolular tarafından 1176'da mağlup edildiği Legnano Savaşı– resimlerde olduğu kadar operalarda da çok popülerdi. Fakat halka cazip geldikleri halde veya belki de cazip geldikleri için, daha ciddi ressamlar ve yazarlar tarafından hor görülmekteydiler. Romantik tarih kavramlarını yansıtsalar da, sanatsal öznellik, bakışın özgünlüğü ve dokunuşun bireyselliği ile ressamın duygularının ve samimi kanaatlerinin ifadesi açısından Romantik ihtiyaçlara nadiren cevap vermekteydi. Fransa, İngiltere ve Almanya'da yüzyıl ortasında bir kısım genç sanatçının isyan etmesinin sebebi –Romantik akımın adını kötüye çıkartan– yüzeysel Romantizme karşıtlıklarıydı.

Ön-Raffaellocular

İngiltere'de bir grup sanatçı –William Holman Hunt (1827-1910), John Everett Millais (1829-96), Dante Gabriel Rossetti (1828-82) ve diğer dört kişi– 1848'de Ön-Raffaellocu Kardeşliği kurdu. Ne Raffaello öncesi sanata dönmeyi savundukları, ne de bunun hakkında pek bir şey bildikleri için (yaklaşık yarım yüzyıl önce "Nazarenler" adıyla tanınan bir grup Alman ressamının yaptığı gibi) bu isim yanıltıcıdır.

İlan ettikleri hedefleri "doğaya dönüş" ve Joshua Reynolds (ona "Sir Sploshua" adını takmışlardı) ile on yedinci yüzyıl Bologna ekolü yoluyla Raffaello'nun ilk taklitçilerine kadar izlerini sürdükleri akademik uygulamaları ortadan kaldırmaktı. Holman Hunt'ın söylediğine göre, bu ismin seçilmesinin sebebi, "günümüzün anlamsız sanatına karşı mücadelemizde kararlılığımızı her daim aklımızda tutmak"tı. Kısa zaman sonra çok üstü kapalı bir yolla da olsa dini konulara yönelecekti (15.37). *İngiliz Sahillerimiz,* Papalığın saldırılarına karşı İngiliz Kilisesisin savunmasızlığına dair bir yorumdur (Papa IX. Pius bir süre önce İngiltere'de Roma Katolik Kilisesi hiyerarşisinin yeniden kuruluşunu ilan etmişti). Fakat ayrıca Sussex sahil manzarasının, soğuk deniz kıyısı güneşiyle aydınlanmış doğal formlarının ayrıntılarına özen gösterilerek aslına uygun yapılmış natüralist bir görünüşüdür. Tablo esasen Constable tarafından zaman zaman benimsenmiş, fakat Corot'nunki gibi étude'ler dışında (15.28) yüzyıl ortasından önce nadir kalan bir uygulamayla açık havada resmedilmiştir. Kompozisyonun sıradanlığı ve odağın garip düzlüğü resme bir tür "anlık görüntü" yakınlığı vermektedir. Asıl ismi unutulmuş ve zamanla herhangi bir üst mânâ taşımayan saf bir manzara resmi olarak görülmüştür.

Courbet

Fransa'da çok daha büyük bir ressam, Gustave Courbet (1819-77) "günümüzün anlamsız sanatına" karşı daha farklı bir tavırla tepki gösterdi. Ortaçağ kostümleri içinde kendisini de konu alan portre çalışmalarıyla resme başlamış, ancak kısa süre sonra kendi ifadesiyle "Romantizmin tuzakları"nı bir kenara atmıştı. İlk büyük eseri *Ornans'ta Cenaze*'nin (**15.38**) 1850-51'de sergilenmesinden sonra, yazdığı üzere, tam da "1830'ların insanlarına Romantik sıfatının yüklendiği gibi"



15.37 William Holman Hunt, *İngiliz Sahillerimiz*, 1852. Tuval üzerine yağlıboya, 43.2 × 58.2 cm. Tate Gallery, Londra.

15.38 Gustave Courbet, *Ornans'ta Cenaze*, 1849–50. Tuval üzerine yağlıboya, 3.14 × 6.63 m. Louvre, Paris.



kendisine de Gerçekçi sıfatı verilmişti. Bu ifadesi Courbet'nin 1855'te tablolarının Paris uluslararası sergisinden dışlanmasından sonra resimlerini teşhir etmek için düzenlediği tek kişilik gösterimin katalogunun önsözünde yer almaktadır. Gerçekçiliğin manifestosu niteliğindeki bu açıklayıcı belge şöyle devam etmektedir:

> *Sistemin dışında, önyargılardan uzak eskilerin ve modernlerin sanatını inceledim. Ne birini taklit etme ne de diğerini kopyalamayı artık istemedim: dahası, niyetim sanat için sanat gibi abes bir hedefe ulaşmak da değildi. Hayır! Sadece gelenekle tam bir tanışıklıktan kendi bireyselliğimin makul ve bağımsız bilincini oluşturmayı istedim. Benim idealim, yaratabilmek için bilmekti. Âdetleri, düşünceleri, çağımızın görüntüsünü kendi değerlendirmelerine göre ifade etme konumunda olmak; sadece ressam değil, bir insan da olmak; kısacası yaşayan bir sanat yaratmak -hedefim buydu.*

Courbet Romantizmin tuzaklarıyla birlikte tüm Romantik düşünceleri bir kenara atmamıştı. Fakat resimleri yazılarından daha iyi bir şekilde güçlü şahsiyeti ve hayat şartlarının onu Delaroche bir tarafa, Delacroix'dan çok ayrı bir sanat yaratmaya nasıl götürdüğünü göstermektedir. İsviçre yakınlarındaki Ornans'ta hali vakti yerinde bir çiftçinin oğluydu. Paris'e 1839'da giderek Louvre'da ve küçük bir ücret karşılığı model temin eden fakat resmi bir ders programı olmayan *ateliers libre*'lerde (açık atölyeler) çalışarak resmi kendi kendine öğrenmişti. Arkadaş çevresine Baudelaire ile "mülkiyet hırsızlıktır" cümlesinin sahibi, sosyalist görüşlerini paylaştığı Pierre-Joseph Proudhon (1809-65) dâhildi.

Bizzat Courbet tarafından verilen isimle *İnsan Figürlerinin Resmi, Ornans'ta Cenazenin Tarihi Kaydı*; Gros'un *Yafa'daki Veba Hastanesi* (15.7), Gericault'nun *Medusa'nın Salı* (15.12), Delacroix'nın *Sardanapalus* (15.16) ve Halka Önderlik Eden Özgürlük (15.17) tabloları gibi büyük ölçekli

KAVRAMLAR

Sanat için Sanat: Estetikçi Akım Gerçekliğe Karşı

"Sanat için sanat", sanat eserinin, herhangi bir ahlaki, toplumsal, siyasi veya öğretici bir anlam taşımadan özerkliği; on dokuzuncu yüzyıl düşüncesinin merkezinde yer alan, eleştirildiği kadar takdir de görmüş bir kavramdı. Kökenleri, 1790 tarihli *Yargı Yetisinin Eleştirisi*'nde daha önce birleşik iyi, doğru ve güzel anlayışlarını ayrı kategoriler olarak çözümleyerek geleneksel estetikle bağlarını koparan Kant'a götürülebilir. Ona göre, güzelliğin takdir edilmesi, objenin maksadından bağımsız, öznel ve çıkarsızdı. Felsefesi basitleştirilmiş haliyle Germaine de Staël tarafından 1813 yılında yayımladığı Almanya hakkındaki kitabında tanıtıldı (bkz. s. 651) ve "l'art pour l'art" terimi 1818'de Fransız filozof Victor Cousin (1792–1867) tarafından oluşturuldu. Akademik kurallara isyan eden Romantiklere bu kavram son derece cazip geldi.

Bunların arasındaki Fransız şair Théophile Gautier (1811–72) tarafından 1835'de yayımlanan *Mademoiselle de Maupin*'in önsözü "sanat için sanat" anlayışının manifestosu olarak kabul edildi. Burada fazilet düşkünü ahlaki yasaklamaların iki yüzlülüğünü sergilemekte ve sanat eserinin değerinin yararına dayandığı anlayışını reddetmektedir. "Müziğin yararı nedir; resmin yararı nedir?" diye sormaktadır. "Herhangi bir şeyde kullanılabilecek gerçekten güzel bir şey yoktur; yararlı her şey çirkindir, çünkü bir ihtiyacın ifadesidir... Evdeki en kullanışlı oda heladır." Charles Baudelaire (bkz. s. 670) sanat eserlerinin özerk bütünlüğünü incelikle vurgulamıştır. Resim, etkisini renk ve çizgiyle yaratan, yaşam ilkesini sadece sanatçının kalbinde bulan "bir çağrışım, sihirli bir işlemdir" diye yazmıştır.

Ancak "sanat için sanat" öğreti diğerleri arasında İngiltere'de Whistler'in (bkz. s. 713) veya Fransa'da Edmond de Goncourt (1822–96)'un yazılarında olduğu gibi, sırf hedonist estetiğin haklı çıkarılması için de öne sürülebilmekteydi. On sekizinci yüzyıl resmine ve Japon estamplarına düşkün bir kişi olan Goncourt şu ifadeyi kullanmıştır: "Sanat faydası olmayandan çıkar; az sayıda kişinin hoşuna giden şeyleri hedefler. Aristokrasilerin bencil süsüdür." Böyle bir tanımlama elbette sosyal reformcular ve sanatta gerçekçiliğin taraftarları için kabul edilemezdi. Önde gelen Fransız sosyalist ve "mülkiyet hırsızlıktır" cümlesinin yazarı Pierre-Joseph Proudhon (1809–65) arkadaşı Courbet'nin gerçekçiliğine dair bir yorumunda şöyle yazmıştır:

> *... sanatın tek amacının zevk olduğu doğru değildir, çünkü zevk bir hedef değildir; kendisinden başka bir amacının olmadığı doğru değildir, çünkü her şey birbirine bağlanır, her şey bağlantılıdır, insanlık ve doğada her şeyin bir amacı vardır... Sanatın amacı bizi kendimize dair bilgiye götürmektir... kendimizi efsanelerle beslememiz, yanılsamalarla zehirlenmemiz için bize verilmemiştir... Aksine bu zararlı yanılsamaları kınayarak kendimizi onlardan kurtarmamızı sağlar.*

Her şeye rağmen ilk Rus Marksist derneğin kurucusu Georgi Plenkhanov (1857–1918) "sanat sanat içindir" anlayışı, sanatçının "kendi hedefleri ile ait olduğu toplumun hedefleri arasında ümitsiz bir çelişki" hissettiğinde gelişir" satırlarını yazdığı yüzyılın sonunda Avrupa ve Amerika'da yaygındı.

bir eserdir. Fakat bu büyük tuvallerde –bunlara *grandes machines* denmekteydi– varlığını sürdüren soylu üslup, her ne kadar on yedinci yüzyıl Felemenk grup portre sanatının uzaktan ve önemli bir çağrışımı hissedilmekle beraber, bu resimde eksiktir.

Kahramanca davranışlar mevcut değildir. Büyük kompozisyonun sağlam bir merkezi yoktur. Farklı yönlere bakan, her biri kendi hüzünlü düşüncelerine dalmış figür grupları kompoze edilmiş gibi görünmemektedir; yine de friz benzeri düzenlemeye yavaş bir ağıt ritmi katan aralıklarla ve sınırlı renklerin ustaca kullanılmasıyla özenle düzenlenmiştir. Bu yolla köpeğin yanındaki adamın mavi çorapları ve tabutu taşıyanların kırmızı kıyafetleri, kızıl kahve ve siyah-beyaz düzenlemeye kasvetli bir sonbahar tınısı katmaktadır.

Konu gayet sıradandır –her kim ise Ornans'ta birinin cenaze töreni. Ölüm birden fazla mânâda eşitlik sağlar. Mezarın çevresinde taşra toplumunun çeşitli katmanlarını; papazı, belediye başkanını, çiftçileri ve ırgatları eşleri ve çocuklarıyla beraber bir araya getirir. Corbet sahneyi resmine başlamadan bir yıl önce açılmış Ornans'taki yeni mezarlıkta kurmuştur. Babası ve kızkardeşlerinin dâhil olduğu figürlerini gerçek büyüklüğünde ve sadelikte, Parisli eleştirmenlerin boş ifadeli papazı, kırmızı burunlu tabut taşıyıcılarını, ince yüzlü kadınları alay konusu yapmak istediğini düşündürecek kadar dürüstlükle resmetmiştir. Courbet'nin amacı bir cemaatin hayatındaki en ciddi faaliyeti gerçekten meydana geldiği şekliyle kaydetmekti. Amacının sakin ve dolambaçsız dürüstlüğü bu büyük resimde hissedilir ve ona kalıcı gücünü verir. Sahneye bir çarmıh hâkimdir. III. Napoleon iktidarı ele geçirene kadar Sosyalizm ve Hıristiyanlık Fransa'da hiç bu denli yakın müttefik olmamıştı.

Ancak daha sonraları, 1873'te siyasi ve ruhban sınıfı karşıtı duyguları sertleştikten ve 1871 Paris komünü olaylarına karışması sonucu İsviçre'ye sürgüne gittikten sonra Courbet *Ornans'ta Cenaze'nin* "bir şeye değmez" *olduğunu söylemiştir.* Bu tarihte Marx'ın "Hıristiyan sosyalizmi aristokratın kızgınlığını rahibin takdis ettiği kutsal sudur" görüşünü paylaşır hale gelmişti.

Millet

Courbet'nin tablosundaki ana figürler ailesinin de dâhil olduğu taşra burjuvazisinin üyeleriydi. Çağdaşı sayılabilecek Jean-François Millet (1814-75) mülk sahibi olmayan kırsal proletaryayı resmetmekte uzmanlaşmıştı. Fakat yanlış anlaşılmış bir kişidir. İnançlı anarşistlerden ressam Camille Pissarro (1830-1903) daha sonraları şöyle söylemiştir:

> *Çapalı Adam resminden ötürü sosyalistler Millet'nin kendi yanlarında olduğunu, bu kadar eziyet çekmiş bir sanatçının, köylü hayatının acılarını ifade etmiş bir köylü dehanın düşünceleriyle mutabık kalması gerektiğini düşünmüşlerdir. Kesinlikle böyle değildi... O biraz fazla İncil tarzıydı. Önder veya takip eden olsun, modern düşüncelerin ilerleyişinin bilincine varmadan, anlamaksızın hatta kendine rağmen bu düşünceyi savunan kör insanlardan biriydi!*
>
> (Oğluna mektubu, 2 Mayıs 1887, çev. T. J. Clark)

Millet'nin eserine getirilen sosyalist yorumları inatla reddedişi, kendisi hakkında yarattığı toprakta 21 yaşına kadar çalışmış eğitimsiz bir köylü olduğu efsanesinin parçasıydı. Gerçekte ise sefalet içinde olmaktan çok uzak ve kendisini 18 yaşındayken Cherbourg'a okumaya göndermiş bir çiftçinin oğluydu. Paris'e 1837'de gittiğinde Delaroche'un (bkz. s.



15.39 Jean-François Millet, *Çapalı Adam*, 1852–62. Tuval üzerine yağlıboya, 81×100 cm. J.

665-6) en gözde öğrencilerinden biri oldu ancak Roma'daki Fransız Akademisi için burs kazanamadığı için hayata küstü. 1849'dan itibaren Théodore Rousseau (1812-67) önderliğindeki –Barbizon Okulu adı verilen– bir grup natüralist manzara ressamının yerleşmiş olduğu Fontainebleau ormanının kenarındaki Barbizon köyünde yaşadı.

Millet'nin "köylü ressam" oluşu büyük ölçüde efsaneden ibaretse de, kendisi siyasi açıdan samimi bir kişiydi. Yansıttığı köylüler Fransız nüfusunun hâlâ yarısından fazlasını teşkil eden, fakat yüzyıl ortasından beri artan refahtan en az faydalanmış bir sınıfa aitti. Marx'ın toplum anlayışında "tarım için sanayi ordusunun" kadrolarını oluşturmaya mahkûm karanlık arka plan figürleriydi. Fakat çalışmaktan bitap düşmüş, sert toprağı kazma işinde bir an ara vermiş *Çapalı Adam* (**15.39**) insanın sonsuz emek ve sefalet imgesi içinde daha kaderci ve kötümser bir anlayışı kişileştirir. Milllet'nin en sevdiği yazarlardan on altıncı yüzyıl denemecisi Michel de Montaigne'in bir köylü tasvirini hatırlatmaktadır. Diğer taraftan bu imge daha da eskilere, Yaradılış Kitabı ve Tanrı'nın Âdem hakkındaki yargısına dek geri gider: "Yaşam boyu emek vermeden yiyecek bulamayacaksın. Toprak sana diken ve çalı verecek, yaban otu yiyeceksin. Toprağa dönünceye dek ekmeğini alın teri dökerek kazanacaksın..." Millet, özlü bir anlatım ve kompozisyon sağlamlığı ve –boyayı kullanmadaki büyük incelik ve özenle birleşen– gergin hatlarla ifade etme gücünün telafi ettiği derinden kaderci bir yaşam görüşüne sahipti. Taviz vermez bir gerçekçilikle yansıttığı ve çağdaşlarından birçoğunun şok edici bulduğu kazmacılar, ekiciler ve toplayıcılar zamanla bir nostalji kisvesine bürünmüş; yapılan binlerce kopyası şehirlilerde karşı konulmaz bir hissiyat uyandırarak ilgi görmüştür. Bunun sebebi de tarımda makineleşme sonucunda kırsal dünyanın sarsıcı bir değişimin eşiğinde bulunmasıydı (bu süreç Amerika'da o sıralarda zaten hayli ilerlemişti).

Monet

Çağdaş hayatın gerçekliklerine çok farklı ve daha dolambaçsız bir yorumu, Courbet ve Millet'den yaklaşık on yıl kadar fazla yaşayan ancak daha ileri bir dönemin farklı bir sanatçısı izlenimini veren, genellikle de "ilk modern ressam" sıfatıyla anılan Edouard Manet (1832-83) vermiştir. Ona göre "başkası değil de sırf kendisi olmaya çalışmak" dışında bir erdemi

KAYNAKLAR VE BELGELER

Baudelaire: "Eleştirinin ne Faydası Var?"

Fransız şair Charles Baudelaire (1821–67) on dokuzuncu yüzyılın en derin fikirli sanat eleştirmeniydi. İmzalı ilk yayını 1845 Salon Sergisine dair bir eleştiri yazısıdır. Hayatı boyunca sergi eleştirisi yazmaya devam etmiş, tarafsız bir gözlemci tutumu almamıştır. Bir sanatçı ve bir şair olarak yazmış, eserlerini tartıştığı ressamların ve heykeltıraşların sorunlarıyla doğrudan yüzleşmiş ve şahsen işin içine girmiştir. Baudelaire için sanatın tek kaynağı bireysel sanatçının imge oluşturma çalışmalarında, hayal gücünde ve düşüncelerinin gücünde yatmaktaydı. "Modern Yaşama" karşılık verme kapasitesi ve tüm hayatiyeti bu kaynaklardan gelmekteydi. Her şeyin ötesinde on dokuzuncu yüzyıl toplumunun dönüşümünü hesaba katan bir sanat çağrısında bulunmaktaydı. 1845 Salon eleştirisini, çağının yorumunu yapacak ressamlar konusunda tutkulu bir çağrıyla sonlandırmıştır: Ahlaki ve manevi kimsesizliği içinde çağın çelişkili "kahramanlık" kıvranışlarını yaratıcılıkla kavrayacak bir ressamdır bu.

Destanlar yapmak için ne konu ne de renk eksiktir. Ressam, bizim aradığımız gerçek ressam günümüzün hayatından destansı nitelikler çekip alabilecek ve fırçası ve kalemiyle kravatlarımız ve deri botlarımız içinde ne kadar büyük ve şairane olduğumuzu görmemizi ve anlamamızı sağlayacak kişidir. Gelecek yıl gerçek arayış sahiplerinin yeninin gelişini kutlamanın olağanüstü zevkini bize vermesini ümit edelim!

Ertesi yıl çağrısını yenileyerek, Salon eleştirisini şu ifadesiyle bitirdi:

Modern hayata saldıran sanatçıların çoğunluğunun kamusal ve resmi konularla... istemeye istemeye... yetindiklerini görüyorum ... ve onlardan gözlerini açmalarını istedi:

Kahramanlığımızı anlamak için... ortada dolaşan binlerce varlığa – suçlulara ve metreslere – büyük bir şehrin yer altı dünyasında başıboş dolaşanlara... sadece gözlerimizi açmalıyız.

Ve tekrar:

Şehrimizin hayatı şairane ve büyüleyici konularla doludur. Sanki büyülü bir atmosferle çevrili ve içine gömülü gibiyiz ve biz bunu fark etmiyoruz.

Fakat daha genel bir sorun da vardı.

Eleştirinin ne faydası var? Faydası nedir? – Oturup ilk bölümünü yazmaya başladığı ilk adımdan itibaren onu boğazından yakalayan büyük ve dehşetli bir soru işaretidir bu... Ben en iyi eleştirinin eğlendirici ve şairane eleştiri olduğuna samimiyetle inanıyorum: Soğuk, her şeyi açıklamak bahanesiyle sevgisi veya nefreti olmayan ve izleyerek kendisini her duygudan arındıran matematiksel eleştiri değil... Adil olmak yani varlığını haklı çıkarmak için eleştiri yanlı, tutkulu ve siyasi olmalı. Başka bir deyişle, münhasır bir bakış açısıyla yazılmalı fakat bu bakış açısı en geniş ufukları aralamalıdır.

(J. Mayne, *Sanatın Aynası*, Londra 1955. İlk alıntı 1845 *Salon Sergisinden*, diğerleri 1846 *Salon Sergisindendir*. İlk olarak kitapçık halinde yayımlandı, Paris 1846)

olmamıştır. Paris 1867 Uluslararası Sergisine alınmadığı için düzenlediği tek kişilik gösterimin kataloğunda yazdığı gibi, "Sanatçılar "gel ve kusursuz bir eser gör" demezler; "gel ve içtenlikli bir eser gör" derler. Bu samimiyet her ne kadar sadece ressama izlenimlerini aktarmak istemişse de esere protest karakterini verir." İsyankârlık ve konformizm Manet'de yan yana bulunur. Hem inançlı bir sosyalist hem de hürmet duyulan bir burjuvaydı (üst orta sınıftan gelmekteydi). Geçmişteki ustalara –Raffaello, Giorgione, Tiziano, Velázquez, Hals, Watteau, Chardin, Goya– onun kadar yoğun ve aşikâr meyleden çok az sanatçı vardır. Fakat bir yandan da geleneksel resim yöntemlerinden onun kadar açık şekilde ayrılmış bir sanatçı bulmak da zordur. *Kırda Öğle Yemeği* (*Déjeuner sur l'herbe*, **15.40**) hem Raffaello'nun bir mitolojik kompozisyonuna göre yapılmış bir on altıncı yüzyıl baskısını çağrıştıran hem de Giorgione ya da Tiziano'ya (11.43) atfedilen *fêtes champêtres* tarzının modern bir çeşitlemesi ve yorumudur. Bir yandan Salon tarafından kabul edilmek, diğer yandan da bir fahişeyi yansıttığı hemen anlaşılan *Olympia* ile (bkz. s. 708) daha da göze sokarcasına yaptığı gibi (17.9) düzenleyicileri ve izleyicileri şok etmek istemiştir. Resmi tanınırlık elde etme özlemi içinde, büyük Fransız geleneğinde anıtsal bir kamu eseri resmetmek arzusu duymuştur. Ancak bu tutkusunu gerçekleştirmeye en çok yakınlaştığı eseri İmparator *Maximillan'ın İnfazı* (**15.41**) konusundan ötürü halka açık sergilerden 1879'a kadar yasaklanmıştır.

Avusturya Arşidükü Maximilian'ın 1867'de ölümü, III. Napoleon'un Yeni Dünya'da Fransa'ya bağımlı bir devlet yaratma çabasının trajik hikâyesindeki son halkaydı. Maximilian Fransız birliklerinin desteğiyle Meksika imparatoru ilan edilmiş ve Fransızlar çekildiğinde Meksikalı milliyetçiler tarafından ele geçirilerek kurşuna dizilmişti.

Fakat Manet'nin resminde ateş mangası Meksika değil de Fransız üniformaları giymiş, bu yolla Maximilian Manet'nin nefret ettiği imparatorluk rejiminin masum bir kurbanı gibi gösterilmiştir (bu noktayı gayet iyi anlayan sansür görevlileri de kompozisyonun litografilerinin çoğaltılmasını yasaklamışlardı). Manet'nin "gerçekçi" amaçlarına sıkı sıkıya bağlı kalması kolay olmuştur. Fotoğraflar (o tarihlerde Courbet ve diğer sanatçılar fotoğrafı görsel "yardım" olarak sıkça kullanmaktaydı) ona vakanın bir kaydını sağlamaktaydı. Fakat model için yakınlardaki bir kışlanın askerlerini kullanmış, bu bakımdan duruşları ile mavi ve kül rengi üniformaları yansıtmakta kendi gözlerine güvenmiştir. Gözleri de ona eski sanatçıların çoğunun görsellikleri tahrif ettiğini söylemekteydi. Delacroix'nın gölgelerin sadecc koyulaştırılmış öz renkler olmadığını anladığı gibi, Manet de akademik ressamların yarım tonlarının sırf bir resimleme âdeti olduğunu algıladı ve dolayısıyla da bunları eserlerinden bertaraf etmeye girişti. Eski ustaları ve ayrıca Japon baskılarını (bkz. s. 712-15) aralıksız incelemesi ve bunlardan aldığı unsurları resimlerine aktarması, kendi vizyonunu diğerleriyle sınama yöntemleriydi.

Manet İmparator *Maximilian'ın İnfazı*'nı resmettiğinde, baskılarından tanıdığı Goya'nın *Üç Mayıs 1808* tablosunun aklında olduğu bellidir. Öte yandan iki tablo özünde benzerlik



15.40 Edouard Manet, *Kırda Öğle Yemeği (déjeuner sur l'herbe)*, 1863. Tuval üzerine yağlıboya, 2.14 × 2.79m. Musée d'Orsay, Paris.

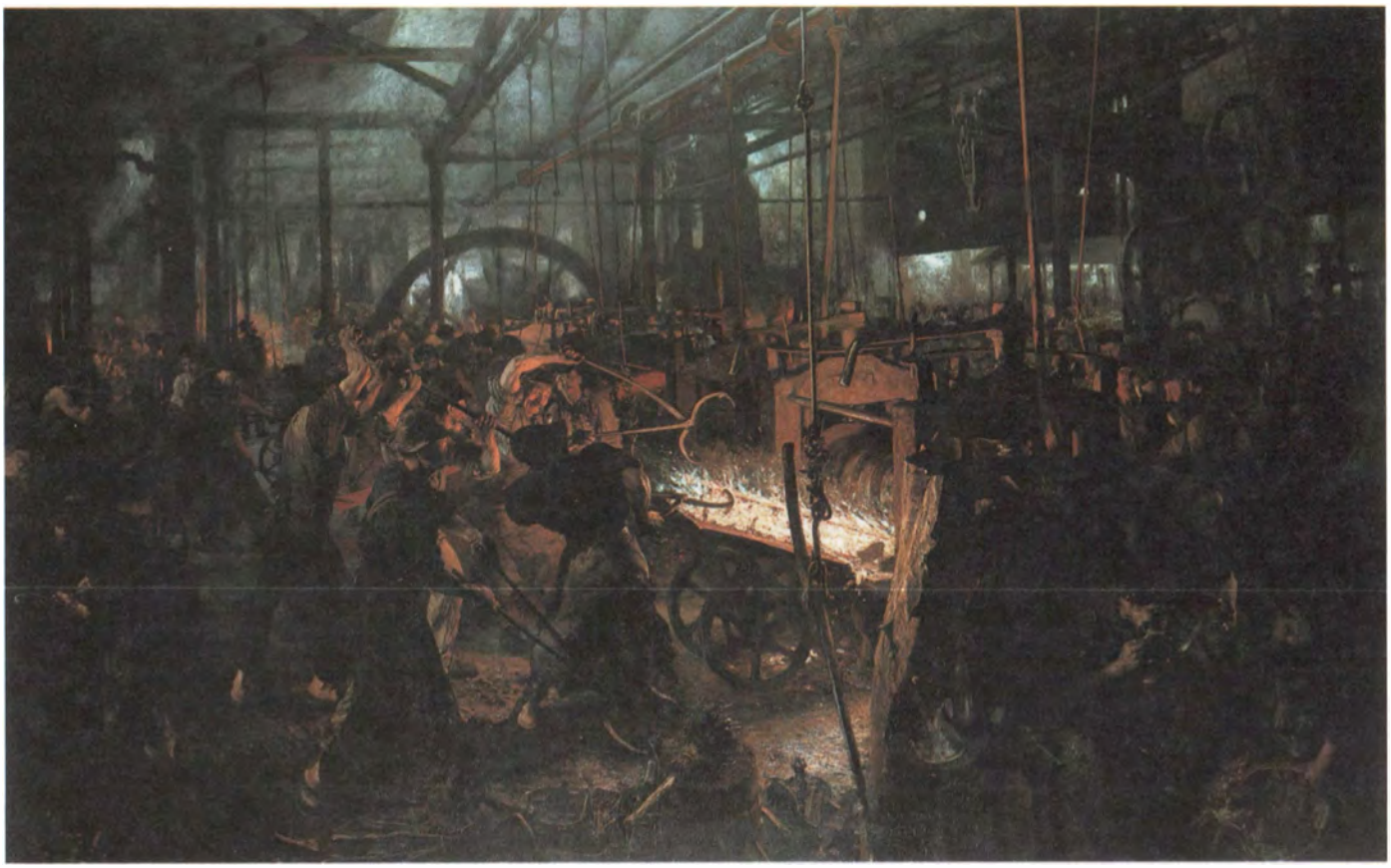
taşımazlar. Manet'nin tablosu Goya'nın dramatikliği ve merhametinden mahrumdur. Bu merhamet eksikliği, çağdaşlarına duygusuz kaldığı düşüncesini vermiştir. Yakınlığının milliyetçilerle mi yoksa kurbanın yanında mı olduğuna dair bir belirti, görünürdeki konunun ötesinde veya üzerinde herhangi bir önermede bulunduğuna ilişkin bir iz mevcut değildir. Sağ tarafta tüfeğinin horozunu ayarlayan manga komutanının ifadesi ve işiyle meşgul hali, sahnenin tonunu belirlemekte; duvarın üstünden bakanlar gibi (tabloya bakanların aynadaki yansıması gibi) ressam da sahneyi aynı kayıtsız, neredeyse gelişigüzel bir merakla izliyor gibi görünmektedir. Tablo bu şekilde Manet'nin hissiyat doğruluğundan ziyade sanatsal dürüstlüğü ifade etmek maksadıyla –herhangi bir atölye hilesi ve yanıltmaya gitmeden konuyu doğrudan resmetme– Romantik içtenlik anlayışını yeniden tanımlama yönteminin bir örneğidir. Büyük ölçekli çalışmak için 1879'da yeni bir girişimde bulunmuş ve Paris'teki Hôtel de Ville [Belediye] binasının toplantı odasının duvarlarına sosyal açıdan manalı sahneler (pazarlar, demiryolları ve limanlar) resmetmeyi önermiştir. Ancak önerisi reddedilmiş, o da özel koleksiyonerler için orta ve küçük boy tablolar üzerinde çalışmaya devam etmiştir (bkz. s. 706-10).

Gerçekçilerin sloganı, *il faut être de son temps* –insan zamanına uymalıdır– kökeninde Romantik bir düşünceydi; yeni bir tarih anlayışı olan tarihselciliğin de karşıtıydı. Yüzeysel Romantik temaları reddedişlerini haklı çıkararak, sanatçıları ve yazarları pitoresk veya geleneksel olmayan ve bazen de bayağı konuları seçmeye teşvik ediyordu. Öte yandan resimleme tarzı, Courbet ve Manet tarafından yapıldığı gibi geçmişten kesin bir kopuş gerektirmiyor, sosyal sisteme karşı isyankâr bir tavır anlamına da gelmiyordu.

Adolph von Menzel (1815-1905)'in *Haddehane* tablosu iyi bir örnektir (**15.42**). Menzel'in 1848 ruhuna duyduğu yakınlık Berlin'deki Mart ayaklanmasında öldürülenlerin cenaze törenine dair bitirilmemiş resminde anılmaktadır (Kunsthalle, Hamburg). Fakat eserlerinin çoğunluğu manzara veya kız kardeşinin aile evlerindeki lamba ışığı altındaki resmi gibi iç mekânlar (**15.43**) ya da Büyük Friedrich'in hayatından sahnelerden oluşan tarihi tablolardır. Bu tablolar titiz araştırmalara dayalı olarak yapılmış ve Prusya devleti ve Berlin Akademisi (1856'da burada profesör oldu) tarafından onaylanmıştı. Konusu sanayi olmasına rağmen *Haddehane* aynı titizlikte doğru ayrıntılarla, yağlıboyaya aynı ustalıkla hâkimiyet ve kendiliğindenlik izlenimi verme maksadıyla

15.41 Edouard Manet, *İmparator Maximilian'ın İnfazı*, 1867. Tuval üzerine yağlıboya, 2.52 × 3.05 m. Kunsthalle, Mannheim.





15.42 Adolph von Menzel, *Haddehane*, 1875. Tuval üzerine yağlıboya, 1.58 × 2.54 m. Staatliche Museen, Berlin.

15.43 Adolph von Menzel, *Sanatçının Kız Kardeşi Oturma Odasında*, 1847. Kâğıt üzerine yağlıboya, 46.1 × 31.6 cm. Neue Pinakothek, Münih.



büyük figüratif kompozisyonları aynı yetenekle düzenlenerek resmedilmiştir. Son derece dramatik ve aynı zamanda Menzel'in "modern mühendisliğin devasa dünyası" adını verdiği insanın makineyle ilişkisine dair bir yorumdan ziyade bir tasvirdir.

Rusya'da Gerçekçi akım, Sankt Petersburg'da Nikolay Çernişevski (1828-89) tarafından *Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi* isimli kitabının yayımlanmasıyla başladı. Kitap, sanatın güncel, sosyal ve ahlaki konularla meşgul olmasını talep etmekteydi. Bu durum üslubun yanı sıra içeriği de ilgilendiriyordu, çünkü "bir sanat eseri mümkün olduğunca az soyut unsur içermelidir, her şey canlı sahnelerde ve bireysel imgelerde somut olarak ifade edilmelidir." Otokratik çarlık rejiminin açık sözlü bir eleştiricisi olduğundan Sibirya'ya kürek cezasına mahkûm edilen Çernişevski yine de el altından dağıtılan ve izleyen devrimci terörizm ve hükümet baskısı yıllarında sanatçı kuşaklarına ilham veren "*Ne Yapmalı*" başlıklı bir roman yazmayı başardı. Kitabın hayranları arasında, İliya Efimoviç Repin (1844-1930) ile birlikte birlik kurarak –devrimci fikirlerin propagandasını yapmak için sosyal yapının temeline yani kırsal bölgelere giden popülistlere benzeyen amaçlarla– eserlerini taşra şehirlerinde sergileyen diğer sanatçılar vardı.

Repin popülistlerin 1870'lerde kitlesel tutuklanmaları sırasında dikkatini devrimci konulara verdi ve *Propagandacının Tutuklanması*, *Devrimci Toplantı* ve İnfazı Bekleyen Devrimci Kadın gibi isimleri olan, ancak çok aşikâr siyasi görüşleri nedeniyle sergilenmesine izin verilmeyen eserler üretti.

Dolayısıyla mesajını kendi atölyesinin dışına bile ulaştırmayı başaramadı. Aktif bir devrimci olmamasına rağmen, Çar II. Aleksander'ın 1881'de öldürülmesinde olduğu gibi "tüm bu kölelik ve acımasız cezaların, keyfi iktidarın dehşetli bir muhalefet ve dehşet yaratan olaylar" yarattığını kabul etmekteydi. Bir arkadaşına yazdığı 1883 tarihli mektubunda şöyle demiştir: "Tüm zayıflığıma rağmen, fikirlerimi gerçeklikle biçimlendirmeye çalışıyorum. Etrafımdaki hayat beni çok üzüyor; bana hiç rahat vermiyor ve hep tuvalime yönelmemi talep ediyor. Gerçeklik insanın kalıplarını iyi bir aile kızı misali huzur içinde işlemesine izin vermeyecek kadar sarsıcı." O sırada büyük resimlerinden, 1884 yılında gezici bir sergide teşhir edilecek *Onu Beklemiyorlardı* üzerinde çalışmaya başlamıştı (**15.44**).

Siyasi motivasyon taşıyan realist tablolar arasında bu eser, yaklaşımındaki hesaplı muğlâklık bakımından sıradışıdır. Evin ayrıntılı iç mekânı, önlüklü hizmetçi dâhil tüm ayrıntılarıyla bir orta sınıf aileye ait olduğunu açıkça göstermektedir. Dönüşü beklenmeyen bitkin görünüşlü adam; Sibirya'da hapsedilmiş veya oraya sürgün edilmiş, ancak polis güçleri potansiyel şiddet taraftarı devrimcileri toplamakla uğraşan II. Aleksander'ın affettiği popülistlerden biridir. Duvarda Çernişevski'yle işbirliği yapmış popülist yazarlardan birinin portresi vardır. Ancak duvarda ayrıca katafalk içinde yatan II. Aleksander'ın bir fotoğrafı da yer alır. Bu da sürgüne giden kişinin Bakunin'in "aile hayatının, dostluğun, sevginin ve minnettarlığın bütün müşfik duygularını... devrimci dava için tek bir soğuk tutkuyla boğun" tavsiyesine uyduğunu, ailesinin ise Çar'a sadık kaldığını düşündürür.

Repin, faaliyetleri kendileri dışında ailelerini de tehlikeye atan devrimcilerin karşı karşıya kaldığı ahlaki soruna odaklanmıştır. Popülistlerle yakınlığı olmasına rağmen, o sıralarda siyasi bakımdan mutedilleşmiş, pasif direnişin büyük savunucusu, düşünür, toplum reformcusu ve romancı Lev Nikolayeviç Tolstoy ile dostluk kurmuştu. Repin Sankt Petersburg Akademisinin başkanı olacak ve 1917 devriminin ardından Rusya'dan Finlandiya'ya giderek son yıllarını burada geçirecekti. Buna rağmen eserleri Komünist rejim tarafından toplumsal gerçekçi ressamlara model olarak gösterilerek övülmüştür.

15.44 İliya E. Repin, *Onu Beklemiyorlardı*, 1884. Tuval üzerine yağlıboya, 1.61 × 1.68 m. Tretyakov Galerisi, Moskova



ABD

ABD'de sanatçılar zamana ayak uydurmayı kendi ülkelerine ayak uydurmakla eş tutmaktaydı. Kitab-ı Mukaddes, Klasik mitoloji ve antik dönem tarihinden konular fazla beğenilmemekteydi. Portreler, *janr* sahneleri, natürmortlar ve özellikle de manzaralar tercih ediliyordu. Thomas Cole (1801-48), Amerikan manzaralarını yansıtan sanatçıların "tüm diğer sanatçılara göre üstünlükleri vardır, çünkü bu ülkenin doğasındaki her şey sanat için yenidir" diyordu. Kır manzaralarının hiçbir parçası Roma'nın Campagna bölgesi gibi yüzyıllar boyunca tekrar tekrar resmedilmemişti. Cole İngiltere'de doğmuş ve 17 yaşında ABD'ye göç ettikten sonra sanatçı olarak çalışmaya başlayıp New York'ta hemen alıcı bulan Hudson Nehri Vadisinin görüntülerini resmetmişti. Daha sonra Amerikan Sanat Birliği adını alan, çağdaş Amerikan sanat eserlerinin sergilenmesi, alımı ve satımıyla meşgul New York Apollo Birliğinin kurucularındandı. Piyango çekilişiyle resim satarak ve bilet alan herkese baskılarını veren birlik, tüm kıtada nüfusun geniş bir kesimine sanat eseri toplama imkânını sunmaktaydı. Birliğin yöneticileri "ulusal bir sanat okulu" kurma işini kendi kendilerine üstlendiler. Antik heykeller ve Avrupalı eski ustalardan ilham alınmasının "zamanın ruhuna aykırı düştüğünü" ilan ettiler. "Modern sanatçıların modern sanattan başka ümidi yoktur" demekteydiler.

Cole ve diğer bir grup New Yorklu sanatçı ilk başlarda bir eleştirmen tarafından "Hudson Nehri Ekolü" olarak adlandırıldı ve kendilerini vadinin manzaralarını resmetmekle sınırlamasalar da bu isim tutuldu. Açık havada eskizler yapmakta, aralarındaki kuramcı Asher B. Durand (1796-1886)'ın *Manzara Resmi Üzerine Mektuplar*'da (New York 1855) yazdığı gibi, "ancak Vahiy ışığının aşabileceği yüce ve kutsal derslerle yüklü" el değmemiş doğayı tercih etmekteydiler. Bununla beraber, tamamlanmış resimlerinde Avrupalı ressamların biçimsel âdetlerini, koyu ön cephe şeridini ve güçlü *repoussoirs* (sözlüğe bkz.) tatbik ediyor ve genellikle ölçeği belirtmek için birkaç küçük insan figürü ekliyorlardı. Genç ressam Frederic Edwin Church (1826-1900) bu yöntemleri, New York'ta 1857'de ticari bir galeride tek başına sergilenen ve "herhalde bir Amerikalı tarafından yapılmış en güzel tablo, en azından duygusu en eksiksiz olanı" sözleriyle selamlanan büyük panoramik Niagara Şelaleleri manzarasında (**15.45**) terk etmiştir. Dünya harikalarından biri olan Kanada sınırındaki şelaleler bir tür Amerikan amblemi olarak görülür hale gelmiş ve çok sayıda sanatçıyı, daha da fazla sayıda turisti çekmekteydi. Church'ün resminde ise buna ilişkin herhangi bir iz yoktur. İzleyici kendisini yalnız, tek



15.45 Frederic Edwin Church, *Niagara*, 1857. Tuval üzerine yağlıboya, 1.08 × 2.3 m. Koleksiyon, Corcoran Sanat Galerisi, Washington (Müze tarafından satın alınmıştır, 1876).

başına, gürüldeyen bir akıntının kenarında tehlike içinde duruyormuş gibi hisseder; suyun hacminin, karşı konulmaz gücünün ezici etkisi altında kalır. Azametli ölçülerine ve konusuna karşın, aşağıya dökülen suyun beyazlığını dengeleyen menekşe ve pembe renklerle, büyük bir narinlikle resmedilmiştir. Köpük sislerinin arasındaki gökkuşağı, doğal olmakla birlikte resme başka bir boyut katarak ziyarete gelenlerin hissettiği dini huşuyu akla getirir. Charles Dickens şöyle yazmıştır: "Orada dururken Yaradan'a kendimi çok yakın hissettim." Church resmin büyük kısmını Kanada tarafındaki Horseshoe şelalesine ayırmıştır; fakat gökkuşağının, tuvalin sol tarafındaki Birleşik Devletler'in üzerinde uzanması belki de bir önem taşımaktadır.

Amerika, sanatçılara Avrupa'da görülemeyecek azametli ölçülerde tabiat harikaları sunmaktaydı. Albert Bierstadt (1830-1902) o zamana dek az bilinen ve nadiren resimlenen Uzak Batının dağları, uçurumları ve kanyonlarının eskizlerini yapıp fotoğraflayarak 1859'da araştırmaya başladı ve büyük tuvallerde bir araya getirdiği malzemeleri topladı. İki yaşından beri Massachusetts'te yetişmiş olmakla beraber, Almanya'da doğmuştu. Sanat eğitimi için de Almanya'ya dönerek başka Amerikalı öğrencilerin de okuduğu Desseldorf Akademisine devam etti, sonraki tarihlerde Atlantik'i birçok kereler geçti. *California'da Sierra Nevada Dağları Arasında* isimli harikulade 3 metrelik tablosunun kontrollü kompozisyonu ve titiz işlenmiş detayları Alman eğitimini açığa vurmakta, daha şeffaf resmedilmiş bulutlar ise eserlerine hayran olduğu Turner'ın etkisini göstermektedir (**15.46**). Resim eksiksiz bir topoğrafi kaydı değil, dağlardaki fırtınadan sonra bulutlar arasından beliren güneş ışığının, durgun göl, su kuşu ve geyikle beraber bileşik bir izlenimi; *Boston Post* yazarlarından birinin belirttiği gibi "gerçekte öyle olmasa bile manzaralarımızın nasıl olması gerektiğinin mükemmel bir şeklidir."

Bu hayranlık uyandıran tabloyu Roma'yı seyahati sırasında, California'dan çok uzakta iken resmetmiş, –herhalde Amerikalı koleksiyonerleri Avrupa'da resim sergilemenin itibarıyla etkileyerek– uluslararası bir şöhret elde etmek için Berlin, Londra ve Paris'te gösterime sunmuştu. Tablo, Watertown, Massachusetts'de yaşayan Amerikalı ekspres posta alanındaki önemli iş adamı Alvin Adams tarafından satın alındı. Bierstadt eşit büyüklükteki Uzak Batı manzaralarını bölgenin açılmasıyla uğraşan diğer iş adamlarına özellikle de Orta Pasifik Demir yolunun finansörlerinden birine sattı.

Dikkatle seçilmiş ve hâlâ işlenmemiş doğal kaynaklara sahip muazzam toprakların idealize edilmiş görüntüleri, John O'Sullivan (1813-95)'ın özetlediği "her sene milyonlarla artan nüfusumuzun özgürce gelişmesi için Tanrı tarafından verilen bu kıtaya yayılmak kaderimizdir" inancını paylaşan Amerikalılara çok cazip gelmekteydi. Ayrıca tarihçi Francis Parkman (1823-93)'ın deyişiyle Amerikan vahşi doğasından "nefesini alan sert ve heybetli şiir" fikrini de yakalamaktaydı. On yedinci yüzyıldan beri Amerikalılar kendilerini vahşi doğayla ilişkilendirerek tanımlıyor, ancak bu doğanın on dokuzuncu yüzyılda sürekli aşınması özellikle Henry David Thoreau (1817-62) dâhil artan sayıda insan tarafından üzüntüyle karşılanıyordu. Kongre, iç savaşa rağmen 1867 yılında California, Sierra Nevada'daki çarpıcı güzelliğe sahip Yosemite Vadisinin korunması için bir yasa kabul etti ve 1872'de Kuzeybatı Wyoming'de 800.000 dönüm arazi Yellowstone Milli Parkının kurulması için ayrıldı. Vahşi doğanın korunması için dünyada girişilen bu ilk çabalar zaman içinde kültürel bakımdan küresel ölçekte büyük etki yaratacaktı. Fakat bu tür çabaların sadece gelişen sanayi ekonomisine sahip ülkelerde başlatılıp yürütülmesi mümkündü. Dönemin önde gelen peyzaj mimarı ve halkın doğanın ahlaki ve fiziki faydalarından yararlanabilmesi için



15.46 Albert Bierstadt, *California'da Sierra Nevada Dağları Arasında*, 1868. Tuval üzerine yağlıboya, 1.83 × 3.05 m. Amerikan Sanatı Ulusal Müzesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington.

kurulan (bkz. s. 640) New York Central Park ile diğer halk bahçelerinin tasarımcısı Frederick Law Olmsted bu çabaların destekleyicisiydi.

Doğu sahilindeki göz alıcı olmayan düzlük tarım toprakları Uzak Batı'nın vahşi doğası kadar Amerikan manzaralarının parçası olmasına rağmen, Martin Johnson Heade (1819-1904) dışında çok az ressamı çekebilmiştir. Heade, 1860'larda Birleşik Devletler, Güney Amerika, Batı Hint Adaları ve Avrupa'da uzun seyahatlere çıkmış; ancak her defasında Doğu Sahili, Massachusetts, Rhode Island ve New Jersey'e dönerek tuzlu su bataklıklarının 100'den fazla manzarasını resimlemiştir. Bu manzaralar hemen her zaman kıvrılarak giden ırmaklarıyla göz alabildiğine uzanan çayırları ve saman yığınlarını, çekilen suların ardında kalan gölcükleri, zaman zaman da yataylığı kırmak için birkaç büyükbaş havyan, insanlar veya yelkenli bir küçük kayığı içerir (**15.47**). Esas olarak günün çeşitli zamanlarında –gün doğumundan batımına kadar– berrak veya bulutlu, bazen fırtınalı gökyüzü tasvirleridir; doğru kaydedilmiş olmakla beraber basit meteoroloji çalışmaları gibi de görülemezler. Huzurlu bir düşüncelilik halini akla getirerek, 1836'da Ralph Waldo Emerson (1803-82) tarafından ifade edilen duygulardan ilham almışa benzerler: "Çıplak zemin üzerinde ayaktayım. –Kafam şen şakrak havada yıkandı ve sonsuz gökyüzünde yükseğe asılı kaldı– bütün bunlar egoizm kayboluyor demektir. Şeffaf bir göz küresi haline geldim; ben hiçbir şeyim; her şeyi görüyorum; evrensel olma akımları içimde dolaşımda; Tanrının bir kısmı ve parçasıyım." Doğaya dair on dokuzuncu yüzyıl ortasında yaygın bu transandantal tutum muhtemelen Church (Heade'in yakın arkadaşıydı) ve Bierstadt tarafından paylaşılıyordu. Diğer taraftan, Heade'in tuzlu bataklık resimleri açığa vurulmamış fikirler tarafından kirletilmemişti. Eserlerine alıcı bulmasına rağmen, büyük bir şöhret kazanamamıştır. Ölümünden çok önceleri dahi unutulmuş, 1940'larda yeniden keşfedilmiştir.

"Luminist" terimi 1950'lerde Heade ve bazı çağdaşlarının eserlerini sınıflandırmak için oluşturulmuştur. Fakat George Caleb Bingham (1811-79)'ın 1845 tarihli büyüleyici (15.48) *Missouri'den İnen Kürk Tacirleri* resminin de rahatlıkla böyle

15.47 Martin Johnson Heade, *Bataklıklar Üzerinde Gün Batışı*, yak. 1890-1904. Tuval üzerine yağlıboya, 26 × 46.4 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (M. ve M. Karolik 1815-1865 Amerikan Koleksiyonuna Maxim Karolik'in Armağanı).





15.48 George Caleb Bingham, *Missouri'ye İnen Kürk Tacirleri*, 1845. Tuval üzerine yağlıboya, 73.7 × 92.7 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Morris k. Jesup Fonu, 1933).

nitelendirilmesi mümkündür. Sisleri dağıtan sabahın erken saatlerinin ışıkları bu kadar güzellikle nadiren canlandırılmıştır. Puslu hava içinde beliren ağaçlar ile parlak renkli kıyafetler giymiş, ağır ağır akan sularda yansıyan dikkatli figürler arasındaki tezat, resme hayal âlemi gibi bir nitelik katmaktadır. Bu da onu, o dönemde ABD'de manzara resimlerinin ardından ikinci sırada gelen açık hava *janr* sahnelerinin çoğundan ayrı bir yere koymaktadır. Talep, çevresel ayrıntılara yakından dikkat eden ve herhangi bir sosyal gerilim imasında bulunmayan, basit, mutlu, rustik hayat efsanesini muhafaza eden resimlere yönelikti. Bingham'ın tablosu, bir ölçüde rahatsız edici orijinal ismi *Fransız Tacir ve Melez Oğlu*'nun günümüzde bilinen ismiyle değiştirildikten sonra Amerikan Sanat Birliği tarafından 75 dolar gibi çok düşük bir fiyata satın alındı ve 1845 yılı piyango çekilişinde satıldı. Birlik ertesi yıl Bingham'dan, üyelerinin zevkine daha çok uyan Missouri'de bir tekne gezintisinde eğlenen insanlara dair tablosunu 290 dolar ödeyerek aldı. Daha sonra da bunun 10.000 kadar gravürünü bütün kıtada dağıttı.

Açık hava hayatına dair tablo talebi, görsel sanatlardan çok yazında yansımasını bulan ulusal kimlik sorunu üzerinde fikir tartışmalarının kaynağı olan iç savaşın ardından devam etti. Öncüllerinden konu ve üslup bakımından ayrılmakla birlikte, Winslow Homer (1836-1910) kendilerini bu tür çalışmalara adayan ressamlardan biriydi. ABD'de doğan, eğitim gören ve neredeyse münhasıran bu ülkede çalışan uluslararası isim yapmış ilk ressam olarak meslek hayatına çeşitli süreli yayınlarda çizimci olarak başladı. İç savaş sırasında *Harper's Weekly* için desen yapması için cepheye gönderildi ve orada aynı olayları çekmekle görevlendirilmiş fotoğrafçılarla tanıştı. Fotoğrafçılık üç boyutlu gerçekliğin düz yüzeye aksettirilebileceği yeni yolları ona gösterdi, ancak savaştan sonra geliştirmeye başladığı bireysel üslubunu daha çok geçen 20-30 yılın ressamlarına borçluydu.

Fransa'yı 1867 yılında ziyaretinden hemen sonra –Eugène Boudin (bkz. s. 703) gibi Fransız sanatçılar tarafından da sık sık resmi yapılan türden– son moda giyimli insanlarıyla rağbet gören bir sayfiye yeri olan *Long Branch, New Jersey* (**15.49**) manzarasını resmetti. Asimetrik yönü, siluet halinde formları ve ışığı, aydınlık renk planıyla (beyaz, soluk mavi, taze yeşiller ve kum sarıları) Manet'nin çağdaşı resimlerine çok yakındır. Fakat bu yakınlık tesadüfi de olabilir. Kompozisyonun kesilme şeklinin (özellikle sol alt köşe) Japon

15.49 Winslow Homer, *Long Branch, New Jersey*, 1869. Tuval üzerine yağlıboya, 40.6 × 55.2 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Hayden Koleksiyonu– Charles Henry Hayden Fonu).



BAĞLAM

Caleb Bingham'ın *Kürk Tacirleri*

SANAT VE SINIR BÖLGELERİ

Caleb Bingham'ın *Missouri'den İnen Kürk Tacirleri* veya asıl ismiyle *Fransız Tacir ve Melez Oğlu* (15.48), Amerikan Sanat Birliği tarafından New York'ta 1845 yılında kompozisyon, konu ve ölçü bakımından tamamlayıcı nitelikte ve *Kızılderili Figür – Gizli Düşman* (**15.50**) isimli bir başka tablo ile birlikte sergilendi. Çift olarak tasarlanan bu iki resim Missouri eyaletinin hâlâ Birleşik Devletler'in batı sınırındayken yaşamını canlandırmaktadır. "Fransız tacir" *voyageurs* adı verilen, genellikle yerli Amerikalı kadınlarla evli tuzak avcılarının temsilcisidir. *Indian* yani Kızılderili, bir Osage'nin [Sioux'larla bağlantılı bir kabile-çn] saç stili ve vücut boyamalarına sahiptir. Fakat her iki insan türü de 1840'larda ortadan kalkmıştı. Büyük şirketler buhar gemileriyle (kano kullanmıyorlardı) kürk ticaretini ele geçirmişler, Osage halkı ise 1830 tarihli Kızılderili Tehcir Kanunu ile Kansas'ta yeni toprak tahsis edilmesinin ardından askeri bir harekâtla 1837'de Missouri'den çıkarılmıştı.

Bununla beraber, Bingham'ın çoktan kaybolmuş Batı topraklarına dair resimleri, James Fennimore Cooper (1789–1851) tarafından yazılan kuzeybatı sınırlarının büyük destanı Leatherstocking romanlarının geniş beğeni gördüğü bir dönemde, doğu vilayetlerindeki halka hitap etmesi planlanarak yapılmıştı. Ayrıca Sanat Birliğinin "bu ülkeyi diğer ülkelerden farklı kılan" resim yapılması talebini de karşılamaktaydı. New York'ta Bingham'a "Missouri sanatçısı" adı verilmekteydi. Ancak yerlisi olduğu Missouri'de siyasetçi olarak tanınmaktaydı. Franklin bölgesinden başarılı bir çiftçinin oğluydu ve resim yapmayı kendi kendine öğrenmişti. Philadelphia'yı 1838'de ziyaret ettiğinde antik heykeller, desenler ve baskılar satın aldı ve bunları kopyaladı. Kısa bir zaman zarfında da portreleri ve açık hava *janr* sahneleriyle yerel düzeyde başarı kazandı. Aynı zamanda Whig Partisine katılarak (daha sonra Cumhuriyetçi Parti adını alacaktır) aktif yerel siyasete başladı. 1841 Başkanlık seçimi kampanyasında Whig mitinglerinde konuşmacılar arasında yer alıp, bu mitinglerden biri için büyük bir afiş hazırladı (tahrip olmuştur). Whig adayı William Henry Harrison seçimi kazandığında Bingham da Whig hamiliği ümidiyle Washington'a taşındı. Bu beklentisinde hayal kırıklığı yaşadı ve üç yılın ardından Missouri'ye dönerek müteakip Başkanlık seçimi kampanyasına katıldı ve Henry Clay'in adaylığını destekledi. Bu maksatla resimlediği üç afişten biri (günümüzde o dönemden kalan anlatımlarıyla bilinmektedir) Clay'i çiftçi, demir yolu, deniz ticaret gemisi ve fabrikalarla birlikte göstermekteydi. Arka tarafta ise işlenmemiş bir otlak ve koşan bir buffalo vardı. Bingham tarafından önerilen fakat parti komitesi tarafından reddedilen bir diğer afiş, Missourili sınır kahramanlarından Daniel Boone'u "bir kızılderiliyle ölümüne mücadelelerinden birinde" gösterecekti. *Kürk Tacirleri* ile *Gizli Düşman* tabloları aynı yıl yapılmış ve Amerikan sınır mitolojisine katkıda bulunmuştur.

Clay, Kızılderili Tehcir Yasası ile yerli Kızılderililere reva görülen muameleye karşı tepki gösteren tek senatördü. Tepkisinin de esas olarak uygulanma şekline ve Demokratların toprakları genişletme siyasetine yönelik olduğu anlaşılmaktadır. Kendi "Amerikan sistemi"nin amacı o âna dek işgal edilmiş topraklarda tarım, ticaret ve sanayinin teşvik edilmesiydi. Demokrat Başkan Andrew Jackson ise 1837 yılındaki açıklamalarında çoğunluk görüşünü dile getirmekteydi: "Gelişmeleri, uzun zamandır aralarında yaşayan kabilelerce engellenen eyaletler şimdi bu kötülükten kurtulmuşlardır ve bu talihsiz ırk – topraklarımızdaki asıl sakinler – şimdi uygarlığın nimetlerin-

15.50 George Caleb Bingham, *Kızılderili Figürü – Gizli Düşman*, 1845. Tuval üzerine yağlıboya, 3 × 2.7 cm. Stark Sanat Müzesi, Orange, Texas.





15.51 Emanuel Gottlieb Leutze, *İmparatorluk Batıya Doğru İlerliyor* (*Westward ho!*), 1861. Tuval üzerine yağlıboya, 84.5 × 110.2 cm. Amerikan Sanatı Ulusal Müzesi, Smithsonian Enstitüsü, Washington (Sara Carr Upton tarafından bağışlanmıştır).

den faydalanacaklarını umduğumuz bir duruma getirilmişlerdir." Yerli Amerikalılar Avrupalı işgalinin başlamasından itibaren medeniyetin düşmanı olarak görülmüş ve devrim sırasında İngilizlerle işbirliği yapmaları da aleyhlerine çalışmıştı. Bingham'ın *Gizli Düşman* tablosu sayısız hasmane resimlerden sadece bir tanesidir.

1820'lerden itibaren Washington'daki Capitol binası için ısmarlanan Kuzey Amerika'nın keşfine ve iskân edilmesine ilişkin resim ve heykeller o sıralarda gündemdeki ulusal genişleme ideolojisini teşvik etmekteydi. Buna göre, beyaz Hıristiyanların ülkeye yerleşmesi ve buna bağlı olarak Kızılderililerin yerlerinden edilmesi Tanrı'nın medeniyet planının ilâhi inayetle uygulanmasıydı. Yerli Amerikalılar, Afrika kökenli Amerikalılar gibi bütünüyle dışlanmıyor ancak genellikle ilerlemenin önündeki engel olarak görülüyorlardı. Emanuel Leutze'nin muzaffer edalı bir tablosunda, federal siyaset uyarınca batı sınırındaki kurak topraklara sürülmelerinde olduğu gibi ötekileştirilmişlerdir (**15.51**). Leutze'nin süslemeli çerçevesinde, Batı'ya genişlemenin kutlanması sahnesinin üstündeki sembolik kartalın her bir kenarındaki parşömenler sarılmış olarak belirirler. Emanuel Gottlieb Leutze (1816–68) Almanya'da doğmuş, çocukluk yaşlarında Philadelphia'ya taşınmış ancak 1841'de Düsseldorf'a giderek müteakip 18 yılını bazen atölyesini ABD'den başka sanatçılar, özellikle de Bierstadt ile paylaşarak bu şehirde geçirmişti. (bkz. s. 675). Şöhretini de burada Amerika ve diğer tarihi konularda büyük resimler yaparak elde etmiştir. 1851 tarihli *George Washington'un Delaware'i Geçişi* (Metropolitan Müzesi, New York) bunlar arasındadır. Birleşik Devletler'e dönüşünden sonra, iç savaş en şiddetli noktasında olmasına rağmen Capitol'den bir resim siparişi aldı.

Bunun üzerine hemen Rocky Dağlarının eskizlerini yapmaya gitti ve kısa zamanda da orada illüstrasyonlarını yaptığı modelini tamamladı. İmparatorluk Batıya doğru İlerliyor, ismini İrlandalı filozof ve Anglikan din adamı (sonraları piskopos olmuştur) George Berkeley (1684–1783)'nin Bermuda'da 1728–30 arasında yazdığı, Avrupa'nın batısına "imparatorluğun ve sanatın yükselişi"nin tarihi kaçınılmazlığına dair bir şiirden almaktadır. Leutze, burada göçmenlerin vaat edilen toprakları dağlardan gördükleri ânı göstermektedir (San Francisco Körfezinin Golden Gate'ten görünüşü çerçevenin alt kısmındadır). Ancak kompozisyondaki hâkim piramit, daha çok halihazırda kazanılmış bir imparatorluğun istikrarını belirtmektedir. Leutze Capitol'de 6x9 metre ölçülerindeki duvar resmini yaparken modelden önemli ölçüde ayrılmış, ön cephedeki kalabalık figürlerin arasına ilk defa bir Afrika kökenli Amerikalıyı – tek bir kişi – eklemiştir. Birleşik Devletler'de Afrikalıların varlığına dair atıflar o güne dek sürekli dışlanmıştı. Leutze çalışmalarını duvar resmi üzerinde sürdürürken, Lincoln'ün 1862 yılında yayımlanan Özgürlük Bildirgesi ulusun durumuna dair Birlikçi görüşünü ifade etmekteydi.

baskılarından (bkz. s. 712-15) veya fotoğraflardan öğrenilmiş olması mümkündür. Tablo, gündelik eşyaların –geometrik düz duvarıyla plaj kulübesi– sade, sağlam ve bütünlüklü gerçekliğine yaptığı vurguyla ve ayrıca figürlerin bireysel-liklerinin belirgin olduğu, hatta bazen birbirlerine yabancı durdukları açık mekân duygusuyla bariz bir Amerikan havasına sahiptir. Ön plandaki iki kadının duruşlarının benzerliği sadece aralarındaki bağlantının eksikliğini vurgu-lamaktadır. Hatta baktıkları yönler bile farklıdır. Homer'in diğer resimlerinde olduğu gibi, alttan alta psikolojik gerilimler mevcuttu ve odağın keskinliği sanatçının gözlemci bir göz olarak tarafsızlığını önermektedir. Homer'e hayranlık duyan Henry James (1843-1916)'in bir romanından çok sade ifadeler kullandığı bir kısım akla gelmektedir. James onun hakkında 1875 yılındaki bir yazısında "O, çok hakiki bir ressamdır yani görmek ve gördüğünü tekrar üretmek önem verdiği tek şeydir" demekteydi. "Hiç tahayyüle sahip olmamakla kalmaz, bu berbat olumsuzluğu pırıltılı ve onurlu bir olumluluğa yüceltmeye uğraşır."

Homer, aslında savaş sonrası dönemde en ciddi sorunu teşkil eden bir konuyla, kuşağının diğer ressamlarından çok daha derinlemesine ilgilenmiştir: Kölelikten kurtulan ancak demokratik topluma entegre edilememiş Afrika kökenli Amerikalıların vahim durumu. Parlak, enerjik renklerle resmedilmiş 1877 tarihli *Karnaval İçin Giyinme* ilk bakışta göz alıcı, güneşli, ışığın sağlam bedenlere vurduğu bir Güney sahnesini kaydedermiş gibi görünür (15.52). Daha yakından incelendiğinde ise güneş ışığı altında bir elem manzarası ortaya çıkar. Ortadaki adam yüzlerinde bayram havasından eser bulunmayan iki kadın tarafından palyaço kıyafetlerine sokulmaktadır. Çocuklar dahi doğallıktan uzak bir suskunluk içindedir.

Bunlardan iki tanesinin minyatür Amerikan bayrakları tutmaları, erkeğin 4 Temmuz'un 100. yıl kutlamalarında rol almaya hazırlandığını akla getirmektedir. Herhalde Homer o gün Virginia'da böyle bir sahneye tanık olmuştu. Fakat 100. yıl geçit töreninde yer alan askeri üniformalı Afrika kökenli Amerikalılar bir güney şehrinde taciz edilmiş ve bazıları birkaç gün sonra öldürülmüştü. Homer'in resmini bitirmesine zaman kalmadan, olaylar daha da kötüye gitti. Sert çekişmelerle geçen 1876 sonbaharındaki seçimler, bir uzlaşmayla sona erdi. Buna göre Demokratlar, Federal birliklerin güneyden çekileceğine ve Anayasanın on beşinci tadilinde öngörülen tüm insanların "ırk, renk ve daha önceki bağımlılık koşulları" dikkate alınmaksızın oy hakkına sahip oldukları hükmünün uygulanmasına gayret gösterilmeyece-ğine dair zımni bir mutabakatla Cumhuriyetçi başkanı kabul ettiler. Kurumların yeniden biçimlendirileceği ümidini veren dönem sona ermişti ve ırk ayrımı eskisi kadar şiddetle uygu-lanacaktı. Dolayısıyla *Karnaval İçin Giyinme*, kapalı kapısı ve palyaço kıyafetiyle sembolik bir mânâ da taşımaktaydı.

İzleyen yıllarda Afrika kökenli Amerikalılara *janr* sahnele-rinde her zamankinden fazla yer verildi ve beyazların onları yaşamda neredeyse daima görmek istediği gibi renk engelinin diğer tarafında tutuldular. Köleler, hayatlarından memnun olduklarını belirtmek için tasarlanmış formüllere göre gösterilmekteydi; sırıtmakta veya dans etmekte, alttan alarak hürmetkâr tavırlar takınmaktaydılar. Bu tür imgeler istikrarlı sosyal yapı efsanesini kalıcılaştırmaktaydı. Ekonomik sistemin diğer kurbanları, her şeyin çok iyi olmayabile-ceği ima bile edilmeden benzer şekilde yansıtılmaktaydı. Sanatçılardan özgürlük ülkesinde fakirlerin ıstıraplarının yansıtılması istenmemekteydi. Köleliğin açık sözlü muhalif-lerinden Virginialı yazar Moncure F. Conway (1832-1907)



15.52 Winslow Homer, *Karnaval İçin Giyinme*, 1877. Tuval üzerine yağlıboya, 50.8 × 76.2 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Amelia B. Lazarus Fonu, 1922).



15.53 Henry Ossawa Tanner, *İlk Ders*, yak. 1893. Tuval üzerine yağlıboya, 121.9 × 88.9 cm. Hampton Üniversitesi Müzesi, Hampton, Virginia.

1871 yılında "Etraftaki kötülükler ne olursa olsun, sanatçı için güneş hep tepededir. Onun işi, doğanın ne tarafını resmederse etsin, her şeyi mümkün olabilen en iyi ışık altında göstermektir" demekteydi. "Reformcuların başka yerlerde hayranlık duyulan şevkleri ve ondan daha az olan memnuniyetsizlikleri, güzelliği sanatçının tarafına kazandıran ruhun dinginliğiyle uyuşmaz."

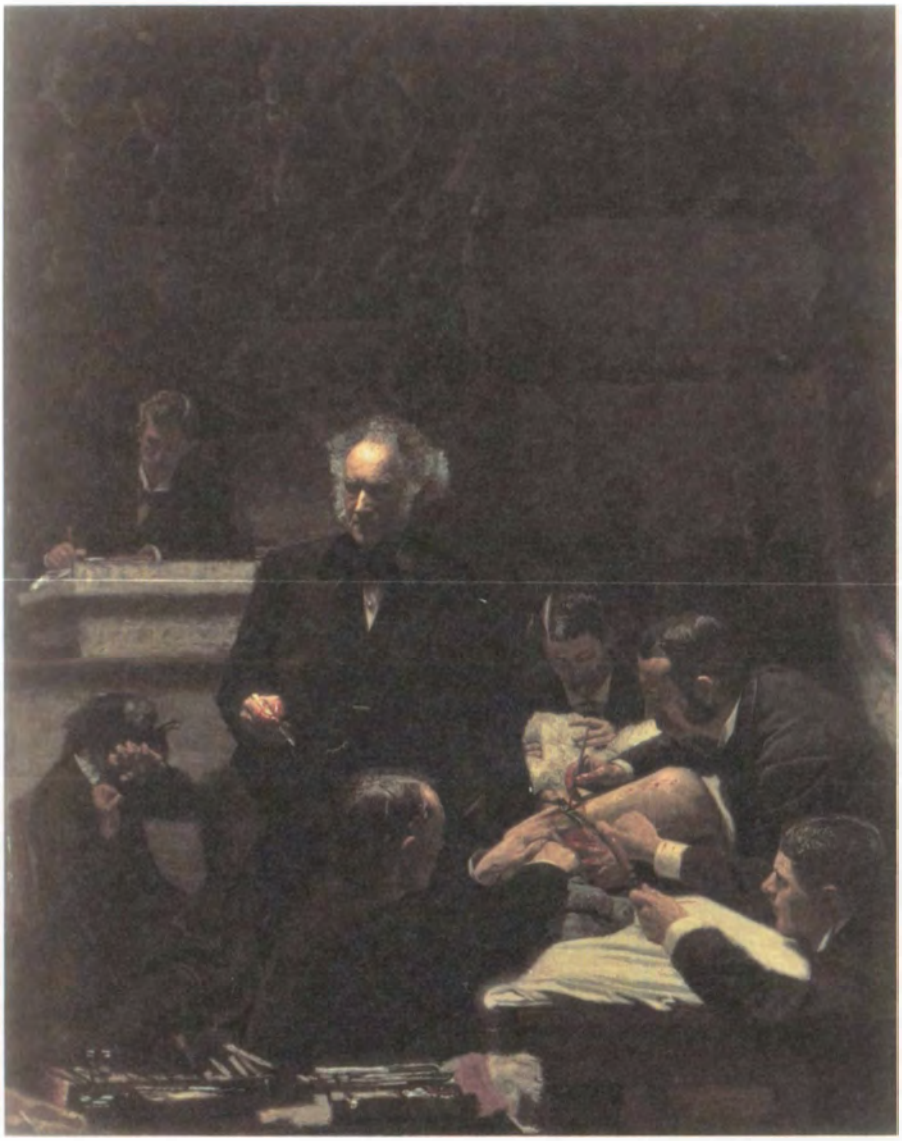
Fakat bu durum kalıp yargılardan ayrılan imgelerin tamamen saf dışı bırakılması anlamına da gelmedi. Afrika kökenli Amerikalılar özellikle Henry Ossawa Tanner (1859-1937) tarafından gerçek insanlar şeklinde de yansıtılmıştır. Philadelphia Metodist Episkopal Kilisesi piskoposluğu yapmış bir babanın oğlu olan Tanner kısmen Afrika kökenliydi ve açık renk tenine rağmen Birleşik Devletler'de "siyah" sınıfına sokulmaktaydı. Bu sebeple de Pennsylvania Sanat Akademisinde okurken beyaz gençler tarafından taciz edilmişti. Resim çalışmalarına manzara, deniz ve açık hava *janr* sahneleriyle başladı ve tahsili için 1891'de ömrünün geri kalanını geçireceği Paris'e gitti. Bir ara ziyaret için gittiği Philadelphia'da, o dönemde yazdığına göre, "hayatlarının ciddi ve acınası taraflarını tasvir etmek arzusuyla... çoğunlukla *Negro* konularını" resimledi. Bu resimlerden *İlk Ders* (**15.53**) isimli olanı, halk ozanlarının gösterilerindeki bir sahne gibi, genellikle ve alışıldığı üzere komik bir tarzla işlenen *banjo* çalmasının öğretilişini göstermektedir. Bu sahneyi muhtemelen bir kalıp yargıyı yıkmak için seçmiştir. İki figür, seyircinin farkına varmaksızın yaptıkları işe kendilerini tamamen vermişlerdir. Esasen beyaz bir büyükbaba ile torunu arasındaki kadar ciddi ve dokunaklı olan bu insan ilişkisi tasviri, Afrika kökenli Amerikalıların arasındaki ilişkilerin de aynı şekilde değerlendirilmesi gerektiğini ifade eder.

Tanner, Philadelphia Akademisinde, Homer dışında Birleşik Devletler'in en seçkin sanatçısı Thomas Eakins (1844-1916)'den ders almış ve dostluk kurmuştu. Eakins, Homer'dan her açıdan farklı bir sanatçıydı. Homer küçük boyutlu resimler yapmaktaydı (ayrıca usta bir sulu boya ressamıydı).

Eakins ise daha büyük ölçekli çalışmaktaydı. İlk önemli resmi *Gross'un Kliniği* (**15.54**) ön cephede doğal ölçülerde figürlere sahiptir. Philadelphia'da geçirdiği gençlik döneminde tıp fakültesinin anatomi derslerine devam etmiş ve Akademide desenler yapmıştı. Ardından Paris'e giderek, Delaroche'un öğrencisi oldu ve tarihi konularda (daha çok antikite konuları) usta bir ressam olan Jean Léon Gérôme (1824-1904)'un yanında eğitim gördü. Ancak on dokuzuncu yüzyıl Amerikan "gerçekçilik" ekolünü kurmasında ona ilham veren asıl ressamlar Rembrandt, Velázquez ve Ribera idi. Meşhur Amerikalı cerrah Dr. Samuel Gross'u, öğrenci dersliğinin karşısında bir erkeğin kalçasına yapılan operasyonu yönetirken gösteren *Gross'un Kliniği* ile Rembrandt'ın *Dr.Tulp'un Anatomi Dersi*'yle rekabet etmek istemiş olması da mümkündür. Eakins cesedin sadece araştırma için kesilmesini değil (Rembrandt'ın yaptığı gibi), modern bilimin başarılarından biri olarak uyuşturulmuş bir hastaya tedavi maksatlı cerrahinin uygulanışını da resimlemiştir. Dr. Gross'un alnına düşen ışığın ustalıkla kullanımı ve hastanın çıplak uzvu, kompozisyonu çarpıcı bir hale getirmekte; Eakins'in Rembrandt'a borcunun, konu seçiminin ne kadar ötesine geçtiğini ortaya koymaktadır. Zira bu, meşgul bir cerrahın hayatındaki gündelik bir sahne değildir. Dr. Gross'un yüzündeki yoğun dikkat ifadesi, dramatik ışıklandırma ve etkileyici kompozisyonla tablo, bilimin gizemleri üzerine fikir yürütülmesinin ciddiyetini anlatmaktadır.

FOTOĞRAF OLGUNLAŞIYOR

Gross'un Kliniği'nin küçük bir siyah-beyaz kopyası ilk bakışta daha sonraki bir döneme ait bir fotoğrafla karıştırılabilir. Ameliyat odalarındaki benzeri sahnelerin fotoğrafları daha önce çekilmişti. Ancak figürler, resmi düzen almış, dik pozlar vermiş, sabırla ciddi ifadeler takınmış; uzun zaman kımıldamadan durma ihtiyacı ve hatta kuvvetli ışık nedeniyle resimden daha az inandırıcı bir gerçeklik izlenimi verirlerdi. Yine de Corbet ve diğer gerçekçilerin eserlerine ısrarla yöneltilen bir eleştiri *dagerreyotipi*'lere benzedikleriydi. Bu eleştiri çok haksız sayılmakla beraber, fotoğrafın görsel kayıt alınmasına yarayan bilimsel bir işlemden ibaret olduğu çıkarımını beraberinde getiriyordu. Fotoğrafın sanat olarak değerlendirip değerlendirilemeyeceği ateşli tartışmaların



15.54 Thomas Eakins, *Gross'un Kliniği*, 1875. Tuval üzerine yağlıboya, 2.44 × 1.98 m. Jefferson Tıp Koleji, Philadelphia.

konusuydu. Paris mahkemelerinde 1861-2 yıllarında bu konuda açılan bir davada hâkim, fotoğrafın fikir ve ruh; zevk ve zekâ ürünü olabileceği –burada şart cümlesi kullanılması önemlidir– şahsiyetin izini taşıdığı için sanat eseri sayılabileceği yargısına varmıştı. Buna rağmen 1850'den sonra Salon sergilerine alınmamış (birkaç tanesi o tarihte litografilerle beraber asılmıştı), 1859'dan itibaren Palais de l'Industrie'de yıllık resmi sergilere kabul edilmişlerdir. Ayrıca Londra'da Kraliyet Akademisi sergilerinden de dışlanmışlar, sadece elle boyanan bir tanesi yanlışlıkla 1861'de alınmıştı. Yirminci yüzyıla kadar da bu genel dışlama devam etmiştir.

Fotoğrafın teknik sınırlamaları 1850'lerde çok azalmış, aynı zamanda karakterini ve eşsiz imkânlarını tanımlaması bakımından daha çok bilincine varılmıştı. Fotoğraf görüntüleri, renkli fotoğrafın geliştirilmesine kadar (sınırlı bir renk tonu çeşitliliği söz konusuydu) sadece gri ve kahverengilerden oluşan tonlamalara dayanır. Bu imgelere daha yakından aşina olunması hem doğayı hem de sanat eserlerini algılama ve görme yollarını etkilemiştir. Fransız yargısının 1862'de aldığı fotoğrafların sanat eseri "olabileceği" yönündeki kararı temyiz eden sanatçıların önderliğini yapan Ingres ve diğerleri tonlamalı ve boyamalı üsluptan ziyade çizgiyle çalışmaktaydı. Belirtmek gerekir ki, Delacroix temyiz başvurusuna adını eklemekten imtina etmiştir. Kamera sadece ışığın derecelerini kaydedebilir. Şair Alphonse de Lamartine'in ifade ettiği gibi, fotoğraf "sanattan daha fazla bir şeydir, sanatçının güneşle işbirliği kurduğu bir güneş ışığı olgusudur." Bu durum Nadar (1820-1910) adıyla tanınan Gaspard-Félix Tournachon tarafından çok iyi anlaşılmıştı. 1856 yılındaki bir yazısında fotoğrafçı için "ışık duygusu elzemdir," demiştir. "Sanatçının yakalaması gereken ışığın yüzde nasıl durduğudur." Kameranın nasıl kayıt yapabileceğini ondan daha fazla maceracı bir ruhla araştıran herhalde olmamıştır; bir balonla göklere yükselmiş ve yer altı mezarlarına inmiş, Paris'i yukarıdan ve aşağıdan fotoğraflamıştır. Fakat en çok akılda kalan imgeleri dostları arasındaki yazarlar, sanatçılar ve müzisyenlere aitti. Aralarında en iyisi de, eşinin düşünceli bir ifade ve sabit bakışıyla, asabiyetle avucunu kapattığı ellerinde bastırılmış gerilimin bir araya geldiği içe işleyen portresidir. (**15.55**).



15.55 Nadar (Gaspard-Félix Tournachon), *Fotoğrafçının Eşi*, 1853. Kollodyum negatifinden jelatin gümüş baskı. Menil Vakfı.

Nadar, meslek hayatına karakteri ortaya koyan fiziki özellikleri vurgulayan karikatürler yaparak başlamış ve bu deneyimini tümüyle birbirinden farklı harika fotoğraf portreleri yapmakta kullanmıştır.

"Fotoğraf fevkalade bir keşif, en büyük zekâları cezbetmiş bir bilim, en temkinli zihinleri heyecanlandırmış bir sanattır –ve ayrıca bir aptal tarafından bile tatbik edilebilir. Fotoğraf kuramı bir saat içinde, temel tekniği bir günde öğretilebilir" görüşünü ifade etmiştir. Öğretilemeyecek şey "poz verenin şahsiyetini kavramaktır. Bayağı bir portreden, tesadüfî bir sonuç elde etmekten ziyade samimi bir benzerlik üretmek için kendinizi poz verenle birleştirmeli, düşüncelerini ve karakterini tartmalısınız." Donanım ve kullanım bilgisi daha kolay erişilir hale geldikçe, artan sayıda amatörler fotoğrafçılığa girişti ve aile ve arkadaşlarının portrelerini çekerken karakterlere nüfuz etmekte meslek mensuplarının çoğunluğundan daha iyi sonuçlara ulaştı. Julia Margaret Cameron (1815-79) aralarında en meşhurları olmuş; şair Tennyson, Victoria dönemi "bilgesi" Carlyle ve yıldız bilimci Herschel gibi seçkin dostlarının kendisine poz vermesi de işini kolaylaştırmıştır. Fotoğrafları bu büyük insanların yaşlılık dönemlerinin canlı imgeleri olup, bu kişilerin resim veya heykelle yapılmış portrelerini aşmıştır. Gençlere dair fotoğraflarında, mükemmel fiziki güzellikleri, bazen hoş görünmeyen çehreleri; büyükler için olanlarda da çocukların sinir bozucu bilmiş tavırlarını anlık sahnelerde yakalaması aynı şekilde önemlidir. Bunlardan bir tanesine –belki de şakayla Bernardin de Saint Pierre'in on sekizinci yüzyıl sonundan gençlik masumluğu hikâyesine atıfla– *Paul ve Virginia* ismini vermiş, ancak konunun gerçekte kendi zamanından iki çocuk olduğunu gizlemeye çalışmamıştır. Bunlardan biri "çalım satmakta" diğeri ise mahcup bir tavırla kameraya poz vermektedir (**15.56**).

Fotoğraflar sanat eseri sayılabilmiş olmakla birlikte, büyük kısmına münhasır gerçekliğin anlık kayıtları olarak değer verilmiş ve hâlâ da verilmektedir. Buna göre, fotoğraflar basit imgeler değil, varlıkların nasıl göründüğüne dair tartışılmaz kanıtlar temin eden gerçek dünyanın doğrudan yansımalarıdır. Portrelerin, binaların görünümlerinin ve tarihi olaylara bakışın –sanatsal niteliklerinden ayrı olarak– belgesel anlamda önemi bu sebepten kaynaklanmaktadır.

Fotoğraf makinesinin yalan söyleyemeyeceği düşünülmüş, fakat kısa zamanda tüm gerçeği söylemesinin gerekmediği de anlaşılmıştır. Roger Fenton (1819-69) Kırım Savaşı sırasında İngiliz hükümeti tarafından askeri önderliğin felaketlere yol açan hatalara düştüğü haberlerinin aksini kanıtlayacak fotoğraflar çekmesi için 1855'te savaş cephesine gönderilmişti. Amerika İç Savaşı sırasında da (1861-5) fotoğrafçılar, daha çok Birlik kuvvetlerinin yanında yer alarak cephede görev yaptı. Başarılı bir vesikalık fotoğraf atölyesinin sahibi Mathew Brady (1822-96) bu amaçla çatışmaların her yönünün kaydedilmesi için 20 kameramandan oluşan bir takım kurdu; yüzlerce kişi de

15.56 Houston. Julia Margaret Cameron, *Paul ve Virginia*, yak. 1867. Albüm baskısı. Kraliyet Fotoğraf Cemiyeti, Bath.



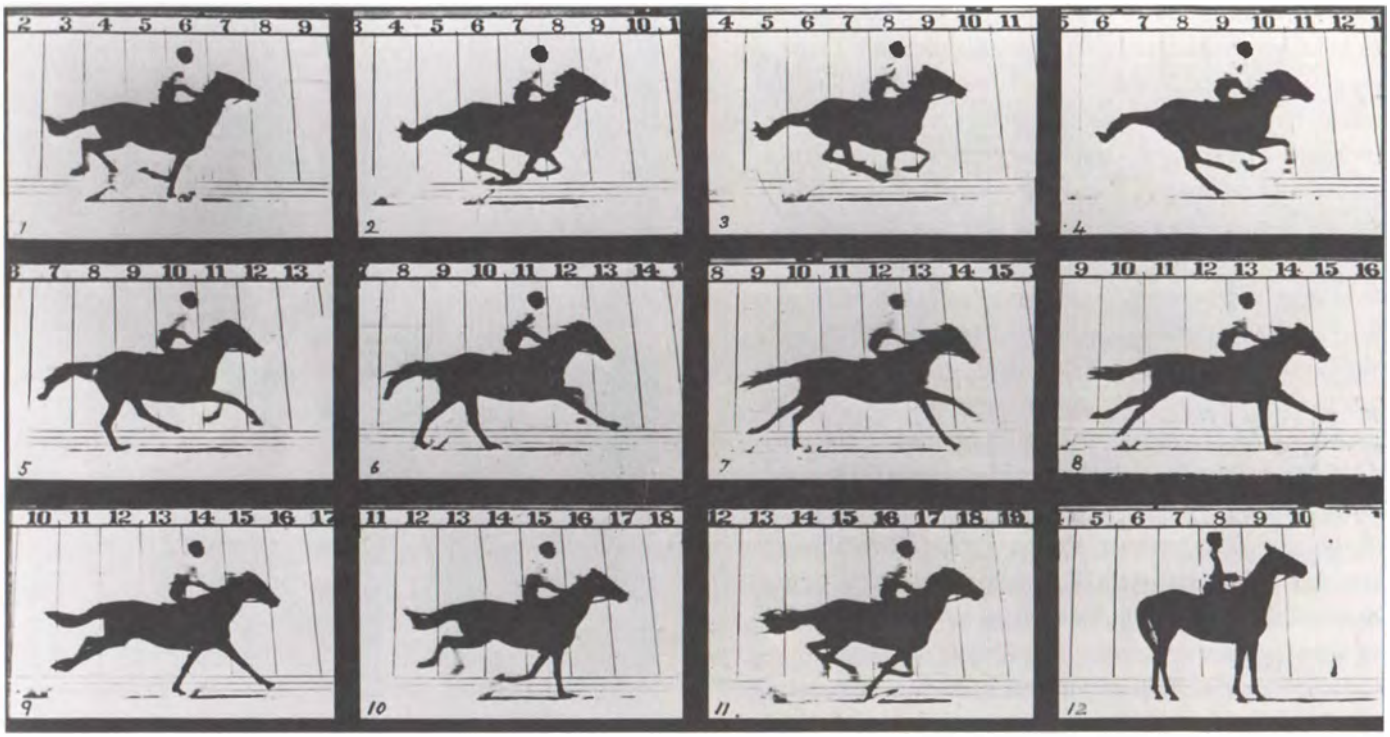


15.57 Timothy H. O'Sullivan, *Ölüm Hasatı*, Gettysburg Savaş Alanı, Pennsylvania, Temmuz 1863. Albümin baskısı. Nadir Kitaplar ve Elyazması Bölümü, New York Halk Kütüphanesi, Astor, Lenox ve Tilden Kurumları.

cephede fotoğraf çekiyordu. Davasının haklılığından emin bir kamuoyu için çalışıyorlardı. Bu yüzden kabahatin düşmana yüklendiği bir savaşın felaketlerini kayıt altına almakta herhangi bir sınırlama hissetmemekteydiler. Eski savaş resimleri kahramanlıkları anar ve zaferlere övgüler düzerdi. Ancak Brady'nin en parlak adamı Timothy H. O'Sullivan (1840-82) botları çalınmış ve cepleri boşaltılmış Birlik askerlerinin Gettysburg savaş alanında yatan bedenlerini fotoğrafladı (**15.57**). Esas olarak haber maksatlı çekilmiş bu fotoğraf muharebe sonrasının yine de gelişigüzel bir görüntüsü değildir. Bakış açısı yatay bir vurgu verilmesi için dikkatle seçilmiş, görüntü alanının her bir tarafında çok daha fazla ölünün yattığı hissi uyandırılmıştır. Dengeyi sağlayan merkezî eksen, izleyicinin gözünü ön plandaki keskince odaklanılmış figürden atlıya ve uzaktaki sisler arasında duran hayatta kalabilmiş olanlara götürür.

Bu dönemde fotoğrafçılar birkaç saniye hareketsiz kalınması gerektiğinden hızlı sahneleri çekememekteydi. Daha duyarlı plakaların geliştirilmesi ve saniyenin binde birinden az açılan mekanik kapağın keşfedilmesi Eadweard Muybridge (1830-1904)'e hayvanlar ve insanların hareketlerini yakalama imkânı verdi. Asıl adı Edward Muggeridge olan ancak Anglo-Sakson formu olduğuna inandığı biçimini kullanan Muybridge, ABD'de çalışan bir İngilizdi ve manzara fotoğrafları çekerek mesleğine başlamıştı. Bir yarış alanının yanına dizilen kameralarla dörtnala giden bir atın 12 pozunu 1878'de çekmeyi başardı (**15.58**). Sonuç şaşkınlık vericiydi; çünkü atların eski Mısır döneminden beri çizildiği, dört ayağın da havaya kalktığı "dörtnala uçan" koşuşunun optik bir illüzyon olduğunu göstermişti. Muybridge'in çalışmalarının etkisi altında kalan ilk kişilerden Thomas Eakins onunla bir süreliğine işbirliği yürüttü ve atölye modellerini hareket halinde fotoğraflamak için kendi sistemini geliştirdi. Ayrıca resim yaparken fotoğraf kayıtlarının yardımcı olarak sınırlı şekilde kullanılabileceğini değerlendiren ilk kişilerden de biriydi. Natüralist ressamlar genel olarak Muybridge'in fotoğraflarını derhal değerlendirdiler. Doğrudan negatiflerinden basılan fotoğrafları ayrı ayrı satılan 781 yaprak halinde veya 11 ciltte toplu olarak *Animal Locomotion, an Electro Photographic Investigation of Successive Phases of Animal Movements* (1887) ismiyle satıldı. Daha sonra da canlı model derslerinde poz verenlerden çok daha fazlasını veren çıplak modeller, akademik resimlerde belirmeye başladı.

15.58 Eadweard Muybridge, *Dörtnala Giden At*, 1878. Albümin baskısı. George Eastman House, Rochester, New York.





15.59 Jacob A. Riis, *Haydutların Tünekleri*, New York, 1888. Orijinal negatiften Jelatin gümüş baskısı. New York Şehir Müzesi, New York.

"Dörtnala uçan atlar" muharebe sahnelerinden silindi. Bununla beraber onun ve ardından gelenlerin çalışmalarının başlıca etkisi, sanat ile görsel ve olgusal dünya arasındaki ilişkilerin tanımlanmasındaydı. Çünkü fotoğraf normalde dikkat edilmeyen ayrıntıları ortaya koymaktadır (Fox Talbot'un belirttiği gibi). Ayrıca zamanı birden durdurarak insan gözünün kaydedemediği anları yakalamaktadır – örneğin insan gözüne bulanık görünen tekerlek parmaklı– larının dönüşü gibi. Rodin "sanatçı gerçeğe bağlıdır, fotoğraf ise yalan söyler" demiştir (bkz. s. 721). Sanatsal tutkulara sahip fotoğrafçılar da hareketsiz konuları ve yumuşak lens baskılarını tercih etmeye devam ettiler.

Diğer taraftan belgesel fotoğrafçılar en yeni teknolojileri kullanmışlardır. Jacob A. Riis (1849-1914) 1888'de kıyasen küçük bir kamera ve flaş tozuyla (bir önceki yıl keşfedilmişti) New York gecekondularını araştırmış ve kaydetmiştir (15.59). İfade ettiği amacı "hiçbir tasvirin yapamayacağı ölçüde tanık olduğu sefalet ve kötülükleri göstermek... iyiliklerin yapılabileceği yönü belirtmek" idi. *Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor* (1890) isimli kitabında yer alan bazı çekimlerin, bir süre önce geliştirilmiş olan yarım tonlama işlemiyle reprodüksiyonu yapılmıştır. Bu işlem, detayları karartıp etkiyi yumuşatsa bile fotoğraf görüntülerinin ucuz fiyatlara geniş çevrelere yayılmasını sağlamıştır. Ayrıca, "şakacı ve cüretkâr anekdotlarla" canlılık kattığı söylenen konferansları için fotoğraf slaytları da hazırlamıştır. Courbet, Millet veya Eakins'in böyle bir şey yapabileceği herhalde tasavvur bile edilemezdi! Riis'in fotoğrafları, esasen orta sınıf mensuplarının fakirlerin hayatına rahatsızlık hissetmeden girip hayır faaliyetlerinde bulunmalarına, bu esnada kötülük ve ıstırapların ahlaki zayıflıklardan kaynaklandığı şeklindeki dönemin inançlarının sarsılmamasına imkân sağladı. Bakış açısı tercihini, ayrıca muhafaza etmeye değer gördüğü fotoğrafların seçimini bilinçli veya bilinçsiz olsun, genellikle hoş olmayan konularla araya mesafe koyma ve tarafsızlaştırma etkisi yaratan sanatsal kompozisyon ilkeleri belirlemiştir. Aynı şey Hindistan, Çin ve diğer uzak yerlerin gündelik hayatına dair ilk fotoğraflar için de söylenebilir. Bunlar Batılıların kendi ahlaki, ekonomik ve teknolojik üstünlüklerine dair inançlarını teyit etmelerine yardımcı olmuştur. Bu tür sahneler için resim ve desenlerin yerini güya masum bir nesnellikle çekildikleri için çok daha sinsi davranan fotoğraflar almıştır.



Londra'da 1851 yılında düzenlenen "Tüm Ulusların Sanayi Eserleri Büyük Sergisi" maddi ilerlemenin yüceltilmesi amacını taşıyordu. Düzenleme Komitesine başkanlık yapan Kraliçe'nin eşi Prens Albert'e göre sergi "tüm insanlığın ulaştığı gelişme noktasının canlı bir resmini" sunmakta ve "tüm milletlerin çabalarını yöneltebileceği yeni bir başlangıç noktası"nı belirlemekteydi. Sanayi Devrimiyle birlikte Avrupa'nın hâlâ devam eden sömürge genişlemesi için bir kutlama şekillendirmek amacıyla, dünyanın bütün bölgelerinden 100.000'den fazla sergi malzemesi, hammadde örnekleri, el yapımı gereçler ve el sanatları, makineler ve hem kullanıma hem dekorasyona yönelik ürünler bir araya getirilmişti. Benzeri görülmemiş bu sergi, bizzat kendisi yeni teknolojinin harikası olan baştanbaşa demir ve camdan inşa edilmiş Kristal Sarayda [Crystal Palace] düzenlendi (17.35). Bina o dönemde mimarlar tarafından pek beğenilmemişti. Ayrıca bazı yüksek fikirli eleştirmenler, sergilenen Batı dekoratif sanatının birçok örneğini bayağılıkları ve aşırılıkları nedeniyle kınamış; övgülerini endüstri öncesi geleneklere göre yapılmış nostaljik el işi eserlere ayırmışlardı. Sergide insanın doğaya ve Avrupa'nın insanlığın geri kalanı üzerinde zaferini ilan etmesine karşı herhangi bir muhalif sesin ise yükseltilmediği, her iki hususun da sanki ilahi takdirmiş gibi kabullenildiği görülmektedir.

ON ALTINCI BÖLÜM

Doğu Gelenekleri

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
yak. 1650–1700 Yun Şuping, *Nilüfer Çiçeği* (16.2) Gong Xian, *Manzara* (16.3)	**1682** Mançuların Çin'in fethini tamamlaması **1685** Çin limanlarının dış ticarete açılması **1690** İngilizlerin Kalküta'da ticaret istasyonu kurması **1736** Qianlong, Çin imparatoru
1732 Hua Yan, *Sonbaharda Söyleşi* (16.5) **yak. 1740** İmparator Qianlong'un tahtı (16.7)	**1763** *Kırmızı Oda Rüyası* yazarının ölümüyle tamamlanmadan kalır **1764** İngiliz Doğu Hindistan Kumpanyasının Bengal'i alması
yak. 1790 Dr. George Wombwell (16.1) Utamaro, Yaban Domuzu Saati (16.10) **1794** Şaraku, Aktör Segawa Tomisaburo (16.11) **yak. 1800** Kiyonaga, Bir Hamamın İçi (16.9) **1817** Hokusai, Manga (16.12) **1823–29** Hokusai, Büyük Dalga (16.13)	**1794** İran'da Kaçar hanedanının kurulması **1824** İngilizlerin Rangoon'u alması **1839** İngilizlerin Hong Kong'u alması **1843** Sind'in ilhakıyla İngilizlerin Hint Yarımadasının denetimini ele geçirmesi **1850–66** Çin'de Mançu hanedanına karşı Taiping ayaklanması **1854** Tuğamiral Perry'nin Japonya'yı limanlarını yabancılara açmaya zorlaması **1857** Hint "Ayaklanması"
1857 Hiroşige, *Akçaağaç Yaprakları* (16.14)	**1858** Çin'in yabancı sefirleri kabul etmesi **1859** Fransızların Saygon'u işgali **1863** Fransızların Hindiçin'i alışı, Kamboçya'ya koruyuculuk baskısında bulunması **1869** Meiji dönemi, Tokyo Japonya'nın başkenti **1877** Kraliçe Victoria'nın Hindistan İmparatoriçesi ilan edilmesi
1889 Yıllık Dua Konağı Gök Tapınağı (16.8)	



16.1 Anonim, Dr. George Wombwell, *Lucknow*, yak. 1790. Kâğıt üzerine guaj, 32.3 × 25.5 cm. Custodia Vakfı, Frits Lugt Koleksiyonu, Paris.

Sergilenen Hint eserlerinin hatıra kataloğunun açıklamalarında –"birçoklarınca uygarlığın çok dışında kaldığı düşünülen insanların eserleri" ifadesi yer almaktaydı– bazı tekniklerin kökenini Asya'da bulduğu tenezzülen kabul edilirken, elbette Avrupa'da "olgunlaştıkları" eklenmişti! Paris ve Viyana'da bilahare düzenlenen uluslararası sergiler, Avrupalı olmayan ülkelere daha geniş yer ayırmakla beraber sanatta olduğu gibi teknolojide de Avrupa üstünlüğüne dair benzeri –ve o dönemde hiç sorgulanmayan– iddialarda bulunmuştur.

Dünyada insanların yaşadığı yerlerin büyük kısmı 1851'de Avrupalılar veya Avrupa kökenli insanlar tarafından yönetilmekte ve bu büyük sahaya Avrupa sanat idealleri giderek nüfuz etmekteydi. Örneğin Hindistan'da minyatür sanatı Rajputana ve Pencap'ta Hindu hükümdarlarının saraylarında, ayrıca İngiliz *nabob*'larının ve maiyet mensuplarının arasında on sekizinci yüzyıl ortalarından 1820'lere kadar çok güzel eserlerin verildiği kısa bir gelişme dönemi yaşamış, ancak İngiliz denetiminin genişlemesiyle bu dönem sona ermiştir (**16.1**). İngiliz yetkililerAvrupa üslubunda eserler talep ediyor, İngilizler dışındaki tek sanat hamileri olan yarı bağımsız prensler de onların ardından gidiyordu. Batı sanatı, siyasi bağımsızlığa sahip Asya devletlerine de nüfuz etmişti. Örneğin Osmanlı sultanları İslam mimarisi kadar Fransız mimarisini de örnek alan saraylar hatta camiler inşa ettirmekteydi. İran'da 1794'ten beri hüküm süren Kaçar hanedanı şahları yağlıboya tablo yapımı dâhil Avrupa modellerinin taklit edilmesini teşvik etmekteydi. Büyük Sergi'de gösterilen Çin dekoratif sanatlarının örnekleri İtalyan Rönesans motiflerini içermekteydi; ancak bunlar Çin'e özgü değillerdi ve münhasıran "ihracat" için üretilmişlerdi. Çin'de, Tayland'da ve Japonya'da yerel gelenekler hâlâ muhafaza edilmekteydi.

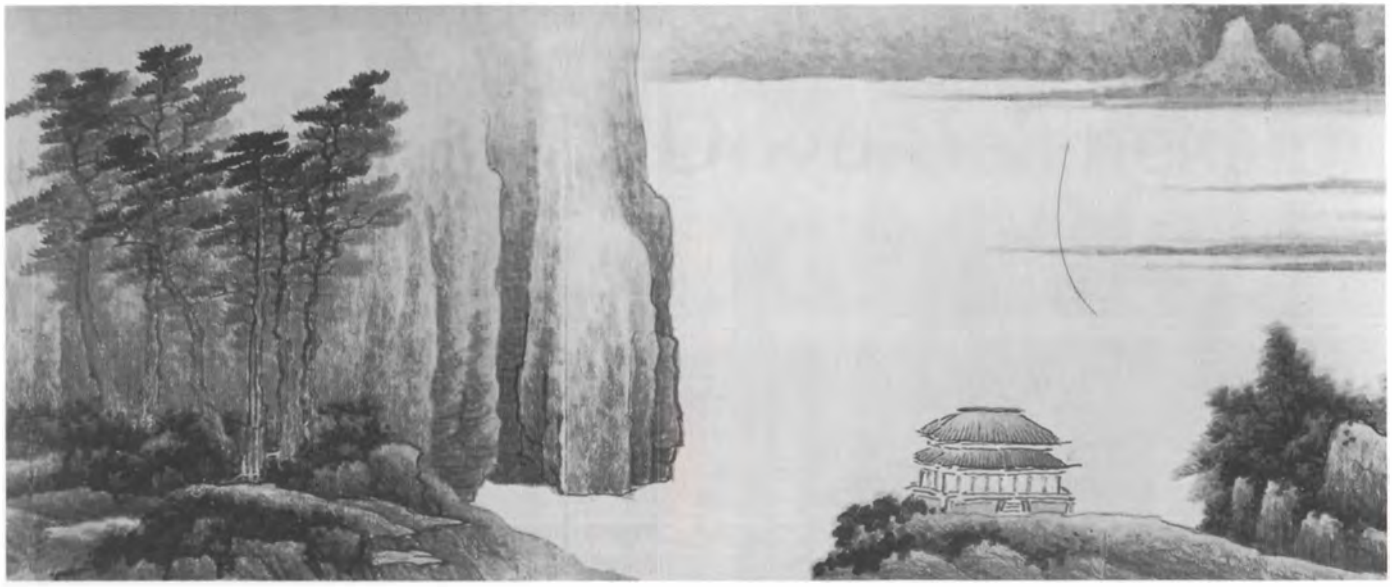
QİNG HANEDANI ÇİN'İ

Çin Seddinin kuzeyindeki Mançurya kökenli yabancı Qing veya Mançu hanedanı, son Ming imparatorlarını 1644'de tahttan indirdi ve 1682'de Çin'in fethini tamamlayarak 1911'e kadar hüküm sürdü. Mançurya bir süredir Çin'in kültürel bakımdan bir parçası olduğu için Qing'in iktidara gelişi, yaşam biçimine ve sanatlara dört yüzyıl önceki Yuan hanedanından çok daha hafif bir etkide bulundu. Mançuların beraberlerinde getirdikleri yeni bir sanat üslubu da yoktu. Esasen Çin resmi bu dönemin başlangıcından önce de geniş bir yelpazedeki hem muhafazakâr hem de orijinal üsluplarla zaten çok eklektik hale gelmişti.

Yun Şuping (1633-90) muhtemelen kökeni yüzyıllar öncesine, Budist sanata dek uzanan, Song sarayında çok beğenilmiş çiçek resmi geleneğini izleyerek çalışmıştır (bu geleneğin ustaları arasında bir imparator da vardı). Nilüfer çiçeğine dair böyle bir albüm sayfası, Çinlilerin "iskeletsiz" resim dedikleri –dış hat çizilmeden renk uygulanarak yapılan– son derece ustalıklı bir denemedir (**16.2**). Çiçeğin dokuları ve şekilleriyle mumsu yaprakları, narin ve şeffaf sapları son derece doğal görünüşlü hassas bir dengeye kavuşturulmuş ve kompozisyonda aslına çok sadık kalınarak kaydedilmiştir. Çiçeğin çevresini kamışlar sarmakta ve resim sol tarafta iki sütun halindeki serbest ve güçlü bir kaligrafiyle tamamlanmaktadır. Ancak bu doğrudan doğruya bir botanik illüstrasyonu değildir. Budistlerin nilüfer çiçeğine atfettikleri sembolik mana, doğanın yapısında mevcut daha genel bir yaratıcı güç yani *dao* duygusuyla yüklüdür. Bu resim Yun Şuping'in sanatçıları kâğıda fırça sürmeden önce geliştirme-

16.2 Yun Şuping, *Nilüfer Çiçeği*, 17. yüzyıl sonu. King hanedanı. Kâğıt üzerine sulu boya. Osaka Müzesi, Osaka, Japonya.





16.3 Gong Xian, *Manzara*, detay, 17. yüzyıl sonu. Qing hanedanı. Kâğıt üzerine mürekkep, yüksekliği 26.7 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas (Satın alan: Nelson Vakfi).

leri için uyardığı yoğun meditasyonun bir ürünüdür. "Tüm insani varlığınızı yok saymalısınız" diye yazmıştır, "o zaman yaratıcı dinamizm elinize aktarılır ve gerçek ilham bereketle yayılır."

Kendisinin ve eski bir Ming memuru olan babasının geçimini sağlamak için eserlerini satmak zorunda kalsa da –ressamların nadiren reva görüldüğü bir aşağılanmaydı bu– gerçekte bilgin ressamların ideallerini muhafaza etmişti. Albüm yaprakları ona büyük çiçek ressamlarının sonuncusu olarak şöhret sağlamış ve daha sonraları bunlar ikinci hatta üçüncü elden defalarca kopya edilmiş, neticede "yaratıcı dinamizm"ini bariz olarak yitirmiştir.

Yeni rejime muhalefet her zaman beraberinde eski dönem sanatlarına nostaljik bir dönüşü getirmemiştir. Mançu hükümdarlığının ilk yıllarında inzivaya çekilmiş görünen Gong Xian (1617/18-89) herhalde bireysel manzara ressamlarının en önemlisiydi. Kendisini bilinen ekollerden ayırmış ve "benden önce kimse yoktu ve benden sonra da kimse olmayacak" demiştir. Hayat hakkında kasvetli bir görüşü vardı ve geleneksel konuları bazen ümitsizliğe yakın bir hüzünle sarmalamıştır. Mezar benzeri bir tapınağı ve neredeyse doğaya aykırı düşecek kadar dingin sulardan aniden yükselen pürüzsüz kayalıkları konu alan ruhani manzarasında hiçbir insan figürü yoktur (**16.3**). Geliştirdiği teknik de alışılmışın dışındadır. Zaman zaman ışık huzmeleriyle kesilen çok miktarda kütlesel siyah mürekkep kullanmış, birörnek kısa fırça darbeleri ve pusluluk katan bol miktarda küçük nokta uygulamıştır. Bir eserindeki yazısında geçmiş yüzyıl boyunca gelişmiş sanata dair tutumunu özetlemiştir. Eski çağlarda resim değil tablolar vardı, diye yazmıştır:

> *Bir tablo objeleri temsil eder, kişilerin portresini yapar, olayları tasvir eder. Resimde ise durum mutlaka böyle değildir.*
> (Çev. M. Loehr)

Resmin elbette her zaman temsili olduğu düşünülmüştü; ancak burada vurgu değişmektedir. Konu, Gong Xian'a göre muameleden daha az önemliydi ve her halükârda çok sınırlıydı – "bulutlu dağlar, sis kaplı ağaçlar, sarp kayalıklar, serin kaynaklar, ahşap köprüler ve rustik evler" konuları oluşturmakta, "figürler olabilir veya hiç figür konmayabilir" di. Etkileri yirminci yüzyıla kadar tam olarak fark edilmese de benzeri ayrımlar, on dokuzuncu yüzyılda Avrupa'da bağımsız olarak yapılacaktı (bkz. s. 701-3).

Bu tutum Qing döneminin en yetenekli ressamlarını teknikle neredeyse saplantılı bir şekilde meşgul etmştir. Hua Yan (1682-yak. 1762)'ın *Sonbaharda Söyleşi* adlı eseri "iskeletsiz" tarzda boyanmış dağları, kısa fırça geçişleri ve ağır, istikrarlı, dolgun darbeleri, ıslak ve kuru mürekkep tezatlarıyla bir ustalık işidir (**16.5**). Bunun yanında Çin edebiyatında ve sanatında bin yıldan fazla tekrar edilen temalar olan dağ görüntülerine duyulan sevgiyi ve menfaatsiz fikir arkadaşlığı idealini çok canlı bir şekilde aktarmaktadır. Hua Yan, parmaklarının ucuyla ve kamış kalemler gibi ayrılmış tırnaklarıyla resim yapan Gao Qipei (yak. 1672-1734) kadar aşırılıklara kaçmasa da eksantrik olarak görülmüştür. Yazıya göre, *Sonbaharda Söyleşi* ilhamını "Yuan ustalarının fikirlerinden" almış; ancak onları doğrudan taklit etmek yerine serbest bir yorum yapmıştır. Aynı ruhla, Gong Xian dâhil bazı on yedinci yüzyıl ressamları bazen Çin'e Cizvit misyonerlerince getirilen Avrupa gravürlerinden de ilham almışlardır. Ancak sanata karşı Çinlilerin ve Batılıların tutumları, Hıristiyanlığı kabul etmiş ve rahip olarak kutsanmış Çinli ressam Wu Li (1632-1719) tarafından da tasdik edildiği gibi birbirleriyle uzlaşmaz nitelikteydi. "Bizim resmimiz benzerlik peşinde değildir ve belirli kalıplara da dayanmaz; biz onu manevi ve hür ifadeleriyle tanımlarız" diye yazmıştır. "Avrupalıların resmi ise gölge ve ışıkla, ön ve arkayla, biçimsel benzerlik ve üzerinde sabırla çalıştıkları belirli kalıplarla ilgilidir... ve fırça

BAĞLAM

Wang Hui ve Diğerleri: Bir Qi'nin Portresi

QİNG DÖNEMİNDE RESSAMLAR VE HAMİLERİ

An Qi'nin Portresi'ni resimleyen tomar on sekizinci yüzyıl Çin'inde sanata karşı yaygın tutumu çok açık şekilde belirtir (**16.4**). Üstündeki yazı, portreyi 1715'de Tu Luo'nun yaptığını, manzaranın Yangjin olduğunu söylemekte ve "84 yaşındaki Wang Hui bambuları ve taşları ekledi" demektedir. Bu portre dışında tanınmayan Tu Luo muhtemelen portrecilikte uzmanlaşmış profesyonel bir kişiydi ve bu sebeple literati tarafından yazılan sanat tarihinde dışlanmıştı. Portre sanatını ele almış az sayıdaki kuramcıdan biri (Yuan döneminde yaşamış Wang Yi),

16.4 Tu Luo, Yangjin ve Wang Hui, *An Qi'nin portresi*, 1715. Kâğıt üzerine mürekkep ve boya, 121.8 × 53.5cm. Cleveland Sanat Müzesi.

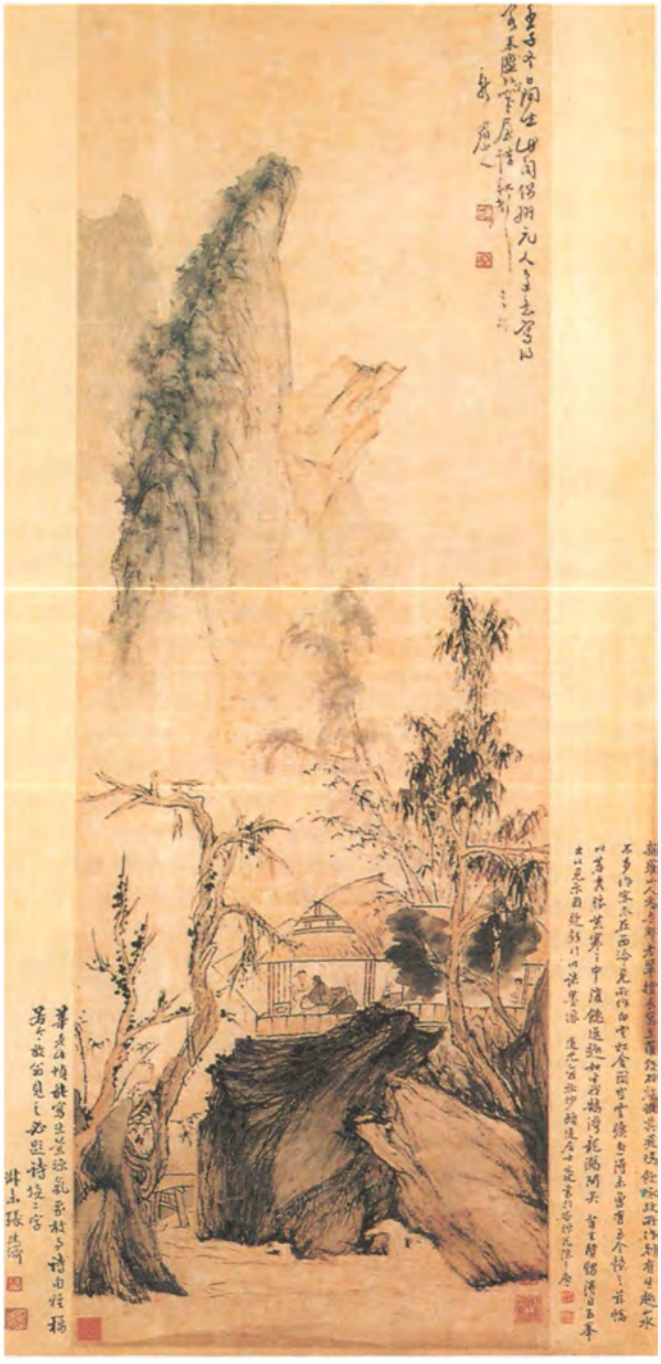


portre ressamının sanki bir manzara resimliyormuş gibi "beş dağı" hatırlayarak veya biçimsel bir poz halinde değil de "canlı bir sohbet" sırasında kişinin çehresini hatırlayarak ilerlemesi ve hafızadan çalışması gerektiğini yazmıştır. Ming döneminin sonlarında (on yedinci yüzyıl başları) birkaç literati, arkadaşlarının portresini bu şekilde yapmıştır. Bunun dışında portre sanat eseri olarak kabul edilmemiştir. On sekizinci yüzyılda imparatorlar ve cariyeleri dâhil resmedilen çok sayıda portre, imza atma cesaretini nadiren göstermiş hakir görülen profesyonellere aittir. Tu Luo belki Avrupa sanatından özellikle de Çin'e yerleşmiş ve İmparator Kangxi tarafından korunmuş Cizvit Giuseppe Castiglione (1688-1766)'nin eserlerinden etkilenerek, An Qi'nin hatlarına bireysel bir karakter vermiştir. Ancak Çinlilerin bakış açısından bu tomarın sanatsal değeri, yaşlı Wang Hui (1632-1717) ve yardımcısı Yangjin (1644–1726 sonrası) tarafından resmedilen manzarasında yatar.

Wang Hui fırçasıyla yaşamak zorunda olsa da *literati* yaşam tarzını ve sanat standartlarını korumaya çalışmaktaydı. Yazdığına göre amacı geçmişin üsluplarını, "Yuan'ın fırça işini, Song dağlarının yapısını ve Tang'ın ruhunun yansımasını" bir senteze tabi tutmaktı. Aslına bakılırsa, daha çok bu farklı üsluplardaki kopyalar ve pastişler konusunda iş almıştır. Fakat 1692'de Pekin'e çağrılarak "Kangxi imparatorunun güney gezisini" resimlemek üzere yaklaşık 200 metre uzunluğunda 12 adet asma tomarın yapılması, parlak renklerde binlerce belki de yaklaşık bir milyon kişiyi dağlardan geçerken, nehir boylarınca ilerlerken ve şehirleri geçerken yansıtmak için kurulan imparatorluk komisyonunu yönetmekle görevlendirilmiştir (günümüzde Pekin Saray Müzesinde bulunmaktadırlar). Hiçbir gerçek literati, resim idealleri-nden bu kadar uzak düşen bir işi üstlenmezdi. Onlar için resim doğa üzerine bir düşünme biçimiydi.

Fakat "Kangxi imparatorunun güney gezisi" bittiğinde Wang Hui'ye "saf ve ışıldayan" manzara ressamı sıfatı verildi ve imparator tarafından sarayda daimi bir görev teklif edildi. Fakat o nasılsa öyle kalmayı tercih etti ve An Qi gibi hamileri etkilemiş olabilecek artan şöhretiyle beraber daha önceki tarzında resim yapmaya devam etti.

An Qi, Tianjin'de (Pekin yakınlarında bir kıyı şehri) yerleşmiş ve hükümette iş bulmuş, kısmen yasa dışı tuz pazarında servet yapmış bir Korelinin oğluydu. Kangxi'nin barışçıl hükümdarlığı sırasında Çin'in yaşadığı artan refahtan pay almış çok sayıdaki kişiden biriydi. Mançu imparatorları gibi kendisini Çin kültürüne adayarak uzmanlaşmış, önemli bir kaligrafi ve resim koleksiyonu toplamış ve kataloğunu çıkartmıştır. Altıncı yüzyıla kadar uzanan nadir tomarların ve sonraki yüzyıllardan birçok eserin dâhil olduğu bu koleksiyon, daha sonraları gözü doymak bilmez imparator Qianlong'un eline geçmiş ve günümüzde Tayvan Milli Saray Müzesinde korunmaktadır. An Qi, Tu Luo'ya ısmarladığı kendi portresini on yedinci yüzyıl başlarında resmedilen bilgin portreleri gibi yaptırmıştır. Elinde bir tomar tutmakta, bir öbek tomar da yanında durmakta, kaplan kürkünden bir örtüye oturmakta ve boyutları küçültülmüş genç bir hizmetkâr hizmetini görmektedir. Bahçe literati tarafından kendi zevk ve özel beğenileri için yapay olarak kurulan bir doğa manzarası tarzındadır ve çok beğendikleri eski kayalar etrafa serpiştirilmiştir. Ayrıca sembolik manalar da taşır. Ön plandaki leylek, Taocu ölümsüzlerle ilişkilendirilen bir kuştur. Wang Hui tarafından hissedilerek resmedilmiş bambu mükemmel eğitim görmüş bir beyefendinin sembolüydü (bkz. s. 546). Etrafta sonbaharın uğur getiren çiçekli kasımpatıları vardır. Altın meyvelerle dolu bir ağaç ise, pek doğru olmasa da, kadim bir zenginlik imasında bulunmaktadır.



16.5 Hua Yan, *Sonbaharda Söyleşi*, asma tomar, 1732. Kâğıt üzerine mürekkep ve boya, 115.3 × 39.7 cm. Cleveland Sanat Müzesi (John L. Severance Fonu).

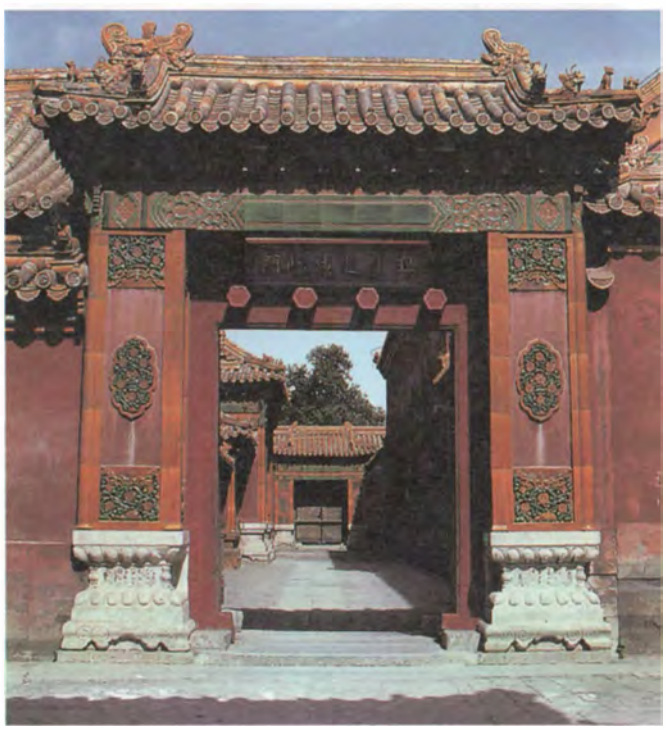
işleri de bizimkine benzemez." İmparator Kangxi'nin Avrupa zanaatkârlığını beğenen saray ressamlarından birinin gayet sadelikle belirttiği gibi: "Yabancıların ressamlığı sanat olarak adlandırılamaz."

On sekizinci yüzyıl Çin ressamlarının çoğu da eski ustaları taklit etmekle yetinmiştir. Fakat yoğun eğitimleri sonucu ürettikleri genellikle gözü okşayan ve daima ustalığını koruyan tomar ve albüm yaprağı resimleri, geçmişin güzel resimlerinin gerisinde yatan derin dini ve felsefi fikirlere nadiren sahiptir. Genellikle Song, Yuan ve Ming dönemlerinin kabul görmüş üsluplarında ağaçların, kayaların ve şelalelerin vs nasıl tasvir edileceğini gösteren "*Hardal Tohumu Bahçesinin Resimli El Kitabı*" gibi ağaç baskı illüstrasyon kitaplarından istifade etmişlerdir. Bununla beraber, Dong Qihang'ın öğretilerine sadık kalmış Ortodoks ressamlar arasında, örneğin Wang Hui (1632-1717) gibi büyük yetenek sahibi ressamlar da vardı. Eski ustalara göre yaptığı kopyaların görünüşteki mutlak ve sorgusuz sadakatleri yanıltıcıdır. An Qi'nin ortaklaşa yapılan portresine katkısı gibi orijinal çalışmalarını farklı kılan, kendi başlarına hayranlık duyulacak nitelikleri vardır (16.4). Fırça darbelerinin kesinliği ve nüanslarındaki belirgin kontrol, imparatorluk sarayının üyeleri ve zengin tüccarlar dâhil yeni beliren sanat hamisi sınıf tarafından orijinallikten daha fazla değer verilen niteliklerdi.

Mimari ve Dekoratif Sanatlar

Yabancı kökenlerine rağmen –belki de bundan ötürü– ilk Qing imparatorları sarayın karmaşık ritüelleri, ayrıntılı idare sistemi, eğitim, edebiyat ve görsel sanatlardaki eski Çin geleneklerini son derece katı şekilde uygulamışlardır. İmparatorluk sarayında –Pekin şehrinin içindeki Yasak Şehir– bulunan, 1627 yılında inşa edilmiş ancak Mançu hanedanının iktidara gelişinden önce köylü isyanları sırasında zarar görmüş "Yüce Uyum Konağı" adlı azametli kabul binası 1645'te restore edilmiştir. Baştan başa tekrar inşa edildiği 1669-00 ve 1795 yıllarında ve daha sonraki tamiratlarında orijinal biçim ve dekorasyondan önemli bir sapmaya gidilmediği görülmektedir. Buna daha kadim öncülleri izleyen, altın gibi parlayan sarı sırlı kiremitli, kırmızı lakeli

16.6 Seramik dekorlu giriş kapısı, İmparatorluk Sarayı, Pekin. 19. yüzyıl.



ve varaklı ahşap işli çifte çatı da dâhildir. Göklerin Oğlu'nun daimi otoritesinin daha kudretli bir simgesi mevcut değildi.

Yasak Şehir'deki diğer binalar baştan inşa edilmiş veya tadilat görmüşlerdir. Resimli dekorasyonlar, beyaz mermerden zarifçe yontulmuş tırabzan ayakları, ayrıntılı ağaç oyma tavanlar, çatılardaki ve duvarlara gömülü plakalarda zengin renkli çömlekler daha çok on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıllara tarihlenmektedir (**16.6**).

Bütün bu geniş binalar topluluğu günümüzdeki görüntüsünü Qing döneminde almıştır. Aynı şey Çin'deki tapınakların çoğunluğu için söylenebilir. Ancak bu dönemde bütünüyle veya kısmen inşa edilmiş olsunlar Ming döneminde geliştirilmiş üsluptadırlar. (On beşinci yüzyıldan daha eski az sayıda bina ayakta kalmıştır.)

Gelenek, Pekin ve diğer şehirlerdeki, daima bir sıra avlunun etrafını saran tek katlı binalardan oluşan ve geniş ailelerin farklı dallarını barındıran üst sınıf evlerinin planlarına, biçimlerine ve süslemelerine hâkim olmuştur. Evlerde yaşayanların –evin efendisi, hanımı ve cariyeleri, çocukları ile bazıları kölelerden oluşan hizmetkârları– yaşam şekli, görgü kuralları, zevkleri ve acıları Çin edebiyatının büyük eserlerinden, 1792'de yayınlanan Cao Xueqin'in uzun romanı *Taşın Hikâyesi*'nde (diğer adıyla *Kızıl Odanın Rüyası*) unutulmaz şekilde anlatılmıştır. Bu binaların çok azı (tipik olmamakla birlikte aralarında en önemlisi, soyu Konfüçyüs'ten gelen Kong ailesinin evi, Şandong eyaletindeki Qufu şehrindedir) yirminci yüzyılın devrimlerinden ayakta kalabilmiş; buna mukabil mobilya, masa takımları ve dekoratif süslemelerin örnekleri ise muhafaza edilebilmiştir.

Dekoratif sanatlar Qing imparatorları tarafından cömertçe desteklenmiştir. Kangxi (1662-1722) Ming imparatorluk porselen fabrikalarını canlandırmış ve saray çevresinde lakecilik, cam, mine ve yeşim atölyeleri kurmuştur. Ürünleri mükemmeliyet standartlarını tespit etmiş, diğer zanaatkârlar Mançu idaresi altında refaha ulaşan ve sayıları giderek artan devlet görevlileri ve tüccarlar için ürettikleri ev eşyalarında bu ürünleri taklit etmeye çalışmışlardır. Çinlilerin resimde çok öldürücü bir etki yaratan teknik incelik merakları, dekoratif sanatlara yöneltildiğinde çok daha ufuk açıcıydı. Tang ve Song işlerini ayrı kılan yüzey dokusunun ustalıklarına sahip olmasalar da on sekizinci yüzyıl Çin porselenlerinin en güzel örnekleri, zanaatkârlıkta hiç aşılamamıştır. (Farklılıklar Qing imparatorlarının döneminde çoğalan daha eski eserlerin taklitlerinde oldukça belirgindir.)

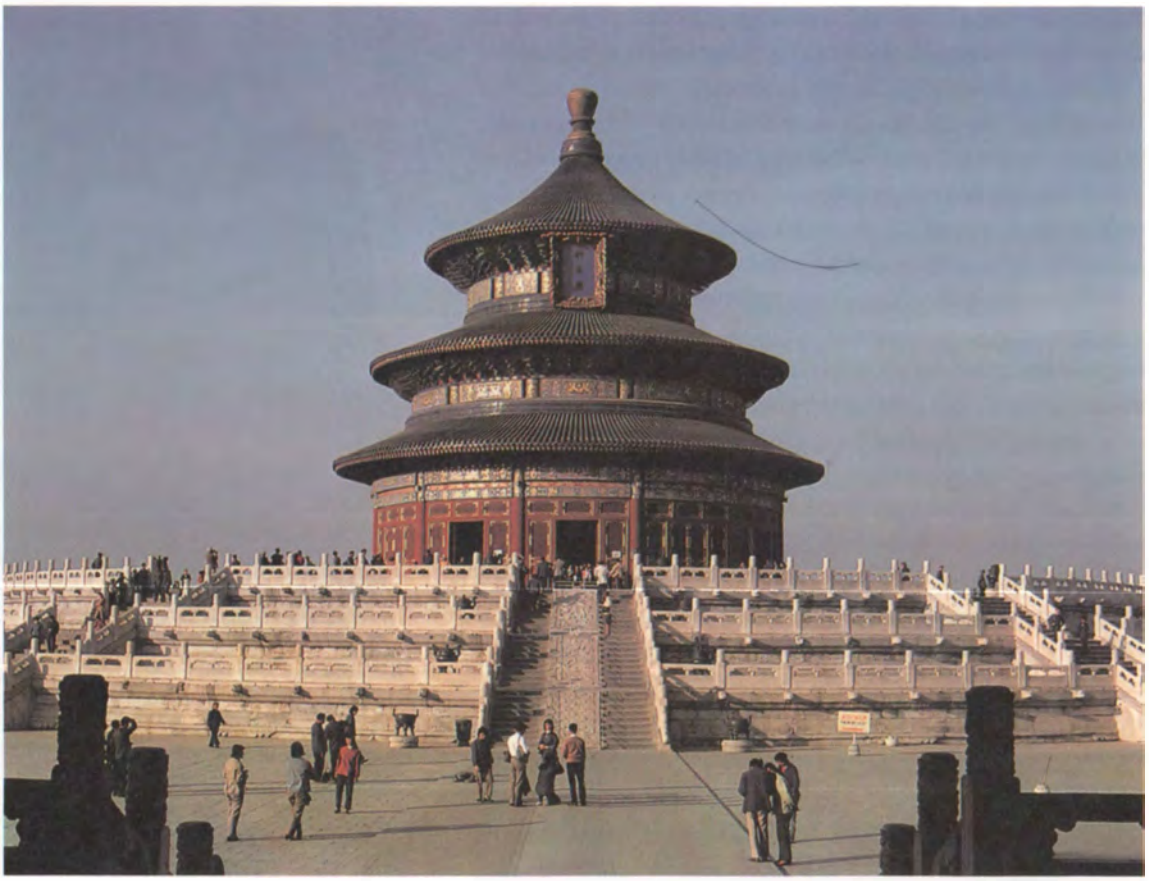
Çok zahmetli bir işlemle yapılmış lake taht (**16.7**) imparatorluk ustalarının hünerini ortaya koyar (bkz. s. 107). İmparator Qianlong (1737-96) için onun hükümdarlığında artan şekilde hâkim olmuş karmaşık bir süslemeyle yapılmıştır. Motiflere güneşi belirten kızıl incinin peşindeki Ning ejderhalarının tehdit edici gücüne pek de sahip olmayan imparatorluk ejderhası dâhildir. Esasen semboller öyle sık örülmüştür ki neredeyse bir zenginlik ışıltısı içinde kaybolmuşlardır. Değerlerinin düşmesi belki de kısmen Batı



16.7 İmparator Qianlong'un tahtı, yak. 1740. Ahşap üzerine kırmızı lake, yüksekliği 1.19 m. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

ile temaslarının bir sonucuydu, çünkü bu tarihlerde Çin zanaatkârlarının birçoğu Avrupa pazarları için çalışmakta; porselen, lake ve mine üzerine fantezi süslemeleri doldurarak Avrupalıların egzotik ürün açlığını doyurmaya çalışmaktaydılar. Her ne kadar dönemin Avrupalı hükümdarlarının Çin sanatından anladıklarından daha fazla olmasa da, Qianlong bizzat Avrupa sanatlarına karşı merak geliştirmişti. Avrupalılar Potsdam ve diğer yerlerde narin *Chinoiserie* köşkleri kurarken, o da Avrupa Rokoko üslubunda bir yazlık saray inşa ettirmişti (1860'da tamamen tahrip olmuştur). Ayrıca Cizvit misyoneri, 1716'dan itibaren Çin'de yaşamakta olan Giuseppe Castiglione'yi hizmetine alarak ona Çin-İtalyan karışık bir tarzda doğrusal perspektif ve gölgelemeyle resimler yaptırmıştır. Bununla beraber Çin kültürünün üstünlüğünden hiç kuşku duymamış ve eski Çin sanatçıları ve ayrıca onları taklit eden çağdaşlarının eserlerinden büyük bir koleksiyon oluşturmuştur.

Batılı devletler 1842'den itibaren zorla Çin'e girip savaşla ticaret imtiyazları alarak, Şanghay dâhil "antlaşma limanları"nda yerleşmişlerdir. Bu şehirlerde, kendi ulusal üsluplarıyla inşaat yaptıkça, Çinli sanatçılar ve hamileri kendi geleneklerini muhafaza etmekte daha da katı bir tavır benimsemişlerdir. İç savaştan faydalanan İngilizler ve Fransızların 1860'ta gönderdikleri bir askeri birlik Pekin'e kadar ilerlemişti. Yazlık Sarayın şehrin kuzey doğusundaki bir gölün civarında serpiştirilmiş çok sayıda binası bu birlik tarafından yağmalanmış ve yakılmıştır. Fakat 1888'de ünlü dul imparatoriçe Cixi (1835-1908) tüm alanı geleneksel üslupta "Barışın Geliştirildiği Bahçe" adıyla yeniden düzenletmiş, tapınaklar ve köşkleri üstü kapalı uzun sıra sütünlarla birbirlerine bağlatmıştır. İmparatoriçe, sanatların hevesli bir hamisi ve kendisi de bizzat ressamdı (başka



16.8 Yıllık Dua Konağı, Gök Tapınağı, Beijing. İnşasının başlaması 1889.

yönlerden değilse bile bu yönden çağdaşı Kraliçe Victoria'ya benzemekteydi). Deniz kuvvetleri için ayrılan kaynakları bu çalışmaya yönelttiği için o dönemde eleştirilmişti.

Bununla birlikte Pekin'deki Gök Tapınağı'nın Yıllık Dua Konağı, yıldırım düşmesi sonucu 1889'da yandığında yeniden yapılması konusunda herhangi bir eleştiri yöneltilmemiştir; çünkü imparatorluğun bekası için konak gerekli görülmekteydi. Biçim ve büyüklükte selefinin tam bir replikası olan yapı, üç sıralı beyaz mermerden bir terasa yerleştirilmiş ve bütünüyle ahşaptan inşa edilmiştir. Yüksekliği 43 (**16.8**) metreye erişmekte, üçlü koni biçimli, koyu mavi sırlı kiremitli çatısının üzerinde varaklı bir top bulunmaktadır. Çin mimarisinde alışılmamış dairesel planı, doğrudan sema fikriyle ilişkilidir. İçeride yılın aylarını, günün saatlerini temsil eden 12 sütunlu eşmerkezli daireler vardır ve bunlar da dört mevsimin sembolü dört uzun sütunu çevreler. Ancak yontulmuş ve boyanmış süslemeler özellikle gelişigüzel bir tarzla tatbik edilmiştir.

Yıllık Dua Konağına sadece imparator ve maiyeti girebilir, ancak koyu mavi çatıları "göklerin verdiği görevle" hüküm süren imparatorluğun kudretinin sembolü olarak çok uzaklardan görülebilirdi. Ming döneminin başlarında yaptırılan ve (İmparatorluk Sarayı gibi) on sekizinci yüzyıl ortalarında restore ettirilen Gök Tapınağı yani *Tiantan*'daki geniş bir alana yayılmış bina kompleksi içinde en ön sırada geleni budur. Tahttaki imparator takvim yılının ilk ayının başında buraya giderek adakta bulunmakta ve iyi bir hasat için dua etmekte, ayrıca kış gün dönümünde de "göklerle konuşmak" ve bir önceki yılın olaylarını anlatmak için ziyarette bulunmaktaydı. Dolayısıyla bu mekân basit bir sembol olmaktan fazlasıydı. Son Qing imparatorunu tahttan indiren devrimden sonraki ilk Çin ulusal gününde yeni hükümetin bir bakanı buraya giderek cumhuriyet adına adakta bulunmuştu. İmparator olarak kendisini kabul ettirmeye çalışan devlet başkanı Yuan Şikai de 1914 kış gün dönümünde törensel bir ziyaret gerçekleştirmişti.

1911 devrimini izleyen sıkıntılarla dolu yarım yüzyıl süresince Çin sanatını Batı ile uyumlulaştırmak için çeşitli çabalar gösterildi. Akademiler kuruldu ve öğrenciler kalıplardan ve muhafazakârların dehşetini uyandırarak çıplak modellerden desen yapmak zorunda bırakıldı. Gelenekler ile on dokuzuncu yüzyıl Batı sanatı arasında bir uzlaşı arayan sanatçıların en ünlüsü Ju Pon (Xu Beihong, 1895-1953)'dur. Avrupa'ya veya Çin gelenekçilerine yönelmeyen, yapay bir Çinli-Batılı üsluba sapmadan yirminci yüzyılda Batı kültürünün sınamalarıyla yüzleşmekte erken Qing döneminin "bireycilerinin" ardından giden, Huang Binhong (1864-1955) ve Fu Baoshi (1904-65) gibi bazı sanatçılar da vardı. Daha sonraları incelikleri ve son derece rafine duyarlılıkları, Çinlilere benzeyen özellikle Paul Klee (1879-1940) gibi bazı Avrupalı yirminci yüzyıl sanatçılarının etkileri, Çin resminin yeni biçimlerinde Zao Wou-Ki (Zhao Wuji, d. 1921) ve diğerlerince özümsendi.

EDO DÖNEMİNDE JAPONYA

Ukiyo-e (aşağıya bkz.) adıyla tanınan on sekizinci yüzyıl sonuna ait bir Japon estamp Çin sanat eserlerinden çok farklıdır (**16.9**). Çin'de herhalde sanat eseri sınıfına bile sokulmayacak bu baskı resimler –yüksek sınıf Japonların algısı da bu yöndeydi– esas olarak popüler sanat eserleriydi.

En önemli husus çoğu zaman alt tabaka insanlara dair, kesinlikle yüceltici olmayan ana fikirdir. Biçimler katı, kıvrımlı veya düz çizgilerle gösterilir. Bu tür estampların yapılmış olduğu desenlerde bile bir kendiliğindenlik duygusu, fırça işinde hiçbir incelikli çeşitlilik mevcut değildir.

Yansıtılan sahne günlük hayattan alınmıştır: ortak bir hamamda kadınlar yıkanmakta, bitişik odada açıklıktan başı ve dizleri görülebilen bağdaş kurmuş bir adam, belki de sanatçının kendisi bulunmaktadır. Gerçekçilik ve üsluplaştırma, zarafet ve münasebetsizliğin aşırılıkları çıplak ve giyimli figürlerde birleşmektedir. Vurgu baştan başa rastgele bir ânı kayda geçirmek üzerinedir. Figürler düzensiz bir şekilde gruplar halinde durmakta ve poz vermekte, arka plandaki kadının vücudunun üst kısmı, üzerinde denizde uçan kuşların estamplarının bulunduğu bir duvarla kesilmekte, başka bir sanatsal gerçeklik düzeyi önerilmektedir. Ancak sade ve sanatsallıktan uzaklık etkisi uyandıran bu estamp, *Ukiyo-e*'yi on dokuzucu yüzyılın ikinci yarısında ilk defa gören Avrupalı sanatçıları şaşırtan olgun bir beceriyle verilmiştir. Edgar Degas (bzk. s. 710-12) estampnın burada verilen örneğini yatağının üzerine asmıştı.

Japonya, Hıristiyanlığın yasaklandığı ve Portekizli tüccarların kovulduğu 1630'lardan itibaren dünyanın geri kalanından fiilen yalıtılmış haldeydi. Dolayısıyla on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl Japon sanatı da münhasıran Japonya'nın kendine özgü siyasi, sosyal ve ekonomik yapısının ürünüydü. Edo dönemi boyunca (1615-1867) imparatorların Kyoto'daki saraylarında oynadığı rol törenseldi. İktidar Edo (sonraları Tokyo adı verilmiştir) şehrinde hüküm süren Tokugava ailesi şogunlarının (diktatör) elindeydi. Şogunlar, Yeni Konfüçyüsçü bilge devlet idaresi ideallerine şeklen bağlı kalsalar da altlarında yer alan hâkim sınıf bilginlerinden değil, *daimyo*'lar ve onların *samuray*'larından (feodal beyler ve şövalyeler) oluşmaktaydı. Dört adet farklı sosyal tabaka mevcuttu. Askerler en üstte yer alıyor, ardından çiftçiler geliyor, bunları zanaatkârlar ve tüccarlar takip ediyordu. Resmi olarak tüm meslekler

16.9 Torii Kiyonaga, *Bir Hamamın İçi*, yak. 1800. Polikrom ağaç kalıp baskısı, 38.7 × 51 cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (William Sturgis Bigelow Koleksiyonu, eser değişimi yoluyla).



babadan oğula geçiyor, resim sanatı da ressamların oğulları veya evlatlıkları ile sınırlı tutuluyordu (gerçi istisnalar mümkündü ve askeri ailelerin bazı üyeleri kendi istekleriyle imtiyazlarından vazgeçip sanatçı olabiliyorlardı).

Ancak yukarı doğru sosyal hareketliliği durduran yasalar, askeri sınıfın otoritesini tehdit etmediği sürece sınıflar içinde geçişe müsaade etmekteydi. İki yüzyıl süren iç savaşı izleyen uzun barış dönemi boyunca esasen *samuray*'lar fakirleşmiştir. Buna mukabil tüccarlar zenginleşmiş ve artan ölçüde sanatçıların ve zanaatkârların hizmetlerine hâkim hale gelmişlerdir. Çok bilinçli olarak on yedinci yüzyılda paravan resminde ve lakede erişilen yüksek standartları muhafaza etmiş ve Japonların geleneksel ve kendine özgü birbirini tamamlayıcı aşırı uçtaki zevklerini beslemeyi sürdürmüşlerdir. Bu şekilde, zarif biçimler ve rafine süslemelerle seçkin porselenler (1616'dan itibaren Japonya'da üretilmekteydi) sanat ürünü olmayan bir sadeliğe sahip kaba görünüşlü çay seremonisi takımlarıyla beraberce üretilmekteydi. Çin etkisi, münhasıran entelektüeller tarafından korunan ve bazen de eski zamanların Çinli bilgin-beyefendi tarzına öykünerek onlar tarafından tatbik edilen manzara resmi dışında nadiren hissedilmekteydi.

16.10 Kitagawa Utamaro, *Yaban Domuzu Saati*, yak. 1790. Polikrom ağaç kalıp baskısı, 24.5 × 38 cm. British Museum, Londra.



Başlıca yenilik, toplumun özellikle şogunlar döneminde çok büyüyen ve zenginleşen Edo (Tokyo) şehrinin alt tabakaları için yapılan *Ukiyo-e* estamplarıydı. *Ukiyo-e* dünyada hiçbir yerde ve hiçbir zamanda eşi görülmemiş bir sanatsal ustalıkla bir alt kültürün zevklerini ve ilgilerini ifade etmiştir. Dünyevi, alt tabaka (bazen aşikâr bir aristokrasi karşıtlığıyla) ve katı bir yerellikle başka kıyas edilebilecek hiçbir sanat biçimi *Ukiyo-e* halk estamplarının seçkinliğine ulaşamamıştır. "Ukiyo-e" ilk başta "seyyar dünya resmi" yani değişen veya rağbette olan dünya sahnelerinin resimlerine verilen isimdi. Fakat on sekizinci yüzyıl sonları ve on dokuzuncu yüzyıl başlarının estamp ustaları bu kelimeye "modern" kelimesine denk düşen daha geniş bir mânâ vermişlerdir. Bu ustaların en kabiliyetlileri en kaba ve önemsiz konulara bile çarpıcı bir güzellik yüklemeyi ve geleneksel konulara proleter bir canlılık kazandırmayı başarmışlardır.

Ukiyo-e'nin kökenleri popüler dini resim ve –gündelik, genellikle de saray hayatından sahnelerin Japon üslubundaki resimleri niteliğindeki– *Yamato-e* olmak üzere iki farklı kaynağa götürülebilir (bkz. s. 556). Ağaç kalıplarla estamp tekniği Budizmle birlikte sekizinci yüzyılda Çin'den getirilmiş ve sonraları da basılı Budist metinlerinin, yedinci yüzyıl başlarından itibaren de aşk şiirlerinin ve aşk hikâyelerinin resimlenmesi için geliştirilmişti. Matbu kitaplar, ilk başlarda taklit ettikleri pahalı elyazması ve resimli tomarların ikamesi olarak görülmekte, bazen de estamp sayfalar birleştirilerek tomarlar oluşturulmaktaydı. Kitleler için de resimli kitaplar üretilmekteydi. Bunların başında genellikle *Ukiyo-e*'nin temelini atan Hishikawa Moronobu (yak. 1625-95)'nun kitapları gelmektedir. En muhafazakâr gelenekler dâhilinde eğitim görmüş olmasına rağmen adı geçen popüler konuların, özellikle Yoşivara yani Edo'nun genelev mahallesinin temsiline yönelmişti. Ayrıca 1670'lerde tek yapraklı estamplara başlamış, bunlar da halk tarafından tutularak sürdürülmüştür. Konular Japonların eskiden beri çok sevdikleri çiçek ve böceklerden, genellikle Yoşivara'nın havalı "kraliçeleri" olan güzel kadınların portrelerine ve azgın yatak sahnelerine kadar değişmektedir. Çoğunlukla albümlerde saklanmaları maksadıyla küçük boyutluydular ve büyükleri ise asma tomarlara takılabiliyordu. Beyaz kâğıt üzerinde siyahla basılmakta ve renk üzerlerine elle eklenmekteydi. Fakat on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında polikrom tekniği hızla gelişti ve bu da *Ukiyo-e*'nin cazibesini arttırmaktaydı. Çok renkli estamplar gayet pahalıydı ve alıcıları da esnaftan ziyade zengin tüccarlardı. Estampların yapım işlemi işbirliğine dayanıyordu ve Avrupa'da kullanılan teknikten farklıydı. Sanatçının deseni şeftali veya kiraz ağacından bir panoya geçiriliyor, ince çizgiler kalacak şekilde fazlalıklar alınıyor ve bloklar yapılarak bunlarla yapraklar basılıyordu. Bu yapraklarsa bazen sayıları 15'e kadar çıkan, her bir renk için bir tane olmak üzere diğer blokların kesilmesinde kullanılıyor, her bloğa suda çözünür pigmentler sürülüyordu. Estamplar presle değil, kâğıdı blok üzerine yerleştirerek ve arkasını yuvarlak bir aletle sürterek alınıyordu. Aletin ustalıkla kullanılmasıyla farklı fon değişimleri elde edilebiliyordu.



16.11 Toşusai Şaraku, *Aktörler Segawa Tomisaburo II*, Yadorigi olarak ve Nakamura Manyo, Wakakusa olarak. 1794. Polikrom ağaç baskı, 36.2 × 24.2 cm. Chicago Sanat Enstitüsü (Clarence Buckingham Koleksiyonu).

En yetkin *Ukiyo-e* estamplarında genç ve zarif duruşlu, baştan ayağa en moda giysiler içinde, koyu siyah saçlarında taraklar ve iğneler takılı kadınlar şeref yerinde durur.

Belli belirsiz bir hayret ifadesiyle endamlı bedenlerine giydikleri eşsiz desenli kimonolarını tutarken ve gruplar halinde, hamamda (**16.9**), öğleden sonraları kayıklarda vakit geçirirken, ayın yükselmesini seyrederken veya ılık bir yaz gecesinde ateş böceklerini yakalarken tek figür halinde görünürler. Her durumda tensel zevk varlıklarıdır ve aralarındaki Edo'da şöhret kazandmış sofistike hayat kadınları çoğu zaman teşhis edilebilir. Bunlardan biri, görünmeyen müşterisine yardımcısının hazırladığı sıcak sakeyi kibarca uzatmaktadır (**16.10**). Resmin başlığı Yaban Domuzu Saati'dir (20:00 ile 23:00 arası) ve "Yeşil Evlerin (genelev anlamına gelmektedir) On İki Saati"ni yansıtan, *janr*'ın ilk ve en büyük ustalarından Kitigawa Utamaro (1753-1806)'ya ait bir dizinin parçasıdır. Aristokrasi tarafından tercih edilen, şekli ve girift sembolik anlamlı *No* tiyatrolarından daha çok tutulan ve heyecan verici bir eğlence biçimi olan Kabuki tiyatrosu estamp ustalarına sayısız konu sağlamıştır. Toşusai Şaraku (fl. 1794-5) kısa meslek hayatı sırasında aktörlerin özellikle de zennelerin portrelerinde uzmanlaşmıştı (**16.11**).

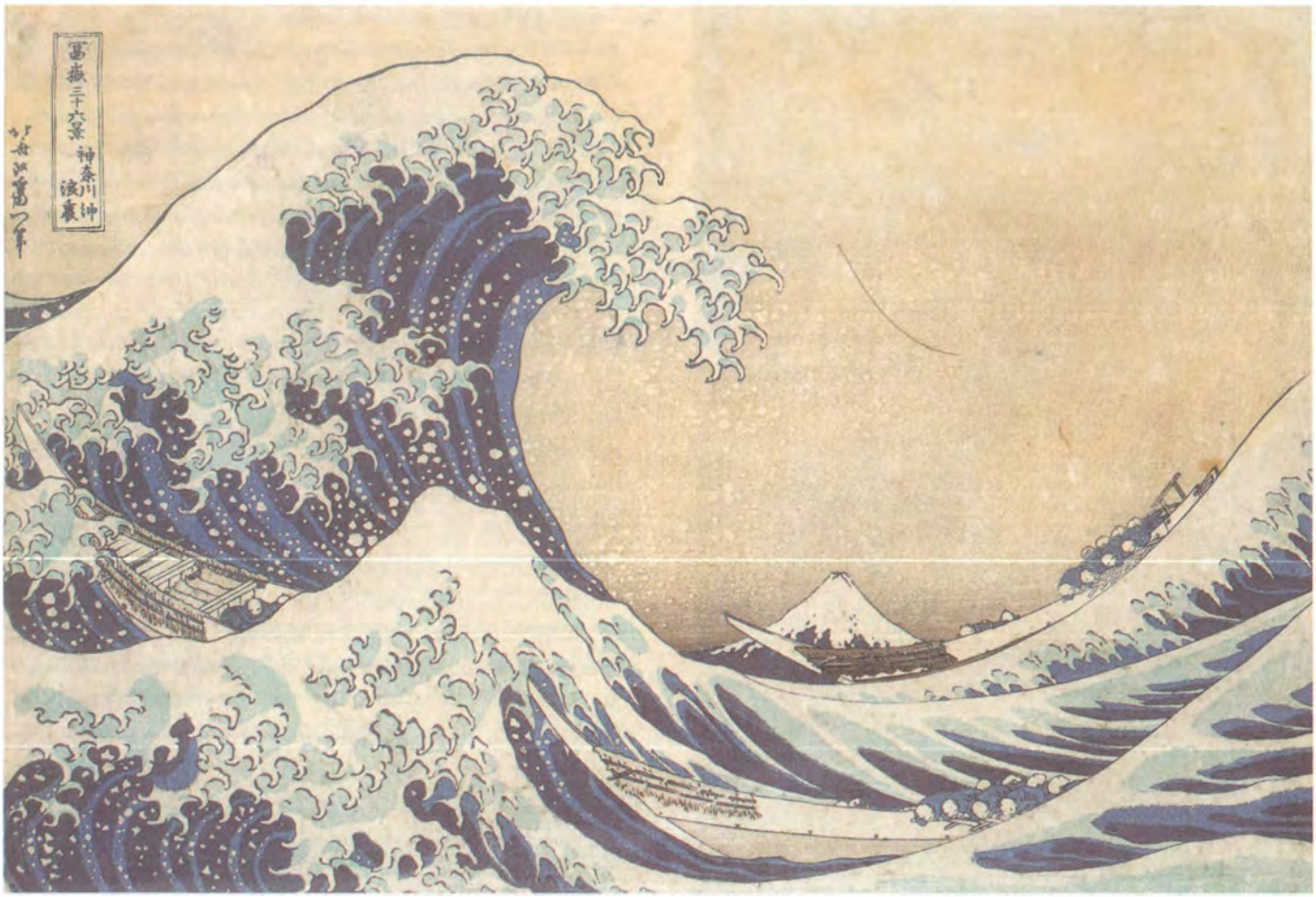
Bu estamplarda gerçekçilik karikatürle kaynaşır ve bu nedenle Segawa Tomisaburo'nun yüzündeki mübalağalı ifadenin aslının bir kaydı veya performansının eleştirisi olup olmadığını söylemek güçtür. Şaraku, *daimyo*'ların hizmetindeki bir *No* aktörüydü. Eseri, buna rağmen mika zeminin metalik pırıltısını belirginleştiren koyu renk desenleriyle, malzemenin tüm dekoratif imkânlarını kullanmıştır. Mika alt sınıfların kullanmasına izin verilmeyen altının yerine geçmekteydi.

Hokusai ve Hiroşige

On dokuzunu yüzyıl başlarının en büyük *Ukiyo-e* ustası Katsuşika Hokusai (1760-1849), Şaraku gibi tiyatrolara estamp yapan bir ustanın öğrencisiydi, ancak konu seçiminde herhangi bir sınırlamaya girmemişti. Yetenekli olduğu kadar çok üretici bir kişi olarak çoğunluğu kitap illüstrasyonlarında kopyalanan 30.000 kadar desen yapmıştır. Döneminin benzersiz bir kaydını özelikle Edo içinde ve civarındaki sokak hayatını 1814 yılında yayımlamaya başladığı *Manga* adlı 15 ciltlik eserinde sunmaktadır. Keskin gözlerinden ve ifade gücü kuvvetli fırçasından hiçbir insan hareketi kaçmamıştır. Çizgisi güçlü, üslubu enerjik, insana bakışı şakacı bir

16.12 Katsuşika Hokusai, *Manga'dan bir sayfa*, yak. 1817. Polikrom ağaç baskı, 22.8 × 14.6 cm. British Museum, Londra.





16.13 Katsuşika Hokusai, *Kanazawa Açıklarında Büyük Dalga*, 1823-39. Polikrom ağaç baskı, 25.5 × 37.5 cm. Victoria & Albert Müzesi, Londra.

nesnellik içindedir. Gözlendiğinin farkında olmadan yakalanan akrobatların zarafetten uzak fiziksel hallerini gizlemek için herhangi bir çaba göstermemiştir (**16.12**). Yaşamının ileri bir döneminde imzasını "resim delisi yaşlı adam" olarak atmıştır. Ancak polikrom estamp sanatına en önemli katkısı Japonya ve Çin'de önceleri yapılmış olanlara hiç benzemeyen manzaralarıdır: bu kuvvetli renklere sahip görüntüler derhal tanınır, bununla beraber ne gerçekçidir ne de idealize edilmişlerdir.

Fuji Dağının karlarla kaplı tepesi sık sık resimlerinde belirir. En ünlü resminde de büyük bir dalga ejderha pençeleri gibi kabararak kırılgan teknelerin üzerine binerken arkada görülebilmektedir (**16.13**). Estampları, Çin sanatına en az bağımlı olduğu zamanlarda Japon sanatına karakterini veren dekoratif desen yapımı dehasını ve doğal biçimlerden yoğun etkilenişlerini açığa vurmaktadır. Aynı şey kendisinden daha genç çağdaşı Ando Hiroşige'nin (1797-1858) Japonlar ve Batılılar için Japonya'nın sembolü haline gelen manzara estampları için de söylenebilir. Hokusai'nin estamplarından daha gerçekçi ve daha az üsluplaştırılmış, bununla beraber duygularında daha şiirseldi. Birçoklarında yeni bir yöntem olan uzaktaki manzaraları ön plandaki bitkilerle –örneğin birinde süsen, diğerinde isfendan ile– "çerçeveleme" usulünü uygulamıştır. (**16.14**).

Hokusai'nin ölmesinden dört yıl sonra Japonya'nın tecrit hali kırıldı ve Japon estamp resimleri Avrupa'ya götürüldü. Burada Batı sanatının yerleşik âdetlerinden çıkış yolu arayan ressamlar üzerinde heyecan verici bir etki yarattı (bkz. 712-15). Amerikalı deniz filosu komutanı General Matthew Galbraith Perry, 1854'te Japonları limanlarını yabancı tüccarlara açmaya mecbur bıraktı. Bunu içeride hızlı değişimler izledi. Şogunların sonuncusu, tahta 122. imparator olarak geçen 15 yaşındaki Meiji adına iktidarı ele geçiren *samuray* grubunun baskısı altında 1868'de istifa etmek zorunda kaldı. Geçmişten kopuşu belirginleştirmek için saray ve yeni idare, Tokyo (kelime anlamıyla Doğu Başkenti) adı verilen Edo'ya yerleşti. Meiji dönemini (1868-1912) izleyen sanat, Batılılaşma ve saldırgan milliyetçilik uçlarına doğru çelişkili eğilimlerce biçimlendi. Batı teknolojisi hızla özümsendi ve temelde tarımsal ve feodal bir ülkenin sanayileşmiş ulus olma süreci başladı. Fakat bununla eş zamanlı olarak yaşayan bir tanrı sıfatıyla imparatora tapınma kültü canlandırıldı. Budist mezhepleri bastırılarak ve bunun neticesinde tapınakları ile sanat eserlerinden birçoğu tahrip edilerek Şinto'nun tek bir ulusal din haline getirilmesi çabası gösterildi. Batı'yla rekabet, yağlıboya resmin kullanılmaya başlamasına (her ne kadar geleneksel Japon konuları özellikle manzaralar için olsa bile) ve hem ihracat hem de yerel pazar



16.14 Ando Hiroşige, *Tekona Tapınağında Akçaağaç Yaprakları*, Mamma, 1857. Polikrom ağaç baskı 35 × 24 cm. British Museum, Londra.

KAYNAKLAR VE BELGELER

Hokusai ve Frank Lloyd Wright'ın Estamp Sanatı Hakkında Görüşleri

Fuji Dağı'nın Yüz Manzarası'nın ilk cildini 1834'te yayımladığında Hokusai 75 yaşındaydı. Bu eser, bir mânâda yanardağın kalbinde gizlice yattığına inanılan ölümsüzlük armağanını elde etmek için bir dua, ismini beşinci defa değiştirip "Manji, resim delisi yaşlı adam" yaparken dile getirdiği bir umuttu. Gerçekten de 15 yıl daha yaşayacak, 1849 yılında ölecekti. İmzasının altında ünlü beyanı yer alır:

Altı yaşımdan beri eşyaların biçimlerini kopyalamaya tutku duyardım ve 50 yaşımdan itibaren resimlerim sık sık yayımlandı; fakat 70 yaşıma kadar yaptıklarımın dikkate değer bir kıymeti yoktu. 73 yaşımda bitki ve ağaçların büyümesinin ve kuşların, hayvanların, böceklerin ve balıkların yapısının anlamını kavrayabildim. 80 yaşıma eriştiğimde ise daha fazla ilerleme kaydedeceğimi ve 90 yaşımda eşyanın arkasında yatan esasları daha çok anlayacağımı, böylelikle 100 yaşımda sanatımda ilahi bir hale erişmeyi başaracağımı ve 110 yaşımda her nokta ve dokunuşumun sanki canlılık kazanacağını umuyorum. Yeteri kadar uzun yaşayanlar bu sözlerimin yanlış çıkmayacağına şahit olacaklardır.

Japon baskılarının Batı'da artık iyice tanındığı ve etki gösterdiği 70 yıl kadar sonra (bkz. s. 712) Amerikalı mimar Frank Lloyd Wright bir Japon sergisinde Hokusai dâhil Japon sanatı üzerine verdiği konferansta şöyle demekteydi:

Japonya'nın mütevazı renkli tahta estampsı - rengini oyulmuş ve çeşitli boyalar sürülmüş ağaç bloklar üstündeki hatlardan dokunarak alan bu narin kâğıt, güzel sanat uygulamaları bakımından yararlı ve diğer açılardan da istifade edilebilecek bir eserdir.

Batı için özellikle değerlidir, çünkü onu anlamamız için halk özellikle de sanatçılar olarak tanımadığımız bir bakış açısı –saf estetik bakış açısı– benimsememiz gerekir... Deneyimlerinizin derinliklerine giderek bizzat güzelliğin en güzel ahlak olduğunu – etik ve saflık bakımından– yani tüm ahlakların ve adabın elzem bir gerçeği olduğunu anlamalıyız.

Maddi zenginliklerimizle fakirleşmiş bizlerle ana dilimiz olmayan bir dilde konuştuğu için daha da berraklaşan eski Japonya'nın kendi halinde sanatçısı; günlük hayatının kaygılarını, formlarını – kanunlar, âdetler, adap, kullanım eşyaları veya törenleri olsun– ırkının hayat ilkesiyle uyumlu kılan bir şeyi bize anlatarak önem kazanmıştır. Bu maksatla yaşayan yerel formları, insan için önemli olanları, insanların neşesini alarak farklı ruh hallerinde bir sanat veya bir din olabilen uçup gidici güzellikteki Fujiyama'yı - geniş mânâda insanın imgesi- Nippon Tanrısını - yaratmıştır.

(H. Smith, Introduction to Hokusai, *Fuji Dağının Yüz Manzarası*, Londra 1988; F. L. Wright, Japonca baskı. Bir Yorum, New York 1912)

için geleneklere hiç uymayan gösterişli Japon motifleriyle yüklü porselen üretimine yol açtı. Fakat kaligrafi bundan etkilenmedi; ayrıca Japon evleri için yapılan parşömenler ve paravanlar da Batı sanatından çok az etkilendi. Taşra bölgelerinde çömlek, lake ve kumaş yapımı eskisi gibi devam etti ve "Batılılaşmak" yerine kısa zamanda Avrupa ve Amerikalı tasarımcılara ve zanaatkârlara ilham kaynağı oldu. Japon sanatının ve özellikle mimarisinin yirminci yüzyılın ilerleyen dönemlerinde dikkat çekici gelişmesinin arkasında bu sıkıntılı ikilik –siyasi milliyetçilik ve kültürel çoğulculuk– yatmıştır (bkz. s. 866-69).

Batılılaşma Japonya'ya Japonların kendileri tarafından kabul ettirilmiştir –altıncı yüzyılda Çin uygarlığının kabul ettirildiği gibi. Ancak on dokuzuncu yüzyılın sonunda Güney ve Güneybatı Asya'nın büyük kısmı arkeolojiyi teşvik eden, buna mukabil yaşayan yerli sanatlara pek ilgi duymayan Avrupalı sömürgecilerin doğrudan kontrolü altındaydı. Tayland –veya o zamanlar verilen ismiyle Siyam– bağımsızlığını koruyan tek ülkeydi. Eski Khmer İmparatorluğunun kenar bölgesinde on üçüncü yüzyıl başlarında belirmiş (bkz. s. 253) Sukhothai Krallığı, on beşinci yüzyılda modern Tayland'ın büyük kısmına ve Burma ile Kamboçya'ya (Angkor 1431'de alınmıştır) genişlemiş olan Ayutthaya Krallığı bünyesine dâhil olmuştu. Fakat Güneybatı Asya'nın devletleri birbirleriyle aralıklarla savaştılar ve 1767'de Ayutthaya şehri Burmalılar tarafından yağmalandı; bunun üzerine daha güneyde yeni başkent –günümüzdeki Bangkok– selefinden daha etkileyici görünmesi için hiçbir masraftan kaçınılmayarak kuruldu.

Ardı ardına gelen güçlü kralların idaresinde Tayland gelişti. Yarım yüzyıl sonra idare modernleştirilmiş ve kölelik gibi eskimiş uygulamalar ilga edilmişti. İnşaatta Batı teknolojisi ülkeye getirildi ve kalıcı malzemenin dini binalar için ayrılması geleneği kırıldı. Bununla beraber evlerin daha çok ahşaptan yapılmasına devam edildi ve dini (*Theravada* Budizmi) mimari ve heykelde geleneklere bağlı kalındı; Ayutthaya'da geliştirilmiş manastır binalarının biçimi günümüze dek takip edilmiştir. Daha eski üsluplar da, Buda heykellerine

öykünen Sukhothai döneminin heykeltıraşları tarafından ara sıra canlandırılmıştır (**16.15**). Mimaride de tarihselcilik unsurları mevcuttur. Bangkok'taki kraliyet sarayının tapınağı olan Wat Phra Keo'nun kutsal alanındaki kutsal kitapların saklandığı kütüphane; zarif sivri çatısı, kalkan duvarlarında uzanan yılan başlı tepeliklerle biten çatılı ana "panteon" yapısıyla (Tay krallarının heykelleri buradadır) Ayutthaya üslubunun daha ayrıntılandırılmış bir çeşitlemesidir. Ancak bu ana yapı, Khmer tapınaklarına uzanan yüksek bir kule ile taçlanır (**16.16**). Bu yapıların, on dokuzuncu yüzyıl Avrupa'sının daha da coşkulu tarihselci mimarisine benzeyen kendine güvenli bir hayatiyeti vardır. Bol kullanılmış varakların,

16.15 Buddha heykeli, 19. yüzyıl. Laterit ve alçı. Sukhothai, Tayland.





16.16 Wat Phra Keo alanı, Bangkok. 19. yüzyıl.

tropik güneş ışığında parıldayan renkli camdan mozaiklerin ihtişamı ve porselen panolar, belki Batılı gözler için çok gösterişlidir. Fakat günümüzde kahverengi ve sarı harabelere dönmüş Güneybatı Asya ve başka yerlerin eski yapıları, aslında birbirine benzer şekilde renkli süslemelerle kaplıydı.



ON YEDİNCİ BÖLÜM

İzlenimcilikten Geç-İzlenimciliğe

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1861–74 Garnier, Opéra, (17.1)	**1863** Gettysburg: Konfederasyon taraftarlarının yenilmesi
1865–6 Monet, *Piknik* (17.3)	**1864** Tolstoy, *Savaş ve Barış*
	1865 Amerikan İç Savaşının sona ermesi
	1867 Marx, *Das Kapital* I. cilt. Verdi, *Don Carlos*
yak. 1869 Renoir, *La Grenouillère* (17.4)	**1869** Süveyş Kanalının açılması. ABD'de kıta aşırı demir yolunun tamamlanması
	1870 Fransa-Prusya Savaşı: III. Napoleon'un teslim olması
1874 Degas, *Bale Provası* (17.12)	**1871** Paris komününün bastırılması
	1872 Edison'un "dubleks" telgrafı
1880–1917 Rodin, *Cehennemin Kapıları* (17.28)	**1876** Bell'in telefonun patentini alması. Edison'un fonografı keşfetmesi
1881–82 Manet, *Folies-Bergère'de Bar* (17.8)	**1879** Ibsen, *Bebek Evi*
1882–83 Richardson, Stoughton House (17.40)	**1880** New York'ta elektrikli sokak aydınlatması
1883–84 Seurat, *Yıkananlar* (17.21)	**1884** Mark Twain, *Huckleberry Finn.* Makineli tüfeğin geliştirilmesi
1885–87 Cézanne, *Sainte Victoire Dağı* (17.43)	**1885** Daimler'in içten yanmalı motoru bulması
	1886 H. James, *Bostonlular*
	1888 Dunlop tarafından havalı lastiğin keşfi. Strindberg, *Miss Julie*
1888 Gauguin, *Vaazdan Sonraki Hayal* (17.20)	**1889** Eastman'ın selüloit film şeridi
Van Gogh, *Gece Kahvesi* (17.24)	**1891** Edison'un kinetografı (cine camera)
yak. 1890–95 Cézanne, İskambil Oynayanlar (17.45)	**1892** San Francisco depremi
1892–93 Horta, Tassel House (17.30)	**1894** Dreyfus davası. Çin-Japon savaşı
1893 Munch, Çığlık (17.27)	**1895** Marconi'nin telsiz telgrafı bulması. Röntgen'in X-Işınını keşfi. Lumière'in sinematografiyi keşfi. Rimbaud, *Le Bateau ivre.* Wilde, *Dürüst Olmanın Önemi.*
1894–95 Sullivan, Guaranty Building (17.39)	
1895 Morbelli, *Seksen Kuruş İçin* (17.23)	**1896** Puccini, *La Bohème.* Chekhov, *Martı*
1897 Voysey, Norney (17.41)	**1897** Türk-Yunan Savaşı
1898 Van de Velde, *Tropon* (17.32)	**1899** Boer Savaşının başlaması

Fransa genişlemesini hâlâ sürdüren Fransız sömürge imparatorluğunu yücelterek şehri Batılıların gözünde dünyanın sanat başkenti haline getiren Evrensel Serginin Paris'te 1867 yılında düzenlenmesinden sadece üç yıl sonra, uzun tarihindeki en alçaltıcı mağlubiyete uğradı. Fransa-Prusya Savaşı Fransa'nın teslim olmasıyla sonuçlandı ve ardından ülkede siyasi sistemin çöküşüyle birlikte devrim hareketleri yaşandı. Paris'te kurulan Komün idaresi, 1830 ve 1848 devrimlerinde tanık olunmuş her ölçüyü aşan bir gaddarlıkla ezilirken, ilk Alman imparatoru 1871'de Versailles'da taç giydi. Bu sarsıcı olayların bitmesinden sonra geride fazla bir iz kalmadığı söylenebilir. Neticede bir burjuva imparatorluğun yerini bir burjuva cumhuriyeti almıştı. Dönemin nükteli sözü "plus ça change plus c'est la même chose" [eski tas eski hamam] idi. Fransız fikir veya sanat tarihinde 1871 yılı bir dönüm noktası hatta manalı bir tarih bile değildir. Komünde oynadığı rolden ötürü hapsedilen ve ağır bir ceza alan yaşlı Coubert dışında sanatçıların çoğu yaşananlara karışmamayı tercih edip, kayıtsız kalmışlardı. Örneğin Monet ve Sisley birkaç ay boyunca Londra'ya gidip ülkedeki sorunlardan uzaklaşmış, dostları, eleştirmen Théodore Duret ise bir dünya turuna çıkmıştı.

Paris'teki en tipik İkinci İmparatorluk anıtı olan, 1861'de Charles Garnier (1825–98)'nin tasarladığı Opéra, İkinci İmparatorluğun yerini Üçüncü Cumhuriyetin almasından birkaç yıl sonra burjuvazi düzeninin istikrarını kutlarmışçasına açıldı (**17.1**). Bu havai şatafat ve gösteriş binası; Yen-Rönesans, Yeni-Barok tarzı anlamsız eklektisizmi, müsrifçe heykel



17.1 Charles Garnier, Opéra büyük merdivenleri, Paris, 1861-74.

dekorasyonları, pahalı ve lüks malzemeleri, büyük ve abartılı mobilyalarıyla her iki rejimin ve dönemin tarzına ve resmi destek alan sanatın debdebesine örnek teşkil etmektedir.

Ön cephede yer alan doğal ölçülerdeki heykel grupları arasında Jean-Baptiste Carpeaux (1827–75) tarafından yapılmış natüralist, resme benzeyen bir ustalık gösterisi niteliğinde cümbüşlü bir dans vardır. Carpeaux'nün eserinde enerji ve hafiflik bu özgürce dönen ve sallanan, doluluk ve boşlukların neşeli, ritmik kompozisyonunda insan biçimine duyulan güçlü tensel hisle bir araya gelmektedir (**17.2**). Fakat binanın – ahlaki nedenlerle– sert bir şekilde eleştiriye uğradığı tek özelliği de buydu. Çıplak bedenler, iffet düşkünlerine çok fazla doğal görünmekteydi ve bu sebeple de grubun görünüşünü değiştirmek için çaba gösterilmiştir.

İZLENİMCİLİK

Öfkeli halk tarafından sanatçılara saldırılması on dokuzuncu yüzyıl ortalarındaki hayatın alışılmış bir parçasıydı ve bu da sadece Fransa'ya özgü değildi. Ancak durum resmi Salon sergisi tarafından reddedilen eserler ve sonra da özellikle İzlenimci (Empresyonist)ler için bağımsız sergilerin Salon des Refusés adıyla 1863'te Paris'te düzenlenmesiyle vahim bir hale büründü. Bu sergiler sanatçıların Fransa'da Salon sergileri vasıtasıyla mesleki kabul görmeleri ve başarılarına giden tek yolu açan resmi sanat dünyasının despotluğundan sıyrılma çabalarının ilk aşamasını oluşturmaktaydı. Bu bağımsız girişimlere duyulan husumetin yoğunluğunu günümüzde kavramak güçtür. O tarihte bile Manet'nin Kırda Öğle Yemeği (15.40) gibi resimlerinin Salon tarafından neden reddedildiği veya bu ve diğer resimlerinin böylesine bir hakaret fırtınasını neden kopardığı anlaşılamamaktaydı. Düzgün fırça işleriyle dikkatlice bitirilmiş Salon resimlerine alışık sıradan halk, hoyrat işlemesi ve tüm yüzeye dağılan boya parçalarıyla sanki gelişigüzel eskizlere benzeyen izlenimci resimleri "okumakta" elbette güçlük çekmekteydi. İlk İzlenimci sergilere ilgi gösteren az sayıda eleştirmen tümüyle menfi bir görüş benimsememiş, ancak bu hususa işaret etmişlerdir. "Tanrı aşkına" diye yazmıştır bunlardan birisi:

"Bu ne ola ki?"
"Baksana . . . derin bir saban izine kırağı düşmüş."
"Bu saban izi mi? Bu kırağı mı? Bana kalırsa bunlar kirli bir tuvale bir örnek yerleştirilmiş palet kazıntıları. Ne başı ne kuyruğu, ne üstü ne altı, ne önü ne arkası var."
"Kimbilir. . . ama izlenim yerli yerinde."
"İyi de, bu biraz garip bir izlenim!"

(L. Leroy in Charivari, 25 Nisan 1874)

17.2 Jean-Baptiste Carpeaux, *Dans*, 1867-69. Alçı, yaklaşık 4.6 × 2.6 m. Musée de l'Opéra, Paris.



İzlenimciler resmi sanat dünyasını hiçbir zaman yanlarına alamamış, buna mukabil eğitimli aydınlar tarafından takdir edilmişlerdir.

Zaman içinde Monet büyük başarı kazanmış, Giverny'deki kır evinde altı bahçıvan çalıştırabilecek hale gelmiştir. Bununla beraber 1900 gibi geç bir tarihte Akademisyen Jean-Léon Gérôme (1824–1904)'un Evrensel Sergideki İzlenimci (Empresyonist) salonuna Fransız Cumhurbaşkanının girmesini şu sözleriyle engellediği söylenir: "Arrêtez, monsieur le Président, c'est ici le déshonneur de la France!"[Burada durun, Sayın Cumhurbaşkanı, Fransa'nın onursuzluğu burada!–ed.n.] Bu tür anekdotlar sanatçının toplumdan "yabancılaşması"na ilişkin Romantik efsaneleri beslemiştir.

İzlenimcilerin çok azı, belki de hiçbiri kendisini bu mânâda düşünmemiştir. İsyancı olmak bir tarafa, Manet gibi bazıları muteber, sağlam burjuva ailelerden gelmiş ve konumlarının avantajlarından faydalanmışlardır. Resimleri tam da gerçek isyancıların hor gördüğü değerleri bünyesinde barındırmaktadır. Orta sınıfların tipik mutluluk görüntülerini aktarmakta, fakat bunu elbette kasıtlı olmadan yapmaktadırlar, çünkü İzlenimciler konularıyla duygusal bağlantıya girmedikleri iddiasındaydılar. Onlarınki, herkesin sağlıklı ve sağlam olduğu ve daimi bir yaz ortası hafta sonunda açık havada hoşça vakit geçirdikleri güneşli, dostça ve samimi bir dünyadır. Dertlerden uzak ve dışa dönük bu insanlar önlerinde bol bol yiyecek ve içecekleriyle zamanlarını müzik, kahkaha ve lakaytça flörtleşerek geçirirler (17.7).

İşte bu sahne Claude Monet (1840–1926)'nin 1866 Salon sergisinde ismini tanıtacağını umduğu ancak hiçbir zaman bitirmediği devasa, doğal ölçüdeki tabloda o tarihte bile görülebilmektedir (**17.3**). Diğer genç Parisliler gibi Monet ve arkadaşları da yazın hafta sonlarını Fontainebleau'da piknik yaparak geçirirlerdi. Monet bu resimle Baudelaire'in bir günlük hayat temasının son derece objektif, yerinde yapılan gözlemle tarafsızca kayıt altına alınıp, "modern hayat" sanatı yaratılması talebini karşılamaya çalışmıştır. Konunun çağdaşlığını ve optik doğruluğunu sağlama kaygısını taşıyan Monet'nin resmi, on dokuzuncu yüzyıl ortasında Paris'te yaşayan genç avangart sanatçıların hedefini özetler. Ancak İzlenimciliğin gerçek anlamda Monet ve Pierre-Auguste Renoir (1841–1919)'nın yazı beraberce Seine Nehri kenarındaki Bougival'de geçirdikleri 1869'da doğduğu söylenebilir. Bu süre zarfında o kadar yakın çalışmışlardı ki, resimlerinin bazılarını özellikle de "La Grenouillère"[Kurbağalı Göl] (**17.4**) lokanta ve plajı hakkında olanları birbirinden ayırmak çok güçtür. Daha önce hiçbir resim görünen dünyanın böylesine masum ve sorgusuz bir sevincini sergilememişti.

17.3 Claude Monet, *Piknik eskizi*, 1865–66. Tuval üzerine yağlıboya, 1.3 × 1.81 m. Puşkin Müzesi, Moskova.





17.4 Pierre-Auguste Renoir, *La Grenouillère* [Kurbağalı Göl], yak. 1869. Tuval üzerine yağlıboya, 66 × 81 cm. Ulusal Müze, Stockholm.

İzlenimciliğin herhangi bir estetik kuramı veya tanımlanabilir bir programı yoktu – hem Monet hem de Renoir kuramlaştırmaktan hoşlanmamaktaydı. Bununla beraber, geniş mânâda gerçekçiliğin nihai aşaması olarak düşünülebilir (bkz. s. 669–74). Görsel algının psikolojik ilkelerinin ve optik incelemelerin; Hermann L. F. von Helmholtz (1821–94), renk kuramcısı Michel Eugène Chevreul (1786–1889) ve diğerleri tarafından (aşağıya bkz.) yoğun şekilde sürdürüldüğü yüzyıl ortasının pozitivist ve bilimsel tutumlarını yansıtmaktadır.

Felsefi bir sistem olarak pozitivizm, insan hayatı dâhil doğal olayların bilim dışı açıklamalarının kabul edilmezliğini ve duyusal algılarımızın bilgimizin tek kabul edilebilir temeli olduğunu öğreten Auguste Comte (1798–1857) tarafından kurulmuştur. Bu fikirlerin tesiri gerçekçilerin konunun kaynağı olarak geçmişi (ve geleceği) reddetmelerinde zaten belirgindir. Onlar sanatçıların sadece çevrelerindeki dünyayla meşgul olmaları gerektiğine inanmaktaydılar. Sanatçılar hiçbir şeyi keşfetmemeli, sadece gerçekle ve yaşadıkları deneyimlerle ilgilenmeliydiler. İzlenimciler bakımından bunun anlamı sanatçıların görüş alanlarında kalan şeylerle ve resim yaptıkları zamanla kendilerini sınırlamalarının gerekmesiydi. Günlük hayatın tamamen objektif bir çözümlemesini vermeli, atölyeden ve akademiden çıkmalı, sokaklara ve açık havaya giderek mümkün olan en büyük sadakatle o anda gördüklerini aktarmalıydı. Onlar için şimdiki zaman, varlıklarının farkına vardıkları bilinç ânıydı. Baudelaire, modernliğin "geçici, anlık ve olumsal" olduğunu söylememiş midir? Yine de eserlerine bir dereceye kadar yapıntı girmiş, hatta Monet'nin en kendiliğinden "izlenimlerinden" bazıları Japon estamplarından öğrenilmiş düzenlere bağlı olmuştur.

Tipik İzlenimci resim, manzara veya açık hava konularında kıyasen küçük boyutludur. Atölyede değil de büyük ölçüde veya tümüyle yerinde, değişken kırık fırça vuruşmasıyla (geleneksel kahverengi tuval değil de) beyaz bezle kaplanan tuvale berrak, parlak yüksek tonda palet renkleri uygulanarak yapılır. Doğal ışığın prizmatik karakterini spektrum renkleri eşit ve küçük dokunuşlarla kullanarak yakalamaya, böylece doğru mesafeden bakıldıklarında optik olarak kaynaşmalarını sağlamaya çalışmışlardır. Görünüşte şipşak fotoğraflar gibi çekilmiş gelişigüzel kompozisyonları tümüyle boyamayla oluşturulmuş (öz renkler yerine optik renkler) ve mümkün olduğunca az renk tonu tezatına dayanmaktadır. Tüm bu unsurlar daha önceki ressamlar tarafından az veya çok bilinmekteydi. Hatta birçok unsur da eskiz yani études maksadıyla akademilerde öğretilmekteydi (bkz. s. 658). Fakat bu şekilde bir araya getirilmeleri yeni bir durum yaratmıştır. Monet'nin dostu ve hocası Eugène Boudin (1824–98) bunu özellikle tavsiye etmiş ve 1859'da yazan Baudelaire bunları "tamamlanmış" resimlerden ayıran uçurumu kabul ederken, Boudin'in études çalışmalarını özellikle övmüştü. Fakat şimdi ise eskiz değil de tamamlanmış resim açık havada resmedilmekte, bu yolla sahnenin hemen edinilen izleniminin doğruluğu yitirilmemekteydi. Diğer sanatçılar da 1820 gibi erken tarihlerden itibaren zaman zaman açık havada tam ve bitirilmiş tuvaller resmetmişlerdi. Bu ressamlar arasında özellikle Corot, Barbizon Okulu ressamları ve Charles-François Daubigny (1817–78), Hollandalı sanatçı Johan Barthold Jongkind (1819–91) ile İngiltere'de Constable ve sonraları Ford Madox

Brown (1821–93) ve doğaya dair Ruskin tarzı bir doğruluk kavramını (bkz. s. 666) kabul eden Holman Hunt (15.37) vardı. Fakat izlenimciler çok daha ileri gitmişlerdir.

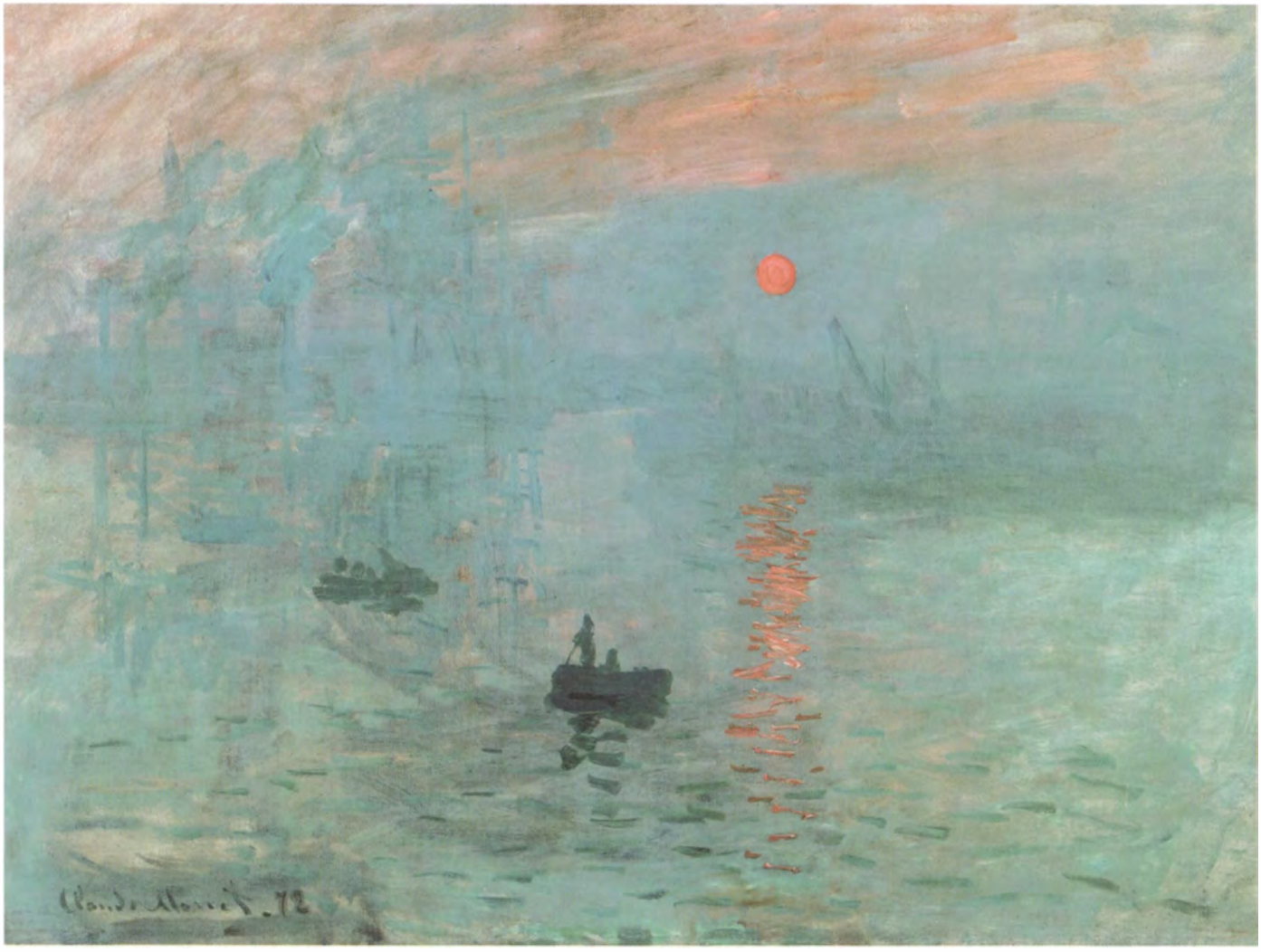
Monet

Akıma 1847'de sergilendiğinde ismini veren resim – *İzlenim – Gündoğumu* (**17.5**) – Monet'in kompozisyonlarını sadece renkle kurmasının (koyu ve açık renkleri karşılaştırmak yerine sarıların ve turuncuların mavi ve yeşillerle belirginleştirilmesi) ve yüksek bir bakış açısını kullanarak ön cepheyi ve genellikle de ufku ortadan kaldırmasının iyi bir örneğidir.

Dış hatlar da ortadan kaldırılmıştır. Esasen hiçbir şey muntazam ve üç boyutlu değildir. Çünkü Monet doğayı atmosferde gizlenmiş uzak varlıklar, biçimler ve şekillerden ziyade ışık ve renk titreşimleri ve algılamaları olarak duyumsamıştır. Geleneksel anlamda "içerik" veya konu da artık mevcut değildir. Konu, ışık ve atmosfer – sis, duman ve limanın kirli sularındaki bulanık yansımalardır. Bu, sadece uçup giden bir anın kaydedilmesi, şafak vaktinin hızla çözülen sisleri arasından yükselen güneşe anlık bir bakıştır. Birkaç dakika, birkaç saniye sonra güneş yükselmiş ve renk değiştirmiş, küçük kayık hareket etmiş olacak, her şey başka gözükecektir.

Monet pigmentte optik duyumsamasının (o dönemde görsel algı sorunlarını araştırmakta olan bilim insanları herhalde böyle söylerlerdi) bir eş değerini veya olgu dünyası tarafından yansıtılan ışık huzmelerini alan retinanın nörolojik tepkilerini tekrar yaratmaya çalışmıştır. Monet genç bir Amerikalı sanatçıya 1889'da şöyle söylemiştir: "Resim yapmak için dışarı çıktığınızda, önünüzdeki objeyi – bir ağaç, ev, tarla veya her ne olursa – unutmaya çalışınız – Yalnızca burada küçük bir kare mavi parçası, şurada dikdörtgen bir pembe, orada sarı bir çizgi olduğunu düşününüz ve tam renk veya biçim olsun, önünüzdeki sahnenin kendine ait naif izlenimini verene kadar size nasıl görünürse etrafı öyle resmediniz." Kör olarak doğmuş olmayı ve aniden görme yeteneğini kazanmış olmayı istediğini, böylelikle önündeki objelerin ne olduğunu bilmeden resim yapabileceğini söylemiştir. Motif'e ilk gerçek bakışın "muhtemelen en doğrusu ve en önyargısızı" olduğunu düşünmekteydi. Bu sebeple tabloları, genellikle derin bir mekân duygusuna sahip değildir. Bilmeyenlere dünyanın düz olduğunu da düşündürebilirler. Algının fizyolojik teorisini kuran çağdaşı Hermann von Helmholtz'un işaret ettiği gibi, "Alışılmadık bir konum alıp manzaraya, diyelim ki,

17.5 Claude Monet, *İzlenim – Gündoğumu*, 1872. Tuval üzerine yağlıboya, 49.5 × 64.8 cm. Musée Mamottan, Paris.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Laforgue'un İzlenimcilik Hakkında Görüşleri

Fransız şair Jules Laforgue (1860–87) İzlenimci ressamların çoğunu tanıyordu. Hedefleri kendi hedeflerine yakındı ve Monet, Sisley, Renoir ve diğerlerinin resimlerinin çevrelediği bir mekânda çalışmaktaydı. İlgi alanı genişti; bilimi ile daha sonraları Seurat ve Yeni-İzlenimcilerin nüfuzlu dostu olacak Charles Henry vasıtasıyla deneysel psikolojiyi kapsıyordu. Pissarro, Degas, Renoir ve diğerlerinin Berlin'deki bir sergisi için 1883'te yazdığı bir deneme, İzlenimci akımın ve ifade ettiklerinin en erken tarihli ve derinlikli analizlerinden biridir.

Şöyle demektedir:

Nesne ve özne... geri dönülmez, kavranılmayan ve kavramayan bir hareket içindedir. Dehanın tabiatı nesne ve özne arasındaki özdeşlik ışıldamalarında yatar.

"Modernite geçici, anlık ve olumsaldır..." satırlarını 1860'da yazan Baudelaire'in izindeki Laforgue'un bu denemesi modern sanat görüşünün ilk bütünlüklü ifadesidir. "Akademik göz ile İzlenimci göz" arasında ayrıma giderek şöyle yazmıştır:

Nesnelerin kurşuni renkte dış hat çigileriyle belirlenmiş gibi göründüğü, ışıkla dolu bir manzaraya bakınca, akademik ressam geniş ölçüde yayılmış beyazlıktan başka bir şey görmezken; İzlenimci, ışığı ölgün bir beyazlık yerine zengin prizmatik bozulmalarla titreşerek debelenen binlerce renkle her şeyi yıkamakta iken görür. Biri sadece nesnelerin dış hat çizgilerini görürken, diğeri geometrik biçimi olmayan, binlerce düzensiz dokunuşla oluşturulan ve uzaktan bakıldığında nesneye yaşam veren, gerçek, canlı çizgiler görür. Akademik, bir çatı iskelete göre yalnızca düzenli, birbirinden ayrı konumlara yerleştirilmiş nesneleri tümüyle kuramsal çizgilerden oluşan bir donanım içinde görürken; İzlenimci binlerce algılanamaz tonla ve dokunuşla, çeşitli atmosferik durumlarla kurulmuş, her bir düzlemin hareketsiz değil, kaymakta olduğu perspektifi görür...

Devamla, "Belirgin İzlenimci Abartıları"nı açıklamıştır:

Halkın ve sanatsal olmayan eleştirmenin vasat ressamlarca belirlenen ve oluşturulan ahenklerde gerçekliği görmeye eğitilmiş sıradan gözü – bir göz olarak böyle bir göz sanatçının keskin gözü karşısında duramaz. Işık değişimlerine daha duyarlı olan sanatçı gözü nadir, beklenmeyen ve bilinmeyen ışık çeşitlemelerinin inceliklerini doğallığıyla tuvale kaydeder. Körler elbette kasti ayrıksılığa karşı feryat edecektir. Fakat duyusal sarhoşluğun kızgın noktasında aceleyle alınan bu İzlenimci betiklerden şaşırmış ve bezmiş olan göze müsamaha göstersek bile, gerçeklik konusunda paletin dili yeni çeşnilere yatkın geleneksel bir dildir. Ve bu yeni çeşni daha sanatsal, daha canlı ve bu sebeple aynı eski ve yetersiz akademik tariflerinden gelecek bakımından daha doğurgan değil midir?

Laforgue en sonunda da "geleceğin ressamları için programını" sunmuştur:

İnsanın tanıdığı en hayat dolu, en cesur ve aynı zamanda alayların ve kayıtsızlıkların ortasında –yani fakirlik içinde– yaşayan, basının çok küçük bir kısmından ilgi gören ressamlar şimdi devletin sanatla ilgisinin olmamasını, Roma Okulu'nun (Villa Medici) satılmasını ve Enstitünün kapatılmasını, artık madalyalar ve ödüller verilmemesini ve sanatçıların adına hayat denen bu anarşi içinde yaşamasını yani herkesin kendi imkânlarıyla yaşamasını, geçmişten beslenen akademik eğitimle engellenmemesini ve yok edilmemesini talep etmektedirler. Artık resmi güzellik olmasın; halk o zaman yardım almadan kendisi için görmeyi öğrenir ve modern ve hayati bulduğu ressamlara doğal yolla yönelir. Artık yazarlar için olduğundan fazla resmi salonlar ve madalyalar olmasın. Yalnızlıkları içinde çalışan ve ürünlerinin yayıncılarının vitrinlerinde sergilenmesini isteyen yazarlar gibi ressamlar da kendi usullerince çalışacak ve resimlerinin galerilerde asılmasını isteyeceklerdir. Galeriler onların salonları olacaktır.

(Çev. W. J. Smith *Art News'in izniyle*, Mayıs 1956'da yayımlandı; ilk yayım Gurlitt Gallery, Berlin, Ekim 1883 ve daha sonra *L'Impressionisme* olarak *Mélanges posthumes'de*, J. Laforgue, *Oeuvres complètes*, Paris 1902–3)

kolumuzun altından veya bacaklarımızın arasından bakarsak, etraf düz bir resim gibi görünür." Gerçekten de, dönemin bilimsel kuramına göre, üçüncü boyutu görme imkânımız yoktu. Gördüğümüz tek şey, renk parçalarından oluşan bir karışımdır.

Bilgimizin, görüşümüzü değiştiren gördüklerimizden geldiği yönündeki kanaati onu zamanla aynı konuda – bunun ot yığını veya katedral olmasına aldırmamıştır – günün farklı saatlerinde, ışık ve atmosferin değişen koşullarında bir dizi resim yaparak "anındalığı" aramasına yol açmış, sonraları da ışığın özelikle sudaki daha uçucu ve anlık etkilerini araştırmıştır. Anlatıldığına göre Cézanne şöyle söylemiştir: "Monet bir gözdür, fakat Allahım ne göz!" Monet gerçekten de tonun en ince derecelerini, rengin en seçkin duyumsamalarını kaydeden eşsiz derecede duyarlı bir araca sahipti. Işığın niteliğini tuval üzerindeki resim anlamında kendinden önceki veya sonraki bütün sanatçılardan daha parlak bir dille ifade etmiştir. Öte yandan, İzlenimciliğin yapısındaki muğlaklıkların ve çelişkilerin de farkındaydı, (bkz. s. 715) – tasavvuru ise iddia ettiği kadar masum da değildi.



17.6 Berthe Morisot, *Trocadéro'dan Paris Manzarası*, 1871-72. Tuval üzerine yağlıboya, 45.9 × 81.4 cm. Santa Barbara Sanat Müzesi Koleksiyonu (Bayan Hugh N. Kirkland'ın armağanı).

Morisot, Renoir ve Manet

İzlenimcilerin en sadelerinden ve saflarından Alfred Sisley (1839–99), ilhamının gücünü ilerideki çalışmalarında yitirmiş olsa da, akımın orijinal itkisine en sadık kalan kişiydi. Corot'nun takipçisi olarak başlamış olan Berthe Morisot (1841–95) *Trocadéro'dan Paris Manzarası*'nın gelişigüzel kompozisyonu ve akıcı fırça işinde, çarpıcı bir yenilik ve son derece doğal bir bireysel üslup geliştirmiştir (**17.6**). Bu resmin, yakın arkadaşı ve erkek kardeşiyle evleneceği Manet'nin 1867'de yaptığı Paris Dünya Fuarı (Oslo, Ulusal Galeri) manzarası ile bariz benzerlikleri vardır.

İzlenimciliğin gelişiminde özgün bir şekilde iki sanatçı birbirini etkilemiş, Morisot açık havada resimlemeye öncülük etmiştir. Diğer taraftan, *Trocadéro'dan Paris Manzarası* şehir manzarası olmaktan ziyade şahsi bir bakıştır. Resmini, Trocadéro Bahçeleri ile Boulogne Ormanı arasındaki yüksek bir mevkide yer alan Passy adlı Paris'in bir batı banliyösünde, yaşadığı sokağın ucundan yapmıştır. Ön plandaki iyi giyimli iki kadın ve çocuk, muhtemelen komşu belki de akrabadırlar. Morisot'lar 1850'lerde buraya yerleştiklerinde Passy yarı kırsal bir bölgeydi ve 1870'lerde daha fazla imar görmesine rağmen hâlâ banliyö olarak görülüyor, zengin burjuva aileler tarafından sessizliği ve temiz havası nedeniyle ve çocuklar için sağlıklı bir yer olarak tercih ediliyordu. Hafta içinde erkekler şehirde işlerini yürütürken, kadınlar ve çocukların yaşadığı sosyal bir alan haline geliyordu. Morisot'nun konusu esasen bu olup, iki kadının hiç dikkat etmedikleri Paris'in – çit, bahçe ve nehirle ayrılmaktadırlar – uzaklardaki görüntüsü değildir. Paris erkeklerin, fakirlerin ve çok zenginlerin şehriydi (aristokratik Faubourg Saint-Germain'in kilisesi Sainte Clotilde'in kuleleri belli belirsiz görünmektedir). Passy ise Paris'e nadiren "indikleri" söylenen –burjuva– kadınlara aitti.

Morisot 1874'den itibaren eserlerini düzenli olarak İzlenimcilerle birlikte sergilemiş, ancak 1880'lerde şahsi önem verdiği konuları resmetmeye devam ederken biçimin istikrarına daha fazla dikkat etmiştir. Renoir da, "sıkıp, suyunu çıkardım" dediği üzere, İzlenimciliğin imkânlarını tükettiğini hissetmeye başlamıştı. Başlangıçta "gökkuşağı paletiyle" önderliği almış olmasına rağmen Renoir, insan figürüne ilgisinde Monet'den her zaman daha gelenekseldi ve 1881 tarihli *Tekne Partisinde Öğle Yemeği* hâlâ tamamen İzlenimcidir (**17.7**). Yarı şeffaf fırça işi, sallanan yaprakları ve pırıldayan suları, brandanın açıklıklarından beyaz ketenlere, kesme bardaklara ve yumuşak insan tenine süzülen yakıcı yaz aydınlığında durgunlaşmış havanın titreyişlerini çok güzel yakalamaktadır. Fakat Renoir İtalya'ya 1882'deki seyahatinden sonra İzlenimciliğin biçim ve kompozisyon eksikliğinden ve içeriksizliğinden ciddi şüphe duydu ve daha geleneksel biçimler ve yöntemler geliştirip özellikle nü kadın çalışmaları yaparak kendini yenilemek istedi.

Manet'nin *Folies-Bergère'de Bar* resmi aynı yıl tamamlandı (**17.8**). İzlenimcilerle birlikte hiç sergi düzenlememiş, ancak 1870'lerden itibaren kendisini onlarla



17.7 Pierre-Auguste Renoir, *Tekne Partisinde Öğle Yemeği*, 1880–81. Tuval üzerine yağlıboya, 1.3 × 1.73 m. Philips Koleksiyonu, Washington.

17.8 Edouard Manet, *Folies-Bergère'de Bar*, 1881–82. Tuval üzerine yağlıboya, 95.2 × 129.5 cm. Courtauld Enstitüsü Galerileri, Londra Üniversitesi.



BAĞLAM

Degas ve Manet

ŞEHİR IŞIKLARI VE KADINLARIN İSTİSMARI

Degas *Terastaki Kadınlar*'ı (17.15) 1877'de Paris'teki Üçüncü İzlenimci sergisine verdiğinde resmi, İzlenimciliği, yeni "karışık malzeme" tekniği veya günümüzde değer verilen son derece rafine sanatsal ve yenilikçi nitelikleriyle değil, konusuyla dikkatleri çekti. Dönemin Parislilerinin gözünde resimdeki kadınların fahişe olduğu açıktı. Bir eleştirmen "Mösyö Degas kültürle ilgisi olmayanları zorlayacak bir eser çıkarmış" diye yazmıştı. "Bu boyalı, kartlaşmış, ahlaksızlığa batmış, günlük işlerini hesap eden yaratıkları görmüş olmalısınız; bunları tanırsınız ve bulvarlarda hep karşınıza çıkarlar." On iki yıl önce Manet'nin *Olympia*'sı yanılgıya yer bırakmaksızın her bakımdan daha pişkin bir fahişenin doğal ölçüde resmedilmiş bir portresi olarak daha da büyük bir skandal yaratmıştı (**17.9**). Genç bir kadın terliği, bileziği ve boynunun etrafındaki gerdanlığı dışında çıplak, dağınık yatağına uzanmış yatmakta; siyahi bir kadın, bir buket taze çiçek getirmekte ve sağ alt köşede kuyruğunu dikmiş siyah bir kedi durmaktadır.

Manet'nin *Olympia*'sı Paris kamuoyunun en önemli yıllık sanat olayı niteliğindeki 1865 yılının Salon sergisinde gösterildi. Üst sınıf genelevleri Flora'lar, Aspasia'lar ve Lucretia'larla dolu olduğundan "Olympia" ismi bile kaşları kaldırtmaya yetiyordu. *Olympia*'nın sabit bakışları ve kedinin gözünü kırpmadan duruşu karşısında halk şaşırıp kalmıştı. Bir eleştirmen, "Hiçbir zaman bir resim bu kadar çok kahkaha, alay veya ıslıklanma sebebi olmamıştır" ifadesini kullanmaktaydı. Daumier, resmin önünde ağzı açık kalmış burjuva bir aileyi çizmiştir (**17.10**). Daha az yetenekli ressamlar tabloyu karikatürleştirmişlerdir. En azından 30 eleştirmen görünüşte üstünkörü resmedilmesinden ve utandıracak kadar tahrik edici ve aşikâr "modern" konusundan yüksek sesle şikâyet ederek basında yere batırmıştır. Manet'nin şahsi dostu ve çağdaş şehir hayatının çirkin yönlerini anlatan bir romancı olarak ün kazanan Emile Zola tablonun resimsel nitelikleri üzerinde durarak bunlara cevap vermişti. Sanatçıya hitap ediyormuş gibi, "Bir çıplak istediniz ve ilk karşınıza çıkan kişi *Olympia*'yı seçtiniz" diye yazmıştır. "Işıklı parlak yerler istediniz ve bir buket çiçek koydunuz. Siyah yerler istediniz ve siyahi bir kadınla köşeye kara bir kedi koydunuz. Tüm bunların mânâsı nedir? Siz pek bilmiyorsunuz, ben de bilmiyorum." Bu sözler elbette gizli bir anlam taşıyordu. Zola en azından sokak kedisinde cinsel hafifmeşrepliğin simgesini tanımış olmalıydı. Diğer taraftan Manet'nin bu tablosunda resimle temsilin yeni bir tarzını geliştirdiği, renk tonlarıyla deneyler yaptığı, skalanın her bir ucundaki bağlantılı gölgeler arasında güçlü kontrastlar yapıp, orta düzey aralıkları kaldırdığı doğruydu. Resmin bir açılım getirdiğinin farkına varan genç sanatçılar üzerinde etki yaratmasının sebeplerinden biri de buydu. Manet'nin ölümünden sonra resmin Amerika'ya gitmesini önlemek amacıyla Louvre için satın almak üzere aralarında para toplayacaklardı.

17.9 Edouard Manet, *Olympia*, 1862-63. Oil on canvas, 4ft 3ins × 6ft 3ins (1.3 × 1.9m). Musée d'Orsay, Paris.



17.10 Honoré Daumier, *Manet'nin Resminin Önünde*, 1865. Litografi. Milli Kütüphane, Paris.





17.11 1865 Salon sergisinden, Devlet tarafından satın alınan resimlerin güncel fotoğrafı.

Aynı Salon'da sergilenen ve Fransız devleti tarafından müzeler için satın alınan diğer çıplak kadın resimleriyle karşılaştırılırsa *Olympia*'nın neden kamuyu rencide ettiği anlaşılabilir (**17.11**). İşlenmesi bakımından bu özene bezene renklendirilmiş ve düzgünce boyanmış tuvallerden herhalde daha farklı olamazdı. Olympia'nın ince uzun, genç bedeni de burjuva kadınlığının ve cinselliğinin kabul edilen biçimi olan şehvetli figürlerle çarpıcı bir tezat içindedir. İri göğüslü, ince belli, geniş kalçalı kadınlar, eşleri giyimli hallerinde dahi vücutlarına aynı uygun hatları veren korseler takan İkinci İmparatorluk erkeklerine güçlü bir erotik cazibe vererek birbiri ardına Salonu doldurmaktadır. Dönemin pornografik fotoğraflarında da kadınlar aynı şekilde etli ve kalçalıdır. Resimlerde zaman ve mekânda kibarca mesafeli durup, güney denizlerinin köpüklerinden tanrıçalara dönüşmekte veya Arkadya ormanlarındaki açıklıklarda uzanıp yatmaktadırlar. Her resimde aynı şekilde pübik tüyleri olmaksızın erkeklerin kucaklamalarını bekleyen arzu objeleri olarak vücutlarını serbestçe sergilerler. Röntgenci fantezilerini üzerlerinde uygulayan erkek gözlerinin belirlediği anlamların edilgen taşıyıcılarıdırlar, bu anlamı kendileri oluşturmazlar.

Manet bu tür resimlerin sadece *kitsch* üsluplarına tepki göstermemekteydi; kendisinin Avrupa resminin büyük geleneğini ilerlettiğine de inanmakta, eserlerinin karşılaştığı husumet ve anlayışsızlıktan üzüntü duymaktaydı. Tiziano'nun öğrenciyken bir kopyasını yaptığı *Urbino Venüsü* (11.47) ve Ingres'nin büyük hayranlık duyduğu odalıkları (15.13) – her ne kadar bu iki ressama karşı tutumu ironi unsuru taşısa da – kesinlikle ana ilham kaynaklarıydı. Tiziano'nun *Venüs*'ünün o dönemde bir hayat kadını olduğunun düşünülmesi tesadüf değildir. Fakat *Olympia* bu öncüllerden ayrılık göstermektedir. Yüksek tuttuğu başı ve kedinin gözleri sanki o anda odaya girmişçesine izleyiciyi karşılar. Bakışını yakalar, erkek arzusuna "işaret edermiş" gibi ona vurgu yapar. İzleyicinin gözü, Tiziano'nun *Venüs*'ündeki gibi tahrik edici bir hareketle çok yumuşak, kıvrılmayan, fakat sanki penisin eksikliğini kapatmak ve eleştirmenlerde sadece alay ederek giderebilecekleri bir telaş yaratmak istermiş gibi vurguyla aşağıda tuttuğu eline çekilir.

Fahişelik on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sında kaçınılmaz bir kötülük olarak kabul ediliyor, yasaların resmi denetimi altında tutuluyordu. Polis fahişeleri kaydediyor, genelevlerde çalışmaları için *filles publiques* veya sokaklarda müşteri aramaları için *filles en cartes* lisansı vermekte, her iki sınıfı da sağlık muayenesinden geçirmekteydi. Zola'ya göre, Manet resmini yaptığı sırada Olympia 16 yaşında "lekelenmiş gençliğin çıplaklığında... her zaman sokaklarda rastladığımız, zamanımızın kızlarından" biriydi. Model Victorine Meurent (1844–1927), Zola'nın söylediği gibi, 16 yaşındaydı ancak *fille en carte* olduğu bilinmemektedir. Dokuz adet resmini yapan Manet için sık sık poz vermiş (özellikle *Kırda Öğle Yemeği* için, 15.40) ve kendisi de sonra ressam olmuştur. *Olympia*'da Manet modeline yüksek burjuvaziye hizmet veren, bu nedenle polis gözetiminin üstünde kalan – dolayısıyla sıkılmalarına yol açan – bir *courtesan*'ın lüks ortamını yaratmıştır. Esasen fahişelerin çoğu muhtemelen denetimlerden kaçınabilmekteydi. Bir yazar 1870'de "her yerdeler, barlarda, tiyatrolarda, balolarda" demişti. Degas'nın *Teras'taki Kadınlar*'ında görüldüğü gibi, "tüm bulvarlarda, çoğu kafenin önündeydiler" (17.15). Modern şehir hayatının kaçınılmaz parçalarını oluşturmaktaydılar.

ve illüzyonist yenilikleriyle ilişkilendirmiş; daha önceki geniş ve düz bir tarzla işlenmiş sağlam yapısını korurken spektrum paletiyle denemeler yapmıştı. Manet 1874'te sık sık Argenteuil'de çalışarak, Monet ve Renoir ile birlikte şairane ve zevkle dolu nehir kenarı sahneleri resmetti. Fakat ölümünden kısa bir süre önce resmettiği *Folies-Bergère'de Bar* çok farklı türde bir başarıdır. Şehrin gece hayatı, sokaklar ve kafeler, barlar ve kabarelerin isimsiz hayatiyeti Zola ve Maupassant gibi natüralist yazarlar kadar İzlenimcilere de hitap etti ve ressamlar için görsel ilginçliklerinin tanınması, İzlenimcilerin büyük keşiflerinden bir tanesiydi. Yapay ile doğalın, illüzyon ile gerçekliğin bu gece dünyasında birleşmesi çağdaş yaşamın rakipsiz "modern" imgelerinden birini sağladı.

Manet'nin resmi bunların en ustalıklı ve çağrışımlı olanlarından biridir. Arka planın tümü ayna olduğundan büyük ölçüde bir yansımanın yansımasıdır. Arkamızdaki kabarenin bir yansımasına doğru bakmaktayız. Tablonun fiilen herhangi bir derinliği yoktur; Manet gerçekten de tuvalin alt kenarından keserek, barın içe değil dışarı doğru uzandığını belirtmektedir. Ancak bu karmaşık kavram biraz muğlaktır. (Acaba biz neden aynada yansımamaktayız? Bardaki kızla konuşan silindir şapkalı adam kimdir?) Öte yandan Manet bardaki kızın boş bakışında şehir hayatının yalnızlığı ve düş kırıklığından bir şeyler yakalamış, modern duyarlılığın tipik yalıtılmışlığı ve yabancılaşmasını yansıtabilmiştir.

Degas

Edgar-Hilaire Degas (1834–1917) şehir hayatının temsiliyle en derinden meşgul ressamdır. Beraber sergilere katılmasına rağmen manzara ana ilgi alanına girmediği ve yerinde değil de atölyede resim yaptığı için İzlenimcilerle ilişkileri sorunluydu. Dahası, desenle ve geçmiş sanatlarla sürekli olarak ilgilenmekteydi. Fakat güncellik duygusu diğer İzlenimciler kadar gerçekti ve bazı yönlerden onlardan daha da radikaldi. Gazla aydınlatılmış sokakların ve barların ucuz ve hırpani gece hayatını, Monet ve Renoir tarafından resmedilen diri ve neşeli açık hava dünyasına tercih etmekteydi. Bir gece, Fernando sirkinde akrobat Bayan La-La – en güzel resimlerinden birinin konusuydu – dişleriyle yukarıdan asılmış dururken yanındaki bir İzlenimci arkadaşına "senin için doğal dünya gerekli, benim için ise yapay hayat" demişti.

Edmond de Goncourt, 1874'te Degas'nın atölyesinin duvarlarında asılı olarak gördüğü çamaşırcı kadınların ve balerinlerin resimlerine ilişkin olarak Degas'nın "modern hayata âşık" olduğunu yazmıştı. İllüzyon ve gerçeklik – süslenerek

17.12 Edgar Degas, *Bale Provası*, 1874. Tuval üzerine yağlıboya, 58 × 84 cm. Burrell Koleksiyonu, Glasgow Müzeleri ve Sanat Galerileri.





17.13 Edgar Degas, *İki Çamaşırcı Kadın*, yak. 1884. Tuval üzerine yağlıboya, 76 × 81.5 cm. Louvre, Paris.

gizlenen ve çıplak gerçeklik –yanıltıcı bir sıradanlık sergileyen kompozisyonlarda ustalıkla karşı karşıya getirilmiştir (**17.12**). Sahne arkasında "ön cephedeki" tüm pırıltılı güzellik ve ışıltı kaybolmaktadır. Dansçılar orada nefesleri kesilene kadar barlarda prova veya eğilip kalkma hareketleri yapmakta, yüz hatları sarkmakta, kasları şişmekte, vücutlarını zarafetten uzak şekilde gevşetmekte, bacaklarını açmakta, erotik veya diğer çekiciliklerden tamamen mahrum bulunmaktadırlar. Esneyen ve sırtlarını kaşıyan çamaşırcı kadınların resimlerindeki gözlemler daha da müstehzidir (**17.13**).

Degas'nın kadın düşmanı olduğu düşüncesini uyandıran şey büyük ölçüde bu resimlerinde ve daha sonraları yaptığı pastellerde sabah çamaşırından sonra yıkanan ve kurulanan kadınlardır. Fakat onlara karşı mesafeli durması hissilikten çok sanatsaldı. İrlandalı yazar George Moore'a şöyle söylemiştir: "Nü, her zaman akılda bir izleyici grubu farz edilerek temsil edilmiştir. Fakat benim kadınlarım dürüst ve basit insanlardır, fiziksel durumlarından başka bir kaygı onların akıllarına gelmez.

İşte burada bir başkasında, ayaklarını yıkıyor. Sanki bir anahtar deliğinden bakıyormuşsunuz gibi." Bu anahtar deliği estetiği denen şey, eserlerine özellikle de heykel çalışmalarına çarpıcı bir gerçekçilik vermektedir. Degas yaşamı boyunca sadece bir heykelini sergilediği halde – *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı* (1881) – heykel sorunlarıyla derinden ve sürekli olarak ilgiliydi ve plastik sanatlarda, resimde olduğu kadar büyük bir sanatçıydı. Renoir her zaman Degas'nın on dokuzuncu yüzyılın en büyük heykeltıraşı olduğunda ısrar etmiştir. Sağ ayağının tabanına bakan dansçı gibi figürleri bütünüyle üç boyutlu tasarlanmış olup, tek bir bakış açısından takdir edilemezler (**17.14**). Giovanni Bologna'nın Apollon'u gibi (11.63) en sofistike ve ustalıklı eserlere benzer şekilde, izleyici etrafında dolaşırken farklı konumlardan bakılmaları gerekir.

Öte yandan Degas, ustalığını daha bütünüyle saklamasıyla değil, heykel formunu yorumlaması bakımından da Giovanni Bologna'nın ötesine geçer. Bu yorumu "içten heykel" olarak tanımlanmıştır. Çünkü Degas'nın insan formu kavramı basit bir çıplaklığı aşmaktadır. Onun için insan vücudu sonsuz ölçüde karmaşık ve şekillendirilebilir, edilgen kalmayan, durmadan değişen bir organizmaydı. Dolayısıyla figürlerinin maddeselliği, vücutları nihai biçimlerine yeterince bürünmemiş gibi geçici bir nitelikte görünür. Özel ortamlarda yaratılan ve Degas'nın ölümüne kadar dökülmeyen bu etkileyici heykellerde gerçek malzemelerin (muslin, saten, insan saçı) devrimci bir tarzla kullanımı eksiktir. Bu yüzden de bir eleştirmen *On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı*'nın bir çırpıda "heykel geleneğini silkip attığını" iddia etmiştir. Fakat belki de daha radikal şekilde moderndirler. İşlemesinin duyarlılığı bakımından en özenli pastelleri ve karma gereçlerle yaptığı resimleriyle rekabet ederler.

Degas 1870'lerin sonunda pastel veya pastelle yağlıboyanın karışımı resimler lehine yağlıboyayı terk etmişti. Bazen de başka malzemeler – guaj, mürekkep ve sulu boya – kullanmakta, hatta bunları *Terastaki Kadınlar* (**17.15**) gibi eserlerinde tek tip veya diğer estamp araçlarıyla birleştirmekteydi (**17.15**). Bu eserinin küçüklüğü sadece boyutlarındadır. Çünkü sanatın birçok yönünü özetlemekte, daha da çok resim yapımının yapaylığını, tesadüfi bir etki görüntüsü



17.14 Edgar Degas, *Sağ Ayağının Tabanına Bakan Dansçı*, 1896 sonrası. Bronz, yüksekliği 48.5 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Bayan. H. O. Havemeyer'in vasiyetiyle bağışlanmıştır, 1929. H. O. Havemeyer Koleksiyonu).



17.15 Edgar Degas, *Terastaki Kadınlar*, yak. 1877. Pastel over monotype on paper, 40 × 60cm. Louvre, Paris.

uyandırarak gizlemek yoluyla olağanüstü yeteneğini ortaya koymaktadır. Bir keresinde, "Resim doğanın dışında var olan yapay bir eserdir ve bir suç işlemek kadar kurnazlık gerektirir" demiştir. Kafede oturan kadınlar, bulvarda yürüyen bir kişi veya otobüs ya da tramvayla geçen bir yolcunun şipşak fotoğrafıyla yakalanmış gibidirler. Esasen kompozisyona dikkatle hesaplanmış kesikler ve figürlerin kırpılmasıyla süreksizlik etkisi verilmiş, mahirane planlanmıştır. Degas yöntemlerinden bazılarını Japon estampların-dan öğrenmişti. Japon sanatına hayranlık duyan ve toplayan ilk kişi kesinlikle olmamakla beraber, bu sanata 1870'lerden itibaren derin bir ilgi duymuş ve bir Kitonaga Hamamı sahnesini her zaman yatağının yanında asılı bulundurmuştu (16.9). Buna karşılık Japon etkisini sanatında öylesine anlayarak ve itidalle kullanmıştır ki, eserlerinde bu etkinin mevcudiyeti neredeyse fark edilemez.

JAPONİZM

Japon estampları on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında Batı sanatının gidişatına çarpıcı bir etkide bulunmuş; ressamlara Klasik geleneğin büyüsünü bir kenara bırakmaları, eski ustaların otoritesinden kurtulmaları ve sanatta yeni kavramlar, yeni bakış yolları bulmalarına yardım eden bir katalizör vazifesi görmüştür.

Edmond de Goncourt 1863'deki bir yazısında, "Onlara bakarken, Yunan sanatını düşünürüm; mükemmelliğin sıkıcılığı, kendisini akademik olma lanetinden hiçbir zaman kurtaramayacak bir sanat" demiştir. Japon estampları ise konuları bakımından genellikle popüler hatta bayağı, bakış açıları bakımından bilinenlerin dışında, biçimleri bakımından taze ve parlak renklerde, canlılık doluydu. Degas, desenin gerçekte ne anlama geldiğini onlardan öğrendiğini itiraf etmiştir – "biçime bakmanın bir yolu" olduğunu belirtmiştir. Monet ve İzlenimciler bu estamplar olmaksızın yeni dünya vizyonlarını bu kadar süratle ve etraflıca gerçekleştiremezlerdi. İzlenimciliğin ilk ciddi tartışmasının (1878) yazarı Théodore Duret, "Bunu söylemek garip kaçabilir ama Japon resimlerinin aramıza gelişinden önce Fransa'da bir nehrin kenarına oturan, yanına tuvaline kıpkırmızı bir çatı, beyaz boyalı bir duvar, yeşil bir kavak, sarı bir yol ve mavi suları yan yana koymaya cesaret edebilen kimse yoktu" demiştir. Degas (meraklı bir fotoğrafçıydı) ile bağlantılı olarak daha önce belirttiğimiz gibi, Japon estampları fotoğraftan (bkz. s. 659–62) kesinlikle daha etkiliydi. Gerçekten de etki daha çok ters yönde yani Japon estampları ve natüralist ressamlardan fotoğrafçılara doğru işlemiştir. Örneğin Peter Henry Emerson (1856–1936)'ın *Bataklık Yapraklarından Kış Bahçesi*, konu ve bakış açısının seçiminde Japon sanatından – belki estamplardan değil de paravanlardan (12.87) – kuvvetle ilham almışa benzemektedir. Ön plandaki bitkiler uzaklardaki ağaç ve binalardan karlı bir alanla ayrılmıştır (**17.16**). Emerson, kameranın belirli bir anda gözün algıladıklarını tam olarak kaydetmesi gerektiğini öne sürerek Helmholtz'un kuramlarını (bkz. s. 703) fotoğrafa uygulayan, flu odağın savunucusuydu. Sahnenin her detayını eşdeğer

kesinlikle kaydeden eşit dağılımlı odak konusundaki tutumu, İzlenimcilerin öz renk konusundaki tutumuna benzeşti. Sanat ile doğa arasındaki ilişki hakkında "büyük bir ressamla" tartışmalarda bulunduğunu 1891'de zikretmiştir. Herhalde Whistler olan bu kişi (aşağıya bkz.) muhtemelen o sıralarda Batılıların doğal dünyaya bakma ve temsil etme yollarını usulca değiştiren Japon sanatına dikkatini yöneltmişti. Kar Bahçesi bu tartışmalardan sonra çekilmiştir.

On dokuzuncu yüzyıl Japonizmi daha önceki dönemlerin Oryantalizminden, örneğin on yedinci ve on sekizinci yüzyılın Chinoiserie tarzından tamamıyla farklıydı. Bunlar özlerinde bir fantezi ve egzotizm, geçici bir sofistike heves ve zarif bir eğlence sanatıydı. Çin sanatını ve temelinde yatan ilkeleri anlamak için hiçbir gayret gösterilmemişti. On dokuzuncu yüzyıla kadar Batılı sanatçılar, Batılı olmayan sanatlara anlayacak ve onlardan bir şeyler öğrenecek kadar alıcı ve mütevazı bir zihniyetle yaklaşmamışlardı. Bunu yaptıklarında ise uğradıkları etki öylesine güçlü olmuştur ki, on dokuzuncu yüzyıl sonunun (muhtemelen Cézanne dışında) her önemli sanatçısı çoğunlukla derin sayılabilecek bir etkiye maruz kalmıştır.

Gerçekten de Batı'daki modern sanatın tarihi genel olarak farkına varıldığından çok daha fazlasıyla Batılı sanatçıların – önce Japon, sonra da Afrikalı, Polinezyalı ve Amerikan yerlileri gelmek üzere – yabancı kültürleri ardı ardına keşfetmesinin getirdiği özgürleştirici ve canlandırıcı etkinin tarihidir.

Japon ağaç blok estampları, Japonya'nın yabancılara Birleşik Devletler tarafından 1854'te yeniden açılmasından sonra geniş ölçüde erişilir hale geldi – Hollandalıların Nagasaki'de bir ticaret istasyonu bulundurmalarına izin verilmesine rağmen ülke 1638'den beri yabancılara kapalıydı. Japon etkisini eserlerinde gösteren ilk sanatçılar da John La Farge (1835–1910) ve James Abbott McNeill Whistler (1834–1903) adlı Amerikalılardı. Whistler 1859'dan itibaren Londra'da yaşamış ve estetikçilerin en radikali, bir "sanat için sanat" havarisi olmuştu (bkz. s. 668). Başlangıçta, Japonizmi

17.16 Peter Henry Emerson, *Bataklık Yapraklarından Kar Bahçesi*, yak. 1895. Negatiften fotogravür baskısı. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Robert Herschkowitz'in Samuel J. Wagstaff, Jr. anısına armağanı, 1988, 1069.1).





17.17 James Abbott McNeill Whistler, *Mavi ve Gümüş Gece Melodisi, Cremorne Işıkları*, 1872. Tuval üzerine yağlıboya, 40 × 74 cm. Tate Galeri, Londra.

Japon motiflerinin kullanımından ileri gitmemişti. Ancak 1860'ların başından itibaren Doğu sanatına kendini vermeye başlamış ve yaratıcı şekilde kendi sanatına özümsetmeye çalışmıştı. Bu etkilerin tam olarak özümsenmesini, birkaç yıl sonra, açık bir şekilde ödünç aldığı bütün doğu unsurlarını ortadan kaldırdığı *Mavi ve Gümüş Gece Melodisi, Cremorne Işıkları* (**17.17**) gibi eserlerinde başardı. Yüksek bir ufuk çizgisiyle durgun ve geniş su yüzeyi, şurada burada serbestçe yüzen objelerin hassas imalarıyla tanımlanmamış bir alan haline gelmektedir. Natüralist bir tarzla yapılmış olsa da, hatların ve aralıkların özenle ayarlanması renklerin soyut "düzenlemesi" anlayışına yaklaşmakta, resim de bu yolla fiilen Japon sanatının Batı anlayışına bir tercümesi olmaktadır.

Whistler'in *Mavi ve Gümüş Gece Melodisi*'ni Monet'nin *İzlenim–Gündoğumu* tablosuyla aynı yıl yapılmıştır (17.5). Aralarında yapılacak bir karşılaştırma Japonya'ya ne kadar borçlu olduklarını açığa vurur. İzlenimcilik Japon sanatının antitezi ve İzlenimciliğin en saf temsilcisi Monet de Doğu etkisine en açık ressam olarak görülebilirdi. Fakat 17 yaşında bir öğrenciyken ilk Japon estampını alışından Japon bahçesinde son büyük nilüfer tablosunu yaptığı güne kadar bu sanatla iç içe olmuştur (19.4). Renklerin tazelik ve parlaklığı, tasarım ve konunun sıradışılığı her şeyiyle ona cazip gelmiştir. Daha da önemlisi Japon sanatı onu giderek meşgul eden bir sorunu yani bir keşif alanı olarak üç boyutlu illüzyonu düz resmedilmiş bir yüzeyle nasıl birleştirilip, uzlaştırılacağını çözmesinde çıkış yolunu işaret etmiştir. Bu konu tüm on dokuzuncu yüzyıl ressamlarının ana kaygılarından biri haline gelmiş ve bununla bağlantılı olarak özellikle sorunla doğrudan ve en sade mânâda yüzleşen Lautrec gibi sanatçıların eserlerinde veya İzlenimcilerle 1879'dan itibaren sergilere katılmış kuşağının en önemli Amerikan sanatçısı Mary Cassatt (1844–1926)'ın dikkat çekici ve teknik açıdan yenilikçi renkli baskılarında kuvvetle hissedilmiştir (**17.18**).



17.18 Mary Cassatt, *Kuaför*, 1891. İğne kazı ile renkli baskı, yumuşak zemin ve leke baskı, 36.5 × 26.7 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Bequest of Charles T. Brooks).



17.19 Henry de Toulouse-Lautrec, *Jane Avril au Jardin de Paris*, 1893. Litografi, 129 × 94 cm. Musée de la Publicité, Paris.

17.20 Paul Gauguin, *Vaazden Sonraki Hayal*, 1888. Tuval üzerine yağlıboya, 73 × 92 cm. İskoçya Ulusal Galerisi, Edinburgh.



Henri-Marie-Raymond de Toulouse-Lautrec (1864–1901) illüzyon alanını Japon tarzında düzleştirerek ve resim unsurlarının desenlerini harflerle birleştirerek poster yapımı sanatını devrime uğratmıştır. Litografinin çok renkli bir araç halinde gelişmesi daha önce esas olarak tipografik duyurularla sınırlı posterleri, Lautrec'in aniden olgunlaştırdığı yeni bir toplumsal sanata dönüştürmüştür. Jane Avril au Jardin de Paris (**17.19**)'de modellemenin eksikliği, hatların tasarrufla kullanılması ve boş kâğıdın kompozisyonla bütünleştirilmesi; kısaltılmış çellonun budanması ve çerçeveleme aracı olarak kullanılması gibi tümüyle Japonya'dan alınmadır. Resimleme unsurları çerçeveyle ve harflerle düz bir desen içinde kaynaşmakta; böylelikle dansçının hayat dolu, hantal bedeni yukarı yükselen sahne ve yer ışıklarının perspektifiyle, aynı ön alanda Hokusai benzeri kaligrafik bir hareket yaratmaktadır.

Japon etkisi; özellikle Japon estamplarını toplamış, Güney Denizlerindeki primitif atölyesini onlarla süslemiş ve etkilerini eserlerinde, diğer Avrupalı olmayan kültürlerin eserleriyle bütünleştirmiş Paul Gauguin (bkz. s. 718–21) başta gelmek üzere Sembolist ressamların eserlerinde de güçlüdür. İlk bütünüyle Sembolist resmi olan *Vaazdan Sonraki Hayal* (**17.20**)'de melekle boğuşan Yakub'un "görüntüsü" Hokusai'nin Manga'sındaki benzeri bir desenden alınmadır. Fakat Japon etkisi daha da derinlere gider. Resmin tüm kavramında, koyu hatlı düzleştirilmiş çevre çizgilerinde, gölgelerin eksikliğinde, saf, bazen natüralist olmayan, ayarlanmamış alanların baskın kırmızı zemin gibi renklerinde de hissedilir.

Hiroşige kopyaları ve diğer doğrudan Japon ilhamlı estampları da önemli olmakla beraber, Van Gogh'la birlikte (bkz. s. 718) Japonya'ya olan borç, Japon motiflerinin zaman zaman kullanımından çok daha ileriye gitmiştir. Van Gogh'un hayatının son dört yılında Japon sanatıyla ilişkisi, dönemin diğer sanatçılarından çok daha kapsamlı ve karmaşıktı.

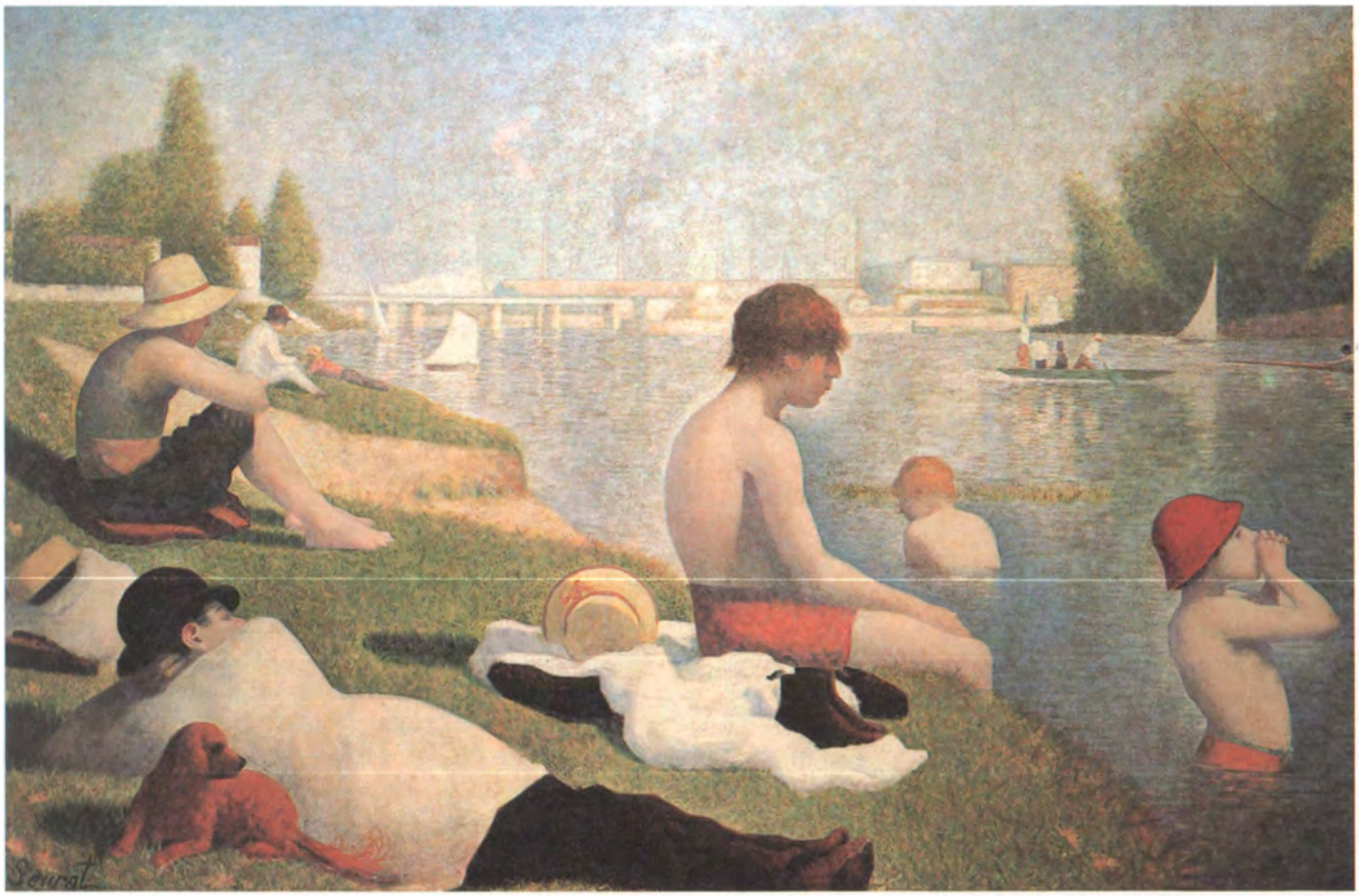
YENİ-İZLENİMCİLİK

Daha önce değindiğimiz İzlenimcilik içindeki kriz (bkz. s. 705) 1880'lerin ortalarında genç sanatçıların İzlenimcilikten uzaklaşmak ve İzlenimciliği aşmak istemeleriyle bilinçli bir tepki haline geldi. İzlenimciliğin doğaya ve görselliklerin tarafsızca kaydedilmesine bağımlılığı, uçuculuklara ve gelişigüzel olanlara, kalıcı ve anıtsal unsurların aleyhine yoğunlaşması; bu sanatçılar tarafından biçimsizlik, eskizcilik ve herhangi bir yükseklik veya derin mânâ yoksunluğuna yol açan insanın kendi kendine yüklediği sınırlamalar olarak görüldü. Özellikle bu ikinci unsur yani içeriğin basitliği, her ne kadar önceleri İzlenimciliğin bir erdemi olarak düşünülmüşse de, şimdi eleştiriye uğramaktaydı. Renoir İzlenimciliğin kendisine en manalı görünen unsurunu şöyle açıklamıştır: "Resmi konunun öneminden özgürleştirmiştir (XV. Louis döneminde sırf belirli konuları resmetmek zorunda kalırdım). Çiçekleri resmetmekte ve bir hikâye anlatmaksızın onlara basitçe çiçek demekte özgürüm." Şimdi ise sanatçılar sanatın bir kez daha beyan edilen ve önem taşıyan bir maksada sahip olmasını, daha çok "mana" taşımasını istemekteydiler.

Elbette tepkileri meseleyi aşırı basitleştirmekteydi; İzlenimcilik derin çelişkiler içinde olduğundan İzlenimciler amaçlarını tanımlamakta güçlük çekmişlerdi. "İzlenim" terimi hem nesnel hem özneldi ve "doğanın olduğu gibi doğru görünüşü"nün ötesine geçerek her sanatçının bireysel ve benzersiz "duyumsamasını" içeriyordu. Örneğin Monet "kendi izlenimleri" hakkında konuşur ve "sırf hissettiği izlenime göre, yalnız başına" çalıştığını söylerdi. Aynı şekilde Pissarro da "önem taşıyan tek şey" olarak kendi "duyumsaması"na değinirdi.

Seurat, Bölmecilik ve Toplumculuk

Krize bir çözümü Georges Seurat (1859–91) *Asnières'de Yıkananlar* (**17.21**)'da önermiştir. Paris yakınlarında bir nehir kenarı sahnesinin muazzam ve anıtsal işlenişi, karşıtların yani İzlenimci çağdaşlık ve natüralizmin akademik ağırlık ve şekilcilik ile birleşimidir. Monet ve Renoir'ın yaptığı her eser kadar güneş ışığının neşeli bir şenliği olmakla beraber bu tabloda, her ikisinin benzeri ve tipik İzlenimci konuların (17.4) geçici ve üstünkörü sunumunun yerini, sonsuz bir evrensellik duygusu almıştır –Solgunca idealize edilmiş imgelemine rağmen sanatçılar tarafından inceliği ve rafineliğine hayranlık duyulan Pierre Puvis de Chavannes (1824–98)'nin bazı mitolojik sahneleri de böyledir. *Yıkananlar*'ın Puvis'nin bir önceki yıl Salonda sergilenmiş *Pastoral* (**17.22**) adlı tablosu ile karşılaştırılması Seurat'nın bu akademik ustayla ilişkisinin düşünülenden daha derinlere gittiğini gösterir. Fakat Seurat "modernleşmiş bir Puvis"den çok daha fazlasıydı. Yerinde, süratle yapılmış çok sayıda izlenimci küçük eskizlere dayanan *Yıkananlar* kompozisyonu atölyede resmedilmiştir. Seurat tarafından keşfedilen yeni bir teknikle ağır ağır ve metodik şekilde boyanmış, İzlenimci buluşlara mantık ve disiplin getirilmiştir. Bu tekniğe "Bölmecilik"(Divizyonizm) veya Noktacılık (Pointillism) adıyla daha iyi bilinen "chromo-luminarism" adını vermişti. *Yıkananlar*, kısa fırçayla tüm tuval boyunca dengeli, bir örnek ayrılmış ve yön takip etmeyen fırça darbeleriyle yapılmıştır. Daha sonraki eserlerinde bu vuruşlar mozaiklerdeki tessera'lar gibi noktalar haline gelecektir – her bir nokta palette karıştırılmak yerine yan yana konulmuş (veya "bölünmüş") doğru mesafeden bakıldığında izleyenin gözünde optik olarak kaynaşırlar. Bunun neticesinde özellikle yana yana gelen renkler birbirlerini tamamladıklarında (kırmızı-yeşil, sarı-menekşe, turuncu- mavi vs) aydınlığın artacağı umulmuştur. Bölmecilik, İzlenimci pratiğin (Michel Eugène Chevreul, Ogden N. Rood ve özellikle Charles Henry'nin renk ve diğer kuramlarından) sistematikleştirilmesiydi. Ancak emek gerektiren, zahmetli uygulaması İzlenimci fırça işinin tazeliği ve spontaneliği ile tezat teşkil eder. Aynı şekilde, Seurat'nın figürlerinin keskin dış hatları ve paralel



17.21 Georges Seurat, Bathers, *Asnières'de Yıkananlar*, 1883–34. Tuval üzerine yağlıboya, 2.1 × 3 m. Ulusal Galeri, Londra.

17.22 Pierre Puvis de Chavannes, *Pastoral*, 1882. Tuval üzerine yağlıboya, 25.7 × 39.7 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi (Mary Gertrude Abbey Fonu).



köşeler halinde düzenlenmeleri, bir figür dışında tüm figürlerin soldan sağa bakmalarının çağrıştırdığı baskın yataylığı ile bir araya geldiğinde, İzlenimci resmin kesinlikten uzak uçucu atmosferinden çok farklı, güçlü bir yapısal etki yaratır.

Seurat'nın modern şehir hayatı sahneleri de daha az burjuva ve daha çok işçi sınıfı tarzı olmaları bakımından da İzlenimcilerden farklıdır. Siyasi tutumu kesin değildir. Ancak arkadaşlarının bazıları, özellikle de Bölmeci (Divizyonist) lerin veya 1886'dan itibaren verilen isimle Yeni-İzlenimci(-Neo-Empresyonist)lerin sözcüsü olan Paul Signac (1863–1935) Fransa'da sosyalist-anarşist hareketin aktif taraftarıydı. Signac sanatın sosyal ve siyasi ilhamı hakkında gayet sarihti. Herhangi bir kaba propagandacı niyeti reddederken, Yeni-İzlenimciler proletarya konularındaki resimleriyle "şu anda işçiler ile sermaye arasında süren büyük sosyal mücadelenin" şahitliğini yaptıklarını, bir yazısında belirtmiştir. Devamında, "sanat eserlerinde açık seçik bir sosyalist eğilim talep etmek hata olur" demiştir. Fakat "hissettikleri gibi" resim yapan saf estetikçiler, hissiyat bakımından devrimcilere çoğu zaman "eski sosyal sisteme baltalarıyla ağır bir darbe indirirler." ('Impressionistes et Révolutionnaires' in La Révolte, Haziran 1891, çev. L. Nochlin).

Signac, Pissarro, Henri Edmond Cross ve grubun diğer üyelerinin Yeni-İzlenimci resimleri, günümüzde bize siyasi bakımdan kışkırtıcı değil de, lirik ve kaygısız gelmektedir. Fakat sosyalizm Fransızlardan bağımsız gelişme göstermiş İtalyan Divisionisti hareketinde çok olumlu bir rol oynamıştır.

Angelo Morbelli (1853–1919)'ye ait *Seksen Kuruş İçin* gibi resimlerde (**17.23**) herhangi bir acıma duygusu yaratılmaya çalışılmadan renk, işleme tarzı veya kompozisyonda özen yitirilmeksizin toplumsal bir mesaj güçlü bir şekilde iletilir. Bu tabloda Piyemonte'de, Casale Monferrato yakınlarındaki tarlalarda köylülerin pirinç ekmesi yansıtılır ve kadınların çalışmaya mahkûm edildikleri ürkütücü şartların – "boğucu sıcak" ve "Haziran güneşi altında pirinç tarlalarındaki suların kötü kokusu" – itham edildiği derhal anlaşılır. Öte yandan bu sosyal protesto çok şahsi bir Bölünmeci teknikle işlenen şeffaf ve ışıklı görsel etkilerle birleştirilmiştir. Bu teknikte baskın yeşil renklerin karşısına tamamlayıcı renkler (kırmızı) değil de, tezat oluşturan (mor) ışık huzmeleri konulmuştur. Morbelli'nin özel tasarlanmış üç uçlu fırçasının girift darbeleri, paralel üçlüler halinde ilerlemektedir.

Trajik kısa hayatının son yıllarında Seurat, çizgi ve rengin ifade imkânlarını sistematik ve bilimsel bir şekilde araştırmaya başladı.Yaşamış olsaydı, düşünceleri muhtemelen Gauguin'in ve Pont-Aven ekolünün Sembolist ressamlarının daha içgüdüsel sentetizmine paralel bir tür bilimsel "Sentetizm" ile sonuçlanabilirdi. Çünkü Sembolizm yüzyılın son yirmi yılında değişen şekiller altında, İzlenimcilik karşıtlığının ana öznel akımı olacaktı.

SEMBOLİZM

Nesnel natüralizmden kaçma yollarını arayan birçok genç sanatçı hayal gücü ve fanteziye, Baudelaire'in bir külte dönüştürdüğü özbenliğin mahrem dünyasına, ayrıca Baudelaire'in "uyum" kuramına ve ifade eş değerliliklerine döndüler. Rengin sırf bir tasvirden öte doğrudan bir ifade işlevi olabileceği düşüncesi, Delacroix ve Romantik ressamlara geri götürülebi-

17.23 Angelo Morbelli, *Seksen Kuruş İçin*, 1895. Tuval üzerine yağlıboya, 124 × 70 cm. Civico Museo Antonio Borgogna, Vercelli.



lir. Şimdi ise çizgi ve biçimde, duygulanma ve öznel deneyimin temsili olmayan resimsel vasıtalarla iletilebileceği önermesine kadar gidilmeden benzeri imkânlar bulunmaktaydı.

Hareketin şairler için ilk habercisi, Zola'nın ve diğer yazarların natüralizmini bütünüyle yeni bir ekol uğruna reddeden Jean Moréas'nın Sembolist Manifestosu (1886) idi. Bu ekolün amacı "İdea'yı tensel, kavranabilir bir biçime sokmak"tı. Sembolist şair Gustave Kahn'ın bir başka beyanı daha açık seçiktir.

> *Gündelik olandan, yakınımızdakinden ve eşzamanlıdan yorgunuz; sembolün gelişmesini herhangi bir döneme, hatta rüyalara (hayattan ayırt edilemeyecek rüyalara) yerleştirebilmeyi diliyoruz... Sanatımızın esas amacı, nesneli [mizaç gözüyle görülen tabiat] öznelleştirmek yerine özneli [İdea'nın dışavurumu] nesnelleştirmektir. Bu sebeple özbenliğin çözümlemesini en uç noktaya taşıyoruz.*
>
> (G. Kahn in L'Evénement, 1886)

Şair ile sanatçının konusuyla ilişkisi tersine çevrilmişti. Sanatçılar somut motiflerini dış dünyada aramak yerine, artık içlerine bakmakta; duyguları ve düşünceleri sanat eserlerinin çıkış noktası haline gelmekteydi.

Emile Bernard (1868–1941)'ın durumunda İzlenimcilik ve Yeni-İzlenimciliğin (Neo-Empresyonizm) reddi çok bilinçli ve sarihti. Bernard, 1886'ya kadar Yeni-İzlenimci bir tarzla resim yapmıştı. O yılın sonbaharında Signac'ın atölyesini "optik kuramcılarının renk araştırmaları hakkında en son fikirleri" edinmek için ziyaret etti. Daha sonra yazdıklarına göre ani bir tepki duyarak, resim tekniğine fikirlerin hâkim olmasına izin vermek amacıyla Yeni-İzlenimciliği terk etti. Tüm Yeni-İzlenimci eserlerini yok ederek, Paris'ten şehir uygarlığının köy hayatını hâlâ bozmadığı fakir bir bölge olan Brittany'ye gitti. Başta Pont-Aven olmak üzere bu vilayette yaşarken rustik, arkaik konularla ve anti-natüralist tekniklerle deneyler yaparak kalın dış hatlar ve düz renklerle ("Cloisonnism" denilen) bir üsluba ulaştı ve bu da iddiasına göre, Sentetizm veya resimsel Sembolizmin ilk büyük örneği olan arkadaşı Gauguin'in *Vaazdan Sonraki* Hayal (17.20) adlı tablosu için ayrıştırıcı bir vazife gördü.

Gauguin ve van Gogh

Paul Gauguin (1848–1903) resim yapmak için kârlı borsa simsarlığı işini 1883'te bırakmış ve 1886'da Brittany'ye yerleşmeden önce iki defa İzlenimcilerle sergilere katılmıştı. Bu tarihte yeni üslubunun esaslarını – mektuplarında ve kuşkusuz sohbetlerinde de – zaten formüle etmişti. Fakat Bernard'ın resimsel yenilikleri onu nihai olarak İzlenimciliğin son etkilerinden de azat etti ve hayal ve hatıranın hâkim olduğu resimlerini gerçekleştirmesine imkân sağladı. Pont-Aven'den 1888'de yazdığı bir mektupta "Sanat bir soyutlamadır" diyordu, "onu doğadan çıkar, karşısında hayal kur, doğadan daha fazla ondan kaynaklanacak yaratımı düşün." Gauguin *Vaazdan Sonraki Hayal*'i resmetmeden önce muhtemelen Breton köy festivallerini – güreş müsabakaları, kırmızı bayraklar ve şenlik ateşleri dâhil – görmüştü. Fakat bu resim özü itibariyle görülmeyenlere dairdir. Görsel metaforlar içinde hayal edilen ve yorumlanan bir şeyin kaydıdır. İlk bakışta da hem dış hem de iç deneyimi teşhir edermiş gibi görünmektedir – rahip ve köylüler ile biraz önce dinledikleri (Yakup Peygamberin melekle güreşmesi) vaazı hatırlamaları. Fakat burada çifte bir "vizyon" söz konusudur: yani Breton kadınlarının dini vizyonu ile sanatçının onlara dair imgesel vizyonu ve onları harekete geçiren inancın gücü.

Gauguin'in sembolist, dışavurumcu amaçlarını Hollandalı ressam Vincent Willem van Gogh (1853–90) da paylaşmaktaydı. Onun için sanat şahsi, manevi bir arınma vasıtasıydı. Van Gogh, benzersiz bir vakadır. 1881'e kadar sanatla uğraşmamış ve gerçek anlamda bir "çağrı"yla bu alana yönelmişti. Sanata, dine yeni ihtida eden birinin heyecanıyla kendisini atmıştı. Amacı, 1880'de yazdığına göre, "büyük sanatçıların, eski ustaların bizi Tanrı'ya eriştiren başyapıtlarında söylediklerinin gerçek mânâsını anlamak"tı. Bu tarihle, aklını aralıklarla yitirmesi ve gönüllü olarak bir bakımevinde kalmasından sonra intihar ettiği 1890 arasında desenleri ile kardeşi Theo ve diğerleriyle kabarık yazışmaları dışında 800'ün üzerinde resim yapmıştır. Mektupları özbenliğin edebiyat tarihindeki en azap çeken ve rahat vermeyen araştırmalarının bir ifadesi ve bir yazarca sanatının amacı ve anlamı hakkında bırakılmış en etraflı açıklamalardır. Yaşamının son 70 gününde 70 tuval resimlemiştir. Aceleyle yapılmış olsa da tam olarak bitirdiği yüzlerce resimden sadece bir tanesini satmayı başarmıştır. Öte yandan içinde yaşadığı fakirlik, tanınmamışlık ve ihmalin üzerinde yarattığı etki büyütülmemelidir. İntiharından kısa bir süre önce basında eserleri hakkında yaşamı boyunca çıkan ilk olumlu yoruma karşı tepkisi dikkat çekici ölçüde mantıklıydı.

Van Gogh teoloji okuyarak Belçika'nın kasvetli bir kömür madeni bölgesinde rahip olmuştu. Sanatçılığı seçerek sosyal bakımdan faydalı olabilecek ve olması gerektiğine inandığı bir çalışmayla manevi bakımdan kendini gerçekleştirme arzusunu tatmin etmekteydi. Kardeşi Theo'ya 1880'de "Bir işe yarıyorum, hayatımın artık bir amacı var" demişti. "Nasıl faydalı olabilirim, hangi hizmeti görebilirim? Benim içimde bir şey var, bu ne olabilir?" Bu şiddetli ve bastırılmış tutkularını serbest bırakma mücadelesi verirken, her resmi bir ıstırap çığlığına dönüşmüştür. 1888'deki bir mektubunda, "Bazen korkunç bir aydınlık içindeyim" demiştir. "Bilincimi kaybediyorum ve resim bir rüyadaymışım gibi bana geliyor." Kıvranan, alev benzeri biçimler ve ajite fırça kullanımı işkence içindeki duyarlılığın çırpınışlarını ve *Akşam Kahvesi* (**17.24**) gibi meşum eserlerinde, kendisini pençesine almakla tehdit eden daimi bir hezeyan durumu ve istikrarsızlık duygusunu sanrılı bir güçle aktarır. Kırmızı, yeşil ve sarının ahenksizlikleri içinde, "resmimde bu kahvenin insanın kendisini mahvedebileceği, çıldırabileceği veya etkisiyle bir suç işleyebileceği bir yer olduğunu belirtmeye çalıştım.



17.24 Vincent van Gogh, *Gece Kahvesi*, 1888. Tuval üzerine yağlıboya, 72.4 × 92.1 cm. Yale Üniversitesi Sanat Müzesi (Stephen C. Clark'ın bağışı, 1903).

Dolayısıyla avam bir mekânda karanlık güçleri XV. Louis ve malahit yeşilleri, kontrast olarak sarı-yeşil ve mavi-yeşiller kullanarak vermeye çalıştım ve tüm bunlar şeytanın kazanını andıran bir sülfat sarısı atmosferde bir araya geldi. Ve yine tüm bunlar da bir Japon şenliği görüntüsüyle."

Yeni bir din ve sanatçıyı çağıran ve onun da kendisini tümüyle verdiği bir yaşam şekli olarak sanat kavramı Van Gogh için olduğu kadar Gauguin için de bir inanç meselesiydi. Her ikisi de uygarlık ve modern şehirli yaşamla bozulmamış sade insanların saflığını ve samimiyetini yeniden bulmak yolunda bir arayıştan ilham almaktaydı. Bu tür primitife dair efsaneler Klasik zamanlardan beri Batı'nın hayal gücüne musallat olmuş, Romantik "asil vahşi" fikirlerinden, insanın doğa durumunda yaşadığı dünya cennetine kadar uzanmıştır. Ancak Gauguin'den önce bu fikirleri uygulamaya koyup, kendisi de yerlilere katılan başka bir sanatçı olmamıştı. Gauguin Avrupa'ya sırtını çevirerek 1891'de Pasifik'e gitmiş ve Tahiti'nin bir yerli köyüne yerleşmiştir.

Avrupa'dan ayrıldıktan sonra – her ne kadar Tahiti'de, Batı uygarlığından Pont-Aven'de olduğundan daha fazla sıyrılamayacağını anlamış olsa da – Gauguin'in ana konuları masumiyet ve bilgi, vahşi ve uygar olmuştur. Esasen resimleri Güney Denizlerinde daha fazla değil de daha az "primitif" hale gelmiştir. Konu ve renkleri daha egzotikleşmiş, üslubunun asıl unsurları ise değişmeden kalmıştır.

Beraberinde bir yığın fotoğraf ve reprodüksiyon da götürdüğünden – eski Mısır rölyefleri, Partenon frizleri, bir Rembrandt deseni, Borobudur rölyefleri vs.– ve daha önce Japon estampları ve rüstik Breton heykellerine yaptığı gibi bunlardan bol bol yararlandığı için Pasifik resimleri daha da belirgin şekilde eklektiktir. Yeni çevresinin ilk şoku ve uyarıcı etkisi azaldıktan sonra, *Ölülerin Ruhu İzler*'in (**17.25**) nasıl doğduğunu anlatırken açıkladığı üzere, resmi kurgulamasındaki sentetik yöntem çok bilinçli hale gelmiştir. "Bir çıplağın resmini yapmaktan başka bir şeyle meşgul olmadan" dikkatle desenini yaptığı "genç bir Tahitilinin şekli ve bir hareketi" ile süreç başlamıştır. Daha sonra bunda "yerli duygusu, karakteri ve geleneğini aşılamak" itkisini hissetmiş ve "izleyicide beklenmeyen bir etki uyandıracak" parlak bir pareo ile sarı ağaç kabuğu kumaşı eklemiştir. Bir "dehşet" arka zemini hissi vermek için biraz mor eklemiştir. Bu yolla "resmin müzikal kısmı" teşkil edilmiş olmaktaydı. Bununla beraber, üzerinde çalıştıkça uyanan ve "dehşet" kelimesini kullanmasında zaten hissedilen resmin "fikri" ise henüz görselleşmemişti. Bu amaçla eserin bütününü tekrar gözden geçirmesi gerekmeydi. "Yalnızca korku görüyorum. Ne tür bir korku?" diye kendisine sordu.



17.25 Paul Gauguin, *Ölülerin Ruhu Bizi İzler* (Mana'o tupapa'u), 1892. Tuvale aktarılmış telis bezi üzerine yağlıboya, 92 × 113 cm. Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York (A. Conger Goodyear Koleksiyonu).

Kesinlikle Yaşlılar tarafından şaşırtılan Susanna'nın korkusu değil. Okyanusya'da böylesi mevcut değil. Tupapau (Ölünün Ruhu) açıkça belirtilir. Yerliler için o daimi bir korku kaynağıdır. Bir kere kendi Tupapau'mu bulduğumda kendimi tamamen ona bağlarım ve onu resmimin bir motifi yaparım. Çıplak ikinci planda gelir.

Bir Maori için ruh ne olabilir? O mutlaka gördüğü şeyler anlamında düşünür. Benim ruhum sadece sıradan küçük bir kadın olabilir. Başlığın iki mânâsı vardır, ya o ruh hakkında düşünmekte veya ruh onu düşünmektedir.

(Gauguin"in elyazmalarından"Cahier pour Aline", çev. R. Goldwater)

Ölülerin Ruhu Bizi İzler, Gauguin'in sentetist-sembolist yaratıcılık sürecini gösterir ve ayrıca önemli bir husus olarak (bir Avrupalı için) hiç alışılmamış ölçüde yerli Tahiti ve Markiz Adaları toplumuyla ilişkilerindeki yakınlık vasıtasıyla öğrendiği Polinezya kültürü ve dinini olağanüstü kavrayışını ortaya koyar. Karmaşık cinsellikleri, özellikle çok bariz şekilde Klasik hermafrodit heykellerini hatırlatan androjen çıplak figüründe şahsi bir empatiyle hissedilir ve ifade edilir. Ne olursa olsun başarısı büyüktür. Anti-natüralizmi ile şiirsel ve ritmik etkilere, çizginin saflığına ve rengin yaratıcı özerkliğine vurgusu; hayal gücüne, rüyalara, bilinçaltına ve ilkele çağrısı muazzam bir etki yaratacaktı. "Her şeye cüret etme hakkını yerleştirmek istedim" demiştir.

"Halkın bana hiçbir borcu yok, çünkü resimsel çalışmalarımın iyiliği kişiye göre değişir; fakat günümüzde bu özgürlükten istifade eden ressamların bana bir borcu vardır."

Modern Hayatın Alegorileri: Munch ve Rodin

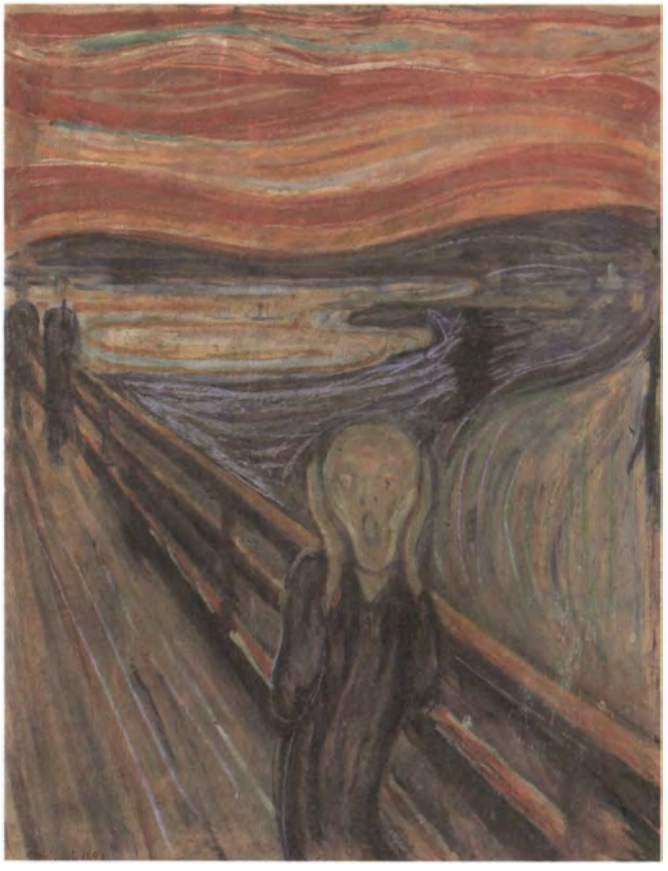
Gauguin'in en büyük eseri, 1897'de intihar etmeden önce bir tür şahsi vasiyet gibi resmettiği *Nereden Geliyoruz, Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?* (**17.26**) daha önceki resimlerinden daha az cüretkârdır. Fakat konusu bakımından daha tipik şekilde sembolist, bebeklikten yaşlılık dönemlerine kadar insan hayatının bir alegorisidir. Alegoriler başta Edvard Munch (1863–1944) ve Auguste Rodin (1840–1917) olmak üzere dönemin diğer bazı sanatçılarının da zihnini



17.26 Paul Gauguin, *Nereden Geliyoruz? Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz?*, 1897. Tuval üzerine yağlıboya, 1.39 × 3.74 m. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston (Tompkins Koleksiyonu).

meşgul etmiştir. Munch, tahsili için 1899'da Norveç'ten ayrılarak gittiği Paris'te İzlenimcilik ile Seurat, Van Gogh ve Gauguin'in etkisini hissetmiştir. Ancak bakışları özünde içe dönük ve nevrotik saplantıların karanlık Kuzey dünyasına; İbsen ve Strindberg'in karamsar, kaderci dünyasına aitti. Resimleri ve litografileri, aynı şekilde daimi ve kümülatif bir etki yaratan, aşamalar halinde – çoğu zaman dengesiz ve patolojik rahatsızlığın sınırında – bir zihni durumu

17.27 Edward Munch, *Çığlık*, 1893. Mukavva üzerine yağlıboya, pastel ve kazein, 91 × 73.5 cm. Ulusal Galeri, Oslo.



ifade eder. Yıllarca aklını meşgul etmiş Hayatın Frizleri'nin konusu aşk yüzünden çekilen ıstıraptır. Tamamlanmamış olmasına rağmen, fin-de-siècle hayal kırıklığının herhangi bir sanatçı tarafından bırakılmış en güçlü açıklamasını teşkil eder ve Munch'un en ünlü resmi *Çığlık* ile son bulur (**17.27**). "Korkuyla titreyerek orada durdum" diye yazmıştır. "Ve sesli, sonu gelmez, doğayı delip geçen bir çığlık duydum." Öndeki figürün yaşadığı dehşet ve ümitsizlik, sanki nevrotik çığlık, akıldışı bir korku dalgası içinde genişliyormuş gibi rastgele seçilmiş renklerin – kırmızı, sarı ve yeşil – acılı çizgileriyle kıvranan manzara ve gökyüzünde görünür kılınır.

Rodin Sembolist olarak adlandırılmasına itiraz etmiş ve kendi tasavvur gücüne güvenmemiştir. İzlenimci ressamlar gibi doğadan çalışmış ve esasen ilk eserlerinden biri öylesine gerçekçi olmuştur ki, canlı bir modelden kalıplar alarak yaptığı suçlamasına maruz kalmıştır. Halbuki heykelleri, tasviri modellemenin natüralist ustalıklarından çok daha fazlasıdır; zihin ve duygu hallerini tasvir ederler. Bir dönem sekreterliğini yapmış olan Avusturyalı şair Rainer Maria Rilke, Rodin'in sanatının "talihsizliği tüm çatışmalarının görünmezlik içinde kalması olan bir çağa" yardım ettiğini söylemiştir.

Yirmi yıl boyunca uğraştığı ve asla bitirmediği en iddialı eseri *Cehennem Kapıları*'nda (**17.28**) kötümserlik ve endişe ve fin-de-siècle döneminin psişik sıkıntıları maddi bir biçim alır ve Munch ve van Gogh'un resimlerindeki gibi aynı doğrudanlıkla görünürlük kazanır. Gerçekten de *Cehennemin Kapıları*'ndaki bazı figürler, özellikle kollarını uzatmış ve başlarını geriye atmış eğilen, Rodin'in dediği gibi, "göklerden kaybolan çığlıklar" atan gençler Munch'un figürleriyle benzerlik taşır (**17.29**). Daha az saplantılı ve daha az patolojik ifadeli olsa da, Munch'un *Çığlık*'ındaki kadar güçlü ümitsizlik imgeleridir. Aynı modelden döküldüklerini izleyicinin gecikerek fark etmesi de asap bozucu etkisini arttırır. Ayrıca ebedi bir devinim içindeki günümüzün cehennemi olarak tasarlanmış, biçimsiz ve belirsiz kompozisyonlu, tutarsız ölçülerdeki ve baş döndürücü yön değişimle-



17.28 Auguste Rodin, *Cehennemin Kapıları*, 1880–1917. Bronz, yüksekliği 5.49 m. Kunsthaus, Zürih.



17.29 Auguste Rodin, *Cehennem Kapıları*, detay, 1880–1917, Musée Rodin, Paris.

riyle bu muazzam kapı; psişik istikrarsızlığın rahatsız edici bir sembolüdür. Rodin, belki de Degas kadar büyük veya yenilikçi bir heykeltıraş değildi. Ayrıca yeni geleneğin ilk sanatçısı değil de, eski bir geleneğin son büyük tezahürüydü. Fakat yarattığı hayali dünya, gücü bakımından van Gogh'un azap çeken vizyonlarının gücüyle karşılaştırılabilir.

ART NOUVEAU VE YENİ MİMARİ

Munch'un *Çığlık* resmi Brüksel'de Victor Horta (1861–1947) tarafından yapılmış Tassel Binası (**17.30**) ile tam olarak çağdaştır. Üç yıl sonra Munch'un Paris'teki ilk sergisi yakın zamanda faaliyete geçmiş olan başka bir Belçikalı mimar Henry van de Velde (1863–1957)'nin tasarımı "Art Nouveau" adlı galeride açıldı ve yeni üsluba ismini de bu galeri verdi. Bu rastlantılar alakasız değildir. Tassel Binasının ince uzun, inişli çıkışlı, bitki benzeri Art Nouveau'nun çok karakteristik eğrisel desenleri; *Çığlık* ve Gauguin ile van Gogh dâhil sembolist ressamların kabaran ve kıvrılan hatlarıyla yakınlık içindedir.

Fakat Sembolizm ile Art Nouveau arasındaki bağlantı sadece biçimseldir. *Çığlık*'ın ıstıraplı çizgileri büyük anlam



17.30 Victor Horta, Tassel Binası, Brüksel, Belçika, 1892-93.



17.31 Henry van de Velde, Dominical, 1892. Litografi, 32.5 × 26 cm.

17.32 Henry van de Velde, *Tropon*, 1898. Litografi, 29 × 21.5 cm.



ve ifade taşıyan bir güce sahipken, Tassel Binasının doğrusal desenleri düzgün, rahat ve sırf süsleme amaçlıdır. Aynı yüzeysel benzerlikler ve radikal farklılıklar van de Velde'nin küçük ve çok ustalıklı iki deseninde de açıklıkla görülebilir (**17.31**, **17.32**).

Bunlardan biri olan Max Elskamp'ın şiir kitabı *Dominical*'in başlık sayfası için yapılmış ağaç baskı desen, sembolist resimlerdeki gibi dışavurumcudur. Mekân ve ruh haline ilişkin fikirler, modelleme veya kısaltım yapılmaksızın canlılıkla aktarılmıştır. Diğer taraftan Tropon konserve gıdaları için yapılmış olan poster, aynı şekilde doğrusal olmasına rağmen, herhangi bir derinlik fikrinden mahrumdur ve duyusal imalar, ipuçları veya başka herhangi bir anlam taşımaz. Tasarım düz ve süsleme maksatlıdır. Son derece tasarruflu imkânları ve temsili olmayan karakteri, onları Almanya'da yaklaşık aynı tarihlerde Peter Behrens tarafından girişilen ilk sanayi tasarımı çabalarıyla ilişkilendirir (bkz. s. 778).

Art Nouveau'nun üstüne yapışıp kalan dekadan havasına rağmen, akımın tavrı aslında olumluydu. Gerçekten çağdaş ve "modern" yani dönem taklidi olmayan bir üsluba ulaşmaya yönelik bazı samimi girişimlerin sonuncusuydu. Tarihselcilik (bkz. s. 665) ve tarihi üslupların canlandırılması,

tepki olarak defaatle bir "on dokuzuncu yüzyıl üslubu" oluşturulması yönünde talepleri tahrik etmişti.

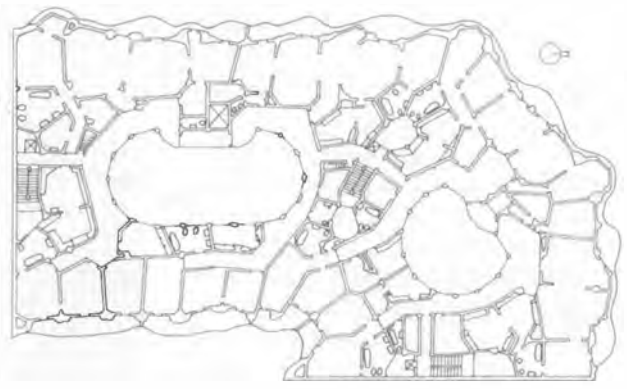
Fakat yeni sanayi malzemelerini ve yöntemlerini kullanan ve yüzyıl ortası Gerçekçilerinin Romantiklerden devraldığı "asrilik" çağrılarına cevap veren, Kristal Saray gibi binalar (17.35) çağdaşları tarafından nadiren "mimari" olarak kabul edilmiştir. Art Nouveau, birbirini izleyen tarihi diriliş akımlarını (Yunan, Roma, Gotik, Bizans, Erken Hıristiyan, Romanesk, İtalyan Rönesansı, Fransız Rönesansı, Jakoben, Elizabeth vs) durdurmak ve yerlerine en azından bariz şekilde geçmişle bağlantısı olmayan bir şeyi geçirmek yolunda ilk bilinçli ve başarılı çabadır.

Hem Rokoko ve Kelt süslemesi bağlantılarının izi sürülebilir, hem de Ön-Raffaellocu ressamlar ve İngiliz tasarımcı, şair ve kuramcı William Morris (1834–96) ve Sanat ve Zanaat [Arts and Crafts] akımından alınan unsurlara işaret edilebilir. Bununla beraber, daha aşırıcı Art Nouveau tasarımcıları ve bilhassa İspanyol mimar Antoni Gaudí (1852–1926) tarafından kesinlikle özü itibariyle "yeni" bir üsluba ulaşılmıştır. Gaudi'nin Barselona'daki bazı binaları tümüyle özgür, asimetrik ve pürüzlü mekânları ölçüsüz ve keyfi biçimlerle birleştirilmiş ve netice itibariyle düz duvarlarla düz köşeler kalmamış ve her şey iç ve dış mekânların eşi görülmemiş organik bir etkileşimi içinde kıvrılıp bükülmüştür (**17.33**, **17.34**).

Art Nouveau'nun tüm Avrupa'ya hızla yayılmasının sebebi de başka bir on dokuzuncu yüzyıl olgusuydu – fotoğrafın keşfedilmesinin ardından geliştirilen yeni kopyalama işlemlerinin mümkün kıldığı bol resimli sanat dergileri. Sanat dergileri artık uluslararası dolaşıma girmişti ve yine 1890'ların bir özelliği olan uluslararası sergilerle birlikte sanatçıların eserleri hızla ve geniş çevrelerde tanınabiliyordu. İskoçyalı Art Nouveau mimarı Charles Rennie Mackintosh (1868–1928) bu sebeple Viyana'da Glasgow'dan daha çok takdir görüyor ve daha fazla nüfuza sahip bulunuyordu.



17.33 Antoni Gaudí, Casa Milá, Barcelona, İspanya, 1905–7.



17.34 Casa Milá'nın Planı.

Sullivan ve Gökdelenler

Art Nouveau kısa bir zaman zarfında Amerika Birleşik Devletleri'ne ulaştı. Ancak burada her ne kadar büyük bir önem taşımayacak olsa da mimar Louis Henry Sullivan (1856–1924) tarafından bir yerel ön-Art Nouveau süslemesi esasen oluşturulmuştu. Sullivan'ın önemi – başka bir sahada – Avrupa'daki Art Nouveau mimarları tarafından düşünülemeyecek kadar radikal çağdaşlıktaki bir mimaride yatmaktadır. Sullivan 1892'de bile şöyle yazmaktaydı: "Düşüncelerimizi, iyi biçim verilmiş ve çıplak haliyle hoşa giden binaların üretilmesine verebilmemiz için belli bir süre süslemenin kullanımından bütünüyle kaçınmamız, estetik açıdan iyiliğimize olacaktır."

Sullivan o zamana dek mimari başarıların merkezi sayılamayacak Şikago'da yaşamaktaydı. Fakat 1871'de meydana gelen yıkıcı bir yangının ardından bir inşaat patlaması yaşandı ve bu da Sullivan'ın gökdelene klasik biçimini vererek olgunluğa ulaştırdığı olağanüstü bir mimari yeniliğin ortaya çıkmasını teşvik etti. New York'taki iş merkezleri 1870'lerde 10 veya 12 kat yüksekliğe erişmişti ve bunun ötesine geçilmesi geleneksel malzemelerle mümkün değildi. Gelişimin ileriye götürülmesi metal karkasın kullanıma sokulmasına bağlıydı; bunu da Şikago'da 1883'te William Le Baron Jenney (1832–1907) tarafından inşa edilen Home Insurance binası (günümüzde yıkılmıştır) getirdi. Ağırlık taşıyan duvarlardan kurtulmuş iskelet inşaatını, kısa süre

BAĞLAM

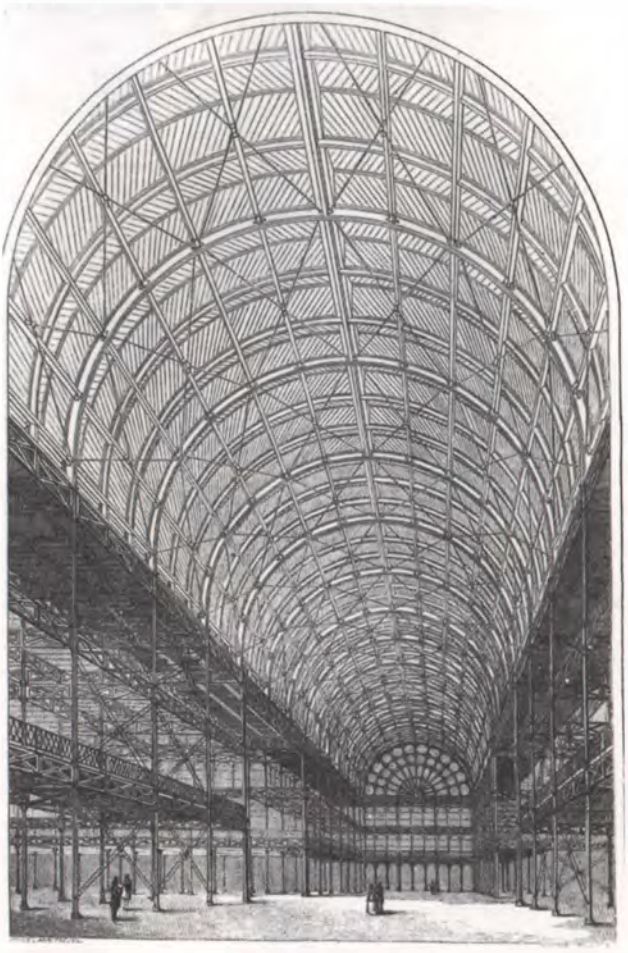
Kristal Saray ve Özgürlük Anıtı

METAL VE YENİ İNŞAAT YÖNTEMLERİ

Daha önce gördüğümüz gibi, metal, inşaat malzemesi olarak 1880'lerde Şikago'da gökdelenlerin gelişmesinde hayati öneme sahip olacak, (bkz. s. 725) Avrupa ve Amerika'da on dokuzuncu yüzyılın ilerleyen döneminde aynı şekilde etki gösterecekti. Esasen bir süredir inşaatlarda zaten kullanılmaktaydı. Örneğin, ilk olarak köprülerde, bilhassa İngiltere (1775–76)'de Coalbrookdale Köprüsünde, ardından da 1765'de İngiltere Shrewsbury'de, Benyon, Bage ve Marshall İplik Fabrikasının demir karkaslı binalarından başlayarak kullanılmıştı. Metal ayrıca hızla kullanıma giren bina parçalarının kitlesel üretimini kolaylaştırmış ve bu sayede Amerikan şehirlerinin bazılarında, özellikle de New York'ta "dökme demir mahalleler" ortaya çıkmıştı. James Bogardus (1800–74) tarafından kullanıma sokulan dökme demir dış cephelerde prefabrikasyonun gelişmesinde rol oynamıştı. Sanayi Devriminin en önemli yeniliklerinden birisi buydu. Yüzyıl ortasına gelindiğinde tamamen prefabrikle demir binalar İngiltere'den tüm dünyaya deniz yoluyla sevk edilmekteydi. Avustralyalı yerleşimcilerin ve Californialı Kırk Dokuzluların "taşınabilir" evleri veya sömürge misyonerlerinin prefabrike metal kiliseleri bir tarafa, Orta Afrika'da Calaba Nehri üzerinde 1843–44'te böyle bir bina kurulmuştu. Fakat metal ve prefabrik inşaatın tarihindeki çığır açıcı olay, 1851'de sera tasarımcısı ve bahçıvan Joseph Paxton (1803–65) tarafından tasarlanan Kristal Sarayın Londra'da 1851'de inşa edilmesidir (**17.35**). Bina, Londra'da 1851'de düzenlenen, Sanayi Devriminin harikalarının ve bilimin getirdiği yeni teknolojilerin şenliği niteliğindeki Tüm Ulusların Sanayi Eserleri Büyük Sergisini barındırmak amacıyla geçici bir yapı olarak düşünülmüştü.

Uzunluğu 563 metre ve yüksekliği 124 metre olan Kristal Saray bütünüyle dökme demir ve camdan yapılmıştı. O dönemde çok takdir edilemeyen en büyük yeniliği ise prefabrikasyondu. Tüm bileşen parçalar fabrikalarda kitlesel üretilmiş ve kalifiye işgücü ihtiyacını büyük ölçüde azaltarak ve zamandan tasarruf sağlayarak yerinde kurulum yapılmıştı. Dokuz ayda inşaatın bitirilmesi vadesine Sanayi Devrimi böyle bir karşılık vermişti. Hiçbir prefabrike parçanın 1016 kilodan ağır olmasına izin verilmemiş ve en uzun mamul olan cam panonun uzunluğu (124.5 cm) tüm bina için modül teşkil etmişti. Tasarım konusunda evvelce geliştirilmiş ilkelerden bu kullanıma yönelik modül ile geçici ve kesinlikle kullanıma yönelik yapıdan daha uzak herhalde hiçbir şey olamazdı. Sergi bittiğinde sökülmüş, başka bir yerde yeniden kurulmuş ve 1936'da bir yangın sonucu tahrip olmuştur.

Kristal Saray dönemin mimarlarınca nadiren beğenilmiştir. Aslında çoğu mimar binayı "mimari" olarak değerlendirmeyi bile reddetmiştir. Süsleme unsurundan imtina edildiği için profesyonel mimarların o dönemde kendilerini binalarına giydirmek zorunda hissettikleri eski mimarinin tarihi ve üslupsal atıflarından da mahrumdu (bkz. s. 662–63). Mimarlar, yeni malzemeler ve teknolojinin sunduğu büyük yenilikçi tasarım ve yapım imkânlarından bütünüyle haberdar olsalar bile, geleneksel biçimleri ve üslupla-



17.35 Joseph Paxton, Kristal Saray, Londra 1851. Gravür, W. B. Brounger'dan sonra R. P. Cuff. Desen Koleksiyonu, İngiliz Kraliyet Mimarlar Enstitüsü, Londra.

rıyla geçmişten ayrılmaya karşıydılar. Bu durum Londra'daki 1866–76 yıllarında yapılan Saint Pancras Garı ve Oteli gibi görsel yan yanalık ve tezatların ortaya çıkması sonucunu doğurmuştur.

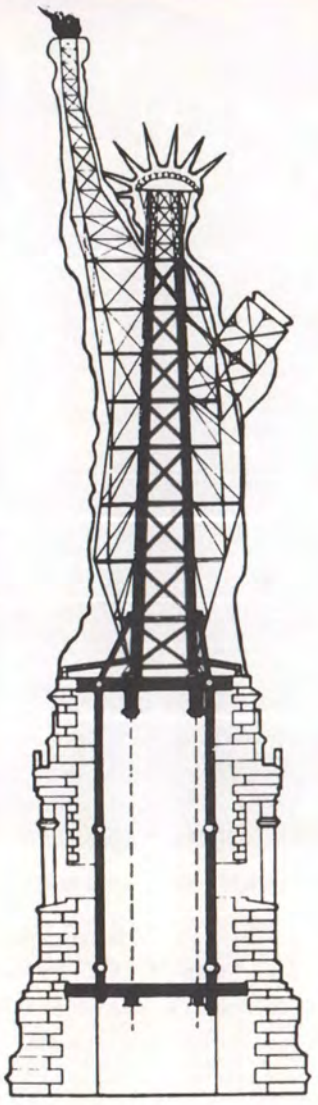
Buradaki çok dikkat çekici ve maharetle tasarlanmış 22.9 metrelik ve uzun yıllar dünyanın en geniş tren hangarı, tamamlanır tamamlanmaz gizlenmiştir. Parlak kırmızı Nottingham kiremidi, kırmızı ve gri granit ve bej taşlardan yapılan ayrıntılı ve renkli bir Yeni-Gotik otel hemen bu hangarın önüne dikilmiştir. Benzer şekilde fakat çok daha az dikkat çekici olarak, Amerikalı köprü inşaatçısı John A. Roebling (1806–69) önceki köprülerin tümünden yarısı kadar daha uzun, yerinde burkulanmış galvanize çelik döküm kablolarla asılı duran Brooklyn Köprüsünde (**17.36**) bu öncü teknoloji harikasını, Gotik kemerlerle bölünmüş çarpıcı bir etki yaratan muazzam taş ayaklarla birleştirmiştir. Bu tür yan yana kullanımlar, geçmişin sanat üsluplarına takılıp kalan, aynı zamanda bilimin ve Sanayi Devriminin sunduğu yeni teknolojilerin cazibesine (ve pratik avantajlarına) direnemeyen dönemin anlayışını yansıtmaktadır.

17.36 John A. Roebling, Brooklyn Köprüsü, New York, 1869–83.





17.37 Frédéric Auguste Bartholdi, Özgürlük Anıtı (asıl adı *Dünyayı Aydınlatan Özgürlük*), New York Limanı, 1870–86. Dökme demir pilon üstüne dövme bakır, tasarım Gustav Eiffel, yüksekliği kaideden meşaleye 46 metre.



17.38 Gustave Eiffel. *Özgürlük Anıtı*'nın kesiti.

Altta yatan benzeri çatışmalar New York limanındaki Özgürlük Anıtında görülemese de ters bir yönüyle hissedilebilir. Burada, Dünyayı Aydınlatan Özgürlük sembolü olan antik Roma Augusta figürünün dalgalanan dövme bakırdan kıyafeti, Fransız mühendis Gustave Eiffel (1832–1923)'in tasarladığı, dikkatle hesaplanmış dökme demir pilon tarafından taşınmaktadır. Oluşturduğu karmaşık armatür yatay dikmeleri, köşeli putrelleriyle 29,5 metre yüksekliğinde bir pilon ve pilonun bütününü güçlü, katı ve kafesli bir birim halinde örgüleyen çift köşeli desteklemeden oluşmaktadır (**17.37**, **17.38**). Üstteki iki düzeyde meşale taşıyan kolun çekirdeğini oluşturan daha da karmaşık kafesli asimetrik putrel, yukarı doğru 19,8 metreye (veya pilonun tepesinden 12,4 metre) yükselir.

Pilonun ve kol strüktürünün olağanüstü direnci, fırtınalı bir günde meşalenin üstünde duracak kadar gözü pek herkes tarafından anlaşılabilir. 46 metrelik armatürün devasa bir yay gibi rüzgârın zorlamasına şiddetle karşılık verdiği burada çok güzel hissedilmektedir.



17.39 Louis H. Sullivan, Guaranty Binası Buffalo, New York, 1894-95.

sonra – dış cephesinde yeni inşaat ilkelerini ifade etmemekle beraber – Şikago'da 1886–9 yıllarında inşa edilen Holabird&Roche's Tacoma Binası takip etti. Bu ilkenin klasik beyanını Buffalo'daki Guaranty (Prudential) Binası ile Sullivan ortaya koymuştur (**17.39**).

Bu anıtsal binada strüktürel çelik çerçevenin altında yatan ızgara, tüm tasarıma hâkim olması ve denetlemesiyle tüm dönem üsluplarına karşı tam bir bağımsızlık kazanır. Dış cepheler ince ve zarif düşey elemanlar arasında yer alan pencere ve eşiklerin çok güzel ritmik desenleri dışında sadeleşmiş; bütün yapı, köşedeki dayanma ayakları, çatı aralığı ve asma kat arasına gerili koruyucu bir örtü kisvesini almıştır. Asma kat, çatı arası ile birlikte mağaza vitrinleri biraz geriye itilerek yalıtılmış ana dayanma ayaklarıyla muazzam bir sütun tabanı oluşturur gibi tasarlanmıştır. Bu büyük dayanma ayakları binayı zeminden tutup kaldırır gibi görünür; altından ve içinden mekânın akmasına izin verir. Dahası, binanın amacı ve boş-kafes strüktürü, daha sonraki işlevselcilerin öğretisel katılığından iz olmaksızın, Sullivan'ın ünlü "biçim işlevi takip eder" sözünü yansıtacak ve yorumlayacak şekilde bir ifadeye kavuşturulmuştur.

Konut Mimarisi

Amerika'nın gökdelenleri dışında Atlantik'in her iki yakasında eşzamanlı olarak başka bir mimari fenomen meydana gelmekteydi – orta boy ve mimarlarca tasarlanan müstakil ev. On dokuzuncu yüzyıl sanat ve mimarisinin hiçbir yönü özü itibariyle bu kadar burjuva değildir.

Bu zamana kadar, konut mimarisinin tarihi, üst sınıflarınki dışında herhangi bir evle ilgilenmemişti. Mimarlar küçük ölçekli konutsal binalar tasarladıkları takdirde, bunu sadece pitoresk "sayfiyeler" veya fantezi binalar ya da büyük araziler üzerindeki asillerin malikanelerinin müştemilatı (rahip evleri vs) için yapmışlardı. Şimdi ise orta sınıf müşteriler bağımsız olarak kendi özel ihtiyaçları için mimarlara iş vermekteydiler. İngiltere'de küçük müstakil evlere ilişkin "pitoresk" bir gelenek esasen John Nash (1752–1835) ile başlamıştı ve Philip Webb (1831–1915) tarafından William Morris için 1859–60'da Bexley Heath'de inşa edilen ünlü Kırmızı Ev, hâlâ bu geleneği takip eden, sade ve rahat, müşterinin özel taleplerini karşılayan bir tasarımdı. Birleşik Devletler'de bununla karşılaştırılabilecek bir gelişme New England'da meydana geldi ve açık iç kısım planlaması ve serbet kompozisyonlarıyla dikkat çeken, Henry Hobson Richardson (1838–86)'ın Shingle tarzı evlerinde üst noktasına ulaştı (17.40). Sahip olduğu niteliklerle Richardson'ın Yeni-Romanesk olduğu kadar kendine de özgü kamu binaları, Avrupa'da etkili oldu. Yüzyılın sonuna doğru İngiltere'de Charles Francis Annesley Voysey (1857–1941) konut mimarisindeki bu sıradan rustik eğilimi, Surrey bölgesindeki Norney gibi evlerle iddiasız ancak ustaca sonuçlara ulaştırdı (**17.41**). Voysey'in evleri asla azametli veya ezici, hiçbir mânâda temsil edici değildi. Ancak doğayla çok yakın bir ilişki içinde çok

17.40 Henry H. Richardson, Stoughton House, Cambridge, Massachusetts, 1882–83.





17.41 Charles F. A. Voysey, Norney, Shackleford yakınları, Surrey, İngiltere, 1897.

büyük duyarlılıkla planlanmış, belki giriş kapısı yanında yaşlı bir ağaç korunmuş ve ferah, kendi haline bırakılmış bahçelerle çevrelenmişlerdi. Rahat bir edayla yayılıyor; alçak, rahat ve cana yakın odalara sahip bulunuyorlardı. Her şey makul, dostane ve tutarlıydı – orta sınıf finans sektörü çalışanlarının yitirilmiş köy saadeti rüyasının mükemmel ifadeleriydiler.

CÉZANNE

Sanayi Devrimi sonrasının kır hayatı özlemi, İzlenimcilik başta gelmek üzere on dokuzuncu yüzyıl sanatını büyük ölçüde etkilemiş ve on dokuzuncu yüzyıl sanatının en önemli sanatçısı Paul Cézanne (1839–1906)'ın sanatına derin bir bilgi hazırlamıştır. Ancak Cézanne güneşle ışıldayan doğal dünyanın yüceltilmesinde Monet ve Renoir'dan çok daha ileriye gidecekti. İzlenimciliğim sınırlarını ve iç çelişkilerini onun kadar hiçbir ressam anlamamıştır. "Göz yeterli değildir, aynı zamanda düşünmek de gerekir" dediği kaydedilmiştir. Resimleri, uçucu etkilerin anında kaydedilmesi değil, doğanın karşısında uzun sürelerle derin düşünmesinin sonucudur. Sadelik, büyüklük ve özellikle en parçalı görünüşü bile bir bütüne dönüştürebilecek temeldeki yapısal birlik duygusundan mahrum olduğunu düşündüğü İzlenimcilikten "sağlam ve kalıcı bir şey" yapmak istemiştir.

Sık alıntı yapılan bir ifadesinde, "sanat doğaya paralel bir ahenktir" demiştir.

Sorun, İzlenimciliğin keşiflerinin bu amaca nasıl uyarlanabileceğiydi; düzen duygusunu feda etmeden görsel duyumsamaların gerçekliğine nasıl sadık kalınacağı; İzlenimci rengin parlaklığını yitirmeksizin biçim ve sağlamlığın nasıl kazanılacağı; daha da doğrusu tek başına renkle nasıl kazanılacağı ve ilave olarak tuvalin düz yüzeyinin bir derinlik yanılsamasıyla nasıl uzlaştırılabileceğiydi. Çünkü Cézanne eşsiz derecede derinlik ve deseni aynı zamanda görme özelliğine sahipti ve resmin üç boyutlu bir illüzyon yaratmadan önce düz bir desen halinde var olması gerektiğine inanıyordu. Eserlerinin ilk defa tanınmaya başladığı yüzyıl sonunda, arayışının büyüklüğü ve yalnızlığı genç sanatçılara çok kahramanca gelmekteydi.

Cézanne İzlenimcilerle 1873 ve 1877'de sergilere katılmış, birkaç yıl sonra Paris'ten ayrılarak zengin bir banker olan babasının memleketi Aix-en-Provence'a dönmüştü. Burada kendisini yalıtılmışlık içinde tek başına sanatına adadı. Geçimini kendi imkânlarıyla sağladığı için resimlerine alıcı bulmaya ihtiyacı yoktu. Yıllar önce beraber çalıştığı Camille Pissarro'nun girişimiyle Paris'te tek kişilik bir sergi düzenlediği 1895 yılına kadar neredeyse bütünüyle unutulmuş ve bilinmeyen bir kişiydi. Daha sonra giderek takdir kazanmış, eserlerinin geniş çapta tanınması ise – avangart sanatçılar ve koleksiyonerler arasında bile – 1907 Salon sergisinde 56 resmini içeren hatıra sergisiyle mümkün olmuştur.

İlk baştan itibaren Cézanne natürmortu cazip bulmuştur. Atölyesinde oluşturabilir, istediği kadar üzerinde düşünebilirdi. En çok elma ve uzun süre dayanan diğer meyveleri sever, resimlemeyi bitirmeden önce bunların yerine bazen mumdan replikalarının konulması gerekli olurdu. Gözlerinin önündekilere tamamen kendini vererek konusunu "doğru" görene dek görsel tepkilerini tekrar tekrar düzenlerdi. "Keşke fark edebilseydim" her zaman tekrar ettiği bir ifadeydi ve "fark etmek" terimi açıktır ki, amacını kavraması bakımından esaslı bir öneme sahipti. Bununla doğayı, boyadığı tuvalin

KAYNAKLAR VE BELGELER

Cézanne'dan Emile Bernard'a

Cézanne'ın mektuplarının ifadeleri bazen garip, hatta imlası bozuktur. Ancak sanatçı olarak amaçlarına çok kıymetli bir ışık tutarlar. Kendisini kelimelerle ifade etmekte çektiği güçlük resimde "fark etme" mücadelesini hatırlatır ve her gün kendi kendine uyguladığı sınamayla yüzleşmesindeki samimi kararlılığını, bir acıma hissi de uyandırmaktan geri durmayarak bize aktarır. Ressam ve eleştirmen Emile Bernard (1868–1941) Cézanne'ın resimlerini ilk defa gördüğünde Gauguin'in Pont-Aven'deki Sembolist çevresinin seksenlerde ve doksanlarda önde gelen bir üyesiydi. Onun kısa bir biyografisini 1891'de yazmıştır. Ancak tanışmaları Bernard'ın Aix'e gittiği 1904 yılını bulmuştur. Daha sonra sürdürdükleri yazışmalar, Cézanne'ın sanat hakkındaki düşüncelerini öğrendiğimiz, tutarlı bir kuramsal yazı bütünü oluşturmaya hayatı boyunca yaklaştığı en önemli kaynaktır. Bernard'a 15 Nisan 1894'te yazdığı ve günümüzde çok tanınan aşağıdaki ifadeleri, elbette her şeyi basit geometriye dönüştürmek yolunda bir formül gibi düz mânâsıyla anlaşılmamalıdır.

... 'Doğayı işlerken silindir, küre ve koniyi kullan. Her şey düzgün perspektifinde olsun. Yani her nesne ya da düzlemin iki yanı da merkezi bir noktaya yönelsin. Ufuk yönünde paralel uzanan çizgiler genişlik verir, bu doğadan bir kesittir veya isterseniz şöyle diyelim, Pater Omnipotens Aeterna Deus'un gözlerimizin önüne serilmesinin manzarasıdır. Bu ufka dik çizgilerse derinlik verir. Fakat biz insanlar için doğa yüzeyden çok derinlik demektir. Işığımıza kırmızı ve sarılarla temsil edilen titreşimler verme ihtiyacı buradan gelir; yeterli bir miktar mavi, hava izlenimi yaratır.

Bir ay sonra Bernard'a şöyle söylemekteydi:

... çok yavaş ilerliyorum, çünkü doğa bana kendisini çok karmaşık biçimlerde belli ediyor ve ihtiyaç duyulan ilerleme hiç bitmiyor. İnsan modelini doğru görmeli ve doğru yönde hissetmelidir.

Haziran 1904 sonlarında da "ilerleme sağlamak için yalnızca doğa önem taşır ve göz onunla temas kurarak eğitilir." inancını teyit etti. Bunu bir yıl sonra tekrar vurgulamıştır:

Louvre, içinde okumanın öğrenileceği bir kitaptır. Fakat parlak seleflerimizin harika formüllerini edinmekle yetinmemeliyiz. Gidip güzel doğayı incelemeli, zihinlerimizde onlardan özgürleşmeli, kendimizi kendi bireysel mizacımıza göre ifade etmeye uğraşmalıyız.

Ertesi yılın sonlarında Cézanne Bernard'a son mektuplarından birinde sanatsal bir vasiyet gibi görülebilecek birkaç kısa paragraf yazdı. Bernard'a kendisine verdiği fırsat için teşekkür etmekteydi;

... Size doğanın görüş hattımıza gelen ve resmi veren parçasının bilincine erişmeyi inatla takip edişimi anlatma fırsatını verdiğiniz için teşekkür ederim. Açıklamamız gereken konu şudur ki – doğanın huzurundaki mizacımız veya gücümüz ne olursa olsun -bizden önce var olmuş her şeyi unutarak gördüğümüz imgeyi yapmalıyız. Bunun sanatçıya büyük veya küçük olsun tam kişiliğini bütünüyle vermesine müsaade edeceğine inanıyorum.

Şimdi yaklaşık 70 yaşında bir ihtiyar olarak, renklerin ışık veren duyumsamaları, – benim tuvali kaplamaktan ya da tasvirimin veya tablomun tamamlanmamış olduğuna delalet eden temas noktaları hoş ve tatlı olduğunda – nesneleri sınırlandırmaya devam etmekten koruyan soyutlamaların nedenidir. Öte yandan, her ne pahasına olursa olsun, mücadele edilmesi gereken bir başarısızlık olan siyah bir vuruş ile çevre çizgilerini özetleyen düzlemlerin üst üste yerleştirildiği yerden Yeni-İzlenimcilik kendini gösterir. İşte, doğa ona başvurulduğunda, bize bu sonuca ulaşmanın imkânlarını verir.

Ölümünden kısa bir süre önce oğlu Paul'e bir mektubunda sanatçının müzelere gitmesinin, geçmişin büyük ressamlarını örnek almasının tehlikesine tekrar değinmiştir. Örneğin Bernard,

... yazılarında işlediği hususlara pratikte sırtını dönüyor; desenleri doğayı hissedişine değil, müzelerde görme imkânı bulduklarına ve dahası hayran olduğu ustalar hakkında büyük bilgisinden gelen felsefi bir zihne yönelik sanat rüyalarına dayalı olduğundan eski moda döküntülerdir.

(J. Rewald ed., *Paul Cézanne'ın Mektupları*, çev. M. Kay, Londra 1941)

kapalı ve yapay dünyasına uyabilecek bir hale dönüştürme sürecini kastetmekteydi. Onun anlayışı bakımından da, bu sadece sanatçının derin manevi talebine cevaben örtüsünü azar azar açan, o birleştirici ahengin görünür kılınmasıyla yapılabilirdi.

Eserlerinde bazen mevcut olduğu düşünülen tuhaf ve sakarca yapılmış biçim çarpıtmalarına yol açan şey, doğal düz desen duygusunu sağlam biçim bilinciyle bütünleştirmek yolundaki daimi mücadelesiyle bir araya gelen, "fark edişi" sırasında yaşadığı acı verici güçlüklerdi. Örneğin çok tanınan natürmort resimlerinden birinde, yatay yüzeyler yukarı doğru meyleder gibi görünür ve perspektifi yanlış gösteren başka özellikler de vardır (**17.42**). Yine de olağanüstü bir anıtsal ağırlık ve büyüklük, Bach'ın koro için yazdığı etkileyici bir eserindeki gibi her şeyin belirlenmiş yerini bulduğu duygusu, bu sıradan konunun mütevazı tasvirinde hissedilir. Tasarım çok iç içe işlenmiş, tuvalin her bir kısmının üzerinde dengeli çalışılmıştır. İlave olarak, kâse



17.42 Paul Cézanne, *Meyve Kâsesi, Bardak ve Elmalar*, 1879-82. Tuval üzerine yağlıboya, 45.7 × 54.6 cm. Özel Koleksiyon, Paris.

17.43 Paul Cézanne, *Sainte-Victoire Dağı*, 1885-87. Tuval üzerine yağlıboya, 64.5 × 81.6 cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Bayan H. O. Havemeyer'in Vasiyeti, 1929. H. O. Havemeyer Koleksiyonu).



ve bardak dışında her şey – dairesel veya dikdörtgen olsun – özündeki şekline indirgenmiş, bu da büyük bir ağırlık ve kütle duyusunu güçlendirmektedir. Bu yuvarlak kavisler, tuval boyunca karşılıklı yankılanmakta, tasvir edilen tüm objelere aynı temel biçimleri – kayaların ve taşların sürtünmeyle bildiğimiz düzgün biçimlerini almalarına yol açan gel-gitlerin sonsuz devinimleri gibi – sağlayan ritmik ivmeler yaratmaktadır. Dolayısıyla kâse ve bardağın elipsleri, yuvarlanmış dikdörtgenleri ve çanağın sapı genel tasarımla uyuşması için hafifçe merkezin dışındadır. Objelerin çevre çizgilerine aldırmadan inerken sağdan sola incelen kalın ve düzenli fırça darbeleriyle dengeli şekilde çalışılmış resmin tüm yüzeyi, mine veya lake gibi tutarlılık içinde birleşir.

Cézanne'ın etraflı renk duygusu ve sağlam yapılar kurma tutkusu natürmort resminde benzeri görülmemiş kütle ve hacim etkileri yaratmıştır. Yakalamanın daha zor olduğu manzara resmi konusunda, mekânda derinliği işleme sorunu hayati önem kazanmaktaydı. Doğrusal perspektif ve renk tonlamalı modelleme, optik izlenimlerinin doğruluğunu azaltabilirdi ve dolayısıyla bundan kaçınılması gerekmekteydi. Soğuk renklerin geride tutulması, sıcak renklerin öne çıkarılması ve yoğunluktaki çeşitlemeler vasıtasıyla "renk, derinlikteki her aralığı açığa vurmalıdır" demiştir. Bunun ortaya çıkardığı sınama, vizyonunun tüm cüretini ve genişliğini serbest bırakmıştır. Memleketi Provence'ın - daha önce pek resmedilmemiş manzaralarını – 1882'den sonra resimlemeye başladığında Klasik manzara resmine tüm asaletini bahşeden soluk yeşiller, toprak renkleri ve geniş bir mavi yelpazeden oluşan kısıtlı bir paletle daha ince boyamasının sebebi, kısmen bu durum karşısında bulduğu bir çözümdür. Sainte-Victoire Dağı manzaralarının görünürdeki sadeliği ve dolambaçsızlığı, resmin aslında çok karmaşık ve rafine yapısını gizlemektedir (**17.43**).

Paralel çizgiler, yankılanan biçimler, dengeleyici tezatlar aynı zamanda derinlikli şeyleri temsil eden yüzey deseni unsurları halinde birleşmektedir. Bu yolla ikili vizyonunun tam anlamıyla bütünleşmesi neticesine varılmaktadır. Vadiden ileriye, her daim yeşil çamların yanından Sainte-Victoire Dağına doğru bakmaktayız. Aix yakınlarındaki bu büyük kayalık dağları, her mevsimde ve günün her saatinde tekrar tekrar resimleyecekti. Öyle ki yaşamının sonuna doğru bu garip, neredeyse gerçek dışı çevre çizgileri, kendi ifadesiyle, "doğanın derinliği ve genişliği veya diyelim ki, Pater Omnipotens Aeterna Deus'un gözlerimizin önüne serilmesinin manzarası" karşısında evvelce de hissettiği coşkunluğun sembolü olmuştur. Cézanne'ın eserlerinin bünyesinde bulunan maneviyat bu haşmetli, fakat kasvet uyandıran, sakin ve kararan ufka karşı siluet veren – uzak, değişmeyen, sonsuzluğu çağrıştıran kutsallığıyla – bu dağı konu aldığı son resimlerinde derinden hissedilir (**17.44**).

17.44 Paul Cézanne, *Les Lauves'den Görünen Sainte-Victoire Dağı*, 1902–4. Tuval üzerine yağlıboya, 69,8 × 89.5 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (George W. Elkins Koleksiyonu).





17.45 Paul Cézanne, *İskambil Oynayanlar*, yak. 1890–5. Tuval üzerine yağlıboya, 47,5 × 57cm. Louvre, Paris.

Cézanne'ın manzaralarında ve natürmort resimlerinde figürlerin veya "insana ilginin" eksikliği kişisellikten uzak bir tutum veya daha çok biçimsel sanatsal sorunlarıyla uğraştığını ima eder şekilde anlaşılmamalıdır. Özellikle de ev halkına ait portreleri en güzel eserleri arasındadır. Bahçıvanı Vallier'in ve tespih tutan yaşlı bir kadının – manastırdan kaçmış ve Cézanne tarafından ortada dolaşırken bulunarak işe alınan yaşlı bir rahibe olduğu söylenmektedir – portreleri, manzaralarıyla aynı ağırlık hissine ve derinden hissedilen ve üzerinde fikir yorulan bir insaniyete sahiptir. Yerel kahvehanede iskambil oynayan gruplar, kim oldukları bilinmese de aynı şekilde samimi ve insani sıcaklıkla doludur. Son resimlerinden birinde, köhne kahve masasının üzerinden sessiz bir dikkatle karşı karşıya duran köylü komşularını tasvir eder (**17.45**). Resim, ortadan dikey bir hatla ayrılmış, tam cepheden ve düşey alınmış, tamamen âdetlere aykırı bir tasviri herhalde akademi üyelerinin hiç kabul edemeyeceği bir tarzla gerçekleştirmesindeki başarısının özetidir. Morların, koyu mavilerin, siyah, kızıl kahve ve sarıların tınılı ahenklerinin son derece rafineliği, itidali, doğrudanlığı ve gösterişsiz sadeliğiyle birleşerek Cézanne'ın kararlılıkla bir ideali takip edişinin etik saygınlığını aktarır. Böylesine büyük eserlerle İzlenimciliğin sanat ve doğa; algı ve gerçeklik ile bizzat gerçekliğin tabiatı hakkında ortaya attığı temel sorulara bir cevap – hem de harikulade bütünlüklü bir cevap – vermiştir.



ON SEKİZİNCİ BÖLÜM

Afrika, Amerika, Avustralya ve Okyanusya Yöresel Sanatlar

"Batılı olmayan" birçok kültürün sanatına dair Batı kaynaklı yazılar, on dokuzuncu yüzyıl boyunca ve yirminci yüzyılın büyük kısmında, sömürgeci zihniyetin derin izlerini taşımıştır. Hint, Çin ve Japon sanatları, bu ülkelerin köklü edebi gelenekleri (kutsal metinler, tarih ve yasalar dâhil), geniş yerleşik nüfusları ve Batılı sömürgeci devletlerin kolaylıkla safdışı edemeyecekleri siyasi örgütlenmeleri bulunduğu için kısmen hürmet ve beğeni uyandırmıştır. Buna mukabil Batılıların Afrika, Amerika, Avustralya ve Okyanusya'da topraklarını genişletme ve kaynaklar üzerinde hâkimiyet kurma hareketleri çeşitli sebeplerle daha hızlı ilerlemiş ve bu süreç karşısına çıkan yöresel kültürlerin değersizleştirilmesiyle bir arada gitmiştir.

Yirminci yüzyılın sonlarında, en azından sanat tarihi alanında denge düzeltilmeye başlanmıştır. Bu ülkelerin sanatları artık eskisi gibi Rönesans sonrası Batı sanatının akademik standartları ile değerlendirilmemekte (böyle olunca yetersiz bulunmamakta), onları üreten kültürlerin bağlamında tartışılmaktadır. Yazılı tarihlerin yokluğunda, arkeoloji ve antropoloji de günümüz sanat uygulamalarını biçimlendiren, kökenleri çok derinlerdeki kültürel devamlılıklara dair kanıtları birçok durumda temin etmiştir.

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1779 öncesi Kukailimoku (18.3)	**1776–9** Cook'un üçüncü seyahati, Amerika'nın KB sahilleri ve Hawaii
	1804–5 Lewis ve Clark'ın K. Amerika'ya geçişi
1821 öncesi Rurutu'dan A'a, (18.4)	**1807** İngilizlerin köle ticaretini kaldırması
1823 öncesi Rarotonga'dan Asa Tanrısı (18.5)	
	1830 Fransızların Cezayir'i işgalinin başlaması
1835 öncesi Maori kanosunun pruvası (18.6)	
	1840 İngilizlerin Yeni Zelanda'yı alması
yak. 1840 Tlingit ayı resmi panosu (18.25)	**1846** Melville, *Typee: Polinezya Hayatına Bir Bakış*
yak. 1842 Ata figürü (18.7)	**1851** İngilizlerin Lagos'u işgali (Nijerya)
	1859 Oregon'la K. Amerika'da ABD'nin genişlemesinin tamamlanması
yak. 1850 Tlingit maskesi (18.24)	**1864** İngilizlerin Güney Gana'yı ilhak etmesi
	1873–74 Asante'ye karşı ilk İngiliz savaşı: Başkentin yağmalanması
	1874 İngilizlerin Fiji Adalarını ilhakı
	1878 İngiliz-Zulu katliamları. Berlin Antlaşması'nın Afrika'yı Avrupa devletleri arasında paylaştırması
	1880 Fransa'nın Tahiti'yi ilhakı
yak. 1880 Tlingit "totem-direği" (18.18)	**1885** Belçika Kralının Belçika Kongo'sunu mülk edinmesi. Almanya'nın Tanganika, Zanzibar ve Kuzey Yeni Gine'yi ilhakı.
yak. 1890 Wobé maskesi (18.46). Kota rölik figürü (18.44)	**1891** Gauguin Tahiti'ye yerleşiyor.
	1893 Gine ve Fildişi Sahili'nin Fransız sömürgesi olması
	1897 Benin'in İngilizlerce yağmalanması
	1898 Birleşik Devletler'in Hawaii ve Filipinler'i ilhak etmesi.
yak. 1900 Bangwa kralı ve ikizlerin annesi (18.42)	**1902** Conrad, *Karanlığın Yüreği*
	1904 Alman Batı Afrikası'nda milliyetçi ayaklanmaların bastırılması.
yak. 1910 Asmat hatıra direkleri (18.11)	**1919** Afrika'daki Alman sömürgelerinin İngiltere ve Fransa'ya geçmesi.

Batılı bakış açısıyla yöresel sanatların yabancılığı ve garipliğine yapılan vurgunun yerini, örneğin Afrika sanatı ile Ortaçağ Avrupa'sı sanatının amacı ve biçimi arasında paralellikler ve benzerlikler kuran yeni bir anlayış biçimi almıştır.

Avrupa'nın Afrika ve Amerika sanatına ilgisi, on altıncı yüzyılın keşif, ticaret ve fetih seyahatlerini yakından takip etmiştir. Meksika kanun külliyatları, maskeleri ve tüy işleri gibi objeler, koleksiyonerler tarafından Rönesans Almanya'sında *Wunderkammern* [Nadire Kabineleri] adı verilen "doğal ve yapay nadir parçalar"ın sergilendiği eklektik vitrinlere konulmak için toplanmıştır (bkz. s. 507–8). Burada tarihöncesi el işleri, fosiller, egzotik hayvan derileri ve diğer malzemelerle birlikte dönemin araştırmacı ruhunu tatmin etmek için bir araya getirilmişlerdir. On dokuzuncu yüzyılda Kopenhag (1841), Berlin (1856), Leiden (1864), Cambridge, Mass. (1866), Dresden (1875) ve Paris (1878) dâhil Batılı şehirlerde etnografi müzeleri kurulmuştur. Bu müzeler günümüzde Charles Darwin'in *Türlerin Kökeni*'nde (1856) *Yaşam Mücadelesinde Kayırılmış Irkların Korunması* alt başlığı altında anılan ilerleme kültüne adanmış anıtlar olarak görülebilir. Darwin'in kuramları Afrikalı, Yerli Amerikalı, Aborijin Avustralyalıları ve diğer halkların insanlığın evrim merdiveninde alt basamakları; Batı uygarlığı insanlarının ise zirveyi temsil ettiği yönündeki görüşü desteklemek için kullanılmıştır.

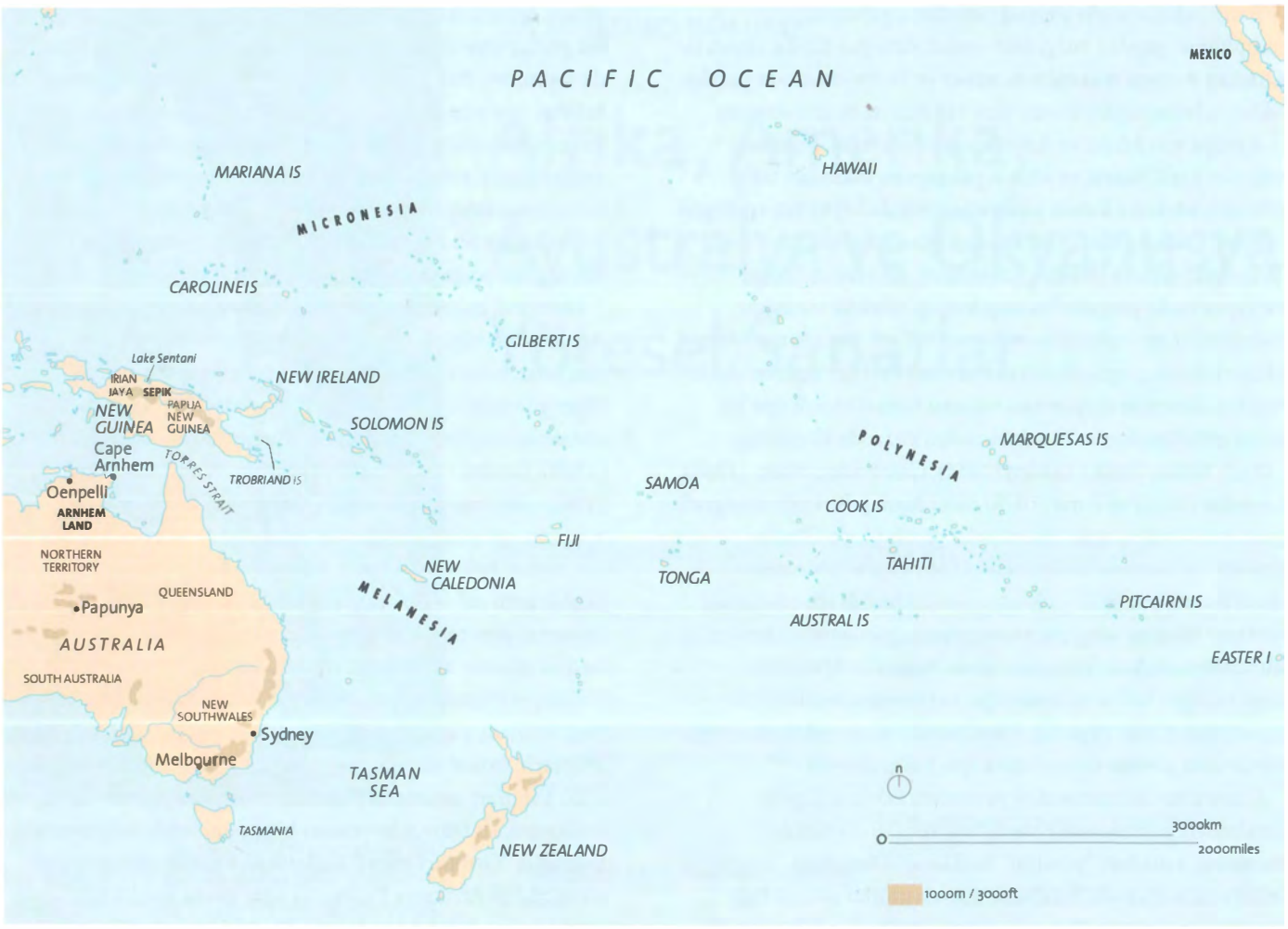
Oxford'un ilk antropoloji profesörü Edward Taylor tarafından yayımlanan *Primitif Kültür* (1871) başlıklı inceleme, sanatları "primitif" halkların zihniyetini, "uygar" insanın zihniyetiyle ilişkilendirme sorununu aydınlattığı ölçüde zikretmiştir. Bu negatif imalara ek olarak "primitif" terimi, şehirli insanın doğayla uyumlu yaşadığı ilk halinden bir gerilemeye atıfta bulunduğu zaman, olumlu bir anlam da taşımıştır. Batı sanatında ve edebiyatında tekrar tekrar beliren – ve pastoral şiirlerde en güzel ifadesini bulan – bu tema, şehirleşmiş ve sanayileşmiş on dokuzuncu yüzyıl Batı uygarlığında, evvelce görmüş olduğumuz gibi (s. 718) özel bir anlama sahiptir. Ancak günümüzde itibarını yitirmiş bu terim her iki anlamda da uygulandığı sanattan çok Batılı önyargıları açığa çıkarmıştır.

Etnografi müzelerindeki sergi malzemelerinin çoğunluğu Afrika, Amerika ve Güney pasifik adalarından kâşifler, tüccarlar, misyonerler tarafından getirilmiş silahlar ve diğer gündelik eşyalardır. Sömürgeci devletlerde daha uzmanlaşmış koleksiyonlar da oluşturulmuş, Amsterdam (1883), Londra (1887) ve Brüksel yakınındaki Tervuren'de (1897) sömürge sergileri düzenlenmiştir. Tervuren'deki müzenin girişinde yer alan önemin Avrupa heykelleri tarafından belirtilmekteydi, Kongo'ya barış, refah ve Hıristiyanlığı getiren! – gerçekte ise Afrika'da zalimce bir sömürü düzenini yöneten – Belçika'yı temsil eden bu koleksiyonlardaki objeler, anlamlı bir bağlamdan da koparılmıştı. Sömürgeci tutumlar bu sanatların; karmaşık hukuk, ahlak, bilgi ve inanç yapılarıyla bütünleştiren birbirinden ayrı sosyal grupların ürünü olduğu gerçeğini daha da muğlaklaştırmıştır.

Bu yapıtları sanatlarla ilişkilendiren tutarlı girişimlerin başlaması, II. Dünya Savaşının bitmesini beklemek zorunda kalmıştır. Yirminci yüzyıl başlarında Picasso gibi avangart sanatçıların Afrika ve Polinezya ağaç oyma eserlerinin soyut niteliklerine duydukları hayranlık dahi bu sanat biçimlerinin

18.1 Monolitik imgeler, MS yak. 900–1500, Ranoraraku Yamaçları, Paskalya Adası.





Okyanusya.

yaratıcı kaynaklarını anlamak yönünde samimi çabalardan ziyade Batı akademik geleneğine tepki şeklinde anlaşılmalıdır.

Günümüzde sanat tarihi söylemi geniş bir alandaki akademik ve kültürel geçmişlerden gelen uzmanların katkılarından faydalanmaktadır; perspektifin bu şekilde genişlemesi, bu bölümde tartışılan yöresel sanat incelemelerine çok büyük katkı sağlamıştır.

OKYANUSYA

Pasifik'in Okyanusya adıyla bilinen geniş bölümü, geleneksel olarak üç coğrafi ve kültür alanına ayrılmıştır: Kuzeyde Yeni Zelanda'dan Hawaii ve doğu tarafında daha çok bilinen ismiyle Paskalya Adası yani Rapuni'ye kadar uzanan, kenarları 6400 kilometrelik bir üçgen oluşturan Polinezya; Yeni Gine ve Polinezya'nın batı sınırına kadar uzanan bir grup adayı kapsayan Melanezya; Melanezya'nın kuzeyine yayılmış küçük adalardan oluşan Mikronezya. Adaların yerel halkları Asya'dan göç etmiştir. MÖ 26.000 civarında Melanezya'ya ardı ardına gruplar yerleşmiş ve bölge çok dilliliğini korumuştur. Polinezya ise dünyanın yerleşilen son parçasıdır – Fiji MÖ 1300, Tonga MÖ 1200 ve Samoa MÖ 1000. Batı tarafındaki Fiji Adalarına Hıristiyanlık çağının başlamasından ancak kısa bir süre önce insanlar yerleşmiş ve ardından MS 300–600 civarında Hawaii ve Paskalya Adalarına ve MS 750–1000 civarında Yeni Zelanda'ya yayılmışlardır. Bunlar kalıtsal hiyerarşilere sahip çiftçi, balıkçı ve uzman kano yapımcıları insanlardı ve tek bir Avustronezya dili konuşmaktaydılar. Adaların çeşitli alt gruplarında daha sonra gelişen çeşitli lehçeler bu nedenle aynı kökene sahiptir ve sanatları da aynı şekilde tek bir gövdeden dallara ayrılmıştır.

Polinezya

İlk insan yerleşiminden on sekizinci yüzyıl ortasına dek Polinezya, dünyanın geri kalanından yalıtılmış kaldı. Fiji 1643'te A. J. Tasma, Paskalya Adası ise bir başka Hollandalı denizci olan Jacob Roggeveen tarafından 1722 yılında ziyaret edilmiş olmasına rağmen, Avrupalılar Polinezya üçgeninin merkezindeki Tahiti'ye ancak 1760'larda ulaştı: İngiliz donanma kaptanı Samuel Wallis 1767'de, Fransız bilim insanı ve kâşif Louis de Bougainville ertesi yıl ve James Cook 1768–79 arası üç keşif seyahati sırasında buraya gitmiştir. Polinezya kültürü hakkındaki bilgimizin büyük bölümünü bu kâşiflere, özellikle de beraberinde doğa bilimcileri ve sanatçılar götüren dikkatli gözlemci

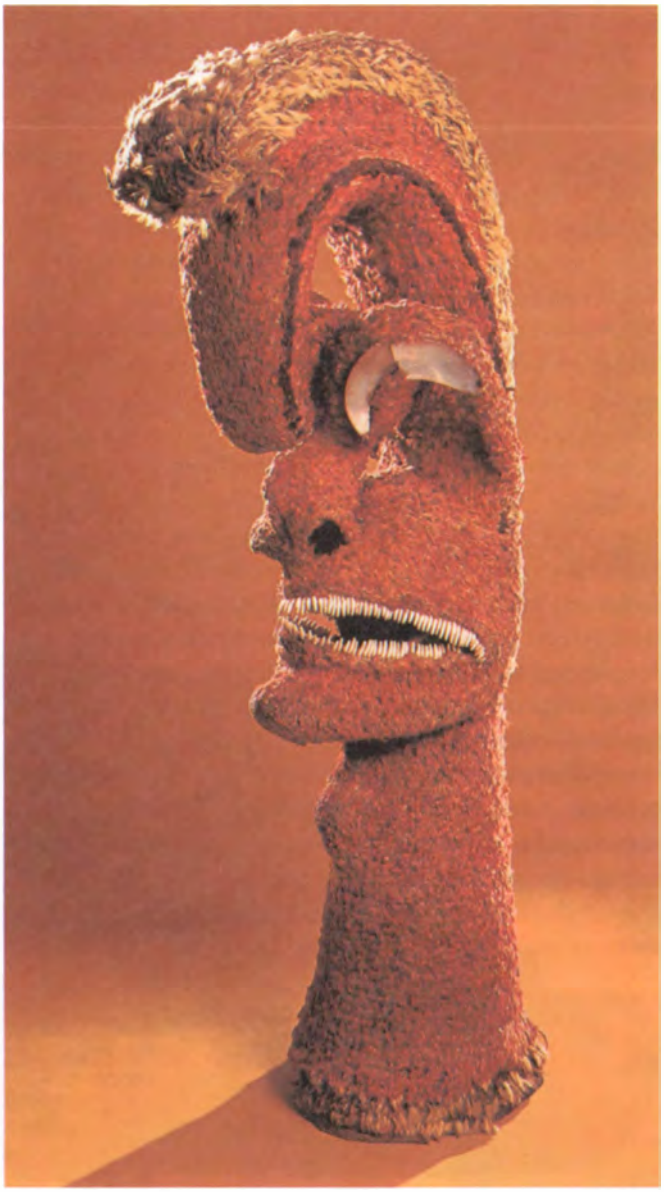


18.2 Oturan figür, Paskalya Adası, 1899 öncesi. Boyalı ağaç ve ağaç kabuğu kumaşı, yüksekliği 38 cm. Peabody Etnoloji ve Arkeoloji Müzesi, Harvard Üniversitesi, Cambridge, Massachusetts.

Cook'a borçluyuz. Zira dış dünyayla temas Polinezyalılar için ölümcül sonuçlar yaratmış, özellikle Avrupa'dan gelen frengiye kurban düşmüşlerdir. Metal gereçler ve ateşli silahların kullanıma girmesiyle yaşam tarzları, değişmiş; geleneksel inançları ve törenleri Hıristiyan misyonerlerce çökertilmiştir.

Paskalya Adasının büyük monolitik başları ve 18,3 metrelik yarım figürleri en etkileyici Polinezya heykelleridir (**18.1**). MS 900'den 1500'e, belki de büyük çoğunluğunun muhtemelen yerel bir savaşta yıkıma uğradığı yaklaşık 1700'ler gibi geç tarihlere dek süren bir dönemde yontulmuş 600 kadar heykel günümüze gelmiştir. Diğerleri ise çıkartıldıkları volkanik kraterde bitirilmeden bırakılmıştır. Vücutlar – şematize biçimlerden kıyasen daha natüralist formlara kadar – çeşitli tarzlarda yapılmış; başlar ise ifadesiz ve maske gibidirler. Tümünün aynı güçlü hatları, iri burunları, sarkık dudakları, uzun kulakları, kalın kaşları ve çökmüş göz çukurları vardır. Kırmızı kaya taşından silindir şeklinde taçlar takan bazıları, sırtları denize dönük olarak kıyı yakınında, altlarında ölülerin gömüldüğü taş platformlara yerleştirilmiştir. Diğerlerinin iç kesime doğru üç uzun caddeyi işaretledikleri düşünülmektedir. Cook'un ziyareti sırasında adalılar bunlara ilgilerini yitirmişlerdi; ancak Cook, yönetici kastın ata kültüyle bağlantılarını anlamıştı. Günümüzde Polinezya çapında yönetici şeflerin güçlerini tanrılardan miras aldıklarına inanıldığı, kendilerinin de ölümlerinden sonra tanrılaştırıldığı, heykellerinin ölümlerinin ardından korudukları gücü simgeledikleri bilinmektedir. Bu bakımdan diğer kutsal krallık imgeleriyle karşılaştırılabilmeleri mümkündür – örneğin Angkor Thom (6.67) kulelerinden bakan esrarengiz yüzler (bazı Paskalya Adası heykelleriyle çağdaştırlar) veya çok daha eski Mısır kral heykelleri ve Büyük Sfenks gibi (2.23). Aynı şekilde kalıtsal siyasi dini yapının da ifadeleridir. Fırlak, blok benzeri biçimleri; kısmen büyük ölçekli işler için adada kullanılabilecek tek malzeme olan taneli, kolay işlenen tüf taşının yapısına bağlıdır. Fakat bu taşı işlemek için bile sadece taş, deniz kabuğu ve kemik aletler mevcuttu.

18.3 Savaş Tanrısı Kukailimoku, Hawaii, 1779 öncesi. Hasır örgü üzerinde tüyler, sedef kabukları ve köpek dişleri, yüksekliği 1.04 m. British Museum, Londra.



Polinezya'nın başka yerlerinde de bu kadar devasa ölçekte ve sayıda olmasa bile taş heykeller yontulmuştur. Paskalya Adasında az bulunan ve sadece küçük figürlerde (**18.2**) ve levhalara sembolik desenler kazınmasında kullanılan ağaçtan diğer adalarda daha fazla yararlanılmıştır.

Hawaii Adalarında tanrıların bazı imgeleri kırmızı, sarı ve siyah tüylerle, ağızlarında köpek dişleriyle ve gözlerinde sedef kabuklarıyla hasırdan yapılmıştır (**18.3**). Rahipler bunları aynı şekilde yapılmış miğferler ve güzel kuş tüyü işlerinden başlıklar takan reislerin de katıldığı dini törenlerde ve ayrıca neredeyse ritüelleşmiş savaşlarda taşırlardı – bu başlıkları taşımak tanrıların ve soylarından gelen yönetici klanın imtiyazıydı. Burada resmi verilen örnek Hawaiililerin tanrı olarak selamladıkları Cook tarafından 1779'da toplanan birkaç başlıktan biriydi (ikinci ziyaretinde çalıntı bir kayık yüzünden çıkan çatışmada öldürülmüştür). Bilinen en eski örnekleri bunlar teşkil eder (günümüzde birçok müzeye dağılmışlardır). Hasır ve kuştüyü işleri tropik iklimlerde süratle çürümekte, ağaç oyma işleri de iklimden zarar görmekle beraber genellikle daha çok kıymet verilip özenle korunmaktadır.

Avrupalıların gelişinden önce veya sonraki yıllarda yapılmış olsun, ağaç oymaların büyük bir miktarı, Hıristiyanlığın on dokuzuncu yüzyılda Polinezya çapında yayılmasıyla yok edilmiş, geride kalanların birçoğu misyonerler tarafından putperestlik karşısındaki zaferlerinin ganimeti olarak sergilenmek üzere Avrupa'ya gönderilmiştir. En dikkat çekicilerinden biri anlamını kaydeden bir İngiliz misyoneri tarafından 1821'de toplanmıştır (**18.4**). Rurutu Adasındaki (günümüzde Tahiti'nin güneyindeki Austral takımı) yönetici klanının tanrılaştırılmış atası A'a, fiziksel özelliklerin yerini alan küçük rölyefler şeklindeki sülalesiyle gösterilmektedir. Bir dizi heykelcik arkadaki oyuğa konulmuş, figürün yaratıcı ve soyla ilgili sembolizmini vurgulamaktadır. Aynı şekilde asa tanrıları adı verilen Rarotonga'dan (Tahiti'nin batısındaki Cook Adalarında) diğer kült figürleri tanrıların tasvirlerini soyundan gelen insanlarla birleştirmektedir (**18.5**). Uzunlukları 71 santim ile 5,5 metre arasında değişmekte, taşınmakta ve yatay sergilenmektedir. Bir uçlarında hayli şematize edilmiş bıçak biçimli başı ve vücudundan çıkan bir dizi küçük figürle ata tanrının kolları vardır; cepheden veya profilden görünürler – profilden olanlarda penis dik durumdadır. Asa bir fallusla sonlanır. Ancak bu özenle yontulmuş cinsel imgelem, Rarotongalar için asanın ortasından sarılı metrelerce ağaç kabuğu kumaşı içine konulmuş ve tanrının ruhunu temsil



18.4 Tanrı A'a, Rurutu, Austral Adaları, 1821 öncesi. Demirağacı, yüksekliği 1.12 m. British Museum, Londra.

18.5 Asa tanrısı, Rarotonga, Cook Adaları, 1823 öncesi. Ahşap, 72.5 cm uzunluğunda. Üniversite Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi, Cambridge, İngiltere.



KAYNAKLAR VE BELGELER

Kaptan Cook ve Pasifik Sanatları

Kaptan James Cook (1728–79) tarafından 1768 ile 1779 arasında yapılan üç keşif seyahatinde ne kendisi ne de beraberinde götürdüğü çizimciler buldukları sanat ve zanaatlardan çok fazla etkilenmiş. Bunlara "garabetler" olarak ilgi göstermişlerdi. Bıraktıkları tasvirler o dönemlerde tuhaf, acayip ve kendine has anlamına gelen, bazen de iyi işlenmiş, iyi zanaatkârlık işi anlamında kullanılan "garip" terimini sıklıkla bu objelere yakıştırmaktadır. Örneğin çizimci Sydney Parkinson (ö. 1771) Yeni Zelanda küreklerinin "garip lekeli" ve Maorilerin "garip dövmeli" olduğunu kaydetmiştir; zaman zaman da, bazı ağaç işlerinin "çok ustaca işlenmiş" ve bir keten kıyafetin "çok güzel işlenmiş bir bordürle süslü" olduğunu söylemiştir. Cook, Tahiti kanolarını çok beğenmiş ve haklarında şöyle yazmıştır:

. . . kıvrımlı yüksek kıçları vardır, baş kısmı da biraz kavislidir ve her ikisi ağaç oymadan bir insan tasviriyle süslüdür. İngiltere'deki yaygın gemi oymacılarının işlerinin çok altında kalmazlar.

Cook'un fikrine göre, Yeni Zelanda kanolarındaki oyma işi "ne kötü tasarlanmış ne de kötü yapılmıştır. (18.6). Parkinson daha da ileri gider:

İnsanlar teknelerindeki, küreklerindeki, evlerinin tepesine yerleştirdikleri panolardaki, bastonlarının tutamaklarındaki oymalarda kendine özgü bir zevke sahiptir ve pruva dikmeleri bile çeşitli süslerle, kesintisiz dönüşlerle ve kavislerle oyulmuştur; ancak en sevdikleri figürler sarmal yani çeşitli şekillerde, tek, çift ve üçlü olarak değişen helezonlardır ve matematiksel taslaklardan yapılmış gibi doğrudurlar. Buna rağmen tek gördüğümüz aletler bir keski ile taştan yapılmış bir baltadır. Zevkleri hakikaten çok çılgın ve aşırıdır; işlerinin hiçbirinde – baş ve ağzından sarkan kalp şeklinde dili doğal sayılmazsa – tabiatın taklidini görmedim.

Daha lehte bir görüş, Cook'un ikinci gezisinde hâkim olmuştur. Örneğin Maori pelerinleri "daha kibar bir halkın işiyle karıştırılabilecek kadar zarif bordürlere" sahipti. Fakat kâşifler Paskalya Adasındaki bir heykel karşısında hayrete düşmüşlerdi (18.1). Cook'un Alman çizimcisi Georg Foster (1754–94) bir figür hakkında şöyle söylemekteydi:

. . .gözler, burun ve ağız şişkince, biçimsiz bir başın üzerinde pek az belirtilmiş; aşırı uzun kulaklar ise... her ne kadar Avrupalı bir sanatçın mahcubiyet duyacağı şeyler olmasına rağmen diğer parçalardan daha iyi işlenmiş.

Cook, son seyahatinde, 1778 ilkbaharında Alaska ve Amerika'nın kuzeybatı kıyılarını araştırmış ve burada Nootkan kuş maskeleri çok merakını uyandırmıştı. Güncesine bu konuda şöyle yazmaktadır:

Erkekler bazı vesilelerle insan yüzü, kuş başı ve diğer hayvanlar gibi farklı çeşitlerde çok sayıda maske takıyordu. Bunların çoğu iyi tasarlanmış ve yapılmıştı. Bu maskelerin halk eğlencelerinde mi takıldığını, yoksa bazılarının düşündüğü gibi yüzü düşman oklarına karşı koruduklarını mı veya avda hile olarak mı kullanıldıklarını bildiğimi söyleyemeyeceğim; muhtemelen tüm bu durumlar geçerlidir. Fakat bunları sadece şeflerinden bazılarının bize nezaket ziyareti yapıp bazen de şarkı söyledikleri sırada görebildik.

(R. Joppien ve B. Smith, *The Art of Captain Cook's Voyages*, New Haven ve Londra 1985)



18.6 Kano pruvası, Maori, 1835 öncesi. Ahşap, 180×75 cm. Tabiat Tarihi Müzesi, Etnografya ve Prehistorya, Rouen.



18.7 Ata figürü, yak. 1842. Ahşap, 139.5 × 64 cm. Yeni Zelanda Ulusal Müzesi.

eden tüy ve deniz kabuğu parçalarından daha az öneme sahiptir. Polinezyalılar kült tasvirlerini Tanrının ruhunun ayinlerle çekilebileceği geçici muhafazalardan başka bir şey olarak görmedikleri halde, misyonerler bunları "put" (temsil ettikleri tanrıların yerine tapılan insan yapımı objeler) olarak karalamıştır. Polinezya'dan başka yerlerde kanoların pruvalarında durması için düşünülmüş daha sade, daima çıplak, genellikle erkek figürler çok çeşitli yöresel üsluplarda yontulmuştur.

Tümü yaratıcı tanrılar, atalar ve efsanevi kahramanlarla ilişkili benzer manevi inançları ve kişilerin ve cemaatlerin hayatlarına geniş kapsamlı etkilerini ifade etmişlerdir.

Ataları – kanoları, muhtemelen merkezi Polinezya'dan Yeni Zelanda sahillerine fırtınalarla sürüklenmiş – olan Maori halkı, daha soğuk iklim şartları, farklı doğal kaynaklar ve akrabalık ve çok katmanlı bir sosyal hiyerarşiye dayalı sosyal yapının biçimlendirdiği bir sanat yaratmıştır. Elit gruplar soylarını tanrılara kadar izlemiş ve değer verilen sanat eserleri *mânâ* ile dolu objeler olarak kuşaklar boyunca aktarılmıştır. Güney Pasifik kültürlerinin paylaştığı bu kavram, tanrılardan ve atalardan gelen manevi gücü liderlik, savaş, sanat ve diğer alanlarda insani yetkinlik ile bağdaştırmaktadır. Maoriler, kanolar (**18.6**) ve lentolar, saçak pervazları, meclis binalarının direkleri, cemaat ambarları ve köyleri koruyan kazık çitler için genellikle büyük ölçekli kabartmalı yontu yapımında ustaydılar. Hafif, sert, dayanıklı ve tropikal Polinezya'da bulunan ağaç türlerinden daha yumuşak yöresel *totara* ve *kauri* çamları Maori oymalarının detaylarına ve canlı kavislerine çok uygundu. Yüzeyler bütünüyle girift helezonlar (beğenilen bir motif), kıvrımlar ve zikzaklarla işlenmiştir. Elinde sopası, açık ağzından çıkan dili, hareket yeteneğini belirten uzuvlarının helezon şeklindeki eklemleriyle bir atanın büyük rölyefi karakteristiktir (**18.7**). Bu rölyef; grubu cisimleştiren, üyelerini ataların – yalnız yabancıları tehdit eden – iyiliksever ruhlarının çevrelediği ve koruduğu meclis binalarındaki payandalara takılan



18.8 SOLDA, Saravak İbanı tarafından kullanılan dövme desenleri.



18.9 Sağda, Trobriand Adalarından kalkan, 19.Yüzyıl sonu. Boyalı ağaç ve kamış, yaklaşık 84 cm yüksekliğinde. Üniversite Arkeoloji ve Antropoloji Müzesi, Cambridge, İngiltere.



18.10 Saboiboi'de 1926'da bulunan Matem Giysisi Sentani Gölü, Irian Jaya. Ağaç kabuğundan yapılmış kumaş üzerinde siyah ve kırmızı renkler, 1.12 × 1.75 m. Museum für Völkerkunde, Basel.

dizilerden biridir. Yüz, Çin'de Şang hanedanı zamanında, Yeni Zelanda'ya yerleşilmesinden iki bin yıl önce yapılmış bronz tören kaplarına çarpıcı benzerlik taşır. Başka Maori yontuları iki profilin cepheden görünüşleriyle birleştirildiği *taotie* maskelerine daha da yakındırlar (2.66). Doğrudan bir bağlantı tespit edilemez, ancak Maorilerin diğer Polinezyalılar gibi vücutlarını kapladıkları dövmeler bir ipucu verebilir. (*Tattoo* [dövme], *taboo* sözcüğü gibi Polinezya kökenli olup; Avrupa dillerine Cook tarafından sokulmuştur. Ancak günümüzde yaygın şekilde kullanılmakta ve birçok kültürde kadim bir uygulamayı oluşturmaktadır, bkz. s. 152).

Dövmenin türediği vücut boyaması, muhtemelen en eski ve insanları diğer varlıklardan en belirgin şekilde ayıran sanattır. Bir ömürden daha fazla dayanmazken, aynı zamanda paradoksal şekilde, en kalıcı nitelikli sanat türüdür. Bir kuşaktan diğerine geçmiş, motifleri her kuşakta canlı tutan geleneklerle çok güçlü kurallara bağlanmış ve zaman ve mekânda çok ayrı yerlerde varlıklarını sürdürmüştür. Girift desenli dövmeler Çin, Endonezya ve Güney Pasifik arasında yer alan geniş coğrafyada hâlâ tatbik edilmektedir (**18.8**).

Canlı insan vücudunun süslenmesi onu korumakla görevli kalkanın süslenmesiyle yakından ilişkilidir. Kalkanlar herhalde sanatın faydalı objelere ek anlam yani *mânâ* katılmasında istifade edilen çeşitli yollardan en etkili olanıdır. Kalkanlara uygulanan rölyefler ve resimler, taşıyanın grup üyeliği veya statüsünü belirten işaretlerle sınırlı kaldığı hallerde bile nadiren sırf süsleme amacına hizmet etmişlerdir. Mamafih bu tür desenlerin tam anlamını teşhis etmek çoğu zaman güçtür. Yeni Gine açıklarındaki Trobriand Adalarından bir kalkan üzerindeki resim (**18.9**) bir cadı tasviri – düşmanı korkutarak taşlaştıran bir Melanezyalı Medusa – veya birleşmiş bir çift, kutsal bir coğrafyanın "haritası" belki de bu unsurların tümünün birleşimi olarak farklı şekillerde yorumlanmıştır. Aynı bölgeden diğer başka kalkanlar da benzer şekilde, insan vücudunun çeşitli kısımlarından alındığı görülen simetrik kavisli biçimlerle boyanmış, sadece ezoterik bir sembolizm değil; ayrıca Trobriand Adaları sakinlerine özel estetik tercihleri yansıtmaktadırlar.

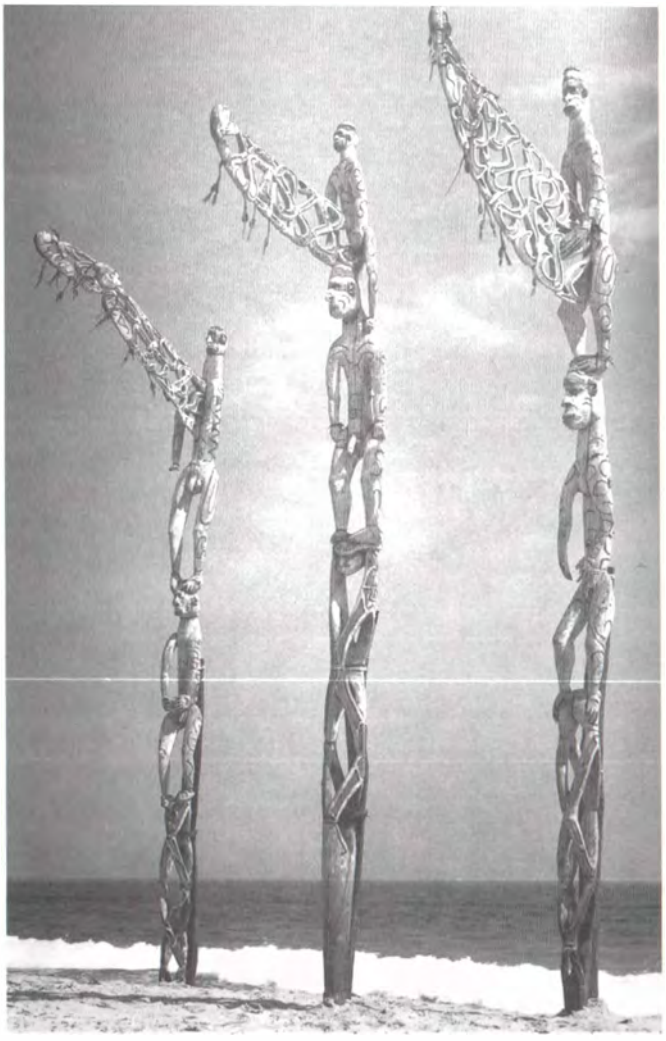
Kenarlarında köşeli motifleriyle büyüleyici helezon kompozisyonu Irian Jaya'nın (Batı Yeni Gine) kuzey sahillerindeki Sentani Gölünde, ağaç kabuğundan yapılmış bir kumaş parçası üzerine resmedilmiştir (**18.10**). Afrika'da ve Güney Amerika'da da üretilmesine rağmen bu tür malzemeler Okyanusya'nın karakteristik bir ürünüdür ve genellikle *tapa* (Bir Hawaii kelimesinin değişmiş hali) adıyla anılır. Birçok

seyyah gibi Herman Melville de yarı kurgu romanı *Typee*'de (1846) dut veya diğer başka ağaçların iç kabuklarının liflerinin nasıl ıslatıldığını, ayrıldığını ve zahmetle dövülerek kâğıt inceliğindeki tabakalara, münhasıran kadınlarca – Okyanusya sanat ve zanaatlarına en önemli katkıları olarak – dönüştürüldüğünü tarif etmektedir. Kadınlar hiç bitmeyen kumaş ihtiyacını karşılamak için çalışırken, adalar çekiç vuruşlarının temiz, çınlayan, müzikli sesiyle yankılanmıştır. Ürünlerin çoğu güneşte kurutularak göz alıcı beyazlığa getirilmiş, diğerleri kahverengi veya sarıya boyanmış veya yöresel gelenekler ve ayrıca tarihi olayların belirlediği bir dizi üsluba göre yapılan resimlerle canlılık kazanmıştır.

Bunlar yaşayanların giysileri veya ölenlerin kefenleri için kullanılmış, ağaç veya hasır maskeleri ve figürleri kaplanmış, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren de artan şekilde yabancılara satılmış, bazen de sırf onlar için üretilmiştir. Daha etkileyici olanları en fazla 2.74 metre genişlikte ve birkaç yüz metre uzunlukta, ayinler veya adalıların hayatlarındaki özel bir husus olan hediye değişimi için yapılması sürdürülmüş parçalardır. Bunlar daha sonra katlanarak elit kesimlerin evlerinde statü sembolleri olarak saklanmıştır. Malzemenin dayanıksızlığı nedeniyle yok olan resimler, tesadüfen saklanmış olsalar bile sadece geçici, denebilir ki yöresel anlamlara sahip oldukları için konularını anlamamız mümkün değildir. Burada resmi verilen parçada da köşeli unsurlar kafa avcısı grupların sanatlarında her zaman tekrarlanan dua eden *manti* motiflerini andırmakla beraber, durum böyledir. (18.10). Bu kumaşlar matem kıyafetleri olarak giyilir ve Sentani bölgesindeki mezarların üstüne asılırdı. (Şimdilerde ithal kumaşlar pratik maksatlarla yerini almış olsa da, ağaç kabuğu kumaşı bazı adalarda kadınlar tarafından hâlâ törenler için üretilmekte ve daha da çok satılmaktadır.)

Melanezya ve Mikronezya

Melanezya'da dağınık Mikronezya adalarından daha da geniş bir yelpazede sanatsal üsluplar gelişmiştir. Yeni Gine'de konuşulan 800 kadar dil *phyla* adı verilen dil grupları halinde sınıflandırıldığı gibi, bunlar da geniş olarak gruplandırılabilir. İlginç bir şekilde bu gruplandırma, sanatsal üsluplara karşılık gelmemektedir. Çeşitlilikleri, yakın zamanlara kadar daimi bir savaş halinde yaşamış birçok küçük halkın ortak şahsiyetini yansıtmaktadır. Örneğin, Güneybatı Yeni Gine'nin sahil düzlüklerinde yaşayan Asmatlar, cemaat üyelerinin intikamının alınması uygulamasıyla ilişkilendirilen kendi *bisj* yani ata direği türünü geliştirmişlerdir. *Bisj* direkleri yaklaşık 11,3 metre uzunluğunda olup, birbirlerinin üstüne düşecekmiş gibi dengede duran insan figürlerine sahip tek bir ağaç gövdesinden yontulmuşlardır (**18.11**). *Bisj*, ölülerin ruhlarını öteki diyara taşıyan bir kano gibi görülmekte; en üstteki figürlerden çıkan kafes oymalı *tsjemen*'in fallus niteliğinin akla getirdiği doğaüstü bir canlılıkla doludur. Komşu Mimika'da da aynı işlev ve





18.11 Yukarıda Jewer, Terepos ve Faripdas (oymacılar), Ataların dikmeleri, Omandesep köyündeki Asmat kabilesi, Faretsj Nehri, Irian Jaya, 20. yüzyıl başı. Ağaç, boya ve lifler, 5.25 m, 5.41 m, 5.46 m, boyunda. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Michael C. Rockefeller'ın Primitif Sanatlar Anı Koleksiyonu, Nelson A. Rockefeller ve Bayan Mary C. Rockefeller'ın bağışlarıdır, 1965).

18.12 Solda, Kanganaman'dan maske, Orta Sepik, Papua Yeni Gine, koleksiyona alınması 1950-53. Ahşap üstü modelleme, tropikal deniz kabuğu kakmaları ve yaban domuzunun uzun dişleri, yüksekliği 59 cm. Tropikal Müze, Amsterdam.



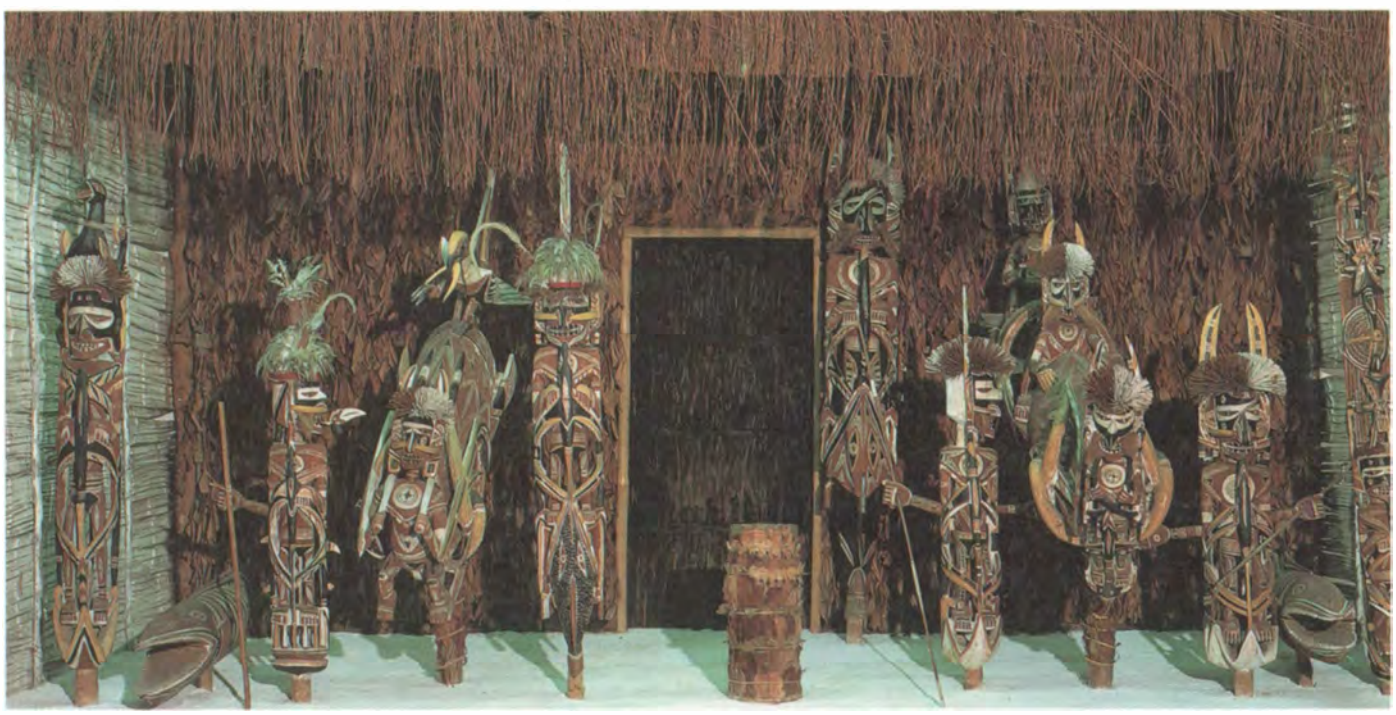
18.13 İki taraflı asma kancası, Orta Sepik, Papua Yeni Gine, 20.yüzyıl başları. Ağaç oyma ve boyama, yüksekliği 74 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.

öneme sahip, fakat farklı bir üslupla direkler oyulmuştur. Bunlar daha bütünlüklü, daha az zarif ve dinamiktir. Yeni Gine'nin kuzeyindeki Sepik Nehri vadisinde geniş bir üslup çeşitliliğinde oymalar yapılmıştır. Erkeklerin cemaate kabul törenlerine eşlik eden danslarda giyilen *mai* maskeleri en çarpıcı ürünlerdir. Doğaüstü canlılık imgeleri yaratılması için malzemelerin bir araya getirilmesinde hayret verici bir maharet sergileyen bu maskeler, parlak renklerle boyanmış ve çoğunlukla ağaç kabuğu, yaban domuzu boynuzu, kuştüyü ve insan saçı bukleleri ile süslenmiştir (**18.12**). Cemaate kabul edilenlerin yüzlerinin boyandığı gibi sembolik desenlerle süslenmiş uzun burunlu yüzler birçoğunda tekrarlanır. Gıda, giyecek ve değerli objeleri taşıması amacıyla tavan saraklarına asılması için yapılan ahşap kancalar, genellikle insan figürlerini veya *mai* maskelerindeki gibi uzun burunlu başları içeren girift eserlerdir (**18.13**).

Yeni Gine'nin kuzeydoğusundaki Yeni İrlanda Adasında sanatsal ilgi, ölüleri anma törenlerini (bazen de erkek çocuklarının cemaate kabul törenlerini) aynı zamanda bu törenlerde kullanılan heykeller, maskeler, yontulmuş veya boyanmış panolar ve telli çalgıları kapsayan bir terim olan *makanggan* üzerinde yoğunlaşmıştır.

Bu objelerin birçoğu tek ve özel bir tören için yapılır ve daha sonra güçlerinin başkaları tarafından ele geçirilmesini önlemek için imha edilir veya çürümeye bırakılırdı. Fakat ata figürleri özellikle onlar için yapılmış evlerde bir süre muhafaza edilirdi (**18.14**). Bunlar kişiye özgü olmayan, genel karakterlerdi ve bireyleri temsil etmedikleri açıktır. Genellikle simetrik yapı taşır, tek bir ağaç parçasından son derece girift şekillerde yontulur, parlak renklerle boyanır, bazen sedef kakmalar eklenir ve genellikle saç yerine bitki

18.14 *Malangga* maskeleri ve figürleri, Yeni İrlanda. Bambu, palmiye ve kroton yaprakları ile boyalı ahşap. Museum für Völkerkunde, Basel.



lifleri takılırdı. Fikir olarak insana benzemelerine rağmen, oyuluşlarındaki kafes işi ve yüzeylerindeki karmaşık boyalı desenler bütünlüklerini azaltır, belki de bilinçli olarak bedensel değil de ruhani bir görünüş kazanırlardı. 320 kilometre uzunluğunda ve çok dar olmasına rağmen, adanın farklı kısımlarında ayrı oyma üslupları uygulanmıştır. Diğer taraftan Yeni İrlanda heykelleri, Melanezya sanatının diğer üsluplarından veya türlerinden ayrılabilmesini sağlayan farklı bir tarza sahiptir.

Melanezya'da kalıtsal liderlik çok sınırlı olduğundan hanedan sanatı çok azdır veya hiç yoktur. Grup içindeki iktidar şahsi yetenekle elde edilir (kafa avcılığı veya diğer yollarla) ve bu da uzun süre dayanabilecek objelere ilgi gösterilmemesinin nedenini açıklayabilir. Melanezya sanatının az sayıdaki örneği on dokuzuncu yüzyıl öncesine tarihlenebilir. Yeni Gine'de geleneksel yaşam tarzlarının devam ettiği yerlerde, törenler için maske yapımına metal gereçlerle de olsa eskisi gibi devam edilmektedir. Buna mukabil Batı etkisi maskelerin kullanılması için yapılan törenlerin gücünü zayıflatmıştır.

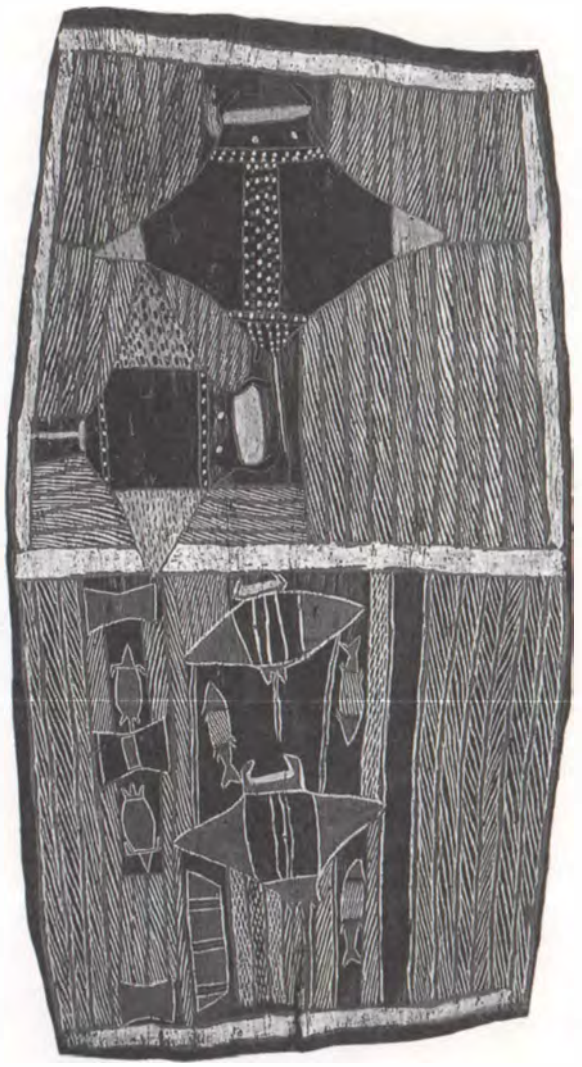
Sepik bölgesinde günümüzde tören evinin yapılması vesilesiyle insan yerine domuz öldürülmekte, kafatasları da tavandan asılmaktadır.

AVUSTRALYA

Avustralya'da insan yerleşimi Asya'dan karayoluyla erişimin mümkün olduğu zamanlarda, muhtemelen 70.000 yıl kadar önce başlamıştı. Deniz seviyesinin 14.000 yıl kadar önce büyük ölçüde yükselmesiyle kıta, dünyanın geri kalanından (Torres Boğazı yoluyla Papua Yeni Gine dışında) ayrılmış, on yedinci yüzyılda İngiliz ve Hollanda gemilerinin gelişine ve Sidney Körfezinde 1788'de bir İngiliz mahkûm kolonisinin kuruluşuna dek yalıtılmıştı. Bu büyük kara kütlesi, merkezi olmayan sosyal yapılara sahip, avcılık ve toplayıcılıkla geçinen, geniş alanlara yayılmış küçük gruplarca iskân edilmekteydi. Farklı diller konuşmalarına rağmen, benzer dini inançlara ve doğal çevreye odaklı törenlere sahiptiler. Efsanevi zamanlarda her şeyi yaratmış bir ülkeyi geçerek gelen atalara dayalı sosyal ve ahlaki kuralları vardı.

18.15 Nguleingulei, *Anteater*, yak. 1950. Ağaç kabuğu üzerine resim, 48 × 30 cm. Antropoloji Araştırma Müzesi, Batı Avustralya Üniversitesi, Perth.





18.16 Bunnugga, *Sea Piece*, yak. 1950. Ağaç üzerine resim, 42 × 84 cm. Antropoloji Araştırma Müzesi, Batı Avustralya Üniversitesi, Perth.

Avustralya Aborijin sanatının ana odağını oluşturan bu karmaşık fikirler, Dreaming [Düş Dünyası] veya Dreamtime [Düş Zamanı] terimleriyle ifade edilmiştir. On dokuzuncu yüzyıl antropologları tarafından ilk defa kullanılan bu kelimeler, farklı Aborijin dillerindeki ilişkili kavramları çevirmek için kullanılmış; sonra da yerli halkın İngilizce konuşan torunları tarafından benimsenmiştir. *Dreaming* uykuda yaşanan görüntüler değil de, günlük hayat ve doğrusal zaman dizininden ayrı bir varlık boyutu şeklinde anlaşılmalıdır. İlk yaradılış zamanı mevcut olmuş ancak hiçbir zaman sona ermemiştir; manzaraları ve yaratılanları biçimlendirmiş ve dönüştürmüş atalar, devam eden bir değişim silsilesi içinde kalıcı ruhsal mevcudiyetlerini sürdürmektedirler. Doğa türlerinde, kutsal yerlerde, büyük toprak parçalarında, seyahat yollarında, ayrıca şarkılarda ve efsanelerde her zaman mevcutturlar. On dokuzuncu yüzyıl boyunca İngilizler kıtanın verimli arazilerinin tümünü ele geçirdikçe, göçer Aborijin yaşam tarzı giderek kaybolmuş, merkezi çöl bölgesi ve tropik kuzey bölgesi dışında güçlükle varlığını sürdürür hale gelmiştir. Ancak 1960'lardan beri Güneybatı Avustralya Aborijin halkının sürdüğü medeni hak kampanyaları, Aborijin sanat ve sanatçılarının – bu defa modern şehirli bağlamda – yeniden yeşermesiyle el ele yürümüştür.



18.17 Tim Leurah Tjapaltjarri, *Wallaby Tjukurrpa*, 1982. Tuval üzerine sentetik polimer, 1.21 × 1.79 m. Victoria Ulusal Galerisi, Melbourne, Avustralya.

Kaya yüzeylerindeki bazı Aborijin resimleri herhalde dünyada keşfedilmiş en eski resim örnekleridir. Büyük kısmı geç tarihlere ait olmakla beraber – bazıları hatta 1960'lardandır – 40.000 yıl öncesine tarihlenebilmektedir. Bunlar, uzanmış elin etrafında pigment sıkılmasıyla yapılmış negatif baskılardan insan ve mitolojik varlıkların, şematik veya natüralist yapılmış hayvan ve bitkilerin temsillerine kadar değişmektedirler. Avrupa'da tarihöncesi resimlerin aksine, bin yıl boyunca kutsal alanlarda görünürlüklerini korumuş olup; olağanüstü bir sanatsal faaliyet sürekliliğine tanıklık etmektedirler. Sepetler, kalkanlar, bumeranglar ve yön işaretleri (toa) gibi işlevsel objeler de güzel bir şekilde işlenmiş ve süslenmiştir. Törensel sanat, atasal varlıklara sahip katılımcıların teşhis edilmesi için yapılan özenli vücut resimlerini, zeminde ve ağaçlardaki kutsal figür yontularını ve kalıplarını içermektedir.

Okaliptus ağaçlarından soyulan kabuklar üzerine yapılan çarpıcı, doğal ve sembolik resimlerin teknik mahareti, Avrupalıların sanatsal zevklerine hitap etmiş; özellikle Avrupalıların işlettiği misyon yerleşkelerinde Aborijin sanatçıları tarafından üretimi teşvik edilmiştir.

Ağaç kabuğu resimlerinin günümüze gelen örnekleri göreceli olarak yenidir ve esasen bu sanatın anlamı hakkında bilginin edinildiği Arnhem Land sanatçıları tarafından halen üretilmektedir. Dünyevi ile kutsal, doğal ve doğaüstü, geçmiş ve gelecek veya görünür ve görünmez arasında açık ayrımların bulunmadığı bir dünya görüşünü ifade etmektedirler. Sırf Avustralya'ya ait olanları X-Ray çekimi gibi hayvanların hem içini hem dışını göstermektedir. Günümüzde Kakadu Milli Parkı (Northern Territory) bölgesinde bulunan muhtemelen MÖ birinci binyıla tarihlenen balıklar da bu şekilde resimlenmiştir. Kuzey Arnhem, Gunbalanaya'da yaşamış olan Dick Nguleingulei (1920–88) tarafından 1950 civarında resmedilmiş karınca yiyen hayvan, hortumlu ve uzun dilinin hareketlerinin dikkatli bir gözlemle yakalanması açısından dış hatlarında natüralisttir. Aynı zamanda iç organlarının biçimlendirilmesinde kavramsaldır (**18.15**). Yakın dönem ve bölgeden başka resimler, Gumatj dili konuşan sanatçı Bunnugga'nın eseri gibi harita veya deniz haritalarına benzer ve denizi; vatoz, eşkina balığı, iki deniz kaplumbağası ve Arnhem Burnunun mercan kayalıkları arasındaki bir kano ile temsil eder (**18.16**).

Resimler, günümüzde olduğu gibi geçmişte de bir grubun kültürel yapısını korumanın vasıtasıydı. Bazen bir grubun üyeleri – yabancılara hiç açıklanmayan – dini ayinlerine kabul edilmeleri sürecinin parçası olarak desen veya resim yapmayı öğrenirlerdi. Resimleme işlemi – merkezi çölde uygulandığı üzere, kum üzerinde asamblaj ile birleştirilen resimlerde açıkça görüldüğü gibi – ritüel uzmanları tarafından icra edilen kendi başına bir ritüel de olabilmekteydi. İnancın ve ahlakın yanı sıra grubun sırlarını da koruyan yaşlılar, bu nedenle en önemli sanatçılardır. Konu gibi tasvir üslubunu da gelenekler düzenlemekte; bununla beraber, bireysel ifade ve dolayısıyla son yılların eserlerinde açıkça görülebildiği üzere değişim ve süreklilik için bir saha bırakılmaktadır. Daha önceleri temin edilebilir malzemeler

olan kırmızı ve sarı aşıboyası, beyaz kaolin ve siyah kömürün yerine sentetik pigmentler başarıyla benimsenmiş ve ağaç kabuğunun yanı sıra mukavva, tuval veya kâğıda uygulanmıştır. Ancak sanatçılar hâlâ geleneksel yollarla çalışmakta, zemine yerleştirilmiş bir destek etrafında hareket etmekte, bu şekilde dik boyanan kompozisyonlara göre çok farklı kompozisyonlar geliştirmektedirler. Geleneksel konuların resimlenmesine de devam edilmektedir.

Kıtanın merkezindeki Papunya'da yaşamış Tim Leura Tjapaltjarri (1939–84)'nin yaptığı *Wallaby Tjukurrpa* (yani *Dreaming*) hem manevi hem de coğrafi bir tür manzaradır (**18.17**). Wallaby Dağı ile ilişkili bir kutsal alanı ve su çukurunu temsil eden ortadaki yuvarlak, sembol noktalarla belirtilmiş tören katılımcılarının yarım daireleri ile çevrelenmiş olup; buna benzeyen çeşitli konfigürasyonlar kamp alanlarını işaretler. Sol tarafta, tören için süslenmiş bir kalkan ve daha ileride solda doğal bir şekilde resmedilmiş bir insan grubu yer alır. Üst sağ köşe, ayak izleri aşağı sağ köşede bir *wallaby*'nin ayak izleriyle beraber gösterilen büyük bir kertenkele ile doldurulmuştur. Avcılar ayak izleri ve silahlarıyla – bumeranglar, kabzalı taş balta, sopa ve mızrak – temsil edilir.

Alt zemin incelikle işlenmiş dumanlı gri, zeytin yeşili, sarı, mor, kırmızı aşıboyası ve ombra boyası noktalamalarıyla oluşturularak – sanatçının ortamının puslu bir sıcak havada göründüğü gibi – donuk bir pırıltı yaratılmıştır. Bu, yabancılara satış amacıyla 1960'lardan beri artan sayıda profesyonel sanatçı tarafından yapılan resimlerden biridir. İngiliz yerleşimcilerin gelişinden beri resmi asimilasyon politikası ve birçok Aborijinin şehirlere yerleşmesiyle baskı altında kalan kültürel geleneklerin güçlendirilmesine yardımcı olmuşlardır. Geniş ölçüde yayılmaları da Aborijin kültürüne ve vücut bulduğu toprakları ellerinden alınan insanların sıkıntılarına uluslararası ilgiyi çekmiştir.

KUZEY AMERİKA'NIN KUZEYBATI SAHİLİ

Güney Alaska'dan Kanada yoluyla Washington eyaletine dek uzanan Kuzey Amerika'nın 1600 kilometrelik kuzeybatı sahili, istikrarlı toplulukların gelişmesi için ideal bir çevre sağlamıştır. Bölge kuzey paralelinde olmasına rağmen iklim ılımandır. Doğal kaynaklarının zenginliği, sakinlerinin hayvan evcilleştirme ve toprağı işlemesine gerek kalmadan balıkçılık, avcılık ve toplayıcılıkla geçinmesine imkân verir. Ormanlar; binalar, kayıklar, ayrıca bazen büyük ölçekli yapılan heykeller için bol miktarda ağaç sağlar. Daha ötelerdeki Rocky Dağları, yağmacılara karşı geçilmez bir engel teşkil eder. Bölgenin tarihi, Avrupalılarca keşiflerin başladığı 1770'lere kadar karanlıktır – James Cook kâşiflerin ilkiydi ve bölge sanatının günümüze gelen en eski örneklerini toplamıştır. MS birinci yüzyılda birbirlerini anlayamayan diller konuşan, çeşitli kökenlerden insanlar tarafından iskân edilmiştir: kuzeyde Tlingit, daha çok Queen Charlotte Adasındaki Haida, sahilde Tsimşiyan



18.18 Sitka'da Tlingit 'totem-direği', Alaska, 19. yüzyıl sonu. Oyulmuş ve boyalı Ağaç.

ve Bella-Coola ve güney ucundaki Vancouver Adasında Kwakiutl ve Nootka (Nuuchanuta olarak da bilinirler). Bütün bunlara rağmen katkıda bulundukları kültür, Polinezyalılar kadar Kuzey Amerika ovalarında ve ormanlarında yaşayan göçerlerden de ayrı bir homojenlik ve görsel karakter taşır.

Kültürel özeliklerin ve sanatsal motiflerin bölge genelinde yayılmasının sebebini Kuzeybatı Sahili halklarının ticaret kadar savaşmakla da uğraşmış olması açıklayabilir. Ayrıca doğaüstü inancının en eski biçimi olan, Sibirya'nın avcı topluluklarıyla paylaştıkları ve muhtemelen bilinmeyen bir geçmişteki ortak atalarından miras aldıkları Şamanizm uygulamasıyla da birbirlerine bağlanırlar. Çok farklı yaradılış ve yüce tanrı ideallerine rağmen, tümü şamanların orman ve suların ruhlarıyla temas kurma, hastaları iyileştirme ve gelecek hakkında kehanette bulunma gücünü kabul etmekteydi. Sanatlarının büyük kısmı, şamanların maske ve diğer ritüel objeleriyle ilgiliydi. Geri kalanı ise dünyevi nitelikte, karmaşık sosyal yapılarının kalıtsal temeli ile efsaneler ve bu efsaneleri anan sanatlarla ilgilidir.

Tlingit ile diğer "ulus"lar veya dil grupları; her biri konumunu ana soyundan alan, kendi reisine sahip, bir veya birkaç aileden oluşan özerk köy cemaatleri kümeleşmeleriydi. Merkezi bir siyasi veya dini örgütlenmeleri yoktu. İç uyumlarını, erkek ve kadınların doğdukları ve sosyal grubun ana veya baba soyuyla birbirinden ayrıldığı daha büyük *moities* (yarım parçalar) ve klan bölümleri dışında evlenmeleri zorunluluğu neticesinde kurulan geniş akrabalık bağları vasıtasıyla sağlamaktaydılar. Böylelikle aileler evlilik yoluyla zenginlik edinmekte, ancak tek bir aile hâkim bir konuma ulaşamamaktaydı. Siyasi açıdan birbirlerinin eşiti olmakla birlikte reisler, zenginlik gösterilerinde, özellikle *potlatch* şenliklerinde birbirleriyle yarışırlardı. Bu şenliklerde hediye teatisi yapılır, aile ve Kuzeybatı Sahili sanatının temel birimini oluşturan sembolik armaların tarihiyle bağlantılı efsaneler tiyatro şeklinde icra edilirdi.

Kuzeybatı Sahilinin en ayırıcı sanat ürünü olan "totem direkleri" (**18.18**) elde edildikleri soyağacının ve ailenin itibarının çarpıcı bir yolla ilan edilmesine hizmet ederdi. On dokuzuncu yüzyıl öncesinden hiçbir örneği günümüze gelememiş bu muhteşem heykeller seyyahlar tarafından

18.19 *Anne Ayı*, Haida yontusu, Skidegate, British Columbia, yak. 1880. Kil taşı, uzunluğu 14 cm. Smithsonian Enstitüsü, Washington.





18.20 Tlingit savaş miğferi, Güneydoğu Alaska, 19. yüzyıl. Ağaç, yüksekliği 30.5 cm. Amerika Tabiat Tarihi Müzesi, New York.

ilk defa on sekizinci yüzyıl sonlarında tasvir edilmiştir. Direkler evin ön cephesinde nöbetçi vazifesi görmüş, mezar işaretleri veya önemli olayların anılması gibi çeşitli işlevlere hizmet etmiştir. Her biri tek bir sedir ağacı gövdesinden yapılmıştır. Metal gereçlerin artan ölçüde kullanıma girmesi daha karmaşık kompozisyonların yapılmasını ve boyunun – 27,4 metreye kadar – uzatılmasına hem izin vermiş hem de teşvik etmiştir. Üzerilerine yerleştirilen figürler – kartal, kunduz, balina vs – reislerin soylarından, klandan ve kendi parçasından miras aldığı armalardı. Direkler tam anlamıyla ibadet objeleri veya üstlerine kazınan hayvanlar, bir grup insanın ortaklaşa doğaüstü bir ilişki kurduğu ibadet objeleri değildi. Daha çok insanların (şamanlar dâhil) temas kurabilecekleri koruyucu ruhlar olarak düşünülmeleri mümkündü. Direkler, çeşitli unsurların birbirine geçtiği, bu yolla organik olarak birbirlerinden büyüyerek biçim ve yüzeyde birlik simgesi yarattıkları karşılıklı bir yönetici sembolizmi ilkesine göre tasarlanmıştır. Skidegate'in Aida köyünde, bazen yakılmış külleri barındıran ve şerefine verilen ziyafetlerin sayısının belirtildiği direkler, geniş bir ailenin yaşadığı evlerin önünde dikilmiştir. Evlerin içinde de daha kısa olmak üzere, bunun benzeri direkler mevcuttur. Haida'da heykeltıraşlar çalışmış ve günümüzde hâlâ çalışmakta, daha küçük ölçekte de olsa, ağaçtan maskeler ile Haid tarafından on dokuzuncu yüzyıl başlarında ilk defa kullanıldığı anlaşılan kil taşından küçük figürleri yontmaktadır. Böyle bir heykel, yarı insan yarı yavru ayı bir yaratığın göğsünü emdiği sırada acı içinde kıvranan anne ayı efsanesini yansıtmaktadır (**18.19**).

Maskeler, topluluk hayatının elzem bir parçası oldukları Kuzeybatı Sahili oymalarının en çok çeşitlilik gösteren türüdür. Biçim olarak soyut bir sembolizmden, insan ve hayvan hatlarının bileşimlerine ve canlı benzeri natüralizme kadar uzanırlar. Bu sonuncusu, karikatür sınırlarını bazen zorlayan, yakından gözleme dayanan portreleri de içerir ve

BAĞLAM

Şaman Maskesi

SANAT VE DOĞAÜSTÜ

"Şaman" sözcüğü aslen Doğu Sibirya göçerleri Tunguzlar tarafından ruhlar dünyasıyla ilişkisi vasıtasıyla havayı kontrol edebilen, geleceği gören ve özellikle de hastaları ve akıl sağlığı bozulanları iyileştirebilen kişileri belirtmek için kullanılmıştır. Daha sonraları da benzeri yeteneklere sahip olduğuna inanılan başka yerlerdeki erkeklere ve nadiren kadınlara da uygulanmıştır (18.30). Bu sözcükten türetilen "Şamanizm" terimi ise evvelki bir dönemde gelişmiş ve dünyaya yayılmış, tutarlı bir dini inançlar bütünü izlenimini verdiği için hatalı bir nitelemedir. Bazı yerlerde şamanlar gerçi rahip rolüne de sahip olmuştur. Fakat yaradılış efsaneleri ve içinde faaliyet gösterdikleri kültürler, Kuzey Amerika'nın kuzeybatı sahillerinin özerk grupları dâhil büyük çeşitliliğe sahiptir; hatta bazen de özellikle Budizm ve Taoculuk gibi örgütlü dinlerin önderlerinin yanında yer aldıkları özel bir konuma sahiptirler.

Genellikle ölümlüler ile yaratıcı tanrılar arasında kalan sayısız ruhların işgal ettiği bir ara bölgedeki ruhlarla ilişki kurarlar.

Bir insan travma yaratan bir olayla veya bir vizyon deneyimi sonucunda, bazen de bir akrabadan miras alarak (anaerkil toplumlarda dayılardan) şaman olur ve bunu genellikle muteber bir şamanın yanında çıraklık dönemi izlerdi. Bir İnnuit (Eskimo) şamanının hikâyesi karakteristiktir. Bir yazlık kamp alanından köyüne koşarken, geçen yüzyılda ölmüş bir şamanın kayıkla aydan indiğini görmüştü. Bu şaman daha sonra grotesk bir figüre dönüşmüş ve iri tek gözü, kaçan İnuit'e doğru dans ederek ilerlemiştir. İnuit kaçmış, ancak göz tarafından efsunlanmıştı. Birkaç ay sonra kendisi de köylüler tarafından şaman olarak kabul edilmişti. Tlingitler arasında da şaman olma imkânını soyundan edinen birisi dağlara çekilerek, genellikle bir deniz memelisi veya aralarında en güçlüsü su samuru olan kara hayvanı şeklindeki bir ruhun yardımını elde edene kadar sadece kök ve yaprak yiyerek yaşamıştı. Kendisinin ve hastanın ruhani güçlerine inancına ve aralarındaki ilişkinin mekânını oluşturan grubun beklentilerine dayanan bir tedaviyi gerçekleştirdiğinde Şamanlığı teyit edilmişti. Bir şaman ayrıca cadıları keşfedebilir, yenmek için öldürülen hayvanların hareketlerini önceden söyleyebilir, savaşçıların yanlarına gidip tavsiye verebilir ve geçiş, doğum, kabul edilme ve ölüm törenlerini yönetebilirdi.

Kuzeybatı Sahili yerleşik toplulukları şamanlarının kullandıkları teçhizat; kıyafet ve davul gibi daha az dayanıklı ritüel aletlerinin yanı sıra ağaçtan ince oyulmuş maskeler ve fildişi muskaları da içermekteydi. Şaman töresini kayda geçiren ve kuvvetle ifade eden bu objeler, dünyanın en çarpıcı heykellerinden bazılarını içermektedir. Maskenin amacı, takan kişiyi dönüştürmek, yeryüzündeki yaşam ile etraftaki ve yükseklerdeki gizemli güçler arasında arabuluculuk yaparken şamanı yardım eden ruhla birlikte tanımlamaktı. Bu işlevi en iyi şekilde maharetle oyulmuş ve boyanmış bir maske yerine getirebilirdi. Farklı vesilelerle giyilecek farklı maskeleri vardı. Bazıları insan yüzlerine benzerken (18.22), bazıları hayvan biçimlerini bünyesinde birleştirirdi (18.24). Birçoğu hayvan biçimliydi. Örneğin balina burnu ve arkasından beliren beş insan başına sahip Tsimşiyan deniz ruhu maskesi böyledir (**18.21**). Bu tür maskeler bizzat şaman veya idaresi altında çalışan oymacılar tarafından yapılır, iletişim kurduğu ruhları temsil ederdi. Bu şahsi kökene rağmen genellikle bir kuşaktan diğerine aktarılmışlardır.

18.21 Tsimşiyan heykeltıraşı, deniz ruhu şaman maskesi, yak. 1850-75. Ağaç yontu ve boyama, uzunluğu 54.6 cm. Kraliyet Ontario Müzesi, Toronto.



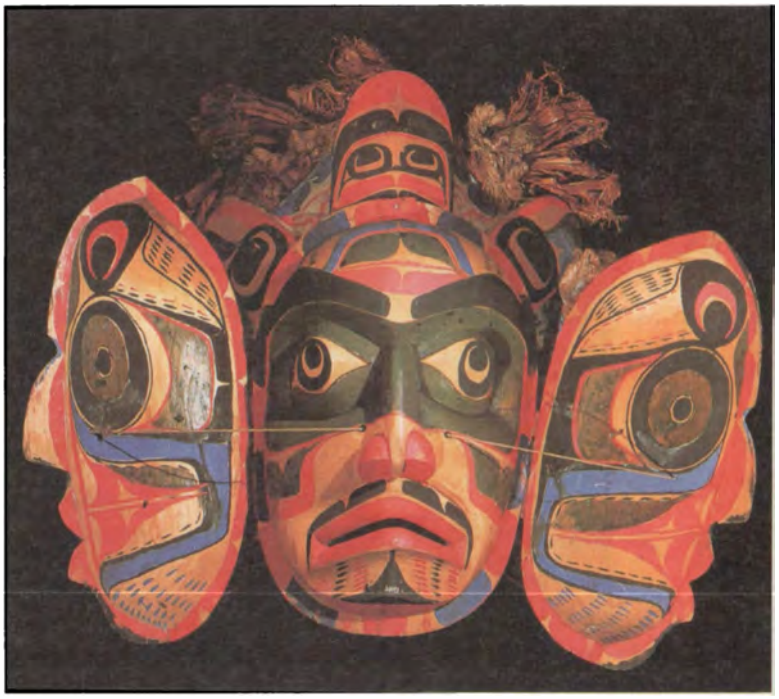


18.22 Tsimşiyan maskesi, yak. 1875. Ağaç, boya, taklit saç ve kürk, 30.5 × 24.8 × 17.8 cm. Özel Koleksiyon.

uç noktasına Tlingit savaş miğferlerinde ulaşır (**18.20**). Bazı farklılıklar, bünyesinde yapıldıkları kültürler arasındaki ayrımlardan kaynaklanmış olmalıdır; fakat menşe yerleri, ticaret nedeniyle veya savaşlar sırasında bitişik ulusların birinden diğerine geçtiği için her zaman tespit edilemez. Oymacılar yerleşik âdetlere göre çalışmış olsalar da, iki maske bile tam olarak aynı sayılamaz ve ana benzerlikler içindeki maskeler değişen derecelerde ustalık düzeyi gösterir. Örneğin bir Tsimşiyan erkek yüzünde gözler ve ağız civarındaki dikkat çekici ölçüde duyarlı modelleme ve yanaklar ile alındaki asimetrik dövme boyamalar, zihni bir ıstırap izlenimi veren alışılmadık ölçüde canlı bir ifade yaratır (**18.22**). Bu tür bir etki sadece olağanüstü yetenek sahibi bir oymacı tarafından uyandırılabilirdi.

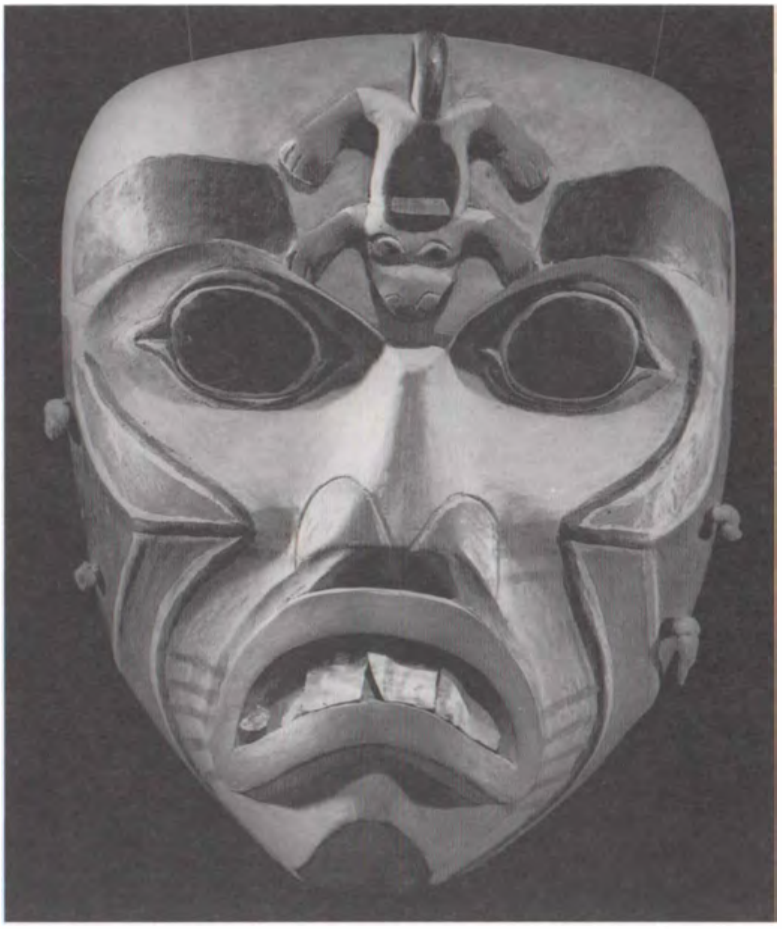
Bu maskeler arasındaki değişiklikleri, maksatlarının farklılıkları belirlemiştir. Bazıları, soy çizgisinden bilinen ataların ve reislerin anma şenliklerinde sergilenmek için yaptırılmış tasvirleriydi ve ata yadigârı olarak saklanırlardı. Farklı gruplara ait örnekler geleneksel yüz dövmesi üsluplarını kaydeder gibi görünmelerine rağmen ne ölçüde Avrupalı anlamda portre olarak yapıldıklarını veya genel tasvirler olup olmadıklarını söylemek güçtür. Öte yandan, Haida sanatçılarının on dokuzuncu yüzyıl ortalarında Avrupa kökenli ziyaretçilerin aslına çok sadık yontularını yaptıkları bilinmektedir.

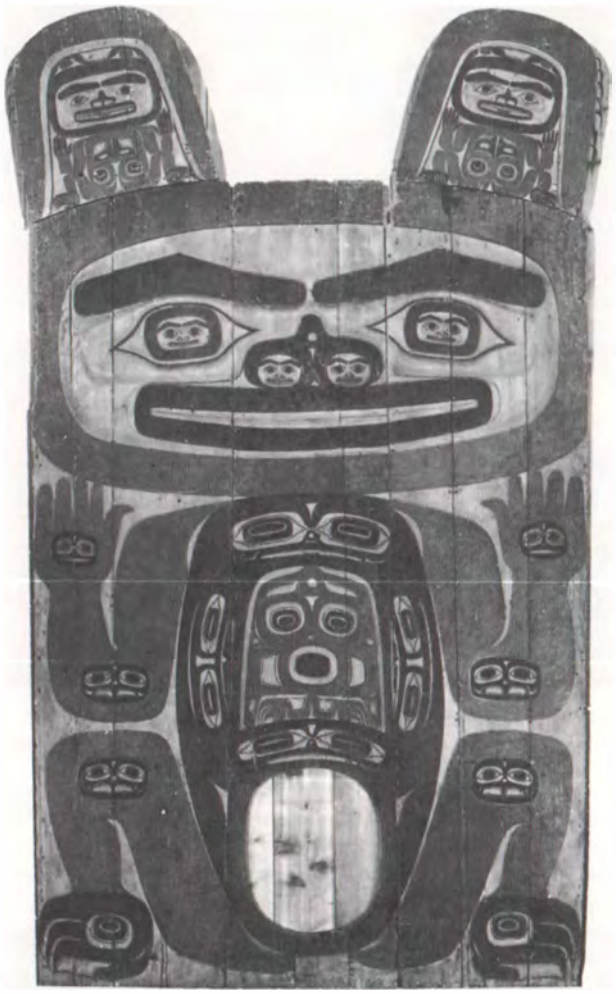
Bazıları gayet geniş birçok maske, birbirine bağlı kültürel efsaneleri canlı tutan ve yeniden canlandıran dans gösterilerinde takılmak için oyulmuştur. Bu performanslar genellikle uzun kış gecelerinde iç mekânlarda yapılırdı. Meşalelerin titrek ışıklarında görüldüklerinde herhalde doğaüstü, huşu uyandıran bir manzara yaratmaktaydılar. Kwakiutl dönüşüm maskeleri, en etraflı işlenmiş olanlarıdır; bazıları iki kattan yapılmış, aktör ipleri çektiğinde dış taraftaki kat açılarak iç taraftaki katı açığa çıkarır ve karakterini, örneğin bir deniz



18.23 Kwakiuti dönüşüm maskesi, 19.yüzyıl sonu. Yontulmuş ve boyanmış ağaç, bitki lifleri, yüksekliği 50 cm. Field Tabiat Tarihi Müzesi, Chicago.

18.24 Tlingit maskesi, 19. yüzyıl ortası. Yontulmuş ve boyanmış ağa, deniz kabuğu, yüksekliği 23.5 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.





18.25 Tlingit ayı paravanı, yak. 1840. Ahşap ve boya, 4.57 × 2.74 m. Denver Sanat Müzesi.

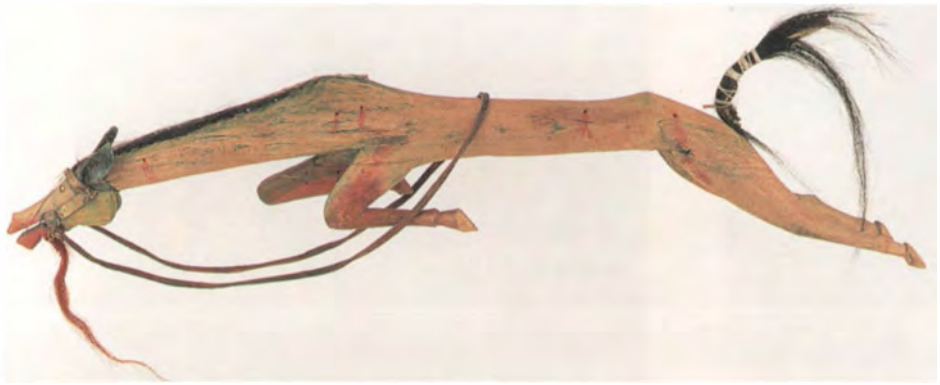
canavarını veya bir ayıyı, insana dönüştürürdü. Burada resmi verilen örnekte, batan güneş yarım açılarak sırıtan bir insan yüzünü açığa vurur (**18.23**). Bu tür maskelerin bazıları ruhları temsil etmiştir ve şamanlar tarafından geleceğin öngörülmesi, havanın denetim altına alınması, hastaların iyileştirilmesi veya topluluğa kabul törenlerinin icra edilmesi gibi çeşitli işlevler sırasında kullanılan maskelere benzerler. Birçok Tlingit maskesi, şamanlar için yapılmıştır ve yardımcı ruhlar olduklarına inanılan hayvanları cisimleştirirler (**18.24**).

Amaçları ne olursa olsun, maskeler genellikle cesur bir heykel duygusuyla oyulmuşlardır. Diğer taraftan resimler hissedilir şekilde düz yüzeyli ve doğa-dışıdır ve ilginç bir şekilde Pasifik'in her iki yakasında karşılaşılan tekniklerle yapılmış arma hayvanlarına ilişkindirler. Hayvanlar bazen, deyim yerindeyse, bölünerek açılır ve tipik özellikleri düz bir yüzeyde gösterilebilecek şekilde yeniden düzenlenir. Bu düzenek, kadim Çin ve Yeni Zelanda Maorileri tarafından kullanılmıştır (18.7). Fiziksel özellikler de eski İskitlerin hayvan üslubunda olduğu gibi birbirinin içine katılmıştır (4.54, 4.58). Alaska'da bir reisin evinin iç duvarına 1840 civarında yapılmış, daha eski bir öncülden kopya edildiği de söylenen resimde; bir kahverengi ayının kulaklarından, gözlerinden, burun deliklerinden, pençelerinden ve eklem yerlerinden yüzler bulunmaktadır (**18.25**).

Ölçeğin büyüklüğü (yüksekliği 4.6 m), geniş bir alana yayılmış tasarım ve sade renk şeması bir araya gelerek, gerçek dünyanın paralelindeki kurgulanmış bir dünyanın imgesine, etkileyici bir anıtsallık katmaktadır. Bu "birleşik maskelerin" Tlingit klanının arma ruhunu taşıyan gücünü arttırdığına inanılmaktadır.

18.26 Dakota'lardan boyalı post, Siyu. 1.35 × 1.85 m. Linden Müzesi, Stuttgart.





18.27 At sureti, Dakota Siyuları. Ağaç, deri, at kılı, boya. Güney Dakota Devlet Tarih Kurumu, Pierre, Güney Dakota.

KUZEY AMERİKA'NIN OVALARI VE KURAK TOPRAKLARI

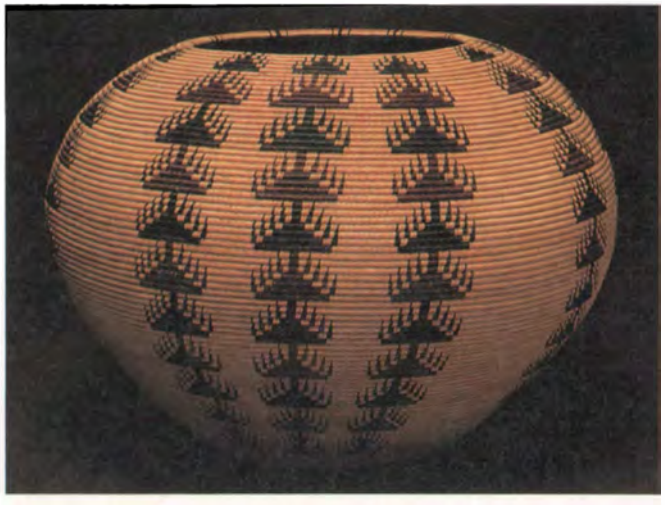
Avrupalı kâşiflerce 1830'da alınmasından kısa bir süre önce yapılmış bir bizon derisi, Kuzey Amerika'nın büyük merkezi ovalarında yaşamış olan Siyuların sanatının önemli bir örneğidir. (**18.26**). Dışarıdan bakanların gözlerine boş zemin üzerine yerleştirilmiş kırmızı ve siyah az sayıda unsuruyla fevkalade kontrollü bir soyut kompozisyon olarak görünür ve belki de hayali olarak rüzgârların silip süpürdüğü açık bir arazinin genişliği hissini verir. Başka birçok giyside de benzeri "kutu ve kenar süsü" motifleri vardır. Kadınlar tarafından kızların erginlik törenlerinde giyilmesi için resimlenmişlerdi. Bu desenlerin, muhtemelen yeryüzüne ve toprak ana düşüncesine ilişkin, sadece kabul edilmiş üyelerce bilinen, dolayısıyla günümüzde kaybolmuş sembolik anlamları bulunduğuna kuşku duyulamaz. Antropologlar Kuzey Amerika sanatında erkekler, kadınlar ve ayrıca komşu halkların üyeleri açısından farklı anlamlar taşıyan başka semboller de bulmuşlardır. Daha geç tarihli örneklerin renkleri daha fazladır ve bazen Avrupalı-Amerikalı tüccarlardan alınmış cam boncuklarla birlikte kullanılmışlardır.

Siyular on dokuzuncu yüzyıl ortasında Dakota, Minnesota ve Nebraska'da yaşayan büyük bir akraba halk topluluğunu teşkil etmekteydiler. Aynı dilin (Siyuca) farklı şivelerini konuşmakta ve Büyük Ruh'a ve şamanların (bazen de klan reisleriydiler) gücüne inancı içeren bir kozmolojiyi paylaşmaktaydılar.

Sosyal yapıları çok eşli erkeklerin hâkimiyetinde ve hiyerarşikti. Ev işlerini yerine getiren kadınlar, avcılık ve savaşla meşgul oldukları için yerleşim yerlerinden çoğunlukla ayrı kalan erkekler yerine sanatla ilgili işleri yürütmekteydiler. Ovaların bu halkları, sadece ölümcül hastalıklar değil, at ve ateşli silahları da getiren Avrupalıların sınırlarına ulaşmasından önce daha barışçıl, yarı tarımsal hayatlar sürmüşlerdi. İspanyol sömürgelerinden getirilen ve on sekizinci yüzyıl sonlarına kadar sayıları fazla olmayan atlar yaşam tarzlarını tamamen değiştirip, bizon avcılığına büyük kolaylık getirip, hareketliliği arttırmış, bunun da toprak genişlemesini teşvik etmesi sonucu birbirlerinden uzakta yaşayan halklar savaşa tutuşmuştu. Bu durum kısa zamanda sanatta yansımasını buldu. At koşumlarına büyük itina gösterilmekteydi. Atlar, bizon derisinden giysilerin üstüne resmedilerek giyenlerin başarıları kaydedilmekteydi. Dörtnala koşan bir atın neredeyse havada uçan hareketinin binici tarafından hissedilen heyecan verici çevikliğini aktaran bir yontu, Kuzey Amerika (**18.27**) sanatında benzersizdir. Savaşın ana amaçlarından biri at elde edilmesi olduğu için bu figür, muhtemelen bir zafer dansında sergilenme amacını taşımaktaydı. Siyular arasında yaşamış bir misyoner olan Mary. C. Collins tarafından edinilmişti. Collins, büyük şaman, reis ve Hayalet Dansı diniyle ilişkili yöresel kültürün canlandırılması ve saflaştırılması hareketinin önderlerinden Oturan Boğa ile dostluk kurmuştu. Bu hareket trajik bir sona ulaşacak; Siyu halkı kırılıp, kalanlar kamplara kapatılacaktı.

Yöresel Amerikan el sanatları, üretildikleri toplumların sosyal yapılarının ve fiziki çevrelerinin farklılığı ölçüsünde birbirinden ayrı özellikler gösterir. Birçoğu kalıcı olmayan malzemelerden yapılmıştı ve gelişimlerinin tarihi, yabancıların ilk defa eline geçmesinden önceki zamanlara nadiren götürülebilir. İlk çömlek kaplar ve küçük figürlerle birlikte, kuru iklim şartlarının MÖ sekizinci binyıl civarında yapılmış sepetleri de muhafaza ettiği – Güneybatı, Missisisppi halkları ve Kuzeydoğu dâhil – çeşitli kültür alanlarından bilinmektedir. Sepet yapımı, Güneybatı'da çok geniş alanlarda, çoğunlukla kadınlar arasında malzeme mevcudiyetine bağlı olarak farklı tekniklerle sürdürülmüştür. Dünyada üretilmiş

18.28 Dat So La Lee, sepet, 1918. Willow, örülmüş eğrelti otu, erguvan kabuğu. Clark Field Koleksiyonu, Philbrook Sanat Merkezi, Tulsa, Oklahoma.





18.29 Airowayoye I, Ila-Orangun'un Yoruba hükümdarı, Nijerya, boncuklarla bezenmiş tacı (*ade*) ve diğer tören sembolleriyle süslenmiş olarak görülmektedir, 1977.

çömlek kapların çoğunluğu gibi bunlar da saklama maksatlı eşyalar olarak yapılmış, çoğu zaman göze hoş görünmeleri de istenmiştir. Avrupalı-Amerikalılar, sepetlerin seramiklerle karşılaştırılabilecek sanatsal değere sahip olabileceğini, ancak el sanatlarının genel bir değerlendirmeye tabi tutulduğu on dokuzuncu yüzyıl sonlarında takdir etmişlerdir. Bu da kullanım objeleri değil de spesifik olarak koleksiyonerler için üretilmeleri sonucunu doğurmuştur.

Nevada ve California sınırındaki Tahoe Gölü civarında yaşayan avcı ve toplayıcı Vashoe kabilesinin daha önceleri evde kullanmak için kaba sepetler yapmış olan kadınları, bu yeni koleksiyoner pazarı için çalışmaya girişmişlerdi. Aralarında en beğenilen ve İngilizce adıyla Louisa Keyser (yak. 1850–1925) olarak anılmayı tercih etmiş olan Dat So La Lee (geniş kalçalı anlamına gelmekteydi) Nevada, Carson City'de yerleşik elbise ve ilginç eşya üreticisi bir şirket tarafından çalıştırılmış; bütün üretimi karşılığında 1895 yılından itibaren kendisine bu şirket tarafından yiyecek, barınak ve tıbbi bakım sağlanmıştı. Bu şartlar altında kendi sanatsal becerilerini geliştirmiş, yeni bir teknik ile süslemede bireysel bir üslup geliştirmişti. Söğüt, erguvan ve eğrelti otundan kendi geliştirdiği geleneksel olmayan bir teknikle dokumak için 1917–18'de yaklaşık bir yıl harcadığı *degikup* yani adak kabı (**18.28**) sepetçiliğin en hoş örneklerinden biri, aynı zamanda da farklı geleneklerden gelen iki toplumun iletişimi sonucu ortaya çıkan kültür süreci anlamındaki, kültürel etkileşimin her zaman görülmeyen başarılı örneklerinden biridir.

AFRİKA

Sahra Çölünün güneyindeki Afrika sanatında insanlığın tümüne ortak olarak uygulanamayacak herhangi bir genelleme mevut değildir. Sanat burada da diğer kıtalar kadar

18.30 Şamanlar ve Hayvanlar, 18.–19. yüzyıl. Aşıboyası ve diğer pigmentlerden kaya üzerine boyama, 85 × 205 cm. Güney Afrika Müzesi, Cape Town.





18.31 Büyük Cami, Cenne, Mali. Aslı 13. yüzyıl, tekrar inşası 20. yüzyıl.

yaygın işlev farklılıklarına, araçlara ve üsluplara sahiptir. Ayrıca yalıtılmışlık içinde de gelişmemiştir. Afrikalılar kıta içlerine Avrupalıların nüfuz etmesinden çok önceleri Asya ve Avrupa ile denizaşırı ticaret yapmaktaydılar. Batı sahilinde on altıncı yüzyıl gibi erken tarihlerde ihracat için (başlıca fildişi olmak üzere) objeler yapılmaktaydı. Dünyanın diğer kısımlarında olduğu gibi sanat, krallık törenleri (**18.29**), ata kültleri ve eski gelenekleri sürekli kılmak için öğretim amacıyla, ayrıca zenginlik ile güç sembolleri ihtiyacını tatmin etmek için ağırlıklı olarak dini ve siyasi bağlamlarda tatbik edilmekteydi. Dini inançlar yöresel kökenliydi. Açıkça tanımlanmış bir ikonografiye sahip birleştirici bir din mevcut değildi. İslamın on ikinci yüzyıldan beri resmi inanç kabul edildiği veya on dokuzuncu yüzyıl ortalarından beri Hıristiyanların çoğunluğu oluşturduğu yerlerde dahi animist ve panteist kültler varlığını sürdürmüştür. Afrika sanatı, ayrıca kendi dillerine ve yaşam tarzlarına sahip çok sayıda etnik grubun ürünüdür. Avcı, toplayıcı, göçer ve çiftçilerin küçük topluluklarından merkezi olarak örgütlenmiş Benin, Dahomey, Kongo ve Asante gibi krallıklara kadar farklı sosyal örgütlenmeler içinde yaratılmıştır.

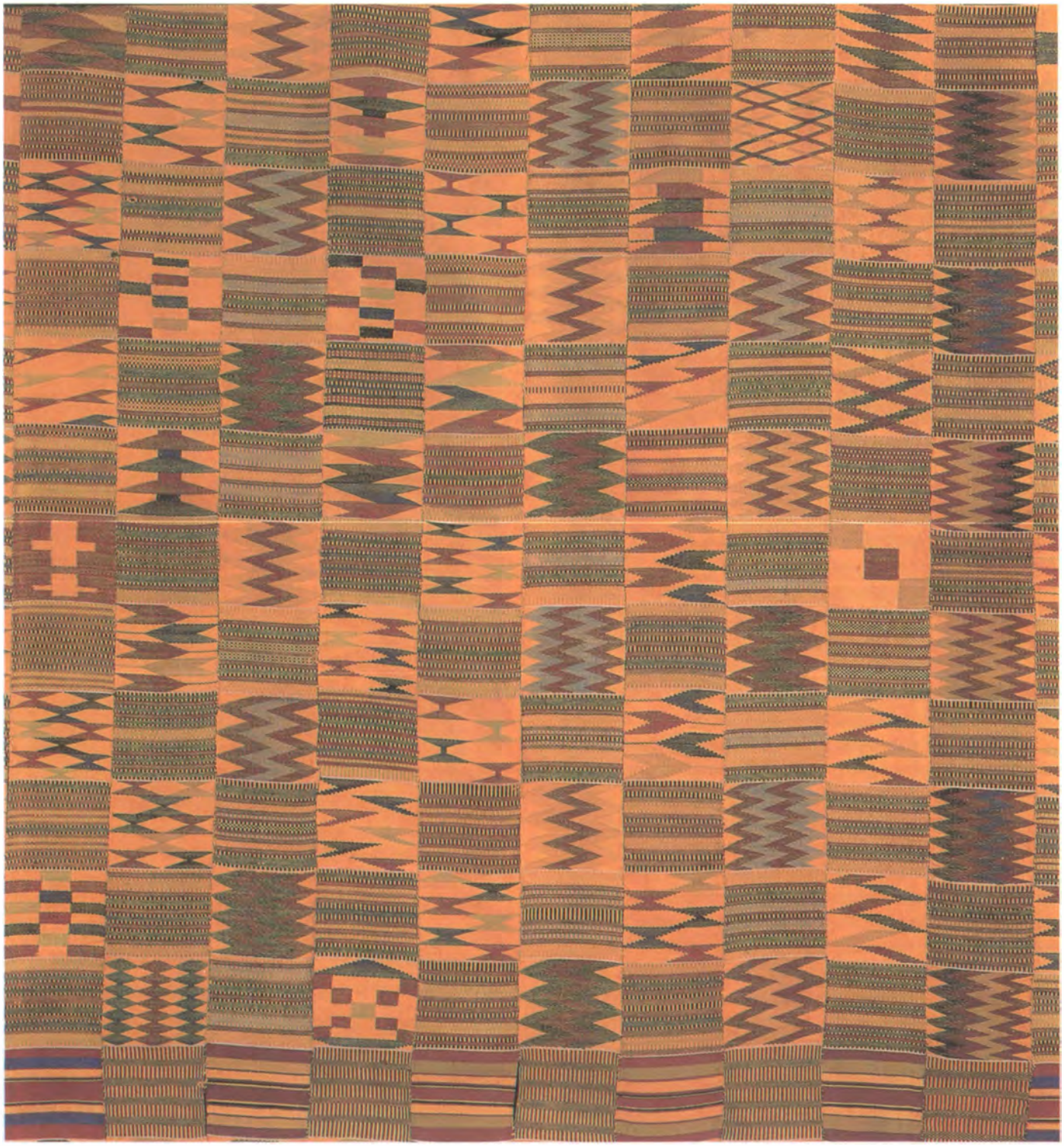
Sanat üretiminde alışılmış tüm malzemeler kullanılmıştır: Taş, metaller, kil, ağaç, fildişi, deri, farklı pigmentler ayrıca vahşi hayvanların boynuzları ve dişleri, kuş tüyü, deniz kabukları ve kurutulmuş otlar. Figüratif imgeler çok uzun bir zaman süreci içinde belirirler. Güney Namibya'daki bir kaya barınağında, kil taşı parçaları üzerine kömür ve aşıboyası kullanılarak yapılmış küçük hayvan tasvirleri bulunmuştur.

Bu resimler MÖ 25.000'e tarihlenir ve Afrika sanatının bilinen en eski örneklerini oluştururlar. Sahra Çölünün ortasında, Vahşi Fauna denilen üsluptaki (1.14) kayalardan kesilmiş büyük ölçekli hayvan figürleri, muhtemelen verimli Sahra Çölü topraklarında zürafa, gergedan, fil ve vahşi büyükbaş hayvanların olduğu MÖ onuncu ve altıncı binyıllar arasında yapılmıştır. Cezayir'in Tassili n'Ajjer adlı yüksek bölgesinde MÖ 8000–6000 civarına tarihlenen insan figürlü kaya resimleri bulunmuştur. Koşan veya dans eden uzun boynuzlu kadın figürü, daha sonraki tarihlerin boynuzlu Mısır tanrıçası Hathor ile muhtemelen ilişkiliydi. Uzun maske benzeri başı olan ve neşeli bir ifadeye sahip figür, Afrika'da çok eski tarihlerden günümüze dek icra edilen maskeli şenlik sanatını akla getirmektedir.

Güney Afrika'nın Drakensberg Dağlarında kabaca San adıyla sınıflandırılan (daha önce Bushmen denilmekteydi) avcı ve toplayıcı gruplarca iki bin yıl boyunca – MÖ birinci binyıldan on dokuzuncu yüzyıl sonlarına dek –15.000'den fazla kaya resmi üretilmiştir. Sahra Çölünün kayaların kesilmesiyle yapılan hayvanlarına benzemeyen, ancak Avrupa'nın tarihöncesi mağara resimlerinden farklı olan bu resimlere erişilmesi her zaman mümkündü ve bu nitelikleriyle resimli temsil geleneklerinin korunmasına yardımcı olmaktaydılar. Güney Drakensberg'deki bir kaya sığınağının iç mekânı muhtemelen on sekizinci yüzyıl sonlarında şamanlar dâhil insanlar ve özellikle çoklu simgesel çağrışımları olan *eland* (bir tür büyük antilop) gibi hayvanlara ilişkin tasvirlerle kaplanmıştır (**18.30**). Şamanların hastaları iyileştirebileceklerine, başlıca gıda kaynağı olan hayvanları çekebileceğine, yağmur yağdırabileceğine ve trans halinde ruh dünyasına girerek bedeninden çıkıp hayvan biçimiyle seyahat edebileceğine inanılmaktaydı. Burada verilen illüstrasyonda, trans halinde ayakları nallı toynaklara dönüşmüş olarak farklı duruşlarda birisi gösterilmektedir.

Afrika'nın birçok kısmında, binalar çarpıcı renkli desenlerle boyanır ve bazen de heykelle süslenir. Nijerya'nın Oweri bölgesinde *mbari* adı verilen binalar bir çeşit felaketin ardından, genellikle toprak tanrıçası Ala'ya adanan bir tür adak olarak inşa edilirdi (18.52). *Mbari* inşası sürecini törensel gelenekler yönetirdi; amaca uygun olması için bu toprak yapıların, özenle yapılmış heykel ve resimlerle çok güzel süslenmesi gerekirdi. Binalara kutsal ve günlük, iyi veya kötü her tür faaliyetle uğraşan insan veya tanrı heykelleri konurdu. Afrika'nın diğer bölgeleri aynı şekilde kendine özgü mimari biçimler üretmiştir. Mali'deki Müslüman şehri Cenne'nin kerpiç (güneşte kurutulmuş tuğla) binaları, etkileyici duruşlarını toprak sıvalı yalın yüzeylerinde ışık ve gölge oyunlarından edinir. Bu üslup ilk defa muhtemelen bir kral sarayının yerinde on üçüncü yüzyılda inşa edilmiş, yirminci yüzyıl başlarında tekrar yapılmış Cenne Büyük Camisinde nihai formuna ulaşır (**18.31**). Büyük Caminin – örneğin tüm hayat potansiyelini içinde barındıran "kozmik yumurta" imgesi çağrışımlı –kule pinakololarının üstüne yerleştirilmiş deve kuşu yumurtaları gibi mimari unsurlarından birçoğunun sembolik anlamı vardır.

Yakın zamanlara kadar, kalkanlar ve ağaç kabuğu kumaşı kıyafetler dışında Afrika sanatında hareketli yüzeylere resim yapılması alışıldık değildi. Başlıca iki boyutlu sanat, teknik beceri kadar renk ve düz desenlere duyarlılık gösterilerek uygulanan non-figüratif kumaşlardı. Daha önce gördüğümüz gibi, dokuma on yedinci yüzyıl başlarında Afrika'da hayli gelişkin bir sanat biçimiydi (12.22). Zenginlik ve güce on sekizinci yüzyılda erişen Asante Krallığında (günümüzde Gana) *kente* adı verilen, pamuktan dokunan ve en azından on dokuzuncu yüzyıldan itibaren ithal Avrupa ve Çin ipek



18.32 *Kente* kumaşı, 19. veya 20. yüzyıl. Bir panodan pamuk ve ipek detay, 1.79 × 1.8 m. Fowler Kültür Tarihi Müzesi, California Üniversitesi, Los Angeles.

kumaşlarının sökülerek tamamen farklı bir görüntüde tekrar dokunmasıyla ipekten de yapılan en güzel kumaşlar üretilmekteydi (**18.32**). Erkekler tarafından yatay tezgâhlarda dokunan uzun şeritler, kenarlarından dikilerek birleştirilmekte; toga gibi geniş parçalar halinde giyilmekteydi. Renkli çözgü ve atkı iplerinin işlenmesinde büyük maharet gösterilmekte, dokumaya göre belirlenen çeşitli (bazen de sembolik) motiflerle doldurulan dikdörtgen desenler oluşturulmaktaydı. Bu sayede her parça benzersiz bir sanat eseri olmakta ve illüstrasyonda da gösterildiği üzere – "marifetin sonu" – bir ad almaktaydı. *Adwinasa* adlı ipekler, birinci kalite ürünü alan krallar ve yerel reisler için ayrılmaktaydı. Benzer desenli pamuk kumaşlar, genel kullanım için üretilmekteydi ve günümüzde de doğal liflerin yanında sentetik olarak da elde dokunmasına devam edilmektedir.

Afrika'nın dünya sanatına başlıca katkısı heykel alanındadır. Heykel de elbette tapınaklar, kraliyet sembolleri ve maskelerden kullanım amaçlı kürsüler ve diğer mobilyalara kadar üretilen tüm üç boyutlu el işlerini ve asamblaj eserleri içermektedir. Figüratif heykeller, MÖ 400 gibi eski tarihlerden itibaren yapılmıştır (bkz. s. 115). Metal döküm sanatı MS dokuzuncu yüzyılda mükemmelleş-

tirilmişti (bkz. s. 520). Benin *oba*'larının sarayından pirinç figürler, başlar ve rölyefler on beşinci yüzyıldan 1897'ye kadar dökülmüş (bkz. s. 522–24); bu tarihte şehir, İngilizlerce yağmalanmış ve hazineleri dramatik bir şekilde dünyanın gözü önüne serilmiştir. Natüralist, küçük ölçekli metal heykel sanatı, – Asante krallarının 1700 civarında kurdukları hâkimiyetten sonra – bölgede on yedinci yüzyıldan itibaren gelişmiştir.

Bir zamanlar tören kılıcına takılmış etkileyici bir altın baş, komşu halklara boyun eğdirmek için verilen savaşlarda katledilmiş düşman önderlerinin anılması için yapılmış olan başlardan birisidir. (**18.33**). Gözler kapalıdır ve asıl halinde bir tıkaç iki çıkıntılı kancaya takılı olarak ağız üzerinde asılı durmaktaydı. Asante ve bağlı toprakları, Afrika'da alışılmamış dünyevi ve popüler başka bir sanatın gelişmesi bakımından da dikkat çekicidir: altın tozu tartmakta kullanılmak için insan figürü ve hayvan biçiminde dökülen ve bazen de özdeyişlerle resimlenerek on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıl başlarına dek yapılmış küçük pirinç ağırlıklar.

Asante ve Benin (günümüzde Güneybatı Nijerya, Benin ve Togo) krallıkları arasındaki Yoruba ülkesi – Afrika'nın en büyük etnik gruplarından birisi – on altıncı yüzyılda birleştirilerek Oyo Krallığı kuruldu. Fakat bölge on dokuzuncu yüzyılda dini merkezi İfe'de bulunan küçük devletlere bölünmüştü. Bu devletlerin hükümdarlarının – *ogoga* yani İkere (Nijerya) kral sarayında yirminci yüzyıl başlarının

18.33 Asante'den Trophy başı, 1870 öncesi. Altın, yüksekliği 17.5 cm. Wallace Koleksiyonu, Londra.



en muteber Yoruba heykeltıraşlarından İseli Olowe'nin (ö. 1938) yaptığı oymalar gibi – saraylarını ağaç oyma veranda direkleri ve kapılarla süslemek için en mahir heykeltıraşları tutmakta birbirleriyle yarıştıkları görülmektedir (18.34). Olowe, diğer Yoruba hükümdarları için de benzeri oymalı kapılar yapmış ve zeminden ayrı tutulmuş çıkıntılı başlarla, yüksek rölyefli figür oyma tekniğini başlatmış görünmektedir. Bu tür eserlerin özenli işçiliği, ayrıntılarınıda gösterilen maharet ve harcanan zaman, siparişi veren hükümdarın güç ve zenginliğinin nişanesiydi.

Olowe'nin yaptığı İkere Sarayı kapıları, – İngiliz sömürge idarecilerinden Albay Ambrose'un 1895 yılı civarındaki ziyaretine yoğunlaşarak – tarihi bir olayı tasvir ettiği için Sahra-altı Afrika sanatında alışılmamış – muhtemelen benzersiz –örneklerdir. Sol levha, bizzat boncuklu tacını giyen ve tahtında oturan *ogoga*'yı (yukarıdan ikinci pano) göstermektedir. Yoruba geleneğine göre, kendisinden iktidar kudretini aldığı birinci karısı arkasında durmaktadır. Altlarında, diğer üç karısı arkalarında beşikteki bebekleriyle durmaktadır. Bir sonraki şeritte – genellikle Yoruba halkının uzatmadığı – sakallarıyla üç erkek, yabancıdır.

18.34 İseli Olowe, İkereli *ogoga*'nın sarayının giriş kapıları, yak. 1916. Boyalı Ahşap, yüksekliği 2.13 m. British Museum, Londra.



BAĞLAM

Tartışmalı Bir Miras

AFRİKA SANATINDA AVRUPA ETKİSİ

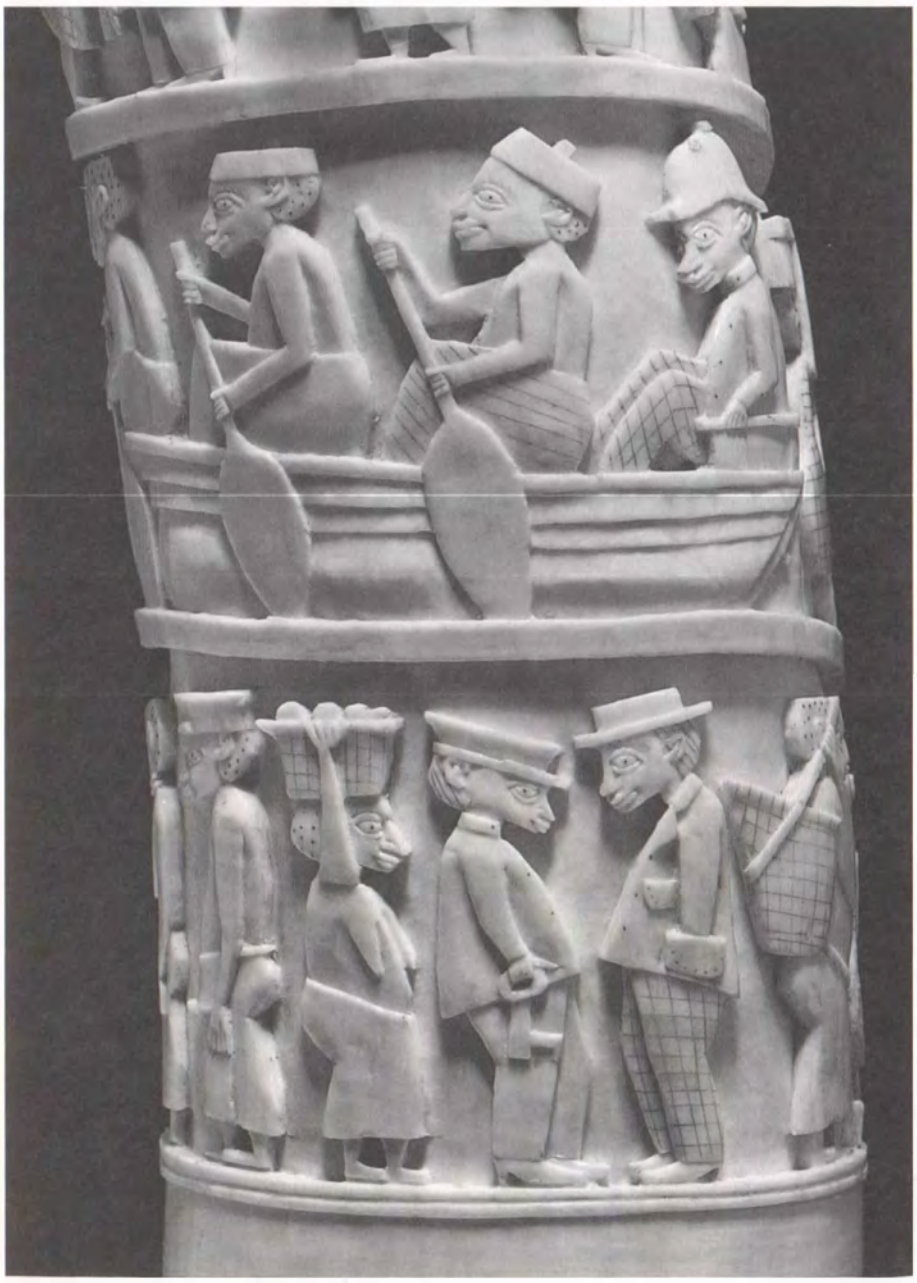
Olowe'nin İngiliz Albay Ambrose'a dair (bkz. s. 755 ve 758) imgeleri, Portekizlilere on beşinci yüzyıl sonlarında ticaret imtiyazlarının tanındığı Benin'in saray sanatındaki daha eski tarihli imgelerle karşılaştırılabilir. *Oba* yani Benin kralına komşu devletlerle savaşlarında hizmet etmiş olan Portekiz askerleri, pirinç heykeller şeklinde veya kraliyet sarayının içindeki plakalarda tüfekleri ve yaylarıyla gösterilmekteydi. Portekizlilerin sakallı yüzleri, Avrupalıların gelişine ilk defa tanık olmuş annesi için düzenlenen anma törenlerinde *oba*'nın muhtemelen kalçası üzerinde taşıması için oyulmuş fildişi bir maskenin tepesini oluşturmaktadır (12.29). Bu tür imgeler hükümdar ailesinin gücünü göstermekteydi.

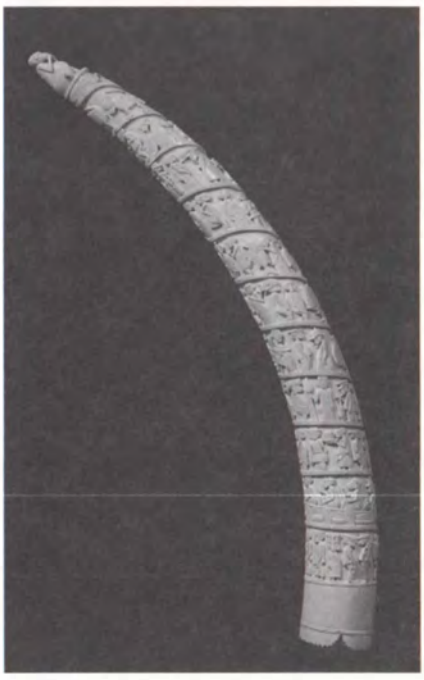
On dokuzuncu yüzyıl sonlarında kıtanın bu bölümünde Afrikalılar ile Avrupalılar arasındaki ilişkiler tamamen değişmişti. Avrupalılar, Atlantik köle ticaretini yürütmek için sahillerde küçük basamak noktalarından fazlasını elde etmeseler de; Afrikalı hükümdarların, köle tüccarlarına satmak için esir elde etmek amacıyla birbirleriyle savaştıkları bir imha döngüsünü başlatmışlardı. Bunun karşılığında savaşlarını sürdürmek için ateşli silahlar almaktaydılar. Avrupalı devletler tarafından on dokuzuncu yüzyıl başlarında köle ticaretinin kaldırılması, alt üst olmuş ülkelere barışın gelmesine yardımcı olmuş; aynı zamanda da yeni istismar yöntemlerine kapı açmıştı. Örneğin, 1851'de İngilizler Batı Afrika kıyılarının açığındaki bir ada olan ve on yıl kadar sonra İngiliz sömürgesine dönüştürülen Lagos kralıyla kölelik karşıtı bir ticaret anlaşması imzalamıştı. Ticaret şirketleri buradan ülke içlerine nüfuz edebildiler ve izleyen yarım yüzyıl içinde günümüz Nijerya topraklarının bütünü İngiliz protektorası altına girdi. Yerel hükümdarlar kâğıt üzerinde bağımsız kalırken, komşu devletlere özellikle de diğer Avrupa devletlerinin sömürgelerine karşı koruma altında olmak için bazı haklarından vazgeçtiler. Albay Ambrose, İkere ve ülke içindeki diğer küçük Yoruba devletlerini ziyaret eden ilk İngiliz sömürge yetkilisiydi. Ancak Olowe'nin kapı üzerine tasvirini oyarak işlediği sırada (18.34) Nijerya, resmen yerel hükümdarların eski güçlerinden çok azını ellerinde tuttukları bir sömürge olarak belirlenmişti. Kapılar 1924 İngiliz İmparatorluk sergisinde gösterilmek üzere gönderilmiş ve British Museum için *ogoga*'dan satın alınmış, o da Olowe'den yeni bir çift kapı sipariş etmişti.

Bir Avrupalı askerin doğal ölçülerdeki ahşap heykeli 1900 civarında Fransız Fildişi Sahili sömürgesinde yaşayan Baule halkı grubundan bir heykeltıraş tarafından bilinmeyen bir amaçla yontulmuştur (**18.35**). Kalp şeklindeki yüzü, aynı bölgede oyulmuş maskelerdeki yüzlere benzemektedir. Fakat heykeltıraş kıyafetinin detaylarını, tropik başlığını, bedenine oturan üniformasını, madalya ve botlarını kaydetmek için uğraşmıştır. Oranları ve esas duruştaki katı askeri pozu, yirminci yüzyıl başlarında Avrupa'da hevesle toplanan Baule veya diğer Afrika tasvirlerine hiç benzememektedir. Avrupalı veya Afrikalılar tarafından ısmarlanmış olsun, bu eser heykeltıraşın esnekliğini ve üslubunu yeni bir göreve uydurabilme yeteneğini açığa vurmaktadır. Aynı şey on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren Zaire nehir ağzı bölgesinde (günümüzde Kongo Demokratik Cumhuriyeti) ihraç edilmek için fildişi üzerine yontulan Avrupalı figürler için de söylenebilir.



18.35 Anonim Baule heykeltraşı, *Fransız sömürge subayı*, yak. 1900. Yontulmuş ve boyanmış ahşap, yüksekliği 1.49 m. Staatliches Museum für Völkerkunde, Münih.





18.36a & **18.36** Cabinda veya Loango'dan anonim oymacı, Afrikalılar ve Avrupalılar, yak. 1850-1900. Oyma fildişi, toplam uzunluğu 68.5 cm. Staatliches Museum für Völkerkunde, Münih.

Bunlardan bir tanesinde, sohbet eden iki erkek –muhtemelen bir tüccar ile kocaman bir anahtar tutan esnaf– ile diğerinde kanoda oturan Avrupalılar, bir ölçüde komik bir görünüş sergilemekte ancak etraflarındaki birçok Afrikalı gibi karakteristik kıyafetleri ve yüz ifadeleri aynı özenle verilmektedir (**18.36a**, **18.36b**).

Afrika devletlerinin eski sömürge idarelerinden bağımsızlıklarını kazandıkları II. Dünya Savaşı sonrasında, sömürge dönemi karmaşık ve çoğunlukla sorunlu bir miras bırakmıştır. Afrikalı sanatçılar, çağdaş siyasi ve sosyal gerçeklikle yüzleşmek Batılı sanat üsluplarını kendilerine uyarlamışlardır. Örneğin, Güney Afrikalı sanatçı Willie Bester (d. 1956) –avangart Batı sanatı ve Afrika sanat biçimleri bakımından ortak– karışık malzeme tekniğini *Semekazi* (Göçmenlerin Sefaleti) adlı eserinde kullanmıştır. Eser, zenci işçi Semekazi'nin Güney Afrika'da 1994 yılında demokratik çoğunluk sistemine geçilmesinden önce beyaz azınlık hükümeti tarafından uygulanan apartheid sistemi döneminde çektiği sıkıntıları kaydetmektedir.

Başında fes taşıyan biri ise belli ki bir Müslüman ve herhalde bir tüccardır. Yoruba şehirlerinde en sık görünen yabancılar kuzeyden gelen Müslümanlardı. Kapının sağdaki levhasında *ogoga*'nın karşısında yer alan Albay Ambrose bir tahtırevanda taşınmaktadır. Bir sömürge yöneticisinden ziyade ziyaretçi veya sefir rolünde bir nebze zavallı bir figür çizmektedir. Üstlerinde, at sırtındaki bir adam iki kavasın önünde ilerlemekte; altta ise ikisi Avrupalı şapkaları giyen dört adam maiyetinin üyelerine benzemektedir. Onların altında, Albay Ambrose ile bağlantıları kesin olmayan, bileklerinden zincirlenmiş ve başlarında yük taşıyan iki çift insan – esir veya köle olmaları gerekir – vardır. Olowe başka bir saray için oyduğu bir kapıda Ambrose'u at üstünde tasvir etmiştir (günümüzde Lagos, Nijerya Müzesindedir). Aynı dönemde isimleri kayıtlı başka Yoruba heykeltıraşları tarafından farklı üsluplar benimsenmiştir. Tümü de ruhlar dünyası, kabul törenleri ve diğer ritüellerle ilişkili kült tasvirleri yerine daha fazla bireyselliğe izin veren dünyevi eserlerde uzmanlaşmışlardır.

Demir ve ağacın tropik iklimlerde çürümesi ve vücut resimlerinin kalıcı olmamasına rağmen Afrikalıların; hemşehrileri, doğal ortam, iyi ve kötü ile ölüm ve yaşam güçleriyle ilişkilerini ifade ettikleri sanatlarının tarihine ilişkin önemli miktarda kanıta sahibiz. Avrupa ve Asya'daki gibi bazı sembolik motiflerin uzun süre değişmeden kaldığı açıktır.

Bir Alman koleksiyoner tarafından on yedinci yüzyıl ortasında elde edilen ahşap bir kehanet tahtası (*opon ifa*)

18.37 Nijerya'da Geleneksel Yoruba Kehaneti (*İfa*).





18.38 Agbeni; Shango Tapınağı, Ibadan, Nijerya. Fotoğraf 1910.

(Ulm Müzesi) 300 yıl sonra yontulan ve kullanılanlara çok benzemektedir; gerçekten de geleneksel Yoruba kehaneti (ifa) hâlâ uygulanmaktadır (**18.37**). Bununla beraber sanatsal ve diğer kültürel gelenekler değişime tabidir. On dokuzuncu ve yirminci yüzyıl başlarında Afrika sanatı; geniş çaplı göçler, devletlerin yükselişi ve çöküşü, dışarıdan gelen malzeme ve tekniklerin kullanılmaya başlanması ve bireysel sanatçıların eserlerinin şartlarını belirlediği uzun bir gelişim sürecinin ürünüydü.

Fetiş adı verilen (psikoloji incelemelerinde verilen tamamen farklı bir anlam yüzünden terim bu bağlamda artık kullanılmamaktadır) benzersiz Afrika iktidar figürü türünde devamlılık ve değişim belirgindir. Bunlar heykeltıraşlar, doğal veya doğaüstü güçleri denetlemek isteyen müşteriler ve ruhsal ve doğaüstü niteliklerin geleneksel olarak atfedildiği maddeleri sağlayan kâhinler arasındaki işbirliğinin ürünleriydi. Bu tür figürler, çoğu zaman Afrika'ya on altıncı yüzyılda, genellikle de daha sonra götürülmüş ayna camlarını içerirler. Kötü niyetli insanların habis ruhlarının kendi yansımalarıyla kovulacağına veya aynanın, bakanın görüntüsünü, söz gelimi, yutacağına ve ardından da iktidar figürüne yüklenen ilaçlarla yok edileceğine inanılmaktaydı. Cam ayna, daha önceleri kullanılan cilalı taş ve deniz kabuğundan daha mükemmel bir yansıma sağlamaktaydı.

Budist ve Hıristiyan kültlerinin rölik kutuları gibi iktidar figürleri de değer verilen diğer objelerle birlikte genellikle tapınaklarda saklanır ve saygı görürlerdi. Oyo fırtına tanrısı Şango'nun 1919 senesinde fotoğrafı çekilen bir tapınağı, kral saraylarında kullanılan türden oymalı ev direklerinin taşıdığı sembolik bir frizi göstermektedir (**18.38**). Tapınağın içinde ince işlemeli çeşitli eserler görülmektedir – aplike süslemeli deri çantalar, heykel, çömlek ve kumaşlar. Diğer dinlerdeki gibi, kutsal heykeller bazen öncelikle sembolik, bazen tapılan objelerdi; bazen de canlı olduklarına inanılırdı. İşe yaramadıkları düşünüldüğünde de bir köşeye atılmaktaydılar. Mayombe (Zaire) kökenli çok çarpıcı örnek gibi (**18.39**) bazıları üstün sanat eserleriydi. Genç bir adamın başı, duyarlı



18.39 Güç figürü (*Nduda*), Mayombe, Zaire, 1893 öncesi. Ağaç, cam, deri, tüy, kumaş, yüksekliği 34 cm. Staatliches Museum für Völkerkunde, Münih.

bir natüralizmle yontulmuş ve cam gözlerinin arkasında saklı maddelerin gücünü belirten kraliyet emareleri deri ve kuş tüyleri içine yerleştirilmiştir.

Kikongo dilinde *nkondi* denilen diğer iktidar figürleri, güçlerini harekete geçirmek, aynı zamanda – örneğin tüccarlar arasında varılan anlaşmaları veya savaşta ateşkes ilanını teyit eden – bir tür yemin olarak çakılmış demir çivilerle kabarık şekilde durmaktadır (**18.40**). Avrupa yapımı bu çiviler, muhtemelen eski ağaç çivilerin yerini almıştı. Bu çivilere doğaüstü güçler yüklenmesi fikrinin, haçlar veya röliklerden ilham alındığı öne sürülmüştür – Hıristiyanlık on altıncı ve on yedinci yüzyıllarda bu figürlerin bulunduğu (Zaire Nehrinin her iki yakasındaki) Kongo krallığının devlet diniydi.

Diğer taraftan demir, İsa'nın doğumundan yüzyıllarca önce tarım, avcılık ve savaşta kullanımından gelen çok daha eski sembolik bir anlama sahipti (bkz. s. 115). Geleneksel Afrika toplumlarında demir döken ve dövenler, ayrı bir kalıtsal kasta ait bulunurdu. Bazılarında da metalürji ve tabiat ile – doğurganlık ve siyasi kontrol kavramlarıyla da ilişkili – krallık arasında yakın bir bağ vardı. Metal işçiliğinin bu bağlamı, büyük ölçekli üretimini engellemekte ve artan miktarda dökme demir ithal edilmekteydi.

Afrikalılar silah yapmak üzere demir, demir elde etmek için esir satarak kısır Atlantik köle ticareti döngüsüne batmışlardı. Toruba halkı arasında demir gereç kullananlar bu metali atalarına tanıtan tanrı Ogun'a ibadet eder ve demir muskalar takarlardı. (Eskiden bunlarda minyatür köle kelepçeleri de olurdu). Dahomey'deki (günümüzde Benin Cumhuriyeti) komşu Fon etnik grubu demir ve savaş tanrısına Gu adıyla tapmaktaydı. Kral Glele (1858–89) Gu kılığında savaşçı olarak, her elinde büyük bir kılıç ve başında minyatür silahlar ve aletlerden bir taçla kendisini ve babasını – portreleri olmadan – temsil eden doğal ölçülerde bir heykelini 1860 civarında yaptırmıştı (**18.41**). Bu heykel – köşeli oluşu ve asimetrik pozu, ayrıca demirlerin perçinlenmesi tekniği kıta için genelde karakteristik olmamakla beraber – Afrika imgelerinin en etkileyicilerinden biridir. Heykel gerçekten de benzersizdir: Adının Akate Akpele Kendo olduğu söylenen,

8.40 Büyülü hayvan, Loango, Kongo Cumhuriyeti, 19. yüzyıl sonu veya 20.yüzyıl başı. Ahşap, demir çivi ve bıçak, uzunluğu 88 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.





18.41 Akate Akpele Kendo, *Savaşçı*, yak. 1860. Demir, yüksekliği 1.65 m. İnsanlık Müzesi, Paris.

Kral Glele'nin ilk askeri zaferinde esir alınmış, sonra da Abomey'de kraliyet sarayının hemen dışındaki demircilerin mahallesine yerleştirilmiş bir heykel ustasının eseriydi. Dövülmüş, eğilmiş ve bükülmüş metal levhaları ve çubuklarıyla, malzemenin ve sembolizminin ve kuvvetle verilen biçiminin eşit öneme sahip olduğu bir imge yaratmıştır. Savaşta barışı sağlama gücü bu heykele atfedilmekte ve Glele'nin düşmanlarını korkutması ve tehdit etmesi için savaş alanına taşınmadığında büyük silahlarla çevrelenmiş olarak askeri bir mabette tutulmaktaydı. Burada *Agoije* olarak selamlanmakta ve ilerledikçe "Dikkat et" diye bağırdığı düşünülmekteydi.

Afrika'nın birçok kısmında ahşap heykellerin yapımına ağacın kesilmesinden, eserin tamamlanmasına ve ruhun bir tür adakla yatıştırılmasına kadar ritüeller eşlik etmekteydi. Afrika ahşap heykellerinin ağırlıkla kavisli ve organik biçimleri, hareket halindeki figürlerin tasvirlerinde dahi denge ve sadeleştirmeyle düzenlenir ve denetim altına alınır. Kamerun otlaklarındaki Banwa krallığından gelen yarım boylu heykellerde de durum böyledir. Tek bir heykeltıraşın eserleri olan bu heykellerin birbirini tamamlamasının amaçlanıp amaçlanmadığı bilinmemektedir (**18.42**). Bir elinde – kraliyet gücünün simgesi – fallus biçimli palmiye şarabı kabını tutan erkek figürü, özenli başlığı ve leopar pençesi kolyesiyle bir kralı temsil eder.

Kadın figürü, deniz salyangozu bir kolye ve bilezik giymekte ve bir çıngırak taşımaktadır; bu alâmetler onun ikiz annesi bir kadın olduğunu, dolayısıyla Kamerun sarayında önemli bir konum elde ettiğini ve bereket törenlerinde öncü rol aldığını belirtmektedir. Bu eserler Yoruba bölgesine ait olmamakla beraber, Yorubalar tarafından heykel sanatında değer verilen estetik niteliklere sahiptirler: mutedil natüralizm, "görünürlük" veya parçaların açıklıkla ifadesi ve ışıkla gölge oyunlarına imkân verecek parlak yüzeyler. Özellikle kadın, beden esnekliğine ve bilhassa dansta beğenilen havalı ifade ve sakinliğe sahiptir.

18.42 *Kral ve ikiz çocuk annesi*, Bangwa Krallığı, Kamerun, 19. yüzyıl sonu veya 20. yüzyıl başı. Ahşap, yüksekliği 87,6 ve 87 cm. Özel Koleksiyon.





18.43 *Anne Figürü*, Zaire, 1913 öncesi. Yombe. Ahşap, yüksekliği 25 cm. Rietberg Müzesi, Zürih.

Benzeri nitelikler çok farklı bir kültürü oluşturan Zaire'den Yombe halkının yaptığı, kucağında bebeğiyle bir kadının heykelciğinde de belirgindir (**18.43**). *Pfemba* adı verilen bu tür anne ve çocuk heykelleri, Hıristiyanların Meryem Ana ve Çocuk İsa imgelerinin etkisini açığa vurmaktadır. İdealize edilmiş anneyi, omuzlarındaki mücevherlerle kraliyet düzeyine yükselterek kişileştirmektedir. Yombe klanlarının sosyal yapılarının anaerkil olması – soyun baba yerine anne üzerinden geçmesi – tesadüf değildir. Heykelcik, tek bir heykeltıraşın eserlerinden biridir. Fakat aynı bölgeden bazı ana figürleri dikkat çekici ölçüde farklı işlenmiştir ve farklı heykel grupları Meryem ve Çocuk İsa'nın tasvirlerini resimlemiş veya yontmuş Avrupalı sanatçılar kadar ayrı şahsi üsluplara sahip isimsiz heykeltıraşlara atfedilmiştir. Pfemba figürleri, Afrika'da – dünyada başka yerlerde olduğu kadar –sanatçılar tarafından oynanan rolün açık bir nişanesini sağlar.

Gabon'da Kota tarafından yapılmış rölikleri koruyan figürler (*mbulu-ngulu*); düzlükleri, sade geometrik sembolizmi ve bireysellik yanında natüralizmi reddedişi ile çok farklıdır (**18.44**). Ağaçtan yontulmuş, bakır yapraklar ve şeritlerle kaplanmış olup köy kurucuları, reisi, önemli savaşçıları ve diğer seçkin ataların kemiklerini ve kafataslarını içeren hasır sepetlerin (*bwete*) üstüne konulmaktaydılar. Röliklerini korudukları insanları temsil etme amacını taşımayan, eliptik yüzleriyle sabit bakışlarını dikmiş bu heykeller; tam anlamıyla vücutlarından ayrı ruhların çarpıcı imgeleridir.

Başında hilal şeklinde bir taç vardır ve her bir yanında kanat benzeri unsurlar bulunur. Başın altındaki kol olarak yorumlanabilecek köşeli payandalar, figürü sepete bağlamaya yaramıştır. Bu temel biçim dâhilinde, yüzeyin ve şeklin işlenmesinde – alçak kabartma olarak kazıma veya modelleme – bakır tel veya bazen pirinç tabakanın yanı sıra bakır kullanarak, tezat renklerle çeşitlilik elde edilir.

Avrupa'da, okuryazarlık duyuların içgüdüsel orkestrasyonunu yok etmeye ve dikkati siyah ve beyaz bir beyanda olduğu gibi statik imgeye yoğunlaştırmaya yönelmişken; Afrika'da, – Kuzeybatı Amerika ve Melanezya'da olduğu gibi (ilginç bir şekilde Poliznezya hariç) – sanatsal faaliyetin büyük kısmı, müzik eşliğindeki törenlerin bir parçası olarak hareket ederken görülmesi için yapılan maskelere ayrılmıştır. Dinamik canlandırma içinde farklı sanatları birleştiren performans, birçokları tarafından en mükemmel Afrika sanatı olarak değerlendirilmektedir. Maskeler; ölüleri yatıştırmak, güvenlik ve hayatta kalışı sağlamak, insan doğurganlığını teşvik etmek ve belirsizliğin her zaman tehdit edici mevcudiyetini koruduğu bir dünyada gıda teminini arttırmak ve gençleri geleneklerin içine alıp, tiyatro



18.44 Kota rölik figürü, Gabon, 19. yüzyıl sonu. Ahşap ve bakır kaplama, yüksekliği 68 cm. British Museum, Londra.



18.45 Tanrıça Nimba, Gine, 19. yüzyıl sonu. Oyulmuş ağaç, bakır çivi ve doğal lifler, yüksekliği 2.2 m.
İnsanlık Müzesi, Paris.

oyunlarıyla efsaneleri muhafaza etmek gibi farklı maksatlarla törenlerde takılmaktaydı. Bazı maskeler sadece gök ruhları tarafından görülebilmesi için başın üstüne takılmakta, ancak genellikle tüm katılımcılar tarafından görülmekte, taşıyanlarını gizleyerek bütünüyle canlı ruhlara dönüştüren ayrıntılı kıyafetlerle dengelenmekteydi. Gine'nin Baga halkı arasında analık tanrıçası Nimba'nın ağaçtan oyulmuş ağır büstleri, pirinç hasadı zamanı dansçıların omuzlarında taşınır; bunlar göğüslerdeki deliklerden dışarıyı görür fakat hışırtılı liflerden eteğinin altında gizli kalırlardı (**18.45**).

Fildişi Sahili'nin Sassandra Nehri bölgesinden bir maske, cemaati kabul, sivil, dini, idari, adli ve sosyal farklı kamu görevlerini yerine getiren erkek derneği Poro için yapılmıştır (**18.46**). Düzenlemesiyle korkutucu bir insan başı görüntüsü veren – kaş için yarı dairesel düz ve uzun bir pano, gözlerde silindirler ve burun için dikey bir şerit – doğadışı ve temsili olmayan biçimlerden oluşturulmuştur. Dört Dogon dansçısı, 1972 veya 1975 yılında çekilen fotoğraflarında üst kısımları son derece uzun olan maskeleri vasıtasıyla Sirige adlı güçlü ruhlara dönüşmüş halde gösterilmektedir. Arkalarında kadınların cesaretini yücelten bir kadın ruhu maskesi takmış iki dansçı durmaktadır. Kadınlar erkeklerin yanında savaşa katılmaktaydı. (**18.47**). Bu tür maskeler, yapanların becerileri ve takanların ustalıklarının eşit öneme sahip olduğu tören

18.46 Tören maskesi, Wobé veya Grebo'dan, Fildişi Sahili, 19. yüzyıl sonu. Boyalı Ağaç, tüyler ve lifler, 28 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.



danslarında harekete geçirilen yaşam güçlerini ele geçirme ve denetleme gücüne sahipti. Birçoğu da son derece etkileyici heykellerdir. Özellikle hüzünlü, Sirige maskeleri gibi oyulmuş, yas dönemi sona erdirilirken giyilen Kara Maymun maskeleri buna örnek verilebilir (**18.48**).

Bazı maskeler hazinelerde saklanır ve cemaate kabul törenleri ve tahta geçme gibi önemli törenler için çıkarılırlardı. Bakır, deniz salyangozu kabuğu ve boncuklarla bezenmiş ayrıntılı örnekler, Orta Kongo'nun Kanai Nehri bölgesindeki küçük ancak zengin Kuba krallığında yapılmıştır. Tarihi on yedinci yüzyıla kadar uzanan bu krallık, birbirini izleyen hükümdarların sözlü geleneklerini koruyan istikrarlı bir devletti (bunu Halley'in kuyruklu yıldızına atıflar kanıtlamaktadır). Kraliyet iktidarının kökenine dair bir efsanenin canlandırılması esnasında giyilen üç maskelik

18.47 Sirige ve kadın savaçı maskelerini giyen Dogo dansçıları. 1972 veya 1975'te çekilen bir fotoğraf. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (Fotoğraf İncelemeleri Koleksiyonu. Lester Wundermann'ın bağışı, 1996).





18.48 Dogon "Kara Maymun" maskesi, Mali, 19. yüzyıl sonu. Ağaç oyma, yüksekliği 37 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.



18.49 Kuba Mbwoom miğfer maskesi, Zaire, 19. yüzyıl sonu. Ağaç, bakır, deniz salyangozu kabuğu, boncuklar ve tohumlar, yüksekliği 33 cm. Orta Afrika Kraliyet Müzesi Tervuren, Belçika.

18.50 Dan tören maskesi, Fildişi Sahili veya Liberya, 19. yüzyıl sonu. Ahşap, yüksekliği 24.5 cm. İnsanlık Müzesi, Paris.



setlerden biri, kral olan ağabeyi ile birlikte kız kardeşlerinin sevgisi için savaşan pigme Mbwoom'u kişileştirir. Ayrıca Mbwoom ülkedeki sıradan insanlarla ve kız kardeş de genelde kadınlarla eşleştirilir (**18.49**). Esasen bu, işçiliğinin güzelliği ve süslemelerinin pahalılığıyla ayrılan bir saray sanatı örneğidir. Ancak maskelerin özel amaçlarla toplandığı küçük ölçekli bazı merkezileşmemiş sosyal gruplarda, ağaçtan oyulan diğerleri, bir kuşaktan diğerine geçirilmiştir. Fildişi Sahili'nde yaşayan Dan halkı tarafından oyulmuş kadın güzelliğini cisimleştiren maskelerde, sözlü olarak ifade edilen estetik tercihler, heykeltıraşlar tarafından farklı kütleler, yüzeyler ve hatlar arasındaki ritim ve ahenkle düşey eksenin etrafındaki simetriye karşılık gelmektedir (**18.50**).

Müze vitrinlerinin yalıtılmış ortamlarında sergilendiklerinde dahi, Avrupalı ve Amerikalı sanatçılara yirminci yüzyıl başlarından itibaren cazip gelmiş güçlü üç boyutlu nitelikleri varlığını sürdürmektedir.

Fakat Afrika sanatlarının, Okyanusya, Avustralya ve Amerika'nın Kuzeybatı Sahili gibi köklerinden koparıldıklarında ve törensel bağlamlarından ayrıldıklarında – şehirleşmiş ve sanayileşmiş toplumlarda yaşayan insanların altıncı hislerini yitirmesi gibi – çok önemli dördüncü boyutunu yitirdiği doğrudur. Son yıllarda birçok geleneksel sanat biçimi yaşayan törenlerde kullanılmamakla birlikte, Afrika kültür mirası, Afrika içinde ve dışında çalışan günümüz Afrikalı sanatçılarının eserlerinde merkezi önem taşımaktadır. Örneğin maskeli şenlik sanatları, Kalabari

18.51 Sokari Douglas Camp, *Otobo Maskeli Şenliği*, 1993. Ağaç, çelik, palmiye şekilli süpürge otları, yüksekliği 1.83 m. British Museum, Londra.





18.52 Ala'ya adanmış *mbari*, Umuedi Nnorie, Nijerya, 1967'de yapımı devam etmekteyken.

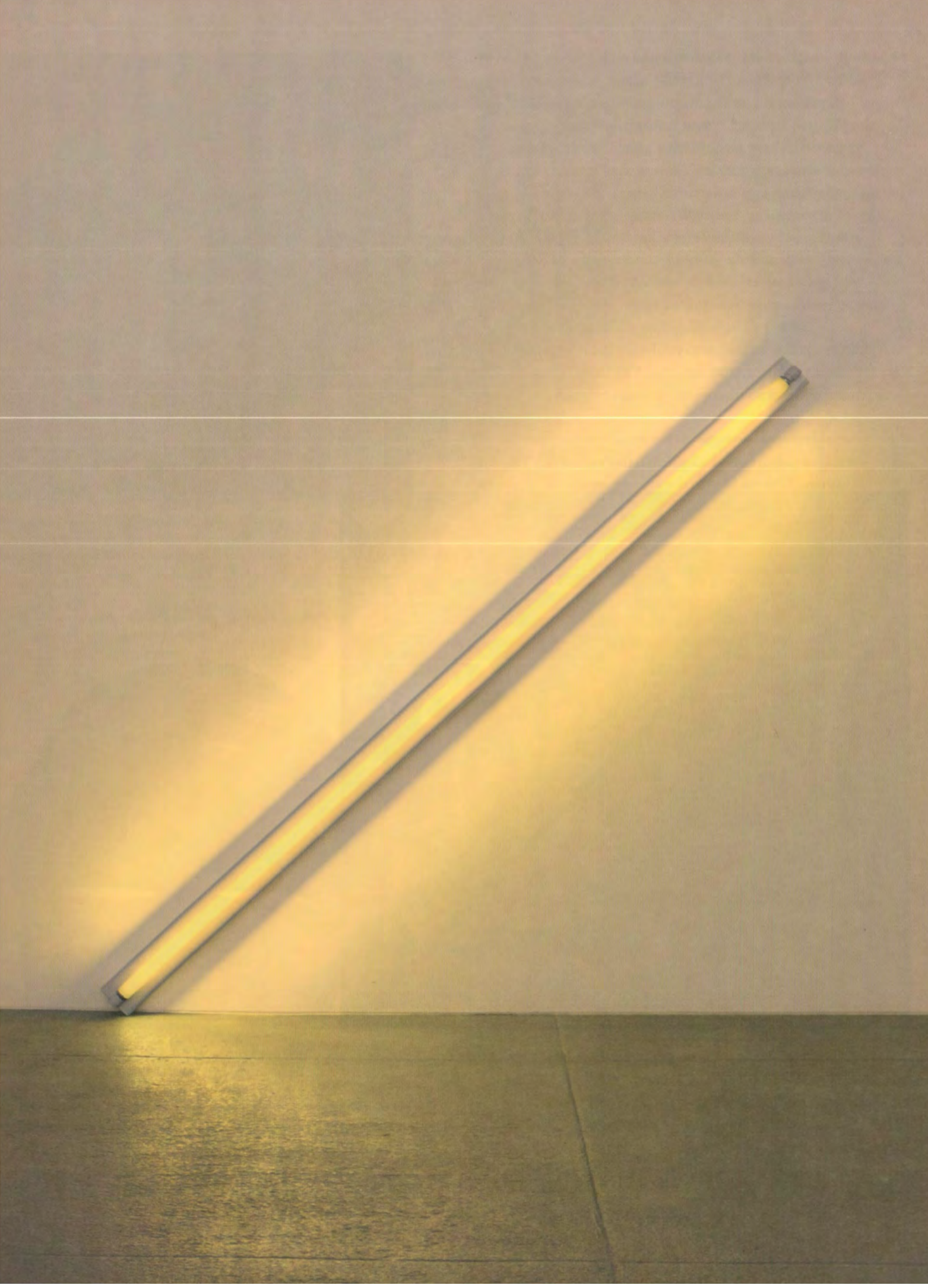


18.53 Willie Bester, *Semekazi* (Göçmenlerin Sefaleti), 1993. Zemin üzerine yağlıboya, mine boya ve karışık teknik, 1.25 × 1.25 m. Özel koleksiyon.

heykeltıraşı Sokari Douglas Camp (d. 1958) tarafından yeniden yorumlanmıştır. Kaynak yapılmış çelik ve diğer metalleri kullanarak Londra'da 1993'te sergilenen *Otobo Maskeli Şenliği*'ni yapmıştır. Bu eserde, Nijer Delta bölgesinin geleneksel maskeleriyle çevrelenmiş maskeli figür, gerçek bir performansın canlılığına ve yakınlığına sahiptir (**18.51**).

Çatı yapımında oluklu saçların kamışın yerini alması gibi, yapım şekli modernleşmiş olduğu halde a*mbari* resim ve heykelleri (bkz. s. 753) yapımı ve süslemesinde gelenekler yerini korumuştur (**18.52**).

Avrupa ve ABD'den kaynaklanan ve tüm dünyaya yayılan teknikler, birçok Afrikalı sanatçı tarafından benimsenmiştir. Örneğin Willi Bester'in *Semekazi* adlı 1993 tarihli karışık teknikle yapılan eseri (**18.53**) apartheid idaresi döneminde bir işçinin dramını kaydeder, sanatsal üretim ile sosyal ve siyasi şartlar arasındaki daimi ilişkiye somut bir örnek oluşturur.



BEŞİNCİ KISIM

Yirminci Yüzyıl Sanatı ve Ötesi

ON DOKUZUNCU BÖLÜM
1900'den 1919'a Sanat 768

YİRMİNCİ BÖLÜM
İki Dünya Savaşı Arasında 798

YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM
Savaş Sonrasından Modernizm Sonrasına 832

YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM
Üçüncü Binyıla Girerken 870

KARŞIDA Dan Flavin, *25 Mayıs köşegeni, 1963*, (Constantin Brancusi'ye), 1963.
Sarı floresan ışık, 244 cm uzunlamasına köşegen. Dia Sanat Vakfının müsaadeleriyle.



ON DOKUZUNCU BÖLÜM

1900'den 1919'a Sanat

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
	1900 Freud, *Rüyaların Yorumu.* Planck'in kuantum kuramını geliştirmesi
1904 Wright, Larkin Binası (19.45)	**1901** Kraliçe Victoria'nın ölümü **1902** Boer Savaşının sona ermesi. Debussy, *Pelléas et Mélisande*
1906 Matisse, *Yaşama Sevinci* (19.3). Derain, *Londra Havuzu* (19.9). Modersohn-Becker, *Anne ve Çocuk* (19.13)	**1903** İlk motorlu uçuş (ABD) **1904** Rus-Japon Savaşı **1905** Rusya'da başarısız devrim girişimi. Einstein, Özel Görelilik Kuramı. Beş Cent'lik Sinema'nın Pittsburgh'da açılması
1907 Rousseau, *Yılan Oynatıcısı* (19.1). Monet, *Nilüferler* (19.4)	
1907–9 Wright, Robie Binası (19.44)	
1908 Matisse, *Kırmızı Ahenk* (19.10). Braque, *Evler ve Ağaçlar* (19.22)	**1907** Bergson, *Yaratıcı Evrim*
1908–9 Picasso, Üç Kadın (19.23) Behrens, AEG fabrikası (19.16)	
1910 Picasso, Çıplak Kadın (19.24)	**1909** Ford Model T. Paris'te Diaghilev balesi. Stein, *Üç Yaşam*
1911 Braque, *Portekizli* (19.25)	**1910** Plastik elde edildi.
1911–14 Gropius ve Meyer, Fagus Fabrikası (19.46)	**1911** Agadir krizi. Kandinsky, *Sanatta Ruhsallık Üzerine.* Strauss, *Der Rosenkavalier (Güllü Şövalye)*
Delaunay, *Eş Zamanlı Zıtlıklar* (19.30)	
1912–13 Picasso, *Gitar* (19.27). Gonçarova, *Kediler* (19.38)	
Kandinsky, *Doğaçlama No. 30* (19.18).	**1913** Proust, *Swann'un Yolu.* Stravinsky, *Bahar Ayini*
Braque, *Le Courrier* (19.26). Balla, *Soyut Sürat* (19.32).	
Mondrian, *Kompozisyon VII* (19.42).	
Stella, *Işık Muharebesi, Coney Adası* (19.35)	**1914** Birinci Dünya Savaşının başlaması
1914 Marc, *Boğuşan Biçimler* (19.20). Duchamp-Villon, *At* (19.36)	
1915 Picasso, *Harlequin* (19.29). Brancusi, *Savurgan Evlat* (19.37)	**1915** Çanakkale Savaşı. İkinci Ypres Muharebesi **1916** Birinci Somme Muharebesi

Yirminci yüzyılın başlarında natüralizmin tüm biçimlerine karşı isyan tam hızla ilerlemekteydi. Birinci Dünya Savaşı öncesindeki son on yıl, tüm Batı sanatı tarihinin en cesur ve maceracı dönemi olacaktı. Resimde, mimaride ve heykelde, edebiyat ve müzikte ve hatta felsefe ve bilimde özü itibariyle yenilik taşıyan fikirler ve yöntemler ileri sürülmekteydi. Günümüz dâhil izleyen dönemde meydana gelen tüm gelişmelerin arkasında, bu yıllarda getirilen radikal yenilikler yatmaktadır. Sembolistlerin öznelciliği ile Cézanne'ın aradığı insan aklının ötesindeki "diğergâmlık" eğilimleri arasında on dokuzuncu yüzyılın sonuna doğru artan ölçüde hissedilen çelişki, bu dönemde daha da yoğunlaştı ve bilinçli olarak araştırıldı. Her bir eğilim nihai sonucuna dek götürülecek, Giotto ile on dördüncü yüzyıl başlarına dek uzanan sanatsal gelenekler sona erecekti. Bütünüyle soyut ilk sanat eserinin 1912 civarında yapılmasıyla, bu eğilimlerden birinde esasen sınıra ulaşılmıştı. Bunun üstüne, sanatçılar saf biçim kültü ile iç gerçeklik kültü arasında bocalarken kendilerini çözemedikleri – aslında gerçekten çok görünüşte kalan – bir ikilemin karşısında buldular.

Yeni yüzyıl başlarken dönemi niteleyen genel özellik, tüm kabul görmüş âdetleri ve



19.1 Henri Rousseau, *Yılan Oynatıcısı*, 1907. Tuval üzerine yağlıboya, 1.69 × 1.9 m. Musée d'Orsay, Paris.

yerleşmiş fikirleri yıkma isteği ve bunun beraberinde getirdiği dünyaya yeni bakış yolları arayışıdır.

Sanat ile felsefe ve düşüncedeki yenilikler arasında – özellikle Henri Bergson (1859–1941) ve Benedetto Croce (1866–1952)'nin eserlerinde – paralellikler bulunabilir. Ancak Avrupalılar ve diğerleri üzerinde en derin etkiye sahip olacak kuramlar, *Rüyaların Yorumu* adlı çalışması 1900'de yayımlanan Viyanalı psikolog Sigmund Freud (1856–1939) tarafından geliştirilmiştir. Freud'un, bilinçaltının özellikle cinsel itkilerin rolü hakkındaki devrimci görüşleri, erken yirminci yüzyıl tutumlarının ve değerlerinin çehresini değiştirmiştir. İnsan doğasının içgüdüsel yanının anlaşılmasının önemine yaptığı vurgu; duyguların ve duyumsamaların, bilhassa bilinçsiz isteklerin rasyonel düşünceye nazaran insan davranışının açıklanmasında kilit öneme sahip olduğu savı, diğer alanlar gibi sanatı da derinden etkilemiştir.

Bu fikir iklimi, doğal olarak primitivizmden yana olmuştur. Daha önce Gauguin'le bağlantılı olarak zikrettiğimiz "primitif efsanesi" (bkz. s. 718–9) yerli halkların değer sisteminin üstün bir kendiliğindenlik, enerji ve samimiyet barındırdığı inancıdır. Bunun neticesinde sanatçılar ilk defa Afrika ve Okyanusya heykel ve resminin "sanat" olarak farkına varmış, Batı gelenekleriyle son derece ters düştüğünden bu sanatları daha da ilham verici bulmuşlardır. O tarihlerde bu sanat eserleri, galerilerde değil hâlâ sadece etnografya ve antropoloji müzelerinde görülebilmekteydi. Ancak içgüdüsel tepkinin doğrudanlığı ve yakınlığı arayışı içindeki sanatçılar, giderek medeni "güzel sanatlar"dan uzaklaşmış; sözde primitif, bilhassa da "Negro" heykeline yönelmişler (Afrikalı ile Okyanusyalı arasında ayrım gözetilmemekteydi), buradan da hareketle naif ve halk sanatı, hatta çocuk sanatıyla kucaklaşmışlardır. Yazar André Gide 1911'de o devirde de ağızlarda dolaşan bir cümle sarf etmişti: "Kibarlık ve keyif zamanı geçmiştir. Şimdi ihtiyaç duyulan şey barbarlardır." 1915'e gelindiğinde Afrika heykelinin dünyanın en büyük heykel sanatı olduğu iddia ediliyordu. Bu sanatın açıktan açığa fazla etkisi altında kalmamış sanatçılardan Braque, şöyle bir itirafta bulunmuştur: "Negro maskeleri benim için de yeni bir ufuk açmıştır. Bana içgüdüsel olanlarla, nefret ettiğim sahte gelenekselciliğe aykırı düşen doğrudan tezahürlerle temas kurma imkânı vermişlerdir."

GÖRMENİN YENİ YOLLARI

Yüzyılın ilk on yılı, tesadüf eseri gibi le Douanier [Gümrükçü] Rousseau'nun benzersiz meslek hayatının en üst noktaya ulaşmasına tanıklık etmiştir. Emekli gümrük memuru, lakabını da buradan alan Henri Rousseau (1844–1910) dehasından kuşku duyulmayan, yaşamış tek naif sanatçıydı. Döneminin birkaç dahi sanatçı ve yazarı, bilhassa resimlerinden bazılarını alan ve 1908 yılında şerefine ünlü bir ziyafet veren Picasso tarafından dehasının takdir edilmesi de manalıdır. Rousseau her ne kadar sanat sergilerine gidip, günün sanat gelişmelerini izlese de resme herhangi bir eğitim almaksızın orta yaşlarında başlamıştı. Ancak teknik ve kavramsal naifliği, ona Paris'ten hiç ayrılmasa bile bir vahşinin masum bakış açısını kazandırmıştı. İmgelemi tehditkâr tropik cangılların gizemli egzotik imgeleri, bilinçaltından kaynaklanan manzaralarla dolup taşmaktaydı (**19.1**). Şair Guillaume Apollinaire (1880–1918) bu tür sahneleri resimlerken Rousseau'nun hayali gerçekliği çok yoğun



19.2 Pablo Picasso, *Les Demoiselles d'Avignon*, Paris, Mayıs'ta başladı, Temmuz 1907'de tekrar üzerinde çalışmıştır. Tuval üzerine yağlıboya, 2.44 × 2.34 m. Modern Sanat Müzesi, New York (Lillie P. Bliss Bequest vasiyeti).



19.3 Henri Matisse, *Yaşama Sevinci*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya, 1.75 × 2.39 m. Barnes Vakfı, Merion, Pennsylvannia.

hissettiğini, öyle ki kendi çağırdığı efsunlardan kaçmak için pencereyi ardına kadar açmak zorunda kaldığını yazmıştır. Saplantılı bir kesinlik ve titizlikle verilmiş olmasına rağmen, her ayrıntı olağanüstü doğal tasarım yeteneğiyle kompozisyonun birbirine örülü dikeylerinin ve açısallıklarının hipnotize eden ritmine tabi kılınmıştır. Şiddet ve dehşet bu kompozisyonlarda bütünüyle dışa vurulmuştur.

Picasso'nun atölyesinde çok sayıda Afrika maskesi ve Okyanusya heykeli Rousseau'nun muazzam tuvalleriyle yan yana durmaktaydı. Afrika heykelini keşfeden ilk Parisli sanatçı Picasso olmamakla beraber daha sonraları teyit ettiği üzere bu heykel, onun için yaratıcı bir aydınlanma ve özgürleştirici bir enerji kaynağı olmuş; birdenbire onu yeni bir yola yöneltmiş; bunun da ilk etkileri *Les Demoiselles d'Avignon* (**19.2**) [Avignonlu Kadınlar] adlı tablosunda görülmüştür. Sağdaki iki figür, Afrika heykelinin duygu gücünü hissettikten sonra yeniden boyanmıştır (gerçi kendisi Trocadéro'daki etnografi koleksiyonunu daha sonra gördüğünü öne sürmüştü). Picasso geleneksel, Batılı ve illüzyonist sanatla devrimci bir ayrılığa girdiği için bu anıtsal kompozisyon bir dönüm noktasını işaret etmektedir. Resmi görünen dünyaya açılan bir pencere gibi görmek yerine onu sadece bir tablo ve geliştirilen biçimlerin düz veya düze yakın bir bileşimi olarak anlamıştır. Yıllar sonra "o benim ilk şeytan çıkarma resmimdi" diyecektir; bunu sırf "biçimler sebebiyle" de söylememişti.

Les Demoiselles tablosunda Picasso muhtemelen iki sınamaya karşılık vermek için bilinçli olarak – büyük bir tuvali özel olarak hazırlatmıştı – önemli bir eser oluşturmaya girişmişti: Matisse'in 1906 Salon sergisini karıştıran eseri *Yaşama Sevinci* (**19.3**) ve Cézanne'ın o dönemde tanınmaya başlayan ve Klasik geleneği yeniden yaratmak yolunda son asil çabayı sergilediği düşünülen anıtsal geç dönem figür kompozisyonları. Picasso 1930'da "Cézanne'ın etkisi 1906 civarında her yeri sarmıştı" demiştir. *Les Demoiselles d'Avignon*, (ismini Picasso'nun memleketi Barselona'nın bir batakhane semtinden almıştır) çıplak kadınlar arasında oturan bir denizci ile elinde kafatası tutan bir öğrencinin düşündürdüğü alegorik imalarla bir genelev sahnesi olarak başlamıştır. Picasso bu figürleri erken bir aşamada kaldırmış, bunu yaparken aslında resmin ilk halinde taşımasını amaçlamış olabileceği sembolik, ikonografik veya anekdot tarzı önemini de yok etmiştir. Öte yandan resmin erotikliği, primitif imgeleri ve biçimleri özümsedikçe daha da saldırgan ve vahşi hale gelmiştir. Bu yırtıcı erotizm, Salon ressamlarının veya – *Türk Hamamı* (15.14) adlı tablosu Les Demoiselles'den biri veya birkaçı için ilk kaynaklardan birini teşkil etmiş olabilecek – Ingres'nin tenselliğinin tam zıttıdır.

Picasso, Afrika sanatı görsel dünya hakkında önünde yeni ufuklar açmadan önce özellikle Cézanne ve İberya (Roma öncesi İspanya) heykeli başta olmak üzere, çeşitli ilham kaynaklarına yönelmiştir (4.63). Afrika sanatının plus raisonnable, olarak kendisini etkilediğini açıklamıştır. Yani onun Batı sanatından kavram bakımından daha yapılandırılmış, "görmek" yerine "anlama"ya bağlı olduğunu düşünmüştür. Dolayısıyla, tek bakış açısını ve normal oranları terk edip, anatomiyi büyük ölçüde geometrik pastillere ve üçgenlere indirgemiş ve insan imgesini tamamıyla yeniden düzenlemiştir. *Les Demoiselles*'i devrimci bir sanat eseri yapan şey de eskiden beri kabul görmüş Batı geleneklerinden böylece bütünüyle ayrılmasıdır. Eserin yaratılması büyük bir fikir "atılımı" gerektirmiş, sadece alan ve biçimin işlenmesine değil, (bkz. s. 782–89) aynı zamanda daha önce ifade edilmemiş hislerin ve zihinsel durumların çağrıştırılması ve temsili, sanatın rahat ve kurgulanmış bütünlüklerinin reddedilmesi bakımından da yeni yaklaşımlara açılım sağlamıştır. Üslup birliğinin reddine kadar gitmiş olması da mümkündür. Genellikle tahmin edildiği gibi, acaba tuval tamamlanmadan mı bırakılmıştır? Sağdaki biçimsel kopukluğun, kasten çözülmeden bırakılmış olması kuvvetle muhtemeldir.

Bu yıllarda son büyük resim serisine başlamış olmasına rağmen Monet bu bağlamda nadiren zikredilir. İzlenimcilik bu resimlerle – *Nymphéas* (Nilüferler) – sona ermişti. Şayet *Les Demoiselles*'deki yeni resim kavramının tek bir



19.4 Claude Monet, *Nilüferler*, 1907. Tuval üzerine yağlıboya, çapı 80 cm. Sanat ve Zanaat Müzesi, Saint-Etienne.

BAĞLAM

Picasso'nun *Genç Kızları*

ANARŞİZİM, SÖMÜRGECİLİK VE ŞEYTAN ÇIKARMA OLARAK SANAT

Picasso'nun *Les Demoiselles d'Avignon* (**19.2**) tablosu, resimde biçim ve mekânda yeni yaklaşımlara açılmaktan çok daha fazlasını yapmıştır. Tablo, hem sanatçı hem de resmi yıllar boyunca tek gören kişiler olan arkadaşları için başka manalar da taşımıştı. Uzun süren yapım hazırlığı boyunca resme çeşitli etkiler nüfuz etmişti – örneğin İber heykeli, geç Cézanne figür resmi ve hatta sol taraftaki üç genç kadın için *Vision of St John the Divine* (Metropolitan Sanat Müzesi New York) tablosu kaynak olan El Greco, bu farklı etkiler arasındadır. Fakat Afrika sanatı, nihai ve belirleyici ayrıştırıcıydı. Picasso, resmine başladıktan sonra bunu keşfettiğinde, baş döndürücü bir hızla yol almaya başladı. Afrika heykel sanatının ezici cazibesi iki yönlüdür. Picasso'nun çifte sorununu çözmesi için bir anahtar sunmaktaydı: içeriğin önemli konularını ve gerçek hayatın endişelerine dair çağrışımları yitirmeden yapı ve biçimi nasıl radikalleştirebilirdi?

Afrika sanatı, Paris'te – en azından 1890'lardan itibaren – sadece Etnografya Müzesinde değil, Fransız kolonilerinden "fetişlerin" zaman zaman satıldığı eski eşya dükkânlarında da görülebilmekteydi. Picasso ve ressam arkadaşları Vlaminck ve Derain ile Afrika sanatını kısa zamanda "keşfeden" diğerleri; Fransa'daki güncel olaylar Afrika konusunu net bir şekilde gündeme getirene kadar bu sanata karşı sınırlı bir ilgi gösterdikleri halde, anlaşılan gayet aşinaydılar. Bir Fransız sömürge skandalı 1904–5 yıllarında gazete manşetlerine çıktı. İki Fransız sömürge görevlisi Gaud ve Toqué tarafından işlenen keyfi infazlar ve cinayetler ortaya çıkmış ve özellikle Picasso'nun ressam arkadaşları Juan Gris ve Frank Kupka'nın – her ikisi de sonraları önemli kübik ressamlar olacaklardı – sık sık katkıda bulundukları resimli haftalık dergi *L'Assiette au beurre* konuyu geniş ölçüde yayımlamıştı.

Derginin *Siyahlara İşkence* üzerine özel sayısı Mart 1905'te çıktı. En şok edici sahneler "avlar" ve Fransız Kongo'sundaki 14 Temmuz şenlikleriydi. "Avlar"dan birinde safari kıyafetleri ve sömürge şapkaları giyen beyaz avcılar, tahminen Fransız ordu "kaçağı" çıplak Afrikalılar sürü halinde yanlarından geçirilirken sandalyelerinden kalkıp nişan almaktaydılar. Aynı sayıda, tam da Fransız Devriminin başlangıcının tüm Fransa'da kutlandığı Bastille Gününde Fransız Kongo'sunun başkenti Brazzaville'deki şenliklerin bir litografisi yayımlandı. Fransız sömürge görevlileri, burada bir Afrikalının dinamitlenerek canlı bir havai fişek gibi havaya uçurulmasını alkışlamakta ve tezahüratta bulunmaktaydılar (**19.5**).

Gaud-Toqué skandalı, neticede sümen altı edilmesine rağmen, mecliste ateşli müzakerelere yol açtı ve kamuoyunda büyük bir infial yarattı. Sömürge karşıtı dernekler kuruldu ve 1910 ve sonrasına kadar faaliyetlerini sürdürdüler. Bu derneklerin toplantılarının birinde Picasso'nun tanıdığı Pierre Quillard, yaptığı önemli bir konuşmada, Afrikalıları küçük görmeden veya acıma duygusu ifade etmeden "başka bir tenden ve başka bir renkten kardeşlerimiz size karşı işlediğimiz suçlardan dolayı bizi affediniz" dedi. Picasso'nun bazı dostları gibi Quillard bariz bir anarşistti ve Picasso her hâlükârda siyasi olarak kendisini bağlamasa da, anarşizmin çağrısına onlar kadar açıktı. Çünkü sanatçıları ve entelektüelleri çeken şey; anarşistlerin zihni bağımsızlığı, eylem özgürlüğünü ve bu yöndeki deneyimi kendi başlarına geliştirmeleriydi. Picasso ve anarşist arkadaşlarının "siyah kıta" ve Afrika sanatına aniden büyük bir ilgi

19.5 Bernard Naudin, '*Brazzaville'de 14 temmuz şenliği*', L'Assiette au beurre'de yayımlanan karikatür, 11 Mart 1905.





19.6 Gelett Burgess, *Picasso Bateaulavoir'daki atölyesinde*, 1908. Fotoğraf. Musée Picasso, Paris.

duymalarını bu olaylar harekete geçirdi: bu, sırf takdir eden veya estetik nitelikli bir karşılık değil, kışkırtıcı radikal bir avangart eylemdi.

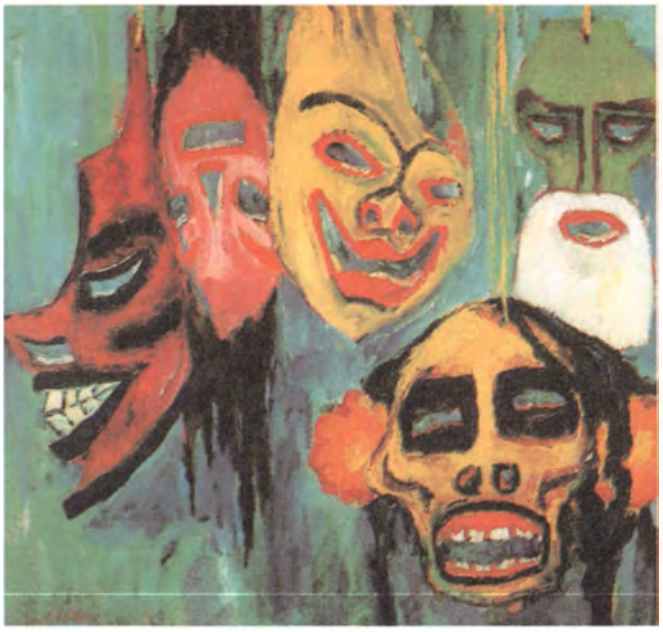
Amerikalı yazar Gelett Burgess tarafından 1908'de Paris'teki atölyesinde çekilen ve 1910 yılında "Paris'in Vahşi Adamları" başlıklı bir makalesinde yayımlanan fotoğrafı Picasso'nun yakın ilgisini göstermektedir. Picasso bu fotoğraf için Afrika ve Okyanusya heykelleri arasında poz vermişti (**19.6**). Bir önceki yıl *Les Demoiselles*'den daha da vahşice ve hatta daha da kışkırtıcı bir resim yapmıştı. *Anne ve Çocuk* adını verdiği bu küçük resim, haleleri ve Meryem'in geleneksel olarak giydiği mavi kıyafetiyle bilinen Meryem ve Çocuk İsa kompozisyonuna dayalıydı (**19.7**). Beyaz adamların derhal ve kolaylıkla tanınan kutsal ikonasının 1907'de kaba ve gaddarca olduğu düşünülen bir Afrika tarzı resme dönüştürülerek kabile büyüsü, boş inanç, akıldışılık, karanlık ve dehşet çağrışımları yaratılması kuşkusuz anarşist bir jestti. Tanıdık bir anarşist tavırla tersine çevirme stratejisi kullanılarak "medeni", "vahşi" ile eşitlenmekte ve aynı düzleme getirilmekteydi.

Picasso, Afrika sanatına ve kendisi için ne ifade ettiğine dair hiçbir zaman çok açık olmamıştır. Ancak 1937'de yazar André Malraux'ya 30 yıl kadar önce Etnografya Müzesini ilk defa ziyaret edişinin hikâyesini alışılmadık bir samimiyetle anlatmıştır. Ziyaretin her ayrıntısı sanki dün gitmiş gibi zihnine kazınmıştı. "Tamamen yalnızdım. Çekip gitmek istedim. Fakat ayrılmadım. Orada kaldım, çok önemli bir şey olduğunu anladım. Maskeler başka heykellere hiç benzemiyordu. Kesinlikle değil. Sihirli şeylerdi... Her şeye karşıydılar – bilinmeyene, tehditkâr ruhlara. Hep fetişlere baktım. Anladım: Ben de her şeye karşıyım... Ruhlar, bilinçsizlik (insanlar bunun hakkında hâlâ çok fazla konuşmuyorlardı), maneviyat – bunlar hep aynı şeyler.

Neden ressam olduğumu anladım. O berbat müzede, maskelerle Kızılderililerin yaptığı bebeklerle ve tozlu mankenlerle yalnız başımayken içime o gün *Les Demoiselles d'Avignon* doğmuş olmalı; fakat hiç de biçimlerden ötürü değil; benim ilk şeytan çıkarma resmim olduğu için – evet kesinlikle öyle!"

19.7 Pablo Picasso, *Anne ve Çocuk*, 1907. Tuval üzerine yağlıboya, 81 × 60 cm. Musée Picasso, Paris.





19.8 Emil Nolde, *Maskeler*, 1911. Tuval üzerine yağlıboya, 73 × 77.5 cm. Nelson-Atkins Sanat Müzesi, Kansas City (Sanat dostlarının hediyesi).

kökeni varsa, bu köken İzlenimciliğin illüzyonist estetiği ve medeni rafinelik havasına karşı bir tepki şeklinde tanımlanabilir.

Gerçekten de *Les Demoiselles*'in sert ve pürüzlü biçimleri ve kaba işlemesi, göze batan ahenk eksikliği, düz ve ayarsız renk alanları ve şiddetli merkez odaklı kompozisyonu kadar Monet'nin o sıralarda resmettiği *Nilüferler*'in (**19.4**) narin fırça işi, mutedil renk ahenkleri ve yaygın, merkezsiz kompozisyonlarına aykırı bir tarz düşünmek zordur. Monet'nin amacı, hâlâ karşısında gördüğü doğaya dair algısını aktarmak olduğu halde Giverny'deki nilüfer bahçesi, ona sonsuzluğu anlatmış ve düşüncelere dalarak oluşturduğu vizyonu, sonu gelmez bir bütüne bakış illüzyonu kazandırmıştır. Mekândan neredeyse sıyrılarak havuzun görünen yüzeyinin aşağısına inen, üstünden ve arasından pırıldayan görüntüleri, elle tutulamayan renk perdeleri haline gelmektedir. Dönen ışıklar ve atmosferin yarı soyut desenleri içinde doğal dünya kaybolmaktadır. Monet'nin yaklaşımı alternatif bir yol izlemiş olmakla beraber, esasen bu tür resimleri Picasso'nun resimleri kadar radikal etki göstermiştir.

Picasso, Afrika sanatının biçimsel niteliklerinin takdir edilmesi bakımından öncü kabul edilirse, bu tür sanatları erken bir tarihte hatta ondan bile önce keşfeden diğer bazı sanatçılar hissi bir tepki vermişlerdir. Picasso'ya Afrika heykelini tanıtan Fov ressamları (aşağıya bkz.) onun kadar Afrika heykelinin açıkça etkisi altına girmemişti. Almanya'daki sanatçılar ise 1904 yılına gelindiğine etnografya müzelerindeki eserlerin büyük kısmını "sanat" olarak tanımakta ve belki de Alman sanatçıları diğerlerine nazaran bu sanatlardan çok daha derinden etkilenmekteydi. Onlar için gücü, doğrudanlığı ve yakınlığından büyülendikleri bu sanat, duygusal bir uyanıştı. Ressam Emile Nolde'nin belirttiği gibi, onları etkileyen şey "mutlak primitifliği, yoğunluğu, en basit formuyla güç ve yaşamın grotesk ifadesi" idi. Nolde, *Maskeler* dizisinde (**19.8**) Alman sanatçıların bu nitelikleri özümseyecekleri ve içselleştirecekleri süreci başlattı. Birkaç yıl sonra Münih'te Der Blaue Reiter grubunun İzlenimci ressamları (aşağıya bkz.) daha da geniş bir sanat alanını araştırmaktaydı. 1912'de hazırladıkları "almanak" Yeni Kaledonya, Malay Yarımadası, Paskalya Adaları, Kamerun, Brezilya ve Meksika'nın yanı sıra Bavyera halk sanatı ve çocuk resimleri ve desenlerinden örnekler vermekteydi. El Greco dışında Rönesans sanatı olduğu gibi dışarıda tutulmuştu. Kandinsky ile beraber almanağın yazarlığını yapan ressam Franz Mark aynı yıl şöyle yazmıştı: "Cesur olmalıyız ve şimdiye kadar bizim gibi iyi Avrupalıların değerli ve vazgeçilmez gördüğü neredeyse her şeye sırtımızı dönmeliyiz." Bu tarihte Kandinsky esasen ilk soyut *Doğaçlamalar*'ı resmederek – Picasso ile karşılaştırılabilecek – ikinci büyük yirminci yüzyıl sanatsal açılımını gerçekleştirmişti. Bu bakımdan Kandinsky'nin Afrika sanatına olan borcu, Picasso için *Les Demoiselles*'deki kadar büyük olmakla beraber, onun için etkileşim içgüdüseldi. Primitif sanat ve sanatçılarla "manevi ilişkisi" ve sempatisinden Kandinsky şöyle bahsetmiştir: "Bizim gibi bu sanatçılar da eserlerinde sadece içsel gerçeklikleri ifade etmek istemiş, bunun neticesinde dışsal biçimlere dair tüm değerlendirmeleri reddetmişlerdir."

FOVLAR VE DIŞAVURUMCULUK

Paris, Batı uygarlığının hâlâ kültür başkentiydi ve 1905 yılında burada düzenlenen bir sergi yirminci yüzyıl sanatının ilk "olayı" kabul edilir. O yıl Salon d'Automne'da Henri Matisse (1869–1954) önderliğindeki bir grup genç ressam tiz renkleri, kaba işlemeleri ve biçimleri bozulmuş doğadışı desenleri nedeniyle Les Fauves (Vahşi Hayvanlar–Fovlar) adı takılan bir sergi düzenledi. Sanat tarihçisi Elie Faure, kataloğun önsözünde onlardan genç "primitifler" olarak bahsetti ve naif sanatla manevi bağlantıları, resimleriyle aynı odada Douanier Rousseau'nun daha rahatsız edici cangıl vizyonlarından Aç Aslan'ın asılmasıyla vurgulandı.

19.9 André Derain, *Londra Havuzu*, 1906. Tuval üzerine yağlıboya, 65.7 × 99 cm. Tate Gallery, Londra.



Matisse, grubun en yaşlısı ve aralarındaki tek önemli sanatçıydı. Diğerlerinin içinde André Derain (1880–1954) ve Maurice Vlaminck (1876–1958) en yeteneklileriydi. Derain'in 1905 ve 1906 yıllarından Londra manzaraları, Derain tarafından "bilinçli uyumsuzluklar" adı verilen Fovların canlı ve keyfi renk kullanımındaki başarısını özetler (**19.9**).

Çarpışan sarılar, morlar, maviler, yeşiller ve kırmızılar konuya duyumsal tepkisini ifade ederken yüksek bir yoğunlukla şahsi vizyonunu öne çıkarırlar. Tüm natüralist etkiler terk edilmiştir. Fovlar, rengi tasvirdeki geleneksel tanımlayıcı rolünden kurtararak kendi başına bir ifade unsuru olarak kullanılmasının yolunu açmışlardır.

Matisse

Fov resminin kilit resmi *Yaşama Sevinci* (19.3)'nde Matisse, rengi Derain'den bile fazla bir öznellikle kullanmıştır. Biçimler burada öylesine basitleştirilmiştir ki, resim yüzeyini tek bir uzam alanı içinde birleştirerek saf bir doğrusal desen haline getirir. Art Nouveau'nun yer yer bazı izlerini taşımaktan da geri kalmaz.

Yaşama Sevinci, Arkadya'nın Klasik pastoral geleneğine yönelmiş gibi görünen bilindik bir konuya sahiptir. Bu tür göndermelerden gelecekte kaçınılmıştır. Matisse *Kırmızı Ahenk*'te (**19.10**) Fov devrimini canlı bir çizgi ve düz renk alanlarını mümkün olan en basit resim teknikleriyle – birkaç çelişen sıcak ve soğuk renk ile bazı kavisli ve düz çizgiler – saf ve çocuksu bir yaratıcılık oyunu kurmak için parlak bir deneme olan kompozisyonuyla özetlemiş ve tamamlamıştır. Perspektif ve modelleme tamamen gitmiş; mekân asgariye indirgenmiş; ışık sadece düz rengin bir işlevi haline gelmiş; ışıklı yüzeyin yansıması olmaktan çıkmıştır. Her şeyin ötesinde, guaj sınırlarına ulaşan çocuksu bir sadelik ve masumiyet, neredeyse barbarca bir süsleme duygusuyla birleşmiştir. Renk odayı doldurmakta ve izleyiciyi kavrayan temel bir unsura dönüştürmekte, biz de bu yolla sanatçının kendisini çevresiyle özdeşleştirmesinin heyecanını paylaşmaya başlamaktayız. Matisse, 1908'de *Bir Ressamın Notları*'nda "Benim peşinde olduğum şey, her şeyin ötesinde ifadedir" diye yazmıştır. "Benim resmimin düzenlemesinin bütünü dışavurumcudur. Figürler veya objelerin işgal ettiği

19.10 Henri Matisse, *Kırmızı Ahenk*, 1908. Tuval üzerine yağlıboya, 1.8 × 2.2 m. Hermitage Müzesi, Sankt Petersburg.





19.11 Georges Rouault, *Ecce Homo*, 1952. Tuval üzerine yağlı boya, 80 × 74 cm. Vatikan Müzesi, Roma.

yer, etraflarındaki boş alanlar, oranlar, her şey bir rol oynar." *Bir Ressamın Notları* çok okunmuş ve derhal Almanca ve Rusçaya çevrilmiştir. Fakat Matisse, belirgin bir kendiliğindenlik ve canlılıkla duyumsal tepkilerini idare etmeyi amaçlayan bir sanat için önerdiği yöntemi ortaya koymasına rağmen, program anlamına gelebilecek herhangi bir şey söylemekten kaçınmıştı.

En açıklayıcı yorumu, herhalde "renk seçimi bilimsel bir kurama dayanmaz; gözleme, duyguya, her bir deneyimin kendi yapısına dayalıdır" şeklindeydi. Amacı ise "resmi oluşturan yoğun duyumsama haline ulaşmak"tı. Ayrıca resimlerini nasıl ağır ağır ve zahmetle meydana getirdiğini de anlatmıştır. Görünüşlerindeki o coşkun doğaçlama çok yanıltıcıdır. Gerçekte ise rengin renkle, biçimin biçimle ve rengin biçimle ilişkisi ona göre tam "doğru" bir dengeye oturana kadar daimi küçük düzeltmelerle uzun ve aşamalı bir süreç içinde yaratılmıştır. Bu süreç kendini gözlem altında tutmakta ve içe dönmekteydi. Matisse'nin sanatı, sanatın içinden gelişmiştir. Resmi boyamaya devam ettikçe her fırça darbesinde tepkilerini ve tepkilerinin yarattığı tepkileri izlemiştir. Süreç kendi ivmesini kazanmış, sanki bilinçaltından yükseliyormuş gibi resim belirene dek tekrar tekrar boyamayı sürdürmüştür. Resim yaparken, "sadece kullandığım güçlerin farkında olurum ve sadece resimle beraber gelişirken kavradığım bir fikir beni ilerletir" diye yazmıştır.

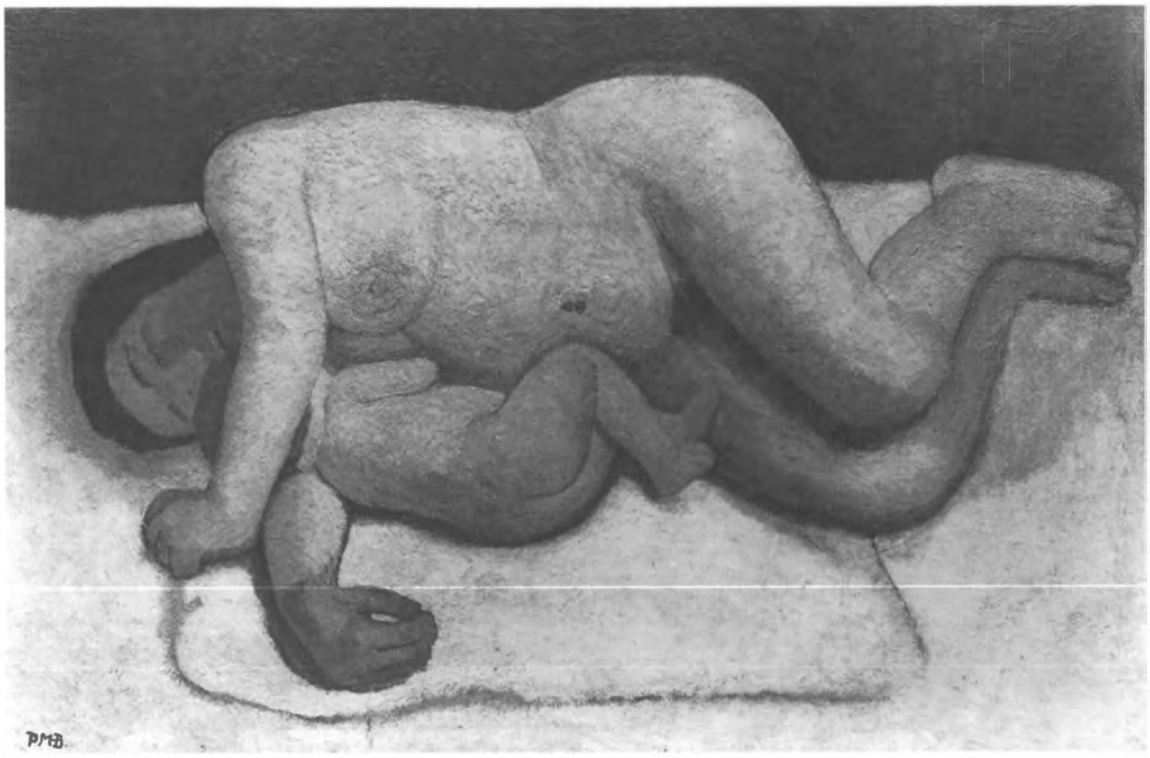
Fovlar hiçbir zaman bir akım haline gelmemiş, tutarlı bir sanatsal kuram geliştirmemiş ve 1908 yılına gelindiğinde serbest birliktelikleri çözülmeye başlamıştır. Çok kısa süreli bir akım olmuştu. Bazı üyeleri, özellikle yirminci yüzyılın en iyi dini ressamlarından biri olacak Georges Rouault (1871–1958) daha da erken kopmuştu (**19.11**). Aslına bakılırsa, ateşli duyguların ifadesi için kaba resim tekniklerinin bilinçli şekilde geliştirilmesi dışında, Fovlarla çok fazla ortak noktası da yoktu. Onun durumunda da bunun yolu, erken Ortaçağ vitraylarını hatırlatan koyu renkli kalın hatlarla ayrılmış parlak renklerin kullanılmasıydı. (Çalışmalarına cam boyayarak ve restoratör olarak başlamıştı.) Resimleri, manevi ıstırabının ve yeniden canlanan Katolikliğe inancının şahsi itiraflarıdır. Bu mânâda tutumu, – o dönem polemiklere yol açmış – Léon Bloy, Charles Peguy ve Jacques Maritain gibi arkadaşları ve hayranları olan Fransız Katolik yazarlarına benzemektedir. Bloy gibi o da dini deneyimlerin doğruluğunu ve van Gogh gibi en "sakramental" imgelerinin ilhamını fakir ve çaresizler ile sanayi toplumunun dışarıda bıraktığı ve reddettiği kişiler arasında bulmuştur. Tipik Fov resmi elbette sosyal yorumları içermez. Rouault geniş anlamıyla bir Avrupalı dışavurumcuydu ve belki de Fransız çağdaşlarından ziyade Emil Nolde gibi Alman ressamlarına daha yakındı.

ALMAN DIŞAVURUMCULARI

Emil Nolde (1867–1956) eserlerinde derin dini ve yoğun insani duyguların aktarıldığı yalnız bir şahsiyettir. Kendisini bir tür mistik evangelist olarak görmüştür. Alman dışavurumcularının çoğundan hayli yaşlı olmasına rağmen, olgunluğa geç ulaşmış ve sanatsal yeteneklerinin tam olarak ortaya çıkması 1900 sonrasını bulmuştur. Bu tarihte, büyük ölçüde filozof Friedrich Wilhelm Nietzsche (1844–1900)'nin etkisi altında Orta Avrupa'nın bütün bir yazar ve sanatçı kuşağı, çarpıcı bir değişim beklemekte; eserleri ağır ve baskı altına alıcı bir huzursuzluk, suçluluk ve kehanet atmosferi

19.12 Käthe Kollwitz, *İsyanın Patlak Verişi*, 1903 (Köylü Savaşları Dizisi no. 5). Aside yedirme, leke baskısı ve gravür , 49.4 × 56.6 cm. British Museum, Londra.





19.13 Paula Modersohn Becker, *Anne ve Çocuk*, 1906. Tuval, 82 × 124.7cm. Özel Koleksiyon, Bremen.

yaymaktaydı. Franz Kafka (1883–1924)'nın romanları ve hikâyeleri bunun çok iyi örnekleridir. Görsel sanatlarda bu endişe ve korku havası, bağımsızlığına düşkün ve her zaman grupların dışında kalmamış olması halinde öncü dışavurumcular arasında sayılabilecek Käthe Kollwitz (1867–1945)'in eserlerinde yüzyıl dönümünde ifadesini bulmuştu. O ise kendisini gerçekçi olarak görmekteydi. Almanya'nın büyük kısmını harabeye çeviren on altıncı yüzyıl başlarının Köylü Savaşları hakkında (bkz. s. 463) 1903'te yedi adet baskıdan oluşan bir dizi yayınladı. İsyan en sonunda toprak sahipleri ve iş sahipleri tarafından barbarca bir şiddetle bastırılmıştı.

Kollwitz'in dizisindeki baskılardan, *İsyanın Patlak Verişi*'nde (**19.12**), efsanevi şahsiyet Kara Anna, kollarını yukarı kaldırmış olarak durmakta; kazmaları, kürekleri ve diğer çiftlik aletleriyle silahlanmış kızgın isyancı güruhunu yüreklendirmektedir.

Ancak Birinci Dünya Savaşının hemen öncesindeki yıllarda gelişen Alman dışavurumcu resmi, dönemin psikolojik durumuna giderek artan bir ilgi duymaktaydı. Dışavurumcu resim, yeni bir kendiliğindenlik ve içgörü yoğunluğu lehinde bir isyandan çıkmıştır. Sanatçılar modern dünyaya karşı endişe, bıkkınlık ve gücenmişlik duygularını itiraf etme itkisini duymuşlardır. Fovlardan daha öznel bir tavırla, Durchgeistung yani her şeyi ruhsal bir önem ve ruhla yüklemek istemişler; ateşli milliyetçilik ve bilinçli Fransız karşıtlığı, özellikle Grünewald gibi ressamları değerli kılmıştır (11.5). Onlar için primitif sanat öncelikle duyumsal ve manevi bir deneyimdi. Örneğin Nolde, Afrika ve Okyanusya sanatının etkisini – acımasızca sadeleştirmeler ve ham renklerinden dolayı coşkun bir güç kazanan – kendi çok şahsi Hıristiyan tasvirlerinde özümsemeyi başarmıştır. Bir eleştirmeni ona eserlerini yumuşatmasını söylediğinde, "Benim ulaşmaya çalıştığım şey, bunun tam tersi; güç ve içe dönüklüktür" cevabını vermiştir.

Alman İzlenimcilerinin ilk örgütlü grubu Die Brücke (Köprü) Dresden'de 1905'de kuruldu. Ancak hedefleri bu yıllarda Berlin'de yaşayan Munch'un (bkz. s. 721) ve tensel, sıradan ve hanımefendilikten uzak annelik resimlerinde (**19.13**) ve en kadınsı sanat eserleri arasında yer alan Paula Modersohn-Becker (1876–1907)'da ilk belirtilerini vermişti. Brücke manifestosunda grubun önde gelen ressamı Ernst Ludwig Kirchner (1880–1938), "Yapması gerektiği şekilde içindeki kanaatlerini işleyen ve bunu kendiliğinden ve samimiyetle yapan kişi bizden biridir" diye yazmıştı. Bununla beraber, grup, akademik natüralizme karşı öncü protestosunda çıkış noktasının çok ötesine geçmemiştir. İnsanların ruhunu yiyip bitiren ve endişeleri besleyen modern şehre ait güçlü imgeler olmakla beraber Kirchner'in dandy'ler ve fahişelerle dolu Berlin Sokak sahnelerinde dahi durum böyledir (**19.14**). Grubun en çarpıcı başarısı grafik sanatındaydı. İzlenimciler ve Geç-İzlenimciler tarafından litografi ve çeşitli karmaşık grafik ortam karışımlarından muazzam teknik beceri ve ustalıkla elde edilen narin atmosfer etkilerini tümüyle reddederek; Brücke sanatçıları ağaç ve linolyum baskılarının en basit ve ham yöntemlerini tavizsizce, fakat çok güçlü bir etki yaratarak kullandılar (**19.15**). İçe dönük duyumsamaların damıtılması için bu baskılarda, primitivizm mükemmel bir vasıta bulmuştu.

"Dışavurumcu" terimi ilk defa 1911'de Wilhelm Worringer (1881–1965, *Gotik ve Soyutlama ile Empati*'de Biçim'in yazarı, bkz.s 779–80) tarafından van Gogh ve Matisse'le bağlantılı olarak kullanıldı. Kısa zaman zarfında sanatçılara



19.14 Ernst Ludwig Kirchner, *Berlin Sokak Sahnesi*, 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 2 × 1.5 m. Brücke Müzesi, Berlin.

ve hatta dışavurumcu mimarinin tanımlanmasının güçlüğüne rağmen mimarlara uygulanmaktaydı. Organik Art Nouveau formları, dışavurumcuların yerli (Gotik) geleneklerinde köklerini bulabildikleri Almanya ve Kuzey Avrupa'da, resmi binalarda mimarların binaları "dışavurumcu şekilde" ve her biçimi yaratıcı iradeyle kalıba sokmasına imkân tanıyan Klasik karşıtı basitleştirme eğilimiyle bir araya gelmekteydi. Kirchner'in sanatçılardan talep ettiği "şahsi fikrin esere tamamen aktarılması" yönünde yol almışlardı. Bu mânâda Hans Poelzig (1869–1936) ve Erich Mendelsohn (1887–1953) gibi sanatçıların dışavurumcu olarak adlandırılması mümkündür.

En belirgin Dışavurumcu binalar Berlin'deki eski Grosse Schauspielhaus (1918–19, yıkılmıştır) ve Potsdam'daki

19.15 Karl Schmitt-Rottluff, *Die Brücke üyelik kartı*, 1911. Turuncu kart üzerine ağaç baskı, 17 × 12.7 cm. Brücke Müzesi, Berlin.





19.16 Peter Behrens, *AEG türbin fabrikası*, Berlin, 1909.

Einstein Gözlemevidir (1919). Özellikle Schauspielhaus, merkezi dairesel sahneyi çevreleyen iç mekânı ve yer altı mağarası gibi sarkıtların süslediği tavanıyla, tiyatro tasarımında yeni bir hareket noktasını oluşturan gerçek anlamda yenilikçi bir kavramdı. Almanya'daki diğer savaş öncesi binaları da belki özlerinde daha fazla, ancak daha az göze çarpıcı şekilde dışavurumcu üsluptaydı. Örneğin Peter Behrens (1868–1940)'in Berlin'deki 1909 tarihli ünlü AEG türbin fabrikası, kullanım anlamında basit bir işlevsel bina sayılamaz. Aksine, içinde barındırdığı enerjiyi anıtsal bir şekilde, hem biçiminde (devasa bir makine gibi) hem de son teknolojiyi uygulamasında (cam ve çelik) dışavurumcudur (**19.16**). Aynı şekilde Max Berg (1870–1947)'in Wroclaw'daki (eski Breslau) 1911 tarihli büyük Yüzüncü Yıl Binası da dışavurumcudur. Ayrıca belirtilmelidir ki, bu yıllarda solcu siyasi ütopyacılığın avangart sanatlarla ittifakı, en çok mimarlar arasında belirgindi. Şahsi yaratıcılık ve imgelemin özerkliği yönündeki ideolojileri, yollarını doğal olarak anarşizmin biçimlerine çıkarmaktaydı.

Fovlar ve Brücke grubuna bağlı sanatçılar, eserlerinde farklı derecelerde temsili sanat unsurlarını barındırmışken, onlardan kısa bir süre sonra gelen Der Blaue Reiter (Mavi Süvari) grubu sanatçıları 1911 ile 1916 arasında Münih'te görsel tezahür dünyasının ötesine geçmek için hayati adımı attılar ve bütünüyle soyut veya non-figüratif ilk sanat eserlerinden bazılarını yarattılar. İlk soyut resmi kimin yaptığı sorusu hakkında sonsuz tartışmalar yapılabilir. Blaue Reiter ressamlarının önderi Kandinsky, eserlerinde nesnel gerçekliğe atıfları 1910–12 civarında ortadan kaldırmaya başlayan ilk sanatçı değildi. Fransa, İtalya, Rusya, Hollanda ve diğer yerlerde başkaları da vardı (bkz. s. 832–33). Ancak Kandinsky, resimlerinin imgesel, duyusal ve tinsel içeriğini güçlendirmeyi amaçlamış olması bakımından farklıydı. İlk soyut resimlerinde soğuk bir kuramsal ve geometrik havadan eser yoktur. Tam tersine sıcak bir kendiliğindenlik ve organik nitelik taşırlar. İnce sezgili eleştirmenler, bu resimlerin

sanatsal niteliklerine derhal inanmışlardı. Roger Fry, Kandinsky'nin *Doğaçlamaları*'nı Londra'da 1913'te gördükten sonra "Böylesi soyut görsel işaretlerle duyguların ifade edilmesinin mümkün olduğundan artık kuşku duyamam" demişti. "Bunlar saf görsel müzik."

Fry'ın fark ettiği gibi, soyut sanatın kökenleri, tüm sanatların – müzik, şiir, resim, heykel ve mimari – özü itibariyle tek bir doğasının olduğunu ve nihai sanatsal deneyimin sinestetik (algı ve tepkinin birçok düzeyde sentezi) nitelik taşıyacağına dair Romantik kuramlara uzanmaktaydı – Wagner tarzı bir Gesamtkunstwerk yani bütünsel sanat eseri.

Müziğin, tasvir veya anlatım ya da kendi dışında herhangi bir çekim gücü olmadan doğrudan etki yaratıcı niteliğini bilen Romantikler; biçimlerin ve renklerin, fırça darbelerinin ve dokuların, ölçü ve büyüklüklerin, ifade gücünün ve görsel sanatların müzik kadar özerk olabilme imkânının esasen farkındaydı. Soyutlama eğilimi bu yolla başlamıştır. Sembolistler ve – *Noktürnler* gibi eserlerinden – Whistler gibi sanatçılar, duyumsamalar uyandırmak için renk ve biçimi kullanışlarında belli bir sınırı aşmaktaydı. Bununla beraber, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında sanatçılar, birbiri ardına temsili olmayan sanatın eşiğine kadar gelip geri adım atmaktaydı.

KANDINSKY

Rus ressam Vassiliy Kandinsky (1866–1944) 1896'dan 1914'te savaşın çıkışına kadar İtalya ve Paris'e zaman zaman yaptığı uzun ziyaretler dışında Münih'te yaşadı. İyi eğitim görmüş ve çok kültürlü bir insan olarak üniversitedeki hukuk profesörlüğünü sanatçı olmak uğruna bırakmıştı. Münih'in güneyindeki Murnau'ya 1909 yılında beraberce taşındığı partneri Gabriele Münter (1877–1962) gibi, ilk eserlerinde düz desenler, geniş renk alanları ve Alman Art Nouveau'nun ritmik çizgilerini benimsedi. Münter'in ertesi yıl yaptığı *Kayık Gezintisi* (**19.17**), Kandinsky'ye diğer köylü ve halk sanatlarının yanı sıra tanıttığı Bavyera vitray sanatından aldığı kuvvetli, koyu renkli dış hatlarla çevrelenmiş ve basitleştirilmiş biçimlerle, Fov renklerinin dışavurumculuğunu birleştirmektedir. Münter kürek çekerken Kandinsky ayakta durmakta ve biz de onu sanki Münter'in gözleriyle bakar gibi görmekteyiz. Soyutlamaya doğru kararlı adımları Murnau'da beraberce atmışlardır. Kandinsky'nin lirik ve Slav tarzı tınılı renk duygusu – müziği her zaman renkler halinde ve rengi duyusal bir etki olarak anladığını söylemiştir – giderek tanımlayıcı işlevini yitirmiş ve biçimden ayrı bir hale gelmiştir. Yine de soyutlamaya ihtiyatla yaklaşmaktaydı. Soyutlamanın imkânlarını tam olarak anlamasının tarihini, yanlış asılmış kendi tuvallerinden birini tesadüfen tanıyamadığı ve "olağanüstü güzellikte, içinden ışıkla parlayan" bir resim gördüğü 1910 yılının akşamlarından biri olarak vermektedir. Renk ve biçimin içinde mevcut ifade imkânlarının bu şekilde açığa vurulması, doğanın tasvirinin sanatı için gereksizliğine onu inandırmıştı. Ayrıca fikir yapısının



19.17 Gabriele Münter, *Kayık Gezintisi*, 1910. Tuval üzerine yağlıboya, 124.5 × 73.7 cm. Koleksiyon, Milwaukee Sanat Müzesi (Bayan Harry Lynde Bradley'nin armağanı).

maddecilik karşıtı, mistik yönüyle de uyuşmaktaydı. Çünkü sanat ve sanatsal deneyimlerin ruhiyatı anlamakta en iyi uyarıcı olduğuna inanan Rudolf Steiner (1861–1925)'in teosofik kuramlarıyla ve okültizmle derinden ilgilenmekteydi. Steiner savaş öncesindeki bu yıllarda Münih'te yaşamaktaydı ve muhtemelen Kandinsky onu tanıyor ve konferanslarına iştirak ediyordu. Hatta "düşünce biçimleri" hakkındaki teosofik desenlerinden etkilenmiş olması da mümkündür. Başka bakımlardan da soyut sanatla "aydınlanması", dönemin ilerici düşüncelerinin birçoğuyla, örneğin gerçeğin anlaşılmasında sezginin öneminin üstünde duran Fransız filozofu Bergson veya şekil, büyüklük, renk, mekânsal yönelim vs gibi unsurların belirli algısal etkiler yarattığını öne süren, buradan kalkarak da biçimlerde renklerin bünyesinde bağlamdan bağımsız olarak kendilerini doğrudan aktaran manalar olduğunu belirten öncü Gestalt psikologlarıyla aynı çizgideydi. Worringer'in sanatta soyut eğilimlerin maddi

KAYNAKLAR VE BELGELER

Kandinsky'nin Renk Üzerine Görüşleri

Kandinsky'nin sanatın vazgeçilmez dışavurumcu veya "ruhsal" değeri ve özerkliği yani natüralist yaklaşımlardan bağımsızlığı hakkındaki kuramlarında renk kilit rol oynamıştır. Soyut resim hakkındaki kuramlarını *Sanatta Ruhsallık Üzerine* başlıklı kitabında (1912) bir program halinde geliştirmiştir. İzleyen alıntılar bu kitaptandır:

Bir insanın gözlerini, üzerinde renkler olan bir palette gezdirmesinin ortaya koyduğu iki ana sonuç bulunmaktadır:

1. Orada tamamen fiziksel bir etki oluşur... İzleyici bir tatmin, memnuniyet duygusu, ağzında lezzetli bir lokma bulunan bir gurme gibi zevk hissi duyar. Ya da bir kimsenin damağındaki çok baharatlı bir yemeğin verdiği etki gibi göz zevkini okşar. Bu yemek ılıtılabilir veya tekrar soğutulabilir de, tıpkı buza dokunduğunda kişinin parmağının yaptığı gibi. Bunların tümü fiziksel duyumlardır ve bu nedenle yalnızca kısa süreli olabilir. Ayrıca yüzeyseldirler...

2. Renkleri izleyerek düşünmenin ikinci ana sonucu, rengin psikolojik etkisidir. Rengin psikolojik gücü, ruhundan bir titreşim yaratarak belirgin hale gelir.

...

Görüş sadece tat değil, aynı zamanda diğer tüm duyularla ilgili olmalıdır. Gerçekten durum budur. Bir kısım renkler düz, kadife gibi hissedilirken, çoğu renk düzensiz, dikenli gibi görünüme sahiptir. Böylece insan onları okşamak ister. (Koyu deniz mavisi, krom-oksit yeşili, kızıl kök boyası) Hatta soğuk ve sıcak tonlar arasındaki ayrım dahi bu hisse bağlıdır. Yumuşak görünen renkler de (kızıl kök boyası) vardır, her zaman sert bir etki bırakanlar da (kobalt yeşili, yeşil-mavi oksit), böylece tüpünden yeni sıktığında bile insan yanlışlıkla zaten kuru sanır. 'Renklerin kokusu' ifadesi yaygın olarak kullanılır.

Son olarak, bizim renkleri duymamız öyle kesindir ki, parlak sarı renk hakkındaki izlenimini piyanonun kalın sesleri vasıtasıyla ifade etmeye çalışan veya koyu kök boyasını soprano sesi gibi tanımlayan birini bulmak belki de imkânsızdır... Renk terapisini duyan herkes, renkli ışığın tüm vücut üzerinde belirli bir etkisi olabileceğini bilir... kırmızı ışık kalp üzerinde canlandırıcı ve uyarıcı bir etkiye sahipken öte yandan, mavi geçici felce yol açabilir... Bu nedenle, genel olarak renk, ruh üzerine doğrudan bir etki uygulama aracıdır. Renk bir klavyedir. Göz bir piyanonun çekiç mekanizmasıdır. Ruh çok sayıdaki ses telleriyle bir piyanodur. Sanatçı, bilerek şu veya bu tuşa basmak suretiyle ruha ayar veren eldir.

(Vassiliy Kandinsky, Über *der Geistige in der Kunst*, Münih 1912, çev. K. C. Lindsay ve P. Vergo, *Kandinsky* (Sanat Üzerine Tüm Yazıları Londra, *Kandinsky; Complete Writings on Art*, Londra 1982)

19.18 Vassiliy Kandinsky, *Doğaçlamalar No. 30*, 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 1.1 × 1.1 m. Chicago Sanat Enstitüsü (Arthur Jerome Eddy Hatıra Koleksiyonu).



dünyadan uzaklaşma ve "fenomenlerden kaçışta bir dinlenme yeri" bulma ihtiyacına atfedilebileceğini öne sürdüğü *Soyutlama ve Empati*'nin 1908'de Münih'te yayımlanması da tesadüften ibaret değildi.

Kandinsky 1912'ye kadar yayımlanmamakla beraber, kendi kitabı *Sanatta Ruhsallık Üzerine*'nin yazımını 1910'da bitirmişti. Burada temsili olmayan sanat kavramını, sanatçının dış dünyaya tüm atıflardan kurtulmuş "ruhsal" bir sanat biçimi bulma yönündeki "iç gerekliliğe" bağlayarak biçimlendirmekteydi. Kendi başlarına soyut biçim nitelikleri, Kandinsky için temsili nitelikler kadar az öneme sahipti: ancak sanatçının en dipteki duygularını ve materyal karşıtı değerlerini ifade ettikleri ve dolayısıyla tam bir ruhsal gerçeklik yarattıkları sürece anlamlı hale gelmekteydiler.

Soyut sanatın yanlış anlaşılabileceğinin, sırf bir dekorasyon olarak görülebileceği tehlikesinin içten içe farkındaydı. Hatta saf renk ve biçimlerin "kravat veya halı" gibi anlamsız süsleme desenleri halinde soysuzlaşabileceğini yazmıştı.

Dolayısıyla 1911 ve 1913 arasındaki ilk soyut resimlerinde, izleyiciyi ruhsal dünyasına ve açılımcı vizyonlarına götürebilmek için *Doğaçlama No. 30*'da olduğu gibi, konunun tanınabilir emarelerini, gizli ve biçim değiştirmiş imgelerini



19.19 Vassiliy Kandinsky, *Kompozisyon Çalışması VII* (No. 2), 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 78 × 99.5 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus, Münih. 1982)

korumuştur (**19.18**). Kandinsky, 40 civarındaki *Doğaçlama*'sının "büyük ölçüde bilinçaltı, iç karakterin kendiliğinden dışavurumu ve yapısı itibariyle maddi olmadığını" belirtmiştir. Öte yandan No. *30*'da sağ alt köşede iki kanon açıkça teşhis edilebilir ve resmin kendisi de bu yüzden Kanonlar alt başlığını almıştır. Bu konuda sorulan bir soruya 1914'te Kandinsky şöyle cevap vermiştir: "Benim kendi kullanımım için benim tarafımdan seçilen Kanonlar adlandırması resmin içeriğini belirttiği şeklinde anlaşılmamalıdır. Bu içeriklerin anlamı aslında izleyici... benim güçlü bir iç gerilim durumundayken bilinçaltından yaptığım resmin...biçim ve renk kombinasyonlarının etkisi altında ne yaşayıp ne hissediyorsa odur. Bazı biçimlerin gerekliliğini öyle hissettim ki, kendi kendime yüksek sesle yönergeler verdiğimi, mesela 'ama köşeler ağır olmalı!' dediğimi hatırlıyorum."

Kandinsky kanonların bilinçli bir amaç gözetmeden resim yaptığı sırada şekil aldıklarını, izleyicinin de aynı şekilde, resme bakarken bilinçaltını serbest bırakması gerektiğini anlatmak istemektedir.

Kandinsky'nin bu tür resimlerinin daha sonraki yirminci yüzyıl sanatçılarının içten gelen yaratıcılık süreçlerinde gerçekte ne kadar etkili olduğu belirsizdir. Aynı yıllarda gelişim göstermiş *Kompozisyonlar*'ı kesinlikle planlanmış, ön desenler ve eskizlerle dikkatle hazırlanmıştı; temsili unsurları tümüyle yok etmeyi nihai olarak Kompozisyonlar ile başarmıştı. Bu resimleri 1912'de "yavaş yavaş biçim alan, denenen ve tekrar tekrar ve öğretircesine işlenen iç duyguların ifadesi... Akıl, bilinç ve amaç ağırlıklı bir rol oynamaktadır. Ancak hesaplı hiçbir şey görünmez; sadece duygular vardır" şeklinde açıklamıştır. Biçimlerinin ve renkli şekillerinin görüntüler dünyasında hiçbir eşdeğeri olmadığından *VII. Kompozisyon* gibi bir eser (**19.19**) resim tarihinde gerçek bir dönüm noktasıdır. Dahası bu resimde perspektif de yoktur ve bu yüzden normalde kavradığımız şekilde mekânsal ilişkiler mevcut değildir: Şekiller bilinçli benliklerin tanımadığı, rüyalarımıza benzeyen daimi genişleme ve daralma içindeki bir alanda yüzer ve dönerler.

MARC

Franz Marc (1880–1916) Birinci Dünya Savaşında yaşamını yitirmeden hemen önce yaptığı eserlerde Kandisky'nin



19.20 Franz Marc, *Boğuşan Biçimler*, 1914. Tuval üzerine yağlıboya, 91 × 129 cm. Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Münih.

sembolik soyutlama derecesine yaklaşmış tek önemli Blaue Reiter grubu üyesidir. Eserlerine, insanlardan daha güzel olduklarını düşündüğü, insanların onlar aracılıyla doğaya daha yakın bağlar duyabileceklerine inandığı hayvanlara dair tutkulu duygular hâkimdir. Temsili olmayan, "doğanın mutlak ritimleri" adını verdiği sanat arayışında, kendisini harekete geçiren de "hayvanların ruhuna gömülerek" duygularını ifade etmekte sembolik biçimler bulma ihtiyacıydı. Kandinsky'yle beraber Münih'te Der Blaue Reiter grubunu kurduğu 1911'de, Marc esasen *Kırmızı Atlar* ve *Mavi Atlar* gibi resimlerinde öz renkleri terk etmişti. Ertesi yıl Paris'te fütürist ve orfik resimlerin örneklerini gördü (bkz. s. 789-93). Bu resimlerin dinamik yeniliklerinden etkilenerek son eserlerinde, özellikle de *Hayvan Kaderleri*'ne (1913, Kunstmuseum, Basel) ve 1914 başlarında resimlediği ancak savaş çıkınca askere çağrılması nedeniyle tamamlayamadığı bütünüyle temsilî olmayan *Boğuşan Biçimler*'e girişti (**19.20**).

Biri genişleyen kırmızı, diğeri küçülen koyu mavi fırıl fırıl dönen iki embriyonik biçim, insan ve insan olmayan yaradılışa hareket kazandıran evrensel psişik enerjiyi simgeleyerek çarpışma noktasına ulaşmış görünür.

KÜBİZM

Kübizm sözcüğü bir yanlış adlandırmadır. Kavram, açıkça yapılan tanımlamaya her zaman direnmiş, konunun anlaşılmasına yardım etmekten ziyade engel oluşturmuştur. Ne Picasso ne de Braque Kübizmi keşfettiklerinde neyi kastettiklerini veya neyi amaçladıklarını söylemişlerdir – kuşkusuz bunun sebebi T. S. Eliot'un her zaman *Çorak Ülke*'yi açıklamayı reddetmesiyle aynıdır. Kendi ötesinde veya dışında bu kavramın herhangi anlamı yoktur. Şair Archibald MacLeish şöyle yazmıştır: "Şiir bir şey ifade etmez, sadece var olur." Bununla beraber "Kübizm", bir grup sanatçının 191 l'de beraberce (sayelerinde var oldukları Picasso ve Braque hariç) bir sergi açmaları ve haklarında bu sıfatın kullanılmasıyla bir akımın markası haline geldi. Ertesi yıl – yine Picasso ve Braque olmadan – tüm Avrupa'da sergiler düzenlendi ve *Du Cubisme* adlı bir kitap, ressamlardan ikisi Albert Gleizes (1881–1953) ve Jean Metzinger (1883–1956) tarafından yayımlandı. New York'ta 1913'te düzenlenen Armory Show ise Kübizmi Amerika'da tanıttı.

Picasso ve Braque kendilerinin başlattığı bu akıma uzak durdularsa, muhtemelen çağdaşlarından çok daha fazla sonuçlarının farkındaydılar; çünkü Kübizm soyutlamaya karşı figürasyonu bilinçli ve ciddi bir konu olarak gündeme getirmekteydi. Bu hususta Picasso'nun görüşleri bilinmektedir. "Soyut sanat diye bir şey yoktur" dediği söylenmiştir. " Her zaman bir şeyle başlamanız gerekir." Dolayısıyla daha sonraki soyut sanatçılar Kübizmden ne türetmiş olurlarsa olsunlar – soyut akımlara kaynaklık eden Orfizm, De Stijl, Konstrüktivizm vs (bkz. s. 789-95) – kurucularının temsili olmaması gibi bir amaçları kesinlikle yoktu.

PICASSO VE BRAQUE: ANALİTİK VE SENTETİK KÜBİZM

Pablo Picasso (1881–1973) dahi bir çocuktu. Barselona'dan Paris'e ilk geldiği 1900'de bile akademi ressamlarının bütün hünerlerinde ustalık kazanmıştı. 1903 ile 1906 arasındaki mavi ve pembe dönem resimlerinin bazıları, renk ve işleniş-lerindeki hüzünlü şiirsellik ile narinlik ve incelikleriyle dikkat çekicidir. Bu yıllardaki resimleri, örneğin *Saltimbanques Ailesi* (**19.21**) ile iki yıl kadar sonra yaptığı *Les Demoiselles d'Avignon* (19.2) arasındaki tezat çok şaşırtıcıdır. Her iki resim de toplum dışına itilmiş insanları – birincisinde seyyar sokak müzisyenleri ve sirk göstericileri, ikincisinde fahişeler – yansıtmakta, mamafih her ikisi de çok farklı gözükmektedir. Sadece sanatsal olmakla kalmayan gerçek bir uçurum onları ayırmaktadır. *Les Demoiselles d'Avignon* tam ve bilinçli

19.21 Pablo Picasso, *Saltimbanques Ailesi*, 1905. Tuval üzerine yağlıboya, 2.13 × 2.3m. Ulusal Sanat Galerisi, Washington (Chester Dale Koleksiyonu).





19.22 YUKARIDA Georges Braque, *Evler ve Ağaçlar*, 1908. Tuval üzerine yağlıboya, 73 × 59.5 cm. Kunstmuseum, Berne (Hermann ve Margrit Rupf Vakfı).

bir volte-face sayılabilir. Hamlığı ve görünüşteki becerik-sizliği bilinçliydi. Dahası, Kübizmi uğraştıracak resimleme sorunlarını ortaya çıkarmakta ve iki ana kaynağının belirgin etkilerini göstermektedir: Birincisi, geç dönem eserleri (17.44) – doğanın küre, silindir ve koni olarak işlenmesi yönündeki ünlü uyarısından daha çok – Kübizmi haber vermiş olan Cézanne; ikincisi de Picasso'nun temsili ve doğadışı sanatı eşzamanlı olarak yaratma sorununun çözümünde kilit olarak gördüğü Afrika heykeli. Kübizm gibi zor anlaşılır bir kavramın mümkün olduğunca basit bir şekilde tanımlanması herhalde böyle yapılabilir. Picasso'nun Afrika sanatına borcu, resmin en Kübist özelliklerinde, örneğin perspektifi ve tek bir bakış açısını çeşitli görünümleri tek bir imgede birleştirmek için terk ettiği sağdaki bağdaş kurmuş figürde belirgindir.

Kübizm başka yollarla da ilk belirtilerini vermektedir: özellikle figürlerin keskin köşelerde buluşarak düz yüzeye dağıtılma şekli (sonraları buna "tıraşlama" denmiştir); ışığın keyfince ve perspektife dikkat edilmeden kullanılması; farklı biçimlerin genel tasarımın gereklerine göre farklı yönlerden aydınlatılması; figürlerin sanki arkadaki sert, ancak bükülebilir metal benzeri materyal tarafından ileriye, – resimden dışarı çıkarılıyormuş gibi – mekânın neredeyse



19.23 Pablo Picasso, Üç Kadın, 1908–9. Tuval üzerine yağlıboya, 2 × 1.79 m. Hermitage Müzesi, Sankt Petersburg.

tamamen yok edilmesi; figürlerin, bedenlerinin baskısıyla köşeli biçimler alırken bu materyalin arasında bükülmesi ve bu yolla ön cephenin arka cepheyle kaynaşması; ve her şeyin ötesinde resmin bütününün bağımsız bir konstrüksiyon gibi anlaşılması – Kübistler buna sonraları tableau-objet yani tablo-objesi adını vereceklerdir.

Les Demoiselles'i resmettikten kısa bir süre sonra Picasso, başlangıçta diğer herkes gibi resmin kasti çirkinliğine çok şaşıran Georges Braque (1882–1963) ile tanıştı. Fakat kısa bir süre sonra kendi resimleri de daha serinkanlı ve açık bir zihinle, Picasso'nun resimlerine paralel bir yönde ilerlemeye başladı ve 1908'den Braque'ın askere alındığı 1914'e kadar beraber çalıştılar.

Kübizm ikisi tarafından birlikte geliştirilmiştir. Aralarındaki bağ benzersiz bir yakınlıkta ve samimiyette, Monet ile Renoir'ın İzlenimciliğin ilk yıllarındaki ilişkisinden çok daha uzun süreli ve içtenlikliydi. Braque'ın bir keresinde söylediği gibi, "halatla bağlanmış dağcılar"a benzemekteydiler. Gerçekten de bir noktada (1911'de) eserleri birbirinden ayrılamaz hale gelmiş ve kendileri bile kimin hangi resmi yaptığından emin olamamışlardır.

Başlangıçta Braque önderliği ele almış görünürken, 1908 sonlarında o ve Picasso, *Evler ve Ağaçlar* (**19.22**) ve *Üç Kadın* (**19.23**) ile Kübizmin eşiğindeydiler. Cézanne, artık Braque'ın doğal biçimlerin boydan boya eğimli yarı soyut tasarıma bölündüğü, üst üste alanların içeriye doğru bir kaybolma noktasından ziyade izleyiciyi dışarı doğru taşırmış gibi görünen sığ bir mekâna sıkıştırıldığı geometrik basitleştirmelerinde çok bariz fark edilen ağırlıklı etkiyi oluşturmaktaydı. Picasso da aynı şekilde Cézanne'ın etkisi altındaydı. Başlangıçta bu durum, *Les Demoiselles*'in sağ taraftaki figürleri gibi ince fırça çizgileriyle ayrıntılandırılmış tezat renklere sahip "Afrika" tarzında belirgindi. Fakat daha sonra, resmi daha kontrollü ve tutarlı bir şekilde, çok dar aralıktaki yakın değerli renklerle (başlıca toprak rengi ve yumuşak yeşiller) tekrar boyamış, tüm resim aralıklar veya boşlukların olmadığı, figürlerin ve zeminin tek bir kaya benzeri kütle haline geldiği tıraşlanmış bir yüzeye sahip olmuştur. Picasso, Braque'dan daha az üç boyutlu, daha hacimli ve heykelsidir. İri figürler hissedilir derecede kabarıktır. Buna mukabil, resmin kendisi sanki taştan bir rölyef gibi düz ve durağan – ve sanki her şeyin öncesindeki sükûnetle doluymuş gibi durmaktadır.

Picasso'nun resimleri 1910'dan itibaren giderek daha az heykelsi hale gelirken, parçalı dış hatları ve şeffaf düzlemleri belirsiz, fakat sığ, ışıklı bir mekânda asılı kalmaktadır. Bu bakımdan onun ve Braque'ın Analitik Kübizm denen 1910'dan 1912'ye kadarki eserleri, 1908/9 yıllarındaki tarzının resimlerinde ayrışması olarak tanımlanabilir. Yıllar sonra İspanyol Kübist ressam Juan Gris (1887–1827) tarafından verilen isimle Analitik Kübizm, rasyonel bir parçalara ayırma anlamına geldiği kadarıyla başka bir yanlış adlandırmadır. Ancak biçimler, artan



19.24 Pablo Picasso, *Çıplak Kadın*, 1910. Tuval üzerine yağlıboya, 187 × 61 cm. Ulusal Sanat Galerisi, Washington (Ailsa Mellon Bruce Fonu, 1972).

KAYNAKLAR VE BELGELER

Braque ve Picasso'nun Kübizm Hakkında Görüşleri

Braque'ın aslen çizimlerinin kenarına karaladığı sanat hakkındaki vecizeleri ilk defa 1917'de toplanmış ve yayımlanmıştır. Bunlar Kübizmin özerkliğini, "resimsel bir gerçek oluşturmasını" ve bir temsil biçimi olarak statüsünü vurgulamaktadır. Aşağıdakiler 1917'de yayımlanan 20 vecizeden seçilmiştir.

1. *Sanatta ilerleme bilginin genişlemesinden değil, sınırlarının bilinmesinden kaynaklanır.*
2. *Kullanılan araçların sınırları üslubu belirler, yeni biçimleri üretir ve yaratmayı harekete geçirir.*
3. *Çocuk resimlerinin çekiciliği ve gücü, çoğu zaman kullanılan sınırlı araçlardan kaynaklanır. Aksi yönden, sanatın çöküşü genişlemenin ürünüdür.*
4. *Yeni araçlar, yeni konulardır.*
5. *Konu amaç değildir; amaç, yeni bir birlik, tamamen kullanılan araçlardan kaynaklanan şiirselliktir.*
6. *Ressam biçimler ve renklerle düşünür.*
7. *Hedef anlatılan bir gerçeği yeniden oluşturmak değil, resimsel bir gerçeği oluşturmaktır.*
8. *Resim bir temsil usulüdür.*
9. *İnsan yaratmak istediğini taklit etmemelidir.*
10. *Görüntü taklit edilmez; görüntü sonuçtur.*
11. *Saf taklit olması için, resim görüntüden soyutlama yapmalıdır.*
12. *Duyular biçimi bozar, zihin biçim verir. Zihni mükemmelleştirmeye çalışın. Zihnin kavradığının dışında kesinlik yoktur.*
13. *Soyluluk duyguların sınırlanmasından gelir.*
14. *Duygu, duygusal bir titreyişle verilmemelidir. Bu, eklenen veya taklit edilen bir şey değildir. O bir filizdir, eser ise açan çiçektir.*
15. *Duyguyu düzelten kuralı severim.*

(İlk defa P. Reverdy tarafından *Nord-Sud*'de yayımlanmıştır, Aralık 1917; E. Fry, *Kübizmden çeviri*, New York ve Londra 1966)

Picasso, Kübizm hakkında kayıtlı tek görüşmesini 1923'te Amerikalı eleştirmen Marius de Zayas ile yapmıştır. Aşağıdaki alıntıların açığa vurduğu üzere, Kübizmin entelektüelleştirilmesi çabalarından şüphe duymaktaydı. Onun için Kübizm, diğer herhangi bir sanat gibiydi ve amaçlarıyla değil; sonuçlarıyla değerlendirilmeliydi. Sözleri ilk defa, onayladığı bir çeviri halinde 1923 yılında New York'ta yayımlanmıştır.

Benim görüşüme göre, araştırmak resimde hiçbir şeydir... Sanatın gerçeklik olmadığını hepimiz biliyoruz. Sanat gerçeğin, en azından anlayabileceğimiz gerçeğin farkına varmamızı sağlayan bir yalandır. Sanatçı, diğerlerini yalanlarının gerçekliğine inandıracak usulü bilmelidir... Natüralizmden, modern resme karşı olarak bahsediyorlar. Birinin doğal bir sanat eseri görüp görmediğini bilmek isterdim. İki farklı şey olan doğa ve sanat, aynı şey olamazlar. Sanat vasıtasıyla biz doğanın "olmadığı" bir şey hakkındaki anlayışımızı ifade ediyoruz... Kübizm diğer sanat ekollerinden farklı değildir. Aynı ilkeler ve aynı unsurlar herkes için ortaktır... Birçokları Kübizm'in bir geçiş sanatı, daha üst neticeler getirecek bir deney olduğunu düşünüyor. Bu şekilde düşünenler onu anlamamıştır. Kübizm bir tohum veya bir cenin değil, öncelikle biçimlerle uğraşan bir sanattır ve bir biçim gerçekleştirildiğinde, onun kendi yaşayacağı bir hayatı olur.
Matematik, trigonometri, kimya, psikanaliz, müzik ve akla gelen her şey yorumu kolaylaştırmak için Kübizmle ilişkilendirildi. Tüm bunlar anlamsızlık bir tarafa, kötü sonuçlar getiren, insanları kuramlarla körleştiren saf edebiyattır.

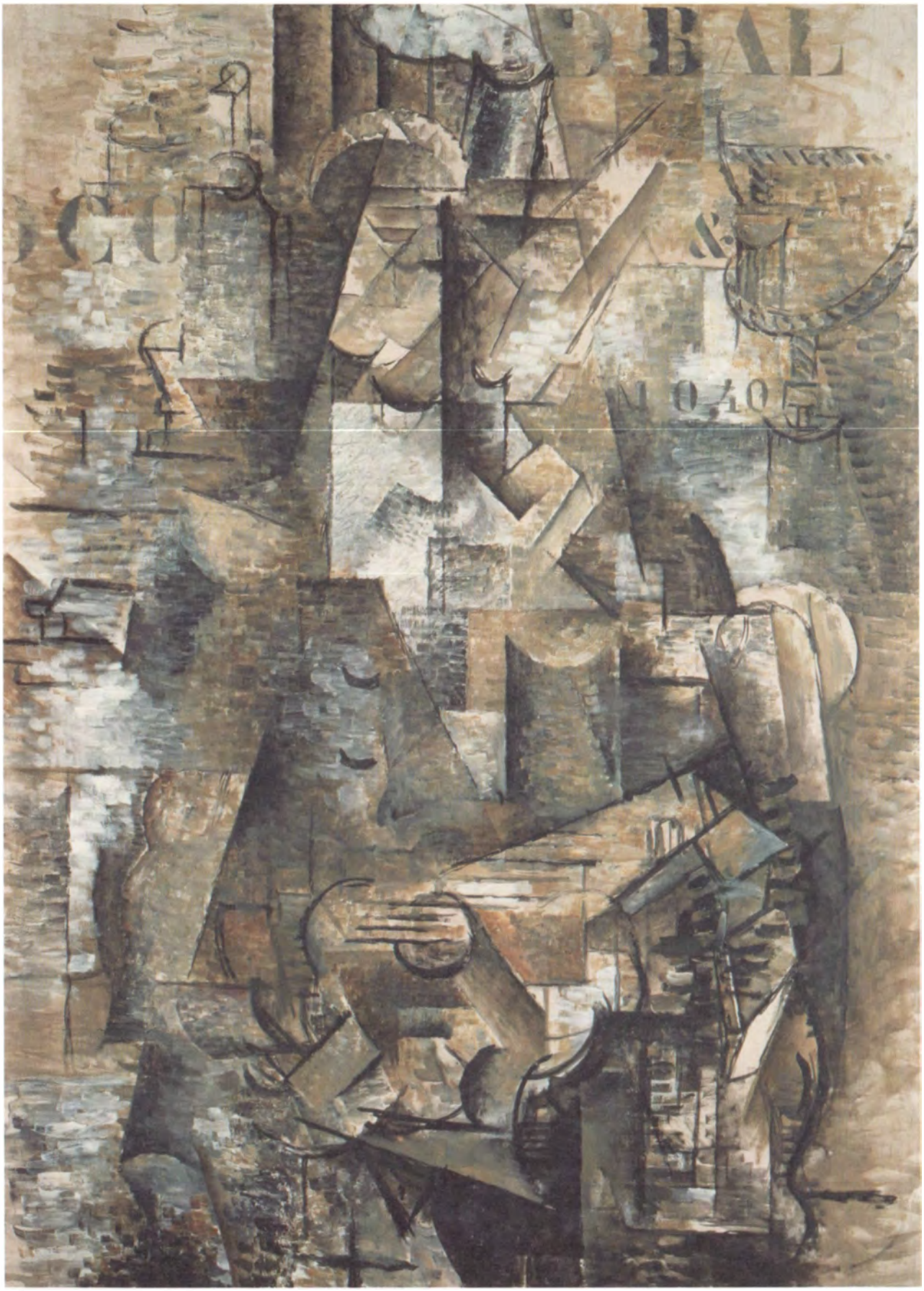
Kübizm kendisini resmin sınırları ve sınırlamaları içinde tutmuş, ötesine geçme iddiasında bulunmamıştır. Çizim, desen ve renk Kübizmde tüm diğer ekollerdeki ruh ve usulle anlaşılır ve tatbik edilir. Daha önce ihmal edilmiş amaçları ve biçimleri resme getirdiğimiz için konularımız farklı olabilir. Biz gözlerimizi ve ayrıca beyinlerimizi çevremizdekilere açık tuttuk.

(Orijinal bir şekilde 'Picasso Konuşuyor' başlığıyla *The Arts*'ta yayımlanmıştır, Mayıs 1923)

ölçüde parçalara bölünmüş ve Picasso ile Braque herhangi bir görsel modelden, hatta atölyede kurulu bir natürmorttan çalışmamaya eğilim göstermiş, bu da kaçınılmaz olarak soyutlamaya ve resmedilen objelerin mutlak bir anlaşılmazlıktan bir adım beride durdukları daha zihinsel bir tür resme yol açmıştır. Gerçeğe benzerlikten ne ölçüde ve ne kadar süratle uzaklaştıkları, Picasso'nun sırasıyla 1910 ve 1911 yıllarından *Çıplak Kadın* ve Braque'ın *Portekizli* adlı tablolarından görülebilmektedir (19.24, 19.25).

Çıplak Kadın'da etki artık heykelsi değildir; çünkü gayet kütlesiz, yüzen, birbiriyle çakışan ve yuvarlanan düzlemlerin bir konfigürasyonu mekâna açılır ve birbirine dayanan veya birbirinden destek alan mukavva parçalarından kurulu güçsüz bir kule hissi verir. Bu düzlemlerin bazen kenarlarına biçim veren bazen de vermeyen çizgilerle birleşmesi, hassas ve dengelenmiş bir muğlaklık sarmalı yaratır.

Portekizli'de figür ile zemin arasındaki geleneksel ilişki yerini şekillerin hızla daralan bir mekânda resim düzlemine

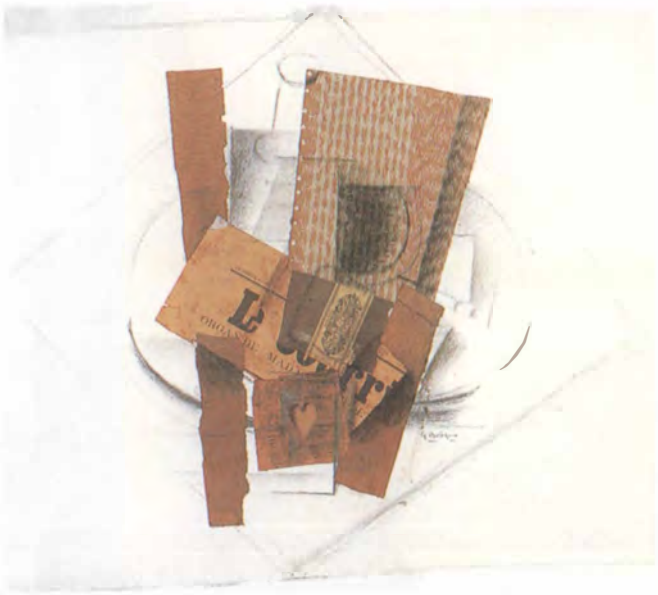


19.25 Georges Braque, *Portekizli*, 1911. Tuval üzerine yağlıboya, 117 × 81.5 cm. Kunstmuseum, Basel.

yakın süzüldükleri birleşik bir resimleme konfigürasyonuna bırakmıştır. Her iki resimde, monokroma yakın renk (ağırlıkla aşıboyası ve gümüşi gri), kuru ve mat yüzey ile son derece parçalanmışlık Analitik Kübizmin karakteristik özellikleridir. Geometrik yapıların gerisindeki zahiri öznelerin ardışık görüntüler gibi asılı kalması da bu özelliklerdendir. Braque öznesinin tanınabilmesi için yetecek kadar ipucu bırakmıştır; Picasso ise daha ileri gitmiştir. Onun öznesi esasen çıplak bir kadın değil de, anne ve çocuğu bile olabilirdi. Bu belirsizlik de Kübistler için konunun ne kadar önemsiz olduğunu vurgulamaktadır. Konu onlar için bir bahaneden fazla bir mânâ ifade etmez, her zaman son derece sınırlı ve atölye merkezlidir. Kübistlerin sanat eserinin temelde özerk tabiatlı olduğunu öne sürmelerine neden olan husus, konunun aksine resimleme yapısına ve diline yoğunlaşmaları ile içe dönüklüktür. Tüm bu unsurların kendilerini titizlikle sınırlamaları ve işleyişteki zevklilikleri ile birleşmesi, üstü örtülü bir "sanat için sanat" düşüncesini ve sembolistlere yakınlıklarını akla getirir. Picasso'nun erken eserlerinin pek çoğu kuvvetle Sembolist tonlara sahiptir. Kübist resimlerle karşılaştırılabilecek ortaklıklar da esasen dışsal gerçekliğe çok taraflı bir bakış imkânı veren gizemli söz yapıları niteliğindeki Sembolist yazılarda bulunabilir.

Sanatçıların mutlak soyutlamaya ne kadar tehlikeli şekilde yaklaştıklarının bilincine vardıklarını daha ileri tarihli Analitik Kübist resimlerde küçük fakat kolaylıkla tanınabilir detayları, örneğin *Portekizli*'de şablon harfleri dâhil etmeye başlamaları göstermektedir. Kübizmde yirminci yüzyılın daha sonraki gelişmelerine kaynaklık edecek bir sonraki ve belki de en önemli adımın atılmasına – kolajın keşfedilmesi – götüren de muhtemelen buydu. Picasso, Mayıs 1912'de bir natürmorta, hazeran sandalye basılı bir reklam muşambasını natürmortun üzerinde durduğu sandalyeyi belirtmek için ekledi. Bir anlamda bu Kübizmin mantıksal sonucuydu. Kesin olan şey Kübizmin sadece bir adım daha gidebileceğiydi ve Picasso da gerçek objeleri veya bunların parçalarını resimlerine dâhil etmeye başladığında bu adımı atmıştı. Böyle yaparak, hazeran sandalyeli ilk kolaj'ında doğal ve sanatsal gerçeklikle oynamanın ötesine geçmekteydi, çünkü şimdi "gerçek" unsurları her anlamda veya aynı anda her iki anlamda anlaşılabilecekleri şekilde uygulamıştı.

Kolaj, Braque'ın yapıştırma unsurlarını kâğıt parçalarıyla sınırlamasıyla daha da geliştirildi. Papiers collés denilen bu eserler, mutlaka ve zorunlu olarak düzdür ve illizyon alanı – üç boyutlu ilişkilerin üst üste geçişlerle belirtilmesi mümkün olmakla beraber – nihai olarak böylelikle ortadan kaldırılmıştı. Ancak papiers collés'nin değeri, yönteminin müphemliğinde yatmaktaydı. Yapıştırma kâğıt parçaları, estetik bakımdan bağımsız (yani soyut) şemalara göre düzenlenebilir; bu esnada hâlâ üzerilerine çizili renk ve biçimleri belirtebilirdi. Bu ikiliğin nefes kesici bir beceriyle Braque tarafından kullanılması *Le Courrier* (**19.26**)'de çok güzel gösterilir. Konuyu sağlayan sürahi, şarap bardağı, sigara

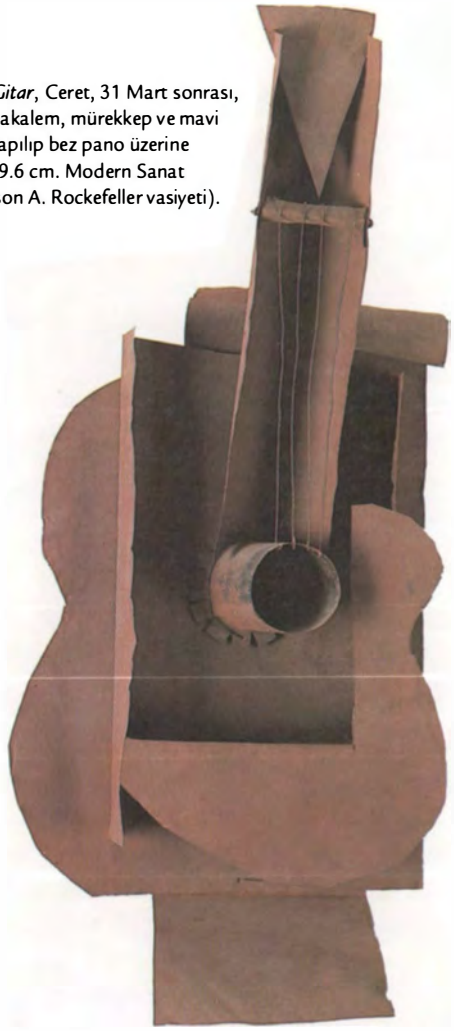


19.26 Georges Braque, *Le Courrier*, 1913. Yapıştırma kâğıt ve karakalem, 51 × 57 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (A. E. Gallatin Koleksiyonu).

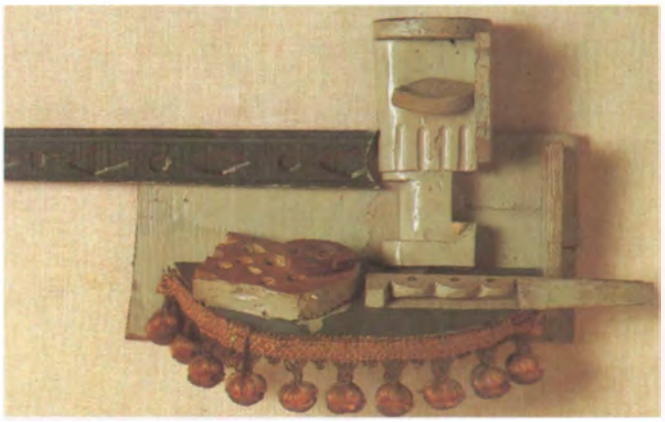
paketi, gazete ve iskambil kâğıdı parçalanmış varlıklar gibi kare şeklindeki masanın üstünde asılı dururlar. Yapıştırma, renk düzlemlerinin soyut "düzenlemeli" incecik ağının arasından görülmekten ziyade hissedilir.

Braque kolaj'ı mantıki ve açık bir zihinle yumuşak ve yankılı görsel uyum nüanslarını üzerine çizebileceği bir araç olarak kullanmışken; Picasso, bir cismi diğerine sanki görsel bir simyayla dönüştürmeyi – gazeteleri kemanlarda vs – ve beklenmedik yollarla ve alışılmadık bağlamlarda birleştirip eski biçimlerden yeni manalar çıkartarak tezat ve görsel nüktesini cüretle sergileyebileceği fırsatlar vermekten keyif almaktaydı. Ayrıca nihai Kübist tableau-objet idealine – dış dünyadan bağımsız ancak onu yeniden yaratan oluşturulmuş bir objeye – ulaşması imkânını da vermekteydi. Daha sonraları şöyle söylemiştir: "Papier collé'nin amacı, farklı dokuların kompozisyona girerek doğadaki gerçeklikle rekabet eden resimdeki gerçeklik haline gelebileceği fikrini vermekti. Biz trompe l'oeil'den kurtularak bir trompe l'esprit bulmaya çalıştık. . . Şayet bir gazete parçası bir şişe haline gelebiliyorsa, bu bize hem şişe hem de gazetelerle bağlantılı olarak düşünecek bir şey de verir. Bu yerinden ayrılmış obje, orası için yapılmadığı ve garipliğini koruduğu başka bir evrene girer. İşte insanların düşünmesini istediğimiz şey de bu garipliktir, çünkü biz dünyamızın çok garip hale geldiğinin ve pek güven vermediğin farkındaydık."

Gazete kesitlerinin, sigara paketlerinin, şişe markalarının vs üstüne basılı ve kolaj'larda kullanılan kelimeler, sanatçılar için şehirle ilişkili bir değere sahip olabilmekteydi. Ancak herhangi bir ifade önemi olmayan bu kelimelerden anlam çıkarmaya çalışmak yanıltıcıdır. Gerçekten de kolajın anlamı, imgelem yaratmak için kullanılan bireysel unsurların sanatsal bağlamlarından ayrıldıklarında anlamsız kalmaları ve



19.27 Pablo Picasso, *Gitar*, Ceret, 31 Mart sonrası, 1913. Pastel kâğıdı, karakalem, mürekkep ve mavi kâğıt üzerine tebeşirle yapılıp bez pano üzerine yerleştirilmiştir, 66.4×49.6 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Nelson A. Rockefeller vasiyeti).



19.28 Pablo Picasso, *Püsküllü Natürmort*, 1914. Püsküllü ahşap boyama, yüksekliği 25.4 cm. Tate Gallery, Londra.

herhangi bir estetik veya fikrî manaya sahip olmamalarında yatar – yani sanatçının yokluktan güzel ve anlamlı şeyler yaratabilmesinin en üstün ispatıdır.

Kübist heykel de 1912 yılına tarihlenir ve Picasso'nun iddiasına göre kolaj'dan daha önce yapılmıştır. Braque, bir süredir Kübist resimlerini yapmakta yardımcı olarak objelerin mukavvadan modellerini yapmakta ve Picasso da onu izlemekteydi. Fakat bu modellerde Kübist heykel imkânını gören Picasso'ydu. Bunlardan birini metal levha ve



19.29 Pablo Picasso, *Harlequin*, Paris, 1915 sonu. Tuval üzerine yağlıboya, 1.84×1.05 m. Modern Sanat Müzesi, New York (Lillie P. Bliss'in vasiyetiyle edinilmiştir).

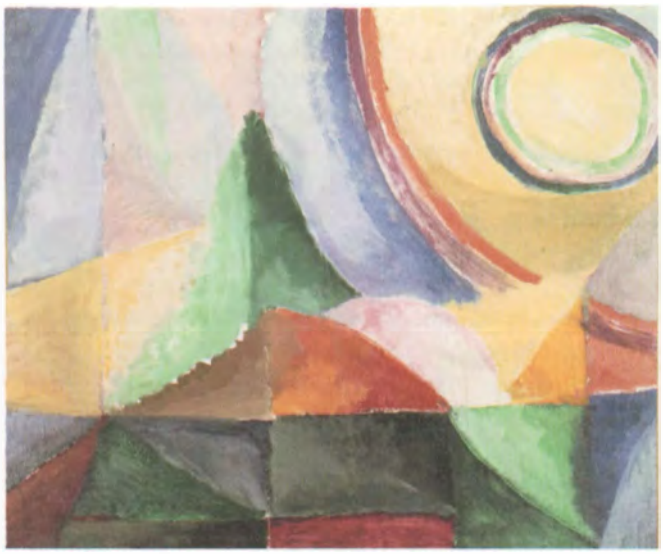
kablo ile tekrar yaptı ve bu yolla heykelde bir devrim gerçekleştirdi (**19.27**). Picasso'nun heykel sanatı üzerindeki etkisinin radikal niteliğini ifade etmek için kullanılabilecek sözler hiç mübalağa sayılamaz: Bu etki resimlerinden bile radikaldi. *Gitar* ile bir hamlede heykel sanatının tüm doğasını değiştirmiştir. O âna dek Batı heykeli taş veya ağaca yontulmuş veya kille modellenip bronz veya diğer metallerle dökülmüştü. Picasso'nun heykelleri ağaç, teneke, mukavva, kâğıt, tel ve diğer malzemelerden, bazen de hazır nitelikli olduğu belirgin malzemelerden yapılmaktaydı ve kolaj'ları gibi bir asamblaj işlemiyle bir araya getirilmekte veya yapılandırılmaktaydı – Afrika heykeline, özellikle sahip olduğu bir Wobé maskesine borcu da barizdir (18.46). Picasso tarafından geleneksel malzemelerden ve tekniklerden ve konulardan özgürleştirilen heykele – bu nitelik o dönemde başta Boccioni ve Tatlin olmak üzere takdir görmüştü – yeni bir entelektüel boyut

kazandırılmıştır (bkz. s. 791, 819–20). Picasso'nun inşa ettiği objeleri, bizzat objeleri temsil ettikleri için Kübistlerin aradığı özerkliğe ulaşmışlardır.

Gitar ayrıca düz ve bir yandan çok düz olmaması, yarı üç boyutlu ve yarı katı, dekoratif; bir yandan da yalın ve haşin olması bakımından Kübist resimlerin tezatları ve müphemliklerinden bazı unsurları korumayı da başarmaktadır. Daha sonraki yapılandırmaları daha neşeli veya öyle görünür. *Püsküllü Natürmort* (**19.28**) duvara ahşap salamlar, ekmek dilimleri, bıçak ve yarım bardak şarapla (Analitik Kübist bardak resminin çok ham bir düzlemsel modeli olarak işlenmiştir) atıştırmalık bir yemek asmaktadır. Trompe l'oeil olarak boyanmış oyma motifli koyu renk bir ağaçtan eteklik parçası ve aşağıda bir parça sarı iplikli püskül, bu görünüşte kaba ve gerçekte ise çok sofistike, karışık imgeyi tamamlar. Birkaç yıl sonra Jacques Lipchitz (1891–1973), Henri Laurens (1885–1954) ve Alexander Archipenko (1887–1964) tarafından yapılan Kübist heykellere kıyasen çok uysaldır. Aristide Maillol (1861–1944) gibi çoğu sanatçı geleneksel teknikleri, malzemeleri ve konuları kullanmaya devam etmiş; kendilerini münhasıran çıplak (kadın) figürleriyle sınırlamışlardır.

Kübizmin son yani Sentetik dönemi, kolaj'la birlikte gelişmiş ve sanatçılar artık temsili sanata soyutlama yönünden baktıkları ve diğer yönden bakmayı bıraktıkları için bir anlamda Analitik Kübizm'in aynadaki görüntüsü haline gelmiştir. Kolaj'da olduğu gibi, obje kökeninde kendisinden türetilmeyen formlarla yansıtılmaktadır. Tuval üzerinde düz ve renkli şekiller dekoratif olarak düzenlenmekte, daha sonra düzeltmeler ve işaretler eklenmesi yoluyla objenin görünür kılındığı bir alt strüktür oluşturulmaktadır.

Resimleme yüzeyi, portresi yapılan figürün veya objenin biçimine hiçbir ilişki taşımayan düzleştirilmiş biçimlerin bir düzenlemesidir. Kesilip tuvale yapıştırılmış gibi dururlar. Yine de konu açıkça tanınabilir. O dönemde Picasso, Sentetik Kübist *Harlequin* (**19.29**)'in "yaptığı en iyi şey" olduğunu düşünmüştür. Cesur sadeliği, parlak neredeyse göz alıcı dekoratif rengi ve gizlenmemiş uyumsuzluklarıyla üslubunun bir örneğini oluşturur. Bu tarihte Picasso tekrar kendi başına çalışmaktaydı. Çünkü 1914'te askere çağrıldıktan sonra ayrılan Braque, Fransız ordusundan 1917 yılında malulen emekli edilmiş, ancak Picasso ile işbirliğini sürdürmemişti.



19.30 Sonia Delaunay, *Eş Zamanlı Zıtlıklar*, 1912. Tuval üzerine yağlıboya, 45.5 × 55 cm. Ulusal Modern Sanat Müzesi, Paris.

19.31 Fernand Léger, *Biçim Tezatları* 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 130.5 × 97.5 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu).



Orfik Kübizm

Kübizm yalnız başına Picasso ve Braque'ın keşfi olmasına rağmen, 1914'e gelindiğinde yolunu ayırmış veya ikincil diyebileceğimiz başka Kübizmler de ortaya çıkmıştı. Bunlardan ilk defa yeni ve tanımlanabilir bir akım olarak ortaya çıkanı Orfizm veya Orfik Kübizm idi. Akımı Picasso'nun yakın arkadaşı Apollinaire 1912'de konunun artık hiçbir şekilde hesaba alınmadığı bir "saf resim" formu olarak nitelemişti. Akıma dâhil olan ressamlar Robert Delaunay (1885– 1941), Sonia Delaunay-Terk (1885–1979), Fernand Léger (1881–1955), Marcel Duchamp (1884–1968) ve Francis Picabia (1879–1953) idi. Delaunay'ler esas olarak o tarihte Picasso

ve Braque'ın eserlerinde kullanmayı bıraktıkları renkle ilgilenmekte, bununla beraber Kübist düzlemsel yapıyı Orfik eserlerinde uygulamaktaydılar (**19.30**). Çalışmaları tuval üzerine tezatlar ve değişimlerle eşit olarak dağıtılmış prizmatik renk kompozisyonlarıdır. Bu kompozisyonların ve Robert Delaunay'in 1913 tarihli Dairesel Biçimler dizisinin konusu, ışık ve aynı zamanda hayatın da kaynağı olan güneş kursudur – çünkü Delaunay hayatın da prizmadan rengin yayıldığı gibi yayıldığına inanmaktaydı. Sonia Delaunay'in resimleri daha şiirseldir ve akım muhtemelen ana itkisini ona borçludur. Kendisinin renk kavramı, rengin tanımlanamaz duyguların vasıtası olduğunu düşünen Kandinsky'den çok farklıydı. Ancak Delaunay'in renklerinin hareketliliği hayatla uyumlu bir dinamizm taşır ve Apollinaire tarafından Orfizm için ileri sürülen iddiaları da aslında gerçeklik haline getirir: "Orfik sanatçının çalışmaları aynı zamanda saf bir estetik zevk, açıklanmaya gerek olmayan bir yapı ve yüce bir mânâ yani konuyu vermelidir. Bu saf sanattır."

Léger'in Kübizmle ilişkisi daha şahsi ve Delaunay'inkilerden daha yakındı ve gerçek bir alternatif ortaya çıkarmıştır. Eserlerinde 1910'da bile konularının sert, pırıltılı geometrik biçimlerini vurgulamaya başlamış, figürleri artan şekilde mekanik kompozisyonlar içinde boru şeklinde yapılara indirgemişti. Delaunay'ler gibi resmin tezatlarla uğraşması gerektiğine, ancak tezatların sadece renkler değil, çizgi ve biçimlerde de aranması gerektiğine inanıyordu. Resimleri ışığın dinamizmi yerine dinamizm ve uyumsuzluk ile modern şehir hayatının gerilimleri hakkındadır. Giderek tüm temsili unsurları yok etmiş ve kompozisyonları 1913/14 civarında "borusal biçimler" ve düz alanların birbirlerini dengelediği, böylelikle azami tezat ve plastik gücü yakaladığı, kendi verdiği isimle "biçimlerin tezatları"na ulaşmıştır (**19.31**).

Ulaştığı sonuç soyutlamaya yakındır, ancak Léger'in biçimsel değerlere ilgisi her zaman çağdaş yaşam ve teknoloji, güncel ve dinamik olan her şeyle bütünleşmiştir. Bu sebeple 1917'de ordudan terhis olduktan sora Makine Çağının en aranan sanatçısı olmuştur.

FÜTÜRİZM

Diğer modern akımların aksine Fütürizm tek başına sanatla ilgili değildi. Bir üsluptan çok ideoloji niteliğindeydi. Milano'da 1908'de İtalyan şair Emilio Filippo Tommaso Marinetti (1876–1944) tarafından başlatılmış, ertesi yıl Paris'te Fütürist Manifesto'nun yayımlanmasıyla neredeyse derhal uluslararası bir etki göstermişti. Yayımlanan bir dizi başka manifesto ve kamuoyu karşısındaki performanslar, Fütürist düşünceyi İtalya'dan Çarlık Rusya'sına kadar tüm Avrupa'ya hatta Amerika'ya kadar yaymıştı. Fütürizm, çok azı dışında başarılarının değeriyle orantısız bir şekilde Kübizmden daha çok ve yaygın bir ün kazanmıştır.

Marinetti, modern şehrin gürültü, sürat ve mekanik enerjisinden heyecan duyarak geçmişi, özellikle İtalya'nın geçmişteki kültür ve inançlarını silip atmak istemişti –



19.32 Giacomo Balla, *Arabanın Geçtiği Soyut Sürat*, 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 50 × 65.3 cm. Tate Gallery, Londra.

"Müzeleri yakın! Venedik'in kanallarını kurutun ve yerine yeni bir toplum, yeni bir şiir ve dinamik hissedişlere dayalı yeni bir sanatı getirin." Manifesto'da şöyle yazmıştır: "Dünyanın haşmeti yeni bir güzellikle artmıştır: süratin güzelliği... makineli tüfek gibi hız yapan yüksek sesli bir otomobil Semadirek Nike'sinden çok daha güzeldir." Marinetti'nin çağrısına uyanlardan belagatı en yüksek olan, ve hem heykeltıraş hem ressam olarak en yetenekli kişi Umberto Boccioni (1882–1916) sayılabilir. Fütürist resmin 1910'da yayımlanan ve "evrensel dinamizm, dinamik duyumsamalar olarak işlenmelidir; hareket ve ışık objelerin özünü yok eder" ifadelerinin yer aldığı manifestolarının hazırlanmasından büyük ölçüde o sorumluydu. Daha sonraları, o ve diğer Fütürist ressamlar Paris'i ziyaret edip, Kübist resimleri gördükten sonra amaçlarını "optik veya analitik izlenimi değil, fiziki ve mutlak deneyimi tasvir etmek" olarak formüle etti. Bu sözlerin ifade ettiği gibi, Kübistler kadar İzlenimcilere de yakındılar. Ancak parçalanmış Kübist biçim söz dağarcığından serbestçe birçok unsuru ödünç aldılar ve esasen onlar olmadan "dinamik" vizyonları gerçekleştirmeleri de mümkün olmazdı. Kübizmden ayrıldıkları temel husus ise sadece içgüdü ve eyleme yaptıkları vurguda değil, kendi deyimleriyle "eşzamanlılık" lehine merkezi ve durağan kompozisyonları reddetmeleriydi. Resimleri, süre giden bütünlüklerin küçük kısımları olarak tasarlanmıştır. Resimlerinin konusu olan eylem içinden geçer ve tipik Fütürist eserlerden *Arabanın Geçtiği Soyut Sürat* (**19.32**)'de olduğu gibi bir merkezi de yoktur. Giacomo Balla (1871–1958) hareketin, çok sayıda çekilen fotoğraflarla incelenmesine (bkz. s. 564) dayanan ünlü *Tasmalı Köpek* resmini yapmıştır. Ancak diğer eserlerinde dinamizm daha az yüzeyseldir ve 1912'de başladığı *Gökkuşağı Yorumları*'nda ilk non-figüratif resimlerinden birini yaratmıştır.

Boccioni'nin resimleri daha natüralisttir ve *Zihnin Durumları* (1911–12) isimli üçlüsü önemli ölçüde şiirsel güce sahiptir. *Şehir Yükseliyor* (**19.33**)'da Fütüristlerin kendilerini



19.33 Umberto Boccioni, *Şehir Yükseliyor*, 1910. Tuval üzerine yağlıboya, (1.99 × 3.01m). Modern Sanat Müzesi, New York (Simon Guggenheim Fonu).

19.34 Umberto Boccioni, *Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri*, 1913. Bronz (1931'de dökülmüştür), 111.2 × 88.5 × 40 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Lillie P. Bliss'in vasiyetiyle edinilmiştir).



tanımladıkları çağdaş şehir hayatının bir yönüne, unutulmaz bir ifade kazandırmayı başarmıştır. Fütürist mimar Antonio Sant'Elia (1888–1916)'nın gerçek bir bina yapabilme şansını bulamadan öldürüldüğü savaşın çıkmasından ötürü şehircilik konusundaki arzuları maalesef gerçekleşemeden kaldı. Fakat projeleri ve desenleri, geleceğin sanayi ve ticari metropolüne ilişkin geri kademeli gökdelenleri, farklı seviyelerdeki trafik şeritleri ve kalın kavisli cepheli fabrikalarıyla dikkat çekici bir vizyon yaratmaktadır. Boccioni'nin heykelleri işte bu Fütürist ütopyaya aittir ve mükemmelliğe de heykeltıraş olarak ulaşmıştır. *Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri* (**19.34**)'nde, akımın amaçlarına akıllarda kalan bir ifade kazandırmayı başarmıştır. Figür hareketi simgelemekten ziyade daimi çözülüm ve oluşum halindeki yüzey silsileleri vasıtasıyla hareketi gerçekleştirmektedir. Bununla arayışı içinde olduğu "saf formu değil, saf plastik ritmi; bedenin inşasını değil, bedenin eyleminin inşasını" başarmıştır.

Boccioni 1912 tarihli, Picasso'nun ilk inşa edilmiş heykelleriyle aynı yıl gerçekleştirdiği açılıma paralellik taşıyan, belki de öncüllüğünü yapan Fütürist Heykelin Teknik Manifestosu'nda daha da ileri gitmiştir (19.27). Boccioni "sonlu çizginin ve kapalı biçimli heykelin mutlak ve tam feshini" ilan etti. "Bedeni yırtıp açalım ve içindeki çevreyi saralım" diyerek "cam, saç levha, kablolar; içeride ve dışarıda elektrik ışıklarının şeffaf alanlarını, yeni gerçekliğin alanlarını, tonlarını ve yarı tonlarını belirtebilir" önerisinde bulundu. Sonradan başka geleneksel olmayan malzemeler de önerilmiştir – mukavva, demir, beton, at kılı, kumaş, ayna hatta heykele gerçek hareket etkisi katmak için motor.

Fakat Boccioni'nin konstrüksiyonlarından günümüze gelen tek örnek Manifestosundan çok daha az devrimcidir. Birinci Dünya Savaşında yaşamını yitirmiş ve 1916'da



19.35 Joseph Stella, *Işık Muharebesi, Coney Adası*, 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 1.93 × 2.14 m. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi (Société Anonyme hediyesi).



19.36 Raymond Duchamp-Villon, At, 1914. *Bronz* (dökülmesi yak. 1930–1), 101.6 × 100.1 × 56.7 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Van Gogh Satın Alma Fonu).

Fütürizm sona ermiştir. Savaştan sonra yeniden canlandırılması yolundaki bir çaba da Faşizmle ittifakı nedeniyle ileriye gitmemiştir.

Fütürizm kısa süreli, yıldızı çabuk sönen bir evre olmakla beraber, düşünüldüğünden çok daha kalıcı bir etki ve daha geniş bir tesir yaratmıştır. Amerika'da coşkusu ve iyimserliği Joseph Stella'nın 1913 tarihli *Işık Muharebesi, Coney Adası* (**19.35**) gibi eserlerinde yansımasını bulur. Neredeyse tüm çağdaş Avrupa sanat akımları, Fütürizmin anarşist hayatiyetinden etkilenmeden kalamayacaktır – son ve sentetik aşamasındaki Kübizm dâhil etkisini hissetmiştir. Genç ve parlak Duchamp kardeşler de Paris'te kesinlikle etki altında kalmışlardı. Marcel Duchamp'ın kardeşi Raymond Duc-



19.37 Constantin Brancusi, *Savurgan Evlat*, 1915. Taş kaide üzerine meşe, yüksekliği 44.5 cm, kaide yüksekliği 31.3 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu).

hamp-Villon (1876–1918) tarafından yapılan *At* (**19.36**)'ın olağanüstü dinamizmi, açıkça Boccioni ve Fütürist resimden unsurlar taşır (bkz. s. 800–1). Hayvani hayat enerjisine bir lokomotif ekipmanını veya mekanik bir atı simgeleyen biçimler veren bu önemli eser, aralıksız ancak bütününe erişmeyen soyutlamasıyla benzersizdir. Tendonlar ve kaslar potansiyel enerjiyi toplayan bir imge – mekanik beygir gücü – içinde tanınırlığını korumaktadır.

Paris'e 1904'te yerleşen Romen heykeltıraş Constantin Brancusi (1876–1957) aralarına hiçbir zaman karışmamış olmakla beraber Fütüristlerden muhtemelen fikir almıştı. İlk heykellerinden en az birisi kısmen Fütüristlerin dinamizmi ve makine estetiklerinden itkisini almışa benzemektedir (**19.37**). Brancusi'nin sanatının "primitif" ve folklorik kökenleri – Afrika kabile heykeli ve memleketi Romanya'nın köylü el sanatları – elbette Fütürist amaçlarla tam bir uyuşmazlık içinde ve onlarla yakınlığının üstünü örtmekteydi.

Brancusi'nin modellenmiş veya oyulmuş veya uzayda inşa edilmiş olmaktan ziyade kesilmiş görünen formlara ilişkin benzersiz algısı ve yüzey dokusuyla malzemesinin öz niteliklerini coşkuyla hissedişi *Savurgan Evlat* gibi ahşap heykellerinde ifadesini bulmuştur. Ağacın gergin gücü ve farklı işleme türlerine (doğrama, biçme ve oyma) uygunluğu, bu küçük eserde kullanılmış ve ona Fütüristlerin hiç hoşlanmadığı organik, el yapımı bir nitelik vermiştir. Bununla beraber Brancusi'nin daha sonraları yaptığı ve en ünlü eseri olan *Boşlukta Bir Kuş* (20.45) Birinci Dünya Savaşı öncesi dönemin tüm Fütürist eserlerinden çok daha beceriyle pırıltılı, hassas aletlerle işlenmiş, sürat etkilerini bünyesinde toplamaktadır.

SOYUT VEYA NON-FİGÜRATİF SANAT

Kübizmin çıkarımlarından bir tanesi – Picasso ve Braque'ın her zaman direndikleri bir çıkarım – bir resmin içindeki şekiller görüntü dünyasında ifade ettiklerinden bağımsız olarak var olurmuş gibi görünebildikleri ve böyle tasarlanabilecekleri için sanatın soyut, tümüyle kendi içinde ve kendisi için mutlak yeterliliğe sahip bir varlık değeri olduğu – belki de olması gerektiği – yönündeki anlayıştı. Bu tür düşünceler yeni değildi. Non-figüratif sanatı 1910–12 yıllarında araştırmaya girişen Kandinsky'yle bağlantılı olarak belirtildiği gibi, on dokuzuncu yüzyıl başındaki Romantik kuramlara kadar uzanmaktaydılar. Kübizmin yaratıcı itkisini verdiği soyut sanat, ideolojik bakımdan Kandinsky'nin sanatından farklıydı. Kübistler konularını ağırlıkla geometrik nitelikli soyut veya yarı soyut biçimlere bölmüşlerdi. Daha önce gördüğümüz gibi, tümüyle soyut hale gelen Orfik Kübizmde arızi bir rol oynamakla beraber, bu durum sanatın temelindeki kanunların geometri ve matematik kanunlarına karşılık geldiği inancını teyit eder gözükmekteydi (19.30). Fakat sanatta evrensel kanunları somutlaştırmak hedefini güden ve bunun sadece sanatçının zihninden kaynaklanan soyut formlarla başarılabileceğine inanan başkaları çıkacaktı. Çok derinliği olmayan entelektüel yapısına rağmen bu yaklaşım, soyut sanatın insanlar ve çevreleri arasında ideal bir ahenk modeli olarak anlaşılması sonucuna götürdü. Bu sebeple çağdaş siyasi ve sosyal kuramlarla bağlantılı bir toplumsal kader duygusu edindi.

19.38 Natalia Gonçarova, *Kediler*, 1912-13. Tuval üzerine yağlıboya, 84.4 × 83.8 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New york.





19.39 Liubov Serbeevna Popova, *Resimsel Arkitektonik*, 1917. Tuval üzerine yağlıboya, 80 × 98 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Philip Johnson Fonu).

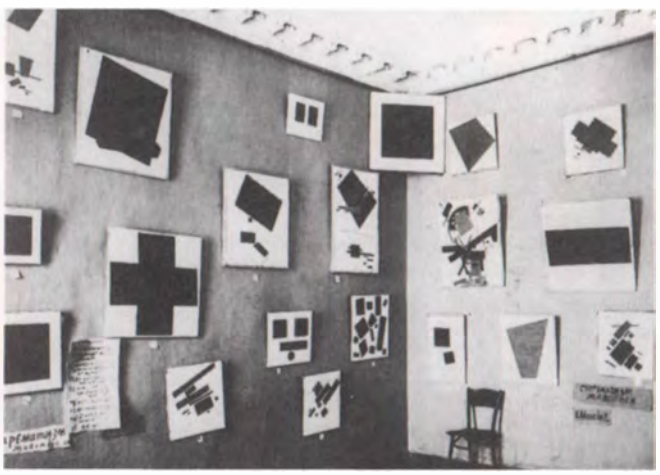
Süprematizm ve De Stijl'in Kuruluşu

Çağdaş Batı sanatı sergileri 1910'dan itibaren Moskova ve Sankt Petersburg'da düzenli olarak gerçekleştirildiği için avangart sanat Çarlık Rusya'sında Paris'teki kadar rahatlıkla izlenebilmekteydi. Esasen o dönemde hem Picasso hem de Matisse'in başlıca müşterileri, koleksiyonları halka açık zengin Moskovalı tüccarlardı. Dolayısıyla Rus sanatçıları son akımların farkındaydı ve 1912/13 yıllarında ilk Rus soyut akımı Mikhail Larionov (1881–1964) ile – *Kediler* (**19.38**) adlı resmi başlıca örneklerinden birini oluşturan – Natalya Gonçarova (1881–1962) önderliğinde ortaya çıktı. Kendisinin ve Gonçarova'nın soyut resimleri ışıklardan gelen ışınları andırdığı ve buna uygun olarak Elektrik veya Dinamo Makinesi gibi isimler aldığı için bu akıma Larionov tarafından Rayonizm adı verilmiştir. Ancak akımın çağdaşları Kazimir Maleviç (1878–1935) ile devrim (bkz. s. 819-21) sırasında ve sonrasında Konstrüktivist akımı kuracak özellikle Liubov Serbeevna Popova (1889–1924) dâhil genç kuşak ressamlar bakımından önemi esas olarak sanatsal kurama odaklanması ve çağdaşlarına ilham vermesidir (**19.39**).

Maleviç mistik zihniyetli bir Hıristiyan olmasına rağmen Kandinsky ve onun teosofik görüşleriyle birçok ortak noktaya sahipti (bkz. s. 779). 1912'de düşünce kaynağını açık olarak gösteren "Kubo-Fütürist" adlı bir üslupla resim yapmaktaydı; fakat kısa zamanda bu akımların çok ilerisine geçerek tam ve mutlak saflıkta bir soyutlamaya yöneldi. Buna, yani en basit idea'nın madde ile doğanın karmaşası üzerindeki üstünlüğü fikrini aktaran en sade, en temel görsel biçimlerin ifade edildiği "yaratıcı sanat duygusunun üstünlüğü" anlamında "Süprematizm" adını verdi. Doğal dünyada bulunmayan biçimlere verdiği önem de akımın bu anlayışından kaynaklanmaktadır.

İlk Süprematist resim, tuvalin şeklinin belirlediği beyaz bir kare üstüne, (orijinal Rusça isminin genellikle çevrildiği gibi) kareye yakın siyah bir dörtkenardı. Bunu Fütürist şair Aleksey Kruçenik'in *Güneşe Karşı Zafer* adlı operası için iki kareden fazla olmayan – biri siyah, diğeri beyaz – bir sahne perdesi dâhil dekorlar ve kostümler tasarlarken 1913'te yaptığını belirtmiştir. Bu resmi Petrograd'da 1915'te aynı şekilde yalın, yaklaşık 35 adet siyah ve beyaz kompozisyon arasında sergiledi (**19.40**). "Nesne olmaması duygusu"nu, "sıradan nesnel hayata dair her şey geride bırakılmış ve duygudan başka hiçbir şey gerçek değildir" diye yazmıştır.

19.40 Maleviç'in eserlerinin Petrograd'da *Siyah Meydan* dâhil 1915 enstalasyonunun fotoğrafı (Sankt Petersburg).



19.41 Kazimir Maleviç, *Süprematist Kompozisyon, Siyah Yamuk ve Kırmızı Kare*, 1915 sonrası. Tuval üzerine yağlıboya, 62 × 101.5 cm. Stedelijk Müzesi, Amsterdam.



Süprematist Kompozisyon, *Beyaz Üzerine Beyaz* adlı 1918 tarihli tablosunda, tuvalin dikdörtgenine doğru eğilen kalemle silikçe çizilmiş hatları, maddeselliğini yitirmiş ve sonsuzlukla birleşmektedir. Soyutlama, en azından kuramda daha ileriye gitme imkânına sahip değildir. Bununla beraber, Maleviç, karenin ardından dairenin, üçgenin, yan yana iki eşit ancak renkle dengelenmiş karenin vs geldiği biçim dizileri geliştirmiştir. Bu unsurlarla, örneğin *Siyah Yamuk ve Kırmızı Kare* (**19.41**) gibi daha dinamik ve karmaşık kompozisyonlarını yaratmıştır. Bu kompozisyonlar, Alexander Rodçenko, El Lissitzky, Vladimir Tatlin ile saf ve yüce kavramları devrim sonrası dönemde pratik kullanıma dönüştüren diğerlerini etkilemiştir (bkz. s. 819–21). Sanatın ruhsal ve kesinlikle kullanım dışı bir faaliyet olduğu inancına rağmen Maleviç, devrimi memnuniyetle karşılamış ve Rusya'da kalmıştır. Mamafih 1922'de Süprematizmin sonunu ilan etmiştir.

En ussal ve aynı zamanda soyut akımların idealist olanı Amsterdam'da 1917 yılında ressamlar Piet Mondrian (1872–1944) ve Theo van Doesburg (1883–1931) ile mimar Jacobus Johannes Pieter Oud (1890–1963) tarafından kurulan Hollandalı De Stijl (Üslup) grubudur. Mondrian'ın sonraları anlattığına göre, Kübizmin "kendi keşiflerinin mantıksal sonuçlarını" kabul etmediğini hissetmişlerdi; "soyutlamayı nihai hedefine doğru geliştirmemekteydiler". Sembolizm yoluyla İzlenimcilikten geçmiş olan Mondrian, 1911'de Paris'e yerleşip 1914'te savaş çıkana dek burada yaşadı. Kübistleri ve çalışmalarını çok iyi bilmekteydi, ancak başlangıçtan itibaren daha tinsel bir sanat biçimine doğru bireysel ve kendi başına bir yol izledi.

Mondrian, Kübist resimlere incelikli aşıboyası ve gri renk uyumları ile kuvvetle merkezileştirilmiş kenarlara doğru soluklaşan kompozisyonlarını borçlu olmasına rağmen,

19.42 Piet Mondrian, *Tablo No. 2: Kompozisyon VII*, 1913. Tuval üzerine yağlıboya, 1.044 × 1.136 m. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York. © 2005 Mondrian/Holtzman Vakfı c/o hcr@hcrinternational.com.



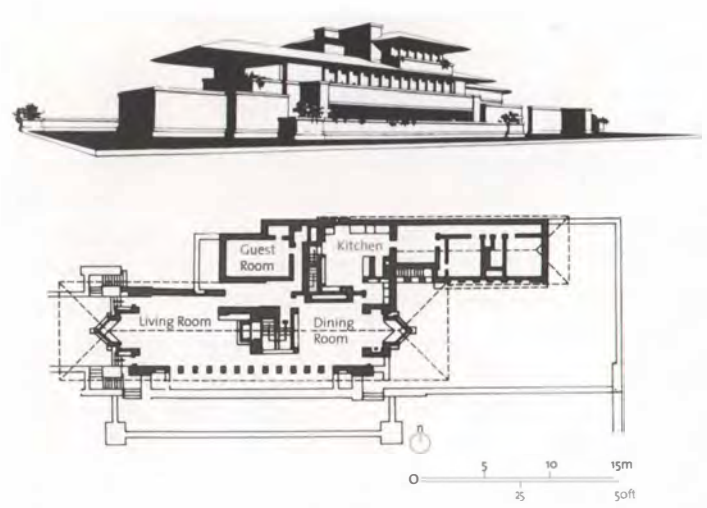
savaş öncesi resimleri, bazen konularının belirlenmesini mümkün kılmayacak ölçüde soyuttu. Kübistlerin atölye konularının aksine, bunlar çoğunlukla ağaçlar gibi organik yapılı biçimlerdi. Belki de bu sebepten ötürü çalışmaları çok dinamik, yakın dokulu ve hareketlidir (**19.42**). Şöyle yazmıştır: "Biçim ve doğal rengin özelliklerinin saf gerçekliği kararan öznel duygu evrelerini çağrıştırdığını keşfetmem uzun zaman aldı. Doğal biçimin görüntüsü değişir, ancak gerçeklik aynı kalır. Saf gerçekliği plastik olarak yaratmak için doğal biçimleri daimi biçim unsurlarına ve doğal renkleri ana renklere indirgemek gereklidir. Amaç, tüm sınırlamalarıyla başka tekil biçimler ve renkler yaratmak değil, daha büyük birlikler uğruna bunların ortadan kaldırılmalarına çalışmaktır."

Mutlak saflık, uyum ve itidal gibi yüksek fikirler tüm De Stijl sanatçılarını etkilemiş – ve ayrıca hem birey hem de bütün halinde toplum içinde erkek veya kadının olmasının mümkün bulunduğuna inandıkları mükemmel dengedeki organizmalar için bir model sağlamıştır. Tüm bu fikirlerin belirgin etik imaları, kendini adama ve görev duygularını da açıklayan sert Kalvinist geçmişlerini yansıtmaktadır. Van Doesburg'un "bizim için kare, haçın ilk Hıristiyanlara ifade ettiği manadır" dediği söylenmektedir. Bununla beraber De Stijl'in büyük başarıları – Rietveld binaları ve Mondrian'ın olgunluk eserleri – 1918 sonrası döneme aitti ve bir sonraki bölümde ele alınacaktır.

MİMARİ

Frank Lloyd Wright

Mimarinin bu yüzyılın ilk yirmi yılındaki ilerleyişi, bir yönü dışında birçok açıdan diğer sanat dallarına paralellik arz eder. Birleşik Devletler ilk defa o dönemin en büyük Amerikalı mimarı sayılan Frank Lloyd Wright (1869–1959)'ın binalarıyla merkezi bir konuma gelmiştir. Wright, Buffalo'daki Guaranty Binası (17.39) ile çelik iskeletli gökdelene klasik ifadesini veren ve her zaman saygı duyduğu Louis Sullivan (bkz. s. 725, 728)'ın bürosunda çalışmalarına başladı. Sullivan alttaki çelik çerçeve strüktürünün tüm tasarıma hâkim olmasına ve denetlemesine imkân tanımış, bu yolla tüm dönem üsluplarından tam bir bağımsızlığa ulaşmış; ön cepheler sade, süslemesizdi ancak düşey pencere kayıtları ve eşiklerle ritmik çok güzel desenler elde etmişti. Bu da birkaç yıl sonra Avrupa'da genç sanatçılar ve mimarlar tarafından girişilen, yönelimi bakımından karşılaştırılabilecek geçmişle kopuşu temsil etmişti. Gerçekten de Sullivan yüzyıl dönümünde Avrupa'daki ilerici mimari düşüncenin öncülüğünü yapmıştır. Ünlü eseri 1908 tarihli Süs ve Suç olan İşlevselcilik akımı ile mimaride modern akımın kutsal kitabı haline gelecek Avusturyalı mimar Adolf Loos (1870–1933)'un 1890'larda Şikago'da eğitim görmesi önemli bir hususdur. Sullivan'ın "Biçim işlevi takip eder" sloganını buradayken kuşkusuz duymuştu.



19.43 Robie Binasının perspektifi ve ilk kat planı.

19.44 Frank Lloyd Wright, Robie Binası, Chicago, İllinois, 1907-9.



Frank Lloyd Wright aynı geçmişten gelmesine rağmen dehasıyla çok daha ileri gitmiştir. Mimaride binaların bir korunma yeri olması, doğayla ilişkisi, insan yapımı ve doğal strüktürler arasındaki bağlantılara ilişkin olarak neredeyse hayvani denebilecek içgüdüsel bir anlayışı vardı. Bu sayede hiçbir mimarın hiçbir eserinde bulunamayacak ölçüde binaları çevrelerinin içinden büyümüşlerdir. Kendi deyimiyle "organik mimariyi" hedeflemiş, bununla "içeriden dışarıya doğru varlığın şartlarıyla uyum içinde gelişen bir mimari"yi kastetmiştir. Zemine yakın tasarımlarında Orta Batı'nın büyük düzlüklerinin, en küçük bir çıkıntıyı hemen belli eden uzun, yere yakın duran ufuklarını yansıtan ilk "kır evleri" bu anlayışı hissettirir. Kır evleri, Şikago, Robie Binasının uzatılmış yataylığı ve serbestçe akan iç-dış mekânlarında üst noktasına ulaşmıştır (**19.43**, **19.44**). Dakik ayrıntıları ve iyi işçiliği – kaliteli Roma tuğlasından inşa edilmiştir – bu önemli binanın radikalliğini gizler. Simetri, dış cephenin denetimi kavramı gibi bütünüyle kaybolmuş; ana girişi merkezden uzağa kaydırmıştır. Bunun yerine, hiç ayrıntılandırılmamış, ancak birleştirilmiş ve birbirine



19.45 Frank Lloyd Wright, Larkin Binası, Buffalo, New York, 1904 (1950'de yıkılmıştır), heykel süslemelerinin kaldırılmasından önce arka cephe.

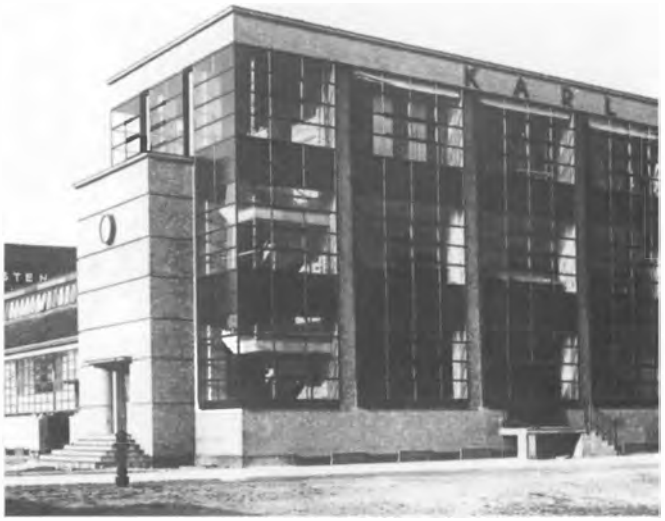
19.46 Frank Lloyd Wright, Larkin Binası, Buffalo, New York, 1904, İdare binasının iç mekânı.



geçişli iç mekânların biçimi belirlemesine izin verilmiştir. Duvarlar basit paravanlar haline gelmiş ve tüm tasarıma, uzun korkuluklu balkonların çizgileri ve düşey dayanakları olmaksızın geniş bir mesafeye uzanan çıkma çatılar yön vermektedir (çok alçak olduklarından kırma çatı olduğu halde plak döşemesi gibi görünmektedir). Bu ve diğer düzgün dikdörtgen özellikler, kompozisyonu Kübizmi hatırlatan bir yolla plastik olarak detaylandırmaktadır. Wright'ın mekâna – bazen kapalı, bazen açık – yaklaşımında, boşluklar ve doluluklarla tasarım eşdeğeri olarak oynamasında durum daha da çok böyledir.

Wright sırf bir ev tasarlamayı amaçlamamıştır. Onun "organik mimarisi", ayrıca kültürel bütünleşme lehinde bir polemik olarak düşünülmüştür. 1910 tarihli bir yazısında, şöyle demektedir: "Bu organik bir varlık, modern bir bina, parçaların eskiden duyarsızca bir araya getirilmesiyle karşılaştırılınca, kesinlikle burada, insanın hayatını çevresi içinde ifadesini daha mahrem olarak tasarlama şeklinde daha yüksek bir birlik idealine sahibiz. Birçok şey yerine tek bir şey; küçük şeylerin toplamı yerine bir tek büyük şey… Organik mimaride dolayısıyla binayı bir şey, tefrişini başka bir şey ve yerini ve çevresini daha da başka bir şey olarak değerlendirmek mümkün değildir." Günümüzde yıkılan, tüm mobilya ve ofis donanımı ve tefrişini kendisinin tasarladığı NY Buffalo'daki Larkin Binasında (**19.45**, **19.46**) bu ideal bütünleşmeyi gerçekleştirme yönünde esasen mesafe kat etmişti. Mobilyalar çelikten yapılmıştı.

Wright'ın şöhreti, çalışmalarının aynı yıl Berlin'de muhteşem büyük ebatlı bir yayında basılmasının da etkisiyle uluslararası boyuta ulaşmıştı. Ancak tesiri çok büyük değildi.



19.47 Walter Gropius ve Adolf Meyer, Fagus Ayakkabı Fabrikası, Alfeld, Almanya, 1911–14.

O sırada, Almanya mimari ve mimarlık kuramında izleyen yıllarda elinde tutacağı Avrupa'daki üstün konumuna erişmekteydi.

Hanover yakınlarındaki Alfeld şehrinde bulunan Fagus Ayakkabı Fabrikasında (**19.47**), Walter Gropius (1883–1969) ve Adolf Meyer (1881–1929), savaş sonrası yıllarının Uluslararası Üslubunu hayranlık uyandıran bir eserle öngörmüşlerdir – cam perde duvarlar, silmesiz düz çatı, köşeleri payandasız, serbest bırakılmış tekdüze kübik bir blok; süslemenin çok sade yatay bir şeritle sınırlanması. Yaratılan toplam etki katı bir kütle değil, şeffaf bir hacimdir. Yine de bina modüler ağıyla geçmişe ve geleneksel simetri duygusuna bağlı kalmaya devam etmektedir.



YİRMİNCİ BÖLÜM

İki Dünya Savaşı Arasında

Birinci Dünya Savaşı, Batı kültüründe bir yüzyıl önceki Napolyon savaşlarından daha derin bir iz bırakmıştır. Bunun sebebi Avrupa'da kesintisiz olarak devam eden uzun bir maddi ilerleme ve refah dönemini sona erdirerek, on dokuzuncu yüzyılın sonu ve yirminci yüzyılın başında büyük bir patlama yaşayan yaratıcı dehayı kesintiye uğratmış olmasıdır. Batı uygarlığı maruz kaldığı bu darbeden sonra hiçbir zaman tam olarak kendine gelememiştir. Kaliteli resimler ve sanat eserleri 1920'ler ve 1930'larda bilhassa Picasso, Braque ve Matisse tarafından üretilmekle beraber bunlar eskisinden çok daha az maceracı ve yenilikçiydi. Büyük Kübist ve Fov resimlerinin hayatiyeti ve gücü – her ne kadar çok seçkin eserler de olsalar – Braque ve Matisse'in savaş sonrası dönemi çalışmalarında artık yoktur. Her iki sanatçı da olağanüstü yeteneklerini son derece "iyi zevk sahibi", renk, doku, işleniş ve Paris'te değer verilen ve beslenen saf ressamlık niteliklerinin teşhiri için kullanmışlardır. Gerilimlerin azalması, eserlerin konularında yansımasını bulmaktadır: İstiridyeler ve limonlar, güneşli Riviera manzaraları, sere serpe uzanan çıplaklar ve plaj sahneleri, egzotik meyveler ve

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1917 Duchamp, Çeşme (20.5)	**1917** ABD'nin savaşa girişi. Rusya'da Bolşevik devrimi.
1919-20 Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı (20.30)	**1918** İkinci Somme Savaşı. Ateşkes 1919 Versailles Barış Konferansı. Üçüncü Komünist Enternasyonal. Atomun ilk defa bölünmesi (BK)
1921-22 Matisse, *Mağrib Paravanı* (20.8).	**1920** İlk radyo yayını (ABD ve BK).
1922 Le Corbusier, Çağdaş Şehir Planı (20.47)	**1921** Schoenberg, *Piyano için Süit Op. 25*
1923 Picasso, *Oturan Soytarı* (20.3)	**1922** Mussolini, Roma'ya Yürüyüş. Eliot, *Çorak Ülke* Joyce, *Ulysses*
Duchamp, *Büyük Cam* (20.6)	**1923** SSCB'nin kuruluşu. General Motors şirketinin kuruluşu
1924 Rietveld, Schöder Binası (20.35)	**1924** Lenin'in Ölümü
1924-25 Lissitzky, *Proun 99* (20.31)	**1925** Hitler, *Mein Kampf* (*Kavgam*). Kafka, *Dava*. Pound, *XVI Cantos*
1927-32 Lutyens, Anıt (20.38)	**1926** Baird'in televizyonu icat etmesi. Berg, *Wozzeck*. Scott Fitgerald, *The Great Gatsby* (*Muhteşem Gatsby*)
1928 Brancusi, *Kuş* (20.45)	**1927** Proust, *Zamanda Geri Dönüş* (posthumous). *The Jazz Singer* (ilk ticari sesli film)
1928-30 Le Corbusier, Villa Savoye (20.42)	**1928** Yeats, *Kule*
van Alen, Chryler Binası (20.48) 1929	
1929 Braque *Guéridon* (20.7). Ernt, Les Femmes 100 têtes (20.16)	**1929** Wall Street'in çöküşü
1930 Mondrian, *Fox Trot A* (20.37)	
1930-31 Picasso, *Bir Kadının Başı* (20.22)	**1932** Roosevelt ABD Başkanı. Auden, *Hatipler*
1931 Dali, *Belleğin Azmi* (20.17). Mies, Oturma Odası (20.44)	**1933** Hitler Alman Şansölyesi. ABD'de "New Deal"
1933 Heartfield, Bir Pan-Cermen (20.27)	
1934 Magritte, *Le viol* (20.19)	**1935** İtalya'nın Habeşistan'ı işgali
1934-35 Lloyd Wright, Broadacre Şehri projesi (20.41)	**1936** İspanya İç Savaşı. İlk düzenli TV yayınları (BK)
1936 Oppenheim, *Obje* (20.18)	**1937** Whittle'ın jet motorunu keşfi. Nazi sergisi "Dejenere Sanat"
1937 Picasso, *Guernica* (20.49)	**1938** Almanya'nın Avusturya'yı ilhakı. Münih krizi.
1938 Miró, *Kadın Başı* (20.21)	**1939** Almanya'nın Polonya'yı işgali: İkinci Dünya Savaşının başlaması



20.1 Pablo Picasso, *Pan Flütleri*, 1923. Tuval üzerine yağlıboya, 2.05 × 1.75 m. Musée Picasso, Paris.



20.3 Pablo Picasso, *Oturan Soytarı* (Ressam Jacinto Salvado'nu portresi), 1923. Tuval üzerine tempera, 130.5 ×97 cm. Kunstmuseum, Basel

20.2 Pablo Picasso, *Kuş Kafesi*, 1923. Tuval üzerine yağlıboya, 2.01 × 1.4 m. Bay ve Bayan Victor W. Ganz Koleksiyonu, New York.



çiçekler. Savaş yıllarından sonra mucizevi şekilde varlığını sürdüren burjuva konforunun tüm iddiasız ve huzur veren keyifleri hâlâ canlıydı.

Picasso da bütün enerjisini vererek çalıştığı Kübist yıllarının aralıksız azmini yitirmiş, resim zekâsının açtığı fırsatları değerlendirmekte, bazen aynı anda iki veya üç üslupta resimler yapmaktaydı (**20.1**, **20.2**, **20.3**). Paris, kültür ve bilim alanlarının çoğunda nüfuzlu konumunu yitirmeye başlamasına rağmen iki savaş arası dönemde Batı sanatının – aynı zamanda *haute couture* ve moda tasarımının – başkenti olarak yerini korumuştur.

DADA VE GERÇEKÜSTÜCÜLÜK

İki dünya savaşı arasındaki yıllara hâkim olan birbiriyle bağlantılı iki akım Dada ve Gerçeküstücülük, 1914 öncesinde esasen varlığını belli etmişti; ancak Lenin'in İsviçre'de geçirdiği sürgün yıllarında 1917'de yazdığı gibi, savaş "olaylara büyük hız katar." Savaşın etkisi sosyal, siyasi ve ekonomik hayatta olduğu gibi, sanatta ve örneğin Lenin'in dairesinin kapı komşusu sayılabilecek bir kabarede başlayan Dada akımında kendisini süratle hissettirdi. Gerçi Lenin'in Dada ile herhangi bir ilişkisi yoktu. Bilindiği kadarıyla varlığından haberdar bile değildi. Zürih kafeleri ve kabareleri tümü siyasi nitelik taşımayan devrimci sürgünlerle dolup taşmaktaydı. James Joyce gibi yazarlar, Igor Stravinsky gibi müzisyenler ayrıca her tür sanatçı ve entelektüel, savaş

dönemi İsviçre'sinde toplanmıştı. Bu ülkeye gitmelerinin sebebi – 1917'ye kadar tarafsız kalan ABD'ye gitmeleri gibi – savaşın dışında kalmak ve dizginlerinden boşalan topluma karşı protestolarını yükseltmekti. Dada, Alman ve itilaf devletleri ordularının Batı Cephesindeki Verdun siperlerinde yenişemedikleri bir anda ortaya çıktı.

Sözcüleri Romen şair Tristan Tzara (1886–1963)'ya göre edebi veya sanatsal bir akım olmaktan çok bir zihin hali olan Dada anarşist, nihilist ve yıkıcıydı. Dadacılar tüm yerleşik değerlerle, sanat ve edebiyatın tüm geleneksel iyi zevk kavramlarıyla, açgözlülük ve maddeciliğe dayalı olduğuna ve şimdi de ölüm acıları çektiğine inandıkları toplumun kültür sembolleriyle alay etmekteydi. Dada ismi – anlamsız, bebeklerin söyledikleri türden bir kelime olarak – hiçbir şey ifade etmemekte, bu bakımdan Dada'nın bütünüyle olumsuz yapısına çok uygun düşmekteydi. Dada sanatın değerini bile inkâr etmiş, bu sebeple sanat dışılık kültünü yaratmış ve kendi kendisini reddederek varlığını sona erdirmiştir. "Gerçek Dadacı Dada'ya karşıdır."

Zürih Dadacıları çoğunlukla şair ve yazardı. Aralarındaki en kayda değer sanatçılar olan Sophie Taeuber-Arp (1889–1943) ve Jean (Hans) Arp (1887– 1966)'ın otomatizm ve şans kanunları ile deneyleri, şans eseri güzel çıkan bazı önemli *papiers collés* eserleri yaratmalarına yol açmıştır. Renkli kâğıtları yırtıp parçalarını gelişigüzel aşağı bırakmış, oluşturdukları soyut desenlere (bazen ufak düzeltmelerden sonra) sabitlemişlerdir. Ancak çok daha radikal sanat dışılık Duchamp'ın savaş yıllarının büyük kısmını geçirdiği New York'ta ilk defa 1915'te sergilediği hazır-nesnelerindeydi.

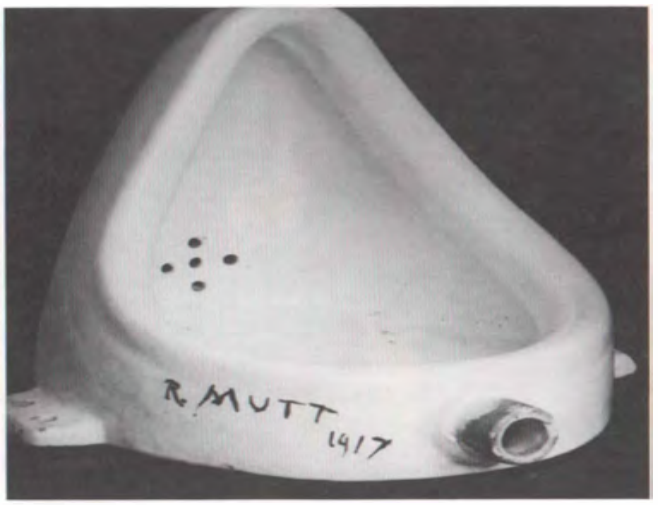
Duchamp

Heykeltıraş Duchamp-Villon (bkz. s. 791–92)'un küçük kardeşi Marcel Duchamp (1887–1968) herhalde yirminci yüzyılda görsel sanatlar alanında çalışmış en kışkırtıcı entelektüeldir. İronik olarak, nüktedan ve insanın içine işleyen biriydi. Ayrıca doğuştan anarşist karakterliydi. Ağabeyi gibi (dönemin farklı üsluplarını deneyerek geçirdiği yıllarından sonra) en tanınmış örneği *Merdivenden İnen Çıplak No.2* (**20.4**) olan Kübizmin dinamik bir Fütürist çeşitlemesiyle çalışmalarına başladı. Resim New York'ta 1913'te düzenlenen ünlü "Armory Show" modern sanat sergisinde bir skandal yarattı. Duchamp'ın hazır-nesneleri, sırf sanatçının seçmesi nedeniyle sanat eserine dönüşen sıradan mamul eşyalardır. Duchamp bunları "sanat" olarak düşünülmeleri için sunmanın dışında hiçbir şey yapmamıştır. Birçok bakımdan bir sanatçının girişmiş olduğu en ikonakırıcı hareketi temsil etmekte, yerleşik sanat kanonlarına karşı tam bir isyan ve ret hareketini temsil etmektedirler. Çünkü yaratıcı sanatı basit bir "hazır-nesne" seçimine indirgemek yoluyla sanat eseri ile birlikte – yüksek sanatsal değerler bir tarafa – onun geleneksel olarak bünyesinde barındırdığı zevk, beceri, zanaatkârlık gibi unsurlar da itibarsızlaştırılmaktadır. Duchamp tekrar tekrar ısrarla bu hususu vurgulamıştır: "Bu hazır-nesnelerin seçimini hiçbir zaman herhangi bir estetik



20.4 Marcel Duchamp, *Merdivenden İnen Çıplak*, No. 2, 1912. Tuval üzerine yağlıboya, 147 × 89 cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Louise ve Walter Arensberg Koleksiyonu).

20.5 Marcel Duchamp, *Çeşme* , 1917. hazır-nesne, yüksekliği 61 cm.



zevk belirlememiştir. Seçim görsel kayıtsızlık tepkisine, aynı zamanda iyi veya kötü zevkin mutlak eksikliğine, gerçekten de tam bir duygusuzluk haline dayalı olmuştur." Bununla beraber bu türlü protestolarında çok ileri gittiği düşünülebilir. Hazır-nesneleri ister istemez belirli bir görsel çekicilik ve seçkinliğe sahiptir.

En eski hazır-nesnesi, mutfak kürsüsüne oturtulmuş bir bisiklet tekerleği (1913); en olay yaratanı ise "Çeşme" adlı ters konulmuş ve "R. Mutt" imzası atılmış bir umumi tuvalet pisuarıdır (**20.5**), Eser New York Independents tarafından 1917'de reddedildiğinde, aşağıdaki şekilde (ismi bilinmeyen ancak Duchamp olduğu tahmin edilen birisi tarafından) savunulmuştur: "Çeşmeyi Bay Mutt'un kendi elleriyle yapıp yapmadığının herhangi bir önemi yok, onu SEÇMİŞTİR. Sıradan bir yaşam eşyası almış, faydası kaybolacak şekilde yeni bir başlıkla ve bakış açısıyla yerleştirmiştir – bu obje için yeni bir dünya yaratmıştır." Başka bir deyişle, hazır-nesnelerin "sanat" olarak önemi, onlarda keşfedilmesi mümkün olan veya olmayan estetik niteliklerinde değil, insanı düşünmeye zorlayan estetik sorularındadır.

Zengin Kübalı ressam Francis Picabia (1879–1953) ile birlikte, Duchamp New York'ta bir savaş dönemi Dada grubu kurdu – ismi Dada olmasa da ruhu böyleydi. Picabia'nın özel sembolik manalar taşıyan gerçek veya uydurulmuş mekanik

20.6 Marcel Duchamp, *Bekârların Çıplak Bıraktığı Gelin, Eşit* 1915–23. Çift cam arasında yağlıboya ve folyo, 2.78 × 1.76 m. Philadelphia Sanat Müzesi (Katherine S. Dreier'ın vasiyeti).



biçimlerin satirik bir tarzla sadeleştirilmiş – Fütürist makine estetiğine bilinçli bir tezat oluşturan – çizimleri, Duchamp'ın en aşırı ve akıl karıştırıcı eseriyle paralellik taşımaktaydı: Genellikle *Büyük Cam* (**20.6**) adıyla bilinen *Bekârların Çıplak Bıraktığı Gelin, Eşit.* Duchamp bu sıradışı konfigürasyonu 1912 yılından beri zihninde geliştirmiş ve inşası için New York'ta iki cam tabakası arasına yağlıboya, tel, folyo, toz ve cila kullanarak 1915–1923 yılları arasında aralıklarla çalışmış ve tamamlamadan bırakmıştı. Eser Brooklyn'de bir sergiden dönerken 1927 yılında yere düşürülüp çatlamıştır. Cam üst üste iki parça halinde karşılıklı yönlerde çatladığından Duchamp şans eseri elde edilen bu etkinin, eserini "tamamladığını" duyurdu.

Büyük Cam çözülmesi mümkün olmayan bir gizemdir ve öyle olması da amaçlanmıştır. Camın diğer tarafındaki değişen "gerçek" dünya ile zaman zaman yansımasına yakalanan izleyici, bir parçasını oluşturduğundan daha da kafa karıştıran bir illüzyonun illüzyonudur. Şifresi çok genel anlamda çözülebilir. Duchamp'ın 1912'den beri yağlıboya resimde ayrı olarak geliştirdiği mekanik ve biyolojik işlevlerin kaynaşımı olan üst bölümde, gelin soyunurken gösterilmekte; bu esnada aşağı kısımda şematik olarak gösterilen orgazm hevesleri, tatmin olmamış taliplerini hem çekmekte hem de itmektedir. Bu, basit bir şaka mıdır? Yoksa karmaşık ve anlamsız görsel bir bulmaca mıdır? Bu soruların yöneltildiği Duchamp, bir keresinde "çözüm yok, çünkü sorun mevcut değil" cevabını vermiştir. Mânâsı ne olursa olsun – Hindu mistikliğinden Ortaçağ simyasına kadar çeşitli ve kavranması zor birçok yorum getirilmiştir – muazzam etki gösteren bir eser olmuş, her tür ressam ve heykeltıraş için bir tılsım haline gelmiştir. Sanatın saf bir görsellik olarak anlaşılmasına karşı bu eserde kararlı ve radikal bir muhalefet görmüşlerdir. Sanat eseri değerini, bir "işaret", "mana üreten bir makine" ve izleyicinin faal düşüncesini, yaratıcı katılımını zorlamasında bulmaktadır. Duchamp bu noktada çok açık seçiktir. Amacının "*göz için resim*" yapmak olmadığını söylemiş, resmi yeniden zihnin hizmetine koymayı istemiştir. Eserine "edebi" ve "entelektüel" gibi sıfatlar takılmasının kendisini rahatsız etmeyeceğini ifade etmişti. "Edebiyat" terimi çok muğlak bir mânâ taşımaktadır. "Esasen son yüzyıla kadar tüm resim sanatı edebi veya dini olmuş, zihne hizmet etmiştir." Bu nitelik ancak – İzlenimcilik ve Kübizmle sonuçlanan – on dokuzuncu yüzyılda kaybedilmişti. Sözlerine devamla, Dada'nın onun için resme ilişkin bu tür görsel tutumlara karşı uç bir protesto olduğunu belirtmiştir.

Duchamp her zaman siyasetin dışında kaldığı halde, Dada akımı özellikle savaş sonrası dönemde Berlin'de siyasete açıkça girmiştir. Örneğin Alman ressam Max Ernst (1891–1976) 1920'de Köln'de umumi tuvaletten girilen, çok ses getirmiş bir sergi açmıştı. Gerçeküstücü bir sergiye giren ziyaretçileri müstehcen şiirler okuyan ayin giysileri içindeki genç bir kız karşılıyor ve sonra da sergilenen eserleri kırması için eline bir balta veriyordu. Saygın burjuva toplumunun yüksekten tavırlarına karşı bu tür kışkırtıcı hareketlerle,



20.7 Georges Braque, *Le Guéridon*, 1929. Tuval üzerine yağlıboya, kum ve karakalem, 1.47 × 1.14 m. Phillips Koleksiyonu, Washington.

ciddi, özellikle "sanat" ve "kültür" olarak saygı duyulan her şeyi alaya alan Dadacılar; yeni bir sosyal, entelektüel ve sanatsal düzene giden yolu hazırlamak istedikleri izlenimini veriyordu. Elbette aralarından çok az kişinin bu tür yapıcı amaçları vardı. Fakat arkalarından gelen Gerçeküstücüler böyle amaçlara gerçekten de sahipti. Gerçeküstücülerin siyasi devrimlerle ve bir süreliğine Komünist Partiyle yakın bağları mevcuttu. Hatta Sovyet Rusya'da memnuniyetle kabul görmekteydiler. Lenin'in eğitim ve sanat komiseri Lunaçarski'nin şöyle söylediği belirtilmektedir: "Gerçeküstücüler devrimci entelektüellerin kapitalist bir rejimdeki görevinin burjuva değerlerini kınamak olduğunu doğru şekilde anlamışlardır. Bu gayret, teşviki hak etmektedir."

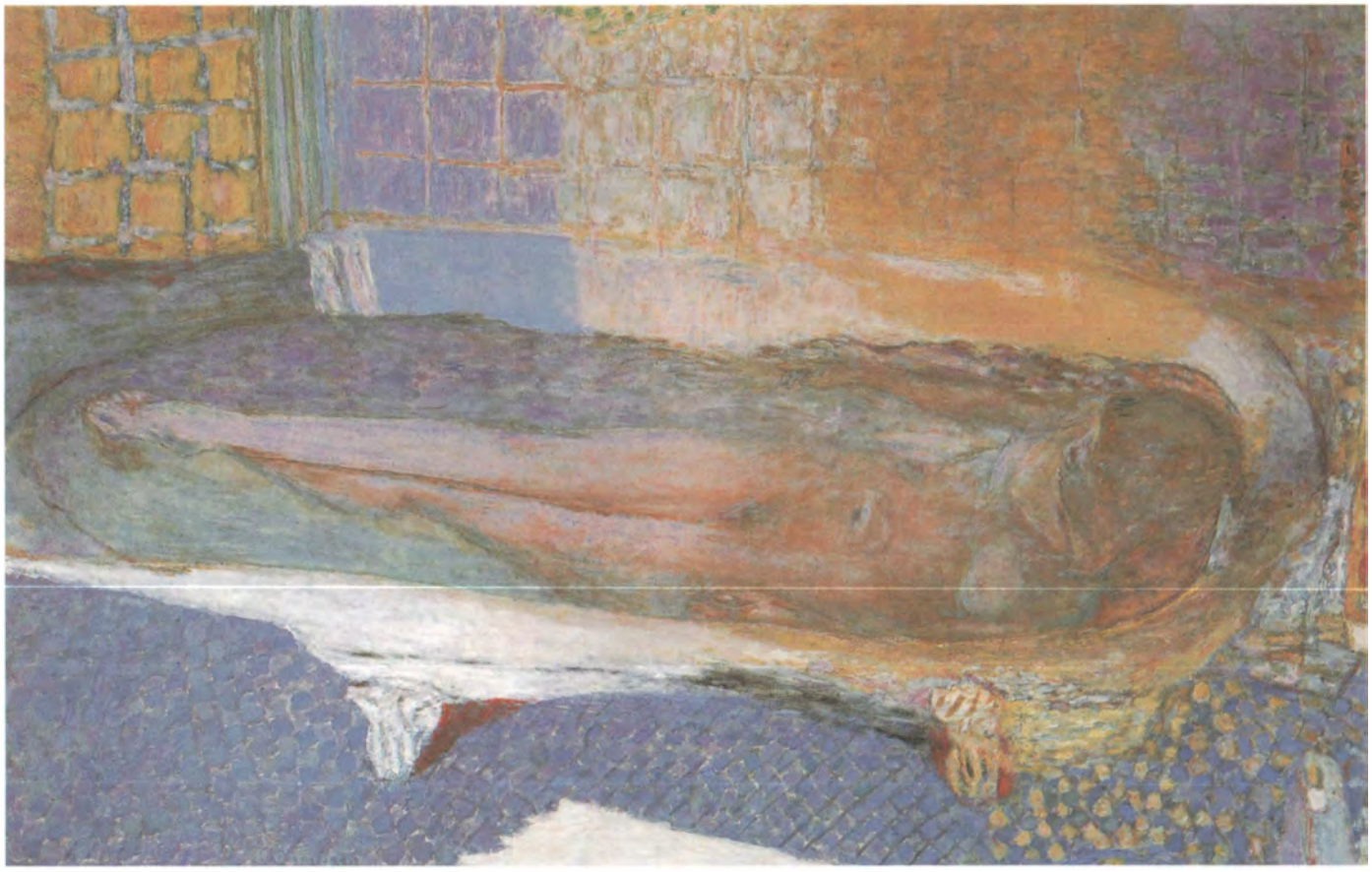
Ancak aralarındaki ittifak uzun sürmemiştir. Partiye katılan gerçeküstücüler dört yıl sonra yollarını ayırmıştı.

Burjuva değerlerinin aynı yıllarda modern sanatın iki kabul görmüş ustası Braque ve Matisse'in yanı sıra Pierre Bonnard (1867–1947) gibi usta ressamlar tarafından da yüceltildiğini hatırlamak gerekir. Braque'ın *Le Guéridon* (**20.7**), Matisse'in *Mağrip Paravanı* (**20.8**) ve Bonnard'ın *Banyodaki Çıplak* (**20.9**) resimleri Dadacıların ve Gerçeküstücülerin fiziki ve psikolojik iyilik ideali, rahat ve müreffeh hayat gibi sevmedikleri her şeyi temsil, en azından ima eder. İstemeden de olsa bu çevreler Matisse'in eserinin saf güzelliğini kabul etmek zorunda kalmış, ancak tesirini ve temsil ettiği her şeyi esefle karşılamışlardır. Matisse uzun zamandır düşlediği "sıkan ve üzen konulardan ari bir denge, saflık ve sükûn sanatına" erişmeyi ustalıkla ve zahmetsizce bir hünerle başarmıştı. Onun sanatı "kaliteli bir koltuk" gibi sakinleştirecek ve rahat ettirecek, burjuvazi tarafından takdir edilen iyi zevk, kültürlü bir incelik ve itidal niteliklerini somutlaştıracaktı. Bonnard gençliğinde arkadaşı ressam Edouard Vuillard (1868–1940) ve diğerleri ile birlikte Sembolistlerin öncü grubuna dâhil olmuştu. "Nabis" adı altında ("peygamberler" demekti) sergiler düzenlemişler ve özellikle Paul Sérusier (1864–1927)'in resimlerindeki güçlü, düz renk alanlarıyla daha sonra meydana gelecek gelişmelerin habercisi olmuşlardı. Fakat 1920'lerde "*intimiste*" resimler, taşra evlerinin sıcak burjuva dünyasını yansıtan sahneler yapmaktaydılar – Bonnard'ın durumunda bu sahne, Cannes yakınlarında bulunan güneşli Akdeniz kıyılarındaki güvenli sığınağıydı.

Her ne kadar seçkin ve medeni olsalar da bu eserler savaş sonrası dönemde fazla ciddiye alınamayacak kadar şahsi, keyif ve zevk düşkünüydü. Picasso onların modası geçmiş bir "kararsızlık potpurisi" olduklarını düşünmüştür. Bonnard da kendisi ve arkadaşlarının Birinci Dünya Savaşının ardından "ne yapacaklarını bilemez halde" kalakaldıklarını söylemiştir. "İzlenimcilerin yönünü takip etmek ancak renklerde daha ileri gitmek, renkleri doğada gerçekten var oldukları şekilde işlemek" istemişlerdi. "Ancak sanat ve doğa iki farklı şeydir... beklediğimizden çok daha hızlı bir ilerleme

20.8 Henri Matisse, *Mağrip Paravanı*, 1921–22. Tuval üzerine yağlıboya, 92 × 74.3cm. Philadelphia Sanat Müzesi (Lisa Norris Elkins'in vasiyeti).





20.9 Pierre Bonnard, *Banyodaki Çıplak*, 1935. Tuval üzerine yağlıboya, 93 × 147 cm. Şehir Modern Sanat Müzesi, Paris.

kaydettik... amaçlarımızın tam olarak farkına varmadan önce." Fakat aradan geçen zamanla Bonnard'ın resimleri, özellikle 1920'lerin sonları ve 1930'lardan banyo sahneleri kendine özgü mütevazı ancak medeni Fransız yaşam tarzının – formaliteden uzak, iddiasız, rahat ve başta yeni zenginler herhangi bir bayağılık imasını bertaraf eden – özeti olarak kabul edildi. Bu resimler İzlenimsel kendiliğinden fırça darbeleriyle, sanki parlak bir yaz sabahı alelacele eskizi çizilmiş, belki ertesi gün de orasına burasına dokunularak tamamlanmış gibi görünürler.

Dolayısıyla görüntü her zaman tamamlanmamış, bir miktar gerçek dışı, sanki oluşturulduğu parlak renklerden uçup gidecekmiş gibi durur. Mantıksal bir hareket silsilesini varsayan yirminci yüzyıl sanatı göz önüne alındığında, bu dikkat çekici resimlerin yerine oturtulması güçtür. Clement Greenberg bu soruyu 1948 yılındaki bir makalesinde gündeme getirmiştir. "Eleştiri bakımından sorun Kübist kuşak ve ardından gelen haleflerinin, neden sanatçıların seleflerinin tersine orta ve yaşlı çağda güçten düştükleri ve Bonnard ve Vuillard gibi Geç-İzlenimcilerin nasıl son 15 yıl zarfında daha yüksek bir uygulama tutarlılığı sağlayabildikleridir… ve nihayet tarihi önem bakımından Kübizmle karşılaştırılamayacak Matisse'in muhteşem fakat geçici üslubuyla yirminci yüzyılın en büyük ustası olarak konumunu nasıl rahatça koruyabildiğidir." Greenberg bu olguyu sadece "deney çağının" kendi "felaketi" adını verdiği sonuçlarından biri olarak ve bununla da görsel sanatlarda Kübizmi kastederek açıklayabiliyordu. Greenberg için "Kübistlerin Marksizm ve Aydınlanmanın tüm olgun geleneği ile birlikte dünyayı insanileştirme görevi ve ümidi" merkezi öneme sahipti. Geç Fovizm ve Matisse ile Bonnard'ın Geç İzlenimcilikleri hangi zirvelere ulaşırsa ulaşsın, "yirminci yüzyılın çığır açıcı başarısı olan, bir zamanlar Rönesansın yaptığı kadar radikalce Batı sanatını değiştiren ve çehresini belirleyen Kübist üslup" üstünlüğünü korumaktaydı. Picasso bile bir süreliğine – ikna olmaksızın –çok yönlü şair, oyun yazarı, film yapımcısı ve sanatçı, kendisiyle daha önce Diaghilev'in Rus balesinin dekor ve kostümlerinin tasarlanmasında işbirliği yaptığı Jean Cocteau'nun (1889-1963) teşvik ettiği düzene dönüş çağrısına yenik düşmüştü. Ingres tarzı hünerli ve albenili ancak yavan kaçan portreleri, yerini şimdi Klasik Akdeniz dünyasının devasa, abartılı Pompeii çağrışımları ile Kübizmin çok dekoratif ve harika renklendirilmiş düz desenli bir biçimine bırakıyordu. Daha önce hiçbir sanatçı bu kadar birbirinden farklı üsluplarda eş zamanlı olarak resim yapmamıştı (20.1, 20.2, 20.3). Bu tür heterojenlik gösterileri sırf bir üslup çeşitliliğinin ötesine geçmektedir. Yıllar sonra tekrar yaşayacağı bir tensellik ve fiziksel tutku Picasso'nun savaş öncesi yıllarıyla karşılaştırılabilecek eserler yaratması için kendisini yeniden biçimlendirme gücünü bir kez daha alevlendirmiştir (20.22).

AMERİKA VE PRESİZYONİST GÖRÜŞ

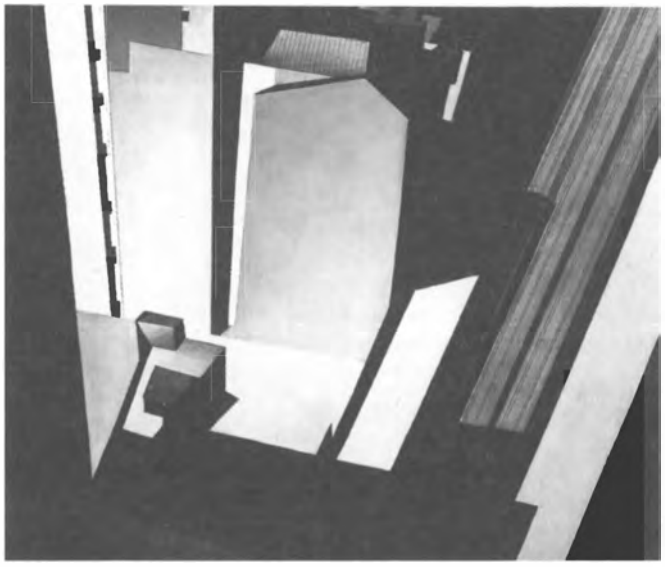
İki dünya savaşı arasındaki dönemde, Bonnard kadar Amerikalı ressamlar Edward Hopper (1882–1967) ve Charles Sheeler (1883–1965)'i de bir silsile içine yerleştirerek anlatmak zordur. Dönemin hâkim akımlarıyla ilişkiler bakımından –Soyut, Gerçekçilik ve Gerçeküstücülük – doğal olarak ikinci gruba aittirler. Fakat hiçbiri bu sınıflandırmayı kabul etmemiştir. ABD'deki Amerikan manzara ressamları veya New Deal çağının bölgeci ressamları, mesela Thomas Hart Benton (1889–1975), Grant Wood (1891–1942) ve John Steuart Curry (1897–1946) olsun, çağdaşları herhangi bir gerçekçi grupla aralarında bağlantı kurulmasına izin vermemişlerdir.

Hopper bu tür isnatları öfkeyle reddetmiştir. 1964 yılındaki bir mülakatında "Beni deliye çeviren şey bu Amerika Manzarası işi" demiştir. "Benton ve diğerleri gibi Amerika manzarası yapmayı hiç denemedim. Amerikan Manzara ressamlarının Amerika'yı karikatürleştirdiğini bile düşünmüşümdür. Ben her zaman kendi işimi yapmak istemişimdir." Diğerleri Amerikan sanatsal izolasyonunun şoven bir biçimini benimseyip gerçek, muhafazakâr Amerikan değerlerini arayış yolunda Orta Batı'nın tarımsal merkezlerine çekilirken, Hopper kent manzaralarını savaştan önceki Kirchner gibi (19.14) Alman Dışavurumcularına çok yakın bir tarzda yansıtmıştır. Şehir, Dışavurumcuları hem çekmiş hem de itmiş; asabiyetlerini beslemiş ve yalnızlık duygularını derinleştirmişti. Hopper için de – yabancılaşma ve köklerinden kopma hisleri veren modern hayatın yoğunlaştığı – sanayi metropolü en büyük konuydu. Ancak bunu Dışavurumcuların hezeyanlarına kapılmadan sessiz bir ümitsizlik, hatta kaderine razı oluş edasıyla yapmaktaydı.

Avangartlıktan uzak olsa da, Hopper'ın resimleri Paris'te geçirdiği yıllar ve Fransız on dokuzuncu yüzyıl sanatını, özellikle Manet'yi yakından incelemesi neticesinde şekillenmişti. Ancak sinirlendirecek ölçüde tutarlı bakış açısı Yeni Dünya'dan, New York'a döndüğünde yaşadığı şehir merkezindeki mahallesinde yaptığı gözlemlerden gelmekteydi. Hopper 1929'da Wall Street'in çöküşünden sonra başlayan ekonomik kriz yıllarını yaşamış ve eserleri bu dönemin yankılarından hiç kurtulamamıştır. Sineklerin uçuştuğu dükkânlarla dolu şehir sokakları, aydınlık ancak kimsenin görünmediği benzin istasyonları, boş lokantalarda oturan

20.10 Edward Hopper, *Otomat*, 1927. Tuval üzerine yağlıboya, 71.4 × 91.5 cm. Des Moines Sanat Merkezi Koleksiyonu 1958.





20.11 Charles Sheeler, *Church Street El*, 1920. Tuval üzerine yağlıboya, 40.6 × 48.5 cm. Cleveland Sanat Müzesi (Bay ve Bayan William H. Marlatt Fonu, 77.43).

yalnız başına kahve içenler (**20.10**), yukarıdaki bir trenden boş gözlerle bakan yalnız başına bir adam – tümüne büyük bir dokunaklılık verilmiş ve Hopper'ın yansıttığı haliyle bir haysiyet, dürüstlük ve itidal duygusuna bürünmüşlerdir. Sanki "Amerikalı olmanın içine düştüğü açmaz" karşısında duydukları endişelerde, onlarla dayanışmasını kanıtlamak istermiş gibidir.

Charles Sheeler de Hopper kadar şehirleri seven bir ressamdı ve aynı Protestan ahlakıyla yoğrulmuştu. Amerika'nın ilk yerli binalarına özel ilgi duyan, mimarlık konularında uzman bir ticari fotoğrafçı olarak çalışmalarına başlamıştı.

Ancak daha sonra çağdaş sahnelere döndü ve özellikle Walt Whitmann'ın şiiri *Mannahatta*'dan adını alan, gökdelenlerle şehrin diğer binalarının en uç açılardan, yukarıdan ve aşağıdan köşelemesine göründüğü *Mannahatta* filminin yapımında 1920 yılında işbirliğinde bulunduktan sonra keskin odaklı efektlerin kullanılmasının öncülüğünü yaptı. Aynı perspektifleri *Church Street El* (**20.11**) gibi resimlerinde de kullandı. Resimde isim ve konunun bileşimi örnek teşkil eder ve kameranın güçlü çizgileri ve cüretkâr perspektifi, Kübizmde çok beğendiği düzlemsel yüzeylerle birleşir. Bu resimler bir müddet sonra Presizyonizm adı verilen, katı geometrinin ve teknoloji sevgisinin birleşerek modern Amerika'yı yansıttığı yeni bir üslubu başlatmıştır. Ford Motor Şirketi 1927–8'de Sheeler'e Michigan'daki River Rouge fabrikasının kaydedilmesi işini verdiğinde onun mekanizasyona hayranlığını ve teknolojik yaklaşımını takdir etmek istemişti. Sheeler'in Amerika vizyonu tuhaf bir rahatsızlık verir: arıtılarak temizlenmiş ve kurutulmuş bir cennettir burası. Sözde manzaraları içindeki her şey insan yapımı olduğu halde – yollar, demiryolları, petrol istasyonları, elektrik santralleri, su kuleleri, vinçler ve makineler ve elbette etkileyici fabrikalar – insan içermezler.

Diego Rivera ve Meksikalı Duvar Ressamları

Kuzey ve Güney Amerika arasında yirminci yüzyılın ilk yarısındaki kültürel ilişkilerde Meksikalı ressam Diego Rivera (1866–1957) kilit rol oynamıştır. Avrupa'da olduğu kadar Kuzey ve Güney Amerika'da da Komünistler ve Faşistler tarafından şiddetle yürütülmüş "yerli" veya "milli" sanat karşısında "uluslararası" sanat tartışmasında onun kadar konuya yakışan bir sanatçı yoktur. Avrupa'da 1908 ile 1921 arasında kalmış ve zamanının çoğunu Picasso ile tanıştığı Paris'te geçirmişti. Kübist ressamlarla estetiklerini bütünüyle kabul etmeden bir arada olduğu bu on yıldan sonra Rivera, Meksika'ya dönmeye ve milli harekete katılmaya karar verdi. Yeni Meksika hükümeti on yıl süren iç savaşı sona erdirmiş ve kitlelerin erişebileceği halkçı bir kamu sanatı yaratılması programını başlatmıştı. Rivera Avrupa'dan ayrılmadan önce İtalya'ya uzun bir ziyarette bulundu ve yoğun şekilde Giotto, Masaccio, Piero della Francesca, Mantegna ve Michelangelo'nun büyük Rönesans fresk resmi dizilerini inceledi. Kendisini Kolomb öncesi yerli sanatlarını Meksika'da sömürgecilik sonrası dönemin yeni sanatlarıyla birleştirmekte hayati rol oynamaya kaderin tayin ettiği bir sanatçı olarak görmeye başladı. Aynı sıralarda Komünist Partiye de katıldı. Kısa zamanda Orozco ve Siqueiros (bkz. s. 806–7) ile birlikte yeni Meksika sanatının önderi olarak kabul edildi. Mekanik biçimleri, Kolomb öncesi heykel sanatı ile İtalyan Rönesans fresklerine göndermelerle dönüştürülmüş Meksika köylülerinin yüz ve bedenlerini özgün bir şekilde birleştirdi ve yirminci yüzyılda siyasetin hizmetindeki en etkili ve güçlü resimlerden bazılarını yarattı. İddiasına göre "Meksika duvar resmi sanat tarihinde ilk defa kitleleri anıtsal sanatın kahramanı yapmıştır."

İlk eserlerinden olan 1923 ile 1928 arasında Mexico City'deki Eğitim Bakanlığının yürüyüş yollarının birinin çevresindeki duvara yaptığı devasa resimler, doğrudanlıkları ve kolay anlaşılırlıkları nedeniyle en başarılı eserleri arasında sayılır. Tam 117 adet fresk 1600 metrekarelik duvar yüzeyini kaplar. Şöhretini de bu resimler pekiştirmiştir. Rivera kısa zaman içinde siyasi açıdan ortak hiçbir noktası bulunmayan Birleşik Devletler'de benzeri bir kamu sanatını harekete geçirmeye istekli Kuzey Amerikalı müşterilerce aranır hale geldi. Esasen en tanınmış Amerikalı milyoner kapitalistler, Mexico City'deki duvar resimlerinin en göze çarpan haydutları arasında belirir. Bir panoda John D. Rockefeller, J. P. Morgan ve Henry Ford mücevherler takmış son moda giysiler içindeki eşleriyle oturmuş şampanya içmekte, önlerindeki altın borsa sayacı şerit salmakta, Özgürlük Anıtı da bir masa lambasına dönüştürülmüş olarak durmaktadır. Kısa bir aradan sonra Cuernavaca'daki Cortes Sarayında yaptığı politik bakımdan daha az hasmane duvar resimlerinden biri, *Cuernavaca ve Morelos Tarihi*'ni anlatır. Resim Amerika Büyükelçisi Dwight D. Morrow tarafından sipariş edilmiştir. Bundan hemen sonra Rivera, San Francisco Borsası, Detroit Sanat Enstitüsü ve New York'taki Rockefeller Merkezinden siparişler kabul etmiş; ancak sonuncusu Lenin'i hariç tutmayı reddettiği için iptal edilmiştir.

BAĞLAM

Orozco, Rivera ve Siqueiros

SANAT VE SİYASET

Siyaset, tarih boyunca farklı ve çeşitli yollarla görsel sanatları etkilemiştir. Eski Roma İmparatorluğunda veya örneğin on dokuzuncu yüzyılın devrimci ve karşı devrimci dönemlerinde de bu etki belirgin olduğu halde, nadiren 1920'ler ve 1930'larda olduğu kadar ön plana çıkmıştır. Komünizm ve sanat arasındaki ilişkiler hem Rusya hem Batı Avrupa'da zikzaklı bir yol takip etmiş, ancak yaklaşımları birbirine yakın olmuştur (bkz. s. 819–21); Sovyetler kadar Faşizm ve Nazizm de propaganda vasıtası olarak sanata yakın ilgi göstermekteydi. Dönem Picasso'nun bariz şekilde siyasi nitelik taşıyan önemli eserlerinden biriyle kapanmıştır (20.49). Bununla beraber, siyaset ile sanat arasındaki ilişkilerin en verimli sonuç verdiği yer Meksika'ydı. Çünkü yeni kamu sanatı programının üzerine inşa edildiği kuramsal temeli bu ülkede bizzat Meksikalı sanatçılar oluşturmuş, kısmen de bu sanat milli kimliklerinin yeniden keşfedilmesi arayışıyla birleşmişti. Rivera, *Bir Şehrin İnşasını Gösteren Freskin Yapımı*'nı resmettiği sırada (20.14) ilk yıllarının devrimci ateşi sönmüş, ancak tüm eserlerini hâlâ etkilemeye devam etmekteydi. Kendi resimleri ile bir dönem dostluk ettiği José Clemente Orozco (1883–1949) ve David Alfaro Siqueiros (1894–1974)'un eserleri bu bağlamda değerlendirilmelidir.

Meksika, İspanyol sömürge idaresinin boyunduruğunu 1821'de atmış ve ardından 1848'de New Mexico, Teksas, California, Nevada, Utah, Arizona ile Colorado ve Wyoming'in bazı kısımlarının ABD'ye yitirilmesinin damgasını vurduğu çalkantılı bir dönem yaşanmıştı. Yirmi yıl sonra da III. Napoleon ülkeyi ele geçirme ve Arşidük Maximillian'ı imparator sıfatıyla tahta çıkarmak için felaketle sonuçlanan bir girişimde bulundu (15.41 ve bkz. s. 672). Meksika Devrimi 1910'da başladığında köylülerin yüzde 90'ı topraklarını yitirmiş ve kimisi Meksikalı olmayan zalim toprak sahiplerine insafsız bir borç esareti sistemi içinde yaşamaya mecbur kılınmışlardı. On yıl süren iç savaş Alvaro Obregón'un cumhurbaşkanı olarak seçilmesiyle, ancak tam mânâsıyla Komünist veya Sosyalist bir rejim yerine devrimci milliyetçi bir idarenin iktidara gelmesiyle 1920'de sona erdi.

Hükümet derhal ve etkin bir şekilde kültür programını başlattı. Aşağıdaki parça Siqueiros'un (en önemli resimlerini çok daha sonra yapmıştır) 1922'de bu amaçla kaleme aldığı resmi "Sosyal, Siyasal ve Estetik İlkeler" belgesinden alınmıştır.

> *Irkımızın en asil eserinin kökeni, en önemsiz manevi ve fiziki ifadelerine kadar yereldir (ve özünde yerli halkındır). Kendilerine özgü, hayranlık uyandıran ve olağanüstü yetenekleriyle Meksika halkının sanatı, dünyadaki en sağlıklı manevi ifadedir ve bu gelenek bizim en büyük hazinemizdir. Büyüklüğü halka ortaklaşa aidiyetinden gelir ve bu da bizim temel estetik hedefimizin sanatsal ifadeyi toplumsallaştırma ve burjuva bireyciliğini silip atma zorunluluğumuzun sebebidir. Şövale resmi adı verilen resmi ve aşırı entelektüeller tarafından tercih edilen her tür sanatı, aristokratik olduğu için reddediyoruz ve halkın malı olduğu için her türlü biçimiyle anıtsal sanatı övüyoruz.*
>
> *Çökmüş düzenden yeni bir düzene geçtiğimiz bu anda ilan ediyoruz ki, güzelliğin yaratıcıları halk için ideolojik eserler yaratmak adına en üstün*

20.12 Diego Rivera, *Kışkırtıcı*, 1926. Fresk, 2.45 × 5.55 m. Chapingo Özerk Üniversitesi, Meksika.





20.13 José Clemente Orozco, *Amerika Medeniyeti - Latin Amerika*, Cortes sonrası dönemden detay, 1932. Fresk, yaklaşık 3 × 3 m. Dartmouth Koleji Mütevelli Heyetinin siparişi, Hanover, New Hampshire.

gayretlerini göstermelidir; artık sanat bugünkü gibi bireysel tatminin ifadesi olamaz, amacı herkes adına mücadele eden, eğiten bir sanat haline gelmek olmalıdır.

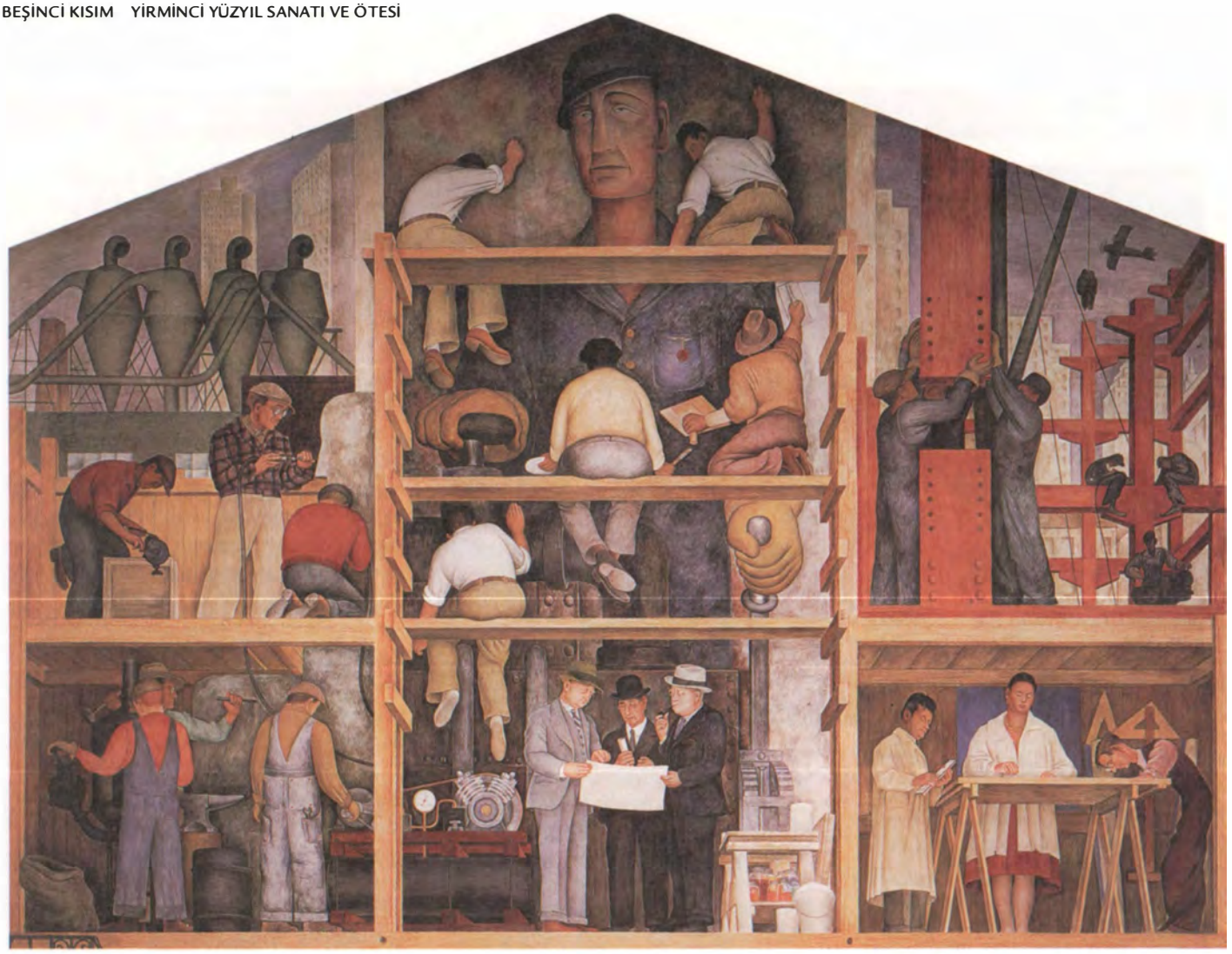
A. Siqueiros, *Sanat ve Devrim*, Londra 1975, çev. S. Calles)

Rivera Eğitim Bakanlığı için ilk büyük duvar resmi dizisini tamamlamadan önce (bkz. s. 805) Mexico City dışında yer alan Chapingo Milli Tarım Okulu için daha az iddialı bir dizi resim yapmıştı. Tarım ve toprak reformu konuları Meksika Devriminin 1910'dan itibaren odak noktasında yer almaktaydı ve tüm bir diziyi bu konuya ayıran Rivera iki büyük eğitici temasını, yani sosyal ve siyasi devrimle Meksika'nın milli kimliği meselelerini diğer tüm eserlerinden daha bütünlüklü bir şekilde burada işleyebilmişti. Mexico City'i kişileştiren Meksika yerlileri ve köylüler, duvar resimlerinde artan şekilde belirmekteydi. Chapingo'da da toprakla birlikte tüm eserde doğal olarak ana rolü işgal etmişlerdir. Dizi, Emiliano Zapata'nın "Burada insanı değil toprağı kullanmak öğretilir" sözleri temelinde toprağa adanmıştır. *Toprağın Paylaşılması* ile *İyi ve Kötü Yönetim* isimli konu panoları da mevcuttur. Bu ikinci pano sırf ismiyle bile olsa Siena'daki Lorenzotti'nin fresklerini hatırlatır (9.85). Tarım Okulu binalarının eski şapelindeki dikkatle dengelenmiş resim dizisi, toprağın mülkiyetinin devrim yoluyla transferini ve dünyanın biyolojik ve jeolojik evrimini birbirini tamamlayan unsurlar olarak yansıtır. Bu yolla Rivera'nın bir unsurun diğerine eşlik ettiği anlayışı aktarılır. Temanın bütünü şapel girişinin iki yanındaki panolarda özetlenmiştir. Panolardan ilki *Kışkırtıcı*'yı (**20.12**) diğeri *Toprağı Bereketlendiren Devrimci Şehitlerin Kanı*'nı resimler. Rivera'nın ABD'deki eserlerinin tersine Orozco'nun eserleri, başta Hanover, Massachusetts'deki Dartmound Koleji kütüphanesinin 1932 tarihli duvar resimlerinde olmak üzere daha da açık sözlüdür. Dartmouth Kolejinin bilhassa yerli Amerikalılara eğitim sunmak için kurulmuş bir okul olmasına rağmen imtiyazlı Anglo-Sakson beyazların itibarlı Doğu Sahili kalelerinden biri haline gelmiş olmasından ötürü Orozco kendisini hiçbir şekilde kısıtlama altında hissetmemiştir. Esasen konuyu belirleyen de Kolejin tartışmalı geçmişidir: Yerli ve Avrupalı geçmişindeki deneyimlerin ikilemiyle karakterini kazanmış bir kıta.

Orozco'nun Amerika "idea"sı anlayışı Quetzalcoatl efsanesini merkez almış ve kütüphanenin her iki ana duvarında Amerika'nın Kolomb öncesi uygarlığı ile Cortés sonrası Amerika karşı karşıya getirilerek temsil edilmiştir. Dizinin son panoları ilk önce bağnaz kadın öğretmenlerinin etrafında itaatle duran beyaz okul çocuklarıyla püritenlerin ürkütücü itaat dünyasını göstermektedir. Bunun aksine, Hispanik yani Latin Amerika, isyancı Emiliano Zapata'nın yozlaşmış siyasetçiler ve generaller arasında ayakta dimdik duran tek figür olduğu trajik ve aynı zamanda kahramanca dünyayla temsil edilmektedir.

(**20.13**). Orozco bu güçlü tasvire ilişkin olarak "Hispanik-Amerikan idealizmini soyut bir ideal değil de somut bir olgu olarak en iyi temsil eden şey sanırım isyancı figürüdür. Silahlı devrimin tahribatından sonra (yabancı bir saldırgana veya yerel bir sömürücüye veya diktatöre karşı olsun) bu muzaffer ideal gerçekleştirilme şansına sahip olarak varlığını sürdürecektir. Hispanik-Amerikalının en yüksek idealini burada tek bir kelimeyle ifade etmek gerekirse, şöyle denebilir: "Bedeli ne olursa olsun adalet". Orozco'nun duvar resminde Zapata bir Kuzey Amerikalı general tarafından sırtından bıçaklanmakta, önemli bir husus olarak da generalin yanında yabancı işadamlarına ek olarak Zapata'nın kendi ülkesinden bazı insanlar yer almaktadır. Son panoda Orozco modern Amerika hakkındaki derinden kötümser yargısını vermektedir.

Quetzalcoatl'ın sahte tanrılara taptığı için halkına lanetini tekrarlayarak, çağdaşlarının sahte bilgilerini, para ve güce tapmalarını, kör milliyetçiliklerinin şiddetini kınamıştır. Son bir ümitsizlik ifadesi olarak da sanayi ve tüketim toplumunun artıklarını bir hurda yığını halinde resimlemiştir.



20.14 Diego Rivera, *Bir Şehrin İnşasını Gösteren Freskin Yapımı*, 1931. Fresk, 6.6 × 9.25 m. San Francisko Sanat Enstitüsü, San Francisco, California.

Rivera acaba nefret edilen kapitalistlerden bu siparişleri neden kabul etmişti? Komünist devletin misafiri olarak Sovyetler Birliği'ne gerçekleştirdiği bir miktar fırtınalı geçen geziden henüz yeni dönmüştü. Bu esnada ABD'de sert ekonomik bunalım yılları başlamıştı. Belki de sosyal ve siyasi bilinç ışığını yaymak, mümkün olursa Komünistlerin kutsal kitabını tanıtmak arzusu içindeydi. Yazdığına göre, "Duvar resmi insana insani bir varlık haline gelme mücadelesinde yardım etmek zorundadır. Ve bu maksatla da nerede mümkünse orada yaşaması gerekir; gıda verme ve aydınlatma işlevlerini yerine getirmesine izin verildiği takdirde hiçbir yer bu maksat için uygunsuz sayılamaz." Sözleşmesinin hükümlerine göre "siyasi nitelikli" herhangi bir şey resimlemeyecek olmasına rağmen San Francisco Sanat Birliği'nin işini bu iyimser zihniyetle yerine getirmiş olması mümkündür.

Kamu sanatının gücü, bu olgun eserde en yüce haliyle görülmektedir (**20.14**). Kesinlikle dünyevi ve materyalist nitelikli olmasına rağmen, dini kutsallığa yaklaşan bir ağırlığı, anıtsallığı ve kendine güvenli bir ciddiyeti de vardır. Kübistlerden öğrendiği şeyler ve İtalyan Rönesans fresklerine duyduğu hayranlık, ona matematiksel kurgu ve burada tatbik ettiği, kendi verdiği isimle "gizli" geometri sevgisini miras bırakmıştı; kompozisyon boyunca inşaat iskelesi fikrini başarıyla kullanarak beş sahneye çerçeve oluşturmuştur. Rivera'nın kendisi yardımcılarıyla birlikte arkadan görünür şekilde ortada durmaktadır; aşağısında iş önlüğü giymiş, merhametli ve vakur haliyle azametli bir Buda'ya benzeyen devasa bir işçinin ayaklarının yanında fabrika idarecileri durmaktadır. Tasarımcılar dâhil diğer figürler sağda ve soldadır. Resim, John D. Rockefeller ile kapışması Amerika balayını sona erdirmeden önce Rivera'nın bakmayı kabul ettiği Amerikan Rüyasının bir yönünü sakin bir tavırla aksettirmektedir.

Breton, de Chirico ve Ernst

Gerçeküstücülük burjuva karşıtı ve Dada gibi bilinçli olarak yıkıcı bir akımdı. Ancak Dada'nın kendiliğinden gelen anarşizmine sahip değildi. Bir kuram ve program oluşturmuş ve zamanla öğretier bir hale de bürünmüştür. Bununla beraber hareketin önderi ve kuramcısı haline gelen şair André Breton (1896–1966) 1924'te Paris'te ilk Gerçeküstücü Manifestoyu yayımladığında Dadacıların çoğu yanında yer almıştır. Manifesto neredeyse bütünüyle şiir ve imgesel edebiyatla (görsel sanatlardan pek bahis yoktur) ilgilenmiş, öte yandan yazar ve şairlerin tüm sınırlamalardan

kurtulup mutlak bir özgürlüğe kavuşmaları yolunda anlamlı bir çağrıda bulunmuştu. Amacı Freud ve psikoanalitik araştırmalar tarafından açığa vurulan psişik yaşantı dünyasını araştırmak ve "görünüşte birbiriyle çelişen hayal ve gerçeklik durumlarını bir tür mutlak gerçekliğe, gerçeküstüne" dönüştürmekti.

Breton savaş sırasında askeri psikiyatrist olarak bazı deneyimler edinmiş ve sonraları da Viyana'da Freud'u ziyaret etmişti. Gerçeküstücülüğün ideolojik kökenlerinin Freud'un kuramlarında yattığı açıktır. İmgelerin bilinçaltının yüzeye çıkabilmesi için zihni, bilincin denetiminden serbest bırakan Freud'un yöntemleri; yazar ve şairlerin bilinçdışı araştırmaları için ilk olarak otomatik yazı ile model oluşturmuştur. Breton daha sonraları ilk başlardaki Gerçeküstücülük tanımının çok dar olduğunu düşünmesine rağmen, ana görüşlerini hatırlamakta yarar vardır: "gerçek düşünce biçimini yazı, söz veya başka yollarla ifade etmeyi önerdiğimiz saf psişik otomatizm..."

Gerçeküstücülük günümüze dek ihmal edilmiş belirli çağrışım biçimlerinin üstün gerçekliğine, hayalin sınırsız gücüne, düşüncenin çıkar gözetmez oyununa inanışa dayalıdır.

Breton Gerçeküstücülüğü haber veren üç insandan – bu üç insanın modern hayatı köklerinden devrime uğrattıklarını söylemiştir –biri olarak Freud'u anmıştır. Diğer iki kişiden biri Troçki ve garip ancak tipik olarak Kont de Lautramont adıyla tanınan (gerçek ismi Isidore Ducasse), *Les Chants de Maldoror* (1868) isimli şeytani ve sadist bir düzyazı-şiir kitabı yazmış ve Gerçeküstücülerin düsturlarını – "bir dikiş makinesi ve bir şemsiyenin ameliyat masasında tesadüfen buluşması kadar güzel" – aldığı tanınmamış bir yazardır. Tümü yazar olan başka bazı öncüler de anılmıştır. Ressamlar ve heykeltıraşların eksikliği ise dikkat çekicidir. Ancak Gerçeküstücülüğün geniş bir kitleye ulaşmasını görsel sanatlar sağlamış ve Breton sonraları "en büyük gerçeküstücü ressam" diyerek andığı Chirico başta olmak üzere akımın çeşitli sanatçıların borcunu tasdik etmiştir.

Giorgio de Chirico (1888–1978) şaşırtıcı bir şahsiyetti. Modern sanattaki en güçlü ve rahatsız edici imgelerin bazılarını – patlak vermek üzere olan felaketlerin anahtarlarının sonsuza dek gizlendiği ıssız İtalyan meydanlarının meşum çağrışımları – yaratmıştır (**20.15**). Görünüşte çok naif ve yalın olmaları resimlerini daha da huzursuz edici kılmaktadır. Gerçi de Chrico kesinlikle naif değildi. Rüyalar ve kâbuslar dünyasını 1919'da bırakarak giderek akademikleşmiş ve zorlama bir üslupta ardı ardına resimler yapıp Gerçeküstücüleri mahcup etmişti. Kendisi de hayranlık ifadelerinden aynı şekilde mahcubiyet duymuş ve Gerçeküstücüler daha sonraki eserlerini kınadıklarında ilk ve en iyi resimlerinin sahibi olmadığını ilan ederek karşılık vermiş ve alt kalite

KAYNAKLAR VE BELGELER

Louis Aragon, Max Ernst ve Diğerleri Gerçeküstücü Manifestoyu Yayımlıyor

Gerçeküstücülük edebi bir akım olarak başlamış ancak derhal devrimci-siyasi-kültürel bir rol üstlenmiştir. Aşağıda Breton'un ilk Gerçeküstücü Manifestosu (1924) yer almaktadır. Gerçeküstücüler 1925'te bir bildirge de yayımlamıştır; imzacılarının başında Komünist şair Louis Aragon (1897–1982) yer almış ve diğerleri arasında ressam Max Ernst de vardır.

Bizim girişimimizin yanlış bir yorumunun halk arasında saçma bir şekilde yayılması dikkate alınarak.

Tüm bağıran edebiyata, çağdaş eleştirinin dramatik, felsefi, yoruma dayalı ve hatta teolojik bölümlerine aşağıdaki hususları ilan ediyoruz:

1. Bizim edebiyat ile alıp veremediğimiz yoktur; ama gerekli olduğunda, herkes gibi ondan istifade etmekte oldukça yetenekliyiz.

Gerçeküstücülük dışavurumun yeni bir vasıtası ya da daha kolayı değildir, şiirin doğaüstü hali hiç değildir. Zihnin ve tüm ona benzeyen şeylerin özgürlüğünün yoludur.

Bir devrim yapmaya kararlıyız.

4. Gerçeküstücülük kelimesine, devrim kelimesine sadece ilgisizliği, uzak kalınmasını ve hatta bu devrimin tamamen umutsuz karakterini göstermek için katıldık.

5. Biz insanlığın törelerini değiştirmek için hiçbir iddiada bulunmadık, ama düşüncenin kırılganlığını ve titreyen evlerimizi hangi kaygan temeller üzerinde, hangi mağaralarda inşa ettiğimizi göstermek niyetindeyiz.

6. Topluma şu resmi uyarıyı yapıyoruz: Sapkınlıklarınıza ve uygunsuz hareketlerinize dikkat edin, bir tekini bile kaçırmayacağız.

7. Toplum değerlerinden ne zaman sapsa bizi karşısında görecektir.

8. İsyan konusunda uzmanız. Gerektiğinde üstesinden gelemeyeceğimiz hiçbir eylem türü yoktur.

9. Özellikle Batı dünyasına şunu söylüyoruz: Gerçeküstücülük varlığını sürdürmektedir. Ve üzerimize yapıştırılan bu yeni izm nedir? Gerçeküstücülük şiirsel bir biçim değildir. Bu kendisine dönen zihnin bir haykırışıdır, gerçek çekiçlerle de olsa prangalarını kırmaya kararlıdır!

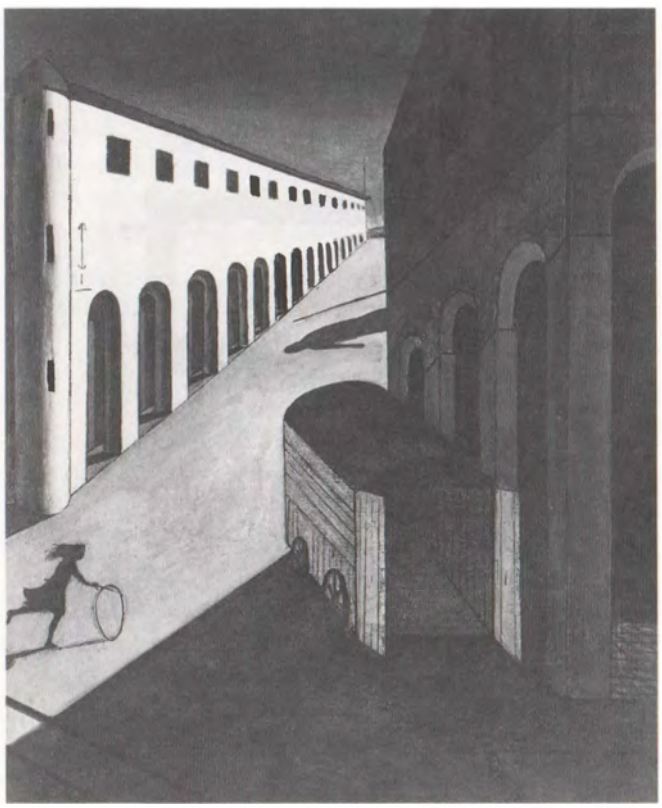
(Gerçeküstücüler Bürosunun Bildirisi,.çev. M. Nadeau'dan R. Howard, *Gerçeküstücülüğün Tarihi*, New York 1965)

kopyalarını yaparak akıllarını karıştırmıştır! Neticede başka bakımlardan değilse bile, bu bakımdan gerçek bir Gerçeküstücü olduğunu kanıtlamıştır.

İlk Gerçeküstücü sergi 1925'te, Le Corbusier ile Uluslararası Modern ve Art Deco akımı mensuplarının çok daha büyük bir sergiyi aynı sıralarda açtıkları Paris'te düzenlendi (bkz. s. 830). Gerçeküstücü sergi eski Dadacı Hans Arp ve Max Ernst'in yanı sıra Joan Miró ve başkalarını içeriyor, tek önemli eksikliği ise René Magritte ile harekete daha sonra katılan Salvador Dali teşkil ediyordu. Ernst, sanatsal Freudculuk denebilecek tarzın ilk ve en başarılı uygulayıcısıydı. Mesajların rüya veya psişik rüya benzeri evrelerde bilinçaltından alınması ve bunun neticesinde bilinçaltı zihnin tamamen özgürleştirilmesi, bu yolla yazar ve sanatçıların eserlerini doğarken sadece bir kenarda durup izlemelerine ilişkin (Ernst'in kendi ifadesidir) Freudcu düşünce, Gerçeküstücü şairleri otomatik yani bilinçaltı yazıya yöneltmişti. Ernst bunun görsel eşdeğeri olan ve *frottage* (sürtme) adını verdiği bir yöntem keşfetti. Çocukların kâğıt ve kalemle demir paraların yüzeyini sürterek şekillerini çıkardıkları gibi yıpranmış zemin kaplamalarından ve diğer yüzeylerden, kurşun kalemle sürtüp iz alarak gizemli bir güzelliğe sahip düşündürücü imgeler yarattı.

"Görüş kapasitemin aniden derinleşmesi ve üst üste binen sanrılı imgelerin ardı ardına gelmesinden şaşırmıştım" diye yazmıştır. Kuramsal olarak yöntemi bilincin kontrolünden kaçınmakta ve bu yolla tüm zevk ve beceri sorunlarını bir kenara bırakmaktaydı. Ancak uygulamada elbette sürtülecek yüzeylerin seçilmesi gerekmekte, sürtmeler genellikle kesilmekte ve düzenlenmekteydi. Bu sebeple *frotaj* otomatik yazıyla tam olarak karşılaştırılamazdı.

20.15 Giorgio de Chirico, *Bir Sokağın Gizem ve Melankolisi*, 1914. Tuval üzerine yağlıboya, 87 × 71.4 cm. Özel Koleksiyon.





20.16 Max Ernst, *Les Femmes 100 têtes*, plaka, 1929.

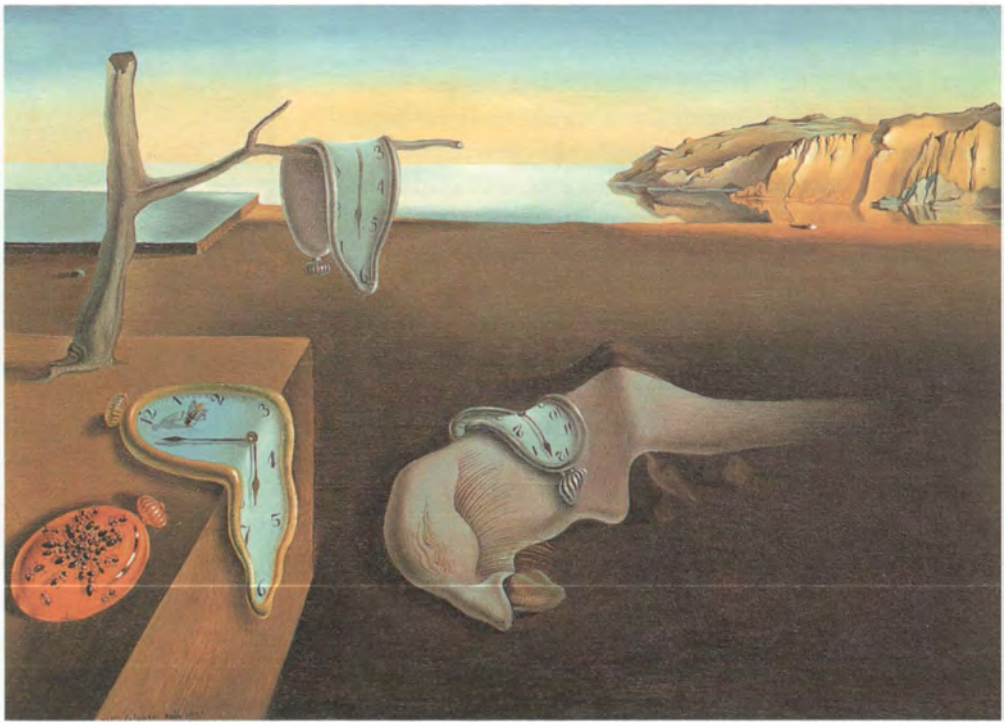
Breton'a göre, Gerçeküstücülüğe alternatif yol, rüyaların kaydı yani "*trompe l'oeil*" sabitlemeydi. Ernst de kolaj romanlarında bu yolu uygulamıştır. Gerçeklik duygusunu bozan ve yönünü şaşırtan tesadüfi biraraya getirme ilkesini – Lautramont'un yukarıda alıntılanan benzetmesinde özetlediği gibi – romanlarında fevkalade güzel kullanmış, beklenmeyen birleştirmeler ve çatışmalarla yeni bir gerçeklik veya gerçeküstü duygusu yaratmıştır. Ernst'in 1929 tarihli ilk kolaj romanı *Les Femmes* 100 têtes – "100" rakam olarak "yüz" veya günlük Fransızcada olumsuzluk eki olarak kullanıldığından çevrilmesi mümkün değildir – 149 kolaj yani "hazır-nesne gerçekliği" içermektedir. Ernst bunları genellikle on dokuzuncu yüzyıl ağaç baskı kitap resimlerinden keserek ve çeşitli kaynaklardan bir araya getirmiş, ilişki gözetmeden tekrar birleştirmiştir. Bu şekilde yaratılan hikâye, rüyanın inandırıcılığına sahiptir ve zaman zaman da kâbus sınırlarını zorlar (**20.16**). Ernst resimlerinde bu muammalı, donuk ifadeli ve kışkırtıcı niteliği nadiren yakalayabilmiştir.

Dali, Magritte ve Miró

İspanyol ressam Salvador Dali (1904–89) de rüyaların sanrılı berraklığını kendi verdiği isimle "el boyaması rüya fotoğrafları"nda yakalamak istemiştir. *Belleğin Azmi* bunların arasında en ürkütücü olanıdır (**20.17**).

Zaman rüya görenin zihninde Freud'un sonsuz bilinçaltı gibi durağan kalır. Dali'nin ıssız, havasız manzarasında da metal saatler aksar ve sonsuza kadar durur. Hatta erir ve dağılır, ölü bir ağacın çıplak dalında çürüyen bir meyve gibi sallanan saat benzeri organik biçimler alırken pırıltılı böcekleri kendilerine çeker. Dali yaratım yönteminin ana hatlarını kitabı *La Femme Visible* (1930)'da anlatmıştır.

20.17. Salvador Dali, *Belleğin Azmi*, 1931. Tuval üzerine yağlıboya, 24.1 × 33 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (isimsiz bağış).



20.18 AŞAĞIDA, Meret Oppenheim, *Obje* (le déjeuner en fourrure), 1936. Tüy kaplı fincan, fincan tabağı ve kaşık: fincanın çapı 10.9 cm; tabağın çapı 23.7 cm; kaşığın uzunluğu 20.2 cm; toplam yükseklik 7.3 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (satın alınma).



20.19 AŞAĞIDA, René Magritte, *Le Viol*, 1934. Tuval üzerine yağlıboya, 73 × 54 cm. Menil Koleksiyonu, Houston.



En radikal Gerçeküstücülerden bir adım daha ileri gitmiş, onların edilgen otomatizminin yerine daimi olarak yönünü yitirmiş halde "zihnin paranoyak ve faal ilerleyişini" koymuştu. Bir deli ile kendisi arasındaki tek farkın, kendisinin deli olmamasında yattığını söylemiştir! "Faal bir paranoyak düşünce usulüyle karmaşanın sistematikleştirilmesi ve gerçeklik dünyasının mutlak itibarsızlaştırılmasına katkıda bulunulacağı anın yakın olduğuna inanıyorum" demekteydi. Görsel imgelerini – özellikle çifte imgelerini – yarattığını iddia ettiği paranoyanın tıbbi anlamda paranoya ile pek bir ilişkisi yoktur, ancak bazıları gerçekten huzursuz edicidir ve kısa sürede ün kazanmışlardır. Bununla beraber Dali'nin alttan alta kendi adını öne çıkarması Breton tarafından aforoz edilmesine yol açmıştır.

Freudcu sembolizm – fallus şekilli burunlar, fetişist saçlar – Dali'nin eserlerinde ve genel olarak Gerçeküstücü

imgelem hareketinin en ünlü eserlerinden *Tüylü Kahvaltı* adıyla da bilinen Meret Oppenheim (1913–85)'a ait *Obje*'de (**20.18**) çok belirgindir. Porselen üzerinde saçı, kayganlık ile kürkü, pürüzsüz ve düzgün olanla tüyü bütünleştirmesi unutulmaz bir Freudçu yöntemle bilinçaltısal bir şekilde kaynaşmaktadır. Belçikalı ressam René Magritte (1898–1967) de bu tür bir imgelem kullanmıştır. Ancak Dali'nin resimleri rahatsız ederken, Magritte'in eserleri gerçekten yıkıcıdır – bu nitelik Magritte'in kasıtlı olarak poster, reklam ve duvar kâğıdı tasarımcısı olarak çalıştığı sırada öğrendiği alelade bir teknikle yapıldığından daha da güçlenir.

Sanat ve gerçeklik hakkındaki varsayımlarımıza meydan okur ve dahası yorumdan farklı olarak açıklama çabalarına direndikleri için tam bir anlamsızlık içindedirler. Eserlerinin isimleri çarpıcıdır ancak hemen hemen her zaman, isimlerin görsel imgelerle bağlantısının uyumlu olmadığı veya böyle bir bağlantının olmadığı açığa çıkar. *Le viol* (**20.19**) bu bakımdan tipiktir. Bir kadın bedeninin üstündeki, şişkin ve fallusu akla getiren boynun üstündeki başa pübik tüylü bir ağız yerleştirilmesi başlıksız haliyle zevksiz bir imgeden başka bir şey değildir. *Le viol* – "tecavüz" olarak çevrildiğinde çağrışımlarını yitiren bir sözcüktür – adını ekleyerek Magritte gerçekte mevcut olmayan bir "mana"yı düşündürmektedir. Ancak bu mânâ ağır ağır kendini belli etmektedir. *Le viol* Gerçeküstücüler tarafından amaçlarının güçlü bir ifadesi olarak tanınmış ve Breton bir çizimini 1934'te *Gerçeküstücülük Nedir?*'in kapak sayfasında kullanmıştır. Breton, Magritte'i, "belirli sözleri... onları inkâr eden veya en azından mantıksal olarak uygun düşmeyen biçimlerle aktarmasının ne sonuç vereceğini sezinlemiş" bir sanatçı olarak takdir etmiştir.

Meksikalı ressam Frida Kahlo (1907–54), Meret Oppenheim gibi, Gerçeküstücülüğün "keşiflerinden" biri olarak adlandırılmıştır. Hiçbir modern sanat akımı, – sorunlu ve muğlak kalsa bile –kadınlara Gerçeküstücülük kadar önem vermemiş veya kadın imgesini erkek sanatçıların yaratıcı hayatından bu kadar önemli bir role yükseltmemiştir. Breton 1929'da "Kadın sorunu dünyadaki en harika ve en rahatsız edici sorundur" diye yazmıştır. Ancak bu "sorun" münhasıran ve genellikle hezeyanlarla dolu, açık seçik Freudcu erkek anlayışıyla tanımlanmıştır. Breton cinselliği tartışmak için ünlü Gerçeküstücü toplantısını düzenlediğinde katılanlar arasında hiç kadın yoktu. Kadınlar sırf erkek arzuları ve ihtiyaçlarının yansıtılması, ulaşılamayan ilham perileri, masum çocuklar, baştan çıkaranlar veya sadist hazların objeleri olarak görülmekteydi. Bu durum, bir kısım kadın aktif olarak içinde yer almış olsa bile akıma katılmalarını sorunlu hale getirmekteydi. Kahlo, Breton ile 1938'de Meksika'ya Kahlo'nun eşi Diego Rivera'nın (bkz. s. 805) konuğu olarak o dönemde ülkede yaşayan Troçki ile tanışmaya gittiğinde karşılaşmıştı. Ünlü Stalin karşıtı manifesto Özgür Devrimci Sanat aynı yıl Breton ve Rivera'nın ortak imzalarıyla yayımlanmış, ancak gerçekte büyük kısmını Troçki bizzat yazmıştı. Kahlo'nun bir otoportresi Troçki'nin çalışma odasında asılı durmaktaydı. Breton bu resmi çok beğendi ve Kahlo'yu Gerçeküstücü akıma katılmaya davet etti. O ise her zaman karşı bir tutum alarak akımın dışında kalmıştır. Açıkça belirttiği gibi o, kendi gerçekliğini resmetmekteydi. Sadece anlayışının bağımsızlığını ileri sürmekle kalmıyor, ayrıca Gerçeküstücü fantezilerin içindeki kadın düşmanlığını da tanıyordu. Erkek projeksiyonlarından (fantezilerinden) bağımsız bir kimlikle kadın sanatçıların hareket içinde kendilerine ait bir yerinin olamayacağını düşünüyordu.

20.20 Frida Kahlo, *İki Frida*, 1939. Tuval üzerine yağlıboya, 1.75 × 1.75 m. Modern Sanat Müzesi, Mexico City.



Çalışmaları neredeyse bütünüyle bedeninin gerçekliği ve ona dair bilincini, cinsel ve kültürel kimlik ikilemlerini araştırdığı otoportrelerden oluşmaktadır. Rivera ile birlikte zengin ve fırtınalı bir hayatın tadına varan egzotik bir güzel olarak halk karşısında yüceltilmesine rağmen kendini daha makul ölçülerle değerlendirmiştir. Sağlığının kötü olması ve çektiği sıkıntılar üzerinde iz bırakmıştı. Onlu yaşlarının sonunda geçirdiği bir trafik kazasında kısmi sakatlık geçirmiş olması nedeniyle daimi acılar çekmekteydi. Rivera ile evliliği hem sanatçı hem insan olarak tabi duruma düşmesiyle sona erdi ve boşanması en dürüst otoportrelerinden *İki Frida*'yı resmederken gerçekleşti (**20.20**). *İki Frida* biri sevilen diğeri artık sevilmeyen yalnız Frida'dır. Bu ikilik biri geleneksel Meksikalı, diğeri ise modern bir kadın oluşuyla katlanmaktadır. El ele tutuşmaktadırlar, ancak bağlandıkları damar zedelenmiştir. Reddedilen Frida kan akışını bir makasla durdurmaya çalışmakta ve biri yüksek yakalı geleneksel Meksika gelinliği, diğeri modern, kolsuz ve düşük yakalı kıyafetiyle yan yana oturmaya devam etmekte, kendi kişiliklerinde kadının kaderine şahitlik etmektedirler. Simone de Beauvoir *İkinci Cins*'te kadının durumunun anahtarı olarak aynadaki görüntüyü öne çıkarmıştır. Kadınların kendi



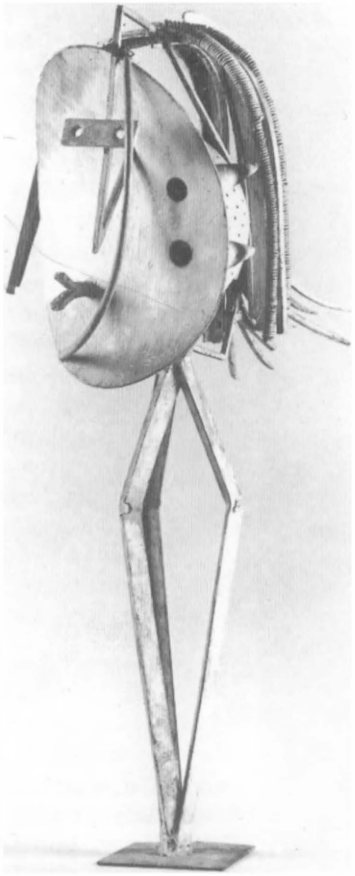
20.21 Joan Miró, *Kadın Başı*, 1938. Tuval üzerine yağlıboya, 46 × 55 cm. Minneapolis Sanat Enstitüsü

görüntüleriyle, erkeklerin ise kadında yansımasının verdiği büyütülmüş görüntüleriyle meşgul olduklarını yazmıştır. Kahlo birinci duruma, Gerçeküstücüler ise ikinci duruma örnek teşkil etmektedir.

Diğer taraftan, Breton'un "hepimizden çok Gerçeküstücü" olacağını (isabetle) düşündüğü kişi ise İspanya'dan Katalan ressam Joan Miró (1893–1983) idi. Miró, Gerçeküstücülüğe girmeden önce çeşitli akımlara dâhil olmuştu – Fovizm, Picasso ile 1919'da tanıştıktan sonra Kübizm ve birkaç yıl sonra da Dada. Gerçeküstücülük ona sanatı için yeni bir yön sundu ve daha önceki tesirlerden kurtulmasına yardım etti. Breton'un verdiği isimle "saf psişik otomatizmi" geliştirerek bilinçaltının yarı soyut formları yaratmasında tam olarak devreye girmesine izin verdi. "Resme başlarım ve boyadıkça fırçamın altında resim kendini belli etmeye veya önermeye başlar. Biçim çalıştıkça bir kadının veya bir kuşun işareti haline gelir" demiştir. İlk Gerçeküstücü resimlerinden birçoğu, çocuk saflığında bir masumiyet fantezisi ve serbestçe keşfetmenin neşesine sahiptir. Ancak İspanya'da iç savaşın patlak vermesi ve bir başka dünya savaşı ihtimalinin ufukta belirmesiyle görüşü kararmıştır. Biçimleri giderek daha netameli hale gelmiş, alkol içinde konulmuş tıbbi örnekler gibi gerçek dışı bir mekânda yüzen amip benzeri – veya "biyomorfik" – şekillere dönüşmüştür. *Kadın Başı* (**20.21**) gibi eserleri Avrupa'da o dönemde her yerde hissedilen dehşet duygusuna vahşi bir ifade kazandırır ve yoğunluğu bakımından Picasso'nun tablosu *Guernica* (20.49) ile eşdeğerdir. Savaş 1939'da çıktığında Breton dâhil Gerçeküstücülerin çoğu New York'a iltica etti. Çalışmayı, sergiler ve diğer faaliyetlerini düzenlemeyi sürdürerek eksenlerine Ermeni kökenli Arshile Gorky gibi sanatçıları çektiler (bkz. s. 844) ve Amerika'da savaş sonrası akımların başta da Soyut Dışavurumcuğun tohumlarını ektiler.

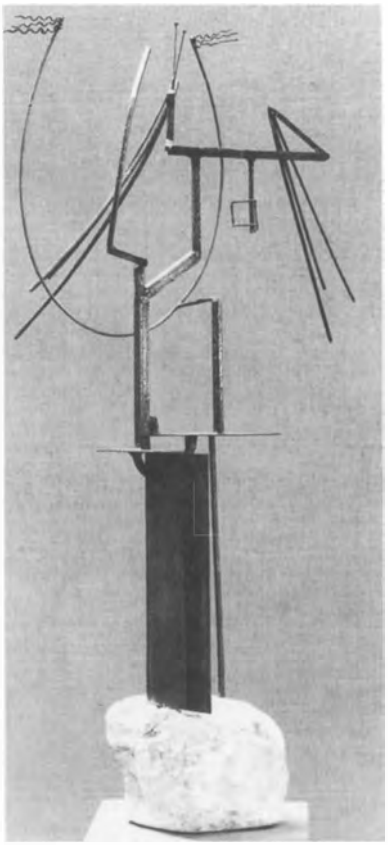
KAYNAKLI METAL: HEYKELDE DEVRİM

Dadacılar ve Gerçeküstücülerin atık metal ve diğer hurdaların alışılmadık yollarla bir araya getirilmesiyle kendi kendine yeter sanat eserleri yaratılabileceğini fark etmeleri en verimli keşiflerinden biriydi. Picasso'nun eyer ve bir bisikletin direksiyon kollarından yaptığı *Boğa Başı* en iyi bilinen örnektir. Bu tür eserler atık malzemelerin basit kullanımlarından daha fazla bir anlama geliyor, sanatçıların atölyelerine endüstriyel metalleri özellikle demiri sokarak Picasso'nun 1912'de başlattığı yirminci yüzyıl heykel sanatındaki önemli devrimin ikinci ve nihai aşamasına yolu açıyordu. Picasso Kübist heykellerini ahşap, mukavva, sicim ve diğer atık maddelerden kolaj'ları (bkz. s. 799-801) için kullandığına benzer bir toplama işlemiyle bir araya getiriyordu. Şimdi ise "kapalı" yani katı formdan bir sonraki ve hayati adımı atarak, "açık" yani inşa edilmiş forma, başka bir deyişle bir bloktan yontulmak, kurulmak, kalıplanmak veya asamblaj yerine boş bir çekirdek alan çevresinde, serbestçe inşa edilen heykele geçmekteydi. Bu maksatla dövme veya kaynaklı metal çubuklar veya plakalara ihtiyaç duyduğundan Picasso usta metal işçisi Julio González (1876–1942) ile işbirliğine girdi. González'i Barselona'dan gençliğinden beri tanımaktaydı. İspanya'dan 1890'larda beraberce ayrılıp Paris'e yerleşmişler, González burada dekorasyon sanatçısı olarak çalışıp; metal kutular, broşlar, kolyeler ve benzeri eşyalar yapmıştı. Heykele geçişi ise muhtemelen Picasso'nun teşvikiyle 1927 yılındaydı. Bununla beraber, González olmadan modern heykelin gelişimi herhalde çok farklı olurdu.

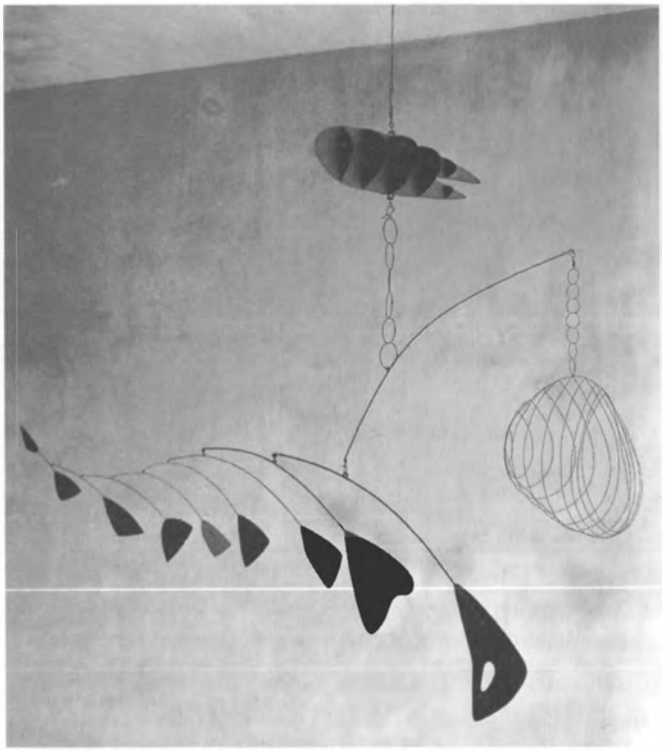


20.22 Pablo Picasso, *Bir Kadının Başı*, 1930-31. Boyalı demir, levha metal, yaylar ve buluntu nesneler (kevgirler), Yüksekliği 1 metre. Musée Picasso, Paris.

González, Barselona'nın metal işçisi ailelerinin birinden gelmekteydi. Bu şehirde demir her yerde özellikle de Art Nouveau'nun canlı bir Katalan çeşitlemesi binalarında kullanılmaktaydı. (17.33). González ailesinin metal işlerinin hayranlarından biri şöyle yazmıştır: "Örs üzerinde aralıksız vurulan çekiç korosundan estetik kurallar veya anlamsız sınırlamalar olmadan, âdeta duman kadar özgür, ateşten doğan ve ateşle işlenen bir sanatın fırladığını görüyorum." Açık formlu heykele, Julio González'in Paris'teki atölyesinde Picasso ve kendisinin ortak çalışmalarıyla geçilmiştir. González ve Picasso önce Picasso'nun 1927–8 döneminde çizdiği tel figürlerini, ardından da beraberce inşa edilmiş metal işlerini yapmışlardır. González demir dövme işleminde Picasso'ya yardım etmiş ayrıca bağımsız da çalışmıştır. Picasso keşfettikleri yeni malzemenin mekânsal ve diğer imkânlarının kullanılmasında González kadar cesur ve radikal davranmamıştır. Görsel açıdan en çarpıcı metal heykelleri dahi Birinci Dünya Savaşı öncesi eserlerinden bütünüyle ayrılmamış, kaynağı asamblaj ile birleştirmiştir. Eserlerine dâhil ettiği gündelik eşyaları, bütünüyle yeniden işlememiştir. Örneğin *Kadın Başı*'nda (**20.22**) kevgir, tel, yay ve diğer buluntu nesneler kolaylıkla tanınabilmektedir. Diğer taraftan González örneğin *Saçını Tarayan Kadın II* (**20.23**) gibi heykellerinde parçaları sadece asıl işlevsel anlamlarını yitirene kadar işlemekle kalmamış, daha önemlisi heykeli katı bir form değil, mekân etrafında ve içinde oluşturulan objelerin bir toplamı olarak anlamıştır. Bu objeler, izleyici etrafında dolaşırken daimi bir akış halindeymiş gibi görünür.



20.23 Julio González, *Saçını Tarayan Kadın II*, 1934. Demir, 121 × 60 × 29 cm. Moderna Museet, Stokholm.



20.24 Alexander Calder, *Istakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu*, 1939. Asılı mobil, boyalı çelik tel ve levha alüminyum, çapı yaklaşık 2.6 × 2.9 m. Modern Sanat Müzesi, New York (Danışma Komitesi tarafından müzenin merdiven boşluğu için ısmarlanmıştır).

González'in tam olarak farkına vardığı açık form metal heykel kavramı, Amerikalı Alexander Calder (1898–1976) ve David Smith (1906–65) tarafından bir adım daha ileri götürülecekti. Calder makine mühendisliği eğitimi almış, ancak mesleğini bırakarak 1926'da Paris'e gitmişti. Burada heykeltıraş olarak çalışıp metal ve mühendislik konusundaki bilgisini yeni öğrendiği Konstrüktivist ve Gerçeküstücü kuramlarla birleştirdi. Şaşkınlık verici bir hızla Miró'nun resimlerine dayanan, tavandan veya bir tripottan astığı düz biyomorfik şekillere dair bir dağarcık geliştirdi. Kaideler ortadan kaldırıldı ve hareketli parçalı kinetik heykel kısa zamanda bunun ardından geldi. Daha önce de heykele hareket ekleme girişimlerinde bulunulmuş, ancak tümü saat mekanizması veya diğer motorlara bağlanmış ve bu da heykele mekanik bir hava vermişti. Calder ise hafif ve dikkatle dengelenmiş, etrafındaki hava akımlarıyla harekete geçen heykelleri geliştirdi. Yaptıklarını ilk takdir edenler arasında Duchamp da vardı ve eserlerine *mobil* adını da o verdi. Calder'in daha sonraları yaptığı müstakil metal heykelleri hareket etmediklerinden stabil adını aldı.

Calder'in *mobil* ve *stabil*'lerinin çoğu soyut olmakla beraber, *Istakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu* (**20.24**) gibi bazılarının hayvanlar dünyasıyla bağlantısı vardır. Bu parça, hava akımlarında yavaşça dönerken yüzen bir balığın zarif hareketini akla getirmektedir. Kaygısızca bir fantezi havası da Calder'in bu tür eserlerinde belirgindir ve Klee'nin *Cıvıldayan Makine* gibi resimlerinde mizahtan aldığı sofistike zevki hatırlatırlar.

Demircilik yapan bir aileden gelen David Smith gençliğinden beri demir, çelik ve diğer metalleri tanımakta ve işleyebilmekteydi. Ayrıca Indiana'daki Studebaker fabrikasında, fabrika alet ve takımları hakkında bilgi de edinmişti. Daha sonra New York'ta resme başlamış, 1930 civarında da González ve Picasso'nun eserlerinin kopyalarını gördükten sonra kesin olarak metal heykele dönmüştü. Calder 1932–3 yıllarında ilk *mobil*'lerini Paris'te sergilediğinde Smith Brooklyn'deki Terminal Demir Fabrikasında bir atölye kurdu. Ressamlık geçmişi ilk heykellerinde iz bırakmış olmakla beraber geleneksel formlara ve tutumlara karşı çıkacak cesarete sahipti ve heykelde cepheden ancak üç boyutlu bir kompozisyon için resimleme alanı yaratmak yoluyla daha sonraları verilen isimle "mekân çerçeveleri"ni keşfetti. İlk kaynaklı demir ve çelik heykelleri mekânda asılı duran desenleri hatırlatmaktadır. Fakat en güzel eserleri Amerikan Lokomotif Şirketinin New York, Schenectady'deki fabrikasında kaynakçı olarak çalıştığı İkinci Dünya Savaşı sonrası yıllarına aittir (21.10).

FOTOĞRAF VE MODERN AKIMLAR

İki dünya savaşı arasındaki dönemde fotoğraf ile diğer görsel imgeler arasındaki ilişki eskisinden daha da karmaşık

KAYNAKLAR VE BELGELER

Walter Benjamin'in Fotoğraf Üzerine Görüşleri

Walter Benjamin (1892–1940) döneminin en keskin, orijinal ve geniş görüşlü düşünürleri arasındadır. Aynı zamanda fotoğrafçılık dışında edebiyata, dilbilime, çeviriye, tarih yazımına, teolojiye ve siyasete eleştirel analitik zekâyı tatbik etmiş tek kişidir. Denemeler, ders notları, mektuplar ve yazılar halinde dağınık şekilde ifade ettiği düşünceleri kısa hayatı boyunca aynı zihniyeti paylaştığı dost çevresinin dışında tanınmamıştır. Yahudi kimlikli ve üyesi olmadığı halde Komünist Parti yandaşıydı. 1930'ların ortasında Paris'e iltica etmiş ve Fransa'nın düşüşünden sonra Amerika'ya kaçmaya çalışırken İspanya sınırında durdurulması üzerine ümitsizliğe düşerek intihar etmiştir. Yazılarından iki ciltlik bir seçkinin 1955'te yayımlanması ve ardından İngilizceye çevrilmesiyle modern düşüncenin gelişmesine büyük katkıda bulunan bir düşünür olarak uluslararası tanınırlık kazanmıştır. Döneminin siyasi konularıyla şartlanmasına rağmen, diğer konular gibi fotoğraf üzerine yazıları da hâlâ devam eden tartışmaların gündemini belirlemiştir.

Benjamin 1931'te yayımlanan kısa denemesi *Fotoğrafın Kısa Tarihi*'nde, on dokuzuncu yüzyıldaki teknik başarıların geriye bakılmasını önlediğini söylemiştir. "Bu sebepledir ki, fotoğrafın yükselişi ve çöküşünün önerdiği tarihi veya felsefi sorulara yıllarca alaka gösterilmemiştir. İnsanlar bu soruların günümüzde farkına varmaya başlıyorlarsa, bunun belirli bir sebebi vardır."

Fotoğrafın gelişmesi, endüstrileşmesi öncesindeki ilk on yılda meydana gelmişti. "Fotoğraf yöntemleri günümüzde ilk defa fotoğrafın sanayileşme öncesi revaçta olduğu dönemlere özlemle bakıyorsa bunun kapitalist sanayinin bunalımıyla alttan alta bir ilişkisi olduğunu görmek şaşırıcı olmayacaktır" diye yazmıştır

> *Fotoğraf kendisini bağlamdan ayırdığında ve fizyonomik, siyasi ve bilimsel çıkarlardan kendisini kurtardığında yaratıcı hale gelecektir. Mercek şu anda ilginç kareler için bakarken, fotoğraf bir tür sanatsal gazeteciliğe dönüşmektedir... Mevcut sosyal düzenin bunalımı derinleştikçe, bireysel bileşenler ölüm mücadelesinde daha da kilitlenecektir. Yaratıcı insanın daha çok saplantısı oldukça, – en derin özünde, taklitten ziyade bir çelişki olarak, oyun oynama – onun çizgisellikleri sadece değişen modanın düzensiz aydınlatmasında yaşayabilir. Fotoğrafta yaratıcı olan, onun modaya şartlı teslim oluşudur. Dünya güzeldir – bu onun sloganıdır. Bu, bir çorba parası kazandıran, kozmik öneme sahip olabilen ama içinde bulunduğu insani ilişkileriyle bir tekini yakalayamayan fotoğrafın duruşunun maskesini düşürmüştür.*

Yakın arkadaşı tiyatro yazarı Bertold Brecht'in sözlerinden bir alıntı yapmıştır: "Durum, gerçeğin sadece yansıtılmasının gerçeklik hakkında herhangi bir şeyi açığa vurmamasıyla daha da karmaşıklaşmaktadır. Krupp veya AEG fabrikalarının bir fotoğrafı bu kuruluşlar hakkında bize hiçbir şey söylemez. Güncel gerçeklik işlevsele kaymıştır."

Fakat Benjamin için, bazı çağdaş fotoğrafçıların eserlerine duyarlı bir beğeni duymasına rağmen "sanat eserlerinin fotoğrafla reprodüksiyonun etkisi, tüm deneyimi kamera oyunu olarak gören fotoğrafçılığın az ya da çok sanatsallığından ziyade sanatın işlevi bakımından daha büyük bir önem taşır." Bu görüşünü en etkili yayınlarından *Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı* isimli denemesinde açıklamıştır. "Sanat eserinin en mükemmel reprodüksiyonu bile bir unsurdan mahrumdur: Zaman ve mekânda varlık."

> *Bir insan elenen unsuru 'aura' teriminde kapsama alabilir ve sonra şunu söyleyebilir: Bu mekanik reprodüksiyon çağında omuzbaşı, sanat çalışmasının aurasıdır. Bu öneminin sanat dünyasının ötesini işaret eden semptomatik bir süreçtir. Şöyle bir genelleme yapılabilir: reprodüksiyon tekniği yeniden üretilen objeyi geleneksel alandan koparır. Birçok reprodüksiyon yapmak suretiyle özgün bir varlığın yerine çok sayıda kopyası geçmektedir. Reprodüksiyonun, seyirci veya dinleyici ile kendi özel durumunda buluşmasına izin vermek, yeniden üretilen objeyi yeniden canlandırır.*

Walter Benjamin, 'Fotoğrafın Kısa Tarihi', Susan Sontag'da, ed., *One-Way Street*, New York 1978; Hannah Arendt, ed., *Illuminations*, Londra 1970.

hale geldi. Görmüş olduğumuz gibi (s. 659–62), bazı on dokuzuncu yüzyıl ressamları fotoğraf çekmiş ve birçokları bunları resimlerinde yardımcı olarak kullanmıştı. Fotoğrafçılar da konuları seçip, görüntü açılarının saptanmasında ve esasen fotoğraf görüntüsünün tüm kavranışı bakımından resim sanatının etkisi altındaydı. Bununla beraber fotoğraf, sanat eseri olabileceği iddiasına rağmen resmin veya desenin hatta sınırlı sayıda basılan aside yedirme gravürlerin benzersiz el yapımı niteliği ve prestijine sahip olmadığından genellikle daha alt ve ayrı bir kategoriye ait olarak görülüyordu. Ayrıca kolaylıkla kullanılan fotoğraf makinelerinin kitlesel üretimi sonucunda fotoğraf, çoğunluğu amatör milyonlarca erkek ve kadın tarafından çekiliyor, otomatik olarak çoğaltılıyor, fotoğraf çekenlerin çok azı bu sanatı on dokuzuncu yüzyıldan beri dönüştüren değişikliklerin bilincine varıyor veya yakınlık duyuyordu. Ayrıca "sanatsal" fotoğraf çekme bilincine sahip fotoğrafçılar, odaklandıkları görüntülerde geleneksel kompozisyon fikirlerine bağlı kalırken; daha keskin bir netlik ve anlık görüntü alınmasını sağlayan başlıca teknik gelişmeler diğer sanatlardaki gelişmelerin gerisinde kalıyordu.

Yirminci yüzyıl başında İtalya'da Giacomo Balla ve Fransa'da Marcel Duchamp (bkz. s. 790, 800) başta olmak üzere birkaç sanatçı, Muybridge ve Eakins tarafından başlatılan hareket halindeki figür fotoğraflarından ilham almıştı. Ancak fotoğrafçıların resimde avangartlara katılmaları savaş yıllarını buldu.

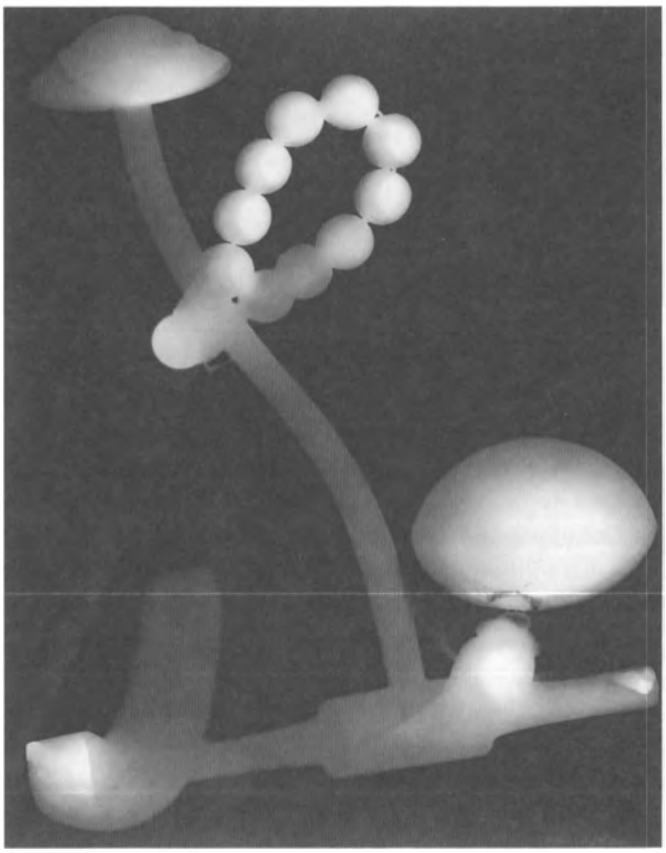
20.25 Alfred Stieglitz, *Equivalents*, yak. 1927. Jelatin gümüş baskı. Philadelphia Sanat Müzesi (Alfred Stieglitz Koleksiyonu).



Daha önceleri duman tüten fabrika bacaları gibi konuları resimlemiş olan Amerikalı Alvin Langdon Coburn (1882–1966) 1917'de arkadaşı şair Ezra Pound'un (kısa süre yaşayan Kübizmin İngiliz türevi Vortisizm sözcüğünden) Vortograf adı verdiği bütünüyle temsili olmayan bir görüntü dizisi yapmak için kaleydoskopa dayalı bir cihaz geliştirdi. Fakat Birleşik Devletler'deki kilit şahsiyet Almanya'da teknoloji eğitimi aldıktan sonra New York'a yerleşen ve bir çağdaşının 1899'da belirttiği gibi, "önceleri çekicilikten yoksun olduğu düşünülen konulara duygu ve yumuşak bir güzellik getiren" modern şehir manzaralarını fotoğraflayan Alfred Stieglitz (1864–1946) idi. New York'ta 1902'de Avusturya ve Almanya'daki akademilerin desteklediği sergilerden ayrılan sanatçı gruplarıyla ilişkilendirmek için Photographic Secession [Fotoğrafik Ayrılık] adını verdiği bir dernek kurdu. Bir süreliğine Paris'te yaşamış Amerikalı fotoğrafçı Edward Steichen (1879–1973) ile 1905'ten itibaren işbirliği yaparak New York Beşinci Caddede 291 numarada küçük bir galeriyi yönetti. Burada fotoğraf dışında Picasso ve Matisse'in resimleriyle Afrika heykelleri Amerika'da ilk defa sergilendi. Bu durum onu New York Dada grubu ile temasa geçirdi (bkz. s. 798–801) – Duchamp'ın *Çeşme* (20.5)'si onun bir fotoğrafı nedeniyle nam saldı. Arthur G. Dove ve 1924'te evlendiği Georgia O'Keeffe dâhil maceracı genç Amerikan ressamlarının eserlerini de teşvik etti (bkz. s. 833). En yeni Avrupa sanat fikirlerini Amerika'ya tanıtmak ve fotoğrafı bir ifade aracı olarak yerleştirmek için büyük gayret gösterdi.

Bununla beraber, ilk bakışta, kendi fotoğraflarında – özenli, duyusal portreler, çıplaklar, manzaralar – geçmişi tam olarak maziye gömmediği görülmektedir. Sadece *Equivalents* olarak adlandırdığı eserlerindeki bulutların, hayran olduğu türden çağdaş resimlerle bariz bir yakınlığı vardır (**20.25**). "Hayat felsefemi ortaya koymak – fotoğraflarımın konuya bağlı olmadığını göstermek için – bulutları fotoğraflamak istedim" demiştir. On dokuzuncu yüzyıl başlarından itibaren bulut çalışmaları sık sık resmedilmişti. Ancak Stieglitz'in tutumu bütünüyle farklıdır; çünkü hafif, kayan ve erime biçimlerinde duygularına eşdeğer olduğunu hissettiği ışık ve gölge bileşimlerini yakalamıştır.

Stieglitz'in ifadesi şöyledir: "Ben Hoboken'de doğdum. Amerikalıyım. Fotoğraf benim tutkum. Gerçeği arayış da saplantımdır." Münhasıran fotoğrafçılık yapmış ve vasatın normal sınırlarını bozmadan önemli ölçüde ilerletmiştir. Aynı şey Edward Weston (1886–1958) için de söylenebilir. Bitkiler, garip biçimli meyveler, bir enginarın veya insan vücudunun kesiti hakkındaki keskin odaklı fotoğrafları çoğu zaman temsili olmayan imgelerin gücüne ve yoğunlaştırılmış varlığına sahiptir. Ancak Dada'yla yakından meşgul olmuş genç sanatçıların tutumu bütünüyle farklıydı. Kendisine Man Ray (1890–1976) adını veren Emanuel Rudnitsky sanat eğitimi almış ve New York'ta Picabia ve Duchamp tarafından çalıştırılmıştı –Duchamp'ın *Büyük Cam*'ının üstünde toplanan tozları fotoğraflamıştı. Paris'e 1921'de yerleştiğinde de onu Dada çevresine tanıtmışlardı. Bir gün karanlık odasında çalışırken ani bir itkiyle bazı objeleri ışığa hassas bir



20.26 Man Ray, *Fotogram*, 1923. Jelatin gümüş baskı, 29.1 × 23.3 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (James Thrall Soby'nin armağanı).

kâğıt parçasının üzerine yerleştirdi, bir anlığına ışığı açıp şair Tristan Tzara'nın saf Dada adını verdiği baskıyı çıkardı. Man Ray bu kamerasız fotoğrafları veya fotogramları yapmayı sürdürdü. Bu maksatla sıradan ancak benzeşmeyen, donuk ve ışık geçiren objeleri seçip kâğıt üzerine koymakta; garip bir muğlaklıkta, aynı zamanda hem somut hem de soyut görüntüler yaratmaktaydı (**20.26**). Her bir baskı tekti ancak 12 tanesini *Les Champs Délicieuses* (*Delectable Fields*, Paris, 1922) adı altında bir ciltte yayımladı. Kitabın önsözünü tipik çetrefil diliyle yazan Tzara şöyle demiştir: "Man Ray mekânda ve hatta onun da ötesine giden bir görüntü sunmaktadır ve hava, sıktığı elleriyle ve her şeyi sarmanın avantajıyla onu yakalamakta ve göğsünde tutmaktadır." Kamerasız görüntüler bir süre sonra başkaları tarafından da yapılmaya başlanmış, ancak Dadacılardan çok Man Ray'in önder şahsiyetlerinden biri haline geldiği Gerçeküstücülerin ideallerine yakınlaşmışlardır.

Fotoğraf Berlin'deki Dada grubu tarafından fotomontaj adı verilen bir tür kolaj çalışması olarak başka şekillerde de kullanılmıştır. Daha önce gördüğümüz gibi, Picasso ve Braque 1913'ten beri son derece incelikli ve sofistike görsel zekâ ürünleri olan kolajları yapmaktaydı (s. 787–89). Fakat Berlin'de Birinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Hannah Höch (1889–1979), John Heartfield (1891–1968) ve diğerleri, burjuvaların popülerlik kazanmış olan dekoratif veya duygusal amaçlarla kestikleri parçaları boş zamanlarında yapıştırma eğlenceleriyle alay edercesine kolajdan daha geniş ve atak maksatlarla faydalandılar. Tüm Dada yaratımları gibi ilk fotomontajlar – fotoğraf, haber parçaları vs'den yapılıyor, görünüşte düzensizce bir araya getiriliyordu – tüm saygıdeğer orta sınıf ve güzel sanat değerlerini tahrip ediciydi (Almanca montaj kelimesi mekanize sanayi üretimindeki anlama gelmektedir).

Savaş sırasında ve hemen ardından gelen dönemde kapitalist toplumun karmaşasını ifade etmişlerdir. Fakat uyumsuzca yan yana getirilmiş fotoğraf baskılarının kullanımına rağmen – hem İzlenimciliğe hem de aynı anda illüzyona saldırmak için – fotomontajlar eşsiz objelerdi ve bu nitelikleriyle muhtemelen o yönde hedef gözetilmeden güçlü bir estetik çekiciliğe sahip sanat eserleriydi. Özellikle Heartfield kendisini İzlenimci ressamlar ve kendini beğenmiş burjuvalardan çok daha tehlikeli düşmanlarla karşı karşıya bulduğunda bu fotoğraflar en etkili siyasi imgelerden bazıları için hareket noktası oluşturdu. Sosyalist bir yazarın oğlu olan Heartfield savaş sırasında protesto işareti olarak adı olan Helmut Herzfeld'i değiştirmiş ve sonra da Alman Komünist Partisinin kurulmasına yardım etmişti.(Naziler 1933'te ülke dışına gitmesi için kendisini zorladıklarında, önce Prag'a ardından Londra'ya gitmiş; fakat ilkelerine sadık kalarak arkadaşı tiyatro yazarı Bertold Brecht gibi Doğu Almanya'ya dönerek yerleşmiştir). Sayısız Nazi karşıtı fotomontajı – Londra'da 1939'da açtığı sergisine "Hitler'e Karşı Tek Bir İnsanın Savaşı" adını vermiştir – dergilerde ve posterlerde çoğaltılması amacını taşımaktaydı. Çoğunluğu önde gelen Nazilerin kesilen ve diğer görüntülerle bir araya getirilen fotoğraflarından oluşmakta – örneğin Julius Streicher ve katledilmiş bir insanın yerde yatan cesedi gibi – altlarındaki yazılar da verilen mesajın altını çizmekteydi (**20.27**). Birkaçı ise daha genel bir anlam taşımaktaydı. Özellikle *Ortaçağda Nasılsa Üçüncü Reich'ta da Öyle* isimli posterde Heartfield'ın yanlış yorumladığı Gotik bir yontunun (aslında devlet eliyle işkenceyi değil, ilahi yargı çarkı üzerindeki insanlığı simgelemektedir) fotoğrafının altında gamalı haç (svastika) üzerinde katledilmiş bir erkek cesedinin fotoğrafı birleştirilmektedir. Bu tür eserler, bir görüntü ile diğerinin birleştirildiği belli bile olsa, doğrudan gerçekliğin görüntüleri olan fotoğraflardan oluşturuldukları için daha çok inandırıcılık taşımasıyla elle çizilmiş karikatürlerden daha güçlü anlam ifade etmekteydiler. Fotomontajın kısa süre sonra Nazi propagandası ve ticari reklamlarda kullanılmaya başlanması da bu bakımdan – yani gerçekliğin tahrifi için – şaşırtıcı değildir.

Heartfield'i 1934 tarihli bir yazısında öven Alman yazar Walter Benjamin şöyle demektedir "Onun ve birkaç kişinin çalışmaları dışında fotoğraf giderek daha incelikli, giderek daha modern hale geldi ve neticede biçimini değiştirmeden bir meskeni veya bir çöp yığınını fotoğraflama imkânını artık yitirdi. Acınası sefaleti şık ve teknik açıdan mükemmel bir yolla ele alarak bir zevk objesine çevirmeyi başardı." Bu ifade, Birleşik Devletler'de ekonomik kriz döneminde, hem yerlerinden atılan ırgatların sefaletini belgelemek hem de iskân edilmeleri için daha fazla hükümet harcamasını haklı çıkartmak için Çiftçi Güvenliği İdaresi tarafından çektirilen

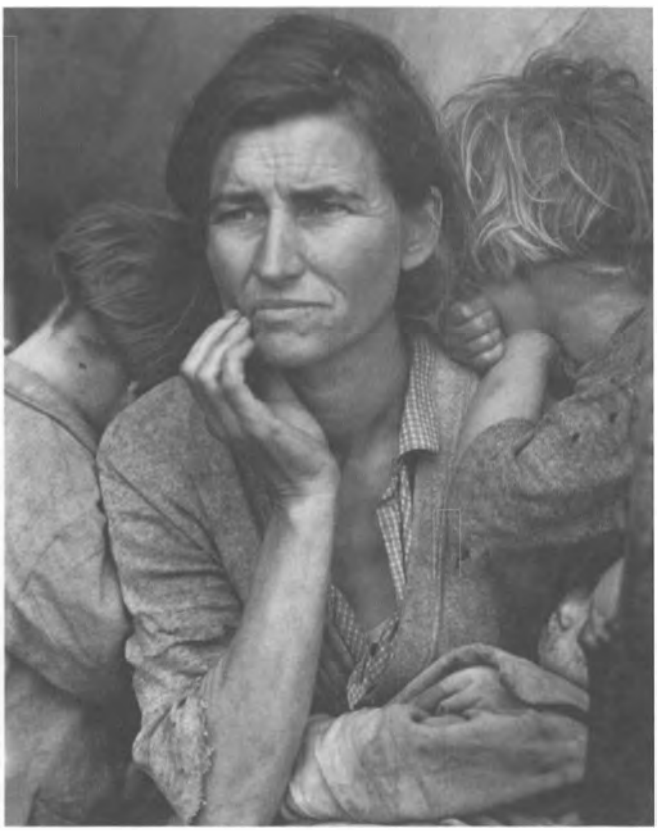


20.27 John Heartfield, *Bir Pan Cermen* , 2 Kasım 1933 (yukarıda) ve "Bir Pan-Cermen" resminde kullanılan bir "barış dönemi cinayeti kurbanı"nın Stuttgart polisi fotoğrafı (aşağıda). Fotomontaj. Photo Akademie der Künste zu Berlin.



kırsal alan fakirliğine ilişkin fotoğrafları akla getirmektedir. Aradan geçen zamana rağmen sarsıcı güçlerini koruyan bu fotoğrafları, Roy E. Stryker (1893–1976)'ın yönetiminde Walker Evans (1903–75) ve Dorothea Lange (1895–1965) başta olmak üzere bazı fotoğrafçıları içeren bir takım çekmişti. Şair ve eleştirmen Lincoln Kirstein 1938 yılındaki bir yazısında şöyle demiştir: "Bu resimlere baktıktan sonra, bütün o berrak, çirkin ve güzel ayrıntıları, aşikâr cinneti ve acınacak azametiyle kıtanın olabileceği veya eskiden olduğu gibi değil, şimdiki haliyle görünüşünü Birinci Dünya Savaşından beri sahip olduğumuz diğer tutarlı görüntülerle karşılaştırınız. Hangi şair bu kadarını söylemiştir? Hangi ressam bu kadarını göstermiştir?" *Göçmen Anne, Nipomo, 1936 California'sı* bu fotoğrafların kısa zamanda en ünlüsü haline geldi (**20.28**). Çalışmaya resmi portre fotoğrafçısı olarak başlayan ancak kriz yıllarının etkilerinden sarsılarak evsiz ve işsizlerin belgesellerini yapmak için Stryker'ın takımına katılan Lange tarafından çekilmişti. "Ne fotoğraf çekersem çekeyim bozmam, müdahale etmem veya düzenlemem", demiştir. "Ne fotoğraf çekersem, durumunu geçmişteki veya şu andaki durumuyla göstermeye çalışırım." Ancak üç çocuğuyla hayatın zorluklarına karşı bakakalan göçmen anne grubu herhalde bir heykeltıraş tarafından bile bu kadar etkili düzenlenemezdi. California'da o dönemde yaşanan durumu yansıtmaktan başka bir amaç taşımamış olsa bile, fotoğraf kendi zamanımız dâhil tüm çağlarda yerinden edilen insanların acısını yansıtmaktadır. Bir başka fotoğrafçı Margaret Bourke-White (1904–71) güney eyaletlerini romancı Erskine Caldwell ile birlikte dolaşarak sosyal manzarayı araştırmış ve kırsal nüfusun iyi durumu hakkındaki efsanelere kıymet veren şehirlilerin kayıtsızlığını sarsmak amacıyla ucuz ve çok okunan *Yüzlerini Gördünüz* (1937) isimli bir kitap yayımlamıştı. Bu tarihte enstantane fotoğraflar – şipşaklar – tüm dünyada çekilmekteydi. Öte yandan insanların davranışlarının tuhaf taraflarını akıp giden şehir görüntülerinden çekip almakla sokaklarda üçüncü gözü gibi kamerasıyla dolaşıp psikolojik bir dördüncü boyut

20.28 Dorothea Lange, *Göçmen Anne*, *Nipomo*, *California*, 1936. Jelatin gümüş baskı. Kongre Kütüphanesi, Washington.





20.29 Henri Cartier-Bresson, *Brüksel*, 1932. Jelatin gümüş baskı.

yakalamaya çalışan Fransız Henri Cartier-Bresson (1908–2004)'dan daha ustası yoktu. *Brüksel* isimli fotoğrafı, en önemlilerinden biridir(**20.29**). Yansız bir gözlemcilikten daha fazlasını yapmadığı izlenimini vermekte, kamerasının tarafsızlığını dikkatle korumaktadır. Ancak konularını (ve çok sayıda çektiği fotoğraflardan çoğaltmak için ayırdıklarını) çok gelişkin bir zekâyla seçmiştir. Gençliğinde Gerçeküstücüler, Sembolistlerin şiiri, Freud'un psikolojisi ve Marx'ın sosyolojisinden çok etkilenmişti. Paris'te 1936'dan itibaren bir Komünist gazetesi için çalışmaktaydı. Böyle olmakla beraber, İspanyol İç Savaşını yansıtanların dışında fotoğraflarının çoğu siyasi yakınlıklarına nadiren belirginlik verir. Burjuvaziye ilişkin olanları, yıkıcılıklarını korusalar bile, kınayıcı değil mizahi kalır. Gerçeküstücü şiirinde rahatsız edici imgelerden çok fazla faydalanan dostu ve Komünist yoldaşı Louis Aragon 1936'da Cartier-Bresson'u kastederek şöyle demiştir:

> *Fotoğraf atölyeyi terk etmiş ve durağan, akademik karakterini – sabitliğini – yitirmiştir. Hayata karışmıştır, hayatı şaşırtarak her yere girmiş ve resimden daha çok kınayıcı hale gelmiştir... Bu yeniden keşfin tuhaf tarafı ise, ürkek resmin cesur kompozisyon düzenlemelerini uzun süredir reddettiği bir zamanda, fotoğrafın aniden rastlantısal olarak, sokaklarda veya herhangi bir yerde ressamların en eski cüretkârlığını üretmiş olmasıdır.*

Fotoğraf ve diğer görsel sanatlar, birbirlerinin rollerini tanımlamaya yardım ettikleri 1920'lerdeki kısa bir yakınlaşma anından sonra nihayet kendi yollarına ayrılmışlardı. Her iki sahada da çalışmış olan Man Ray, resimleyemediği şeylerin fotoğrafını çektiğini ve fotoğrafını çekemediği şeylerin resmini yaptığını söylemiştir.

KONSTRÜKTİVİZM, DE STIJL VE ULUSLARARASI ÜSLUP

Sanat ve Devrim

Daha önce gördüğümüz gibi, Maleviç ve Rusya'daki diğer sanatçılar 1917 devrimini memnunlukla karşılamış ve bunu izleyen fırtınalı ve akıl karıştıran yıllarda, aralarında döneminin en orijinal ve radikal sanatçıları ve mimarları olan bir kısmı, yeni rejim tarafından resmi itibar gördükleri kısa bir balayı da yaşamışlardı. Avangart nihayet hak ettiği yere gelmiş görünmekteydi. Uzun süre Paris'te yaşamış yazar ve oyun yazarı Lunaçarski sanata tam destek ve teşvik sağlıyor, Troçki de aynı şekilde davranıyordu. Lenin ise ilgisizdi.

Ressamlar arasında Maleviç, Marc Chagall (1887–1985) ve Kandinsky (bkz. s. 779) öne çıkmaktaydı. Ancak en ilerici yeni hareket sayılan Konstrüktivizmin önderleri mimar, heykeltıraş ve tasarımcı Vladimir Tatlin (1885–1953) ve El (Eleazer Markevich) Lissitzky (1890–1941) idi. Tatlin Paris'te 1913'te Picasso'nun asamblajlarını görmüş ve Rusya'ya döndükten sonra çeşitli günlük malzemelerden benzeri inşalar yapmaya devam etmişti. Ancak herhangi bir temsili unsur kullanmadığından eserleri – türünün ilk örnekleri olarak – bütünüyle soyuttu. Daha sonraları Moskova'da 1917 yılında Café Pittoresque'in dekorlarını yaparken bu eserler mimari bir anlam kazanacaktı. Üçüncü Enternasyonal Anıtına 1919'da başladı. Bu devasa, açık kirişli, çifte helezon şeklindeki dönen koridorlar farklı düzeylerde asılı duruyor; tüm konstrüksiyonun uzunluğu 530 metreyi buluyordu (**20.30**). Gerçekleştirilmemiş olmasına rağmen, Tatlin'in tasarımı devrimci modernizmin, faydacı sadeliğin, Konstrüktivist ruhun ve malzemenin mantığına saygının sembolü haline geldi. Konstrüktivist ideoloji, Marx'ın

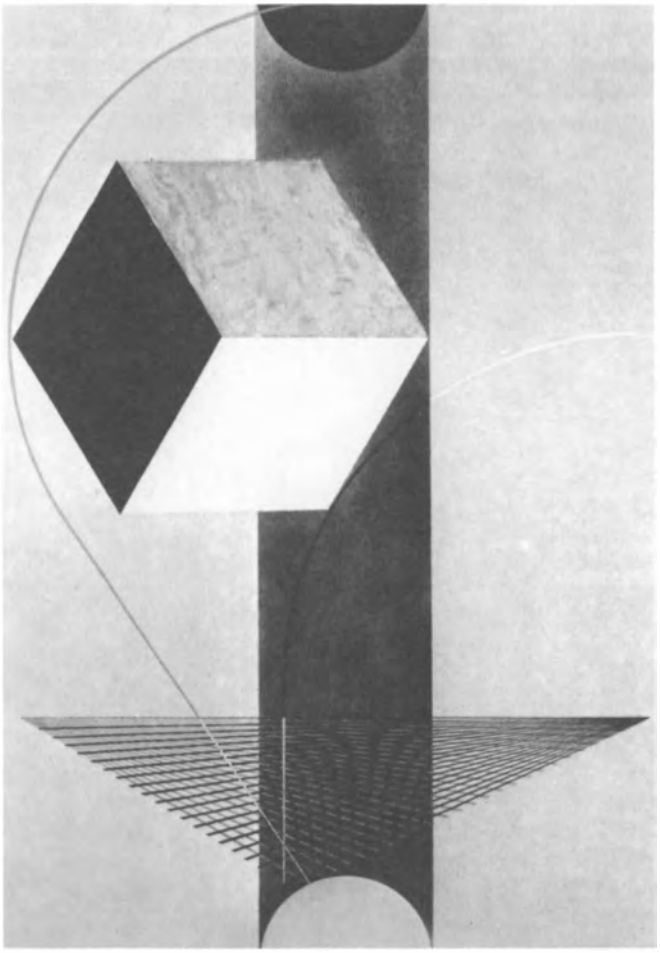
20.30 Vladimir Tatlin, Üçüncü Enternasyonal Anıtı Projesi, 1919–20.



maddi hayatın üretim yöntemlerinin sosyal, siyasi ve entelektüel süreçleri belirlediği görüşünü yansıtarak büyük ölçüde estetiğe karşıydı. Başlıca amaçları sosyal, faydacı ve maddeciydi. Sanatçının görevi devrimci proletaryanın emellerini ifade etmek ve toplumun bir bütün olarak fiziki ve fikirsel şartlarını iyileştirmekti. Konstrüktivistlerin makine üretimini, mimari mühendisliği, mamul maddeleri, kitle iletişiminin fotoğraf ve diğer modern yöntemlerini hevesle kabul edişi bu sebepten ileri gelmekteydi. Mimari dışında en etkili ve en iyi eserleri matbaacılık, propaganda ve sergi tasarımı alanlarında olacaktı.

Lissitzky'nin en tanınan Konstrüktivist eseri, 1920 tarihli Lenin Tribünü projesi, Tatlin'in projesi gibi hiçbir zaman raftan inmeyi başaramadı. Ancak Proun adını verdiği – "Yeni Sanat İçin" anlamında kendi uydurduğu bir kelime – resimleri güçlü bir mimari karaktere sahipti ve anlayışını tam olarak yansıtırlar."Mimariden resme geçiş için istasyon" ifadesiyle açıkladığı Proun, genellikle eş ölçekli projeksiyon ile soyut kompozisyon arasında bir yerde dolaştığı izlenimini verir (**20.31**). Burada verilen resimdeki örnek, bir mühendislik çizimi gibi Konstrüktivist makine estetiğinin soğuk katılığı bakımından tipiktir. Bir küp, perspektif çizgileri ağının üstünde ve merkezin biraz dışına çıkan altı ile

20.31 El Lissitzky, *Proun 99*, 1924–25. Ahşap üzerine sulu boya ve metalik boya, 129 × 99 cm. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi (Société Anonyme'in hediyesidir).





20.32 Alexander Rodçenko, **Telefonda**, 1928. Jelatin gümüş baskı, 39.3 × 29.1 cm. Modern Sanatlar Müzesi, New York (Bay ve Bayan John Spencer Vakfı).

üstünde yarı dairelerle sabitlenmiş ortadaki renk çubuğunun önünde mekânda asılı durmaktadır. Aralıklar, ağırlıklar ve dengeyle ustaca oynanması mimarinin elzem bir unsurudur.

Bununla beraber, Konstrüktivist ütopya kısa sürdü. Lenin'in Yeni Ekonomik Siyaseti [NEP] 1921'de yürürlüğe koymasından sonra akımın yararının ciddi olarak sorgulanmaya başlanmasıyla üyelerinden bazıları hızla Rusya'dan ayrıldı.

Lissitzky 1921'de Almanya'ya giderek izleyen dokuz yıl boyunca aralıklarla bu ülkede yaşadı. Konstrüktivist düşünceler büyük ölçüde onun vasıtasıyla Batı'ya ulaştı. Rusya'da mirasları kâğıt üzerinde kalırken, Konstantin Melnikov (1890–1974) ile Iliya Golossov (1883–1945) tarafından tasarlanan Moskova işçi kulüpleri, özellikle de Moskova, Zoniev'deki 1926–27 yıllarında yapılan kulüp binası Konstrüktivist yapıların en önemlileri olarak günümüze gelebildi. Lissitzky ve Tatlin'in yakın arkadaşı Alexander Mihailoviç Rodçenko (1891–1956) Rusya'da kalmaya devam etti. Geniş bir alanda yetenek sahibi bir sanatçı olarak resimle başladığı çalışmalarını fotomontajla sürdürerek ustalaştı – bunlardan bazıları devrim idealleri-nin en güçlü görsel ifadeleri arasındadır. Ayrıca önemli bir grafik ve sanayi tasarımcısı oldu. Sosyal değişimin ayrıştırıcısı olarak sanatın rolü hakkında beslediği derin kanaatlerine rağmen, bir süre sonra çalışmaları aşırı entelektüel seçkinci

olarak değerlendirildi. 1925'ten itibaren daha çok fotoğrafçılık alanında faaliyet sürdürdü ve inşaat işçileri hakkındaki bazı görüntüleri propaganda amaçlarına hizmet ettiği halde kameranın aşağı ve yukarı doğru şiddetle eğerek aldığı alışılmamış bakış açıları aynı şekilde eleştirildi (**20.32**). Resme 1942'de geri döndü ve rejimin sanat siyasetine doğrudan ters düşen soyut-dışavurumcu bir üslup geliştirerek, ABD'de Jackson Pollock'un eserlerine çarpıcı bir öncülük yaptı (bkz. s. 832–37). Fakat Rodçenko bir istisnaydı. Sanat gruplaşmalarının 1932'de bastırılması Sovyet sanat politikasında radikal bir değişimin işaretini verdi ve nihayet tüm modernist eğilimler mimaride çeşitli dirilişçi üslupların ve figüratif sanatlarda Sosyalist Gerçekçiliğin lehine ortadan kaldırıldı. Avangart ile işçi sınıfı kültürü, sanatçı ile kitleler arasındaki uçurumu kapatma yönündeki bu çabalar seçkinci çalışmaların yaratıcı orijinalliğinden ve halk sanatının içten hayatiyetinden mahrum bir resmi üslubun bayağılığında akamete uğradı.

Bauhaus

Savaş sonrası dönemde Almanya'da da sanatçıların yeni görsel çevreler yaratarak yeni toplumsal şartların oluşmasına yardım edebileceğine inanan birçok insan vardı. Weimar'daki Bauhaus sadece Almanya'da değil Avrupa genelinde bu arzuların merkezi haline gelmiştir. Gropius tarafından 1919'da o zamana dek ayrı olan Sanat ve Zanaat Okulları ile Güzel Sanatlar Akademileri tek bir kurum halinde birleştirildi (bkz. s. 797). Yeni kuruma Bauhaus [Yapı Evi] ismini de Gropius bulmuştur. Bu isim Ortaçağ katedralleri gibi, bir binanın görsel sanatlara dair tüm eğitimin toplandığı yer olması gerektiği inancını yansıtmaktaydı. Amacı sanat ve tasarımı birleştirmekti. "Bauhaus'un nihai hedefi strüktürel ve dekoratif sanatlar arasında hiçbir engelin mevcut olmadığı ortak sanat eseridir" demiştir. Sanatçılar ve mimarlar büyük "geleceğin inşası" hedefine doğru beraberce çalışmalıydılar. Bauhaus'un ilk yıllarında, Viyanalı *Sezession* grubu ve *Werkstätte* çalışmalarından, William Morris ile İngiliz Sanat ve Zanaat akımının (bkz. s. 725) fikirlerinden – Dışavurumcu coşku ve ütopyacılıkla birleştirerek – etkilenmişti. Ancak bu durum Lissitzky'nin geçici olarak Rusya'dan ayrılarak 1921'de katıldığı *De Stijl* (bkz. s. 795) ile temasları sonucu değişti. Giderek yalınlaşan ve amaçsal hale gelen Bauhaus artık özellikle endüstri tasarımında kübik sadelik ve işlevselcilik yönünde ilerlemekteydi. İlk Bauhaus tasarımları gerçekte sanayi üretimi görüntüsü verilmiş zanaat ürünleri olmasına karşın, Gropius makine işinin kendi kalitesinde ürünler ortaya çıkarabileceğini takdir ederek artık makine estetiğine dönmekteydi. Ayrıca sanayi ile el işleri arasındaki farklılıkların, kullanılan aletlerin yapısından ziyade birinde emeğin alt bölümlere ayrılması diğerinde ise tek bir zanaatkâr tarafından denetlenmesinden kaynaklandığını fark etmekteydi. Sanayi tasarımı sorunları konusunda ortak çalışma ihtiyacı ve tasarımcının topluma karşı yaratıcılık sorumluluğuna yaptığı vurgu, sol kanat siyasetine duyduğu yakınlığı yansıtmaktadır. Bauhaus'ta oluşan atmosfer, ilk binaları Gropius'u çok etkilemiş olan – Frank Lloyd Wright'ın öğrencilerini bireyciliğe teşvik ettiği birkaç yıl sonraki – Wisconsin Taliesin Topluluğundan çok farklıydı. Bauhaus günlük kullanım için kitle üretimi amacıyla prototipler üretilmesini hedeflemekteydi. Bu hedefin en iyi

KAYNAKLAR VE BELGELER

Walter Groplus'un Bauhaus Hakkında Görüşleri

Bauhaus'un muazzam etkisi büyük ölçüde kitlesel üretim ve sanayileşme amacıyla ilk bütünlüklü modern tasarım ilkelerini tanıtmasına bağlıdır. Bu fevkalade rasyonel ve teknolojik program Birinci Dünya Savaşının hemen ardından gelen savaş sonrası yılların ütopyacı ruhuyla birleşmiştir. İzleyen alıntıda Gropius Bauhaus eğitim programının hedefini özetlemektedir.

Bauhaus öğretisinin son noktası, tüm yaratma süreçlerinin yeni ve güçlü bir çalışma ilişkisi için bir taleptir.

Üstün yetenekli öğrenci, pratik ve düzenli bir işin örgü iplikleri hissini yeniden öğrenmelidir. İnşa etmenin mutluluğu, bu kelimenin en geniş anlamında, tasarımın kâğıt üzerindeki çalışmalarının yerini almalıdır. Mimar bir müşterek görev için, en büyük sanatçılardan basit zanaatkârlara kadar tüm yaratıcı çalışanları bir araya getirir.

Bu nedenle, toplu eğitimin temeli, her türlü yetenek gelişimine izin vermek için yeterince yaygın olmalıdır. Yeteneğin keşfi için evrensel olarak uygulanabilir bir yöntem olmadığı için gelişimi sırasında birey, kendisi için toplum içinde en uygun faaliyet alanını bulmalıdır.

Üretimle ilgilenen çoğunluk; birkaç olağanüstü yetenekli insan faaliyetleri için sınır tanımayacaktır. Pratik ve düzenli eğitim kursunu tamamladıktan sonra bağımsız araştırma ve denemeleri üstlenirler. Modern resim, eski eğilimleri kırıp geçerek, dünya tarafından kullanılmak üzere bekleyen sayısız öneriler yayımladı. Ama gelecekte, yeni yaratıcı değerleri hisseden sanatçılar endüstriyel dünyada pratik eğitim aldıkları zaman, kendileri bu değerleri hemen gerçekleştirme araçlarına sahip olacaktır. Onlar sanayiyi ideallerine hizmet etmeye mecbur bırakacaklar ve sanayi onların kavrayıcı eğitimlerine ihtiyaç duyacak ve kullanacaktır.

(W. Gropius, *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhaus Weimar*, Münih 1923; H. Bayer, W. ve I. Gropius'tan çeviri, basımı., *Bauhaus 1919–1928*, New York 1938)



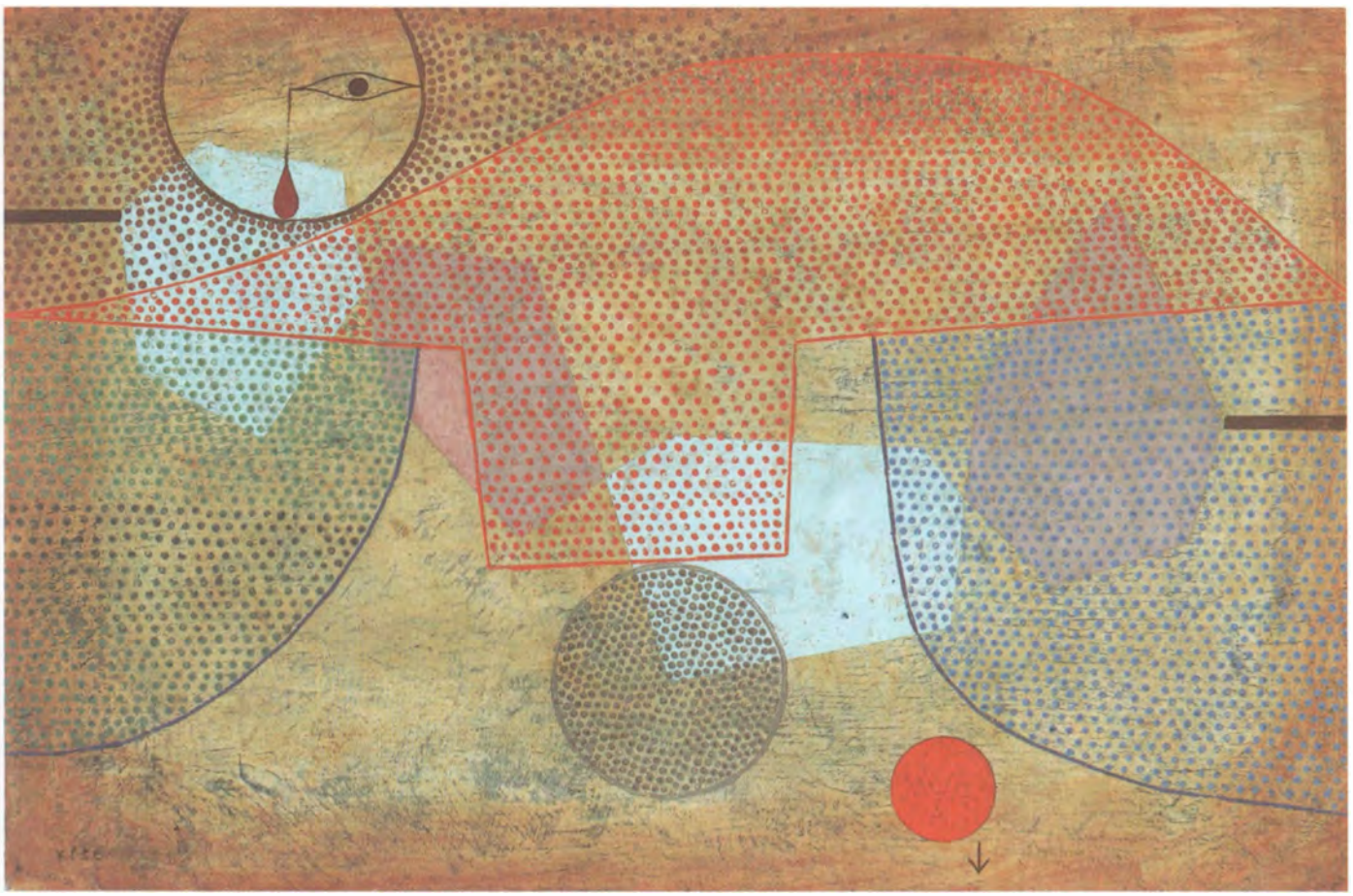
20.33 Walter Gropius, Bauhaus'un Atölye tarafı, Dessau, Almanya, 1925-26.

gerçekleştirildiği yer olan mobilya alanında Marcel Breur tarafından 1925'te tasarlanan krom kaplamalı boru şekilli çelik sandalye karakteristik bir örnektir. Üretimi 90 yıl sonra hâlâ devam etmektedir.

Bauhaus 1925'te Gropius'un içinde okulun işlevsel ve kurumsal ideallerinin hayranlık uyandıran bir somutluğa kavuşturulduğu yeni bir bina tasarladığı Dessau'ya taşındı (**20.33**). Atölyeler, stüdyolar, derslikler, sergi odaları, kütüphane, bürolar ve yaşam yerlerinden oluşan bina; birbirini kesen düz çizgili blokların, temiz, kesin ve süslemesiz ancak davetkâr bir asimetriyle düzenlenmiş dış cephesiyle birleştirilmiştir. Geniş cam duvarları çelik kiriş ve güçlendirilmiş beton sütunlu iskelet tarafından taşınmasını mümkün kılmış, atölye kanadının dış duvarı üstte ve altta iki dar beyaz şeride indirgenmiştir. İzleyen yarım yüzyıl boyunca Uluslararası Üslubun örneği haline gelen bina İkinci Dünya Savaşını zarar görmeden atlatmıştır. Ancak okul 1933'te Naziler tarafından kapatılmış; Gropius 1928'de zaten istifa etmiş ve yerine Mies van der Rohe geçmişti. Kadro da dağılarak Bauhaus ideallerini başta ABD olmak üzere tüm dünyaya taşımışlardır. Gropius ABD'de Harvard'da, Mies van der Rohe eski Bauhaus öğretim görevlisi László Moholy-Nagy (1895–1946)'nin 1937'de Şikago Tasarım Enstitüsünü (şimdi Illinois Teknoloji Enstitüsü) kurduğu Şikago'da dersler vermiştir. Aynı zamanda Tel Aviv'deki (İsrail) "Beyaz Şehir" Almanya'dan giden mülteci mimarlar tarafından şehir ölçeğinde benzersiz bir örnek olarak Bauhaus üslubunda geliştirilmiştir.

Bauhaus'a katılan seçkin sanatçıların arasında Kandinsky ve İsviçreli ressam Paul Klee (1870–1940) de vardı. Mondrian gibi bazıları da ziyaretçi olarak gitmiştir. Klee genellikle küçük ölçekli çalışmış olmakla beraber resimleri iddiasız nitelikte sayılamaz. Tasarım ilkeleri hakkında Bauhaus'a verdiği dersleri için *Resimsel Düşünce* başlığını kullanması görsel sanatların kendi anladığı şekliyle entelektüel yapısına işaret etmektedir. Düşüncelerinin

20.34 Paul Klee, *Günbatımı*, 209 (e9), 1930. Tuval üzerine yağlıboya, 46.1 × 70.5 cm. Chicago Sanat Enstitüsü (Mary ve Leigh B. Block Armağanı).





20.35 Gerrit Rietveld, Schröder Binası, Utrecht, Hollanda, 1924.

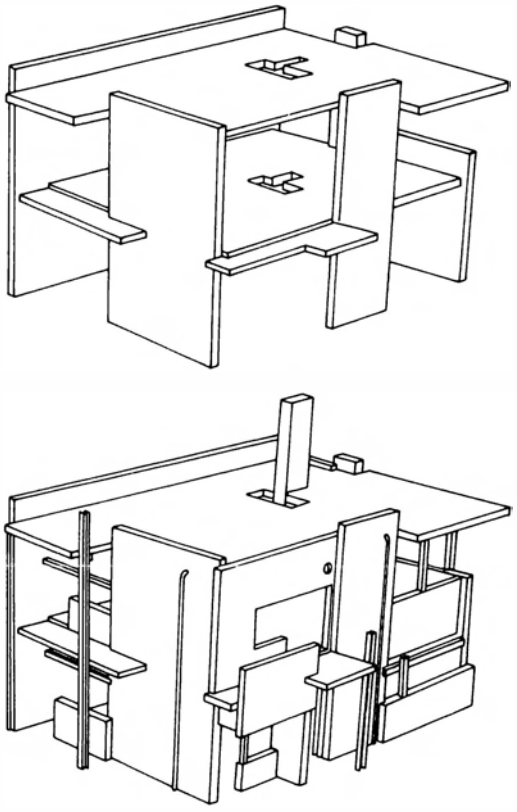
temelini Alman Romantik felsefesi ile daha sonraki dönemde Freud ve Jung'un yayımladığı ve Gerçeküstücüler tarafından benimsenen psikoloji yazıları oluşturmaktaydı. Biçim ve asıl sembollerin özlerini aramakta, sembollere bağımsız çağrışımların verdiği akıldışı dürtüler yoluyla yaklaşmaktaydı (örneğin "karalamaları" bir tür psişik otomatizm türü olarak anlaşılabilir). Çocukların ve Alman Dışavurumcuların kendisine tanıttığı o zamanın deyimiyle "primitifler" geleneksel Avrupa resimleme kaynaklarından kurtulma çabasında onun için önem taşımaktaydı. (Birinci Dünya Savaşından önce Münih'te *Blaue Reiter* grubunun üyesiydi.) *Günbatımı* (**20.34**) gibi eserlerinde, hayal gücü ve fantezileri hem temel doğal formları hem imkânlarını geliştirdiği görüntüsel işaretlerini dâhil eden doğrusal soyutlamalarla serbest kalmıştır.

De Stijl akımının kuramcısı, ressam Theo van Doesburg, Bauhaus öğrencilerine Weimar'da 1922'de ders vermiş ve *De Stijl*'in önde gelen mimarı Gerrit Thomas Rietveld (1888–1964) 1920'lerin başlarında örnek eseri Schröder Binasını Utrecht'te tamamlamıştır (**20.35**, **20.36**). Bu küçük, yarı müstakil banliyö villası Bauhaus tarafından tüm Avrupa ve Amerika'da savunulan ve Amerika'da Uluslararası Üslup adını alacak tarzı ayıran tüm özelliklerin öncülüğünü yapmaktaydı – asimetrik kompozisyon, tekdüze kübik temiz biçimler, genellikle köşelerde döşemeli çatılar, daimi yatay şeritler halinde büyük pencereler, kalıplar veya diğer süslemelerin bütünüyle eksikliği ve beyaz çalışılmasının tercih edilmesi.

Katılık yerini şeffaf hacme bırakmıştır. İskeletli inşaat, ağırlık taşıyan duvarlardan ve baskıcı anıtsal açıklıklardan serbest kalınması, mimarlara Uluslararası Üsluba en çekici nitelikleri olan ferahlık ve ağırlıktan arınmışlık duygusunu gerçekleştirme imkânı tanımıştır.

Mondrian

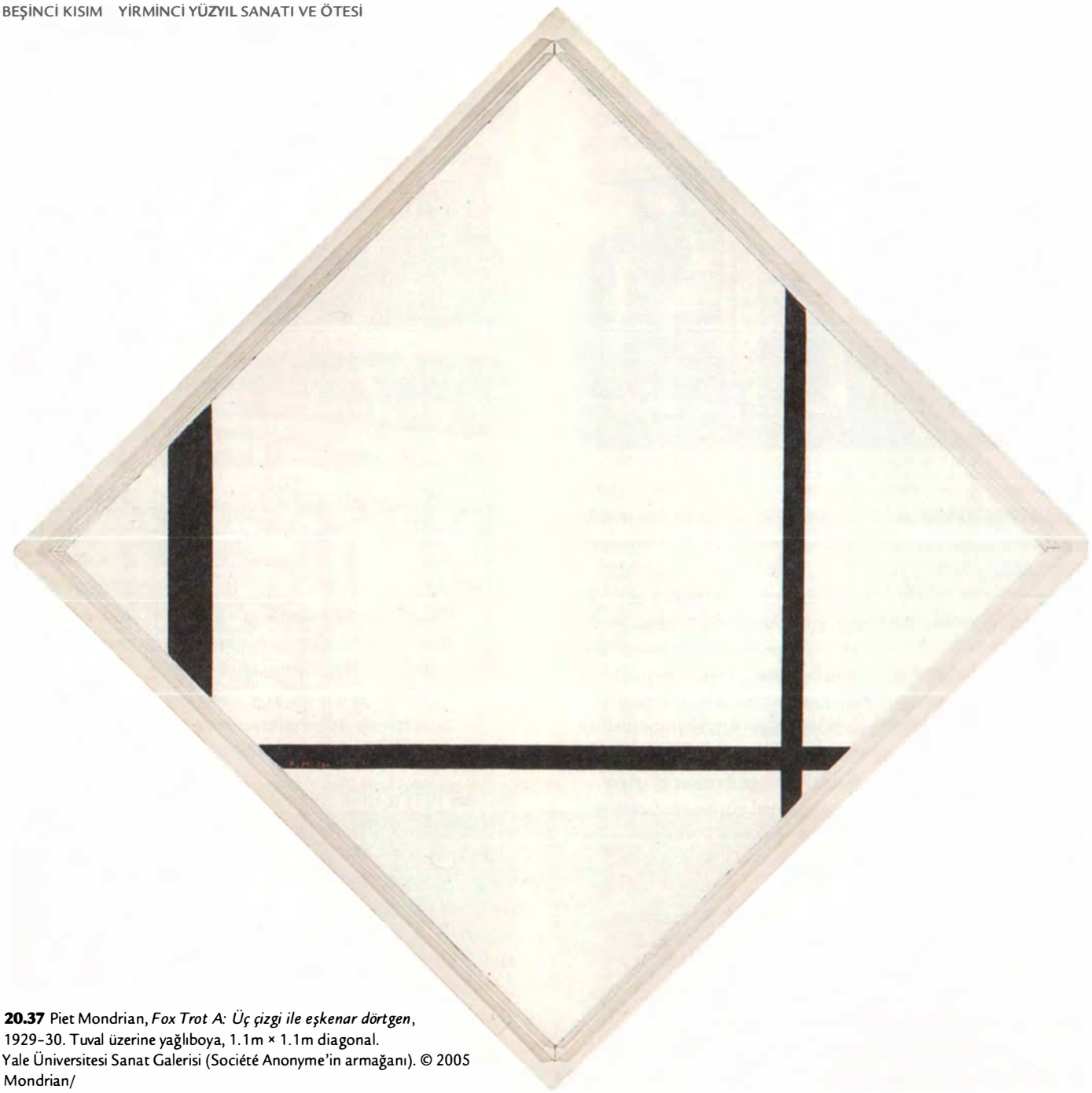
Schröder Binası, Mondrian'ın üç boyutlu resminin mimaride gerçekleştirilmesi olarak görülebilir. Piet Mondrian (bkz. s. 795) iki savaş arası dönemin – bir başka deyişle bu yıllarda olgunluğa erişen anlamında – en büyük ressamıdır. *De*



20.36 Schröder Binası yapı elemanları.

Stijl'den 1924'te istifa ettiğinde yerine döneminin en büyük heykeltıraşı Constantin Brancusi (bkz. s. 993–94)'nin getirilmesi de tesadüf sayılamaz. Mondrian'ın ilke sorunu nedeniyle istifa ettiğini belirtmeye bile gerek yoktur. Akımın Kalvinist saflığını taşıdığı yüksek noktada van Doesburg bile kendisini izleme imkânını yitirmişti. Mondrian köşegenlerin kullanılmasına izin vermemekteydi. Bu, anlamsız görünebilir. Ancak Mondrian'ın sofuluğu ve sabit fikirliliği, vizyonunun ve hayali bakışının yoğunluğundan ayrılamazdı. Sanatının yücelttiği evrensel ahengin bir gün hayatın tüm biçimlerini ve faaliyetlerini kontrol edeceğine inanmaktaydı.

Anladığı şekliyle onun vazifesi "saf araçları" keşfetmek, bu yolla görüntülerin arkasındaki nihai gerçeklik olan evrensel uyumun açıklığa kavuşmasıydı. Kübizmin tam amacını gerçekleştiremeden durduğunu söylemiştir. Keşiflerinin ifade ettiklerini kavrayamamış ve soyuta yönelmişti. Mondrian fiziki görünüşlerin dünyasını tümüyle reddetmekteydi. Resmi kuvvetle ön alanda belirleyerek ve kendisini çizgilerle ve dikdörtgenlerle ve esas renklerle ve siyah beyazla sınırlayarak "bir saf ilişkiler sanatı" yaratmaya çalışmaktaydı. Bununla anlatmak istediği şey, durağan değil dinamik, simetri ve denge değil yaşam verici bir gerilimdi. Ortaya çıkan etki ise neredeyse lirik bir yoğunluktur. En yalın ve zorlayıcı resimlerinden olan *Fox Trot A* (**20.37**) bunu beyaz üzerine üç düz çizgiyle başarmaktadır – Çinliler tarafından bile aşılamamış bir araç tasarrufudur. Elbette, sadeliği çok yanıltıcıdır. Bu görünüşte basit elmas biçimli konfigürasyona ne kadar uzun bakarsak, resim o kadar karmaşık ve muğlak hale gelir.



20.37 Piet Mondrian, *Fox Trot A: Üç çizgi ile eşkenar dörtgen*, 1929–30. Tuval üzerine yağlıboya, 1.1m × 1.1m diagonal. Yale Üniversitesi Sanat Galerisi (Société Anonyme'in armağanı). © 2005 Mondrian/

Mondrian'ın araçları tasarruflu kullanması kendisini modelleme ve perspektifin yardımından mahrum bırakmayı da içermiştir. Yine de, resminin derinliği, mekânı derhal ve şiddetle anlaşılmaktadır. Bir tel inceliğinde olsa bile derinliği hatların ve biçimlerin tuvalin düz alanında üst üste gelmesiyle ima edilmektedir. Çevrilmiş kare veya "elmasın" kenarları, çizgilerin yarattığı biçimleri kırpmış gibidir. Bu yolla kenarların altından geçerek ve mekâna devam ederek yüzeyin altına çekilirmiş gibi görünürler – veya daha çok kenarların hafifçe yükseltilmemiş olması halinde böyle yapacaklardır. (Çerçeve şeridi iki kademelidir. Bu sebeple, yüzeyi ve çevresinde siyah çizgilerin ilk çerçeve şeridinin kenarlarından aşağı devam ettiği açıktaki kenarların grafik gücünü vurgularlar.) Yaratılan tek muğlaklık bu da değildir. Sağ alt kenarın yanında yatay ve düşey hatların kesişmesi, sol köşenin ötesinde benzeri bir kesişmeyi ima eder ve bunun biçimlendirdiği ızgara deseni tüm yönlerde sonsuza kadar devam edebilir. Bu yüzden gördüğümüz şey daha büyük bir bütünün, belki sonsuzluğun parçasıdır – şayet muğlaklık mevcut olmasaydı. Zira aşağıdakine karşılık gelen, üst köşelerde çizgilerin biçimlenmesine ilişkin açık bir işaret yukarıda verilmez. Yine de bu büyük resimde ima edilen mekânsal ahenk hakkındaki bilincimizi bu muğlaklıklar yalnızca keskinleştirir.

Elbette resmin bu yolla yorumlanması zorunlu değildir. Sırf asimetrik bir tasarımı kendi içinde tamamlayan, üzerinde düz işaretli sınırlı bir mekân alanı, eşit olmayan ölçülerde dört üçgen ve büyük bir beş kenarlı çokgen tasarımı olarak da bakılması mümkündür. Ancak üç çizgi

eşit olmayan kalınlıktadır ve bu da başka bir muğlaklığı işin içine sokar. Orta alan bir mekân olarak mı yoksa köşeye bir miktar yaslanmış bir katılık olarak mı anlaşılmalıdır?

Bu muğlaklıklar kesin olmayan bir denge ve simetri (gerçi gizli bir geometrik istikrar örneğin sağ köşegen kenarlarını ikiye bölen sağ düşey çizgi tarafından önerilmektedir) ve her şeyin ötesinde tüm resim yüzeyine dağılarak ince bir gerilim yükleyen merkezden yoksunluk duygusuyla birleşir. Geleneksel resimlerde, hatta Kübist resimlerdeki gibi kenarlarda bir solup gitme yoktur. Kenarlar diğer her alan kadar önemlidir. Fakat bir odak olmamasına rağmen, hiçbir şey atıl değildir. Her şey düzensizdir. Hiçbir iki alan aynı büyüklükte veya biçimde değildir. Beyaz bölgelerin tonlama değerleri dahi eşit değildir çünkü pigment çok özenle sürülmüş, bu tür fiziki zevkleri reddetmeden önce Mondrian'ın ilk eserlerinde sergilediği resim sanatına canlı tensel tepkisini hatırlatmaktadır (19.42). Her ne kadar yalın olsa da *Fox Trot A* bir özgürlük, hatta kurtuluş duygusuyla doludur. Bu yıllarda ilerici mimarlar ve tasarımcıların eserlerinde kuvvetle hissedilen dürüstlük ve açık yürekliliğe sahiptir.

Le Corbusier ve Mies van der Rohe

Dönemin iki önde gelen mimarı, Le Corbusier takma adıyla tanınan İsviçreli ressam-mimar Charles-Edouard Jeanneret (1887–1965) ile 1930'da Bauhaus'un direktörlüğüne getirilen Alman mimar-tasarımcı Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969)'nin binalarına işte bu dolambaçsız, boş lafa tahammülsüz nitelik damgasını vurmuştur.

Hatta Fransa'da Auguste Perret (1874–1954) ve İngiltere'de Edwin Lutyens (1869–1944) gibi şöhretleri 1900'lü yıllarda mütevazı ölçülerde, kümelendirme ile ev ve bahçenin bütünleştirilmesi anlamında büyük orijinallik içeren, banliyö ve sayfiye evlerinin tasarımına dayalı tanınmış bazı mimarlar üzerinde dahi uyarıcı bir etki göstermiştir. Ancak Birinci Dünya Savaşı anıtları daha derin bir noktaya dokunurlar (**20.38**). Sadeliklerinde ve ağırlıklarında hemen önceki ve sonraki çalışmalarına çok yabancı olan çağdaş mimarideki indirgemeci eğilimlerin bilincinde olduklarını yansıtırlar. (Örneğin mimari retoriği, yücelttiği – ama gerileyen – imparatorluk gibi inandırıcı gelmeyen Yeni Delhi'deki 1921–31 yıllarının Naiplik Binası).

Le Corbusier'nin ünlü ev tanımı "yaşam makinesi" genellikle yanlış anlaşılmış ve istismar edilmiştir. Kendisi bu sözüyle evin robotların yaşamasına uygun sanatsız, ruhsuz mekanik bir kapsül olması gerektiğini kastetmemiştir. Rus Konstrüktivistleri ve Bauhaus mimarları gibi onun için de, makine tamamen faydalı bir şeydi. Evin (motorlar, arabalar ve uçaklar gibi) rasyonel bir yöntemle anlaşılması, tasarlanması ve üretilmesi gerektiğini ve geleneksel, akıldışı planlanmış ve tasarlanmış evlerin makinelerin getirebileceği herkes için iyi hayat şartları ve yeni bir çağ vaatlerini boşa çıkardığını düşünmekteydi. Diğer birçok yetenekli genç mimar ve tasarımcı da aynı ideallerden ilham almaktaydı. Gropius, Bauhaus'taki öğretmenler ve öğrencilere hitabında



20.38 Sir Edwin Lutyens, Somme Kayıpları Anıtı, Thiepval, Fransa, 1927–32.

amacını, "iç mantığı ışık saçan ve çıplak, yalancı dış cepheler ve hilelerle üstüne ağırlık binmemiş, berrak bir organik mimaridir; makineler, radyolar hızlı otomobiller dünyamıza uygun ve işlevi biçimiyle ilişki içinde açıkça tanınabilen bir mimari istiyoruz" ifadesiyle tanımlamıştır.

Bu vizyon Le Corbusier'in Paris'in hemen dışındaki 1928–30 yıllarının Villa Savoye (**20.42, 20.43**) ve Mies van der Rohe'nin ertesi yıl Berlin'de yaptığı tek ailelik, mobilyaları da içinde banliyö evi projesi (**20.44**) ile gerçekleştirilmeye yaklaşmıştı. Mies van der Rohe özünde bir çelik ve cam, Le Corbusier betonarme mimarıydı. Ancak her ikisi de iskeletli inşaatın serbest mekân ve açık mimari bakımından sunduğu imkânları sonuna kadar kullanmıştır. Villa Savoye, *pilotis* adı verilen güçlendirilmiş beton sütunlar veya ayaklar üzerindeki bir küptür. Le Corbusier'in tercih ettiği bu araç boş alanların binanın altından ve içinden akmasına izin vererek daha önce Rietveld'den bahsederken kaydettiğimiz gibi kütleye karşı hacim görüntüsünü genişletmekteydi. Villa Savoye'un kübik hacmi üç taraftan, esas olarak da güneydoğu ve güneybatıdan boşaltıldığı, bu suretle güneş ışığı doğrudan binanın ortasına akabildiği için Rietveld'den daha da ileri gitmiştir. Ve ağırlık taşıyan duvarlar ortadan kaldırıldığı için de iç mekân çok serbest bırakılabilmiştir. İç terasın karşısındaki bir duvar, yerden tavana kadar boylu boyunca camla kaplıdır. Her yanından açık, dahası ön cephesi, önü ve arkası yoktur. Binanın tek bir bakış açısından kavranmasının imkânsızlığı, Le Corbusier'nin iç ve dış mekânın birbirine tamamen nüfuz etmesi hedefinde başarı kazandığını teyit etmektedir.

ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Geleceğin Şehirleri

LE CORBUSIER VE FRANK LOYD WRIGHT

Le Corbusier'nin Paris'in o dönemdeki nüfusuna karşılık gelen 3 milyon Kişilik Çağdaş Şehri (20.47) ve 1925 tarihli şehir planlamasına dair *Urbanisme* adlı kitabı, sanayi devriminden beri giderek daha acillik kazanan sorunlara temelden başlayan ve kuvvetli mantığa dayanan çözümler getirmekteydi. Yapılması zorunlu hususları şöyle sıralamıştır:

1. *Şehirlerimizin merkez yoğunluğunu azaltmalıyız.*
2. *Onların yoğunluğunu yayarak genişletmemiz gerekir.*
3. *Ulaşım araçlarını arttırmalıyız.*
4. *Parkları ve açık alanları arttırmalıyız.*

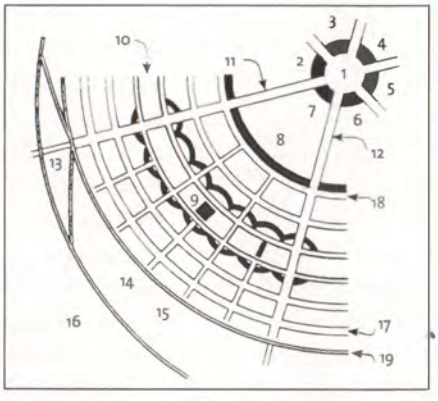
Dolaşımı kolaylaştırmak için Paris'te İkinci İmparatorluk zamanında Baron Georges Haussmann (1809–91) tarafından yapıldığı gibi, geniş caddelerin açılması, büyük halk parklarının kurulması (bkz. s. 638) ve orta sınıflar için bahçeli banliyölerin oluşturulması gibi zaten alınan önlemler ona göre göstermelikti. Çağdaş hayat için tasarlanmış ve geleceğin gelişmelerini biçimlendiren yeni şehirler talep etmekteydi, ancak bu talebi ortaya koyan ilk kişi kendisi de değildi

Geçen yarım yüzyıl içinde ileriyi gören çeşitli şehir projeleri hazırlanmıştı. En etkili projelerden biri de *Londra'da Yarın: Gerçek Reforma Barışçı bir Yol* isimli kitabını 1898'de yayımlayan ve dört yıl sonra yeni baskısında önemli bir değişiklikle başlığını *Yarının Bahçe Şehirleri*' ne çeviren Ebenezer Howard (1850–1928) idi. Kendisi mimar olmayan Howard, John Ruskin ve William Morris'in eleştirilerinden etkilenerek ABD'de beş yıl geçirdi ve burada Ralph Waldo Emerson ve Henry Thoreau'nun insan aklını aşan felsefesinin büyüsüne kapıldı (bkz. s. 676–77). Londra'ya döndüğünde sosyal sistemin devrimci şiddete gerek kalmadan yaratıcı şehir planlaması ve yeni şehirlerde alternatif bir yaşam sağlanmasıyla dönüştürülebileceğine inanmaktaydı.

Hayatının en büyük fikrini de bu görüşüne dayanarak geliştirdi: banliyö değil de bağımsız bir şehir olarak anladığı, yeşil kırlık arazide kurulan, sanayi ve tüm kültürel hizmetlerin yanı sıra kır tarzı evlerde hayat sunan Bahçe Şehir. Şehrin mülkiyeti ortak olacak, ekonomik açıdan kendine yetecek ancak Robert Owen ve Charles Fourier (bkz. s. 638) tarafından önerilen komünlerden daha geniş ve karmaşık tutulacaktı. Geniş bir tarım arazisi kuşağının içine yerleştirilen şehirde, belediye binaları merkezdeki bir parkın içine yerleştirilecek, etrafı cam tavanlı alışveriş pasajlarıyla çevrelenecek, bunun etrafında evler için daireler halinde caddeler sıralanacak ve elektrik enerjisi kullanan fabrikalar da kenar bölgelerde yer alacaktı (**20.39**). Nüfus ideal olarak 32.000 civarında tutulacak, ancak 58.000'i aşmayacaktı. Fazla nüfus için her biri kendi yeşil kuşağı içinde kurulacak ve demiryolları ve kanallarla birbirine bağlanacak küçük uydu şehirler önermekteydi. Howard'ın bu büyük fikri ilk bahçe şehirde gerçekleştirilmiştir. Londra'nın 65 kilometre kuzeyindeki Letchworth, Raymond Unwin (1863–1940) tarafından 1903'de başlatıldı ve öngörüldüğü kadar düzgün ilerlemeyip özel mülkiyete taviz verilmesine gerek duyuldu. İki yanında ağaçlar sıralı, artan araba sayısını dikkate almadan planlanmış, bu yüzden yayalar için tehlike yaratan dolambaçlı sokaklar üzerinde sanayi öncesi köy hayatına özlem duyan, geleneksel sevimli evlere sahip aynı tür gelişim projeleri İngiltere, Almanya ve ABD'de bu örneği takip etti.

20.39 Ebenezer Howard, Bahçe şehir alanı ve merkez, 1898.

1 Garden
2 Museum and gallery
3 Hospital
4 Library
5 Theatre
6 Concert Hall
7 Town Hall
8 Central Park
9 School
10 Grand Avenue
11 Boulevard Columbus
12 Boulevard Newton
13 Railway Station
14 Allotments
15 Dairy farms
16 Large farms
17 First Avenue
18 Fifth Avenue
19 Railway Line



Birinci Dünya Savaşı öncesinde esasen daha başka ve daha köktenci çözümler önerilmişti. İtalyan Fütürist mimar Antonio Sant'Elia (bkz. s. 790)'nın 1914 tarihli Città Nuova'sı ve Tony Garnier (1869-1948) tarafından 1904–7 yıllarında önerilen Cité Industrielle bu projeler arasındadır. Ancak Le Courbiser'n "modern şehir planlaması yeni bir mimariyle birlikte doğar" satırlarını yazıp, "gelişimde muazzam, ezici bir adımın atılarak eskiyle bağların ortadan kaldırılması" 1925 yılını bulmuştur. Eski şehirlerin sıkışık merkezleri için tek bir çözüm önermekteydi: çok katlı otobanlarla geometrik bir plan üzerinde tamamen yeniden inşa. "Dolambaçlı sokaklar eşekler içindir"; "düz yollar ise insanlar" yani taşıtlar içindir demekteydi. Howard'ın başta "yeşil kuşak" ve farklı işlevler için farklı alanlarda "imar planı" yapılması fikrini zımnen kabul etmekle beraber, onun çağdaş şehri, parkları içermeyecek; üzerine yüksek binaların kurulacağı bizzat büyük bir yeşil alan olacaktı. Merkezinde kurulacak gar binasının çatısı şehir dışındaki havaalanına yolcu taşıyacak bir hava dolmuşu için pist olarak düzenlenecek, şehir merkezi 185 metrelik gökdelenlerle çevrelenecekti. Bu fikirlerini Paris'te şehrin yenilenmesi konusunda bir planla çizmiştir. Buna göre Seine Nehrinin sağ yakasındaki yüzlerce dönüm arazi üzerindeki eski binalar yıkılıp, yerine açılacak yeşil alanda 18 adet cam cepheli gökdelen yükselecektir (**20.40**).

Geleceğe dönük bu planlarından hiçbiri gerçekleşmemiş, ancak 1933 yılında Uluslararası Modern Mimari

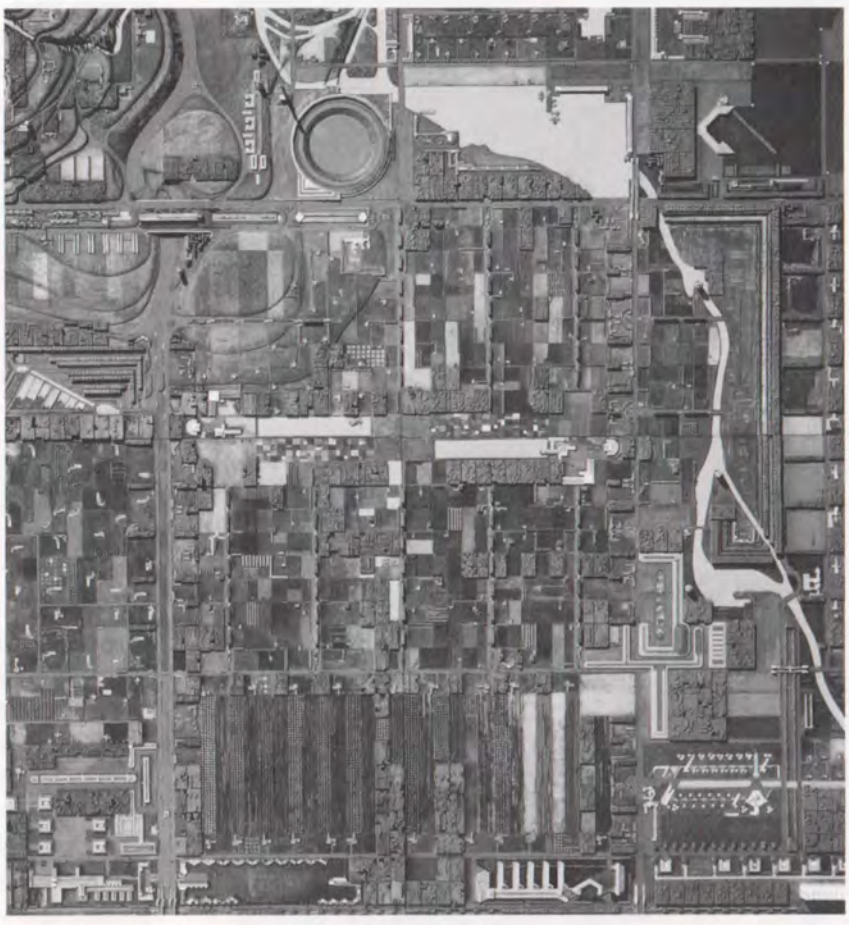


20.40 Le Corbusier, *Paris için Plan Voisin*, 1925.

Kongresi (CIAM) tarafından "Atina Belgesi" adıyla fikirlerine uluslararası alanda resmiyet kazandırılmıştır.

Aynı tarihlerde Frank Lloyd Wright (bkz. s. 795) kırsal alanda çok daha farklı, merkeziyetçi olmayan 1931–35 yıllarının Broadacre City projesini geliştirmekteydi. Wright'ın inancına göre merkezî planlama otomobil ve telefonun geliştirilmesiyle gereksiz ve kullanışsız hale gelmişti. Broadacre 10,36 kilometrekare arazi üzerinde her biri en azından 400 metrekarelik küçük mülklerden oluşacak, oturanların arzu ve ihtiyaçlarına göre bu mülklerin üzerinde prefabrike müstakil aile konutları kurulacak, "Usonian" (United Statesian [Birleşik Devletler] tarzı) evleri, sosyal-reformist anlayışı somutlaştıracaktı (**20.41**). Le Corbusier gibi Wright da kendisini bir peygamber olarak görüyor, ancak ilerici ve tutucu yanlarını benzersiz biçimde kendine özgü bir tarzla harmanlıyordu. Yazılarında her zaman tek bir birime, "küçük çiftlikler, küçük fabrikalar, küçük okullara" vurguda bulunmaktadır. Açıkça dile getirmemekle beraber fikirlerini oluşturmasında ilham aldığı Ebenezer Howard gibi o da yeni bir çevre yaratarak toplumu ıslah etmeyi hedeflemekteydi. Amerikalılara merkezi şehir kapitalizminden ve merkezi şehir planlamasından kurtulma, bu yolla Jefferson modeli temelinde bireysel özgürlük ve kendi kendine yetmeye dayanan kırsal topluluk değerlerini yeniden kazanma imkânı tanımak istemiştir. Ütopik Broadacre tasarımı hiçbir zaman gerçekleştirilmemiş, ancak düşünceleri yaşamış ve İkinci Dünya Savaşından sonra merkezi olmayan banliyö projelerinin yayılmasıyla yeni bir geçerlilik kazanmıştır. ABD'de Amerikan bireyciliğiyle ordudan terhis edilen ve ev arayışı içindeki askerler için toplu planlama ihtiyacını başarıyla birleştiren projeler, örneğin Hicksville, Levittown NY (1947–51) gibi her biri 16.000 veya daha fazla açık planlı ön kapısının yanındaki garajlarıyla Cod Burnu evleri, Wright'ın *Usonian* tasarımını hatırlatmaktadır.

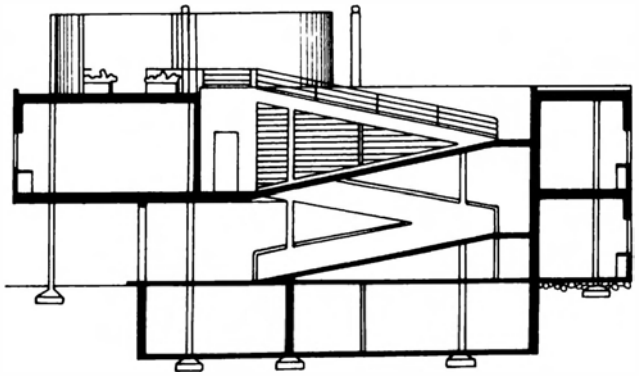
20.41 Frank Lloyd Wright, Broadacre Şehri projesinin modeli, 1931–35.





20.42 Le Corbusier, Villa Savoye, Poissy, France, 1928-30.

20.43 Villa Savoye'un kesiti.



20.44 Ludwig Mies van der Rohe, oturma odası, Berlin için tek aile konutu projesi, 1931.



Aynı ilkeler Mies van der Rohe'nin, duvarları istenildiği şekilde taşınabilecek veya etrafında yürünebilecek paravanlardan ibaret bıraktığı 1931 tarihli Berlin projesi için de geçerlidir (20.44). Burada makine estetiği çok iyi ayarlanmış hassas bir aletin zarafetine sahip mobilyalarında da ifadesini bulmaktadır –ön plandaki 1929 tarihli ünlü Barselona koltuğu, arka planda ise boru şeklinde çelik dirsekli koltuklar Sanat ve Zanaat geleneğinden standardize edilmiş kitlesel üretim uğruna kararlı şekilde ayrılmıştır. Mies van der Rohe'nin borulu koltukları, türünün ilk örneği değildi. Hollandalı mimar Mart Stam (1899–1986) çubuk prensibini 1924'te tanıtmış ve Macaristan doğumlu mimar Marcel Breuer (1902–81) ilk krom kaplama çelik koltukları 1925'te Bauhaus'ta geliştirmişti. Ancak kusursuz işlenişleri, duruş ve kibarlıklarıyla Mies van der Rohe'nin koltukları bu devrimci tasarım kavramının klasik ifadesidir. Diğer taraftan, kitle üretimi için tasarlandıkları düşünüldüğü halde gerçekte hedeflenen "makine yapımı" görüntüsünü alabilmeleri, dikkatli bir el işçiliği gerektirdiğinden yanıltıcıdır.

Brancusi ve Moore

Mutlak form idealini Bauhaus'tan tamamen farklı bir bakış açısıyla anlamasına rağmen aynı kararsızlık bu yıllarda Constantin Brancusi'nin heykellerinde de hissedilebilir (bkz. s. 792–93).

Bu tarihte Brancusi'nin bakış açısı daha da öznel ve manevi, neredeyse mistik hale gelmiş, kendinden önceki ve sonraki heykeltıraşların çoğunun aksine eserlerini kendi elleriyle yapmaktaydı. Brancusi eski usul zanaatkârlığa inanan bir kişiydi. "Heykele giden gerçek yol doğrudan yontmadır" demekteydi. Buna karşın, mermer eserlerini sık sık bronza döktürmekle kalmıyor – böylece vasatın bağımsızlığını yadsıyor – günlerce, haftalarca dünyevi bir keşiş gibi üzerinde çalıştığı son derece mahirce işlenmiş yüzeyler elinin tüm izlerini gizliyor, bunun neticesinde, eserleri makineli aletler kullanılmış gibi görünüyordu.

İlk baştaki düşüncesini durmaksızın inceleştirdiğinden Brancusi heykellerinin çoğunun çeşitlemeleri mevcuttur. *Boşlukta Bir Kuş*'un 1923'den itibaren 15 versiyonunu yapmıştır. Burada gösterilen heykel bunlardan onuncusudur (**20.45**). Uçan bir kuşa benzememesine veya kuş uçuşunun aerodinamiğini akla getirmemesine rağmen, sürekli yükselen bir hareket ve uçmanın şiirini kuvvetle akla getiren benzerlikler mevcuttur. Cilalanmış bronzun parlak ve kusursuz yüzeyi ile akış çizgili biçimi bir hız ve çabasızca yükselme coşkusunu iletmektedir. Ağırlıktan ve dünyadaki sınırlayıcı her şeyden serbest kalmışlık duygusu öylesine aktarılmaktadır ki, arzu ettiğimiz her şey bir uçuş rüyasında zevk uyandırarak yerine geliyormuşa benzer.

İngiliz heykeltıraş Henry Moore (1898–1986) Brancusi gibi kullandığı malzemelerin dokunma ve diğer niteliklerine olağanüstü duyarlıydı ve çok çeşitli malzeme kullanmıştır. Kaymaktaşı veya Afrika kökenli wonderstone, kil veya beton, mermer veya kurşun, pinkado ağacı veya *lignum vitae* olsun malzemeler sadece formu değil heykellerinin konusunu da önermiştir. Bu durum 1934 tarihli *İki Form* gibi en soylu eserlerinde dahi sezilebilir (**20.46**). Yaralanabilirlik ve koruma fikirlerini somutlaştıran düzgün ve müşfikçe sarılmış bu formlar, anne ve çocuk ilişkisinin temel imgelerinden birine dönüşmektedir. Bir formun uzanıp diğerini tutarak sarabileceği veya diğer yandan bakıldığında yuvarlak formun sıkıca, neredeyse görülmeden diğerinin içine yerleşebileceği hissedilmektedir. Bu iki parçalı heykelde formsal olmaktan çok öte bir iç-dış ilişkisi ifade edilmektedir.

Moore, bu tür eserlerde González ve Picasso tarafından kısa bir süre öncülüğü yapılan açık form heykel yönünde ilerleyebileceği son noktaya kadar gitmiştir (bkz. s. 814). Lakin geleneksel Avrupa heykelinden ayrılmak istemiş, Klasik Grek-Rönesans formlarını reddederek aradığı yaşamsal gücü ve sağlam formu eski Meksika, Sümer ve diğer Avrupalı olmayan heykellerde bulmuştur. 1934 tarihli bir yazısında şöyle demiştir: "Benim için bir eser öncelikle kendi hayatiyetine sahip olmalıdır. Bununla yaşamın, hareketin, fiziksel eylemin, oynayan, dans eden figürlerin hayatiyeti gibi şeyleri kastetmiyorum. Bir eser içinde saklı tuttuğu bir enerjiye, kendisine ait yoğun bir yaşama, temsil ettiği objeden bağımsızca sahip olabilir. Bir eser bu güçlü canlılığa sahip olduğunda onunla güzellik sözcüğünü ilişkilendiremeyiz. Geç Yunan veya Rönesans anlamında güzellik benim heykelimin amacı değildir." Yaklaşımının evrenselliği dikkat çekiciydi. Daha sonraları yaptığı bir yorum şöyledir: "Aynı şekiller ve form ilişkileri çok farklı yerlerde ve tarih dönemlerinde benzer görüşler ifade edebilir; böylelikle aynı form-görüntü, zenci ve Viking oymalarında, bir Kiklat taş figüründe ve bir Nukuoro ahşap heykelinde görülebilir." Fakat duyarlılığına sinmiş derinden tutucu damar, eserlerine anıtsallık katmak için sırf boyuta dayanma eğilimiyle bir araya geldiğinde, ABD heykelleri için uygun düşse bile, İkinci Dünya Savaşı sonrası eserlerinin görsel etkisinin azalmasına yol açmıştır.



20.45 Constantin Brancusi, *Boşlukta Bir Kuş*, 1928. Bronz (tek döküm), 137.2 × 21.6 × 16.5 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (isimsiz bağış).



20.46 Henry Moore, *İki Form*, 1934. Pynkado ağacı, meşe kaide dâhil (asimetrik) 27.9 × 54.6 × 30.8 cm. Modern Sanat Müzesi, New York (Sir Michael Sadler Vakfi).

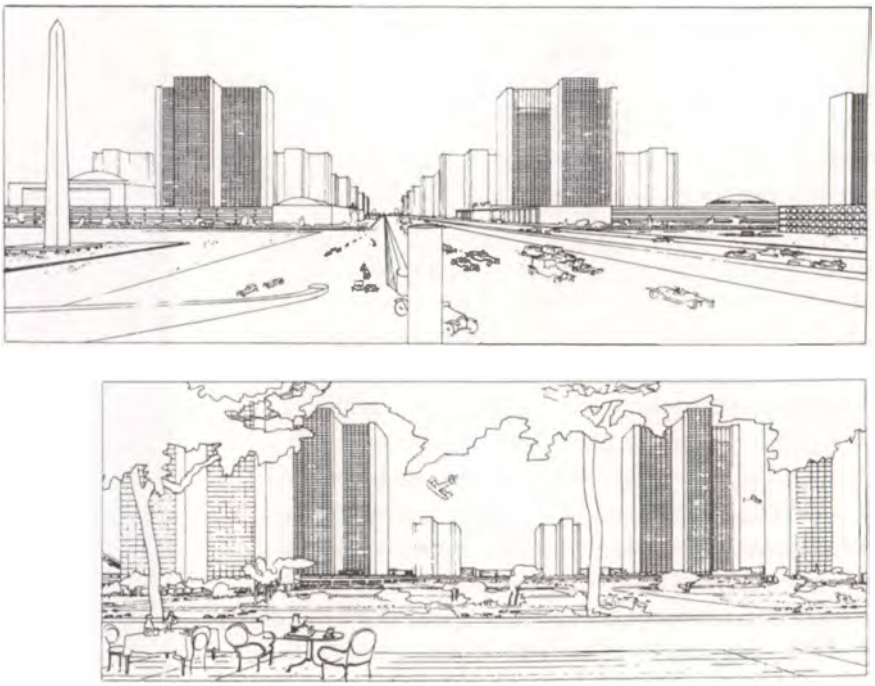


20.48 William van Alen, Chrysler Binası, New York, 1928–30. Paslanmaz çelikten külah.

Art Deco

Streamlining, yirmili yılların sonunda ve otuzlarda mimarlar ve tasarımcılar tarafından benimsenen işlevsiz modernliğin ayırıcı özelliklerinden biri haline gelmiş ve ancak aradan geçen zamanla yakın bir dönemde verildiği isimle Art Deco olarak tanımlanıp, Uluslararası Üslup ile birlikte dönemin özgün bir üslubu olduğu kabul edilmiştir. Uluslararası Üslubun pürizme feda ettiği popüler kültürün canlılığı ve gücü, Art Deco'da coşkun bir çıkış noktası bulmuştur. Paris'te 1925'te düzenlenen ve akımın adını aldığı dekoratif sanat sergisinde Le Corbusier'nin açarak en parlak ve ileri görüşlü kavramlarından bazılarını sergilediği Pavillon de l'Esprit Nouveau'nun çok az ilgi çekmesi ve sergi düzenleyicileri tarafından kenarda bir yer verilmiş olması ilginç bir husustur. Mimaride Art Deco üslubun en önemli ifadesini New York'taki Chrysler Binası (**20.48**), Donald Deskey'nin caz çağı mobilyaları ve döşemesiyle Radio City Music Hall binasında bulmuştur. Esasen Le Corbusier ve diğerleri tarafından tasarlanan yeni şehircilik kavramlarından birinin geçekleştirilmeye en çok yaklaşıldığı yer – Radio City Music Hall'un bir parçasını oluşturduğu Rockefeller Merkezi– New York'tadır. Le Corbusier, zeminden tavana doğru cam duvarlı gökdelenlerin simetriyle parklar içindeki merkezde yer aldığı, arada daha alçak binalar ve trafik sistemlerinin olduğu kapsayıcı planlar yayımlamıştı – 1922 tarihli 3 milyon nüfuslu Çağdaş Şehir planı bunların en büyüleyicilerinden biridir. (**20.47**).

20.47 Le Corbusier, 3 Milyon Nüfuslu Çağdaş Şehir Planı, 1922.



Rockefeller Merkezi, Manhattan'ın ortasında, dar ızgara caddelerin arasındaki üç bloğu işgal eden 14 binalık bir gruptur. Binalar tek bir birim olarak kullanılmış ve eşgüdümlenmiştir. Le Corbusier için en önemli husus olan çevre parkı ve ütopik modern şehir unsurlarının birçoğu ne yazık ki eksiktir. Fakat tasavvur etmiş olduğu gibi canlı bir şehir merkezine birleşik bir planlama kavramını ilk defa bu projesiyle sokmuştur.

Rockefeller Merkezi New York'ta yükselirken ışıklar Avrupa'da bir kez daha sönmeye başlamaktaydı. İspanyol İç Savaşı 1936 sonunda patlak vermişti. Ertesi yılın Nisan ayında İspanyol faşistlerinin hizmetindeki Nazi bombardıman uçaklarının küçük ve savunmasız Guernica köyünü yok etmesiyle yeni bir mezalimler dizisinin ilki yaşanacaktı. Picasso'nun ünlü resmi bu insanlık dışı zalimliği anmaktadır (20.49). Amacı, modern sanatın tüm sofistike resim tekniklerini ideolojinin hizmetine sunmak olduğu için en büyük ölçekli ve birçok bakımdan en iddialı eseri buydu. Böyle bir amacı gerçekleştirmesi imkânsız görünmüş olmalıdır. Fakat savunmasız mültecilerin ve silahsız sivillerin acımadan katledilmesine duyduğu öfke ve kızgınlık hayal gücünü öylesine alevlendirmişti ki eski resimlerinde mahrem konuları ifade etmek veya sırf biçimsel nitelikleri için yaratmış olduğu imgeleri şimdi herkesin anlayabileceği sembollere dönüştürmüştür.

Çok sayıda boğa güreşi resminde kullandığı trajik ana karakterlerinden ölen at ve bir süre önce Gerçeküstücü bir dergi için insan ve doğanın akıldışı güçlerini cisimlendirmek için çizmiş olduğu *Minotauros* evrensel bir manaya bürünmektedir. Annelerin acılı başları ve gaddarca yaralanan bedenlerin ve ellerin aldığı biçimler ise bu korkunç ve uyarıcı olayın etkisi altında bilinçaltından kendiliğinden kopup gelmiştir.

20.49 Pablo Picasso, *Guernica*, 1937. Tuval üzerine yağlıboya, 3.5 × 7.8 m. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Madrid.





YİRMİ BİRİNCİ BÖLÜM

Savaş Sonrasından Modernizim Sonrasına

Birleşik Devletler on dokuzuncu yüzyılın sonlarından itibaren mimari gelişmelerin ön saflarında yer almış ve Frank Lloyd Wright yirminci yüzyılın başlarında bu alanda öncü bir rol oynamıştı. Bununla beraber İkinci Dünya Savaşının sonuna kadar New York, Batı sanatının yeni odak noktası olarak Paris'in yerini alamadı. Amerikan ve Rus ordularının 1945 yılında Almanya'da Elbe Nehrinde buluşması Avrupa'da savaşın sona ermesinden çok daha fazlasını simgelemekteydi. Bu olay, Avrupa emperyalizminin ve denizaşırı topraklarda hâkimiyetinin sona erdiğini, siyasi ve ekonomik gücünü yitirmesiyle Avrupa'nın Batı dünyasındaki kültürel ağırlığını da yitireceğini haber vermekteydi

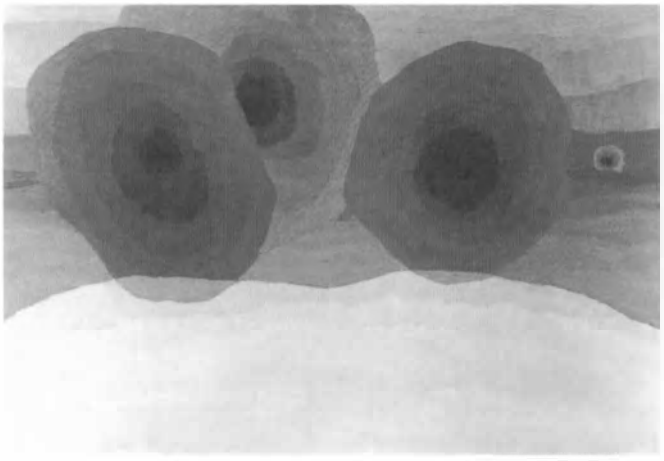
Entelektüellerin ve sanatçıların 1930'larda kitle halinde Avrupa'dan Amerika'ya göç etmeleri bu gerileme sürecinin bariz bir ön işaretiydi. Bu kişilerin ön saflarında siyasi ve ırksal baskılardan ötürü Nazi Almanya'sından kaçan mülteciler vardı. Yirminci yüzyılın büyük bilim adamı Albert Einstein, 1933'te Birleşik Devletler'e iltica etmiş, Béla Bartók, Arnold Schoenberg ve Igor Stravinsky'nin dâhil olduğu birçok entelektüel ve müzisyen onu izlemişti. Hans Hofmann (1880–1966)'ın ilkler arasında yer aldığı çok sayıda sanatçı gruba dâhildi. Hofmann, Nazilerin 1933'te iktidara gelmesinden kısa bir süre önce Almanya'dan ayrılarak Amerika'ya gitmişti.

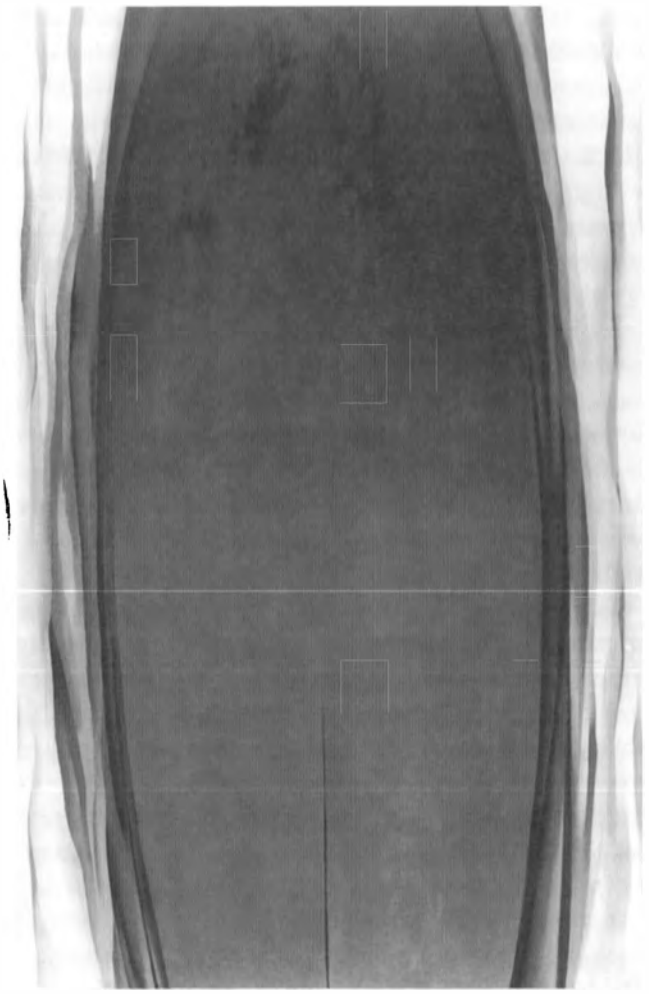
GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİH OLAYLARI
1945–50 Mies, Farnsworth Binası (21.54) **1947** Gorky, *Nişan II* (21.3)	**1945** Almanya'nın teslimi. ABD'nin Hiroşima'ya atom bombası atması **1947** Kominform'un kurulması **1949** Çin Komünist bir Cumhuriyet. Orwell, *1984*
1950 Pollock, *Sonbahar Ritmi* (21.4) **1953** Matisse, *Salyangoz* (21.12)	**1950** Kore Savaşının başlaması **1952** Beckett, *Godot'yu Beklerken* **1953** Stalin'in ölümü. Kore'de ateşkes. İlk hidrojen bombası (ABD). Cage, *Hayali Manzara No. 4*
1954 Still, *1954* (21.6) **1955** Giacometti, *Diego'nun Başı II* (21.13) **1956** Rothko, *Mavi Üzerine Yeşil* (21.7). Hamilton, *Nedir . . .* (21.21)	**1957** SSCB'nin Sputnik 1'i fırlatışı. Avrupa Ortak Pazarı'nın kuruluşu **1958** Pasternak, *Dr. Jivago* **1959** Resnais, *Hiroshima mon amour*. İlk transistörlü dijital bilgisayar (ABD). Castro Küba'da iktidara geliyor
1958 Johns, *Üç Bayrak* (21.17) **1959** Rauschenberg, *Monogram* (21.18) **1960** Stella, *Tuxedo Park Yol Ayrımı* (21.30)	**1961** Uzayda ilk insan (SSCB). Berlin Duvarının inşası. Vietnam Savaşının başlaması **1962** İkinci Vatikan Konsili: Katolik ayinlerinin yerel dile çevrilmesi. Uydu TV yayınlarının başlaması **1963** Kennedy'nin öldürülmesi **1964** Dylan, *The Times They Are A-Changin'*. The Beatles, *I Want to Hold Your Hand* **1965** Vietnam'a ABD taarruzu
1962 Oldenburg, *Dev Hamburger* (21.22). Bacon, *Çarmıh Üzerine Üç Çalışma* (21.48) **1963** Frankenthaler, *Kanal* (21.14) **1964** Warhol, *Felaket 22* (21.24). Twombly, İsimsiz 1964 (21.52)	**1968** Martin Luther King'in öldürülmesi **1969** Aya giden ilk insan (ABD) **1970** Germaine Greer, *Kadın Hadım* **1973** ABD'de ekonomik durgunluğun başlaması. Vietnam Savaşının sona erişi **1974** Watergate: Nixon istifa ediyor. Soljenitsin, *Gulag Takımadaları* **1976** Mao Zedong'un ölümü **1978** İlk "tüp" bebeğin doğuşu (BK) **1979** İran'la ABD arasında rehine krizi
1965 Lichtenstein, *Büyük Resim No. 6* (21.20). Venturi, Chestnut Hill Binası (21.58) **1966** Hesse, *Asılmış* (21.41)	
1969 Christo, *Paketlenmiş Sahil* (21.44) **1970** Smithson, *Sarmal Mendirek* (21.43)	
1974–76 Isozaki, Kaijima Binası (21.63) **1976** Guston, *Ressam* (21.50) **1978–79** Moore, Piazza d'Italia (21.59)	

Birkaç yıl sonra Max Beckmann (1884–1950), George Grosz (1893–1959) ve Bauhaus'un önde gelen şahsiyetlerinden bazıları (Gropius, Mies van der Rohe, Marcel Breuer, Ludwig Hilbersheimer, László Moholy-Nagy, Josef Albers dâhil) Birleşik Devletler'e kaçtı ve sonradan Tasarım Enstitüsü adı verilen yeni Bauhaus Şikago'da açıldı. Fransa'nın 1940'da teslim olmasının ardından da aralarında Léger, Mondrian, Gabo, Max Ernst, Dali, Chagall, Lipchitz ve diğerleri gibi dönemin en önemli ressam ve heykeltıraşlarının yer aldığı çoğunluğu New York'a yerleşen bir başka mülteci akını daha yaşandı.

Böylelikle iki dünya savaşı arası yıllarının iki büyük Avrupa akımı, yani Mondrian, Léger ve Bauhaus tasarımcıları tarafından temsil edilen formalist Pürist-Soyut eğilim ile Gerçeküstücü Ernst, Dali ve André Breton (aynı zamanda 1915'den beri New York'ta yarı yerleşik Marcel Duchamp) tarafından temsil edilen akıldışı, duyusal ve dışavurumcu eğilim New York'a aktarıldı. Bu iki akım Paris'te birbirlerini dışlamıyorlarsa bile genellikle karşı kamplar olarak değerlendirilmişti. Ancak bu durumdan habersiz Amerikalı sanatçılar her ikisine de açık ve fikirlerini kabul etmeye hazırdı. Esasen Amerika'da yüzyılın ilk on yılından itibaren biçimden çok duyusal ve dışavurumcu maksatlarla soyutlamaya yönelik güçlü ve istikrarlı bir yönelim mevcuttu. Bu yönde çalışan sanatçılar genellikle tek başına hareket etmekteydi – Amerika kendi yolunu seçen yetenekli kişiler bakımından her zaman zengin olmuştur. Bu kişilerin, New York'ta İkinci Dünya Savaşı sonrasında gelişen resim sanatının bazı bakımlardan öncülüğünü yaptığını ancak günümüzde takdir edilebilmekteyiz. Arthur Garfield Dove (1880–1946) bu öncü sanatçıların ilkiydi ve 1910 tarihli kendi deyimiyle doğadan "alıntıları" gerçekten de ilk soyut resimler arasındadır (bkz. s. 816). Sanatının Romantik kökenleri olduğunun farkındaydı. Nitekim doğayı rüzgâr, su ve kum gibi en basit yönleriyle kavramak ve her şeyi "müziğin sesle yaptığı gibi renk, güçlü çizgiler ve cisimler" halinde basitleştirmek istediği yönünde Romantik benzetmeler kullanmış,

21.1 Arthur G. Dove, *Sis Borazanları*, 1929. Tuval üzerine yağlıboya, 46 × 66.4 cm. Colorado Springs Güzel Sanatlar Merkezi (Olive B. James'in armağanı).





21.2 Georgia O'Keeffe, *Yeşil-Gri Soyutlama*, 1931. Tuval üzerine yağlıboya, 91.5 × 61 cm. Özel Koleksiyon.

resimleri de bu ifadelerini kanıtlamıştır **(21.1)**. Her zaman soyutlamacı olmamasına rağmen, Georgia O'Keeffe (1887–1986) resimlerinde simgelere dönüştükçe temsil ile soyutlama arasında muğlak bir şekilde gidip gelen kendine özgü bir biçim dağarcığı yaratmıştır. Saydam, titreyen ve bazen tensel ve şehvetli bir hale bürünen bu biçimler, kendi kendilerine canlanır gibidirler **(21.2)**. Fakat Dove, O'Keeffe ve birkaç gözden uzak kalmış Amerikan sanatçısı – O'Keeffe'nin dansçı Isadora Duncan ve yazar Gertrude Stein gibi özgürlüğünü kazanmış yeni kadının modern kültür kahramanı haline gelmiş olduğunu da belirtmek gerekir – önem taşımasına rağmen, genç Amerikan sanatçılarına 1945'de karşı karşıya kaldıkları dünyada ileriye giden yolu gösterenler, savaş döneminde New York'ta yaşayan ve bilinçaltını serbest bırakarak otomatizm ve diğer teknikleri kullanan Parisli Gerçeküstücülerdi.

SOYUT DIŞAVURUMCULUK

1940'ların sonlarında ve 1950'lerde dikkat çekmeye başlayan New York ressamları birbirlerini tanıdıkları ve yaşça birbirlerine yakın oldukları halde bir akım oluşturmadılar. Jackson

Pollock (1912–56); Franz Kline (1910–62), Ad Reinhardt (1913–67) ve Robert Motherwell (1915–91) ile birlikte aralarında en gençlerinden biriydi. Birkaç yıl daha büyük olan diğer sanatçılar üç yıllık bir aralıkta doğmuşlardır – Adolph Gottlieb (1903–74), Mark Rothko (1903–70), Willem de Kooning (1904–97), Clyfford Still (1904–80) ve Barnett Newman (1905–70). Çalışmalarında ise bir örnek üslup çizgilerine rastlanmaz.

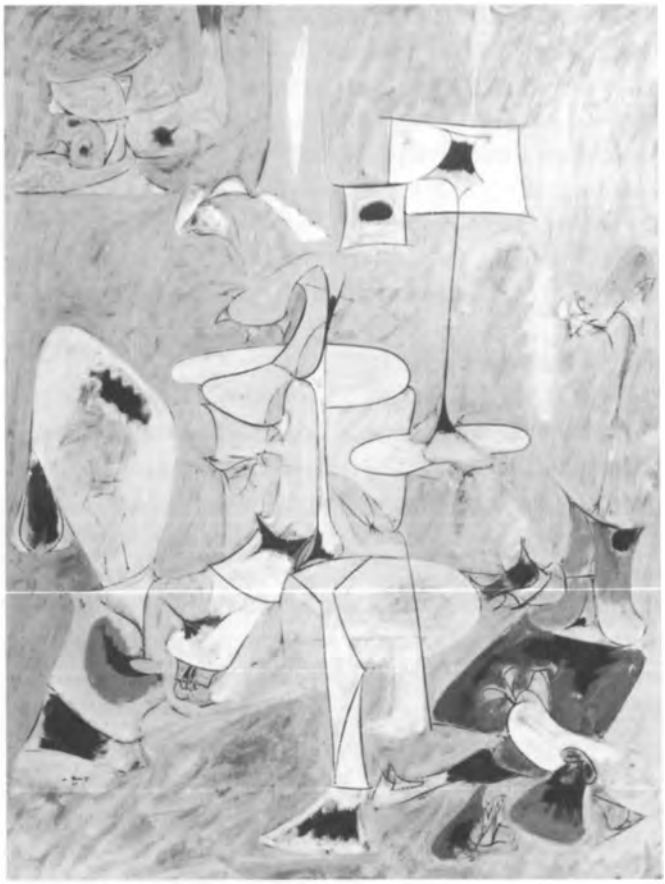
Bunlardan bir kısmı görünüşte serbestçe ve gelişigüzel bir şekilde içlerinden geldiği gibi, diğerleri ise çok katı bir kendi kendini kısıtlama ile resim yapmışlardır. Yüzeysel olarak bakıldığında birbirleriyle ortaklıklarının olmadığı düşünülebilir. Herhangi bir programları da yoktu. Hiçbir manifesto yayımlamamışlardır. Ancak tümü de eserlerine Amerikalıların büyüklük zevkleri kadar tipik olan, Amerikan tarzı hararetli bir enerji ve taşkınlık getirmişlerdir. Ayrıca kendilerini aynı insani açmaz içinde bularak, İkinci Dünya Savaşı sonrası dönemde Amerikalı olmanın karmaşık kaderine ortaklaşa tabi kılındıklarını hissetmişlerdir. Ressam Barnett Newman 1945'de şöyle yazmıştır: "Gerçeküstücülerin öngördüğü gibi, korku ancak trajedinin güçleri bilinmediği zaman var olabileceğinden, savaş, elimizden bu gizli korkularımızı aldı. Şimdi ise bekleyebileceğimiz korkuyu biliyoruz. Hiroşima bize bunu göstermiştir. Karşımızda artık bir gizem yok. Neticede bunu yapan bizimkilerden bir Amerikalı çocuk değil miydi?"

Ancak hepsinin ortaklaşa düşündükleri ve hissettikleri şeyler son derece kendine özgü sanat eserlerinde ifadesini bulmuştur. Onlara isimlerini veren de eleştirmenlerdir – Soyut Dışavurumcular veya Aksiyon Ressamları. Bu terimleri onlar hiç kullanmamış ve muhtemelen kendilerini bu anlamda da düşünmemişlerdir. Hedeflerini kendileri değil eleştirmenler şekillendirmiş, aralarından Harold Rosenberg de gayriresmi sözcüleri olmuştur. Rosenberg 1952'de şöyle yazmaktaydı:

> *... Tuval belirli bir anda birbiri ardına Amerikalı ressamlara, kopyalayabileceği, yeniden tasarlayabileceği, çözümleme yapabileceği veya gerçek veya hayali bir objeyi "dışa vurabileceği" bir alan değil de, eyleme geçebileceği bir arena olarak görünmeye başladı. Tuvalde olan biten şey resim değil bir olaydı.*
>
> *Ressam şövaleye artık aklında bir imgeyle yaklaşmıyordu; ona elinde bir malzemeyle önündeki diğer malzeme parçasına bir şey yapmak için gitmekteydi. İmge bu karşılaşmanın sonucu olacaktı.*

Soyut Dışavurumculuk veya Aksiyon Resmi Harold Rosenberg'in belirttiği gibi "objeyi ortadan kaldırmak için farklı bir motife" sahip olduğundan, modern sanatın diğer evrelerinden ayrılmaktaydı:

> *Yeni Amerikan sanatında, objenin çıkarılması estetiğin gözetilmesinden kaynaklanmamaktadır, bu yüzden "saf" sanat değildir. Elmalar masadan mükemmel mekân ve renk ilişkilerine yer açılması için bir kenara atılmamıştır.*



21.3 Arshile Gorky, *Nişan II*, 1947. Tuval üzerine yağlıboya, 129 × 96.5 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (satın alma).

> *Gitmişlerdir çünkü resim eyleminin önüne hiçbir şey çıkmamalıdır. Malzemelere karşı davranış sırasında estetik de ikincil sıraya konmuştur. Biçim, renk, kompozisyon, çizim ikincil önemdedir, bunlardan her biri – veya pratikte tümü, bu mantığa uygun şekilde boyanmamış tuvalle teşebbüs edildiği üzere – feda edilebilir. Önem taşıyan husus her zaman eylemin içerdiği açığa vuruştur.*
>
> ("Amerikan Aksiyon Ressamları", 1952, *The Tradition of the New*, 1959)

Aksiyon Ressamları için önem taşıyan ve onları soyutlamaya götüren tek şey tuval üzerine boya koyma işiydi. Duygularını veya duyumsamalarını tasvir etmeyip onları tuval karşısında eyleme çevirmekteydiler.

Soyut Dışavurumcuğun gelişiminde kilit bir şahsiyet de, ressam Hans Hofmann'dı. Paris'te yaşadığı 1904 –1914 yıllarında, aralarında Picasso ve Matisse'nin de bulunduğu başka ressamlarla tanışmış ve sonra da Münih'te, Birinci Dünya Savaşı sırasında Dışavurumculuk ve Soyutlama arasında geçişli ilk resimlerinden birçoğunu bu şehirde muhafaza eden Kandinsky ile tanışıp Kübizm, Fovizm ve Dışavurumculuk hakkında ilk elden deneyim sahibi olmuştu. Hofmann'ın New York'ta kurduğu sanat okulu; Kübizm ile Fovizm arasında bir sentezin, sanat dünyası ile görüntüler dünyasının ikiliğine inancını yansıtan renk ve biçimin yeni birliğinin tanıtıldığı merkez haline geldi. Kendisi de güçlü bir şahsiyetti ve eserlerinde özellikle 1940'ların başlangı-

cında "damla tekniği ve karışık teknikle – yağlıboya, Hint mürekkebi, kazein, alüminyum boyası vs – deneyler yaparak boyasal resim ve soyutlamanın alışılmamış bir bileşimine ulaşmayı başarmıştır. Onun için resim renkle biçim oluşturma anlamına gelmekteydi ve yaptığı kompozisyon tanımı – tuval yüzeyi boyunca biçimsel ve renksel gerilimlerin "itiş-kakış" kullanılması – ün kazanmıştır. Verdiği dersler çok etkiliydi. Bununla beraber Avrupa ve yeni Amerika resmi arasında en etkili ayrıştırıcı rolü ailesi 1920'lerde Amerika'ya göçen Ermeni ressam Arshil Gorky (1905–48) oynamıştır.

Gorky'nin son Gerçeküstücü mü ya da ilk Soyut Dışavurumcu ressam olarak mı en iyi şekilde anlaşılabileceği sonu gelmez bir tartışma konusudur. Uzun yıllar Kandinsky ve Miró dâhil bir dizi saplantılı çırak-usta ilişkileri içinde sabırla çalışmış, kısa yaşamının son yıllarında ise aniden olağanüstü yeteneğinin tam kontrolünü ele geçirmiştir.

Daha önce uzlaşmaz görülen Hofmann'ın yaydığı soyut resmi gerçeküstücü imgelem ile ve ayrıca kendisine hayranlık duyan ve teşvik eden André Breton'un yazınsallık tarafıyla birleştirmeyi başarmıştır. Gorky'nin zayıflamış, ıstıraplı son resimlerinde embriyonik biçimler, içinde yüzdükleri puslu, gizemli renkler alan akıntısıyla kaynaşır ve erir, sonsuza kadar olmak veya olmamak dünyasının belirsizliğinde asılı kalmış gibi görünürler **(21.3)**. Onlar şahsi efsanelerdir. Gorky, "Ben doğanın karşısında değil, doğanın içinden resim yapıyorum" demiştir.

Pollock ve de Kooning

Yaşamış olması halinde muhtemelen Gorky'nin üstleneceği Soyut Dışavurumculuğun lider ressamı rolünü, ondan daha da dengesiz ve melankolik sanatçı, münzevi Amerikalı türünün örneği, kaba, şiddete yatkın, nevrozlar ve bunalımlara gömülmüş Jackson Pollock doldurdu. Buffalo Bill'in memleketi Cody, Wyoming'de doğmuş ve Güney California'da büyümüştü; Güneybatı Kızılderili sanatı, özellikle kum resmi her zaman aklında kalacak ve büyük Soyut Dışavurumcu resimlerinde biçimlendirici bir etki olarak daima belirecekti. Ancak yaşamının ilk yıllarındaki deneyimleri 1950'lerin başlarındaki resimlerini açıklayıcı nitelikte değildir – Albert Pinkham Ryder (1847–1917)'ın yoğun, öznel manzaralarına hayranlığı; duvar ressamı Thomas Hart Benton (1889–1975)'ın yanında geçirdiği çıraklık dönemi; özellikle Meksikalı David Alfaro Siqueiros (1898–1974) ile José Clemente Orozco (1883–1949)'nun sosyal gerçekçiliğini önce kabul sonra reddedişi; Picasso ve özellikle *Guernica*'ya hürmeti (20.49); Gerçeküstücü otomatizm ve Jung analizleri ile tanışıklığı – tüm bu unsurlar (21.4)'deki türden resimlerinin emsalsiz yapısına herhalde katkıda bulunmuşlar; ancak açıklama çabalarına pek yardımcı olmamaktadırlar.

Pollock'un en güzel eserleri oldukça kısa bir dönem olan 1947 ile 1951 arasında yapılmıştır. Doğasından gelen bir ressamlık yeteneğine sahip olmadığından geleneksel tekniklerde ustalaşmaktaki acizliğiyle öfke ve kızgınlık içinde boğuşmuştur. Bu mücadeleyi boş vererek, resim yapma işini bizzat resmin konusu haline getirmek yoluyla tatmin bulabileceği fikrinin ona aniden, sanki vahiy gibi geldiği anlaşılmaktadır. Şövale ve paleti – hatta fırçayı – terk ederek, yere yelken bezi gibi serilmiş tuvalin üstüne boyayı damlatmaya, dökmeye ve sıçratmaya başlamıştı. Bu yolla tuval üzerindeki işaretler herhangi bir temsili önemden kurtarılmaktaydı; kendisi boyanın kıvamıyla mücadele ederken, bu işaretler

21.4 Jackson Pollock, *Sonbahar Ritmi*, 1950. Tuval üzerine mine, 2.67 × 5.26 m. Metropolitan Sanat Müzesi, New York (George A. Hearn Fonu 1957).



boyadığı zeminle uğraşısını kaydetmekten başka bir şey yapmamakta, deyim yerindeyse duygularının grafiğini çıkartmaktaydı.

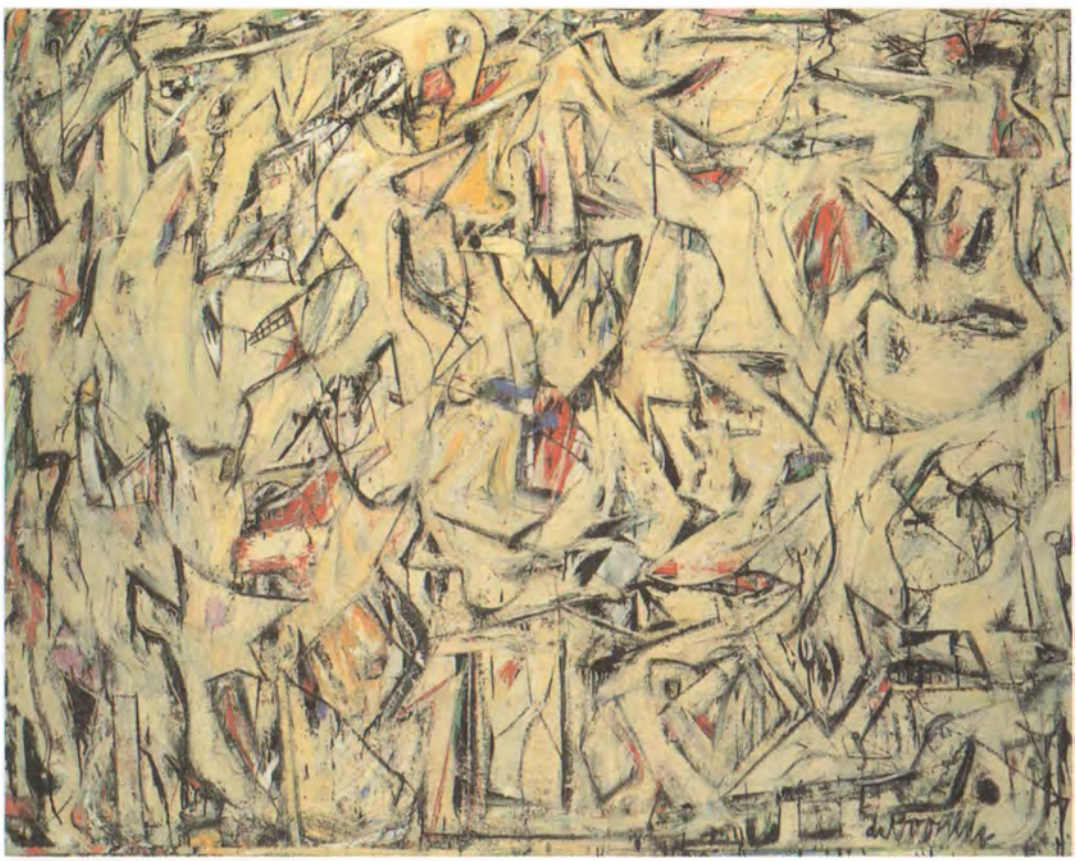
Pollock 1947 yılındaki bir yazısında "Benim resmim şövaleden gelmez" demiş ve sözlerine şöyle devam etmiştir:

> *Boyamadan önce tuvalimi pek germem bile. Gerilmemiş tuvali sert duvara veya zemine iliştirmeyi tercih ederim. Sert yüzeyin direnişine ihtiyaç duyarım. Yerde daha rahatımdır. Etrafında yürüyebildiğim, dört tarafından çalışabildiğim ve gerçek anlamda resmin içinde olduğumdan kendimi daha yakın, resmin daha fazla bir parçası olarak hissederim. Bu, Batı bölgesinin Kızılderili kum ressamlarının yöntemine benzer... Resmin üzerindeyken, ne yaptığımın farkında değilimdir. Neler yaptığımı ancak bir tür "algılama" döneminden sonra görürüm. Değişiklik yapmaktan, imgeyi değiştirmekten vs hiç korkmam çünkü resmin kendi hayatı vardır. Ben o hayatın ortaya çıkmasını sağlamaya çalışırım.*
>
> ('My Painting', *Possibilities*, I, 1947/8)

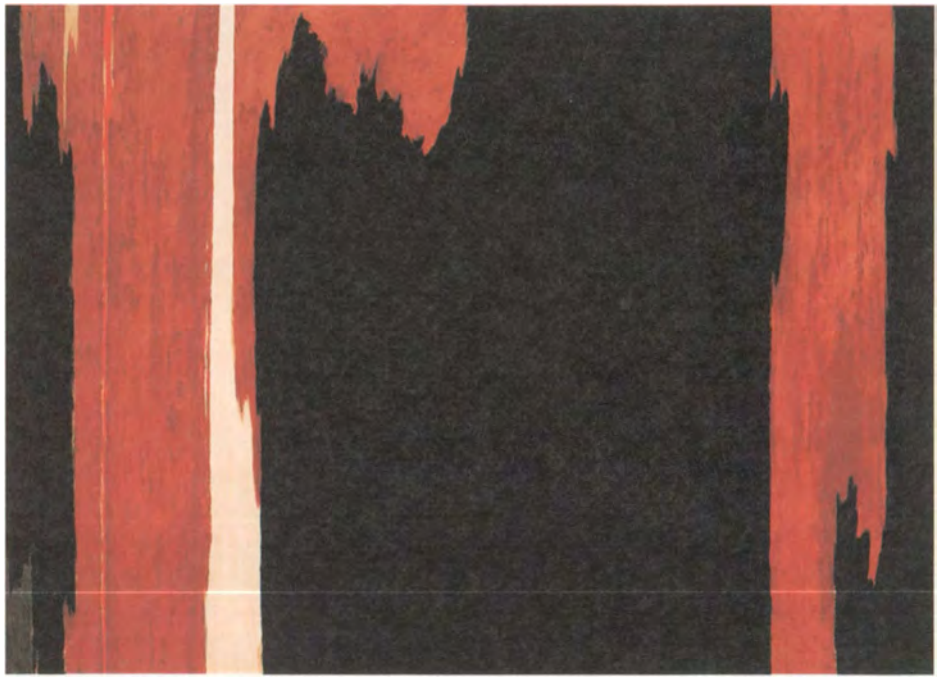
Kızılderili kum resimleri dini ayinlerin parçası olarak geçici sembolik tasvirleri biçimlendirmek amacıyla farklı renklerdeki kumun ritmik şekilde sızdırılmasıyla yapılırdı. Benzeri bir aktarım evresi Pollock'un resimlerinin oluşturulmasına da eşlik etmiştir. Tuvalin etrafında veya içinde serbestçe dolaşır, bir tür derviş dansı gibi kollarını büyük yaylar ve daireler halinde döndürürken Duco kutu boyalarını ve diğer alüminyum veya mine boyaları sıçratır, döker ve akıtırdı. Sadece elleri ve kolları değil tüm bedeni işin içine girerdi (boyarken filmi çekilmiştir). Ancak taşkınlığına rağmen, daha sonraları ifade ettiği gibi tamamen kontrolsüz değildi. "Boyama yaparken nereye gittiğime dair genel bir anlayışım vardır. Boyanın akışını kontrol edebilirim. Başlangıç veya son olmadığı gibi tesadüf de yoktur."

Pollock'un eserlerinin en çarpıcı karakteristiği belirlenmemişliği ve sınırsızlık duygusudur. Son derece büyük tuvaller kullanmıştır – bazen bunlara "taşınabilir duvar resimleri" denir – öyle ki, göz kıvrılan bir renk girdabından diğerine hareket ederken izleyici bu tuvallerle çevrelendiği ve sarıldığı duygusuna kapılır. Resim alanının muazzam genişliği boyunca bir kenardan diğer kenara damlattığı ve akıttığı boyaların ağları ve boğumları büyük İslami yazı kompozisyonları gibi birbirlerinin içinde nüfuz ederek ve katılarak tekrar eden kalıpların sonsuz ritmik palimpsestlerini biçimlendirir (12.41) ve yüzeyin aynı zarafetiyle resmin ötesine geçerek sonsuzluğa uzanır. İzleyicinin görüşü yakın ve uzak, mikroskobik ve teleskopik arasında sanki bir galaksinin veya bir atomun patlamasına şahit oluyormuş gibi tereddütte kalır. Bu saf yaratıcılık gücünün müthiş etkisinin bilinçli olarak gösterilmek istenip istenmediği açık değildir. Pollock yönteminin sırf "ihtiyaçtan kaynaklanan doğal bir büyüme" olduğunu söylemiştir.

Pollock gözden uzakta bir şahsiyet olarak kalmıştır. Sanatçı gruplarına veya birliklerine katılmamış, kimsenin öğrencisi veya takipçisi olmamıştır. Mizaç değilse bile sanatsal bakımdan ona en yakın kişi Willem de Kooning'dir. Günümüzde de beraberce Aksiyon resminin Soyut Dışavurumculuk kanadının önderleri olarak değerlendirilmektedir-



21.5 Willem de Kooning, *Kazı*, 1950. Tuval üzerine yağlı boya 2.06 × 2.57 m. Chicago Sanat Enstitüsü (Bay ve Bayan Frank G. Logan Satın alma değeri: Bay ve Bayan Noah Goldowsky ve Edgar Kaufmann Jr.'ın armağanı).



21.6 Clyfford Still, 1954, 1954. Tuval üzerine yağlı boya, 2.88 × 3.96 m. Albright-Knox Sanat Galerisi, Buffalo, New York (Seymour H. Knox Jr.'ın hediyesi 1957).

ler. De Kooning 1926'da Hollanda'dan Birleşik Devletler'e göç etmiş, Gorky ile dostluk kurup bir süre aynı atölyeyi paylaşmış ve 1940'ların sonlarında başlıca Soyut Dışavurumculardan biri olarak tanınmıştı. Bir dereceye kadar temsili kalan, hatta insan figürünü ana teması yapan tek kişiydi. Fakat soyut çalışmaları belki de daha yoğundur **(21.5)**. Saldırgan ve sert, dolgun pembeler ve uçuk sarılar ve acı yeşillerle genellikle ham renklerdeki kalın ve ağır, sanki ara vermeden, tekrar tekrar işlenmiş dokulu resimleri Pollock'un resimlerinin narinliği ve nevrotik değişkenliğinden iz taşımaz. Ayrıca hiçbir zaman tam olarak soyut da değillerdir. Resim alanından taşacak gibi duran yoğun ve kalabalık kompozisyonlardaki dolgun fırça darbeleriyle yapılmış birbirlerine baskıda bulunan biçimleri, her zaman müphemce davetkârdır.

Bu tür jest resminin bir başka kayda değer yorumcusu Franz Kline (1910–62)'dır.

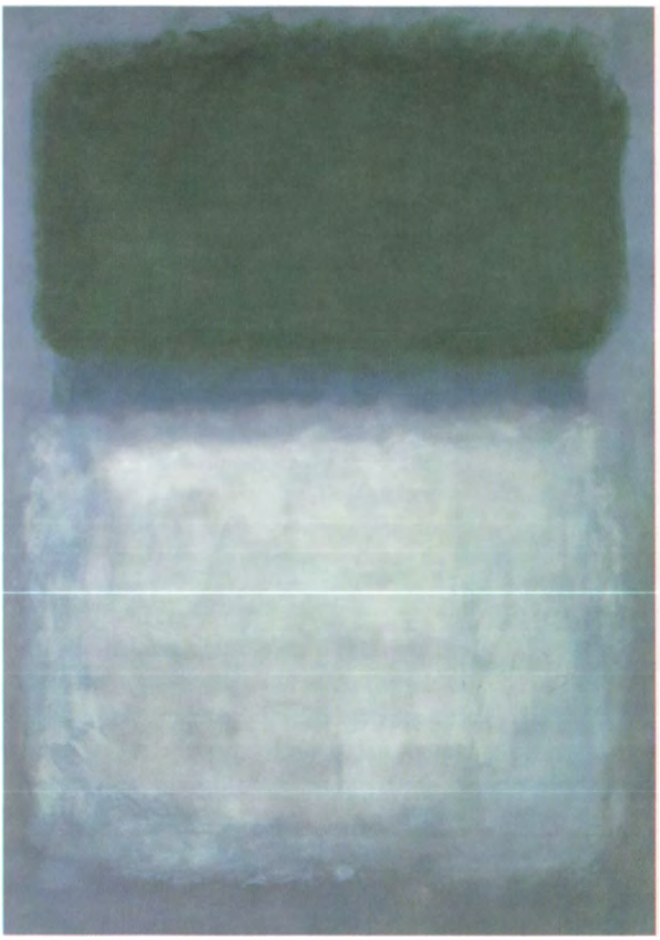
Resme 1930'larda New York'ta şehir manzaralarıyla başlamış ve daha sonraki neredeyse bütünüyle soyut siyah-beyaz resimlerine de Amerika şehirlerinin dinamizm ve şiddeti ilham vermiştir. Bu resimlerinde "deneyimlerini resimlemiş"; "köprü inşaatları veya gökdelen" resmi yapmadığı gibi biçimsel soyutlamalar da oluşturmadığını ısrarla belirtmiştir. Bununla beraber, eserleri çoğu zaman böylesi şehir konfigürasyonlarını çağrıştırmaktadır.

Still, Rothko ve Newman

Soyut Dışavurumcu resim iki gruba ayrılır: çalışmaları yukarıda tartışılan hareket yani "Aksiyon" ressamları ile Clyfford Still, Mark Rothko ve Barnett Newman'ın önde gelen yorumcularını oluşturduğu Boyasal Alan ressamları. Bazı bakımlardan Pollock ile karşılaştırılabilen Still, iki grubu birbirine bağlamaktadır. Kuzey Dakota'da doğmuş, Uzak Doğu ve Kanada'da yetişmiş, bir başka yalnız ve münzevi adamdı. New York'ta 1940'lar 1950'lerde yaşadığı sırada bile tek başınaydı. "İnsanın karanlık ve ıssız vadileri geçerek temiz havaya erişene ve yüksek ve sınırsız vadilerde durana dek sapmadan ve yalnız başına yürüyerek yapmak zorunda olduğu" yolculuklar hakkında yazmıştır. Dinsel, neredeyse peygambervari tonu karakteristik özelliğidir.

Soyut-dışavurumcu bakış açısının ilk defa izah edildiği 1943 tarihli, günümüzde meşhur olan mektubu Rothko ve Adolph Gottlieb'le beraberce kaleme almışlardır. "Bizim için sanat yalnızca risk almaya niyetli olanların keşfedebileceği bilinmeyen bir dünyaya doğru yolculuktur" diye yazmışlardır. "Biz karmaşık düşüncenin basit ifadesini tercih ediyoruz. Dolambaçsızlık etkisi yarattığı için büyük şekillerin lehindeyiz. Boyasal alanı tekrar öne çıkarmak istiyoruz. İllüzyonu ortadan kaldırıp doğruyu açığa çıkardığı için düz biçimlerden yanayız... Primitif ve arkaik sanatla manevi akrabalık iddiasındayız."

Still, Pollock gibi çok büyük tuvalin – mobil duvar resmi – öncülerindendi. Ayrıca, bir ölçüye kadar Rothko, Newman ve diğerlerinin paylaştığı Avrupa, bilhassa Fransız kültür ve geleneklerinden uzaklaşan yeni bir yönelimi belki de bilinçli olarak başlatmıştır. (Still "modern sanatı" 1913'te Birleşik Devletler'e tanıtan Armory Show'u "Batı Avrupa'nın çöküşünün bileşik ve steril sonuçlarını üstümüze yığmıştır" sözleriyle tanımlamıştı.) Görüşleri 1946'ya gelindiğinde doğal ifade biçimini bulmuştu ve eserleri bu tarihten sonra dikkat çekici bir tutarlılık gösterecekti **(21.6)**. Asimetrik yerleştirilmiş, büyük çentikli alanlar veya düzeysel oluşumlar – boya büyük renk tabakaları halinde öyle kalın vurulmaktaydı ki; çoğu zaman yüzey rölyef gibi işlenmekteydi – birbirlerinin üstüne çıkmadan veya çatışmadan tuval boyunca uzanmaktaydı. Yoğunluk duygusu mevcut olmakla beraber burada mekân duygusu çok azdır. Şekiller genellikle sarımtırak hayvan derilerini veya



21.7 Mark Rothko, *Mavi Üzerine Yeşil*, 1956. Tuval üzerine yağlı boya, 2.28 × 1.61 m. Arizona Sanat Müzesi (Edward J. Gallagher, Jr.'ın armağanı).

yıpranmış ilan tahtalarını ya da çatlamış kaya yüzeylerini veya bazı jeolojik "fay"ların muazzam kalıntıları olan derin yarıklardaki ve kanyonlardaki şist taşlarının tabakalarını akla getirir. Resim yüzeyi garip şekilde kuru ve pulludur ve bu da Still'in toprak, kahverengi ve kestane, acı sarı ve tebeşir beyazı renklerden oluşan iddialı paletiyle birleştiğinde soyut kompozisyonlarına Batı Amerika'nın göz alabildiğine uzanan manzaralarına benzeyen ilkel bir güç kazandırır.

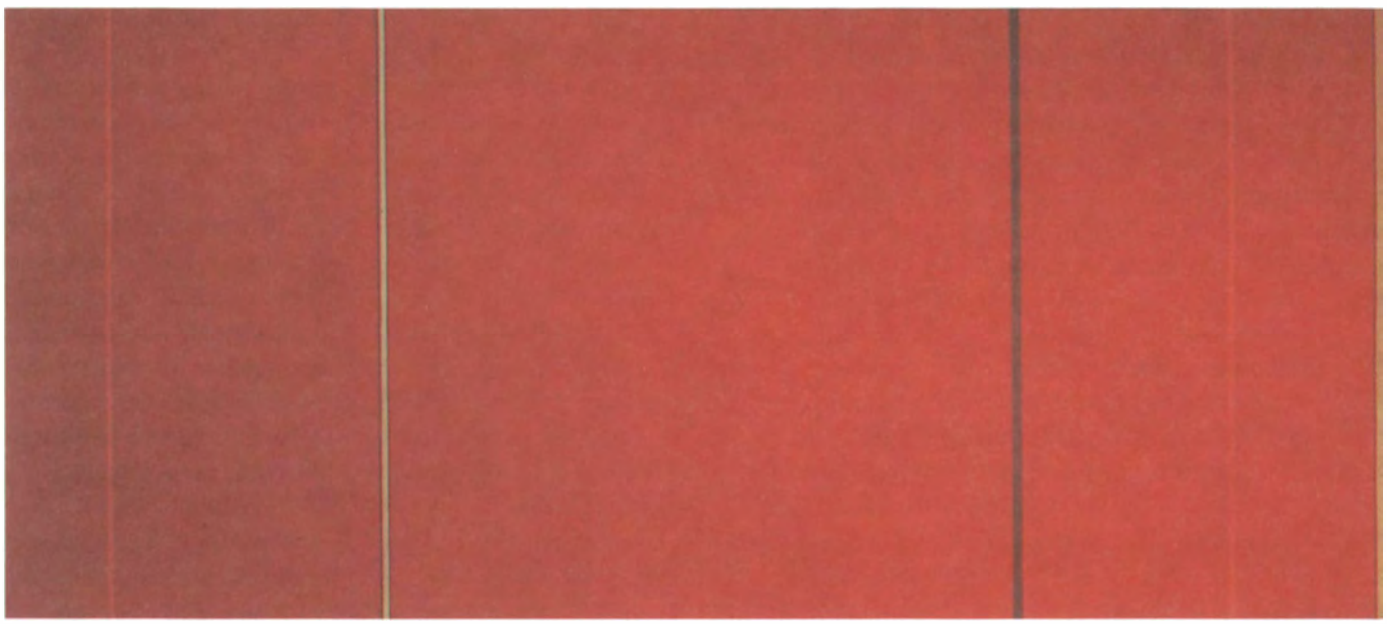
Mark Rothko Rusya'da doğmuş ve 1913'te ailesiyle birlikte Birleşik Devletler'e göç etmişti. Pollock ve Still kadar melankolik ve insana sevgisiz bir kişi olarak artan kasvetli bir edayla resim yapmış ve 1970'te intihar etmiştir. Ancak belki de bu üç sanatçı arasında en büyüğü odur. Soyut sanatla erişilebilecek ruhsal boyutun diğerlerinden çok daha fazla bilincinde olduğu kesindir ve olgunluk eserleri derin bir dindarlık gösterir ve düşündürür. Sessizlik talep eden bu resimler izleyicinin kendisini bütünüyle vermesini isterler.

Rothko'nun 1957'de "Renk veya biçim ilişkisi veya başka bir şeyle ilgilenmiyorum" dediği belirtilmiştir:

> *Ben sadece insanın temel hislerini – trajedi, kendinden geçiş, yazgı vesaire – ifade etmekle ilgileniyorum. Birçok insanın benim resimlerim karşılarına çıktığında çöküş yaşamaları ve ağlamaları da bu temel insan hisleriyle iletişimim olduğunu gösterir. Resimlerimin önünde ağlayan insanlar benim o resimleri yaparken yaşadığım aynı dini deneyimleri yaşamaktadır. Sizin şimdi söylediğiniz gibi, sadece renk ilişkilerinden etkileniyorsanız, ana noktayı kaçırmaktasınız demektir.*
>
> (S. Rodman, *Sanatçılarla Sohbetler*, New York, 1957)

Rothko şövale resmini Pollock ve Still kadar şiddetle reddetmemiş olsa bile, eserleri ölçü bakımından aynı şekilde kavrayıcıdır. Resimlerinin tüm yüzeyini havada asılı gibi

21.8 Barnett Newman, *Vir Heroicus Sublimis*, 1950–51. Tuval üzerine yağlıboya, 2.42 × 5.42 m. Modern Sanat Müzesi, New York (Bay ve Bayan Ben Heller'in armağanı).



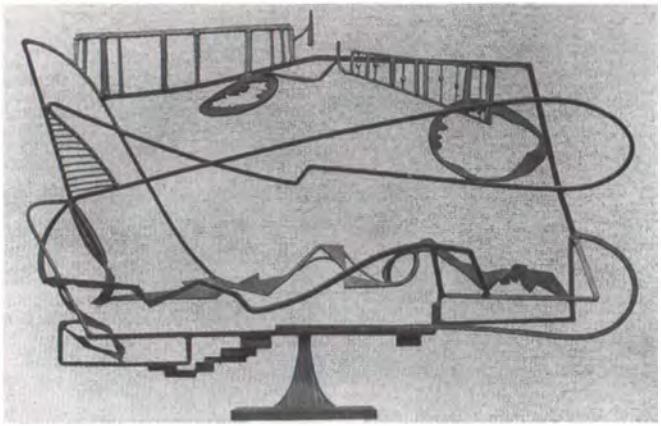


21.9 Barnett Newman, *Kırık Obelisk*, 1963–67. Çelik, yüksekliği 7.65 m. Dini ve İnsani Gelişim Enstitüsü, Houston, Texas.

duran, kırık köşeli bulutlu şekiller doldurur. Ancak Pollock için dışavurumcu nitelik taşıyan unsur resmin dokusuyken, Rothko tuvalin dokusunu resim yapılmış gibi olmaktan ziyade boyanmış gibi bırakır. Tuvali boyayla ıslatılmış ve iki veya üç renk kümesinin çok ince boyanmış diğer alanlar üzerine donuk bir tabakayla vurulmasıyla kompozisyon oluşturulmuştur; bu da resme Rothko'ya özgü görkemli bir aydınlık etkisi vermiştir. Biçimlerin gösterişsiz yalınlığı ile karşılaştırıldığında renkleri çok zengin ve özenlidir; izleyici deyim yerindeyse muazzam bir ışık boşluğunun eşiğinde dururken biçimlerin atan nabzını duyar ve parıldamasını görür **(21.7)**.

Tutkuları sonuçta Soyut Dışavurumculuğun ötesine geçen Rothko gibi, Barnett Newman da genel bir insani mânâ taşıyacak yeni bir sanat biçimi aramıştır. Resimlerinin renk ve mekân düzenlemelerine bakıldığında fazla önemli değilmiş gibi görünse de, çok sayıda beyanı Newman'ın eserin konusuna verdiği önemi ortaya koymaktadır. Onun için sanat bilinemez olana ve yüceliğe erişme çabasıydı. Bir yazısında şöyle demektedir:

> *. . . Amerika'da Avrupa kültürünün ağırlığından kurtulan aramızdan bazılarının sanatın, güzellik ve onun nerede bulunacağı sorunuyla ilgilendiği düşüncesini tümüyle reddederek bir cevap bulduklarına inanıyorum... Biz insanın, safiyane duygular ile ilişkilerimize bir ilgi duyması için büyüklüğe yönelik doğal arzusunu tekrar ileri sürüyoruz... Kendimizi Batı Avrupa resminin araçları olmuş anılar, çağrışımlar, nostalji, efsane, destan veya ne varsa her şeyden özgürleştiriyoruz. İsa, insan veya "hayat"ın dışında olan katedraller yapmak yerine, onu kendi duygularımızla, içimizden yapıyoruz.*
>
> ('The Sublime is Now', *Tiger's Eye*, no. 6, 1948)



21.10 David Smith, Hudson Nehri Manzarası, 1951. Kaynaklı çelik, 190.5 × 125.7 × 42.5 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York.

Yazısında bahsettiği bu türden resimleri 1950'lerde yapmaktaydı. Örneğin, *Vir Heroicus Sublimis* **(21.8)** dört keskin kenarlı şerit veya kendi verdiği isimle "zip"le bölünmüş, yukarıdan aşağıya inen, renk ve genişlikte çok az farklılık gösteren düz bir kırmızı alandır. Bu tür resimlerin isimlerinin düşündürdüğü kadar azametli manalar taşıyıp taşımadıkları kuşku götürmekle beraber, resim lisanını temel unsurlarına indirgemekte Newman Mondrian'dan bile daha ileri gitmiştir. Newman 1966'da bu tür 14 tuvalden oluşan diziye *Haçın Durakladığı Yerler* (1958–66) başlığını verdi. Rothko da bu dönemde Houston, Teksas'ta kendileri için özel tasarlanan ve inşa edilen şapel için büyük (ve son) bir resim dizisi üzerinde çalışmaktaydı. Şapele Newman'ın akıllarda yer eden bir heykeli geçilerek ulaşılmaktadır. Newman'ın haşmetli ve trajik sanat kavramı bu heykelde resimlerinden daha kolaylıkla kavranan bir biçim bulmuştur – ayrım ve denge noktasında (insanın kusurlu ancak kalıcı arzularını temsilen) ters çevrilmiş kırık bir obeliski ucunda taşıyan büyük perdahlı çelik bir piramit **(21.9)**.

Açık bir bağlantı içine girmemekle beraber soyut dışavurumcuların birçok ilgi alanını paylaşan heykeltıraş David Smith (bkz. s. 814) insani ümitlere ve endişelere yakın duran anlamlarla yüklü ve bunlara göndermelerde bulunan soyut konfigürasyonlar oluşturmuştur. New York'ta resim eğitimi almış, heykele 1930'larda dönmüş ve iki sanat ortamı arasında temel bir farklılık olmadığını her zaman savunmuştu. Heykelleri ağırlıklı olarak ön cepheden tasarlanmış ve yerçekimini reddeden resimsel bir tarzla oluşturulmuştur. İlk açık form metal konstrüksiyonlarının, "teknik özgürlüğünü" borçlu olduğu Picasso ve González'den etkilendiğini söylemiştir. Ancak savaş sonrası dönemi eserleri, önce Studebaker fabrikasının otomobil



21.11 David Smith, *Cubi XVII* ve *Cubi XVII*, 1963-64. Paslanmaz çelik, yüksekliği 2.95 ve 2.74m. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston ve Dallas.

montaj hattında ve daha sonra da savaş sırasında bir lokomotif fabrikasında kaynakçı olarak çalışırken edindiği deneyimlerinden daha çok etkilenmiştir. 1940'ların sonu ve 1950'lerdeki heykelleri açık ve doğrusaldır. Bazen merkezden metal kaligrafi gibi yayılır, ayrıca "mekân çerçeveleri" içine alınmış "hava çizimleri" gibi üç boyutlu, resimsel sahneler yaratırlar. Gerçeküstücü etkinin tortusu örneğin psişik otomatizmi hatırlatan doğrusallıklarda ve imgelemlerinin alt algısal şiddetinde ilk başta hissedilmektedir. Daha sonraları ise, *Hudson Nehri Manzarası* **(21.10)** gibi eserlerinin genel kompozisyonları ve eğrisel ritimleri Pollock'un o dönemden resimlerini hatırlatır ve bu eserlerde Smith göreli bir özgürlük ve lirik duyguya ulaşmıştır. Bununla beraber ham metal ve büyük ve ağır makinelerle daha da kuvvetle garip bir yakınlık hissetmiştir. Makine çağıyla kesinlikle yabancılaşmamış ve bir otomobil kazasında erken yaşta ölümünden önceki son yıllarında Amerikan heykelinde yeni bir çağ başlatan paslanmaz çelikten iri ve haşin çeşitli dizilere başlamıştır. Eserleri, – örneğin *Cubi* **(21.11)** gibi – muazzam ölçeklerine rağmen, yoğunluklarıyla tezat oluşturan dinamik bir nitelik ve gerilimli bir denge duygusu taşır.



21.12 Henri Matisse, *Salyangoz*, 1953. Boyanmış, kesilmiş ve yapıştırılmış kâğıt, 2.86 × 2.87 m. Tate Gallery, Londra.

Yüzeyleri her zaman dikkatle çalışılmış, bu sebeple açık manzara çevreleri içinde görselleştirdiği bu eserler yansıtma yapmadan çevrelerinin renklerini almaktadır. Hemingway tarzı bir duyarlılıkla narinlik ve güç, doğal ve işlenmiş bütünleştirilmiştir.

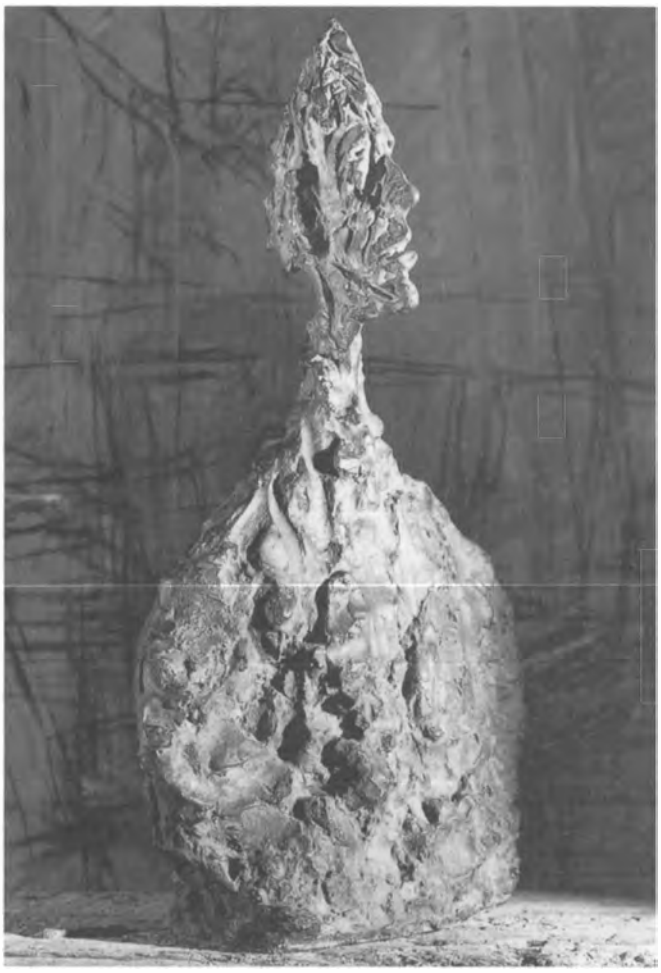
AVRUPA'DA AYAKTA KALANLAR

Soyut Dışavurumculuk bazen aşırıya kaçan aşkıncı iddialarına rağmen, büyük kazanımlarıyla benzersiz bir Amerikan olgusuydu. Savaşın hemen ardından gelen yıllarda Avrupa'da bununla karşılaştırılabilecek bir akım belirmemiştir. Ancak 1940'ların sonu ve 1950'lerin başına rastlayan yıllarda, o sıralarda seksenine gelen ve yatağa bağlı Matisse coşku ve neşeyle dolu en lirik eserlerinden bazılarını yaratmıştır. Elle yazılmış metinleri, kesilmiş ve renklendirilmiş kâğıtlardan illüstrasyonlarıyla *Jazz* isimli kitabını 1947'de bitirmişti. Kendi deyimiyle "50 yıllık bir çabanın ardından gelen çiçeklenme" dediği uzun sanatsal evriminin son ve en sakin ve belki de en metin dönemini bu teknik harekete geçirecekti. Kâğıtlara kendisi guajla (sözlüğe bkz.) renk veriyor ve hazırlıyor, ardından kesiyor ve düzenliyordu.

"Renk kesimi bana heykeltıraşın taş yontma şeklindeki doğrudan eylemini hatırlatıyor" demiştir. Bu yöntemin onun için fiziki avantajdan öte yönleri de vardı. Bu yolla, vitray tasarımı ve duvar dekorasyonundan kitap kaplarına kadar olağanüstü bir zenginlikte ve çeşitte renk kompozisyonları tasarlayabiliyordu. Ölümünden önceki son yıl, yüzyıl dönümünde ilk defa primitif adı verilen sanatta keşfettiği masumiyeti yaşamı boyunca tekrar kazanmaya çalışmasını özetleyen *Okyanusya Hatırası* ve *Salyangoz* **(21.12)** gibi büyük ölçekli kesmelerde [cut-out] sanatı ustalık noktasına ulaştı. 1953'te "Görmenin kendisi de çabaya ihtiyaç gösteren yaratıcı bir işlemdir" demiştir.

> *Normal hayatımızda gördüğümüz her şey az veya çok, bir dereceye kadar, edinilen alışkanlıklardan kaynaklanan deformasyona uğrar ve bu belki de özellikle bizimki gibi sinema, reklam ve dergilerin bizi, tamamının hazır-nesne olduğu günlük bir imge selinde zihnimizin ön yargılama yaptığı görüş açımıza savurduğu bir yaşta böyle olmaktadır. İnsanın kendini tüm bu çağrılardan uzak tutmak için gerekli çabası bir tür cesaret ister ve bu cesaret her şeyi, sanki onları ilk kez görüyormuş gibi görmesi gereken sanatçı için vazgeçilmezdir. Onun, hayatı boyunca çocukken yaptığı gibi görmesi gerekir.*
>
> (*Le Courrier de l'UNESCO*, cilt. VI, no. 10, 1953)

İsviçreli heykeltıraş Alberto Giacometti (1901–66) 1930'larda Paris'te önemli Gerçeküstücü heykeller, özellikle metal konstrüksiyonlar ve "erotik-kinetik objeler" yapmıştı. Bunlar doğrudan veya dolaylı olarak aynı yıllara ait Picasso, González ve Calder'in açık form heykelleriyle ilişkiliydi. Giacometti savaştan sonra İsviçre'den Paris'e döndüğünde yönünü bütünüyle değiştirdi ve 1947 civarında küçük, cepheden bakılan bronz heykeller yaptı. İsminin tanınmasını sağlayan bu heykellerini daha sonra uzun, sap benzeri



21.13 Alberto Giacometti, *II. Diego'nun Başı*, 1955. Bronz, 56.5 × 31 × 15 cm. Özel Koleksiyon

iskeletsi figür serileri halinde geliştirmeye devam etti. Optik mesafenin uzaktan puslu figürler gibi göründüğü, konunun içsel bir niteliği haline geldiği bu eserler, savaş sonrası yıllarda hüküm süren ideolojik iklimle aynı paralelde, Varoluşçuluk felsefesinin öngördüğü ve berraklaştırdığı, belki de sadece böyle olan, ruhsal yabancılaşmasının simgeleri olarak yorumlanmışlardır. Varoluşçu filozof Jean-Paul Sartre, Giacometti'nin bu yıllardaki heykelini anladığını gösteren yazılar yazmıştı. Ancak Giacometti 1950'lerde bir başka sanatsal bunalım daha geçirdi ve vizyoner, neredeyse mistisizm sınırlarına varan nihai bir sanat kavramı geliştirdi. Artık sanatı görüntülerin arkasında yatan, metafizik "varlığın" gizemli anlamını, "gerçek mevcudiyetin" dini mânâda etkisini çağrıştıran, gerçekliğin bir tür büyülü tekerrürü olarak düşünmekteydi (Katolik ayinlerinde ekmek ve şarabın takdis edilmesindeki gibi). Sartre 1954'deki bir yazısında Giacometti'nin bir gün daha önceki sanatçılardan çok daha fazla şekilde "portreleri cismani mevcudiyetin tüm gücüyle kendilerini etkilediğinde imkânsızı başarmaya yakınlaşacağını" yazmıştır. Yaşamının son yıllarında yaptığı, genellikle yakınlarının ve çoğu zaman da yakın ilişkisinin olduğu kardeşinin bazen boyalı bronz başlarıyla bunu hemen hemen gerçekleştirmiştir. Amacı benzerlik değil, şahsiyetin özüne



21.14 Helen Frankenthaler, *Kanal*, 1963. Tuval üzerine akrilik, 2.06 × 1.46 m. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

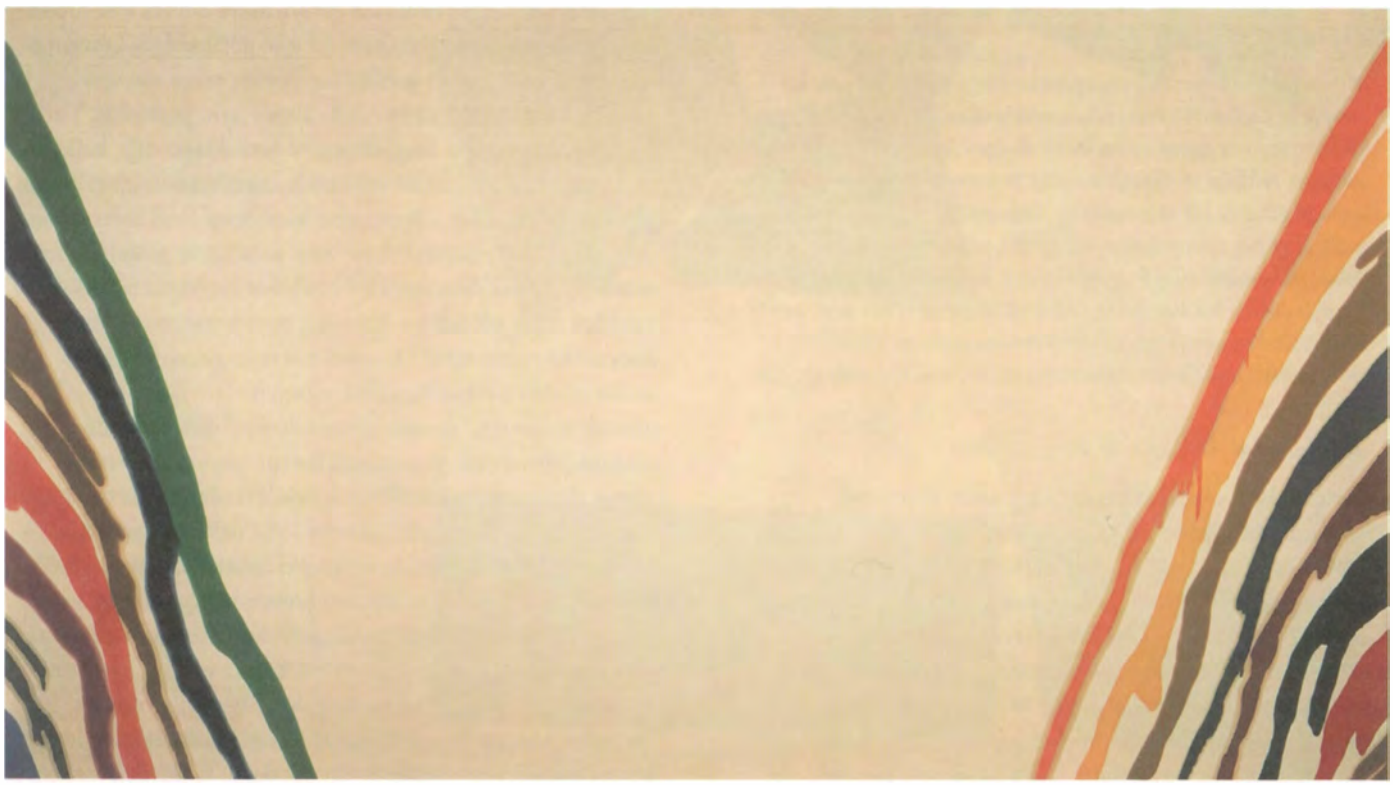
uyan gerçek mekânda bir gerçeklik yaratmaktı **(21.13)**. İdrakı güçlü bir eleştirmenin o tarihte yazdığı gibi, "[Bu başlar] cismaniliğin tasavvur edilebilecek en iptidai tasvirleri, neredeyse konularının organik varlığının inkârlarıdır. Ancak bütün bunların yanında yaşlı adamların yüzleri gibi daha derinden düşünür, bilir ve sükûnet gösterirler... Şahsiyetlerinin özüdürler ve suskunluklarıyla çevredeki alana hâkimdirler."

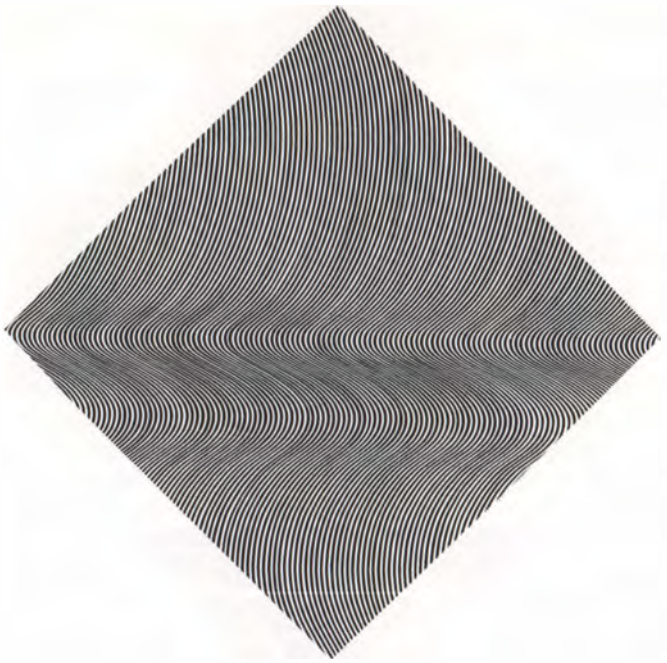
BOYASAL RESİM SONRASI SOYUTLAMA

Soyut Dışavurumculuğun zirve noktasına eriştiği 1960'ların başlarında hem Birleşik Devletler hem de Batı Avrupa hızla değişmekteydi. Savaş sonrası darlık ve tasarruf tedbirlerinin yerini tüketim toplumu refahı ile Kennedy yıllarının kısa dönemli iyimserliği almaktaydı. Durumu inceleyen eleştirmen Clement Greenberg geleceğin sanatçılar için barındırdığı çeşitli imkânlar üzerine akıl yormuştur. Soyut Dışavurumculuğun "şişinmelerinden" sonra ihtiyaç duyulan şeyin daha disiplinli, asli gereklilikleri tanıyan ve onlara yoğunlaşan biçimsel bir sanat olduğunu belirterek, "resim sanatının en fazla indirgenebileceği nokta iki kurucu gelenek veya normdan oluşmaktadır: düzlük ve düzlüğün sınırlarının belirlenmesi" demekteydi.

Ölçüsü belli edilmemiş tuvallerin üzerlerine pigment dökerek renklendirme şeklinde orijinal bir teknik esasen 1952

21.15 Morris Louis, *Açılmış Biçimler* dizisi (Alpha-Phi), 1961, Tuval üzerine akrilik, 2.59 × 4.59 m, © Tate, Londra 2004.





21.16 Bridget Riley, *Kabartı*, 1964. Levha üzerine emülsiyon, 1.66 × 1.66m. Özel Koleksiyon.

itibariyle Helen Frankenthaler (1928-2011) öncülüğünde gelişmiş ve onun Soyut Dışavurumculuktan kopması Boyasal Alan Resmi veya Boyasal Resim Sonrası Soyutlama adı verilen bir akıma ilham kaynağı olmuştu **(21.14)**. Eserleri hedeflenen olgunluk, itidal ve zarafete ulaşan sanatçılar Morris Louis (1912–62), Kenneth Noland (1924-2010) ve Jules Olitski (1922-2007) idi. Louis 1960–61 yıllarında yaptığı "*Açılmış Biçimler*" dizisinin resimlerinde bir destek çubuğuna dayalı gerilmemiş tuvalle çalışarak boyayı kumaşın yüksek katları arasındaki kanallardan akıtmaktaydı **(21.15)**. Daha sonra tuval gerildiğinde resimler, bir dizi kabaca paralel hattın her bir taraftan tuvalin aşağı kenarına kadar boyanın aktığını göstermekte, orta alan bütünüyle boş kalmaktaydı. Boya alanlarının üst üste geldiği daha önceki "Perdeler" ve "Floraller"in tersine "Açılmış Biçimler"deki çeşitli renkler tuval üzerine yayıldıkça ayrı tutulmakta ve birbirine geçmesine izin verilmemekteydi. Louis'yi çok etkilemiş Matisse ile olduğu gibi, farklı renk tonları karşı karşıya konulduğunda optik projeksiyon ve resesyon olgularından bir mekân duygusu ortaya çıkmaktaydı. Bu incelikli, boyamalı mekân illüzyonu, hem büyük boş orta alanı hem de boyanın kumaşın üstünde kalmak yerine içine sızmasının yardımıyla, tuvalin vurgulanan fiili düzlüğüyle tezat teşkil etmektedir.

Greenberg, "boyayla kaplanmak yerine boya emdirilen doku, kumaş boyamasındaki gibi boyanın kendisi, rengin kendisi olmaktadır: iplik ve dokuma özellikleri boyadadır." demiştir. Dahası renk çizgilerinin köşeli yönelimleri, yan tarafları görsel olarak tuvalin kenarlarına raptetmekte; bu yolla genel dikdörtgen formatını vurgulamaktadır. Bu sebeple "Birbirinden Açılanlar" Greenberg'in iki elzem niteliğinin gerçekleşmesi olarak görünmektedir – düzlük ve onun sınırlanması.

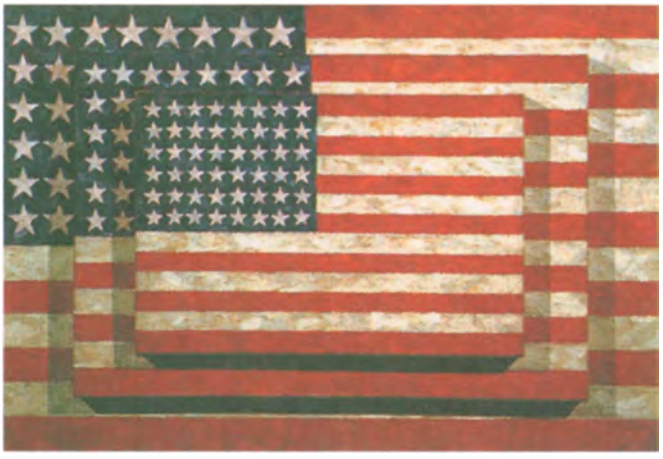
Görmenin fizyolojisinin daha da bariz kullanımını 1960'ların resminde uygulayan bir eğilim de Op. (optiğin kısaltması) Sanatın geometrik soyutlamasıydı. Basit fiziki yanılsamalı hilelerde çok daha fazlasını içeren örneğin Bridget Riley (d. 1931)'nin resimleri, 1960'ların ruhsal huzursuzlukları ve belirsizliklerinin üstü kapalı şiirsel metaforlarıdır **(21.16)**.

JASPER JOHNS VE ROBERT RAUSCHENBERG

Soyut Dışavurumculuk 1950'lerin ortalarında kazanımlarını kutlar ve Sovyet bloğunda uygulanan Toplumsal Gerçekçiliğe karşı Amerikan liberalizminin ifadesi olarak yorumlanırken New York'ta Objesiz Sanatın yorumcuları Jasper Johns (d. 1930) ve Robert Rauschenberg (1925-2008)'in dikkat çekici temsili imgeleriyle karşı karşıya geldiler. Aralarındaki bağlantı zayıf olmasına rağmen o dönemde bunlara Yeni-Dada ismi verilmekteydi. Fakat her iki ressam da bazen gerçek anlamda temsili imgeleri ve hatta en sıradan tanınabilir objeleri eserlerine dâhil etmekteydi. *Üç Bayrak* **(21.17)** sofistike kamuoyu için çok hassas bir konuda ayrıntılı, dikkat ve özenle işlenmiş "güzel sanat" yüzeyi veren, kadim zamanlardan kalma eski ustaların yakmayla süsleme, yani enkaustik tekniği kullanılarak resmedilmiştir. Johns bayrakla mı alay etmekteydi? Yoksa sanatla mı?

Sanatçıya göre, bu tür konular kişiye özel olmayan ve geleneksel, herkese açık ve "zihnin zaten bildiği şeyler" olduğu için kendisine çekici gelmiştir. "Bana başka düzeylerde çalışmam için alan açtılar" demektedir. Ayrıca "kişiden ziyade dünyayı akla getirdikleri" için onlarla ilgilendiğini de söylemiş, bu bakımdan bireysel sanatçının kendini ifade gücünü kahramanlaştıran Soyut Dışavurumculuğun temel varsayımları ile de çelişmişti. Johns benzer şekilde *Hedefler* isimli alelade konularda başka diziler üretmeyi sürdürmüş, bayrak resimlerinde yapmış olduğu gibi imgeyi alanla özdeşleştirmiştir. Bu resimler sanatın

21.17 Jasper Johns, *Üç Bayrak*, 1958. Tuval üzerine enkaustik, 78.4 × 115 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (Gilman Vakfı, A.Ş.'nin 50. Yıl Armağanı, Lauder Vakfı, A. Alfred Taubman).



KAVRAMLAR

Modernizm ve Biçimsellik

Modernizm ve Modern Sanat terimleri –New York'ta 1939'da kurulan müzenin isminde olduğu gibi – on dokuzuncu yüzyıl sonunun ve yirminci yüzyılın ilk üç çeyreğinin yenilikçi sanatlarını ifade etmektedir. Modernizm kavramı Gropius ve Le Corbusier'nin 1920'lerdeki Uluslararası Modern mimarisinde en açık şekliyle somutlaşmaktadır. Bu, 1820'lerden beri dile getirilen belirgin bir üslubunun yaratılması (bkz. s. 662) taleplerinin çok ötesine giderek üslup kavramının bütünüyle reddedilmesine varmıştır. Binalar süslemelerden ve geçmişe tüm nostaljik göndermelerden temizlenmiş, işlevi vurgulamış, yeni teknolojiyi kullanmış ve şehircilikte yirminci yüzyılın sosyal şartlarında uygun çözümler önerilmiştir. Geçmiş ve geçmişteki tüm üsluplar avangart ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından da reddedilmiş, bunun sonucu da Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm ve Soyut veya Objesiz sanattan Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurumculuğa kadar değişmiştir. On dokuzuncu yüzyıl ortasında Baudelaire için olduğu gibi (bkz. s. 670), onlar için modernlik kimliklerini tanımlayan bir sınamaydı.

Sanatçıların hissettiği "zamanının insanı olma" ihtiyacı her şeyin ötesinde yeniliği vurgulayan, resim ve heykel sorunlarına yeni çözümler arama itkisini uyandıran bir yaklaşıma götürdü.

Batı'nın son 150–200 yıllık tarihine damgasını vuran temel değişikliklerin – hem uygulama hem kuramdaki (özellikle Marksizm), sanayileşme ve her tür bilimsel ilerleme dâhil değişiklikler – tanınması anlamı taşıdığından, "modern" sanatçı için çağdaş temalarla ve çağdaş kültürün normlarıyla uğraşılmasının gereklilik taşıdığı düşünülmüştür. Bu durum on dokuzuncu yüzyıl sonlarında nesnel, tarafsız bir ruh içinde günlük konularla ilgilenen Manet ve İzlenimcilerin elinde Gerçekçilik ve Natüralizm akımlarıyla sonuçlanmıştı. Diğer taraftan resimlerinden bazıları başka bir yolla içeriksiz soyut yüzeyler halinde de anlaşılabilir – belki de yanlış anlaşılabilir; bu ikiliğin bünyesinde mevcut imkânlar ise sanatçıları zamanla Biçimselliğe ve tamamen bağımsız, sadece kendisiyle ilgilenen bir sanat içindeki saf biçimin araştırılmasına götürmüştür.

Yirminci yüzyıl ortası sanatçıları tarafından anlaşıldığı şekilde Biçimsellik, sanat objesini özünde, kendi kurallarına, düzenine, malzemeleriyle kendi kendisine yeterli; yapımcısından, izleyici kitlesinden ve genel olarak dünyadan bağımsız olarak gören New Yorklu eleştirmen Clement Greenberg (1909–94) tarafından tanımlanmıştır.

Sanatçının vazifesini kendisini arıtma ve sanatı münhasıran olmasa da büyük ölçüde yüzey ve desende niteliğini bulan bir fenomen olarak görmüştür. 1961'deki bir yazısında sanatın benzersiz ve hakiki yapısının açıklamasının, doğasının benzersizliğinde yattığını belirtmiştir:

> *. . . Gerçekçi ve illüzyonist sanat, sanatı gizlemek için sanatı kullanmış, sanat malzemesini gözlerden saklamıştı. Modernizm ise sanata dikkat çekmek için sanatı kullanmıştır. Resim sanatının malzemesini oluşturan sınırlamalar – düz yüzey, dayanağın biçimi, pigmentin özellikleri – Eski Ustalar tarafından sadece ima yoluyla veya dolaylı tasdik edilebilecek olumsuz unsurlar olarak görülmüştür. Modernist resim aynı sınırlamaları açıkça kabul edilebilecek olumlu unsurlar olarak görmektedir.*

Greenberg'in dar ve katı tutumu haklılığını coşkuyla desteklediği ve teşvik ettiği Boyasal Resim Sonrası Soyutlama (bkz. s. 841) akımında bulmuştur. Zamanla, Kavramsal sanatçılardan başlamak üzere husumet uyandırmıştı. Onun aşırı Modernizm versiyonu günümüzde temel olarak Soğuk Savaş yıllarına ait ve bazı bakımlardan o dönemin ideolojik ve siyasi ortamının yansılarının etkisi altında kaldığı şeklinde değerlendirilebilir.

anlamı, oluşturulması ve kavranamazlığı ile algı sorunları – bildiğimizi görmek ve gördüğümüzü bilmek – hakkında süregiden bir meditasyon olarak yorumlanmıştır. Duchamp ve hazır-nesneleri gibi *Üç Bayrak* da cevap verdiği kadar soruları da gündeme getirmekte, sanatın Amerikan bayrağı [Old Glory] gibi anlam yüklü konuları dahi soyutlaştırabileceğini gösterirken bir yandan da kavranamaz ve çelişkili kalmaktadır. Johns'un 1963'e gelindiğinde çalışmaları bu tür karmaşık ve dolambaçlı resimlerle, Crane'in "Hatterass Burnu" şiirini alttan alta hatırlatarak böyle bir hale bürünmüş ve kendisi de yeraltındaki bir labirente benzetilmiştir.

Johns'un 1955'teki ilk resmiyle Rauschenberg'in resmi aynı döneme aittir. Bir "Aksiyon ressamı" gibi boyayı yatağının temiz beyaz pamuk çarşaflarına, yastık kılıflarına ve sevimli yama işi örtülerine sürmüş ve sonra dik şekilde galeri duvarına asmıştı. Johns'un Amerika bayrağı resimleri gibi meydan okuyan bu hareket yine onlar gibi *Çeşme*'yi dik yerleştiren ve üzerlerine boyayla imza ve tarih atarak işlevini ortadan kaldıran Duchamp'a dayanmaktaydı. Rauschenberg *Yatak*'tan hareketle ilk "kombine" resimlerini – yani fotoğraflar dâhil gerçek objelerin boyalı yüzeye takıldığı veya kombine edildiği – resimlerini yaptı.

Üç boyutlu objeleri malzeme olarak kullanmaktaki amacı kısmen Soyut Dışavurumcuların muhafaza ettiği illizyonist boşlukları bırakmamaktı. Sanat ile hayat "arasındaki uçurumda faaliyet göstermek" istediğini söylemiştir. Bu bakımdan tanıdığı ve etkisi altında kaldığı besteci John Cage'le aynı fikirdeydi. Cage gibi o da eşzamanlı ve çokdeğerlikli imgeleriyle izleyicinin "odağını değiştirmeyi" istemiştir. Aşikâr cinselliği nedeniyle kombinlerinin en kışkırtıcı ve



21.18 Robert Rauschenberg, *Monogram*, 1959. Doldurulmuş koç, otomobil lastiği, kolaj ve akrilik ile yapılmıştır, 1.22 × 1.83 × 1.83m. Moderna Museet, Stockholm.



21.19 Robert Rauschenberg, *Retroaktif I*, 1964. Tuval üzerine yağlıboya ve ipek baskı, 2.13 × 1.52 m. Wadsworth Atheneum, Hartford, Connecticut (Susan Morse Hilles'in Armağanı).

en cüretkârlarından *Monogram*'da **(21.18)** resmi duvardan kaldırıp ortasından dar ve yıpranmış bir otomobil tekerleği ile sıkıştırılmış bir Tiftik keçisiyle beraber zemine koyarak *Yatak*'taki süreci tersine çevirmiştir. Ağaç ve metal *kolaj* unsurlarının geniş fırça darbeleriyle boyanarak birleştirildiği resmin kendisi tartışmasız biçimde düzdür. Görsel oyunlarıyla birlikte hem gizli hem de gizli olmayan manaları vardır.

Rauschenberg, ev televizyonlarının 1960'larda yarattığı etkiyi en çok hisseden sanatçılardan biriydi. Keyfi yan yana getirişler, her şeyi tek izlemelik bir gösteriye çevirerek gündüz ve gece değişen imgeler geçidiyle neredeyse Gerçeküstücü hale gelen televizyon, iki boyutlu eserlere ilgisini tazelemişti. Andy Warhol tarafından denenmiş dergi veya gazete resimlerinin ipek baskı kalıbı (sözlüğe bkz.) yoluyla aktarılmasını öngören *frotaj* tekniğini bir süre önce zaten uyarlamaya başlamış ve *Retroaktif* **(21.29)**'de yaptığı gibi en ilişkisiz temaları ve konuları birleştiren eserler geliştirmişti. Bunları Dada'dan almış olduğu ızgara benzeri desenler halinde mürekkepliyor veya doğrudan tuval üzerine geçiriyordu. Ardından da oraya buraya boya damlaları veya helezonları ekliyordu. Bununla beraber, formatları yüzünden görünüşte daha geleneksel bu eserler, Rauschenberg'in çok çeşitli görsel ilgileriyle çelişiyordu. Beuys'e öncüllük yaparak (bkz. s. 872) Cage ile birlikte muhtemelen ilk defa düzenlenen"happening"lerden birine katıldı ve ileri teknolojinin geleceğin sanatında mümkün olabilecek kullanım şekilleri konusunda mühendis ve bilim insanlarıyla deneylere başladı.

POP ART

Ancak Soyut Dışavurumculuğun uyandırdığı esas tepki Johns veya Rauschenberg'in yaptıklarından çok daha atılgan olmuştur. Roy Lichtenstein (1923–97) *Büyük Resim 6* ile bu tepkiyi – Pop Art – en bariz biçimiyle temsil etmektedir **(21.20)**. Lichtenstein Soyut Dışavurumcu fırça darbesini sıradan, hatta ironik bir tarzla uygulamış; engelsiz, spontane bir tarzla kendini dışa vurmanın aracı olarak boyanın hareketle manipülasyonu kültünün aşırı öznelliğine görsel bir yorum getirmiştir. Resmi sanki bir Benday deseninin (çizgi romanlarda ve reklam sanatında gölgeleme için kullanılan sık aralıklı noktalar) zemini üstünde bir boya üreticisinin vitrini için grafik malzemeli natürmort yaparmış gibi işlemektedir. 1966 yılındaki bir yazısında "Bir önceki kuşağın, yani Soyut Dışavurumcuların konuyu ortadan kaldırarak bilinçaltı derinliklerine eskisinden çok daha fazla erişmeye çalıştıklarını düşünüyoruz "demiştir.

21.20 Roy Lichtenstein, *Büyük Resim No. 6*, 1965. Tuval üzerine akrilik, 2.34 × 3.28 m. Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf.





21.21 Richard Hamilton, *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?* 1956. Kolaj, 26 × 23.5 cm. Kunsthalle, Tübingen.

> *Pop Art denen şeyi değerlendirirken – her ne kadar herkesi bir grupta toplamayı ve hepsinin aynı şeyi yaptığını düşünmeyi doğru bulmasam da – bu sanatçıların eserin dışına çıkmaya çalıştıklarını kabul ederiz. Ben şahsen kendi çalışmalarımda programlı ve sıradan görünmeyi istemişimdir; ancak bunları yaparken sıradanlaştığıma aslında inanmıyorum... Fakat elde etmek istediğim şey sıradan görünüştür.*
>
> (*Artforum*, 1966)

Ticari sanat ve diğer malzeme kaynaklarının imgelemi kullanılarak "sıradanlığın üslup haline getirilmesi" olarak tanımlanan Pop Art, İngiltere ve Birleşik Devletler'de aynı dönemde ancak birbirinden bağımsız olarak ortaya çıktı. İngiliz ressam Richard Hamilton (1922-2011)'un *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?* isimli kolaj çalışması ilk gerçek Pop Art eseri olarak görülebilir **(21.21)**. Eser, iğneyle tutturulmuş erkek ve kadın posterlerini, TV, ucuz aşk romanlarını, dayanıklı tüketim maddelerini, paketleri, filmleri, otomobil armalarını içermekte veya bunları çağrıştırmaktadır – hatta "Pop" sözcüğü bile kaslı adamın elinde tuttuğu lolipopun üstündedir. Londra'da ilk defa sergilendiğinde sanata veya tüketim toplumuna bir saldırı olduğuna dair yanlış yorumlara yol açmıştır. Hamilton, tam tersine "popüler, geçici, gözden çıkarılabilir, ucuz, kitlesel üretilen, genç, şakacı, seksi, hileler kullanan, göz alıcı ve büyük iş yapan" yeni bir sanat hedeflediğini söylemiştir. "Toplumumuza küçümseyici bir yorum getirme" niyetini taşımadığını da eklemiştir. "Amacımı günlük konularda ve günlük tutumlarda destansı olan şeyleri aramak şeklinde düşünmek isterim" demektedir.

Diğer taraftan kitle iletişim imgelemi Avrupalılar için egzotik bir göz alıcılık sergilese bile Amerikan sanatçıları bakımından sıradan ve bayağının ötesine geçmemekteydi. Bu sebeple Amerikan Pop Art'ı başlangıçtan itibaren Avrupalı karşıtlarında görülmeyen bir duygu ikilemi ve karmaşık bir yöne sahipti. Eleştirmen Gene Swenson, karşılaştırma yapılırsa, İngiliz Pop sanatının sanki "kütüphaneciler tarafından yapılmış" gibi göründüğünü yazmıştır. Rahatsız edici ve kışkırtıcı sorular örneğin Claes Oldenburg (d. 1929) tarafından *Dev Hamburger* ile ortaya konulmuştur **(21.22)**. Boyalı yelken bezinden yapılma, ölçüsü çok şişkin tutulmuş (boydan boya 2 metredir) ve köpükle doldurulduğundan tüy yatak gibi yumuşak olan eser, hacimleri yüzey tarafından oluşturulan her türlü geleneksel heykel anlayışını reddetmiş; sanat eserine hiç benzemeyen bir şeyin sanat olabileceğini izleyicinin fark etmesini sağlayarak sanatın sınırlarını genişletmiştir. Oldenburg, Soyut Dışavurumculuğun ciddiyeti ve huşu uyandıran törensel tavrından sonra sanatı tekrar gündelik hayata geri getirme ihtiyacını kuvvetle hissetmiştir. Eserlerini sanat galerilerinde değil de sanki süpermarketler için hedeflenmişler gibi çeşitli mallarla beraber kurmaca mağazalarda satmıştır. "Günlük ıvır zıvırla bir araya konulacak ve yine de göze çarpacak bir sanattan yanayım" demiştir.

Lichtenstein ve Oldenburg Pop Art'ı en atılgan yönüyle temsil etmişlerse, Andy Warhol (1928–87) da en uç ve yıkıcı tarafını temsil etmiştir. Warhol ressam ve sonra da film yapımcısı, heykeltıraş, yazar, bir pop grubunun direktörü, pop yaşam tarzının yaratıcısı olmadan önce Madison Avenue'de *Glamour* ve diğer dergiler için çalışan başarılı, para getiren işler yapan bir sanatçıydı. Kitle kültürünün ticari imgelerin bolluğunda sanatı boğacağına dair Walter Benjamin'in Marksist görüşleri (bkz. s. 817) dâhil tüm kuramları altüst etmiştir. Warhol mekanik tekrarı sevdiğini ve kendisinin de bir makine olmak istediğini söylemiştir.

21.22 Claes Oldenburg, *Dev Hamburger*, 1962. Köpükle doldurulmuş boyalı yelken bezi, 1.32 × 2.13 m. Ontario Sanat Galerisi, Toronto (Satın alınması, 1967).





21.23 Andy Warhol, *Yirmi Beş Renkli Marilyn*, 1962. Tuval üzerine akrilik, 2.08 × 1.67 m. Fort Worth Modern Sanat Müzesi Koleksiyonu (Benjamin J. Tillar Vakfı, Vernon Nikkel koleksiyonundan satın alınma, Clovis, New Mexico, 1983).

21.24 Andy Warhol, *Felaket 22*, 1964. Tuval üzerine ipek baskılı mine, 2.69 × 2.08 m.



"Herkes birbirine benzeseydi sanırım harika olurdu" demiştir. Sıkıcı, bayağı ve yüzeysel olmayı bir kült haline getirmiştir – "resimlerimin, filmlerimin ve benim yüzeyime bir göz atın; işte bu benim. Arkada başka hiçbir şey yoktur." Resimde ipek baskı tekniğini benimseyerek ilk defa kullanan Warhol'un eserleri, yerinde bir tabirle Fabrika adı verilen atölyesinde asistanları tarafından yapılmaktaydı. Konuları sıradan (Campbell çorbalarının teneke kutuları, Brillo kutuları, Coca Cola şişeleri), kötü şöhretli (Amerika'nın en çok aranan adamları) veya popüler ya da göz kamaştırıcı (Jackie Kennedy, Elizabeth Taylor, Marilyn Monroe [21.23]) olsun her zaman tanıdıktı. İmgelerini üst üste tekrarlaması, sonu gelmez göndermelerde bulunarak ve vakaların kayıtlarını tekrar tekrar yayınlayarak insanları ve olayları önemsiz ve mânâsız kılan kitle iletişim araçlarını yansıtmaktaydı. Eserleri görünüşte anonim ve duygusal bakımdan mesafeli kalsa da, Warhol, konularının birçoğunun ölümle ve medya doygunu çağdaş dünyanın nihilizmiyle uğraştığını vurgulamıştır. Bu durum herhalde dehşetin, konunun ürkütücülüğü kadar, anlamsızca tekrarın ve kavramın bayağılığının ince bir zevkle işlenmesinde yattığı ona ait çeşitli *Felaket* dizilerinde çok belirgindir **(21.24)**.

Pop duyarlılık yakından bağlantılı yollarla Fransa'da belirmiş ve eleştirmen Pierre Restany tarafından "Nouveau Réalisme" adıyla anılmıştır. Ayrıca Batı Almanya'da da Gerhard Richter, Sigmar Polke, Konrad Lueg ve Wolf Vostell medyadan toplanan imgelemleri resimlerinde önemli ölçüde kullanmışlardır. Bu ülkede, Richter, Polke ve Lueg tarafından 1963'te bir Düsseldorf alışveriş merkezinin mobilya bölümünde düzenlenen *Kapitalist Gerçekçilik Gösterisi* adlı bir gece gösterisinden alınan isimle "Kapitalist Gerçekçilik" ismi kullanılmıştır. Berlin Duvarının 1961'de yükselmesinden sonra resmi onaylı Toplumsal Gerçekçilik sanatıyla Sovyet bloğuna karşı "cephe hattı"nın parçasını oluşturan bir ülkede bu terim özel bir eleştirel güç taşıdı. Paris'in çağdaş sanat dünyasındaki merkezî konumunu teyit etmeyi amaçlayan ümitsiz bir girişimde bulunan Restandy tarafından Nouveau Réalisme; Amerikan Pop, Hains ve Jacques de la Villeglé'nin yırtılmış poster çalışmaları, ilhamını Zen'den alan Yves Klein'ın tiyatralleri ve Arman'ın çöp biriktirmeleri dâhil genel bir kavram olarak görüldü. Klein'in ruhsal bir boşlukta ağırlıksız bir varlığa ulaşma çabası bu programa pek uymasa da, faaliyetleri bağlantılıydı. İlk insanlı uzay seyahatinden iki yıl önce 1959'da "havada yaşayan insanlar haline geleceğiz" demişti: "Yüksek diyarlara, uzaya ve aynı zamanda hiçliğe ve her yere doğru çekimin gücünü tanıyacağız. Yer çekiminin gücünün efendisi olup, gerçek anlamda mutlak fiziki ve ruhi özgürlük içinde yükseleceğiz." Bundan bir yıl önce bu çabalarını somutlaştırmaya girişmiş, Paris'te bir galerinin iç mekânını boş bırakarak *Le Vide* adlı sergisini düzenlemişti. Dış mekân ve açılışta ikram edilen kokteyllerde, resimleri ve heykellerinde gök rengi Uluslararası Klein Mavisi markası



21.25 Arman, *Beyaz Orkide* , 1963 (1963'te Essen'de Beyaz bir MG Marka arabanın patlatılması), 2.5 × 5.1 × 1.3 m. Denyse Durand-Ruel Arşivinin izniyle.

21.26 Diane Arbus, *Savaş Karşıtı Protestoda Yürümeye Hazırlanan Hasır Şapkalı, Rozetli ve Bayraklı Delikanlı*, 1967. Jelatin gümüş baskı. Fogg Sanat Müzesi, Harvard Üniversitesi Sanat Müzeleri, Cambridge, Mass. (National Endowment for the Arts Grant. © Diane Arbus'un mülkü 1971).



hâkimdi. Klein'ın hareketine birkaç çöp arabasının içindeki atıkları doldurarak aynı galeride sahnelediği *Le Plein* ile "cevap veren" Arman, Pop tarafından temsil edilen meta dünyasıyla daha doğrudan ilgiliydi. Neticede atık, kitlesel üretimin kaçınılmaz bir neticesidir. Arman 1963'te yeni bir eser siparişi aldığında, koleksiyonerin arabasını ödünç istedi ve altına küçük bir miktar dinamit koyarak patlattıktan sonra istenilen iş olarak arabayı iade etti **(21.25)**. *Beyaz Orkide* ile Arman, sanatçı, sanat taciri ve galeri arasındaki yakın işbirliğine dayalı sistemi gerçek mânâda infilak ettirmişti. Bunu yaparken, giderek daha çok gösteriye dayanan bir kültürün kısa bir zaman önce kendisini harap etmiş gerçek vahşetin üstünü örtmek tehlikesi içine girmesinin yarattığı rahatsızlığa da dokundurmada bulunmaktaydı.

FOTOĞRAFİK İMGELEM

Fotoğrafın 1980'lerde ve yirminci yüzyılın geri kalan kısmında Gilbert ve George **(22.25)**, Cindy Sherman **(22.20)**, Anselm Kiefer **(22.14)** ve Gerhard Richter **(22.15, 22.16)** gibi sanatçıların eserlerinde elde edeceği önem 1960'larda Andy Warhol **(21.24)** ve diğer Pop sanatçılarının, özellikle Richard Hamilton'un eseri *Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli* Çekici Kılan Nedir? **(21.21)**'de belirtisini vermişti.



21.27 Garry Winogrand, İsimsiz, yak. 1967, Fotoğraf, Garry Winogrand'ın mülkü, New York, Fraenkel Galerisinin izniyle, San Francisco.

Gerçekten de geriye bakıldığında bu sarsıcı on yılın gerilimlerinin ve sıkıntılarının, özellikle Amerikalılar için diğer sanatçılardan daha fazla fotoğrafçılar tarafından hatırda kalacak şekilde ifade edildiği öne sürülebilir. Diane Arbus **(21.26)**'a ait *Hasır Şapkalı Delikanlı* gibi etki uyandıran imgeler, o dönemin şaşkına dönmüş kuşağının açmazlarını – zamanın ateşli tutkularıyla yüz yüze gelen yumuşak başlı ve güven duyan Orta Amerika halkının saf ve sade kalbiyle olanları kavrama güçlüğünü – özetlemektedir.

Diane Arbus (1923–71), Andy Warhol gibi moda dergilerinde işe başlamış ancak kamerasıyla "fotoğrafını çekmediği takdirde hiç kimsenin göremeyeceği" şeyleri aramak için işinden ayrılmıştı. Kameranın dikkatle ve yaratıcılıkla kullanılması halinde içsel gizemleri ve psikolojik gerçekleri ortaya çıkarma gücüne sahip olduğunu hissetmiştir. Olağanüstü bir sezi gücüyle portrelerini çektiği özdeş ikizlere ve her tür uyumsuzluklara ilgisi bu anlayışından kaynaklanmaktadır.

Walker Evans'ın Amerika kırsalında yaşanan sert gerçekliklere dair tasvirleri yeni fotoğrafçı kuşağı üzerinde etkili olmuştur. Robert Frank 1955'te ülkede bir geziye çıkarak sonuçlarını bir kitapta yayımlamış ve Garry Winogrand (1928–84) da bir dizi seyahat gerçekleştirmişti. Winogrand 1963'te şöyle yazmıştır:

> *Şimdiye kadar yaptığım resimlere bakıyorum ve bana kim olduğumuz, ne hissettiğimiz ve başımıza ne geleceğinin pek önem taşımadığını hissettiriyorlar. Arzularımız ve başarılarımız ucuz ve ehemmiyetsiz. Gazeteleri, makaleleri, bazı kitapları okuyorum, dergilere (basınımıza) bakıyorum. Hepsi illüzyonlar ve fantezilerle uğraşıyor. Varabileceği tek sonuç kendimizi yitirmiş olduğumuz ve bombanın bu işi kalıcı olarak bitirebileceğidir. Hayatı sevmemiz de artık önemli değildir. Vardığım sonuçları kabul edemem ve bu fotoğraf soruşturmasını sürdürmem ve derinleştirmem gerekir. Benim projem budur.*

Şahsi eserlerini üretmenin yanı sıra, Winogrand 1969'a kadar yirmi yıl boyunca dergi fotoğrafçısı olarak çalıştı. Toplum faaliyetlerinin fotoğrafı çekilmek üzere tasarlandığının bilincinde olması ve fotoğrafçının bunu bilmiyormuş gibi davranmasının samimiyetsizlik olacağına inanması bazen statükoyu kabul ettiği şeklinde yorumlanmıştır. Cemiyet toplantıları, sokaklar ve seyahatlerinde gördüğü



21.28 Stephen Shore, 5th Street & Broadway, Eureka, California, 9/24/74, 1974. Fotoğraf. 3003 Galerisi'nin izniyle, New York.

21.29 Alberto Korda, Che Guevara, 1960. Fotoğraf.



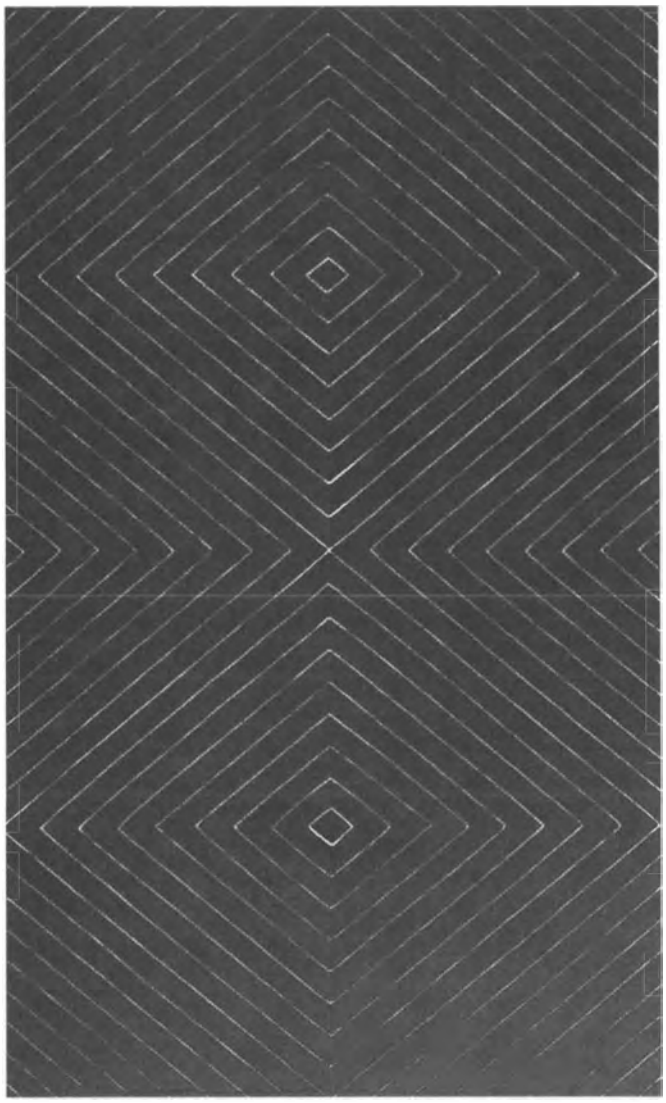
çeşitli ve bazen de derin insancıllığının kanıtı olan fotoğrafları sezgi gücünü ortaya koymaktadır. Seyahatlerinin birinde 1967 civarında çektiği isimsiz bir fotoğrafı bir grup balıkçının avladıkları balıkları sahile çekmeleri gibi alelade bir vakayı yakalamaktadır. Kamyonlarının silueti, o yöne doğru atılan balık, insanların eğilmiş sırtları ve sağ tarafta çerçeveye girmek üzere olan işçiler, dalgaların çizgileri ve geri planda uçan martılarla birlikte son derece hissilikten uzak bir yolla faaliyete soyluluk katan kompozisyon yapısını kurmaktadır **(21.27)**.

Stephen Shore, Andy Warhol'un fabrikasında kısa bir süre çalıştıktan sonra 1970'lerin başında seyahatlere çıktı. On dokuzuncu yüzyıl manzara etütçülerinin öncü belgesel çalışmalarını hatırlatan büyük boyda bir kamerayla çalışan Shore, bu manzaranın nasıl çağdaş Amerika'ya dönüştüğünü gösteren bir koleksiyon hazırladı. Neresi olduğu bilinmeyen bir yol ağzına dair fotoğrafı *5th Street and Broadway, Eureka,CA, 9/24/74* (21.28) bir lokanta tabelasında ilan edilen ismin ırkçı yönünü sessizce belgelemektedir. Shore'un serinkanlı yaklaşımı, hafifçe yükseltilmiş bir bakış açısı kullanması ve sakinlerinin olduğu bilinmekle beraber, çoğu zaman insanların görünmediği sahneleri fotoğraflaması Thomas Struth ve Andreas Gursky (bkz. s. 899–902) gibi daha sonraki Alman sanatçılarının üzerinde büyük etki yaratmıştır.

Dönemin en iyi bilinen görsel imajının, esasen modern devrimci imajların en ünlüsünün resim, baskı, heykel veya geleneksel anlamda başka bir "sanat eseri" değil de bir fotoğraf oluşu önemli bir husustur **(21.29)**. Alberto Korda (1928–2001)'nın ünlü Che Guevara portresi Küba'da bir sabotaj bombasının patlamasından sonra Mart 1960'daki bir parti mitinginde çekilmişti. Korda bunu o gün çektiği birçok fotoğraf arasından en çok benzerliği taşıdığı için seçmişti. Ancak, ortada iyi benzeyiş veya sıradan bir basın fotoğrafından çok daha fazlası vardır. Aşağıdan bakıldığında dağınık saçlarıyla hâlâ genç çehreli Che (o sırada 32 yaşındaydı), beresinde bir Komünist rozeti, gözünde uzaklara bakan "esinlenmiş" bir pırıltıyla döneminin siyasetçilerinin tavırlarından ve zorlama gülümsemelerinden çok farklıdır. Zaman içinde akla gelen her biçim ve formatla çoğaltılmış ve sadece basında, posterlerde ve diğer propaganda malzemelerinde değil, daha da sadeleştirilerek tişörtlerde bile kullanılmıştır. Çok az başka fotoğraf böyle etkili bir ikon olarak evrensel çapta tanınmıştır. Kendine özgü bir yirminci yüzyıl ortası kahramanının son derece güçlü bir projeksiyonunu teşkil etmiş, ayrıca Che Guevara'nın Latin Amerika dışında olduğu gibi belki dâhilinde de önemli bir siyasi şahsiyet olarak şöhretinin yayılmasına katkı sağlamıştır. Özellikle Che'nin sağcı Bolivya hükümet güçlerine karşı gerilla savaşında öldürülmesinden bir sonraki yıl, yani 1968'de patlak veren öğrenci ayaklanmalarında kendini yeterince anlatamayan, bozguna uğramış bir kuşağın emellerini simgelediğini de belirtmek gerekir.

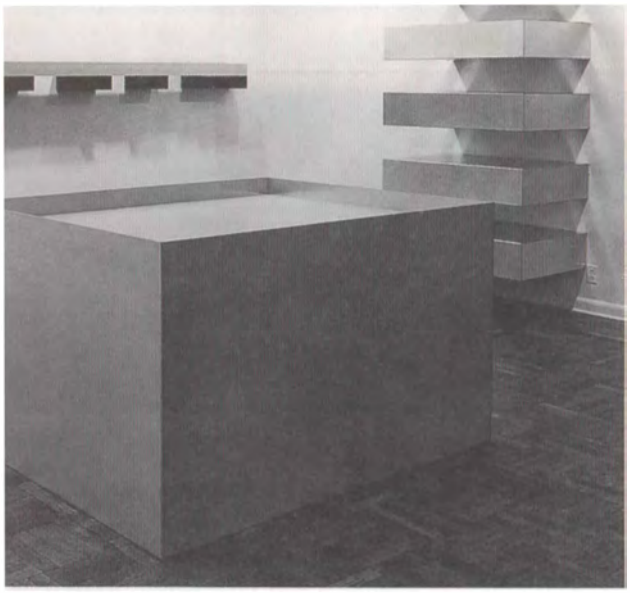
MİNİMAL SANAT

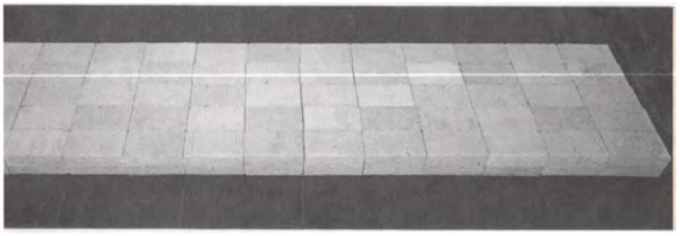
Savaş sonrası dönemin sanat akımları arasında en çok Amerikalı öz bilincine sahip olanı; tam saflık ve bütünlük, sanatın ifade aracının içinde mevcut niteliklerine indirgenmesi ve diğer niteliklerin ortadan kaldırılmasını hedefleyen Minimalizmdir. Sanatçının araçlarının asgariye indirgenmesiyle mutlak birleştirici eylemin – ayrıca izleyicinin birleştirici deneyiminin – ortaya çıkacağı umulmaktaydı. Ressam Frank Stella (d. 1936) "Bir insanın resimlerimden almasını istediğim tek şey... bütünü herhangi bir karışıklık olmadan görebilmesidir" ifadesini kullanmıştır. "Gördüğünüz şey gördüğünüz şeydir." Minimalizmi "keşfeden" Stella olmasa da, 1959–60 yıllarında yaptığı "Siyah Resimler"i – 6.4 cm genişliğinde, siyah çizgilerle kaplı ve önceden belirlenmiş, simetrik desenlerle düzenlenmiş büyük tuvallerdir – sanat eserinin icrasında sanatçının rolünü asgariye indirgemek bakımından önemliydiler **(21.30)**. Boyanın ham tuvale bazen sırf tuvalin kenarını izleyerek paralel hatlarla merkeze doğru ilerlenerek dengeli uygulanması, Soyut Dışavurumcular tarafından her şeyin üstünde değer verilen iki niteliği yani bireysel tavrı ve kendi kendini ifadeyi ortadan kaldırmaktaydı. Sadece dışavurum değil, illüzyon ve hatta simgelerin ve metaforların dokundurmaları da bir kenara bırakılmaktaydı.



21.30 Frank Stella, *Tuxedo Park Yol Ayrımı*, 1960. Tuval üzerine mine boyası, 3.1 × 1.87 m. Stedelijk Van Abbe Müzesi, Eindhoven, Hollanda.

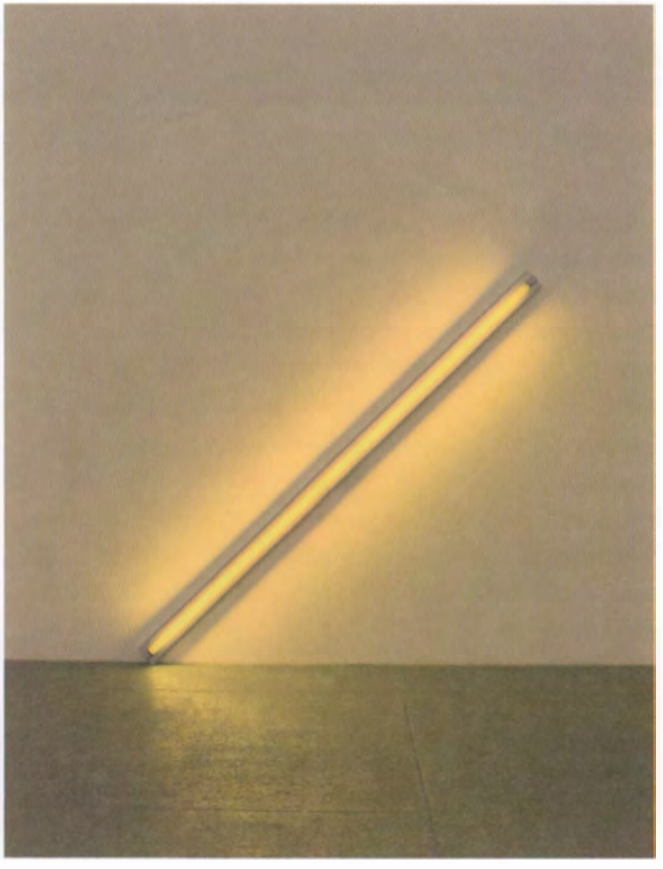
Donald Judd (1928–94) 1965 yılındaki bir makalesinde "son yıllardaki en iyi yeni işlerden yarısı veya daha fazlası resim veya heykel değildir" gerçeğine işaret etmişti. Rauschenberg'in "*Kombinler*"i, Johns'un "*Hedef Tahtaları*" ve hatta Stella'nın kalın hatlarıyla yüzeyden çok obje gibi hissedilen çizgili resimleri hep birlikte Judd'un teşhis ettiği "üç boyutlu eser"e doğru yönelime katkıda bulunmaktaydı. Başlangıçta ressam iken "minimal" (bu kelimeden nefret etmekteydi) heykelleri için hazırladığı planlarını icra etmek için imalatçılara dayanmaya başladı. Üç boyutluluk niteliği sanat eserlerini az ya da çok dünyadaki diğer başka türden objelere benzetmekte ve bu da geçerliliğini yitirmiş Avrupa estetik geleneğinden bir kopma olarak görülmekteydi. Judd, "üç boyut gerçek mekândır" demiştir. Bununla illüzyon, işaret ve renklerin etrafındaki ve içindeki gerçek mekân sorunu ortadan kaldırılmaktadır – bu da Avrupa sanatının en göze batan ve itiraz edilen bir kalıntısından kurtulmaktır." Sanatın, hünerli sanatçının elinden çıktığını gösteren





21.32 Carl Andre, *Denklikler*, 1966. 120 Ateş tuğlası, 12.5 × 274 × 57cm. Saatchi Koleksiyonu, Londra.

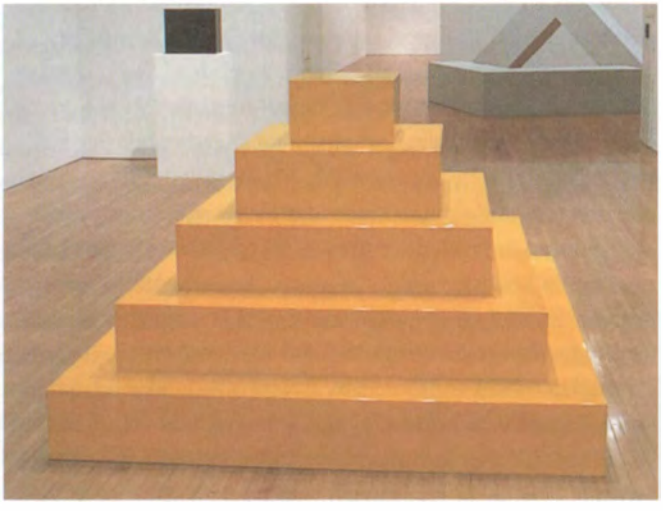
21.33 Dan Flavin, *25 Mayıs Diyagonali, 1963*, (Constantin Brancusi'ye), 1963. Sarı floresan ışığı. 244 cm köşeden köşeye uzanmış. Dia Sanat Vakfının izniyle.



21.31 Donald Judd, Leo Castelli Galerisi Enstalasyonu, New York, 1966. Rudolph Burkhardt'ın fotoğrafı, Leo Castelli Fotoğraf Arşivinin izniyle.

özel emareleri taşıyan heykel ve resimden ibaret olduğu düşüncesi artık daha az önem taşımaktaydı. Sanat her şey olabilirdi: "Birisi eserinin sanat olduğunu söylüyorsa, o sanattır" demekteydi Judd. Leo Castelli galerisinde 1966 başlarında ilk sergisini açtığında, Judd izleyen 30 yıl boyunca sürekli başvuracağı biçim dağarcığının büyük kısmını esasen geliştirmişti. Zemine konulan satranç benzeri biçimler, duvara dengeli sıralanan özdeş düşey "yığınlar" ve Fibonacci dizileri gibi matematik sıraya göre duvara asılı birbirinin aynı veya değişen unsurların yatay desenleri bunlar arasındaydı **(21.31)**. Yine bu sıralarda boyalı kontrplaktan kendisi yapmak yerine verdiği talimatlara göre metal veya pleksiden bunların üretimini yaptırmaktaydı. Temel biçimler tekrar ortaya çıkmakla beraber, her bir durumda kullanılan özel metal, yüzey cilasının seçimi, kullanılan pleksinin rengi, uygulanan bağlama türü vs her eserin her durumda Judd'un savunduğu gibi "spesifik" bir tür obje olmasına katkıda bulunmaktaydı. Bu eserlerin Judd'a ve diğerlerinin Robert Morris (d. 1931) ve Carl Andre (d. 1935)'ye ait mekanik kesinliği ve çıplak yüzeyleri hedeflendikleri üzere, görünüşleri genellikle kişiliksiz inşaat tuğlası veya metal kaplama gibi işlenmiş maddelerin tekrarlanmasıyla oluşturulan kendine yeterlik ve yalınlığa somut örnek oluşturmaktadır. Andre'nin *Equivalents* adlı eserinde **(21.32)** yaptığı gibi, 120 tuğlaya 60'lık iki katman halinde sekiz farklı düzenlemeyle, sayının çeşitli çarpım kombinasyonlarına göre yön verilmiştir. Bu, özdeş birimlerin sistemli toplanması bakımından Stella'nın *Siyah Resimleri*'ni hatırlatmaktadır. Ancak Andre'nin eseri tek bir kuramdan veya entelektüel tutumdan fazlasını içerdiğinden ve Kavramsal Sanatta daha sonra meydana gelecek gelişmelerin öncülüğünü yaptığı için göründüğü denli basit

21.34 John Mccracken, *Sarı Piramit*, 1965. Karışık teknik. "Minimal bir gelecek? Obje olarak sanat 1958-1968" sergisinde segilenmiştir. Çağdaş Sanat Müzesi, Los Angeles at California Plaza, 2004. David Zwirner Galerisinin izniyle, New York.





21.35 Robert Morris, *Green Galeri Sergisi*, New York, 1964. Leo Castelli Galerisinin izniyle, New York. (21.35)

olmaktan uzaktır. Andre heykellerini "form"dan ve "strüktür"den "yer"e dönüşüm anlamında tanımlamıştır. Bazen spesifik bir çevre için yaratılarak izleyicinin mekânı nasıl kullandığını ve algıladığını denetleme eğilimindedirler.

Ağırlık anlamında her bir bileşene eşit değer vermek için yatay tasarlanmış ve zemine döşenmişlerdir. Brancusi'nin formlarından ve heykelin zeminden ayrılması olarak kaide sorununu ele almasının büyük etkisinde kalan Andre yaptığı işi "Brancusi'yi düz yatırmak" olarak tanımlamıştır. Bu yolla sanat eseri çevreyle ilişkilendirilmektedir. Her bakış açısından görülebilmekte ve metal levha kullanılan eserlerinin durumundaki gibi üzerlerinde yürünebildiği için maddi bir unsur da içermektedir. Sanatın izleyici ile eser arasında gerçek mekân ve zaman içerisinde gelişen bir deneyim olarak anlaşılması Minimalizmin sanatın bağımsızlığı ve olması gereken "ebediliği"ne ilişkin geleneksel fikirlere yönelttiği mücadele bakımından merkezi önemdedir. Bununla beraber, bu eserlerin indirgemeci ruhu eski Bauhaus tasarımcısı Josef Albers (1888–1976)'in öğretilerine ve 1950'lerdeki resimlerine, ayrıca daha spesifik olarak Duchamp (bkz. s. 800) ile Rus sanatçılar Maleviç (19.4) ve Tatlin'in hazır-nesnelerine uzanmaktadır. Dan Flavin'in (1933–96) standart uzunlukta floresan ışık tüplerini kullanarak yaptığı ilk eserinin diyagonal yönlenişi kendisi tarafından "şahsi esriklik" üçgeni **(21.33)** olarak adlandırılmış olsa bile, daha sonraları tüplerin düzenlenmesi ve verdiği isimlerde Tatlin'e yaptığı göndermeler bağlantıyı açığa kavuşturmaktadır. Diyagonallik, Tatlin'in dinamik eğimini hatırlatmakta (20.30) ve bir zamanların ressamının ticari aydınlatma malzemelerini galeri alanına renk verme vasıtası olarak kullanması Rusların "gerçek malzemeler gerçek mekâna" mottosunu akla getirmektedir. Minimal üslup büyük ölçüde Doğu Sahili olgusu olarak düşünülmekle beraber Batı Sahili sanatçıları da gelişimine önemli katkılarda bulunmuştur.

John McCracken (1934-2011) de rengi "İlgilendiği biçimleri inşa etmekte kullandığı yapı malzemesi" olarak düşünmüştür. Basit biçimlerinin parlak ana renkleri ve pastelleri pigmentli reçinenin fiberglas-reçineli ağaca akıtılmasıyla oluşturulmuştur **(21.34)**. Ortaya çıkan yüzeyler pürüzsüz düzgünlükte, yoğun ve parlaktır. Ayrıca Güney California'nın sörf kültürünü ve kaynaklandıkları araba boyama işlerini mükemmel şekilde ifade etmektedir. Ancak Minimalistler belki de öncüllerinden daha kuvvetle uç konumlarının bazı sonuçlarının farkındaydı. Robert Morris'in belirttiği üzere: "kişi belirli bir durumun parçası olarak aynı anda birden fazla duyumsama algıladığı için, tek ve saf bir duyumsama iletilemez; önce renkse, ardından da boyut; düzlükse, ardından da doku vs" sözlerinin devamını getirdiğinde aklında kuşkusuz en yeni çalışması vardı:

> *Şeklin basitliği zorunlu olarak deneyimin basitliğine eşdeğer değildir. Birleşik biçimler ilişkileri azaltmaz. Onlara düzen verirler. Birleşik biçimin baskın ve şekli tabiatı sabit değer olarak işlev görüyorsa, ölçek, oran vs'nin tüm parçalı ilişkileri bu sebeple iptal olmaz. Bilakis daha bütünlüklü ve ayrılmaz olarak birbirlerine bağlanırlar. Bu tek başına en önemli heykel değerinin, yani şeklin diğer tüm zaruri heykel değerinin daha da birleştirilmesi ve bütünleştirilmesiyle birlikte büyütülmesi, bir taraftan geçmişin heykel sanatının çok parçalı, eklemeli formatlarını fazlalık haline getirirken, diğer taraftan da heykele hem yeni bir sınır hem de yeni bir özgürlük getirir (Artforum, Şubat 1966)*

Bu satırları yazdıktan sadece iki yıl sonra Morris "Anti-Form" adlı, Minimalizmin temiz hatları, temel şekilleri ve mesafeli tarzına bir dizi tepki ve reddedişleri haber veren yeni bir metin yazmıştır. Geç Minimalizm; Kavramsalcılık'ta vurgunun bireysel oluşumdan düşünceye, Süreç Sanatında süreç ve manipülasyona, Arazi Sanatında çevrede büyük ölçekli çalışmaya yoğunlaşmaya varan çeşitli biçimler almıştır.

KAVRAMSAL SANAT

1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında maddi yönlere (benzersizlik, kalıcılık, dekoratif çekicilik) vurgunun azaltıldığı birçok örneği inceleyen eleştirmen Lucy Lippard bu sürece sanat objesinin "demateryalizasyonu" adını vermişti. Fluxus grubunun "kavram" sanatında, Japon Gutai sanatçılarının eserlerinde ve 1950'lerin "Happening"lerinde demateryalizasyonun bazı öncülleri mevcut olmuştu. Black Mountain Kolejinde 1954'te sahnelenen "Happening"lerin ilk örneklerinden biri John Cage'in *433*'ünün *Tacet* olarak işaretlenen, üç hareketlik bir solo virtüöz kompozisyonu performansını da içermişti. Performansçı buna bağlı olarak 4 dakika 33 saniyelik performans boyunca sessiz kalıyor, izleyiciler ise konser salonunun içinde ve dışında duyulan birçok farklı sesin daha çok bilincine varıyorlardı. Demateryalizasyon eşyaların yapılmasının önemini tamamen



21.36 Joseph Kosuth, *Bir ve Üç Sandalye*, 1965. Ağaç ile siyah-beyaz fotoğraf. Şehir Modern Sanat Müzesi - Centre Georges Pompidou, Paris.

yitirdiğini ima eder şekilde yanlış yorumlanabilir. Ancak sanatçının el becerilerine bağlılığı büyük ölçüde geri plana atılmakla beraber Kavramsalcılıkta sorgulanan sanatçının fikirleriyle dünyanın maddi gerçekleri arasındaki ilişkinin özel karakteriydi. Sol LeWitt 1967 tarihli "Kavramsal Sanat Üzerine Paragraflar"da "Bir sanatçı kavramsal bir sanat biçimini kullandığında, bunun anlamı tüm planlama ve karar almaların önceden yapılması ve uygulamanın formalite meselesi olmasıdır" demektedir. Şöyle devam etmiştir:

Düşünce sanat yapan bir makine haline gelir. Bu tür sanat kuramsal değildir veya kuramları sergilemez; içgüdüseldir, tüm zihinsel süreçlerle ilgilidir ve amaçsızdır. Genellikle sanatçının zanaatkârlık becerisine bağlı değildir. Kavramsal sanatla ilgilenen sanatçının amacı eserini izleyiciye fikir bakımından ilginç kılmaktır. Bu sebeple de genellikle onun duygu bakımından kuru kalmasını ister. Ancak kavramsal sanatçının izleyiciyi sıkmak için ortaya çıktığını düşünmek için de bir sebep yoktur. Sadece Dışavurumcu sanata alışık olanların şartlandığı duyusal heyecan beklentisi izleyiciyi bu sanatı algılamaktan alıkoyabilir.

21.37 Aşağıda, Dan Graham, *Figüratif*, 1965. Harper Mağazasının ilanının yanında boylu boyunca bir sütun mağaza kasa fişi kolajlı maket. Marian Goodman Galerisinin izniyle, New York.



Düşüncenin berrak olması ve yeterli biçimsel bütünlük sergilemesi halinde, aşağıdaki 1970 Paris Sergisi önerisindeki gibi, sorumlusu kim olursa olsun gerçekleştirildiğinde bu nitelikler görünür hale gelecektir:

Bir duvar üzerine (mümkünse düzgün ve beyaz), 1 metrekarelik bir alan içine bir çizimci 500 sarı, 500 gri, 500 kırmızı ve 500 mavi çizgi çizer. Tüm çizgiler 10 cm. ile 20 cm. arasında uzun ve düz olmalıdır.

İlk projeyi siliniz.

Düşünce ile malzeme arasındaki bağlantının ne kadar sorunsal olabileceği Joseph Kosuth'un (d. 1945) gerçek bir iskemlenin yanında fotoğrafının ve "sandalye" kelimesinin sözlük tanımının büyütülmüş bir kopyasının yer aldığı *Tek ve Üç Sandalye*'sinde ortaya konulur **(21.36)**. Sandalye tanımın bir "kopyası", fotoğraf ise objenin "kopyası" olarak kabul edilebilir; ancak hem imge hem de tanım, fotoğrafın reprodüksiyonları olduklarından, fiziki bakımdan birbirlerinin eşitidirler.

O halde belki de tanım, sandalyenin ve mevcut tüm diğer sandalye örneklerinin bir türevidir. Şayet durum böyleyse, bu tekil sandalye belki de tekil imgenin aslına sadık bir kopyasıdır. Bu bağlantıların statüsünü kuşkuya düşürerek, Kosuth sanatın temsil statüsünü sorgulamaktadır:

Sanatçı olmak artık sanatın doğasını sorgulamak anlamına geliyor. Şayet insan resmin doğasını sorguluyorsa, sanatın doğasını sorgulayamaz. Bir sanatçı resmi (veya heykeli) kabul ediyorsa, onun beraberindeki geleneği de kabul etmektedir. Bu sebeple sanat sözcüğü genel ve resim sözcüğü özneldir.

21.38 Daniel Buren, Foto/Hediye: Pankartlı Adam, 1968. Paris'te sanatçının Şehir Modern Sanat Müzesindeki sergisinin dışında çizgili posterleriyle pankartlı adamlar.



Resim sanatın bir türüdür. Resim yapıyorsanız zaten sanatın doğasını kabul etmektesinizdir (sorgulamıyorsunuzdur). İnsan o zaman sanatın doğasının Avrupa'dan gelen resim-heykel ikiliği geleneği olduğunu kabul etmektedir.

Duchamp'ın tahriklerini geliştiren Kavramsal sanatçılar bu sorgulamayı sanat yapımı ve gösteriminin tüm yönlerine doğru genişlettiler. Sanat her şeyden yapılabilirdi ve galerilerde belirmesi gerekmemekteydi. Örneğin sergiler, kitaplar ve kataloglarda yapılabilir ve bireysel eserler dergilerde çıkabilirdi.

Dan Graham'ın reklamlar ve makale arasına bir kasa şeridi koyması ve *Vogue* dergisindeki editör yazısı hem sanatın yaşamın diğer alanları gibi aynı ekonomik gerekliliklere tabi olduğunu hem de eserin kitlesel üretimi ve emeğin kolayca elde edilebilmesi sistemi içinde sanat piyasasına çalışabilmesi için ihtiyaç duyduğu tek şeyi, yani satacağı benzersiz objeleri reddettiğini tasdik etmekteydi **(21.37)**. Aynı şekilde eserlerinin bundan böyle sadece renkli çizgi halinde görüneceğini 1968'de beyan eden Fransız sanatçı Daniel Buren diğer konular kadar sergileme siyasetiyle de ilgiliydi. Aynı yıl Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris [Paris Şehri Modern Sanat Müzesi] içindeki bir alana 16,46 metre uzunluğunda ve 4,57 metre yüksekliğinde yeşil-beyaz çizgili bir kâğıt yapıştırdı ve aynı zamanda pankart taşıyan iki kişiyi dışarıda yukarı aşağı yürümesi için tuttu **(21.38)**. Galeride metin halinde bilgi verilmesi yerine, panolar sadece aynı yeşil-beyaz çizgili kâğıdı taşımaktaydı. İnsanların dışarıda taşıdığı çizgiler panoların reklam işlevine dair işaretlerin yerine geçerken aynı zamanda binanın içinde görülebilecek şeyler hakkında kapsamlı bilgi de vermekteydi. Ancak içerideki çizgiler, resim değil resmin bir işaretiydi ve kendileri de müzenin işlevinin reklamını yapmaktaydı.

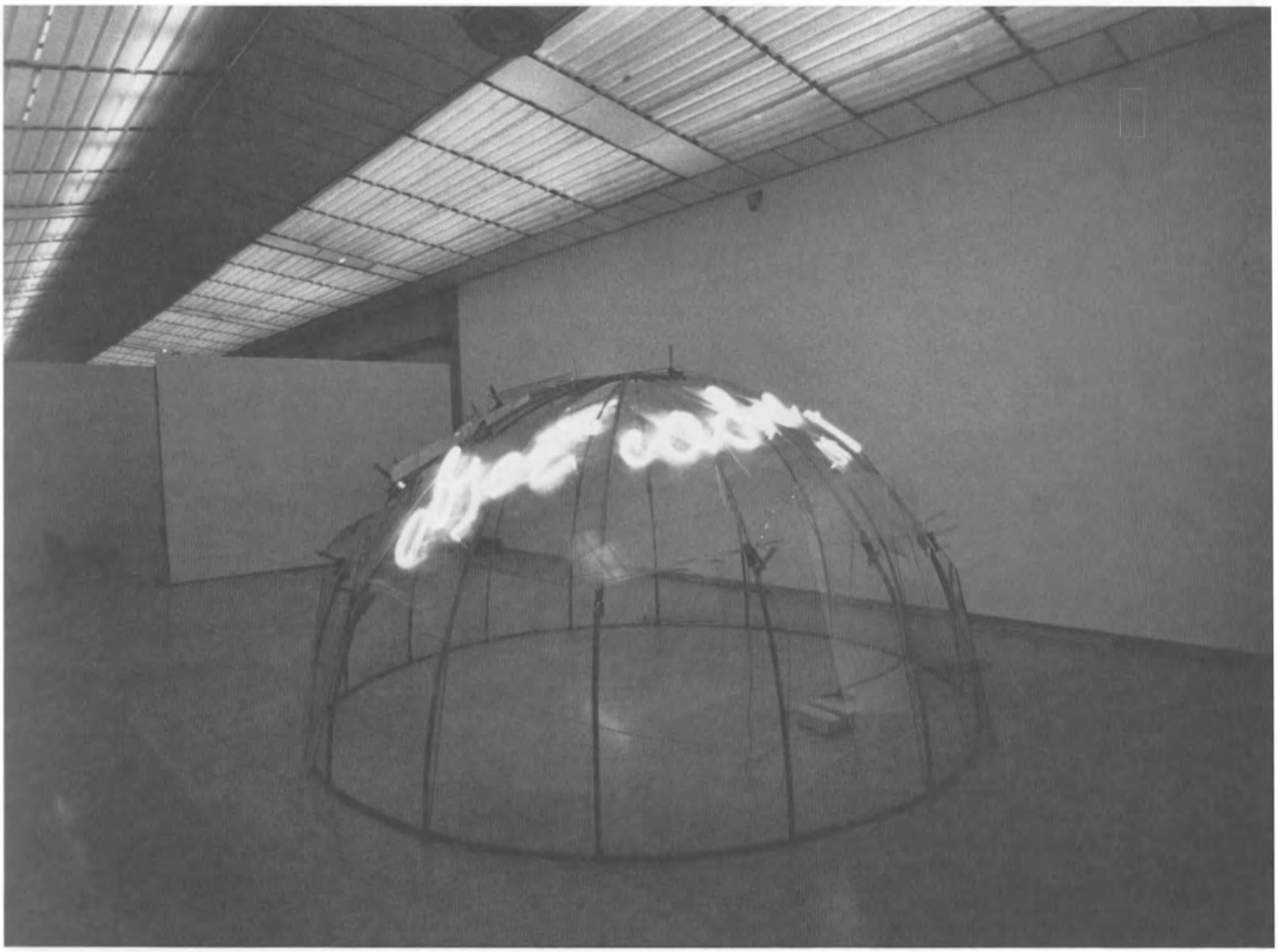
Buren eserlerinin fotoğraflarının belgeden çok hatıra eşyası olarak görülmesinde ısrar etmişken, fotoğrafçılığa karşı sanatçılar arasındaki genel tutum daha az kuşkucuydu. Kavramsal Sanat eserlerinde bulunan çeşitli metinleri, imgeleri, haritaları, planları ve diğer malzemeyi tanımlamakta yaygın kullanılan bir terim "bilgi"dir (New York Modern Sanat Müzesinde bu isimle 1970'de bir sergi dahi düzenlenmişti). Bu, sanatı ve arkasındaki deneysel merakı hem medyanın günlük bombardımanının her zaman hissedilen deneyimi hem de yeni palazlanan bilgisayar teknolojisiyle ilişkilendirmekteydi. Belge veya eserin kendisi olarak fotoğrafçılık bu sebeple Kavramsal Sanatta önemli bir yere sahipti. Resim ve heykelin yanına eklenebilecek başka bir sanat kategorisi olarak düşünülmemekteydi; düşüncelerin ve kültürel mesajların bir taşıyıcısıydı. Fotoğraf biçimsel ifade veya özellikle "fotojenik" olarak kıymetlendirilenler dâhil diğer estetik nitelikleri takdir edilecek bir "sanat objesi" değildi. Sanat

fotoğrafı hakkında kabul görmüş düşünceler gümüş jelatin baskının üstünlüğü ve hassaslık kültünün etkisiyle zayıflamıştır. Birçok Kavramsal sanatçı için fotoğraf, saf imgelemin görsel araştırması için basit bir araçtı ve sanat dünyasının yaygın değer sisteminin dışında olduğundan diğer görüntü gereçlerinden daha fazla tercih edilir niteliktedi. Vito Acconci (d. 1940) ve Edward Ruscha; (d. 1937) örneğin Acconci 1969 tarihli *On İki Resim* ve Ruscha 1967 tarihli *Los Angeles'ta Otuz Dört Park Yeri* gibi genellikle diziler halinde önemli fotoğraf çalışmaları yapmışlardır. Gelecekteki gelişmeler de göz önüne alındığında John Baldessari'nin (d. 1931) ABD, Bernhard ve Hilla Becher'in Almanya'daki çalışmaları çok etki göstermiştir. Filmlerin, televizyonun, reklamın, fotoğraf gazeteciliği vs,'nin medya doygunu çevremizdeki etkilerinin kuvvetle farkında olarak, Baldessari'nin çalışmaları imgelemi hakkında hem kasıtlı hem kasıtsız şekilde gizli mesajlar ve çelişkili anlamlarla yüklü uzun ve giderek müphem hale gelen bir yorumdur. Becher'in maden kuyularının çark odaları ve su kuleleri gibi, "Anonim Heykeller" (22.6) adını verdiği sanayi yapılarının türlerini ve çeşitlerini kataloglayan fotoğrafları, 1980'lerde dikkat çekmeye başlayan öğrencilerini büyük ölçüde etkilemiştir. (bkz. s. 875-76).

ARTE POVERA

Buren'in ifadelerinin ima ettiği gibi, sanatın ne olduğunun ve ne olabileceğinin sorgulanması, statüsünü gemi azıya almış bir tüketim toplumunda bir başka metaya dönüştürme çabası, çeşitlilik gösteren malzemelerin araştırılması ve sanat dünyasının siyasetinin soruşturulması ABD'yle sınırlı değildi. Son derece aktif Avrupa sahnesinden bir örnek, İtalyan eleştirmen Germano Celant tarafından 1967'de Arte Povera adı takılan eğilimdi. Büyük ölçüde ucuz ve kolay elde edilir malzemelerin Arte Povera (fakir sanat) ile bağlantılı sanatçılar tarafından böylesine uzun ve görkemli bir sanat geleneğine sahip bir ülkede kullanılması polemik etki taşımaktaydı. Kerestelerin ayrılarak içindeki filizin açığa çıkartılması, granitin kalıcılığının marul yaprağının geçiciliği ile karşılaştırılması, beygirlerle dolu bir odanın kokusu ve gürültüsü, bir kâğıt yığını, İtalya haritasının ters çevrilmesi – bu tür doğrudan ve yaratıcı hareketler Arte Povera'da

21.39 Mario Merz, Objet Cache Toi, 1968. İglo, demir, cam, neon. Çapı 4 m. Galleria Civica d'arte Moderna e Contemporaneada fotoğraflanmıştır, Torino. Sanatçının koleksiyonu.





21.40 Michelangelo Pistoletto, *Paçavralar Orkestrası* (Orchestra di stracci), 1968. Paçavra, elektikli ısıtıcı, çaydanlık ve bardak asamblajı.

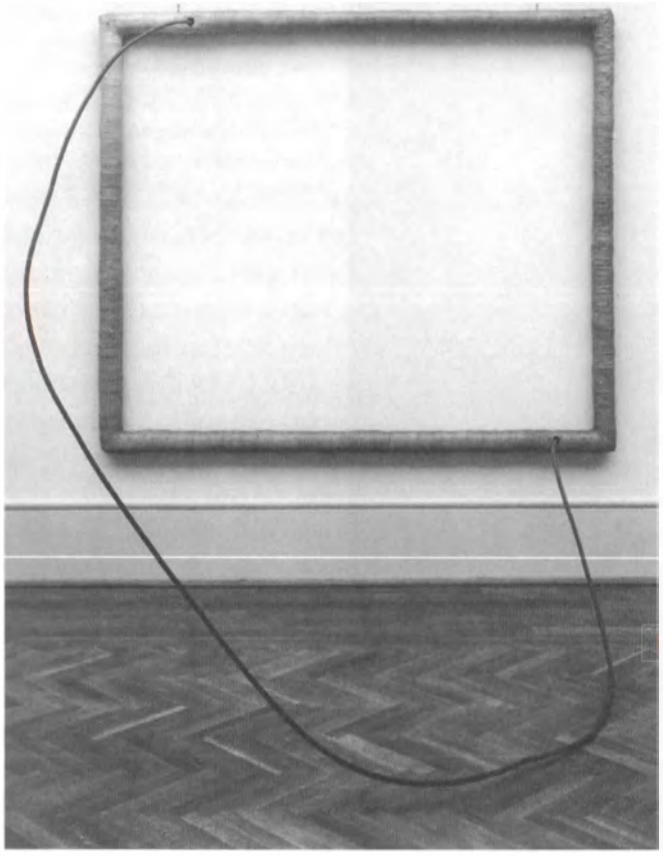
Le Stanze dell'Arte'de fotoğraflanmıştır – Figure e Immagini del XX Secolo', Torino. Fondazione Pistoletto koleksiyonu, Cittadellarte, Biella.

bol miktarda görülür. Bu dolambaçsız ve şiirsel niteliği yoğun sunuşlarıyla, bu sanat geleneğinin ilham kaynağı olduğu kadar bir yük de teşkil ettiğini de söylemekteydiler. Günümüze uygun bir sanata ulaşılacaksa sadece geçmişin büyüklüğünü tekrarlamak ve yeniden değerlendirmekle yetinilmesi mümkün olamazdı. Dolayısıyla Arte Povera'nın "fakirliği" yerleşik sanat düşüncelerine ve kurallarına bir meydan okumaydı.

Ancak önemli olan husus, bu meydan okumanın alanlarında çok bilgili bir sanatçı grubu tarafından "içeriden" yönetilmesiydi ve bu mânâda ABD'deki çeşitli Minimalist ve Geç Minimalist eğilimlere güçlü bir paralellik arz etmekteydi. Mario Merz'in (1925–2003) bazen tehlikeli şekilde sivri kenarlı cam levhalarla kaplanmış Eskimo kulübeleri, insanların temelde göçer varlıklar olduğuna şahitlik etmektedir **(21.39)**. Ayrıca sürekli olarak bu tür yaratıklar tarafından girişilen seyahatlerin dizinini sağlarmış gibi Fibonacci numara dizilerine dönmüştür – 1, 1, 2, 3, 5, 8, 13 vs. Deyim yerindeyse, tek bir beden, tek baş, iki kol ve bacaklardan başlayarak silsile kıvrılarak sonsuzluğa uzanmaktadır. Silsile ilerledikçe, birleşik terimler oranı sanatçıların yüzyıllardır ulaşmaya çalıştıkları Altın Oran'a giderek yaklaşır ve seyahat ettikçe hedefimize yaklaşabileceğimizi ancak yine de hedefin elde edilemeyeceğini belirtir. Michelangelo Pistoletto (d. 1933) "Eksi Objeler" (1965-66) adını verdiği sade yaşam modelleriyle, Minimalistlerin yaptığı gibi bilinçli olarak iki boyuttan üç boyuta hareket etmiştir. (Hem Judd hem Flavin çalışma hayatlarına ressam olarak başlamışlardı.) On yıl kadar önce aynalı yüzeylere resimler yapmış ve (Eksi Objeler) onun tarafından imgeyi "tuvaldeki düşey konumundan gerçek mekâna" getirmenin aracı olarak tanımlanmıştı. Pistoletto fikirlerini şöyle açıklamıştır:

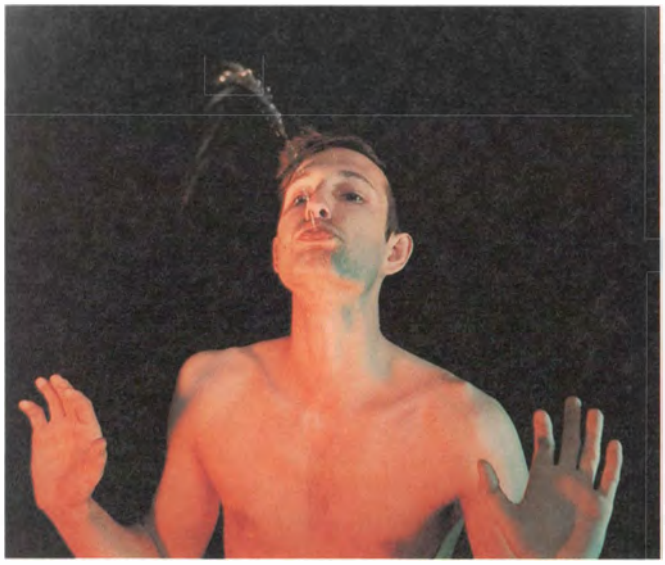
> *Picasso'nun Guernica tablosu perspektifin sonuyla birlikte terk edilmiş olan mekânsal boyutun düz zemininde tekrarlanan işaretlere ve figürlere sahip geniş bir tuvaldir. Guernica'da zaman boyutu yoktur çünkü biçimler (desenle bağlılarken) herhangi bir mesafeyle ayrılmazlar. Her biri iki boyutlu veya üç boyutlu biçimiyle farklı bir olay yaratan Ogetti i Meno yatay bir mekânda düzenlenmiştir. İzleyici tümü farklı biçimlendirilmiş objeler arasında hareket ederken fiziksel olarak her basit biçimlendirici olayı ayıran zaman boşluklarını kat eder.*

Aynı doğrudan tavırla, biriktirdiği mütevazı malzemelerle yüksek sanat formlarının azametine ulaşmaya çalışmanın çağdaş dünyada uygun olabileceği anlayışıyla alay etmiştir. *Paçavralar Orkestrası* (1968) sadece renkli kumaş parçaları ve birkaç çaydanlıkla hoş bir müzik yaratmaktadır (21.40).



21.41 YUKARIDA Eva Hesse, *Asılı Kalış*, 1966. Kumaş ve kordon üzerine akrilik, boydan boya ahşap ve çelik, 1.83 × 2.13 × 1.98 m. Chicago Sanat Enstitüsü (Arthur Keating ve Bay ve Bayan Edward Morris'in önceki bir armağanı vasıtasıyla).

21.42 AŞAĞIDA, Bruce Nauman, *Çeşme Olarak Otoportre*, 1966, Fotoğraf Takımı serisinden. Kromojenik baskı . Kâğıt yaprağı ve görüntü ,51 × 60.5 cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi Koleksiyonu, New York (satın alma).



BEDEN SANATI VE SÜREÇ SANATI

Zamanın geçişinin sanat deneyimi bakımından önemi, Süreç Sanatında dönüşüme uğramış şekilde tekrar belirmektedir. Tek ve münferit bir obje üretmektense, Barry Le Va (d. 1941)'nın "dağılımsal heykeli" çeşitli katlanmış, yığılmış, saçılmış veya diğer biçimlerden düzenlenmiş malzemelerin galeri alanında kullanılmasını konu alır.

Sıçratma'yı (1969) yapmak için Richard Serra zemin ile duvar arasındaki üçgene hızla katılaşarak eylemlerini kaydeden kepçeler dolusu erimiş kurşun serpmiştir (bkz. s. 874). Eva Hesse de (1936–70) görünür bir süreç duygusunu eserlerine tekrar getiren Geç Minimalist sanatçılardan biridir. Ölçüsüz heykel düzenlemeleri tavandan asılı, duvara dayalı veya zemin üzerine saçılmıştır. Ayrıca alışılmamış, çoğunlukla bükülebilen ve lateks, lastik, fiberglas, urgan ve kumaş dahi dayanıksız malzemelerdir. Eserlerinin "sanat-dışı, anlam dışı, insan biçimi dışı, gerçek dışı, hiç ve hiçbir şey, her şey, ancak başka bir tür, vizyon ve çeşit" olmasını istediğini söylemiştir. İlk eserlerinden *Asılı Kalış* **(21.41)** Batı sanatının temel ilkelerinden resim çerçevesini neredeyse anarşik bir Dada ruhuyla gülünçleştirmiştir. İki boyutlu ve üç boyutlu vasıflarıyla ve sanatçının kendisini ifade arenası rolünü oynamıştır. Çerçevesi grinin tonlarıyla boyalı kumaş bantlarla bağlanmış, ancak bomboştur. Normalde resmin önündeki izleyicinin işgal ettiği alanı ele geçirmek için fırlayan metal çubuk onu sırttan ve yanları dışında duvara bağlamaya yaramamaktadır.

Tüm bu uygulamalar şu veya bu yolla dikkati fiziksel faaliyete ve sanatçının bedeninin mevcudiyetine çekmektedir. Örneğin Bruce Nauman (d. 1941) *Belim ve Bileğimin Ölçüsündeki Yağ Tabakası Çukurlarıyla Ayrılan Çeşitli Esnek Malzemeler* gibi eserlerin isimlerinde şakacı bir yolla bu gerçeği belirginleştirmektedir. Video cihazlarının ilk defa ticarileştiği 1960'ların sonlarında kendisini atölyesinde basit hareketler yaparken, örneğin zeminde işaretli bir karenin etrafında abartılı bir tavırla yürüyerek bir Minimalistin parodisini yaparak çekmiştir. Dönemin bu kadar çok eserinin Marcel Duchamp'a borcunu 1966 dizisinden *Çeşme Olarak Otoportre* **(21.42)** isimli bir fotoğraf göstermektedir. Duchamp'ın en namlı hazır-nesnesi burada tekrar nesneleştirilmekte ve bir kez daha uygulanması için sanatçıya bağlı hale gelmektedir. Hem İtalyan hem Rus Dada'sı ve Fütürizminden, Viyanalı Aksiyoncuların kışkırtıcı gösterilerinde ve Happening'lerine uzanan bir performans geleneği esasen mevcuttu. Ancak hem Happening'ler hem de gösterileri Aksiyon Resminin etkisiyle yakından ilişkiliydi (bkz. s. 834). Performans ve beden sanatı 1960'ların sonlarında ve 1970'lerde geliştirdiği şekliyle sanatçıların sanat piyasasına ve profesyoneller olarak hayatta kalabilmek için ihtiyaçlarından ötürü boyun eğmelerinin beklendiği sisteme duydukları derin kuşkuya hitap etmiştir.

Sanatın özel bir objeyle (ticari bir meta olabilecek sergilenebilir, çoğaltılabilir bir obje türü) veya özel bir yerle



21.43 Robert Smithson, *Sarmal Mendirek,* Büyük Tuz Gölü, Utah, 1970. Yaklaşık uzunluğu 457 m, genişliği 4.6 m.

(sanat galerisi, müze) özdeşleşmemesi üzerinde ısrar ederek sistemden – özelikle eserlerinin sahip olmamasını istedikleri nadirlik değerini ve lüks nitelikleri kazandıran sistem yapıları – kaçınmanın bir yolunu bulmayı ummuşlardır.

TOPRAK VE ARAZİ SANATI

Pop Art'ın tüketim kültürüne ilgisi, Minimalizmde görülen izleyici ile obje arasındaki ilişkinin önemiyle bir araya geldiğinde, Robert Morris'i sanat yapımı imkânları alanının artık "daha karmaşık ve geniş" olduğunu ileri sürmeye yöneltti. Bu genişlemenin bir sonucu da galerilerde eserlerini sergileme gerekliliğinden kurtulan sanatçıların çalışmalarını

21.44 Christo, *Paketlenmiş Sahil*, Little Körfezi, Avustralya, 1969. Projenin yüzey alanı 93.000 m².



yapmak için manzaraların olduğu yerlere gitmeleriydi. Manzararanın dokuzuncu yüzyıldan beri sanat konusu olarak en güçlü milli metaforlardan birini oluşturduğu (bkz. s. 674–79) ABD'de, manzara şimdi de bizzat bir sanatsal dışavurum aracı haline geldi ve zamanla doğal fiziki dünyanın tamamen dönüştürüldüğü çalışmaları ortaya çıkardı. MÖ birinci binyıldan devasa Peru toprak hafriyatı çalışmaları ile bundan bir müddet sonra yapılan Kuzey Amerika'daki benzerleri dışında, dünyanın hiçbir yerinde bununla karşılaştırılabilecek bir şey görülmemişti (3.49, 3.50). Utah, Büyük Tuz Gölünde eski Minimalist heykeltıraş Robert Smithson (1928–73) tarafından 1970'te yapılan moloz ve taştan sarmal en dikkat çekicisiydi **(21.43)**. Diğer toprak çalışmaları gibi, sanatçının manzaraya karşı derinden hissettiği Amerikalı tepkisiyle meydana getirilmişti. "Sahaya baktığımda" demiştir Smithson, "hareketsiz bir siklonu akla getirircesine ufuklara doğru yansımaktaydı… Gölün kenarı güneşin çeperi gibi kaynayan bir kavis, şiddetle belirginlik kazanan bir patlama haline gelmişti." Ayrıca mendireğin üzerinde biriken tuz kristalleri helezon şeklinde büyüdükleri için küçük harf ve el altı ile de ilişkiliydi. "Sarmal Mendirek milyonlarca defa büyütülmüş kristal örgü içindeki bir tabaka olarak değerlendirilebilir" demiştir Smithson. "Dolayısıyla sanatın obje anlamında görülmesi de sona ermektedir."

İki yıl önce, 1968'de Walter De Maria (1935-2013) ilk manzara eserini California'daki Mojave Çölünde ve birkaç yıl sonra da New Mexico'da 1974–77'de yapmıştı. Birinci

eser çölün güneşten kavrulmuş, katılaşmış ve çatlamış düz toprak yüzeyi boyunca çizilen iki paralel çizgiden oluşmaktadır; ikincisi ise 61 metre aralıkla ve 1,6 kilometre boyunca doğu-batı ekseninde ve 0,5 kilometre kuzey-güney ekseninde dikilen 400 paslanmaz çelikten direk şebekesidir. Direkler uçları hizalanacak şekilde dikilmiştir. Bu irtifada sık sık şimşek çakmakta, kendisi ışık etkilerinin şimşekten daha önemli olduğunu söylemesine rağmen Maria'nın eserini göz alıcı bir şekilde çarpmaktadır. Eser parlak öğle güneşinde neredeyse kaybolmakta ve ancak şafak ve günbatımının eğik ışığında belirginlik kazanmaktadır. Devasa ölçülerde zekice bir algısal ve kavramsal bilmece oluşturmaktadır.

Bulgar asıllı Amerikalı sanatçı Christo (Christo Javacheff, d. 1935) tarafından verilen isimle "geçici eserler" öncelikle sanatçının zihninde var olmaktadır. Gerçekten de bazıları hiç gerçekleştirilmemiş ve geçekleştirilenler ise genellikle daha sonradan sökülmüştür. Ancak detaylı ve özen gösterilmiş planlarıyla birlikte "kavram" olarak sürmektedirler: eskizler, envanterler, talimatlar, takvimler ve uygulananlar için fotoğraflar. İlk eserleri objelerin yığıldığı (örneğin Abu Dabi'de 1979'da başlatılan büyük *mastaba* için 2.000.000 varil petrol yığılmıştır) veya objelerin ya da Avustralya sahilinde 93.000 metrekare alanda yapıldığı gibi, binaların kumaşla kaplanması ve iplerle bağlandığı projeleri içermektedir **(21.44)**. California'da 1976'da Sonoma ve Marin ilçelerinin tepelerini aşarak Pasifik'e ulaşan 39,4 kilometrelik beyaz sentetik dokumayla *Boylu Boyunca Uzayan Çit*'i yaratmış ve 1983'te Miami açıklarındaki Biscayne Körfezindeki 11 küçük adayı 603,850 metrekarelik pembe polipropilenden dokunmuş kumaşla kaplayıp, ideal olarak havadan görüldüğünde muazzam flamingo pembesi su zambaklarına dönüştürmüştür.

En büyük toprak çalışması toprağın kendisinin – evrenin döngüsüne uydurularak – sanat biçimi halinde benimsenmesiyle gerçekleştirildi. *Roden Krateri Projesi* **(21.45)** için Kuzey Arizona'daki sönmüş bir yanardağın tümü James Turrel (d. 1943) tarafından satın alındı. Nancy Holt (1938-2014) 1973'te Utah, Büyük Havza Çölünde dört beton drenaj yani kanalizasyon borusunu yaz ve kış güneşinin ufuktaki konumunu uç noktalarını işaretlemek için X şeklinde hizalayarak bir gökyüzü izleme alanı oluşturmuştu. Borular yıldızların yerinin belli edilmesi için delinmiş ve Stonehenge gibi dünya ve güneşin mevsimsel döngüsünü göklerin hareketiyle ilişkilendirmişti. *Roden Krateri* aynı şekilde ancak çok daha büyük ölçekte ve artan karmaşıklıkta sonsuzluk manzaralarını ortaya çıkarmaktadır. Saha ayrıca jeolojik külah formuyla ve jeolojik zamanının birleşik boyutuyla bütünleş-

21.45 James Turrell, Roden Krateri Projesi, başlaması 1974. San Francisco Peaks, Flagstaff yakınları, Arizona. Pace Wildenstein'ın izniyle, New York.





21.46 Gordon Matta-Clark, Splitting (Englewood), 1974. Cibachrome, 110 × 80 cm. Özel Koleksiyon.

tirdiği daireselliği ve astronomik doğruluğuyla Stonehenge'i hatırlatmaktadır. Algısal psikoloji alanında eğitim görmüş ve meraklı bir amatör pilot olan Turrell, esasen mekânın neon veya ksenon ışığı olsun – üç boyutlu Rothko resimlerinin verdiği muazzam ve huşu uyandıran duyguya sahip, inşa edilmiş odalar veya "duyumsayan mekânlar" vasıtasıyla aktarılan ortam ışığı kullanılarak tanımlanan – "Projeksiyon Parçaları" ile isim yapmıştı.

Turrrell'in sarımtırak-kırmızı renkli sönmüş yanardağ içinde kurduğu mekânlar, göksel ışık olaylarının gözlemevleri olarak işlev görecek, göksel tonoz adı verilen bir olguyla sonuçlanacaktır. İzleyici sanki devasa bir panteonun *oculus*'undan bakarmış gibi kraterin tabanından yukarı doğru yanardağ ağzının düzenlenmiş oval çeperi arasından baktığında, ışığın oluşturduğu ancak katı görünümlü gök kubbeyi kemerli bir tavan gibi görecektir.

Bu tür çalışmalar şehir projelerinden yalıtılmış ve ayrılmış olmakla beraber, sanat öncelikle bir şehir olgusu niteliğini sürdürmüştür. Şehir çevresinde eşit ölçekte inşa edilmiş yapılarla çalışan bir sanatçı da Gordon Matta-Clark (1943–78)'tı. Mimarlık eğitimi alarak çalışmalarına şehrin atıkları konusunda başladı ve şehir sakinlerinin oluşturduğu çeşitli geçici, esnek örgütlü gruplarla projeler uyguladı. 1970 tarihli *Çöp Duvarı* için sokak çöplerini dönüştürerek alçı ve katranla kalıpladı. Ortaya çıkan paravan, yol kenarında gelen-geçenleri çeken, günlük yemek, temizleme ve çalışma gibi faaliyetlere dair bir performans için basit bir arka perde sağladı. Performanslar bittiğinde duvar söküldü ve malzeme kiralanan bir çöp konteynerine konuldu. Matta-Clark daha sonraları, yıkılacak veya elden geçirilecek binaları keserek ve strüktürlerinin görünmesi için açarak çalışmalar yaptı. Bunların ilki olan *Kesikler* (1974) konut alanlarının inşasında mimarinin rolü ve işlevi hakkındaki kabul görmüş düşünceleri sorgulamanın bir vasıtası olarak bir banliyö evini ikiye ayırmasına ilişkindi **(21.46)**. Matta-Clark mimari çalışmalarından "her zaman öyle bir yüzey formalizmi içermiştir ki strüktürün muğlaklığı, yerin muğlaklığı gibi duygulara hiç kapılmadım ve yaptığım işlerde oluşturmakla ilgilendiğim nitelik budur" şeklinde bahsetmiştir. Yıkılmaya ve ortadan kaldırılmaya mahkûm olan Matta-Clark'ın çalışmaları Dan Graham'a göre, anıt karşıtı etki göstermiştir:

> *Geçmişle, günümüz ve gelecek çağrışımları arasında düzgün bağlantı kurmak için tasarlanmış geleneksel anıtın aksine Matta-Clark'ın "anıtı" derinden karamsardır. Süratle yıktırılacaktır; eser olarak daimi sembolik formun karşısında*



21.47 Richard Este, *Yaz 1979*. Tuval üzerine yağlıboya, 79 × 140 cm. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.

faydasız bir jest gibidir. Kaderini kabul etmektedir – bir foto-metin temsili, "Kavramsal sanat" olarak hatırlanacak ve isimsiz bir moloz halinde kaybolacaktır. Anlık bir harabeye yakındır – bir zamanlar umut ışığı olmuş şimdi ise daha baskın formlarca silinmiş bir şeyin fotoğrafıdır. Bu negatif "anıtların" veya eserlerin hatıraları, şu anda bastırılmış olanlara eleştirel bir bakışa yol açabilecek şekilde tarihin ve tarihi belleğin "açığa vurulması"nı arzu eder.

FOTO GERÇEKÇİLİK VE YENİ İMGE RESMİ

Minimalist sanatın aşırı pürizmi ve formalizmi, aralarında en belirgini çoğunlukla yanlış anlaşılan Foto Gerçekçilik (Süper Gerçekçilik veya Keskin Odak Gerçekçiliği) akımı olmak üzere tepkiler yaratmakta gecikmedi. Akademik gerçekçiliğin dirilişi niteliğini taşımayan bu üslup Minimalizm kadar nesnel ve obje yönelimlidir. Natüralist imgelem ve illüzyonist mekân ustalıkla uygulanan düz çekimler veya renkli slaytlarla sunulur. Chuck Close (d. 1940)'un çalışmaları 1960'ların sonlarında ortaya çıktığında daha çarpıcı bulunmuş olmasına karşın, Richard

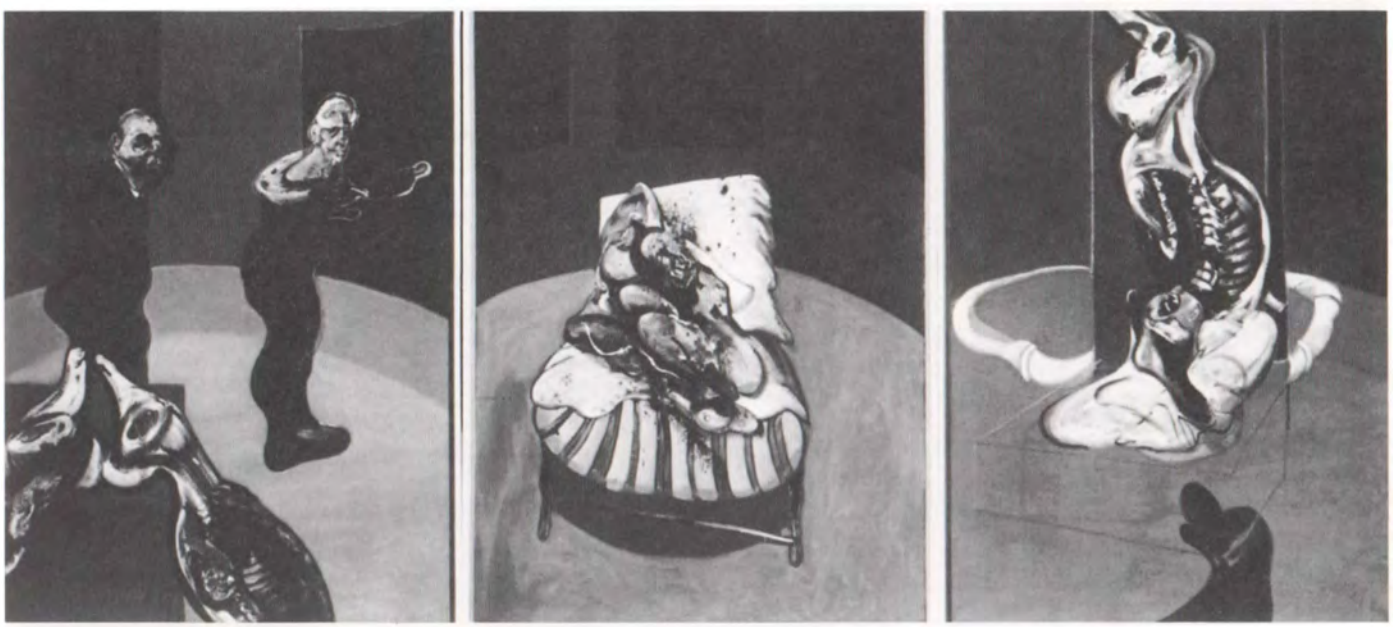


21.49 David Hockney, *Beverly Hills'de Duş Alan Adam*, 1964. Tuval üzerine akrilik, 1.67 × 1.67 m. Harry N. Abrams Aile Koleksiyonu, New York.

Estes (d. 1932) en çok tanınan uygulayıcısını teşkil eder **(21.47)**. Devasa, ifadesiz, yakın çekim ön cepheden başları herhangi bir Minimalist eser kadar durağan ve ikoniktir.

Foto Gerçekçiler ABD'de 1960'larda ortaya çıkan Yeni İmge veya Yeni Figüratif ressamlarla bağlantılı değildi. Ne de geleneksel temsil formlarına Süper Realist bir dönüş başka bir yerde meydana gelmemiştir. Temsil, Balthus (Balthazar Klossowski de Rola, 1908–2001) ve David Hockney (d. 1937) gibi figüratif ressamların öne çıktığı ve saygı gördüğü Avrupa'da hiçbir zaman terk edilmemişti. Hockney'den bir kuşak daha yaşlı İngiliz-İrlandalı ressam, Francis Bacon

21.48 Francis Bacon, *Çarmıh Üzerine Üç Çalışma*, Mart 1962. Tuval üzerine kumlu yağlı boya, her bir pano 1.98 × 1.45 m. Solomon R. Guggenheim Müzesi, New York.





21.50 Philip Guston, *Ressam*, 1976. Tuval üzerine yağlıboya, 1.88 × 2.95 m. Richard E. Lang, Jane M. Davis Koleksiyonu, Medina, Virginia.

(1909–91) 1960'larda güçlü figüratif eserler yaratmaya devam etmişti. Resimleri kendisi de mevcut imgeleri (basın fotoğrafları, filmler vs) kullandığından, uzaktan da olsa, Amerika'daki güncel sanatsal gelişmelerle bağlantılara sahipti. Bacon için sanat "bir objenin gözlenmesinden öte duygu alanlarını açıp çıkarma yöntemi" idi. *Çarmıh*; külüstür, kapalılık korkusu yaratan bir otel odasında, sanki adlandırılamaz cinsel bir kucaklaşmayla sarılmış kadavralara benzeyen bedenlerle sahnelenen dehşet oyunu haline gelmektedir **(21.48)**. Bu "triptik" içinde güzel, hatta zarif boya geçişleri vardır. Resmin gerçek konusu olan saplantılı suçluluk duygusunu aktaran ise Warhol'a benzer şekilde, temanın bağdaşmazlığı ya da tümüyle ayrışmış halidir. Fakat Birleşik Devletler'de Bacon'ın çalışmaları sadece yozlaşmış, ilgisiz Avrupalı eserler olarak görülmüştür.

Hockney ilk başta Pop sanatçısı sınıfına sokulmuş, kendisi ise bunu reddetmişti. Ancak Matisse'in 50 yıl önce Fas'a gittiğinde hissettiği gibi California'yı keşfettiğinde ABD'yi beğenerek görsel ve duyusal açıdan ilham verici buldu ve bu ülkeye yerleşti **(21.49)**. Ancak ABD'de 1960'larda figüratif resme dönüş özellikle de tanınmış bir Soyut Dışavurumcu tarafından başlatıldığı için derhal bir reddediş ve meydan okuma hareketi olarak anlaşıldı.

Philip Guston (1913–80) öğrencilik yıllarından Jackson Pollock ile arkadaştı ve bir Los Angeles sanat okulundan 1930'da beraberce kovulmuşlardı. Daha sonra Amerika'da yüzyıl ortasındaki sanat çalışmalarında aktif bir rol aldı. İlk olarak kendisi ve diğerlerinin bir "Yeni Düzen Üslubu" geliştirdikleri WPA/FAP (Works Progress Administration [Sanat Eserleri Gelişimi Yönetimi] / Federal Arts Project [Federal Sanat Projesi]) için duvar ressamı olarak çalıştı. Bu sırada başta Rivera olmak üzere Meksikalıların ve özelikle Pollock'un öğretmeni Thomas Hart Benton (1889–1975) ile Amerikan Bölgeselcilerinin etkisi altında kaldı. Savaştan sonra Guston kendisine Soyut Dışavurumculuğun "lirik şairi" adını kazandıracak yumuşak renkler verilmiş, ürkek ancak gayet kalın boyalı tuvallerle soyuta döndü. Figürasyona 1967–8'de aniden dönüşü, bilinçli olarak küstah ve kaba hatlarla işlediği resmi grotesk bir havaya büründüğünden daha da çarpıcı bir etki yarattı **(21.50)**. Konuları Klu Klux Klan üyelerini, tehdit edici ifadeleriyle büyük kafaları ve biçimsiz natürmortları içermekteydi. İroni tuhaflıkları ve karikatür benzeri doğrusal konfigürasyonlarıyla Guston'un daha ileri tarihli eserleri, önüne çıkarttığı sınamayı aşmakta nadiren başarı sağlayan Yeni İmge resminin haberciliğini yaptı.

Leon Golub (1922–2004) 1950'lerde insanın bozulabilme temasını saplantı haline getirmiş "canavar okulu" ressamlarından biriydi. Devasa resimlerinin gerçek ölçülerdeki ıstırap çeken insanları çalışmayı tercih ettiği kendine özgü gerilmemiş tuvalleri kazıma ve pürüzleme tekniği nedeniyle sadece kas ve tendonlardan oluşan etsiz figürler oldukları izlenimini verirler.

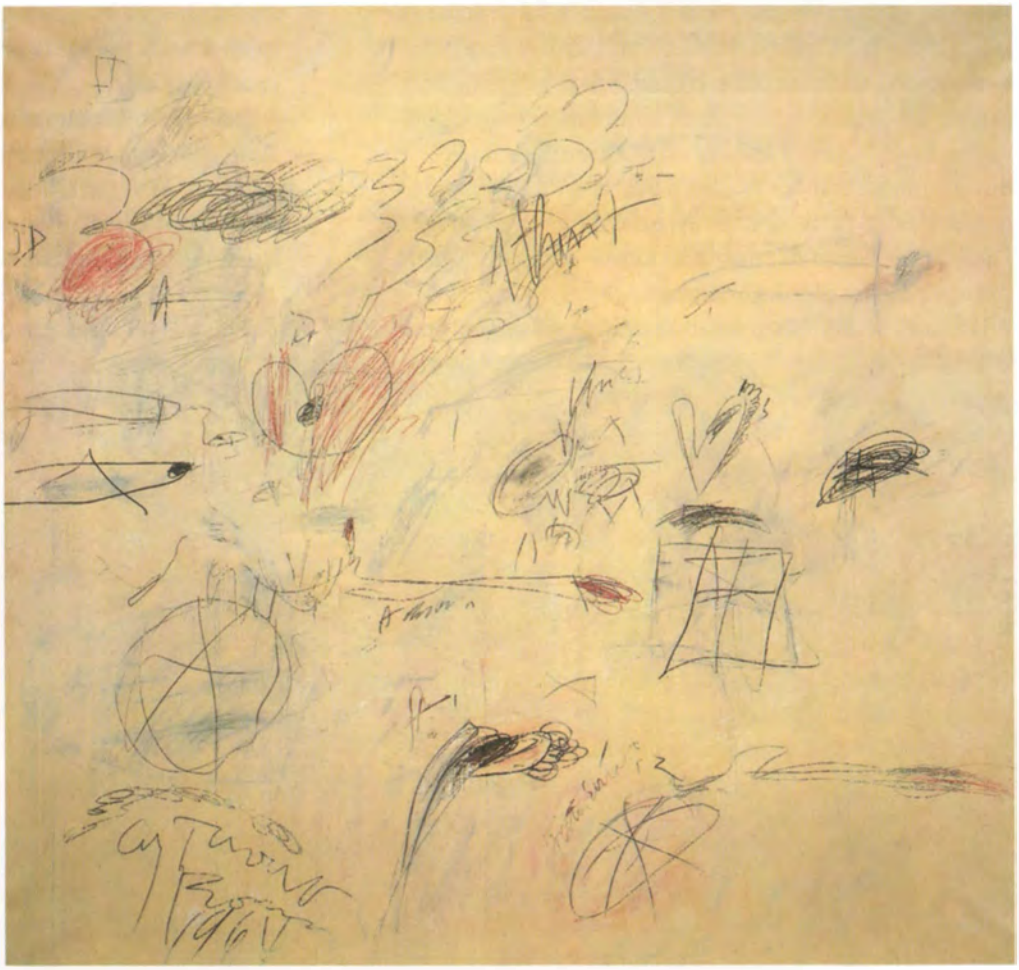
Genel eğilimlere bilinçle karşı durmuş ve New York'ta çevre dışında görülmüşlerdi. Golub'un ham ve aynı zamanda rahatsız edicilikte serinkanlı tasvirleri ancak televizyonlardaki gece haberlerinde Vietnam konuları sona erdikten sonra kabul edilir hale geldi. Vietnam ve Napal başlıklı iki hikâye dizisini 1970'lerde resimlemişti. Tüm resimleri gibi bunlar da şok etmeyi amaçlamış ve büyük ölçekli "sanat" oldukları ve bayağı televizyon ekranında değil sanat galerilerinde görülebildiklerinden daha etkili şekilde amaçlarını yerine getirebilmişlerdi. Çağdaş konularla yüzleşmekteki tutarlığı etkileyicidir ve Vietnam Savaşı sona erdikten sonra *Paralı Askerler*, *Sorgulama* ve *Beyaz Manga* başlıklı muazzam doğal ölçülerde veya daha büyük ölçülerle resimlerini sürdürmüştür.

Golub 1987'de "Bu resimlerin çoğu Latin Amerika, bazıları ise Güney Amerika'ya ilişkindir" demiştir. "Ancak



21.51 Leon Golub, *Paralı Askerler V*, 1984. Keten kumaş üzerine akrilik, 3.05 x 4.37 m. Saatchi Koleksiyonu, Londra.

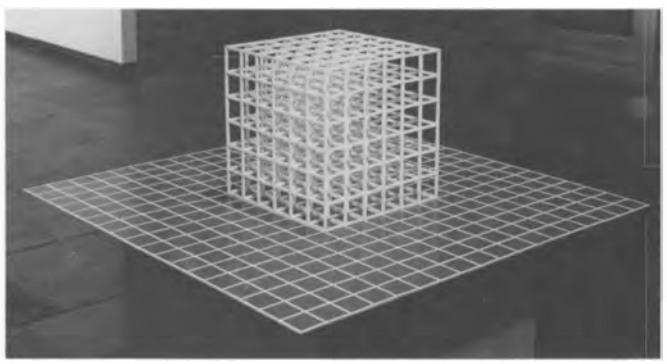
21.52 Cy Twombly, *İsimsiz 1964*, şimdilerde dağılmış olan üç parçalı resmin bir parçası, 1964. Evde yapım, krayon, tuval üzerine kurşun kalem, 2 x 2.06 m. Saatchi Koleksiyonu, Londra.



yorumlama yoluyla New York, Şikago veya Londra için de geçerlidirler. Günümüzde Latin Amerika, El Salvador gibi yerlere Londra veya New York'ta olabileceğinden daha fazla uygun düşebilirler; ancak bu vakalar polisin gücü veya ihmali, yani güya ihmali yoluyla büyük şehirlerde hâlâ meydana gelmekte... Dolayısıyla nasıl baktığınıza bağlı olarak bir düzeyde terörizm veya diğer bir düzeyde sadizm mevcuttur. Kendimizi soylu, başkalarını canavar gibi görmekteyiz. Onlar da bizi canavar kendilerini soylu görebilirler." İzleyici bu dehşet verici olaylara yardım etmeye zorlanmaktadır. Suça iştirak ettiğimiz varsayılmaktadır. *Paralı Askerler*'de **(21.51)** gözlerimiz kurbanların arkalarıyla aynı düzeydedir ve yan yan bakan, yarım akıllı paralı askeri yaptığı iş sırasında yakalamış gibiyizdir. Eylem geçici olarak askıya alınmıştır. Et satırıyla kazınmış, bu sebeple pigmentin sadece ara yerlerinde ve liflerde kaldığı tuval, sanki ham haline gelecek kadar düzlenmiş görüntüsü vermektedir. Yüzey içe işleyecek kadar narin ve hassastır. Konuları ne kadar haşin ve sert ise Golub'un boyayı kullanışı o kadar duyarlıdır.

Aynı mânâda figüratif denilememekle birlikte bu dönemde resmin kuvvetini sürdürmesine Amerikalı Cy Twombly (1928-2011)'nin tuvalleri katkıda bulunmuştur. İsviçreli ressam Paul Klee'nin vurguladığı üzere (bkz. s. 822), "sanat eseri her şey bir kenara yaratım sürecidir; bu süreç hiçbir zaman sırf bir üretim olarak yaşanmaz." Twombly'nin resimleri kısmen silinmiş hatalı başlangıçlar, geliştirilmemiş ilk fikirlerle oluşum halinin sürdüğü izlenimini verir. Kurşun kalem, pastel ve boya lekeleriyle hafifçe uygulanmış gelişigüzel çizgiler, kelimeler ve sayılar – yer süpürülmesinin zihni ve resimsel karşılığı gibi – oraya buraya serpilmiş veya yüzeyde sürüklenmelerine izin verilmiştir. Hem ortak hem bireysel bu bellek izleri geniş bir alana dağılmış ve içinde yüzdükleri boşluk Çin ve Japon parşömenlerinde mekânın kullanımını – düşünce ve hayal kurmak için mekânın ayrılması – hatırlatmaktadır. İmge ve harflerin birleştirilmesi de, birincisinin çok net olmamasına ve ikincisinin bilinçli şekilde kaligrafiye uymamasına rağmen, 1964 tarihli (bazen *Bir Roma* adı verilen) *İsimsiz* **(21.52)** gibi Doğu sanatını hatırlatmaktadır. Ayrıca akıldışı soru ve cevaplardan kaynaklanan, özellikle bir umumi tuvalet duvarına çizilmiş grafitinin

21.53 Sol Lewitt, *İsimsiz Küp (6)*, 1968. Boyalı çelik, 39 × 39 × 39cm. Whitney Amerikan Sanatı Müzesi, New York (Howard ve Jean Lipman Vakfı'nın armağanı).





21.54 Mies van der Rohe, Farnsworth Binası, Fox River, Illinois, 1945-50.

görünüşü ile tuval üzerine yazılmış veya isimde kullanılmış adların – Virjil, Goethe, Tatlin – entelektüel çağrışımları arasındaki tezatta Zen aydınlanması akla gelir. Bu isimlerin, ayrıca Orfeus, Leda ve Kuğu ile Psyche'ye Kaside gibi tınılı isimlerin açığa vurduğu gibi Twombly diğer modern Amerikan sanatçılarından daha fazla Akdeniz kültürüyle yoğrulmuştur. (1957'den beri Roma'da yaşamaktadır.) Resimler ve desenleri bariz ve belki de inatla denebilir, çerçevelenecek ve duvara asılacak "sanat eserleri" olarak kalmaktadır.

MODERNİZM VE POSTMODERNİZM

Boyasal Resim Sonrası Soyutlama'dan Minimalizme Pürist eğilimler Modernizmin son aşaması olarak yetmişli yıllarda görülmeye başlanmıştır.

Özellikle de Minimalizmin en uç noktasına geldiği Birleşik Devletler'de bu eğilimler, giderek tüm modern akımı sanatsal narsisizm suçlamasına açık hale getirmişti. Alışılmadık ölçüde kendi kendilerine göndermede bulundukları kesindi. Heykel giderek çok daha fazla mimariyi andırıyor, Minimal örgü örneğin Sol Le Witt'in (1928-2007) eseri İsimsiz *Küp (6)*'da olduğu gibi karakteristik bir biçim, neredeyse bir amblem haline geliyordu **(21.53)**. Genç Amerikalı ressam John Perrot 1979'da şöyle yazmaktaydı: "Halen, sessiz küpler, boş tuvaller ve parlak beyaz duvarlardan daha fazlasına ihtiyacımız var. Soğuk meydanlar ve monoton perde duvarlı gökdelenlerden bıktık usandık." Bu tür kentsel gelişime karşı protestolar mimarlardan çok orada yaşayanların bakış açısından denebilecek şekilde, Jane Jacobs (1916-2006)'un 1961'de *Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı*'nı yayımlayarak, sosyal ve mesleki çeşitliliğiyle, insani iletişim yerleri olarak sokaklarıyla ve eski ve yeni binalarının karışımıyla geleneksel kentsel hayata dönüş yolunda yaptığı tutkulu çağrının ardından ses kazanmıştı. Mimari, resim ve heykelden çok daha açık ve tutarlı bir şekilde modern akımın yüksek fikirli yalınlığı ve kendini reddedişini sergilemiş ve şimdi de "saflık dışı" zevke yönelik eğilimleriyle rahatlama



21.55 Mies van der Rohe, Lake Shore Drive apartmanları, Chicago, Illinois, 1950-2.

çağrısında bulunmaktaydı. Mevcut durumun Modernizm ve Postmodernizm olarak kutuplara ayrılması bu bakımdan ilk defa mimaride görüldü.

Kökeninde saf Avrupalı bir akım olan Uluslararası Üslup zaman içinde karakteristik bir Amerikalı nitelik kazanmıştır. Gropius ve Bauhaus kadrosunun diğer önde gelen üyeleri 1930'ların sonlarında Amerika'ya göç etmiş ve İkinci Dünya Savaşının hemen sonrasında bu üslup en büyük yorumcusunu Avrupa'da çok az tasarımı uygulanan Mies van der Rohe'nin şahsında bulmuştur (s. 822, 828). Ancak savaş

21.56 Le Corbusier, Notre Dame du Haut, Ronchamp yakınları, Fransa, 1950-54, güneydoğudan görünüş.



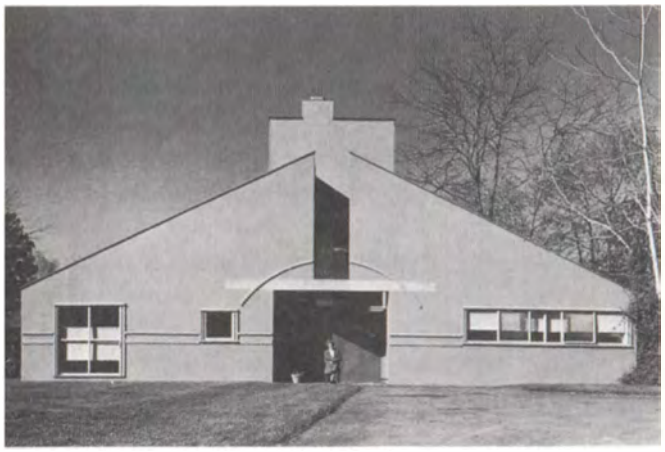


21.57 Le Corbusier, Yüksek Mahkeme Binası, Chandigarh, Hindistan, 1956.

sonrası yıllarının iyimser havası içinde Amerika'da hiçbir saf, idealist beyan gerçekleştirilemeyecek denli platonik gelmemekteydi ve Mies van der Rohe'nin temiz, sağlam ve her şeyden öte rasyonel güzelliği yeni teknolojinin ve ütopikliğin simgeleri olarak görülmüştü. Tasarım sorunlarına getirilen Farnsworth Binası **(21.54)** ve Lake Shore Drive apartmanları **(21.55)** gibi idealist çözümler kübik sadeliği, detayların zarif netliği, üstün bir duruş ve denge sergileyen kompozisyonlarının kusursuz bitirilişiyle birleştirmektedir. Özellikle Birleşik Devletler'de Skidmore, Owings and Merrill firmasından Gordon Bunshaft (1909-90) tarafından tasarlanan New York'taki Lever Binasıyla başlayarak perde duvarlı metal ve camdan bir gökdelen nesli her yerde belirdi. Bununla beraber Mies van der Rohe'nin usta tasarımlarını bile muhteşem hatalar olarak değerlendiren bazı kişiler mevcuttu (Dr. Farnsworth evinin idamesini çok pahalı bulmuş ve mimarını dava etmek için başarısız bir girişimde bulunmuştu.) Eleştirmen Lewis Mumford aşağıdaki satırları yazdığında muhtemelen birçok kişinin görüşünü dile getirmekteydi:

> *Mies van der Rohe bazı zarif hiçlik anıtları yaratmak için çelik ve demir tarafından sunulan olanakları kullandı. Bununla içeriksiz makine formlarının kuru üslubuna sahiptir. Kendi bakir zevki bu boş cam kabuklara kristal saflığında bir form verdi; ancak onun Platonik tasavvur dünyasında var olmakta; alanla, iklim, yalıtılmışlık, işlev veya içsel faaliyetle ilişkileri mevcut değildi. Gerçekten de katı bir şekilde düzenlenmiş oturma odasının koltuklarının sohbetin mahremiyeti ve sıradanlığını dikkate almaması gibi sırtlarını tamamen bu gerçeklere dönmekteydiler.*
>
> (*The Case Against Modern Architecture*, 1964)

Uluslararası Üslubun saflığı ve şahsiyetten uzaklığına husumet 1945'ten kısa bir süre sonra Frank Lloyd Wright (bkz. s. 796-97) ve Le Corbusier'nin önemli eserlerinde hissedildi (bkz. s. 825). Wright'ın her zaman kendi yolunu takip ettiği ve herhangi bir akıma veya "üsluba" dâhil olmadığı doğrudur. Ancak 1943-45 yıllarında New York Guggenheim Müzesi için yaptığı dairesel rampa tasarımı



21.58 Robert Venturi, Chestnut Hill Binası, Pennsylvania, 1965.

(aslen arabayla girilen bir planetaryum maksadıyla yapılmıştı) işlevselciler tarafından bilinçli bir aşağılama olarak görülmüş, gerçekten de kendine özgülüğün değerini özellikle şehir çevresinde vurgulamıştır (21.47). Le Corbusier Pürizmden İkinci Dünya Savaşı öncesindeki yıllarda ayrılmıştı – hem ressam hem mimardı – ancak Dışavurumculuğun kendisini mimaride amip benzeri kavisler, biyomorfik formlar ve düzensiz planlarla hissettirmesi 1950 civarındadır. Orta Fransa'da Ronchamp yakınlarında bir tepe üzerine inşa edilmiş haç şapeli **(21.56)** daha önceki eserlerinin tüm geometrik ve rasyonel ilkelerini reddeder.

Herhangi bir spesifik dini esinlenmeyi kabul etmese bile, bu küçük bina zengin bir mânâ içerir ve mimari sembolizmin ötesine geçerek yeni bir mimari metafor diline yakınlaşır. Bundan birkaç yıl önce yeni hükümet merkezinin bir kısmı olarak Hindistan'ın Chandigarh şehrinde tasarladığı Yüksek Mahkeme Binasında, Rochamp Şapelini dinamikleştiren plastik ve geometrik biçim arasındaki çatışmayı büyük ölçekli bir anıtsallığın gücüyle çözümlemiştir **(21.57)**.

Bu eserler 1950'lerin sonlarında ve 1960'ların sonlarında tüm dünyada genç sanatçıların aynı şekilde heykelsi, usdışılık sınırını zorlayan, kaba ve tıknaz, Brütalist adı verilen iddialı binaların yapımını harekete geçirdi – Amerika'da Paul Rudolph (1918–97), İngiltere'de James Stirling (1926–92), Kenzo Tange (1913-2005) ve Japonya'da diğer bazıları. Ancak gelişimini hâlâ sürdüren Uluslararası Üsluba daha radikal ve tam ifadesini bulan bir tepki *Mimaride Karmaşıklık ve Tezat* ile mimar Robert Venturi (d. 1925) ve Denise Scott Browne (d. 1931) tarafından *Las Vegas'ta Öğrenilenler*'in yayımlanmasından sonra ancak 1970'lerde geldi. Postmodernizm adı verilen bu akım, Uluslararası Üslubun yalın disiplininde yetişmiş, bu üslubun seçkinci dilini "yerele, geleneğe ve sokağın ticari argosuna" genişleterek dönüştürmenin peşindeki mimarlarca oluşturuldu. (Charles Jencks, *The Language of Post-Modern Architecture,* 1978).

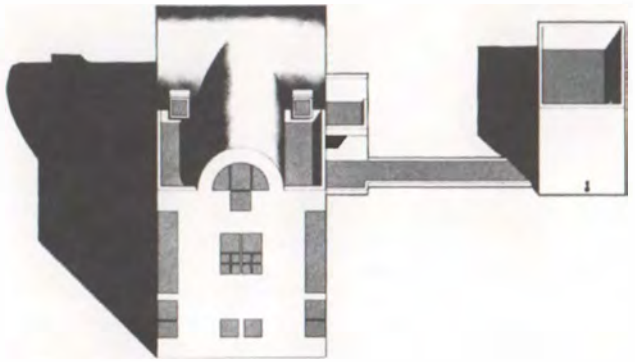
Mimaride Modernizmin temelini oluşturduğu – ve ona akılla belirlenen tek bir hedef gösterdiği – varsayılan ütopik, kolektivist, devrimci, teknolojik ve işlevselci ideoloji bilinçli olarak daha az idealist ve içtenlikli ancak daha demokratik olduğu umulan bir yaklaşım lehine reddedildi. Bunun getirdiği eklektisizm, Pop imgeleminden özellikle Venturi'nin kendi binalarındaki keskin tarihselciliğe kadar değişiklik gösterdi. Annesi için tasarladığı ev **(21.58)** Modern öncesi mimarinin geleneksel ilkelerini ve karakteristik formlarını – örneğin simetri ve Maniyerist kesik alınlık gibi – canlandırmaktadır. Bununla beraber bu formlar Modernizmin düz alanları ve standart detaylarına karşı olarak yerleştirilmiş, binaya anlamını da bu tezat



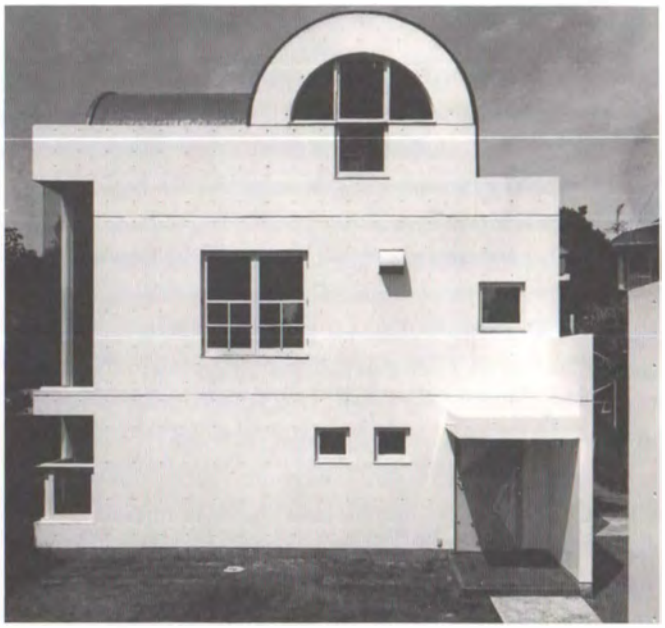
21.59 Charles Moore, Piazza d'italia, New Orleans, 1978–79.



21.60 Michael Graves, Portland Kamu Hizmet Binası, Portland, Oregon, 1979–82.



21.62 Kaijima Binasının aksonometrik çizimi.



21.63 Arata Isozaki, Kaijima Binası, Kichijoji, Musashino City, Tokyo, 1974–76.

21.61 Ricardo Bofill, Abraxas Sarayı, Marne-la-Vallée, Paris yakınları, 1978–83.



vermektedir. Daha sonra bu üslupta yapılan örnekler bazen maksatlı da olarak daha az sofistike ve daha çok dramatiktir. Charles Willard Moore (1925–93) 1964'te Disneyland'ı kendi eserlerine de esin kaynağı olan Amerika'nın en seçkin kamu alanlarından biri ve Amerikan Rüyasının şekillenmesi ifadesini kullanarak övmüştür.

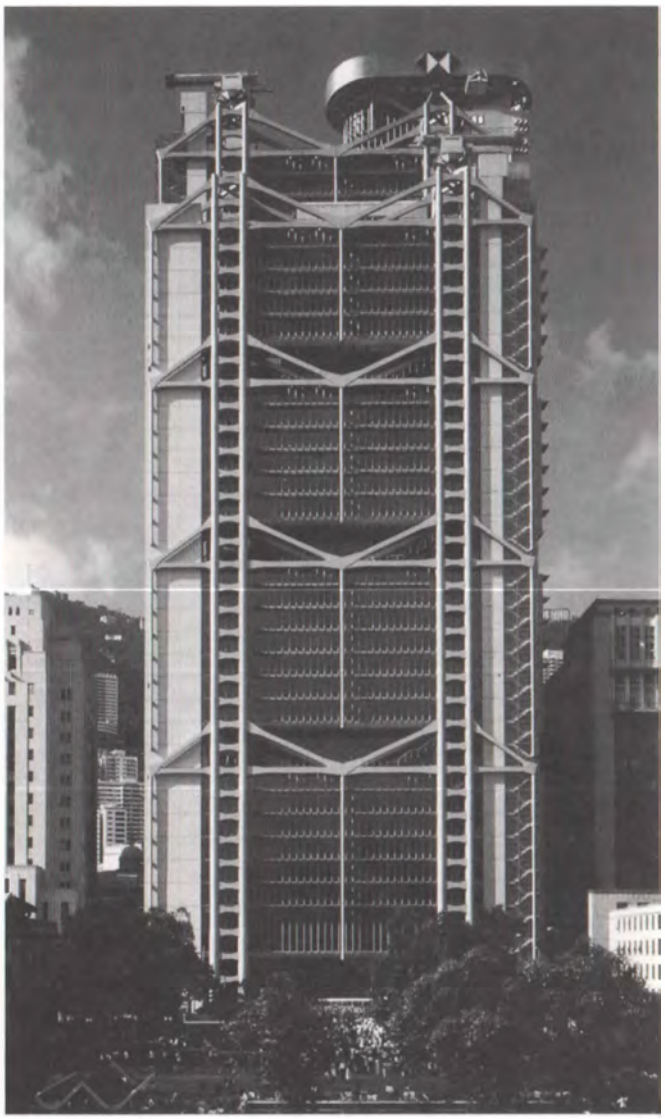
New Orleans'taki İtalyan cemaati için tasarladığı Piazza d'Italia **(21.59)** bir kısmını neon ışıklarının sağladığı zengin renklere, sütunlara, bir tapınak ön cephesine ve İtalya'nın haritasına dökülen bir çeşmeye sahiptir. Daha da anıtsal bir örnek Portland, Oregon'da Michael Graves (1934-2015) tarafından tasarlanan Kamu Hizmet Binasıdır **(21.60)**. Burada levha camlardan muazzam alanlarıyla somutlaşan Uluslararası Modernizm, gökdelen imgelemi, Art Deco ve Art Nouveau aksesuarları (uçuşan fiberglas askı çelenkler), on sekizinci yüzyıl sonlarının Fransız Pürist "devrimci" mimarisi ve iri gömme ayaklar ve devasa kırmızı kilit taşlarıyla "tarihi" üsluplardan biri gibi muamele görmektedir. Uluslararası Modernizmin uygulayıcılarından birisinin şikâyetine göre, "kentsel bir sanat olarak mimarinin belkemiğini oluşturan

disiplin kavramıyla alay edilmektedir." Bu sözler de yarım yüzyıl kadar önce gelenekçilerin Le Corbusier'nin eserlerine yönelttikleri itirazları akla getirmektedir! Ancak Graves'in amacı şahsiyetsiz beton, çelik ve cam blok kutulardan oluşan bir şehirde biçim, mekân ve sembolizmiyle çok sayıda katmana sahip mimari dilin metaforik zenginliklerinden istifade eden bir bina yaratmak olmuştur. Sadece profesyonel seçkinlere değil, sokaktaki insana da hitap eden bir bina ortaya çıkmıştır.

Avrupa'da en tanmış "revizyonist" mimarlar İspanyol Ricardo Bofill (d. 1939) ile geçmişten aldığı esinle beraber bağımsız bir mimari anlayışa sahip İtalyan Aldo Rossi (1931–97)'dir. Bofill'in Versailles yakınlarındaki geniş ve görkemli konut projesi "Les Arcades du Lac" Versailles Sarayına açıkça meydan okumaktadır. Bu konuda yorum yapan Bofill "kopya etmeden, geçmişten farklı temaları seçip alarak, tarihteki belirli anları yakalamak ve bir araya getirmek, bu yolla yeni bir çağı öngörmek" gerektiğini belirtmiştir. Bu tür Yeni Tarihselci arzular aynı şekilde Paris banliyölerindeki azametli bir konut gelişim projesi olan Abraxas Sarayında görülebilir **(21.61)**. Aldo Rossi binalarının biçimlerini genellikle Boullée (bkz. s. 633)'den almakta, ancak kendi ifadesiyle "hissi ve metaforik bir yüksek rasyonellik" seviyesine çıkartmaktadır. Aynı Boullée gibi onun tasarımları da çoğunlukla kâğıt üzerinde kalmıştır. Postmodernizme esin veren daha zengin, daha dokundurmalı ve hayat dolu bir mimariye herhalde en iyi şekliyle – popüler "memnuniyet" ve sofistike "biçim"in bir zamanlar sanatta bütünleştiği – Japonya'da ulaşılmıştır. Arata Isozaki (d. 1931), Kisho Kurokawa (1934-2007) ve Minoru Takeyama (d. 1934) gibi mimarlar büyük estamp ustaları gibi (16.14) zarafet (asillik olmadan) ve proleter zevk (bayağılığa düşmeksizin) sahibidirler. Isozaki'nin en basit biçimleri, özellikle silindirleri ve küpleri son derece kendine özgü kullanması dünya mimarisine göndermeleriyle Uluslararası Modern üsluptan çok farklı bir enternasyonalist etki yaratmayı başarmaktadır **(21.62, 21.63)**.

Japon kültürünün geçmişinin yanı sıra Palladio, Sinan ve Boullée'ye borcunu teslim etmesi, çağımızın çoğulculuğunun bir işaretidir.

High Tech adıyla bilinen mimari ve tasarım hareketi – üsluptan ziyade mimari bir kavram ve yaklaşımdır – bir mânâda Postmodernizme karşıdır. Postmodernizmin çok üstünde durduğu yerli binalarla popüler ve proleter zevke göndermelerden dikkatle kaçınması bu bakımdan belirgin bir tutumudur. Modern teknolojiye dayanan ve örneğin sesten hızlı uçak yapımı mühendisliğinin gereksiz ayrıntılara yer vermeyen sadeliğini ve hafiflik katan netliğini örnek alan High Tech estetik bakımdan daha öteye gitme iddiası gütmemiştir – veya taraftarlarının söyledikleri budur. En büyük başarıları, dikkatle ayarlanmış oran ve denge duygusu ile diğer estetik niteliklere dayanmaktadır. High Tech münhasıran İngiliz kökenli oluşu bakımından bu yüzyılın önemli uluslararası akımları içinde benzersizdir (kökeni Paxton ve Kristal Saraya kadar sürülmektedir [17.35]). Başlıca eserlerinden çoğu İngiltere dışında inşa edilmiş



21.64 Norman Foster, Hong Kong ve Shanghai Bankası, Hong Kong, tamamlanması 1986.

olmakla beraber – Fransa, Hong Kong ve ABD – daha sonraki gelişimini ağırlıkla İngiliz mimarlar sağlamıştır.

Londra'da Richard Rogers (d. 1933) tarafından tasarlanan Lloyd's (1986) ve Hong Kong'ta Norman Foster (d. 1935) tarafından tasarlanarak yine 1986'da tamamlanan Hongkong ve Shanghai Bankası Merkezi, o güne dek High Tech tarafından kaydedilen en büyük mimari başarılardır. Gerçekten de Hong Kong Bankası Merkezi, akımın bir özetini oluşturmaktadır – zarif, sofistike ve kötü veya iyi zevke herhangi bir tavizde bulunmaksızın tamamen kendi dönemimize aittir **(21.64)**. High Tech çeşitli Modernist eğilimlerin nihai noktası olarak görülebilir. Bunun sonucunda çeşitli tepkisel karşılıkları da harekete geçirmiştir. Londra, Richmond Riverside bölgesinde 1984–89 yıllarında tamamlanan Quinlan Terry (d. 1937)'nin geleneksel "sahte George tarzı" gelişim projesi ile François Spoerry (1912-99)'nin aynı yıllardan New York limanındaki Port Liberté adıyla tanınan daha az soylu ancak aynı şekilde "sahte New England tarzı" gelişim projesi bunların arasındadır.



YİRMİ İKİNCİ BÖLÜM

Üçüncü Binyıla Girerken

1980'li yıllar 1780'lere benzer şekilde derin iz bırakan siyasi olayların gölgesi altında sona erdi. Fransız Devriminin –yolu Komünizme ulaşacak uzun bir sürecin ilk aşaması– iki yüzüncü yıldönümü Doğu Avrupa'da Komünist rejimlerin devrilmesinden sadece birkaç ay sonra, 1989'da kutlanmıştı. Bölgenin tümünde siyasi ve sosyal yapılar çökmekteydi. Kısa süre sonra Komünist Parti Sovyetler Birliği'nde kontrolü kaybetti ve ülke bağımsız devletler halinde dağıldı. Soğuk Savaş sona ermişti. Ancak bu gelişmeler bölgeye daha büyük bir refah getirmek bir yana, yeni bir barış çağını da başlatmadı. Öte yandan başta Çin olmak üzere bazı Komünist partiler iktidarda kalmaya devam etti. Pekin'in Tiananmen Meydanında Haziran 1989'da birkaç gün boyunca süren gösteriler dünya televizyonlarının kameraları önünde bastırıldı. Orta ve Güney Amerika'nın istikrarsız rejmleri yerel ve iç savaşların artmasıyla daha da istikrarsızlaştı. AIDS hastalığının bir türlü engellenememesi, nüfus artışı, ekolojik tahribat, kaynakların tüketilmesi ve atmosferin kirlenmesi gibi unsurların bir araya gelerek derinleştirdiği tehditkâr bir güvensizlik duygusu küresel ölçekte yaygın bir endişe ve huzursuzluğa yol açtı.

GÖRSEL SANATLAR	ÖNEMLİ TARİHİ OLAYLAR
1979 Chicago, Akşam Yemeği Partisi (22.19) 1980 Gilbert ve George, Kilisenin Zenci Yüzü (22.25) 1981 Serra, Eğik Kemer (22.4). Kiefer, Margarethe (22.14)	1980 Reagan'ın ABD Başkanı seçilmesi. Hastalık Kontrol Merkezi tarafından verilen ilk AIDS haberi. 1982 İngiltere ile Arjantin arasında Falklands Savaşı. İsrail'in Lübnan'ı işgali. Uydu televizyonun kullanıma girmesi. 1984 Indira Gandhi'nin öldürülüşü.
1984 Baselitz, Alay (Die Verspottung) (22.13) 1985 Beuys, Plight (22.2). Polke, Gözetleme Kulesi III (22.17). Rodriguez ve Abramson, Orisha/Santos (22.27). Kabakov, Dairesinden Uzaya Uçan Adam (22.32) 1987 Kruger, Alışveriş Yapıyorum Öyleyse Varım (22.22) 1987–89 Gehry, Vitra Tasarım Müzesi (22.5) 1988 Richter, 18 Ekim 1977 (22.15) 1989 Gober, Kedi Kumu (22.24). Yongping, Sürüngenler (22.30). Struth, Louvre (22.36) 1991 Kelley, Lumpenprole ve Ageistprop (22.41). Hammons, Geleceğin Evi (22.26) 1992 Hill, Uzun Gemiler (22.33). Whiteread, Ev (22.58) 1994 Kippenberger, Franz Kafka'nın "Amerika"sının Mutlu Sonu (22.18). Kingelez, Kimbembele Ihunga (Kimbeville) (22.72) 1994–2002 Barney, Kremaster 3 (22.35) 1997 Walker, Kölelik! Kölelik!(22.28). Gehry, Guggenheim Müzesi (22.43) 1998 Sala, Intervista (22.59) 1999 Hirschhorn, Spinoza Anıtı (22.60) 2000 Libeskind, Yahudi Müzesi (22.47), Tuymans, Mwana Kitoko (22.55). Tate Modern'in Açılışı 2002 Durant, Başaşağı: Pastoral Sahne (22.71). Gonzalez-Foerster, Park – Bir Kaçış Planı (22.76) 2003 McCarthy, Piccadilly Meydanı (22.42). Wilson, Benden Olduğum Gibi Bahset (22.70) 2004 Stingel, B Planı (22.66) 2006 Sasnal, Benzin İstasyonu 2 (22.56) 2007 Hirst, Tanrı Aşkına (22.64) Hazoumé, Rüya (22.67). Cao Fei, i.Mirror (22.81)	1985 Gorbaçov SSCB'de iktidarda. Kompakt Diskin müzik endüstrisinde devrim yaratması 1986 SSCB'de Çernobil kazası. Fax makinelerinin uluslararası iletişimde devrim yaratması 1987 Gorbaçov'un *glasnost* ve *perestroika politikaları* 1988 Bush'un (baba) ABD Başkanı seçilmesi. Salman Rüşdi, Şeytan *Ayetleri*. Toni Morrison, *Beloved* 1989 Doğu Avrupa'daki Komünist devletlerin çöküşü. Pekin'de Tiananmen gösterisi bastırıldı 1990 İki Almanya'nın birleşmesi. Nelson Mandela'nın hapisten salıverilmesi 1991 Birinci Körfez Savaşı. Gorbaçov'un düşüşü. Yugoslavya'da savaş 1992 SSCB'nin dağılışı. Clinton ABD Başkanı. 1993 NAFTA antlaşmasının ABD tarafından imzalanması. Internet sistemi 5 milyon kullanıcıyı bağlıyor. 1994 Güney Afrika'da ırk ayrımı olmayan ilk seçimler. 1997 Deng Xiaoping'in ölümü. Hong Kong'un Çin'e iadesi. Kabila'nın Mobutu hükümetini devirmesi. 2000 Bush (Oğul) ABD başkanı. 2001 Dünya Ticaret Merkezi'ne saldırı (11 Eylül). Taliban hükümetinin devrilmesi, Afganistan 2003–günümüz İkinci Körfez Savaşı 2007 Benazir Butto'nun öldürülmesi

Bu kasvetli manzara zemininde iletişim araçlarının yaydığı müthiş bir kitlesel kültür, uluslararası endüstrilerin tüketim ürünleriyle beraber Doğu ve Batı'nın karşısına dikildi. Özellikle İslam ülkelerinde beliren direniş çabaları büyük bir etki kazanamadı. Diğer taraftan giderek büyüyen homojenleşmenin beraberinde getirdiği belki de onun tahrik ettiği çelişkili bir olgu sanatta belirmekteydi farklılığın araştırılması ve denenmesi. Fotoğraflarından ve kopyalarından bilinen sanat ve mimarlık eserlerini içeren "hayali müzeler"in yaygınlaşması, yüzyıl ortasından sonra seyahat imkânlarının büyük ölçüde artmasıyla birleşerek daha açık tutumların benimsenmesi sonucunu doğurdu. Farklı kültürlerde ve farklı maksatlarla yaratılan ve her zaman "sanat eseri" sayılamayacak resim ve heykeller gezici sergilerde gösterilmekte; kitap, dergi ve günlük basında resimleri yayımlanmakta; ticari reklamlarda kullanılmaktaydı. Çağdaş sanat gelişmeleri ve yenilikleri anında bütün dünyada öğrenilmekte ve tanıtılmakta; uluslararası ve hatta kıtalararası sergiler Doğu ve Batı'da düzenlenmekteydi. Sanatçılar daha önce hiç olmadığı şekilde tarihöncesinden o güne dek dünyanın biriken tüm sanat zenginliği ve çeşitliliğinin farkına varıyor, bu da sanatın anlamı ve amacı, özellikle de statü ve değer ölçütleri hakkında endişeli ve çoğu zaman içe dönük sorgulamaları tahrik ediyordu. Bu bağlamda sanatın belirli bir "nitelik" veya "üslup" özelliği taşıyan resim ve heykellerden oluştuğu varsayımı sorgulanmaktaydı. Bu terimler özellikle zevk sahipliği, estetik değerler ve sanatçının dehasıyla meydana gelen bir şey olarak sanat kavramıyla birlikte itibarını yitirmekteydi. Sanatın kutsal görüldüğü dönemlerde bu tür soruların belirmesi mümkün olamazdı. Asya ve Afrika'nın büyük bir kısmında ise bu anlayış hâlâ korunmaktaydı (Dünyadaki en büyük Buda heykellerinden biri 1994'te Hong Kong'da dikilmiş ve kutsanmıştır). Batı'da ise sanat sadece dini değil laik ideolojilerdeki anlamını da yitirmişti. Bunun sonucunda yirminci yüzyıl sonlarının en önemli eserlerinin büyük kısmı, sanat yapımcılarının son derece tatsız bulduğu hiyerarşik yapıların içinde tutulan bir toplumun siyasi ve diğer güçlerine sırtını dönmüştür.

Eskiden "güzel" sanatlar, "primitif" sanat, yöresel veya "halk" sanatının farklılıklarının yanı sıra resim, heykel ve zanaat arasında gözetilen ayrımlar belirginliğini yitirip hatta bazı hallerde yok sayıldı. "Kalite" ve "zevk" bir tarafa, sanatta "ilerleme", "ana akım", "avangart" ve "ilerici akımlar" gibi diğer bağlantılı kavramlar kalıcılığın arzu edilirliğiyle birlikte sorgulandı. Özgün sanat objesinin ve sanatçının şahsi yaratıcılığının prestijine karşı duruldu. (Bu soruları 1973'te ölümünden çok önce ortaya atmış olan Picasso'nun başat konumuna günümüzde sahip tek bir şahsiyet yoktur ve olamamaktadır.)

Yirminci yüzyıl sonlarının düşünce ve kuramının ışığında yapılan değerlendirmeler zemininde ortaya çıkan sanata Postmodern denmektedir. Bu değişken terim 1970'lerde ilk olarak mimari için kullanılmıştı (bkz. s. 865-69). Ardından da 1929'da o tarihte modern sayılan eserleri sergilemek için kurulan ancak artık modernist olarak tanımlanan eserleri sergileyen New York Modern Sanat Müzesinin ismindeki "modern" kelimesinin kapsayamadığı resim ve heykel için kullanıma girmiştir. 1980'lerin ve 1990'ların başlarındaki sanatın büyük kısmı esasen Rönesansın anti-Gotik ve Neoklasik sanatın anti-Rokoko oluşu anlamında anti-modern sayılmaksızın o güne dek modern sanat müzeleri ve sanat piyasası tarafından desteklenmiş, estetik ve diğer kabul görmüş değerlere karşı tutum almıştır. Devamlılık olduğu gibi değişim de meydana gelmiştir. Ancak Postmodernizm –en azından 1970'lerden 1990'ların başlarına kadar– Modernizme muhalefetiyle belirginlik kazanmış ve tercih ettiği terimler şöyle olmuştur: amaç olarak saflık ve etki olarak adaba uygunluk; tarihselciliğin orijinalliği ve sanat eserinin emsalsizliği. Bu bölümün ikinci yarısında görüleceği gibi, 1990'ların ikinci yarısında Postmodern sanatta dile getirilen eleştirel tutumlara artan ölçüde aşinalık kazanılması, sanatçıların Modenizme karşı sarih bir karşıtlık içinde çalışmaları ihtiyacını daha az hissetmeleri anlamına gelmiştir.

Bu anlamda saflığa önem veren Modernizm bakımından malzemenin önemine Postmodern sanat meydan okumakta, bu malzemenin arasında, karşısında veya dışında mekân arayışı içine girmekte, video veya fotoğrafçılık gibi ilgi görmeyen veya yeni araçlar ile genellikle dağınık, dokusal veya kısa ömürlü biçimlerin çeşitliliğini kullanmaktadır. Dolayısıyla sadece sanatçı ile sanatın gerçekliğini doğrulayan değerlerin sorgulanmasıyla kalmamakta, özünde tüm kültür alanını açılıma tabi tutmakta ve dönüştürmektedir. Eleştirmen ve kuramcı Craig Owens'ın işaret ettiği gibi: "temellük, alana özgülük, süreksizlik, birikim, söylemsellik, melezleştirme –bu farklı stratejiler günümüz sanatını nitelemekte ve modernist öncüllerinden ayırmaktadır." Kendine mal ediş– şöhrete ulaşma iddiası olarak orijinallik anlayışına karşı çıkmak için girişilen doğrudan kopyalama ünlü erkek fotoğrafçıların fotoğraflarının fotoğraflarını sergilemeye 1980'de başlayan Sherrie Levine (d. 1947) tarafından en uç sınırına götürülmüştür. Alana özgü bir eser genellikle açık havadaki özel bir yer için yapılır. Geleneksel anıtsal heykelin sürekliliğinin aksine, alana özgü eserin çoğu zaman sınırlı bir dönem için yerinde durması amaçlanır ve genellikle bu zaman süresi içinde değişiklik geçirmesi veya hatta bütünlüğünün bozulması beklenir. Süreksizlik de tek bir vesileyle kurulan iç mekân enstalasyonlarının çoğunun bir özelliğidir. Bir odaya yerleştirilmiş (Robert Morris'in heykelleri gibi, bkz. 21.35) sanat eserlerinin kişisel sergilenişinden, atık eşya, mamul ürünler, işlenmemiş malzemeler, buluntu doğal nesneler ve sanatçı dâhil yaşayan canlıları içerebilen bütünlüklü çevreler yaratmalarıyla ayrılırlar. İzleyicinin esere bakmasından ziyade yazıyı okumasını isteyen metinler olabilir. Bunun bir alternatifi olarak, yeni gelişmelerin en hayatilerinden bilgisayar kontrollü çoklu video ekranlarından da okunabilirler. Esasen günümüzde gerçek mekânlarda değil, internetin sanal dünyasında da var olabilirler. Enstalasyonlar Modernist sanat eserlerinden en

çarpıcı şekilde (Duchamp dışında) bütünlüklü ve kendine yeten birimler olarak toplumsal ve diğer sorunlara göndermeleriyle farklılık gösterirler.

Modernizm sanatçılar kadar yazarlar ve müzisyenler için de özgürleştirici bir güç olmuştu; ancak eserlerinin orijinalliğine ve bağımsızlığına verdiği primle sanatı yaşamdan ayırma eğilimi göstermiştir.

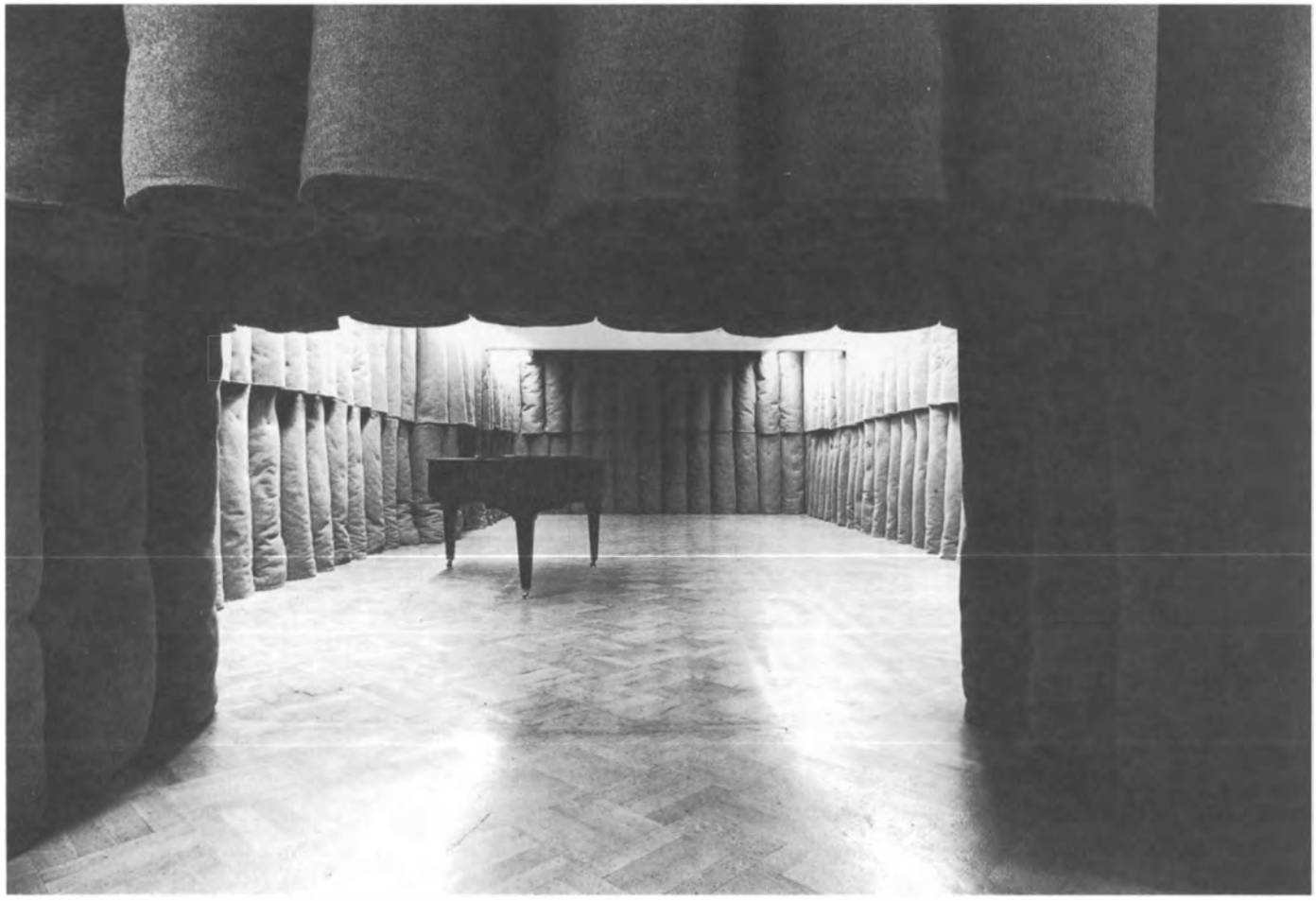
Postmodernizm ise hem kuramı hem de genel bakışıyla sadece sanata değil; başta sosyoloji, felsefe, Freud sonrası psikoloji ve dil kuramına kadar diğer alanlara da uzanmaktadır. Kendisi de "Dekonstrüksiyonist" kuram, yani anlamı cinsiyet ve etnik çeşitlilik gibi konulara dair tutumları belirleyen kelimelerle inşa eden süreçlerin analizinden kuvvetle etkilenmiştir (1980'lerin ve 1990'ların önemli sanat eserlerinin birçoğu iletildikleri aracın maddi nitelikleri kadar oluşturuldukları kelimelerin anlamlarıyla da etki yaratmaktadır.) Ayrıca Modernizm münhasıran Batılıyken, Postmodernizm küresel bir olgudur ve bu sebeple çoğulculuk ve çok kültürlülükle yakından bağlantılıdır. Farklı kültürlerin karşılaştırılamaz olduğu ve tek bir ölçüt dizisiyle yargılanamayacağını öne süren çoğulcu düşüncenin kökeni on sekizinci yüzyıla dek uzanır; ancak genellikle Batı'nın üstünlüğü varsayımı üzerinden Batılı olmayan kültürlere uygulanmıştır. Çoğulculuk yakın bir dönemde Modernist sanatın Avrupa merkezliliğinin bir eleştirisi olarak benimsenmiştir. Çok kültürlülük (1980'lerin başında biçimlendirilmiş bir terimdir) farklı etnik kökenlerden insanların tek bir mekânda beraberce var olabileceklerini, önyargısız ve yanılsamasızca ırk, cinsiyet ve yaş sınırlarının ötesine bakabilecekleri ve melez bir toplum zemininden düşünmeyi öğrenebileceklerini öne sürer. Birleşik Devletler ve Avustralya'da sosyal politika olarak benimsenmiş, bazen de yönetici sınıfın savunma stratejisi ve denetim aracı olarak uygulanmıştır. Sanat piyasasının genişlemesi için istismar edildiği de olmuştur. Böyle bile olsa, ABD'de üretilen sanatın, Avrupa kökenli Amerikalılarla sınırlı kalmadığını veya onların hâkimiyetinde bulunmadığını kesinlikle göstermiştir. Batı sanatının varsayımlarının Postmodernist sorgusu insanlar arasında karşılıklı anlayışın önündeki engellerin kaldırılması ve Modernist sanattan ziyade bu sanatın ilişkilendirildiği sosyal ve siyasi kurumlarla uygulamaların eleştirilmesi bakımından yıkıcı olmuştur. Siyasi olarak zorlayıcı, estetik olarak çelişkili, özgürleştirici ve disiplinlerarası niteliğiyle yirminci yüzyıl sonunda dünyanın bütün kısımlarında yaşamın gerekliliklerine cevap veren sanatların oluşturulması için gerekli enerjiyi serbest bırakmıştır.

MODERNİZMİN SORGULANMASI

Sanat hakkında kabul edilen tüm fikirlerin en kışkırtıcı sorgulayıcısı, yoğun şekilde şahsi ancak geniş bir geçerliliğe sahip, geçici ancak akıldan çıkmayan imgelerin yaratıcısı Alman heykeltıraş, Joseph Beuys (1921-86) idi. Öğretmen sıfatıyla sözleri, karizmatik kişiliği ve eserleri tüm dünyada bir sanatçı kuşağına ilham vermiştir. Savaş sırasında Luftwaffe'de askerliğini yaptıktan sonra, geleneklere değer veren Düsseldorf Akademisinde okumuş ve burada 1961 yılında anıtsal heykel profesörlüğüne atanmıştı. On yıl kadar sonra, daha çok Alman Öğrenci Partisinin 1967 yılında ve Doğrudan Demokrasi Örgütünün 1970'de kurucusu olarak siyasi faaliyetleri nedeniyle işinden atıldı. Heykelleri hurdalardan ve kendisi için özel bir öneme sahip hayvan yağı, keçe ve balmumu gibi alışılmamış malzemelerden bir araya getirilmekteydi söylediğine göre, 1943'te uçağı Kırım üzerinde vurulduğunda kendisini kurtaran göçebeler vücudunu hayvan yağı ve keçeyle kaplamış ve ona şaman inançlarını tanıtmışlardı. Bir röportajında 1978 yılında "Benim objelerim heykel veya genelde sanat düşüncesinin dönüştürülmesi için uyarıcı olarak görülmelidir" demekteydi. "Heykelin ne olabileceği ve heykel kavramının nasıl herkes tarafından kullanılan görünmez malzemelere yayılabileceği hakkında düşünceleri tahrik etmelidirler." Onun amacı insanların içinde yaşadıkları dünyayı nasıl biçimlendirebileceklerine dayanan, kendi verdiği isimle "sosyal heykeli" yaratmaktı. Öğretmen olarak kılavuz ilkesi şuydu: "Büyük sanatçıları eğitmek şeklindeki eski akademik kavramlardan

22.1 Joseph Beuys, *Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Anlatılır*, 1965. Düsseldorf'da, Galerie Schmela'da uygulanmıştır.





22.2 Joseph Beuys, *Plight*, 1985. Keçe, büyük piyano, kara tahta ve klinik termometreli enstalasyon. Centre Georges Pompidou, Paris. Anthony d'offay Galerisinin izniyle, Londra.

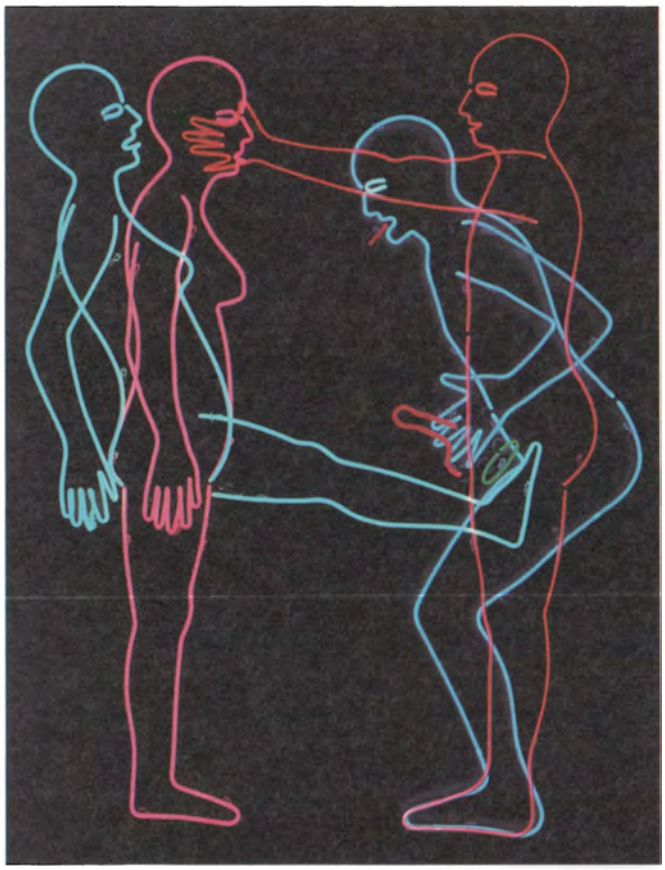
artık bir yere varamayız bu her zaman mutlu bir tesadüf olmuştur. Harekete geçebileceğimiz nokta, sanat ve sanattan kazanılan deneyimin yaşama geri akan bir unsuru biçimlendirdiği düşüncesidir. "

Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Anlatılır isimli 1965 yılındaki "happening" yani performansı ya da tercih ettiği isimle "eylemi" kendi yarı efsanevi yaşamı da dâhil ayinle ilgili, sihir ve efsanelere göndermelerle karmaşık tablo biçiminde düşünce ve iletişim sorunlarının bir incelemesidir (**22.1**).

Düsseldorf'taki boş bir resim galerisinde, başı ruhsal (kutsal madde) olarak gördüğü altın varak ve bal karışımıyla kaplı, bir tanesi kurşun, diğeri keçe tabanı ayakkabı giyerek üç saat boyunca kollarında tuttuğu ölü bir yaban tavşanına anlaşılmaz sözler mırıldanmıştı. Tavşanı duvarlardaki resimlere götürmüş ve kendi ifadesine göre "Ona resimleri açıkladım... Ona açıkladım çünkü insanlara açılmayı gerçekten sevmiyorum. Elbette bunda bir gerçeklik payı var. Bir tavşan inatçı rasyonalizmleriyle insanlardan daha çok anlar." Beuys her şeyden öte, mesajı o dönemde genel olarak kabul edilen anlamıyla, sanattan çok hayatla ilgili bir öğretmendi.

"Eylemler"inin bazılarında eğitmenlerin geleneksel donanımlarını kullanmıştır. Kişiliğinin bir parçası haline gelen bir kıyafet giyerek –keçe şapka, avcı ceketi ve çizme– yakışıklı yüzünde sürekli değişen ifadelerle, şaman tarzı bir tür dansla konuşarak ve tahtaya çizimler yaparak hareket etmiştir. Londra'da 1974 yılındaki haftalarca süren bir sergisi sırasında her gün üç tane şövalenin durduğu bir platforma yayılmış 100 kara tahtadan birine çizim yapmış, en sonunda da *Yön Güçleri* isimli bir heykel çalışması oluşturmuştur. İletişim yolları anlamını taşıyan kara tahtalar, normalde Beuys'ün yıkmak istediği toplumsal yapının korunmasında kullanılan bir kuvvettir. Ölümünden birkaç ay önce Londra'da 1985'te kurduğu etkileyici bir güce sahip son ve belki de en büyük eseri *Plight* enstalasyonu içinde de kara tahta vardır. Burada yirminci yüzyıl sonunun kaderine ilişkin vizyonunu özetlemeyi başarmıştır (**22.2**). İki sıra döşenen keçe balyalarıyla tamamen yalıtılan iki oda –üstünde kullanılmamış bir kara tahta ile bir klinik termometre duran bir büyük piyano, hapishane /rahim benzeri, kapalılık korkusu yaratan alanı işgal eden tek şeydir– sadece sanatçının değil güncel siyasi, kültürel ve sosyal sitemlerde hapsolmuş insanların durumu için de derin çağrışımlar yaratan bir benzetmedir.

Beuys'un eserleri –"eylemleri", "enstalasyonları" ve alışılmamış malzemelerden diğer asamblajları– hiçbir bakımdan öncülsüz değildi. Bununla beraber güçlü toplumsal bağlılığıyla 1970'lerde güç kazanmaya başlamış ve daha önce



22.3 Bruce Nauman, *Yumruk & Genç Kadın* (Kasığa Tekme/Yüze Şamar), 1985. Beyaz alüminyum üzerinde neon ve cam tüp montajı, (195.6 × 154.9 × 35.6 cm). Leo Castelli Galerisinin izniyle, New York.

anlaşıldığı şekliyle Modernist sanatın ana ilkelerinden çeşitli yollarla ayrılan eğilimlere somut bir örnek oluşturmaktaydı. Amerikalı sanatçı Bruce Nauman tarafından felsefi, etik, siyasi, toplumsal ve cinsel kaygılar ve tutumların bütününü ifade etmek için daha da geniş bir araç çeşitliliği desenler, heykel, neon ışıkları, performans sanatı, hareketsiz fotoğraf, video ve lazer holografisi (sözlükte holografi başlığına bkz.) kullanılmıştır.

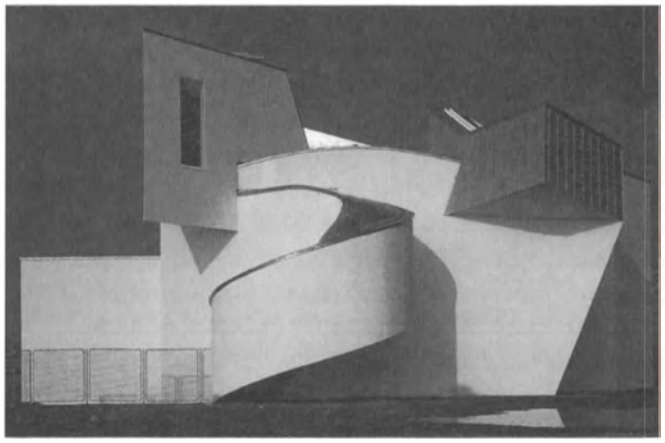
Nauman'ın Modernist sanat dünyasından ayrılığı ve uzak duruşu bu araçlar sıralandığı zaman bile ortaya çıkar. Resmin eksikliği hemen göze çarpmaktadır. Indiana'da 1941'de doğmuş, meslek hayatına California'da başlayıp daha sonra New Mexico'ya geçmişti. Modernist sanatın başkenti New York'u 1968 yılına kadar ziyaret bile etmemiş, bu tarihte açtığı kendi eserlerinden oluşan sergisi bir anda uluslararası ilgi çekmişti. İlk eserlerinden 1966 yapımı *Çeşme Olarak Otoportre* (21.42) hem Modernist hem de Postmodernist sanatta etkisinin kalıcılığı süren Duchamp'a (20.5) şakayla karışık çağrışımlarda bulunmaktadır. Ancak Nauman "sanat" tanımlamalarından ziyade kendisiyle daha meşgul olmuştur ve ileri tarihli eserlerinden birçoğu vücudunun uzuvlarının mumdan dökümlerini bile içermiştir. Bir başka erken tarihli eserinde Beuys tarzı "gerçek sanatçı gizemli gerçekleri açığa vurarak dünyaya yardım eder" cümlesi neon ışıklarından bir helezonla yazılıdır. Neon ışıklarıyla parlayan sözcükler-

den tezat komutlar halinde çok yararlanmıştır: "yaşa ve öl/öl ve yaşa/yaşa ve yaşa" ya da çok sayıda bileşimler ve yer değiştirmelerle yorumlarda bulunmuştur. "İnsan doğası bilir/bilmez/önemsemez..." İşkence, 1981 tarihli *Güney Amerika Çemberi* ismini verdiği heykelinin konusudur ve aynı şekilde cinsiyet siyasetine –değişmeli mavi ve kırmızı neon ışıklarıyla dış hatları verilen doğal ölçüdeki figürler– *Yumruk ile Genç Kadın (Kasığa Tekme/Yüze Şamar)*'da göndermede bulunmaktadır (**22.3**).

Beuys, Nauman ve diğerlerinin eserlerindeki biçimden anlama geçişe yapılan vurguya karşı çıkanlar, sadece daha yaşlı sanatçılar, eleştirmenler ve müze küratörleri değildir. Amerikalı heykeltıraş Richard Serra (d. 1938) "Günümüzde soyut sanatın toplumsal bakımdan geçerli olmadığı söylenerek küçültmek için gerçek bir eğilim mevcut" sözleriyle 1976'da şikâyetini dile getirmekteydi. "Sanatın dışarıdan herhangi bir savunmaya ihtiyaç duyduğunu hiç hissetmedim ve şimdi de hissetmiyorum." San Francisco'da Rus ve İspanyol göçmeni bir ailenin çocuğu olarak doğan Serra, üniversitede okumayı başarmış ve çelik haddehanelerinde kullanılan metallere hayranlık duymuştu. Daha sonraları soyut biçimlendirmeler için kükürtlü kauçuk ve neon boruları kullanmaya başlamış, ardında da boş alanlarda bir köşeye atılan erimiş kurşunu kullanarak Pollock'un aksiyon resmine karşılık gelen bir heykel geliştirmişti (bkz. s. 835-37). Bilahare artan ölçülerde saf geometrik biçimleri, özellikle birbirine yaslanan veya üst üste dizilen, yerçekimi

22.4 Richard Serra, *Eğik Kemer*, 1981. Paslı çelik, 3.66 m × 36.6 m × 6.4 cm. Federal Plaza, New York (Genel Hizmet İdaresi tarafından kaldırılmıştır, Washington, 1989). Pace Galerisi'nin izniyle, fotoğraf Kim Steele.





22.5 Frank Gehry ve Ortakları, Vitra Design Müzesi, Basel yakınları, İsviçre, 1987-89.

kurallarına tehlikeli şekilde direnen çelik levhaları tercih etmiş ve kendisine verilen "Minimalist" sıfatına yeni bir anlam katmıştır. New York Federal Plaza için 1979'da kentin Genel Hizmetler İdaresi tarafından bir heykel çalışması yapma işini aldı. Sonuç paslanmış çelikten 36,6 metre uzunluğunda, 3,66 metre yüksekliğinde ve 6,4 santim kalınlığında, 30,5 santim eğimli kavisli bir duvar olan *Eğik Kemer*'di (**22.4**). Serra, açık havadaki heykelin çevresinin bir süsü olarak görülmesi yönündeki genel kabul gören düşünceyi tersine çevirerek "eser oluştuktan sonra mekân heykelin bir işlevi olarak anlaşılacaktır" vaadinde bulunmuştu.

Şehir mekânları için bir dizi "alana özgü" heykeli daha önce zaten uygulamıştı. Tasarımlarını yaparken "trafik akışının hesaba katılması, ancak mutlaka yerel nüfus için kaygı duyulmaması ve bölge siyasetine kapılınmaması gerektiğine" inanmaktaydı. Heykeller çoğu zaman yerel düzeyde husumet uyandırmıştır. Ancak *Eğik Kemer*'e yöneltilen ölçüde şiddetli husumet daha önce hiç görülmemiştir. Baş gösteren uyuşmazlık sırasında eser, polis tarafından meydanın güvenliğinin sağlanması önünde bir engel olarak görülürken, otoriterlik karşıtı siyasi bir hareket olarak da savunuldu. Modernist müze küratörleri ve sanat tacirleri tarafından desteklenirken, otoriter tekliğin ve kendi fikirlerine göre modası geçmiş ve sosyal bakımdan geçersiz bir sanat biçiminin topluma kabul ettirilmesi olarak gören eleştirmenler tarafından kınandı. En sonunda işi veren ve 175.000 dolar harcayan Genel Hizmet İdaresi *Eğik Kemer*'in kaldırılması talimatını verdi. Bununla beraber Modernizm ile Postmodernizm arasındaki ihtilaf devam etti.

Richard Serra'nın eserleri her şey bir tarafa etki uyandırıcıdır ve alana özgü eserlerinin büyük kısmı başarılı çalışmalardır. Minimalist olarak sınıflandırılmalarına rağmen, bu durum Londra, Tate Galeride geçici bir sergi için yapılan demir küpler gibi, sadece biçimlerinin sadeliği bakımından minimalisttir. Yüzeyler kabaydı ve ışık oyunları biçimsel saflıklarına gerçeklik katan güçlü bir hayatiyet vermişti. Aynı tarihlerde yayımlanan ve modern tüketiciliğin bunaltıcı artıklarının ağzına kadar doldurduğu bir dünyaya dair yazılar için üretilmiş "pis gerçekçilik" teriminin örneği olarak tanımlanmışlardır. Aynı terim Serra'nın arkadaşı, Kanada doğumlu, Los Angeles'ta çalışan mimar Frank Gehry (d. 1929) tarafından tasarlanan binalara da uygulanmıştır. Gehry 1970'de oluklu demir, çelik levha, çinko ve bakır, tel örgü çit ve büyük açık putreller gibi sert sanayi metallerini kullanmaya başladı. İsviçre'nin Basel şehri dışındaki boş arazide inşa edilen Vitra Tasarım Müzesi bu bakımdan tipiktir (**22.5**). Görünürdeki kavisli ve meyilli, keskin köşeli biçimleriyle karmaşıklık içindeki bu olağanüstü binadan başka hiçbir şey, Uluslararası Üslubun yalın geometrisinden, Postmodernizmin esinini tarihten alan detaylarından veya Yüksek-Teknolojinin zarif rasyonelliğinden daha uzak olamazdı. Gehry binayı çelik saç ile kaplamayı ve "eski bir benzin bidonu gibi" görünmesini amaçlamıştı. İsviçreli müşteri ise çelik saçın sınırlı kullanılarak düzgün bir alçı

22.6 Bernhard and Hilla Becher, *Gas Cleaning Plants (details)*, 1988. Gelatin silver prints, mounted, each 20 x 16ins (50.8 x 40.6cm), total 20½ x 50¾ins (52.1 x 128.9cm). Sonnabend Gallery, New York.





22.7 Tona Cragg, *New Stones – Newton's Tones*, 1978. Plastik, 330 × 235 cm. Sanatçının ve Lisson Galerisi'nin izniyle, Londra.

sıvayla bitirilmesinde ısrarcı oldu. Buna rağmen müze akla gelen her mimari kuralına meydan okumaktadır. Gehry düşüncelerini 1997'de tamamlanan İspanya'nın Bilbao şehrindeki Guggenheim Müzesinde daha büyük bir ölçekte geliştirme imkânı bulmuştur (bkz. s. 904).

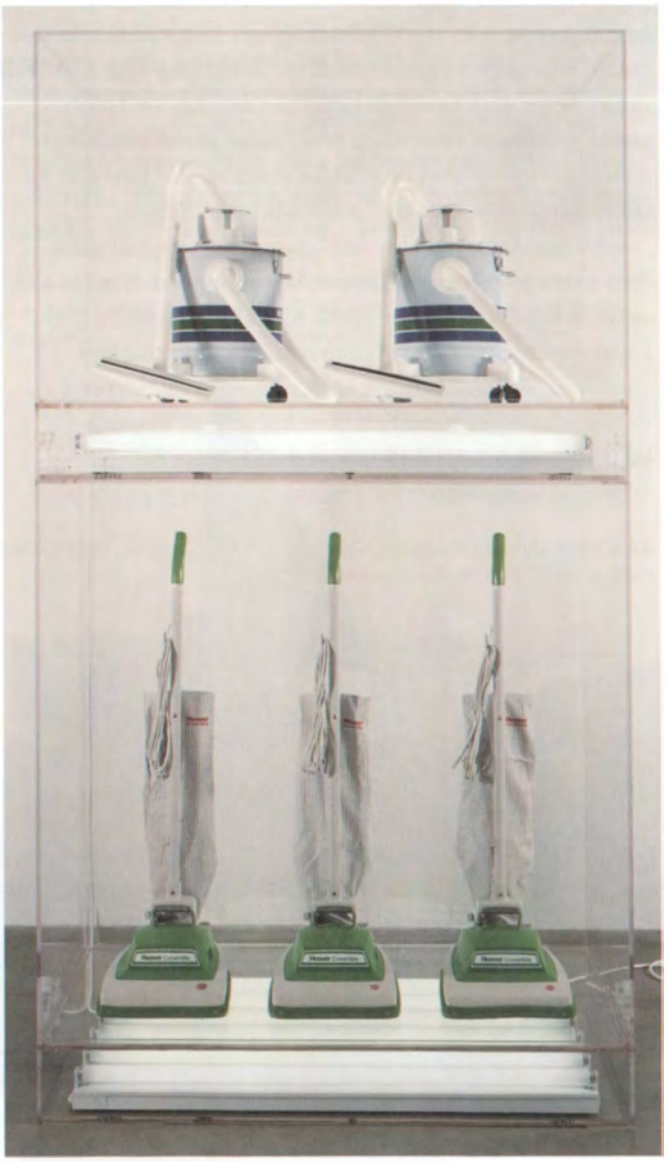
Alman fotoğrafçılar Bernhard ve Hilla Becher (1931-2007 ve 1934-2015)'in *Gaz Arıtma Fabrikası* (**22.6**) fotoğrafları dizisinin Vitra Tasarım Müzesi ile aynı tarihlere ve Serra'nın *Eğik Kemer*'i konusundaki ihtilafla aynı tarihe rastlaması tesadüften başka bir şey değildir. Becher'ler depolar, soğutma kuleleri ve kirli sanayi çevresinin diğer çehreleriyle fotoğraflarını çekmeye ve sergilemeye bundan birkaç yıl önce başlamışlardı (bkz. s. 855). İlk defa Kavramsal/Minimalist sanatçı Carl Andre'nin kendi enigmatik eserleriyle yakınlığını anlayarak yazdığı ve 1972'de *Artforum*'da yayımlanan makalesiyle de uluslararası ilgi toplamıştı (21.32).

Görünüşteki düz bakış açısı, tekrara dayalı şebeke formatlı tipolojilerinin suskunluğu imajlarını karşı konulmaz kılar, bazen neredeyse hipnotize eder ve ayrıca muhtemel iki anlama da gelebilen niteliğini düşündürür.

Almanya'ya 1977 yılında yerleşen İngiliz heykeltıraş Tony Cragg (d. 1949) çalışmalarında sanayileşmiş ve doğal dünyalara, organik ve inorganik maddeye ve bunların düzenlendikleri ve kavrandıkları sınıflandırma sistemlerine göndermelerde bulunur. Bilim eğitimi almış bir kişi olarak kendisini "aşırı maddeci" olarak adlandırmakta ve sanatını "görsel madde dili" olarak tanımlamaktadır. Geleneksel malzemelerle çeşitli kalıplı, dökümlü ve inşa edilmiş yöntemlerle işlediği eserlerinde bulunan formları; el aletleri, eski laboratuvar ekipmanı, makine parçaları ve ağır mühendislik ve kitlesel üretim artıklarına dayalıdır. Bundan önce çalışmalarına sokaklardan ve olabilecek diğer her yerden topladığı bozuk plastik oyuncaklar ve diğer ucuz ev objeleri ile başlamıştı. Yararsız görülerek atılan bu tüketim toplumunun zayiatlarını kurtarmakta, yeni imgeler ve desenler halinde zeminde veya duvarlarda düzenlemekteydi.1978 tarihli *New Stones – Newton's Tones* (**22.7**) için spektrumun renk silsilesine göre çok sayıda objeyi düzenlemiş, bunu yaparak değersiz hurda eşyaların bile toplumun kabul edebileceği yapılar içine geri getirilebileceğini hoş ve değerli olarak takdim edilebileceğini anlatmak istemişti.

Amerikalı Jeff Koons (d. 1955)'un eserleri çok daha radikal ve kışkırtıcıdır. Kendisini "sanatı yirmi birinci yüzyıla taşımaya çalışan bir kişi" olarak tasvir etmiştir. Gerçekten de başka hiçbir sanatçı Batı'da üç bin yıl boyunca geçerliliğini korumuş sanat kavramlarına ifadesiz bir masumiyet havasına bürünerek bu kadar çekinmeden ve merak uyandırarak, aynı zamanda esprili bir tavırla meydan okumamıştır. Geniş kitlelerce tanınan eserleri, sanatın zanaat ve mekanik üretimle ilişkisi, sanatçının yapımcı, tasarımcı veya sahiplenici olarak rolü ve genel olarak müzelerde saklanan yüksek sanat eserleri ile ticari sanat, dekorasyon, kitsch ve pornografi arasında çizilen ayrımlar hakkında fikir yorulmasından kaçınılma-

22.8 Jeff Koons, *Yeni Hoover Çok Maksatlı Süpürgeleri*, New Shelton Islak/Kuru 5-Galonluk Çiftkatlı, 1981-87. Üç hoover Çok Maksatlı Süpürgesi, iki Shelton Islak/Kuru, akrilik, floresan ışıklar, 251.5 × 137.2 × 71.1 cm. © Jeff Koons.



sını her zamandan fazla güçleştirmiştir. Bu tür konular elbette daha önce de Duchamp ve Picabia (bkz. s. 800-1), Pop Art'ın kurucuları (bkz. s. 845-47), özellikle Warhol ve farklı anlamlarda Beuys tarafından, ancak her zaman yirminci yüzyıl estetik agnostikliği ikliminde gündeme getirilmişti. Koons'un bu konuların çözüme kavuşturulduğunu varsaymakta olup, böylesi ayrımların artık geçerliliğinin kalmadığını uysallıkla varsayması, eserlerini bu denli rahatsız edici kılmaktadır.

Baltimore ve Chicago'da sanat eğitiminin ve New York Modern Sanat Müzesinde çalışmasının (müze üyeliği satmaktaydı) ve birkaç yıl da Wall Street'te mali açıdan başarılı bir borsacı olarak meslek hayatından sonra Koons, 1979'da hızla şöhret haline geldi. İlk sanat eserleri plastik çiçekler ve kaideler üzerine yerleştirilmiş oyuncaklardır. New York Yeni Çağdaş Sanat Müzesinde bir sergiyle 1980'de başlatılan "The New" isimli bir dizisi, her tarafı tamamen kapalı, floresan ışığıyla aydınlatılmış pleksi vitrinlerdeki hiç açılmamış elektrikli süpürgelerden oluşmaktaydı (**22.8**). Kullanım eşyalarının sırf seçme yoluyla sanata dönüştürülmesi düşüncesi Duchamp tarafından başlatılmıştı. Ancak Koons'un elektrikli süpürge vitrinleri, amacı olduğu kadar görünüşleriyle de Duchamp'ın hazır-nesnelerinden farklıdır. Bu elektrikli eşyalar temizlemek için yapılmış olmalarına rağmen kullanılmamış ve konuldukları kapalı kutularında dışarıyla temasları kesilip hiçbir zaman da kullanılmayacak olmaları nedeniyle sonsuza kadar temiz kalacakları şeklinde özel bir manaya sahiptir. Koons, "yenilik ve ölümsüzlüğe bağlı psikolojik bir durumla ilgiliydim, bütün ilham ölümsüzlük konumunda olan cansız bir objeye –elektrikli süpürge– bakarken doğrudan geldi." diye açıklamıştır. Koons'un "Minimalizme saygıdan değil de izleyiciye ekonomik emniyet duygusu vermek için eserlerime her zaman düzen verdim" iddiasına rağmen, objelerinin şeffaf duvarlı kare vitrinler arkasında dikkatle tertiplenmiş olması, Sol LeWitt'in konstrüksiyonlarını hatırlatmaktadır (21.53).

Cam akvaryum tanklarında yüzen veya asılı duran basketbol topları Minimalizmin biçimlendirdiği zevke, belki de yanıltıcı şekilde daha kolay hitap etmektedir. New York'taki International With Monument Galerisinde 1985'te düzenlediği, "Equilibrium" isimli gösterisinde bronzdan dökülmüş ve kauçuk dalgıç tüpleriyle –yüzeyde durmaktan çok batması için– sergilenmişlerdi. Paslanmaz çelikten dökülmüş şişmeli bir lastik çocuk oyuncağı, 1985 tarihli *Tavşan,* aynı şekilde fikrin alındığı objenin işlevini tersine çevirmektedir. Brancusi'nin soyut metal heykelleriyle ve karşıt yönden de Claes Oldenburg'un (21.22) yumuşak heykelleriyle karşılaştırma yapılmasına yol açmakta, önemsiz bir konunun ciddi heykel iddialarına ters düşmediğini kabullenmemiz için bizi zorlamaktadır. "Bayağılık" ismi altında sergilenen daha sonraki eserleri hem geleneksel "iyi zevk" hem de buna karşı Modernist tepkilere daha da sert bir tavırla karşı çıkmaktadır: duygusal porselen heykelcikler, turistik hatıra eşya dükkânlarında satılan türden Alman zanaatkârlarınca yapılmış ve imzalanmış ahşap

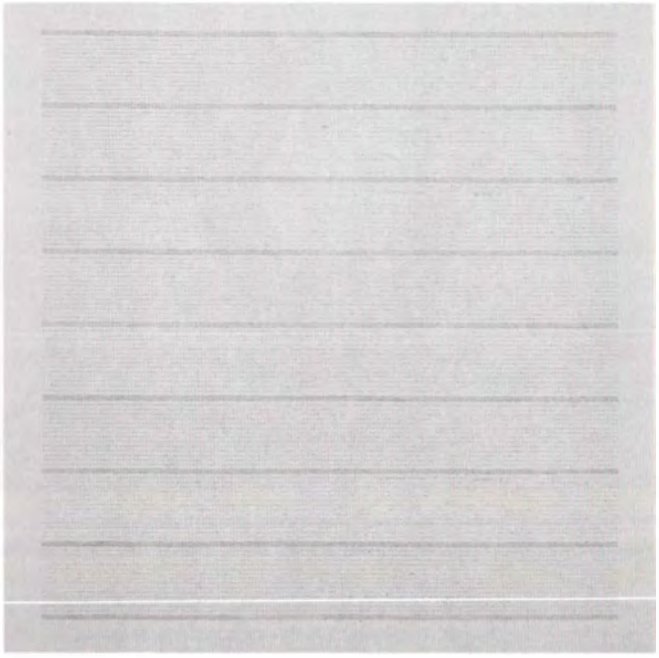


22.9 Jeff Koons, *Balon Köpek* (Macenta), 1994–2000. Şeffaf boya astarlı (slip) krom kaplama paslanmaz çelik, 307.3 × 363.2 × 114.3 cm. © Jeff Koons.

heykeller ve çiçek demetleri. Koons 1991'de "Cicciolina" adıyla tanınan İtalyan soft porno oyuncusu Ilona Staller ile evlendi ve esrik aşk sahnelerini engel tanımadan büyük fotoğraflarla ve heykellerle kayıt altına alan bir eser dizisine başladı. Bu eserlerinde dini bir mânâ bulunduğunu iddia etmesi, kamuoyu ve sanat çevreleri için konularını daha da ölçüsüz kılmaktadır. "Kutlama" isimli son resim ve heykel dizisi yüksek sanat ile popüler kültür deneyimi arasındaki varsayılan ayrımları yıkma yönündeki ilgisini sürdürmektedir. Daha önce 1994–2000 arasında farklı çeşitlemelerini yaptığı *Bunny*, *Balon Köpek* (**22.9**) ile çağrışımda bulunarak bir çocuğun çelikten dökülmüş ve yaklaşan izleyicileri harika renkli perdahıyla kendisine çeken hayvan şekilli balonunu anıtlaştırmaktadır. Koons için sanat bir objenin üzerinde fikir yorulmasıyla değil, eseriyle ilgilenen izleyicilerin içyapılarında meydana gelen kendini aşma süreciyle ilişkilidir.

YENİ DIŞAVURUMCULUK

Eğik Kemer konusundaki uyuşmazlığın gösterdiği üzere, 1980'lerin başlarında soyutlamanın; eleştirmen ve müze küratörlerinden oluşan bir elitin kamuya kabul ettirdiği spesifik ve Modernist türden yalın, kuvvetle püriten yeni bir ortodoksluk olduğu duygusu yayılmaktaydı. Fevkalade rafine ve dingin bir güce sahip temsili olmayan eserlerin Robert Ryman (d. 1930), Brice Marden (d. 1938) ve Agnes Martin (1912-2004) gibi ressamlar tarafından üretilmesine devam ediliyordu. Martin'in eserleri çizgilerinin narinliği ve rengin kullanımındaki inceliğinin yarattığı açık ve geniş mekânsal niteliği bakımından aralarında dikkat çekmekteydi (**22.10**). Ancak Soyutlaması ve özellikle de Minimalizmi, akademik çevrelerce geçmişte onay verilen her sanat gibi şiddetli tepki uyandırmaktaydı. Kuşaklar arası çatışmaların alışılmış kalıpları keskinleşmekte ve âdeta ters yönde işlemekteydi. Minimalist küçültme eğilimi; zarafet ve zevki, hainlik kadar itidali –"anreksik estetizmi"– Atlantik'in her iki yakasında yıkıcı olmasının yanı sıra büyük ölçüde şiddetli bir geriye



22.10 Agnes Martin, *Kapı* 1985, 1985. Tuval üzerine akrilik ve kurşun kalem, 1.83 × 1.83 m. Pace Galerisinin izniyle.

bakış olarak da görülen dinç bir eğilimle karşı karşıya kaldı. Yeni bir figüratif imgelemin yaratılması için illüzyon ve dışavurum pigmentlerin daha ressam tarzıyla uygulanmasıyla beraber yeniden kullanım alanına girdi. Özellikle ABD ve Almanya'da bazı sanatçılar, Minimalist yüzeyin soğukkanlı, kusursuz, antiseptik bir görünüş boyutlarına varan narin yalınlığının yerine aşırı hareketli, dağınık ve sert görünüşlü bir tarza döndüler. Bunlara Yeni İzlenimciler veya onları Soyut Dışavurumcuların hareket resmiyle ilişkilendiren aynı zamanda ayırmaya da yarayan bir terimle Hareket Figürasyonu uygulamacıları adı verilmiştir.

İtalya'da aynı sıralarda benzeri bir gelişme meydana geldi. Napolili ressam Francesco Clemente (d. 1952)'nin 1982 tarihli tablosu *Gece yarısı Güneşi II* sadece figürasyonu değil sembolizmi, fanteziyi ve açık seçik bir erotizmi geri getirmektedir (**22.11**). Clemente gençliğinde Beuys'ün öğrettikleri ve Cy Twombly (bkz. s. 864-65)'nin resimlerinden etkilenmişti. "Twombly'den öğrenmiş olmayı umduğum şey belirli bir zarafet ve kurgulama duygusudur" ifadesini kullanmıştır. Ancak Clemente 1980'lere gelindiğinde, avangart olarak görülen yolu aştıklarını –buna yanından geçtikleri de denebilir– belirtmek için "Trans-avangart" adı verilen bir grupta toplanmış diğer bazı İtalyan figüratif ressamlarıyla birlikte anılmaktaydı. Tüm geleneksel araçlarla çoğunlukla büyük ölçekte çalışmıştı: yağlıboya, guaj, pastel, mozaik ve hatta enkaustik ve fresk. Gelişen seyahat kolaylıklarından faydalanan Clemente Roma, New York ve Madras'ta olmak üzere üç kıtada ev açmıştı. Ayrıca farklı kaynaklardan ilham almaktaydı: Klasik mitoloji, Hıristiyanlık, Budizm ve Hinduizm. *Gece yarısı Güneşi II*'de alanda yüzen gözler antik Yunan vazolarındaki gemiler gibi yelkenlere sahiptir. İki ana figür Hindu tapınaklarının yontularındaki esrik sevgililerin pozunu almıştır (6.46). Ancak arkalarından bakıldığında,



22.11 Francesco Clemente, *Gece Yarısı Güneşi II*, 1982. Tuval üzerine yağlıboya, 2 × 2.5 m. Tate Enterprises, © hakları sanatçıya aittir.



22.12 Julian Schnabel, *Tarihöncesi: Görkem, Şeref, İmtiyaz ve Yoksulluk*, 1981. Yağlıboya ve midilli derisi üzerine boynuz, 3.24 × 4.5 m. Saatchi Koleksiyonu, Londra.

sanatçının geçmişin ruhlarını çağıran bir şaman gibi birçok resminde beliren badem gözleri ve kısa kesilmiş saçlarıyla kendi yüzü fark edilir.

Yeni Dışavurumculuk –veya bazen verilen adla "Maksimalizm"– akımının en önde gelen Amerikalı yorumcusu Julian Schnabel (d. 1951) idi. Midilli atı derisine yağlıboya ile yaptığı ve orasına burasına boynuzlar taktığı muazzam *Tarihöncesi: Görkem, Şeref, İmtiyaz* (anti-Minimalist itkisini vurgulamak için) *ve Yoksulluk*, sınırlamalardan mutlak olarak sıyrılmış Maksimalizmin tipik bir örneğidir (**22.12**).

Başlangıçta Schnabel, Minimalist saflık ve yüzey bütünlüğünü mümkün olduğunca gaddarca ihlal etmek ister gibi alçı, kırık çanak-çömlek ve şehir atıklarıyla aşırı büyük resimler oluşturup; muazzam, ağırlıklarını hissettiren iri imgeler yaparken büyüklük ve yüzeye yoğunlaşmış veya yoğunlaşır görünmüştü. Resim küstahlık ve pervasızca bir beyan izlenimi verir. Ancak bu izlenim belki de yanıltıcıdır. İmgeler anlamlarını tümüyle açığa vurmadan zengin işlenmiş pigment yoğunluğu içinde gezinirler. Ayrıca yüzey ve imge hiçbir zaman bütünleşmez ve birleşmez. Yeni Dışavurumcuların eserlerinin görünüşteki açık tavırlarının arkasında, özellikle Almanya'daki sanatçıların çoğunluğuna az ya da çok damgasını vuran bir rahatsızlık kendini belli eder. Schnabel daha sonraları film yapımcısı olarak çalışmış, diğer eserleri arasında çağdaşı New Yorklu ressam Jean Michel Basquiat (1960-88)'nin yaşam öyküsüne dair yönettiği bir filmi de bulunmaktadır.

Georg Baselitz (d. 1938) yirminci yüzyıl başlarının İzlenimcilerine çok belirgin bir göndermede bulunmaksızın Almanya'da Neue Wilden (Yeni Vahşiler) adı verilen grubun en önde gelen üyesidir. Gerçekten de tüm Minimal sonrası figüratif ve resimsel hareketinin, Baselitz'in iddialı ve azimli sanatında en yüksek noktasına vardığı söylenebilir. Kendisi çalışmalarının özünde soyut veya daha çok estetik ve resim sorunlarına odaklandığını ve İzlenimcilerle herhangi bir bağlantısının olmadığını öne sürmüştür (o dönemde güçlü siyasi imalarla Alman milli dehasının yorumcuları olarak rahatsızlık verici bir tarzla yeniden canlandırılmaktaydılar). Bununla beraber imgelemi çoğu zaman van Gogh, Munch ve Nolde'nin eserlerinde bulunan aşırı duygusal ve psikolojik halleri hatırlatmakta, resimleri bunlardan açık seçik alıntılar da içermektedir. Baselitz 1969'dan itibaren resimlerindeki tasvirleri ürkütücü bir tutarlılıkla tersyüz ederek dünyasını baş aşağı döndürdü maksadı görünüşte anlamlarını ve öznel etkilerini tarafsızlaştırmaktı. Ancak 1980'lerdeki eserleri belirgin ciddiyetleri ve çağrıştırma güçleriyle bu niyeti yalanlamaktadır. *Mesih'le Alay Edilmesi* sahnesine göndermede bulunan *Alay* (Die Verspottung) **(22.13)** veya 1983 tarihli *Dresden'de Yemek* ya da büyük ölçekli 1984 tarihli *Diriliş*'teki türden imgeler, izleyicinin görsel bilincine derinden yerleşmiştir. İmgelerin tersine çevrilmeleri gizemli bir yolla rahatsız edici güçlerini sadece arttırmaktadır. Bu resimlere boyanın kullanılması her ne kadar hoş ve zevkli olsa da soyutlama gözüyle basitçe yaklaşılamaz. Manalarının mecazi olarak da kavranması gerekir.

Bir başka Alman sanatçı Anselm Kiefer (d. 1945)'in eserlerinde anlamı belirleyici sözcüğün yani imgeleyenin anlamı bazen bilinçli olarak üstü kapalı bırakıldığı halde entelektüel içerik ağırlıklıdır. Kasvetli, asık suratlı, kalın çalışılmış ve katmanlı resimleri tabu imgelerine tekrar hayat vermektedir: Wagner tarzı efsaneler ve kahramanlar, ayrıca çok kışkırtıcı, daha yakın zamanlara ait suçlulukla örülü Nazi döneminden efsaneler ve hatıralar. Ona "tarih ressamı" adı



22.13 Georg Baselitz, *Alay* (Die Verspottung), 1984. Tuval üzerine yağlıboya, 2.5 × 2m. Waddington Galerisi, Londra.

verilmiş ve o da kendisini birçoklarının unutmayı ve gömülü bırakmayı tercih edeceği "geçmişte kalmış ve unutulmuş" şeyleri gün ışığına çıkaran birisi olarak tanımlamıştır. Resimleri çoğu zaman fırça darbeleriyle üstü örtülerek ve boya veya karakalemle kelimelere gelişigüzel yazılarak tuvalin üstünde bırakılan –ciddiyetin meşum bir resmiyete dönüştüğü zaman bile akılda yer edinen eserler olan– fotoğraflarla başlamaktadır. Holokost'un hemen ardından yazdığı "Todesfuge" başlıklı şiirinde Paul Celan, Alman kadınının idealini, Goethe'nin *Faust*'undan Gretchen'i, *Süleyman'ın Şarkısı*'ndan Yahudi güzeli Sulamit ile karşılaştırmıştır: "Senin altın saçların Margarethe/ Senin kömür rengi saçların Sulamit." Margarethe tuvaline takılmış saman sapları –Celan'ın şiirinden fikir alarak Kiefer'in yaptığı birkaç uygulamadan biri– hem Kuzey Alman fundalıklarının yanan anızlarına hem de ironik bir yolla sanatçının alelade malzemeleri dönüştürmesi beklendiği gibi, samanı altına dönüştürülebilen Rumpelstiltskin'in masalına atıfta bulunmaktadır (**22.14**). Acaba sanata gerçekten tarihin ağırlığından kurtulmak için yönelebilir miyiz, Kiefer'in sorduğu soru bu mudur?

22.14 Anselm Kiefer, *Margarethe*, 1981. Tuval üzerine yağlıboya, akrilik, emülsiyon ve saman, 280 × 380 cm. Özel Koleksiyon.



Kiefer'in Alman Romantiklerine ve Dışavurumcularına borcu ne kadar açıksa, Gerhard Richter'in her ikisine de antipatisi o kadar belirgindir. Doğu Almanya'da 1932'de doğan Richter, Batı'daki Federal Alman Cumhuriyeti'ne 1960'da göç etti ve Düsseldorf'daki Akademide okudu. 1988–89 yıllarından iki önemli resim grubu, kasvetli orman manzaralarını akla getiren ve temsili olmayan büyük diptikleri savaş sonrası Almanya'nın en namlı terörist grubu Baader-Meinhof veya RAF (Kızıl Ordu Fraksiyonu)'ın son günlerine dair polis fotoğraflarından alınma görünüşte apaçık ve geleneksel temsili imgelerle birleştirmektedir. Grubun şehirlerde sürdürdüğü gerilla savaşı, kapitalizmin en önemli temsilcisi Alman Sanayi Federasyonu başkanı Hans Martin Schleyer'in kaçırılması ve öldürülmesi boyutuna ulaşmıştı. En sonunda liderleri yakalanmış ve aralarından üç kişi –Andreas Baader, Gudrun Ensslin ve Carl Raspe– yüksek güvenlikli Stammheim hapishanesinde özellikle kendileri için inşa edilen ayrı hücrelerinde aynı gece ölmüşlerdi. Birçok soruyu yanıtsız bırakan o geceye dair resmi polis raporlarına göre, intihar etmişlerdi. (Ölümleri hakkında kapsamlı bir soruşturma yapılmamıştır.) Richter'in dizisinin ismi *18 Ekim 1977* (**22.15**), ortak cenaze törenlerinin tarihine göndermede bulunmaktadır.

Richter'in bu derinden rahatsız edici konuya karşı aldığı sakin, fazla söz söylemeyen sade yaklaşımı, dikkatle araya mesafe koyan kontrollü tekniğinin yanı sıra fotoğraflarla çalışmasının getirdiği tarafsızlığıyla aktarılmaktadır. 15 resmin düzgün ve temiz yüzeyleri yakından herhangi bir ilgiyi geri çevirir gibi görünebilir; ancak suskunlukları ve ketumlukları, "belagat eksiklikleri" izleyiciyi ağır ağır fakat zorlayarak konunun duygusal ve diğer karmaşık yönlerine çeker. Richter'in "Ben Doğu Almanyalıyım ve Marksist değilim" dediği belirtilmektedir. "Dolayısıyla elbette o sırada bu insanların düşüncelerine veya ideolojilerine herhangi bir sempatim yoktu." Esasen sadece onların ideolojilerini değil tüm ideolojileri reddetmektedir. "Ben her türlü inancı, astrolojiden her türlü yüksek dine ve tüm diğer büyük ideolojilere kadar gereksiz ve hayatı tehdit edici buluyorum." Baader Meinhof, onun için tüm idealizmleri ve gençlik ütopyalarının, özellikle de dünyayı değiştirme illüzyonunun başarısızlığını simgelediği için önemliydi.

18 Ekim 1977 resimlerinin ağır ağır güçlenen ve artan etkisi, konudan uzaklık duyguları, ölçülü ve melankolik tonlaması ile ağıt benzeri tekrarları birleşerek; izleyiciyi huşu içinde bırakan ve sessizleştiren bir hüzün mevsimi yaratmaktadır. Dokunaklı yanları gösterişli hareketler içermemelerinde yatmaktadır. Gençliğe, yitirilmiş ümitlerine ve yanılsamalarına merhametle dolu bir cenaze müziği gibi bakmak gerekir.



22.15 Gerhard Richter, *18 Ekim 1977*, *'Shot Down (1)'*, 1988. Tuval üzerine yağlıboya, 1 × 1.4 m. Modern Sanat Müzesi, Frankfurt, Main.

Profesyonel hayatı boyunca Richter eş zamanlı olarak iki tarzla çalışıp –temsili ve soyut– çoğunlukla sergilerinde bunları yan yana getirdi. Görünüşte ayrıksı ve çelişkili olmalarına rağmen, bu iki farklı çalışma şeklini açıkça birbirinden ayırmak kolay değildir. Richter, örneğin 1977–78 "*Soyut Resim*" dizilerini üretmek için küçük ve kalın pigmentli çalışmalar yaparak işe başladı. Bunlar daha sonra fotoğraflandı ve projeksiyonla büyütüldü ve böylelikle asıl çalışmanın büyütülmüş bir detayını temsili resminin karakteristiği olan kuru fırça bitirimiyle düz üslupta yeniden üretebildi (**22.16**). Neticede ortaya çıkan eser, bu nedenle hem soyut hem de aynı ve eş zamanlı olarak temsilidir. Buna bakarken, belki de tüm soyut resmin soyutlama düşüncemizin bir bakıma imgesi olduğunun da farkına varırız. Ayrıca yirminci yüzyıl başında Kandinsky ve Maleviç'in figürasyonu terk ettiklerinde yarattıkları etkinin, sadece zayıf bir yankısını uyandırabileceklerini kavrarız.

Richter Düsseldorf Akademisindeyken, 12 yaşında Komünist Doğu Almanya'dan kaçmış daha genç sanatçılardan Sigmar Polke (1941-2010) ile dostluk kurdu. İkili beraberce 1960'larda Kapitalist Gerçekçilik adını verdikleri bir akım kurdu, ancak kısa sürede ayrılıp farklı yönlerde ilerlediler (bkz. s. 847). Amerikan Pop Art'ın farkında olan Polke, tüketim malları reklamlarından aldığı benzeri imgelemleri savaş sonrası dönemin sıkıntılarından daha yeni çıkmakta olan Almanya'da hâlâ görüldükleri üzere, ulaşılmak istenen objeler halinde yansıtarak tamamen farklı bir ruhla kullanmaya başladı. Modernist üslupları eğlenceli bir ironiyle



22.16 Gerhard Richter, *Soyut Resim 439* (Abstraktes Bild nr. 439), 1978. Tuval üzerine yağlıboya, destek 2 × 3 m. Tate Enterprises, Londra.

parodileştirdi: kare bir tuval üzerine gri ve siyah lake ile yapılmış *Boyasal Alan*'ın üzerinde sanki daktilo ile "Yüksek Güçler emir vermiştir: üst sağ köşeyi siyaha boyayınız" yazılıdır. Aralıksız yaptığı deneylerde baskılı döşeme veya giyim kumaşlarını, hatta battaniyeleri tuval gibi kullanarak üzerlerine bazıları simya bakımından anlamı olan baş döndürücü çeşitlilikteki malzemeyle boyamıştır. Kullandığı bazı renkler ışığa göre tamamen değişmektedir; birkaçını ise ısı ve neme göre değişmelerini sağlayan kimyasal maddeler içerdikleri için seçmiştir. Eserlerinden bazıları kopyalanmaya uygun değildir veya tek bir anda görüldükleri şekilde kopyalanabilirler. Araçlarla deneyleri, yeni ifade vasıtaları arayışının bir parçasını oluşturmaktaydı; konusu ise daha önemlidir.

Tuval üzerine gümüş, gümüş nitrat, iyodin, kobalt (II), klorit ve yapay reçine ile resimlediği 1985 tarihli *Gözetleme Kulesi III* aynı konunun, farklı malzemelerle işlenmiş bir dizi illizyonist vizyonundan biridir (**22.17**). Yüksek iskele üzerindeki kulübe (Almanya'nın birçok bölümünde manzaranın alışılmış bir özelliğidir) avcıların ya da sınırı yani Doğu ve Batı Almanya arasındaki demir perdeyi koruyan askerlerin gözetleme yeri olarak çok anlamlıdır. Resme bakanların gözetim altında olduklarını, görmenin dışında görüldüklerini akla getiren hayalet benzeri bir varlık olarak yükselmektedir.

22.17 Sigmar Polke, *Gözetleme Kulesi III*, 1985. Tuval üzerine gümüş, gümüş nitrat, iyodin, kobalt II, klorit ve yapay reçine 3 × 2.25 m. Staatsgalerie, Stuttgart.



Polke 1988'de ertesi yıl kutlanacak Fransız Devriminin iki yüzüncü yılına hazırlık olarak karışık duygularla bir dizi resim yaptı. Alışılanın tersine daha geleneksel malzemeler kullanarak imgelemini 1790'ların başında yayımlanmış baskılardan almak suretiyle konuya yoğunlaştı. *Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik*'te üç kesik kafa bir kilise kulesi önündeki sırıkların üzerinde yüksekte durmaktadır. İsim ile imge arasındaki tezat, ironik olmaktan ziyade Aydınlanmanın insani ideallerinin Devrim sırasında elde edildiği şiddeti hatırlatmakta, bir gerçeği ortaya koymaktadır. Dizinin diğer sekiz tuvali aynı şekilde iki yüzüncü yıl kutlamalarının büyük kısmında yeterli önem verilmeyen, belki de unutulan katliamları kaydetmektedir. Sadece 1789 olaylarına değil 1988'de Doğu ve Batı Almanya'da özgürlüğe dair çatışan görüşlere ve belki daha da fazla Polke'nin estetik ve estetik ötesi bir çatışmanın alanı olarak resim anlayışına yanıt oluşturmaktadır.

Bu tarihte birleşmeden önce Batı Almanya'nın sanat dünyasının merkezi olan Köln'de bir sonraki kuşaktan önemli bir sanatçı grubu esasen çalışmaktaydı. Beuys ve Polke gibi daha yaşlı sanatçılardan etkilenen ve birçok bakımdan Kiefer gibi başarılı bir sanatçıya hayranlık duyan bu sanatçılar, eserlerinin nasıl görülmesi ve anlaşılması gerektiğini belirlemeyi her zaman başaran galeri sisteminin ve arkasındaki piyasanın çalışma tarzını yine de eleştirmekteydi. Eserlerinin herhangi bir garip veya rahatsız edici yönünün her zaman göz ardı edilmekte veya tarafsızlaştırıldığını düşünmekteydiler. Bu genç kuşağın en ateşli temsilcisi ve kendisini "müsrif, animatör, şovmen, gösteriş düşkünü, elebaşı ve ćompère'" olarak niteleyen Martin Kippenberger (1953-97); Alman eleştirmen Klaus Honnef'e göre, "öncelikle insan varlığını saran kusurları ve kendini beğenmişliğin maskesini indirmekle" ilgiliydi. *Sozialkistentransporter* (*Sosyal Sandık Taşıyıcısı*) (1989) resim, çizim, heykel ve müzik yapan, sergi küratörlüğü ve olay düzenleyiciliği yapan bir sanatçının bu bakımdan tipik simgesi sayılabilecek bir eserdir. Sanat eserlerinin taşınmasında kullanılan türden iki büyük sandık, birbirinin üstüne gelecek şekilde bir gondola konulmuştur. Bir tanesine "Sozial" diğerine "Pasta" damgası vurulmuştur. Kippenberger bununla her iki yılda bir Venedik'e doluşan sanat dünyasının şöhretleri ve asalaklarıyla dalga geçmektedir. Bu çevreler görünüşte ünlü Bienal çerçevesindeki sanat gösterilerini izlemek için gelmektedir. Gerçekte ise zamanlarının büyük kısmını şehrin sayısız kafelerinde, lokantalarında buluşup konuşarak geçirmektedirler. Sıkıntı uyandıran ancak her zaman düşündürücü tuhaflıklarının sanat dünyasının pek ferasetli olmayan üyelerine nasıl rahatsızlık verebileceğini Kippenberger gayet iyi bilmekteydi. Bu nedenle, *Martin, ab in die Ecke und schäm dich* (Martin, git köşede dur, yazıklar olsun sana) (1989) ismini verdiği doğal ölçülerde bir figür yaparak onları beklemeden kendi kendisine sahte bir ceza uygulamıştır. Beyaz bir gömlek ve kısa gelen gri bir pantolon giyen heykel; başı eğik, elleri arkasında bağlı, odanın köşesinde yüzü dönük ayakta durmaktadır. Kippenberger 1980'lerin

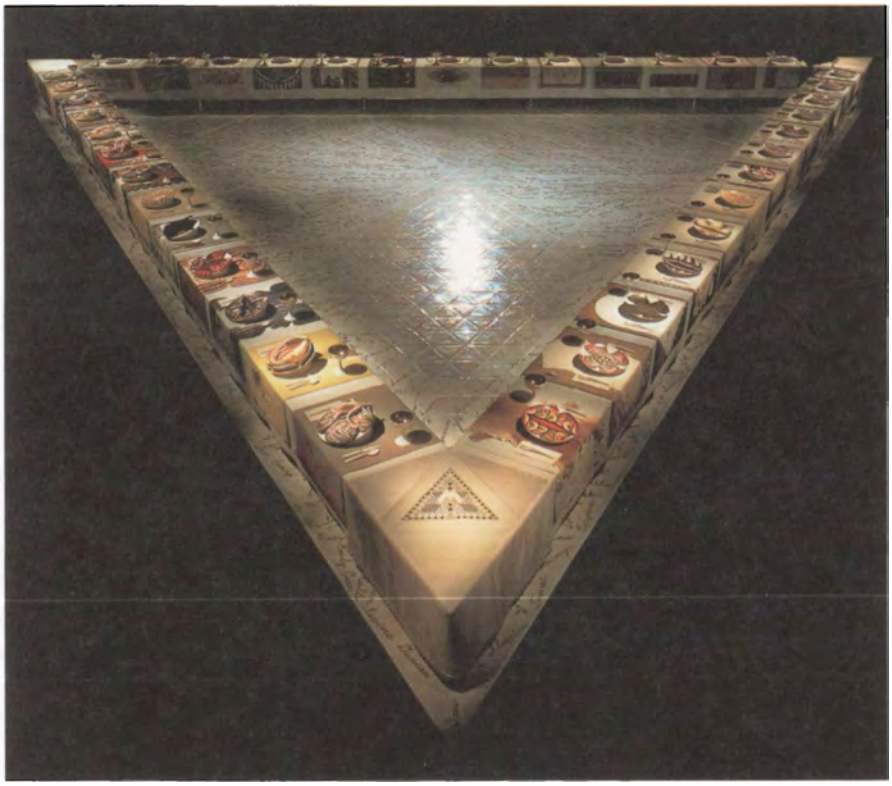


22.18 Martin Kippenberger, *Franz Kafka'nın 'Amerika"sının Mutlu Sonu*, 1994. Karışık teknik (koltuk, masa, vs), elektrik, beyaz hatlarla boyanmış halı, iki çamaşır suyu, değişen boyutlar. Enstalasyonun görünüşü, Boijmans Van Beuningen Müzesi, Rotterdam. Martin Kippenberger Vakfı. Galerie Gisela Capitain'in izniyle, Köln.

sonlarında "Peter" adlı bir enstalasyon dizisi yapmıştır. İlk önce galeriyi kendi heykelleriyle doldurmuş, sonra da küratör rolüne bürünerek başka sanatçıların eserlerini dâhil etmiştir. Son büyük enstalasyonu *Franz Kafka'nın "Amerika"sının Mutlu Sonu* fikrini benzeri bir yaklaşımdan almıştır (**22.18**). Kafka'nın bitirilmemiş romanında kahraman çok büyük bir işçi bulma ajansını iş bulmak için ziyaret etmektedir. Kippenberger futbol sahası işaretleri konulan bir halı saha alanını çok sayıda koltuk ve masayla doldurarak bunu yeniden yaratmaktadır. Bunlardan bazıları diğer sanatçıların; bazıları Arne Jacobsen, Marcel Breuer, Charles ve Ray Eames gibi önemli yirminci yüzyıl tasarımcılarının; bazıları daha önceki enstalasyonlarından kendisinin ve bazıları da ucuz mağazalardan satın alınmadır. Ölçü ezici büyüklükte tutulmuşken, üslupların bolluğu ve bunun peşin hükümlü değer sistemlerinde yarattığı karmaşa, bürokratik teferruatçılığın ağırlığı altında bireysel ruhun ezilmesi ihtimaline direnç gösterilmesine hizmet etmektedir.

KİMLİK OLARAK SANAT

Soyut çiçekli vajinal imgelerin ressamı Judy Chicago (d. Judy Cohen, 1939), bugüne dek yapılmış feminist sanat eserleri arasında en çok sembolik değer taşıyan *Akşam Yemeği Partisi*'ni 1979'da sergiledi (**22.19**). Evlilik adı olan Judy Gerowitz ismiyle 1966'da New York Yahudi Müzesinin, Minimalizmi vitrine çıkaran etkileyici "Birincil Yapılar" sergisine katılmış ve 1970'lerin başlarından itibaren eserleri daha da belirgin şekilde feminist düşüncelerinden etkilenmişti. *Akşam Yemeği Partisi*'nin sergilenmesinden beş yıl kadar önce kendi idaresi altında 100'den fazla kadın tarafından tabakları boyanan ve tabak altlıkları işlenen 13 kişilik (İsa'nın Son Akşam Yemeği sofrasında toplanan erkeklerin ve bunun geleneksel karşıtı cadılar meclisine katılanların sayısı) bir yemek masası takımı fikrini başlatmıştı. Her bir tabak ve tabak altı Batı uygarlığı tarihinde isim yapmış bir kadına göndermede bulunmaktaydı. Sayı kısa zamanda üç katına çıktı ve tarihöncesi çağlara uzanan kadının simgesi, şimdi ise feministlerin talep ettiği eşitlikçi dünyayı belirten eşit üçgenin işareti üç masa yapıldı. Her bir masa bir kronolojik zamana karşılık geliyordu: babaerkil dönem öncesi tarihöncesi çağlardan antik Roma döneminin sonuna kadar, Hıristiyanlık çağının başlangıcından Reformasyon'a kadar ve on yedinci yüzyıldan yirminci yüzyıla kadar. Hıristiyan dönemlerine bir alternatif getirmek için (şeraitten önce, Musa şeraiti dönemi ve İnayet dönemi) masalar, kadınların sosyal ve siyasi denetime sahip oldukları zamandan itibaren başlamakta ve Chicago'nun yazdığı üzere "kadınların erkekler tarafından daha sonraları hâkimiyet altına alınmasını, bu baskının kurumsallaşmasını



22.19 Judy Chicago, *Akşam Yemeği Partisi*, 1979. Multi-media, 14.63 × 14.63 × 14.63 m yerleştirme.

ve kadınların verdiği karşılığın izini sürerek" göstermektedir. Aralarında Mısır Kraliçesi Hatşepsut (bkz. s. 86), Georgia O'Keeffe (bkz. s. 833) ve Virginia Woolf'un da olduğu diğer sanatçılar ve yazarları içeren 39 konuk için düzenlenmiş masalar, masadaki kişilerin "diğer kadınların başarılarının sağladığı bir temelden yükseldikleri"ni önermek maksadıyla 999 seçkin kadının isimlerinin yazıldığı altın varakla boyanmış üçgen porselen karolarla döşeli bir zemine yerleştirilmişti. Kurtuluşu ve özgürlük arzusunu simgeleyen kelebekler yemek tabaklarının üzerine boyanmıştır. Chicago'dan bir alıntı yapmak gerekirse, "kelebek formu, çalışma göz önüne serildikçe çeşitli metamorfoz aşamalarından geçmektedir. Bazen bir yere bağlanmıştır; bazen larva halinde erişkinlik evresine geçmeye çalışmaktadır; bazen kelebek olarak tanınamaz haldedir ve bazen de neredeyse sınırlarını aşmış bir varlığa dönüşmüştür..."

22.20 Cindy Sherman, *İsimsiz Film Karesi*, 1980. Fotoğraf, 40.64 × 50. 8 cm.



Sözlerine şöyle devam etmiştir: "Akşam *Yeme*ği *Partisi*'ndeki kadınlar "seslerini duyurmaya çalışmakta, etkilerini koruma mücadelesi vermekte, istedikleri şeyleri yapmaya gayret etmekteydiler. Doğuşlarıyla gelen haklarını, yeteneklerini, dehalarını ve arzularını kullanmak istemektedirler; ancak bunu yapmaktan alıkonmaktadırlar –bunu yapmaya çalıştıkları için tarihçiler tarafından alay edilmekte, görmezden gelinmekte ve kötülenmektedirler– çünkü onlar kadındır."

Diğer feminist sanat eserleri daha az sembolik ve polemik yaratıcı olmuştur. Kurgusal anlatımlar yaratmak veya özbenliğin bir oyun alanını ya da hayali olarak özdeşleşebilecek diğer çalışmaları türetmek için fotoğraf geniş ölçüde kullanılmıştır. Kadınlar bu gelişmelerde kilit bir rol oynamış, özellikle Cindy Sherman (d. 1954) otoportre fotoğraf ikonalarında özbenliğin parçalı bir kavramını alttan alta ve bazen de çok rahatsız edici bir yolla ifade etmiştir. Siyah-beyaz 20.3 × 25.4 cm boyutlarında parlak reklam baskısı "İsimsiz Film Kareleri" dizisiyle 1980'den itibaren çalışmalarına başlamış (**22.20**), ancak bir süre sonra daha büyük boyutlu eserlerine renk unsurunu katmıştır. Sherman bu şekilde güncel efsanelere, kalıp yargılara ve kadının medyadaki imajına dayalı, bir bakıma takındığı her kadın karakterini parçalarına sökerek kendisinin bir dizi maskesini üretmiştir. Onun için fotoğraf, maskenin modern çağdaki bir eş değeridir: herkese –tek bir şey dışında– kendimizi gösterme fırsatını sunmaktadır. Farklı "özbenliklerini" alaycı fotoğraf senaryolarıyla maskeleyerek sunarken bunların kadın imajlarından



22.21 Jenny Holzer, *Belit*, 1982. Enstalasyon, tayf rengi pano, 6 × 12.1 m. Times Square, New York. Sanatçının izniyle.

ibaret olmadığını, aynı zamanda erkeksiliğin şablonları, farklılık ve belirleme işaretleri olduğunu fark etmemizi sağlamaktadır. Kadınlar böylesi ironik "feminen" rolü oyuncularıysa, bunun sebebinin kadına dair erkeksi kavramlardan sıyrılma çabaları içinde gerçek özbenliklerinin başka bir yerde bulunmasından kaynaklandığını öne sürmektedir. Bu tablo içindeki figüre erişmemiz mümkün değildir.

Kadının bakış açısını korumakla beraber, feminizmden daha geniş çaplı sorunlarının üzerine gitmek için Jenny Holzer (d. 1950) bütünüyle farklı bir strateji uygulamıştır. Dili bir araç; reklam panolarını, posterleri, tişörtleri, traktör başlıklarını, dökme bronz plakaları, yazılı taşları ve en önemlisi yanıp sönen LED (ışık yayan diyot) panolarını mesajını aktarmak için vasıta olarak kullanmaktadır. İlk eserleri arasında olan *Belitler*'i hakkında "Buraya bir bağlam getirmek istedim, soyut sanatın içeriğinden daha farklı bir bağlam" demiştir.

Büyük harflerle yazılan tek cümleli bu *Belitler* arasında "HERKESİN EMEĞİ EŞİT ÖNEMDEDİR", "İNSANLIK BİTMİŞTİR" ve "ERKEKLERİN DOĞASI TEK EŞLİ DEĞİLDİR" tipik örnekleridir. New York şehrinin her yerinde sergilenen bu cümlelerin birçoğu gelip geçenler tarafından düzeltilmekte, karalanmakta veya silinmekteydi. Başka vesilelerle, cümlelerin LED ışıklı panolarında kaydıkları veya Londra'nın Piccadilly Circus veya New York'un Times Square gibi meydanlarının özelliklerinden büyük boy renkli ilan panolarında birbiri ardına belirdikleri görülebiliyordu. (**22.21**). Enstalasyonlarını ise 1983'ten itibaren oluşturmuştur. New York Guggenheim Müzesinde 1989–90 yıllarındaki enstalasyonlarında şaşırtıcı ölçüde banal ve kışkırtıcı metinlerinden 330 adedi –bunlara "yalancı klişe" adını vermekteydi– Frank Lloyd Wright'ın binasının içinde sarı, yeşil ve kırmızı renkli ışıklarla dönerek dolaşmakta, bu esnada diğer bazıları 17 granit sıranın üzerine yontulmaktaydı. Son teknolojiyle hızlı hareket eden, ışıklar çakan, geçici eylemle taş üzerine elle kazılan, durağan, kalıcı, antik çağları ve ölümlülüğü düşündüren yazıların yan yana getirilmesi; yarattığı akıl karıştırıcı anlam girdabının elbette elzem bir bileşeniydi. Çeşitli silsileleri hakkında "münferit beyanlar basit olabilir" demiştir, "ancak dizin bütünü böyle değildir ve tek tek cümlelerin birbirine karşı oynama şekilleri de böyle değildir."

Barbara Kruger (d. 1945) da doğrudan izleyiciyi hedef alan kelimeleri silah olarak kullanmaktadır. Öte yandan, posterleri, fotoğrafları ve enstalasyonları genellikle seçilmiş imgeleri de içermektedir. New York moda dergisi *Mademoiselle*'de grafik tasarımcısı olarak mesleğine başladıktan sonra Los Angeles'ta dört yıl öğretmenlik yaptı ve sanatın odak noktasına alacağı siyasi ve sosyal konularla artan şekilde meşgul oldu. Döneminden birçok insan gibi Roland Barthes, Michel Foucault, Jacques Lacan ve Jean Baudrillard'ın edebi, toplumsal ve psikolojik kuram yazılarından etkilenmekle beraber, şahsi bakış açısını onların ilişkilendirilmeyi arzu etmeyeceği dünyanın –halkla ilişkilerin– tipik gösterişli diliyle ifade etmiştir. Siyasi ve ticari manipülasyona saldırılarında bu sahanın manipütalif uygulamalarını hünerle kendisine karşı çevirmiştir. Cümleleri reklamlarda kullanılan en etkili sloganlar kadar kısa ve özdür. Bu cümlelerle birleştirdiği görsel imgeleri akılda kalıcı ve dikkat çekicidir. Bir el üzerinde beyaz harflerle –Descartes'ın ünlü vecizesinin bir uyarlaması olarak (bkz. s. 567)– "Alışveriş yapıyorum... öyleyse varım" yazılı kırmızı bir kartı tutar (**22.22**). Kitlesel üretimin ve tasarımcı markalarının elindeki bir dünyada tüketim, kişiliğin bir işareti olarak artık düşüncenin yerini almıştır. Krüger, metinlerinde, yazı karakteri olarak –1950'lerin sonlarında sade, kayıtsız Modernist üslubun simgesi olarak başlamış, şimdi ise kurumsal homojenliğin her yerinde görülen işareti haline gelmiş– Helvetica'yı kullanmaktadır. Aynı zamanda kırmızının siyah-beyaz fotoğrafla birleştirilmesi akla Rodçenko'nun Rus Devriminin ardından

22.22 Barbara Kruger, *İsimsiz* (Alışveriş yapıyorum... öyleyse varım), 1987. Fotoğrafik ipek baskı/vinil, 285 × 287 cm. © Barbara Kruger. Mary Boone Galerisi'nin izniyle, New York





22.23 Faith Ringgold, *Acı Yuva Kısım III*: Harlem Rönesans Partisi, 1988. Tuval üzerine akrilik, baskılı, batik desen ve kırkyama, 2.39 × 2.08m. Faith Ringgold, Inc.

yaptığı grafiklerini (bkz. s. 819-21) ve John Heartfield'in fotomontajlarını (bkz. s. 817-18) akla getirmektedir. Sanatın eşya haline getirilmesine bir eleştiri yöneltirken, Kruger'ın eseri sanatsal yaratıcılığın bir erkek özelliği olduğu anlayışına saldırmaktadır. Avrupa ve ABD'de sergilenen bir posterinin üstüne, başka bir bağlamda erkeklik gücünü arttıran bir ilacı tanıttığı düşünülebilecek küçük bir çocuğun gergin kaslarını işaret eden bir kızı gösteren "Başka bir kahramana ihtiyacımız yok" yazısı basılmıştır. "Beni sevmen için kendimden vazgeçmek zorunda mıyım" yazısı, canlı bir insan kalbinin renkli anatomik fotoğrafının üstünde asılı durmaktadır. Kruger cinsiyet zamirleri kullanmamış –Ben, sen, biz– yazarın ve okuyucunun cinsiyetini varsaymıştır; dilde izleyicinin yerinin belirlenmemiş ve sıralanmamış olduğunu da kabul etmiştir. Eserlerinin birçoğu doğrudan sanata ilişkindir.

Bir kadının mermer büstünün profil fotoğrafının yanında yazılı "Diktiğin bakışların yüzüme vuruyor" sözleri, Batı sanat eserlerinin büyük kısmında kadınların erkeğe zevk vermesi için yansıtıldığını; ayrıca bu bakışın objesini yakalama, kaskatı kesilmesine yol açma gücüne sahip olduğunu hatırlatmaktadır. Bu ve diğer birçok yolla kadın sanatçılar babaerkil kültür yapısı içinde cinsiyet ayrımlarını devam ettiren ikonografiye karşı tepki göstermişlerdir. Formalist soyutlamanın baskın diliyle çalışmalarına başlayan Miriam Shapiro (1923-2015) 1970'lerde asamblaj, dekupaj, fotomontaj kelimelerini içerecek şekilde türettiği "Femmaj" adını verdiği kumaş kolajlarıyla resmi birleştirme yönüne dönmüştür. Kadınların sanatlarını yaratmak için kullandıkları, "erkeklerin de meşgul olmalarına rağmen tarihte kadınlara atfedilen geleneksel tekniklerini –dikiş, delme, bükme, kesme, aplike, pişirme ve benzerleri" bu amaçla uygulamıştır. Bir kalıp yargıyı bozmak için bağlamını değiştirme stratejisi ırkçılık ve cinsiyetçiliğe karşı protesto maksadıyla Afrika kökenli Amerikalı kadınlar tarafından benimsenmiştir. Ressam Faith Ringgold (d. 1930) 1980'lerde Kuzey Amerika'da münhasıran kadınların uğraştığı geleneksel yorgancılık işine başladı. *Acı Yuva* isimli büyük pano dizilerinden her biri çok renkli üçgen kumaşları (yorganların yapımında kullanılan olağan parçalar gibi) her bir taraftaki sütunlarda düzgün el yazısıyla zenci bir kadın doktorun hikâyesini anlatan akrilik resimlerle birleştirmektedir (**22.23**). Diğer hikâye yorganları köleliğe, Atlanta'da çocukların öldürülmesine, New York şehir hayatına ve 1920'lerin Harlem Rönesans müzisyenlerine ve yazarlarına ilişkindir. Yorgan yapımı kökeninde Amerika'ya köleler tarafından Afrika'dan getirilmişti. Atlantik'in diğer yakasındaki soyundan gurur duyan Ringgold da bu eserlerinde ithal Afrika kumaşlarını kullanmıştır.

Cinsiyet, ırk ve sınıf politikaları farklı bir yolla ve eşcinsel bir erkek olan Robert Gober'in (d.1954) bakış açısından ele alınmıştır. Heteroseksüel erkeklerin egemenliğindeki bir sosyal yapıda özgürlük çağrısında bulunmaktan ziyade bu yapıyı açığa çıkarmanın peşindedir. Eserleri eşcinsel erotizminin yüceltilmesi gibi bir nitelik de taşımaz; hatta bunun tam aksi bile söylenebilir. Erkek bedeni enstalasyonlarında sadece kısmen, bir kısmı kesilmiş, tam giyimli olarak uzanmışken mumlar saplanmış halde veya savunmasızca çıplak ve akıntıların çıkması için delinmiş olarak gösterilir ve belki de bu yolla AIDS kurbanından hayatın elini çektiği fikri verilir. Dindar Romalı Katolik geçmişi, cinsel yönelimine karşı tutumunu ve ayrıca simgeleri geniş şekilde kullanmasını açıklayabilir; adak mumları, günahların yıkanıp arıtılabileceği mutfak lavaboları çeşitli örnekleridir. Eserlerinin birçoğuna sanki imza gibi dâhil ettiği, cilalı metalden drenaj filtresi kapağının ortasında bir haç vardır. Diğer günlük ev objeleri kendisi tarafından enstalasyonlarda gerçeküstü resimleri hatırlatan, ancak daha da rahatsız edici karmaşık simgelere dönüştürülürler: izleyiciyi iki anlamlı sembolik bir çevrenin içinde sararlar.

İlk defa New York Paula Cooper Galerisinde kurulan bir odada en önemli parça olarak tutucu erkek anlayışına göre her genç kadının giyinmeyi arzu ettiği beyaz satenden bir gelinlik vardır (**22.24**). Genellikle kadın işi sayılan dikişleri, her şeyi yapmakta ısrar eden Gober tarafından bizzat dikilmiş ve çok güzel yapılmıştır. Ancak içinde herhangi bir beden yoktur; elbise boş ve sahtedir. Beyazlığı bakire saflığının çok eski bir sembolüdür, ancak eteği tozlara sürtünmektedir. Odanın duvarlarına dayalı olarak üzerilerinde kalın harflerle "Kedi Kumu" yazılı torbalar (aslında Gober tarafından alçıdan modellenmiş ve boyanmışlardır) durmaktadır. Normalde kötü kokuları emme niteliğine sahip bu malzeme Gober tarafından oluşturulan bağlamda evlilik hayatına göndermede bulunmaktadır. Gober kedi kumu torbalarının



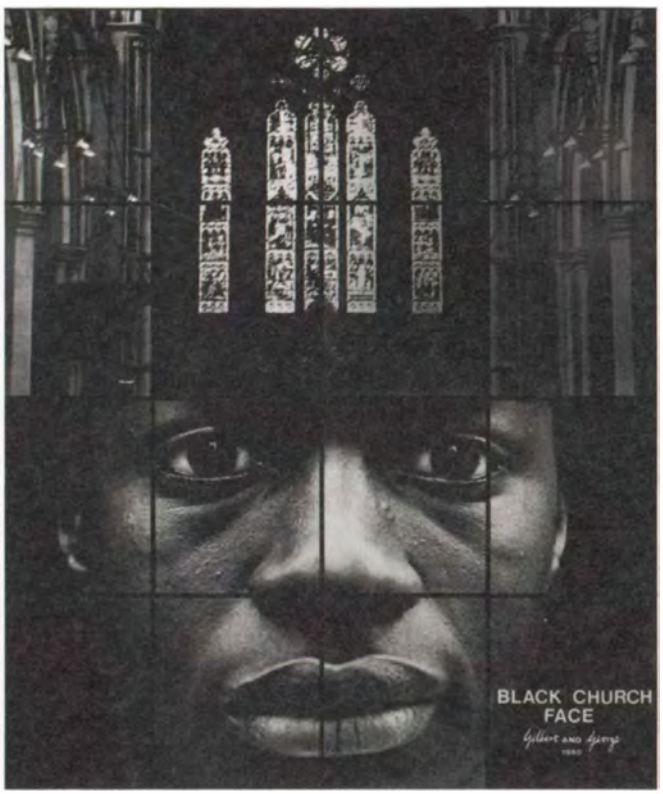
22.24 Robert Gober, *Enstalasyon görünüşü*, Paula Cooper Galerisi, New York, 30 Eylül - 28 Ekim, 1989. Gösterimdeki eserler, gelinlik, 1989, kedi kumu, 1989 ve Asılmış Adam/Uyuyan Adam, 1989. Sanatçının ve Paula Cooper Galerisinin izniyle, New York.

"büyük ölçüde bir çiftin, diğer bir kişiye hastalık ve sağlıkta bakmayı gerektiren yakın bir ilişki taahhüdüne girilmesi anlamında mahremiyetini ifade eden bir metafor" olduğunu söylemiştir. "Yüksek bir sembolü düşük bir sembolle ve sönük bir sembolü şişirilmiş bir sembolle yan yana getirdim. İlk bakışta sıcak bir orta sınıf oturma odası için yapılmışa benzeyen özenle sarı ve mavi renklere boyanmış duvar kâğıdı, uyuyan beyaz bir adam ve ağaçtan sallanan linç edilmiş bir siyahın motiflerini tekrar etmiştir. Acaba aralarından biri diğeri hakkında suçluluk kâbusları mı görmektedir? Veya çektiği eziyeti görmezden mi gelmektedir? Yoksa her ikisi de aynı toplumsal sistemin kurbanları mıdır? Gober "ne olduğu hakkında birçok farklı cevap ortaya çıkartan" bu imgeler bütününün anlamını "tam yerine oturtamazsınız" demiştir; "zaten buna şayet hikâye olarak bakarsanız –zaten bakmanız da gerekir– hikâyede eksik olan bir şey vardır. Bunu siz temin etmek durumundasınız; suç neydi, gerçekten ne olmuştu, bu iki insan arasındaki ilişki neydi?"

İngiltere'de Gilbert ve George (Gilbert d. 1943 ve George d. 1942) özdeşleşmeyle meşgul olmak için soyut estetikten kopan sanatçıların en önemlileriydi. "*Şarkı Söyleyen Heykeller*"i için sanat malzemesi olarak kendilerini kullanan ilk performans sanatçıları sıfatıyla bilinmekteydiler. Yves Klein (bkz. s. 847) gibi sanatçılar ve diğer yerlerde başkaları –örneğin New York'ta Vito Acconci (bkz. s. 855)– bunu daha önce yapmış ve yapmaya da devam etmekteydiler. Fakat Gilbert ve George zarif üç parçalı formel takım elbiseler giyerek, 1930'ların popüler bir şarkısını söyleyerek kendi özgün yöntemleriyle çalışmaktaydılar. 1970'lerin sonlarında günün sosyal, ırksal ve cinsel sorunlarına doğrudan ve hatta kışkırtıcı bir yolla hitap eden fotoğraflar yapmaya giriştiler ve bu sebeple yerleşik düzen tarafından bir ölçüde marjinalize edildiler. Çalışmaları çok hassas konulara girmekteydi. Bu sıradışı, çoğunlukla mamut boyutlarındaki tabloların en etkileyicisi olan 1984 tarihli 13,7 metre uzunluğundaki –kaliteli kopyasının yapılmasını engelleyecek bir boyut– *Ölümden Sonra Hayat*'ta fiziki olmaktan ziyade ruhi anlamda psikedelik bir hayali endüstriyel kirlilik dünyası yaratmışlardır. Resimde geçmiş çağların geleceği gören ve sonra da bunu resimleyen vaiz ressamlarına benzer şekilde sanki modern yaşamın sorunlarını yaşayarak bizi aydınlatmaya çalışırmış gibi kendi figürlerini öne çıkartmışlardır. Daha karmaşık ve belki de daha gerçek bir "masumiyetle" bu görsel vaazlarda derin bir Romantik alt-Kilise yaklaşımına sahiptirler ve içtenliklerinde Ruskin ve William Morris'ten metinleri izah eden Victoria dönemi vitraylarını hatırlatırlar.

Bazen katı ve garip görünüşlü olmakla beraber Gilbert ve George'un eserleri etkileyici ve açıklanması kolay olmayan bir şekilde dokunaklıdır. Örneğin *Kilisenin Zenci Yüzü*'nde siyahi bir gencin çehresiyle üstündeki Londra banliyölerinin kullanılmayan bir Yeni-Gotik kilisesinin iç mekânı birçok

22.25 Gilbert ve George, *Kilisenin Zenci Yüzü*, 1980. Karışık teknik, 2.42 × 2.01 m. Michael Sonnabend Koleksiyonu, New York.



muhtemel anlamlar taşıyacak şekilde bilinçdışı bir yolla kaynaşır (**22.25**). Siyahi gencin yüzündeki açık, güven duyan bakışı acaba bir kilisenin tepeden bakan dindarlığı tarafından silinmek üzere midir? Veya beyaz adamın çöken uygarlığının boş mirasının altında ezilmek üzere midir? Ya da beyaz adamın yükü artık iyi siyahi delikanlı tarafından miras alınıp canlandırılacak mıdır? ABD'de resim başka ve daha az alakalı olmayan anlamlara sahip olabilirdi. Yoksa her şey bir tarafa Gilbert ve George'un siyasi ve cinsel fotoğrafları gibi, estetik özerkliğe ulaşmak için siyaset ve cinsellik dışı bir niyet mi taşımıştır? "Tüm istediğimiz, sanatla beraber olmak" kutlama kartlarının (daha da başka muğlaklık ihtimalleriyle birlikte) sloganı haline gelmişti.

POSTMODERN ÇOKKÜLTÜRLÜLÜK

Yirminci yüzyılın ikinci yarısında artan sayıda Afrika kökenli Amerikalı, doğma büyüme Amerikalı, Latin kökenli Amerikalı ve Asya kökenli Amerikalı sanatçılar ile Afrikalı, Asyalı ve Avustralyalı sanatçılar kültürel etkileşime direnmekle kalmayıp kendi gelenekleriyle bağlarını koparmadan veya Modernizm ve Postmodernizmdeki küresel gelişmeleri göz ardı etmeden kendilerini ifade etmenin yeni yollarını buldular.

David Hammons (d. 1943) hem çağdaş sanata heyecan verici bir katkıda bulunan hem de ardındaki egemen –büyük kısmıyla beyaz ve orta sınıf– değer sistemiyle yüzleşen eserler yaratan en önemli sanatçılar arasındadır. Springfield, Illinois'de doğdu, Los Angeles'te reklam ile ilgili eğitim gördü ancak bir süre sonra Yıldız ve Şeritli bayrağı ırksal ve kültürel kalıp yargılarla karşılaştıran asamblajlar yapmaya başladı. Manhattan'a 1974'te taşınıp, satılabilecek yapıtlar üretmeyi bıraktı ve Afrika kökenli Amerikalıların saçlarını ve tavuk kemikleri, kâğıt torbalar ve boş şişeler gibi atıkları bir araya getiren enstalasyonlara yöneldi. Bunlar kâr amacı gütmeyen "Just Above Midtown" Galerisinde gösterildi. Hammons aynı yıl sanatını galerilerden "izleyici kitlesinin çok daha insani olduğu ve görüşlerinin kalplerinden" geldiğini söylediği sokaklara taşıdı. Boş arsalarda ve Brooklyn, Aşağı Manhattan ve Harlem'in diğer alanlarında, Afrika kült objelerini yerel hurdalarla bütünleştirerek ABD'deki süregiden hayat deneyimlerini canlandırmak için asamblajlar kurdu. Eserlerini Afrika kökenli Amerikalı hemşehrilerine anlatırken çoğu zaman oynaması ucuz, beceri isteyen ve birçok genç zenciye başarıya giden yolu açan "fakirlik oyunu" basketbolu kullandı. Harlem'de 1983'te üstünde basketbol topu olan bir telefon direği dikerek adını *Yüksek Hedefler* koydu.

California, Charleston'da "Geçmişi Olan Yerler" isimli geçici enstalasyonlar sergisine katılması için 1991'de davet edildiğinde, şehrin Afrika kökenli Amerikalıların tarihinde önemli bir yeri olmasına karşın –şehir nüfusunun yüzde 56'sını oluşturmaktaydılar– çok azının gösteriye dâhil olduklarının farkına vardı. Sergiye katkı olarak yerleşim yerlerindeki bir arsaya güney bölgelerinin zenci evleri tarzında derme çatma bir ev kurma fikrini geliştirdi. İnşaatı sırasında ev işlevsel olarak mahalle gençlerinin kültürlerinden gurur duymalarını geliştirebilecekleri daimi bir öğrenim merkezi şeklinde gelişti; *Geleceğin Evi* adını aldı (**22.26**). Mimari unsurlar bölgeden toplandı: Bir kapı kasası, pencere çerçeveleri, dış yalıtım kaplamaları, sütunlar, tırabzanlar



22.26 David Hammons, *Geleceğin Evi*, Charleston, Güney Carolina, 1991. Jack Tilton Galerisi'nin izniyle, New York.



22.27 Jorge Rodriguez ve Charles Abramson, *Orisha/Santos: Yedi Afrika Gücünün Sanatsal Bir Yorumu*, 1985. Çağdaş Hispanik Sanat Müzesi'nde enstalasyon, New York. Sanatçıların izniyle.

ve üç tür çatı kaplaması. Charleston'daki yüksek sınıf evlerin giriş kapılarını süsleyen yontma taştan ananaslara göndermede bulunmak için kalkan duvara bir ananas suyu kutusu asıldı. Üst kat, genç ressam Larry Jackson için bir atölyeye dönüştü. Afrika kökenli Amerikalı İshmael Reed'den bir alıntı evin arkasına boyayla yazıldı. "Afro-Amerikan fakirliğin zenginlikten, alt sınıfın orta veya yüksek sınıftan, rahatlığın çalışkanlıktan, cömertliğin tutumluluktan ve atletikliğin akademik nitelikten daha iyi olduğu efsanelerinin mirasçısıdır." Evin karşı tarafında Hammons küçük bir bahçe kurarak siyahi milliyetçilerin kırmızı, siyah ve yeşil renkleriyle yaptığı ABD bayrağının kendi versiyonunu çekmek için bir bayrak direği dikti. Sigara reklamlarının yerine de atölyeye ümitli gözlerle bakan yerel çocukların büyük bir fotoğrafını yerleştirdi. Mesajını daha içtenlik ve doğrudanlıkla verebilen güncel bir eser yoktur.

New York Çağdaş Hispanik Sanatı Müzesinde 1985'te Porto Rikolu Jorge Rodriguez (d. 1944) ve Afrika kökenli Amerikalı Charles Abramson (1945-88) tarafından kurulan bir enstalasyon imgelemi bakımından çok daha karmaşık, bir o kadar da ilgi çekicidir. Eser *Orisha/Santos: Yeni Afrika Gücünün Sanatsal bir Yorumu* ismini taşımaktaydı (**22.27**). Abramson bir santero, yani Roma Katolik ve Afrika kültlerinin karışımı Santeria dininin bir rahibiydi. Brezilya ve Karayipler'deki kölelerde kökenini bulan bu kültün günümüzde Latin Amerika'da 100.000.000 ve ABD'de 5.000.000 kadar taraftarı vardır. Orisha/Santos enstalasyonu, inananların evlerindeki altarlara koydukları türden objeleri bu vesile için Rodriguez tarafından yapılan helezonlu çelik saçtan heykellerle bir araya getirmekteydi. İsmin yedi Afrika gücü olan Elegua, Ogun, Obatala, Orunia, Ochun, Yemaya ve Shango –dönüm noktası, savaş, barış, kehanet, tutkulu aşk, annelik sevgisi ve ateş tanrıları– Katolik azizlerin ikonografisine göre temsil edilmişti. Annelik sevgisi tanrıçası Yemaya bu sebeple Meryem ve Çocuk İsa kılığında görünmektedir. Bu yolla Afrikalı köleler istemeden kabul ettikleri Hıristiyan inancına uygun davranış içinde görünürken ibadet ettikleri Afrika tanrılarını başka bir kılık altında gizlemekteydiler. Santeria günümüzde ABD'de bir dini inanç olarak sürmekte; ayrıca Latin kökenli göçmenlerin kimliklerini korudukları, kendilerinin veya ebeveynlerinin doğdukları yerlerle ve Atlantik'in diğer yakasındaki uzak atalarıyla bağlarını muhafaza ettikleri bir vasıtadır. *Orisha/Santos,* Porto Riko kültürünün devam eden hayatiyetinin ve Avrupa-Amerikan sanatının etkilerini hem ikonografi hem de kavramsal bakımdan özümseme yeteneğinin halk tarafından kanıtlanmasıdır. New York'ta doğan ancak Porto Rikolu *independista*'ları destekleyen Juan Sanchez (d. 1954) yeni sömürgeciliği karışık teknikle yaptığı eseri *Ricanstructures*'de unsurlarına ayırmıştır; ancak Jaune Quickto-See Smith (d. 1940) gibi doğuştan Amerikalı sanatçılar imgelerini çoğu kez kendilerine mal etmiş Avrupa sanatının tekniklerini aynı derecede etkinlikle almışlardır. Bu yaratıcı sentezin elbette farklı hareket noktalarına sahip öncülleri de vardı.

Eserleri ABD'de köleliğin tarihini ele alış şekliyle ihtilaf yaratmış genç kuşaktan bir sanatçı da Kara Walker'dır (d.1969). Metin, çizim, boya ve filmle de çalışıyor olmakla beraber, siyah kâğıttan ifadeli bir hünerle kesilen siluetlerden bir araya getirilen büyük ölçekli panoramik sahneleriyle tanınmaktadır. Bu karmaşık hikâyelerde plantasyon hayatının kalıpyargılarına uyan karakterler kullanılmaktadır: mülk sahibinin sorumsuz oğlu, kendini beğenmiş kız, köle

sahibi hanım, istismar edilen çocuklar, talihsiz konfederasyon askeri vs. Galerinin beyaz duvarlarına doğrudan asılan figürler tutarlı bir perspektif alanını işgal etmemekte, ölçek ve ilişkileri bakımından değişerek, köle ekonomisinin zalimlikleri hakkındaki fantezilerimizin çağdaş toplumsal ilişkilerde nasıl hâlâ yansımasını bulduğuna ilişkin rahatsız edici bir duygu yaratmaktadır. İzleyicilerini şaşırtan husus, zıtlıkları –siyah/beyaz, köle/köle sahibi– bilinçle kullanmak ve zaten klişeleşmiş kesinti figürlerine karikatür havası katmak yoluyla tarihe dair tutumunun ne kadar zıt anlamla dolu olduğunu açığa vurmasıdır.

Bir seferinde bu zıt duyguları bir soruda toplamıştır: "Nasıl oluyor da bana duyduğun sapkın büyülenişin sapkın büyülenişi beni yönlendiriyor?" En önemlisi aynı muğlaklık bizim için de geçerlidir. 1997 yılında büyük bir sahneyi dairesel bir alanı kaplayacak şekilde tasarlamıştı. Bu yolla izleyici geri çekilip güvenli bir mesafeden gösterimi incelemek yerine kendisini sonsuz bir anlatımın içinde bulur. İsim de öylesine bir bakışla yetinmez, ilgiyi üzerine çeker: "*Kölelik! Kölelik! Karşınızda Pitoresk* Güney Köleliğine BÜYÜK ve *CANLI GİBİ Panoramik bir Seyahat veya* "O Virginialının Kovuğunda Yaşam" *(Tarla İşleri Hayatından Skeçler)" Daha Önce Görmediğiniz Bu* Özel *Tesisi Görünüz! Her şey Özgürlüğünü Almış bir Siyahi ve Davasının* Önderi *Kara Elizabeth Walker'ın Hünerli Elinden siyah kâğıttan kesilmiştir (***22.28***).* Çeşitli şekillerde tepinen, üstünü başını düzelten, kusan, ceza veren, dans eden ve çalışan çok sayıda figürün arasında sıvının beyaz mermer bir heykelden değil de genç zenci bir kadından fışkırdığı bir çeşme parodisi vardır. Çömelmiş ve bir maymun tarafından taşınan çimenli bir toprağın üstünde tek ayağının üzerinde durmaktadır. Sol kolunu kaldırmış, sağ elinin parmaklarında nazikçe bir pamuk kozası tutmakta, bu esnada sıvılar vücudundan fışkırmaktadır – göğsünden süt, ağzından salya, bacaklarının arasından idrar ve kan ile koltukaltlarından ter. Çok güzeldir ve ayaklarının altında eğilerek gaz çıkaran askerin çok iyi anladığı gibi her zaman ve daimi bir hayatiyeti vardır ve uzaklarda bir grup binanın arasında zorlukla görünen normal çeşmeyle çarpıcı bir tezat teşkil eder. Walker yakın dönemde enstalasyonlarına projektör ışıkları dâhil etmeye başlamıştır. Projektörler galeri zeminine yerleştirilmekte, bu sayede izleyiciler bu tarihi mirasın amansız taleplerine kendilerini uydurma mücadelesi verirken Walkerin figürlerinin yanı başında kendi silüetlerinin belirdiğini görmekten kaçamamaktadırlar.

22.28 Kara Walker, "Kölelik! Kölelik! Karşınızda Pitoresk Güney Köleliğine BÜYÜK ve CANLI GİBİ Panoramik bir Seyahat veya "O Virginiyalının Kovuğunda Yaşam" (Tarla İşleri Hayatından Skeçler)" Daha Önce Görmediğiniz bu Özel Tesisi Görünüz! Her şey Özgürlüğünü Almış bir Siyahi ve Davasının Önderi Kara Elizabeth Walker'ın Hünerli Elinden siyah kâğıttan kesilmiştir, 1997. Duvar üstünde kesilmiş kağıt, 3.7 × 25.9 m. Enstalasyon detayının görünüşü, Walker Sanat Merkezi, 2007. Sikkema Jenkins'in izniyle



Batı ve Japonya'nın sanayi ürünlerinin her yere yayıldığı ve öne çıktığı küresel medya ve küresel piyasaların uluslararası ve kıtalararası bağlamında kültür sınırları aşınmakta ve küresel sanat biçimleri çok yakınımıza gelmektedir. Sanatçıların bu gelişmelere tepkileri, yakın zamana kadar ekonomik açıdan canlılık taşıyan yoğun sanayileşmiş Japonya'da her yerden fazla olmak üzere farklılık göstermektedir. Gökdelenlerle dolu bu ülkenin şehirlerinde milli kıyafetler özellikle kadınlar tarafından resmi vesilelerle giyilmekte, bu esnada Batı kıyafetleri giymiş uluslararası bağlantılar içindeki iş adamları Zen ruhunu taşıyan çay seremonilerine katılmaktadır. Tüketim eşyaları ve paketlerinin Japon tasarımcıları, dünyada en sofistike tasarımcılar arasında sayılmakta; aynı zamanda geleneksel çömlek, dokuma, kukla yapımcılığı sanatlarını tatbik edenler de eşit hürmet görmekte, resmi olarak "Somut Olmayan Kültürel Mirasın Koruyucuları" sıfatını taşımakta, genellikle de "Yaşayan Milli Hazineler" olarak bilinmektedirler.

Batı dilleri çevirmenleri bir karşılık bulana kadar Japoncada on dokuzuncu yüzyılın sonlarına kadar "görsel sanat" sözcüğü mevcut olmamıştır. "Bijutsu" olarak çevrilen bu kelime harfiyen çevrildiğinde "güzellik tekniği" anlamına gelmektedir. Bilahare milli ve yabancı teknikler ve üsluplar arasında bir ayrıma gidilmiştir. Japon sanat okullarının öğrencileri hâlâ *nihonga* –geleneksel mürekkep ve sulu boya resmi– veya yogada –klasik Yunan ve Roma heykellerinin alçı kopyalarından veya canlı modellerden çizim yapma– arasında seçim yapmak zorundadır. Zira bu sanat türlerinin her biri için birbiriyle uyuşmayan destek yapıları, galeriler ve piyasaları vardır. Ancak on sekizinci yüzyıl sonundan beri çok az değişmiş üslupları izlemeyi veya Batı'dan gelen akımlara katılmayı reddederek yakın zamanlarda sistem dışına çıkmayı tercih eden bazı sanatçılar Japon sanatını yeniden oluşturmayı başarmışlardır.

Yasumasa Morimura (d. 1951) Japonya'da Batı sanatı kültüne ve metalaştırılmasına imgelerini sahiplenerek ve devre dışı bırakarak karşılık vermiştir. Hem Batılı hem de Japon, hoş zevk ve esasen bizzat sanat anlayışlarına meydan okumaktadır. Hemşehrilerinin çoğu gibi Avrupa resmi hakkındaki bilgisi on dokuzuncu yüzyıl sonu Fransız resimlerinin kopyaları ve Japon koleksiyonerler tarafından dünya rekoru fiyatlarla ve dünya çapında basın haberlerine konu olarak satın alınan birkaç orijinal resimle sınırlıydı. Manet ve diğerlerinin en muteber erken modern sanat ikonlarından bazılarını seçerek sahnelerini alçıyla yeniden inşa etmiş ve



22.29 Yasumasa Morimura, *Portre* (Futago), 1988. Renkli fotoğraf, şeffaf malzeme. Edisyon 5: 210.2 × 299.7 cm; edisyon 3: 343 × 240 cm. Sanatçı ve Luhring Augustine'in izniyle, New York.

kendisini, figürlerin pozlarında kıyafetli veya kıyafetsiz ve makyajlı olarak fotoğraflamıştır. (Bir süre önce resimlerin slaytlarından ve bilgisayar teknolojisi kullanarak çalışmış, kendi imajını dijital dosyalarla ekleyerek baskılar üretmiştir.) Manet'nin *Olympia* tablosunun (bkz. s. 708), *Portre (Futago)* ismini verdiği kendi versiyonunda, hem *Olympia* hem de zenci hizmetçinin yerini almıştır. (**22.29**). Sonuç birbirine örülü anlam silsileleri veya katmanlarıdır. En bariz olan husus, resimsel nitelikleriyle tanınan, ancak anlam taşıyan tüm fırça işlerini ortadan kaldıran düz reprodüksiyonlarla daha da tanıdık kılınan bir tablonun muzip bir çarpıtılışıdır.

Orijinal eserin gerçek konusu olan fuhuş, Morimura tarafından sanatın metalaştırılmasıyla ilişkilendirilmektedir; buradan hareketle cinsiyet ve etnik sınırları geçmektedir. Travestilik Japonya'da Kabuki tiyatrosunda elbette kurumsallaşmış bir uygulamaydı – kadınların rollerini erkek aktörler üstlenir, gerçi her zaman bol kıyafetler giyerlerdi. Bir kısmı çok bariz pornografik nitelikler sergileyen ve halk karşısına çıkarılmalarına izin verilmeyen popüler *ukiyo-e* estamplarında yer aldıkları halde Japon "güzel sanatında" çıplak figürler tabu oluşturur. Morimura'nın etnik kökeni, muhtemelen, Japonlar arasında yaygın bir uygulama olan portre fotoğraflarında [çekik] gözlerin Batılılara benzetilmesine ayrıca aynı amaçla yapılan daha da masraflı estetik ameliyatlara göndermede bulunmaktadır. Fakat *Portre (Twin)* günün sanat ve yaşama dair Japon modalarını konu alan neşeli bir hicivden daha fazlasıdır. Batı'da ve Japonya'da anlaşıldığı şekliyle *janr*, cinsiyet ve genlerin istikrarını sarsmaktadır.

Her ne kadar iki ülkenin siyasi, toplumsal ve ekonomik tarihleri farklı olsa da, son dönemlerde Japonya'ya benzer bir zeminde Çin'de de yeni sanatsal ifade biçimleri geliştirilmiştir. Qing hanedanının 1912'de yıkılmasından sonra Batılılaşma ile eşit tutulan resmi modernleşme siyasetinin bir parçası olarak yağlıboya resim ve Avrupa akademilerinin eğitim yöntemleri Çin'e getirilmişti. Birçok sanatçı mürekkep ve sulu boya ile çalışmalarını sürdürmüş, bazı değişikliklerle günümüze kadar varlığını koruyan bir geleneği sürdürmüşlerdir. Ancak geçmişte münhasıran bir elit tarafından ve bir elit için uygulanan bir sanat Mao Zedong tarafından devrim karşıtı olarak görülmekteydi. 1942'de "kitlelerle yakından bağlantılı; onların düşüncelerini ve duygularını ifade eden ve sadık sözcüleri olarak vazife gören" bir resim üslubu çağrısında bulundu. Toplumsal İdealizm adını verdiği (Rusya'daki gibi Toplumsal Gerçekçilik değil), Partinin ve özellikle de kendisinin kahramanlaştırılmasına adanmış bir üslubu yağlıboya resimlerde ve estamplarda tercih etmekteydi.

Komünistler tarafından 1949'da kurulan rejimin idaresi altında, itaati reddeden sanatçılar marjinalize edildi. Kültür Devrimi sırasında 1966–76 yıllarında bu sanatçılar baskıya uğradı, ancak bu dönemin hemen ardından rahatsız edilmeden çalışmalarına izin verildi. Geleneksel tekniklerin uygulayıcıları, - dikkatlerini hasmane bir tavırla yabancı etkisiyle "bozulan" genç sanatçıların faaliyetlerine yoğunlaştıran - Parti önderlerince hâlâ himaye edilmekteydi. Son dönem Batı sanatı hakkında Çin'de burjuva kapitalizmin bir ürünü olduğu dışında pek bir şey bilinmemekteydi. Ancak giderek resimli kitaplar ve dergiler yayımlanmaya ve Avrupalı sanatçıların eserleri sergilerde yer almaya başladı; sosyal konularla ilgilenen Käthe Kollwitz (19.12) ve Komünist Partisi üyesi Picasso en büyük ilgiyi çekti, Robert Rauschenberg'in dünya barışına adadığı kendi eserlerinden oluşan gezici sergisi "Denizaşırı Kültür Değişimi" 1985'te

Pekin'de gösterime sunuldu ve izleyen beş yıl süresince Çinli sanatçılar Batı'da yirminci yüzyılın büyük kısmında geliştirilen fikirler ve ifade yolları hakkında bilgi sahibi oldular. Dışavurumculuk, Dada, Soyut Sanat, Gerçeküstücülük, Aksiyon Resim, Minimalizm, Pop Art ve Arazi Sanatı ucuz taklitlerin yanı sıra yeni deneyimler için hareket noktaları sağladı. İçi boş gelenekler kadar Mao hükümetinin resmi politikasıyla da baskı altına alınmış sanat enerjisi patlamalar yaşamaktaydı. Resimli dergiler birbirinden çok uzaktaki Çin şehirlerinde meydana gelen gelişmelerden sanatçıları haberdar etmekteydi. Üç yıllık bir hazırlığın ardından 1989 yılında Pekin'deki Çin Ulusal Galerisinde güncel akademi dışı sanatsal eğilimlerin geniş bir kesimini temsil eden "Çin/Avangart" isimli büyük bir sergi düzenlendi. Sergi; enstalasyonları ve performans sanatının fotoğraflarını, ayrıca kalem, mürekkep çizimleriyle yağlıboya resimleri içermekteydi.

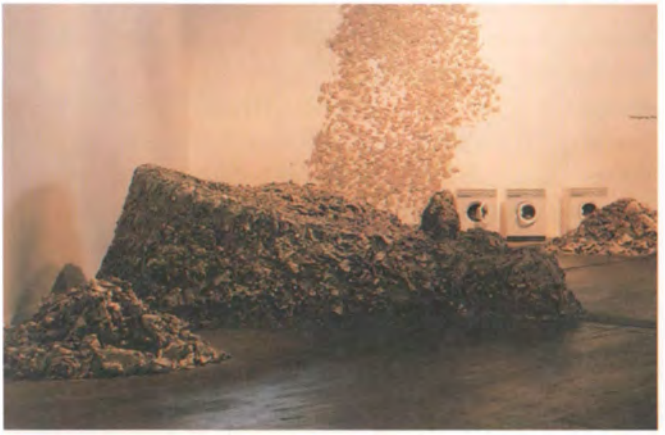
Bina boyunca uzanan bir urgan, güneydeki sahil şehri Xiamen'den sanatçılarca temin edilmiş ve "Xiamen Dada" yazılı etiketleri taşımaktaydı. Sergi iki sanatçının kendi eserlerine sıktığı silah sesiyle açıldı ve bu tür başka "happening"ler sebebiyle polis tarafından iki hafta boyunca iki kez kapatıldı. Üç ay sonra sanatçıların aktif rol oynadıkları Tiananmen Meydanındaki büyük siyasi miting, ordu tarafından 4 Haziran'da bastırıldı. Batılılaşmaya veya "burjuva liberalizmi"ne eğilim gösteren her türlü sanat biçimine derhal kısıtlamalar getirildi, ancak 1992'den sonra önlemler gevşetildi.

Huang Yongping (d. 1954) 1989 tarihindeki "Çin/Avangart" sergisinde temsil edilen Xiamen Dada grubunun kurucularından biri olmuş ancak aynı yıl Paris'e göç etmişti. Dada'nın Avrupa'daki başlatıcıları burjuva maddeciliğine karşı çıkmışlardı (bkz. s. 799-800). Ancak Huang Yongping stratejilerini tümüyle farklı bir sosyo-ekonomik iklimde Ludwig Wittgenstein'ın dil felsefesi, Dekonstrüksiyonistler ve Michel Foucault ile Jacques Derrida'nın diğer eserlerinin (Çinceye 1980'lerde çevrilmişti) yanı sıra Taoculuk ve Han (yani Zen) Budizminin ilham verdiği düşünceleri ifade etmek için benimsedi. Bir Çin sanat tarihi kitabı ile Batı'da modern sanata ilişkin bir tarih kitabının çevirisinin sayfalarını 1987'de bir çamaşır makinesine koyup hamurlaşmış kalıntılarını Doğu ve Batı kültürlerinin temizlenmiş bir karışımı olarak sergiledi. Bu temayı geliştirerek 1989 yılında Paris'te "Magiciens de la Terre" adıyla düzenlenen sergi için *Sürüngenler* (**22.30**) enstalasyonunu gerçekleştirdi. Bu maksatla bir duvara karşı çamaşır makinelerini dizdi ve önlerine Çin'de ölümsüzlüğü temsil eden ve genellikle mezar taşı olarak yontulan dev bir kaplumbağa biçiminde Çin ve Fransız komünist gazetelerinden hamur haline getirilmiş tümsekleri yerleştirdi. Aynı yıla ait bir yazısında, "Tarihin bize bıraktığı şey büyük bir yazı ve metin kütlesidir" demiştir. "Büyük bir çöp tümseğinin ortasındayız, bunun altında kültürü buluyoruz felsefe, din ve sanat. İstenildiği gibi işlenebilir ve ayıklanabilir. Bunu çöplükten (tarihimiz, düşünce şeklimiz ve kültürümüz) çıkartmazsanız farklı kuramlar, değerler ve okuyuşların baskısı altında kalırsınız." Dekonstrüksiyonist sanatın küresel geçerliliğini Belçika, İngiltere, Almanya, İtalya, Japonya ve ABD'de düzenlediği enstalasyonları doğrulamaktadır.

Batılı sanatsal gösterimlerde kabul edilebilir görünen şeylerle, tabu veya sınırlı izlenme için tasarlananlar arasındaki tezat 1970'lerde başlayan Aborijin resmi hakkında artan uluslararası farkındalık içinde bir konuydu. Papunya Tula Sanatçıları, beyaz sanatçı Geoff Bardon'un Papunya'ya –Orta Avustralya'daki Alice Springs şehrinin 245 kilometre doğusundaki bir şehir– gitmesinden ve bölgenin sınırlarının ötesinde de tanınmayı hak eden güçlü bir sanatsal faaliyetin mevcudiyetini fark etmesinden bir yıl sonra 1972'de kuruldu. Şematik temsil biçimi dağarcığından alınan unsurlarla üstü kaplanan ve genellikle tekrarlanan noktalarla doldurulan zeminin farklı üslubu, daha geniş çevrelerin görüşüne açıldığında derhal hayranlık topladı. Bu resimler bir mânâda manzaralardır; Batı sanatının tanıdığı doğa görüntüsünün aksine, her bir sanatçının doğumu ve yetişmesiyle özel farklı bir sorumluluk taşıdığı toprak parçasının mekânsal temsilleridir. Atalarının hikâyelerinin ya da düşlerinin, bu topraklarda bıraktıkları izlerin törensel, ailesel ve kabile bakımından önemleri bulunmakta ve sıradan tüketim malzemesi olarak düşünülmemekteydiler. Bunun sonucunda resimlerin Batı tarafından piyasa çarklarını biraz daha yağlaması için görüldüğü her yerde ihtilaflar ortaya çıkmıştır. Ressam Michael Nelson Tjakamarra durumu şöyle açıklamaktadır:

> *Beyazlar bizim resimlediğimiz düşlere aslında değer vermiyorlar. Bu hayaller yaşadığımız ülkenin parçasıdır. Avrupalılar bu kutsal toprağı ve onunla etkileşmemizin hukukunu anlamıyorlar. Cahildirler, yine de anlamazlar. Tüm Avustralyalılar uğruna bize ne anlam ifade ettiğini açıklamaya çalışmaktayım. Burasının bizim ülkemiz olduğunu göstermeye çalışıyorum. Onlara düşlerimizi göstermeye çalışıyorum. Ancak beyaz adamlar ona sahipliğimizi bile tanımıyorlar. Şimdi bu resimleri yapıyoruz ve beyaz adamlar da onları istiyor. Hâlâ da anlayamıyorlar.*

22.30 Huang Yongping, *Sürüngenler*, 1989. Enstalasyon, papier mâché, çamaşır makineleri, 14 × 7 × 4 m. Enstalasyon görüntüsü, "Magiciens de la Terre", la Grande Halle, la Villette, Paris. © Huang Yongping. Fotoğraf, Gladstone Galerisinin izniyle, New York.





22.31 Clifford Possum Tjapaltjarri, *Gökkuşağı Yılanı Rüyası*, 1992. Tuval üzerine akrilik, çapı 121.9 cm. Rebecca Hossack Galerisi, Londra.

Onları duvarlarına asacak hediyelik eşya olarak istiyorlar ancak resimlerin ülkeyi, tüm geniş toprakları temsil ettiğinin bilincine varamıyorlar. Başka ülkelerde sorun değiller, toprakları onlara aittir, kendilerinin ülkesidir; bu yüzden topraklarımızı geri istediğimizi söyleyip duruyoruz.

Dolayısıyla resim faaliyeti sanatçılar tarafından dünyanın geri kalanından yalıtılmışlık içinde saf kültürü muhafaza etme çabası olarak değil, tüm Aborijin gruplarını ilgilendiren sosyal adalet ve haklarının iadesi çabasının ayrılmaz bir parçası olarak görülmekteydi. Batı sanat dünyasıyla temasların 1970'lerde ve sonrasında gelişmesi ve çeşitli Modernist ve Postmodernist eğilim ve tekniklerle tanışıklığın artmasıyla edinilen bilgiler Papunya sanatçılarının eserlerine aksetmiştir. Yerel toprak ve bitkilerle bağlantılı ancak mutlaka onlardan yapılmayan sarı, kırmızı, siyah ve beyazlar kullanmaya başladıkları geniş bir yapay renk yelpazesiyle genişlemiştir.

Aynı şekilde farklı fırçalar ve diğer resim uygulamaları hâlâ ülkede varlıklarını sürdüren atalarının ruhları olarak görülebilecek, aynı zamanda 1970'lerin başlarında televizyonun bölgeye gelişiyle de bağlantılı olarak giderek daha sofistike şekilde uygulandı. Bu grup içinde Clifford Possum Tjapaltjarri (yak. 1932–2002) önemli bir isim yapmayı başarmıştır. Noktalamaların ustaca işlenmesi 1992 tarihli *Gökkuşağı Yılanı Rüyası*'nda farklı katmanların birbiri üzerine yüklendiği ve aynı zamanda zemine kenetlendiği çok karmaşık bir kompozisyona götürmektedir. Bunun sonucunda kompozisyon sadece düşlerin havadan alınan bir manzarası değil, âdeta aşağıdan görüntüsüdür. Başka bir deyişle, çehresi birbirini izleyen kuşakların izlerini taşıyan manzaraya ataların bakış açısıdır (**22.31**).

Enstalasyonlar 1980'lerden beri sanatsal ifade kadar sanatçıların isteklerinin, ümitlerinin, bunalımlarının ve korkularının serbest kalmasının en etkili aracı haline gelmiştir. Ilya Kabakov (d. 1933) derin bir özgünlük taşıyan, bunun yanı sıra yaygın geçerliliğe sahip anlamlarda taşıyan ortamlar yaratmış sanatçılar arasındadır. Stalin döneminde Sovyetler Birliği'nde doğmuş ve büyümüş; burada iki farklı sanatsal hayat yaşamıştır. Kitap illüstratörü olarak rejim tarafından uygun görülen bir işi yürütürken, bir yandan da Toplumsal Gerçekçi grafik sanatçısı olarak edindiği becerileri uygulayarak yaptığı çizim ve resimlerde ayrılıkçı görüşleri için bir çıkış yeri bulmuştur. İzleyen on beş yıl süresince bir örnek kartların üstüne dönemin günlük yaşamından birbiriyle ilişkili illüstrasyonları, olağanüstü olayların kayıtlarını ve "evrene yeniden düzen vermeye" çalışan insanların takıntılarını işlemiş, çatışan ahlaki standartları özetleyen felsefi ve dini yorumlar halinde yazılı metinleri, Rus edebiyat klasiklerinden alıntıları, ayrıca Sovyet vatandaşlarının birbirleri hakkında verdikleri haberleri kullanarak 70 kadar "albüm" (aslında kutu) halinde toplamıştır.

Kabakov bu yaprakların birçoğunu *Dairesinden Uzaya Uçan Adam* (**22.32**) gibi enstalasyonlarında tekrar kullan-

22.32 Ilya Kabakov, *Dairesinden Uzaya Uçan Adam*, 1985. Enstalasyon, *On Karakter*'den. Georges Pompidou Merkezinin izniyle, Paris.



mıştır. İmge ile metin arasında pek ayrım gözetmemesine rağmen, enstalasyonları basit asamblajlar değildir. 1992 yılında verdiği bir mülakatta şu ifadeleri kullanmıştır: "Beni öncelikle obje ve mekân arasındaki ilişki, objenin mekândaki yeri ve mekânın objeyi bütünüyle özümsememesi, bu sebeple aralarındaki ilişkinin sorunsal hale dönüşmesi meşgul eder. Enstalasyonlarım bu ilişkilerin aydınlığa kavuşmasına adanmıştır, biçimsel sorunlar burada safiyane kişisel sorunlarla karşı karşıya gelir." Çalışmalarının duyusal içeriğini "mutlak enstalasyon adını verdiğim yeterli katılık ve yapıcılıkta bir biçimle" çevrelemekten bahsetmektedir. "Minimalizm çağında bir kenara atılmış şeyleri –bir olaylar dizisi, edebiyat, canlı konuşma, insani içerik– enstalasyonlarımda kullanmam formel anlamda önemlidir.

Bu şeyler bir süre unutulmuş, gayet iyi 'dinlenmişlerdi'. Dolayısıyla yapıcı bir şekilde tekrar kullanılabilirler. Bu sebeple içerik ile saf biçimsel sorunlar burada sıkıca birbirine geçmiştir."

Dairesinden Uzaya Uçan Adam, yıkık dökük, bakımsız bir Rus binasında oturan kişinin keşfettiği makinelerin dikkatlice yapılmış çizimlerinin etrafa saçıldığı bir odadır. Leonardo da Vinci'nin çılgın bir reenkarnasyonu olan odanın sakini, kendisini tavandan bir mancınığa bağlamıştır. Kabakov bu maksatla çizim yapmaya ve hikâyesini geliştirmeye Sovyetler Birliği dışına seyahat etmesine izin verilip o ve birçok Rus'un cennetle eş tuttukları Batı'ya gitmesinden çok önce 1980'lerin başlarında girişmişti. (Rusya'yı 1988'de terk edip Batı'ya yerleşmiştir.) Paris'te 1989'da sergilediği enstalasyon ise Komünist ütopyadan uğradığı hayal kırıklığı veya dağılan bir sistemin idaresindeki yaşam şartlarından duyulan bıkkınlığın ifadesi sayılamaz. İzleyen dönemdeki siyasi gelişmeler değerini azaltmamış, bilakis arttırmıştır. Çünkü konusu, rasyonel (hatta ütopik) bir toplumsal düzene ulaşma arzusu ile sınırsız (hatta kendi kendini yıkan) bir şahsi özgürlük özlemi arasındaki çözümlenmemiş çatışmaya ilişkindir. Bu konu, Tolstoy ve Dostoyevski'den günümüze Rus edebiyatında her zaman tekrarlanmış ve Rusya'da geçen büyük on dokuzuncu yüzyıl romanları gibi tüm dünya için geçerliliğe sahiptir. Kabakov diğer benzeri kaçış hikâyeleri gibi, uzaya kaçan bir adamın hikâyesini sözlerle de anlatmıştır. Enstalasyonlarında ise hikâyelerinin gerçekçilik, ironi ve fantezisi; yazarın herhangi bir görünür müdahalesi olmaksızın görsel olarak anlatılır ve bu da imgelerin yankılanmasına izin verir.

VİDEO VE MEDYA SONRASI DURUM

Televizyonun görüş, inanç ve önyargıların başlıca şekillendiricisi olduğu –ve ayrıca kapalı devre monitörlerin her zaman her yerde hazır bir göz vazifesi gördüğü– bir dünyada sanatçılar, video enstalasyonlarında yeni ve öncülü olmayan bir sanat biçimi keşfetmişlerdir. Güya yalan söylemeyen TV ekranlarını izlemekte ve izlenmekteyiz. Andy Warhol 1960'ların başlarında bazı video filmleri çekmiş ve faaliyetlerini daha çok ABD'de yürüten Kore doğumlu Nam June Paik (1932-2006) 1964'te temsili olmayan bir görüntü silsilesi için bu mecradan istifade etmeye başlamıştı. Örneğin *TV Saati,* 24 monitör ekranından oluşmakta ve her biri hafifçe farklı açılardan Zen esintili renkli bir şeridi göstermektedir. Happening'leri Çin'de, diğer yerlerde düzenleyen Warhol ve diğer sanatçılar gibi Paik, video kamerasına sanatçının gözünün uzantısı ve perdeye resmin eşdeğeri muamelesi yapmıştır. Ancak videonun kapsamlı ve tamamen yenilikçi sanatsal kapasitesinin tanınması çok zaman almamış, video enstalasyon sanatçılarına metafor gücünü tam kullanma ve yeni bir metaforik "anlatım" türü oluşturma imkânı vermiştir. Bunun ardından bir adım daha atılmıştır. Video mimiklerinin göz değil zihin, sürecin gözle bakış değil düşünce olduğunun fark edilmesi 1980'leri bulmuştur. Bu önemli keşifle Bill Viola (d. 1951) ve Gary Hill (d. 1951) gibi video enstalasyon sanatçıları videoyu bilinç akışını yakalayabilecek bir mecra haline getirdiler. Saf retina uyarımı ile düşünme yada edebiyat müzik tarafından akla getirilen imgelerin akışı arasındaki farkın tanınması, bu yeni mecranın sayısız imkânlarını keşfetmelerine fırsat sağladı. Saf görselin çok ötesine geçen bu imkânlarla her iki sanatçı da çalışmalarına ilk başladıkları soyutlamayı terk etmiş, bunun yerine tercih ettikleri insan figürü ve doğal olgularla izleyicide çeşitli ve derinleşen düşünme halleri uyandırmaktadırlar. Hem Hıristiyan mistikliği hem de Tantra Budizminden doğrudan esinlenen Viola doğum ve ölümün gizemleriyle 1992 tarihli *Nantes Üçlemesi*'nde yüzleşmiştir. Her biri 4 metre yüksekliğindeki üç ayrı video paneli eşini doğum yaparken, annesini ölürken göstermekte; bu iki renkli panel arasında siyah-beyaz ekranda sanatçı, suyun altında gidip gelmekte ve sürüklenmektedir.

Gary Hill'in video enstalasyonları ilk başlarda Soyut Dışavurumcu resimden esinlenmiş ancak kısa zaman sonra insan figürü ile sesini özellikle 1982 tarihli *Primarily Speaking*'te çalışmalarına dâhil etmiştir. Ancak 1992'de *İnançsızlığın Askıya Alınışı*'nda sözlü kelimeyi terk etmiştir. Kasalarından ayrılmış ve çelik bir kiriş üstünde yan yana dizilen 30 monitör, kamera farklı hızlarda üzerlerinden geçerken ekranlarda bir kadınla bir adamın bedenlerinin akışan imgelerini göstermekte, bazen o kadar hızlı hareket etmektedir ki; zihin gözünde izlenim gelen etki vasıtasıyla durağan kaldığı halde göz tek bir imge üzerinde açık seçik yoğunlaşamamaktadır. İki vücudun anatomileri üst üste gelmekte, soluklaşmakta, bazen kaynaşmakta, ancak hiçbir zaman uyumlu tek bir mekânda ahenk kuramamaktadır.

Yine 1992 yılından *Uzun Gemiler* benzer şekilde ancak neredeyse ürperti uyandırarak sesten mahrumdur (**22.33**). İsim Longfellow'un dizelerini hatırlatır: "geceleyin geçen ve geçerken birbiriyle konuşan gemiler… Çabuk bir bakış ve bir ses, sonra yine karanlık ve sessizlik." ABD'deki herhangi bir sokakta karşılaşılabilecek yayaların siyah-beyaz imgeleri karanlık koridorun loş duvarlarına yansıtılmaktadır. Küçük ve uzak bu imgelerin önünde izleyici durduğunda elektronik bir şalter harekete geçmektedir. Her bir figür karanlıktan öne çıkarak doğal boyutlarına bürünmekte, bazıları temas kurmaya çalışmakta, küçük bir kız ileri doğru koşmakta,



22.33 Gary Hill, *Uzun Gemiler*, 1992 (kompozit görüntü). Video enstalasyon.

yüzü kınayan bakışlı bir adam yaklaşmakta, sonra da dönüp gitmektedir. Tüm bunlar geçilemeyen bir cam duvarın arkasındaymış gibi meydana gelmektedir. Kadim mitolojik yer altı dünyasındaki canlıların gölgelerinin belirdiği hissi uyandırılmaktadır. Yine de izleyici bakmaktan çok bakıldığı, "öteki" konumuna getirildiği duygusuna kapılmakta, bir insanın diğeriyle hiçbir zaman gerçek bir temas kurmayacağı, her zaman nihai bir engelin var olacağı hatırlatılmaktadır. Gary Hill bilincin merkezindeki nüfuz edilemez tek başınalığa dokunmakta, ışığı açarak karanlığı göstermektedir.

Bakma ve bakılma arasındaki ilişki Kanadalı Stan Douglas'ın (d. 1960) çalışmalarında çok daha farklı bir şekilde araştırılır. Kısa dizilerinin ilk ikisini –*Televizyon Spotları* (1987-88) ve *Monodramlar* (1991)– izleyicilerin standart kamera çekim çerçevelerinin anlayışıyla bağlantılı beklentileri yıkmak için kullanır.

Bir kadın yer altı garajında yürürken ayakkabısının bağcığını düzeltmek için durmaktadır. Hareketlerini çeken kamera, bizi izleyici mi yoksa vahşi hayvan rolüne mi sokmaktadır ya da alelade bir eylemin gözleyicileri miyiz? Bir otomobil ve bir otobüs bir yol ayrımında karşılaşmaktadır. Birbirlerini geçmek için manevralarının sakarlığını otobüsün yolun yanlış tarafında oluşu arttırmaktadır. Adamlardan biri diğerini adıyla selamladığında diğeri dönerek "Ben Gary değilim" demekle yetinmektedir. İki adam yakın mesafede durduklarından tanımada yanlışlık mümkün değildir. Dolayısıyla bu kişinin adını kabul etmeyi reddedişinin mânâsını kendi kendimize sormak zorunda kalmaktayız. Douglas'ın dediği gibi, "Kuşku, adıl kuşku, adın kuşkusu, Ben'in kesinliğinin kuşkusu, çalışmamın *a priori* önermesidir." Gary'yi selamlayan adam beyaz, "Gary olmayan" adam ise zencidir. Reddedişinde şahsi nitelikleri göz ardı eden ve bunun yerine genelleştirilmiş ve tahkir edici etnik ayrımlar gözeten tüm kalıp yargısal varsayımların geri çevrilmesi yatar.

İzleyicinin ötekilerin kimliklerinin oluşturulmasında oynadığı çok aktif rol 1960'ların sonlarının özgür caz hareketiyle bağlantılı, müziklerine kendi ülkeleri ABD'den daha büyük ifade özgürlüğü bulan üç müzisyeni konu alan *Hors Champs* (1992)'ta görülür. Odanın karşılıklı köşelerinden, iki videonun görüntüsü düşürülür – bir tanesi alışıldığı gibi müzikte öncülüğü yapan kişiye odaklanırken; öbürü sırasını beklerken, dinleyen, etrafa bakınan diğer kişileri gördüğümüz, mekânın ortasından itibaren köşesel olarak asılı büyük çift taraflı ekranda "artık kareleri" gösterir. Bu sayede izleyici ya onay verilmiş versiyonu veya "düzenlenmiş her şeyin karşı anlatımı" arasında seçim yapmak zorundadır. Cazı sanayi toplumunun hâkim güçlerine bütünüyle tabi ve estetik değerini düşük olarak gören Alman eleştirmen Theodor Adorno'nun getirdiği Modernizm analizinin eleştirisi sıfatıyla caz da burada önem kazanmaktadır. Douglas ikili projeksiyonu *Le Détroit* (1999-2000) için tekrar kullanacak, bu defa aynı kısa döngünün pozitif ve negatif versiyonlarını güneşli bir etki yaratmak için şeffaf ekranın her iki tarafına yansıtacaktır. Bir kez daha hem Man Ray'in ilk güneşli fotoğraflarında hem de László Moholy Nagy tarafından kullanılan, Andy Warhol'u da etkilemiş olan Modernizmin tarihinde çok özel bir yere sahip pozitif ve negatif imajların dublaj işlemi Douglas tarafından benimsenerek daha ileri sosyo-politik manayla yüklenmiştir. Döngülü filmi ilk defa 1986'da kullanmış ve bilahare birkaç silsileyi içeren, kendi verdiği isimle "rekombinan çalışmaları"nı meydana getirmiştir. Her bir silsile kısa olduğu halde, farklı kombinasyonlar içinde oynadıklarından iki izleyicinin bile aynı şeyi görmesi mümkün değildir. Kurosawa'nın *Rashomon* adlı filmine dayanan Western tarzı anlatımı *Klatsassin*'in silsilelerinin oynayıp bitmesi ve tekrar başlaması için üç gün geçmektedir (**22.34**). *Rashomon* gibi, *Klatsassin* de farklı insanlar tarafından farklı yorumlanan bir vakayı konu almaktadır. Beyaz altın arayıcıları British Columbia bölgesinde yaşayan yerli Tsilhqotin halkıyla çatışmaya girerler. Taraflar arasında hareketlerin kültür farklılıklarından ötürü yanlış anlaşılması nedeniyle bir saldırı yaşanır ve sonunda şefleri Klatsassin öldürülür. Douglas'ın işaret



22.34 Stan Douglas, *Klatsassin*, 2006. Renkli bir video projeksiyonundan kareler, 890 çeşitlemeler, her biri ortalama yaklaşık 5 dk. süreli, toplam süre 37 saat. Sanatçının veDavid Zwirner'in izinleriyle, New York.

ettiği üzere, doymak bilmez madenden zenginlik kazanma arzusu, ayaklanma, kültürel yanlış algılar ve ölüme dair bu on dokuzuncu yüzyıl hikâyesinin günümüzde de güçlü bir yankılanışı vardır. Son eserleri hakkında şunu söylemiştir: "Modernliğin aradan kaldırdığı korkuyu tekrar getirmektedir; modernliğin vaatlerinin çoğu korkusuz bir hayata, açlık korkusunun, erken ölüm korkusunun, şiddet korkusunun rasyonel bir devlet vasıtasıyla ortadan kaldırılmasına ilişkindir. Bu korku kurumsal mekanizmalar tarafından ucu ucuna baskı altında tutulmaktadır."

Sanat olarak tasarlanmadığı ve asıl olarak televizyon için yapılmış *Televizyon Spotları* dışında sanat galerilerinde sergilenmediği halde, Douglas'ın çalışmaları video sanatının sadece teknolojisi değil bununla ilişkili görme şeklini de televizyon ile paylaştığına sık sık göndermede bulunmuştur. Eleştirmen ve sanat tarihçisi Rosalind Krauss videonun sanat yapımı üzerindeki etkisinden hakkında "modernist rüyayı sarstığı" şeklinde bahsetmiştir.

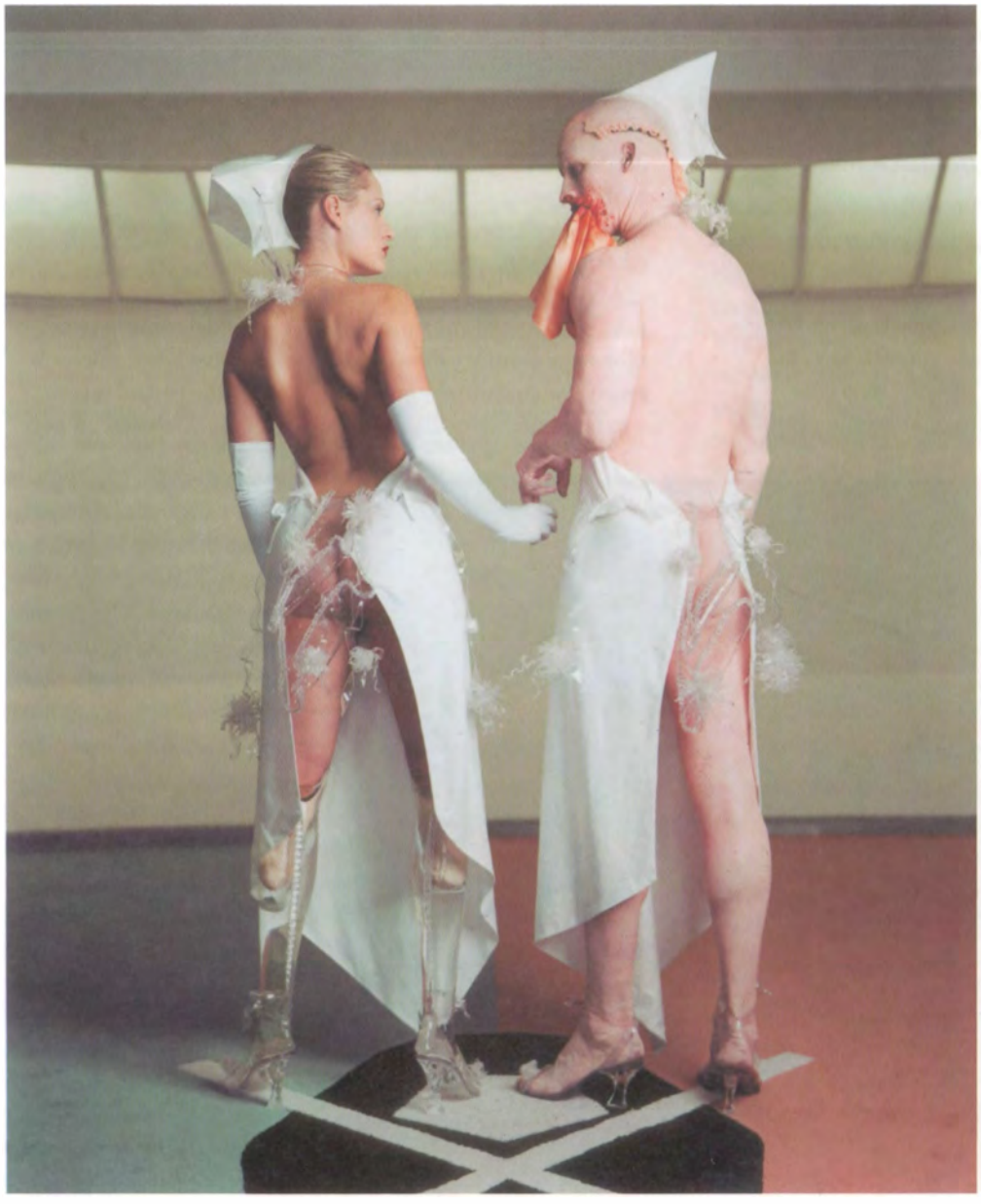
Sanat eserlerinin fiziki cisimleşmesi veya desteği olarak hareket ettiği için her biri araç olarak düşünülebilecek resim, heykel veya hatta fotoğrafın aksine video, teknolojik bakımdan televizyona eşit olduğu ölçüde "mekânsal devamlılığı uzaklardaki yayınlama ve yayını alma alanlarına böler." Başka bir deyişle, videodan sonra baktığımız sanat eserinin nerede olduğunu tanımlama imkânımız artık yoktur. Potansiyel olarak her yerde ve hiçbir yerdedir ve bu sebeple sanat eserinin gücünün temsil ettiği dünya ile bu temsilin meydana getirilmesi için şekil verip biçimlendirdiği malzemede yattığına ilişkin modernist düşünce gücünü yitirmiştir. Krauss'un sanatın girdiğini öne sürdüğü "medya sonrası durum" Postmodenizmin Modernizme meydan okuduğu yoldan farklılık göstermektedir. Bu bölümün başında bahsedilen çoğulculuk ve melezleme, kültür alanında radikal bir değişikliğin işaretini verirken; yine de resim ve heykelin yerleşik kategorilerine karşıtlık içinde oldukları ve bu sebeple de belirli bir anlamda onlara bağlı kaldıkları düşünülebilir. Temellük, dağıtma, dayanıksızlık ve diğerleri anlam ve güçlerini yine de yıkmak istedikleri özgün, bağımsız sanat objesinin tanımlanmış statüsüne karşı kışkırtıcı taktikler olarak almaktaydı. Bu eşyalara dair iki kutuplu görüşe göre, video büyük ölçüde geleneksel araçların yanına konulacak ve onlara müdahale edecek bir başka araç olarak düşünülmüştü. Krauss'un görüşü ise videonun bu şekilde düşünülmemesidir. İfade edilmek istenen şey, ironik şekilde Postmodernizmdeki gibi doğrudan veya dolaylı olarak özel bir aracın estetik deneyimin gerekli ve kurucu bir parçası olduğu anlayışına bağlı kalınmasına artık ihtiyaç bulunmamasıydı. Bunun neticesinde çağdaş sanatçının elinde temsilin tüm ve her bir vasıtası –elbette resim ve heykel dâhil– mevcutken, daha önce istifade edildikleri usul hakkında herhangi bir yorum yapma yükümlülüğünü hissetmeksizin bunları artık kullanma imkânına sahip olmasıdır.

Videonun bu nitelikleri –gözden ziyade zihni taklit etmesi, düşünce ve davranışın kalıplarını açığa vurması, sosyal ve siyasi gerçeklikleri sergileyip parçalarına ayırması, dünyayı görme ve anlama yollarımız hakkında düşünmemize yol açması– ABD'li sanatçı Matthew Barney (d. 1967)'nin eserlerinde çok açık bir gelişme olan anlatımın yeniden canlandırılmış bir şekilde kullanımına katkıda bulunmuştur. Barney 1992 yılındaki *Documenta 9*'da Kassel'in merkezindeki bir yer altı garajının alt katındaki bir odada *OTTOshaft*'ı sergiledi. Video aynı yerde çekilmiş ve yapımında kullanılan garip dayanaklardan bazılarıyla birlikte yerleştirilmişti. Filmde görsel bakımdan ilgi çekici ancak her zaman tümüyle anlaşılamayan sahneler görmekteyiz. Barney çıplak olarak garajın asansör boşluğuna tırmanmaktadır; İskoç etekleri giyen ve gayda taşıyan figürler hiçbir zaman tamamlanmadığı görülen bir görevi yerine getirmeye çalışmak üzere giriş rampasından aşağı ilerlemektedir; sarılı bir kauçuk minder –ekranı seyrederken yanımızda zeminde duran– yere bırakılmakta ve bir figür içinden yere düşmektedir; bedenin çeşitli deliklerine takılmış diğer payandalar belirmektedir. İsimdeki OTTO, futbolcu Jim Otto'ya bir göndermedir. İsmin Barney için biçimsel bir önemi vardır. İki O harfi beden deliklerini ve T'ler ise kale direklerinin yerini almaktadır. Ancak "biçimler 'yenen', anlatımın inşası sürecinden geçene kadar benim için gerçekten yaşam kazanmıyor" demektedir. İnsan bedeninin fizikselliği ve çalışmanın anlatıldığı hikâyenin bedenin işleyişiyle yakından bağlı oluş şekli burada büyük bir önem taşımaktadır. Erkek ve kadın arasında yapılan basit bir ayırım yeterli gelmemektedir. Bunun yerine Barney'nin oluşturduğu şey birçok "farklı cinsel eklemlenme alanları"na sahip olabilecek bir faaliyet sahasıdır. Çalışmasına dair

notlarından biri bunu belirtmektedir: "*OTTOshaft*: hypoxia fi hypertrophy fi hubris: POUNDCAKE'; daha sonra bu ilerleme sırasını şu şekilde açıklamıştır: "*OTTOshaft*'da Otto ve Al Davis bu glikoz hapını; glikozdan sakaroza, şekerlemeye, petrol jölesine, tapyokaya, krema ve oradan da kek haline dönüştürerek metabolik değişim vasıtasıyla almaya çalışmaktadırlar. Onu *pound cake* haline ulaştırmayı başarırlarsa –gurur ânı– o zaman gayda "Amazing Grace" havasını çalacaktır. Ancak hiçbir zaman oraya ulaşamaz; kremada takılır kalır."

Böyle bir açıklama konuyu aydınlatmaktan çok bulanıklaştırmış görünebilir. Ancak Barney'nin çalışmasının görsel bakımdan yenilik getirici gücü, şahsi efsane yaratıcılığını kimlik duygumuzu tesis etme yolundaki daha genel mücadelemize yol gösteren bir esere dönüştürür. *OTTOshaft*'ın bünyesindeki fikirler Barney'nin, beş filmlik bir diziden oluşan ve hep beraber *Kremaster* adını taşıyan bir sonraki büyük projesine aktarılmıştır. (Kremaster erkek vücudundaki testislerin alçalıp yükselmesini sağlayan kasın adıdır.)

Dizinin ilk çekilen filmi *Kremaster 4* (1994) Man Adasında geçmektedir. İki adet sepetli motosiklet, adanın çevresinde karşı yönlerde yarışmaktadır. İnişi simgeleyen birincisi mavi, yükselişi simgeleyen ikincisi ise sarı renklidir. Barney adanın yerli türü olan ve boynuzlarından biri aşağı, diğeri yukarı doğru durması bakımından benzersiz nitelik taşıyan bir koçtan alınma bir isimle "Loughton Adayı" denen karakteri oynamaktadır. Loughton rengi ise elbette mavi ve sarının karışımı yeşildir. Bu yolla filmde Barney'nin kendisi için bu ikili durumu, yani biri veya diğeri değil her ikisini gerçekleştirme çabasını görmekteyiz. Busby Berkeley tarzı koreografiye göndermelerde bulunan *Kremaster 1* (1995) Idaho'da bir stadyumda; Ursula Andress'in "Zincirler Kraliçesi" rolünü oynadığı *Kremaster 5* (1997) Budapeşte'deki Opera Binası ve Gellert Hamamında; Barney'nin infaz edilen katil Gary



22.35 Matthew Barney, *Kremaster 3, 2002*. Yapım karesi, Guggenheim Müzesi. Barbara Gladstone Galerisi, New York.

Gilmore'u oynadığı *Kremaster 2* (1999) bir buzuldan Utah tuz çöllerine kadar değişen mekânlarda geçmektedir. Dizinin son ve ana kısmı *Kremaster 3* ise nihai olarak 2002 yılında tamamlanmıştır (**22.35**). Chrysler Binasında geçen açılış sahneleri ve Guggenheim Müzesinin kıvrımlı rampasında bir sıra çarpıcı dizileriyle sona ererek, Kelt efsaneleri, halk gelenekleri, masonluk, punk rock, şahsi ve tarihi anlatım, film ve sanat tarihini baş döndürücü üç saatlik bir destan halinde harmanlamaktadır. Richard Serra filmin yıldızlarından biridir. Bir defasında durgun, megaloman bir mimar, diğerinde 1960'ların sonundaki haliyle kendisi olarak belirmekte, sıcak vazelin dolu kepçeleri geç Minimalist kurşun çalışmalarının bir parodisi gibi Guggenheim rampasının tırabzanlarına fırlatmaktadır (bkz. s. 857). Müzik çalınakla beraber, filmlerden hiçbirinde diyalog yer almamaktadır. Bunun yerine olağanüstü zenginlikte bir hayal gücü çeşitliliği, işlendiği biçimsel yenilikçilikle birleşerek bu döngünün niceliğini özünde görsel sanat olarak belirlemektedir.

Alman eleştirmen Daniel Birnbaum, Barney'nin projesinin kapsayıcı yapısının on dokuzuncu yüzyılın sonunda Richard Wagner'in operalarında erişilen modelin güncellenmesi niteliğinde, "zamanımız için bir Gesamtkunstwerk [toptan bir sanat çalışması]" sonucunu verdiğini ileri sürmüştür.

FOTOĞRAF VE GERÇEĞİN İNŞASI

1980'lerde öne çıkan birkaç Alman fotoğrafçı, Bernhard ve Hilla Becher'in yanında Düsseldorf Akademisinde üniversite eğitimi almışlardır. Becher'ler tarafından maden kuyusu makineleri ve diğer sanayi –bunlara "anonim heykeller" adını vermektedirler– enstalasyonu fotoğraflarında gözetilen berrak ve nesnel yaklaşım bu genç sanatçıların fotoğraflarında açıkça görülmektedir (bkz. s. 875). Eleştirmen Alexander Alberro'nun söylediği gibi, "Her bir sanatçı kendi tarzıyla dikkat çekmesine rağmen, mümkün olan en yüksek tanımlama ve ton farklılaştırması ile üretilen titizlikle oluşturulmuş sahnelere ayrıcalık katan, kolaylıkla ayırt edilebilir bir üslupta birleşmektedirler." Bazı bakımlardan Thomas Ruff (d. 1958), Thomas Struth (d. 1954), Candida Höfer (d. 1944), Andreas Gursky (d. 1955) ve diğerlerinin eserlerinde bulunabilen sakin nesnellik, iki dünya savaşı arasındaki yılların Alman belgesel fotoğraf geleneğinin sürdürülmesi olarak görülebilir. Daha önceki bu eserlerde sahnenin vurgulanmış gerçekçiliği hem konunun spesifikliğinde yani benzersizliğinde, hem de bu benzersiz sahnenin bünyesindeki genel sosyal ve ekonomik güçleri açığa vurma yeteneğinde teşhis edilebilmekteydi. Aynı şekilde bu yeni kuşağın çalışmalarında da örneğin müze veya üniversite gibi bir kurumun iç mekân çekiminin sadece binanın işlevini değil gözü belli detaylara götürerek – örneklerin sergilenmesi, mobilya seçimi ve düzenlemesi, mimari üslup vs – mevcudiyetine dayanak teşkil eden kültürel inançları ve varsayımları da ortaya koyduklarını görebiliriz. Dünyayı ve içindeki canlıları nasıl anladığımızı, diğer hayvanların biz insanlarla ilişkisini, merakımızı böyle bir dünyaya yönelttiğimizde neleri biriktirebileceğimizi ve tüm bunların bize insanlığımızı anladığımız hakkında ne söylediğini, bu fotoğraflar konu olarak karşımıza çıkarmaktadır.

Ayrıca konu bir kişi, bina, sokak sahnesi veya gece vakti gökyüzü olsun, bu çalışmadaki mesafeli sunum tarzı sahnenin spesifik yapısal ve duyusal karakteristiklerine erişme yeteneğimizi – gözümüzün işleyişine benzer şekilde – kameranın belirlediğini vurgulamaktadır. Örneğin bir gece



22.36 Thomas Struth, *Louvre*, Paris, 1989. C-Print, 1.83 × 2.34 m. Marian Goodman Galerisi, New York.



22.37 Andreas Gursky, *Siemens, Karlsruhe*, 1991. C-print, 5ft 7ins x 6ft 9ins (1.70 x 2.06 m). © Andreas Gursky. Courtesy of Monika Sprüth, Köln.

vakti gökyüzü fotoğrafı normal olarak çıplak gözle görülemeyecek kadar çok sayıda yıldızı göstermektedir. Aynı şekilde birçok diğer alelade durumda her zaman orada durdukları halde genellikle dikkat edilemeyen veya görülmeyen şeyleri görmemize imkân sağlamaktadır. Alman yazar Walter Benjamin (bkz. s. 817) 1936 tarihli "*Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri*" isimli denemesinde, fotoğrafın optik bir tür bilinçaltı olarak bu önemli kapasitesine göndermede bulunmuştur: "Bir çakmağa veya bir kaşığa uzanma eylemimiz bilindik bir rutindir. Yine de el ile metal arasında ne geçtiğini, bunun ruh hallerimizle birlikte nasıl dalgalanma gösterdiği bir tarafa, pek bilmeyiz. Bu esnada alçalma ve yükselmeleri; müdahaleleri ve yalıtmaları, uzatmaları ve hızlandırmaları, genişletme ve azaltmalarıyla kameranın imkânları devreye girer. Kamera, psikanalizin bilinçaltı itkilerini bize tanıttığı gibi, bizi bilinçaltı optiğine tanıtır."

Thomas Struth'un şehir manzaraları, sokakları terk edilmiş değil de insansız göstermiştir. İnsanların yokluğu vasıtasıyla bu "Bilinçsiz Yerler"e tarafsız bir gözle bakılabilir ve binalarda, üsluplarda, düzenlemelerinde ve tamir durumlarında, telefon direklerinde, televizyon antenlerinde vs sadece belirli bir şehir alanının fiziki gerçekliği değil, planlamasının mantığı ile sakinlerinin düşüncelerini, tutumlarını ve alışkanlıklarının ortaya konulduğunu görebilmektedir. "Paris'ten Rue Saint-Antoine fotoğraflarını New York veya Almanya'da çekilmiş diğer sokak fotoğraflarıyla karşılaştırırsanız, belirli bir tarihi veya mimari önerme veya tipoloji bakımından örnek oluşturan değerlerini görebilirsiniz. Sahneler boş ise, etki daha kuvvetlidir ve bu boş caddelere baktığınızda kendinizi kolaylıkla mekânda hissedebilirsiniz." Bir başka çalışma dizisinde Struth başka bir perspektiften bakma faaliyetini ele almış, bu defa dünyanın ünlü galerilerinde ve müzelerinde resimler hakkında düşüncelere dalan ziyaretçileri fotoğraflamıştır. Örneğin David'in Louvre'daki Napoleon'un taç giymesine dair tablosuna bakarken fotoğraftaki insanların yaptıkları şey, bizim Struth tarafından çekilmiş fotoğraflara galeride durup bakarken yaptığımıza benzemektedir (**22.36**). Bunun kabul edilmesi, Struth'a göre eserlerin sırf bizim tüketim toplumumuzun fetişleri olmadığını tanımamıza yol açacak ve "bakmamız" tarihi anlamamızı ve ona ilgimizi yöneltmemizi tetikleyen bir eylem olacaktır.

Alman Romantik geleneğine ve Caspar David Friedrich gibi ressamlara bilinçli bir göndermede bulunduğu, kırlarda eğlenerek vakit geçiren insanlara dair ilk fotoğraflarının ardından, Andreas Gursky'nin çalışmaları 1990'larda odağını ve ölçeğini değiştirdi. Serbest zaman hâlâ yerini korumasına rağmen – örneğin 2000 yılından muazzam *May Day IV*, (1.98 x 5m) May Day coşkusuyla parti yapanları göstermektedir – insan faaliyetlerinin diğer yönleri aynı şekilde öne çıkmıştır. Örnek olarak 1990 başlarından üç çalışmanın gösterdikleri şöyledir: yüzlerce araba Salerno rıhtımında düzgünce dizilmiş nakledilmeyi beklemekte, bu esnada şehrin binaları uzaklarda körfezin ötesindeki dağlık manzaraya karışmaktadır; Kahire'de bir yol ayrımında otobüsler, arabalar, bisikletler ve insanlar karmakarışık bir halde bir araya gelmekte, yandaki sokaklarda ise iş hayatı normal şekilde sürmektedir; Karlsruhe'deki Siemens fabrikasının neon ışıklarıyla aydınlanmış büyük üretim atölyesinde de işçiler üstlerinde kablo bobinleri ve elektronik parçaların kutularının düzgünce yığıldığı

sıralarda oturmaktadırlar (**22.37**). Başka kablo ve teçhizatla dolu el arabaları ön tarafta durmakta, bu esnada sayısız elektrik kablosu tavandan aşağı inmektedir. Gursky'nin birçok fotoğrafındaki gibi bu karelerin her birinde sahneler, sanki fotoğrafçı ezici karmaşıklığını bütünüyle kavramak, hem kendisi hem bizim için daha anlaşılır kılmak istermiş gibi yüksek bir bakış noktasından fotoğraflanmıştır. Sanatçı, "Net yapılar yönündeki tercihim belki de hayalidir ama her şeyi kayıt altına almak ve dünya üzerinde kontrolümü muhafaza etmek arzumun sonucudur" demektedir. Dolayısıyla bu imgelerin bizi yoğunlaştırdığı şey fotoğraflanan spesifik alan değil, insani değişimlerin, örneğin, ticaret, alışveriş, sanayi ve diğerlerinin, ayrıca bu sistemleri sürdüren siyasi ve sosyal ilişkilerin oluşturduğu büyük sistemi temsil edebilme şeklidir.

Aynı şekilde, Gursky'nin imgelerindeki birçok küçük figür spesifik şahsiyetlerden ziyade bir bütün olarak halkın temsilcileri şeklinde görülebilir: "Kameranın bu figürlerden çok uzakta durması, kişisellikten çıkarılmaları anlamına gelmektedir. Yani ben bireyle hiçbir zaman ilgili değilim, insan ırkı ve çevresiyle ilgileniyorum."

Fotoğraf geleneksel olarak Rönesanstan beri tanıdığımız perspektif bakımından tutarlı bir çevreyi tekrar üretme yeteneği sayesinde dünyayı inandırıcı bir şekilde temsil edebilmiştir. Gursky'nin çalışmaları bu yeteneğe güvenmemizin giderek daha güçleştiğini bize göstermektedir. Karlsruhe'de tavandan sarkan kablo ormanı tüm fabrikaya yayılmış, parlak ışıklar altındaki ana renklerde boyalı birçok objeyle birlikte gözü çelmekte ve yansıtılan mekânın derinliklerine bakmaktansa bir Jackson Pollock resmine bakarmış gibi, imgenin yüzeyinde gezinmesine yol açmaktadır. Bunun sebeplerinden biri Gursky'nin bütünüyle kameraya dayanmaması, ayrıca bilgisayar teknolojisinden yararlanmasıdır. Birçok durumda belirli alanların renk tezatlarını arttırmak için görüntüyü dijital olarak genişletmektedir. Bu uygulamasının belirgin bir örneği 1999 yılından *Chicago Ticaret Odası II*'dir. Burada farklı renklerde ceketler giymiş tüccarlar her yere atılmış alım satım talimatlarının arasında durmakta, kademeli borsa arenasında canlılıkla göze çarpıcılık kazanmaktadırlar (**22.38**). Gursky ayrıca sahnenin bazı kesimlerine ikizleme yapmış; gürültü, karmaşa ve salon içindeki denetimli kargaşa atmosferini vurgulamak için bazı figürleri flu hale getirmiştir. Böyle bir görüntüyü karşısında bulan izleyici, gözü herhangi bir odak noktasına yönlendirmekte güçlük çeker, zira bilgisayarın müdahalesi imgeyi tararken yüzeyin her bir noktasına eşit dikkat verip tek odaklı perspektiften radikal şekilde farklı bir mekânsal gösterim vasıtasını işin içine sokar. Gursky'nin muazzam imgesinin merkezine sabitlenme imkânımızın olmamasıyla, yansıttığı finansal faaliyetlerin her yere yayıldığının, küresel bir olgu olduğunun bilincine varmaktayız.

Gursky bilgisayarı başka vesilelerle de kullanmış, ayrı ayrı çekilmiş fotoğrafları kolajlayarak çeşitli çalışmalar oluşturmuştur. Örneğin tüketim toplumunun simgeleşmiş bir parçasının her yerde karşımıza çıktığını belirten büyük spor ayakkabıları vitrinine dair *İsimsiz V* (1997), her defasında yeniden yüklenen altı küçük raf bölümünün çekiminin birleştirilmesiyle yapılmıştır. Kanadalı Jeff Wall (d. 1946) bilgisayar teknolojisini zahmetle koreografisini yaptığı imgelerinde kullanan bir diğer sanatçıdır. *Su Basmış Mezar* (1998-2000) isimli çalışması çok kapalı bir havada yaşadığı Vancouver kentinin mezarlığını göstermektedir. Resmin ön planındaki yeni kazılmış mezarın su basmış zemininde zengin bir deniz hayatı çeşitliliği görülebilmektedir (**22.39**). Hayale benzeyen



22.38 Andreas Gursky, *Chicago Ticaret Odası II*, 1999. C-print, 2.06 × 3.48 m. Matthew Marks Galerisi, New York.



22.39 Jeff Wall, *Su Basmış Mezar*, 1998-2000. Işık kutusu, 2.29 × 2.82 m. Marian Goodman Galerisi, New York.

bu görüntüyü Wall şu şekilde tasvir etmektedir: "İzleyici yağmurlu bir günde yürüdüğünü tasavvur edebilir. Su basmış bir çukurun önünde durmakta ve bir sebeple okyanus tabanı olduğunu hayal ederek içine bakmaktadır. Biz bu fantezinin anını görmekteyiz ve bir an sonra fantezi kaybolmuş olacaktır." Fotoğrafın bize gerçekliği doğrudan gösterebileceği düşüncesi, bu tür çalışmalarla geçerliliğini yitirmektedir. İlk defa gördüğümüzde alışkanlıktan ötürü bu imgeyi olduğu gibi kabul edebiliriz. Ancak bilinçli ve karmaşık bir kompozisyonun oluşturulduğu derhal açığa çıkmaktadır. Sol tarafta çimenin üstüne konulmuş kırmızı hortum sağ taraftaki sarılı mavi hortuma karşılık gelmektedir. Mezarın yanında yere saplanmış küreğin sopası gözü arkadaki bir mezar anıtına oradan da gerideki uzun bir ağaca yönlendirmektedir.

Kürek sopası resme ön cephenin en berisinden girmektedir. Mezarın köşesine yerleştirilmiş koruyucu kapakla biçimlendirilen güçlü köşesellik, kırmızı hortumla biçimlendirilmiş karşı hatla tezat oluşturmaktadır. Kompozisyon böylece devam etmektedir. Ufuktaki ve yerdeki kuşların konumları dahi kompozisyonun genel biçimsel ritmine katkıda bulunmaktadır. Biçimsel düzenlemenin genel manaya katkısını anlamak bakımından Poussin'in bir resmini inceleyebileceğimiz ölçüde, Wall'un durumunda da kompozisyonunun farklı unsurları arasındaki ilişkiler ve yerleştirilmeleri yoğun bir referans ve ima örgüsü kurar. Çalışması tarihi resim geleneğine uyumludur ve gerçeklik ile fanteziyi, ölüm ile yaşamı, umut ve mucizeyi işlemesinde *Su Basmış Mezar* akla Courbet'nin *Ornans'ta Cenaze* tablosunu getirir. El değmemiş bir imge gibi göründüğü halde, çalışma aslında üç ayrı fotoğrafın bir araya getirilmesiyle yapılmıştır. Arka plan mezarlıkta, ön cephe bir başka mezarlıkta çekilmiş, deniz hayatı ise – mezar çukurunun ölçüsüyle yapılmış bir tank içinde – Wall'un atölyesinde hazırlanmıştır. Her bir resmin kendi bakış açısı vardır ve Cézanne'ın natürmortlarında karşılaştığımız usule benzer şekilde sahne üzerinde hareket ederken göz birinden diğerine kaymaktadır. Wall'un çalışmasının bize açıkladığı husus, fotoğrafa dünyanın gerçekten nasıl olduğuna dair bir kanıt olarak artık muamele edemeyeceğimizdir. Cisimlerin gerçekte nasıl olduğunu basitçe aktarmaktan çok uzak kalan fotoğraf; efsanevi, yanıltıcı ve farklı kisveler takınan birçok şeyi içermektedir. Wall şöyle demektedir: "Fotoğraftan önce resimlerde ayrı alanların beraberce var olabileceği kendiliğinden bir olgu olarak kabul edilirdi. Tablolar örneğin meleklerin ve şeytanların insanlarla etkileşimlerini mecranın yapısı içinde rutin olduğu için rutin bir iş olarak gösterirlerdi. Resim ve çizim yansıtılanların ontolojik tutarlılığı konusunda herhangi bir talep öne sürmemektedir; bunu yapmalarının herhangi bir yolu yoktur ve imgelem tarihinde bu denli önemli olmalarının ana nedenlerinden biri budur. Fotoğraf başlangıçta çok farklı görünmekteydi; birçok değil tek bir dünyanın – her hâlükârda görünen tek bir dünyanın – mevcudiyetini kanıtlar gibiydi. Fakat sanırım bu fotoğrafın bir önerisinden ibarettir, vardığı bir sonuç değil. Bu öneri de çok farklı yollarla anlaşılabilir. Fotoğrafın yapısı itibariyle "çoklu dünya" estetiğine erişim sağlayacak sanatsal bakımdan meşru yollarının olduğunu düşünüyorum."

Fotoğraf Avustralyalı Tracey Moffatt (d. 1960)'ın çalışmalarında bir anlatımın ana hatlarını çizmek için kullanılır. Aynı zamanda film yapımcısı olan Moffatt hareketsiz obje fotoğrafçılığını kullanırken tek bir çerçeve içinde kalmaktan ziyade daima bir imgeler silsilesiyle muhtemel hikâye konularını önerir. Bu silsileler şu veya bu tür olayları yansıttıkları halde bir hikâyeyi anlatmaktan çok her biri kendi başına cinsiyet, dini inanç, kuşak çatışması, ekonomik statü, etnik ve cinsel kimlik gibi Moffat'ın değindiği unsurlarla biçimlenen veya sınırlanan bireysel hikâyelerin meydana geldiği mekânı belirlediler. *Hayat Tokatı* adlı 1994 yılına ait dizisi her biri ön ismi, tarihi ve kısa açıklama metnine sahip bir imgeyi içeren dokuz panodan oluşur. Örneğin "*Doğum Sertifikası, 1962*"de bir kız üzgünce elinde bir kâğıt parçası tutarak oturmakta ve başını lavaboya doğru eğmektedir. Altyazı şöyle söylemektedir: "Kavga sırasında annesi doğum sertifikasını ona fırlattı. Gerçek babasının adını böyle buldu." Genç bir delikanlıya dair *İş Arama, 1976*da yakasını gevşetmiş ve kravatını çözmüş, evin dış duvarına dayanan bir genç vardır. Altyazıda " Üç hafta sonra hâlâ iş bulamamıştı. Annesi ona 'belki de sende bir eksiklik var' dedi" açıklaması vardır. Bu görüntülerdeki insanların ikisi de Aborijindir ve hikâyelerin altyazılarının bir kısmı, işin içine ayrımcılığın da karışmış olabileceğini belirtir. Fakat Moffat izleyicinin bunu doğrudan anlamasına izin vermez. "*İş Arama*"da belki annesinin kendi içinde bir aşağılık kompleksini sakladığı ve şimdi de bunu oğluna geçirdiği anlamı mevcutken, kızın gerçek ebeveynlerinin *Doğum Sertifikası*nda açığa çıkması bir aile çatışmasından daha güvenli bir benlik duygusunun oluşması için teşvik



22.40 Tracey Moffatt, *Gökyüzünün Yukarısında*, 1997. Video, 14-19. Victoria Miro, Londra.

edici rol oynayabilecektir. Her iki durumda da, düşünce ve değerlerin bir kuşaktan diğerine nasıl aktarıldığı ve süreç içinde nasıl üstlerinin örtüldüğü, yanlış ifade edildikleri ve çarpıtıldıkları birinci öneme sahiptir. Büyümek zalim ve acımasız bir yolla insanın masumiyetini kaybetmesidir.

Gökyüzünün Yukarısında (1997) 25 görüntü içermektedir; çoğunluk siyah ve beyaz, geri kalanı da sepya tonlamalıdır (**22.40**). Aborijin bir çocuk tutan beyaz bir anneyle bir yatak odasında başlamakta, pencereden üç rahibe gözükmektedir. Odadaki alçı duvar kırılmış, koruyucu iç mekân ile dışarıda bekleyen şey arasında er veya geç bir şeylerin meydana geleceğini düşündürmektedir. İkinci görüntüde yaşlı bir adam bir cipin önünde yolda sürünmektedir ve bu üç figür – çocukluk, erişkinlik ve yaşlılık çağı – silsile boyunca sürekli belirmektedir.

Üç genç adam terk edilmiş ve harap olmuş araçları parçalayarak öfkelerini çıkarmakta, rahibeler bebeği almakta ve zaferle yukarı kaldırmakta, insanlar sanki bir tören geçişini bekler gibi yolun kenarına dizilmekte ve sepya görüntülerinden merkezi dörtlüde yukarıdan görünen iki adam yerde güreşmektedir. Bu iyiyle kötü arasında bir çatışmadır, dünyada iyi bir şeyler başarmak ve kabul ettirmek için yürütülen bir mücadeledir; ancak iyilik mutlaka bebeğe ulaşıp tutan rahibelerin anladığı şekilde olmayabilir. Daha sonra adamlardan biri tükenmiş ve yaralanmış olarak yukarı bakarak yatarken, yatağında huzurla uyuyan bebekle bir tezat teşkil eder. Neticede *Gökyüzünün Yukarısında,* izleyiciye yaşamın hikâyesini anlatmaktadır. Moffat'ın bir dizi perspektiften görülen, belirli bir ölçüye göre kamera pozisyonları ve farklı çekimler – yakın, uzak, manzara, üstten, alttan vs – için seçilmiş ışıklarla oldukları gibi yansıtılan karakterleri yaşamımızı belirleyen daha büyük güçlerin sembolleri olarak görülebilir. Ancak bu etkiler güçlerini bireyler üzerinde göstermekte ve onlar da sürüklenip gitmemek için didinmektedir.

ABJEKSİYON

Abjeksiyon 1990'larda güncellik kazanan terimlerden biriydi. İleri bir kapitalist toplumda hepimizi tüketici konumuna sokan bir ekonomik sistemin işleyişinden kaçmamızın imkânsızlığı anlayışıyla bağlantılı olarak abjeksiyon tek ve nahoş alternatif olarak kalır. Tüketimle alışılmış ilişkiden ziyade – tüketen öznenin tüketilen nesne ile ilişkisi – abjeksiyon ilişki imkânını bütünüyle reddeder: Ne özne ne de nesne, sadece abjekt vardır. Üstünkörü kullanımına rağmen, bu yaftanın eserlerine yakıştırıldığı bir sanatçı da, Amerikalı Mike Kelley'dir (1954-2012). Eserleriyle bağlantılı olarak daha kolaylıkla kullandığı kelime başarısızlıktır. Neyin peşinde koşarsak, neyi iletmek istersek, neyi başarmaya çalışırsak, çabalarımız neredeyse kesinlikle muhteşem bir felaketle sona erecektir. Kelly 1980'lerde ve 1990'lardaki performanslarında, çizimlerinde, videolarında, afişlerinde ve enstalasyonlarında toplumun düşlerinin yıkılması ve hayal kırıklığına uğramasının acısını bastırmakta üstü kapalı veya açık olsun hem başarısızlığın kendisini, hem de bunun araçlarını araştırmıştır. Kelley'nin 1980'lerde Sister Corita Kent tarafından şöhret kazandırılan bir üslubu benimseyerek yaptığı afiş dizilerinden biri olan Çöp Toplayıcısı'nda şöyle yazmaktadır: "Benim kültüre bir faydam yok ancak tanrı beni seviyor." Böyle bir bilginin rahatlık sağlayabileceğini belirten Kelley, diğer taraftan bunun körleştirici bir rahatlık olduğunu, verimsizliği, hayal gücünün eksikliğini ve toplumsal işlevsizliğini haklı çıkardığını ima etmektedir: "Kurban kültürünün ve travmanın her şeyin gerekçesi olduğu bir dönemde yaşadığımızı düşünüyorum. Özellikle pop psikolojisinde, çocukluk dönemi travmaları her hareketin arkasındaki güdüdür."

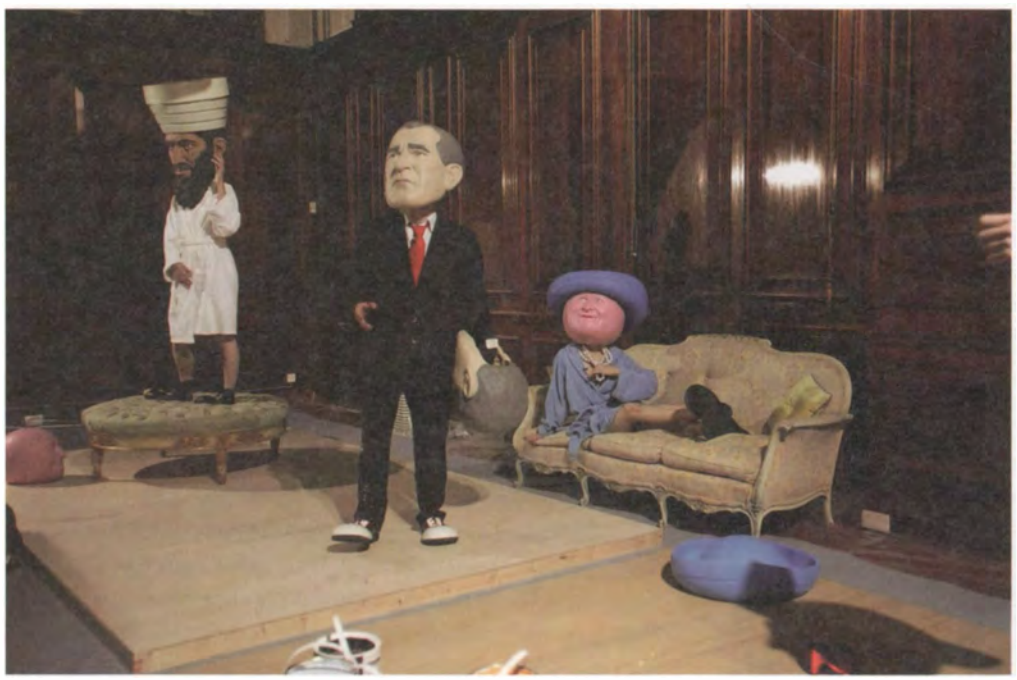
Büyük miktarlarda zaman, çaba ve duygu barındırdığı için cazip bulduğu doldurulmuş çocuk oyuncakları sanatında daima belirir. Bu nihayetinde hüzünlü, biçimsiz, onları yapan kişi ve şayet çok şanslılarsa yapıldıkları kişiden başkasına mânâ ifade etmeyen objeler; sanatın ebedi değeri hakkında yapmak isteyebileceğimiz her beyanın arkasına bir soru işareti koyar. Kelley *Geri Ödenemeyecek Kadar Çok Aşk Saatleri*'nde (1987) objeleri büyük bir dikdörtgen pano üzerine boydan boya takmakta; bu da azametli, kalın boyalı Soyut Dışavurumcu kompozisyonları taklit ettiği etkisini uyandırmaktadır. Bu, sanat okulunda tanıdığı türden bir resimdir, fakat biz acaba ona nasıl bir anlam verebiliriz? Hâlâ bizi etkileme gücüne sahip midir veya öyle olduğunu söylüyorsak, bize iyi olduğunu söyleyen bir kültür otoritesinin gücünü kabullenmekten başka bir şey yapmamakta mıyız? *Arenalar* dizisinde oyuncaklar yere yayılmış bir örtünün üstünde oturmaktadır. Bir kez daha, önceki bir sanat eğiliminin belirleyici niteliği – bu defa Minimalizmin saf düz çizgileri – odak altına alınmaktadır. Minimalizm sakin, mesafeli, düzenli ve yalındır. Ancak belki de biçimlerinin düzgün dış yüzeyleri rahatsız edici ve dağınık bir iç konuşmayı bastırmakta veya gizlemektedir. Psikolojik boyut, duvar çalışması *Ageistprop* ile birlikte 1991'de bir enstalasyon



22.41 Mike Kelley, *Lumpenprole ve Ageistprop*, iki parçalı bir çalışma, 1991. *Lumpenprole*: iplik, buluntu nesneler; *Ageistprop*: ahşap üzerine akrilik, farklı boyutlar. Enstalasyon görüntüsü, Galerie Peter Pakesch, Viyana. Ön planda Lumpenprole, duvar üzerinde Ageistprop.

oluşturmuş *Lumpenprole*'ün belirgin bir özelliğidir (**22.41**). Büyük zikzak çizgili *Lumpenprole* kilimi çeşitli, ne olduğu belirtilmemiş objelerin üstünde galeri zeminine yayıldığı için düzgünce duramamaktadır. Yanı başındaki duvarın üstünde duran *Ageistprop*'un büyük oyuncak ayısı çocuk odasındaki oyuncakların halının altına göç ettikleri fikrini vererek sürece esrarlı bir duygu katar. Aslında Kelley bu fikri sürdürerek esrarlılık temasına ayrılmış bir serginin küratörlüğünü yapacaktır. Fakat burada *Lumpenprole*, akla Man Ray ve Marcel Duchamp tarafından yapılmış gizli objelerin doğalarının bilinçli olarak muğlak tutulduğu Dada çalışmalarını getirmektedir. Kelley gerçi Dada'nın sanat dışı niceliğiyle kendi başına ilgilenmektedir. Enstalasyonun yarı alaycı Marksist göndermesinin ima ettiği gibi, izleyiciyi neyin önemli olduğu, kimin için ve neden önemli olduğu konusunda eleştirel bir değerlendirmenin içine sokan diyalektik yaklaşımın bir parçası olması gerekir.

Paul McCarthy (d. 1945) abjeksiyon olgusunu tartışırken hem öğretmeni hem de daha sonraları bir süre ortaklığını yaptığı için genellikle Kelley'nin ismiyle birlikte adı geçen bir kişidir. Performans, video ve çılgınca aşırılıklar içeren enstalasyonlarında McCarthy 1960'lardan itibaren tekrar tekrar toplumun ahlak görüşlerini ve davranış kurallarını sorgulamıştır. Her tür düzgün davranış kuralına aşikâr bir umursamazlıkla harekete geçen özenle uyarlanmış senaryoları, en basit ve önemsiz olanlarına kadar nasıl tüm malzeme ve objelerin kültürel anlam ve manayla tıka basa doldurulduğunu incelemektedir. Bu senaryolar şaka malzemesi dükkânlarının maskelerini, oyuncaklar ve oyuncak bebekleri, sosisleri ve sonu gelmez miktarda domates ketçabını içerir. McCarthy'nin çalışmalarının amansızca ısrar ettiği gibi, dünya mutlak standartlarda anlaşmaya varmadan, en ekonomik ve süratliye göre doğru ve yanlış konusundaki algılarımızı biçimlendirmektedir. Böyle bir dünyada öfke veya arzu gibi en temel duyularımızdan kaynaklanan karmaşa yaratıcı ve şok edici eylemler bile sosyal bakımdan kodlanmış ve belirlenmiştir. Hiçbir şey saf değil, hiçbir şey şahsi değildir, çünkü yaptığımız her şeye çevremiz tarafından mânâ verilmekte ve artık bizim malımız olma niteliğini kaybetmektedir. McCarthy'nin dünyasında masumiyet bir yanılsamadır ve sıradan bir banliyö evinde bulunabilecek en alelade ve önemsiz eşyalar bile baskıcı bir toplumsal gerçekliğe tabi kılındığımızı anlatırlar. Dahası, bu gerçeklik popüler kültürün içinde ve onun tarafından oluşturulmuş ve bize aktarılmıştır. Bossy Burger'in sahte televizyon sahnesi ortamında etrafa saçılmış domates ketçabını kanı temsil edermiş gibi yorumlayabiliriz. Ancak bunu yaparsak, televizyon dizilerinde, filmlerde ve çizgi filmlerde ortalığa saçılmasıyla gelen ölümlerin de aynı şekilde sahte olduğunu, her şeyden fazla masallar ve Disneyland ile ilişkili iyi ve kötü arasındaki mücadelenin zahmetsiz sonuçlarını oluşturduğunu kabul etmemiz gerekir.



22.42 Paul McCarthy, *Piccadilly Meydanı*, 2003. Video karesi. © Paul McCarthy 2003.

McCarthy'nin sanatının konuları 11 Eylül 2001 terörist vahşetinden beri başka anlam katmanlarına da genişlemiştir. Bu eylemlere ve ardından yaşananlara 2003 yılında Piccadily Meydanında göndermede bulunulmuştur (**22.42**). İsteği üzerine bu çok ekranlı film enstalasyonunun yapıldığı galeri, Yeni Delhi'de imparatorluk dönemi binalarının mimarı olarak çalışmalarıyla ünlü Edwin Luyens'in tasarladığı Londra'nın Piccadilly Meydanındaki eski bir banka binasında yerleşiktir (bkz. s. 825). Bankada ve Los Angeles'taki atölyesinde kopyası yapılan bir kasa odasında filme alınan ve McCarthy tarafından itinayla koreografisi gerçekleştirilen bu bazen sapkın, çoğunlukla yıkıcı ve darmadağınık aksiyon üç ana karakterin çeşitlemelerine ilişkindir: George W. Bush, müteveffa Ana Kraliçe ve Usame bin Ladin.

McCarthy eseri şöyle açıklamaktadır: "Bu çalışmada Bush bir ressamdır. Bir kaide üzerinde duran bin Ladin'in portresini resmetmektedir. Bush onu esin olarak kullanmakta, bu da siyasi durumu anlamanın bir yolunu oluşturmaktadır: bir inceleme devam etmekte, herkes diğerini incelemektedir. Bir noktada Bush, bin Ladin'in sarığına GUGGENHEIM yazar. Bu onun gücünün ifadesidir." Çalışma herhangi bir şekilde öğretici değildir; anlatımı bunun için çok fazla parçalı ve çok yönlüdür. Bunun yerine hem mevcut jeopolitik durumun karmaşıklığına dair anlayışımızı güçlendiren hem de kişisel arzularımız ve sorumluluklarımızla kesişmesinin derecesi hakkındaki farkındalığımızı arttıran bir dizi kurgusal toplantı, çatışma ve faaliyet sunmaktadır. "Bush yüzüyle resim yaptığında, bu doğrudan bana ve 1974 yılından çalışmam *Çirkef Suratlı Resim*'e bir göndermedir" demektedir McCarthy. "Ben bir çift hat üzerinden gidiyorum: Bush'u patolojisi olan birisi olarak sunuyorum ve aslında bu patoloji benim patolojim, saplantılarım ve kaygılarımla bağlantılıdır."

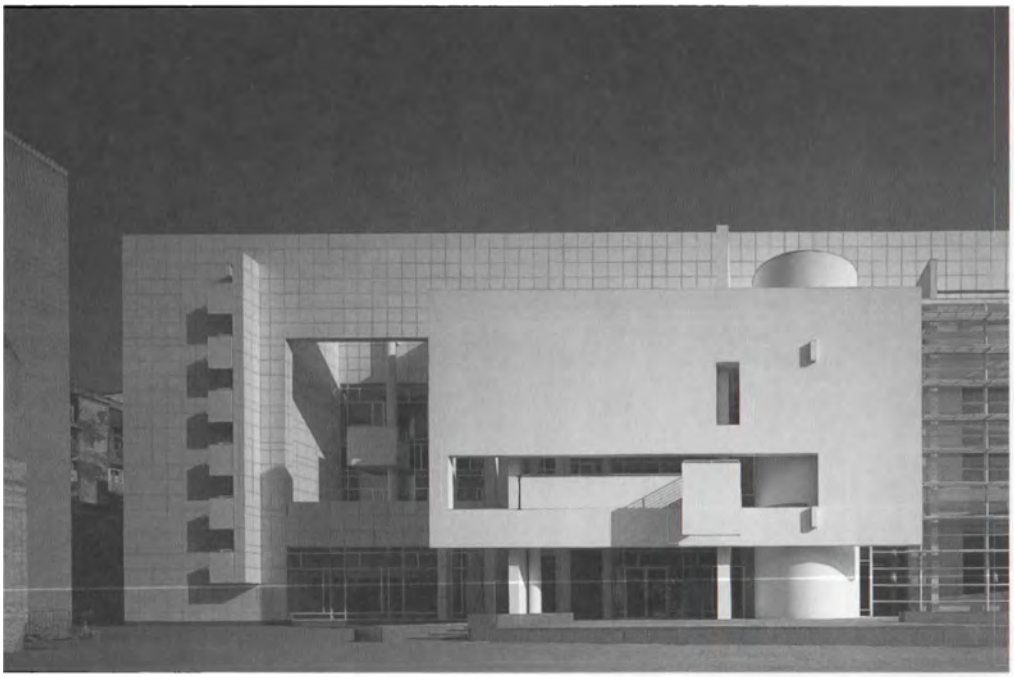
22.43 Frank Gehry, Guggenheim Müzesi, Bilbao, İspanya, 1997.



YENİ SANAT MÜZELERİ

Yukarıda bahsedildiği gibi, Gehry mimari fikirlerini bir ölçüde Richard ile dönemin bazı önemli sanatçılarının eserlerini tanıyarak ve Serra ve Claes Oldenburg'u içeren mimar çevreleriyle kurduğu dostluklar vasıtasıyla geliştirmişti. Gehry'nin Postmodern derinliksizlik düşüncesiyle tanışması da Carl Andre'nin ilk tuğla heykeliyle karşılaşmasının sonucuydu. Andre'nin heykelinin her bir tuğlası birbirine eşittir ve bu eşitlik – geri kalanın kopyalanabileceği bir orijinal, diğer her şeyin türeyebileceği – bir başlangıç noktası olabileceği fikrini inkâr etmiştir. Aynı şekilde, mekân, – merkezi bir bakış noktasından uzanabilecek – içinde objelerin, insanların ve binaların bir değerler hiyerarşisine göre ilişkilendirildikleri görülen akılcı düzen verilmiş bir çevre olarak da artık ele alınamamaktaydı. Bunun yerine, dünya mimariye dönüştürülmeye hazır bir açık malzeme yığınıydı. Gehry'nin 1997 yılında açılan Bilbao'daki Guggenheim Müzesi (**22.43**), Frank Lloyd Wright'ın 1950 tarihli New York Guggenheim helezonu ve Ludwig Mies van der Rohe'nin 1960'larda tasarladığı Berlin'deki Neue Nationalgalerie'nin cam kutusundan beri müze mimarisine getirilmiş en önemli katkılardan biriydi. Guggenheim Müzesi; titanyum kaplı kavisli formları, cam duvarları ve taş dış cepheleriyle bazıları dikdörtgen, 128 metre uzunluğundaki, Serra'nın büyük çelik heykellerini bile cüceleştiren balık biçimli ana mekânı dâhil birçok başka eksantrik ve kendine özgü mekânında bir dizi galeriyi barındırmaktadır. Açılışında gözlemcilerin tepkisi binanın sanatçıları yeni bir tür sanatı oluşturmaya teşvik edeceği yönündeydi. Radikal profiliyle Bilbao Guggenheim'ın, süratle dijital çağın bir binası olduğu ve çağdaş şehir çevresinin pratik taleplerini genellikle Disneyland ile ilişkilendirilen fantezi yapılarla başarılı şekilde kaynaştırdığı kanaati hâkim oldu. Müzenin teknik şartlarını tespit ederken Gehry'nin ilk olarak havacılık sanayisi için geliştirilen bilgisayarlı modelleme programından yararlandığı doğrudur. Ancak kendisi bu tür teknolojilerin ancak kâğıt, ahşap ve mukavva ile yapılan ilk modellemeden sonra işe yaradığı hususunu vurgulamaktadır. New York'un Solomon R. Guggenheim Vakfı ile birlikte sipariş edilen galeri, Bask bölgesel idaresinin sanayisi gerileme içindeki bir yöreyi canlandırma çabasının kilit unsurudur. Yeni müzesinin yanı sıra şehirde şu anda tasarımı Cesar Pelli'ye ait bir iş bölgesi, Sir Norman Foster'a ait bir yer altı tren sistemi ve Katalan mimar Santiago Calatrava'ya ait yeni bir havaalanı ve nehir köprüsü vardır.

Yarattığı etki olağanüstü olmasına rağmen, Bilbao Guggenheim 1990'ların başlıca müze ve galeri projelerinden sadece bir tanesidir. Richard Meier, Barselona için Museu d'Arte Contemporani (MACBA) tasarımını (1995), bir diğer Amerikalı Steven Holl, Helsinki için yeni bir KIASMA Çağdaş Sanat Müzesini (1998), Hollandalı Rem Koolhaas Rotterdam KunstHAL binasını (1992) ve İsviçreli Jacques Herzog ve Pierre de Meuron ortaklığı Londra'da Thames kıyısında 2000 yılında açılan eski enerji santralinin Tate



22.44 Richard Meier, *Museu d'arte Contemporani* (*MACBA*), Barselona, İspanya, 1995.

Modern binasına dönüştürülmesini üstlenmişlerdi. Bu mimarlar tarafından benimsenen farklı yaklaşımlar, hem Modernizmin mirasına hem de Postmodernizm adına kabul edilen ilkelerin eleştirel bir incelemesine yönelik geniş bir yelpazedeki tutumları temsil etmektedir. Her biri, gelenek anlayışlarıyla birlikte çağdaşlık duygularını benzersiz bir yolla bir araya getirmekte ve sanat galerisi ne olursa olsun sanat objelerinin takdir edilmesi için kibar bir arka sahne temin etmek gibi ikincil bir rol oynamayı bıraktığını göstermektedir. İsminin ima ettiği gibi, Holl'un KIASMA binası bir geçiş noktasıdır: bir ana dikdörtgen blok boydan boya uzanan bir kemerle ortasından geçen ikinci bir hacimle birleşmektedir.

Binanın konumu ve kesişen unsurlarının dinamikleri Finlandiyalı mimarların daha eski tarihli iki başyapıtı olan bir yanındaki Eero Saarinen'in demiryolu binası ile diğer yanındaki Alvar Aalto'nun Finlandiya Binası arasında bir bağlantı noktası olarak hareket etmekte, bu yolla hem fiziksel hem tarihsel bakımdan binayı çağdaş şehir yapılarının arasına yerleştirmektedir. Meier'in eserinin berrak hatları, beyaz renk kullanmayla bir araya geldiğinde binayı iki savaş arasındaki Uluslararası Modern Üslubun öncü binaları, özellikle Le Corbusier'nin Pürizmiyle açık bir ilişki içine sokmaktadır. Ana FMACBA binasının önünde duran küçük kulenin amip benzeri zemin planı, girişin üstündeki kafesli paravan ve cam ön cephenin arkasındaki atriyuma çıkan zikzaklı rampa Corbusier'nin Villa Savoye tasarımını (bkz. s. 825) hatırlatan unsurlardır. Bina hacminin yarısını kapsayan bu atriyumdan yükselmekte ve bazı mesken bloklarının kaldırılmasıyla müze için oluşturulmuş olan çevreleyen meydana bakmaktadır. Bu haliyle mimarinin, sanata bakmanın katlanılması gereken bir ön aşaması değil, Pürist ilkelerin yeniden yorumlanması olarak görülmesinin izleyicinin yapması gereken bir faaliyeti olduğu açıklık kazanmaktadır (**22.44**).

Meier'in yeniden oluşturduğu Pürizmin aksine, Herzog'un (d. 1950) ve de Meuron'un (d. 1950) eserlerine karakterini biçimsel sadelikleri ve malzemenin belirgin niteliklerine gösterilen özen vermektedir (22.65). Basel işaret kulesinde kullanılan bakır kaplama, bir ev duvarının yüzlenmemiş taşları veya Tate Modern'in Thames yakasındaki Enerji İstasyonunun orijinal tuğla işi bazı örnekleridir. Bu tür bir doğrudandık Sammlung Goetz için Münih'te iki cam tabakanın arasında sıkıştırılan ahşap bir kutu şeklinde yaptıkları binalarında (**22.45**) görüldüğü gibi çoğu zaman çarpıcı etkilere yol açmaktadır. Galerilerin iki katı, her biri duvarların üst kısmından geçen bir şerit biçimindeki pencerelerle aydınlanan mekân dizisi olarak birbirine benzemektedir. Alt kat zemine gömüldüğünden, pencereleri galerinin dış cephesinin en alt düzeyini oluşturmaktadır. MACBA

22.45 Jacques Herzog ve Pierre de Meuron, Sammlung Goetz'in dışarıdan görünümü, Münih, Almanya, 1991.



gibi Tate Modern de binanın toplam hacminin büyük bir oranını kaplayan bir atriyuma sahiptir. Diğer taraftan bu binanın durumunda atriyum tarihe sadık kalma ve binanın ilk hizmete girdiği dönemde çalışan kalbi vazifesini görmüş büyük türbin salonunu mümkün olduğunca dokunmadan yerinde bırakma kararının sonucudur. Ancak bir kez daha binanın kendisi ilgi objesi haline gelmekte ve bir tarafta resim pencereleriyle Londra şehrinin manzarasına açılmakta, diğer taraftan Türbin Salonuna bakan dinlenme ve gözlem alanları sağlamaktadır.

Rotterdam'daki KunstHAL'in geniş, tek katlı giriş cephesi temiz ve sade olmasına rağmen, zengin ve karmaşık bir mekâna geçiş sağlamaktadır (**22.46**). Rem Koolhaas (d. 1944) tarafından kurulan büroya Metropolitan Mimarlık Bürosu (Office for Metropolitan Architecture [OMA]) adı verilmiş, daha sonra da isim OMA/AMO olarak dönüştürülmüştür.

AMO, Koolhaas'ın ilgisinin araştırma, soruşturma ve tüm mimari tutumlar ve varsayımların unsurlarına ayrılması ile bireysel binalar üretilmesinde yattığını göstermesi amacıyla asıl adının anlamsız bir şekilde tersine çevrilişidir. Dolayısıyla KunstHAL'in bir özelliği olan cam duvarları, zeminleri ve tavanları hem Mies'in Neue Nationalgalerie binasının cam giriş salonuna bir gönderme, hem de mekânın haşin nesnelliğini farklı şeffaflık ve yarı saydamlık katmanlarına ayırma çabası olarak görülebilir. Zemin kat tavanını taşıyan sütunlar, ağaç gövdeleri taklit edilerek betondan dökülmüş; ışık ise genellikle dikkatle köşelere yerleştirilen spot ışıkları yerine görünüşte rastgele düzenlenmiş standart neon tüpleriyle sağlanmıştır. Böyle bir çevrede tarihi bakımdan silsile takip eden insani çalışmaların ürünleri hakkında derinlemesine düşünme fırsatı yoktur. Burada en modern eserler doğal ve ilkelle beraberce var olmaktadır. Hatta doğal dikkatle hazırlanmış yalancı bir çağdaştır. Birçok bakımdan KunstHAL Postmodern bir mekândır. Böyle olmakla birlikte içinde bulunan insanlardan sadece Modernizmin sonunu kabul etmelerini istemekle kalmamakta, ayrıca bunu tarih ve insanın gelişimi hakkındaki anlayışlarını tekrar incelemeleri ve sanatın güncel insani ihtiyaçlar hakkında nasıl konuşabileceğine ilişkin düşüncelerini tekrar değerlendirmeleri için bir fırsat olarak kullanmalarını da istemektedir.

Berlin Yahudi Müzesinde Daniel Libeskind (d. 1946) şeklini bizzat şehirde yaşayan Yahudilerin tarihinden alan bir bina yaratmıştır (**22.47**). Barok Berlin Müzesinin yanında yer alan Libeskind'in Yahudi Müzesine yalnızca komşu binadan bir yer altı geçidiyle girilebilmektedir. Zikzaklı ayak izi, zemin düzeyinden çatı yüksekliğine kadar erişen ve bina boyunca bir dizi boş mekânlar oluşturan düz bir çizgiyle kesilmekte; bu mekânlara halk bakabilmekte ancak girememektedir. Girilebilen buna benzer tek mekân ana binadan hafifçe ayrık duran ve yine bodrum düzeyinden erişilebilen Soykırım Kulesidir. Bir tarafında şair Paul Celan'a adanmış bir avlu ile diğer tarafında yazar E. T. A Hoffmann'ın adı verilmiş, içindeki sütun ağının dikkati dağıtıcasına parke taşı döşeli zemine doğru aksi yönde meylettiği bir bahçe vardır. Işık, metal kaplı müzeye çeşitli yönlere bakan kesikler



22.46 Rem Koolhaas, KunstHAL'in iç *mekânının görünüşü*, Rotterdam, Hollanda, 1992.

vasıtasıyla girmektedir. Bu kesiklerin gelişigüzel yerleştirilişi, şehir haritasındaki Yahudi yerleşim yerlerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulan hatların deseninden alınmıştır. Dolayısıyla binaya girilmesi ve içinde dolaşılması, tarih ve kültürün kazılarak çıkarılması ve üzerinde düşünülmesi işidir. Müzenin ortasından bir merdiven yükselmekte; metaforik anlamda bir geleceğe doğru uzanmakta; bu gelecek Modernizmin ütopik ideallerine göre önceden biçimlendirilmek bir tarafa, açık müzakere edilmesi gereken niteliğini korumaktadır.

Bu yeni sergi alanlarının sanat faaliyetlerini izleyen halkın alışkanlık ve beklentilerinin biçimlendirilmesine ne ölçüde katkıda bulunduğu; sanatçılar, tüccarlar ve küratörler arasındaki kritik tartışmaların önemli bir parçasıdır. Bu konuya düşünerek mizahi yollarla değinen bir sanatçı da İtalyan Maurizio Cattelan (d. 1960)'dır. Doldurulmuş bir sincabın trajik şekilde bir mutfak masasında intihar ettiği



22.47 Daniel Libeskind, Yahudi Müzesi, Berlin, 2000.

görülen *Bidibidobidiboo* ve Papa II. Jean Paul'ün ufuktan gelen bir göktaşıyla çarpılarak kırık camlar arasında yattığı *La Nona Ora* gibi kara mizahlı tablolarıyla tanınmaktadır. Ancak sanat piyasası ve sergi küratörlüğü alanında da çok aktif olmuştur. Fransız sanat tüccarı Emmanuel Perrotin'i 2000 yılında erkek organı görünüşlü parlak pembe renkli bir tavşan kıyafetini bir ay süreyle giymeye ikna etmiş ve 2002'de Ali Subotnick ve Massimiliano Gioni ile işbirliği yaparak Wrong Gallery'yi kurmuştur (**22.48**). Galeri üç yıl boyunca Manhattan'ın Chelsea bölgesindeki birkaç metrekarelik, cam kapısından görülebilen bir alana sahip olmasına rağmen uluslararası alanda tanınmış birçok sanatçının eserlerini sergilemiştir. Kapı o sıralarda Andrew Kreps Gallery'nin işgal ettiği binanın bodrumuna açılmaktaydı. Ancak her zaman kilitli tutulan kapıdan ziyaretçiler sadece sokakta durarak ve camdan içeri bakarak eserleri görebilmekteydi.

Dolayısıyla heybetli sanat müzelerinin karşısında bu mütevazı ve minik mekân, sanat sergileme sektörünün diğer ucunda yer almaktaydı. Mekânın kiralanmasındaki şartlardan biri de mekân sahibinin eşinin eserlerini sergilemeleriydi. Ekonomi ile estetik değer arasındaki ayrılmaz bağı saklamak bir tarafa, hiç mahcubiyet duymadan "mekân sahibinin eşinin gösterisi"ni her yıl düzenlemişlerdir. Kira sözleşmesinin sona erdiği 2005 yılında Kreps ile birlikte binayı boşaltmak zorunda kaldıklarında Wrong Gallerysi başlı başına bir sanat eseri haline gelmiş ve deyim yerindeyse tam bir çember çizerek Tate Gallerysinde bir sergi eseri olarak kendine yeni bir ev bulmuştu. Cattelan, Subotnick ve Gioni'nin 2006'da Berlin Bienalini düzenlemeleri de itkisini Wrong Gallerysi gibi küratörlük uygulamalarını sürdürme arzusundan almıştır. Cattelan ile 1900'lerin ortalarındaki sergilerinde yemek pişirip gelen izleyicilere sunan Taylandlı sanatçı Rirkrit Tiravanija hakkında yazan, Fransız eleştirmen

22.48 Maurizio Cattelan, Wrong Galerisi, 516a 1/2 W 20th Street, New York, 2002-05. Marian Goodman Galerisi'nin izniyle, New York.



ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Berlin ve Uluslararası Yapı Sergileri



22.49 Karl Marx-Allee/ Frankfurter-Allee, (tamamlanması 1960): Kubbeyle örtülü iki kule.

On dokuzuncu yüzyıl başı ile yirminci yüzyıl ortasına dek neredeyse tüm güncel şehir gelişim sistemleri Berlin'de uygulanmıştır. Etkileyici bir müze grubu, katedral ile kraliyet sarayının yakınında inşa edilmiştir. İlk halka açık parklardan bazıları burada tanzim edilmiştir. Teras evler, meydanlar ve yeşillikler içindeki banliyöler orta sınıflar için konut alanları sağlamıştır. Modern mimarinin anıtlarını içeren fabrikalar (19.16) şehir dışında tutulmuş, işçiler için yakınlarına planlı emlak alanları ayrılmıştır. Nihayet Hitler'in mimarı Albert Speer (1905–81) tüm kent savaşta tahrip edilmeden önce megaloman bir planın hayalini kurmuştu. Ardından konut alanlarının yaklaşık yüzde 50'sinin tahrip edilmesi, kapsamlı yeniden yapım projeleri ihtiyacını doğurmuş, aynı zamanda bu yönde bir fırsat da sunarak Berlin'i âdeta birbirini izleyen şehircilik ideallerinin laboratuvarına çevirmiştir.

Doğu sektörünün Komünist hükümeti 1949'da 2 kilometrelik düz bir hatla şehirden dışarı çıkan Frankfurter-Allee Caddesinin yeniden yapımıyla 1949'da işe başladı. Cadde 90 metre kadar genişletilerek her iki yanına sekiz ile on kat yüksekliğinde apartman blokları dizildi ve uzunluğun üçte biri mesafede Berlin'in on sekizinci yüzyıl binalarına benzer kubbelerle örtülmüş çifte kulelerle ayrıldı (**22.49**). 1920'lerin uygulanmamış Fütürist tasarımlarından fikir alan iki adet birbirinin eşi yüksek bina caddenin girişinde yükseldi. "İlk sosyalist cadde" olduğu iddiasıyla Stalin-Allee adıyla tamamlandı, 1961'de adı Karl Marx-Allee'ye çevrildi ve 1991 sonunda tekrar asıl adı Frankfurter-Allee'ye döndü.

Kısmen Batı Avrupa'da modası geçmiş türden bu anıtsallık denemesine bir cevap olarak kısmen de komünist dünyasında kitleler için inşa edilen donuk yüzlü konut kümelerinden çarpıcı biçimde farklı bir çözüm bulmak için Batı Berlin idaresi karşıt siyasi ve estetik idealleri ifade etmek istedi. Walter Gropius ve Le Corbusier dâhil on dört ülkeden mimarlar 1953'te konut darlığını rahatlatmak için apartman blokları tasarlamaları aynı zamanda Berlin Interbau adı verilecek daimi bir uluslararası sergi binasına şekil vermeleri için davet edildi (**22.50**). Birkaç oturulabilecek binanın ayakta kaldığı arazi temizlendi ve Le Corbusier'nin otomobil trafiği için yollarla çevrelenmiş geniş alanlar içinde yüksek binalarla bir park olarak şehir anlayışına uygun şekilde tanzim edildi (bkz. s. 825). Konut öncelik oluşturmaktaydı ancak kimsenin yaşamak istemediği, Doğu Berlin tarafından 1961'de süratle dikilen meşhur duvarın yakınında Kulturforum'u oluşturmak üzere üç seçkin kamu binası inşa edildi: Uluslararası Modernizmin kurucusu, ABD'ye Bauhaus'un kapatılmasından sonra göç etmiş Mies van der Rohe tarafından tasarlanan yeni Ulusal Galeri ile bireysel bir Dışavurumcu üslubun yaratıcısı, Nazi döneminde çalışma imkânı bulamamış Hans Scharoun (1893–1972) tarafından tasarlanan Filarmoni Konser Salonu ve Devlet Kütüphanesi.

Ne Interbau ne de 1965'te onun yerini alan yüksek binalı park banliyösü halk tarafından fazla beğenilmedi. Zira insanların nasıl yaşaması gerektiğini belirlemekte Karl Marx-Allee'den daha az otoriter görünmemekteydiler. Şehir sakinlerinin artan baskısı karşısında belediye meclisi şehircilik politikasını değiştirmeye başladı. Interbau'dan daha küçük, şehir içinin geri kalan kısmıyla daha sıkı bütünleşmiş ve planlanmış alanların geliştirilmesi için yeni uluslararası yapı sergisi, IBA, 1977'de başlatıldı. Aynı zamanda küçük bina gruplarının yıkıldığı yerlerdeki boşlukları doldurmak ve hasar görmüş ayakta kalan binaları ıslah etmek için de bir proje geliştirildi. Görevler Arata Isozaki, Rob Krier (d. 1938), Charles Moore ve Aldo Rossi dâhil yeni kuşak postmodern mimarlara verildi. Dış mekânlar için geleneksel malzemelerin ve renklerin kullanılması tavsiye edildi. Ticari binaları ve düşük maliyetli apartman bloklarıyla ilginç bir yönü bulunmayan iki caddenin birleşme noktasına canlılık katan, Zaha Hadid (1950-2016) gibi mimarların her zaman uymadığı yükseklik sınırları getirildi (**22.51**).

Duvar'ın 1989'da yıkılması, gelişim için geniş bir boş alanı kullanıma açtı. Almanya'nın 1990'da birleşmesi ve ardından Berlin'in başkent olarak yeniden ilanının ardından Batı sektörünün kenarında yıkık dökük halde ayakta kalmış olan Reichstag binası (parlamento) İngiliz High-Tech





22.50 YUKARIDA, Berlin Interbau Hansavkertel planı. Dennis J. ve Elizabeth R. de Witt, *Modern Architecture in Europe*, Weidenfeld & Nicolson, 1987, s. 74'e göre).

22.51 SAĞDA, Zaha Hadid ve diğerleri, konut ve ticari bina, Stresemannstrasse, Kreuzberg, Berlin, 1987-94.

mimarı Norman Foster'ın tasarladığı ve 2000 yılında tamamlanan yeni bir kubbeyle birlikte onarıldı.

Şansölyelik binası ve bakanlık binaları Spree Nehri boyunca uzanan yakınlardaki park alanlarına yerleştirildi. Eski Doğu kesimi boyunca başta Daniel Libeskind'in Yahudi Müzesi olmak üzere şehir dokusuna yeni binalar eklenmektedir (22.51). Ana odak noktasını ise savaştan önce şehir hayatının merkezi olan, şimdi ise bölünmüş şehrin eklem noktası görevini üstlenebileceği düşünülen bütünüyle harap haldeki Potsdamer Platz teşkil etti. Meydanın imar planı için 1992'de açılan yarışmayı İtalyan Renzo Piano (d. 1937) kazandı. Adı geçen, ayrıca farklı işlevler için bireysel bina tasarımı sipariş edilen farklı milletlere mensup mimarlardan biriydi. Mercedes, Sony ve diğer Alman şirket grupları tarafından meydanda mağazalar, bir sinema ve tiyatro, bir otel, yüksek ofis ve apartman blokları finanse edildi. Firmaların bu binalarda sürekli asılı duran logoları, meydana soğuk savaş sonrası kapitalizminin zaferine adanmış bir anıt görüntüsü vermektedir.

Avrupa çapında savaştan zarar görmüş şehirler Berlin sergilerine benzer planlarla yeniden yapılandırılmış, Le Corbusier'nin idealleriyle benzeri deneyimleri yaşamış ve Uluslararası Modern Mimari Kongresi tarafından 1956'da tavsiye edilen sıkı örgülü bina kümelenmeleri anlamında "küme planlaması" lehine bu idealleri reddetmiştir. Yıkımın bombalarla değil kentsel dönüşüm adı verilen programları üreten planlama görevlileriyle işbirliği içinde spekülatörler tarafından gerçekleştirildiği ABD'de durum farklıydı. Jane Jacobs (bkz. s. 865) tarafından şehir hayatının korunması için yapılan bir çağrı şehir planlama kuramlarına karşı bir tepkinin başlangıcını belirledi. Bu kuramlar on dokuzuncu yüzyıl ortalarından beri geleneksel şehre alternatif sunma amaçları bakımından, Jacobs'un "Parlak Bahçe Şehir Güzelliği" diyerek alay ettiği planlama kavramlarında çelişkili biçimde şehir karşıtı olmuşlardı. Şehir idaresi makamları kısa zaman içinde sakinlerin arzularını göz önüne almaya başladılar. Şehrin ancak organ naklinin sınırlı tutulmasıyla hayatta kalabilecek canlı bir organizma olduğunun fark edilmesi sayesinde eski sokak sistemleri ve münferit binaların tahribi azaltıldı. Özellikle daha önce imtiyaz tanınan otomobil trafiğinin sınırlanmasıyla kirliliğin azaltılması ihtiyacına özen gösterildi. ABD'de etkili bir öğretim üyesi olan Ian McHarg (1920-2001) şehir tasarımının arazinin tüm ekolojik, iklimsel ve tarihi özelliklerini hesaba alması hususunu kuvvetle öne sürmüştür. Azametli ofis binası grupları büyük şehirlerin dışında imar planına alındı ve gerçekleştirildi – Londra'da 1988'de başlatılan Canary Wharf, Paris'te 1988 yılından La Défense gibi. Ancak özellikle ABD'de sanayi sonrası bilgi ekonomisinin ortaya çıkması şehir tasarımcılarının dikkatlerini kendi kendine yeten, eski şehir merkeziyle değil de birbirleriyle bağlantılı şehre bitişik banliyölere veya "tekno-banliyölere" yöneltti. Peter Anthony Calthorpe (d. 1949) tarafından *The Next American Metropolis* (1993)'te sıkıca bütünleşmiş, güçlü mahalle kimliğine sahip, araba trafiğinin dışarda tutulduğu kompleksler öngörülmektedir.

Olivier Zahm şöyle söylemiştir: "İdeolojik protesto ve muhalefet biçimlerinin yerini, tespit edilmesi çok daha güç içe sızma uygulamalarının yer aldığı açık. Bu bağlamda sanat eseri bir obje (bütünleşmiş bir süper meta) veya maddi olmaktan çıkan bir süreç (tabi olmadığı bir sistemin analizi) değil, asalak bilgilerin dalgalar halinde dolaşımıdır." Cattelan da bizzat şöyle söylemektedir, "Nihai tahlilde ben hiçbir şey keşfetmiyorum. Benim oluşturduğum şey gözlerimizin önünde zaten mevcut. Ben sadece karşıt duyumsamalar arasında bir kısa devre kurarak bu şeyleri yeniden düzenliyorum."

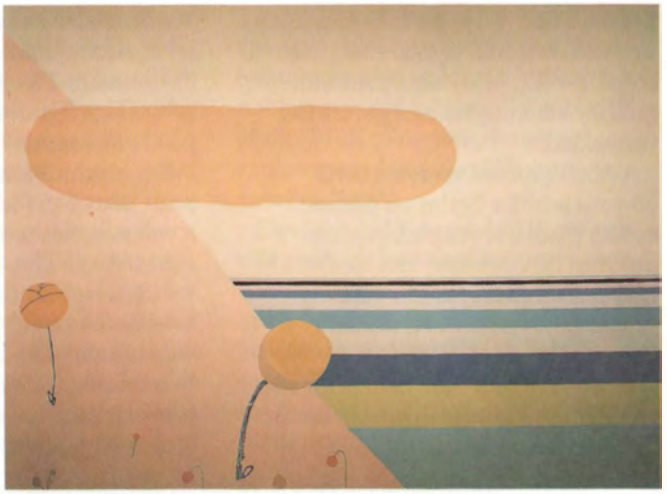
POSTMODERNİZM SONRASI SANAT

Sanatsal aracın gelişmesine dair belirli bir bakışa bağlılıktan kurtuluşun üçüncü binyıl başında belirgin olduğu bir alan da resimdir.

Birçok ressam 1980'lerde ve 1990'ların başında Postmodernist çıkmaz içine düşmüştü. Birisi soyut bir resim yaptığında, bu mutlaka daha eski Modernist soyutlamayla ilişkisi içinde yorumlanıyor ve dolayısıyla gerçek bir soyut eser değil de büyük ölçüde bunların temsili olarak görülüyordu. Yukarıda tartışılan Gerhard Richter'in uygulamasının iki aşaması bu çıkmazı tanıdığına tanıklık etmektedir. Bu durum New Yorklu ressamlar Philip Taaffe (d. 1955), Ross Bleckner (d. 1949) ve Peter Schuyff (d. 1958) tarafından1980'lerin ortasında kullanılan ironik Op Art üslubunda da görülebilir. Eleştirmen Clement Greenberg'le ilişkilendirilen eski Modernist düşünce, resmin kendi asli niteliklerinin kendini ifadesi yönünde geliştiği şeklindeydi: düz, dikdörtgen bir yüzey üstünde boya. Taaffe, Bleckner ve Schuyff'un durumlarında, entelektüel derinliğin zararına görsel etkiyi vurgulayan Modernist yörüngenin en sonundaki bir eğilimden istifade etmeleri, AIDS'in ortaya çıkması karşısında çalışmayı ve ümit etmeyi sürdürme konusunda meydan okurcasına bir ısrar olarak kabul edilebilir. Jonathan Lasker (d. 1948)'in tuvallerinde yer alan soyut unsurların geniş çeşitliliği de aynı şekilde, Greenberg'in düşünceleri anlamlarını yitirmişken her tür imgelemden doygunluğa ulaşmış bir kültürde, ressamın verimli olarak ne yapabileceğine dair akıl yormasından kaynaklandığı şeklinde anlaşılabilir.

Bu şahsiyetlerin ardından gelen kuşağa mensup Laura Owens (d. 1970) gibi sanatçıların eserleri, bunun aksine özellikle temsil ile soyutlama arasında uzun zamandır kabul edilmiş ayrım bakımından benzeri endişe ve kuşku duygularının ağırlığı altında değildir. Owens etkili bir şekilde tersine çevirerek tesir sorununu ele almaktadır: "Sanırım birçok sanatçı resmi bir referansı – bir alıntı, bir anekdot veya bir düşünce – işaret etmek için kullanmakta ve bu referans eserden daha ilginç hale gelmektedir. Ben ise bir referansın resmi üretmesini tercih ederim." Owens, çoğu zaman belirli işaretlerin birden fazla düzeyde işlediğinin görülebileceği bir yolla figürasyon, çizim, soyut desenleme ve işaretlemeyi kullanmaktadır. Çalışmaları ayrıca sanat uygulamasının resmin dışında kalan yönlerinden de yararlanmaktadır. Yirminci yüzyıl sanatı ile gerçek mekân arasındaki ilişkiyi inceleyen deneme dizisi "*Beyaz Küp İçinde*"de yazar ve ressam Brian O'Doherty, Kenneth Noland ve Frank Stella gibi sanatçıların 1960'lardaki resim sergilerinin enstalasyon olarak düşünülmesinin mümkün olduğunu öne sürmüştür. Bunun sebebi, izleyicinin her biri münferit, kendi kendine yeterli eserin önünde düşünerek durmak yerine bilinçli bir şekilde galeride dolaşması, dizi olarak uygulanmış veya başka şekillerde yakından ilişkili olarak tasarlanmış tuvalleri gezerek tanımak zorunda kalmasıydı. Owens için de "sizin, bedeninizin resimlerin yanından ve arasından nasıl yürüdüğünüz" konusu estetik deneyimin önemli bir parçasıydı ve resimleri bunun neticesinde galeri duvarlarına basitçe asılmaktan çok yerleştirilmiş olarak anlaşılabilir. Chicago Loyola Üniversitesinin 1988'de verdiği bir eser üretimi işi üzerine, yerinde çalışarak uzun bir galeri duvarına (24.38 metre) asılmak üzere 2.81 × 12.19 m ölçülerinde büyük bir isimsiz resim yapmıştır (**22.52**). Büyük ölçekli çalışmalara zaten aşinaydı: "Liseden beri büyük resimler yaparım. Ohio'da büyüme çağında bir çocukken, Toledo Sanat Müzesi ve Cleveland Sanat Müzesi'ne gidip büyük resimleri görmüştüm – Frankenthaler, Olitski, Poons, Morris Louis, Rothko... Benim resimlerimin spesifik olarak Amerikalı ve kökenimle bağlantılı olduğunu düşünüyorum." Kenneth Noland'ı hatırlatan iki yatay şerit alanı tuvalin alt sağına ve soluna uzanmakta, iç kenarları yana yatarak Louis'nin "Açılmış Biçimler" resimlerinin resimleme yapısına karşıt bir tarzla tabana doğru genişleyen merkezi bir alan bırakmaktadır (bkz. s. 842). Boya alanları – yamalar, bulut biçimli köpükler, balon benzeri daireler ve daha küçük, bazıları dal, sap veya ipe benzeyen çizgileri olan benekler – bu merkezi mekânı ve tuvalin üst yarısındaki açıklığı işgal etmektedir. Galerinin duvarı Michigan Gölüne bakan bir pencereyle karşı karşıyadır. Owens'ın dışarıdaki gölle ilişki kuran bir resim üretme niyeti de ufukla iletişim içindeki şerit hattıyla yerine getirilmektedir. O zaman, bu büyük, isimsiz resim yapılış tarzı, mekân anlayışı ve biçimsel nitelikleriyle Boyasal Alan resmi, Pop

22.52 Laura Owens, İsimsiz (detay), 1998. Tuval üzerine akrilik, 2.81 × 12.2 m. Chicago Loyola Üniversitesi.



Art, alana özgü eser, enstalasyon ve diğer tarzlardan yararlanmaktadır. Yine de bu unsurlardan hiçbiri Owens'ın biçim yaratmak maksadıyla boyayı kullanmaktan aldığı fiziki zevki örtmemekte veya belirsizleştirmemektedir.

İlk bakışta, Amerikalı John Currin (d. 1962)'in resimleri aksi düşünülemeyecek şekilde figüratiftir. Ancak daha yakından bakıldığında çok daha girift ve çok yönlü oldukları açığa çıkmaktadır. İlk defa dikkatleri, 1990'larda tek renkli donuk zeminler üzerinde yansıttığı orta yaşlı kadın resimleriyle çekmişti. Bunlardan *Çıplak Bea Arthur* (1991) isimli en ünlüsü tanınmış sitkom yıldızını üstünde hiçbir kıyafet olmamasına rağmen rahat ve sakin bir tavırla izleyiciye bakarken yansıtmaktadır.

Currin için resmin ilgisi yalnız konusunda değil, daha çok kadınlar ile yoğun boşluğunu Brice Marden'in 1960'ların sonlarında yaptığı renkli resimlerin baştan çıkarıcı, müphem grilerine benzettiği arka zeminleri arasındaki ilişkide yatmaktadır. Yağlıboya ve balmumu karışımıyla yapılan Marden'in resimleri Currin tarafından "kabız olmuş bir erkeksilik" sözleriyle tasvir edilmiştir. Bir başka ifadeyle, geç Modernist soyutlamaya adaleli bir yolla yansıtırken kökten sorgulanan ve yeniden tanımlanmak üzere olan bir toplumsal düzenin son nefeslerini cisimleştirmektedir. Dolayısıyla kadınlar ve arka fonları aynı çağa ait olarak görülebilir ve onları bu şekilde bir araya getirerek Currin 20 yıl veya daha uzun bir zaman sonra bu düzenin düşünceleri ve değerleri için ne düşüneceğimiz hakkında sorgulama yapılması davetinde bulunmaktadır. Cinsiyet ve kimlik hakkında savlar veya diyelim ki iyi "kapitalist" soyutlamayı kötü "komünist" figürasyonun karşısına çıkaran terimlerle örülü sanat kuramları hâlâ ilgi uyandırmakta mıdır, yoksa kendi dönemlerini kavramak için garip ve taraflı çabalar olarak mı bizi etkilemektedir?

Currin'in figürlerinin şekilleri daha sonraki, özellikle kadınların göğüslerinin boyutlarının giderek büyüdüğü resimlerinde abartılı hale gelmiştir. Ancak onun amacı karikatürleştirme değildi. Kompozisyon detayları veya tuvalin bitişik alanlarında boyanın kullanılışı arasında zıtlık bir kez daha sanat tarihinden alınma modellere ve örneklere ait göndermeler halinde mevcuttur: yüz hatlarının donukluğu Courbet'yi hatırlatmakta, dış hatların koyuluğu Picasso'nun etkisini tasdik etmekte, önlüğün deseni on yedinci yüzyıl Hollanda iç mekânında seramikli zemini çağrıştırmaktadır. Postmodernizme bir kültür kuramı olarak yöneltilen eleştirilerden biri, tek bir eser içinde uyumsuz bir dizi üslup unsurunun varoluşunu onaylamasıydı. Eleştirmenler böyle bir tavrın o güne kadar tarihi ilerleme ve devamlılık hakkında doğru olduğu düşünülen anlayışa ister istemez zarar vereceği fikrindeydiler. Üslupları ayıran, vücut biçimlerini değiştiren ve birbiriyle uyuşmayan fiziksel tipleri eşleştiren Currin'in resimleri, tarihi tutarlılığı koruma isteği ve modern yaşamın tüm tarihi bize derhal elde edilebilir kıldığını kabul etme arzusu arasındaki mücadele artık tarih kitaplarına çekildiğine göre sanatçının elinde ne kaldığını araştırmaya koyulmaktadır. *Kürklü Rachel* isimli 2002 yılında yaptığı bir resmi



22.53 John Currin, *Kürklü Rachel*, 2002. Tuval üzerine yağlıboya, 50.840.64 cm. © John Currin. Sadie Coles HQ'nun izniyle, Londra.

Currin'in ortağı sanatçı Rachel Feinstein'ın daha doğrudan bir portresidir (**22.53**). Ancak burada da başa verilen abartılı V şekli, iri güneş gözlükleri ve tenin burun ve alnın yüksek kısımlarında donuk parlaması izleyicide rahat olmayan bir duygu uyandırmaktadır. Ayrıca öznenin lüks paltosunun altında çıplak durduğundan kuşku duyulmakta, *Kürklü Rachel*'in Leopold von Sacher-Masoch'un mazoşizmi üzerine romanının başlığı *Kürklü Venüs*'ü hatırlatması bu duyguyu yükseltmektedir. Currin bize binyılın dönüşünde resme dair her şeyin her zaman olduğu kadar karmaşık, rahatsız edici, cezbedici, eğlendirici, hürmetkâr, sorgulayıcı, zeki ve garip olacağını söylemektedir.

Neo Rauch (d. 1960)'un resimleri sanayi faaliyeti, üretim ve uygarlığın kanıtlarıyla doludur. Enerji santralleri, fabrikalar, gerilim hatları, vinçler, atölyeler, işçiler ve benzerleri garip ve fantezi dolu senaryolar içinde belirmektedir. İki erkek *Übung* (Uygulama)'da (1999) bir fabrika avlusunda çalışmaktadır (**22.54**). Önlük giyen bir tanesi tankerin önüne bağlı bir hortumu tutarken, yakalı ve kravatlı bir diğeri arka planda çömelmektedir. Petrol pompası olabilecek bir grup, tuvalin sağ alt tarafında belirgin bir yeşil zemin üzerinde durmakta, bu esnada arka zeminde elektrik hattının bağlı olmadığı belli bir sıra elektrik direği uzaklara doğru kaybolmaktadır. İnsanların ölçüsü çevrelerine göre çok büyük kalmakta, tanker dizilerini fabrika bahçesinde kurulu bir oyun alanındaki büyük oyuncaklar gibi göstermektedir. Resmin



22.54 Neo Rauch, *Übung* (Uygulama), 1999. Tuval üzerine yağlıboya, 1.8 × 3 m. Galerie Eigen + Art'ın izniyle, Berlin.

isminde yer alan okul tatbikatı anlamı, özellikle de iri, akıcı, zinde harflerle alt kenarda yazılı olmasının etkisiyle vurgulanmaktadır. Kompozisyonun yönelttiği soru tam olarak bu figürlerin neyle meşgul olduklarıdır. Her şey çığırından çıkmış halde gözükmektedir. İnsanlar gerçekten de yararlı bir üreticilik hayatı için kendilerini hazırlamaktaysalar, çabaları boşa gidiyor gibidir. Fabrika işe yaramaz, bağlantısız ve belli ki gerçek bir ekonomiyi sürdürme görevi için yetersizdir. Rauch, Leipzig'de doğmuş ve büyümüştür. Tuhaf ve ayrıştırıcı kompozisyonları fantastik veya hayali olmak bir tarafa, o dönemde Almanya'nın doğusundaki şartlara ilişkin algısına doğrudan göndermede bulunmaktadır. Yakın zaman önce birleşen ülkede, doğu kısmı, Rauch'un resimlerinin birinin ifade ettiği gibi, Randgebiet yani son raddeye gelmiş bir bölge niteliğindedir.

Belçikalı Luc Tuymans (d. 1958) ülkesinin geçmişini amansızca araştıran bir başka sanatçıdır. "Benim için neşeli bir resim yapmak imkânsızdı" demiştir. "Bir başka ifadeyle resim gerçeklikten kaçışın bir biçimi olamaz ve olmamalıdır. Dünyayı güzelleştirmez, görsel tüketim için kabul edilir hale getirmez; bunun yerine sertliği ve zalimliği açığa vurur." Bir çocuk odası hazırdır. Henüz yatağın yapılması gerekmektedir, ancak yastık baş kısmına dikkatle yaslanmıştır. Küçük bir konsol ve dolap ilerideki dolaba dayanmakta ve bir masa ile sandalye zeminin ortasına konulmuştur. Renk şeması geleneksel olarak çocuklukla ilişkilendirilen mavi ve pembenin pastel tonlarındadır. *Sessiz Müzik* (1993) masanın aslında çocuk için uygun olmadığını ve her hâlükârda sandalyenin oranının aşırı büyüklüğünü fark edene kadar iddiasız bir bakım odası görüntüsünü verebilir. Ardından dolap kapağının düz yüzeyi bir boşluk haline gelir; masa ve sandalyenin halının üstüne düşen iri gölgesi gibi tehdit edici, suskun bir varlığa dönüşür; bu gölgenin yönü arkadaki dolabın gölgesiyle çatışır. Bir süre sonra oda bir tecrit – neredeyse bir dehşet – yeri gibi görünmeye başlar ve bütün çocukların odaları büyükler tarafından hazırlandığında, çocukluk bir zorlama ve tabi kılma alanı haline gelir. Tuymans, travmatik denilemeyecek çocukluğunu mutsuz bir dönem olarak hatırlamaktadır. Eserleri hakkında konuşurken tekrar tekrar bir çatışma diline dönmekte, resmi "bir tür saldırganlık ve şiddet gerektiren" bir eylem olarak nitelemekte, "şiddet eserimin arkasındaki tek yapıdır" demektedir.

Tuymans'ın 1980'lerde ve 1990'lardaki eserlerinde devamlı beliren bir tema, Faşizmin genelde Avrupa kültürüne ve özelde ülkesi Belçika'ya etkisidir. 2001 Venedik Bienalinde yer alan sergisi için dikkatini Belçika'nın tarihine yöneltmiş ve "*Mwana Kitoko*" (Güzel Beyaz Adam) isimli bir gösteri gerçekleştirmiştir. Gösteriye ismini veren resimdeki beyaz adam o dönemdeki adıyla Belçika Kongo'suna bağımsızlığını almadan birkaç yıl önce resmi bir ziyarette bulunan Belçika Kralı Baudouin'dir (**22.55**). Tuymans tüm resimlerinin imgelerini fotoğraflardan almaktadır ve *Mwana Kitoko* (2000)'da Baudouin bir belgesel filmdeki haliyle, uçak merdivenlerinden yürürken gözlenmektedir. Tam boydan yansıtılan Baudouin beyaz bir askeri tören kıyafeti giymektedir. Mesafeli ve ikonik bir figür, bireysel bir

kişilik olmaktan çok sömürgeci bir devletin temsilcisidir. Buna karşılık, yeni bağımsızlığına kavuşan Kongo'nun ilk başbakanı, Mobutu'nun iktidara gelmesinden önce kuşkulu şartlarda öldürülen Patrice Lumumba'nın portresi yüzünden başka bir şey göstermeyen samimi bir yakın çekimdir. Lumumba'nın ölümü o dönemde iç siyasi çekişmelerin sonucu olarak açıklanmıştır. Ancak Tuymans'ın resim dizileri, Belçika ve Batı'yı birincil mücrim olarak mahkûm etmekte, ülke üzerindeki denetimlerinden feragat ettiklerini gösterişle ilan ettikleri halde, siyasi hayatını karıştırmakla suçlamaktadır.

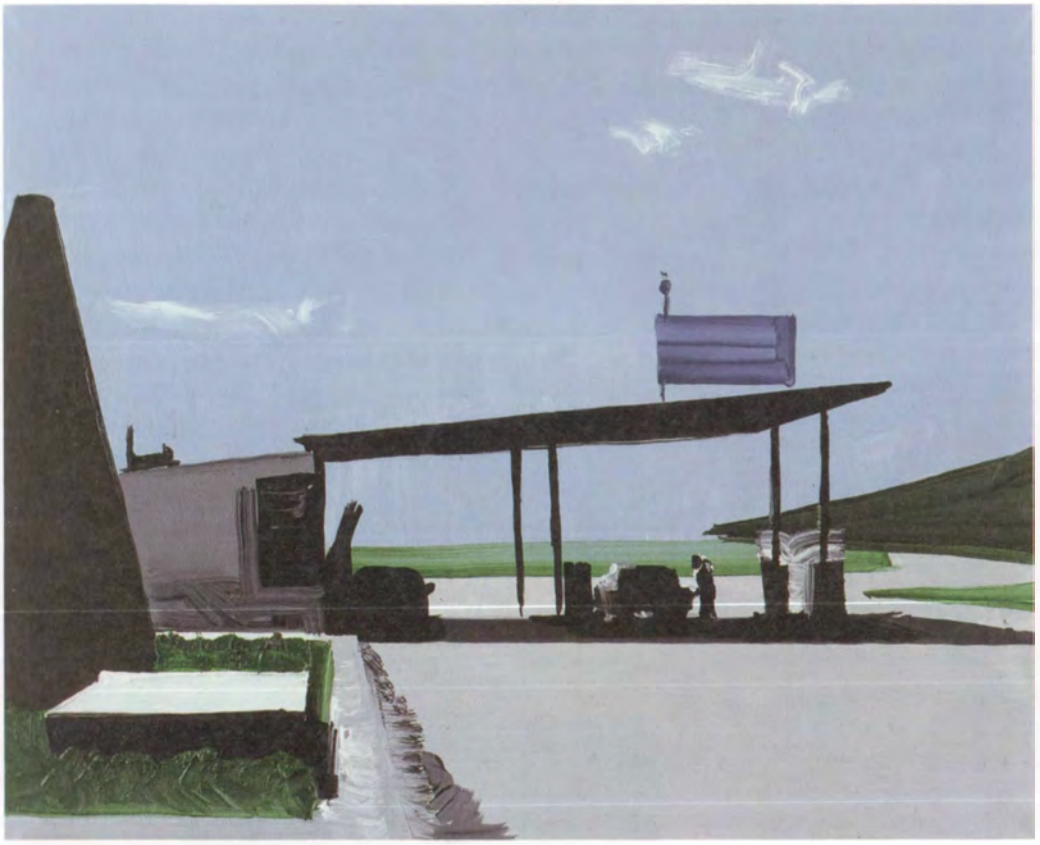
Rekonstrüksiyon (2000) farları yanan, cürüm sahnesinden ayrılan bazı arabaları göstermektedir. İsmin ima ettiği üzere, resim 1961 yılında meydana gelen olayın mevcut kayıtlarından damıtılmış ve bu niteliğiyle Goya'nın *Üç Mayıs 1808* ve Manet'nin *İmparator Maximilian'ın İnfazı* (15.8 ve 15.41) gibi eserleri içeren büyük tarih resimleri geleneğinde yerini almaktadır. Zira Manet'nin amacının Maximilian'ın ölümü nedeniyle Meksika'yı değil Fransa'yı suçlamak olduğu gibi, Tuymans'ın resminin tehdit edici renkleri ve rahatsız edici anonimliği, suikastin arkasında gerçekten neyin yattığı hakkında bizi düşünmeye sevk etmektir. Bu tür soruların olaydan 40 yıl sonra dahi sorulmak zorunda kalınmasını dizideki bir başka resim olan, peştamal ve sarık takmış bir Kongolunun bir Antwerp kafesinde ayakta durduğu *Heykel* vurgulamaktadır. Aykırı ve hayali olmak bir tarafa, fevkalade gerçek, doğruya fevkalade yakın olduğu için sahnenin kabullenilmesi güçtür. Kendi ülkesinin sömürgeci ve emperyalist geçmişinin ayrıntılarına dikkatle bakan Tuymans'ın resmi, Modernizmin örnek teşkil eden derin bir eleştirisidir. Afrika'yı Modernist sanat ve tasarımın büyük bir biçimsel ve yaratıcı kaynağı olarak yüceltmenin çok iyi bir şey olduğunu söyleyen Tuymnas'ın sanatı, böyle bir istismarın üzerimize yüklediği sorumluluklarla yüz yüze gelmediğimiz takdirde ortada çirkin bir sahtecilikten başka bir şey kalmayacağını bize söylemektedir.

Polonyalı sanatçı Wilhelm Sasnal (d. 1972) Komünizmin 1989'da çökmesinden önce gelişmiş bir dünya anlayışına ulaşan son kuşağa mensuptur: "Tarih bilgim geniş değil, ancak tarihin önemini, hafızanın önemini takdir ediyorum. Savaş sonrası dönemde yetiştiğimin daima bilincindeyim. Garip görünmesine rağmen, benden sekiz yaş küçük olan kız kardeşim okulda tamamen farklı şeyler öğrendi." Sasnak Krakow Akademisinde eğitim görmüş, burada aldığı buyurucu derslere karşı doğrudan bir yolla, örneğin resim yaptığı boya ve fırçayı yansıtan bir resim yaparak isyan etmiştir. Resim, çizim ve filmler dışında, dizi karikatürler de çizmiş, bunlardan biri olan, *1999 ile 2001 arasındaki Polonya'da Günlük Hayat* kitap olarak basılmıştır. Ayrıca haftalık *Przekrój* dergisine katkıda bulunmuştur. Tuymans gibi Sasnal da resimlerinin konusunu öncelikle çevresinde karşılaştığı imgelerden almaktadır. Seyircinin kendi yorumunu getirmesi için alan bırakmak amacıyla genellikle kırpılmış veya kısmen resmedilmiştir. Robert Smithson'ın bir portresi sanatçıyı koltukta otururken, sağ bacağı koltuk kolunun üstüne atılmış halde, göğsünden aşağısını göstermektedir. Sanatçının anatomisinin neden bu kısmı seçilmiş ve neden bu pozdadır? Büyük ölçekli Arazi Sanatı projelerine duyduğumuz hayranlıkla bunun ne ilişkisi vardır? Sasnal bu imgeyle kendi ilişkisini "resimleri görmek ve kendi ilişkimizi kurma zevkimizi veya yorum getirme ihtiyacımızı elimizden almamak için" tartışmak istememektedir. Fakat belki de her zaman ihtiyatla yaklaşmamız gerekir. 2001 yılından isimsiz bir resim, sert, yarı endüstriyel bir binayı göstermektedir. Tuvalin üst tarafında başaşağı halde durmakta, aşağı köşeye doğru boya sızmaktadır. Georg Baselitz'in ters imgelemini aklımıza getirmek isteyebiliriz, ancak gerçekte bina 1970'lerde Polonya'da inşa edilmiş beton kiliselerden biridir ve Sasnal, tartışma yaratan Amerikalı thrash metal grubu Slayer için yapılmış, ters çevrilmiş haçları işleyen bir albüm çalışmasını gördüğünde konu olarak alma isteği duymuştu.

Benzin İstasyonu 2 (2006) (**22.56**) günlük hayattan bir sahneyi yansıtmaktadır: Bir kişi ıssız bir benzin istasyo-

22.55 Luc Tuymans, 2000. Tuval üzerine yağlıboya, 208 × 90cm. Zeno X Galerisi'nin izniyle, Antwerp.





22.56 Wilhelm Sasnal, *Benzin İstasyonu 2*, 2006. Tuval üzerine yağlıboya, 40 × 50 cm. © Sanatçı, Sadie Coles HQ'nun izniyle, Londra.

nunda, sundurmanın altında benzin hortumunu pompadan çıkartmış arabasının yanında durmaktadır. Arazi büyük ölçüde düz ve özelliksizdir. Yalnızca resmin sağına doğru yükselmeye başlamakta, sundurmanın eğimini takip etmektedir. Renkler koyu yeşil ve mavidir; istasyonun brandasının yaydığı gölge bulutsuz gökyüzüyle birleşerek yoğun bir sıcaklık duygusu vermektedir. Bu küçük tuvalde tumturaklı sözler ve azametli hareketlere rastlanmaz. Bu düz boya bloklarından oluşan neredeyse soyut kompozisyonda bize bir mesaj verildiği fikri de yoktur.

Böyle olsa da, farklı unsurlarının çağımızda ifade ettiği manaları nedeniyle görüntü kaygı vericidir. Yenilenebilir olmayan enerji, sahipliği, tüketimi ve etkileri hakkında önümüze sessizce serilen günümüzün tüm endişelerini konuya en uygun düşen medya denebilecek bu yağlıboya tabloda izlemekteyiz. Varşovalı küratör Andrzej Przywara'nın gözlemlediği üzere, Sasnal'ın resimlerinde "zamanımızın tipik nevrozu olan tedirginliğin izlerini görmekteyiz. Bunlar resimleme veya teknik becerinin hazları hakkındaki tablolar değil, zihinde patlak veren tedirginlik hallerinin kayıtlarıdır."

Çağdaş sanatın bastırılmış kültürel hafızayı açığa çıkaran etkili bir vasıta olduğunu, yakın zamanların en büyük kamusal sanat işlerinden biri olan, İngiliz heykeltıraş Rachel Whiteread (d. 1963)'in tasarladığı Holokost Anıtının planlaması ve açılmasını çevreleyen tartışmalar teyit etmektedir. Viyana şehri, 1990'larda Avusturya tarafından İkinci Dünya Savaşında oynanan rolü kabul ettiğinin bir sembolü olarak Holokost sırasında yok olan 65.000 Avusturyalı Yahudi anısına bir anıt dikilmesine karar verdi. Anıt on beşinci yüzyılda imha edilen bir sinagogun yeri ve birçok Yahudi'nin Hıristiyanlığı kabul etmek ya da infaz edilmek seçiminin karşısında kendilerini barikatların arkasında savunup ölmeyi tercih ettikleri bir mekân olduğu için Judenplatz [Yahudi Meydanı] adı verilen meydanda dikilecekti. Whiteread 1996 başında tasarım için açılan yarışmanın birincisi ilan edildi, ancak anıtın açılması 2000 yılının sonbaharını buldu (**22.57**). Anıt, bir kütüphanenin iç mekânını temsil eden tek bir dikdörtgen blok biçimindedir. Heykelin yüzeyinin üzerindeki küçük çıkıntılar yitirilen ve bir daha okunamayacak tüm kitapların sırtlarıdır. Bloğun bir ucunda kapılar fark edildiği halde, bunlar da beton kalıplardır ve eserin kapladığı mekâna giriş sağlamazlar. Nazi toplama kamplarının isimleri kaide çevresinde İbranice, Almanca ve İngilizce olarak yazılmıştır.

Viyana'nın göbeğinde, Mozart'ın *Cosi FanTutte*'yi bestelediği barok bir meydana yerleştirilmiş olan Whiteread'in dingin, tek renkli beton bloğu *New York Times* sanat eleştirmeni Michael Kimmelman'ın sözleriyle "duygusuz bir kopukluk" gibi gözükmektedir. Rahat ve boş bir ortam dururken, gücünü aldığı bir mevcudiyetin güzel görünümlü ön cephesi ile birden karşı karşıya gelinmesi, eserin gücündendir. Nazi avcısı Simon Wiesenthal açılış töreninde "Bu anıt güzel olmamalı, insanı yaralamalıdır" demiştir. Çeşitli siyasi, dini, tarihi ve estetik sebeplerle bu anıtın inşa edilmesini istemeyenlerin hissettiği ve dile getirdiği rahatsızlık, bu endişeleri gidermek ve cevaplandırmak için ihtiyaç duyulan görüşmeler, eserin kesin yerinin

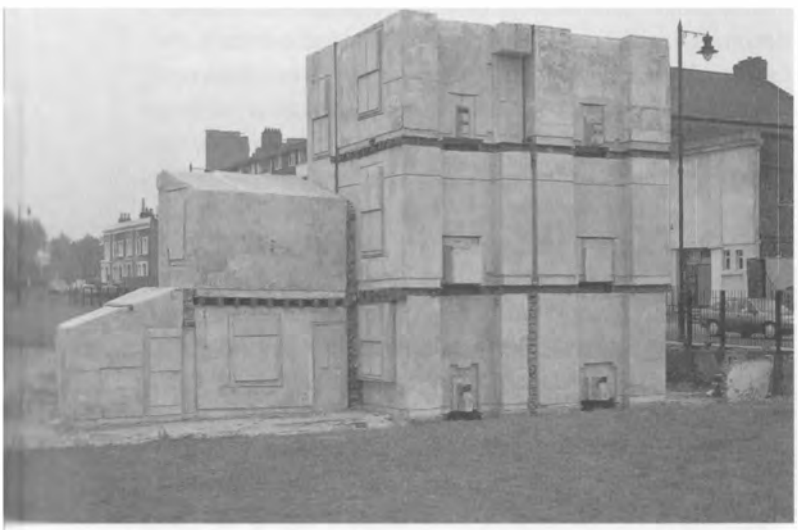


22.57 Rachel Whiteread, *Holokost, Judenplatz*, Viyana, 2000. Anthony d'Offay Gallerysi, Londra.

belirlenmesi ve eski sinagogla nasıl ilişkilendirileceğine ilişkin uzun müzakereler böylelikle heykelin yerine getirdiği anma ve hatırlama sürecinin parçası oldu. Whiteread her zaman objelerin kendisinden çok objelerin etrafındaki mekânı biçimlendirmek için çalışmıştır.

Viyana anıtı konusunda çalışmaya başlamadan önce en iddialı projesi; Londra'nın East End bölgesindeki üç katlı, teras evin iç mekânı beton püskürtülerek doldurulan *Ev* (1992) (**22.58**)'di. Ardından evin beton kabuk etrafındaki örgüsü sökülmüş, geride mekânın bir kaydı ve içinde yaşayanların hayatlarından başka bir şey kalmamıştı. *Ev* geçici bir eser olarak tasarlandığı halde, hem medyada hem de içinde bulunduğu topluluğun sakinleri arasında birçok tartışmalar uyandırdı. Kısa zamanda evsizlik, kentsel dönüşüm ve

22.58 Rachel Whiteread, *Ev*, 1992. Artangel tarafından yaptırılmıştır, Londra.



devletin sanata desteğinden, ev yaşamı ve çağdaş aile hayatının karakterine kadar uzanan geniş bir alandaki tartışmaların odağı haline geldi.

Asıl ev tüm Londra'da tanıdık bir üslupta olduğu için, eser bu tür odalarda oturan sayısız insana hitap etti. Ancak Judenplatz gibi ayrılmaz biçimde belirli bir alanla bağlantılıydı. Holokost Anıtı hakkında konuşan Whiteread şöyle söylemiştir: "Ben bir anıyı, ancak süre giden bir anıyı tasvir etmeye çalışmaktaydım. Konu belirli bir olay değildir, bu alanın berbat bir tarihi vardır. [Anıt] spesifik olarak Judenplatz için yapılmıştır. *Ev*'i yaptığımda da kesinlikle alana özgüydü. Yıkıldığı vakit yaşamını uzatmak için çeşitli teklifler geldi; tekerlekler üstüne alınması ve başka yere taşınması gibi. Bütün bunlara kesin olarak hayır dedim; şayet orada kalamayacaksa, yıkılmalıydı." Whiteread'in kamusal heykelinin gösterdiği şey, sanatın çoğunluğun hayatlarıyla ilişkili olmayan sadece marjinal ve seçkinci bir faaliyet gibi bir kenara atılamayacağıydı. Şayet tartışma konusu haline geliyorsa, bunun sebebi hayal gücünün erişimini sağladığı konuların kendisinin tartışmalı oluşudur. Bu konuların etrafında dönen birçok çatışan tutumun dile getirilmesine ve uzlaştırılma potansiyellerinin ortaya çıkarılmasına yardım etmesi de başarısıdır.

Daha küçük bir fiziki ölçekte, ancak daha az yoğun olmayan bir muamele ile hem hafızayı hem de hatırlamayı ve ayrıca bunlarla ilişkili aidiyet ve yabancılaşma duygularını ele alan bir eser de, Arnavut video yapımcısı Anri Sala'nın (d. 1974) eseridir. *Intervista – Kelimeleri Bulmak* (1998) Sala'nın annesi hakkındaki eski bazı haber çekimlerini keşfetmesiyle biçimlenmeye başlamıştı (**22.59**). Annesi Arnavut Komünist Partisinde gençlik liderliği yapmış ve zamanın milli önderi Enver Hoca'ya Doğu Almanya ziyareti sırasında eşlik ederken bir toplantıda konuşması filme alınmıştı. Film siyah-beyaz olarak çekilmiş ve Sala bulduğunda ayrı olarak kaydedilmiş seslendirmesi kaybolmuştu.

Annesinin ne söylediğini merak ettiğinden, dudak okumasını bilen sağırlara danışmak gibi yollarla kayıp seslendirmeyi yeniden oluşturmaya çalışmıştır. Uzun zamandır kayıp sözleriyle tekrar birleşen *Intervista,* haber filminde ara çekim olarak girmekte, bandı ona tekrar gösterirken Sala ve annesini çekmekte, eski benliğinin bir versiyonunu karşısına çıkartmaktadır. Annesi ise şaşkın, aklı karışık, uzlaşmacı ve pragmatiktir. Bu şeyleri söylediğini hatırlamadığını ileri sürmekte, her şeyin o zamanlar farklı olduğunu açıklamaktadır. Filmdeki kadının başka birisi olması gerektiğini söylemekte ve Komünist idare zamanında insanların seçim imkânlarının zor ve sosyal bakımdan baskıcı şartlarla çok sert kısıtlandığını vurgulamaktadır. Film boyunca Sala annesini ve ülkesinin geçmişindeki siyasi gerçeklikleri kınamaktan kaçınmaktadır. Bunun yerine geçmiş ve bugün birbiriyle saygılı ancak derinlere inen bir sorgulamaya girmektedir. Hiçbir saha el değmemiş ve birbirinden kopuk kalamamaktadır; "eski" haber filmi neticede bir zamanlar meydana gelmiş şeylerin önceden yaşananlarla biçimlenmiş ve ona bağlı olarak günümüzde tekrar oluşturulmuş bir halidir.



22.59 Anri Sala, *Intervista - Sözleri Bulmak*, 1998. Renkli bir videodan kare. Ideale Audience International'in izniyle.

Batı toplumunu ütopik ideallerin elde edilmesine doğru ilerlemeye çalışır şekilde gören Modernist görüşle kuvvetle bağlantılı olan bir anlayış, sanatın bu idealleri bünyesinde toplayabildiği ölçüde rolünü oynayabileceğini ileri sürer. Özellikle sanat dergisi *October* ile bağlantılı bazı eleştirmenler, İkinci Dünya Savaşından beri muazzam bir genişleme gösteren kapitalist piyasa içerisinde sanatın bu piyasanın işlemesinin şartlarına direnmekten çok benimsediğini ileri sürmüştür. Başka bir ifadeyle, sanat eseri bir zamanlar bir kullanım değerine sahipken, şimdi ise sırf bir değişim değerine indirgenmiştir. Bu olgunun üst noktası 1980'lerin Yeni-Dışavurumculuğu olarak alınabilir. Minimal ve Kavramsal sanatın ardından resme geri dönüş niteliğiyle tepkisel bir hareket ve başarısına büyük ölçüde sanat eserlerinin açık arttırmalarda ve ikincil sanat piyasasında fiyatlarının sürekli artmasının yardımcı olduğu bir eğilim olarak görülmüş, para kazanmanın ilkesiz bir yolu olduğu düşünülmüştür. Ancak bu görüşler, tek yanlı analizlerdir ve adil bir eleştiriden çok karamsar bir bakış açısını yansıtmaktadır. Tuymans, Douglas, Sasnal, Whiteread, Sala ve diğerlerinin yukarıda zikredilen eserlerinin tarih ve siyasetin çeşitli yönlerine, etnik veya bireysel olsun cinsiyet ve kimliğe, toplumsal davranışın arkasında yatan varsayım ve kalıpyargılara göndermede bulunma yolları küresel piyasaların tüm kültürel hayatı bir tüketicilik türüne indirgediği düşüncesine direnmektedir. Aldığımız kararların sadece şu anda çevremizde bulunanları etkilemekle kalmadığını göstermektedirler; geçmişte derin kökleri olan meselelerden doğmakta ve geleceğe uzanan etkilerde bulunmaktadır. Bu eserleri gören izleyiciler anlamlarının oluşturulmasına aktif bir şekilde katıldıklarının ister istemez farkına varmaktadır.

İsviçreli Thomas Hirschhorn (d. 1957) sanatçı sıfatıyla izleyicinin ilgisini hayati bir unsur olarak görmektedir. Örneğin 2002 tarihli *Documenta* için ana sergi alanından çok uzakta büyük Türk nüfusa sahip bir konut alanını seçmiştir. Burada yerel halkın yardımıyla Fransız Gerçeküstücü yazar Georges Bataille adına okuma odası, atölye, kafe ve sergi boyunca yerel olarak yayımlanan TV programları için merkez vazifesi görmek üzere bir "anıt" inşa etmiştir. Bu, *Spinoza Anıtı* (**22.60**) ile 1999'da başlayan dizinin üçüncüsüydü. Yerleşik galeri alanlarından yine uzakta bulunan Amsterdam'ın bir mahallesindeki bir 'sex shop' yakınlarına kurulmuş bu anıtta, gümüş plastikle kaplı ahşaptan şekillendirilen robot benzeri Spinoza figürü yayaların oturabilecekleri şekilde genişletilmiş, yine benzeri şekilde kaplı bir kaidenin üzerinde durmaktaydı. Burada video izleyebilmekte, kitaplıktan metinler okuyabilmekte veya plastik çiçeklerin teşhirine beğenerek bakabilmekteydiler. Hirschhorn çalışmalarını tanımlamak için "teşhir" sözcüğünü tercih etmekte, "enstalasyon" sözcüğünün kendisi için çok kapsamlı ve bulanık bir terim haline geldiğini düşünmektedir. Bu teşhirler her zaman fotokopisi yapılmış makaleler, fotoğraflar, diyagramlar ve kitaplar biçiminde büyük miktarda bilgi içermektedir. Bu metinler ve görüntüler; siyaset, çevre konuları, terörizm, dünya olayları, felsefe, toplumsal siyaset ve başka birçok konuyu kapsamaktadır. Malzeme miktarı muazzamdır ve tümünün kullanılamayacağının belirginliği göz önüne alındığında, Hirschhorn'un amacı aslında, dünya olaylarının, askeri-endüstriyel sistemin işleyişinin doğru anlaşılması bakımından tüm bunların gerekli olduğunun ve diğer tüm hususlar yanında halklar arasındaki ilişkilerde insani bir duyguyu nasıl ayırt edebileceğimizin bilincine varmamızı sağlamaktır.

2002 yılında yaptığı *Cavemanman*'da mağara sisteminin içindeki çeşitli figürler biçimlendirildikleri aynı kalay folyodan hatlarla birbirlerine bağlanmışladır. Hirschhorn'un birçok kereler kullandığı mukavva ve paket filmi gibi malzemelere benzer şekilde folyo, ucuz ve her yerde bulunabilen özelliktedir. "Pratik, gündelik bir malzemedir ve kullanırken yok edilir" demektedir. "İnsanlar dekorasyon, koruma, hatta tıbbi maksatlarla kullanıyorlar. Ayrıca insanın çocukken oyun için de kullandığı bir şeydir." Lascaux (bkz. s. 30)'ya bir ziyaretinden esinlenerek yaptığı bu teşhirde, tarihöncesi bir alanın çağdaş bir eşdeğerini yaratmak istemiştir. Lascaux'da görülen hayvan ve av sahnelerinin yerine, Hirschhorn duvarların süslenmesinde poster kullanmıştır – örneğin film yıldızı Leonardo di Caprio, Che Guevara'nın ünlü görüntüsüyle yan yana durmaktadır (bkz. s. 850). Ayrıca orası burası bantlanmış taklit patlayıcı paketleri de görülmekte, Hirschhorn'un markası haline gelen bol miktarda kitap ve metin etrafta dağınık halde durmaktadır. Grafiti her yerdedir, dünya şehirlerinin isimleri durmadan tekrar edilen "1Man = 1Man" ibaresiyle yer kapmak için yarışır. Hirschhorn mukavva ve paket folyosundan yaptığı *grotto*'sunun Usame bin Ladin ve El Kaide'nin kullandığı, 11 Eylül 2001 terörist saldırılarının da planlandığı Afganistan'daki Tora Bora'daki mağara kompleksine göndermede bulunduğunun son derece bilincindedir, ancak bu sadece çağrışımlardan biridir ve en baskın olanı da değildir.

Mekân, "gerçeğin dışında", içinde bulunanların "ara verebilecekleri", aynı zamanda "meraklı" kalabilecekleri bir yerdir. Dolayısıyla Hirschhorn kısmen bir kolaylaştırıcı



22.60 Thomas Hirschhorn, *Spinoza Anıtı*, 1999. Sanatçı ve Stephen Friedman Gallery'nin izniyle, Londra.

rolünü oynamakta, soruların sorulabileceği, bir dizi görüşün alınabileceği ve sonuçların çıkarılabileceği bir çevreyi yaratmaktadır. Aynı şekilde izleyiciler katılımcı olarak halen gelmekte, sadece esere bakmakla kalmanın imkânsız olduğunu düşünmektedirler. Bunun yerine fragman bolluğunun içine gömülmekte, olgu ve düşünce karmaşası içinde kendi yollarını belirlemek zorunda kalmaktadır. Hirschhorn "Ben neden sanatçıyım?" sorusunu sormaktadır. "Çünkü dünyanın nasıl göründüğü ve insanların durumunun günümüzde neye benzediği konusunda eleştirel bir konum alıyorum. Razı olmamam bana enerji katıyor. Bazen çok büyük çalışmalar üretiyorum... ancak bunlar hiçbir zaman anıtsal değildir. İnsanları ürkütmek istemiyorum. Bu sebeple her şey el yapımıdır. İzleyiciyi çalışmalarımdan çok, çalışmalarımın ele aldığı konulara dâhil etmek istemekteyim."

KÜRESELLEŞME, SANSASYON VE GÖSTERİ

1960'lar ve 1970'lerdeki medeni haklar ve kadın hareketlerinin ardından farklı kültürel geçmişlerden gelen sanatın ön plana çıkarılması yolunda hissedilen ihtiyaç memnuniyetle karşılanmışken, küreselleşme olgusu genellikle olumsuz sonuçlar yarattığı şeklinde bir muamele görmüştür. Son yıllarda uluslararası ticaret görüşmeleri sırasında yapılan gösteriler ister istemez kültür ürünlerinin homojenleşmesine götürdüğü izlenimini veren bir ekonomik mantıktan duyulan geniş hoşnutsuzluğa tanıklık etmektedir. Şanghay doğumlu sanatçı Chen Zhen (1955-2000) bu görüşe kuvvetle karşı çıkmıştır. "Benim için küreselleşme farklılıkların tasdik edilmesi değil kutlanmasıdır. Bu bir sevip sevmeme sorunu değildir; sorun başkalarına saygı duyup duymadığınızdır. Sanat hazmın ardından gelen bir boşaltmadır ve şahsi zevklerin ötesine geçer. Burada çalışmaya başladığımdan beri farklı eserler arasında muazzam tezatlar buldum – aksi takdirde ekollere ve trendlere geri giderdim." Büyük ölçekli çalışması *Jue Chang – Fifty Strokes to Each* [Her birine Elli Vuruş] (1998) yakın dönemli Batı sanatında karşılaşılanlara hiç benzemeyen bir ilişki türü imkânını izleyiciye sunmaktadır (**22.61**). Yaşamının ikinci dönemini Paris'te geçirdiği ve Batı sanatının tarihini bildiği halde, tüketim ürünleri olarak statülerinin ötesinde eşyalarda var olan niteliklere erişme gayreti içinde Chen Zhen; Taoculuk ve Budizmden, ayrıca Çin folklorundan yararlanmayı sürdürmüştür. "Tüm akımları, Duchamp vs tanıyorum. Bazı sanatçıları ilginç buluyorum. Ancak şimdi farklı ülkelerden başka insanların deneyimleriyle birlikte kendi şahsi deneyimlerimi kullanarak bir tür deneyim-ötesini kuruyorum." Tüketimcilik öncesi duruma saati geri çevirip dönmemiz mümkün olmadığına göre, yapmamız gereken şey, Chen Zhen'in çalışmalarının ima ettiği gibi, mevcut durumun ötesine geçerek dünyayla daha az katı bir denetim altında ve daha az düzen verilmiş bir ilişkiyc ulaşmaktır.

"Şiirsel mükemmelliğin en yükseği" gibi bir anlama gelen *Jue Chang*, çok sayıda karyola, iskemle ve kürsünün dayanağı olarak hareket eden ağır bir ahşap yapıdan oluşmaktadır. Mobilyanın her bir parçası Chen Zhen'in üstüne hayvan derisi gererek kendine özgü bir davul koleksiyonu yaptığı bir çerçeve olarak kullanılmıştır. Yapıya ayrıca alınıp davul sopası olarak kullanılabilecek çeşitli ağaç aletlerin asılması için kancalar da takılmıştır. Monica Dematté *Jue Chang*'ı şu şekilde tasvir etmektedir: "Chen Zhen'in enstalasyonunu ziyaret edenler doğrudan çalışmayla bağlantı içine girerler.

Derilere vurarak, önceden getirilmiş herhangi bir kurala uymayan ve bu yolla dil öncesi içgüdü ve akıldışılığın tüm gücüyle iletişim kuran doğaçlama bir müziğin ritmiyle uya-

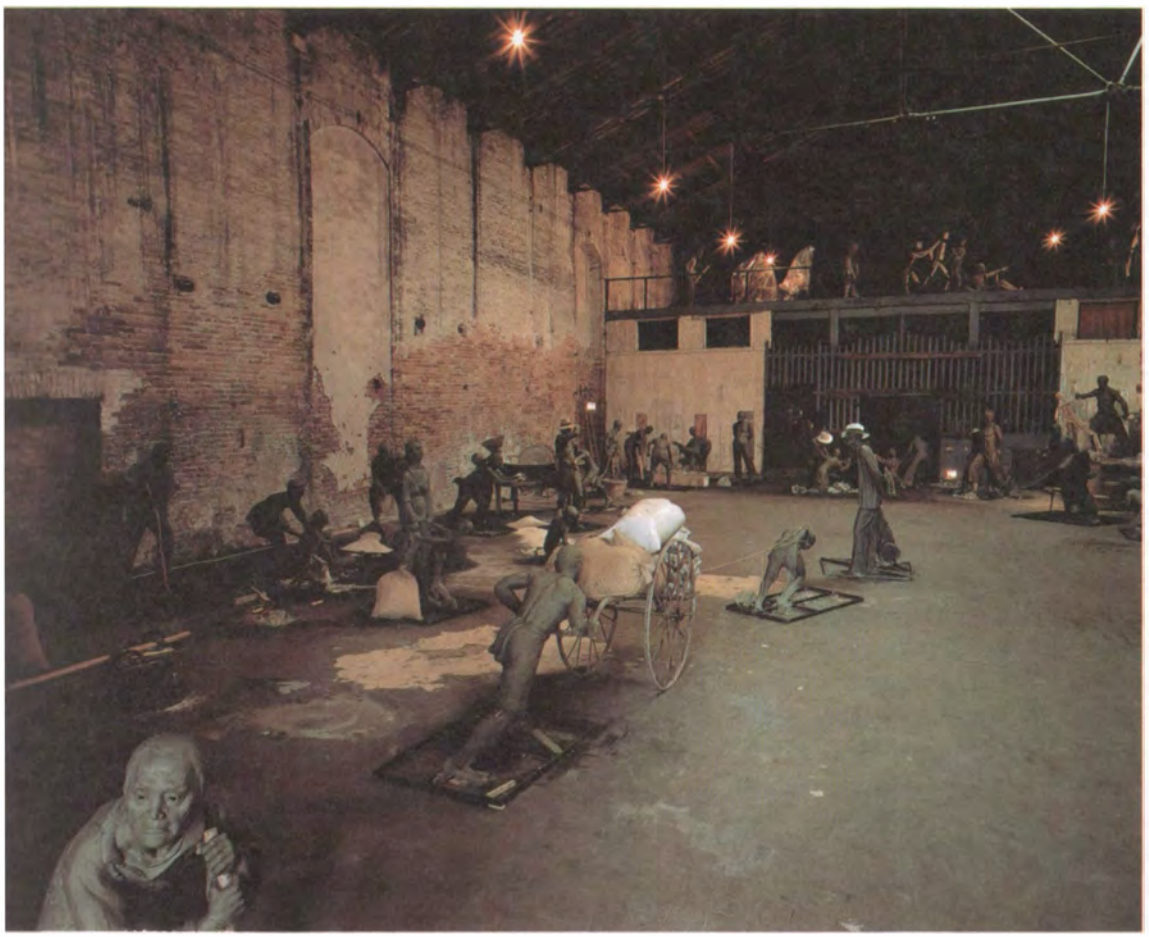
22.61 Chen Zhen, *Jue Chang – Fifty Strokes to Each* [Her birine Elli Vuruş], 1998. Karışık Teknik, 2.44 × 9.80 × 10 m. Enstalasyon görünümü, Tel Aviv Sanat Müzesi. Deitch Projects'in izinleri ile, New York.



nacaklardır. Derilere özgürce vurulması (düşmanlarımızın ve hasımlarımızın derilerinin ideal bir ikamesidir) hepimizin içinde potansiyel olarak mevcut müphem kıyıcılık ve şiddetin dışarı atılmasına hizmet eder." *Jue Chang*, geçen yüzyılın birçok eseri gibi görsel sanatın sırf bakılmakla anlaşılabileceği kavramını yıkmaktadır. Galeri ziyaretçileri sopayı alıp derilere vurmadan, geleneksel mesafeli, bir miktar alaylı duruşlarını bir kenara bırakmadan, görmek kadar ortaya çıkan şeyi dinlemeye fiziksel olarak kendilerini vermeden eserin potansiyelinden ayrı kalacaklardır.

Neo Rauch'un resimlerinde Komünizmin çöküşünün ve Almanya'nın birleşmesinin sonuçlarını araştırdığı gibi, Çin Halk Cumhuriyeti'nden birçok sanatçı son yıllarda Kültür Devriminin ardında bıraktığı sanatsal mirası yeniden değerlendirmeye başlamıştır. Cai Guo-Qiang (d. 1957) bu sanatçılardan biridir. Postmodernizmin belirgin bir yönü de Batı sanat dünyasının, Avrupa ve Kuzey Amerika'nın ötesindeki ülkelerde meydana gelen sanatsal faaliyete gereken önemi vermesi ve tanımaya çalışmasıdır. Documenta, Sâo Paulo ve Venedik Bienalleri gibi köklü ve büyük uluslararası sergilerde Çin, Mısır, Nijerya, Türkiye, Kore ve diğer birçok yerden gelen ve eserleri kabul edilen sanatçılar bu eğilimin tanığıdır. Bunun yanı sıra benzeri uluslararası projeler başka yerlerde de başlatılmıştır. Örneğin günümüzde İstanbul, Johannesburg ve Kwangjou'da bienaller düzenlenmektedir. Farklı sebeplerle bu sanatçıların birçoğunun Batı'da yaşadığı ve çalıştığı şüphesiz doğrudur. Quanzhou'da doğan Cai şu anda New York'ta yaşamakta, çalışmakta ve sanatında doğduğu ülke ile Batı arasındaki kültür değişimlerinin dinamiğini araştırmaktadır. Venedik Bienalinde 1995'te *Marco Polo'nun Unuttuklarını Venedik'e Getirmek* isimli bir "eylem" sahnelemiştir. Cai, Marco Polo'nun adımlarını takip ederek – kâşif ülkesine dönmeden önce seyahatleri sırasında Cai'nin doğduğu şehre ulaşmıştı – Venedik'i ziyaret edip, geleneksel bir Çin balıkçı teknesiyle Büyük Kanaldan yelken açarak geçti ve bir lagünde demirledi. Burada kalırken lagünün kirliliğiyle ünlü sularına akupunktur uyguladı ve bu simgesel hareketiyle Marco Polo'nun maddi değere sahip birçok malzemelerle geri dönerken gerçek değerini oluşturan ve kültürünün özünde yatan inanç sistemini arkada bıraktığını belirtti.

Dört yıl sonra, 1999'da, Cai, *Kira Toplama Avlusu* (**22.62**) isimli projeyi gerçekleştirdi. On iki ton kil kullanarak Cai ve yardımcıları Kültür Devrimi sırasında yaptırılmış, Çin'de çok ünlü olan bir tablonun repliğini ürettiler. İmparator Qin Şihuangdi'nin 1974'de keşfedilen mezarındaki pişmiş topraktan yapılan ordusunun geleneğinde, tablo feodal vergilerini ödeyen bir grup köylüyü göstermektedir. Bir propaganda çalışması olarak eser, feodal döneme kıyasla Komünist idaresi altında şartların ne kadar iyileştiğini yansıtmayı amaçlamaktaydı. Kültür politikasının genişlemesi paralelinde işçileri, askerleri ve öğrencileri içeren tablonun



22.62 Cai Guo-Qiang, *Kira Toplama Avlusu*, 1999. Enstalasyon görünüşü, 48. Venedik Bienali, 1999. Cai Guo-Qiang'ın izniyle.

çeşitli versiyonları Mao Zedung hükümeti tarafından Kuzey Kore, Kuzey Vietnam ve Arnavutluk komünist hükümetlerine hediye olarak sunulmuştu. Cai'nin tablonun aslını yapan kişilerden birinin yardımıyla ürettiği yeni versiyonu tamamlanmadan kalmıştır. Tablonun yapılmasının arkasındaki şartların zaman içinde ne kadar değiştiğini gösterme amacını alıp kendi maksatları yönünde değiştirerek Cai'nin tekrar yaptığı *Kira Toplama Avlusu* aradan geçen yaklaşık 30 yıl içinde şartların yine ne kadar değiştiğini ortaya koymaktadır. Bilinçli olarak tamamlanmamış hali, gelecek yıllarda her şeyin yine değişebileceği ümit, beklenti ve ihtimalini önermektedir.

Yirmi yıldan beri ABD'de yaşayan İranlı sanatçı Şirin Neşat (d. 1957) İslam toplumunda cinsiyet ve iktidar dinamiklerini incelediği bir dizi video enstalasyonu gerçekleştirmiştir. *Turbulent* (1998) bir mekânın karşılıklı iki duvarına yansıtılan iki videoyu içermektedir (**22.63**). İlkinde, beyaz gömlek giymiş bir erkek performansçı kameranın karşısındaki sahnede ayakta durmaktadır. Arkasında oditoryumu ve aynı şekilde giyinmiş tümü erkek izleyicileri görebilmekteyiz. Karşı duvarda siyah çarşaf giymiş, başını beyaz örtü ile örtmüş, yalnız başına aynı salonda duran tek başına bir kadın vardır. Adam şarkı söylemekte ve alkış aldıktan sonra, kadın yüzünü açıp, o da tutku ve hüzünle şarkı söylemeye başlarken adam sessizce durmaktadır. Adam aslında İranlı şarkıcı Şehran Nazeri'nin söylediği popüler bir şarkıya 'Playback' yapmıştır. O sadece toplumun efsanelerini ve kültür normlarını taklit etmektedir. Buna mukabil kadın kendi şarkısını söylemekte ve kanun ve âdetlerle boş bir oditoryumda zanaatını icra etmek zorunda bırakıldığı halde eserinin yapısı vasıtasıyla erkeklerden oluşan karşı duvardaki dinleyicileri çekebilmektedir. Neşat eseri ve konusu hakkında şöyle konuşmaktadır: "...erkekler kamu alanına hâkim bulunmakta ve toplumsal davranış kurallarını koymaktadırlar... kadın ise ev içini, şahsi alanı temsil ettiğinden, toplumsal düzeni yıkıcı bireyselliğini beraberinde getirmektedir. Dolayısıyla kamusal alanda kadın sınırlanmalı, sessiz ve görünmez kalmalıdır. Başka bir ifadeyle "örtülmelidir." Ancak *Turbulent*'in kilit özelliği karşı duvardaki İranlı erkeklere ilave olarak bizim de eserin ortasında yakalanmamız ve kadının şarkısını dinlemeye zorlanmamızdır. Neşat'ın belirttiği gibi, bu durum içinde hissettiğimiz heyecan basit bir duygu değildir. Birçok defa, bütünüyle faziletli de değildir. "Batı medyası ve halkı, peçe arkasında kadınlara uygulanan baskıdan ne kadar endişe duyarsa duysun, aslında bundan zevk almaktadırlar. Neticede saklanan bir kadın gizemli bir şeydir – erişilmezliği onu hem cinsel hem entelektüel bakımdan daha arzu edilir kılar. Ne kadar göremez ve bilemezsek, o kadar çok bakmak ve yansıtmak için kıvranırız." Bu durumda *Turbulent*'ın kışkırtıcı bir şekilde önerdiği şey, Batı sanat ve kültürüyle kültürel farklılıkları ele almak, anlamak ve uzlaşmak; farklı bakış açılarına, görme yollarına ve inanç sistemlerine yeterli alan tanımak konusundaki güncel endişelerin kolaylıkla her yeri kaplayan tüketim toplumunun bir başka yüzü haline gele-



22.63 Şirin Neşat, *Turbulent*, 1998. Video karesi. Barbara Gladstone Gallery'nin izniyle, New York.

bileceği gerçeğidir. Dikkatle tetikte durmadığımız takdirde, farklılığın kendisi bile bir gösteri konusu olabilmektedir. Çağdaş toplumun gösteriye bağlı olduğu gerçeği – medyanın sadece haber vermekle kalmayıp daha da önemlisi bu haberleri, hikâyeleri, olayları ve şahısları üretmekteki önemi – sanatın günümüzde ele aldığı konulardan biridir. Birçokları eleştirel bir anlamda ele almakla beraber, diğer bazıları bu gerçeği kendi avantajlarına çevirmiş; ancak bunu umarsızca kendilerini yükseltmek için değil de binyıl dönümünde estetik deneyimi oluşturan düşüncelerimizin, eğlence endüstrisinin bilginin akış ve denetimini, eser ve oyunun yapısını ve heyecan üretmesinin yaşamımızın her yönünü nasıl biçimlendirdiğini mutlaka hesaba katması gerektiğini anladıkları için yapmışlardır. Jeff Koons, bu unsurları 1980'lerden beri ana endişelerinden biri haline getiren önemli kişiler arasındadır (gerçi ondan önce de Warhol'ın medyaya dair tutumunun bir mihenk taşı sağladığını dikkatten kaçırmamalıyız.) El değmemiş elektrikli süpürgelerin sergilenmesi gibi ilk çalışmaları, Duchamp'ı ve hazır-nesnelerini esinlenmeleri ve modelleri bakımından bu bölümün başlarında kaydedildiği gibi (bkz. s. 800-1) hatırlatırken, Koons'un daha sonraki işleri medyanın bakışını bizzat Koons'a çevirmiştir.

Balon Köpek (22.9) sokak göstericilerinin uzun ve ince balonları eğerek ve kıvırarak yaptıkları türden balonların çok büyük ölçekte mora çalan kırmızı rengi, boyalı paslanmaz çelikten kopyasıdır. Köpek olarak, şu anda Bilbao Guggenheim Müzesinin yakınında duran, 1992 tarihli, 12 × 5 × 6.5 metre boyunda, çiçek kaplı İskoç teriyerine ve şişme balonun kopyası olarak, kendisi de Warhol'un helyum gazı doldurulmuş 1960 tarihli yastıklarının yansımasını taşıyan, havuç yiyen, paslanmaz çelikten dökme, şişme *Tavşan*'a (1986) göndermede bulunmaktadır. Koons 1990'ların

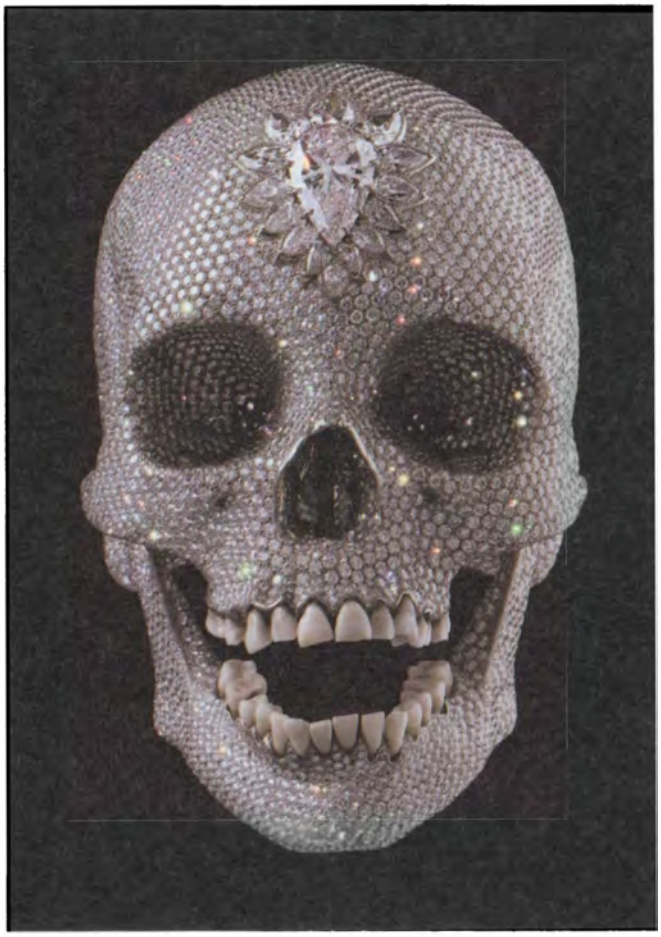
sonlarından itibaren yaptığı büyük boylu çalışmalarından şu şekilde bahsetmektedir: "Ben büyük olsun diye büyük bir şey yapmıyorum... bu görüntüler ve bu objeler olmak istedikleri büyüklükleri kendileri tanımlıyor. Bunlar prototiplerdir ve prototipler herhangi bir bireyden daha büyüktür. Ve prototip herkesin hayatta kalmasına yardım eden bir şeydir." Böyle bir eser karşısında şok veya sürpriz hissediliyorsa, bunun sebebi eski Modernist anlamda "épater le bourgeois" [burjuvaziyi sarsmak] değil, bu tür bir ilgi arayışının çağdaş ifade ve iletişim eyleminin kurucu bir parçası olduğunun sanatçı tarafından tanınmasıdır. Koons'un 1997'de belirttiği gibi: "Benim hazır-nesnem halktır."

Koons'un önemli etki gösterdiği bir grup da, çalışmaları ilk defa koleksiyoner Charles Saatchi'nin kuzey Londra galerisinde görüldüğünde çoğunluğu sanat okulunda öğrenci olan yBA's, yani young British Artists (genç İngiliz Sanatçıları)'dır. Grubun üyelerinin birçoğu eleştirel olarak tanınmaya 1980'lerin sonlarında kavuştukları halde, yBa etiketi 1990'ların ortalarında gerçek anlamda yerleşmiştir. (Esasen, önemli bir kısmı bundan önce sanat okuluna beraber gitmişlerdi.) İsim, ilki 1995'te Minneapolis şehrindeki Walker Sanat Merkezinde 1995 yılında düzenlenen ve alaycı bir tavırla, İngilizlerin iyi bir şeyle karşılaştıklarında kullandıkları "Brilliant!" [Harika!] ismi verilen iki sergiyle yerleşti. Galeriye göre, "Brillant"ın 22 sanatçısı "estetik bakımdan farklı, kışkırtıcı sanat eserleri" ile tanınmaktaydılar ve "kalıcı olmayan malzemelere ilgileri ve alışılmamış sunumları, işçi sınıfı amblemleriyle özdeşleşmelerinin yanı sıra genç ve muhalif hayatiyetleri" ile birleşmekteydiler. İki yıl sonra Minneapolis gösterimine bilinçli bir göndermeyle, Londra Kraliyet Akademisi aynı sanatçılardan bir kısmını içeren "Sansasyon" adlı bir sergi düzenledi. "Sansasyon"u haber haline getiren özellik, tüm eserlerin İngiltere'nin yaklaşık yirmi yıldır en önemli çağdaş sanat koleksiyoneri Charles Saatchi'nin koleksiyonu olmak üzere, tek bir kaynaktan alınmış olmasıydı. Saatchi başarılı bir reklam şirketi işletmekteydi ve kamuoyunun dikkatini belli konulara çekme yeteneği sanat koleksiyonuna da uzanmaktaydı. Kuzey Londra'daki boya fabrikasını 1980'lerde elden geçirip, büyük stoklarından seçtiklerini sergileyebileceği bir galeri temin etmiş ve aradan geçen zamanda alımlarını sürdürmüştü. İlk yıllarında Yeni-İzlenimci resmin geniş bir alanıyla birlikte, Pop ve Minimalizmin klasik figürlerine yoğunlaşmış, ancak daha sonraları elindekilerin büyük bir kısmını satarak yeni İngiliz sanatına odaklanmıştı. Sanatçıları arasında en öne çıkan kişi, öz bilinçli bir güzellik sergilediğinde bile eserlerinin çoğunluğu şiddetle rahatsız edici olan Damien Hirst (d. 1965)'tür. "Hayattaki korkunç şeyler, güzel şeyleri mümkün ve daha güzel kılar" demektedir. 1990'da sergilediği *Bin Yıl*'da, büyük bir cam dolap iki bölüme ayrılmıştır. Birinci bölümde sinekler yumurta bırakıp, çürüyen bir inek başından beslenerek çiftleşir ve ikinci bölüme geçtiklerinde kasap dükkânlarında kullanılan mavi ışıklı "sinek-savar" tarafından öldürülürler. İlk sergilenişi sırasında sanat okulundan arkadaşı sanatçı Liam Gillick'le çalışması hakkında konuşmuştur:

LG. Kutularda ne var?
DH. Sinek kurdu.
LG. Demek ki sinek kurtlarını beyaz kutulara koyacaksın, daha sonra yumurtadan çıkıp etrafta uçuşacaklar...
DH... Ve sonra da sinek öldürücüsüyle öldürülecekler ve belki de inek başına yumurta bırakacaklar.
LG. Bu biraz iğrenç.
DH. Biraz. Ben öyle olduğunu düşünmüyorum. Benim hoşuma gidiyor.
LG. Bunu kimsenin alacağını düşünüyor musun?
DH. Umarım.
LG. Bunu herhangi bir kimsenin kullanacağını düşünüyor musun?
DH. Umarım kullanırlar.

Hirst'ün isimleri tanımlayıcı olmanın ötesinde her bir eserin bir parçasını oluşturur ve ona başka bir boyut katar. Örneğin *Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı* bir tabiat tarihi müzesindeki bir örnek gibi formaldehit çözeltinin içinde yüzen kaplan köpek balığına bilimin ötesinde ve dışında yeni bir anlam kazandırır. İzleyenler bu kusursuzca biçim ve ürkütücü açık çenelerin karşısında hayranlık duymaya yönlendirilir. *Her Şeyin İçindeki Yalanların Kabulünden Edinilen Bir Miktar*

22.64 Damien Hirst, *Tanrı Aşkına*, 2007. Platinyum, elmas ve insan dişi, 17.1 × 12.7 × 19.1 cm. © Sanatçı, foto: Prudence Cuming Associates Ltd. Jay Jopling/White Cube izniyle (Londra).



Rahatlık, Hirst'ün 12 cam vitrin içinde korunan bir inek gövdesinin bölümlerine verilen muğlak isimdir. İzleyiciler vitrinler arasında dolaşır, dışa vurulan bu organizmanın pıhtılaşmış karmaşıklığı karşısında büyülenir veya tiksinti duyar. Bu çalışmalar bazen görsel bakımdan çarpıcı ve iğrenç oldukları halde, bakanların nasıl şok edileceğinden fazla bir mânâ ifade etmediklerini düşünmek bir hatadır. Hirst, "Sansasyonel olmak artık sansasyonel değil" demiştir. Dikkatimizin bir yere çekilmesi, Hirst'ün ilgisinin, sanatın daimi konularını araştırmak için çağdaş vasıtaları bulmakta yattığını anlamamıza doğru götürmediği takdirde pek bir değer ifade etmeyecektir: İnsanın ölümlülüğü ve inanç ile güzellik vasıtasıyla ölümün aşılması. Hirst 2007'de herhalde en çok ölçü dışı denebilecek eserini sergiledi: doğal ölçüde plütonyumdan dökülmüş ve 8500 elmasla kaplanmış bir insan kafatası. 50 karatlık en büyük elmas alında durmakta ve Taç mücevherlerinin ısmarlanmasından beri bir mücevherci tarafından girişilen en büyük çalışma olan eserin bütünü için 10 milyon pound değerinde malzeme kullanılmıştı. Belirtildiğine göre, *Tanrı Aşkına* (**22.64**) ismi, eseri yapacağını söylediğinde sanatçının annesinin verdiği tepkiydi. Bu, amaçsızca bir zenginlik pırıltısı değil, bilinçli ve kararlı şekilde kaba bir lüks mücevher teşhiridir. Eserde sadece dişler gerçektir çünkü Hirst'e göre, "Sanat eseri olarak etki göstermesi için bu grotesk unsura ihtiyaç duyarsınız. Tanrı ayrıntılardadır gibi bir şey demek istiyorum." *Tanrı Aşkına*'nın söylediği şey "Ölümün Canı Cehenneme"dir ve bunu da kendi ifadesiyle "ölümün en tanınmış simgesini alarak ve lüks, arzu ve çöküşün en bilinen simgesiyle kaplayarak" yapmaktadır. Mümkün olanın dışında daha iyi bir sebebi olmaksızın giriştiği bu aşırı vurdumduymaz sefahati içinde *Tanrı Aşkına,* bütün şöhretlerini medya ışıklarını üstlerinde tutmalarına borçlu insanları besleyen medya kültürüyle mükemmel bir uyum içindedir. Bu niteliği onu yirminci yüzyıl sonu değil de gerçek bir yirmi birinci yüzyıl eseri olarak ayrı bir yere koymaktadır.

Andy Warhol'dan itibaren birçok sanatçının gösteriye ve gösterinin çarpıcı etkilerine başvurması, günlük hayatımızı biçimlendiren medyanın kaçınılamayan gücüne tanıklık etmektedir. Bazen TV, Hollywood filmleri ve spor sonuçlarının cazibesiyle rekabet edebilecek sanat eseri üretim ihtiyacı, etkisi hızla tükenen eserlerle sonuçlanmaktadır. Ancak daha derinden düşünülerek ve hissedilerek yapılan eserlerde, etki çok çarpıcı ve kalıcı olabilmektedir. Böyle bir durum Londra'daki Tate Gallery tarafından Danimarkalı/İzlandalı sanatçı Olafur Eliasson'a (d. 1967) 2003 yılında verilen iş için söz konusudur. Galerinin 111 metre uzunluğunda, 35 metre yüksekliğinde ve 23 metre genişliğindeki Türbin Salonu, yerleştirilen en büyük eserleri bile ufak gösterecek boyuttadır. Bu muazzam alanı dolduracak bir eser yapması istenildiğinde bulduğu çözüm onu daha da büyük göstermekti. İpucunu tipik İngiliz alışkanlığı olan her fırsatta hava durumunun sözünü etmekten alarak *Hava Durumu Projesi*'ni tasarladı (**22.65**). Tavan yansımalı bir sacla kaplanmış ve yarım daire halinde parlak sarı lambalar salonun diğer ucundaki duvarın üst kısmına konulduğunda, yansımasıyla birlikte güneş parlaklığında tam bir daire şeklinde görünmüştür. Buna ek olarak atmosfere ılık bir buhar püskürtülerek "güneş" her zaman hafif bir sis içinde görülmüştür. Normal olarak salondan yürüyerek galeri alanına mümkün olduğunca hızla ulaşmak isteyen ziyaretçiler üzerinde bu yolla çarpıcı bir etki yaratılmış, parlak ışığın altında bir süre durup kalmalarına yol açılmıştı. İnsanlar gerçekten güneşlenir gibi etrafta oturup kalmaktaydılar. Yukarı baktıklarında kendilerinin yukarıdaki aynada yansımasını görmekte ve bunun sonucunda da durumlarının iki defa farkına varmaktaydılar. Bir taraftan Türbin Salonunda bir sanat eserine baktıklarını bilmekte, diğer taraftan bu deneyimi yaşarken kendilerini inceleyebilmekteydiler.

Bu yolla edinilen kişinin kendisini sahnenin parçası olarak görme fırsatını elde etmesi, *Hava Durumu Projesi*'nin sırf bakılıp zevk alınacak etkileyici bir manzara olmadığının zamanla fark edilmesine götürmekteydi. Bunun yerine gösteri olarak statüsü, halkı kendisine çekmesi ve beğendikleri gösterinin önemli ve kurucu bir parçası yapma potansiyelinden kaynaklanmaktaydı.

22.65 Olafur Eliasson, *Hava Durumu Projesi*, 2003. Türbin Salonu'nda enstalasyon, Tate Modern, Londra. © Olafur Eliasson 2003. Tanya Bonakdar Galerisinin izniyle, New York.

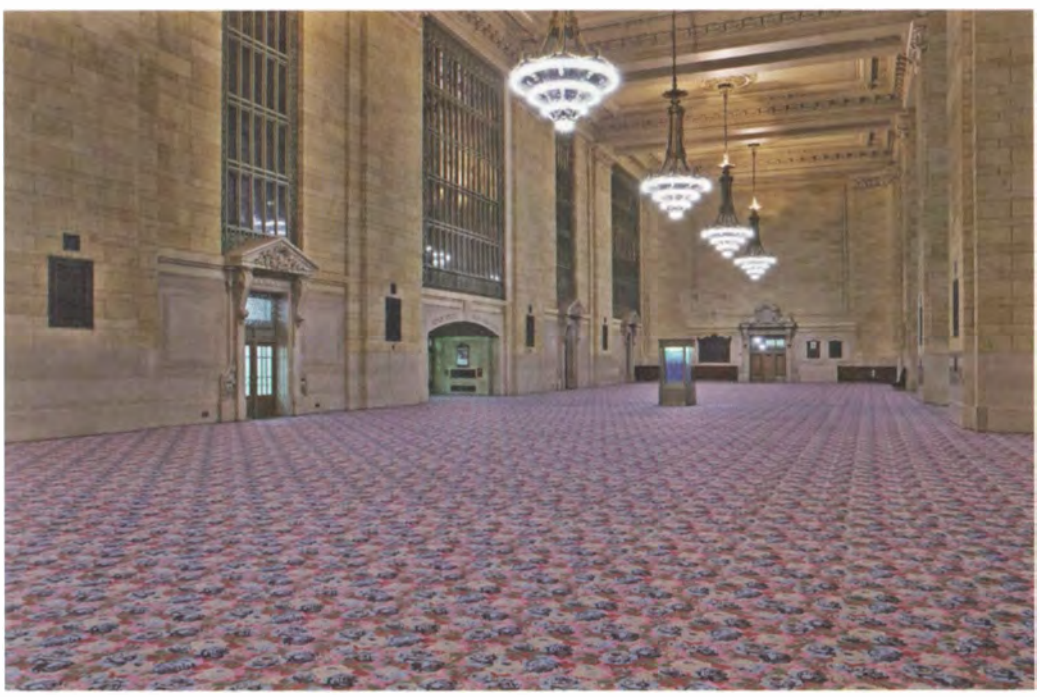


Eliasson, su zerreciklerini püskürterek gökkuşağı yarattığı diğer projelerinde olduğu gibi, izleyicilerin etkinin nasıl yaratıldığını görmelerini çok kolaylaştırmıştı. Salonun arka tarafında geçiş sınırlanmadığından lambalara elektrik veren akülü trafoları görmek için yukarı bakmak basit bir meseleydi. Bu illizyon yokluğu, Eliasson için insanların şehir alanlarına çoğunlukla birbirlerinin aynısı gibi muamele etmelerine sebep olan özelliklerine karşı bir yöntem geliştirdiği içinden hayati önemdedir. Giriş salonunda bir süre durarak ve vakit geçirerek ziyaretçiler mekânın ve belirli niteliklerin şahıs olarak üzerlerinde yarattığı etkinin çok daha bilincine varmaktadır. Mekân böylelikle, Eliasson'un ifade ettiği gibi öznel olarak yaşanmakta, daha uygun bir topluluk duygusunun ve toplumsal ilişkilerin gelişmesine imkân tanımaktadır:

Ortak özelliğimiz, farklı oluşumuzdur. Çok büyük bir yanlış anlama tam da şudur: her şey tıpatıp aynıymışız gibi tasarlanmaktadır. Ki elbette tüketici endüstrisi, biz daha fazla birbirimize benzedikçe daha az çeşitte eşyalara ihtiyacımız olacağının tamamen farkındadır. Öznel -ben öyle adlandırıyorum- alanda, toplumun temeli; her birimizin, herhangi bir sosyal adilane etkinlik için aynı zamanda doğal başlangıç noktası olması gereken kendi görüşlerimiz olmasıdır. Tam tersi olduğu durumda ve biz homojenizasyon yoluyla nesnelleşmiş ve yaşadığımız alanda etkisiz olduğumuzda, toplum ile ilgili bir şey ya da başka bir şey hakkında hepimizin aynı şekilde düşünmesi biçiminde ortaya çıkabilecek bir illizyon için bir eğilim olabilir ve farklı bir şeyle karşılaşıldığında, reaksiyon olumsuz olma eğilimindedir.

Eliasson'un Tate Gallery'deki dikkat çekici teşhirinden bir yıl sonra İtalyan ressam Rudolf Stingel aynı şekilde çarpıcı bir müdahaleyi New York'taki Büyük Merkez Garında gerçekleştirdi. Stingel'in çalışmasının enstalasyon, çizim, duvar kâğıdı, halı, heykel ve foto gerçekçi portreler dâhil resmin çeşitli türlerini kapsadığı göz önüne alındığında, kendisini ressam olarak tanımlamanın çok kısıtlayıcı olduğunu düşünenler mazur görülebilir. Ancak uygulamalarının ana ilgisi daima "resmin konusu" olduğu için – yani neyin resmedilmesi ve resmedilmemesi şeklindeki ikiz soru – bu terim doğrudur. İtalya'nın Trento şehrindeki Museo di Arte Moderna e Contemporanea'da 2001 yılında enstalasyon dizilerinden ilkini gerçekleştirdi. Burada sergi alanının duvarları baştan başa inşaatçıların yalıtma için kullandığı gümüşi yüzeyli seloteks malzemesiyle kaplandı. Ayrıca kıyasen yumuşak bir malzeme olduğundan yürüyenlerin ayak izlerini kısa süre bıraktığı için aynı malzemeyle zemini de kapladı. Enstalasyon ile iletişimde bulunmaları için davet edilen izleyiciler duvarları kazımaya, insanın grafitiyle boyanmış yüzeylerde bulabileceği gibi, olağan şekilde isimler, sloganlar ve çizimleri artlarında bırakmaya başladılar. Daha sonra Stingel önceki enstalasyonlardan elde tutulan bazı panoları isimsiz resimler olarak astı. Karalamaların izleyiciler tarafından diğer şekillerle yapmadılarsa işaretlerle oluşturulduğu galerinin yeri bilinmemektedir. Ancak grafitilerin genel yapılarından bir tahminde bulunabiliriz. Bu şekilde sergilendiklerinde, Stingel yanlarına bize çok bilindik uyarı levhasını asmaktadır: "Lütfen Dokunmayınız."

"Sanatçılar her zaman dekoratif olmakla suçlanmıştır" demektedir Stingel. "Ben sadece uç noktaya gittim." Bu maksatla altın baskılı duvar kâğıdı desenlerinden resimler yapmış ve sadece yerleri değil duvarları da halıyla kaplamıştır. 2004 yılında yaptığı *Plan B* (**22.66**) için Ana Garın Vanderbilt Salonunun zeminini bütünüyle özel dokunmuş bir halıyla kaplamıştır. Gül deseni standart olduğu halde, soluk mavi, pembe ve beyaz renk bileşimini Stingel belirlemiştir. Bu



22.66 Rudolf Stingel, *Plan B*, 2004. Büyük Merkez Terminalinde enstalasyon, Vanderbilt Salonu, New York. Art Production Fund tarafından yaptırılmıştır. © Sanatçı, Sadie Coles HQ'nun izniyle, Londra, fotoğraf, Tom Powel.

da bir resim – sadece yolcuların gözlerine hitap etmekle kalmayıp, yürürken yolcuların ayaklarını rahatlatacak, topuk seslerinin yumuşaması sayesinde kulaklarını okşayacak şekilde mekânın renkli bir dönüşümü – şeklinde anlaşılmıştır. *Plan B*'den aldığımız duyumsal zevkle bağlılık içinde olan husus, Stingel'in resimsel davranışın kabul edilen protokollerine karşı aldığı mücadeleci tutumdur. Eleştirmen Jerry Saltz foto gerçekçi portrelerinden bunun gibi bir resim yapmanın gerçekte çok güç olmadığı dersinin çıkarılabileceğini ileri sürmektedir. Resmin konusunu değerlendirirken gösteri tarafından ayartılıp kıymeti yanlış yerlere vermediğimizden emin olmamız gerekmektedir.

Yaşamlarımızdaki gerçek ve manevi gıdaları sağlayan kaynak olarak giderek artan şekilde gösteriyi kabul edişine çok farklı bir direniş biçimini Romuald Hazoumén'in kendi ifadesiyle "Coca Cola kültürü"nü reddedişinde görebiliriz. Benin'de 1962 yılında doğan ve hâlâ orada yaşayıp çalışan Hazoumé, ülkesinin kaynaklarının günümüzde sömürülmesini geçmişte köle ticaretinin merkezi olarak sahip olduğu rolün merceğinden araştırmaktadır. Buluntu nesneler yapılan ve genellikle panoramik fotoğraf fonlarına karşı yerleştirilen konstrüksiyonları kullanarak ülkesi ile Avrupa ve ABD'nin ekonomileri arasındaki dayatılmış dengesizliğe odaklanmaktadır. Bu maksatla Nijerya'da yasa dışı petrol ticareti için yaygın olarak kullanılan benzin bidonlarından faydalanmaktadır. *La Bouche du Roi* (1997-2000)'da bidonlar kölelerin Atlantik gemilerinde nasıl sıkışık taşındığını canlandırmak için zeminde düzenlenmektedir. İki bidon geminin pruvasında durmaktadır: kenarı tırtıklı bir kesiciyle açılmış sarı bir bidon taç giyen beyaz köle tacirini gösterirken, siyah renkli bir diğeri köle ticaretinde ortaklık yapan yozlaşmış unsurları temsil etmektedir. Bir Benin pazarı sahnesine ilişkin fotoğrafın önünde duran sokak satıcısı arabası dâhil diğer tür objeler *ARTicle 14* (2005)'ün özelliğidir. Bu tür bir arabada normalde alkolsüz içkiler, küçük yiyecekler, oyuncaklar ve hediyelikler satıldığı halde, bunun üstü Londra sokaklarından toplanmış atıklarla doludur. Tüketim imgesi olmaktan çok tükenmişlik ve faydasızlığı temsil eder. İsim Afrika'da milli anayasalar hakkında yaygın kanaate göndermede bulunmaktadır. Şaka yollu olarak anayasanın ilk on üç maddesinden sonra on dördüncü maddesinin şöyle bir şey söylediği belirtilmektedir: "Yukarıdaki hükümler çerçevesinde, yapabileceğiniz en iyi şey başınızın çaresine bakmaktır."

Rüya'nın (2007) (**22.67**) bir parçasını oluşturan geniş tekne de teneke kutulardan bir araya getirilmiştir. Yüzebileceğini düşünürsünüz, ancak kutuların hepsinin ağzı açıktır. Arka tarafında uzaktaki yakasında palmiye ağaçları olan bir nehir ağzı panoraması vardır. Bir tarafındaki kumsalda, karşımızdakine biçim ve büyüklük açısından benzeyen bir teknenin çevresine çocuklar toplanmıştır. Bu fotoğrafın bir ismi vardır – İşte Buradan Ayrılmaktalar. İsim bize köle ticaretinin üstünden iki yüzyıl geçtiğini, ancak iş bulmak için ayrılma baskısının dinmediğini söyler. İsimdeki *Rüya* sözcüğü Martin Luther King'in ünlü konuşmasını hatırlatmaktadır. Ancak Hazoumé'nin rüyası, kalabilmek imkânıdır. Vaat edilen bir ülke varsa, o ülke yerel yozlaşmışlık ve Batı'nın ekonomik buyruklarından kurtulmuş kendi ülkesi olmalıdır.

Ganalı sanatçı El Anatsui (d. 1944) en berbat atık malzemelerden, enfes, duyarlı etkileri ortaya çıkarmayı başarmaktadır. Sert ağaçtan yontarak ve testereyle keserek 1990'lara kadar heykel yapmaktaydı. Daha sonraları ise Batı Afrika tekstil üretimi geleneğiyle meşgul olmuş ve bir grup yardımcısıyla brlikte eski şişe kapaklarından ve teneke kutu kapaklarından bakır telle bağlayarak gösterişli kumaşlar dokumuştur. El Anatsui, "kumaş Afrikalılar için anıtların Batılılara ifade ettiği manaya gelir" fikrini paylaşmaktadır. Üst elbiseleri uygun renk ve logoyla birlikte seçerek özel göndermelerde bulunmak mümkündür. Örneğin Ecomog Gin markası müdahalesiyle Sierra Leone ve Liberya'daki savaşı sona erdiren yerel güçlerle aynı adı taşımaktadır. Daha eski bir geçmişe bakılırsa köle ticaretinde takas için kullanılan mallar arasında alkol kilit bir öneme sahip olmuş ve bir aşamada on dokuzuncu yüzyılda Lagos'ta değiş tokuşun tercih edilen aracı olarak deniz kabuklarının yerini almıştır.

İçkinin çevresindeki insanların hayatlarına etkisinin ölçüsünü belirtmek için, El Anatsui *Taze ve Solan Hatıralar* (2007)'ı yapmak için kullanılan üst elbiselerin Nijerya'daki tek bir küçük köyden toplandığını vurgulamaktadır (**22.68**).

Venedik'teki Palazzo Fortuny'nin ön cephesine asılmak için tasarlanan bu büyük kumaş alt köşesinin yakınında koyu renklere sahiptir, ancak yukarı çıktıkça renkler soluklaşmaktadır. Klasik heykellerin tunikleri gibi, yumuşak katlar halinde asılı durduğu binanın hatlarına ferah kıvrımlarla sarılmaktadır. El Anatsui kumaşlarının niteliğini belirtmek için "göçer estetiği" terimini bulmuştur. Sabitlikten uzak, akıcı ve her zaman hareket içinde, yani hem coğrafi hem biçimsel anlamda göçer karakterlidirler. Geniş bir alanı kaplayabildikleri halde, kolay taşınmaları için katlanabilir ve bükülebildiklerinde, yerleştirildikleri her zaman yeni bir

22.67 Romuald Hazoumé, *Rüya*, 2007. Documenta'da Aue Pavyonu. October Gallery'nin izniyle, Londra.





22.68 El Anatsui, *Taze ve Solan Hatıralar,* 2007. Venedik'teki Palazzo Fortuny'nin ön cephesinde. October Gallery'nin izniyle, Londra.

konfigürasyon halinde düzenlenmeye açıktırlar: "Dolayısıyla özünde, düşüncelerin akıcılığı ve biçimin geçiciliği hakkında olan bu estetik, diğerlerine özgürlük verir veya daha da iyisi sanatçının bir başlangıç noktası, datum olarak sağladığını biçimlendirmekte kendilerini sınamak için yetki de tanır." El Anatsui, insanların çoğunun daha önceki enstalasyonların görünüşünü yeniden yaratmak için gayret göstererek uyum sağlayacaklarını beklemekte ve bir kimsenin kendisine sunulan özgürlüğü kendi yargılarını oluşturmak için kullanmasından memnun olmaktadır.

YENİ BİNYILIN BAŞLANGICI

Eliasson, Hirst, Stingel ve farklı yollarıyla Hazoumé ve El Anatsui gibi sanatçıların gösteriler sahnelemekte ve kitlesel medyanın sofistike aldatmacalarını kullanmakta ustalık gösterdikleri bir gerçektir; ancak bu, sanatlarının izleyiciyi eleştirinin gücünü azaltma yönünde etkilediği anlamına gelmemiştir. Birçok durumda doğru olduğu gibi, çağdaş sanatın statükoyu eleştiren bir sesle konuştuğu doğruysa, bunu Yüksek Modernizmden aşina olunan avangart duruşu taklit etmeye çalışarak yapmamaktadır, çünkü bu da tek bir yönde evrensel bir ilerici sosyal harekete inanca dayanmaktaydı. Ve yine birçok durumda doğru olduğu gibi, geç Minimalizmin şahsi ve kültürel kimlik politikalarından duyulan artan bir kaygıyla beslenen kışkırtıcı ve sorgulayıcı "yeni-avangart" eğilimlerinin etraflı bilgisini sergiliyorsa, bu mirası kör bir inançla değil akıllıca bir anlayışla ele almaktadır.

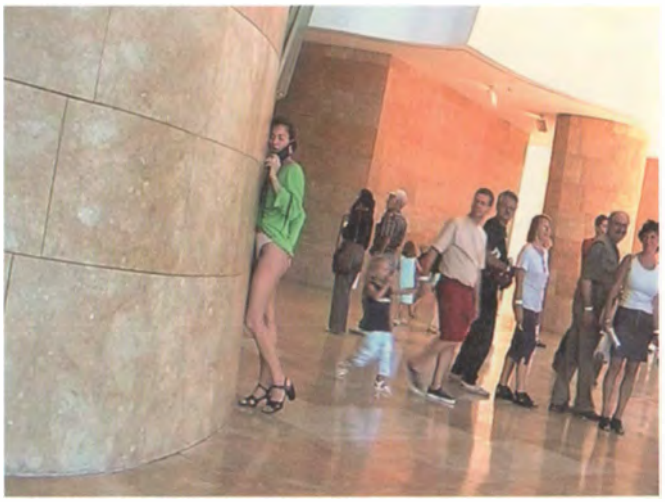
Amerikalı Andrea Fraser (d. 1965)'ın kendisini "ikinci kuşak feminist" olarak görmesi yaşından çok özgeçmişinden ötürüdür. Annesi 1970'lerin başlarında kadın hareketlerine karışmış ve ailesinin bir dostu July Chicago'nun *Akşam Yemeği Partisi*'nde çalışmıştı (bkz. s. 883-84). Bu da hem çalışmayla hem de San Fransisco'da ilk gösteriminden itibaren önemiyle tanışık olduğu anlamına gelmekteydi. Kendi çalışmalarında 1980'lerden itibaren sanat kurumlarının, özellikle de galeri ve müzelerin belirli türlerde sanatsal uygulamalar ve sanat objelerini geçerli kılmaya veya diğerlerini ihmal eder, küçültür veya reddeder tarzda çalışma şeklinin eleştirisini geliştirmeye yoğunlaşmıştır:

> *Benim kurumsal eleştiriye ilgim, [İngiliz sanat tarihçisi] Griselda Pollock'un cinsiyet mitleri, değerler, varsayımlar, sessizlikler, sanatsal konular ve çalışmaların kurumsal kayıtlarının altında yatan önyargılar olarak tanımladığı her şeyi kapsıyordu. Kurumsal eleştiriyi, sadece dâhil etme ve hariç tutma siyaseti açısından değil, ama dışlama talimatı veren hiyerarşik sınıflandırma sistemleri ve dışlama yetkisi olan, meşru kültür ve kültürel meşruiyet tanımlamaları yapan tekeller açısından feminist bir yöntem olarak anladım.*

İlk performanslarının birinde, Fraser Philadelphia Sanat Müzesinin rehberlerinden "Jane" kişiliğini uyarlamış ve onun gibi giyinmişti. *Venüs'ün Doğuşu*'nun tasvirini içeren bir odaya grubunu götürdüğünde, yetkili bir ifadeyle ve içtenlikle gösterimdeki eserler hakkında konuşmaktaydı. Konuşma metni, "aile sevgisi ritüelleri ve düzen... kibarlık, mahrem... cazibe ve orijinallik... tam bir itidal... faydacı... düz çizgili" gibi ifadeler içermekteydi. Bir dip not bu dilin kendisine ait olmadığını, "Philadelphia Sanat Müzesinin Tanıtımı" isimli resmi yayından alındığını açıklamaktaydı. Sanatçı hakkında bilgi sağlamak bir tarafa, Fraser bunu ideal müze ziyaretçisinin tasviri olarak görmüştür.

Aradan geçen birkaç yıldan sonra Fraser 2001'de performansa geri döndüğünde çeşitli işler yapmıştır. Bunların arasında Martin Kippenberger'in 1995'de yaptığı polemik yaratıcı bir konuşmanın yeniden yaratımı niteliğinde (bkz. s. 882-83) *Kunst muss hängen* (Sanat Asılmalıdır) ve sanatçı, küratör ve galeri direktörünün rollerinin ayrı tutulmasının her zaman kolay olmadığı gerçeğini tasdik etmek için çeşitli hitap stilleri arasında sürekli gidip gelen bir konuşma niteliğindeki *Official Welcome* [Resmi Karşılama] vardır.

Official Welcome'da bir noktada Fraser elbisesini çıkartarak performansı kürsünün arkasından çıplak halde izleyicilerin önüne çıkarak tamamlamış, bununla günümüzde meselenin parçası olmadan insanın bir şeyi – bu özel durumda gösterim politikası – eleştiri imkânının bulunmadığını kabul etmeye davet etmiştir. Kısa video çalışması *Küçük Frank ve onun Sazanbalığı*'nda günümüzde müze turlarının her yerde rastlanan parçası, sesli rehber cihazını konu almıştır (**22.69**). Nerede olduğunuzu, neye baktığınızı ve bakarken



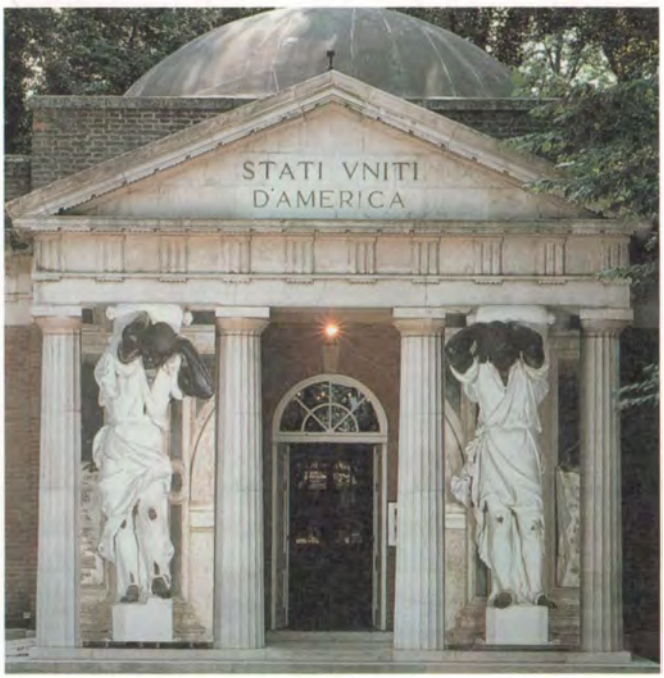
22.69 Andrea Fraser, *Küçük Frank ve onun Sazanbalığı*, 2001. DVD NTSC 6 dakika, video karesi. Sanatçı ve Friedrich Petzel Gallery'nin izniyle, New York.

ne düşünmeniz gerektiğini söyleyen bu küçük makinelerden birini kiralamadan ziyaretin tamamlanamayacağı düşünülmektedir. İsimdeki "Küçük Frank" mimar Frank Gehry, "Sazanbalığı" ise Bilbao'daki titanyum plakalardan balık ölçülerindeki cephe kaplamasıyla Guggenheim Müzesi'dir (bkz. s. 904). Videoda Fraser'ın binanın atriyumunda hareket ederken yeşil elbisesiyle müze ziyaretçilerinden ayrıldığını görürüz. Kulağına bir cihaz tutmakta ve fon sesinde onun işittiklerini işitmekteyiz: bina, tasarımı ve harika özellikleri hakkında bir yorumdur bu. Giderek yapılan tasvirle baştan çıkmakta ve sonunda öylesine uyarılmaktadır ki nasıl bakılırsa bakılsın müzeyle seks denebilecek bir ilişkiye girmeye teşebbüs etmektedir. Elbisesini kaldırıp garip bir totem direği dansı yaparmışçasına büyük sütunlardan birine kendini sürtmeye başlarken diğer ziyaretçiler şaşırarak bakmaktadırlar. Bakma deneyimimizin çevre tarafından bu kadar koşullandırıldığı ve belirlendiği bir çevrede sanattan ne bulmayı bekleyebiliriz sorusunu sorar gibidir. Sanat galerisinin bu kadar dikkat ve özenle çarpıcı bir görüntü haline getirilmesi, sanat eseriyle duyumsal ve fiziksel ilişkimizi kaçınılmaz olarak azaltmaktadır.

Fraser, içindeki sanatı izlerken kurumun etkisini göz ardı edebileceğimizi, etrafından dolaşabileceğimizi veya ortadan kaldırabileceğimizi düşünecek kadar saf değildir ve böyle bir şeyin olabileceğini tahmin etmemektedir. Söylemeye çalıştığı şey, daha çok sanatın farklı insan gruplarına anlattığı ve çoğu zaman da çelişkili yolları tam olarak anlamak istiyorsak bu tür etkilerin her zaman bilincinde olmamız gerektiğidir. Fred Wilson (d. 1955) 2003 Venedik Bienalindeki Amerikan pavyonu için *Benden Olduğum Gibi Bahset*'i yaparken yakından ilişkili bir sorgulama alanına odaklanmıştır (**22.70**). Gençliğinde dahi New York Metropolitan Müzesindeki Rönesans resimlerinde rastladığı Afrikalı figürleriyle ilgilendiğinden, çalışmaları genellikle çeşitli müzelerin koleksiyonlarına müdahale biçimini almıştır. Çeşitli eserleri seçmekte ve satın alınmalarının arkasındaki kültürel varsayımları öne çıkartmak için özel bir biçimde düzenlemektedir. Bir kemik grubu sırf ölçülecek ve sınıflandırılacak bir örnek midir yoksa yas tutulmayı hak eden, isim sahibi bir kişinin cenazesi midir? Ve kıyas yoluyla bir grup genç sanatçının eserinin etkisi heyecan verici genç yetenekler yerine bilinmeyen ilkeller olarak itelenirse azalacak mıdır? Wilson *Benden Olduğum Gibi Bahset*'te Venedik'teki Afrikalıların tarihini incelemiştir. Pavyonun sundurmasının sütunları arasında asılı iki afiş, Karyatid benzeri zenci figürlerin tasvirlerini taşımaktadır. Gerçekte bunlar Doç Giovanni Pesaro'nun mezarını taşıyan dört heykelden ikisidir. Resim olarak pavyonun ön cephesine taşınmalarıyla köleliğin tarihi ve ABD'de Afrika kökenli insanların uğradığı zulümleri anlatmaktadır. Venedik'teki Afrika nüfusunun en görünür üyeleri – en azından turistler için – taklit tasarımcı çantaları satan Senegalli sokak satıcılarıdır. Wilson bunlardan birini kendi tasarlamış olduğu kumaşla yaptığı eşyalardan seçtiği ürünleriyle galerinin girişine yerleştirmişti. Binanın içinde yakın bir mevkideki Murano fabrikalarının siyah camından şekillendirilmiş figürler, şamdan kaidesi ve tezat oluşturan beyaz mermerden heykel parçaları için destek vazifesi görmektedir.

Enstalasyonun ismi Shakespeare'in oyunu "*Venedik Taciri*"nde Othello'nun söylediği bir dizedir. "Eylül Rüyaları" adı verilen kısım ise tersten gösterilen çeşitli film ve opera prodüksiyonlarını içermiştir. İsminin akla getirdiği gibi, 11 Eylül'e atıfta bulunmakta ve Othello ile Desdemona'nın birlikteliğini zehirleyen kıskançlık ve şüphe trajedisinin hikâyenin geriye döndürülmesi gibi basit bir yolla ortadan kaldırılamayacağı gibi, bir de, o günün ve ardından gelen olayların

22.70 Fred Wilson, Benden Olduğum Gibi Bahset, 2003. Birleşik Devletler Pavyonu, 50.
Venedik Bienali. © Fred Wilson. Pace Wildenstein'ın izniyle, New York.



bünyesindeki güvensizlik ve düşmanlığın ötesine geçmek istiyorsak itidal ve ısrarla düşünmemiz gerekmektedir.

Kültürel eleştiri olarak tersine çevirme, Sam Durant (d. 1961)'ın eserlerinde de görülebilir. Görmüş olduğumuz gibi, yakın dönemli sanatın büyük bir kısmı şu veya bu şekilde 1960'ların ve 1970'lerin eleştirel eğilimlerinden yararlanmayı sürdürmektedir. Yaşının kendisini bu döneme başvurmak için doğrudan deneyimi bulunmayan bir kuşağa ait kıldığının bilincinde olmasına rağmen bu durum Duran'ın durumunda da geçerlidir. En sık göndermede bulunduğu sanatçı olan Robert Smithson, sanat eserleri ve yazıları geçen on yıl içinde sanat dünyasında artan etki kazanmış bir şahsiyettir (bkz. s. 858-59). Durant'ı çeken sebeplerden biri Smithson'un dikkatini yönelttiği heterojen konu karışımıdır. *Sarmal Mendirek* (21.43) gibi projelerinden ötürü geniş ölçüde Arazi Sanatçısı sıfatıyla bilinmektedir. Bununla beraber yazılarında uluslararası modern-üslup mimarisi, Art Deco sinema iç mekânları, şehir parkları tasarımı, korku filmleri, bilim kurgu romanları, tarihöncesi canavarlar, psişik deneyler ve diğer başka şeyler hakkında tartışmaların bulunması muhtemeldir. Bu yüksek tavrın ucuz popülizmle harmanlanması, gerçek dünya ile (buna "site" adını vermektedir) ve galerinin mesafeli, soyut, düşünmeye yönelten mekânı (non-site) arasında düzgün bir ilişkinin kuramını yapmaya duyduğu ilgiyi ifade eder. Ayrıca *entropi*, yani tüm maddelerin kaotik, düşük enerjili bir duruma bürünmesinden duyduğu genel kaygıyla da uyum içindedir. Smithson'un 1973'te bir uçak kazasında erken yaşta ölümü onu ayrı bir yerde tutmakta, sadece benzer bir etkiye sahip sanatçı Gordon Matta-Clark (bkz. s. 860) ile değil aynı zamanda Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison, Brian Jones gibi pop kültürünün ikonlarıyla da birlikte tamamen döneminin bir insanı haline getirmektedir. Aynı paranın iki yüzü gibidirler. İsmi Smithson'un 1970'de Ohio'da Kent Devlet Üniversitesinde ABD'nin Vietnam Savaşına karışmasına karşı gösteri sırasında dört kişinin öldürülmesinden birkaç ay önce yaptığı *Partially Buried Woodshed* adlı eserinden alırken, Durant bu bölünmezliği *Partially Buried 1960s/70s: Utopia Reflected/Dystopia Revealed* adlı çalışmasında yansıtmıştır. Smithson'un ayna ve taş kümelerini hatırlatan bir tarzla, Durant iki büyük ayna üzerine toprak tümsekleri yığmıştır. Tümseklerden birine gömülü bir hoparlör, folk kült kahramanı Wavy Gravy'nin 1969 Woodstock festivalindeki konuşmasını, diğeri ise 1968'de, Mick Jagger'in Altamont'da çaresizce yaptığı sükûnet çağrısını duyurmaktadır. Yaşının küçüklüğü nedeniyle neler geçtiğini bilemeyeceği bu yıllardan hâlâ değer taşıyabilecek unsurları ayırıp çıkaran Durant, aşırı uçların birbirinden yalıtılmış halde tutulamayacağını Smithson'un bildiğini takdir etmektedir. Woodstock zamanı hippilerinin mutluluklarına nostalji duyarak baksak bile, bir yandan da bir sonraki yıl Altamont'ta meydana gelen ölümleri de hatırlamamız gerekmektedir. Durant *Baş Aşağı: Pastoral Sahne* (2002)'de tekrar Smithson (**22.71**)'dan yararlanmaktadır. Onun 1969 yılından *Baş Aşağı* Ağaç fotoğraflarını taklit ederek bir sıra yapay ağaç gövdesini baş aşağı zemindeki aynaların üzerine koymuştu. Yansımaları vasıtasıyla çift görünen kök sistemleri iki yöne doğru uzamaktadır: yukarı havaya ve aşağı yere doğru. "Kökler" kelimesiyle bilinçli şekilde oynayarak her bir gövdeye hoparlörler yerleştirilmiş, aralarında Afrika kökenli Amerikalı kimliğinin karmaşık bir imgesini oluşturan bir pop şarkısı koleksiyonundan parça parça yayın yapmışlardır. İzleyicinin gördüğü ve dinlediği acaba nedir? Somut ve gerçek bir şey mi, yoksa gerçeğin yansıtılışı mıdır? Bu ikisi birbirlerine bağlı mıdırlar? Ayna enstalasyonları hakkında yazan Smithson şöyle söylemiştir: "Bulunmayı bekleyen şey yokluğun boyutudur. Görülmesi beklenen şey silinmiş renktir."

Tarih kural olarak takvimle uyuşan düzgün adımlarla yürümez. Dolayısıyla 2000 yılının geçişi, tek başına çağdaş sanatın niteliğinde bir değişim getirmemiştir. Meydana gelen şey elbette genel konular varlığını sürdürürken, işlendikleri tarz veya kendilerini belirli eserlerde ifade edişlerinin olayların ışığında değişmesi veya bu olaylara karşılık vermeleridir. Olayların en çarpıcısı da kuşkusuz ki El Kaide tarafından 11 Eylül 2001 tarihinde New York ve Washington'da gerçekleştirilen intihar saldırılarıydı. Bu bölümde esasen sanatçıların cevap vermekte hızlı davrandıklarını gördük. Nijeryalı Okwui Enwezor idaresinde ertesi yıl yapılan *Documenta 11* önemlerinin nasıl anlaşılabileceği sorununu ele almak için yapılmış bilinçli bir girişimdir. Küratörler şu satırları yazmıştır: "Dünyanın çarpıcı ve travma yaratıcı 11 Eylül 2001 olaylarıyla değiştiğini beyan etmek malumu ilandır. Ancak bu değişikliğin neyi temsil ettiğinin ise, küreselleşmenin çoğaltıcı süreçlerine yakalandığı da görülen bu değişimin ne kadar derin olduğu göz önüne alındığında tanımlanması güçtür." Durum ne olursa olsun, bir konuda emindiler; "11 Eylül emperyalizmin ağır işleyen dağılma sürecine eşlik eden değerler çatışmasının en radikal ve korkunç görüntülerinden birini temsil etmektedir."

Kongolu sanatçı Bodys Isek Kingelez (1948-2015)'in *Documenta 11*'e katkısı, yeni Manhattan'ın dördüncü binyılın başlangıcında nasıl görünebileceğine ilişkin fantastik, fütürist bir modeldir. Bir önceki yılın tahribatı ne olursa olsun, bu öngörülen şehir manzarası hâlâ yüksek binalarla doludur; belki de insanın emellerinin bastırılamazlığına dikilmiş anıtlardır. Moel, Kingelez'in genellikle yaşadığı Kinşasa çevresinden veya içinden bulduğu ucuz malzemelerle oluşturduğu bu tür model dizilerinin en yenisiydi. Mukavva, kâğıt, şişe kapakları, iğne, alüminyum folyo, karton ve diğer paket malzemesinin tümü renkli modellenmiş şehir projelerine dâhil edilmektedir. Bunların her biri sömürgecilik sonrası Kongo yaşamı hakkında kendisinin görsel ve mekânsal yorumlarıyla birlikte mevcut mimari çevrenin farklı yönleriyle örtüşmektedir. Adını Kingelez'in doğduğu şehirden alan *Kimbembele Ihunga (Kimbeville)* ideal bir şehir olarak kendisini önermektedir (**22.72**).

Uzun zamandır kurulu bir sosyal yapıyı, çeşitli klanlar arasındaki ilişkileri ele alan Kingelez, günümüzün hızlı,



22.71 Sam Durant, *Baş Aşağı: Pastoral Sahne*, 2002. Enstalasyon. Blum & Poe'nun izniyle, Santa Monica, California.

teknolojik bakımdan gelişkin dünyasında verimli olarak işlevini sürdürebileceği birleşik bir ulaşım ve eğlence altyapısına sahip bir binalar topluluğu meydana getirmektedir. Özellikleri yerine göre ciddiyeti şüphe uyandıran bir duygu karmaşası içinde dönüşümlü olarak açıklayıcı veya eğlendiricidir. Atılmış, kullanılmayan, yapıştırılarak yüksek binalar haline getirilen kartonlar hâlâ ilk içerikleri olan tutkal tüpü markalarının adını sergilemektedir. Binaların görünüşünde özellikle Fransız mimar Jean Nouvel başta olmak üzere diğer yerlerden ödünç alınmış üsluplardan faydalanmıştır. Bu unsurlar Batı'nın her yere nüfuz eden erişiminin bir kanıtı mıdır? Veya farklı yorumlara ne kadar dirençli görünürlerse görünsünler değişen maksatlar için kullanılabileceklerinin ispatı mıdır? Onlara tek ve imtiyazlı bir bakış açısından mı bakılması gerekir veya farklı yönlerden yaklaşabilir miyiz?

Bu tür soruların ışığında William Eggleston'un fotoğrafları izleyici üzerinde güçlü ancak anlaşılması güç bir etki yaratır. Eggleston'un yaşı – 1939 doğumludur – onu Robert Frank ve Garry Winogrand (bkz. s. 849)'ı içeren Amerikalı fotoğrafçılarla aynı kuşağa koymaktadır. Bununla beraber, her ne kadar New York'ta 1976 gibi erken bir tarihte Modern Sanat Müzesinde tek kişilik bir gösterimle takdir edilmiş olsa da, çalışmaları kullandığı renklerden ötürü şaşkınlık uyandırmıştır. O dönemde ciddi fotoğrafçılığın siyah-beyazla yapılması gerektiği hâlâ hâkim görüştü ve rengin reklam sanayisine ve magazin gazeteciliğine bırakılması gerektiği düşünülmekteydi. Eggleston'un genellikle memleketi Güney eyaletlerinden alınan konularının görünüşteki bayağılığı da bazıları tarafından ciddiyet eksikliği olarak görülmüştür. Bu tür alışkanlıklar ve varsayımlar aradan geçen zamanda büyük ölçüde aşılmış olup; artık Eggleston'un rengi güvenle kullanışını, aynı zamanda farklı bakış açılarını bazen şaşırtarak kullanışını daha derinden takdir etmek mümkündür. Aşağıdan veya alışılmamış açılardan çekilen görüntüleri bir insanın bakışıyla mı gördüğümüz konusunda bizi merak içinde bırakmaktadır. "İnsanlar yerden bir buçuk metre yükseklikte, yatay resimler yapmak eğilimindedir" demektedir. "Ben her yerde hızla uçuşan böcekleri seviyorum ve bir andan diğerine bakışlarının ne olduğunu merak ediyorum. Bu fiziki bakış açısını gösteren birkaç resim yaptım." Bunun karşısında İsimsiz *(Treylerin Açık Kapısı, Arizona)* ise bakışımızın yakalandığı, oynandığı, bize geri itildiği veya nüfuz edilemez bir boşlukta emildiği tarzla aklımız karışmaktadır (**22.73**).



22.72 Bodys Isek Kingelez, *Kimbembele Ihunga* (Kimbeville), 1994. Kontrplak, kâğıt, mukavva ve çeşitli malzemeler, 1.3 × 1.83 × 3 m. CAAC – The Pigozzi Koleksiyonu, Cenova.
Fotoğraf Claude Postel.

Treylerin ağırlıkla beyaz dış cephesindeki alacalı güneş ışığı, gözün engebeli yüzeyde gezinmesine imkân vermektedir; açık kapı, büzgülü kenarlarının bu mütevazı yaşam yeri için garip düşen bir şatafat arzusunun işaretini veren arkaya bağlanmış pembe perdeyi açığa vurmaktadır; eşikteki atılmış bir giysi bizi bir şeyi bulmaya davet etmektedir – ancak bu nedir? Karanlık iç mekândaki ayrıntıları fark etmeye uğraşmakta, bu esnada treylerin zemininin altındaki mekânın başka bir tür karanlığı sakladığının farkına varmaktayız. Göz bu farklı zorluklar arasında sonu gelmez şekilde gidip gelirken, bir boya çiziği, bir göçük veya pas lekesi perdenin canlı pembesi veya kapı kenarının belirgin sarısı ve karoserin ayrıntıları kadar ilgiyi çekmektedir. Eggleston'un kamerası hiçbir duruma önyargılı bakılamayacağını bize göstermektedir. Nerede karşımıza çıkarsa çıksın, yaşam beklentilere kafa tutacak ve sınıf veya milletler olsun hiyerarşiler hakkında, tarihi geçmiş düşüncelere göre kibarlıkla davranmayacaktır.

Modernizm ve Postmodernizmin ağırlıkla Batı tarafından tanımlanmış kategorileri için "Emperyalizmin dağılmasının" ne kadar karmaşık ve akıl karıştırıcı bir süreç olduğunu Rus eleştirmen Boris Groys ortaya koymaktadır. Komünist idare döneminde yıkılmış veya başka yere kaldırılmış binaların yeni kapitalist Moskova'da 1990'larday beri rekonstrüksiyonunu tartışırken, bu durumun Ruslar tarafından sadece Stalinizmin değil, zihinlerinde onunla ilişkilendirdikleri Modernizmin de reddini teşkil ettiği şeklinde görülebileceğini vurgulamıştır:

Rusya'da, kapitalizm bir tamir edici, yani ülkenin sosyalist geleceğinden, devrim öncesi, kapitalist geçmişine dönüş süreci şeklinde yaşanmaktadır. Bu da devamında, tamir edici mimarinin gerçekte karşı çıkmaktan ziyade Rus kapitalizminin ruhuyla suça ortaklık kurduğu anlamına gelmektedir. Rus kronolojisine göre, Modernizm, şimdi geleceği teşkil eden kapitalist geçmişin parçası değil de artık geçmişe ait sosyalist geleceğin bir özelliğidir.

Bu tür kronolojik bükülme ve karışmalar Rusya'ya özgü de değildir. Tüm dünyada görülmekte, günümüzün sanatını yorumlamaya çalışırken evrensel olarak anlaşılabilir anlamlar sağlaması bakımından Modernizm veya Postmodernizm gibi terimlere bağlı kalınmasını artan şekilde güçleştirmektedir.

Çinli film yapımcısı Yang Fudong (d. 1971) uzun vadeli, beş filmlik projesi '*Yedi Entelektüel*'i aynı şekilde kendi sözleriyle "çeşitli zamansallıkları beraberce işlemek" ihtiyacı olarak görmektedir. İsmini ve konusunu kökeni üçüncü yüzyıla kadar geri giden "Bambu Ormanındaki Yedi Entelektüel"den alan film, kendilerini gündelik hayattan çekip farklı manzaralar ve çevrelerde seyahat eden ve bugünün gerçekliğine dönmeden önce farklı yaşamlardan insanlarla karşılaşan yedi entelektüeli konu almaktadır. Silsilenin ilk filmi *Bambu Ormanındaki Yedi Entelektüel*'de yedi kahraman Şanghay'ın batısındaki Anhui eyaletindeki ünlü Huangşan Dağına giderler (**22.74**).

Manzara, doğa orada çok güzeldir. Zirveler birbiri üzerinden yükselir, çam ve serviler gür yeşildir. Neredeyse yüz adet büyük ve küçük zirve ile tepelik; çok sayıda göl, dere ve derin havuzlar vardır: bir tür hayal manzarası gibidir... Filmim bu hayal benzeri çevrenin entelektüeller arasındaki ilişkileri ve tartışmaları –ayrıca bireysellik ve özgürlük üzerine tek başına meditasyonu– nasıl etkilediğini araştırmaktadır.

Huang Yongping (bkz. s. 892)'le aynı okulda, yani Hangzu şehrindeki Çin Güzel Sanatlar Akademisinde eğitim gören, Yang Fudong Batı'da 1989'da Komünizmin çöküşü sırasında daha yaşlı olan sanatçının çalışmalarının kataloglarını keşfetmiştir. Yang'ın belirttiğine göre, şahsen tanımadığı halde "uzaktan öğretmeni" haline gelmiştir. Bu beyan, filmlerinin tipik bir niteliğidir. Niçin veya nasılını tam olarak açıklama imkânı olmaksızın, aslında bunu de istemeksizin bulduğu esinlerle çağdaş Çin'de bütünleşen farklı düşünce, davranış ve ifade katmanlarından rayihalar taşıyan nitelikleri eserlerinde kaynaştırmaktadır. Çin'de 1920'lerde ve 1930'larda yapılan filmler, Mao döneminde 1950'lerde ve 1960'larda yürütülen yoğun şahsi ve toplumsal kendini sorgulayışlar, geçmişin derinliklerine uzanan tarımsal hayat tarzı ve başdöndürücü bir hızla ilerleyen şehirleşme anlatımlarında geliştirdiği derin düşüncelere katkıda bulunmaktadır.

Bodys Isek Kingelez, William Eggleston ve Yang Fudong *Documenta 11*'e katıldıklarında, çok sayıdaki sergi ortaklarından birisi de CoBrA sanatçı grubunun (adını –üyelerinin geldiği– Kopenhag, Brüksel ve Amsterdam şehirlerinden almaktaydı) 1948'deki kurucularından biri olan Hollandalı Constant'tı. On yıl kadar sonra Guy Debord ve diğerleriyle birlikte Constant, 1950'lerde ve 1960'larda "gösteri toplumuna" ait olduklarını duyurmak ve toplumun kural ve iktidar yapılarına saldırmak için çok şey yapmış mücadeleci sanatçı ve siyasi aktivist birliği Situationist International'ın ortak kuruculuğunu yaptı. Ancak bir önceki on yılın sanatında gördüğümüz gibi, gösteri düşüncesi geçerliliğini korurken –bunun ne demek olduğunu hatırlamak için dünya olaylarının haber bültenlerinde nasıl ambalajlandığını düşünmemiz yeterli gelir– bu konudaki anlayışımız ve tutumumuz önemli ölçüde değişmiştir. Debord için gösterinin "temel ilkesi" müdahalesizlikti. Diğer bir ifadeyle, her zaman olayları edilgen şekilde yaşamak durumunda kalmaktaydık; sürekli bize bir şeyler yapılmaktadır ve bu durumu değiştirmenin tek yolu devrimci hareketten geçmekteydi. Postmodernizmin eski kesinlikleri kırmasının ardından devrim imkânına inanmamızı sağlayan nahoş gerçekliklerden eleştirel bir mesafe tespit etme kapasitemize artık belki de inanmamaktayız. Ancak bunun doğal sonucu, bu gerçekliklerle meşguliyetimizin çok faal olmasıdır.



22.73 William Eggleston, *İsimsiz* (*Treylerin Açık Kapısı , Arizona*), 1999–2000. Iris basım (7. baskı), 76.2 × 61cm.
Cheim & Read'in izniyle, New York. © Eggleston Artist Trust.

Eşyanın yapısına ve insan ilişkilerinin kalıplarının oluşturulması ve aksettirilmesi bakımından nasıl işlev gösterdiklerine ilişkin sorusu üzerindeki bir düşünce Küba kökenli Amerikalı Jorge Pardo (d. 1963)'nun çeşitli projelerinde bulunabilir. *Documenta 8* gibi bir etkinlik, metalaştırma sürecinin kültür hayatının tüm yönlerine nüfuz ettiğinin kanıtı olarak sanat ve tasarımın birleşmesini sunmuşken –bir tür Posmodernist zafer– Pardo bu olumsuz değerlendirmeyi aşmak için gayret gösteren sanatçılardan biri olarak belirmiştir. Hayatı yaşamak için eşyanın yeterli şekilde



22.74 Yang Fudong, *Bambu Ormanında Yedi Entelektüel*, 2003. Fotoğraf. © Yang Fudong. ShanghART Galerisi'nin izniyle, Şanghay.

işlev göstermesini talep etmekteyiz ve hayatı tam yaşamak için de kendimizi çevrelediğimiz eşyalarda estetik zevk ve tatmin aramaktayız. Dünyanın geri kalanından duvarlarla ayrılmış bir hale gelecek ve değerli bir sanat objesi olarak muhteşem bir izolasyon içine alınacak bir şey yapmaktansa, amaç biçimi estetik değerlendirmelere göre belirlenecek ancak daha sonra yeterli şekilde işlevini sürdürecek bir şey yapmaktır. Münster'de on yılda bir düzenlenen kamusal alanda heykel sergisine katılması için 1997'de iletilen davete karşılık olarak *İskele*'yi tasarlamıştır (**22.75**). California kızılçamından inşa edilen iskele 50 metre kadar yakındaki Aasee Gölüne uzanmakta ve üstünde altı köşeli açık bir çardağın yer aldığı altı köşeli platformda sona ermektedir. Ziyaretçiler iskele üzerinde gezinebilir, merdivenlerinde oturabilir ve suların üstünden ilerideki göle bakabilirler. İsterlerse, çardaktaki makineden sigara satın alabilmekte ve manzara hakkında düşünürken içebilmektedirler. Neticede elde edilen şey, geleneksel olarak bir sanat eserinden beklendiği gibi manzaraya bakma ve üzerinde düşünme imkânı elde edilmesidir. Ayrıca iskelenin mevcut olmaması halinde erişilemeyecek, akla gelmeyen bir yerden bu manzara görülebilmektedir. Ne var ki iskele mevcuttur ve insan bu deneyimi estetik anlamda düşünmeyi tercih etsin ya da etmesin işlev göstermektedir. Pardo'nun diğer projeleri arasında Rotterdam'daki Boijmans van Beuningen Müzesi için tasarladığı C biçimindeki kızılçamdan bir masa, branda kaplı iskemleler ve özel ışıklandırmalı *Okuma Odası* (1996), Chicago Çağdaş Sanat Müzesi girişine yerleştirilen uyarlanmış bir yat olan *Yelkenli* (1997), Leipzig Ticaret Fuarının kafeteryasında kullanılması için yaptığı masa ve sandalyeler ile Los Angeles'taki kendi evinin tasarımı vardır. Pardo'nun Los Angeles Çağdaş Sanat Müzesindeki sergisine gelen ziyaretçiler, bir otobüsle inşaat halindeki evini görmeleri için Washington Heights bölgesine götürülmekteydi. Zürich Kunsthalle sergisinin bir parçası olarak Pardo, 2000 yılında sergiye bir kısım eserini vermenin yanı sıra şehrin hemen dışındaki bir servis istasyonunun yenilenmesi işinin gözetimini de üstlendi. Yeni boyanmış turuncu dış cephesi, çevreleyen manzarayla canlı bir tezat oluşturmaktadır. Bu tür eserlerle Pardo objeyi anlamanın farklı yolları arasında seçim yapma ihtiyacının ötesine geçmektedir. İzleyici masayı düşünmeye veya oturmaya, kafeye hayranlık duymaya veya yemek yemeye, eve bakmaya veya içinde yaşamaya davet edilmemektedir. Bu tür ayrımlar geçerliliğini yitirmiştir. Pardo'yu daha çok ilgilendiren husus, bir objenin veya bir işlem setinin sanat olarak kimliğini kabul ettirmesine neyin imkân tanıdığını sorgulamaktır.

Eserleri, mekâna yerleştirmek için obje tasarlamayla ilgilenmesi anlamında heykel olarak anlaşılabilir. Dahası anlamlı olan şey, sadece objelerin işlevi değil, işlevsel zorunluluğa getirilen biçimsel çözümün, örnek ve tesirin karmaşık tarihi vasıtasıyla nasıl izinin sürülebileceğinin değerlendirilmesidir. Pardo'nun eserlerinde var olan mekân, eleştirmen Kate Bush'un vurguladığı gibi fiziki olduğu kadar da fikirseldir. Bu mekân bir şeyin diğeriyle nasıl ilişki kurduğu hakkında sorularla doludur. Örneğin bir keresinde Pardo bir gösteri için masa, sandalye ve diğer küçük eşyalarla bir düzenleme yapmış, çıkış noktası olarak

"bir köşeye konan ve maviye boyanan eşyalar" şeklindeki genel fikri kullanmıştır. Yaptığı şey bir düzeyde kendi iç mekânlarımız hakkında diğer hepimizin düşündüğümüzde yaptığımız şeye benzetilebilir; diğer bir düzeyde ise ilk eserleri 'Common Steel Nails Driven into the Floor at Points Designated at Time of Installation" [Enstalasyon anında belirlenmiş noktalarda zemine çakılan genel çelik çiviler] gibi beyanları içeren çalışmaları olan Kavramsal sanatçı Lawrence Weiner gibi öncüllerle bir bağlantı görebiliriz. Bir kez daha, bunu zemini döşeyen birisi tanımlıyor olabilir veya aynı şekilde, Weiner'in izleyiciye karar vermesi için bıraktığı gibi, sanat eseri olarak düşünmemiz de mümkündür. Pardo yararlılık ve estetik değer arasındaki etkileşime dair bu dikkatli yaklaşımı, aralarında Alman Tobias Rehberger (d. 1966)'in yer aldığı başka bazı sanatçılarla paylaşmaktadır. Estetik niteliğin kültürler içinde ve arasında tanınması ve aktarılmasının yollarını sorgulayan Rehberger, örneğin *Peué Seé a Faágck Sunday Paáe* (Never on Sunday) ile Alvar Aalto ve Le Corbusier gibi tasarımcıların klasikleri olarak görülen mobilyalarını hafızasından çizmiş ve çizimleri gerçekleştirmeleri için Afrikalı marangozlara vermiştir. "Birçok kişi tasarımı güzel sanat olarak sunmak istediğimi düşünüyor" demektedir Rehberger. "Çalışmalarım mimari ve tasarım tarihine çok sayıda göndermede bulunsa bile durum böyle değil... Bu kopyaların Avrupalı asıllarını yeni bir gözle görmemizi sağladığımı düşünüyorum... Afrika sandalyeleri benim kopyalarıma göre üretilmiş ve aslında onlar da yanlış yorumlar içermektedir. Bazıları bu çalışmanın siyasi bakımdan Afrika kültürü için hoş olmadığını düşünmüştür, ancak ben onu böyle göremem. Bu eser tercümeye dairdir." Muğlak işlevsel/estetik statüleriyle aynı çizgiyi izleyerek, Pardo'nun eserlerinin konuyla ilgili bir referans noktası, mimari ve tasarım alanında bulunabilir. Örneğin kendi evi, Frank Lloyd Wright, R. M. Schindler, Richard Neutra ve diğerlerinin eserleri vasıtasıyla Modernizmin Los Angeles konut mimarisine katkısı ışığında görülebilir. Aynı şekilde Pardo, Leipzig Ticaret Fuarı için bir kafe tasarlarken, çıkış noktası olarak sadece genel mimari ve tasarım alanında değil, ayrıca daha spesifik olarak mimari ile sanat arasındaki diyaloğu arttırmakla öne çıkmış Frank Gehry'nin tasarladığı bir sandalyeyi almıştır (bkz. s. 875).

Fransız küratör ve eleştirmen Nicolas Bourriaud 1990'larda Pardo ile Rirkrit Tiravanija, Philippe Parreno, Liam Gillick, Dominique Gonzalez-Foerster ve Pierre Huyghe dâhil diğerleri tarafından yapılan türde çalışmaları İlişkisel Sanat (Relational Art) olarak tanımlamıştır. İlişkisel Sanat, "kuramsal ve uygulamalı çıkış noktası olarak, bağımsız ve özel bir mekân olmaktan ziyade, insan ilişkilerinin ve sosyal bağlamlarının bütününü alan bir sanatçı uygulamaları dizisidir." Joseph Beuys'ün "toplumsal heykel" düşüncesine biraz farklı bir formül benimseyen Bourriaud, tüm sanat eserlerini "sosyalleşme modeli" yaratmaları anlamında görmektedir. Bu da beraberinde her sanat eserinin özünde iyi veya kötü oluşunu değil de, bizim "diyaloğa girmemize" imkân tanıyıp tanımadığı sorusunu sormamızı getirmektedir.



22.75 Jorge Pardo, *İskele*, 1997, Münster, Almanya. California kızılçamı uzunluğu yaklaşık 50 m. Enstalasyon görünümü. Sanatçının izniyle.

Fransız sanatçı Dominique Gonzalez-Foerster'in *Park –Bir Kaçış Planı*, adlı eserinin geniş alanlı ve şematik bakımdan zengin çevresine yöneldiğimizde hayal gücünün üzerinde etki bırakan mekânsal ve kültürel göndermeler kümesine düzen getirmekte ne kadar yapıcı çalışabileceğini derhal fark etmekteyiz (**22.76**). Dünya bize yapılarak verilmemiştir; tek tek ve ortaklaşa olarak dünyamızı biz yaratmaktayız. Gonzalez-Foerster (d. 1965) bu küçük park alanına Rio de Janeiro'dan bir telefon kulübesi, Chandigarh'dan bir gül çalılığı, Taipei'den bir sokak bankı ve Meksika'dan büyük bir lav kayası dâhil birbiriyle uyumsuz bir sıra unsur eklemiştir. Bu ilgi uyandırıcı koleksiyon arasında bir tarafına büyük bir ekran konulmuş kelebek şekilli betondan bir pavyon durmaktadır. Keskin güneş altında görülmesi güç olmakla beraber burada, Michelangelo Antonioni, Tsai Ming-Liang, Alain Resnais ve diğerlerinin filmlerden alınma park sahneleri seçilebilmektedir. "Pek açıkça taşıdığı anlam ifade edilmemiş ve sınırlanmamıştır" demektedir Gonzalez-Foerster. "Bu şeylere gece veya gündüz günün her saatinde rast gelebilir ve farklı bir deneyim yaşayabilirsiniz.

Nerede başladığı ve nerede bittiği bile açık değildir. Bu ağacın arkasında mı, şu buluttan sonra mı?..." Bu bir sanat eseri mi yoksa izleyicinin duyarlılığına kibarca atılmış bir dirsek midir?

González-Foerster 2000 yılında Fransız sanatçılar Pierre Huyghe ve Philippe Parreno tarafından üstlenilen üç yıllık projenin parçası olarak *Annlee Anzen Bölgesinde* isimli filmi çekmiştir. Annlee yaşamına bir Japon grafik atölyesinde



22.76 Dominique Gonzalez-Foerster, *Park'ın görünüşü - Bir Kaçış Planı*, 2002. Meksika'dan büyük bir lav kayası, Rio'dan bir telefon kulübesi, Chandigarh'daki Le Corbusier'nin bahçesinden bir gül çalılığı, film projeleriyle kelebek şekilli pavyon. Dokumenta için enstalasyon. Kassel. Sanatçının izniyle.

yaratılan karakter olarak başlamıştır. Normal şartlar altında anlatım ilerledikçe kaybolması gereken manga hikâyesinin küçük bir figürü olarak kısa bir süreliğine belirmesi beklenirdi. Huyghe ve Parreno, onu bu kaderden "kurtarıp" kullanım haklarını 1999'da almışlar ve yaklaşık bir düzine sanatçı arkadaşından imgesini çalışmalarında kullanmasını istemişlerdi. Huyghe (d. 1962), "Bu manga figürü hakkında ilginç olan şey, hikâye anlatmanın bir yolunu teşkil etmesidir. Cinsel bir hikâye mi istersiniz? Onu kullanabilirsiniz. Güzel bir hikâye mi? Bu karakteri kullanabilirsiniz. Aşağı yukarı bir gereç gibidir." *No Ghost But A Shell*, projesi 2002 yılında *A Smile Without a Cat (Celebration of Annlee's Vanishing)* ile sonlanmış, havai fişeklerle çizilen yüzü Miami plajında tutuşturulmuştur.

Huyghe'un eserleri kararların değerlendirilmesini harekete geçirmenin bir yolu olarak "önce" ve "sonra" unsurlarını ve olan biten şeylerin meydana gelmesine yol açan bu kararların bünyelerindeki değerleri sıklıkla işin içine sokmaktadır. Örneğin bir reklam tabelası bir ürünün değil de, tabelanın kendi çevresinde daha önce çekilmiş bir görüntüsünü tanıtmak için kullanılmaktadır; aktör Bruno Ganz ise direktörü tarafından 20 yıl önce asıl versiyonundan kesilmiş bir anlatımın parçalarını "restore etmek" amacıyla Wim Wenders'in filminden bir sahneyi yeniden canlandırması için işe koşulmuştur. *Streamside Day Follies* enstalasyonunun parçası olarak tasarlanan film, orman hayvanlarını ve yaşam çevrelerini öne çıkaran bir bölümle başlamaktadır. Buranın bir parçası New York eyaletinin banliyö genişlemesi maksadıyla açılarak temizlenmiştir. (**22.77**). Filmin belgeselini çektiği Streamside Günü, bizzat Huyghe tarafından düzenlenmiş bir açılış günü festivalidir. Galerilerde gösterildiğinde *Streamside Day Follies* beş kenarlı bir pavyonun bir duvarını oluşturan ekranda verilmektedir.

Mekânın farklı kısımlarındaki duvara düz düşen konumlardan başlayarak beş pano, asıldıkları kavisli baş üstü raylardan ilerleyerek ve bu esnada ışıldayan arka taraflarını açığa vurarak yavaşça bir araya gelmektedir. Birleşip bir köşedeki küçük bir aralık dışında izleyicileri çevreledikleri rinde film başlamakta, ardından da tekrar ayrılarak başlangıç konumlarına dönmektedirler. Konut gelişim alanının yeni sakinlerinin bilgisi, onayı ve bir ölçüye kadar katkısıyla yapılan Huyghe'un filmi –ve gösterilme koşulları da sadece bu noktayı

22.77 Pierre Huyghe, *Streamside Day Follies* videosundan festivalin kapanış ânını gösteren bir kare, 2003. Marian Goodman Galleryi'nin izniyle, New York.



vurgulamaya yaramaktadır– bir topluluk duygusu yaratırken kamusal sorumluluk talepleri ile şahsi mahremiyet hakkı arasındaki bazen güçlük arz edebilecek dengelere dikkati çekmektedir. İç bütünlük, belirgin bir denetim gerekliliği, medeni haklara müdahale korkusu ve diğer inanç ve bakış açılarını anlama ihtiyacının 11 Eylül sonrasında ağırlıklı konular haline geldiği bir ülkede bu, önemli bir konudur.

Farklı görüşleri, tutumları ve davranışları zorunlu olarak kapsayan durumlardan biri de neşeli karnaval kutlamalarıdır. Bulgar psikanalitik kuramcı Julia Kristeva'ya göre, sahnesi ve "tiyatrosu" olmayan karnaval yeri, hem sahne hem hayat, hem oyun hem düş, hem söylem hem gösteridir. Onun anlayışına göre ve daha önce gördüğümüz gibi, bu muğlak, bu kasten belirlenmemiş niteliğinin günümüz sanatının en etkileyen ve etkili yönleriyle ortak bir tarafı vardır. Brezilyalı ressam Beatriz Milhazes (d. 1960) için karnaval konudan ziyade eserleri için gerekli ruhu sağlamaktadır. "Karnaval... bir enerji patlaması, insan vücudu ve ritim arasındaki serbest bir etkileşimdir. Her tür kavram çarpışır ve kesişir, harika bir görsel olay meydana gelir. Benim eserlerimin karnavala ihtiyacı vardır ve hayatım ondan fayda görür." *Mares do Sul* (Güney Denizleri) bu enerji ve ritimle yankılanır (**22.78**). Soyut bir kompozisyon olarak yorumlanması mümkünse de, Milhazes buna manzara demektedir. Ayrıca merkez noktasında doğru ilerleyen güçlü yatay ve köşesel hatların geometrisinin perspektif ve mekânsal derinlik hissi verdiği de doğrudur. Maviler, Paul Gauguin'in 1890'larda yaptığı *Güney Denizi* resimlerinde kullandığı renkleri zenginlik ve derinlikle hatırlatır (17.25, 17.26). Bu mavi zemin üzerindeki renkli desenler, Brezilya bitki örtüsünün biçimleri ve parlak tonlarından, poster, dergi ve kitap resimlerinin stilize tasvirlerinden ve 1960'ların İtalyan kumaş tasarımcısı Emilio Pucci'den alınmadır. Tuvalin sol yanındaki yinelenen kavisli hatlar ise Copacabana plajının kaldırımlarındaki dalgalı desenlere göndermede bulunur. *Mares do Sul*'daki canlı renk ve geometri bütünleşmesi Milhazes için Piet Mondrian'ın New York'taki son resimlerinde bulduğu caz esinli özgürlük (bkz. s. 823–25) ile Riley'nin Op Art'daki (21.16) kontrollü neşesinden yankılar taşır.

Günümüz görsel deneyiminin tüm alanlarından alınmış yönlerin, katmanlarla yoğun şekilde örgüsüdür. Sanat tarihinin kompozisyonda kullandığı özel biçimsel araçlara ve renklere atfettiği önemin farkındadır, ancak bu tarihin altında ezilmez. Sanat tarihinin nereden geldiğini bilmekte ve bu bilginin sadece başka yerlerdeki benzerleriyle anlamlı bir bağlantıyı kolaylaştırdığı takdirde yararlı olacağının farkındadır.

Bağlantı kurmak arzusu Ai Weiwei (d. 1959)'nin eserlerinde kuvvetle hissedilir. Ai, Pekin'de Chen Kaige ve Zhan Yimouy'la birlikte film okuluna gitmiş ve 1970'lerin sonlarında tartışmalar yaratan Yıldızlar sanatçı grubunun üyesi olmuştu. Bu ismi seçmelerinin sebebi grup arkadaşları



22.78 Beatriz Milhazes, *Mares do Sul*, 2001. Tuval üzerine akrilik, 1.78 × 1.97m.
Galeria Fortes Vilaça, São Paulo ve Stephen Friedman Gallery'nin izinleriyle, Londra.



22.79 Ai Weiwei, *Peri Masalı*, 2007. 1001 Çinli ziyaretçiler. Documenta için proje 12, Kassel, Almanya. Leister Vakfı, İsviçre; Erlenmeyer Stiftung, İsviçre; Urs Meile Galerisi, Pekin-Lucerne'nin izniyle.

Ma Deşeng'in ifadesiyle şöyleydi: "Her sanatçı bir yıldızdır. Büyük sanatçılar bile kozmik bir bakış açısından yıldızlardır. Grubumuzu 'Yıldızlar' olarak adlandırmamızın sebebi bireyselliğimizi vurgulamak içindir. Bu da Kültür Devriminin tatsız bir örnekliğine yöneliktir." Ai 1981'de Pekin'den ayrılarak ABD'de on iki yıl geçirdi. Çin'e 1993'te dönüşünden itibaren sanatçı, küratör ve mimari tasarımcı olarak çalışmaktadır. Bu sonuncu rolü çerçevesinde Pekin Olimpiyat Stadyumunun "kuş yuvası" kavramının geliştirilmesinde Herzog ve de Meuron ile işbirliği yaptı. Ancak düzenin kurumsal ve siyasi hiyerarşilerine karşı karakteristik özelliği olan aldırmazlığını sergileyerek daha sonra projeden ayrıldı. Şu anda çalışmaları "geleceği bekleyen bir manzara" olan Çin'in bugününü ele almaya gayret etmektedir. Halen Pekin'de kentsel gelişmenin yaşandığı 100 milyon metrekarelik alan 1949 yılındaki devrim sırasında kentin tüm büyüklüğüne eşittir. Her yıl bu alanın üçte biri de tamamlanmaktadır. Değişim bugüne kadar yaşanan her şeyden daha hızlı ilerlemekte, hiç görülmemiş şekilde eski ortadan kalkmaktadır. Bu yeni Çin ve onun ötesindeki dünya ile bireysel ve şahsi bağlar kurmak için Ai, Documenta 2007'ye katkı olarak *Peri Masalı* projesini geliştirmiştir (**22.79**). Gönüllü katılımcılar için çağrıda bulunmasıyla, çoğunluğu yurt dışına hiç seyahat etmemiş 1001 kişilik bir Çinli grubu toplamış ve Kassel'i ziyaret etmelerini ayarlamıştır. Seyahat bir ay süresince gruplar halinde gerçekleştirilip, Ai'nin tasarımına göre hostele dönüştürülen eski bir tekstil fabrikasında kalmışlardır. Büyük iç mekân beyaz çarşafların asılmasıyla küçük yatak odalarına ayrılmış ve yataklar Ai'nin tasarımıyla yapılan kumaşlarla örtülmüştü. Ai ayrıca ortak dinlenme ve yemek alanının mobilyalarını ve yemek takımlarını da tasarlamıştı. Kameralar ve ses kayıt cihazları verilen ziyaretçiler, şehri keşfederken izlenimlerini kaydetme imkânına sahipti. Kendi çabasıyla geldiği kuşkusuz olan grubun şehirdeki varlığı Çin'in büyüyen ekonomik ve sanatsal öneminin simgesiydi. Bu etkinin nasıl anlaşılacağı ve yapılandırılacağı her bir üyenin kendi kararına bağlıydı. Ortaya çıkan resimler Grimm Kardeşlerin yazdıkları masalları ve dil çalışmalarını ürettikleri şehrin de burası olmasının etkisiyle kaçınılmaz olarak gerçekliğin yanında birçok fantezi unsuru da içermekteydi. 1001 Çinli kişinin ziyaretine ek olarak dönem eşyalarını toplamayı seven Ai, bulduğu ve tamir ettirdiği Qing hanedanı (1644-1911) döneminden 1001 adet sandalyeyi getirmişti. Sandalyeleri sergi alanında küçük gruplar halinde düzenlemiş ve tüm ziyaretçileri dinlenmeleri ve sohbet etmeleri için davet ederek tüm dünyadan insanlar arasında her tür bağlantının kurulması imkânını büyük ölçüde genişletmişti.

Ai, *Peri Masalı*'na katılım çağrısını geniş bir takipçi kitlesi olan bloğunda ilan ederek duyurmuştur. Günümüzde bu elbette iş görmenin standart yöntemidir. Geçen on yıl içinde internet, gelişen bir bilgi kaynağı olmaktan insanların günlük hayatlarının içinde ve onun yardımıyla yaşandığı bir araç haline gelmiştir. Sosyal ağ sitelerinin patlamasıyla Web 2.0'a kayış, beraberinde aslına uygunluk, orijinallik ve sanat hakkında ezeli soruları getirmiştir. Bu kadar çok insan bu kadar çok şeye kolaylıkla erişebilir durumdayken, bu durum sanat dünyasının küratöryal ve eleştirel etkinlikleriyle birlikte neyin sanat olduğunu tespit etme yetkisini nasıl etkilemektedir? Çağdaş "dağılma" kültürümüz olarak andığı olgu hakkında yazarken Amerikalı sanatçı Seth Price, Allan Kaprow'un "sanat ve yaşam arasındaki mekânda çalışmak" iddiasının artık savunulabilir bir tutum olmadığını öne sürmektedir. Price, Duchamp'ın eski sorusunu yeniden sormakta –sanat eseri olmayan bir eser yapmak mümkün müdür?– ve bunun günümüzde mümkün olabileceğini değerlendirmektedir. Price, Reena Spaulings adlı New

York galerisi ile bağlantılıdır. Ancak Reena Spaulings aynı zamanda bir süre önce bizzat moda endüstrisinde çalışmakta olan Bernadette Corporation adlı bir başka grup insan tarafından yazılmış romanın kadın kahramanıdır. Duchamp'a olumlu bir cevap verilmesi, eser sahipliğinin yer değiştiren bir değer teşkil ettiği ve karşımıza çıkan faaliyet çeşitliliğinin sanat dünyasının kolaylıkla özümseyemeyeceği kadar akışkan ve çok yönlü niteliğe sahip olduğu bu tür örneklerle mümkündür. Bunun yerine olanlar küçük bir mesafeden izlenmeyle yetinilmeli ve ilgi çeken faaliyetlere uygun şekilde karşılık verilmelidir. Price sanatçı arkadaşı Kelley Walker ile birlikte adını bir zamanlar Robert Morris'in kendi çalışması hakkında yaptığı bir tanımdan alan –günlük değişen daimi proje– *Daimi Proje*'de işbirliği yapmaktadır. Ayrıca bu sanatçılarla bağlantılı olan Wade Guton, uygulamaları hepimizi çevreleyen, her yerde mevcut malzeme ve imgelem kütlesinden kendine özgü bir tür benzersizlik yaratmanın mücadelesini vermektedir.

Bauhaus hakkında yaklaşık yarım yüzyıl önce fikri sorulduğunda, Donald Judd kendisi için yararlı bir referans noktası teşkil edemeyecek kadar geçmişte kaldığını söylemişti. Böyle bir yanıt –Nazilerin Dessau okulunu kapatmalarından sadece 30 yıl sonra verilmişti– diğerlerinin kendisini Gropius ve düşüncelerinden etkilendiği, dolayısıyla bir şekilde onlara bağlı kaldığı düşüncesiyle yargılayabileceği korkusunu ima etmektedir. Guyton (d. 1972) için Bauhaus ve Konstrüktivizm gerçekten de uzun bir zaman önce mevcut olmuştu. Bu nedenle doğrudan ona borçlu kaldığını hissetme tehlikesi olmaksızın biçimsel miraslarından yararlanmakta çok daha özgürdü. Heykelleri Marcel Breuer'in boru şeklindeki çelik mobilyalarını veya Herbert Bayer'in radikal biçimde basitleştirilmiş harf biçimlerini ve geçici sergi yapılarını çağrıştırmaktadır. Duvar çalışmaları ise Moholy-Nagy ve Kandinsky'nin kompozisyonlarından yankılar taşımaktadır. Çoğaltma teknolojilerinin demokratikleştirici etkileriyle mücadele etmekten çok uzak bir tavırla Guyton, bunları her biri benzersiz eserlerinin yapımında kullanmaktadır. Yirminci yüzyıl sanatının ve tasarımının önemli yönlerini sergileyen kitap, dergi ve kataloglardan alınma sayfalara dijital yazıcılar kullanılarak kalın ve sade desenler eklenmiştir. Örneğin, Martin Kippenberger'e ilişkin bir yayından alınma fotoğrafın, Mondrian'ın geç döneminden ve olağandışı *New York City* (1942) isimli resminin yatay ve düşey çizgilerini hatırlatan çeşitli renklerden bir düzenlemeyle üstü kaplanmıştır. Marcel Broodthaers'in bir enstalasyonundan kopartılmış bir görüntü, alevler arasına gömülmek üzere görünmekte ve bir haç, bir U veya bir daire dizisi Naum Gabo'nun heykellerinin siyah-beyaz fotoğraflarına eklenmektedir. *İsimsiz (Gabo 28)*'de konstrüktivist illüstrasyonların üstüne eklenmiş büyük kırmızı X (**22.80**) saydam olduğundan bir iptal veya inkâr değil, bu illüstrasyonlara tekrar odaklanılması ve incelenmesine davet işlevi görmektedir. Temsil ettikleri yüksek Modernist ilkeler –işlevsellik, teknolojik ilerleme ve sosyal ilişkiyi görsel berraklık ve hazla birleştirmek arzusu– günümüzden çok farklı bağlamında tekrar



22.80 Wade Guyton, *İsimsiz* (*Gabo 28*), 2002, Epson DURABrite Kitap sayfası üzerine mürekkep püskürtme, 17.8 × 25.4cm, Özel Koleksiyon, New York. © Wade Guyton.

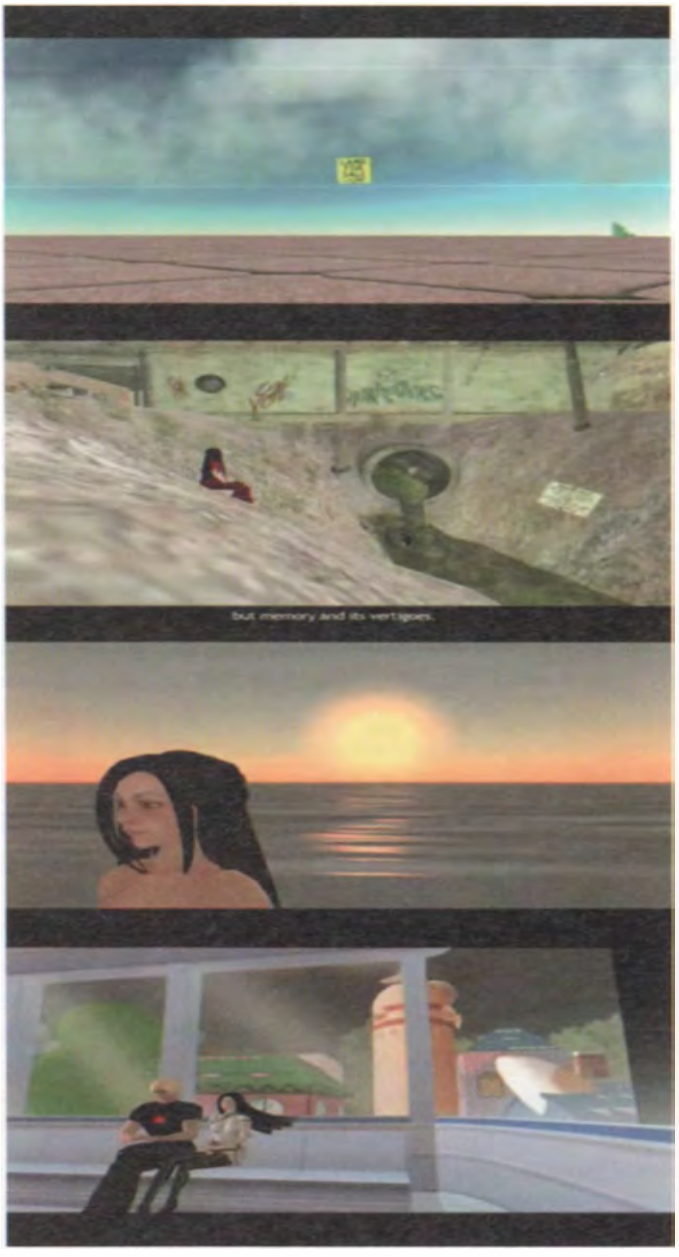
oyun alanına alınmaktadır. Aslen bağdaştırıldıkları avangart, çoktan kaybolmuş olmasına rağmen, bu fikirler hâlâ geçerli olabilir mi? Yıpranmış kenarlarıyla sararmış kâğıt, tarihi bir belgeye baktığımız konusunda şüphelerimizi gidermekte, ancak çarpıcı kırmızı haç bizi derhal günümüze geri getirmektedir. Bu sayfanın önemli sayıda basılmış bir yayımdan alındığı açıktır, bu sebeple türünün mevcut tek örneği olması pek muhtemel değildir.

Aynı şekilde Guyton'un eklentisi olan ve bilgisayarda kolaylıkla çoğaltılabilecek şekil, hepimizin dizüstü veya masaüstü bilgisayarlarımıza bağladığımız türden alelade bir dijital yazıcı kullanılarak yapılmıştır. Dolayısıyla kuramsal olarak bu işaret sonsuz şekilde tekrarlanabilecektir. Ancak elde edilen sonuç emsalsizdir. Gabo ve Pevsner 1920 yılındaki *Realist Manifesto*'da "Zaman ve mekân bugün bizim için tekrar doğmaktadır" demişti ve aynı fikir bir yüzyıl sonra da geçerliliğini korumaktadır.

Dijital teknolojinin açtığı fırsatları büyük bir özgüvenle kavramış sanatçılardan birisi de Guangzhou'da yaşayan Cao Fei (d. 1978)'dir. Ai Weiwei gibi bir bloğu olduğu halde, tek bir taneyle yetinmeyerek ikincisini de açmış, ilkini kendi adıyla, ikincisini de, çevrimiçi İkinci Hayat dünyasındaki avatarının adı olan *China Tracy* adıyla sürdürmektedir. Çin'in yoğun biçimde sanayileşmiş ve hızla genişleyen bir bölgesinde yaşadığından, çalışmaları insanların fantezi

dünyasının kendilerine saldırgan çevrelerinde bir yaşam alanı bulmalarına imkân vermenin yolları üzerine odaklanmıştır. *Cosplayers* filmi Guangzhou'da manga ve bilgisayar oyunu meraklısı, kahramanları gibi giyinen ve oyunlar oynayan gençleri konu almaktadır. "Cosplay" kelimesi Çin'de ve diğer Asya ülkelerinde çok yaygın kıyafet oyunu [costume play] kelimesinin kısaltılmışıdır. Cao Fei, "Babamın kuşağında herkesin bir kahramanı vardı" demektedir. "Bir noktada herkes Deng veya Mao'ya tapmaktaydı. Grup olarak kahramanları paylaşmaktaydılar. Şimdiki kuşak ise kendi özel kahramanlarına sahip... Genç kuşaktan birçok kişi bu karakterlerle öylesine özdeşleşmekte ki, bu kahramanlık güçlerine kendi içlerinde sahip olduklarını hissetmekteler." Pearl River Delta bölgesindeki Osram ampul fabrikasında 2006 yılında altı ay kadar kalışının sonucunda *Whose Utopia?* filmi ortaya çıkmıştır. Film kendilerini işlerine verirken işçilerin hayal dünyasını açığa çıkarmaktadır. Çalışırlarken çeşitli karakterler belirmekte, işçiler çalışmaya devam ederken makinelerin arasında sessizce dolaşmakta, yanı başlarında olup biten fantezi dünyasına ilgisiz kalmaktadırlar: bir gitarist şarkılar çalmakta, kanatlı bir balerin dolap sıralarının arasında kuğu gibi zarafetle dolaşmakta ve sonra da diğer herkes gibi tezgâhının üzerine eğilmektedir.

22.81 Cao Fei, i.*Mirror'dan sahneler*, 2007.



Cao Fei *i. Mirror* (2007) isimli eserini yapmak için ikinci kişiliği China Tracy olarak çalışıp tümüyle İkinci Hayat'ta geçen üç parçalı bir belgesel üretmiştir (**22.81**). Birinci kısım mimari kuramcısı William J. Mitchell'dan bir alıntıyla başlamaktadır: "Akışkan, geçirgen sınırlarımı ve sonsuzca dallara ayrılan ağlarımı sürekli meşgul eden, karşılıklı olarak tekrar eden bir süreçte inşa etmekte ve inşa edilmekteyim. Ben mekânsal uzanımlı bir sayborgum." Birinci kısım sırasında China Tracy, İkinci Yaşam dünyasının alanlarında seyahat etmekte, satın alındıklarını, geliştirildiklerini ve eskidiklerini görmektedir. İkinci Hayat parasına (Ihlamur doları) sahip olduğumuz sürece Ütopya vaadi kışkırtıcı biçimde yakında durmaktadır. Fakat planlarımıza ve arzularımıza cevap veren bu yerde bile, distopya aynı şekilde yakındadır. İkinci kısımda başka bir İkinci Hayat sahibi ile karşılaşmakta ve zaman geçirmektedir. Üçüncü kısımda ise İkinci Hayat sakinlerinin, ilk başta şarkı söylerken daha sonra da çiftler ve gruplar halinde parti yapıp, ikinci hayatlarını kutlarken baş döndürücü bir geçidini görmekteyiz. Filmin sonuna doğru, bir metin ekranın altında harf harf yazılır. China Tracy "Ben insanları her zaman boş rakamların arkasında tasavvur etmekteyim" diye yazmaktadır. "Tüm o yalnız ruhlar. Başlangıçta olduğumuz şeyler değiliz ve yine de değişmeden kalmaktayız. İnşallah elektronik ikinci hayatımızda yeni bir birleşme imkânı vardır." Bu fikirleri düşünenin sadece China Tracy olup olmadığı veya Cai Fei'nin bunları paylaşıp paylaşmadığını anlamak, yeni teknoloji konfigürasyonlarının günümüzdeki sanatçıların önüne çıkardığı büyük zorluklardan birisidir.

Sözlük

Abaküs Üzerinde bir sütun baştabanı, kemer veya lento taşıyan, sütun başlığının en üst noktasında yer alan düz tabla.

Açık hava resmi Atölyede değil de açık havada yapılan resim.

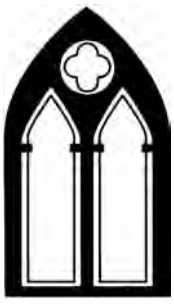
Açıklık Bir binanın iç ve dış mekânının pencere düzeni, payandalar, tonoz birimleri veya bir düzenle vs işaretlenen dikey bölümlenmesi.

Agora Bir forumda olduğu gibi revaklar ile çevrili, genellikle buluşma noktası ve pazar yeri olarak kullanılan Yunan ve Roma şehirlerindeki açık alan.

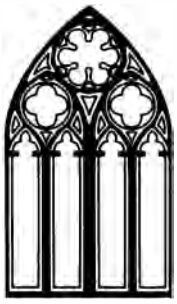
Ağaçbaskı Yüzeyinde mürekkep sürülmeyecek tüm kısımları kesilerek alınmış bir ağaç bloğundan yapılan baskı (10.47, 10.54). Bu blok, yüzeye paralel ağaç dokusunun olduğu yumuşak tahtanın düzgün bir kalasından kesilir. Çok sert tahtadan yapılan kalıp, ağacın dokusu kesilerek ve tahta oyucu denilen oyma aleti kullanılarak yapılır.

Ağbezek Gotik pencere, şablon ya da panoların üst kısmındaki ya da tonozun üzerindeki süslü işlemeler. Başlıca iki türü vardır: *Levhalı ağbezek*, iki ya da daha fazla ışıklığı olan erken dönem Gotik pencerelerinin üstündeki sağlam taştan doldurmayı boylamasına kesen dekoratif şekilli açıklıklardır; *çubuklu ağbezek*, pencere çerçevesi içindeki tirizlerin tepelerinde bükük ve iç içe geçen kafes benzeri süslemeden oluşur.

Levhalı Ağbezek



Çubuklu Ağbezek



Akademi Platon'un eğitim verdiği Atina'daki Akademia'dan ismini alan, sanat ve bilimi ilerleten toplanma veya öğrenme mekânı. (Akademia, ismini efsanevi Attika kahramanı Akademos'tan almıştır.) Floransa'da Giorgio Vasari tarafından 1563'te kurulan ilk sanat akademisi, statülerini esnafların bulunduğu durumdan "liberal sanat" icra edenlerin durumuna yükseltmeyi uman sanatçıların bir kurumudur. Fransız Kraliyet Akademisi 1648'de kuruldu ve daha sonraki birçok akademi (örneğin 1768'de kurulan İngiliz Kraliyet Akademisi) canlı model derslerin denü modeli çalışılmasına ve geçmiş dönemlerin sanatının incelenmesine imkân sağlayan kurumlardı.

Akantus Korint sütun başlığındaki yaprak süslerinin birçoğunun kaynağı olduğu düşünülen kalın ve dikenli yaprağı olan bir Akdeniz bitkisi.(4.44)

Akrilik boya 1960'larda geliştirilen, çabuk kuruyan ve parlaklığını muhafaza eden sentetik bir malzeme. Transparanlık ve koyu renk boyanın etkilerine uygundur, fakat genellikle düz renklerdeki işler için kullanılır. (21.20).

Akropolis Yunan şehirlerinin, Atina'da olduğu gibi, ana tapınakları ve kamu binalarını barındıran ve en üst noktaya inşa edilen kalesi.

Akroter En uçtaki veya alınlığın sonundaki heykeller ve süslemeleri için küçük ayaklıklar; ayrıca genel hatlarıyla taban desteği ve onun üzerinde bulunan unsurlar.

Aksiyal kompozisyon Merkezi eksenli ve ikili simetrili kompozisyon.

Aksiyal plan Boylamasına veya bir eksen boyunca planlama. Ayrıca *bkz.* merkezi plan.

Alana özgü Belli bir alana göre tasarlanmış heykel, enstalasyon ya da başka bir sanay eseri.

Albümin baskısı Genellikle 1850-1920 arası kullanılmış olan, gümüş nitrat solüsyonu ile hassaslaştırılıp yumurta beyazı ile boyanmış kâğıt üzerine fotoğrafik baskı.

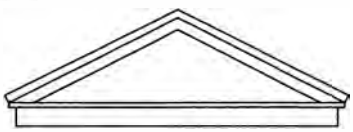
Alçak rölyef *bkz.* **rölyef**

Alem Bir sayvanın, alınlığın veya kulenin vs tepesindeki formel süs.

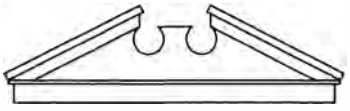
Alevli Gotik Özelliğini uzun, dalgalı taş işi parmaklıklardan alan Fransız Geç Gotik üslubu.

Alınlık Bir revak, kapı veya pencere üstündeki alçak eğimli üçgendir. Saçak silmesinin üstte veya bazen de kaidede devamsız veya kesintili olduğu durumlarda ise kesik alınlık adını alır.

Alınlık



Kesik Alınlık



Alınlık tablası Kapı boşluğu dikmesi ve üzerindeki kemer arasında kalan alan (9.26); aynı zamanda alınlığın iki eğik kenarı veya kemeri ile alttaki yatay kaidesinin çevrelediği üçgen şeklindeki ya da parçalı alan.

Altar tablası Kilise altarının arkasındaki yapı (*reredos* da denir), özellikle gövdesinde ya da merkezi bölümünde oyulmuş figürler varsa bu adı alır, oyulmuş ve/ve ya boyanmış kanatların arasındadır (11.6).

Altar panosu Rahiplerin sırtları cemaatlerine dönük olarak ayinleri yönetmeye başladıkları on üçüncü yüzyılın ilk zamanlarında ortaya çıkan, Katolik Avrupa'ya özgü ibadet için kulanılan resim veya heykeldir. Altarın arkasında veya üstünde bulunur. Resimlerin birçoğu birden fazla sahneyi tasvir eder (bkz. poliptik, triptik) ve gerektiğinde gizlenebilmeleri veya açığa çıkarılabilmeleri için menteşeli panolar üzerine yapılırlar. Ayrıca *bkz.* predella, reredos.

Altı Sütunlu Altı cepheli sütunu bulunan yapı, revak.

Altın Metallerin en kıymetlisi, dünyanın çeşitli kısımlarında farklı taş türleri içinde damarlar halinde veya cevher halinde gümüş alaşımıyla veya toz ya da parçacıklar halinde bulunur. Nadirliği, benzersiz yumuşaklığı (tek bir tanecik 150 metre uzunluğunda bir tel halinde çekilebilir), dövülebilirliği (dövülerek çok ince hale getirilebilir: *bkz.* altın varak) ve dayanıklılığı (oksitlenmez veya kararmaz ve doğal maddelerle paslanmaz) ile bir araya geldiğinde verilen büyük değeri ve atfedilen gizemli nitelikleri açıklar – bu sebeple de Budist tasvirlerde ve Hıristiyan liturjisinin objelerinde kullanılmaktadır. Saf halinde kolay kullanılamayacak kadar yumuşak ve ağır olduğundan genellikle başka maddelerle alaşım haline getirilir (saf altın 24 karat, yarı alaşım 12 karat olup; en iyi alaşım günümüzde 18 veya 22 karattır). Renk alaşıma göre değişirken, bakır kırmızımsı, gümüş soluk bir yeşil havası verir ve platinyum gümüşi bir renk katar. Ayrıca *bkz.* varaklama.

Altın ölçü veya oran Antik Yunanların muhtemelen bildikleri ve Rönensansın sanat kuramcılarının çok akıl yordukları akıldışı bir oran. Bir çizginin, küçük bölümün büyük bölüme ve büyük bölümün de bütüne oranı eşit olacak olacak şekilde kesilmesi olarak tarif edilebilir. Bu, matematiksel olarak açıklanamadığı için çok çekici gelmektedir. Yaklaşık olarak 5:8 civarındadır.

Altın varak Çok ince hale getirilmiş altın tabakası (0,000076 milimetreye kadar).

Altın zemin Pano resimlerinin zeminleri için kullanılan ortaçağ varaklama tekniği. Altın varak, gesso kaplanan panoya genellikle donuk kırmızı renkteki aharla uygulanır.

Ambon Erken dönem ortaçağ İtalyan kiliselerinin önemli bir özelliği olan, Mektuplar ve İncil'in okunması için kullanılan iki veya daha fazla basamaklı kürsü. Çoğu zaman Mektuplar için güneyde bir adet ve İncil için kuzeyde bir adet olacak şekilde inşa edilmiştir. On birinci yüzyıl sonrasında ambonun yerini vaiz kürsüsü almıştır.

Amfi tiyatro Romalılar tarafından gladyatör müsabakalarında kullanıldığı şekilde, yukarı doğru yükselen oturma sıraları tarafından çevrilmiş elips veya daire şeklindeki alan (5.44).

Amfora Yumurta şeklinde gövdesi, açılan boyunlu iki kulpu olanuzun sürahi. Antik Yunan ve Romalılar tarafından yağ, şarap vb saklanması için kullanılmıştır.

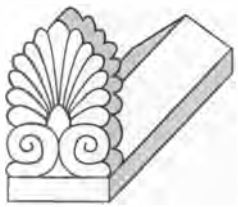
Anastasis İsa'nın cehenneme inişini tasvir eden Bizans resmi (9.72).

Ang Çin yapılarının çatılarındaki kaldıraç işlevi gören uzun çapraz kol desteği. Bir *angdu* saçaklara doğru aşağıya uzanan çatının hemen altında bulunur.

Anikonik İbadet ile ilgili herhangi bir fonksiyon taşımayan dini resim.

Antefiks Çatı kiremitlerinin uçlarını gizlemek ve sonraları dekoratif amaçlar için kullanılan Klasik mimarideki süslemeli bloklar.

Antefiks



Apadana Pers hükümdarlarının sütunlu(hipostil) kabul holü, örn. Persepolis: *bkz.* s. 104.

Apokalipsis Gelecek ile ilgili açıklamalara ayrılmış Yeni Ahit'in son kitabı; buradan hareketle, kâhince bir açıklama ya da açığa çıkarma.

Apsaras Budist cennetlerinin hurileri. Hindu sanatında Indra'nın hareminin bir üyesi (6.65).

Apsidal *bkz.* apsis

Apsis Bir yapının, genellikle de bir kilisenin yarı dairesel tonozlu ucu (7.11, 7.33, 9.20).

Arabesk İnsan figürlerini içermeyen, düğüm, spiraller ve bitki formlarının yer aldığı karmaşık yüzey dekorasyonu (*bkz.* grotesk).

Aralama ayağı Alınlık tablasını ortasından destekleyen taş kayıt (9.28).

Arkaik Çok eski ya da eski moda; terim, Yunan sanatıyla ilgili olarak kullanıldığında yaklaşık olarak MÖ 600-500 yılları arasındaki belirli bir dönemi ifade eder. *Bkz.* s. 117-121.

Arkitektonik Mimariyle ilgili; mimari bir yapının boyutunu ya da diğer özelliklerini ifade eder.

Armatür Kilden yapılan heykellerin dayandığı iskelet.

Asa tanrısı Giysiye sarılı tahtadan oyulmuş Polinezya kült imgesi (18.5).

Asamblaj Doğal ya da yapay, genellikle işe yaramayan üç boyutlu nesnelerden meydana getirilmiş sanat eseri.

Aside yedirme baskı Metal levha üzerine yapılan asitle dekorlanmış ya da aşındırılmış resim (13.34).

Asimetri Simetrisi olmayan.

Asma kat İki yüksek kat arasındaki alçak kat; daha çok Rönesans ve sonrası Batı mimarisinde görülür.

Astar (slip) Resim yapılacak yüzeye uygulanan tabaka. Yağlıboya tuvali genellikle tutkal ile kaplanır ve ardından da beyaz kurşun ile astarlanır.

Aşamalar Baskı gruplarını, genellikle aside yedirme ve iğne kazı tekniği ile yapılanları, ayırt etmek için kullanılan bir terimdir. Farklı aşamaların uygulaması ve yeniden işlenmesi aynı levhadan yapılır.

Atlant Özelikle Alman Barok mimarlarının sütun yerine kullandığı telamones olarak da bilinen yarım ya da tam boy uzunluğundaki erkek şeklindeki heykeller. Ayrıca *bkz.* karyatid.

Atriyum Eski Roma evlerinde avlu, ayrıca eski kiliselerde giriş avlusu. *Bkz.* s. 294.

Attic Klasik mimaride ana saçaklığın üzerindeki katya da daha geniş anlamıyla, bir binada diğerlerinden daha alçak olan kat veya eğimli çatının oluşturduğu alan.

Avangart Kelime anlamı, öncü; daha genel anlamda zamanının ilerisinde veya önünde olanlar – veya öyle oldukları düşünülenler.

Aydınlatma Resimde en yüksek veya en hafif yeri belirtmek için kullanılan genellikle beyaz bölge.

Ayla Kutsal figürlerin, örneğin Buda (6.89), İsa veya Hıristiyan azizlerin (9.30) başlarını veya tüm bedenlerini çevreleyen dairesel, oval veya düzensiz alev benzeri bölge; nimbus veya ışık halkası da denilmektedir.

Aylama Yarı dairesel bir şekil.

Baba Ağaç, metal veya taştan yapılan, halat veya urganların bağlanmasında kullanılan, genellikle gemilerde veya iskelelerde bulunan kalın direk; ayrıca bir bölgeye araçların girmesini önlemek için birbirine benzer şekilde yapılmış, bazen aralarında zincir de çekilerek kullanılan direk dizisi.

Bağlama kirişi Ana üzengi taşından veya merkezden ayrılmayan üçüncül kiriş.

Bakır Döverek veya dökerek biçim verilebilen saf bir metal. Zaman zaman kendi başına bakırdan heykel yapılmış, ancak daha çok pirinç ve bronz alaşımı halinde kullanılmıştır.

Baklava dilimli Dört eşit kenarlı, ancak iki açının diğerlerinden daha keskin olduğu düz çizgili bir figür.

Baklava dilimli



Baldacchino Bir taht veya altar vs üzerindeki sayvan (13.15).

Baskı Ağaç kalıp, metal plaka, mürekkep sürülen taş, fotoğraf negatifleri vs'den çok sayıda kopya çıkartılması işlemi için kullanılan genelterim, *bkz.* ağaçbaskı, aside yedirme, gravür, litografi, ipek baskı.

Başkemer Kemerin ön yüzünde ve ayrıca alt kısmındaki silme.

Başlık kıvrımı İyon ve daha az ölçüde Korint ve Kompozit düzenlerinde yapılmış sütun başlıklarındaki sarmal kıvrım.

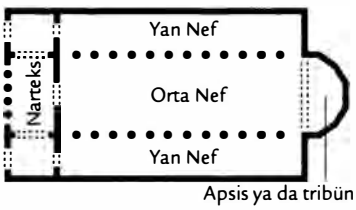
Baştaban Saçağın en alçak bölümü (*bkz.* düzenler).

Batı kesimi işi (Westwork) Alçak giriş salonunun üzerinden nefe açılan geniş bir oda ve geniş bir kule ile (bazen küçük bir kule ile) taçlandırılmış Karolenj ve Romanesk kiliselerin batı yakası (9.4).

Bazalt Eski Mısır ve Yakındoğu'da heykel yapımında kullanılan çok sert, dayanıklı, koyu renkli (genellikle siyah) taş (*bkz.* s. 46).

Bazilika Kamusal kullanım için yapılmış sütunlu antik Roma salonu; daha sonraları erken dönem Hıristiyan kiliselerinde bir bina tipi olarak benimsenmiştir. Hıristiyan bazilikası temel niteliklerini dördüncü yüzyılda edinmişti; dikdörtgen planlı, boylamasına eksenli, açık veya düz bir tavanla gizlenen ahşap çatı ve dikdörtgen biçiminde veya apsisli bir bitiş. Genellikle bir nef ile iki veya daha çok yan neflere ayrılır. Orta nef, yan neflerden daha yüksek ve geniş olup; tepe pencereleri ile aydınlanır ve galerili veya galerisiz olur. *Bkz.* s. 295.

Bazilika



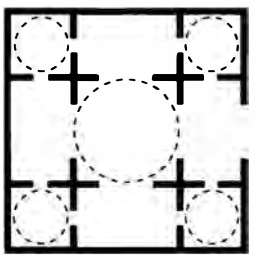
Benday New Yorklu yayıncı Benjamin Day (1838-1916) tarafından ucuz fotoğraf reprodüksiyonları için geliştirilen, küçük, birörnek noktalarla gölgeleme işlemi; ayrıca pop sanatçıları, özellikle Lichtenstein tarafından kullanılmıştır.

Beşikçatı *bkz.* kırmaçatı

Beşiktonoz *bkz.* tonoz

Beşleme Dördü bir dikdörtgenin açılarında ve beşinci de merkezde olmak üzere beş tane düşeyin düzenlenişine verilen isim. Bu terim aynı zamanda Hıristiyan (Bizans) kiliselerindeki merkezi kubbesi, beşik tonoz ile çevrili dört tane dikdörtgen açıklığı ve haçın köşelerindeki kubbeler ile çevrili dört tane küçük açıklığı olan kapalı Yunan haçı planı için de kullanılır.

Beşleme



Betonarme Betonun, çelik tel ya da çubuklar ekleyerek güçlendirilmesi suretiyle modern gelişimi. Demirli beton da denir.

Beton Antik Roma keşfidir. Augustus zamanında yavaş donan bir harç geliştirilmiş

olmakla beraber günümüzdeki karıştırabilen ve akıtılabilen betonun aksine Roma betonu aşamalar halinde dökülmek zorundaydı. Roma mimarisinin gelişiminde belirleyici bir unsur haline gelmiş (*bkz.* s. 187-89), ancak daha sonra bin yıl boyunca unutulmuş ve kullanılmamıştır. On sekizinci yüzyılda Fransa'da canlandırılmış, on dokuzuncu yüzyıl ortalarından itibaren çok kullanılmış ve kullanımı (özellikle betonarme olarak) modern mimarinin biçimini radikal şekilde etkilemiştir.

Bilgisayar grafikleri Bilgisayarda yapılan iki boyutlu sanat eseri.

Bindirme Alttaki örme sırasının üstüne çıkıntılı olarak veya kemer, tonoz ya da kubbe biçimi verilecek şekilde inşa edilen duvar örgüsü sırası (*bkz.* s. 38 (2.57)).

Bindirmelik Çıkıntı yapan bir ağırlığı taşımaya yarayan taş veya başka bir malzemeden küçük bir destek; genellikle kıvrım veya sarmal şeklindedir.

Bodhisattva Buda niteliğini elde etme yeteneğine sahip olan, ancak Nirvana'dan vazgeçerek başkalarına yardım etmek için kendini düşünmeden dünyada kalan kişi.

Bosaj Bir tonoz veya tavanda kesişimleri örten genellikle süslemeli çıkıntı.

Boya Öğütülmüş ve sıvı bir aracıyla karıştırılmış pigment; *bkz.* akrilik, fresk, guaj, yağlıboya, tempera, sulu boya.

Boyasal Biçimlerin çizgiden ziyade tonla tanımlandığı resmin niteliği.

Bölmecilik Belli bir mesafeden görüldüğünde optik olarak birleşebilsinler diye karışmamış, fakat yan yana pigmentlerin küçük alanları ile boyama tekniği. Özellikle Watteau, Delacroix ve İzlenimciler gibi birçok sanatçı tarafından deneysel bir şekilde uygulanmış olmasına rağmen, 1880'de Geç İzlenimciler tarafından bağımsız bir şekilde ve Paul Signac tarafından biçimsel bir terim olarak ilk kez benimsenmiştir. *Bkz.* s. 715-16.

Breviary ya da **Dua Kitabı** Günlük duaları, mezmurları ve ilahileri içeren genellikle din adamlarının kullandığı dua kitabı.

Bronz Daha çok bakır (% 95 ile % 99) ve kalaydan, bazen küçük miktarlarda kurşun ve diğer metaller eklenerek oluşturulan, dökme yoluyla biçim verilebilen bir alaşım. İlk defa MÖ ikinci binyılda (bronz çağı) Mezopotamya ve Çin'de üretilmiştir. Zamanla başlangıçtaki amaçları bakımından (alet, silah vs) yerini demire bırakmasına rağmen, yirminci yüzyıla kadar heykelde en çok kullanılan metal olarak kalmıştır. Bronz terimi genel anlamda pirinç ve bakıra da verilir.

Budist parmaklığı Yatay ve dikey lataların geçmeli olarak işlenmesiyle ağaç çite benzetilerek yontulan ve stupaların çevrelendiği taş mania. Sançi'de bir örneği vardır (*bkz.* s. 219-20). Rölyefli yontuları sembolik anlam da taşımaktadır.

Buluntu imgeler Malzemeler veya nesneler Günlük çevrede bulunan ve özellikle asamblajlar için uygunlaştırılan eşyalar.

Burma süsü Kurdele örgüsüne benzeyen kavisli geçmeli şeritlerden oluşan bir süsleme deseni.

Cameo İki renkli katmanı olan değerli ve sert bir taş ya da kabuk. Üstteki katmanı kabartmalı bir şekilde oyulabilir alt katmanı ise zemin olarak kullanılabilir (5.58).

Camera Obscura Kameranın öncüsü olan bir alettir; dışarıdaki cisimlerin resimlerinin lensten veya küçük bir delikten geçen bir ışık yoluyla duvara yansıtıldığı karanlık bir odadır. 17. yüzyılda, tepedeki buzlu bir cam aracılığıyla görülecek resmi almak için aynalı taşınabilir bir kutu olarak geliştirilmiş camera obscura, ressamlar tarafından genellikle çizimleri sırasında yardımcı olarak kullanılmıştır. Fotoğrafın icadı, böyle görüntüleri düzeltebilecek ışığa duyarlı kimyasal maddelerin bulunmasından sonra oldu.

Cami Cemaatle ibadet edilen İslam binası (*bkz.* s. 336-53).

Campanile İtalya'da çan kulesine verilen ad; genellikle kiliseden ayrı ancak kilisenin yakınına inşa edilir.

Canlı model dersi Bir sanat akademisinde genellikle çıplak canlı erkek veya kadın modellerin çizimi, resimlenmesi ve modellenmesine ayrılan ders.

Cephe Bir binanın dış yüzü, aynı zamanda dikey planda yansımayla yapılmış resim (11.59).

Chaitya Sanskritte kutsal tümsek anlamına gelen bu kelime, özellikle Budist stupası için kullanılır. *Chaitya* salonu bir yapı veya daha çok stupayı çevreleyen yapay apsisli bir mağaradır (6.8 ve 6.9). *Chaitya* kemeri ise Hint mimarisinde *chaitya* salonlarının girişlerini süsleyen ve minyatür kemere benzeyen mükerrer bir motif için kullanılan İngilizce bir ifadedir.

Champlevé (mine işçiliği) *bkz.* Mine

Chashitsu Çay seremonileri için kullanılan küçük Japon yapısı ya da odası (12.93).

Chevet Koro yeri, koro dehlizi, apsis ve eğer varsa buradan yayılan şapelleri içeren kilisenin doğu ucu için kullanılan Fransızca terim (9.36).

Chiaroscuro Resimde, üç boyut etkisi vermek için ışık ve gölge üzerindeki ayarlamalar.

Chigi Şinto tapınaklarının çatısında bulunan makas şeklindeki süse verilen Japonca isim.

Cloisonné *bkz.* mine işçiliği

Contécrayon Çizimde kullanılan, kırmızı okra, is veya siyah taş eklenerek toz grafit ve kille yapılan yağsız çubuk

Contrapposto Vücudun bir kısmının diğer kısmına göre ters yönde kavisle verdiği poz (*bkz.* s. 469).

Corpus Latince beden. Çeşitli anlamlarda kullanılmaktadır, örneğin bir sanatçının eserlerinin bütünü, bir poliptiğin orta kısmı (*bkz.* s. 462).

Cruxgemmata *bkz.* haç

Cun (Ts'un) Bir biçimin çevre çizgisi veya dış hattındaki dokuyu akla getiren veya üç boyut etkisi veren fırça darbeleri için kullanılan Çince terim. Örneğin peyzaj resmindeki kayalar, dağlar, ağaçlar vb.

Çakıl mozaik *bkz.* mozaik

Çapak Gravür yapımı sırasında hakkak kaleminin iğnesiyle bakır üzerinde çizilen hattın her iki yanında kalan kaba fazlalıklar; ayrıca mezzotint baskı için hazırlanan plakanın pürüzlü yüzeyi.

Çapraz tarama Çizim ve gravürlerde taramaları karşıt yönlerde birbiri üstüne yaparak gölgeleme yöntemi.

Çarmıh *bkz.* haç

Çatı arası Klasik mimaride ana saçaklığın üzerindeki kat ya da daha geniş anlamıyla, bir binada diğerlerinden daha alçak olan kat veya eğimli çatının oluşturduğu alan.

Çatı aşığı Çatıdaki uzunlamasına yatay kereste parçası.

Çatı makası Sağlam bir çatı elde etmek için kullanılan birçok ahşap ve metal kiriş.

Çatı tarağı Maya binalarında çatı seviyesinin üstündeki arka duvarın dekoratif uzantısıdır (12.4).

Çattra Onursal bir Hint taht sayvanı; stupaların direklerinde, Hint tapınak veya saray mimarisinde taş unsurlar üzerinde tekrar edilir.

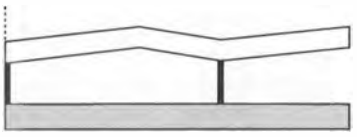
Çelik Demir ve karbonun alaşımı için kullanılan, genellikle sertleştirilip tavlaştırılabilenlere verilen, metalürjik olarak kesin olmayan bir terimdir.

Çengel bezek Gotik mimaride genellikle kıvrılan bir yaprak gibi biçim verilmiş, kule, tepe, çörtenlerden düzenli aralarla çıkmalı süsleme usuru.

Çevre çizgisi Biçimi belirleyen dış hat.

Çıkma Bir dayanağın arkasında aşağıya doğru olan bir kuvvetle desteklenen koruyucu kiriş, kanopi vb. Genellikle bir ucu yukarıdaki yapının ağırlığına dayanır. Dıştaki dayanak olmadan kendi kendini taşıyor gibi gözükmektedir.

Çıkma



Çivi yazısı Sümerlerde ve Mezopotamya'da görülen, ıslak kile çivi bastırılarak yazılan kama şekilli en eski yazı biçimidir.

Çizgi Hareket eden bir ucun, örneğin kalemin bıraktığı iz. Desende, resimde ve gravürde kütleyi veya hacmi temsil edenbir siluet oluşturabilir veya çevre çizgisi ortaya çıkarabilir.

Çizgisel resim Boyayla oluşturulan resmin aksine çizgilerden oluşan resim çeşidi.

Çoğulculuk Farklı kültür ve etnik grupların bağımsız kültür geleneklerini korudukları bir toplum biçimi; bu olguyu yücelten veya göndermede bulunan sanat için de kullanılır.

Çokkültürlülük Bir toplumun farklı kültürel ve etnik gruplardan oluşması durumu.

Çömlek Pişirilmiş kilden yapılan kap ve diğer objeler (*bkz.* fayans).

Çörten Grotesk insan veya hayvan figürü şeklinde yontulmuş çatıdan veya duvar parapetinden dışarı çıkan su oluğu.

Dagabaya da **Dagoba** Sri Lanka'daki stupalara verilen isim (6.48).

Dagerreyotipi Gümüş kaplı metal levhaların üzerindeki pozitif görüntüleri sabitlemek için L.-J.-M. Daguerre (*bkz.* s. 659-60) tarafından icat edilmiş fotoğrafçılık işlemi. 1839'da patenti alınmış ve 1860'lara kadar özellikle portreler için yaygın bir şekilde kullanılmış,

yerini tek bir negatiften yapılabilen çok sayıda baskıyla meydana getirilen kalotip işlemine bırakmıştır. Her dagerreyotipi tektir.

Dayanma ayağı Sütundan farklı olarak, yekpare örgüyle yapılan taşıyıcı.

Deësis Bizans sanatına ait Meryem Ana ve Vaftizci Yahya arasında tahta oturmuş İsa'nın tasviri.

Değer *bkz.* renk

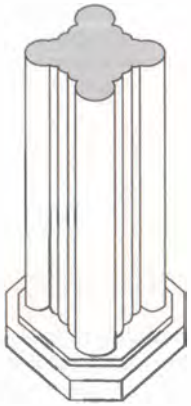
Demet sütun Deste sütunun eş anlamlısı.

Demir Dünyanın birçok yerinde madenlerden çıkartılarak elde edilen bir metal. İlk defa Anadolu'da ortaya çıkan bu metal MÖ ikinci binyıla kadar keşfedilmemiştir. Çeşitli şekillere ve kalıplara dönüştürülmek için işlenebilir veya dövülerek biçimlendirilebilir. Çin'de on beşinci yüzyılda demir eritilerek heykel yapımında kullanılmış, Avrupa'da ise neredeyse on dokuzuncu yüzyıl öncesine dek yaygınlaşmamıştır. Dövülmüş veya kaynaklı demir Batı'da 20. yüzyıldan itibaren kullanılmaktadır.

Demirli beton *bkz.* beton

Deste sütun Çeşitli bileşik sütun gövdelerinden veya yarı sütun gövdelerinden oluşan, Romanesk ve Gotik mimaride çok kullanılan bir sütun (9.23).

Deste sütun



Devşirme Dahil edildikleri binalardan önceki bir tarihte yapılmış yapılardan alınan malzemeler, örneğin Konstantin Kemerindeki birçok rölyef (5.79) ve Kortuba Ulu Camideki Roma sütunları (8.17).

Diyorit Eski Mezopotamya ve Mısır'da görülen katı, yoğun, koyu renkli, heykelcilik için kullanılan siyah veya gri taş (2.11).

Dikme ve lento sistemi *bkz.* kemersiz

Dipter tapınak Her iki tarafında iki sıra sütun bulunan klasik bir tapınak.

Diptik Çift menteşeli panolar üzerindeki rölyef veya resim.

Doğu yönünde *bkz.* yön

Dorik *bkz.* düzenler

Dougong Mertekleri ve sarkan çatı saçaklarını taşımak için kolonun en üstünden dışa doğru desteklenmiş bindirmelikler kümesi için kullanılan Çince terim.

Doygunluk Bir rengin göreceli parlaklığı ya da sönüklüğü, yoğunluk da denir.

Döküm Bir heykelin, madalyanın vb reprodüksiyonunda kullanılan heykelcilik işlemidir. Döküm terimi öncelikle bu anlamda kullanılır. Döküm sırasında sıvı madde (örneğin erimiş bronz, alçı) bir kalıba dökülür. Çeşitli metotları vardır: *bkz.* kayıp mum tekniği (*cire perdue*).

Duvar resmi Her zaman olmasa da genellikle fresk olarak duvara yapılan resim.

Düşey kayıt Bir açıklığı, genelde bir pencereyi ışık bölümlerine ayıran dikey bir direk.

Düzenler Klasik mimaride düzen;tabanlı (genellikle) bir sütun, sütun gövdesi, sütun başı ve kabul edilen altı modele göre dekore edilmiş ve oranlanmış saçaklıktan oluşur.

Düzlemsel çizgiler Bir resimde veya rölyefte resim yüzeyine doğrusal perspektif yasalarına uygun olarak boşluğa doğru uygun açılarla uzanan çizgiler (*bkz.* s. 419-20).

Edikula Saçaklık ve alınlığı taşıyan, klasik bir tapınak içerisindeki bir heykeli çevreleyen iki sütunun oluşturduğu türbe; bu terim aynı zamanda bir eşiği, kalkan duvarını destekleyen gömme ayaklar, yarım sütunlar ve benzer iki sütunlu niş, pencere veya kapı çerçeveleri için de kullanılır.

Eğimli duvar Bir duvarın eğimli yüzü.

Eğimli çatı *bkz.* kırmaçatı

Eklektik Sanat işi ve özellikle on dokuzuncu ve yirminci yüzyıl mimarisinde iki veya daha fazla tarihi türdeki elementlerin karışımı için kullanılan bir terimdir. (On yedinci yüzyıl Bologna resmiyle ilgili olarak "eklektisizm" terimi günümüzde artık kullanılmaz.)

Eksen Dünyanın veya başka bir kütlenin çevresinde döndüğü hayali düz hat veya sanat ya da mimaride bir figür veya kompozisyon, bir cephe veya zemin planının merkezinden geçen böylelikle denge izlenimi veren hayali düz hat.

Elektrum Altın ve gümüşün doğal alaşımı.

Emülsiyon tekniği İçindeki unsurlarından birinin damla damla akıtıldığı sıvı pigment karışımı ile yapılan boyama işlemi..

Enine çizgiler Düzlemsel çizgilerle kesişen, doğrusal perspektif sisteminde görüntü düzlemine paralel doğrular.

Enine kemer Romanesk ve Gotik mimaride bir tonozun açıklığını diğerlerinden ayıran kemer.

Enkaustik Pigmentli mum ve sıcak demir ile uygulanan antik bir boyama yöntemi.

Enstalasyon Bir açık alan veya galeride, fakat her zaman alana özel nitelikte, genellikle çoklu malzemeyle yapılmış, sanat eseri olarak tasarlanmış çevre.

Entasis Sütun gövdesindeki hafif dışbükey eğri (*bkz.* s. 129).

Eteklik Klasik mimaride saçak silmesi ve zemin arasındaki taşıyıcı parça; bu terim daha çok tabandan gövde yüksekliğine kadar olan iç duvarın en alt kısmının bitim noktası için kullanılır.

Etüt Fransızcada "çalışmak" anlamına gelir: Teknik yeteneğin bir göstergesi olarak icra edilen ama 19. yüzyılın başlarından itibaren sıklıkla bağımsız bir zanaat olarak görülen resim, daha az sıklıkla heykel. Daha büyük bir işi yaratma sürecindeki taslaktan farklıdır.

Eyvan Ktesifon'daki Sasani saraylarında (8.2) da bulunan Yakındoğu mimarisinin sivri kemeri olan geniş sundurmaya da alçak salon. Daha sonraki birçok İslami yapının giriş kısmı (12.33) veya avlusu (12.46) bu şekilde oluşturulmuştur.

Fayans İtalyanca maiolica (10.53) denilen, tin oksit içeren opak seramik perdahı ile yapılan seramik; ayrıca eski Yakındoğu ve Ege'de toz kuvarstan yapılan camsı madde.

Fener Mimaride bir çatının veya kubbenin üstündeki küçük dairesel veya çok köşeli, etrafını pencerelerin çevrelediği kulecik.

Fetiş Sihirli güçlerin atfedildiği bir objedir. Afrika sanatını inceleyenler günümüzde *güç figürü* terimini tercih etmektedir.

Figüratif sanat Görünen dünyanın tasvir edilmesi; mutlaka insan veya hayvan figürlerini içermesi gerekmemektedir.

Fil ayağı Sütundan silindir şekilli olmaya veya herhangi bir düzene uymaya ihtiyaç duymamasıyla ayrılan müstakil, dik duran yapı unsuru.

Filigran Genellikle altın veya gümüş çok ince tellerden ve küçük boncuklardan yapılan mücevher; buradan hareketle benzeri girift bir işleme inceliği izlenimi veren büyük ölçekli yontu süsleme.

Fleur de lys Fransız monarşisinin armasındaki gibi üç yapraklı stilize zambak.

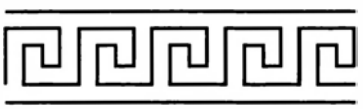
Forum Antik Roma şehirlerinde kamu binalarıyla çevrili, genellikle merkezi bir mevkide kurulu açıklık alan; işlevi bakımından Yunan agorasına benzemektedir.

Fotomontaj Berlin'de 1918 civarında, fotoğraf, haber vs parçalarından kompozisyonu yapılan kolaj için bulunan terim. Ancak daha sonraları tek bir tabaka üzerine çeşitli negatiflerden yapılan kompozit baskı için de kullanılmıştır.

Fresk Taze ve nemli alçı sıva üzerine, suda ezilerek sıva tarafından emilecek hale getirilen pigmentlerin uygulanmasıyla yapılan duvar veya tavan resmi. Alçının kurumasından sonra pigmentlerin eklenmesiyle yapılan türe ise *secco* denir (*bkz.* s. 419 (9.80)).

Fret Yatay ve dikey hatların tekrarlanarak bir şerit oluşturmasıyla yapılan geometrik süsleme.

Fret

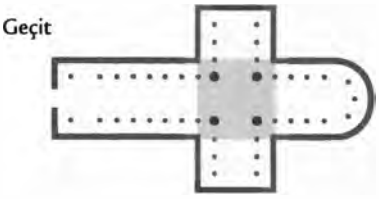


Friz Saçaklığın orta kesimi (*bkz.* düzenler), ayrıca genel anlamda herhangi bir heykelli ve süslemeli yatay şerit.

Fusuma-e Japon sürgülü paravan resmi.

Galeri Kilise mimarisinde orta nefe açılan, yan nef üzerindeki bir üst kat (9.23), ayrıca binanın üst kısmındaki süregiden açık kemerli dış cephe öğesi. Konut mimarisinde bazen resim, heykel vs'nin sergilenmesi için kullanılan uzun oda (sanat galerisi terimi de buradan gelmektedir).

Geçit Kiliselerde nef, koro yeri ve transeptlerin kesiştiği mekân.



Gesso Alçı taşı veya tebeşir ve tutkalla yapılan bazen başka malzemeler de katılarak yapılan karışım. Panoya uygulandığında genellikle tempera kullanılarak yapılan resim için düzgün, emici bir beyaz zemin sağlar. Ayrıca rölyef olarak da modellenebilir. Gesso terimi bazen Paris alçısı adı verilen, suyla karıştırıldığında bir macun oluşturan ve sonra da katılaşan, heykeltıraşlar tarafından kalıp ve dökümler için kullanılan beyaz alçı için de kullanılır.

Girift Örgü Birbirine geçmeli hatların düğüme benzeyen modeller oluşturduğu, Kelt sanatında sıkça rastlanan bir süsleme (*bkz.* s. 322-324).

Gopura Hindu tapınağının anıtsal kapısı.

Gömme ayak Duvardan hafifçe çıkan alçak ayak; Klasik mimaride düzenlerden birine karşılık gelen dikdörtgen bir sütundur.

Gömme sütun veya **sütun gövdesi** Duvar ya da dayanma ayağına eklidir ya da gömülüdür. *Gömme revak* ön cepheye gömülüdür.

Grafik sanatlar Renkten çok çizime dayanan, genellikle tüm baskı yapımı biçimlerini içeren sanatlar.

Grafik tasarım Genellikle ticari maksatlarla kâğıt, kumaş vs üzerine baskı yapılması için imge ve/veya harf tasarımı.

Grafit Bir karbon biçimi; kalem içindeki "kurşun."

Gravür Kazımayla yapılan desen, ayrıca metal plaka üzerinde kazımayla yapılan desenden alınan baskı (10.56); ayrıca *bkz.* aside yedirme tekniği ve ağaçbaskı.

Grizay Bazen alçak rölyefi akla getiren gri tonlarında resim.

Grotesk Arabeske benzeyen, ancak insan figürleri, hayvanlar ve mimari unsurlar içermesi bakımından farklılık gösteren fantastik süsleme.

Guaj Mat sulu boya.

Guttae *bkz.* **düzenler**

Güç figürü Büyü gücü olan maddeleri koymaya yarayan insan veya hayvan yontusu; daha önceleri fetiş denilirdi (18.39).

Gülpencere Gotik kiliselerin ön yüzündeki geniş dairesel pencere.

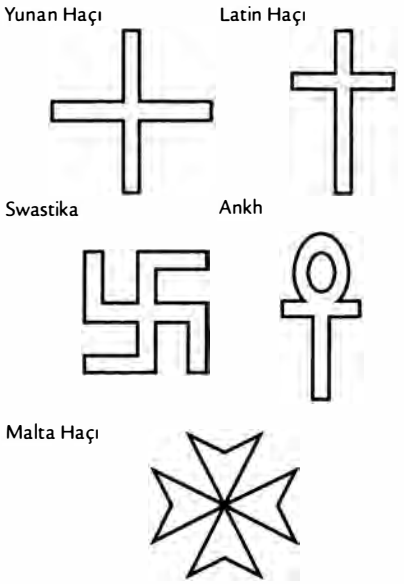
Gümüş jelatin baskı Jelatindeki gümüş tuzları ile duyarlılaştırılan kâğıt üzerine fotografik baskıdır. Bu kâğıt ilk 1880'lerde kullanıma sunulmuş, akabinde kalitesi çok geliştirilmiştir. Çoğunlukla siyah-beyaz fotoğraflar için olmak üzere hâlâ kullanılmaktadır.

Hacim Kütle ile doldurulan alan, örneğin bir yapının içi.

Haç Tarihöncesi çağlardan beri birçok kültürde rastlanan en eski sembolik ve süsleme araçlarından biri. Eski Mısır'da *ankh* adı verilen T şeklindeki, üzerinde de bir ilmek yer alan bir haç biçimi hayatın sembolüydü. Kolları sağ açılarda, aynı yönde eğilmiş *gamalı haç* (*svastika*), benzer şekilde başta eski Hindistan olmak üzere eski bir kökene sahiptir (güneşin sembolü olduğu düşünülmektedir). Haç, Roma İmparatoru Konstantin tarafından dördüncü yüzyılın başlarında Hıristiyanlığın kabul edilmesiyle simgeleştirilmiş, "Ölümün Karşısında Zaferi" temsil etmiştir. Haçlar liturji objeleri olarak kullanılmış, ayinler sırasında altarın yanına (fakat üstüne değil) konulmuş ve geçitlerde taşınmıştır. Başlıca iki türü vardı:

1. *Latin Haçı*, uzun dikey bir kolu ve yarı mesafeden yukarı konulan daha kısa yatay bir ikinci kolu vardır. Erken Konstantin haçları "zafer" manasını korumuş ve çoğunlukla altın, değerli taşlar vs ve *crux gemmata* (9.2) ile özenle işlenmişlerdir.
2. *Yunan Haçı*, kısa bir kulp üzerine eşit boylu kolların konulmasıyla yapılır ve İsa'nın mucizevi iyileştirme gücünü simgelerdi. Takdis için kullanılmıştır.

Altar haçları Yani altar üzerine konulma maksadıyla yapılan haçlar – ookuzuncu yüzyıldan itibaren Doğu Kilisesinde ve on birinci yüzyıldan itibaren Batı Kilisesinde yapılmıştır. On birinci yüzyıl başlarından itibaren haçlar ya rölyefte veya dairede kazınmakta veya heykelleştirilmekteydi. Üzerine çarmıha gerilen İsa figürü konulan haçlar ise çarmıh olarak adlandırılmaktaydı. Bunlar zamanla *crux gemmata* ve düz haçların yerini almıştır. Altar haçları ve çarmıhları Reformasyon'dan sonra Protestan kiliselerinde terk edilmiş ve ancak on dokuzuncu yüzyılda geri gelmiştir. Sembol veya süsleme olarak geliştirilen çeşitli haç türlerine merkezde buluşan kama biçimli kollarıyla *Malta Haçı* dahildir.



Haçvari tonoz *bkz.* **tonoz**

Hakkak kalemi Özellikle gravür yapımı için daha çok metal üzerine kazımakta kullanılan keskin metal uçlu gereç.

Hale Genellikle başın arka tarafıyla sınırlı bir nur ışığı.

Halkasal Beşik tonoz veya halka tonozdaki gibi halka şekli.

Hangâh İslam mimarisinde mutasavvıfların barınması için kullanılan medrese benzeri bina.

Happening Genellikle sıradan bir açık alanda (örneğin sokak veya park alanı) gerçekleştirilen metinsiz bir performans. Bir veya daha fazla sanatçı rol alabilmekte, güzel sanatlarla ilişkisi olmayan malzeme kullanılmakta, izleyicilerin kendiliğinden katılımını ve nasıl ilerleyeceğini belirlemesini teşvik etmektedir; bazen fotoğrafla kayıt altına alınır.

Hareketli heykel Genellikle bir mekanizma tarafından hareket ettirilen üç boyutlu sanat eseri.

Hava perspektifi *bkz.* **perspektif**

Herm İnsan başını taşıyan dikdörgen sütun gövdesi.

Heykelli kaide Temele doğru sivrilen ve genellikle büstü destekleyen altlık, bir insan büstüne ya da hayvan figürüne doğru tepede birleşen ve benzer bir şekilde temele doğru sivrilen altlık (*bkz.* Kaideli sütun).

Hipostil Hol Çatının yüksek ve sık sütunlar tarafından taşındığı geniş bölge.

Hiyeroglif Eski Mısır'da resim yazısı olarak kullanılan ve kelimeyi ya da o kelimeyi oluşturan heceyi simgeleyen yazı.

Holografi Asıl anlamı tek bir kimsenin elinden çıkmış yazı demektir. 1960'larda lazer teknolojisiyle renkli üç boyutlu imgelerin mekânda yansıtılmasına dair bir sanatsal gelişimi ifade için benimsenmiştir.

Intonaco Duvar resmi yapılmadan önce uygulanan alçının son katmanı.

Işık baskı Görüntüleri negatiflerden jelatin ile kaplanmış, ışığa maruz kaldığında sertleşen ve mürekkebi alan plakalara aktararak fotoğraf baskı yapma yöntemi. 1855'te keşfedilmiş ve kısa süre sonra geliştirilmiştir.

Işık halkası Kutsal bir kişiliğin bedenini ya da başını saran ışık. Ayrıca *bkz.* ayla, mandorla.

İğne kazı baskı Çoğunlukla aside yedirme tekniği ve gravürün diğer yöntemleri ile uyum içinde kullanılan, sivri uçlu bir aletle çizilen baskı tekniği.

İğne uçlu kalem Aşındırıcı bir yüzey (özellikle hazırlanmış kâğıt ya da parşömen ya da işlemden geçirilmiş pano) üzerine çizmek için sivri uçlu küçük gümüş çubuk, ilk olarak ortaçağ İtalyasında kullanılmıştır. 15. yüzyıldan sonra her yere yayılmış, yerini on yedinci yüzyılda grafit kalem almıştır.

İkona Altıncı yüzyıldan günümüze kadar Yunan ve Rus Hıristiyanlar tarafından oluşturulmuş İsa, Meryem veya Azizlerin resimlerini bulunduran taşınabilir pano.

İkonakırıcılık Kutsal tasvirlerin yasaklanması. İmparator III. Leo'nun emri ile MS 730'da İsa'nın, Meryem Ana'nın, azizlerin ve meleklerin insan görünümündeki tüm resimleri imha edildi. Batı Hıristiyan dünyası ve Papa tarafından reddedilen bu

emir Ortodoks kilisesinde MS 843 yılına kadar yürürlükte kaldı.

İkonografi Doğrudan veya sembol olarak aktarılmış görsel imgelerin anlamlarını araştıran bilim.

İkonoloji Görsel imgelerin resmedildikleri dönemdeki tarihsel ve kültürel şartlarla ilişkilerini inceleyen bilim.

İkonostatis İbadet alanını Bizans Kilisesinin nefinden ayıran, genellikle ikonalarla kaplı paravan.

İlişkisel estetik Fransız eleştirmen Nicolas Bourriaud tarafından 1990'lardaki belli bir sanatı tanımlamak için türetilen bir terimdir. İlişkisel sanat, teorik ve pratik hareket noktalarını bağımsız ve özel bir alandan ziyade tüm insan ilişkilerinden ve onların sosyal bağlamından alan yani galeri sisteminin dar taleplerinden ziyade büyük bağlamda dünyadaki ilişkileri temel alan sanatsal uygulamalar bütünüdür.

İnce boya tabakası Sulandırılmış mürekkebin ya da transparan sulu boyanın eşit miktarda yayıldığı ve hiçbir fırça izinin görülmediği alan.

İnsula Beş kata kadar çıkabilen, maksimum yüksekliği 20 metre olan genellikle betondan yapılmış, içinde umumi tuvalet vs gibi yapılar bulunan tonozlu antik Roma binası veya kiralık konutların bulunduğu apartman (*bkz.* s. 186).

İntarsia Çeşitli renklere boyanmış tahtaların odaların duvar panolarına, goro yerlerinin koltuklarına, sandıklara vs kakma halinde işlenerek süslemeli desenler, mimari perspektifler, figüratif sahneler vs haline getirilmesidir. İtalya'da ortaya çıkmıştır.

İpek baskı Bazı bölümleri maskelenmiş bir parça ipek üzerine boyayı sıkarak yapılan baskı yapma sürecidir, 1930'lardan beri grafik sanatçıları tarafından kullanılmaktadır. Boyanın yoğunluğu değiştirilerek bir etkinin diğerinden farklı olması sağlanabilir. *Serigrafi* de denir.

İşaretleme aparatı Mermer ve diğer taş (nadiren ağaç) heykelleri yontanların doğru kopyalar yapmalarına, (genellikle kil veya alçıdan) modelleri küçültmelerine veya büyütmelerine imkân vermek için hacim oranlarını ölçmelerine yarayan bir gereç. Model, uçlarda noktaları ve aralarındaki mesafeler ile işaretlenir ve bir çekül veya ağaç çerçeve ile ölçülür ve bu yolla karşılık gelen noktalarda karşılık gelen derinlikler delinir ve modelin bir kopyası çıkartılabilir (0.2). Modelin herhangi bir parçasının iç sabit noktaya ilişkisini ölçebilen çeşitli gereçler geliştirilmiş, örneğin Avrupa'da on dokuzuncu yüzyıl başlarında bir değişken ve üç sabit uçlu, yanıltıcı bir isimle "işaretleme makinesi" adı verilen gereç kullanılmıştır. (Bunlar hidrolik veya elektrik gücüyle çalışan ve on dokuzuncu yüzyıl başlarından itibaren geliştirilmiş oyma makineleriyle karıştırılmamalıdır.)

İşlevselcilik Bina, mobilya veya diğer objelerin öncelikle maddi amaçlarını yerine getirmeleri için tasarlanmaları ve biçimlerinin münhasıran bu işlev tarafından belirlenmesi gerektiğini öne süren kuram.

İtalikler Etrüskler, Romalılar ve sömürge Yunanlar dışındaki Antik İtalya'dan ve kültüründen gelen insanlar.

İtki Payanda yetersiz olduğunda kullanılan kemer ya da tonozu dengeleyen dış destek.

İyonik *bkz.* düzenler

Janr resmi Günlük hayata dair resim (13.47).

Janr Resmin çeşitli kategorileri, örneğin tarih, manzara, portre, natürmort vs.

Kaba yontu taş duvar Çoğunlukla alçıyla taklit edilen, pürüzlü yüzeyli yontma iri taş bloklar (10.20-11.57).

Kabine resmi Değerli ve nadir objeler gibi yakından incelenmesi ve zevk vermesi için yapılan küçük resim. On yedinci ve on sekizinci yüzyıllarda değerli eşyaların korunması ve sergilenmesi için kullanılan "nadire kabineleri"nden gelmektedir.

Kaburga Çapraz kemerin birimlerini ayıran, genellikle yapısal ama bazen dekoratif amaçlı yapılan duvar ya da kemer üzerindeki çıkıntılı şerit.

Kafes iskeletli yapı Duvarların ve çatının ahşap veya metal saraklardan oluşan sabit bir iskelet üzerinde taşındığı bir inşaat türü; bu terim hem geleneksel mimarideki ahşap iskeletli yapıları hem de modern mimarideki metal ve betonarme strüktürleri kapsar.

Kâğıt Genellikle yazma için kullanılan bitkisel liflerden bir doku; MÖ ikinci yüzyıldan itibaren (belki de daha önce) Çin'de ve MS on ikinci yüzyıldan itibaren Avrupa'da kullanılmıştır. Batı'da daha önce papirüs ve parşömen kullanılmaktaydı.

Kaideli Büst İnsan başını taşıyan dikdörgen sütun gövdesi

Kakemono Dikey asılmak üzere yapılan Japon resmi. Bunun yerine yapılan baskıya ise Kakemono-e denir.

Kaligrafi Hüsnühat, kelime anlamıyla güzel elyazısı (8.1).

Kalis Kilise ayininde kullanılan şarap bardağıdır; reform geçirmiş kiliselerdeki Komünyon Kasesine bu isim verilir.

Kalkan duvar Esas olarak, eğimli çatının ucundaki üçgen duvar parçası.

Kalotip W. H. FoxTalbot tarafından 1841'de patenti alınmış, hassaslaştırılmışbir kâğıda basılan resmin kimyasal yolla negatifinin yapıldığı veya başka bir hassaslaştırılmış kâğıda yerleştirilerek pozitif bir görüntü elde etmek için ışığa maruz bırakıldığı banyo işlemine verilen ad. İlk negatif-pozitif işlemleri içeren bir süreçtir ve onun yerine geçen süreçlerin temelini oluşturmuştur.

Karakalem İlk bilinen kullanımı Antik Roma'da olmasına rağmen kökeni muhtemelen çok eski zamanlardan gelen, çizim için kullanılan kömürleşmiş tahta.

Kartuş Kıvrımlı köşeleri olan tabaka kâğıt ya da parşömen tomarı gibisüslemeli resim panosu.

Karyatid Sütun yerine destek olarak kullanılan tam ya da yarım kadın heykeli (*bkz.* 4.19); figür eğer bir sepet taşıyorsa *kanephoros* olarak adlandırılır. Bu terim aynı zamanda aynı işlevi yapan erkek heykeller için de kullanılır. *Bkz.* atlant. Ayrıca *bkz.* kaideli büst, heykelli kaide.

Kasnak Bir kubbeyi ya da kubbeciği taşıyan dikey duvar.

Kavilya Taş inşasında kaymayı engellemek için farklı yönlerdeki blokların arasına yerleştirilen tahta veya metal bir pim. Ayrıca *bkz.* kenet.

Kayıpmum tekniği (Cireperdue) Hassas döküm alçısı içine alınan mum modelin ısıtılarak kaybettirilmesi ve yerine sıvı metalin (genelde bronz) dökülmesi ya da alçıyla doldurulmasıyla model yapma işlemidir.

Kazamat Siper duvarının veya tahkimatın içinde inşa edilen tonozluoda.

Kazein Resim yapmak için pigmentlerle karıştırılan süt proteinidir.

Kemer Lentodan farklı bir yolla açıklığın örtülmesi. En basit biçimi bindirmeyle yapılmıştır. Kemerler kavislidir ve kendi cüssesi ile üstündeki unsurun aşağı doğru basınç yapan ağırlığının yan taraflardaki yapı elemanları tarafından direnişle dışarı doğru verilmesini sağlayacak şekilde inşa edilir. Çeşitli kemer tipleri arasında sepetkulpu, atnalı, mızrakucu, ojival, tonoz ve Tudor kemer en önemlileridir.

Kemer ayağı Yanal itkinin en güçlü olduğu yerdeki üzengi çizgisiyle doruk noktası arasında bulunan kemer parçası.

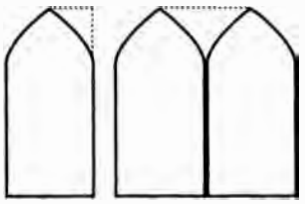
Kemer dizisi Sütunlar veya dayanma ayakları üzerinde duran, bir duvara yapışık kemerler.

Kemer kalıbı Kemerlerin ve tonozların inşasında kullanılan, sıva yapılınca kaldırılan veya çıkarılan tahta iskeletlere denir.

Kemer karnı Kemerin iç yüzü veya iç kıvrımı.

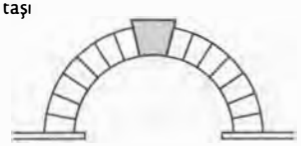
Kemer köşeliği Bir kemerin yanı, tepesinden yatay çizimi ve onun uzantılarından başlayan dikey çizimi arasındaki üçgen biçimli alan; bir mimari kemer dizisindeki iki kemerin arasındaki üçgen biçimli alan ya da kaburgalar arasında kalan tonozun alanı.

Kemer köşeliği



Kemer taşı Kemeri oluşturan birimlerden biri olan kama biçiminde tuğla veya taş.

Kemer taşı



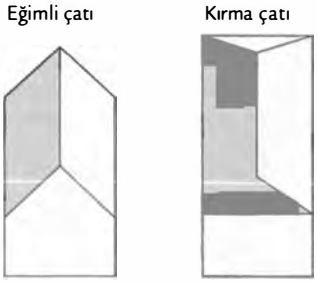
Kemerli yapı Dikme ve lentolu veya *kemersiz* sistemle inşa edilmiş bir yapıdan farklı olarak, kemerlerle inşa edilen yapı.

Kemersiz yapı Dikey malzemelerin yatay malzemeleri desteklediği yapılar, antik Yunan tapınaklarındaki gibi. *Dikme ve lento*-sistemi dedenir.

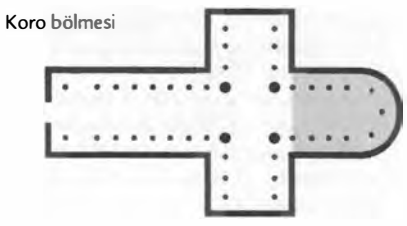
Kenet ya da **krampon** Taş konstrüksiyonda aynı sıradaki blokları tutturmak için kullanılan metal çubuk veya çivi. Ayrıca *bkz.* kavilya.

Kerpiç güneşte kurutulmuş, pişirilmemiş tuğla.

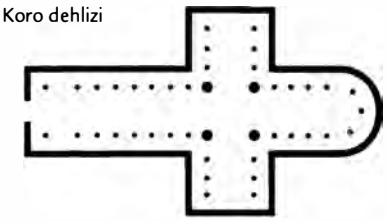
Kesit Bir bina tarafından bölünmüş dikey düzlemin şematik çizimidir (5.50).
Kesme taş Düzenli sırayla yerleştirilmiş dikdörtgen kesme taş blokları.
Kıble duvarı Müslümanların namaz kılarken dönmesi gereken, caminin Mekke'ye bakan duvarı.
Kırık zemin Işığın pırıltılı etkisini vermek için zemin üzerine kısa ve kalın yağlıboya darbelerinin uygulanması
Kırma alınlık *bkz.* alınlık
Kırma çatı İki yüzeyi dikey olan beşik çatı ve eğimli çatıdan farklı olarak, tüm yüzeyleri eğik çatı.



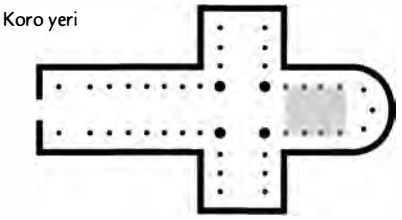
Kiklop duvar Örgüsü geniş ve düzensiz bloklardan oluşan duvar örgüsü (2.57).
Kilit taşı Bir kemerin veya kaburgalı tonozun orta taşı.
Klorit ya da klorit taşı Antik Mısır'da heykel yapımında kullanılan koyu yeşil sert bir taş (2.43).
Kodeks MS dördüncü yüzyılda geliştirilmiş, parşömen tomarından farklı olarak bir kitap gibi arkalı önlü sayfaları olan ciltli yazma eser.
Kolaj Kâğıt, kumaş parçaları ve benzerini tuval veya başka bir zemine yapıştırarak yapılan kompozisyon (19.26).
Kollodyum negatifi Hafif ve hassas kolodyum emülsiyonu (alkolde çözdürülmüş pamuk barutu) ve diğer kimyasallarla kaplanmış, fotoğraf makinesine takılan ve hâlâ ıslakken açığa çıkarılarak fotoğrafın negatifini veren cam plaka. Bu tür negatifler 1850'den 1870'lere kadar çok kullanılmıştır.
Kolos Doğal ölçülerden çok daha büyük heykel.
Kolossal düzen Zeminden itibaren birden fazla kata yükselen devasa sütunların oluşturduğu Klasik düzen (11.41).
Kondo Japon Budist manastırının ana salonu (6.115).
Korint düzen *bkz.* düzenler
Koro bölmesi Kilisede ana altarın bulunduğu, din adamları ve koro için ayrılan ve genellikle bir paravan ile kilisenin geri kalanından ayrılan doğu ucundaki bölüm (Lat. *cancellus*, kelimesinden gelmektedir) Terim günümüzde çoğunlukla"nef"in devamı için kullanılmaktadır.



Koro dehlizi Bir Katolik kilisesinde (genellikle ortaçağ) koro bölmesi ve koroyu çevreleyen geçit (9.35).



Koro yeri Genellikle koro bölmesinin bir kısmı olan, dini ayin sırasında ilahi söylenen kilise bölümü. Koro yeri ve koro bölmesini nef ve transeptten ayıran ahşap veya taş kısma koro paravanı denir. Genelde özenle işlenmiş olan bu kısım Yunan Ortodoks kilisesindeki ikonostasise benzemektedir.



Koruyucu cila Aside yedirme tekniğinde aşınmaya karşı bakır tabakayı kaplamak için kullanılan aside dayanıklı cila.
Köşe taşı Yapının köşesindeki işlenmiş taşlardır, bazen kabarık kesme taş işleme ile oyulur ya da ebat ya da çıkıntı ile dikkat çekici hale getirilir.
Krater Eski Yunan'da şarap ve suyu karıştırmakta kullanılan çömlek (4.13) veya metal kap (4.60).
Kripta Bir kilisenin ana katının altında yer alan oda veya mahzen.
Kromojenik renkli baskı 1930'larda ABD'de bulunan, ilk kez Kodak tarafından kullanılmış ve gümüş jelatin emülsiyonuna katılan boyaların kullanıldığı bir işlem den geçen fotoğraf baskısı.
Kubbe *bkz.* tonoz
Kubbecik ya da **küçük kubbe** *bkz.* tonoz
Kûfi Binalarda, çömleklerde, kumaşlarda vs süsleme için kullanılan Arapça hüsnühat türü (8.1, 8.27).
Kum resmi Kuzey Amerika'daki Kızılderililer başta olmak üzere dünyanın birçok yerinde uygulanan, kumun çeşitli renkleri ile şekiller yapma sanatıdır.
Kutsal tepsi Katolik törenlerinde takdis edilmiş kutsal ekmeğin taşınırken görülebildiği genellikle değerli maddelerden bir taşıma mahfazası.
Kuyu mezar Ölülerin gömülmesi için kazılan derin ve dar çukur.
Kültürel Etkileşim Yeni bir kültürü benimseme veya yeni bir kültüre uyum sağlama – günümüzde sıklıkla Batılı olmayan toplumların Batı kültürünün özelliklerini benimseyip benimsemediklerini tartışmak için kullanılan terim.
Kütle Bir objenin kapladığı iki boyutlu alandan veya yüzeyinin tek düzleminden farklı olarak üç boyutlu gövdesi.

Lahit Taştan ya da pişmiş topraktan tabut; bu terim eski Yunancada ölü bir bedenin etini yediğine inanılan bir taş türü anlamına gelen sözcükten türemiştir.
Lake Çin ağacı bitkisinden yapılan genelde koruyucu ve dekoratif amaçla kullanılan su geçirmez madde (s. 107 ve 3.41). Çin ve Japonya'da *kuru lake* işlemiyle yapılan büyük ve hafif heykeller lakeye batırılmış ve üstüne başka lake katmanlarıyla da kaplanmış, kendir bezi parçalarının ahşap bir armatür veya kilden dolgu üzerine uygulanması, bezlerin kurumasından sonra bunların çıkarılması ve boş bir kabuk elde edilmesi yoluyla yapılırdı.
Leke baskı Gözenekli reçine ile astarlanmış, desenin üzerinde "sabitlendiği,"yani asit tarafından delinmesini önlemek için dirençli vernik ile boyandığı metal plakayla yapılan baskı. İşlem zaman zaman aside yedirilmiş çizgilerin de dahil edilmesiyle gerekli sağlamlık düzeyine gelene kadar tekrarlanır.
Lekytos Antik Yunan'da yağ koymak için kullanılan küçük çömlek.
Lento Bir açıklığı bağlayan yatay kiriş veya taş köprüleme.
Linga Hindu tanrısı Şiva'nın genellikle yuvarlak bir üst kısmı buluan basit silindir şekilli fallus simgesi(6.29).
Linolyum baskı Ağaç baskı işlemiyle linolyumdan yapılan baskı.
Litografi Yağlı mum boya ile taşa uygulanan çizimle baskı yapma işlemi, 1798'de icat edilmiştir (*bkz.* s. 650 (15.18)).
Loca İtalyan Rönesans mimarisinde, çatıyı taşıyan sütunlarıyla bir veya daha çok cephesi açık oda veya küçük bina.

Mabet Kilisenin ana altarının çevresindeki alan.
Madalya Asıl anlamında dolaşımdaki sikkelere verilen isimdir; on beşinci yüzyıldan itibaren küçük, sikke benzeri metal rölyefleri (*bkz.* s. 446-7 (10.29, 10.30)) ve on dokuzuncu yüzyıldan itibaren askerlere, öğrencilere vs verilen takdir ödüllerini ifade etmiştir.
Maestà Meryem Ana ve Çocuk İsa'yı tahtında aziz ve meleklerden oluşan göksel maiyetiyle çevrili olarak oturur halde gösteren resim için kullanılan İtalyanca terim (9.78).
Magna Bir akrilik renk markası.
Meydan Şehir içinde veya dışında törenler, askeri geçitler vs. için kullanılan açık bir alanı ifade eden Farsça kökenli terim; Orta Asya ve Babür Hindistanı'nda şehirlerin önemli bir özelliği.
Malangga Yeni İrlanda'da (Melanezya) yapılan bir ayin ve bu sırada kullanılan objeler (18.14).
Malzeme Pigmenti bir arada tutan, zemine eşit uygulanmasını ve sabit kalmasını sağlayan madde (örneğin yağlı boyada yağ, sulu boyada arap sakızı, tempera'da yumurta akı).
Manastır avlusu Hıristiyan manastırında, kapalı koridorlarla çevrili, genellikle üstü açık avlu.
Manastır Dünya işlerinden uzakta dini bir yaşam kaidesini (Budist, Hıristiyan veya Cayna) takip etmeyi seçen cemaat.
Mandala Budist, Hindu ve Jain dinlerinde meditasyona yardımcı olması veya sihirli veya sembolik bir adak olarak kullanılan evrenin dairesel diyagramı. Ayrıca bir

yapının temel planını da sağlayabilmektedir, örneğin Borobudur (6.53).

Mandapa Özellikle Hindu tapınak komplekslerindeki büyük açık salon (12.62).

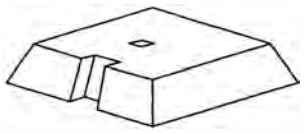
Mandorla Dik duran badem şekli; genellikle bu şekil ortaçağ sanatında İsa figürünü çevreleyen hale olarak kullanılır.

Manga Çizgi romanlar ve bunlarla ilişkili Japon illüstrasyonlarına verilen Japonca terim.

Martyrium İsa'nın hayatıyla ilgili bir olayın geçtiği veya Hıristiyanlık inancına şahitlik eden bir yerde ya da dine canını feda etmiş bir şehidin mezarını koruması için inşa edilmiş bir kilise veya bina. Erken Hıristiyan mimarisinde *martyria* genellikle dairesel plana göre yapılırken, kiliseler dikdörtgen planlıydı (*bkz.* bazilika).

Mastaba Eski Mısır mezarının üst yapısı; dikdörtgen plan üstüne şev duvarlı, tuğla veya taştan büyük bir sur şeklindedir.

Mastaba



Mayolika *bkz.* fayans

Mazgal Bir pencere, kapı vb'deki bir boşluk ya da genellikle içeriden taraklı müstahkem bir binanın duvarındaki ufak bir delik.

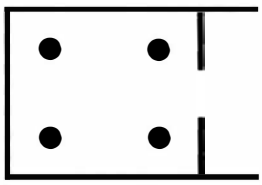
Mbis Yeni Gine Asmatları tarafından dikilen oyulmuş ağaçtan hatıra direği (18.11).

Medrese İlahiyat veya şeriatı öğretmeyi amaçlayan İslam eğitim kurumu.

Megalit Düzensiz biçimlerde, kabaca düzeltilen veya olduğu gibi bırakılan büyük bir taş parçası (1.25).

Megaron Yunancada "büyük oda;" günümüzde genellikle çatıyı taşıyan dört sütunlu, yanal duvarları dışa çıkarak kapı sundurmayı oluşturan kare veya uzunlamasına oda için kullanılmaktadır. Miken döneminden itibaren Yunanistan'da gelenekselleşmiş ve Dorik tapınağın kökeni olduğu düşünülmektedir.

Megaron



Memento mori Ölümü hatırlatmaya yarayan, genellikle insan kafatası şeklindeki tasvir.

Merkezi planlı Aksiyal plandan farklı olarak merkezi bir noktadan yayılan bina.

Mermer Bloklar halinde kesilebilen ve parlatılabilen, mineral niteliği farklı, sert, başkalaşmış kireçtaşı için kullanılan terim.

Metalaştırma Bir şeyi sırf ticari değeri olan bir objeye dönüştürme eylemi veya o şekilde muamele etme.

Metop *bkz.* düzenler

Meydan Şehir içinde veya dışında törenler, askeri geçitler vs için kullanılan açık bir alanı ifade eden Farsça kökenli terim; Orta Asya ve Babür Hindistanı'nda şehirlerin önemli bir özelliği.

Mezmur Davut'un Mezmurları kitabı, tomarı ya da kodeksidir. Bazen manastıra ait dini törenlerde her bir mezmurun ne zaman okunacağını belirten bir takvim ile ilahiler, dualar ve azizlerin vaazları ve izleyicilerin onlara verdiği cevabı da içerir. 11 ve 14. yüzyıl elyazması örnekleri genellikle minyatürle zengin bir şekilde süslenmiştir.

Mezzotint baskı Her taraftan çapaklar çıkmış ve daha sonra düzeltilmiş ve bazı kısımlarında daha az mürekkep bulunduran çeşitli tonlardaki bir görüntüyü kaydeden, bakır plakadan yapılmışbir baskı.

Mihrap Caminin kıble duvarındaki niş.

Minare Müslümanların namaza çağrıldıkları, caminin bitişiğindeki yüksek kule (8.13, 12.39).

Minber İmamın camide ibadete önderlik ettiği ve cemaate hitapta bulunduğu yüksek kürsüdür.

Mine Isı ile metale kaynamış cam bir madde. *Champlevé* mine, metale işlenmiş oluktan dökülür (9.63). *Cloisonné* mine, renkleri ile birbirinden ayrılan metal bant ağı şeklindeki bölümlerden ya da *bölme*lerden dökülür (9.17).

Minyatür resmi Genellikle süslenmiş bir elyazması kitaptaki hatları *sülüğenle* (kırmızı bir pigment) çizilmiş figürleri olan bir resim, buradan hareketle herhangi bir minyatürlü elyazması. Daha geniş anlamda çoğunlukla portre başı şeklinde küçük bir resimdir.

Minyatürlü elyazması Çizimlerle ve resimlerle süslenmiş elyazması; ayrıca *bkz.* minyatür resmi (7.45, 7.55, 7.56).

Mobil Bir kısmı hava akımıyla hareketlendirilebilen üç boyutlu sanat eseri; mekanik kontrollü hareketleri olan kinetik heykelden farklıdır.

Modelleme Kil veya mum gibi yumuşak maddelerden biçim verme işlemi ve buradan hareketle (resimde, desende vs) katı biçimin gölgelemeyle belirtilmesi.

Modello Resim veya heykel için tamamlanmış bir inceleme. Heykel bakımından mermere işaretleme aparatı eserin ölçüsünde kil veya alçıdan hazırlanır.

Modül Binanın oranlarını düzenlemek için kullanılan ölçü birimi.

Monokrom Tek bir rengin tonlarındaki resim, örneğin grizay.

Monolit Tek bir taş, örneğin, bloklardan bir araya getirilmek yerine tek bir parçadan yontulan sütun.

Monotip Bir metal veya cam levha üzerine bir imgenin (kazınmaksızın) boyanmasıyla yapılan baskı. Levha kullanıldığı her defa tekrar boyanmak zorunda olduğundan genellikle az sayıdaki baskılar benzersiz nitelik taşır.

Montaj Baskı, fotoğraf vs'den kesilme ve yapıştırma yoluyla oluşturulan resim (20.16).

Mozaik Küçük renkli taşlardan (çakıl mozaiği) (5.8) veya taş, cam vs küplerden alçı içine dizilerek yapılan resimli kompozisyon (5.24, 7.28).

Mozole Halikarnassos'ta MÖ 350'ye tarihlenen Mausolus'un mezarından adını alan, bir mezarın üstündeki etkileyici mezar taşı veya yapısı.

Mudra Budist tasvirlerinde belirli anlamları aktaran el hareketleri.

Mukarnas İslam mimarisinde doğal sarkıtlara benzeyen festonlu, bindirmeli tromp tuğla katlarından oluşan süslemeli tavan.

Mukavva 19. yüzyılın başlarında Batı'da bazen kullanılan katı ve sıkıştırılmış kâğıdın daha da kalın çeşidi, genellikle küçük olan karton yağlı boyalara yardımcı olarak kullanılırdı (17.27).

Namban Genellikle Avrupalılara ilişkin Japon resmi.

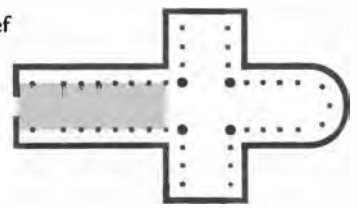
Naos Eski Yunan tapınaklarında kült tasvirini barındıran duvarlarla çevrili kutsal alan. (2) Revak ve sıra sütunlardan farklı olarak klasik dönemde tapınağın gövdesi; yani, her tapınakta yer alan kült figürün bulunduğu oda; antik dönem mabetlerindeki iç oda.

Narteks Kilisenin ana girişindeki giriş holü veya sundurması.

Natürmort Çiçekler, meyve, ölü hayvan ya da ev eşyaları gibi hareketsiz nesnelerin temsilidir.

Nef Kilisenin genellikle batı kanadındaki, iki tarafında yan sahınların bulunduğu toplanma alanı.

Nef



Nimbus Özellikle varaklı veya diğer yollarla parlaklık kazandırılmış hale için kullanılan bir başka terim.

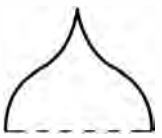
Noktacılık *bkz.* bölmecilik

Obelisk Genellikle kare veya dikdörtgen bölümlü granitten ve piramit biçiminde biten, giderek incelen uzun bir mil taşı. Eski Mısırda belirgin şekilde kullanılmış olup, bazıları geldiği yere, Avrupa'ya, Antik Roma İmparatorluğu döneminde ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılda tekrar getirilmiştir.

Oculus Bir duvar veya kubbedeki daire şeklindeki açıklık (5.51).

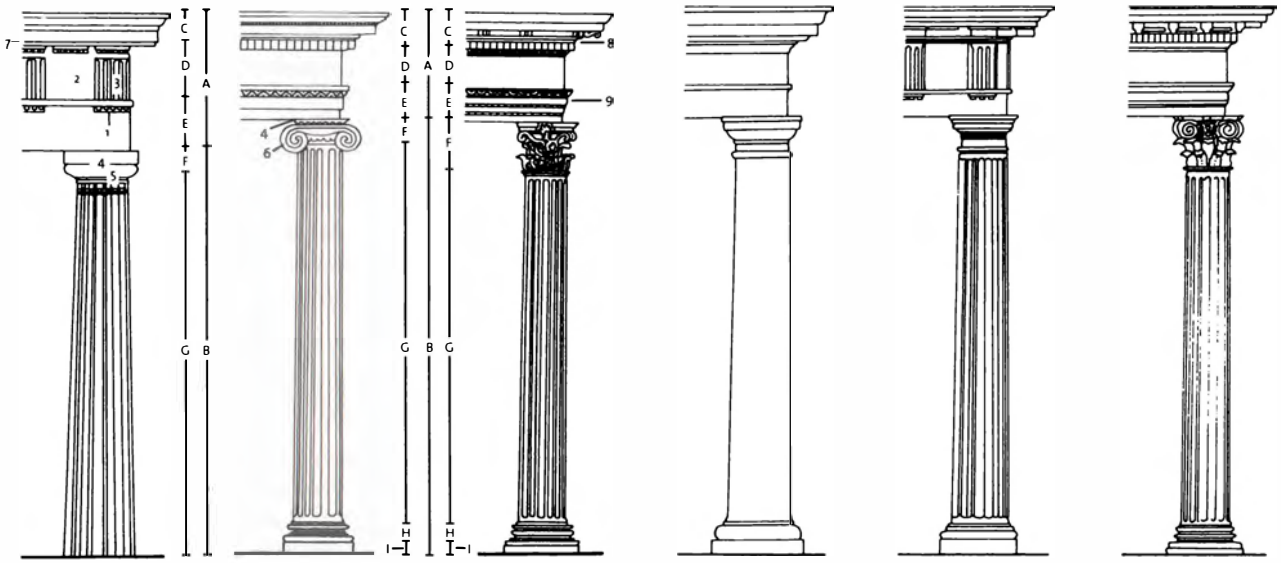
Ojiv İçbükey ve dışbükey kısımdan oluşan çifte kavisli çizgiler (S veya içe dönük S), bu çizgilerden ikisi bir *ojival kemeri* oluşturmaktadır.

Ojiv



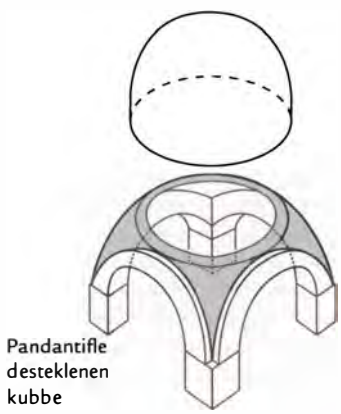
Ortostat Duvarın alt bölümünde ve bazen rölyefle süslü diklemesine yerleştirilmiş taş döşeme: *bkz.* s. 96, 98.

Otomatizm Sanatçıların bilinç ve vicdan denetimlerinin olmadığı, bilinçdışı ve içgüdüleriyle biçim yaratma tekniği. Otomatizm daha çok Gerçeküstücülük ve Soyut Dışavurumculukla ilişkilendirilir.



Oymalı Taş Cameonun aksine oyulmuş taştır.
Ön cephe Mimari açıdan binanın önü.
Öz renk Berrak ışık altında bakıldığında bir objenin görünen asıl rengi. Uzaktan bakıldığında görülen renkten veya diğer objelerden veya atmosferden, örneğin güneşin batışından yansıma aldığı sırada görülen renkten farklıdır.

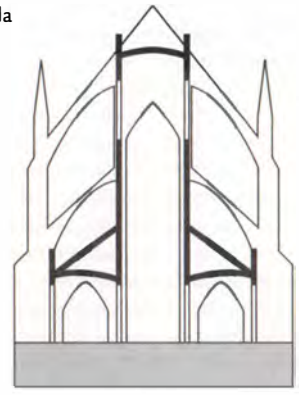
Padavra Çatıları ve duvarları kaplamak için kullanılan ahşap döşeme.
Pagoda Uzakdoğu Budist tapınak kulelerine Avrupa dillerinde verilen isim; Çincede *ta* (6.107), Japoncada çan kulesi vazifesi görüyorsa *shoro* (6.119) veya ayrıntılı bir üst yapıyla tek bir odaya sahipse *tahoto* adını almaktadır.
Pailou Genellikle taştan yapılan Çin anıtsal kapısı.
Palet Eski Mısır'da pigmentlerin kozmetik yapımı için öğütüldüğü tabla (*bkz.* s. 54-55 (2.26)); ressamların kullanıma hazır tutmak için renklerini üstünde düzenledikleri ahşap resim gereci.
Pandantifli duvarın köşesinden dairesel bir kubbenin temeline kadar giden içbükey kemer köşeliği (7.39).


Pandantifle desteklenen kubbe

Pantokrator İsa'nın genellikle bir kilisenin kubbesinde veya apsisinde evrensel hükümdar olarak tasvir edildiği Bizans resmi (7.50).
Papiercollé Çeşitli renklerde kâğıt parçalarının bir zemine yapıştırılmasıyla oluşturulan kolaj.
Papirüs Cyperuspapyrus adlı bataklık bitkisinin gövdesinin şeritler halinde preslenip kurutulmasıyla yapılan kâğıda benzer madde. Eski Mısır'da MÖ üçüncü binyılda ve sonraları da Yunan ve Roma'da yazı ve resim için zemin olarak kullanılmıştır. Avrupa'da MS dördüncü yüzyıldan itibaren yerini parşömene bırakmıştır.
Paris alçısı *bkz.* **gesso**
Parşömen Koyun, dana ve diğer hayvanlar kurutularak ve gerilerek hazırlanan, MÖ beşinci yüzyıldan itibaren Yunanistan'da yazılarda zemin olarak kullanılan deri. Pergamon'da keşfedildiği söylenen daha da geliştirilmiş bir türü MÖ ikinci yüzyıldan itibaren kullanılmıştır. Ortaçağda tüm Avrupa'da minyatürlü elyazmalarında kullanılmıştır.
Paryetal İç yüzeyler için kullanılan bir anatomi terimi; resimli veya diğer şekillerde süslemeli benzeri başka yüzeyler, özellikle duvar ile tavan arasında ayrım bulunmayan mağaralar için de kullanılmaktadır, örneğin Chauvet Lascaux (*bkz.* s. 27-31 (1.10)).
Pastel boya Mum ve parafinin karıştırılmasıyla yapılan ve çizim yapmak için çubuğa dönüştürülen toz pigment.
Pastel Birleştirici madde olarak bir miktar tutkalla karıştırılan kuru, toz halindeki renk.
Patina Bronz üzerinde oksitleme yoluyla doğal veya yapay olarak meydana getirilen etki; ayrıca bronza parlak bir kahverengi veya yeşil yüzey kazandırması için uygulanan lake işlemi. Bu terim, eski objelerin yüzey dokularını mecazi olarak ifade etmekte kullanılır.

Payanda Genellikle kemerli tonozun yanal baskısını dengelemek için bir duvara karşı inşa edilen çıkmalı taşıyıcı. Bir *uçan payanda*, tonoz veya çatının itkisini bir duvarın üst kısmından dış taşıyıcıya aktaran kemer veya yarım kemer biçimindedir (*bkz.* s. 386).

Payanda



Pazar Farsça kökenli bir kelimedir. Genellikle düzensiz biçimde kümelenmiş, çatılı veya sundurmalarla üstü kapatılmış, yanlarında dükkânların sıralandığı ve gece kapatılan kapılardan girilen sokaklardan oluşur. On dokuzuncu yüzyılda Batı'da hayır amaçlı düzenlenen pazarlar için *bazaar* veya *bazar* sözcüğü benimsendi ve daha sonra da karışık mallar satan dükkânlar bu adla anıldı.
Pencere düzeni Bir binadaki pencerelerin düzenlenmesi.
Perdah Muhtemelen yedinci veya sekizinci yüzyıllarda Mısır'da keşfedilen, dokuzuncu yüzyılda Bağdat'ta mükemmelleştirilen, sonra da İslam dünyasında, özellikle İspanya'da kullanılan ve on beşinci yüzyılda İtalya'ya geçen çömleklerde pırıltılı metalik yüzey.

Perde duvar Bir ortaçağ kalesinin dış duvarı veya özellikle 20. yy mimarisinden hareketle bir yapının dış tarafına uygulanan yük taşımayan bir duvar.

Performans sanatı Sanatçının kendi vücudunu ve örtülerini sanatsal ifadenin aracı olarak bir eylem veya olayda kullanmasıdır.

Peripteros tapınak Tek bir sütun dizisiyle çevrili tapınak.

Peristil Bir avlu veya odanın etrafındaki sıra sütunlar, ayrıca böyle sıra sütunlar ile çevrili mekân.

Perspektif Objelerin mekânsal küçülme içinde temsil edilmesi sistemi (*bkz.* s. 9-11 ve 419-20: *doğrusal perspektif* ve s. 468: *hava perspektifi*).

Perspektif kısaltımı Tek bir biçim için, örneğin resimsel düzlük doğrultusunda olmayacak şekilde temsil edilen bir ayak için uygulanan perspektif (4.11, 4.13).

Pervaz Kemerin, kapının veya pencerenin dikey yüzeyi.

Pietà Meryem Ana'nın kucağında ölü İsa'yla tasviri.

Pigment Genellikle toz halinde, eşit şekilde uygulanmasını ve zeminde sabitlenmesini sağlayan bir aracı maddeyle bir arada tutulan (örneğin yağlı boyada yağ, sulu boya için arapzamkı, tempera için yumurta beyazı) renk maddesi.

Piksel Bir bilgisayar ekranında x ve y eksenlerinin kesişimindekiküçük noktalar.

Pilon Eski Mısır tapınak mimarisinde giriş kapısını yandan destekleyen tepesi kesik piramit şeklindeki çift kule (3.22).

Pinakolo Bir külahın, payandanın veya parapet vs küçük bitiş kısmı, genellikle dik piramit veya külah şekilli ve süslemelidir.

Pirinç Bakır, çinko ve çoğu zaman başka metallerin eklenmesiyle yapılan alaşım; parlatıldığında sarı bir renk alır. On dokuzuncu yüzyıla kadar pirinç ve bronz kelimeleri birbirinin yerine kullanılırdı. Günümüze kadar da pirinç işler (örneğin *bkz.* s. 522-24: Benin heykelleri) bazen hatalı olarak bronz adıyla anılır.

Pişmiş toprak Fırınlanmış ya da kızartılmış ancak sırlanmamış kil, genellikle kırmızımsı kahverengi renginde kil.

Plak döşeme Ya kapalı alanın bir tarafından diğer tarafına uzanan tek döşemeden ya da kalın döşeme görünümlü betondan oluşan düz çatı.

Plan Bir veya birden fazla yapının veya bir yapının tek bir parçasının yatay düzenlemesiveya böyle bir düzenlemeyi gösteren diyagram.

Podyum Sütunları destekleyen sürekli bir taban veya sütun kaidesi.

Polikrom Resimde, heykelde veya binalarda birçok rengin kullanılması.

Poliptik Genellikle üçten fazla panodan oluşan altarpanolarındaki resim veya rölyef (*bkz.* triptik).

Porselen Bilimsel açıdan kesinlik taşımayan; sert, yoğun, geçirgen olmayanve yarı şeffaf seramik maddeler için kullanılan terim. Genellikle sekizinci vedokuzuncu yüzyıldan itibaren Çin'de ve farklı maddeler ve işlemlerle on altıncı yüzyıldan itibaren Avrupa'da yapılan ve on sekizinci yüzyıl başlarından itibaren de yoğun biçimde üretilen taklitlerine bu isim verilmiştir. Porselende gövde ve sır homojenlik taşırken, çömlekte (fayans) sır gövdeye eklenir.

Predella Altarın yerleştirildiği genellikle altar panosunun altındaki platform veya küçük kademe, ayrıca bu alanlardaki resimler veya oymalar.

Program Bir sanat eserinin önceden belirlenen ve genellikle edebi nitelik taşıyan "konusu." Örneğin bir anlatım veya tarih resminde yansıtılan hikâye veya bir alegori resminin teması.

Propile Atina'daki Akropolde olduğu gibi genellikle tapınak bölgelerine yani bir kapalı alana açılan giriş yolu için kullanılan Yunanca bir terim.

Prosenyum Yunan ve Roma tiyatrosunda, eylemin gerçekleştiği sahneye verilen addır. Modern tiyatroda ise perde ile orkestra arasındaki alandır, bazen bu alan kemeri ve oditoryuma bakan cepheyi de içine alır.

Putto İtalyanca erkek çocuk için kullanılır, özellikle Rönesans sanatında ve ondan sonraki sanatlarda çıplak olarak resmedilmiştir (10.54)

Radyokarbon tarihleme Organik bir maddenin (tahta, kemik, vb) yaşını, içinde kalan karbon radyoaktif izotopunu ya da C-14'ü ölçerek tahmin etme metodudur. C-14, kozmik radyasyon tarafından atmosferdeki nitrojen-14 tarafından üretilir ve tüm canlı maddenin bileşenlerine alınır. 1946'da canlı madde öldüğünde içeriğindeki C-14 bileşeninin parçalanmaya başladığı keşfedilmiştir. Bir örneğin radyoaktifliğinin ölçümü, o maddenin ölümünün üstünden geçen süreyi, bunun 130 yıl içinde olduğunu % 68 olasılıkla, 260 yıl içinde olduğunu aşağı yukarı % 95 olasılıkla ve 390 yıl içinde olduğunu % 99,5 olasılıkla verir. Çömlekler radyokarbon tarihlemeye elverişli değildir ama termolüminesans testleri (onlar da radyoaktivite esasına dayanır) artı eksi % 10 ile kildeki mineral kristallerinin (örütlerinin) en son ısıtılmasından bu yana geçen zamanı belirtirler.

Rahipler toplantı binası Manastır işlerinin görüşülmesi için kullanılan toplanma yeri.

Renk tonu Spektrumda bir rengin konumunu belirleyen nitelik.

Renk Işınların gözde yarattığı algı. Görünen spektrumu oluşturan yedi ana ışın, üç temel renk veya tona ayrılır – kırmızı, sarı ve mavi. Her bir rengin diğer ikisinden meydana gelen tamamlayıcı bir rengi vardır. Renk değerlerini, tonun doygunluğu veya saflığından bağımsız olarak farklı tonların yansıttığı ışığın miktarı belirler (sarının yüksek, mavinin düşük bir değeri vardır). Ayrıca *bkz.* öz renk.

Repoussé Alt kısımlarından çekiçle vurularak yapılan, metal (genellikle altın, gümüş ve bakır) üzerindeki rölyef süslemesidir (2.24).

Repoussoir İzleyicinin bakışını resme yönlendirmek için resimsel kompozisyonun ön planına genellikle sol ya da sağ köşeye doğru konulan bir obje ya da figürdür.

Reredos *bkz.* altar tablası

Resim taslağı Bir resmi tam büyüklükte çizme. Modern kullanımı: Özellikle bir gazetede bir satirik ya da çizgi roman çizimi.

Resim yüzeyi Bir resimin düz yüzeyi. Perspektifi Batılı fikirlerine göre boyanmışsa, izleyici ve resimsel mekân arasında transparan bir yüzey (veya pencere) olarak tasarlanır.

Respond Bir kemerin bir ucunu taşıyan ve duvara bitişik yarım kemer.

Revak Açık veya kısmen kapalı, üstü çatı kaplı, girişi oluşturan bir mekân; genellikle bir tapınak, kilise veya evin ön cephesinin merkezi unsurudur.

Riton Genellikle bir hayvanın başı biçiminde dikkatle işlenmiş, AntikYunan' a ait konik içki kabı (*bkz.* s, 70 (2.52)).

Rölik kutusu Kutsal emanetlerin saklandığı sandık.

Rölyef Yerden dışarı uzanan biçimleri olan heykel, en azından yarısı zeminde değilse *yüksek rölyef* denir, diğer şekilde adı *alçak rölyef* ya da *yarım rölyeftir*.

Saatler Kitabı Roma Katolik Kilisesinin yedi ibadet saatinde (*matin, vesper,* vs) söylenen duaları, yerel azizler için liturjileri ve bazen de bir takvimi içeren kitap, din adamlarının kullanımı maksadıyla yapılır ve çoğunlukla özenle tezhip edilirlerdi.

Sacra conversazione Meryem ve İsa'nın azizlerle birlikte aynı resim alanında tasvir edilmesi (*bkz.* s. 450 (10.49)).

Saçak silmesi Klasik mimaride saçaklığın çıkıntılı üst bölümü, ayrıca bir duvarın, kemerin vs dışa çıkan süslü silmesi.

Saçaklık *bkz.* düzenler

Saçak Yağmur suyunu dışarı akıtan oluk.

Sağır kemer dizisi *bkz.* kemer dizisi

Salon Paris'teki Louvre Kraliyet Sarayındaki Apollon Salonu gibi resmi odalar için kullanılan Fransızca bir sözcük. Kraliyet Akademisi tarafından ressamların ve heykeltıraşların eserlerinin sergisi 17. yüzyıldan itibaren burada gerçekleştirilmiş ve "salon" kelimesine böylece özel bir anlam yüklenmiştir. Bu bağlamda Louvre'un diğer odalarındaki resmi sergiler için kullanılmış ve 19. yüzyılın ortalarından itibaren Paris'in herhangi bir yerinde düzenlenen sergileri de kapsamıştır.

Sangin Desen çiziminde kullanılan kırmızı tebeşir.

Sarak Dış bir duvarın içinde ya da ondan dışarı uzanan devamlı yatay şerit.

Saydam boya katmanı Yağlı boyada kullanılan opak ya da yarı opak pigmentlerden oluşan bir üst tabaka; düzensiz bir biçimde uygulanır ki alttaki rengin alanları, gizlenmiş etkisi vererek, keskin hatları yumuşatarak görünür halde kalır.

Scuola Venedik'te din adamı olmayan kişilerin dini hayır kurumları ve bu kurumların mülkü için kullanılan terimdir; örneğin Scuoladi San Giorgio degli Schiavoni (10.55).

Secco *bkz.* fresk

Seramik Porselen, çini ve çanak çömleklerin tümünü kapsayan bir madde için kullanılan 19. yüzyıl terimi.

Serigrafi *bkz.* ipek baskı

Sfenks Muhtemelen eski Mısır kökenli, insan başı ve aslan bedeninden oluşan karışık bir yaratık (*bkz.* s. 57 (2.33)).

Sfumato Narin renk ve ton geçişleri yaratmak için genellikle yağlı boyada sır kullanılarak verilen yumuşak ve sisli efekt (*bkz.* s. 468).

Shoro *bkz.* pagoda

Sır Silisin (Çoğu kilin içinde mevcut bir madde) camsılaştırılıp, örneğin kurşun, kalay vs ile eritilmesiyle üretilen, çömlekler üzerinde parlak, su geçirmez bir tabaka sağlayan işlem. Resimde ise uygulandığı rengin sertliğini hafifleten şeffaf yağlıboya tabakadır.

Sırasütunlar ya da kolonat Saçaklık veya kemerleri taşıyan sütun dizisi.

Siboryum Bir çeşit baldacchino; kilisenin altarı üzerinde sütunlardan destek alan taht sayvanı.

Sikhara Hindistan tapınağının mabedinin üzerindeki kule ya da külah (6.40).

Silme Mimaride çıkıntılı unsurlara verilen çevre çizgisi.

Simetri Bir nesnenin bölümleri ya da süslemelerinin, gerçek ya da hayali olan merkez çizginin diğer tarafı ile örtüşmesi. Bir yapının planı, odaları merkezin her iki yanında birbirine örtüşen boyut, biçim ve yapıdaysa simetrik sayılır; böylece bir yarı diğerinin aynadaki yansıması gibidir. Simetri özellikle resim kompozisyonlarında olmak üzere çoğunlukla benzerlikten öteye geçmez. Asimetrik terimi ise simetrinin olmadığını belirtir.

Sinestezi Bir duygunun diğer bir duygu üzerinde etki yaratabilmesini ifade eder; örneğin görerek duymak, bir resmin müziksel etkisi ya da tam tersi gibi.

Sinopya Kızılımsı kahverengi pigment. Bu maddeyle yapılan, freskin ön çizimine de çoğu zaman sinopya denir.

Slabroof Yakapalı alanın bir tarafından diğer tarafına uzanan tek döşemeden ya da kalın döşeme görünümlü betondan oluşan düz çatı.

Slip Daha boşluklu ya da daha kaba seramikten yapılan kapları kaplamak için kullanılan ve sonra beraber pişirilen ince kil ve su karışımı. Slip genellikle dekoratif amaçla kullanılır.

Sofit Herhangi bir mimari ögenin alt tarafı, örneğin bir kemer.

Somaki Jeolojik olarak yaygın, magmatik bir taş türü. Ancak bu terim sanat tarihinde antik zamanlarda Mısır'da çıkartılan koyu kırmızı-pembemsi bir renk taşıyan, iri kristalleri içeren bir mermeri tasvir etmek için kullanılır. Roma İmparatorluğu zamanında kullanımı sarayla sınırlı tutulurdu.

Soyut sanat Bu terimin iki ana kullanımı vardır: 1. Temsili olmayan, tamamen özerk ve dış dünyaya gönderme yapmayan sanat. Örneğin süprematizm, soyut dışavurumculuk; 2. Gördüğümüz dünyadan görüntüleri soyut hale getiren sanat, örneğin kübizm.

Stel Üzerinde bir yazı ya da rölyef bulunan dikili levha, genellikle anıtsaldır (4.42).

Stilobat Yunan tapınağının temelinin son basamağı, fakat bu terim sıra sütunların üzerinde durduğu temel için de kullanılmıştır.

Stoa Agorayı ya da açık pazarı ve toplanma alanını yandan destekleyen Antik Yunan ve Roma şehirlerindeki sıra sütunlar.

Stupa Hindistan'a özgü kutsal höyük, ilk başlarda mezar taşıdır ama sonradan Budistler tarafından kutsal alanı belirlemek ya da kutsal kişinin bedeninden kalan bir parça ya da eşyayı yüceltmek için dikilen yapılardır (6.6).

Stüko Duvarlarda koruyucu ve dekoratif olarak kullanılan çeşitli sıva türleri. Kireç ve toz mermer içeren bir karışım, 16. yüzyıldan beri Avrupa'da tavanlardaki ve iç duvarlardaki rölyef süslemeleri için kullanılmıştır (14.15).

Su kemeri Antik Romalılar tarafından inşa edilmiş, genellikle kemerler ile desteklenmiş ve yükseltilmiş kâgir veya tuğlalı yapay kanal (5.42).

Su mermeri İki ayrı türü olan ince taneli taş. Bunlardan ilki, eski Mısır ve Mezopotamya'da oymacılık için kullanılan kalsiyum karbonat (2.2); diğeri, ortaçağdan bu yana Avrupa'da ufak çaplı oyuklar açmak amacıyla kullanılmış kireç sülfattır.

Subasman Temel ya da taban.

Suluboya Suyun içinde çözülen zamk ve pigmentlerden oluşan emici bir yüzeye, genellikle kâğıda kullanılır, uygulanırken transparan boya sağlayan bir maddedir.

Surinomo Özel kâğıt kullanılarak sunum için yapılan Japon estambı.

Süsleme İki desteğin üzerine örtülmüş bir kumaş parçasını andıran dekoratif motiftir.

Sutra Budist öğretilerini toplayan kitap.

Süreç sanatı Konusu yapım süreci olan, izleyicinin tekrar oluşturmaya davet edildiği sanat eserleri. Birçoğu 1960'lar ve 1970'lerde uygulanmıştır.

Sütun Normalde taşıyıcı amaçlı, bazen de anıt olarak tek başına inşa edilen müstakil ve dairesel kesimli dik yapı unsuru (5.66, 6.1). Klasik mimaride bir sütun gövdesi, sütun başlığından ve Yunan Dorik düzeni dışında kaideden oluşur (*bkz.* düzenler). Barok mimarideki kıvrımlı sütunun Süleyman'ın tapınağındaki sütunlardan esinlendiği söylenir ve bu nedenle bunlara *Süleyman tarzı sütun* adı verilir.

Sütunçe Bir kemerin bir ucunu taşıyan ve duvara bitişik yarım kemer.

Sütun başlığı Bir sütunun en üst kısmı (*bkz.* düzenler).

Sütun kaidesi Duvar veya sütunun çıkıntılı tabanı (*bkz.* düzenler).

Sütun tabanı Klasik mimaride tek bir sütunu veya sütun dizisini taşıyan temel; ayrıca daha genel olarak heykel, büst, vazo veya herhangi bir üst yapının altı.

Şaman Özellikle kuzeydoğu Asya'da ve kuzey batı Amerikan kültürlerinde, iyi ve kötü ruhlarla iletişime geçebildiklerine ve onları kontrol edebildiklerine inanılan kutsal kişi.

Şebeke Bir yüzeyi kaplama vasıtası veya somut bir iş için arka plan olarak kullanılan genellikle geometrik şekillerde küçük özdeş ve non-figüratif bir desen.

Şebeke



Şövale resmi Taşınabilir resim, genellikle ahşap panoda ya da kanvasta yapılır, duvar ya da tavan yüzeylerinden farklıdır. Sabit altar panosu da bu kategori içinde yer alır.

Ta *bkz.* pagoda

Tabernakl Bir şekli barındıran saçaklı kovuk; kutsanmış ekmek için süslenmiş kap, genellikle Katolik kilisesindeki altarayerleştirilmiş minyatür bina şeklindedir; Yahudilerin Ahit Sandığının muhafaza edildiği seyyar tapınak.

Tablo-objesi Bir temsilden çok bağımsız bir yapı olarak algılanan resim için Kübistler tarafından üretilmiş bir terimdir. Tam olarak "resim-objesi"dir.

Tahoto *bkz.* pagoda

Tambur Sütunu oluşturan silindirik taş bloklarından birisi.

Taotie Şang Hanedanlığının bronz kaplarının üzerindeki ejderha maskesi için kullanılan Çince terim (2.66, 2.67).

Tarama Çizimde veya gravürde gölgeyi belirten paralel çizgiler.

Tarihi ressamlık Avrupa akademik teorisinde klasik mitolojinin, İncil'de geçen olayların, azizlerin hayatının veya tarihsel bir olayın temsili bir şekilde resmedilmesidir.

Tarihselcilik Yunan Uyanışı gibi tarzlara kıyasen on dokuzuncu yüzyılda tarihi üslupların yeniden canlanması. Bu terim 1880'lerde tarihe yapılan vurgu için küçültücü bir terim olarak üretilmiş *historismus* kelimesinden gelir. Buradan hareketle on dokuzuncu yüzyılda (özellikle Hegel tarafından) tarih felsefesi için de kullanıldı.

Taslak Özellikle yağlıboya resimlerinde boyanın ilk katmanı.

Tasvirleme Hayvan veya insan figürleri birleştirilerek yapılan süs.

Taş işçiliği Taşı geometrik bütünlere bölme sanatı.

Tebeşir Kalsiyum karbonat; katı veya toz halde bulunan ve pastel pigmentleriyle karıştırılan aynı zamanda alçıtaşının bir bileşeni olan ve çizimde kullanılan beyaz madde.

Teknetavan Roma'daki Pantheon benzeri, çukur bir kare veya çokköşeli panolardan oluşan tavan, tonoz veya kemer alt yüzü süslemesi (5.51).

Teknik Sanatçı tarafından kullanılan işlem veya vasıta (örneğin fresk).

Tell Yakındoğu'da eski bir yerleşim yerini kaplayan höyük için kullanılan arkeoloji terimi, örneğin Tell Halaf.

Temellük Resimlerin ilk başta planlanmış olandan farklı amaçlar için reprodüksiyonu. Örneğin ünlü bir sanat eserinin ticari bir reklamda kullanılması. Temellük 1980'lerin başından beri sanatsal özgünlüğe verilen değeri sorgulama yolu olarak benimsenmiştir.

Tempera Yumurta sarısı ve su ile uygulanabilir (kıvamlı) hale getirilen toz pigmentlerle resim yapmak, Avrupa'da orta çağın başından 16. yüzyıla kadar uygulanan bir teknik (9.73).

Tepe Bir bazilikanın veya kilisenin koridor çatılarının üstünde kalan ve pencerelerle işlenmiş nef duvarlarının en üst kısmına verilen addır (9.43).

Tepe mazgalı Çıkmalı bir siperi taşıyan bindirmeler arasındaki açıklık. Buradan saldıranların üstüne patlayıcılar, erimiş kurşun, taş vs atılırdı.

Term Temele doğru sivrilen ve genellikle büstü destekleyen altlık, bir insan büstüne ya da hayvan figürüne doğru tepede birleşen ve benzer bir şekilde temele doğru sivrilen altlık (*bkz.* herm).

Termolüminesans *bkz.* **radyokarbon tarihleme**

Tessera Mozaik yapmak için kullanılan küçük boyutlarda taş, cam ya da diğer malzemeler.

Thermae Antik Roma'da hamam olarak kullanılan yapılar. Bazen ihtişamın göstergesi aynı zamanda spor, sohbet, okuma vb eylemlerin yapıldığı yerlerdi (*bkz.* s. 209-10 (5.73, 5.74)).

Tholos Dairesel plana sahip yapı için kullanılan Yunanca terim; genellikle tapınak ya da mezarlar için kullanılır.

Tırabzan ayağı Bir rayı taşıyan tırabzan dizisi (kısa direk veya sütun).

Tıraşlama Kesilmiş bir elmastaki gibi yuvarlak bir alanın, birbirlerinin açılarındaki küçük düz alanlarla kesilmesi, aynı zamanda Kübist resminde sivri açılarda buluşan küçük yatay düzeyler ile biçimlerin temsil edilmesi (*bkz.* s. 784).

Tirşe Dana derisinden yapılan ince parşömen.

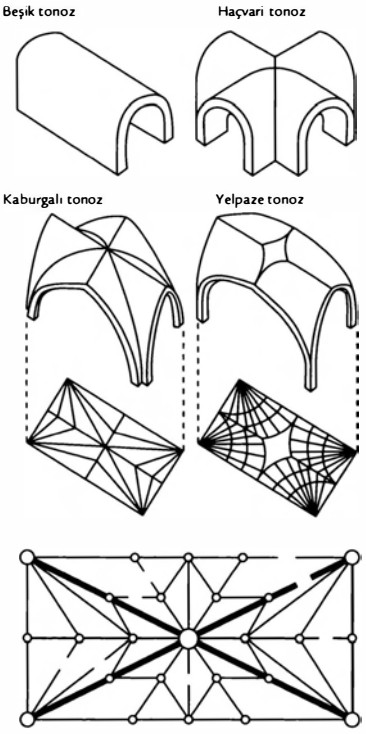
Tiyatro Oyun ya da başka gösteri izlenen yer, Antik Yunan ve Roma'da üzeri açık (*bkz.* s. 158 (4.43, 5.70)), on altıncı yüzyıldan beri Avrupa'da genellikle üzeri kapalı olan yerler.

Toko-no-ma Japon evlerinde fotoğraf ya da resim ve çiçek vazosu koyulan duvardaki girinti.

Tomar Kâğıt, papirüs, parşömen veya ipek olabilen, özellikle Çin ve Japonya'da yazmak ya da resim yapmak için kullanılan uzun rulo. Eski Mısır ve Avrupa'da MS dördüncü yüzyılda elyazması kitaplar yerini alana kadar uzun metinlerin yazımında tomarlar kullanılmıştır.

Tondo Yuvarlak şekilli tablo ya da resim, örneğin Raffaello'nun Alba Madonna'sı (11.17).

Tonoz Kemer prensibi ile inşa edilmiş taş çatı ya da tavan. En basit formu, çapraz tonoz taraflından kırılmayan art arda yarı dairesel ya da sivri kısmı olan *beşik tonoz*dur (9.23). Aynı forma sahip iki beşik tonozun kesişmesi sonucu *haçvari tonoz* oluşur. *Kaburgalı tonoz*, kemerli diyagonal bölümlerin arası daha hafif taşlarla doldurulmuş kaburgalardan oluşur (9.33). Her bölüm dört parçaya ya da bölüme bölünürse buna *dört parçalı tonoz* denir. Çapraz şekilde iki parçaya bölünmüş ve her parçada altı bölme varsa buna *altı parçalı tonoz* denir (9.34). *Kubbe*, segmental, yarı dairesel, sivri ya da yuvarlak bölümlü ve kavisli dairesel plana sahip bir tonozdur. En basit formu, bindirmeli şekilde inşa edilmiş halidir: *bkz.* s. 72. Kubbe, kare temelin üzerine kurulmuş ise, pandantif ya da tromp, kare ve daire arasındaki köşelerle birleştirilmelidir.



Topoğrafya Tümüyle veya kısmen hayale dayanılarak yapılan arazi veya şehir manzalarından farklı olarak belli bir yerin yansıtılması.

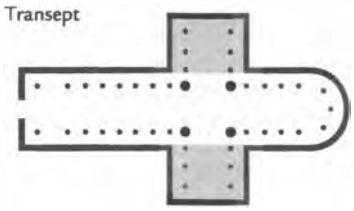
Toprak işi Toprak yüzeyinin asıl araç olduğu geniş çaplı sanat çalışması.

Toprak renkleri Topraktaki maddelerden yapılmış pigmentler. Örneğin toprak sarısı ve ombra.

Torana Hint kapısı, özellikle Budist stupasının kapalı alanının kapısı (6.6).

Totem Bir aile veya kabilenin genellikle hayvan figürlerinden oluşan kendisine ait amblemidir. Kökeni Kızılderililerden (Ojibwa) gelen kavram onlarda farklı anlamda kullanılmaktadır.

Transept Haç şeklindeki kilisenin enine kolları.



Tribhanga Tam anlamıyla "üç kıvrım", Hint sanatında ve dansında kıvrımlı hareketler (6.5).

Tribün Bir bazilikanın ya da bazilikal planlı kilisenin apsisi; aynı zamanda Romanesk ve Gotik kiliselerdeki galeri terimi için kullanılan alternatif terim.

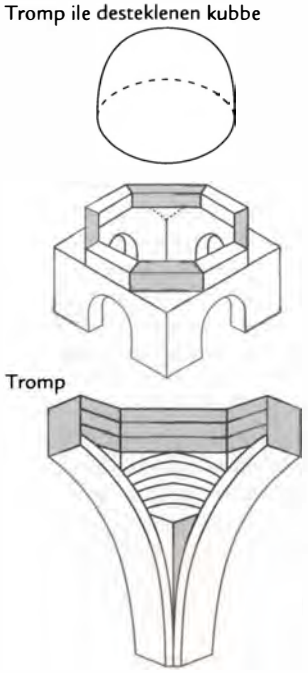
Triforyum Romanesk ya da Gotik kilisenin orta nefini yan neflerden ayıran kemer dizisinin üstünde ve tepenin altında yer alan kemerleme.

Trilithon Bir yatay megaliti destekleyen iki dikey megalit.

Triptik Üç panodan oluşan resim.

Trompel'oleil "Gözü yanıltan" illüzyonist resim (*bkz.* s. 193 (5.28)).

Tromp Eş merkezi daha büyük olan ve giderek çıkıntılaşan kemerleri ve kare alan üzerindeki çokgen ya da yuvarlak üst yapıyı desteklemesi için diyagonal biçimde yerleştiren bir sistem ya da kemerdir. Kubbetromp ile desteklenir.



Tutkal baskı Işığa duyarlı akasya tutkalıyla kaplı fotoğrafik bir baskı. Sabitleme sırasında tonları kontrol edilebilir, ayrıntıları kaldırılabilir, negatif baskılarla farklılaşan baskılar yapılır. Tutkal baskılar 1858'de sergilenmiştir ve on dokuzunca yüzyıl sonu sanat fotoğrafçıları tarafından sıkça tercih edilmiştir.

Tutkal *bkz.* **astar**

Tuval 15. yüzyıldan beri Batı'da daha çok yağlıboyaya yardımcı olarak kullanılan keten veya kenevirden dokunmuş katı ve ağartılmamış kumaş. Amacına uygun olarak tahta bir armatüre (kasnak olarak adlandırılır) gerilmek ve kullanıma hazır bir yüzey elde etmek için doğal renkli bir boya ile astarlanmak zorundadır.

Uçan ön cephe Özellikle Maya mimarisinde rastlanan, bir binanın ön cephesinin, duvarının çatı hattının üstünde devam etmesi.

Uçan payanda *bkz.* payanda

Ufuk noktası Doğrusal perspektif kurallarını göz önünde bulunduran bir resimde (*bkz.* s. 9-11 ve 419) devam ettirildiği takdirde resim yüzeyine doğru açılardaki yatay paralelleri belirleyen hatların birleştiği nokta, *bkz.* düzlemsel çizgiler.

Ukiyo-e Genellikle estamp ama resim formunda da olabilen Japonların günlük hayata dair tasvirleri (16.9).

Üçüz yiv ya da **Triglif** *bkz.* düzenler

Üzengi çizgisi Bir kemerin desteklerinden çıktığı seviye. Kemerin alttaki taşı üzengi taşının üzerindeyse adı kemer başlangıcıdır.

Üzengi taşı Abaküs ile sütun başlığı arasına konulan taraklı kenarları olan taş.

Vaftiz kabı Hıristiyanlıkta vaftiz töreni için kullanılan su kabı (9.29).

Vaftizhane Vaftiz kurnasını içeren Hıristiyan vaftiz töreninin düzenlendiği bina; genellikle kiliseden ayrı bir yerdedir.

Vaiz Kürsüsü Hıristiyanların ibadethanelerindeki bir rahip ya da okuyucu için parapet ile çevrili yükseltilmiş kürsüdür, *ambon*un yerini almaya başladığı on birinci yüzyıldan (9.76) beri genellikle zengin bir şekilde oyulan bağımsız bir öğe olarak tasarlanmıştır.

Vanitas Faniliğin hatırlatıcısı olarak kuru kafaya yer veren alegorik natürmort.

Varaklama Altın, altın varak veya altın renkli madde ile kaplama. Ortaçağ Avrupa'sında pano resimleri çoğunlukla varaklanırdı: *bkz.* altın zemin. Heykeller de aynı şekilde kısmen veya tamamen varaklanırdı. Seramik, metal işleri ve ahşap (örneğin mobilya) için çeşitli mekanik veya kimyasal yöntemler kullanılırdı. Günümüzde altın genellikle elektrolizle uygulanmaktadır.

Vernik Resmin üzerine koruyucu olarak uygulanan reçine solüsyonu; bazen altındaki pigmentlerin rengini açmak için de kullanılır.

Video birleştirici Resimlerin büyültülmesi, küçültülmesi, renginin değiştirilmesi, ayrılması ya da resimlerin diğer resimlerle birleştirilmesi ya da eklenmesi için video sanatçılarına olanak sağlayan bir araçtır.

Video taramalı grafik Bilgisayarda üretilmiş ya da ayarlanmış video görüntüleri.

Vihara Budist ya da Jainist manastırı için kullanılan Hint terimi.

Villa Yazlık evler için kullanılan Latince kelime; *villa urbana* şehre yakın olanlar, *villa rustica* çiftlikte olanlara verilen ad. İki tip villa için kullanılan tanımlar on altıncı yüzyıl Avrupa mimarisinden etkilenmiştir (*bkz.* s. 496).

Vimana Bir Hindu tapınağındaki mabet ve onun üst yapısı.

Vitruvius sarmalı Klasik mimaride sıklıkla frizlerde kullanılan kırık dalga şeklinde tomar.

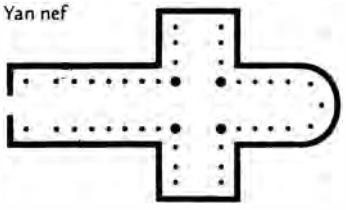
Wenrenhua Sanatçılar ya da bilgin ressamlar tarafından yapılan resimler için kullanılan Çince terim (*bkz.* s. 272-75, 546-48 ve 553-56).

Yağlı boya Kuruduğunda sertleşip şeffaf bir tabakaya dönüşen Yağ (genellikle bezir yağı) ile karıştırılmış pigment. Yağlı boya normalde mat uygulanır, ancak renkli saydam ya da yarı saydam tabaka olarak mat tabaka renklerinde de kullanılabilir. On beşinci yüzyılda Flaman bölgesinde ve İtalya'da kullanımı geliştirilmiş, kısa süre sonra Avrupa'da şövale resimlerinde kullanımı yayılmıştır (*bkz.* s. 424).

Yakşi Hindistan doğa ruhu (6.5).

Yamato-e Çin üslubundan farklı, Japon üslubunda yapılmış resimler için kullanılan Japonca terim (12.83).

Yan nef Ana açıklığa paralel olan bir kolun veya kilisenin parçası. Ana açıklıktan kemer dizisi veya sütunlarla veya nadir durumlarda delikli bir dekoratif duvar ile ayrılırlar.



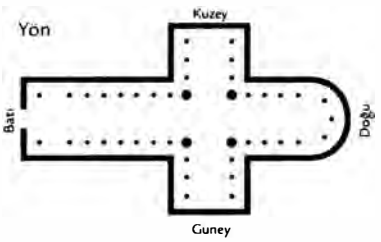
Yeşim taşı Mineral bakımından karışık, birçok farklı sert taş çeşidinden oluşan rengi koyu griden beyaza kadar değişen, daha çok Çin'de, Türkistan'da ve Orta Amerika'da bulunan taş.

Yiv Sütun gövdesi, gömme ayak veya diğer yüzeylerde dikey olarak uzanan sığ, konkav oluklar.

Yoğunluk Rengin canlılığı ve doygunluğudur.

Yontma Metal bir yüzeye dekor (gümüşte olduğu gibi) eklemek için veya dökümün kusurlarını düzeltmek için (örneğin bronz) yapılanişlem.

Yön ya da Doğu Yönünde Hıristiyan kilisesinin, ana altarın normalde olduğu gibi doğu ucunda olduğunu varsayan, –fakat bu değişmez değildir– pusula yön uçlarıyla (batı kapısı, kuzey ve güney çapraz sahınları vb) ilişkisi.



Yunan haçı *bkz.* haç

Zafer arması Antik Romalılar tarafından kazanılan zaferlerin bir göstergesi olarak dikilmiş anıtlar gibi bir grup silah ve zırhın ve dolayısıyla diğer benzer objelerin deresmi ya da oyma eseri (5.58).

Zafer takı İkinci yüzyıl başlarında Roma'da ortaya çıkan ayaklı devasa kapı (5.64). Aynı zamanda ortaçağ kiliselerinde doğu ucunda bulunan, altarve yarım kubbeyi çevreleyen ve kilisenin geri kalanından ayıran enine kemer.

Zemin Resmin uygulandığı yüzey.

Zemin planı *bkz.* plan

Ziggurat Tapınak ile taçlandırılmış kademeli dikdörtgen şeklindeki tümsek (2.13).

Zodyak Güneş'in yıldızlar arasındaki yıllık yolunun her iki tarafındaki kuşaktır. Babillilerden beri her biri kendi sembolüne sahip on iki haneye ayrılmıştır.

Zoomorfik Maya tarafından hayvan ya da başka şekillerde oyulmuş büyük kayalar; megalitlerden (12.5) farklı olarak stel şeklinde kesilmiş ya da oyulmuşlardır.

Okuma Önerileri

Aşağıdaki liste İngilizce kitaplarda sınırlıdır (çoğu hem İngiltere'de hem de ABD'de yayımlandığı halde genellikle yayının adı sadece bir kez verilmiştir, ilk yayım tarihi parantez içinde belirtilmiştir). Avrupa dillerindeki çalışmaları kapsayan en güncel kaynakça için, bkz. E. Arntzen and R. Rainwater, *Guide to the Literature of Art History*, Chicago, 1980. Şimdi kısmen J. S. Turner, ed., *Grove Dictionary of Art*, London/ New York, 1996 tarafından yenilenen 15 Ciltlik *Encyclopedia of World Art*, New York, 1959–68, benzersiz şekilde tam ve güzelce resimlendirilmiş dünya çapında bir araştırma sunar. Sanatçıların (esas olarak Batılı) kısa özgeçmişleriyle sanatsal terimlerin kullanışlı tek ciltlik sözlükleri arasında şunlar vardır: P. and L. Murray, *A Dictionary of Art and Artists* (1959), London, 1997; H. Read, rev. N. Stangos, *The Thames and Hudson Dictionary of Art and Artists* (1966), London, 1994; E. Lucie-Smith, *The Thames and Hudson Dictionary of Art Terms* (1984), London, 1988; J. Fleming, H. Honour and N. Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture and Landscape Architecture* (1966), London/New York, 1998; J. Fleming and H. Honour, *Penguin Dictionary of Decorative Arts* (1977), London, 1995; I. Chilvers and H. Osborne, eds., *The Oxford Dictionary of Art* (1988), 1997.

Giriş

Zanaat Olarak Sanat

E. W. Anthony, *A History of Mosaics* (1935), New York, 1968
S. B. Butters, *The Triumph of Vulcan: Sculptors' Tools, Porphyry and the Prince in Ducal Florence*, Florence, 1997
C. Cennini, tr. D. V. Thompson, Jr., *The Craftsman's Handbook: The Italian 'Il Libro Dell'Arte'*, New Haven, 1933
N. Davey, *A History of Building Materials*, London, 1961
A. Geijer, *A History of Textile Art*, London/ Totowa, NJ, 1979
A. M. Hind, *A History of Engraving and Etching* (1923), New York, 1963
W. M. Ivins, *Prints and Visual Communication* (1953), Cambridge, Mass., 1970
R. J. Mainstone, *Developments in Structural Form*, London (1968), 1975
A. H. Mayor, *Prints and People. A Social History of Printed Pictures*, New York, 1971
B. Newhall, *The History of Photography* (1937), New York, 1982
N. Penny, *The Materials of Sculpture*, New Haven, 1993
N. Rosenblum, *A World History of Photography* (1984), New York, 1997
W. Verhelst, *Sculpture: Tools, Materials, and Techniques* (1973), Englewood Cliffs, NJ, 1988
K. Whelte, *The Materials and Techniques of Painting* (1952), New York, 1975

Resimli Anlatım

J. Gage, *Color and Culture*, Boston, 1993
E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (1960), London, 1977
M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven, 1990
J. White, *The Birth and Rebirth of Pictorial Space* (1957), Boston, 1987

Tarz ve Bireysel İfade

E. H. Gombrich, *Norm and Form* (1966), Chicago, 1985
F. Lang, ed., *The Concept of Style*, Philadelphia, 1979
G. Wölfflin, *Principles of Art History* (1915), New York, 1950
H. Wollheim, *Painting as an Art*, Princeton/ London, 1987

Bağlam: İşlev ve Anlam

M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven/ London, 1985
J. Berger, *Ways of Seeing*, London, 1972
A. Boime, *The Art of Exclusion*, Washington DC/ London, 1990
J. Bryson, *Vision and Painting: The Logic of the Gaze*, London, 1983
L. Bugner, ed., *The Image of the Black in Western Art*, vols I, II and IV, Cambridge, Mass., 1976–89
J. Derrida, tr. G. Bennington & I. McLeod, *The Truth in Painting*, Chicago, 1987
A. Hauser, *The Social History of Art* (1951), New York, 1985
S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals* (1986), rev. G. Castillo, New York/ Oxford, 1995
S. Kostof, *The City Shaped, Urban Patterns and Meanings through History*, Boston/London, 1991
A. Locke, *The Negro in Art*, Washington DC, 1940
W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text and Ideology*, Chicago, 1986
C. Norberg-Schultz, *Meaning in Western Architecture*, New York, 1975
E. Panofsky, tr. J. J. S. Peake, *Idea: A Concept in Art Theory*, New York, 1968
E. Panofsky, *Meaning in the Visual Arts* (1955), Chicago, 1982
E. Panofsky, *Studies in Iconology* (1939), New York, 1972
E. W. Said, *Orientalism*, New York, 1978
E. B. Smith, *Architectural Symbolism of Imperial Rome and the Middle Ages* (1956), New York, 1978

Kadın Sanatçılar

N. Broude & M. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York/ London, 1982
N. Broude & M. D. Garrard, eds., *The Expanding Discourse: Feminism and Art History*, New York, 1992
W. Chadwick, *Women, Art and Society* (1990), London, 1996
P. Fister, *Japanese Women Artists*, Lawrence, Kans., 1988
D. Gaze, ed., *Dictionary of Women Artists*, London/Chicago, 1997
A. S. Harris & L. Nochlin, *Women Artists 1550–1950*, New York, 1976
L. Nochlin, *Women, Art and Power*, New York, 1988
R. Parker & G. Pollock, *Old Mistresses*, New York, 1981
K. Petersen & J. J. Wilson, *Women Artists: Recognition and Reappraisal from the Early Middle Ages to the Twentieth Century*, New York, 1976
G. Pollock, *Vision and Difference*, New York/ London, 1988
N. Rosenblum, *A History of Women Photographers*, London, Paris and New York, 1994
M. Weidner *et al.*, *Views from the Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300–1912*, Indianapolis, 1988
M. R. Witzling, ed., *Voicing Our Visions: Writings by Women Artists*, New York, 1991

Sanat Tarihi

M. H. Abrams & J. Ackerman, *Theories of Criticism: Essays in Literature and Art*, Washington DC, 1984
J. Ackerman & R. Carpenter, *Art and Archeology*, Englewood Cliffs, NJ, 1963
L. S. Adams, *The Methodologies of Art: An Introduction*, New York, 1996
H. Belting, *The End of the History of Art?*, Chicago/ London, 1987
N. Bryson, ed., *Calligram: Essays in New Art History from France*, Cambridge, 1988
D. Carrier, *Principles of Art History Writing*, University Park, Pa., 1991
P. Duro and M. Greenhalgh, *Essential Art History*, London, 1992
E. Fernie, *Art History and Its Methods: A Critical Anthology*, London, 1995
E. H. Gombrich, *Reflections on the History of Art: Views and Reviews*, Princeton/Oxford, 1987
F. Haskell, *History and its Images*, New Haven/ London, 1993
A. Hauser, *The Philosophy of Art History*, London, 1959
M. A. Holly, *Past Looking: The Historical Imagination and the Rhetoric of the Image*, Ithaca/London, 1996
W. McA. Johnson, *Art History: Its Use and Abuse*, Toronto, 1988
W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History*, New York, 1971
D. Laing, *The Marxist Theory of Art*, Hassocks, Sussex, 1978
B. Lang & F. Williams, eds., *Marxism and Art: Writings in Aesthetics and Criticism*, New York, 1972

V. H. Minor, *Art History's History*, Englewood Cliffs, NJ, 1994
R. S. Nelson & R. Shiff, eds., *Critical Terms for Art History*, Chicago, 1996
M. Podro, *The Critical Historians of Art*, New Haven/London, 1982
D. Preziosi, *Rethinking Art History: Meditations on a Coy Science*, New Haven/London, 1989
D. Preziosi, ed., *The Art of Art History: A Critical Anthology*, Oxford/New York, 1998
A. L. Rees & F. Borzello, eds., *The New Art History*, London, 1986
M. Roskill, *What is Art History* (1976), Amherst, Mass., 1989
L. Venturi, *History of Art Criticism* (1936), New York, 1964

1 Tarih Öncesi

C. L. Bruce, *The Stages of Human Evolution* (1968), Englewood Cliffs, NJ, 1979
J.-M. Chauvet *et al.*, *Chauvet Cave: The Discovery of the World's Oldest Paintings*, London, 1996
G. Clark, *World Prehistory in New Perspective* (1961), Cambridge, 1977
G. Daniel, *The Megalith Builders of Western Europe* (1958), Westport, Conn., 1985
J. D. Evans, *Prehistoric Antiquities of the Maltese Islands*, London, 1971
S. Giedion, *The Eternal Present: The Beginning of Art*, New York, 1962
M. Gimbutas, *The Civilization of the Goddess*, San Francisco, 1991
K. Helskog & B. Olsen, eds., *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*, Oslo, 1995
K. M. Kenyon, *Archaeology in the Holy Land* (1960), London, 1979
A. Leroi-Gourhan, *The Art of Prehistoric Man*, London, 1968
A. Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art*, New York/Cambridge, 1982
A. Marshak, *The Roots of Civilization*, London, 1971
J. Mellaart, *Catal Hüyük: A Neolithic Town in Anatolia*, London, 1967
J. Mellaart, *The Neolithic of the Near East*, New York, 1975
J. F. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, New York/ London, 1982
P. Phillips, *The Prehistory of Europe*, London, 1980
C. Renfrew, *Before Civilization: The Radio-carbon Revolution and Prehistoric Europe* (1973), Harmondsworth, 1976
N. K. Sandars, *Prehistoric Art in Europe* (1968), Harmondsworth, 1985
P. Ucko & A. Rosenfeld, *Palaeolithic Cave Art*, London, 1967

2 İlk Uygarlıklar

3 Kıtalardaki Gelişmeler

Mezopotamya

G. Algaze, *The Uruk World System: The Dynamics of Expansion of Early Mesopotamian Civilization*, Chicago/New York, 1993
P. Amiet, *Art of the Ancient Near East*, New York, 1980
D. Collon, *Ancient Near Eastern Art*, London, 1995
H. Crawford, *Sumer and the Sumerians*, New York/ Cambridge, 1991
J. E. Curtis, *Ancient Persia*, London, 1989
J. E. Curtis & J. E. Reade, eds., *Art and Empire: Treasures from Assyria in the British Museum*, London, 1995
H. Frankfort, *The Art and Architecture of the Ancient Orient* (1954), New Haven/London, 1996
R. Ghirshman, *Persia from the Origins to Alexander the Great*, London, 1964
H. A. Groenwegen-Frankfort, *Arrest and Movement* (1951), New York, 1978
S. A. A. Kubba, *Mesopotamian Architecture and Town Planning*, Oxford, 1987
A. Kuhrt, *The Ancient Near East, c. 3000–300 BC*, London/New York, 1995
S. Lloyd, *The Archaeology of Mesopotamia* (1978), London, 1984
S. A. Matheson, *Persia: An Archaeological Guide*, London, 1972
M. van de Mieroop, *The Ancient Mesopotamian City*, Oxford, 1997
A. Parrot, *Sumer and the Dawn of Art* and *The Arts of Assyria*, London, 1960–1
E. Porada & R. H. Dyson, *The Art of Ancient Iran*, New York, 1969
J. N. Postgate, *Early Mesopotamia: Society and Economy at the Dawn of History* (1992), London/New York, 1994
J. Reade, *Mesopotamia*, Cambridge, Mass./ London, 1991
H. W. F. Saggs, *Babylonians*, London, 1995

İndus Vadisi

B. & R. Allchin, *The Rise of Civilization in India and Pakistan*, Cambridge, 1982
J. M. Kenoyer, *Ancient Cities of the Indus Valley*, New Delhi, forthcoming
E. J. H. Mackay, *Early Indus Civilization*, London, 1948
G. Possehl, ed., *A Harappan Civilization: A Contemporary Perspective*, Delhi, 1992
R. E. M. Wheeler, *The Indus Civilization*, Cambridge, 1968

Eski Mısır

C. Aldred, *The Development of Ancient Egyptian Art from 3200 to 1315 BC*, 3 vols, London, 1973
D. Arnold, *Building in Egypt*, New York/Oxford, 1991
A. Badawy, *A History of Egyptian Architecture*, 3 vols, Berkeley, 1954–68
W. Davis, *The Canonical Tradition in Ancient Egyptian Art*, Cambridge, 1989
I. E. S. Edwards, *The Pyramids of Egypt* (1979), Harmondsworth, 1991
T. G. H. James, *An Introduction to Ancient Egypt*, London, 1979
G. Robins, *Proportion and Style in Ancient Egyptian Art*, London, 1994
G. Robins, *The Art of Ancient Egypt*, London, 1997
H. Schäfer, *Principles of Egyptian Art* (1918), Oxford, 1986
E. B. Smith, *Egyptian Architecture as Cultural Expression* (1938), New York, 1968
W. Stevenson Smith, *The Art and Architecture of Ancient Egypt* (1958), New Haven/London, 1980
J. A. Wilson, *The Burden of Egypt*, Chicago, 1951

Ege

J. Boardman, *Pre-classical: From Crete to Archaic Greece* (1967), Harmondsworth, 1978
R. Castleden, *Minoans. Life in Bronze Age Crete*, New York/London, 1990
J. Chadwick, *The Mycenaean World*, New York/ Cambridge, 1976
A. Cottrell, *The Minoan World*, London, 1979
O. Dickinson, *The Aegean Bronze Age*, Cambridge/ New York, 1994
J. L. Fitton, *Cycladic Art*, London, 1989
R. Hampe & E. Simon, *The Birth of Greek Art: From the Mycenaean to the Archaic Period*, New York/London, 1981
S. Hood, *The Arts in Prehistoric Greece*, Harmondsworth, 1978
S. Marinatos & M. Hirmer, *Crete and Mycenae*, London, 1960 (Munich ed. 1973, includes Akrotiri)
S. P. Morris, *Daidalos and the Origins of Greek Art*, Princeton, 1992
C. Renfrew, *The Cycladic Spirit*, New York/ London, 1991
E. T. Vermeule, *Greece in the Bronze Age*, Chicago, 1972

Hititler

E. Akurgal, *The Art of the Hittites*, London, 1962

Çin

G. L. Barnes, *China, Korea and Japan: The Rise of Civilization in East Asia*, London, 1993
Wen Fong, ed., *The Great Bronze Age of China*, New York, 1980
M. Loehr, *Ritual Vessels of Bronze Age China*, New York, 1968
Qian Hao *et al.*, *Out of China's Earth. Archaeological Discoveries*, New York, 1981
M. J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, New Haven/London, 1991
J. Rawson, *Ancient China, Art and Archaeology*, London, 1980
J. Rawson, *Chinese Bronzes: Art and Ritual*, London, 1987
J. Rawson, *Chinese Jade from the Neolithic to the Qing*, London, 1995
J. Rawson, ed., *Mysteries of Ancient China: New Discoveries from the Early Dynasties*, London, 1996
W. Watson, *Ancient Chinese Bronze* (1962), London, 1977
W. Watson, *The Arts of China to AD 900*, New Haven/London, 1995
W. Willetts, *Chinese Art*, vol I, Harmondsworth, 1958

Amerika

M. Coe *et al.*, *The Olmec World: Ritual and Rulership*, New York, 1995
G. Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America* (1962), Harmondsworth, 1984
M. Miller & K. Taube, *The Gods and Symbols of Ancient Mexico and the Maya*, London, 1993
R. F. Townsend, ed., *The Ancient Americas: Art from Sacred Landscapes*, Chicago, 1992

Afrika

E. Eyo & F. Willett, *Treasures of Ancient Nigeria*, New York, 1980
B. Fagg, *Nok Terracottas*, Lagos & London, 1977
P. Garlake, *The Hunter's Vision: Prehistoric Rock Art of Zimbabwe*, London, 1995

4 Yunanlar ve Komşuları

S. Adam, *The Technique of Greek Sculpture*, London, 1966
B. Ashmole, *Attic Red-Figure Vase-Painters* (1942), New York, 1984
J. D. Beazley, *The Development of Attic Black-Figure* (1951), Berkeley, 1986
J. Boardman, *Greek Art* (1984), London, 1996
J. Boardman, *The Greeks Overseas* (1964), London, 1980

J. Boardman, ed., *The Oxford History of Classical Art*, Oxford, 1993
R. Carpenter, *Greek Art*, Philadelphia, 1962
R. Carpenter, *Greek Sculpture, A Critical Review*, Chicago, 1971
R. Carpenter, *The Architects of the Parthenon*, Harmondsworth, 1970
R. Carpenter, *The Esthetic Basis of Greek Art* (1921), Bloomington, 1963
K. Clark, *The Nude* (1956), Harmondsworth, 1960
R. M. Cook, *Greek Art* (1972), London, 1991
W. B. Dinsmoor, *The Architecture of Ancient Greece* (1950), New York/London, 1975
I. D. Jenkins, *The Parthenon Frieze*, London, 1994
A. W. Lawrence, *Greek Architecture* (1957), New Haven/London, 1996
J. Onians, *Classical Art and the Cultures of Greece and Rome*, New Haven, 1999
R. Osborne, *Archaic and Classical Greek Art*, Oxford, 1998
J. G. Pedley, *Greek Art and Archaeology* (1992), London, 1998
J. J. Pollitt, *Art and Experience in Classical Greece*, New York, 1972
J. J. Pollitt, *The Art of Ancient Greece Sources and Documents* (1965), Cambridge, 1990
T. Rasmussen & N. Spivey, eds., *Looking at Greek Vases*, Cambridge, 1991
R. F. Rhodes, *Architecture and Meaning on the Athenian Acropolis*, Cambridge, 1995
G. Richter, *A Handbook of Greek Art* (1959), London, 1987
B. S. Ridgway, *Fifth Century Styles of Greek Sculpture*, Princeton, 1981
M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge, 1975
V. Scully, *The Earth, the Temple and the Gods* (1962), New Haven/London, 1979
B. Sparkes, *Greek Pottery: An Introduction*, Manchester, 1991
B. A. Sparkes, *The Red and the Black: Studies in Greek Pottery*, London/New York, 1996
N. J. Spivey, *Understanding Greek Sculpture: Ancient Meanings, Modern Readings*, London, 1996
N. J. Spivey, *Greek Art*, London, 1997
A. Stewart, *Greek Sculpture, an Exploration* (1990), New Haven/London, 1993
A. Stewart, *Art, Desire and the Body in Ancient Greece*, Cambridge/New York, 1997

İskitler

E. C. Bunker, C. B. Chatwin & A. R. Farkas, *Animal Style Art from West to East*, New York, 1970
K. Jettmar, *Art of the Steppes*, London, 1967
B. Piotrovsky *et al.*, *Scythian Art*, Oxford, 1987

Keltler

B. Cunliffe, *The Ancient Celts*, Oxford, 1997
M. Green, *Celtic Art*, London, 1996
P. Jacobsthal, *Early Celtic Art*, Oxford, 1944
L. Laing & J. Laing, *Art of the Celts*, London, 1992
N. K. Sandars, *Prehistoric Art in Europe* (1968), Harmondsworth, 1985

İberya

A. Arribas, *The Iberians*, London, 1964

Etrüskler

G. Barker & T. Rasmussen, *The Etruscans*, Oxford, 1998
A. Boethius, *Etruscan and Early Roman Architecture* (1970), New Haven/London, 1979
O. J. Brendel, *Etruscan Art* (1978), New Haven/London, 1995
M. Cristofani, *The Etruscans: A New Investigation*, London, 1979
N. Spivey, *Etruscan Art*, London, 1997

5 Helenistik ve Roma Sanatı

See K. Clark, R. M. Cook, A. W. Lawrence & M. Robertson above
R. Bianchi Bandinelli, *Rome: The Centre of Power*, London, 1970
R. Bianchi Bandinelli, *Rome: The Late Empire*, London, 1971
M. Bieber, *The Sculpture of the Hellenistic Age*, New York, 1961
J. Boardman, *The Diffusion of Classical Art in Antiquity*, London, 1994
O. G. Brendel, *Prolegomena to the Study of Roman Art* (1953), New Haven/London, 1979
R. Brilliant, *Roman Art from the Republic to Constantine*, London, 1974
P. Brown, *The World of Late Antiquity*, London, 1971
A. Burford, *Craftsmen in Greek and Roman Society*, London, 1972
J. Charbonneaux, R. Martin & F. Villard, *Hellenistic Art*, London, 1973
J. R. Clarke, *The Houses of Roman Italy*, Berkeley/Oxford, 1991
E. D'Ambra, *Art and Identity in the Roman World* (US title: *Roman Art*), London, 1998 (US: New York, 1998)
G. Hanfmann, *Roman Art* (1964), New York, 1975
N. Hannestad, *Roman Art and Imperial Policy*, Aarhus, Denmark, 1986
C. M. Havelock, *Hellenistic Art* (1971), New York/London, 1981
D. E. E. Kleiner, *Roman Sculpture*, New Haven/London, 1992
R. Ling, *Roman Painting*, Cambridge, 1991
H. P. L'Orange, *The Roman Empire, Art Forms and Civic Life*, New York, 1985
M. Lyttelton, *Baroque Architecture in Classical Antiquity*, New York, 1974
W. L. MacDonald, *The Architecture of the Roman Empire*, vol I (1965), London, 1982; vol II, New Haven/London, 1986
W. L. MacDonald, *The Pantheon*, London, 1976
J. Onians, *Art and Thought in the Hellenistic Age*, London, 1979
E. D. Owens, *The City in the Greek and Roman World*, London, 1991
J. J. Pollitt, *Art in the Hellenistic Age*, Cambridge, 1986
J. J. Pollitt, *The Art of Rome c. 753 BC–AD 337: Sources and Documents* (1966), Cambridge, 1983
N. H. & A. Ramage, *The Cambridge Illustrated History of Roman Art*, Cambridge, 1991
N. H. & A. Ramage, *Roman Art* (1991), London, 1996
B. S. Ridgeway, *Hellenistic Sculpture*, Madison, 1990
R. R. R. Smith, *Hellenistic Sculpture*, London, 1991
D. E. Strong, *Roman Art* (1976), New Haven/London, 1988
C. V. Vermeule, *Roman Art, Early Republic to Late Empire*, Boston, 1979
A. Wallace-Hadrill, *Houses and Society in Pompeii and Herculaneum*, Princeton, 1994
J. B. Ward-Perkins, *Roman Imperial Architecture* (1970), New Haven/London, 1981

6 Budizm, Hinduzim: Güney ve Doğu Asya

T. R. Blurton, *Hindu Art*, London, 1992
P. Brown, *Indian Architecture (Buddhist & Hindu)* (n.d.), Bombay, 1971
R. C. Craven, *Indian Art* (1976), London, 1997
J. Fontein, *The Sculpture of Indonesia*, New York/Washington DC, 1990
Wen C. Fong, *Beyond Representation: Chinese Painting and Calligraphy 8th–14th Century*, New Haven/London, 1992
J. C. Harle, *The Art and Architecture of the Indian Subcontinent* (1986), New Haven/London, 1994
V. Harris, *Shinto: The Sacred Art of Ancient Japan*, London, 2001
S. L. Huntington, *The Art of Ancient India*, New York/Tokyo, 1985
S. Kramrisch, *The Art of India* (1955), London, 1965
S. Kramrisch, *The Hindu Temple*, Delhi, 1976
S. E. Lee, *A History of Far Eastern Art* (1964), New York, 1994
M. Loehr, *The Great Painters of China*, Oxford, 1980
G. Michell, *The Hindu Temple*, Chicago, 1977
J. Miksic, *Borobodur*, London/Singapore, 1990
D. Mitra, *Ajanta*, New Delhi, 1980
K. Nishikawa & E. J. Sano, *The Great Age of Japanese Buddhist Sculpture AD 600–1300*, Fort Worth, 1982
S. Noma, *The Arts of Japan*, Tokyo, 1978
R. T. Paine & A. Soper, *The Art and Architecture of Japan* (1955), New Haven/London, 1981
A. Paludan, *The Chinese Spirit Road: The Classical Tradition of Stone Tomb Statuary*, New Haven/London, 1991
J. Ramanaiah, *Temples of South India*, New Delhi, 1989
J. Rawson, ed., *The British Museum Book of Chinese Art*, London, 1992
B. Rowland, *The Evolution of the Buddha Image*, New York, 1963
S. Sickman & A. Soper, *The Art and Architecture of China* (1956), Harmondsworth, 1971
J. C. Singer & P. Denwood, eds., *Tibetan Art: Towards a Definition of Style*, London, 1997
J. Stanley-Baker, *Japanese Art*, London, 1984
P. C. Sturman, *Mi Fu: Style and the Art of Calligraphy in Northern Song China*, New Haven/London, 1997
M. Sullivan, *The Arts of China* (1967), Berkeley, 1984
M. Sullivan, *Symbols of Eternity*, Oxford, 1979
M. Tregear, *Chinese Art* (1980), London, 1997
W. Watson, *Style in the Arts of China*, Harmondsworth, 1974
P. Wheatley, *Pivot of the Four Corners*, Edinburgh, 1971
W. Willetts, *Chinese Calligraphy: Its History and Aesthetic Motivation*, Hong Kong, 1981
J. G. Williams, *The Art of Gupta India*, Princeton, 1982
H. R. Zimmer, *The Art of Indian Asia* (1955), Princeton, 1960

7 Erken Hıristiyan ve Bizans Sanatı

D. Buckton, ed., *Byzantium*, London, 1994
R. Cormack, *Writing in Gold, Byzantine Society and its Icons*, London, 1985
R. Cormack, *Painting the Soul: Icons, Death Masks and Shrouds*, London, 1997
C. Davis-Weyer, *Early Medieval Art 300–1150: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1971
A. Cutler, *The Hand of the Master: Craftsmanship, Ivory and Society in Byzantium (9th–11th Centuries)*, Princeton, 1994
J. Elsner, *Art and the Roman Viewer: The Transformation of Art from the Pagan World to Antiquity*, Cambridge, 1995
J. R. Elsner, *Imperial Rome and Christian Triumph*, Oxford, 1998

H. C. Evans & W. D. Wixom, eds., *The Glory of Byzantium*, New York, 1997
A. Grabar, *Christian Iconography*, Princeton, 1968
A. Grabar, *Early Christian Art*, London, 1968
A. Grabar & C. Nordenfalk, *Early Medieval Painting for the Fourth to the Eleventh Century*, New York, 1957
F. Henry, *Irish Art*, Ithaca, 1965–70
R. Hinks, *Carolingian Art* (1935), Ann Arbor, 1962
J. Hubert, *The Carolingian Renaissance*, London, 1970
L. James, *Light and Colour in Byzantine Art*, Oxford, 1996
E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, Cambridge, Mass./London, 1977
E. Kitzinger, *Early Medieval Art in the British Museum* (1940), London, 1983
R. Krautheimer, *Early Christian and Byzantine Architecture* (1965), New Haven/London, 1986
J. Lowden, *Early Christian and Byzantine Art*, London, 1997
R. J. Mainstone, *Hagia Sophia, Architecture, Structure and Liturgy*, London, 1988
C. Mango, *Byzantine Architecture* (1976), New York, 1985
C. Mango, *The Art of the Byzantine Empire 321–1453: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1972
G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London, 1963
T. F. Mathews, *The Clash of Gods: A Reinterpretation of Early Christian Art*, Princeton, 1993
T. F. Mathews, *The Art of Byzantium: Between Antiquity and the Renaissance* (US title: *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*), London, 1998 (US: New York, 1998)
R. Ousterhout & L. Brubaker, eds., *The Sacred Image East and West*, Urbana, Ill., 1995
A. L. Perkins, *The Art of Dura-Europos*, Oxford, 1973
L. Rodley, *Byzantine Art and Architecture*, Cambridge, 1994
S. Runciman, *Byzantine Style and Civilization*, Harmondsworth, 1975
K. Weitzman, *Ancient Book Illumination*, Cambridge, Mass., 1959
K. Weitzmann, *Illustrations in Roll and Codex*, (1947), Princeton, 1970
K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, New York/London, 1977
K. Weitzmann & H. L. Kessler, *The Frescoes of the Dura Synagogue and Christian Art*, Washington DC, 1990
D. M. Wilson, *Anglo-Saxon Art*, London, 1984
D. M. Wilson & O. Klindt-Jensen, *Viking Art*, London (1966), London, 1980

8 Erken İslam Sanatı

J. Bloom & S. Blair, *Islamic Arts*, London, 1997
B. Brend, *Islamic Art*, Cambridge, Mass./London, 1991
K. A. C. Creswell, *Early Islamic Architecture* (1932–40), abridged ed., Harmondsworth, 1958, rev. ed., vol I (1969), Aldershot, 1989
J. D. Dodds, ed., *Al-Andalus: The Art of Islamic Spain*, New York, 1992
R. Ettinghausen, *Arab Painting* (1962), New York, 1977
R. Ettinghausen & O. Grabar, *The Art and Architecture of Islam, 650–1250*, Harmondsworth, 1987
O. Grabar, *The Formation of Islamic Art* (1973), New Haven/London, 1987
D. Hill, *Islamic Architecture and its Decoration AD 800–1500*, London, 1964
R. Hillenbrand, *Islamic Architecture: Form, Function and Meaning*, Edinburgh, 1994
R. Hillenbrand, *Islamic Art and Architecture*, London, 1999
J. D. Hoag, *Islamic Architecture* (1977), New York/London, 1987
S. H. Nasr, *Islamic Art and Spirituality*, New York, 1987
M. Rogers, *The Spread of Islam*, Oxford, 1976
A. Schimmel, *Calligraphy and Islamic Culture* (1984), New York/London, 1990

9 Ortaçağ Hıristiyanlığı

J. J. G. Alexander, *Medieval Illuminators and their Methods of Work*, New Haven/London, 1992
J. Alexander & P. Binski, eds., *Age of Chivalry: Art in Plantagenet England 1200–1400*, London, 1987
J. Backhouse *et al.*, ed., *The Golden Age of Anglo-Saxon Art 966–1066*, London, 1984
H. Belting, *Likeness and Presence: A History of the Image Before the Era of Art*, Chicago, 1994
D. Bomford *et al.*, *Italian Painting Before 1400: Art in the Making*, London, 1989
J. Bony, *French Gothic Architecture of the 12th and 13th Centuries*, Los Angeles/London, 1983
E. Borsook, *The Mural Painters of Tuscany* (1960), Oxford, 1980
M. Camille, *Gothic Art*, London/New York, 1996
A. Chastel, *French Art: Prehistory to the Middle Ages*, Paris/New York, 1995
K. G. Conant, *Carolingian and Romanesque Architecture 800–1200* (1959), New Haven/London, 1990
O. Demus, *Byzantine Art and the West*, New York, 1970
C. R. Dodwell, *The Pictorial Arts of the West 800–1200*, New Haven/London, 1993
J. F. Fitchen, *The Construction of Gothic Cathedrals* (1961), London/Chicago, 1981
H. Focillon, *The Art of the West in the Middle Ages* (1938), London, 1980
P. Frankl, *Gothic Architecture*, Harmondsworth, 1962
T. G. Frisch, *Gothic Art 1140–1450: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1971
J. Gimpel, *The Cathedral Builders*, New York, 1983
C. de Hamel, *A History of Illuminated Manuscripts* (1986), London, 1994
J. H. Harvey, *The Medieval Architect*, New York/London, 1972
G. Henderson, *Early Medieval* (1972), Harmondsworth, 1977
G. Henderson, *Gothic*, Harmondsworth, 1967
P. Hills, *The Light of Early Italian Painting*, New Haven/London, 1987
J. Huizinga, *The Waning of the Middle Ages* (1924), New York, 1988
H. Jantzen, *High Gothic* (1962), Princeton, 1984
A. Katzenellenbogen, *The Sculptural Programs of Chartres Cathedral* (1959), New York, 1964
P. Lasko, *Ars Sacra 800–1200* (1972), New Haven/London, 1994
E. Mâle, *Religious Art in France: The Twelfth Century* (1922), Princeton, 1978
E. Mâle, *Religious Art in France, XIII Century* (1898), Princeton, 1984
H. Mayr-Harting, *Ottonian Book Illumination: An Historical Study*, London, 1991
M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry*, New York, 1967–74
M. Meiss, *Painting in Florence and Siena after the Black Death* (1951), New York, 1978
D. Norman, ed., *Siena, Florence and Padua: Art, Society and Religion 1280–1400*, New Haven/London, 1995
O. Pächt, *Book Illumination in the Middle Ages*, London, 1986
E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St Denis* (1945), Princeton, 1979
E. Panofsky, *Renaissance and Renascences in Western Art* (1960), New York, 1972
A. Petzold, *Romanesque Art*, New York/London, 1995
J. Pope-Hennessy, *Italian Gothic Sculpture* (1955), London, 1996
C. M. Radding & W. W. Clark, *Medieval Architecture, Medieval Learning*, New Haven/London, 1992
W. Sauerländer, *Gothic Sculpture in France 1140–1270*, London, 1972
M. Schapiro, *Romanesque Art*, New York, 1977
O. G. von Simson, *The Gothic Cathedral* (1974), Princeton, 1988
J. Stayaert, *Late Gothic Sculpture: The Burgundian Netherlands*, Ghent, 1994
H. Swarzenski, *Monuments of Romanesque Art* (1954), Chicago, 1967
J. White, *Art and Architecture in Italy 1250–1400* (1966), New Haven/London, 1993
P. Williamson, *Gothic Sculpture 1140–1300*, New Haven/London, 1995
C. Wilson, *The Gothic Cathedral: The Architecture of the Great Church 1130–1530* (1990), London, 1992
G. Zarnecki, *Art of the Medieval World*, New York, 1975
G. Zarnecki, ed., *English Romanesque Art, 1066–1200*, London, 1984
G. Zarnecki, *Romanesque Art*, New York, 1989

10 Avrupu'da On Beşinci Yüzyıl
11 Avrupada On Altıncı Yüzyıl

J. Ackerman, *The Architecture of Michelangelo* (1961), Harmondsworth, 1970
F. Ames-Lewis & M. Rogers, eds., *Concepts of Beauty in Renaissance Art*, Aldershot/Brookfield, 1998
M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* (1972), Oxford, 1988
M. Baxandall, *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany*, New Haven/London, 1980
O. Benesch, *The Art of the Renaissance in Northern Europe* (1945), Hamden, Conn., 1964
B. Berenson, *The Italian Painters of the Renaissance* (1894–1907), Oxford, 1980
A. Blunt, *Artistic Theory in Italy 1450–1600* (1940), London, 1962
P. P. Bober & R. Rubinstein, *Renaissance Artists and Antique Sculpture*, London, 1986
E. Borsook & F. Superbi Gioffredi, eds., *Italian Altarpieces, 1250–1550: Function and Design*, Oxford, 1994
P. F. Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven, 1988
P. F. Brown, *Venice and Antiquity*, New Haven/London, 1996
P. F. Brown, *The Renaissance in Venice* (US title: *Art and Life in Renaissance Venice*), London, 1997 (US: New York, 1997)
J. C. Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy* (1860), London, 1995
L. Campbell, *Renaissance Portraits*, New Haven/London, 1990
A. Chastel, *The Age of Humanism*, London, 1963
A. Chastel, *The Crisis of the Renaissance 1520–1600*, Geneva, 1968
A. Chastel, *French Art: The Renaissance, 1430–1620*, Paris, 1995

K. Clark, *Leonardo da Vinci* (1939), New York/ London, 1988
A. Cole, *Art of the Italian Renaissance Courts: Virtue and Magnificence*, London/New York, 1995
C. Farago, ed., *Reframing the Renaissance: Visual Culture in Europe and Latin America, 1450–1650*, New Haven/London, 1995
S. J. Freedberg, *Painting in Italy 1500–1600* (1971), New Haven/London, 1993
S. J. Freedberg, *Paintings of the High Renaissance in Rome and Florence* (1961), New York, 1985
C. Gilbert, *History of Renaissance Art*, New York, 1973
C. Gilbert, *Italian Art, 1400–1500* (1980), Evanston, 1992
R. Goffen, *Piety and Patronage in Renaissance Venice*, New Haven/London, 1986
E. H. Gombrich, *Norm and Form: Studies in the Art of the Renaissance* (1966), London, 1985
E. H. Gombrich, *Symbolic Images* (1972), London, 1985
J. R. Hale, *The Civilization of Europe in the Renaissance*, London, 1993
E. C. Harbison, *The Art of the Northern Renaissance*, London, 1995
F. Hartt, *History of Italian Renaissance Art* (1969), rev. D. Wilkins, New York/London, 1994
T. Helton, ed., *The Renaissance, a Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age* (1961), Madison, 1964
L. H. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400–1500* (1974), rev. P. Davies, New Haven/London, 1996
P. Hills, *Venetian Colour*, New Haven, 1999
M. Hollingsworth, *Patronage in Renaissance Italy: From 1400 to the Early Sixteenth Century*, London, 1994
P. Humfrey, *The Altarpiece in Renaissance Venice*, New Haven/London, 1993
P. Humfrey, *Painting in Renaissance Venice*, New Haven/London, 1995
P. Humfrey & M. Kemp, eds., *The Altarpiece in the Renaissance*, Cambridge, 1990
N. Huse & W. Wolters, *The Art of Renaissance Venice*, Chicago, 1990
G. A. Johnson & S. F. M. Grieco, eds., *Picturing Women in Renaissance and Baroque Italy*, Cambridge, 1997
M. Kemp, *The Science of Art*, New Haven/London, 1990
M. Kemp, *Behind the Picture: Art and Evidence in the Italian Renaissance*, New Haven/London, 1997
R. Klein & H. Zerner, *Italian Art 1500–1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1966
D. Landau & P. W. Parshall, *The Renaissance Print 1470–1550*, New Haven/London, 1994
M. A. Lavin, *The Place of Narrative, Mural Decoration in Italian Churches 431–1600*, Chicago/ London, 1990
M. Levey, *High Renaissance*, Harmondsworth, 1975
M. Levey, *The Early Renaissance*, Harmondsworth, 1967
W. Lotz, *Architecture in Italy 1500–1600* (1974), intro. D. Howard, New Haven/London, 1995
T. Müller, *Sculpture in the Netherlands, Germany, France and Spain 1400–1500*, Harmondsworth, 1966
J. Onians, *Bearers of Meaning*, Princeton, 1988
G. von der Osten & H. Vey, *Painting and Sculpture in Germany and the Netherlands 1500–1600*, Harmondsworth, 1969
O. Pächt, *Van Eyck and the Founders of Early Netherlandish Painting*, ed. M. Schmidt-Dengler, London, 1994
E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting* (1953), New York, 1971
E. Panofsky, *The Life and Art of Albrecht Dürer* (1943), Princeton, 1967
L. Partridge, *The Renaissance in Rome* (US title: *The Art of Renaissance Rome*), London, 1996 (US: New York, 1996)
J. Pope-Hennessy, *Italian High Renaissance and Baroque Sculpture* (1963), London, 1996
J. Pope-Hennessy, *Italian Renaissance Sculpture* (1958), London, 1996
D. Rosand, *Painting in Sixteenth-Century Venice* (1982), Cambridge, 1997
F. Saxl, *Heritage of Images*, Harmondsworth, 1970
F. Saxl, *Lectures*, London, 1957
S. K. Scher, ed., *The Currency of Fame: Portrait Medals of the Renaissance*, New York, 1994
J. Shearman, *Mannerism*, Harmondsworth, 1967
J. Snyder, *Northern Renaissance Art*, New York, 1985
W. Stechow, *Northern Renaissance Art 1400–1600: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1966
C. L. Stinger, *The Renaissance in Rome*, Bloomington, 1985
D. Summers, *Michelangelo and the Language of Art*, Princeton, 1981
R. Tavernor, *Palladio and Palladianism*, New York/ London, 1991
P. Tinagli, *Women in Italian Renaissance Art*, Manchester, 1997
A. R. Turner, *The Renaissance in Florence: The Birth of a New Art* (US title: *Renaissance Florence: The Invention of a New Art*), London, 1997 (US: New York, 1997)
G. Vasari (tr. A. B. Hinds, ed. W. Gaunt), *The Lives of the Painters, Sculptors and Architects*, New York/London, 1963
E. S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven/London, 1995
E. S. Welch, *Art and Society in Italy 1350–1500*, Oxford/New York, 1997
J. Wilde, *Venetian Art from Bellini to Titian* (1974), Oxford, 1981
E. Wind, *Pagan Mysteries in the Renaissance* (1958), Harmondsworth, 1967
R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), New York/London, 1988

12 Amerika, Afrika ve Asya

Amerika

K. Berrin, ed., *Feathered Serpents and Flowering Trees: Reconstructing the Murals of Teotihuacán*, San Francisco, 1988
K. Berrin & E. Pasztory, eds., *Teotihuacán: Art from the City of the Gods*, San Francisco/ London, 1993
G. H. S. Bushnell & A. Digby, *Ancient American Pottery*, London, 1956
D. Carrasio, ed., *The Oxford Encyclopedia of Meso American Culture*, Oxford, 2001
M. D. Coe & J. Kerr, *The Art of the Maya Scribe*, London, 1997
C. Donnan, *Ceramics of Ancient Peru*, Los Angeles, 1992
G. Kubler, *The Art and Architecture of Ancient America* (1962), New York, 1984
M. E. Miller, *The Art of Mesoamerica* (1986), London, 1996
M. E. Miller, *The Murals of Bonampak*, Princeton, 1986
E. Matos Moctezuma, *Teotihuacán, the City of the Gods*, Milan, 1990
E. Matos Moctezuma, *The Great Temple of the Aztecs*, London, 1988
E. Pasztory, *Pre-Columbian Art*, London/New York, 1998
D. Reents-Budet *et al.*, *Painting the Maya Universe: Royal Ceramics of the Classic Period*, Durham/ London, 1994
J. A. Sabloff, *The Cities of Ancient Mexico* (1989), London, 1997
L. Schele & M. E. Miller, *The Blood of Kings, Dynasty and Ritual in Maya Art*, Fort Worth, 1986
R. Stone-Miller, ed., *To Weave for the Sun: Ancient Andean Textiles*, Boston, 1992
R. Stone-Miller, *Art of the Andes*, London, 1995

Afrika

P. Ben-Amos, *The Art of Benin* (1980), London/ Washington DC, 1995
S. P. Blier, *Royal Arts of Africa*, London/New York, 1998
P. J. C. Dark, *An Introduction to Benin Art and Technology*, Oxford, 1973
E. Eyo & F. Willett, *Treasures of Ancient Nigeria*, New York, 1980
K. Ezra, *Royal Art of Benin*, New York, 1992
W. Fagg, *Divine Kingship in Africa* (1970), London, 1978
W. Gillon, *A Short History of African Art*, Harmondsworth, 1984
T. N. Hoffman, *Symbols in Stone: Unravelling the Mystery of Great Zimbabwe*, Johannesberg, 1987
J. D. Lewis-Williams, *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge, 1983
T. Phillips, ed., *Africa: The Art of a Continent*, London/New York, 1995
M. N. & A. F. Roberts, eds., *Memory: Luba Art and the Making of History*, New York/Munich, 1996
T. Shaw, *Unearthing Igbo-Ukwu*, New York, 1977
F. Willett, *African Art: An Introduction* (1971), London, 1993
F. Willett, *Ife in the History of West African Sculpture*, London, 1967

İslam Dünyası ve Hindistan

C. B. Asher, *Architecture of Mughal India*, Cambridge, 1992
C. B. Asher & T. R. Metcalf, eds., *Perceptions of South Asia's Visual Past*, New Delhi, 1994
O. Aslanapa, *Turkish Art and Architecture*, London, 1971
E. Atil, ed., *Turkish Art*, Washington DC/New York, 1980
P. L. Baker, *Islamic Textiles*, London, 1995
D. Barrett & B. Gray, *Painting in India* (1963), New York, 1978
M. C. Beach, *Mughal and Rajput Painting*, Cambridge, 1992
W. E. Begley & Z. A. Desai, *Taj Mahal*, Cambridge, Mass., 1989
S. S. Blair & J. M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven/London, 1994
P. Brown, *Indian Architecture, The Islamic Period* (1942), Bombay, 1968
S. R. Canby, *Persian Painting*, London, 1993
J. Carswell, *Iznik Pottery*, London, 1998
V. Dehejia, *Indian Art*, London, 1997
F. W. Ferrier, ed., *The Arts of Persia*, New Haven/ London, 1989
G. Goodwin, *A History of Ottoman Architecture*, London, 1971

O. Grabar, *The Alhambra*, Cambridge, Mass./ London, 1978
B. Gray, *Persian Painting* (1961), New York/ London, 1977
J. Guy & D. Swallow, eds., *Arts of India 1550–1900*, London, 1990
R. Irwin, *Islamic Art*, London/New York, 1997
E. Koch, *Mughal Architecture*, Munich, 1991
J. Levenson, ed., *Circa 1492: Art in the Age of Exploration*, Washington DC, 1991
G. Michell & A. Martinelli, *The Royal Palaces of India*, London, 1994
A. U. Pope, *Persian Architecture*, New York, 1965
V. Porter, *Islamic Tiles*, New York/London, 1995
J. M. Rogers, *Islamic Art and Design*, London, 1983
H. Soebadio, ed., *Pusaka: The Art of Indonesia*, Singapore, 1992
Sultan Süleyman the Magnificent, exh. cat., British Museum, London, 1988
C. Tadgell, *The History of Architecture in India*, London, 1990
R. Ward, *Islamic Metalwork*, New York/London, 1993
S. C. Welch, *India, Art and Culture 1300–1900*, New York, 1985
S. C. Welch, *Royal Persian Manuscripts*, New York/ London, 1976
S. C. Welch, *The Art of Moghul India*, New York, 1965
See also works cited for Chapters 6 and 8.

Çin

R. M. Barnhart *et al.*, *Three Thousand Years of Chinese Painting*, New Haven/London, 1997
A. Boyd, *Chinese Architecture and Town Planning*, Chicago, 1962
J. Cahill, *Painting at the Shore, Chinese Painting of the Early and Middle Ming Dynasty 1368–1580*, New York, 1978
J. Cahill, *The Compelling Image*, Cambridge Mass./ London, 1982
J. Cahill, *The Distant Mountains. Chinese Painting of the Late Ming Dynasty 1570–1644*, New York, 1982
C. Clunas, *Pictures and Visuality in Early Modern China*, London, 1997
C. Clunas, *Art in China*, Oxford/New York, 1997
Wen C. Fong, ed., *Possessing the Past: Treasures from the National Palace Museum, Taipei*, New York, 1996
R. Kerr, ed., *Chinese Art and Design*, London, 1991
M. Keswick, *The Chinese Garden*, London, 1978
L. G. Liu, *Chinese Architecture*, London, 1989
A. Murck & Wen Fong, *Chinese Poetry, Calligraphy and Painting*, New York/Princeton, 1991
N. S. Steinhardt, *Chinese Imperial City Planning*, Honolulu, 1990
S. J. Vainker, *Chinese Pottery and Porcelain from Prehistory to the Present*, London, 1991
M. Weidner *et al.*, *Views from the Jade Terrace: Chinese Women Artists 1300–1912*, Indianapolis, 1988
See also works cited for Chapter 6.

Japonya

J. Earle, ed., *Japanese Art and Design*, London, 1986
J. Fontein & M. C. Hickman, eds., *Zen Painting and Calligraphy*, Greenwich, Conn., 1970
C. Guth, *Japanese Art of the Edo Period* (US title: *Art of Edo-Japan*), London, 1996 (US: New York, 1996)
M. L. Hickman, *Japan's Golden Age: Momoyama*, New Haven/London, 1996
S. E. Lee, *Japanese Decorative Style* (1961), New York, 1972
P. Mason, *History of Japanese Art*, New York, 1993
Y. Shimizu, ed., *Japan. The Shaping of Daimyo Culture 1185–1868*, New York, 1988
A. Yonemura *et al.*, *Twelve Centuries of Japanese Art from the Imperial Collections*, Washington DC/London, 1997
See also works cited for Chapter 6.

13 Avrupu'da On Yedinci Yüzyıl

14 Aydınlanma ve Özgürlük

B. Allen, ed., *Towards a Modern Art World*, New Haven/London, 1995
S. Alpers, *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*, Chicago/London, 1983
S. Alpers, *Rembrandt's Enterprise, the Studio and the Market*, Chicago/London, 1988
J. Barrell, ed., *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art 1700–1850*, Oxford/ New York, 1992
A. Blunt, *Art and Architecture in France, 1500–1700* (1953), Harmondsworth, 1981
A. Blunt, ed., *Baroque and Rococo, Architecture and Decoration*, London, 1978
A. Boime, *Art in the Age of Revolution 1750–1800*, Chicago, 1987
B. Boucher, *Italian Baroque Sculpture*, London, 1998
A. Braham, *The Architecture of the French Enlightenment*, Berkeley/London, 1980
J. Brown, *The Golden Age of Painting in Spain*, New Haven, 1991
N. Bryson, *Word and Image: French Painting of the Ancien Régime*, Cambridge, 1981
J. Burke, *English Art 1714–1800*, Oxford, 1976
M. Craske, *Art in Europe, 1700–1830*, Oxford/New York, 1997
T. E. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth-Century Paris*, New Haven/London, 1985
T. DaCosta Kaufmann, *Court, Cloister and City: The Art and Culture of Central Europe 1450–1800*, London, 1995
L. Eitner, *Neoclassicism and Romanticism 1750–1850: Sources and Documents*, vol I, Englewood Cliffs, NJ, 1971
J. H. Elliott, *Spain and Its World 1500–1700*, New Haven/London, 1989
R. Enggass & J. Brown, *Italy and Spain 1600–1750: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1970
W. E. Francis, *Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth Century Dutch Art*, Cambridge, 1993
M. Fried, *Absorption and Theatricality, Painting and Beholder in the Age of Diderot*, Berkeley, 1980
B. Haak, *The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century*, New York/London, 1984
F. Haskell, *Patrons and Painters* (1963), New Haven, 1980
J. Held & D. Posner, *17th and 18th Century Art*, New York, 1974
E. Hempel, *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, 1965
H.-R. Hitchcock, *Rococo Architecture in Southern Germany*, London, 1968
H. Honour, *Neoclassicism* (1968), Harmondsworth, 1977
W. von Kalnein, *Architecture in France in the Eighteenth Century*, New Haven/London, 1995
F. Kimball, *The Creation of the Rococo*, Philadelphia, 1943
G. A. Kubler & M. Soria, *Art and Architecture in Spain and Portugal and their American Dominions 1500–1800* (1959), Harmondsworth, 1984
R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967
M. Levey, *Painting and Sculpture in France 1700–1789*, New Haven/London, 1993
M. Levey, *Painting in Eighteenth-Century Venice* (1959), New Haven/London, 1994
G. Luitjen *et al.*, *Dawn of the Golden Age: Northern Netherlandish Art, 1580–1620*, Amsterdam, 1993
D. Mahon, *Studies in Seicento Art and Theory* (1947), Westport, Conn., 1971
J. R. Martin, *Baroque*, New York/London, 1977
A. Mérot, *French Painting in the Seventeenth Century*, New Haven/London, 1995
J. Montagu, *Roman Baroque Sculpture* (1989), New Haven/London, 1992
J. Montagu, *Gold, Silver and Bronze: Metal Sculpture of the Roman Baroque*, New Haven/ London, 1996
M. North, *Art and Commerce in the Dutch Golden Age*, New Haven/London, 1997
R. Paulson, *Breaking and Remaking. Aesthetic Practice in England 1700–1820*, New Brunswick/ London, 1989
R. Paulson, *Emblem and Expression*, London, 1975
N. Pevsner, *Academies of Art, Past and Present* (1940), New York, 1973
M. Pointon, *Hanging the Head: Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*, New Haven/London, 1993
H. H. Rhys, ed., *Seventeenth Century Science and the Arts*, Princeton, 1961
J. Rosenberg, S. Slive & E. H. ter Kuile, *Dutch Art and Architecture 1600–1800* (1966), New Haven/ London, 1979
R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art* (1967), Princeton, 1970
S. Schama, *The Embarrassment of Riches. An Interpretation of Dutch Culture*, London, 1987
K. Scott, *The Rococo Interior: Decoration and Social Spaces in Early Eighteenth Century Paris*, New Haven/London, 1995
S. Slive, *Dutch Painting 1600–1800*, New Haven/ London, 1995
D. H. Solkin, *Painting for Money: The Visual Arts and the Public Sphere in Eighteenth Century England*, New Haven/London, 1993
W. Stechow, *Dutch Landscape Painting in the Seventeenth Century* (1966), Oxford, 1981
J. Summerson, *Architecture in Britain 1530 to 1850* (1953), New Haven/London, 1993
P. C. Sutton, *Masters of 17th-century Dutch Genre Painting*, Philadelphia, 1984
P. C. Sutton *et al.*, *Masters of 17th-century Dutch Landscape Painting*, Boston/London, 1987
P. Taylor, *Dutch Flower Painting 1600–1720*, New Haven/London, 1995
J. Tomlinson, *Painting in Spain: El Greco to Goya 1561–1828*, London/New York, 1997
J. Varriano, *Italian Baroque and Rococo Architecture*, New York/Oxford, 1986
M. Westermann, *The Art of the Dutch Republic 1585–1718* (US title: *A Wordly Art: The Dutch Republic, 1585–1718*), London, 1996 (US: New York, 1996)
M. Whinney & O. Millar, *English Art 1553–1625*, Oxford, 1957
R. Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600–1750* (1958), New Haven/London, 1982

15 Romantizimden Gerçekliğe

17 İzlenimcilikten Geç İzlenimciliğe

S. Adams, *The Barbizon School and the Origins of Impressionism*, London, 1994
K. Berger, *Japonisme in Western Painting*, Cambridge, 1992
A. Boime, *Art in an Age of Bonapartism 1800–1815*, Chicago, 1990

A. Boime, *The Academy and French Painting in the Nineteenth Century*, London, 1970
D. Bomford *et al.*, *Impressionism: Art in the Making*, New Haven/London, 1991
N. Broude, *Impressionism: A Feminist Reading*, New York/London, 1991
D. Cherry, *Painting Women: Victorian Women Artists*, London/New York, 1993
T. J. Clark, *The Absolute Bourgeois*, London, 1973
T. J. Clark, *Image of the People*, London, 1973
T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, New York, 1984
T. E. Crow, *Emulation: Making Artists for Revolutionary France*, New Haven/London, 1995
S. E. Eisenman *et al.*, *Nineteenth-Century Art: A Critical History*, New York/London, 1994
L. Eitner, *An Outline of 19th-Century European Painting: From David through Cézanne*, New York/London, 1987–8
F. Frascina *et al.*, *Modernity and Modernism: French Painting in the Nineteenth Century*, New Haven/London, 1993
P. Galassi, *Before Photography: Painting and the Invention of Photography*, New York, 1981
T. Garb, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven/London, 1994
S. Giedion, *Mechanization takes Command* (1948), New York, 1955
S. Giedion, *Space, Time and Architecture* (1941), Cambridge, Mass., 1967
R. Goldwater, *Symbolism*, London, 1979
S. Greenough *et al.*, eds., *On the Art of Fixing a Shadow. One Hundred and Fifty Years of Photography*, Washington DC, 1989
G. H. Hamilton, *Painting & Sculpture in Europe 1880–1940* (1967), New Haven/London, 1993
A. C. Hanson, *Manet and the Modern Tradition*, New Haven, 1977
R. Herbert, *Impressionism: Art, Leisure, and Parisian Society*, New Haven/London, 1988
H. R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries* (1958), New Haven/London, 1978
W. Hofmann, *The Earthly Paradise: Art in the Nineteenth Century*, London, 1961
H. Honour, *Romanticism* (1979), Harmondsworth, 1981
J. House *et al.*, *Landscapes of France: Impressionism and Its Rivals*, London, 1995
J. Howard, *Art Nouveau: International and National Styles in Europe*, Manchester/New York, 1996
J. G. Hutton, *Neo-Impressionism and the Search for Solid Ground: Art, Science and Anarchism in Fin-de-Siècle France*, Baton Rouge/London, 1994
K. D. Kriz, *The Idea of the English Landscape Painter*, New Haven/London, 1997
S. Loevren, *The Genesis of Modernism* (1959), Bloomington, 1971
D. M. Lublin, *Picturing a Nation: Art and Social Change in Nineteenth-Century America*, New Haven/London, 1994
P. Mainardi, *Art and Politics of the Second Empire*, New Haven/London, 1987
J. Marsh & P. G. Nunn, *Women Artists and the Pre-Raphaelite Movement*, London, 1989
B. Newhall, *The History of Photography* (1937), New York, 1982
L. Nochlin, *Realism*, Harmondsworth, 1971
L. Nochlin, *Realism and Tradition in Art 1848–1900: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1966
L. Nochlin, *Impressionism and Post-Impressionism 1874–1904: Sources and Documents*, Englewood Cliffs, NJ, 1966
L. Nochlin, *The Politics of Vision. Essays on Nineteenth-Century Art and Society*, New York, 1989
B. Novak, *American Painting of the Nineteenth Century* (1969), New York/London, 1979
F. Novotny, *Painting and Sculpture in Europe 1780–1880* (1960), Harmondsworth, 1970
N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design* (1936), Harmondsworth, 1975
J. Rewald, *Post-Impressionism from Van Gogh to Gauguin* (1957), New York/London, 1978
J. Rewald, *The History of Impressionism* (1946), New York, 1987
C. Rosen & H. Zerner, *Romanticism and Realism*, London, 1984
N. Rosenblum, *A World History of Photography* (1984), New York/London, 1989
R. Rosenblum & H. W. Janson, *19th-Century Art*, New York, 1984
M. Schapiro, *Impressionism: Reflections and Perceptions*, New York, 1997
A. Scharf, *Art and Photography* (1968), London, 1974
D. L. Silverman, *Art Nouveau in Fin de Siècle France: Politics, Psychology and Style*, Berkeley/Oxford, 1989
J. C. Sloane, *French Painting Between the Past and the Present* (1951), Princeton, 1973
P. Smith, *Impressionism*, New York/London, 1995
J. Treuherz, *Victorian Painting*, London, 1993
W. H. Truettner, ed., *The West as America*, Washington DC/London, 1991
W. Vaughan, *German Romantic Painting* (1980), New Haven/London, 1994
P. C. Vitz & A. B. Glimcher, *Modern Art and Modern Science: The Parallel Analysis of Vision*, New York, 1984
G. P. Weisberg *et al.*, *Japonisme*, Cleveland, 1975
J. Wilmerding, *American Arts*, Harmondsworth, 1976
R. Wrigley, *The Origins of French Art Criticism*, Oxford, 1993

16 Doğu Gelenek

J. Cahill, *The Compelling Image: Nature and Style in Seventeenth-Century Chinese Painting*, Cambridge, Mass./London, 1982
R. A. Crichton, *The Floating World: Japanese Popular Prints 1700–1900*, London, 1973
J. Hillier, *The Japanese Print: A New Approach* (1960), Rutland, Vt., 1975
Zhu Jiajin, ed., *Treasures of the Forbidden City*, New York, 1986
Zu Zhuoyun, ed., *Palaces of the Forbidden City*, New York/London, 1984
R. D. Lane, *Masters of the Japanese Print*, London, 1962

Çin ve Japonyada sanata ilişkin genel incelemeler için 6 ve 12. bölümde alıntı yapılan eserlere bakılabilir.

18 Afrika, Amerika, Avustralya ve Okyanusya Yöresel Sanatlara

R. Abiodun *et al.*, eds., *The Yoruba Artist: New Theoretical Perspectives on African Arts*, Washington DC/London, 1994
R. L. Anderson & K. L. Field, *Art in Small-Scale Societies: Contemporary Readings*, Englewood Cliffs, NJ, 1993
J. C. Berlo & L. A. Wilson, *Arts of Africa, Oceania, and the Americas*, Englewood Cliffs, NJ, 1993
F. Boas, *Primitive Art* (1927), Magnolia, 1962
A. Buehler, T. Barrow & C. P. Mountford, *The Art of the South Sea Islands*, New York, 1962
W. Caruana, *Aboriginal Art*, London, 1993
J. Clifford, *The Predicament of Culture*, Cambridge, Mass./London, 1988
R. T. Coe, *Sacred Circles*, exh. cat., Arts Council of Great Britain, London, 1976
H. M. Cole, *Icons: Ideals and Power in the Art of Africa*, Cambridge, Mass., 1991
H. M. Cole, *Mbari: Art and Life Among the Owerri Igbo*, Indiana, 1982
J. Coote & A. Shelton, eds., *Anthropology, Art and Aesthetics*, Oxford, 1992
G. A. Corbin, *Native Arts of North America, Africa and the South Pacific*, New York/London, 1988
A. D'Alleva, *Art of the Pacific*, London/New York, 1998
P. J. C. Dark & R. G. Rose, eds., *Artistic Heritage in a Changing Pacific*, Honolulu, 1993
H. J. Drewal *et al.*, *Yoruba: Nine Centuries of African Art and Thought*, New York, 1989
P. Drucker, *Indians of the Northwest Coast* (1955), Garden City, NY, 1963
V. Ebin, *The Body Decorated*, London, 1979
W. Fagg *et al.*, *Yoruba: Sculpture of West Africa*, New York/London, 1982
C. F. Feest, *Native Arts of North America* (1980), London, 1992
D. Fraser, *Primitive Art*, Garden City, NY, 1962
P. Gathercole, A. L. Kaeppler & D. Newton, *The Art of the Pacific Islands*, exh. cat., Washington DC, 1979
W. Gillon, *A Short History of African Art*, Harmondsworth, 1984
I. Guiart, *The Arts of the South Pacific*, New York, 1963
A. Hanson & L. Hanson, eds., *Art and Identity in Oceania*, Bathurst, NSW, 1993
E. W. Herbert, *Iron, Gender and Power: Rituals of Transformation in African Societies*, Bloomington, NY, 1993
I. Hessel, *Inuit Art: An Introduction*, London, 1998
J. C. H. King, *First Peoples, First Contacts: Native Peoples of North America*, London, 1998
S. Klein and M. Neale, eds., *The Oxford Companion to Aboriginal Art and Culture*, Oxford, 2001
P. Kopper, *The Smithsonian Book of North American Indians*, Washington DC, 1986
C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind* (1962), London, 1976
B. Lüthi & G. Lee, *Aratjara: Art of the First Australians*, London, 1993
H. Morphy, *Australian Aboriginal Art*, London, 1998
J. Picton, ed., *The Arts of African Textiles*, London, 1995
S. Price, *Primitive Art in Civilised Places*, Chicago/London, 1989
C. Schmutz, *Oceanic Art*, New York, 1969
D. C. Starzecka, ed., *Maori: Art and Culture* (1996), London, 1998
N. Thomas, *Oceanic Arts*, London, 1995
R. F. Thompson, *African Art in Motion*, Los Angeles, 1974
R. F. Thompson, *Flash of the Spirit, African and Afro-American Art and Philosophy*, New York, 1983
M. B. Visonà *et al*, *A History of Art in Africa*, London/New York, 2001
E. L. Wade, ed., *The Arts of the North American Indian: Native Traditions in Evolution*, New York, 1986
F. Willett, *African Art: An Introduction*, London, 1971, rev. ed. 1994

19 1900'den 1919'a Sanat

N. H. Arnason, *History of Modern Art* (1968), rev. D. Wheeler, Englewood Cliffs, NJ, 1986

R. Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Oxford, 1960
Y. A. Bois et. al., *Art Since 1900*, London, 2005
H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968
P. Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, New Haven/London, 1997
W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900* (1982), London, 1996
P. Daix and J. Rosselet, *Picasso: The Cubist Years*, London, 1979
J. Elderfield, *The Wild Beasts: Fauvism and Its Affinities*, New York, 1976
B. Fer, *On Abstract Art*, New Haven/London, 1997
F. Frascina & J. Harris, eds., *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, New York/ London, 1992
J. Freeman, *The Fauve Landscape*, New York, 1990
E. F. Fry, *Cubism*, New York/London, 1966
J. Golding, *Cubism* (1959), Cambridge, Mass./ London, 1988
R. Goldwater, *Primitivism in Modern Art* (1938), Cambridge, Mass., 1986
E. D. Gordon, *Expressionism, Art and Idea* (1987), New Haven/London, 1991
C. Green, *Cubism and Its Enemies*, New Haven, 1987
W. Haftmann, *Painting in the Twentieth Century* (1957), New York, 1980
G. H. Hamilton, *Painting and Sculpture in Europe 1880–1940* (1967), New Haven/London, 1993
C. Harrison & P. Wood, eds., *Art in Theory 1900–1990*, Cambridge, Mass./Oxford, 1992
C. Harrison *et al.*, *Primitivism, Cubism, Abstraction: The Early Twentieth Century*, New Haven/ London, 1993
J. D. Herbert, *Fauve Painting: The Making of Cultural Politics*, New Haven/London, 1992
R. Hughes, *The Shock of the New* (1980), London, 1991
S. Hunter, *American Art of the Twentieth Century*, Englewood Cliffs, NJ, 1973
C. M. Joachimedes & N. Rosenthal, eds., *American Art in the 20th Century*, Munich/London, 1993
C. M. Joachimedes & N. Rosenthal, eds., *German Art in the 20th Century*, Munich, 1985
P. Kaplan & S. Manso, eds., *Major European Art Movements 1900–1945*, New York, 1977
J. Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven/London, 1991
N. Lynton, *The Story of Modern Art* (1980), Oxford, 1989
M. W. Martin, *Futurist Art and Theory 1909–1915* (1968), New York, 1977
A. Moszynska, *Abstract Art*, London, 1990
J. F. O'Gorman, *Three American Architects, Richardson, Sullivan, and Wright 1865–1915*, Chicago/London, 1991
G. Perry, *Women Artists and the Parisian Avant-Garde*, Manchester/New York, 1995
C. Poggi, *In Defiance of Painting: Cubism, Futurism and the Invention of Collage*, New Haven/ London, 1992
R. Poggioli, *The Theory of the Avant Garde*, Cambridge, Mass./London, 1981
C. Rhodes, *Primitivism and Modern Art*, London, 1994
R. Rosenblum, *Cubism and Twentieth-Century Art* (1976), New York, 1982
W. Rubin, ed., *"Primitivism" in 20th-Century Art*, New York, 1988
J. Russell, *The Meanings of Modern Art* (1981), London/New York, 1991
M. Schapiro, *Modern Art, 19th and 20th Centuries*, New York/London, 1978
L. Steinberg, *Other Criteria: Confrontations with Twentieth-Century Art*, New York, 1972
W. Tucker, *The Language of Sculpture*, London, 1977
P. Vogt, *Expressionism: German Painting 1906–1920*, New York, 1980
J. Weiss, *The Popular Culture of Modern Art*, New Haven/London, 1994

20 İki Dünya Savaşı Arasında

D. Ades, *Dada and Surrealism Reviewed*, London, 1978
D. Ades, *Photomontage* (1976), London, 1986
D. Ades *et al.*, *Art and Power: Europe under the Dictators 1930–1945*, London, 1995
Y. A. Bois, *Painting as Model*, Cambridge, Mass., 1990
M. A. Caws, ed., *Surrealism and Women*, Cambridge, Mass., 1991
W. Chadwick, *Women Artists and the Surrealist Movement* (1985), London, 1991
H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968
P. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, London, 1971
B. Fer *et al.*, *Realism, Rationalism, Surrealism*, New Haven/London, 1993
K. Frampton, *Modern Architecture: A Critical History* (1980), London, 1992
F. Frascina & J. Harris, eds., *Art in Modern Culture: An Anthology of Critical Texts*, New York/ London, 1992
M. Gale, *Dada and Surrealism*, London, 1997
R. Golan, *Modernity and Nostalgia: Art and Politics in France Between the Wars*, New Haven/ London, 1995
C. Gray, *The Russian Experiment in Art 1863–1922* (1971), rev. M. Burleigh-Motley, London, 1986
H. L. C. Jaffé, *De Stijl* (1971), Cambridge, Mass., 1986
L. R. Lippard, *Surrealists on Art*, Englewood Cliffs, NJ, 1970
C. Lodder, *Russian Constructivism*, New Haven/ London, 1983
C. Robinson & R. Haag Bletter, *Skyscraper Style: Art Deco New York*, New York, 1975
D. Rochfort, *Mexican Muralists*, London, 1993
B. Rose, *American Art Since 1900* (1967), New York, 1975
W. Rubin, *Dada and Surrealist Art*, New York, 1977
R. Short, *Dada and Surrealism*, London, 1994
K. E. Silver, *Esprit de Corps: The Art of the Parisian Avant-Garde and the First World War, 1914–1925*, Princeton, 1989
J. J. Spector, *The Education of the Surrealists*, New York, 1996
S. Stitch, *Anxious Visions: Surrealist Art*, Berkeley, Ca., 1990
D. Tashjian, *A Boatload of Madmen: Surrealism and the American Avant-Garde 1920–1950*, New York/ London, 1994
R.-C. Washton Long, ed., *German Expressionism: Documents from the End of the Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism*, New York, 1993
H. M. Wingler, *The Bauhaus* (1968), Cambridge, Mass., 1978

21 Savaş Sonrasından Modernizm Sonrasına

M. Archer, *Art Since 1960*, London, 1997
D. Ashton, *A Fable of Modern Art*, New York, 1980
D. Ashton, *American Art Since 1945*, New York, 1982
D. Ashton, *The New York School, A Cultural Reckoning*, New York, 1973
G. Battock, ed., *Minimal Art, A Critical Anthology*, New York, 1969
B. J. Beardsley, *Earthworks and Beyond* (1984), New York/London, 1998
B. Bognar, *Contemporary Japanese Architecture*, New York/London, 1985
N. Broude & M. D. Garrard, eds., *The Power of Feminist Art: The American Movement of the 1970s*, New York/London, 1994
A. Causey, *Sculpture Since 1945*, Oxford/New York, 1998
H. B. Chipp, *Theories of Modern Art*, Berkeley, 1968
T. Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent 1955–69*, London/New York, 1996
P. Crowther, *The Language of Twentieth-Century Art: A Conceptual History*, New Haven/London, 1997
W. J. R. Curtis, *Modern Architecture Since 1900* (1982), London, 1996
A. C. Danto, *After the End of Art: Contemporary Art and the Pale of History*, Princeton, 1997
J. Fineberg, *Art Since 1940: Strategies of Being*, Englewood Cliffs, NJ, 1994
D. Ghirardo, *Architecture After Modernism*, London, 1996
A. E. Gibson, *Abstract Expressionism: Other Politics*, New Haven/London, 1997
E. Gillen, ed., *German Art from Beckmann to Richter*, Cologne, 1997
T. Godfrey, *Conceptual Art*, London, 1998
A. Goldstein & A. Rorimer, *Reconsidering the Object of Art, 1965–1975*, Los Angeles/ Cambridge, Mass., 1995
C. Greenberg, *Art and Culture*, New York, 1973
A. Grundberg & K. McCarthy Gaussel, *Photography and Art, Interactions since 1945*, New York, 1987
J. Hall, *The World as Sculpture*, London, 1999
J. Jacobus, *Twentieth-Century Architecture, the Middle Years 1940–1964*, New York, 1966
C. Jencks, *Modern Movements in Architecture* (1973), Harmondsworth, 1985
C. Jencks, *What is Postmodernism?* (1987), London, 1996
J. Kastner, ed., *Land and Environmental Art*, London, 1998
R. E. Kraus, *The Optical Unconscious*, Cambridge, Mass., 1993
D. Kuspit, *The Cult of the Avant-Garde Artist*, New York, 1996
M. Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven/London, 1993
L. R. Lippard, *Dematerialization of the Art Object*, London, 1973
L. R. Lippard, *Pop Art* (1966), London, 1970
M. Livingstone, ed., *Pop Art: A Continuing History*, London, 1990
E. Lucie-Smith, *Art Today*, London, 1995
S. H. Madoff, ed., *Pop Art: A Critical History*, Berkeley, Ca./London, 1997
U. Meyer, *Conceptual Art*, New York, 1972
F. Morris, ed., *Paris Post War: Art and Existentialism*, London, 1993
S. Polkari, *Abstract Expressionism and Modern Experience*, Cambridge, 1991
C. Robins, *The Pluralist Era: American Art 1968–1981*, New York/London, 1984
I. Sandler, *The New York School: The Painters and Sculptors of the Fifties*, New York/London, 1978
I. Sandler, *The Triumph of American Painting: A History of Abstract Expressionism*, New York, 1970

I. Sandler, *Art of the Postmodern Era*, New York, 1996
A. Sonfist, ed., *Art in the Landscape, A Critical Anthology of Environmental Art*, New York, 1983
B. Taylor, *The Art of Today*, London/New York, 1995
D. Waldman, *Collage, Assemblage and the Found Object*, New York/London, 1992
M. Weaver, ed., *The Art of Photography 1939–1989*, New Haven/London, 1989
D. Wheeler, *Art Since Mid-Century*, New York/London, 1991
P. Wood *et al.*, *Modernism in Dispute: Art Since the Forties*, New Haven/London, 1993

22 Üçüncü Binyıla Girerken

J. F. Andrews, *Painters and Politics in the People's Republic of China, 1949–1979*, Berkeley, Ca., Los Angeles and London, 1994
M. Archer *et al.*, *Installation Art*, London/Washington DC, 1994
O. Batschmann, *The Artist in the Modern World*, Cologne, 1997
N. Bourriaud, *Relational Aesthetics*, Paris, 2002
N. Broude & D. Garrard,*The Power of Feminist Art*, New York, 1994
N. Broude & M. D. Garrard, eds., *The Power of Feminist Art: Emergence, Impact and Triumph of the American Feminist Movement*, London, 1995
M. Buskirk & M. Nixon, eds., *The Duchamp Effect*, Cambridge, Mass./London, 1996
C. Carr, *On Edge: Performance at the End of the Twentieth Century*, 1993
G. Clarke, *The Photograph*, Oxford, 1997
T. Clark, *Art and Propaganda in the Twentieth Century*, London/New York, 1997
J. L. Cohen, *The New Chinese Painting 1949–1986*, New York, 1987
T. Crow, *Modern Art in the Common Culture*, New Haven/London, 1996
A. C. Danto, *Beyond the Brillo Box*, New York, 1992
K. Deepwell, ed., *Women Artists and Modernism*, Manchester/New York, 1998
H. Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Mass./ London, 1996
C. Goodman, *Digital Visions, Computers and Art*, New York, 1987
J. A. Isaak, *Feminism and Contemporary Art*, London/New York, 1996
R. Kraus, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*, London, 1999
R. Krauss *et al.*, eds., *October: The Second Decade 1986–96*, Cambridge, Mass./London, 1998
T. Krens, M. Goven & J. Thompson, eds., *Refigured Painting: The German Image 1960–88*, Munich, 1989
D. Kuspit, *Idiosyncratic Identities: Artists at the End of the Avant-Garde*, Cambridge, 1996
L. R. Lippard, *Mixed Blessings, New Art in Multicultural America*, New York, 1990
S. Littlefield Kasfir, *Contemporary African Art*, London/New York, 1999
M. Lovejoy, *Postmodern Currents, Art and Artists in the Age of Electronic Media*, Ann Arbor/London, 1989
E. Lucie-Smith, *Art in the Eighties*, New York/Oxford, 1990
E. Lucie-Smith, *Visual Arts in the Twentieth Century*, London, 1996
A. Michelson *et al.*, eds., *October: The First Decade 1976–86*, Cambridge, Mass./London, 1988
W. J. T. Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Presentation*, Chicago/London, 1994
P. Mortensen, *Art in the Social Order: The Making of the Modern Conception of Art*, Albany, NY, 1997
S. Nairne *et al.*, *State of the Art, Ideas and Images in the 1980s*, London, 1987
C. Norris & A. Benjamim, *What is Deconstruction?*, New York/London, 1988
C. Owens, *Beyond Recognition*, Berkeley, Ca./Oxford, 1992
S. F. Patton, *African-American Art*, Oxford/New York, 1998
W. Pöhlmann, ed., *China Avant-Garde*, Berlin, 1993
F. Popper, *Art of the Electronic Age*, London, 1993
R. J. Powell, *Black Art and Culture in the Twentieth Century*, London/New York, 1997
H. Risatti, ed., *Postmodern Perspectives*, Englewood Cliffs, NJ, 1990
R. Rosen & C. Brawer, *Making Their Mark: Women Artists Move into the Mainstream*, New York,
1989
M. Rush, *New Media in Late 20th-Century Art*, London, 1999
D. L. Schodek, *Structure in Sculpture*, Cambridge, Mass./London, 1993
H. J. Smagula, *Currents: Contemporary Directions in the Visual Arts*, London, 1983
N. Spiller, ed., *Cyber Reader: Critical Writings for the Digital Era*, London, 2002
N. Stangos, ed., *Concepts of Modern Art* (1974), London, 1994
K. Stiles & P. Selz, *Theories and Documents of Contemporary Art: A Sourcebook of Artists' Writings*, Berkeley, Ca./London, 1996
D. Sylvester, *About Modern Art: Critical Essays 1948–96*, London, 1996
B. Wallis, ed., *Art After Modernism: Rethinking Representation*, New York, 1984
M. Witzling, *Voicing Today's Visions: Writings by Contemporary Women Artists*, New York, 1994

KONSEPTLER

Sayfa 139
M. Robertson, *A History of Greek Art*, Cambridge 1975
E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia, S.C., 1968
Sayfa 233
P. Acharaya, *Manasara Silpasastra*, Oxford, 1934
S. Kramrisch, *The Presence of Siva*, Princeton, 1981
J. Mascarò, *The Bhagavad Gita*, Harmondsworth, 1962
G. Michell, *The Hindu Temple*, London, 1977
Sayfa 570
R. W. Lee, *Ut Pictura Poesis: The Humanistic Theory of Painting*, New York, 1967
E. Panofsky, *Idea: A Concept in Art Theory*, Columbia, S.C., 1968
Sayfa 668
C. Baudelaire, *The Painter of Modern Life and Art in Paris, 1845–1862*, tr. and ed. J. Mayne, London, 1964–5
L. Nochlin, *Realism and Tradition in Art, 1848–1900*, Englewood Cliffs, 1966
H. Osborne, *Aesthetics and Art Theory*, London, 1968
M. C. Spencer, *The Art Criticism of Théophile Gautier*, Geneva, 1969
Sayfa 844
M. Berman, *All That is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*, 1983
C. Greenberg, *Art and Culture*, Boston, 1961
C. Greenberg, 'Modernist Painting', in *Art and Literature*, no. 4, Spring 1965

BAĞLAMINDA

Sayfa 34–35
A. Baring & J. Cashford, *The Myth of the Goddess, Evolution of an Image*, London, 1991
J. Mellaart, *Çatal Hüyük. A Neolithic Town in Anatolia*, London, 1967
M. Todd, *Çatal Hüyük in Perspective*, Menlo Park, 1976
Sayfa 74
C. Doumas, *The Wall-Paintings of Thera*, Athens, 1992
H. L. Lorimer, *Homer and the Monuments*, London, 1950
Sayfa 86–87
N. Luomala, 'Matrilineal Reinterpretation of Some Ancient Egyptian Sacred Cows' in N. Broude & M. D. Garrard, eds., *Feminism and Art History: Questioning the Litany*, New York, 1982
G. Robins, *Women in Ancient Egypt*, London, 1993
J. Tyldesley, *Daughters of Isis: Women of Ancient Egypt*, London/New York, 1994
Sayfa 113
R. L. Burger, *Chavin and the Origins of Andean Civilization*, London, 1992
Sayfa 134–35
F. Chamoux, *Fouilles de Delphes IV, Monuments figurés, 5, L'Aurige*, Paris, 1955
Sayfa 179
U. Gehrig, *Hildesheimer Silberfund*, Berlin, 1967
D. B. Harden, *Glass of the Caesars*, Corning/London, 1987
Sayfa 200–1
H. P. L'Orange, *Apotheosis in Ancient Portraiture*, Oslo, 1947
H. P. L'Orange, *Art Forms and Civil Life in the late Roman Empire*, Princeton, 1965
C. B. Rose, *Dynastic Commemoration and Imperial Portraiture in the Julio-Claudian Period*, Cambridge/New York, 1997
S. Walker, *Greek and Roman Portraits*, London, 1995
A. N. Zadoks-Josephus Jitta, *Ancestral Portraiture in Rome*, Amsterdam, 1932
Sayfa 234–5
R. Knox, *Amaravati. Buddhist Sculpture from the Great Stupa*, London, 1992
W. Zwalf, ed., *Buddhism. Art and Faith*, London, 1985
Sayfa 237
H. Goetz, 'The Kailasa of Ellora', in *Artibus Asiae* xv (1952), pp. 84–107
S. L. Huntington, *The Art of Ancient India*, New York, 1985
Sayfa 258–59
M. J. Powers, *Art and Political Expression in Early China*, New Haven/London, 1991
Sayfa 292–93
R. Bianchi-Bandinelli, *Rome: The Late Empire*, New York, 1971
E. Kitzinger, *Byzantine Art in the Making*, London, 1977
Sayfa 318–19
B. Brenk, *Die frühchristlichen Mosaiken in S. Maria Maggiore zu Rom*, Wiesbaden, 1975
R. Lane Fox, *Pagans and Christians*, Harmondsworth, 1986
M. Warner, *Alone of All Her Sex. The Myth and Cult of the Virgin Mary*, London, 1976
K. Weitzmann, *Late Antique and Early Christian Book Illumination*, London, 1997
Sayfa 328
W. Braunfels, *Monasteries of Western Europe*, London/Princeton, 1972
Dom E. C. Butler, 'Monasticism' in H. M. Gwatkin & J. P. Whitney, eds., *The Cambridge Medieval History*, vol I (1924), Cambridge, 1957

Sayfa 350
R. Hillenbrand in *The Encyclopedia of Islam*, vol V, Leiden, 1986, pp. 1123–55
Sayfa 378–79
E. Panofsky, *Abbot Suger on the Abbey Church of St.-Denis*, Princeton, 1979
R. Recht, ed., *Les Battisseurs des Cathédrales Gothiques*, Strasbourg, 1989
Sayfa 396–97
U. Nicolini, 'Chiara d'Assisi, santa' in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol XXIV, Rome, 1980
F. Todini, *La pittura in Italia. Il Duecento e Trecento*, Milan, 1988
Sayfa 426–27
E. Dhanens, *Van Eyck, The Ghent Altarpiece* (Art in Context), London, 1973
Sayfa 454
P. F. Brown, *Venetian Narrative Painting in the Age of Carpaccio*, New Haven/London, 1988
Sayfa 472–73
J. Ackerman, *The Cortile del Belvedere*, Vatican City, 1954
H. W. Kruft, *A History of Architectural Theory. From Vitruvius to the Present* (1985), London, 1994
R. Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism* (1949), New York, 1988
Sayfa 504–5
I. Buchanan, 'The Collection of Niclaes Jongelinck' in *Burlington Magazine* CXXXII (1990), pp. 102–13, 541–50
Sayfa 540–41
R. Skelton, *The Shah Jahan Cup*, London, 1969
S. C. Welch, *India: Art and Culture 1300–1900*, New York, 1985
Sayfa 562–63
Yoshitomo Okamoto, *The Namban Art of Japan*, Tokyo, 1972
Namban ou de l'européisme japonais XVI–XVII siècles, exh. cat., Musée Cernuschi, Paris, 1980
Sayfa 576–77
H. Honour, *The New Golden Land: European Images of America from the Present Time*, New York, 1975
E. van den Boogaart, ed., *Johan Maurits van Nassau-Siegen 1604–1679*, The Hague, 1979
Sayfa 596–97
M. D. Carroll, 'Rembrandt as Meditational Printmaker' in *Art Bulletin* LXIII (1981), pp. 585–610
C. White & K. C. Boon, *Rembrandt's Etchings*, Amsterdam, 1969
Sayfa 614–15
C. Duncan, 'Happy Mothers and other New Ideas in Eighteenth Century French Art' in N. Broude & M. D. Garrard, *Feminism and Art History. Questioning the Litany*, New York, 1982
J. Ingamells, *The Wallace Collection Catalogue of Pictures*, vol III, London, 1989
D. Posner, 'The Swinging Women of Watteau and Fragonard' in *Art Bulletin* LXIV (1982), pp. 75–88
Sayfa 656–57
A. Boime, *The Art of Exclusion*, Washington DC/London, 1990
H. Honour, *The Image of the Black in Western Art*, vol IV, Cambridge, Mass., 1989
Sayfa 678–79
H. Adams, 'A New Interpretation of Bingham's *Fur Traders*' in *Art Bulletin* LXV (1983), pp. 675–80
N. Rash, *The Paintings and Politics of George Caleb Bingham*, New Haven, 1991
W. H. Truettner, ed., *The West as America*, Washington DC/London, 1991
Sayfa 689
S. E. Lee, 'Portraiture in Chinese and Japanese Art' in *Bulletin of the Cleveland Museum of Art*, April 1977
Sayfa 708–9
T. J. Clark, *The Painting of Modern Life. Paris in the Art of Manet and his Followers*, London/New York, 1985
T. Reff, *Manet: Olympia* (Art in Context), London, 1976
Sayfa 726–27
S. Giedion, *Space, Time and Architecture, The Growth of a New Tradition* (1941), Cambridge, Mass., 1967
R. Mainstone, *Developments in Structural Form*, London, 1975
M. Trachtenberg, *The Statue of Liberty* (Art in Context), New York/London, 1976
Sayfa 748
F. Boas, *Primitive Art*, New York (1927), 1955
J. C. H. King, *Portrait Masks from the Northwest Coast of America*, London, 1979
C. Lévi-Strauss, *Structural Anthropology*, Garden City, N.Y., 1967
Sayfa 756–57
M. Kecskesi, *African Masterpieces from Munich*, New York, 1987
F. Kramer, *The Red Fez. Art and Spirit Possession in Africa* (1987), New York, 1993
J. Lips, *The Savage Hits Back* (1937), New York, 1966
Sayfa 772–73
P. Leighton, 'The White Peril and L'Art nègre: Picasso, Primitivism and Anticolonialism' in *Art Bulletin* LXXII (1990), pp. 609–30
W. Rubin *et al.*, *Les Demoiselles d'Avignon*, New York, 1994
Sayfa 806–7
P. Marnham, *Dreaming with his Eyes Open. A Life of Diego Rivera*, London, 1988
D. Rochfort, *Mexican Muralists*, London, 1991

ŞEHİRLERİN GELİŞİMİ

Sayfa 150–51
S. Kostoff, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York (1985), 1995
G. Speake, ed., *Encyclopedia of Greece and the Hellenic Tradition*, London/Chicago, 2000
J. S. Turner, ed., *Grove Dictionary of Art*, 34 vols, London/New York, 1996
Sayfa 188–89
E. d'Ambra, *Art and Identity in the Roman World*, London, 1998
S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York (1985), 1995
W. L. Macdonald, *The Architecture of the Roman empire*, vol II, New Haven, 1986
Sayfa 308–9
C. Mango, *Byzantine Architecture*, New York, 1976
T. F. Mathews, *The Art of Byzantium* (U.S. title: *Byzantium: From Antiquity to the Renaissance*) London, 1998 (US: New York, 1998)
Sayfa 382–83
N. Coldstream, *Medieval Architecture*, Oxford (2002)
M. Girouard, *Cities and People*, New Haven (1985)
S. Kostoff, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York (1985), 1995
D. Nicholas, *The Growth of the Medieval City*, London, 1997
D. Nicholas, *The Later Medieval City, 1300–1500*, London, 1997
Sayfa 486–87
W. Braunfels, *Urban Design in Western Europe*, Chicago, 1988
S. Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals*, New York (1985), 1995
L. Partridge, *The Renaissance of Rome* (US title: *The Art of the Renaissance*), London, 1996 (US: New York, 1996)
Sayfa 534–35
S. S. Blair & J. M. Bloom, *The Art and Architecture of Islam 1250–1800*, New Haven/London, 1994
H. Gaube, *Iranian Cities*, New York, 1979
R. Hillenbrand, 'Safavid Architecture' in *Cambridge History of Islam*, vol VI, Cambridge, 1986
R. Hillenbrand, *Islamic Architcture*, Edinburgh, 1994
Sayfa 638–39
G. R. Beveridge, *Frederick Law Olmsted. Designing the American Landscape*, New York, 1995
G. Chadwick, *The Park and the Town*, London 1966
H. Conway, *People's Parks: The Design and Development of Public Parks in Britain*, Cambridge, 1991
P. Lambert, ed., *Viewing Olmsted*, Cambridge, Mass., 1997
N. Pevsner, *A History of Building Types*, London, 1976
S. Pollard & J. Salt, eds., *Robert Owen. Prophet of the Poor*, London, 1971
Sayfa 826–27
R. Beever, *The Garden City Utopia. A Critical Biography of Ebenezer Howard*, London, 1988
W. Boesiger, ed., *Le Corbusier. Oeuvres complètes*, Zurich, 1970
W. Curtis, *Modern Architecture*, London (1982), 1996
R. Fishman, *Urban Utopias in the Twentieth Century*, New York, 1977
J. Lucan, ed., *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Paris, 1987
D. MacFadyen, *Sir E. Howard and the Town Planning Movement*, London, 1933
F. L. Wright, *Architecture and Modern Life*, New York/London, 1939
F. L. Wright, *The Living City*, New York, 1958
Sayfa 912–13
D. Ghirado, *Architecture After Modernism*, London/New York, 1996
J. Jacobs, *The Death and Life of Great American Cities*, New York, 1961
R. T. LeGates and F. Stout, eds., *The City Reader*, London/New York, 1996
I. McHarg, *Design with Nature*, New York, 1969
K. Powell, *City Transformed*, London, 2000
T. Scheer *et al.*, eds, *City of Architecture, Architecture of the City: Berlin 1900–2000*, Berlin, 2000

Dizin

a priori, 895
a secco, 407
Aalto, Alvar 905, 931
Abbasi Sanatı, 341
Abjeksiyon, 902
Abraham Ortelius, 503
Abramson, Charles, 889
Accademia degli Incamminati, 569
Acconci, Vito, 887
Acı Yuva, 886
Acosta, José 577
Açık Kapı, 661
Açılan Zirveler Arasında Yalnız Tapınak, 272, 273
Açılmış Biçimler, 842, 843
ad infinitum 239
Adalı, 320, 322-324, 332
Adam, Robert, 624, 625, 627
Adamson, Robert, 661, 662
Addison, Joseph, 622
Âdem ile Havva, 360, 361, 398, 421, 425, 426, 464, 465, 481
Adorno, Theodor, 895
Adwinasa, 754
Aeneis, 196
Aeolik, 131
Afrika, 115, 507, 508, 519, 520, 522-525, 527, 734, 735, 741, 752-761, 764
Afrodit, 120, 140-143
Agamemnon Mezarı, 73
agapi, 291
Ageistprop, 870, 902, 903
Agnus Dei, 427
Agoije, 760
agora, 147, 150, 151, 168, 177, 198
Agrippa, Marcus 190, 191, 193, 198
Ağıt, 406, 407, 416, 434, 438
Ahal Trutitis, 163
Ahotep, 86
AIDS, 870, 886, 910
Aias, 124
Aida, 665
Aionas, 210
Akamenid Sanatı, 103
akasa 234
Akat sanatı, 45
Akdeniz, 116, 149, 152, 153, 155-159
Akenside, Mark, 633
Akhenaton, 80, 85, 90-93
Akhetaton, 90, 91
Akhilleus, 119, 124, 159
Akşam Yemeği Partisi, 870, 883, 884, 924
Alberro, Alexander, 898
Albers, Josef, 833, 853
Alberti, Leon Battista, 416, 431, 432
Albertus Magnus, 395
Aldus Manutius, 449
alegori, 173
Alman gotik sanatı, 391
Almanya, 357, 359, 360, 365-367, 373, 374, 383, 393, 396
Alsestis, 210
Altdorfer, Albrecht, 466
altın çağ, 33
Altın Ev, 192
Altıntepe, Türkiye 102
Amarna, 91, 92
Amenhotep, III., 85, 90
Amenhotep, IV., 85, 90
Amerika, 109, 507-510, 512-517, 519, 525, 528, 537, 552, 734, 735, 739, 741, 746-748, 751, 761, 764
Amerikan Şehirlerinin Ölümü ve Yaşamı, 865
amfora, 117, 124, 143, 147, 152
Amiens Katedrali, 356
Amon-Ra, 80, 86, 87, 89
Amsterdam, Hollanda, 735, 742
Amun Müzisyeni, 87
Anastasis, 398
ancien régime 607, 614
Andre, Carl, 852
andron, 147
Angelico, Fra, 416, 438, 439, 450
Angkor Thom, 737
Angkor Wat, 250, 251, 252
Anguissola, Sofonisba, 500, 501
Anne ve Çocuk, 768, 773, 777
Annlee Anzen Bölgesinde, 931
Antelami, Benedetto, 399, 401
Antigonus, 217
Antik Çağlar ve Yahudi Savaşları 379
Antik Roma, 186, 189
Anubis, 86
Anyang, 76, 77, 79
apadana, 105
Apollinaire, Guillaume, 769
Apollo, 457, 471, 501
Apsara, 262, 264
Apsarases, 251
Ara Pacis Augustae 198, 199, 207, 212
Arabanın Geçtiği Soyut Sürat, 790
Aragon, Louis, 809, 819
Arbus, Diane, 848, 849
Archipenko, Alexander, 789
Arenalar, 902
Aretino, Pietro, 491, 502
Arîn-berd, Ermenistan, 102
Aristoteles, 165, 168, 169, 172, 177, 178, 212, 567, 570
Arjantin, 516
Arjuna, 233, 234
Arkaik Yunan, 117, 121, 157, 159, 160, 162-164
arkaik, 170, 175
Armory Show, 800
Ars poetica, 570
Art Deco, 810, 830, 868, 926
Art Nouveau, 723-725
Arte Povera, 856
Artemis, 120, 158
Artforum, 876
ARTicle, 14 923
Asılı Kalış, 858
asil vahşiler, 148
Aslan Tanrıça Heykelciği 44
Aslanlı Kapı, 72
Asnières'de Yıkananlar, 715, 716
Astarte, 120, 141, 142
Astroloji 239, 448, 460, 880
Asur, 95, 119, 125, 132, 152, 159
Asurlular, 82, 94-96, 99, 100
Asya, 116, 119, 120, 126, 130, 134, 140, 145, 148, 149, 152, 154-159, 162, 164, 215-217, 219, 222, 224, 225, 244, 249, 250, 254, 255, 257, 262, 269, 277, 281, 287, 507, 508, 510, 514, 519, 520, 523, 527-529, 531, 536, 543, 545, 546, 549, 562
aşk tasvirleri, 238
Aşkın İlerleyişi, 616
Aşurnasirpal, II., 95, 96, 98
At, 768, 792, 793
Atalanta ve Hippomenes, 579
ateliers libre, 668
Aten İlahisi, 90
Atenizm, 90
Athena, 126, 127, 128, 130, 132, 136, 138, 148, 150, 151
Atina Okulu, 471, 474, 481, 489
Atina, 116-136, 141, 142, 145-148, 150, 151, 158, 162
Atman, 218
Atreus Hazinesi, 40, 73
atriyum, 294
Augusta Treverorum, 210
Augusta, Helena, 308
Avcıların Sanatı, 25
Avustralya, 734, 744, 745, 764
Ayasofya 288, 309, 310, 312, 313, 316, 317, 346, 529
Aylar, 595
Aziz Ambrose, 331
Aziz Augustinus, 288, 302, 330
Aziz Benedict Kaidesi, 328
Aziz Benedict, 368, 369
Aziz Bernard, 360, 370, 372, 377, 378, 388, 395
Aziz Eustace , 455
Aziz Francesco Xavier, 573, 574, 576
Aziz Francesco Xavier'in Mucizeleri 573, 574, 576, 595
Aziz Francesco, 356, 357, 393, 394, 395, 396, 398, 399, 403, 405, 408
Aziz Giorgio, 416, 433
Aziz Jerome, 288, 302
Aziz Michaelis, 360, 380
Aziz Pantaleon, 356, 359, 360
Aziz Pavlus, 289, 299, 328, 567, 568, 569
Aziz Pavlus'un Din Değiştirmesi, 567, 568
Aziz Petrus, 292, 293, 295, 296, 299, 306, 328, 329, 362, 402, 403
Aziz Sebastian, 416, 449, 450
Aziz Vitalis, 305
Aziz Yakup, 368-370
Aziz Yuhanna, 319, 329
Azize Anna, 468, 469
Azize Clare, 395, 396
Azize Margareta, 571
Azize Scholastica, 607, 608
Azize Teresa, 506
Aztekler, 508, 513, 516
Baader-Meinhof, 880
Babil 40, 42, 47, 48, 80, 81, 95, 100-105
Babür Sanatı, 536

Bacon, Francis, (1561–1626), 567
Bacon, Francis, (1909–91), 862
Bahar Zamanı, 69
baldacchino, 580, 582, 584
Balkanlar, 39
Balla, Giacomo, 790
Balon Köpek, 877, 919
Bambu Ormanındaki Yedi Entelektüel, 929
Bambunun Kapsamlı Kayıtları, 549
banausoi, 185
Banyodaki Çıplak, 802, 803
Barbizon Okulu, 703
Barcelona, İspanya, 771, 782
barocco, 572
Barok Sanatı, 572
Barok, 572, 573, 578, 580, 595, 603, 604, 616, 620, 626, 633
Barthes, Roland, 885
Bartók, Béla 832
Baselitz, Georg, 879, 880, 913
Basın Özgürlüğü: Elinizi Üzerinden Çekin, 649
basilica, 295
Basquiat, Jean Michel, 879
Bastam, İran, 102
Baş Aşağı: Pastoral Sahne, 926, 927
Bataklık Yapraklarından Kış Bahçesi, 712
bâtons de commandement, 32
Baudelaire, Charles, 640, 662, 668, 670
Baudrillard, Jean, 885
Bauhaus, 821-823, 825, 828
Bayer, Herbert, 935
Bekârların Çıplak Bıraktığı Gelin, 801
Bel Tapınakları, 208
Belçika, 326
Belim ve Bileğimin Ölçüsündeki Yağ Tabakası Çukurlarıyla Ayrılan Çeşitli Esnek Malzemeler, 858
Belitler, 885
Belleğin Azmi, 798, 810, 811
Bellini, 416, 449-454
Bellini, Giovanni, 488, 450, 451
Bellini, Gentile, 451-454
Bellini, Jacopo, 449
Belvedere Apollon'u 168, 169, 195, 629
Benden Olduğum Gibi Bahset, 870, 925
Benjamin, Walter, 815, 817
Benoist, Marie Guillemine, 642
Benton, Thomas Hart, 804
Benzin İstasyonu 2, 870, 913, 914
Bergson, Henri, 769
Berkeley, George, 679
Bernard, Emile, 718, 730
Bernini, Gianlorenzo 567, 572, 580, 582-585, 587, 588, 590, 604
Beş Hanedan Devri, 265, 266
Betonun Keşfi, 191
Beuys, Joseph, 872, 873, 931
Beyaz Küp İçinde, 910
Beyaz Orkide, 848
Beyaz Üzerine Beyaz, 795
Bhagavad Gita, 216, 232, 233
Biçimsellik, 844
Bidibidobidiboo, 907
Bierstadt, Albert, 675, 676
Binbir Gece Masalları, 342, 343
Bir Kaçış Planı, 870, 931, 932
Bir Ressamın Notları, 775, 776
Bir Şehrin İnşasını Gösteren Freskin Yapımı, 806, 808
Birinci Dünya Savaşı, 798, 814, 817, 821, 825, 826, 834
Birleşik Devletler Anayasası, 627
Birnbaum, Daniel, 898
Biscop, Aziz Benedict, 322
bisj, 742
Biton, 121
Bizans sanatı, 306
Bizans, 224, 288, 305, 306, 307, 310, 312, 313, 315, 316, 317, 320, 323, 324, 329, 331, 333, 335, 339, 341, 349, 350, 356, 357, 359, 361, 362, 366, 372, 395, 398, 399, 402, 409, 415, 416, 419, 432, 450, 452, 506, 529, 725
Bizantium, 306, 308, 309
Blake, William 652, 653
Blaue Reiter, 823
Bleckner, Ross, 910
Bloy, Léon, 776
Boccioni, Umberto, 790, 791
Bodhisattva, 216, 224, 228-230, 246-249, 252, 262, 263-266, 268, 269, 275, 280
Bofill, Ricardo, 868, 869
Bogardus, James, 726
Boğa Başı, 813
Boğazköy, Türkiye, 37
Boğuşan Biçimler, 768, 782
Bolivya, Güney Amerika, 516, 517
Boner, Alice, 238
Boniface, IV. Papa 194
Bonnard, Pierre, 802, 803
Borobudur, 216, 246-249, 255
Borromini, Francesco, 567, 584, 585
Bosch, Hieronymus, 459, 460
Boşlukta Bir Kuş 793, 829
Boşlukta İlerleyen Tekil Süreklilik Biçimleri, 791
Botticelli, Sandro, 416, 445, 446, 448
Boucher, François, 612, 613
Boudin, Eugène, 677
boudoir, 611
Bouleuterion, 150
Boullée, Etienne-Louis 632, 633
bourgeoisie, 613
Bourriaud, Nicolas, 931
Boyasal Alan, 882, 910
Boylu Boyunca Uzayan Çit, 860
Brady, Mathew, 683
Brahman, 218, 219, 224, 238
Bramante, Donato, 469, 470
Braque, Georges, 783, 784, 786, 787
Breton, André, 808
Breuer, Marcel, 828
Brno Erkeği, 24, 25, 27
bronz çağı, 27, 75, 76, 77, 83
Bronz, 40, 45, 52, 75-79, 132, 134, 135, 140, 141, 149, 155-160, 162, 164, 170, 171, 173-175, 179, 194, 202, 204
Brown, Ford Madox, 703
Browne, Denise Scott, 867
Bruegel, Pieter 502-505, 573, 595
Brunelleschi, Filippo 416-420, 424, 431, 432, 439, 448, 450
Bruni, Leonardo, 419, 423
Buda, 215, 216-219, 221-228, 230, 232, 245-249, 253, 254, 255, 262-265, 266, 269, 271, 275, 276, 279, 280, 282, 283, 287
Buddhacarita, 222
Budist sanatı, 219, 277
Budist, 216, 217, 219, 222-224, 227, 230, 231, 236, 244-246, 249, 252, 253, 255, 256, 262-264, 266, 269, 270-273, 275-277, 279, 281-284, 286, 290, 297, 299, 313, 328, 334, 350, 353, 687, 694, 696
Budizm, 215, 216, 219, 224, 230, 239, 244, 246, 249, 255, 256, 262, 275-277, 280, 282, 287, 748
Bugünün Evlerini Bu Denli Farklı, Bu Denli Çekici Kılan Nedir?, 846, 848
Buluşma, 607, 614, 616
Buren, Daniel, 855
burgher, 592, 594
Bush, Kate, 930
Busshi, Tori, 281
Buzul ve Aveyron'un Kaynağı, 655, 658
Büyük Cam, 798, 801, 816
Büyük İskender, 332
Büyük Sfenks, 737
Büyük Stupa, 218-221
cabriole, 611
caementa, 192
Caesar, Julius, 165, 183, 188, 190
Cage, John, 844, 853
caldarium 209
Calder, Alexander, 814
Caldwell, Erskine, 818
California'da Sierra Nevada Dağları Arasında, 675, 676
Calthorpe, Anthony Peter, 909
Calvin, Jean, 457, 458
camera obscura, 660
campagna, 588
Campbell, Colen, 622
Canova, Antonio, 630
Cantico delle creature, 395, 396
Capet, Hugh, 366, 377
Caprio, Leonardo di, 916
Caravaggio 567-570, 578, 579, 588, 593
cardo, 188
Carlyle, Thomas, 683
Carpeaux, Jean-Baptiste, 701
Carracci, Agostino, 569
Carracci, Annibale
Carracci, Lodovico, 569
Cassatt, Mary, 713, 714
cassone 444, 445
cassoni, 445
Castiglione, Giuseppe, 689, 691
castrum, 188
Cathach of Saint Columba, 322
Cattelan, Maurizio, 906, 907
Cava, 216, 244, 246, 248, 249
Cavallini, Pietro, 402
Cavemanman, 916
Cehennem Kapıları, 721, 723
Celan, Paul, 880, 906
Celant, Germano, 856
Cennet Bahçesindeki Âdem ile Havva, 294
Cennetten Kovuluş, 421, 424
Centilmen Subay, 601, 602
Central Park, New York, 639, 640, 676
Cervantes, Miguel de 588
Cet steli 55
Cézanne, Paul 700, 705, 713, 729, 730, 731, 732, 733, 768, 771, 772, 783, 784
Chagall, Marc, 819
chaitya 224, 263, 280
Chamonix,
champlevé, 373
Champmol Manastırı, 415
chansons de geste, 369
chansons de to, 369
Chardin, Jean-Siméon, 613
Chaucer, Geoffrey, 411
Chauvet, Jean-Marie, 27
chevet, 375, 377, 388
Chevreul, Michel Eugène 703, 715
chiaroscuro, 177, 421, 469, 481, 578, 579, 593
Chicago Ticaret Odası II, 900
Chicago, Judy, 883, 884
Chinoiserie, 691
Chi-Rho, 290, 291, 294, 305, 324
chlamys, 291
Christus triumphans 359
Christus, Petrus, 428, 429
Church Street E1, 805
Cıvıldayan Makine, 814
ciborium, 296
Cihangir, 540
cire perdue, 77, 102, 108
Clay, Henry, 678
Clement, VI., 411
Clement, VII., 475, 482
Clement, XIII., 630
Clement, XIV., 630

Clérisseau, Charles-Louis, 627
cloisonné, 357, 365
Close, Chuck, 862
Clusium, 164
Coatlicue, 515, 516
Cocteau, Jean, 803
Codex Amiatinus, 322, 329
codice, 514
Colbert, Jean-Baptiste, 570, 604
Cole, Thomas, 674
Collins, Mary. C., 751
Colonna, Vittoria, 483
columbaria, 292
comitium, 186
Comte, Auguste, 703
concetto, 483
Condivi, Ascanio, 500
condottiere, 433, 434
Constable, John, 640, 653, 654, 663
Constant, Benjamin, 649
contrapposto 402, 469, 483, 490, 500, 501
Conway, Moncure F., 680
Cook, Kaptan James, 734, 736-739, 741, 746
Cooper, James Fenimore, 665
Coornheert, Dirk Volckertszoon, 503
corpus, 461, 462
Correggio, Antonio Allegri da, 457, 497, 498, 502
Cortés, Hernán, 507, 517
Cosi FanTutte, 914
Cosplayers, 936
Courbet, Gustave 666, 667
courtesan, 709
Cousin, Victor, 668
Coysevox, Antoine, 606
Cozens, John Robert, 658
Cragg, Tony, 876
Cremorne Işıkları, 713
Croce, Benedetto, 769
Cross, Henri Edmond, 717
crux gemmata, 359
Cubi, 840
cubiculum, 182
Cuernavaca ve Morelos Tarihi, 805
Currin, John, 911
Curry, John Steuart, 804
Cuvilliés, François, 619
Cuyp, Aelbert, 600
Çaitya 221, 241
Çamaşır Dolabı, 602
Çapalı Adam, 636, 669, 670
çarmıha gerilme, 300, 331, 461, 462, 464, 492, 493
Çatalhöyük, 24, 34, 35, 36, 150
çattra, 219
Çayırdaki Meryem, 451
Çek Cumhuriyeti, 156
Çengçou, 76, 77, 78
Çeşme Olarak Otoportre, 874
Çeşme, 798, 800, 801, 816, 844, 858
Çığlık, 700, 721, 723
Çıplak Bea Arthur, 911
Çıplak Erkek Heykeli, 121
Çıplak Kadın, 768, 784, 785
Çiftçilerin Sanatı, 33
Çile, 434
Çin 75, 80, 106-109, 111, 114, 125, 149, 150, 152-154, 216, 217, 223-225, 230, 249, 253, 255-266, 268-270, 272, 273, 275-277, 279-286, 545, 686-694, 696, 698
Çirkef Suratlı Resim, 904
çiviyazısı, 47
Çorak Ülke, 782
Çöp Duvarı, 861
d'Orbais, Jean, 380, 388
Dadalik, 120
dagaba, 244, 245, 246
dagerreyotipi, 659-662, 681
Dağ Kraliçesi, 47
Dağın Tepesindeki Şair, 554
daibutsuden, 280
Daimi Proje, 935
daimyo, 693, 695
Dairesinden Uzaya Uçan Adam, 870, 893, 894
Dali, Salvador, 810, 811
Dans Eden Avcı, 34, 36
Dans, 607, 609, 610
Dante'nin Kayığı, 648
dao, 687
Dapper, Olfert, 523
Darius, I., 103-105
darşana, 239
Darwin, Charles, 637, 665
Daubigny, Charles-François, 703
David, Jacques-Louis 630-632, 642, 644
Davud Heykeli, 457, 475, 476
De Arte graphica, 570
De pictura, 570
De Schilderconst, 602
De Stijl 819, 821, 823
De Stijl'in kuruluşu 794
Debord, Guy, 929
decamanus, 188
décolleté, 642
decorum, 431, 432
Degas, Edgar-Hilaire, 693, 710
degikup, 752
déhanchement, 218
Delacroix, Eugène 648, 649, 650, 717
Delaroche, Paul, 665, 666
Delaunay, Robert, 789, 790
Delfi 116, 130, 132-135, 156
Deliliğe Övgü 463
Dematté, Monica 917
demir çağı, 27, 154, 155, 157, 164
demir, 83, 108
demirin keşfi, 82
demos, 128
denarii, 185
Derrida, Jacques, 892
Descartes, René, 567, 591, 595, 608
Deskey, Donald, 830
Deutschheit, 651
Dev Hamburger, 832, 846
Devaraja, 250, 252
Devlet, 139
Devotio Moderna, 458
Dharmacakra, 224, 227
dışavurumculuk, 774
diadochi, 167
Dickens, Charles, 640, 675
Diderot, Denis, 612
Diğer Yarı Nasıl Yaşıyor, 685
ding, 106
Dinyeper Nehri, 147
Dionisos, 170, 171, 180, 181, 195
diorama, 660
Dipylon Vazosu, 117
Diriliş, 58, 293, 299, 300, 302, 307, 331, 398, 461, 464, 506, 539, 663, 725, 862, 879
Discobolus, 138, 501
Disputa, 471, 474
Dişi Kurt, 116, 158, 164
Documenta 11, 926, 929
Documenta 9, 896
Documenta, 896, 916, 918, 923, 926, 929, 934
Doesburg, Theo van, 795
Doğaçlama, 768, 780, 781
Doğaçlamalar, 774, 780
Doğanın Kalemi, 661
Doğanın Örtüsünü Kaldıran Güzeller, 626
Doğum Sertifikası, 901
Doğum, 413, 437, 438, 443, 461
Dominical, 724
Domus Ecclesiae, 294
domus, 186
Don Carlos, 665
Don Quixote, 588, 590
Donanma Demir Alıyor, 370
Donatello 416, 433, 434, 449, 459, 475
Dordogne, 25, 27, 28, 31, 33
Dorik, 187, 191
Doryphorus, 138, 140, 146
Dove, Arthur Garfield, 833
Doyen, Gabriel-François, 614
Dönüşümler, 491
Dörpfeld, Wilhelm, 74
Dört Havari, 457, 465
Dreaming, 744, 746
Dresden'de Yemek 879
Du Cubisme, 782
Duchamp, Marcel, 789, 792
Duchamp-Villon, Raymon 800
Dufresnoy, Charles-Alphonse, 570
Duncan, Isadora, 833
Dura Eropos Kilisesi, 297
Durand, Asher B., 674
Duret, Théodore, 700, 712
Durham Katedrali, 356
Durrow Kitabı, 324
Dünyevi Resim, 444
Dünyevi Zevkler Bahçesi, 457, 459, 460
Dürer, Albrecht 416, 451, 453, 455, 456, 517
Dyck, Anthony van, 572, 578, 592, 603
Eakins, Thomas, 681, 682, 684
Eames, Charles ve Ray, 883
Ebbo İncilleri, 330, 332
Eckhout, Albert, 577
Edirne, Türkiye, 507, 528, 529
Ege, Türkiye, 65, 83, 100
Eggleston, William, 927, 929
Eğik Kemer, 870, 874-876, 877
Eiffel, Gustave, 727
Einstein, Albert, 832
Ekvador, 516
el caracol, 512
El Greco, 457, 506
El Hiba, 46, 47
El Lissitzky, 795
El Mina, 120
eland, 753
Elementler, 168
Eleştiri Üzerine Denemeler, 609
Elgin Mermerleri, 133
Eliasson, Olafur, 921
Ellora, 236, 237
Elmas Sutra, 270
Emblemata, 180, 303, 305
Emerson, Peter Henry, 712, 713
Emerson, Ralph Waldo, 826
Emevi Camisi, 333, 338, 339
Emevi sanatı, 336
Encyclopédie 607, 612
Endonezya, 244, 249
Engels, Friedrich, 637
Englischer Garten Parkı, 638
entelechia, 467
entropi, 926
Enwezor, Okwui, 926
Epidavros, 116, 146, 147
episcopus plebi dei, 303
Equivalents, 852
Erken Hıristiyan, 288, 297, 313, 318, 324, 331
Erken İlkbahar, 273, 274
Ernst, Max, 801, 809, 810
Eros ve Psyche, 630, 631
Eshilos, 126
Eski Ahit, 291-293, 297, 314, 315, 372, 384, 389, 415, 652
Eski Krallık Mimarisi, 55
Eski Krallık, 93
Eski Mısır, 53-55, 58, 60, 61, 62, 64, 65, 69, 83, 192
Eski ve Yeni Ahitlerin Alegorisi, 463, 464

Estes, Richard, 862
Et in Arcadia Ego, 586
Etrüsk, 116, 156, 157, 158-165, 167, 178, 187, 191, 194, 200, 202, 207
Etrüskler, 125, 134, 157-159, 162
Eugène Boudin, 703
Euripides 116, 126
Europa'nın Kaçırılması, 573
Evans, Walker 818
Evler ve Ağaçlar, 768, 783, 784
Eylül, 412, 413
eyvan, 343
Farge, John La, 713
Farnese Herkül, 208
Faure, Elie, 774
Faust, 880
Federici, Cesare, 544
Feinstein, Rachel, 911
Felemenk 567, 568, 569, 571, 573, 579, 587, 591-594, 595, 599-601, 603-606
Felemenk Cumhuriyeti, 591, 594, 603, 605
Félibien, André 570
Fenike, 119, 157, 158
Fenton, Roger, 683
fêtes champêtres, 671
fêtes galantes, 609, 614
Fırıncı ve Karısı, 184
fibula, 159
Ficino, Marsilio, 476
5th Street and Broadway, Eureka,CA, 9/24/74, 850
Filarmoni Konser Salonu, 908
Filippos II., 165, 167, 170, 173
Filistin, 307, 313
fille en carte 709
filles publiques 709
Firdevsi, Ebul-Kasım, 531
Fischer, Johann Michael, 617
Flavin, Dan, 767
Floransa, İtalya 362, 363, 365, 382, 383, 396, 399, 403, 407, 411-414, 416-424, 429, 430-439, 441-445, 448, 451, 453, 466, 467, 471, 475, 476, 482, 483, 489-491, 499, 501, 569, 579
Folies-Bergère'de Bar, 700, 706, 707, 710
Fontana, Domenico, 486, 487
Fontana, Lavinia, 578
Foster, Georg, 739
Foster, Sir Norman, 904
Fotoğraf, 660, 681
Fotoğrafın Kısa Tarihi, 815
Fotoğrafik İmgelem, 848
Foucault, Michel, 885, 892
Fouquet, Jean, 379
Fourier, Charles, 638
Fov, 774-776, 779
Fox Trot A, 798, 823, 824, 825
Fragonard, Jean-Honoré, 613, 614, 616
Francesca, Piero della, 416, 432, 433, 438, 440, 446
Franck, Sebastian, 466
Frank Lloyd Wright, 795, 796
Frank, Robert, 849
Frankenthaler, Helen, 842, 843
Fransa, 356, 358, 359, 365-383, 385-387, 393, 396, 401, 410-412, 415, 567-569, 571, 575, 591, 604-606
Fransız Tacir ve Melez Oğlu, 677, 678
Fransız Ulusal Sanatı Müzesi, 656
Franz Kafka'nın "Amerika"sının Mutlu Sonu, 870, 883
Franzıs Rokoko Sanatı, 608
Fraser, Andrea, 924, 925
fratri minori, 395, 396
Freud, Sigmund, 768, 769, 809, 810, 811, 812, 819, 823, 872
Friedrich, Caspar David, 640, 651, 652
Friedrich, Georg, 608
frigidarium, 209
Fry, Roger, 779
Fuji Dağı'nın Yüz Manzarası, 698
Fujivara, 282
Fuseli, John Henry, 658
fütürizm, 790
Gabo, Naum, 935
Gaddi, Taddeo, 407
Gainsborough, Thomas, 623
Ganz, Bruno, 932
Garnier, Charles, 700, 701
Garnier, Tony, 826
Gaudí, Antoni, 725
Gauguin, Paul, 714, 715, 718, 720, 721
Gaz Arıtma Fabrikası, 876
Gece Devriyesi, 567, 593, 594
Gece Yarısı Güneşi II, 878
Geç Antik Dönem Sanatı, 207
Gehry, Frank 875, 904, 925, 931
Geleceğin Evi, 870, 888
Gemma Augustea, 198, 199
General Wolfe'un Ölümü, 607, 627, 629
Genji Hikâyeleri 283, 285, 507, 556
George Washington'un Delaware'i Geçişi 679
Gerçekçilik 665, 804
Gerçeküstücü Manifesto, 809
Gerçeküstücülük Nedir?, 812
Gerçeküstücülük, 799, 804, 808, 809, 812, 813, 844
Geri Ödenemeyecek Kadar Çok Aşk Saatleri, 902
Géricault, Théodore, 646, 656
Gérôme, Jean Léon, 681
Geulincx, Arnold, 595
Ghent Altar Panosu, 504
Ghiberti, Lorenzo, 418, 421, 422, 423
Gılgamış Destanı, 42, 98, 100
Giacometti, Alberto, 841
Giacomo della Porta, 485, 500
giallo antico, 194
Gide, André, 769
Gillick, Liam, 920, 931
Gilly, Friedrich, 662
Gioni, Massimiliano, 907
Giorgione, 460, 488-491, 496, 571
Giotto, 395, 398, 399, 403, 405-408, 412, 413
girift örgü, 322
Girit, Yunanistan, 40, 65-71, 73, 74
Gitar, 768, 788, 789
Giulio Romano, 578
Giza, 57, 58, 60
Gizli Düşman, 678, 679
Glaber, Keşiş Raoul 362, 363
Glamour 846
Gleizes, Albert, 782
glif, 510, 512
Gober, Robert, 886, 887
Godin Tepe, 103
Goethe, Johann von, 880
Golossov, Iliya, 820
Golyat'ı Öldüren Davud, 294
Goncourt, Edmond de, 668
Gonçarova, Natalia, 793
gonfaloniere, 420
González, Julio 813-815, 829
Gopura, 543, 545
Gorky, Arshile, 813, 835
Gotik Katedral, 378, 388
Gotik Sanat, 375
Gotik ve Soyutlama ile Empati, 777
Gottlieb, Adolph, 834, 837
Goujon, Jean, 500, 501
Goya, Francisco de, 644, 645, 913
Goyen, Jan van, 595, 599, 600
göçebe teçhizatı, 102
Göçmen Anne, Nipomo, 818
Gökdelenler, 725
Gökkuşağı Yılanı Rüyası, 893
Gökkuşağı Yorumları, 790
Göklerin Oğlu, 107
Gökyüzünün Yukarısında, 902
Gözetleme Kulesi III, 870, 882
Graham, Dan, 854, 855, 861
grandes machines 669
Graves, Michael, 868
Great Serpent, The 111
Greenberg, Clement, 842, 844
Greiffenklau, Karl Philip von, 619
Gris, Juan, 772, 784
Gropius, Walter, 797
Gross'un Kliniği 636, 681, 682
Grosz, George, 833
Groys, Boris, 928
Grünewald, 457, 461, 462, 463
Guardi, Francesco, 620
Guatemala, 508, 510, 511
Gudea, 40, 46, 47
Guernica, 798, 813, 831, 835, 857
Guicciardini, Francesco, 507
guilloche, 156
Gursky, Andreas, 850, 898-900
Guston, Philip 863
Gutenberg, Johannes 449
Günbatımı, 822, 823
Gündoğumu, 704
Güneşe Karşı Zafer, 794
Güney Amerika Çemberi, 874
Güney Denizi, 933
Güreşçi, 110, 111
Haçın Durakladığı Yerler, 839
Haddehane, 672, 673
Hadid, Zaha, 908, 909
Hadrianus, 193, 195, 202, 213
hairesis, 289
Halka Önderlik Eden Özgürlük, 642, 648, 650, 651, 668
Hallstatt, 154
Hals, Frans 591, 592, 593
Hamilton, Gavin, 630
Hamilton, Richard, 846, 848
Hammons, David, 888
haniwa, 277
Hardal Tohumu Bahçesinin Resimli El Kitabı, 690
Harlequin, 768, 788, 789
Harper's Weekly, 677
Hasat Zamanı, 457, 502, 504
Hasır Şapkalı Delikanlı, 849
haute couture, 799
Hava Durumu Projesi, 921
Hawthorne, Nathaniel, 661
Hayat Tokatı, 901
Hayatlar, 570
Haydn, Joseph, 608
Hayırsever Kadın, 615
Hayvan Kaderleri, 782
Hayvan Üslubu, 149
Hazreti Muhammed, 333-335, 337, 349
Hedef Tahtaları, 851
Hedefler, 843
Hegel, G.W.F., 665
Heine, Heinrich 651
Helenik, 116, 121, 125, 159
Helenistik, 165, 167-169, 173-175, 177-181, 183, 185, 187, 188, 190, 195, 196, 198, 200, 202, 207, 208, 213, 217, 223, 225, 244, 294, 303, 307, 314, 315, 333, 335, 339, 340
Helmholtz, Hermann von, 704
Hendrix, Jimi, 926
Henry, Charles, 677, 705, 715
Her Şeyin İçindeki Yalanların Kabulünden Edinilen Bir Miktar Rahatlık 920
Herakleitos, 474, 481
Herculaneum, 165, 178, 181, 184, 186
Herder, Johann Gottfried, 651
Herkül ve Omphale, 612, 613
Hermes 116, 140, 142, 195, 202
Hero ve Leandros 491
Herodotos 116, 144, 149, 153, 157

Herschel, William, 683
Herzog, Jacques, 904, 905
Hesse, Eva, 858
hetairai, 142
Heykel, 913
Hıristiyan Sanatı 292, 320, 324
Hıristiyan, 288-297, 299, 301-303, 306, 308, 313, 315, 317, 318, 320, 322-324, 326-331, 356, 358, 359, 360, 362, 365, 372, 377, 388, 395, 401, 403, 406, 410, 415
Hilbersheimer, Ludwig, 833
Hill, Gary, 894, 895
Hill, Octavius, 661, 662
Hilliard, Nicholas, 500
Hindistan 216-219, 221-226, 228, 230-234, 236, 238, 239, 240-244, 246, 249, 251, 262, 268, 270, 275, 276, 282, 286
Hindu sanatı, 230, 244, 249
Hinduizm, 215, 216, 218, 230, 239, 244, 249, 256
Hipparhos, 150
Hiragana, 285, 286
Hiroşige, Ando, 696, 697
Hirschhorn, Thomas, 916, 917
Hirst, Damien, 920
Hititler, 80
Hoare, Henry, 623
Hobbema, Meindert, 600
Hockney, David, 862
Hoffmann, E. T. A., 906
Hofmann, Hans, 832, 834
Hogarth, William, 622
Hokusai, Katsuşika, 695, 696
Holt, Nancy, 860
Holzer, Jenny, 885
Homo habilis, 24
Homo sapiens neanderthalensis, 24
Honnef, Klaus, 882
hoodo 283
Horasların Yemini 607, 631, 644
horror vacui, 230
Hors Champs, 895
Houdon, Jean Antoine, 627
Howard, Ebenezer, 826, 827
Höch, Hannah, 817
Höfer, Candida, 898
hubris, 145
Hudson Nehri Manzarası, 839, 840
Hugo, Victor, 650, 665
Hui, Wang, 689, 690
Hunt, Holman, 704
Hunt, William Holman, 666, 667
Huo, Qubing, 260, 261
Hus, Jan, 458
Huygens, Constantijn, 595
Huyghe, Pierre, 931, 932
hümanizm 417, 453, 458
hydria, 143
Hypnerotomachia Poliphili, 448, 449
Il Trovatore, 665
Imperator, 202
Inferno, 402, 405
Ingres, Jean-Auguste-Dominique, 647, 648
Intervista - Kelimeleri Bulmak, 915
Intervista, 870, 915, 916
Isabella Brant'ın Portresi, 575
Isenheim Altar Panosu, 457, 461, 462
Isozaki, Arata, 868, 869
Istakoz Tuzağı ve Balık Kuyruğu, 814
Işık Muharebesi, Coney Adası, 768, 792
iacintino, 300
Iberya 156
İbni Tulun Camisi, 344, 345
İbni Tulun, Ahmed, 344
İdeal, 139
İdealizm, 139
İdealleştirme, 137
İffet ve Günah, 643
ignudi, 481
İki Form, 829, 830
İki Frida, 812
İki Mayıs 1808
İki Mayıs, 1808, 644
İkinci Cins, 812
İkinci Dünya Savaşı, 833, 834, 867
İkonakırıcılar, 315
İkonalar, 315
il faut être de son temps, 672
İlahi Komedya, 356, 399
İlk Ders, 681
İlyada, 74, 75, 119
İmparator, Asoka, 244
İmparator, II. Gordian, 211
İmparator, III. Leon, 315
İmparator Maximilian'ın İnfazı, 913
İmparator, Tiberius, 196
İmparatoriçe, Helena Augusta 308
İmparotar, III. Gordian, 207, 211, 212
İmparotor, VI. Leo, 317
İnançsızlığın Askıya Alınışı, 894
İncil, 289, 291, 300-303, 314, 319, 324, 329, 330
independista, 889
İndiriliş, 626
İndus Vadisi, 49, 219, 226, 231, 243
İngiliz Sahillerimiz, 666, 667
İnkalar, 516, 518
İnsan Zihni Üzerine Deneme, 609
insula, 186, 188, 189
intarsia, 433
intimiste, 802
İran, 95, 102-104
İsa Cemiyeti, 573, 576
İsa'nın Hastayı İyileştirmesi, 596, 597
İsa'nın Tasviri, 297
İsfahan, 527, 532-536
İsimsiz, 832, 849, 864, 865
İsimsiz, (Gabo 28), 935
İskele, 930, 931
İskender Lahdi, 165-167, 170, 180
İskitler, 149
İslam dünyası, 525
İslam, 333-346, 348-353
İslami süsleme sanatı, 351
İspanya, 333, 336, 341, 345, 346, 348, 352, 353, 567, 569, 571, 573, 587, 588, 591, 594, 605
İssus Savaşı, 178, 181
İstanbul, 166, 306, 307, 308, 309, 310, 314, 316, 343, 398, 416, 529, 918
İsviçre, 326, 329
İsyanın Patlak Verişi, 776, 777
İş Arama, 901
İtalya, 116, 125, 129, 134, 139, 142, 143, 156, 157, 159, 161, 162, 164, 459, 466, 473, 482, 486, 488, 503, 504, 568, 569, 573, 578, 600
İtalyan Gotik Sanatı, 393
İtalyan Resmi, 438
İtalyan Rönesansı, 456
İyi Çoban, 288, 290, 291, 293, 294, 303, 304, 314
İyonik, 191
İzlenim - Gün Doğumu, 704
İzlenim, 704, 713, 715
İzlenimcilik, 701, 715
Jackson, Larry, 889
Jacobs, Jane, 909
Jacobsen, Arne, 883
James, Henry, 680
janr, 184, 201, 570, 587, 602, 606, 612, 613, 615, 619, 622, 647, 674, 677, 678, 680, 681, 891
Japonizm, 712
Japonya, 216, 223, 224, 230, 271, 276,-279, 281-285, 287, 556
Jataka, 223, 248, 249, 255, 262
Jayavarman, II., 250
Jayavarman, VII., 252, 253
Jazz, 841
Jeanneret, Charles-Edouard 825
Jefferson, Thomas 607, 627, 628, 629
Jencks, Charles 867
Jenney, William Le Baron, 725
jina, 230
Jocelyn, Nathaniel, 657
Johns, Jasper, 843
Jones, Brian, 926
Jones, Inigo, 603
Jongelinck, Niclaes, 504
Jongkind, Johan Barthold, 703
Joplin, Janis, 926
Joseph II., 607
Judith Holofernes'i Öldürürken, 578
Jue Chang - Fifty Strokes to Each, 917, 918
Jung, Carl, 823
juste milieu, 665
Justinianos II., 320
Justinianos, I., 303, 305, 306, 310
Kabakov, Ilya, 893
Kâbe, 335, 337
Kader, 137
Kadın Başı, 798, 813, 814
kadın sanatçılar 18, 19, 20, 180, 537, 549, 578, 643, 812
Kafka, Franz, 870, 883
Kahlo, Frida, 812
Kahn, Gustave, 718
Kaige, Chen 933
Kalf, Willem, 601
Kama Sutra, 243
Kamakura Dönemleri, 282
Kamusal Binalar, 187
Kandinsky, Vassiliy, 779, 780, 781
Kanon, 138, 139
Kant, Immanuel, 608
Kapitalist Gerçekçilik Gösterisi, 847
Kaprow, Allan, 934
Kardaki Avcılar, 504, 505
Karma, 218, 219, 247
Karnaval İçin Giyinme, 680
Karolenj Renovasyonu, 326
Karolin Kitapları, 329, 331
katakomplar, 292, 293
kauri, 740
Kavramsal Sanat, 853
Kayık Gezintisi, 779
Kediler, 768, 793, 794
Kells Kitabı, 288, 320, 321, 324
Kesikler, 861
keurlijke natuurlijkheid, 599
Kıble, 344
Kır sahnesi, 314
Kırda Konser, 488, 489, 609
Kırda Öğle Yemeği 636, 671, 701, 709
Kırmızı Ahenk, 768, 775
Kırmızı Atlar, 782
kırmızı figür, 143, 144
Kış Manzarası, 553, 559
Kışkırtıcı, 806, 807
Kızılderili Figür, 678
Kiev, Ukranya, 320
Kilise Mimarisi, 306
Kilisenin Zenci Yüzü, 870, 887
Kimbembele Ihunga (Kimbeville), 870, 926
Kimlik Olarak Sanat, 883
Kimmelman, Michael 914
Kira Toplama Avlusu, 918, 919
Kirstein, Lincoln 818
Kitab-ı Mukaddes 293, 297, 300, 303, 315, 319, 320, 331, 335, 376, 378, 438, 439, 449, 570, 593, 595, 626, 659, 674
Kiyonaga, Torii, 693
Klasik Dönem, 126, 142, 143
Klasik Gelenek, 313
Klasik Yunan, 140, 175, 177, 180, 195, 213, 227, 661, 890

Klasisizm, 623
Klatsassin, 895, 896
Klee, Paul 692
Klein, Yves 847
Kleobis, 121
Kline, Franz, 834, 837
Knidos Afroditi, 140, 141, 168
koiné, 168
kolaj, 845, 846
Kolezyum, 165, 188, 189, 191, 192
kollarını açarak dua etme hareketi, 293
Kollwitz, Käthe 776, 777, 891
Kombinler, 851
Kompozisyonlar, 781
Kompozit Karma, 205
Komünist Manifesto, 637
Konarak, 238, 239, 241, 242
kondo, 278, 279, 280
Konfüçyüs, 216, 255, 257, 258, 259, 262, 270, 273
Konstantin, 288, 289, 294-297, 300, 306, 308, 309, 332
Konstantinopolis, 288, 290, 294, 296, 302, 306, 308, 309, 312-314, 316, 317, 319, 320, 356, 361, 365, 366, 372
Konstantius II., 309
Konstrüktivist, 814, 819, 820
Konstrüktivizm, 819
Konya, Türkiye, 333, 349, 350
Kooning, Willem de, 834, 836
korai, 120, 122, 123, 133
Korda, Alberto, 850, 851
Korin, Ogata, 566
Korint, 177, 189, 191, 205, 208
Kosuth, Joseph, 854, 855
kouroi, 121-123, 135, 140
kouros 116, 121, 123, 132, 160
Köle Gemisi, 636, 655-657, 658
Köln Katedrali, 357, 392, 393
Körlerin Yürüyüşü, 503
Kötümserin Ruhuyla Diyaloğu, 64
Kral Davud, 314
Kral Glele, 759, 760
Kral Kapısı, 80, 81, 82
Kral Narmer, 95
Kral, II. Filippos, 126
Kral, II. Roger, 352
Kral, IV. Tuthaliya, 82
Kral, Theodorik, 288, 324
Kraliçe, Hatşepsut, 80, 85, 88
Kraliyet Akademisi, 682
Krauss, Rosalind, 896
Kremaster, 870, 897, 898
Krier, Rob 908
Kristeva, Julia, 933
Kristof Kolomb, 507
Kritios Genci, 116, 122, 123
Kruger, Barbara, 885
Kunst muss hängen, 924
Kunst, 455
Kupka, Frank, 772
Kuran, 333-335, 337, 341, 346, 349, 350, 351, 353
Kurokawa, Kisho, 869
Kurtarıcı İsa'nın İzinde, 456, 458, 460, 462
Kurtuba Ulu Cami, 333, 346
Kutsal Cuma, 362
Kuzey Akdeniz , 116
Kübist, 783, 784, 787-790, 795
Kübizm, 782, 834, 844
Küçük Frank ve Onun Sazanbalığı, 924, 925
Küreselleşme, 917
Kürk Tacirleri, 636, 676-678
Kürklü Rachel, 911
Kürklü Venüs, 911
L'Assiette au Beurre, 772
La Bouche du Roi, 923
La Femme Visible, 810
La Grenouillère, 700, 702, 703
La Méduse, 646, 647
La Nona Ora, 907
La Primavera, 416, 445, 446, 448, 651
La Tène, 116, 154, 155, 156
La Vita Nuova, 369
Lacan, Jacques, 885
Lady Jane Grey'in İnfazı, 665, 666
Laforgue, Jules, 705
Lamassu, 80, 97
Landucci, Luca, 475
Lanetliler, 400, 402
Lange, Dorothea, 818
Langland, William, 392
Lanzón, 80, 112, 114
Laocoön, 195, 196
laquearia, 300
lares, 200
Larionov, Mikhail, 794
Las Meninas, 567, 588-591, 603
Las Vegas'ta Öğrenilenler, 867
Lasker, Jonathan, 910
Latin, 185, 196
Laudatio florentinae urbis, 419
Laurens, Henri, 789
Lazarus'un Dirilişi, 299, 406
Le Corbusier, 798, 810, 825-828, 830, 831
Le Courrier, 768, 787
Le Détroit, 895
Le Plein, 848
le stanze (odalar), 471
Le Vide, 847
Ledoux, Claude-Nicolas, 632
Legenda Aurea, 384
Léger, Fernand, 789
lekythoi, 144
Leonardo da Vinci, 457, 460, 466, 467, 468, 472
Les Champs Délicieuses, 817
Les Chants de Maldoror, 809
Les Demoiselles d'Avignon, 770-773, 782, 784
Les Fêtes Vénitiennes, 609
Leucippus, 573
Leucippus'un Kızlarının Kaçırılması, 573
Levi'nin Evinde Ziyafet, 493, 494
Levine, Sherrie, 871
Leyster, Judith, 602
Liber Veritatis, 587
Liberal Sanatlar, 504
liberalis, 185
Libeskind, Daniel, 906, 907, 909
Lichtenstein, Roy, 845
lignum vitae, 829
Lindisfarne İncilleri, 322-324
linga, 233, 234, 237, 238
lingua franca, 514
Lipchitz, Jacques, 789
Lippard, Lucy, 853
literati 547, 549, 689
Livius, 190
Locke, John, 608, 609
Lombardiya, 362
Londra, İngiltere, 735, 737-739, 755, 761, 764, 765
Londra'da Yarın: Gerçek Reforma Barışçı Bir Yol 826
Long Branch, New Jersey 677
Loos, Adolf, 795
Lorenzetti, Ambrogio, 408-411
Lorraine, Claude, 572, 585, 587
Los Angeles'ta Otuz Dört Park Yeri 856
Los Caprichos, 644, 645
Los Desastres de la Guerra, 645
Lueg, Konrad, 847
Lumpenprole, 870, 903
luohan, 269
Luther, Martin, 923
Luzarches, Robert de, 380, 388
MacLeish, Archibald, 782
Mademoiselle de Maupin, 668, 885
Maderno, Carlo, 485
Madonna ve Çocuk İsa, 416, 437, 444, 450
Madrid'in Teslimi, 644
Maestà, 355, 356, 401, 402, 407
Magas, 217
Maggior Consiglio, 411
Magna Charta 623, 663
Magritte, René, 798, 810-812
Mağara Sanatı, 27
Mağrip Paravanı, 802
Mahabharata, 234
Mahayana 216, 222-225, 230, 244, 246, 248, 252, 253, 266, 269, 286
mai maskeleri, 743
Maillol, Aristide, 789
Maitani, Lorenzo, 400, 402
Maleviç, Kazimir, 794, 819
Malouel, Jean, 415
Malraux, André, 773
Mamallapuram, 234-236, 238
mandala, 239, 246, 469
mandapa, 238, 241, 242
Mander, Karel van, 569
Manet, Edouard 670, 671, 672, 700-702, 706-710, 890, 891, 913
Manevi Alıştırmalar, 569
Manga, 686, 695
maniera greca, 398, 409, 497
Maniyerist, 497, 502, 504, 505
Maniyerizm, 497
Mannahatta, 805
Mantegna, 416, 449, 450, 455
manti, 742
Manzara Resmi Hakkında Tavsiyeler, 273
Manzara Resmi Üzerine Mektuplar, 674
Marat, Jean-Paul 632
Marat'nın Ölümü, 607, 632
Marc, Franz, 781, 782
Aurelius, Marcus, 165, 202, 203, 207, 208, 213
Marden, Brice, 877, 911
Mares do Sul, 933
Maria lactans, 319
Marie de Médici, 575, 593
Marinetti, Emilio Filippo Tommaso, 790
Maritain, Jacques 776
Marco Polo'nun Unuttuklarını Venedik'e Getirmek, 918
Marriage à la Mode, 607, 622
Mart Ayı, 416, 446, 448
Martin, ab in die Ecke und schäm dich, 882
Martyr, Peter, 517
martyria, 336, 472
martyrium, 295, 297, 306, 314, 337, 472
Marx, Karl, 636, 637, 665, 669, 670
Masaccio, 416, 420, 421, 424, 446
Masanobu, Kano, 560
Maskeler, 773, 774
mastaba, 55, 860
Materia medica, 270
Matisse, Henri, 768, 770, 771, 774-777, 794
Matta-Clark, Gordon, 861
Mavi Atlar 782
Mavi ve Gümüş Gece Melodisi, 713
Maximillan'ın İnfazı, 671
May Day IV, 899
Maya, 218, 222, 223, 249
Mayalar, 510, 511
Mazarin, Kardinal, 571
mazzocchi, 439
mbari, 753, 765
McCarthy, Paul, 870, 903, 904
McCracken, John, 853
McHarg, Ian, 909
Meczup Adamın İyileştirilmesi, 453
Medici Venüsü, 168, 169
Medrese, 333, 349, 350
Medusa'nın Salı, 636, 646-649, 656, 668

Meissonier, Juste-Aurèle, 612
Mekanik Reprodüksiyon Çağında Sanat Eseri, 815, 899
Meksika Körfezi, 508
Meksika Vadisi, 513
Meksika, 109, 110, 115, 353
Melanezya, 736, 742, 744, 761
Melnikov, Konstantin, 820
Melville, Herman, 734, 742
memento mori, 601, 602
Mendeli Paeonious, 137, 138
Merdivendeki Kutsal Aile, 586
Merdivenden İnen Çıplak No.2, 800
Meryem Ana, 293, 315, 317-319, 325
Meryem ve Çocuk İsa 355, 384, 390, 391, 401, 402, 407, 468, 469
Meryem ve Çocuk İsa, 416, 436, 437, 444, 450
Meryem'e Müjde, 416, 418, 439
Meryem'in Göğe Yükselişi, 457, 489, 490, 497
Merz, Mario, 856, 857
mescit, 336
Mesih'le Alay Edilmesi, 879
Metzinger, Jean, 782
Metzli Odo, 326
Meurent, Victorine, 709
Mexico City, 805, 807, 812
Meyer, Adolf, 797
Mezolitik Sanat, 33
Mezopotamya, 40, 41, 45-53, 65, 69, 70, 77, 81, 83, 95, 96, 98, 100, 102, 104, 105, 109, 112, 168, 178, 192, 336, 349
Mısır, 40, 45, 50, 52-71, 75, 77, 79-83, 85-96, 98-106, 112, 115, 116, 118, 120-125, 128, 132, 139, 150, 152, 158, 162, 164, 307, 313, 315, 319, 320, 323, 328, 329
Mısırlılar, 80, 83, 117, 122
Michelangelo 457, 459, 466, 473-486, 489- 492, 494, 497, 498-500, 502, 504, 506, 568, 569, 580, 582, 586, 624
Michiel, Marcantonio, 488
Middelharnis Yolu, 567, 600
miğfer ustası, 119
mihrap 344, 346, 347, 356, 532, 541
Miken, 40, 71-75, 81, 83
Mikronezya, 736, 742
Mikstekler, 510, 514, 515
Milano, İtalya, 362, 374, 466, 467, 472, 474, 790
Millais, John Everett 666
Millet, Jean-François 669
Milo Venüsü, 168, 169
Mimaride Karmaşıklık ve Tezat, 867
Ming Hanedanı, 507, 549, 552-554, 556
ming, 256
Minimal Sanat, 851
Minos Giriti, 66, 67, 70-72
Minotauros, 831
Minyatür, 314, 322, 330
Missouri'den İnen Kürk Tacirleri, 676, 678
Mitchell, William J., 936
mobil, 814, 815
Modern Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları, 570
Modern sanat, 838, 844, 847, 854, 855
Modernizm, 844, 853, 865, 866, 868, 871, 872, 875, 888, 895, 928, 929
Moffatt, Tracey, 901, 902
Moğolistan, 149, 153
moities, 747
Molière'den Okuma, 609, 611
Mona Lisa, 468, 469
Mondrian, Piet, 798, 822, 823, 824, 825, 933, 935
Monet, Claude, 700, 702-706, 710, 712, 713, 715, 729
Monodramlar (1991), 895
Monogram, 832, 845
Monroe, Marilyn, 847
Montaigne, Michel de 670
Montecassino Homilies 328
Moore, Charles, 867
Moore, George, 711
Moore, Henry, 829, 830
Moréas, Jean, 718
Morisot, Berthe, 706
Moronobu, Hishikawa, 694
Morris, Robert, 852, 853, 859
Morris, William, 725, 728, 821, 826, 887
Morrison, Jim, 926
Motherwell, Robert, 834
mozole, 145
mudra, 227, 246, 253
Mughal, 536
Mumford, Lewis, 866
Munch, Edvard, 720
Musa, 464, 476, 477
Musa'nın Çeşmesi, 356, 414, 415
Müneccim Kralların Hayranlığı, (Gentile de Fabriano) 413, 414
Müneccim Kralların Hayranlığı, (Leonardo da Vinci) 466
Münter, Gabriele, 779
Müslüman, 333, 335, 337, 338, 341, 343, 346, 350-353
Mütevazı Venüs, 142
Mwana Kitoko, 870, 912
nabob, 687
nadanta, 243
naga, 228, 231, 234, 252
Nakş-i Rüstem, 103
Namban, 562, 563
Nantes Üçlemesi, 894
Napoleon Yafa'daki Veba Hastanesinde, 643
Napoleon, III., 806
Naramsin, 40, 45, 46, 48
Narasimha, I. Raja 238
Nash, John 639, 728
natura naturans 430
Natüralizm, 137
Naudin, Bernard, 772
Nefertiti, Queen, 80, 91, 92
Neoklasizm 627, 642
Neolitik Mimari 37
Nereden Geliyoruz, Biz Neyiz? Nereye Gidiyoruz? 720
Neumann, Johann Balthasar 619
Neutra, Richard 931
New Mexico, 515
New Stones - Newton's Tones, 876
New York City, 935
New York Times, 914
Newman, Barnett, 834, 837-839
Next American Metropolis, The 909
Nicholas, III., Papa, 403
Niépce, Nicéphore, 660
Nietzsche, Friedrich Wilhelm, 776
Nihongi, 279
Nike, 127, 130, 132, 137, 138, 173
Nil, 88, 89, 91, 95, 103, 105, 115
Nilüferler, 768, 771, 774
Nirvana, 219, 222, 224, 230, 246, 268, 283
nkondi, 759
Nok köyü, 115
Nok kültürü, 115
Noktürnler, 779
Noland, Kenneth, 843
Nolde, Emil, 774, 776
Noli me tangere, 406
non-figüratif sanat, 793
Nordik (Kuzey Avrupa), 357
Nouvel, Jean, 927
nuraghi, 157
Nurcihan, 540
Nymphéas, 771
O'Doherty, Brian, 910
O'Keeffe, Georgia, 884
O'Sullivan, John, 675
oba 524, 756
Obje, 798, 811, 812
objet de luxe, 500
October, 916, 923, 924
oculus, 192, 194, 195
Odalık ve Köle, 647
Odysseia, 42, 74, 75,118, 183
Official Welcome, 924
ogoga, 755, 756, 758
Ohio Eyaleti, ABD, 111
Okuma Odası, 930
Okyanusya Hatırası, 841
Okyanusya, 736
Olitski, Jules, 843
Olmekler, 110, 111
Olmsted, Frederick Law, 639, 640, 676
Olympia, 120, 130, 671, 708, 709, 891
On Dört Yaşındaki Küçük Dansçı, 711
Onetorides kalos, 124
onnade, 285
18 Ekim, 1977 870, 880, 881
Onu Beklemiyorlardı, 674
Oppenheim, Meret, 811, 812
opus Anglicanum, 393
opus caementicum, 192
orans 306
Orfeus 210
Orfik Kübizm 789
Orisha/Santos: Yeni Afrika Gücünün Sanatsal bir Yorumu 889
Ornans'ta Cenaze 636, 666, 667, 669, 901
Orozco, José Clemente 806, 807, 835
Orta Krallık 58, 63, 64
Ortaçağ, 153, 355-359, 362, 365, 372, 374, 378, 382, 383, 388, 394, 410, 413, 414, 416-418, 420, 427, 432, 433, 435, 436, 438, 446, 626
Ortaçağda Nasılsa Üçüncü Reich'ta da Öyle, 817
Oedipus Kolonus'ta, 136
Ortelius, Abraham, 503
Ortodoksluğun zaferi, 316
Osmanlı mimarisi, 528
Otobo Maskeli Şenliği, 764, 765
Otto imperium, 360
Otto Sanatı, 359
OTTOshaft, 896, 897
Oturan Keçi Çobanı, 314
Owen, Robert, 638
Owens, Craig, 871
Owens, Laura, 910
Ölen Galyalı, 165, 175, 176
Ölen İsa'ya Ağıt, 406
Ölmüş Asker, 176
Ölü Bir Yaban Tavşanına Resim Nasıl Anlatılır, 872, 873
Ölüler Kitabı, 94
Ölüleri ve Ölmekte Olanları Gemiden Atan Köleler - Tayfunun Gelişi, 658
Ölülerin Ruhu Bizi İzler, 719, 720
Ölümden Sonra Hayat, 887
Öridis, 210
Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik, 882
Pacheco, Francisco, 590
Paçavralar Orkestrası, 857
Padova, 434, 449, 455
Paes, Domingo, 544
pagan, 189, 210, 289, 290, 291, 292, 293, 295, 297, 300, 301, 302, 307, 308, 313, 330, 338, 348, 358, 372, 378, 435, 443, 448, 450, 184, 486, 506, 573
pagoda 275, 276, 279, 546, 560
Palatine Şapeli, 288, 326, 327, 329
Palazzo Farnese, 569, 570, 571, 580, 585
Palazzo Vecchio, 466, 475, 476, 501
Palladio, Andrea, 457, 469, 470, 495, 496, 497
Panofsky, Erwin, 370, 376
Panteon, 165, 191, 193-195, 209, 293, 312, 313

Pantokrator, 317, 320
Papa III. Leon, 329
Papa, I. Gregory, 331
Papa, II. Julius, 457, 466, 470, 471, 473, 476, 477, 481, 483, 486
Papa, VII. Gregory, 367
papiers collés, 800
Paradoxa, 466
Paralı Askerler, 863, 864, 865
Pardo, Jorge, 929, 931
Parinirvana, 222, 245, 246, 248
Paris, Fransa, 356, 366, 375, 379-381, 385, 386, 388, 390, 391, 411
Parkinson, Sydney, 739
Parkman, Francis, 675
Parreno, Philippe, 931
Parthenon, 116, 126, 127-131, 133, 136, 137, 150
Partially Buried Woodshed, 926
Paskalya Adası, 735-737
pastiglia, 445
Pastoral, 715, 716
pater familias, 198
Paul ve Virginia, 683
pavonazzo 194
Pax Romana, 178, 186, 198, 207, 289
Paxton, Joseph, 639
Pazzi Şapeli, 416-419
Peale, Charles Willson, 629
Peguy, Charles, 776
Pelli, Cesar, 904
Peloponnes Savaşı, 126, 144
penates 200
Perdeler, 843
Peri Masalı 934
Pericope 361
Permoser, Balthasar, 617
Perrault, Claude, 604
Perret, Auguste, 825
Perrotin, Emmanuel, 907
Perry, Matthew Galbraith, 696
Pers İmparatoru Sirus, 332
Pers Kralı Kiros, 103
Pers, 126, 128, 131, 132, 146, 152, 159
Persler, 80, 94, 103, 104, 105, 116, 123, 126, 128, 131, 151, 167, 170, 178, 180
Persepolis, 80, 103-106
Peru, Güney Amerika, 80, 109, 111-115, 507, 508, 516, 518
Perugino, Pietro, 477
Peué Seé a Faágck Sunday Paáe, 931
Pfemba, 761
phalanstère, 638
phyla, 742
Piano, Renzo, 909
Piazza del Campidoglio, 484, 486
Picabia, Francis, 789
Picasso, Pablo 770, 773, 735, 782-784, 788, 834, 835, 839, 841, 857
Piers Plowman, 392
pilotis, 825
Pisa, İtalya, 356, 362, 363, 365, 367, 383, 400, 401, 407
Pisano, Giovanni, 400, 401, 402, 406
Pisano, Nicola, 356, 400, 401
pitoresk janr, 612, 619, 622
Pizarro, Francisco, 519
Plan B, 922, 923
planta genista, 411
Plantin, Christophe, 503
Platon, 169, 172, 212, 213, 416, 456
Plenkhanov, Georgi 668
Plight 870, 873
Poelzig, Hans, 778
Poetika, 169
Polinezya, Büyük Okyanus, 734-738, 740, 741
polis, 116, 123, 125, 157, 168
Poliziano, Angelo, 476
Polke, Sigmar, 847
Pollaiuolo, Antonio del, 435, 444
Pollock, Griselda, 924
Pollock, Jackson, 821, 833, 835, 863
Polo, Marco, 545, 550
Polonya'da Günlük Hayat, 913
Pompeii, 165, 178-181, 184-189, 192, 217, 218
Pontifex Maximus, 202
Pontius Pilate, 288
Pop Art, 845
Pope, Alexander, 609, 622
Poreč Katedrali, 317
porne, 142
Porta del Paradiso (Cennet Kapıları), 423
Portekizli, 768, 785-787
Portinari Altar Panosu, 429
Portland Vazosu, 179
Portre, 891
Postmodernizm, 865, 866, 869, 871, 872, 875, 888, 896, 905, 910, 911, 918, 929,
potlatch, 747
pound cake, 897
Pound, Ezra, 816
Poussin, Nicolas, 570, 572, 585, 586, 604
Poussinist, 609
Pozzo, Fra Andrea, 576
pozzolano, 192
pradaksina, 221
prang, 254
Prasenajit, Kral, 224
Predionica başı, 24, 37
Prelüd, 654
Presizyonist Görüş, 804
Price, Seth, 934
Primarily Speaking, 894
Primitif Kültür, 735
Princeps, 202
Protestan sanatı, 463
Proto-Geometrik, 117
Proudhon, Pierre-Joseph, 668
Przywara, Andrzej, 914
Ptolemeus, 217
Pucci, Emilio, 933
Purgatorio, 399
Purvis, Robert, 657
putti, 453
Püsküllü Natürmort, 788, 789
Qal'at Si'man, 297, 307, 310
Qin imparatoru, 257, 259
Qing Hanedanı, 687
Qipei, Gao, 688
quadri riportati, 569, 580
quadrifons, 204, 309
Quattro libri dell'architettura, 497
Quillard, Pierre, 772
Raffaello, 457, 466, 469-471, 474, 475, 477, 481, 482, 485, 489, 490, 497, 498, 624
Ramses Dönemi Sanatı, 93
Ramses II., 93
Ramses III., 93, 94
Rashomon, 895
ratha 236
Ravenna, 288, 298-300, 303-306, 312, 324, 326, 327
Realist Manifesto, 935
Reform, 289, 326, 335, 367-369, 375, 380, 438, 457, 458, 463, 465, 484, 492, 500, 506
Rehberger, Tobias, 931
Reichenau Manastırı, 361
Reims Katedrali, 390, 393
Rekonstrüksiyon, 913
Rembrandt Harmensz van Rijn, 567, 572, 580, 588, 593-598, 601
Reni, Guido, 579, 580
Rennes Piskoposu Marbod, 372
Renoir, Pierre-Auguste, 700, 702, 703, 705-707, 710, 711, 715, 729
repoussoirs, 674
Resim Sanatı, 567, 590, 602, 603
Resim Sanatı, Antik Kökenleri ve Büyüklüğü, 590
Resimsel Düşünce, 822
Ressam, Heykeltıraş ve Mimarın İdeali, 570
Retroaktif, 845
Rhus verniciflua, 107
rhythmos, 138
Riace Savaşçısı, 116, 134, 140
Ribera, Jusepe de, 579
Ricanstructures, 889
Richardson, Henry Hobson, 728
Richter, Gerhard, 847, 848
Rietveld, Gerrit Thomas, 823
Rig Veda, 231
Riis, Jacob A., 685
Riley, Bridget, 843
Risorgimento, 666
Rivera, Diego, 805, 806, 808, 812
Robbia, Andrea dellá, 475
Robbia, Luca della, 416, 417, 437
Rodçenko, Alexander, 795
Roden Krateri Projesi, 860
Roden Krateri, 860
Rodos Heykeli, 174
Roebling, John A., 727
Rogers, Richard, 869
Rokoko, 608, 609, 611, 614-616, 619, 622, 628, 629, 632
Roma 165, 167-169, 172, 174, 175, 178, 179, 181-205, 207-213, 217, 218, 220, 225, 226, 262, 285, 288-303, 306-310, 312-316, 318, 319, 320, 322, 324, 326-332, 613, 617, 619, 620, 622, 624, 625, 627, 628, 630-633
Roma dönemi, 178
Roma heykel sanatı, 195
Roma İmparatorluğu, 393
Roma Katedrali, 295
Roma Katolik Kilisesi, 666
Roma Mimarisi, 185
romanesk, 365, 366, 368, 370, 372-378, 380, 386, 388, 391, 393
romantizm, 640, 651
Roritzer, Konrad, 418
Rosenberg, Harold, 834
Rossellino, Antonio, 436
Rossetti, Dante Gabriel 666
Rothko, Mark 834, 837, 838
Rouault, Georges, 776
Rousseau, Théodor,e 670
Rönesans şehirciliği, 486
Rönesans, 416-419, 423-425, 431-436, 444, 448, 450, 453, 454
Rubens, Peter Paul 573, 578, 603
Rudolph, Paul, 867
Ruff, Thomas, 898
Rugendas, Johann Moritz, 656
Ruskin, John, 655, 656, 665
Rüya, 47, 222, 223, 231, 273, 309, 718, 720, 781, 810, 870, 923
Rüyaların Yorumu, 768, 769
Ryder, Albert Pinkham, 835
Ryman, Robert, 877
Saarinen, Eero, 905
Saatler Kitabı, 413
Saatchi, Charles, 920
sacra conversazione, 450
Saçını Tarayan Kadın II, 814
Sadık Oğullar Galerisi, 257
Safevî Sanatı, 529
Sahra Çölü, 53
Saint Pancras Garı, 727
sakristinin, 419, 448
Sala, Anri, 915, 916
Salıncak, 614, 615
Saltimbanques Ailesi, 782
Saltz, Jerry, 923
Salyangoz, 832, 840, 841

samuray, 18, 558, 560, 693, 694, 696
San Clemente Kilisesi, 362
San Giobbe Altar Panosu, 416, 450
San Giorgio Maggiore Kilisesi, 495
San Marco Kütüphanesi, 495
San Pudenziana, 288, 299, 300
Sanatın Gerçeklikle Estetik İlişkisi, 673
Sanatta Ruhsallık Üzerine, 768, 780
Sanchez, Juan, 889
Sansovino, Jacopo 495, 496
Santa Maria Maggiore, 486, 487
Santiago de Compostela Katedrali, 356, 368, 369
Santiago de Compostela, 356, 368-370, 374, 380
Saray Hanımlarına Öğretmenin Nasihatleri, 260, 261
Saray Nediminin Kitabı, 457, 475, 500
Sardanapalus'un Ölümü, 648, 649
Sardinya, 156
Sarmal Mendirek, 926
Sartre, Jean-Paul, 841
Sasnal, Wilhelm, 913, 914
Satyricon, 184, 185
Savaş Arabacısı, 116, 132-135
savaşçı, 132, 139, 154, 155, 160
Savurgan Evlat, 768, 793
Savurgan Oğulun Dönüşü, 567, 595, 598
Saz Kulübeden On İki Manzara, 275
Scaenae frons, 208
Scharoun, Hans, 908
Schindler, R. M., 931
Schliemann, Heinrich, 74
Schoenberg, Arnold, 832
Schuyff, Peter, 910
Scott, Walter, 665
scriptorium, 328
Seksen Kuruş İçin, 700, 717
Selçuk Mimarisi, 348
Selim, II. Sultan, 529
Semadirek Nike'si, 173, 174
Semadirek, 165, 173, 174, 195
Sembolizm, 717
Semekazi, 757, 765
Semerkant, 507, 527, 528, 534, 535, 539
Septimius Severus, 308
Serlio, Sebastiano, 499
Sérusier, Paul, 802
Sessiz Müzik, 912
Sezession, 821
sfumato, 469
Shakespeare, William, 457, 483, 491, 497, 503
Sheeler, Charles, 804, 805
Sherman, Cindy, 848
Shore, Stephen, 850
Sıçratma, 858
sibilla, 477, 481
Signac, Paul, 717
sikhara, 239-241, 250, 255
Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin, 652
Sisam, 119, 125
Sisley, Alfred, 706
Sistine Şapeli, 479-481, 483, 497
Siyah figür, 143
Siyah Resimler, 852
Siyah Yamuk ve Kırmızı Kare, 794, 795
Siyahlara İşkence, 772
skiagrafia, 169
Sluter, Claus, 414, 415
Smith, David, 814, 815
Smith, Jaune Quickto-See, 889
Smithson, Robert, 859, 913, 926
Sofokles, 126, 136, 144
somaki, 194
Son Akşam Yemeği, 291, 462, 463, 467-469, 474, 493, 494
Son Yargı, 400, 405, 479, 483, 484, 494, 500, 504, 506
Sonbaharda Söyleşi, 686, 688, 690
Song Hanedanı, 268
sotto in sù, 497
soyut dışavurumculuk, 834-837, 841, 843, 845, 863
Soyutlama ve Empati, 780
Sozialkistentransporter, 882
Spinoza Anıtı, 870, 916, 917
Sri Lanka, 216, 222, 244, 245, 246
St Louis Mezmuru, 391
stabil, 814
stadtholder, 591
Staller, Ilona, 877
Stam, Mart, 828
Stanze, 497
stater, 149
Steele, Richard, 622
Steichen, Edward, 816
Stein, Gertrude, 833
Steiner, Rudolf, 779
stel, 145, 146, 165, 253, 261-264, 510, 511
Stella, Frank, 851
Stella, Joseph, 792
stigmata, 357, 396
Still, Clyfford, 834, 837
Stirling, James, 867
stoa, 147, 151
Stonehenge, 24, 38, 39
Stravinsky, Igor, 799
Streamlining, 830
Streamside Day Follies, 932
Strettweg, 116, 155
Strozzi, Palla, 413
Struth, Thomas, 850, 898, 899
Stryker, Roy E., 818
studiolo, 433, 502
Su Basmış Mezar, 900, 901
Subotnick, Ali, 907
Sullivan, Louis Henry 700, 725, 728
Summa theologica, 388, 389
Suriye, 119, 120, 141
sutra, 222, 266, 279, 284
Süleyman'ın Şarkısı, 880
Sümerler, 41, 44, 45, 47, 51, 53, 55, 67, 70
Süprematizm, 794
Sürüngenler, 870, 892
symmetria, 139
synthronon, 295
Şah Camisi, 533, 534, 536
Şaman, 748
Şamanizm, 747, 748
Şang Hanedanı, 76
Şansölye Rolin'in Madonnası, 425, 428, 443
Şarkı Söyleyen Heykeller, 887
Şehir Yükseliyor, 790, 791
Şen Sarhoş, 592
Şinto, 277
Şuping, Yun, 686, 687
Taaffe, Philip, 910
tabernae, 186
tableau vivant, 181
taboo, 741
Tac Mahal, 507, 538-541, 545
Taç Giyme Töreni İncilleri, 329, 330
Tahoe Gölü, 752
Tang Hanedanı, 265
Tange, Kenzo, 867
Tanner, Henry Ossawa, 681
Tanrı Aşkına, 870, 920, 921
Tanrı'nın Kuzusu, 426, 427
Tao, 256, 273
Taoculuk, 255, 256, 277, 546, 689, 748, 892, 917
taotie, 78, 106
Tarihler, IV., 149
Tarihöncesi: Görkem, Şeref, İmtiyaz ve Yoksulluk, 879
tarihselcilik 665
Tarquinia, 125, 162
Tasmalı Köpek 790
taş çağı 27, 39, 149, 154
Taşın Hikâyesi 691
Tayland 687, 698, 699
Taylor, Edward 735
Taze ve Solan Hatıralar 923, 924
Tek ve Üç Sandalye 855
Tekne Partisinde Öğle Yemeği 706, 707
Televizyon Spotları 895, 896
Tell Asmar, 43
Tell Habuba, 41
temenos, 338
Templum urbis 303
Tennyson, Alfred 683
Tenochtitlán 507, 513, 514, 515, 517
Terastaki Kadınlar, 708, 711, 712
Tetzcoco Gölü, 513
Theodora 305
Theodosios 288, 300-303, 305, 308, 309, 332
Theotokos, 318, 320
Theravada, 222, 224, 244, 246, 253, 255, 269
therma, 190
tholoi, 157
tholos, 146, 147, 470
Thutmosis, I., 86, 88
Thutmosis, II., 86, 88
Thutmosis, III., 85, 87, 88
Tiantan, 692
Tiglath-Pileser, III., 98
Tintoretto, 457, 492, 493, 497, 506
Tiravanija, Rirkrit, 907, 931
Tirinis, 81
tirthankaras, 230
Todi Marsı, 162, 163
Tokyo, Japonya, 271, 272, 282
Toltekler, 510
Toprağı Bereketlendiren Devrimci Şehitlerin Kanı 807
Toprakkale, Türkiye, 102
Torana 220, 221
Toskana 157, 362, 410, 413
totara, 740
tour de force, 171
Transfigürasyon, 498, 481, 482, 575
Trayan Çarşısı, 193
Trayan Sütunu, 205, 206, 207, 309
Très Riches Heures, 412, 413, 427
tribhanga, 52, 218, 228, 230
triclinium, 182
Trinity Kilisesi, 636, 665
Tripitaka, 270
trivium, 486
Trocadéro'dan Paris Manzarası, 706
Troçki, Lev 809, 812, 819
trompe l'oeil, 56, 181, 407, 590, 619, 810
Truva, 66, 67, 72, 73, 74
tsjemen, 742
Tufan, 416, 439, 440
Turbulent, 919
Turner, Joseph Mallord William, 655
Türk Hamamı 636, 647, 771
Türlerin Kökeni, 636, 665
Tüylü Kahvaltı, 812
TV Saati, 894
Typee, 734, 742
Tzara, Tristan, 800, 817
Uccello, Paolo, 416, 438, 439, 440, 446
Ukiyo-e, 693-695
Ulu Cami, 356, 374
Umudun Yanılgıları, 658
un bel composto, 582
Upanişadlar, 216, 218, 221-233
Upjohn, Richard, 665
Urban, VIII. Papa, 567, 580, 585
Urbanisme, 826
Urbino Venüsü 491, 709
urna, 225
Uruk vazosu, 42
Uruk, 40-44, 54

uşinişa, 225, 263
ut pictura poesis, 570
Utamaro, Kitigawa, 695
Utrecht Mezmurları, 330, 332
Uyum Yasaları, 495
Uyuyan Eros, 165, 173
Uyuyan Venüs, 491
Uzun Boyunlu Madonna, 457, 498, 499
Uzun Gemiler, 870, 894, 895
Übung, 911, 912
Üç Bayrak, 832, 843, 844
Üç Filozof, 571
Üç Haç, 596, 597
Üç Kadın, 768, 783, 784
Üç Mayıs 1808, 636, 644, 646, 671, 913
Ürdün, 150
Üreten ve Çalışan Fakirlere Yardım Derneği Komitesine Yazdığı Rapor, 638
Vaat Edilmiş Ülke, 303
Vaazdan Sonraki Hayal, 700, 715, 718
Vaftiz, 441, 443
vaftiz, 294, 299, 320, 469
Vaftizci Yahya, 290, 362, 372, 389, 401, 411
Vaftizhane, 362, 363, 365, 400, 401, 423, 433
Valla, Lorenzo, 416
van Alen, William, 830
van Gogh, Vincent Willem, 700, 715, 718, 719, 721
vatadage, 245
Vaux, Calvert, 639, 640
Vazodaki Çiçekler, 601
Vecellio, Tiziano, 457, 461, 488-492, 495, 497, 502, 506
Vedalar, 218, 221-233
Veii Apollonu, 160
Velázquez, Diego de 572, 588
Venedik Katedrali, 366
Venedik Taciri, 925
Venedik, İtalya, 308, 309, 356, 364-366, 382, 398, 407, 411, 472, 488-490, 493-497, 506
Venturi, Robert, 867
Venus Pudica, 142, 218
Venus ve Adonis, 491
Venüs, 709
Venüs'ün Doğuşu, 924
Vergi Parası, 420, 421
verisimilitude, 599
Vermeer, Jan, 602, 603
Veronese, Paolo, 492, 493, 494, 495, 619
VII. Kompozisyon, 781
Victoria ve Albert Müzesi, 435, 453
Vien, Joseph-Marie, 616
Vietnam, 832, 863
vihara, 221, 263
Vikingler, 323, 324, 359, 366, 829
Villon, Duchamp, 800
Viola, Bill, 894
Vir Heroicus Sublimis, 838, 839
Vision of St John the Divine, 772
Vita Karoli Magni, 327
Vlaminck, Maurice, 775
Vogue, 855
Vostell, Wolf, 847
Voysey, Charles Francis Annesley, 728, 729
Vuillard, Edouard, 802
Walker, Kelley, 935
Wall, Jeff, 900, 901
Wallaby Tjukurrpa, 745, 746
Warhol, Andy, 845-850
Watteau, Antoine, 609, 610
Wedgwood, Josiah, 624
Wedgwood, Thomas, 660
Werkstätte, 821
West, Benjamin, 626, 627, 629
Weston, Edward, 816
Whistler, James Abbott McNeill, 713
Whitby Sinodu, 322
Whiteread, Rachel, 914, 915
Whitmann, Walt, 805
Whose Utopia?, 936
Willendorf Kadını, 25
Wilton Diptliği, 356, 411, 412
Winogrand, Garry, 849
Wittgenstein, Ludwig, 892
Wood, Grant, 804
Woolf, Virginia, 884
Wordsworth, William, 653
Worringer, Wilhelm 777
Wren, Christopher, 603, 606
Wright, Frank Lloyd, 832, 866
Wunderkammern 735
Wyclif, John 458, 665
Yağmurdan Sonra Tepelerdeki Budist Tapınağı, 273
yakşi 218, 221, 224, 226, 230, 251
Yamato-e 556, 558, 562
yantra, 252
Yargı Yetisinin Eleştirisi, 668
Yargıç İsa ve Dört İncil Yazarı, 366
Yarının Bahçe Şehirleri, 826
Yastık Kitabı, 283
Yaşama Sevinci, 768, 770, 771, 775
Yaşayan Birinin Zihninde Ölümün Fiziki İmkânsızlığı, 920
Yatak, 844, 845
Yedi Entelektüel, 929, 930
Yelkenli, 930
Yeni Ahit, 289, 291, 293, 299, 360, 361, 372, 384, 463, 465, 569
yeni dışavurumculuk, 877
Yeni Krallık mimarisi, 88
Yeni Krallık, 83, 86, 88, 93, 95, 96
Yeni Toplum Görüşü, 638
Yeni Zelanda, 78
Yılan Tanrıçası, 68
28 Temmuz: Halka Önderlik Eden Özgürlük, 648, 650
yoni, 234
Yorumlar, 423
Yön Güçleri, 873
Yöntem Üzerine Konuşma, 567
Yumruk ile Genç Kadın, 874
Yunan Eserlerinin Taklidi Üzerine Düşünceler, 628
Yunanistan, 220, 528
Yüksek Gotik, 380, 387, 393
Yüksek Hedefler, 888
Yüzlerini Gördünüz, 818
Zafer Takı, 204, 205, 207, 212, 213
Zahm, Olivier, 910
Zao Wou-Ki, 692
Zen Budizmi, 558
Zeus Sunağı, 175-177, 196, 206
Zeus, 120, 133, 138
Zhen, Chen 917
Zigguratlar, 46
Zihnin Durumları, 790
Zimmermann, Dominikus, 617, 618
Zola, Emile, 708
zong, 76
Zoser, Kral, 55, 56, 60
Zuccaro, Federico, 570

Hugh Honour / John Fleming

DÜNYA SANAT TARİHİ

Yılın en çok arzulanan sanat kitabı.
-The Times

Kıtaları ve yüzyılları dolaşarak insanlığın ilk duvar resimlerinden Picasso ve ötesine kadar kavrayan büyük bir kitap. Birikimlerinin çokluğu, heveslerinin derinliği ve yazılarının imrenilecek tazeliği sayesinde Honor ve Fleming, kafalarına koydukları bu zorlu görevi başarıyla tamamlıyorlar.
-Andrew Graham Dixon

Dünya Sanat Tarihi sadece sanat tarihine klasik bir giriş yapmakla kalmıyor, insanoğlunun estetik mirasının içinde yaptırdığı yolculukla bir gövde gösterisi de sunuyor. Bu sanat tarihi turu, yirmiden fazla yıldır insanlığın sanatsal tarihine klasikleşmiş giriş olduğunu sürekli olarak kanıtlıyor.
-Good Book Guide

Sanatın gelişimini, dünya tarihinin en önemli olaylarıyla birlikte antik dünyadan bugüne uzman değerlendirmeler ve renkli resimlerle önünüze sunuyor.
-express.co.uk

Farklı kültürlerin değer yargılarını, dünya tarihinin önemli olaylarıyla birlikte ele alma fırsatı verirken Erken Islam Sanatından Avrupa'ya, yeryüzünün her köşesinde sanatın nasıl üretildiğini anlamamızı sağlıyor.
-Aesthetica Magazine

Sanatsal ögelerin kültürü sadece yansıtan değil aynı zamanda koruyan bir unsur olduğunu söyleyen ve üretimlerinin arkasındaki ruhu anlamaya çalışan Hugh Honour, John Fleming'le birlikte ortaya koydukları eserde tarihin ve sanatın yolculuklarla, keşiflerle, hatta gündelik eşyalarla nasıl iç içe olduğunu anlatmış.
-telegraph.co.uk

ALFA
www.alfakitap.com
/alfakitap
/alfakitap
/alfakitap

ALFA BAŞVURU
ISBN 978-605-171-360-1
9 786051 713601