

# Figüratif Resimde Temsilin İdeolojik Göstergeleri

## Özet

Uygarlık tarihinde insan zekasının simgeleri sayılan nesnelere – çok az bilinmeleri veya dünya ölçüğünde ünlü olmalarına bakılmaksızın – bize, dönemin düşünce tarzı ve anlayışının yanında, egemen ideolojileri hakkında da ilk elden bilgi verir. Bu makale, yaratıcı içtepi yönüyle sanat yapıtları ardındaki düşünce ve ideolojileri ilk kaynağından ele geçirmek açısından riskli varsayımlara dayalı bir bildirim sayılabilir. Amacımız, sanat tarihinin belli dönemlerinde yer alan bazı sanat yapıtlarının içeriği ve ideolojik arka planını keşfetme girişiminde bulunmaktır. Her ne kadar çalışma alanımız, 17. yüzyıldan itibaren, modern/çağdaş yönelim ve dinamiklerin kaynağı niteliğindeki iki ayrı akımla sınırlıysa da makalede, plastik ifadelendirmede *gerçek*'ten daha çok, *ideal* olanı cisimlendiren, geleneksel (uzlaşımsal, saymaca ya da konvansiyonel) anlayışa dair dizgesel kavram ve terimler üzerinde kapsamlı yorum ve tanımlamalara da yer verilmiştir.

**Anahtar sözcükler:** Stoacı Fedakarlık, İntrospeksiyon, Devrim ideali, Holofernes, İnanç, İdeoloji.

## Ideological Manifestations of Representation in Figurative Art

### Abstract

Objects that stand for human genius in the history of civilisation – regardless of whether little known or reknown worldwide – enable us to depict the dominant ideology of the period as well as the way of its thinking and mind set. This article may be considered as an assertion, based on precarious assumptions with regard to grasping the creative impulse and ideologies behind works of art at the very moment of their inception. Our objective is to embark upon an enterprise for discovering thoughts, ideals, and ideological backgrounds within the explicit topics of the field. Although the field of study focuses on two main art movements that have occupied an important part in the formation of the modern/contemporary trends and dynamics, some comprehensive critical commentary and terminological concepts related to conventional approaches of representational art have also been made as if incorporating the *ideal* rather than the *real*.

## Keywords:

### 1. Giriş

“..Yaratıcılık alanında en güzel, en kendine özgü çiçek, sanki derin bir biçimde kök saldığı gelenek toprağından fıskırır gibidir” (Chaaeguet-Smirgel, 1975: 101-102).

Bir sanat yapıtının incelenmesine esas oluşturan temel ifadeleri, bakış aadı, işlev, anlam dizgeleri, ideoloji[1] ve yaratım süreci biçiminde sıralamak mümkündür. Kuşkusuz, bu temel ifadeler, başta sanat yapıtlarının çağlar içinde ele alınışına ilişkin düşünce ve ideolojiler olmak üzere, çağların görme biçimlerine bağlı olarak da değişmektedir. Öyle ki, bu bağlamda geliştirilen yöntemler ve mutlak kabul edilen ilkeler dahi zamanla birlikte geçerliğini yitirmektedir. Benzer biçimde, sanatsal düşünce ve duyarlıklar da, toplumsal gelişmeyi hızlandıran her türlü dönüştürücü (transformatif) deneyimlere koşut olarak farklılaşmaktadır. Konuya nedensellik bağlantısı aadından yaklaşan iyi bir gözlemci, yaratma sürecinde, özellikle esin kaynağı oluşturan psikanalitik faktörleri de göz önüne alır. Daha da ileri giderek, sanat yapıtı incelemelerinde, hep aynı kalan dar bir nesnellik ve akıl anlayışına karşı gelen büyük düşüncelerin hangi bağlam ve düzeyde etkili olduğunu; toplumsal önyargı ve sınırlamaların, hayatın çıkar gözetir düzenine başkaldıran özgür düşüncenin ne ölçüde belirleyici bir rol oynadığını fark etmekte güçlük çekmez.

Sanat tarihinde topluma mal olmuş, dünyaca ünlü bazı yapıtların farklı bir aadıdan yeniden yorumunu amaçlayan bu araştırmada, Barok, Yeni-Klasikçilik ve Romantizm gibi üç ayrı sanat akımı sürecinde ortaya çıkan figüratif ifade biçimleri ele alınmıştır. Bu ifade biçimleri, toplumsal sınıfın davranışlarına yön veren siyasal düşünceler, etik ve estetik değerler bütünlüğü içinde incelenmiştir.

Çalışmanın diğer bir amacı da, sanat eserinin yaratım sürecinde içgüdü durumuna dönüşen ve doğuştan bulunan alışkanlıklara vurgu yapmak suretiyle belirli bir konuma sahip zümrenin sanat algısı ile kültürel yapı, otorite, inanç ve zaman faktörlerine bağımlı olarak birbirlerinden farklı düşünme ve yorum kriterlerine temel oluşturan kimi kavram ve terimler ile sanatsal/felsefi akımların bilimsel/objektif manalarına da açıklık getirmektir.

### 2. Barok Üslup

Sanat tarihi ve eleştiri literatüründe *Barok* sözcüğü, başlangıçta olduğu gibi günümüzde de, hem isim hem de sıfat olarak kullanılmaktadır. Kökeni bilinmemekle birlikte, 13. yüzyılda, William Shyres'in altı ayaklı dizelerinde, belli harflerin yan yana getirilmesiyle oluşturulmuş *animsatıcı* (mnemonic) bir sözcük olduğu ileri sürülmektedir (Osborne, 1970: 108). Erasmus, Vives, Montaigne, Saint-Simon gibi yazar ve düşünce adamlarının yazılarında bu sözcük, *bilgiçlik taslama bağlamındaki mantık yürütme* (logic-chopping) biçimlerine atfen kullanılmıştır (Osborne, 1970: 108). 19. yüzyıla kadar 'saçma ve acayip' anlamında kullanılan *Barok* sözcüğünün, etimolojik olarak, Portekizce'de garip biçimli, şekli düzgün olmayan inci anlamındaki *barroco*'dan türetildiği kabul edilir (Osborne, 1970: 108).

Temelde Rönesans düşüncesi ve tarzından farklı yeni bir dünya görüşüne dayanan Barok üslup, Rönesans'ın ardından 17. yüzyılda ortaya çıkmıştır. Bunda kuşkusuz, yapmacıklı bir tarz olarak gelişen Manierizmin etkisi büyük olmuştur. Temel amacı, görünen gerçekliği olduğu gibi, idealize etmeden yansıtmaktır. Osborne'a (1970: 108) göre Barok üslup, sanat ve eleştiri yazılarına 1855'te Burckhardt'la girmiş, Wöfflin'in 1888'de yazdığı *Renaissance und Barrock* isimli eserinde de sıkça yer almıştır. Barok resim, geç 16. yüzyıl ve erken 18. yüzyıl boyunca kullanılmış (Manierizm ve Rokoko üslupları arasında) yaygın bir figüratif ifade tarzıdır. Edebiyatta 1580-1680, müzikte ise 1650-1750 yılları arasında etkili olmuş, Johann Sebastian Bach'ın ölümüyle sona ermiştir. Barok'un, temel sorunsalı denge ve ritmik bütünlüktür. Barok'un ilgi odağı, gerçekliğin yanlısamalı ve inandırıcı bir temsili; nesnenin lokal rengi ve dokusu; figüratif öğelerin teatral ifadesidir. Bu akımı Manierizm ve Rokoko'dan ayıran temel nitelikler, ışık zıtlığı ile elde edilen derinlik yanlısamasıyla (chiaroscuro) ortaya çıkan dramatik espas algısı ya da mekan fenomenidir.

Barok üslup özelliklerinin, ilk kez enine boyuna tartışıldığı ülke İtalya'dır. O dönemde, Venedik, Roma ve Floransa'da dinamik bir sanat çevresi oluşmuştu. Her türlü yeni fikir ve sanat hareketleri bu merkezlerde tartışılıyordu. Barok'un Batı ve Kuzey Avrupa'nın diğer ülkelerinde de benimsenip yaygınlaşmaya başladığı yıllarda, Rönesans'ın Manierist haleflerinin hepsi (İspanya'ya göç eden El Greco hariç) ölmüşlerdi. Manierist ressamların en karakteristik özelliği olan tasavvur, tefekkür, gufran gibi ortaçağ ideolojisine hizmet eden ifadelendirme ilkeleri ve abartılı figür geleneği de, buna bağlı olarak büyük bir prestij kaybına uğramıştı (Arnheim, 1974: 368).

Akımın öncüsü, Rönesans'ın idealist tavrına pek aldırmandan kendine özgü realizmi ile figüratif anlatımı, ışık gölge ve devinim anlayışı ile Kuzey İtalya'dan Roma'ya gelen ünlü ressam Caravaggio'dur. Caravaggio, ilkin, tek bir spot ışığı ile aydınlatılmış gibi gözükken hareketli kompozisyon öğelerini dramatik ve karartılı bir atmosfer içinde bütünleştirme ustalığı açısından da büyük bir ilgi toplamıştı. El Greco'nun yapıtlarında esas olan mistisizmin aksine Caravaggio, Kutsal Kitap'taki öyküleri yeni bir realizm

duygusu içinde betimliyordu. Bu yeni resim anlayışı, dış dünya gerçeğini aslına uygun, olduğu gibi ve abartısız bir yaklaşımla betimlemesi bakımından natüralist; ele aldığı dini konuların ana figürlerini, 'sıradan insan' gibi göstermesi (Aziz Matthew'u kirli ayakları ile betimlemesi gibi) yönüyle de realisttir (Harris, 1973). Bununla Caravaggio'nun amacı, kutsal olayları güzel ya da çirkin ayrımı yapmadan, aslına bağlı kalarak betimlemektir.

Caravaggio'nun diğer bir Barok özelliği de, genellikle dinsel konulu yapıtlarda, azap, işkence ve ölüm duygusunu çekici kılmaktır. Aynı biçimde, o dönemlerde, dinsel konuları işleyen sanatçıların birçoğu, izleyicilerinin dehşet verici sahnelerden hoşlandıklarını keşfetmiş bulunuyordu. Caravaggio'nun bu yaklaşımı da, Orta Çağ geleneklerine özgü bir düşünceye dayanıyordu. Nitekim Katolik Kilisesi, bu tür sanat yapıtları aracılığı ile Hz. İsa ve On iki Havari'nin çektiği ıstırapı sergileyen her türlü sanatsal ifadeyi öteden beri desteklemekteydi. Örneğin, Judith hadisesi, İncil'in birçok bölümünde geçer: Judith cesur kurnaz ve marifetli bir kadın olarak İsrailoğullarının cesaretini, düşmanı mağlup etme gücünü simgelemektedir. Eski Ahit'e göre, Judith, Asur generali Holofernes'in çadırına girer. Onu sarhoş ettikten sonra hançeriyle kafasını keser. Caravaggio'nun bu yapıtı, o dönemlerde figüratif resim sanatının işlevi ve genelde ideoloji-din ve sanat ilişkileri konusunda somut bir örnek oluşturmaktadır (Resim:1).

Holofernes'in Judith tarafından infazı konusu, daha önce, Donatello, Boticelli, Andrea Mantegna, Giorgione, Artemisia, Gentileschi ve Lucas Carnach gibi sanatçılar tarafından da işlenmiştir (Puglisi, 1998). 'Judith ve Holofernes' temasının Erken Rönesans dönemindeki ilk örneklerinden biri de Donatello'nun 'Giuditta Eoloferne' isimli bronz heykelidir. Konusunu Tevrat'tan alır:

...Judith çadırda Holofernes'le başbaşa kalmıştı. Holofernes sarhoş olmuş, yatakta uzanmış yatıyordu... Başucundaki asılı duran giysisinden Holofernes'in kılıcını aldı. Yatağa yaklaşıp Holofernes'i saçlarından tuttu: 'Ey İsrail'in Tanrısı, bugün bana güç ver!' deyip kılıcıyla boynunu iki darbeye bedeninden ayırdı. Bir süre sonra çıkıp Asur Kralı Nabukadnezar, Holofernes'in kesik başını hizmetçisine verdi (Eski Ahit: 13, 1-10).



Resim 1. Caravaggio, 'Holofernes'in Judith Tarafından İnfazı', 1598-99, 145×195 cm.

Tuval üzerine yağlıboya. Galeria Nazionale d'Arte Antica. Palazzo Barberini, Roma.

Eski Ahit'te, Judith'in Bethulia kentinin kurtarıcısı olduğu, Asur Kralı Nabucodonosor'un Generali Holofernes'in ordusu ile birlikte kuşatıldığı ve Holofernes'in başı Judith tarafından kesildikten sonra, ordusuna ve halkına gösterildiği belirtilir (Puglisi, 1998).

17. yüzyılda, İtalyan sanatında görülen Barok nitelikler kısa bir süre içinde Kuzey Avrupa ülkelerinde de yeni bir tarz olarak benimsenmiştir. Yoğruk (plastik), aydınlık, açık ve akıcı diye de tanımlanan bu sanatsal ve estetik anlatım biçimi, Reform karşıtı sunak masası resimleriyle de öne çıkan Flaman ressam Peter Paul Rubens'le uluslararası bir düzeye ulaşmıştır. Rubens, resim yapmayı, İtalya'da geçen uzun bir araştırma döneminden önce Anvers'te öğrenmişti. İtalya'da Micheangelo'nun anıtsal figürlerine, Tiziano ve Tinteretto'nun *pictorialismine* (resimsel imge yaratma ve kompozisyon anlayışlarına) hayran kalmıştı. Nitekim Hollanda'ya dönünce yaptığı, *Leucippus'un Kızlarının Kaçırılışı* konulu çalışmasında bu etkileri açıkça görmek olasıdır (Osborne, 1971: 1021-1023).

Rubens, gerçekten de uluslararası bir şöhrete sahipti. Fransa Kralı XIII. Louis'den, İspanya Kralı III. Felipe'den ve sanatçıya şövalyelik unvanını veren İngiltere Kralı I. Charles'tan siparişler alıyordu. Kendi ülkesini bir diplomat olarak temsil ediyordu. Kiliseden aldığı büyük boyutlu sunak masası resminin siparişlerini de asistanları ile birlikte tamamlıyordu. Rubens'in *Aziz Catherine'in Nişanlanması* isimli yapıtı (Resim 2), dönemin sunak masası tablolarındaki yaratıcı iç tepisi ve düşünce tarzına örnek gösterilebilir.

Öyküye göre, İskenderiye'yi yöneten pagan kral *Cortus* ve kraliçe *Sabinella*'nın güzel kızı *Catherine* bilim, sanat ve felsefeye düşkün olup kendinden daha zeki, güzel, itibarlı ve varlıklı birini buluncaya dek hayat boyu bakire kalmaya karardır. Rivayete göre bu kişi Hz. İsa'dır. Erişkin biri olarak bir gün Roma İmparatoru *Maxentius*'u ziyaret edip

onu, puta tapmayan Hristiyanları cezalandırmaktan vazgeçmesi için ikna etmeye çalışır. İmparator bir konferans düzenleyip en iyi filozof ve pagan konuşmacıyı onun karşısına çıkarır. Ancak yine de, münazarayı *Catherine* kazanır. Retoriği ve bilgeliğinden etkilenip Hristiyanlığı kabul ettiklerini ilan eden birkaç putperest dinleyici hemen orada katledilir. Tutuklanıp hapsedilen *Catherine*, İmparatoriçe dahil olmak üzere, 200'den fazla insanın ziyareti boyunca kırbaçlanır. Daha sonra şehit edilir. Bu resimde, Bakire Meryem, *Catherine*'e yüzük takmak üzere resim düzleminin soluna doğru uzanan Çocuk İsa'yı kucağında taşımaktadır. M. S. 307 yılında İskenderiye'de şehit edilen bir *Azize*'nin mistik evliliğini vurgulayan bu tablonun solunda Aziz Peter, sağında ise *Aziz Joseph* ile *Vaftizci John* yer almakta; *Aziz Augustin*, *Aziz George*, *Aziz Sebastian* gibi figürler de mezar anıtını çevrelemektedir. Bir grup azizenin tanıklığında gerçekleşen bu evlilik sahnesi Rubens'in *Amazonlar Savaşı* konulu tablosuna göre daha derinlikli ve üç boyutlu bir görünüm içindedir. Yapıtın anatomik kurgusu içinde yer alan figürler, çok belirgin bir *devinduyumsal* (kinaesthetic) izlenimi ortaya koyacak bir biçimde, matematiksel ölçü ve oran içinde kompoze edilmiştir. Alt bölümde *Aziz Augustin*'le başlayan sarmal hareket, tablonun sol üst bölümüne doğru yönelerek, resim uzamında kaybolmaktadır (Osborne, 1971: 1021-1023).



Resim 2. Peter Paul Rubens 'Azize Catherine'in Nişanlanması' 1628. 562×402 cm.

St Augustine Kilisesi, sunak masası (Altar), yağlıboya. Antwerp

Aynı devinim, ikinci bir spiral hareket olarak göz ekseninde, yapıtın sol orta bölümündeki dört azize figürüyle ön plana çıkıp, merkezdeki *Bakire Meryem* figürüne ulaşmaktadır. Kompozisyona egemen olan bu akım (devinim) ve perspektif yöneliş,

yapıt içeriğindeki tek tek figürlerin belirlediği kavislerle desteklenmektedir. Örneğin, yapıtın ön düzlemindeki *Aziz Sebastian*'ın duruşu, vücut ağırlığının bir bacağa bindirildiği ve öbür bacağın dizden hafifçe kırılarak serbest bırakıldığı – Rönesans resminde sıkça görülen – bir tür *contraposto* pozunu biçiminde değil, aksine kompozisyon kurgusunda, diğer figürlerle birlikte bir mantar açacağı gibi spiral hareket oluşturacak şekilde düzenlenmiştir. Bu tür uzamsal manevraların oluşturduğu mekân duygusu ve biçimlenim sayesinde Yüksek Barok'un (Uluslararası Barok) karakteristik bir ilkesi ve niteliği sayılan *açıklık* belki de ilk kez Rubens'in yapıtlarında ifade bulmuştur.

Sanat tarihinde, Rubens'in Kuzey Barok sanatındaki önem ve değeri, İtalyan heykeltıraş Gianlorenzo Bernini'nin Güney Avrupa Barok heykelindeki işleviyle sık sık karşılaştırılır. Büyük Flaman ressamlarının tablolarında, uzam içinde özgürce devinen figürler Yüksek Barok ideolojisinin açık form ve sınırsız mekân düşüncesine uygun düşmektedir. Bunun gibi Gianlorenzo Bernini'nin projeleri de Yüksek Barok'un coşkulu atak ve zengin anlatım biçimini vurgulamaktadır (Osborne, 1971: 1021-1022).



*Resim 3.* Gianlorenzo Bernini, 'Habakkuk ve Melek'. 1655-61.

Santa Maria del Popolo, Roma



*Resim 4.* Gianlorenzo Bernini, ‘Habakkuk ve Melek’, 1655-61.,  
ayrıntı Santa Maria del Popolo / Roma

Gianlorenzo Bernini'nin, 1655-1661 yılları arasında yaptığı ve halen Roma'da Santa Maria del Popolo'da bulunan, M. Ö. 7. yüzyılda yaşamış bir Musevi peygamber Habbakuk'u tasvir eden mermer heykeli (Resim 3), Yüksek Barok heykel sanatının tipik bir örneği sayılmaktadır. Habbakuk ve bir melek figüründen oluşan bu kompozisyon, Michelangelo'nun 1525 yılında yaptığı Medici Madonnası (San Lorenzo/Floransa) konulu heykelin aksine daha hareketli bir düzenleniş (configuration), daha derin bir oylumlama mantığı ile yapılmıştır. Kapalı mekân içindeki ışık kaynağını da hesaba katan Bernini, bu muhteşem yapıtında, peygamberin aydınlık yüzü ile meleğin gölgeli çehresi arasında bir zıtlık oluşturmak suretiyle kompozisyonda dramatik bir etki yaratmıştır (Carpenter, 1982: 50-51). Daha farklı bir anlatımla, bu heykel projesinde *ifade* (dışavurum), gerçek anlamıyla plastik, çepeçevre oyuk anatomik öğelerin derinlik boyutu içindeki devinimiyle daha güçlü ve anlamlı kılınmıştır.

### 3. Kuzey Hollanda'da Barok Estetik ve Barok Sanat İdeolojisi

Kuzey Hollanda (Felemenk) ile Güney Hollanda arasında, siyasal yapı ve dini tercihler nedeniyle, ortaya çıkan sanat ve düşünce farklılığı on altıncı yüzyılda oldukça belirgin bir hale gelmiştir (Carpenter, 1982: 205). Daha sonra 1831 Anayasasıyla meşruti krallık haline gelen Kuzey Hollanda (Belçika), on yedinci yüzyılda İspanyol monarşisi ile



Katolik Kilisesinin etkisi altına girmiştir. En büyük ustaları sayılan Rubens, kilise ve sarayın himayesinde çalışıyordu. Kuzey Hollanda'da, on altıncı yüzyılın ikinci yarısında İspanyollara karşı bir direniş başlamış ve Hollanda, on yedinci yüzyılın ortalarında bağımsız bir ülke kimliğine kavuşmuştur. On yedinci yüzyıl boyunca Hollandalılar, dünyanın her bölgesiyle ticarete girmiş; ülke, Avrupa'nın serbest ticaret bölgesi haline gelmişti. Kuzey Amerika'da New Amsterdam, Asya'da 'Hollanda Doğu Hindistan Şirketi'[2] kurulmuştur. İlk olarak Osmanlı Devleti'nden ithal edilen laleler, o tarihlerden bu yana Hollanda'da bir tutku haline gelmiştir.

Çoğunlukla Protestan olan Kuzey Hollanda'da, İngiliz ayrılıkçılar ve Museviler de yaşıyordu. Deniz ticaret filosu ve İpek Yolu'na açılan limanları sayesinde varlıklı orta sınıfın yükselişe geçtiği bir ülke olmuştu. Aristokrasi olmadığı için Felemenk Kilisesi çok az sayıda ve değerde resim alabiliyordu. Sanatçılar yapıtlarını orta sınıf mensuplarına satıyordu. Orta sınıfın satın almak istediği resim türü de genellikle portre ve manzara resimleriydi. Felemenk'te (Bugünkü Hollanda, Belçika ve Kuzeydoğu Fransa'ya eskiden verilen ad.) İtalya'da Barok resmin öncüsü Caravaggio'nun, oluşmasında öncülük ettiği üsluptan etkilenen sanatçılar arasında öne çıkan ve Felemenk sanatında ilk portre ressamı olarak da anılan Franz Hals, portre sanatını günlük yaşam konuları ile bağdaştıran yeni portre anlayışıyla kısa bir süre içinde özgür Flaman halkının saygın bir ustası haline gelmiştir.

Franz Hals, 1580-1666 yılları arasında oldukça güç bir yaşam sürdü. Rubens kuşağındandı. Protestan olduğu için Felemenk'ten ayrılmış Hollanda'nın Harlem yöresine yerleşmişti. Avrupa resminde, günlük yaşamda insan yüzüne yansıyan belli bir gerçekliğini (Carpenter, 1982: 205) işlek bir fırça ustalığı ile ele geçirme virtüözlüğü, Franz Hals'in öncülüğüyle başlamış, kısa zamanda yayılıp belirgin bir gelenekselleşme sürecine girmiştir. Hals'in bu bağlamda örnek gösterilen portreleri arasında, 1626-1630 yılları arasında yaptığı *Sarhoş Komedyen* ve *Su İçen Çocuk* (Resim 5) gibi resimler de yer alır.



*Resim 5. Franz Hals 'Su İçen Çocuk'1628-30.,*

Tuval üzerine yağlıboya, Gemaldegalerie Museum Schwerih

Bu tür portreler, Barok gerçekliğin ele geçirilmesinde ileri bir adım olarak nitelenirler. Çünkü bu portrelerde izleyici, zamanın her anında farklı bir gerçekliği keşfetmekte; doğalcı (natüralist) görünüşün mantıksal açıklaması, gelip geçici bir anın betimlemesine dönüşmektedir. Hals'in kişisel üslubuna özgü bu başarısının sırrı, onun, portrelerine esas olan anlık duruşa devingen bir ifade vermek yönündeki tutkulu tavrında gizlidir. Portrelerin ince ayrıntılarına girmeyen, görünen ifadeyi geçişli ve devingen bir hale getiren ressamın amacı, Kuzey Rönesans ustalarının, modelin karakterinin esas olarak aldıkları *dokunulabilir ve durağan üç boyutlu gerçeklik* algısını yansıtmak değil; modelden yansıyan ışığın bütünlüğü izlenimini ustaca kaydetmektir. Bu, örneğin, Holbein'in *Thomas More'un Portresi* (1527) ile taban tabana zıt bir yaklaşım ve ifade ediş tarzıdır. Holbein'in bu resminde yüzey üzerindeki hacimler ve ayrıntılar, bütünlüğü ışık algısından çok daha önemlidir. Hals'in bütünlüğü algıyı yansıtmaya yaklaşımında ayrıntı ve gözlem yeteneğini göstermeye yönelik bir çaba yoktur. Portreye yaklaşıldığında *işlek bir fırçanın bıraktığı sakar darbeler* halinde de algılanan amorf biçimler, portreden uzaklaştıkça modelin bütünlüğü bir görünümüne dönüşmektedir.

Hollandalı ressamın esas hedefi, genellikle belli konularda uzmanlaşmak ve orta sınıf koşullarında ortaya çıkan sanat düşüncesi ve zengin orta sınıf (burjuva) ideallerine uygun talepleri, her yönüyle karşılamaktı. Hals, bir portre ressamı, Van Goyen bir manzara ustası, ve diğerleri de, bir yönüyle, orta sınıf ideolojisine kur yapan çeşitli konuların, enteriyör ve *genre* (janr) resminin ustalarıydı. Örneğin, Hals gibi Rembrandt van Rjin de bir portre ressamıydı. Tüm yaşamı boyunca, desen ve gravürlerin yanında, olağanüstü bir motivasyonla insanların diğer insanlarla göreceliği konusunda resimler yaptı. Çok az sayıda sanatçının dini konularla ilgilendiği Hollanda'da, bu alanda da önemli bir yer tutmuştu. Bir manzara ustası olarak uzamın sonsuzluğu içindeki doğal formların yapısına, ışık ve atmosferin felsefi devinimlerine, bir Barok dramaturgu tavrıyla ifade veriyordu. Sanat eğitimini klasik ustalardan farklı bir programla tamamlamış, Leyden Üniversitesi'nde bir süre Beşeri Bilimler (Hümanite) öğrenimi görmüştü. Klasik ustalar gibi antikiteyi[3] incelemek üzere İtalya'ya gitmemiş; kendi ülkesinin dramatik ve melankolik derinliğindeki büyümlü atmosferi keşfetmeye yönelmişti. 1624-1625 yılları arasında Hollandalı sanatçı Lastman'dan resim dersleri alan sanatçı, hocasının tarihsel ve dini konulardaki dramatik ve egzotik yaklaşım ustalığını, kendi kişisel üslubuna adapte etmekte gecikmemiştir. Lastman, Hollanda Manieristlerinin öğrencilerindendi. Yüzyılın başlarında Roma'ya gitmiş, Caravaggio'nun dramatik ışık-gölge anlayışı ile Annibale Carrachi'nin eklektik klasikçi tavrının etkisindeydi. Kuzeyli sanatçıların birçoğu, Caravaggio'nun ışık-gölge oyununa

bağlı bu tür realizmine öykünüyor diğer Hollandalı sanatçıların işlediği konulara yöneliyordu. Sanat kişiliğinin ilk döneminde Rembrandt da daha çok Kuzeyli sanatçılardan etkilenmişti (Bkz. “Aziz Matthew’nün Ziyareti”, Le Havre Güzel Sanatlar Müzesi). Teerburgghen’in canlı, parlak ve zengin ifadeli üslubu da Rembrandt’ı çok etkilemişti. Daha yirmi bir yaşındayken, 1637 yılında, halen Berlin’de, Staatliche Müzesi’nde bulunan “Sarraf” konulu tablosunu yapmıştı. 1631 yılında Leyden’den Amsterdam’a taşınan sanatçı burada atölyesini açmıştı. Birkaç öğrencisi de vardı. O dönemlerde Amsterdam, dünyanın en zengin ve kalabalık bir kentiydi. Heterojen ve kozmopolit bir nüfus yapısına sahipti. Birçoğu tüccar olan kent sakinleri, ticaretin yanında, kültürel yaşamda da etkin bir rol oynamaktaydı. Kent sakinleri özellikle tiyatro etkinliklerini destekliyor basın-yayın işlerinde kurumsallaşmaya çalışıyordu. Rembrandt, “Doktor Nikola Tulp’un Anatomi Dersi” konulu grup portre siparişini bu dönemde almış ve tamamlamıştır (Kelder, 1970: 5-40).

On yedinci yüzyılda Hollanda ressamlarının birçoğu portre sanatçısıydı. Kraliyet ve Aristokrasinin koruyuculuğundaki İngiliz, Fransız ve İspanyol ressamlarından farklı olarak Hollandalı ressamlar, portre siparişlerini saraydan değil, zengin orta sınıftan alıyordu. Genellikle belli bir derneğe veya meslek örgütüne (lonca) bağlı burjuva sanat çevresi arada sırada, bireysel portre dışında grup portreleri de yaptırmaktaydı. “Dr. Nikola Tulp’un Anatomi Dersi” (Resim 6), bu tür portreler içinde özgün bir yer tutmaktadır. Kompozisyonda, izleyici dâhil, herkesin dikkati Dr. Tulp’un işaret ettiği noktaya yöneliktir. Tabloda, kırmık/kahverengi fon üzerinde, kırmalı dantela ile süslü beyaz yakalı



*Resim 6.* Rembrandt ‘Doktor Tulp’un Anatomi Dersi’, 1632. 169.5×216.5 cm.

Tuval üzerine yağlıboya. [Mauritshuis Müzesi Lahey](#)

figürlerle, oldukça ilgi çekici bir karşıtlık düzeni sağlanmış; figürler arası espas ışık renk ve uyum sorunu ustalıklı çözümlenmiştir. Sanatçının, bu tablo dışında üç ayrı

grup portre çalışması bulunmaktadır. Rembrandt'ın Grup portreleri içinde, “Manifaturacılar Loncası Üyeleri” konulu yapıtı ikinci sırayı alır. Ünlü yönetmen Peter Greenaway'ın “I Accuse” isimli kurmaca/belgesel filmine konu olan “Amsterdam Milisleri” (popüler adı “Gece Harekâtı/Gece Bekçisi) de bir grup portre projesidir. Kuşkusuz tür grup portreleri de on yedinci yüzyıl zengin orta sınıf mensuplarının idealleri ve ideolojilerinin göstergesi sayılıyordu. Öyle ki bu tür resimler, temsil ettiği meslek kuruluşunun itibarını yükseliyor, betimlenen kişilere belli bir saygınlık isnat ediyordu.

#### 4. Yeni Klasikçilik

Yeni-Klasikçilik düşüncesi, Avrupa'da onsekizinci yüzyılın ikinci yarısından sonra Rokoko'ya[4] tepki olarak doğmuştur. Geç-Barok tarzı ile klasik antikite zevk ve üslubu yeniden canlandırma, Yunan mitolojisinden yararlanma amacını güden bir akımdır. Bu terimdeki “klasik” sözcüğü, Antik Yunan sanatının klasik dönemine (M.Ö. 5.yüzyıl) atfen kullanılmakla birlikte, konunun içeriği ve anlam katmanları itibariyle, Roma'nın görkemli uygarlığına ve o dönemlerde yapılan heyecan verici arkeolojik bulgulara da işaret eder. Bu bağlamda özellikle, M.S. 79'da Vesuvius Dağı'nın volkanik külleriyle örtülen Pompei (Herculanium ve Peastum) kazılarında, Adam Kardeşler'in eserleri ile Atina'daki diğer arkeolojik araştırmalara gönderme yapmaktadır. Akımın esas propagandacısı Alman sanat tarihçi Winckelmann ve ressam Anton Raphael Mengs'tir (Resim 7) Ana merkez, Mengs'in 1752'de kendi resim atölyesini de açtığı Roma'dır. Bu atölye, yeni düşüncenin yayılması için düzenlenen bir giriş salonunu da içeriyordu. Sıradan uzman ve amatör ilgililerin dışında bu fuayede, Amerika'dan Benjamin West, İngiltere'den Dance, Holland, James Barry, Gavin Hamilton, Adam Kardeşler, İsviçre'den Angelica Kauffmann, Viyana'dan Natoireve Fransa'dan Quatremere de Quincy gibi önemli ressam ve heykeltıraşların eserleri sergilenmiş; yeni-klasikçiliğin ana problematiği, dönemin uluslararası Roma sanat çevresinde ince ayrıntıları ile tartışılmıştır.



Resim 7. Anton Raphael Mengs, 'Parnas Dağı' (güzel sanatlar tanrıçalarının dağı), 1761.

Fresko , Villa Albani, Roma.

Anton Raphael Mengs tarafından, 1761'de Kardinal, Alessandro Albani'nin siparişiyle, Villa Albani'nin tavan freskosu olarak yapılan bu çalışmada: Ortada başında defne çelengi ve elinde lir olduğu halde sanatın koruyucu tanrısı Apollon, onun solunda oturur halde hatıraların Titan'ı Uranus ve Gaia'nın kızı Mnemosyne ve sağında ilham perileri Clio (tarih), Erato (aşk şiiri), Euterpe ( lirik şiir) ve Terpsichore (dans ve şarkı) figürlerinin tasvir edildiği görülmektedir.

## 5. İtaat, Güven ve Devrim İdeolojisi

Mengs iyi bir öğretmen, aynı zamanda etkili bir konuşmacıydı. Kendi şöhretini; “Büyük Tarz” (Grand Manner) adını verdiği idealize edilmiş estetik stiline borçluordu. Kompozisyonda durgunluk, yalınlık ve soylu-görkemlilik gibi sahici/otantik öğeleri, Rafael'den, Corregio'dan Titian, Belvedere Apollonu, Medici Venüsü, Lacoön Grubu heykeli ile Roma İmparatoru Hadrianus'un genç sevgilisi Antonius gibi ilk-örneklerden almaktaydı. Devrim sanatçıların da içinde bulunduğu bu tümel propaganda sürecinde Fransız Devrimine karşı duyulan aşırı hayranlık da giderek artmıştı. Gerçekte, 19. Yüzyılın ilk yarısında ortaya çıkan sosyal ve ekonomik gelişmeler, siyasal olaylar, Fransız Devrimi'nin öngördüğü *eşitlik, kardeşlik, insanlık ülküsü* (Liberté, égalité, fraternité) gibi kavramlarla pek bağdaşmıyordu. Ama yine de, devrim sanatçıların en büyük ülküsü Roma'yı hedef almaktaydı. Nitekim Devrimi takip eden ilk iki yıl içinde yapılan *Horatilerin Yemini* isimli bir yapıtı (Resim 8), Fransız ressam David'i şöhretinin doruğuna ulaştırmıştı. Biçimsel görünüşünü saf dışı bırakacak düzeydeki ideolojik yönüyle ilgi odağı olmuştu. Resimde önemli sayılan şey, aktüel anlamda, devrimle birlikte ortaya çıkan sosyal ve ekonomik gerçekliğe değil; Romalıların vatanlarına bağlılıklarına öykünmektir (Osborne, 1971: 768). Oysa bu yeni vatanseverliği doruğuna çıkaran inanç ve düşüncelerin hiçbiri Roma çağına ait değildi. Bu fikirler, Fransa'nın kendisini açgözlü bir komşuya ya da yabancı bir feodal prence karşı korumak zorunda olduğu rutin koşullarda değil; monarşiye karşı düşünce ve eylemlerin Avrupa'da boy gösterdiği Napolyon Savaşları döneminde ortaya çıkmıştı: Fransa verdiği bu kavgada sanat kurumunu, bir siyaset sosyolojisi geliştiren Montesquieu'nun şan ve şerefe dayalı düşünceleri doğrultusunda ustaca kullanıyordu.



Resim 8. Jacques-Louis David 'Horatius Kardeşlerin Yemini' 1784.

Tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi.

Avrupa sanatında Rokoko geleneği, Jacques Louis David'in bu tablosuyla sona ermiştir. Bundan böyle Yeni-Klasikçi ressamalara göre, usla kavranabilir evrensel değerlere yönelmek, sanatta Roma ideallerine, devrim ve yurtseverlik ülküsüne vurgu yapmak gerekiyordu. Ancak, Fransız Devrimi'nin gerçekleştiği yıllarda, Fransa'da resim sanatı birbirinden bağımsız birçok eğilimi de sürdürüyordu. Duyumsal ve renkçi Rokoko geleneği (Fragonard) bir ölçüde devam ediyor, Duygusallık (Greuze) ve burjuva natüralizmi (Chardin) gibi ekoller ülkede zengin bir sanat ortamı oluşturuyordu. Varlıklı orta sınıfın tırmanışa geçtiği bu dönemde etik değerler sarsılmış, özgürlük, vatan aşkı, milliyetçilik gibi kavramlarla, bir nevi Helenizm felsefesi sayılan Stoacılığa[5] yönelik düşünceler gelişip serpiliyordu. Fransız devriminin resmi ressamları ideolojiyi destekleyen sanatçılardı. Nitekim *Horatilerin Yemini* ya da *Horati Kardeşlerin Yemini* adlı resim de Fransız devriminden sadece birkaç yıl önce yapılmıştır. Yapıldığı yerde, Roma'da çok beğenilmiş, daha sonra Fransa'da da büyük bir ilgiyle karşılanmıştı. Gerçekte Horatius bir Fransız değil Romen destanlarında Etrüsklere karşı yapılan bir savaşta, tugayını kahramanca savunan bir generaldir. *Horatilerin Yemininde* ortaya konulan ideoloji cumhuriyetçilerin ödün vermeyen his incelikleriydi. Aslında bu resim, bir ihtilalin yakında vuku bulacağını önceden haber veriyordu. Kraliyet tarafından siparişle yaptırılmıştı. Oysa kast olunan şeyin aksini söylüyormuş gibiydi. Resmin konusu, Corneille'nin bir trajedisinden ilham alınarak işlenmiştir.

David'in yorumu bir tür Neo-Klasikçi Barok'tur. Resimde, abartılı bir tiyatro sahnesi, durgun (dingin) bir kompozisyon kurgusu ile çözümlenmiş; figürlerin duruşu, düzenli kemer çizgileri, giysi kıvrımlarının statik katmanları gibi öğelerle, ağır başlı, vakur, ciddi ve resmi bir ortam yaratılmıştır.

David'in, resimde konu dışı öğeleri ihtiyatlı kullanması, renkleri ikinci plana itip deseni öne çıkaran kesin tavrı, bu yeni üsluba uygun düşüyordu. David resimlerinde;

doğruluk, dürüstlük, sadelik, göreve bağlılık gibi Stoacı fedakârlığa, katı ve kusursuz toplumsal fazilet ve hassasiyetlere, Romantik kavram hatasıyla tartışmasız bir Roma hayranlığına katkıda bulunan tarihsel gerçeğe, yeni bir ifade vermiştir (Osborne, 1971: 303).



Resim 9. Jacques-Louis David, 'Marat'ın Ölümü' 1793. 165×128 cm,

Tuval üzerine yağlıboya, Royal Museum of Fine Arts, Belçika.

David büyük bir devrim tutkunuydu. Devrim sanatçıları içinde seçkin bir yeri vardı. *Le Peletier'in Ölümü* (Halen, sadece P.A.Tardieu'nun [1786-1844] bir gravürü ile bilinmektedir), Avignon'da tamamlanmamış bir durumda sergilenen *Bara'nın Ölümü* (*Thae Death of Bara*) ve Brüksel'de bulunan *Marat'ın Ölümü* (Resim 9), adlı devrim şehitleri üzerine üç ayrı yapıtıyla Fransız Devrimi'nin coşkunu bir taraftarı olmuştur. Bir devrimcinin ölümünü anıtsal bir biçimde görünür kılan David, bu eserlerindeki yeni-klasikçi geleneksel fedakârlık kavramında, Platon'un *Sokrat'ın Müdafası* (Apology) isimli diyalogu örneğindeki antikite filozoflarının intiharına da bir tür atıf yapmak suretiyle, yapıtında bir anlamda, metinler arası bir etki, farklı bir algı diyalektiği yaratmaktadır.

## 6. Romantik Devrim ve Romantik İdeoloji

Eleştirel sınıflamada, *romantik* ile *klasik* birbirlerine karşıt kavramlar olarak yorumlanır. Ancak her iki kavramın kökeni idealizm ve idealist sanattır. Yeni-Klasikçi akımda olduğu gibi romantizmde de fikir ve ideolojiler estetik varoluşun temelidir. Her iki akımda da en yüksek ideal aşırı istek ve tutkularından kurtulma yoluyla erişilen mutluluktur.

Romantik birey, Goethe'nin tiyatro yapıtının kahramanı *Faust* örneğinde olduğu gibi, öfkeli tatminsizliği ile sınırsız tutkularına mahkum olup kurtuluşunu aynı tutkular içinde gerçekleştiren insandır (Genç, 1989: 60-67).

Batı Avrupa'da bir toplumun davranışlarına yön veren etik ve estetik düşünceler bütünü olarak romantik ideolojiler, on sekizinci yüzyıl sonlarında İngiltere Fransa gibi sanayi toplumunda ve anamalcı/kentsoylu toplumun kuruluş sürecinde ortaya çıkmış, 19. yüzyıl başlarında bütün Avrupa'ya yayılmıştır. Romantizm, Yeni Klasikçi sanat kurallarına ve anamalcı toplumun siyasal öğretilerine bir tepki niteliği de taşır. Nitekim, Klasik öğretinin bütün kuralları, romantizmle birlikte yıkılmış, Latin ve Yunan edebiyatlarının etkisi iyice zayıflamıştır.

Edebiyat ve sanat dallarında veya toplumsal düzende romantik devrim, birdenbire gerçekleşmiş niteliksel bir değişme biçiminde de ortaya çıkmış olabilir. Ama yine de, sanat akımları ve yönelimlerindeki ani değişmelerin, eskimiş olanı kaldırıp yerine yepyenisini koymak gibi sıradan bir yenilikçilik şeklinde zuhur etmiş olamayacağı kesindir. Nitekim romantik sanat oluşumlarında birçok yönelimin eskiye duyulan özlemin ifadesi olarak ("Gotik Diriliş" biçiminde), karşı olunanın yerine eskinin ikamesi şeklinde gerçekleşmesi olasıdır. Romantik devrim, yavaş bir gelişim seyreden evrime karşıt olarak, yerleşik toplumsal düzeni keskin bir biçimde değiştirmeyi de içerebilir. Bu açıdan bakılınca romantik devrim, tarihsel süreçte demokrasi, aristokrasi ve monarşi arasında bir imtiyaz, dokunulmazlık oy verme hakkını ilgilendiren bir mücadele sürecidir (Marks-Engels: 34). Bu tür köklü dönüşümler toplumsal yaşayışta ve siyasal yapıda birdenbire gerçekleşen, temelli ayaklanmaları da kapsayabilir. Bu anlamda da romantik devrim, bir nevi hislerin etkisiyle, eski olduğu fark edileni yıkıp, yerine yeni olduğu *farz edileni* ikame etmektir.

Romantik antikapitalist eleştiri, işbölümü ve uzmanlaşmanın olumsuz yönlerini ele alır. Ağırılık noktasını insan gerçeğinin parçalanmasına yöneltir. Bu bağlamda yabancılaşma, insan ilişkilerinde ve sanattaki olumsuz yönlerine karşın, işbölümü, insan bütünselliğinin diyalektik gelişimine de yol açabilir. Buna göre, insanı parçalayan bu mekanik üretim ve otomasyon ne denli gelişirse, buna karşıt olan ve insan bütünlüğünü amaç edinen çağdaş düşünce ve sanat yönelimleri de o ölçüde gelişir. Gerçekte, kapitalist toplum düzeninin kuruluş sürecinde yıkılan aristokrasi ve büyüyen orta sınıf, kendi aralarında ortak bir beğeni ve tavır geliştirmiştir. İngiltere'de örneğin, sanayileşme sürecinde el sanatlarının ve mimarlığın zarar görmesine tepki gösteren aydınlar, Gotik dirilişin öncüleri ve yıkılan aristokrasiden artakalanlardır. Nitekim, bu anlayışın yayılmasında Victoria Dönemi soylularının büyük çabaları olmuştur.

## 7. Romantik Estetik



Romantik estetiğin karakteristik yönlerini belirleyen kavramlar *özgünlük, yaratıcılık, duygu, coşku, kurgu, keşfetme, şiirsellik, eros, esin, soyluluk ve yücelik* olarak sıralanabilir. Romantik estetikte sanat yapıtı, natüralizmdeki gibi bir ayna değildir. Mimesis kuramı ile ilişkili olmasına karşın, bu kuramı tüm yönleriyle açıklamaz. Ayna olarak kabul edilse dahi, yaratıcısının ruhsal imgesini yansıtan kendine özgü bir aynadır. Sanat, klasik anlayıştan farklı olarak burada bireysel duyguları ifade eden bir araçtır. İzleyici, romantik sanatta, sanat yapıtı aracılığıyla, sanatçının ruhsal tedirginliklerine, gerilimli ve coşkulu hallerine ortak olur. Konuya bu açıdan yaklaşırsa, ortaya çıkan genel yargı, her sanat yapıtının konusunun, sanatçının bizzat kendisi olduğu yolundaki yaygın bir sanat görüşüne dayanak oluşturur.

Romantik estetiğin ana kaynakları *insan ile doğa arasındaki mistik birliğin ifadesi* (Caspar David Fredrich), *Apollon-Diyonizos* (akıl ve coşku) *ikilemi; hayal ile gerçek arasındaki çatışmalar* (Blake), ve buna bağlı olarak bir nevi *cezbeye kapılma duygusu* (Goya) ve *ölüm melankolisi* (mezcubiyet) olarak özetlenebilir.

## 8. Romantik Akım

Romantik akım, akıl çağı ve klasikçilik akımına karşı bir tepki olarak doğmuştur. Klasikçiliğin, kuralcılığı bir tutku haline getiren analitik ruhuna yönelik bu tepkiler, Batı Avrupa'da anamalcı kentsoylu toplumun kuruluş sürecinde ortaya çıkmış, sanat ve edebiyatta, köklü dönüşüm ve bunalımlara yol açmıştır. Bu yeni üsluba karşı duyulan ilginin kaynağı, özellikle İngiltere'de on sekizinci yüzyıla kadar geri giden ciddi bir egzotik sanat ve el değmemiş doğa kültürü ve düşüncesidir. Örneğin, o dönemlerde, Londra'da, Uzak Doğu tapınaklarını (pagoda), Gotik mimariyi çağrıştıran villalar moda olmuştur. Yeni-klasikçi mimar Sir William Chamber'ın Londra'nın Kew Garden semtindeki malikânesi; Ortaçağ maskaralıklarını konu edinen *The Castle of Otranto* isimli ilk *Gotik Diriliş* yönsemeli romanın yazarı Horace Walpole'un Strawberry Hill/Twickenham'da inşa ettirdiği villası bu eğilimin ilk örneklerini oluştururlar. Öte yandan, Londra'lı seçkinler, çevresel tasarım/peyzaj mimarlığında, kendilerince resmedilmeye değer ve yapmacıksız (natürel) bir manzara kültürünün tohumlarını atarak, daha önceki Fransız bahçelerine özgü doğal görünümeleri, İngiliz bahçelerine uyarladılar. Bu uyarlamada sanayi uygarlığının; İngiltere'de sanayileşme ile birlikte ortaya çıkan çevre kirliliğinin de etkileri olmuştur. Bir anlamda, sanayileşme ile birlikte oluşan çevre kirliliği, burjuva sınıfının sanat duyarlığını, doğal düzenin karşı konulmaz güzelliğine yöneltmiştir. Aslında, bu tür *pitoresk* (Picturesque) görünümeler daha önceleri, Fransa ve Hollanda'da (Felemenk ülkesinde) belli bir ilgi alanı oluşturmuştu. Fransız Claude Lorrain'le birlikte özgün bir sanat dalı olan manzara ressamlığı, Barok dönemden sonra, on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl doğa algısı ve manzara sanatında, gerçeğin niteliğini araştıran ontolojik yaklaşımlara da yol açmıştır. Örneğin, Hollanda, Katolik bir ülke iken manzara resimleri sadece figürlü resimlere fon olmak

maksadıyla yapıyordu. Protestan olduktan sonra ise, manzara resmi de başlı başına bir sanat janrı olarak önemsenmiştir. Hollanda'da, anlatımcı, düşlemsel ve filozofik (sufi/sofistike) olmak üzere üç kategoride manzara resmi yapıyordu. Bu bağlamda *Taşköprü* (Resim 10), Rembrandt'ın en dramatik doğa betimlemelerinden biridir. Resimde kara bulutlar altın rengi ışıklarla çarpışmaktadır. Sanki biraz sonra eskimiş taş köprüyü de bu dramatik karanlığa boğacaktır. Nitekim Rembrandt'ın amacı, sıradan bir doğa görünümünü Rönesans ustaları gibi katı ve ideal bir dinginlik/durgunluk içinde resmetmek değil; doğayı, atmosfer hareketleriyle değişen ışığın niteliklerini, anımsama ve imgelem öğeleri ile bütünleştirerek, konuyu bir oluşum süreci içinde göstermektir. (Kelder, 1970)



*Resim 10.* Rembrandt: 'Taş Köprü', 1638 (Barok manzara). 29,5×42,5 cm.

Ahşap panel üzerine yağlıboya. Rijksmuseum, Amsterdam

On sekizinci yüzyılın sonu ile birlikte, Romantik akım, devrimci bir görme duyarlılığı ve yaşam tarzı ile birlikte gelişmeye başladı. Artık *duygu yoğunluğu* denilen şey her türlü kuralın üzerindeydi. İşçi sınıfına göre çok daha yüksek politik deneyime ve bilgiye sahip olan Batı burjuvazisi bu yoğunluğu çocukluk anılarında, garip ve mistik olan şeylerde, heyecan uyandırıcı ve egzotik görünümelerde aramaya başlamış; doğa sevgisi, manzara resimlerine olan ilgiyi büyük ölçüde artırmıştı. Daha önceleri, örneğin on yedinci yüzyılda Claude Lorrain ve Felsefi-melankolik-egzotik boyutları ile Rembrandt gibi Hollanda ustaları tarafından ele alınan doğa betimlemeleri, on sekizinci yüzyılda, başlı başına bağımsız bir sanat dalı olarak gelişimini sürdürdü.

Bu anlayış, özellikle bireysel imgelerin de içinde yer aldığı manzara yorumlarında, insan doğa bütünleşmesine içselleştirilmiş, tasavvufi bir ifade vermiştir (Harris, 1973: 119). Romantik manzara resimlerinde sıkça karşılaşılan fantazyanın, mistik doğa kavrayışının ya da insanın doğa ile mücadelesini simgeleyen maceralı kurtuluş sahnelerinin kaynağında yer alan temel düşünce ve ideallerden biri de budur.



Resim 11. Thomas Gainsborough , 'Bay ve Bayan Andrew' 1748, 69.8 x 119.4 cm.

Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra

Örneğin, bir portre ressamı olarak da şöhret yapmış bulunan Thomas Gainsborough (1727-1788), İngiltere manzaralarını tüy dokunuşlu *pitoresque* tarzıyla betimliyordu. Ressamın *Bay ve Bayan Andrew* (Resim 11), isimli eserinde, bir ağaca serbestçe yaslanmış bir durumda poz veren Bay Andrew, alçakgönüllü bir tavırla, avlanmaya ara vermiştir. Arkasında sakin ve huzurlu bir kır görünümü, figürlere derin bir perspektif oluşturmaktadır. (Harris, 1973: 119). Burada yaratılan karşı konulmaz duygu (eros/sevgi) nitelik ve içerik olarak Antik Yunan ve Roma'yı örnek alan yeni-klasikçi duygudan oldukça farklıdır. Nitekim antikitede insanı ideaların bilgisine götüren (eros) burada, bir "idea" değil, somut bir varlıktır. Mutlakiyetin çökmesiyle Avrupa düşüncesinin tipik bir özelliği olan "alışkanlık yoluyla kurulmuş eklemlemelerin görünürdeki aşıkamlığından kopuşu" (Laclau, 1985: 10) sürecinde egemen ideoloji olarak toplumun soyut koşullarını tanımlayan kavramlar Platon'un mağarasındaki seslerle gölgeler arasındaki ilişki gibi çözülmeye yüz tutmuştur. Burada, duyularımızla algıladığımız her şey Plâtoncu bir hayal değil; insan, ağaç, fırtına, güneş, toprak ve bulut gibi sonsuzluğa doğru akıp giden bir realite, bir gerçeklik düzenidir.

Gainsborough'un tersine doğal düzenin cazibesini fırtına ve coşkulu maceralarda arayan ressamlardan biri İngiltere'de Turner, Fransa'da Gericault'dur. Sanatçı bu duygularını *Medusa'nın Sahı* (Resim 11), isimli belgesel nitelikli bir yapıtında romantik bir tavır ve aksiyon içinde aktarmıştır. *Medusa*, Fransız donanmasına bir bayrak gemisiydi. 1816'da Senegal'in sömürgeleştirilmesinde Saint Louis Limanı'na doğru yola çıkmış, 400 yolcusuyla Afrika kıyılarında seyrederken akıntıya kapılmıştı. Kral XVIII. Louis'ye yakınlığı ile bilinen kaptan, az sayıdaki filikalara krala yakın olan soyluları almış, 150 deniz askeri ise firkateynle birlikte batmıştır. *Medusa'nın* 150 askerle birlikte sulara gömülmesi, büyük yankı uyandıran utanç verici bir olay; ulusal bir skandaldı. Gericault bu yapıtında, Titanic'ten sonra en büyük deniz faciası sayılan bu olayın ardından, kaptanın yolcuları ve mürettebatı ölüme terk edişini dramatik bir ifade ile

yansıtmaktadır. Gericault'un bu çalışması, Eugène Delacroix'nın *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli yapıtında, ölmekte olan insan figürleri üzerinde de etkili olmuştur.



Resim 12. Theodore Gericault, 'Medusa'nın Salı', 1819.

Tuval üzerine yağlıboya. 491×716 cm, Louvre Müzesi

## 9. Romantik İç Tepi ve Gotik Diriliş Romantizmi

Romantik akım on sekizinci yüzyıldan başlayıp günümüze dek uzanan toplumsal değişmelerin kaynağıdır. Aydınlanmacı entelektüalizme, Endüstri Devriminin ilk dalgasında mekanik üretimin yol açtığı yabancılığa, ezilen proletaryaya karşın ayrıcalıklı burjuvanın yükselişiyle birlikte ortaya çıkan murdar (bakımsız) kentsel çevre ile materyalizme bir tepkidir. Romantik içtepinin manifestosunu (sanat yapıtlarında dışavurumunu); Hıristiyan dini değerlere yeniden duyulan saygı ya da *Gotik Diriliş*, kurallara aykırılık, başkaldırı, öznellik, ölüm melankolisi, ütopya ve varoluş tutkusu gibi kavramlar içinde incelenebilir.

Sanat ve mimarlık tarihinde *Gotik Diriliş* (Gothic Revival) duyarlığı, İnanç Çağı'na özgü din ve ideolojilere, anakronizme, nostalji ve melankoliye (mezcubiyet) işaret eder. İngiltere'de Dante Gabrielle Rozetti'nin öncülüğünü yaptığı Ön Rafaeloculuğun bir uzantısı olarak da bilinen bu duyarlığın ideoplastik göstergeleri (yıkık katedral, eskimiş taş köprü vb.) 17. Yüzyılda Rembrandt'ın sufi (sofistike) manzara romantizmi kapsamında ayrıca incelenebilir. Bu yaklaşımla, *Klasik* ya da *Gotik* olarak nitelenen bir tapınağın zamanla eskimiş görünümü, eski çağlardan kalmış bir yapıda (harabe) – özgün dönemdeki uyumlu bütünlüğünü yitirmiş olduğundan – romantiktir.

## 10. Romantik Başkaldırı ve Sanat (Romantik Üslup Özellikleri)

Fransa'da bütün liberallerin güç kazanmasına yol açan Temmuz 1830 Devrimi ile restorasyon sürecinde Avrupa'da kuvvetlenmiş olan mali burjuvazi, iktidarı ele

geçirmiş; İspanya ve Portekiz’de liberal anayasalar yürürlüğe girmiş; Belçika, Hollanda’dan bağımsız bir ülke olmuş; Polonya ve Rusya’da, Avusturya tarafından bastırılan milliyetçi ayaklanmalar patlamış Almanya devrimci hareketler, İngiltere’de ise dünyadaki ilk büyük işçi hareketi olan *Çartizm* büyük bir ivme kazanmıştır.



*Resim 12.* Eugene Delacroix ‘Halka Önderlik Eden Hürriyet’ 1830. 260×325 cm,  
Tuvall üzerine yağlıboya, Musee du Louvre, Paris

Temmuz 1830 devriminden önceki yıllarda Paris biraz da romantik akımın giderek artan devinirliği (momentum) içinde çalkalanıyordu. Victor Hugo, romantik akımın manifestosu niteliğindeki ünlü tiyatro piyeslerinden birini (Chromwell) 1827’de yayımlamıştı. Guizot, Sorbonne Üniversitesi’nde Fransız tarihi dersini veriyor, Francois Rude, sürgünde olduğu Belçika’dan geri dönmüş, dönemin en şöhretli heykeltıraşı olmak yolunda ilk adımlarını atmıştı. Ressam Eugene Delacroix günlüğüne Shakespeare’in Hamlet’ini izlemek üzere Odeon Tiyatrosu’na gittiğini, oradan Victor Hugo ve Alexandre Dumas’yla tanıştığını yazmıştı (Marien ve Fleming, 2004).

Delacroix, hayatı boyunca resmi otorite ve müzeler tarafından olumsuz bir tepki ile karşılanacağını bilerek akla karşı duyguyu, nesnellığe karşı öznelliği hedeflemiş, romantik bireyin oryantalizmi ve çaresizliği içinde, sınıf çatışmasına dayalı devrim ideallerinden vazgeçmemiştir.

Romantik akım, 1830 Temmuz Devrimiyle birlikte, giderek artan siyasal ayaklanma ve huzursuzluk dalgalarına karışmış ve 1848 Şubat Devrimine kadar baskın bir Fransız stili olmuştur. Bu sanat sitilinde özellikle romantizmin tarihinde, Delacroix'nın yaşamı ve eserleri arasındaki ilişkiyel bütünluğe vurgu yapılır. Nitekim, sanatçının yaşadığı dönemle bütünleştğini vurgulayan en somut örnek olan *Halka Önderlik Eden Hürriyet* (Resim 12), ya da bir diğer deyişle *Halka Yol Gösteren Özgürlük* isimli yapıtı, o muhteşem Temmuz günlerinin kıskırtıcı politik mesajını taşımaktadır. Kral Louis Philippe kendisini tahta getiren devrimi yaratan halkı hatırlatacak bir eser olarak bu yapıtın Luxemburg Sarayı'nda sergilenmesini uygun görmüştü, ancak sadece birkaç ay sarayda kalabilmiş, 1874'te Louvre Müzesi'ne alınmıştır. Yapıt bu politik mesajını, özgürlüğün alegorik figürleriyle vermektedir. Devrim idealleri anlatımını bu *özgürlük* figüründe bulur. Bir Akdeniz tanrıçasının kendi kendini salıvermiş duruşu yerine, devrimin enerjik reaksiyonu içinde betimlenen *özgürlük* figürü, süngülü tüfek ile Cumhuriyetin üç renkli sancağını rahatça taşıyabilen bir anatomik yapıya sahiptir. Yarı çıplak göğüsleriyle, narin bir *sensüaliteye* hiç de ihanet etmeyen bu figür güçlü adımlarla ilerlemektedir. Jacques-Louis David gibi devrimi yücelten, Roma ihtişamına benzer bir etki yaratmak yerine, Delacroix, bu öncü kadın figürünü, klasik tanrıça profili ve özgürlüğe işaret eden Frigya başlığı ile otantik bir kişilik olarak betimlemiştir. Daha önceleri, birçok sanatçının imgeleştirdiği gibi, olay üzerinde kanatlarını hareket ettirerek durmağa çalışmıyor; devrimci insanlara, yol gösteren, barikatları aşan ve ayakları yere basan aktüel bir tanrıça olarak yer alıyor.

Romantik akımda, sanat geleneklerinden kesin bir biçimde kopma eğilimini Francisco Goya düzeyinde gösteren başka bir sanatçıya pek ender rastlanabilir. Goya'nın sanatı, sanatçının kendi düşünce ve duygularını daha dolaysız bir anlatımla ortaya koymaya başlamasıyla ciddi ve 'anti-dekoratif' bir nitelik gösterir. Giderek artan bu ruhsal ciddiyet ve farkındalığın nedeni savaştır. İspanya, 1808 yılında Napolyon orduları tarafından işgal edilmişti. Bu haksız işgale karşı koyan İspanyol gerillalarının çoğu, Madrid'in dış mahallelerinde toplatılarak kurşuna diziliyordu. (Hans, Ed. 1967) Goya böylesi bir sahneyi canlandıran *Madrid'te 3 Mayıs* adlı yapıtında, olayı, mekanik ve ruhsuz bir aksiyon içinde gösterir. İnfaz mangasını oluşturan askerlerin duruşu ve teçhizatı, aynı seviyede birbirlerine paralel bir biçimde yer alan uzun namlulu tüfeklerle bu anlatım daha da güçlü kılınmıştır. Sanatçı bu yapıtında sadece Rokoko geleneğini geride bırakmakla yetinmemiş, Rönesans ve Barok kompozisyon şemasından da uzaklaşmıştır. Tiepolo'nun savaş resimlerinde görülenin tersine Goya bu yapıtında (Resim 12), kurşuna dizilen milisleri, iskeletsiz bir yığın olarak, adeta bir eskiz biçiminde betimlemiştir. Bu yalın ve doğrudan anlatım, kaskatı kesilmiş infazcı askerlerde olduğu gibi, dikkatimizi olayın bizzat kendisine çekmekte, infazın o merhametsiz mesajını bize ulaştırmaktadır. Goya'nın buradaki amacı, sanki bu olayı bir

raportör gibi anında nakleden bir savaş muhabiri gibi davranıp resmin oluşum sürecine coşkulu ve dramatik bir etki vermektir. (Symmons, 2006)



*Resim 13.* Francisco Goya ‘Madrid’de 3 Mayıs’ 1808.

Tuval üzerine yağlıboya 268×347 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Yaşadığı çağın bu tür olaylarına tanık olan Goya, sırasıyla İspanya’nın en parlak günlerine ve ülkeyi temelden sarsan buhranlara tanık olmuş ve sanat yaşamı boyunca bu iki karşıt dönemi eşzamanlı bir biçimde yansıtmıştır. Onun son dönem yapıtları, “savaşların ve insan çılgınlıklarının ezip durduğu İspanya’nın dramatik yazgısına” (Gombrich, 1995: 488) bir tepki, en içsel görüntüleri bile aktarma özgürlüğünün bir anlatımı olarak, çağdaş sanat çevresinin de ilgi odağı olmuştur.

Madrid varoşlarındaki evinde yer alan “Cadılar Günü” (Resim 13), İsimli tablosunda horizontal bir format içinde gösterilen şeytanlaştırılmış yaratıklar kümesi şeytanı kişileştiren erkek keçi ile arkası dönük beyaz başörtülü cadıya (*He Goat*) fon oluşturmaktadır. (Gudiol, 1985: 124). Renkler içine Van Dycke kahverengi katılmış siyah/beyaz valörlerle sınırlı kılınmıştır. İnsanca olmayan şeytanla temsil edildiği gibi, hayvan formunu taklit eden buruşuk yüzlü çömelmiş kadınlarla bir iç savaş fenomeninde (algısında) tanık olunan kimliksizliğin gizil gücü ve korkusu ifadelendirilmiştir.



Resim14. Francisco Goya, 'Cadılar Günü' [ *The Witches' Sabbath*] ve Büyük Erkek Keçi [ *The Great He-Goat* ]” 1821-1822,

Tuval üzerine yağlıboya, 140.5 x 435.7 cm. Prado Müzesi, Madrid.

Romantik ideoloji, birbirlerinden bağımsız birçok duyarlık formu ve sanat tekniklerinde de kendini belli eder. Ayn Rand (1971) *The Romantic Manifesto* adlı kitabında romantizmin temel sorunsalının – Aristoteles’e bir göndermeyle – “şeylerin nasıl oldukları değil, nasıl olabileceği ya da olması gerektiği” meselesi olduğunu söyler. Bu dünya görüşü birçok ressamın yapıtlarına bir tür *iç gözlem* (deruni murakabe/introspection) biçiminde yansımıştır. Örneğin, İngiliz ressam William Blake ve Samuel Palmer’in, romantik nitelikli baskı-resim yapıtları içsel görselliğin renkli gravürlerini olarak nitelenebilir. Manzara resimlerinde, harabeler ve kurumuş ağaçlı ormanların alacakaranlık görünümünü (Resim 14), melankolik bir ölüm sessizliği içinde betimleyen Alman ressam Caspar David Friedrich, bu *introspeksiyonu* Mistik bir doğa kavramı, yokluğa ve hiçliğe akıp gitme duygusuyla ifadelendirir. Ön-Rafaelloculardan sonra Ortaçağ duyarlığını yeniden içselleştiren ustaların yapıtlarında, baskın bir motif olarak öne çıkan gönül üzünlüğünü de bu tür bir romantik dünya tasarımına işaret eder.



Resim 15. Caspar David Friedrich 'Meşe Ormanında Manastır' 1809.



Tuval üzerine yağlıboya 110,5x171cm. Charlottenburg Sarayı, Berlin.

Akademi'nin resmi sanatını önemsemeyen İngiliz ozan ve Ressam William Blake (1757-1827) kimilerine göre tam bir çılgındı. Çağdaşlarından sadece birkaç kişi ona inanmış ve onu sefaletten kurtarmıştır. Kendi şiirlerini asit baskılarla (gravür) resimleyen Blake, bir pergelle Dünya yuvarlağını ölçen ihtiyar figürlü tablosunu, Londra'nın Lambeth semtinde yaşadığı sırada, bir merdivenin en üst basamağında gördüğü garip bir karartıdan esinlenerek yaptığı söylenir. Ama gerçekte bu yapıt, Kutsal Kitap'ta bilgelikle ilgili bir ayeti tasvir eder. Pergelle uçurumları ölçen figür aslında, Tanrı'nın görkemli görüntüsü, yaratılış imgesidir. Michelangelo'nun Kutsal Baba imgesine benzemektedir. Blake'e göre bu figür, Tanrı değil *Urizen* adını verdiği bir yaratıktır (Resim 15). Çünkü ona göre, Tanrıdan önce Urizen vardı. Dünya kötülüklerle dolu bir âlem olduğu için Urizen'i de çirkin sayıyordu. Belki de, Blake'ın görüşü ve hayal gücünü belirleyen şey onun felsefi ve gizemli eğilimlerinden başka bir şey değildi. Çünkü o bir Orta Çağ ressamı gibi özenli resim yapma endişesi içinde değildi. Düşlerindeki figürlerin anlamı o kadar özlü ve baş döndürücüydü ki, resim yaparken modele sadık kalmayı dahi umursamıyordu. İngiliz sanat yazılarına, ancak yüz yıl sonra giren ressam, aslında Rönesans'tan sonra, geleneksel ölçütlere tümüyle karşı gelen ilk sanatçılardan biriydi. Sanatçının konusunu seçme özgürlüğü onunla başlamıştır. İspanya'nın Napolyon savaşlarındaki dokunaklı kaderini, kişisel kâbuslarına biçim vererek tasvir eden Goya gibi o da, geleneğin parçalanmasında büyük bir rol oynamıştır. Bir filozof olarak ona *gizemli gerçekçi* (mystical realist) denilebilir. Duyularımızla algıladığımız evrenin, içinde ruhani bir gerçekliğin saklı olduğu sahte bir kılık olduğuna inanıyordu (Osborn, 1970: 138). Blake ve Goya'dan sonra, sanatçılar, o zamana kadar, ancak ozanların yapabildiği bir şeye kavuşmaktaydı. Artık, ressamlar, en içsel, en dokunaklı ve sofistike görünüşleri ve gizem duygusunu aktarma özgürlüğünü elde etmişlerdi.



Resim 16. William Blake, 'Urizen'in 1.Kitabı'ndan bir litografi (Blake, 1794).

## Sonuç

Batı sanatında, birbirlerinden farklı mekân ve değişen zaman koordinatları içinde gelişip serpilen ve belli birtakım ilke ve konvansiyonlarla gelenekselleşmiş bulunan figüratif sanat oluşumlarını; gerçekte bir nevi idealar, inanç ve ideolojilere yönelik *introspeksiyonların* (iç gözlem) tezahüründen ibaret olduğu ileri sürülebilir. Ancak bunun için araştırmayı daha geniş bir biçimde ele almak, toplum ve sanatın ayrı niteliklerinden her biri üzerinde odaklanmak gerekmektedir. Sınırlı bir alan ve tarihsel dönem içinde yapılan bu inceleme ve araştırmada konu, bütünsel bir içlem ve maksat birliği içinde işlenmiştir. Bu bağlamda, figüratif sanat ürünlerinde anılan *ideoplastik* amaç fikir (*doksie*) ve dini görüşlere hizmet eden kavram ve hassasiyetleri, sanatçı ve yapıt örnekçeleriyle birlikte, aşağıdaki gibi sıralamak olasıdır:

ÿ Açık form, sınırsız mekân, dramatik etki (Gianlorenzo Bernini: *Habbakuk ve Melek*).

ÿ Azap, eziyet ve ölüm duygusunu çekici kılmak (Caravaggio: *Holofernes'in Judith Tarafından İnfazı*).

ÿ Antikitenin evrensel çekiciliği, Yeni Klasikçilik (Anton Raphael Mengs: *Parnas Dağı*)

ÿ Ölüm melankolisi, Romantizm (Caspar David Friedric, Goya).

ÿ Latin ruhundaki Stoacı ciddilik, Cumhuriyetçilerin ödün vermeyen his incelikleri; soyluluk, yücelik, erdem, üstünlük (Jacques Louis David: *Marat'ın Ölümü, Horatilerin Yemini*).

ÿ Romantik/dünyevi eros, doğal düzeni kutsamak (Thomas Gainsborough : *Bay ve Bayan Andrew*).

ÿ Atılgan muhalefet duygusu (Timuçin, 1995). (Eugene Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

ÿ Nostalji/Gotik diriliş: Erken romantizm, (Rembrandt: *Taş KöprülÜ Manzara*)

ÿ Coşkunluk, maceraperestlik, tabiatla ölüm kalım mücadelesi, (Gericault: *Medusa'nın Salı*).

ÿ Ortaçağ ve Hristiyanlığın saf ve idealize edilmemiş *Arcadiası*, (Dante Gabrielle Rosetti: Ön Rafaeloculuk).

ÿ Dekoratiflik ve Gerçek, dünyevi eros: Mehtaplı bir yaz gecesinde gerçekleşen aşk, Sonbahar yapraklarının dökülüşü.

ÿ Devrimler ve özgürlük bildirgeleri ( Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

ÿ Bohemizm, burjuva değerlerine karşı çıkma, başkaldırı ve öznellik (Franz Hals: *Sarhoş Komedyen*; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

ÿ Uzak ve bilinmedik yörelerin egzotik atmosfer içinde bireysel özgürlük arayışı (Blake: *Urizen*; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

ÿ Toplum gerçeğini, çözümleyici ve bilimsel bir yaklaşımla algılamakta güçlük çekmek.

ÿ Doğa'yı sığınak olarak görmek, uzak ve bilinmedik yörelerin egzotik atmosfer içinde bireysel özgürlük arayışı, gizem duygusu (Caspar David Friedrich).

ÿ Romantik birey'in oryantalizmi ve çaresizliği içinde, sınıf çatışmasına dayalı devrim idealleri: (Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet*).

ÿ Romantik antikapitalist *özgürlük, eşitlik, insanlık ülküsü* (Liberté, égalité, fraternité) düşüncesi (David: 'Horati Kardeşlerin Yemini'; Delacroix: *Halka Önderlik Eden Hürriyet* yapıtında Frigya (Phrygia) başlıklı Akdeniz tanrıçası).

## **Kaynakça**

Arnheim, Rudolf (1974). *Art and Visual perception*. University of California Press. Berkeley-Los Angeles-London

Bockus ,William (1974) *Advertising Layout and Typography*, Macmillian. New York

Carpenter, James M. (1982) *Visual Art*, Hartcourt Brace Javonovich, Inc, London

Fleming, W., Marien, M. W. (2004). *Arts and Ideas* , Wardsworth Publising.

Eagelton, Terry (2005) *İdeoloji*. Çev: Muttalip Özcan, Ayrıntı Yayınları.

Genç, Adem. (1997) " Tarihsel Süreç İçinde Maniyerizm, Maniyerist ve Maniyere Terimlerine İlişkin Çağrışımsal Kavram ve Tanılayımlar", *Genç Sanat* , Mayıs, s.14-17.

Genç, Adem (1989) “Tümel Bir Akım Olarak Alman Ekspreyonizmi”, Sanat Yazıları-II. Hacettepe Üniv. GSF yayımları.

Genç, Adem. (1983) Dada/ Antropi ve Nedensizlik Açısından Dadacı Sanat Hareketlerinin çözümlenmesine İlişkin Bir yöntem Araştırması. Yayılanmış Doktora Tezi . Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel sanatlar Fakültesi Yayınları, İzmir.

Gombrich, E.H. (1995) *The Story of Art*. Phaidon. London.

Gudiol, Jose (1985) *Goya*. Harry N. Abrams Inc., Publishers . New York.

Hans, L.C.Caffe (1967) *The History of World Paintings*. Alpina Fine Arts. N.York.

Harris, Nathaniel (1973) *Picture History of World Art*, The Hamlyn Publishing Ltd. London

Kelder, Diane (1970) *Rembrandt van Rijn*. Mc Greaw-Hill Book company. New York  
London. Toronto

Laclau, Ernesto.(1985). *İdeoloji ve Politika*. Belge Yayınları. İstanbul.

Marx-Engels (1976). *The German Ideology*.Progress Publishers, Moscow.

Nathaniel, Harris (1973) *Picture History of World Art*. Hamlyn. London.

Osborne, Harold (Edit. 1971) *The Oxford Companion to Art*. Oxford University Press.

Pevsner, Nikolaus (2005) .“Rönesans ve Manierizm” . (Çev. Levent Uysal).

Pirim, Nurettin (Edit, 2005) *Rönesans'ın Serüveni/Kolektif Sanat* . YKY.

Puglisi, Catherine (1998) *Caravaggio* . Phaidon.. London.

Rand, Ayn.(1971) *The Romantic Manifesto*, Penguin Books

Symmons, Sarah (2006) *Goya*. Phaidon Books.

Schacht, Richard (1989); “Social Structure, Social Alienation and Social Change,”  
*Alienation Theories and De-Alienation Strategies*. (Ed.: D. Schweitzer and R. F. Geyer).

Science Review Ltd., Middlesex; Zikreden: Gökhan Ofluoğlu ve Ozan Büyükyılmaz  
“Yabancılaşmanın Teorik Gelişimi ve Tarihsel süreç İçinde Farklı Alanlarda  
Görünümleri”. Kamu-İş C:10, Sayı:1/2008.

Timuçin, Afşar. (1995) “Nietzsche'nin Başkaldıran Dünyası”. *İnsancıl* Aylık Kültür ve Sanat Dergisi, Sayı:55.

## Görsel Kaynaklar

*Resim 1.* Caravaggio, 'Holofernes'in Judith Tarafından İnfazı', 1598-99, 145×195 cm. Tuval üzerine yağlıboya. Galeria Nazionale d'Arte Antica. Plazzo Barberini, Roma.

*Resim 2.* Peter Paul Rubens 'Azize Catherine'in Nişanlanması' 1628. 562×402 cm. St Augustine Kilisesi, sunak masası (Altar), yağlıboya. Antwerp

*Resim 3.* Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek'. 1655-61. Santa Maria del Popolo, Roma.

*Resim 4.* Gianlorenzo Bernini, 'Habbakuk ve Melek', 1655-61., ayrıntı Santa Maria del Popolo / Roma

*Resim 5.* Franz Hals 'Su İçen Çocuk'1628-30., Tuval üzerine yağlıboya, Gemaldegalerie Museum Schwerih

*Resim 6.* Rembrandt 'Doktor Tulp'un Anatomi Dersi', 1632. 169.5×216.5 cm. Tuval üzerine yağlıboya. [Mauritshuis Müzesi Lahey](#)

*Resim 7.* Anton Raphael Mengs, 'Parnas Dağı' (güzel sanatlar tanrıçalarının dağı), 1761. Fresko , Villa Albani, Roma.

*Resim 8.* Jacques-Louis David 'Horatius Kardeşlerin Yemini' 1784. Tuval üzerine yağlıboya, Louvre Müzesi.

*Resim 9.* Jacques-Louis David, 'Marat'ın Ölümü' 1793. 165×128 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Royal Museum of Fine Arts, Belçika.

*Resim 10.* Rembrandt: 'Taş Köprü', 1638 (Barok manzara). 29.5×42,5 cm. Ahşap panel üzerine yağlıboya. Rijksmuseum, Amsterdam

*Resim 11.* Thomas Gainsborough , 'Bay ve Bayan Andrew' 1748, 69.8 x 119.4 cm. Tuval üzerine yağlıboya, National Gallery, Londra

*Resim 12.* Eugene Delacroix 'Halka Önderlik Eden Hürriyet' 1830. 260×325 cm, Tuval üzerine yağlıboya, Musee du Louvre, Paris

*Resim 13.* Francisco Goya 'Madrid'de 3 Mayıs' 1808. Tuval üzerine yağlıboya 268×347 cm. Prado Müzesi, Madrid.

*Resim 14.* Francisco Goya, 'Cadılar Günü' [ *The Witches' Sabbath*] ve Büyük Erkek Keçi [ *The Great He-Goat* ]" 1821-1822, Tuval üzerine yağlıboya, 140.5 x 435.7 cm. Prado Müzesi, Madrit.

*Resim 15.* Caspar David Friedrich 'Meşe Ormanında Manastır' 1809. Tuval üzerine yağlıboya 110,5x171cm. Charlottenburg Sarayı, Berlin.

*Resim 16.* William Blake, 'Urizen'in 1.Kitabından 'bir litografi (Blake, 1794).

---

[1] Bu çalışmada ideoloji terimi egemen siyasî düşünme biçimi ya da bir toplumsal sınıfın tutum ve davranışlarına yön veren siyasal, hukuksal, dinsel ahlaki ve estetik düşüncelerle sınırlı olmayıp, “insanların örgütlü toplumsal eylemin ve özellikle de siyasî eylemin araç ve amaçlarını, – bu tür bir eylemin verili bir toplumsal düzeni koruma, değiştirme, yıkma ya da yeniden inşa etme amacı taşıyıp taşımadığına, bakılmaksızın – belirleme, açıklama ve doğrulamada kullandıkları fikirler kümesi” anlamında kullanılmıştır (Eagleton, 2005: 17-59).

[2] *Vereenigde Oostindische Compagnie* adıyla, 1602 yılında kurulan ticaret şirketi, Hollanda Paramentosu’ndan aldığı yetkiyle 21 yıl boyunca Asya’da tek başına koloni faaliyetlerini yürütme hakkını elinde bulundurdu. Dünyanın ilk çokuluslu şirketi olan bu kuruluş sayesinde Hollanda’lı tüccarlar, yaklaşık 200 yıl boyunca girişimlerini, Japonya ve Çin dahil, tüm Güneydoğu Asya’da genişlettiler.

[3] Antikite (Fr. “antiquité”) sözcüğü, tarihte İlk Çağ, antik devir” anlamıyla dilimizde yaygın kullanılmaktadır. Yazının icadından Ortaçağ’a kadar geçen süreyi kapsamına karşın burada, “Eski Yunan ve Roma sanatı ” anlamında kullanılmıştır.

[4] **Rokoko:** Onsekizinci yüzyılın başlarında, Fransa’dan, tüm Avrupa’ya yayılan bir dekorasyon anlayışı olup, XIV. Louis’in görkemli (kasvetli/ tantanalı) saray ve kamusal mekan dekorasyonuna tepki olarak ortaya çıkmıştır. ‘Geç Barok’ ve Evcilleştirilmiş Barok’ olarak da anılır. Rokoko’da, kibar, nazik, mutedil çizgi ve renk ahengiyle ortaya koyulan romantik / *escapist* atmosfer, Voltaire’in, sivri dili ve hazır cevaplılığı ile önyargılı ve adaletsiz monarşiye karşı verdiği özgürlük mücadelesiyle paradoksal bir karşıtlık oluşturmaktadır. Harris, Nathaniel (1973: 869). Anılan bezeme üslubunun ortaya çıkışı ve yaygınlaşma süreci, aşağı yukarı 1715-1775 yılları arasında Voltaire ve diğer Aydınlanmacı tarihçi ve düşünürlerin, Kilise ve sarayın önyargı ve adaletsizliğine karşı koyduğu özgürlük mücadelesiyle örtüşmektedir.

[5] Stoacı fedakarlık/Stoacılık: Elealı Zenon tarafından (M.Ö. 331-264/Başka bir kaynakta M.Ö. 490-430) ortaya atılan maddeci bir doğa öğretisidir. Doğru düşünmek, duyumsamazlık (apatheia), duygulara kapılmama, her türlü acı ve hazza karşı tepkisiz kalabilme gibi ilkelere dayanır. Bu öğretiye göre her şey mekandadır. Mekan, bir diğer mekan içinde sürüp gider. Hareketin gerçekliği konusunda Kıbrıslı Zenon’un ileri sürdüğü bu tür kanıtları Aristo’dan öğreniyoruz. En çok bilineni “Arşil’in (Archileus) Kaplumbağa İle Yarışı”dır.