



Ondokuzmayıs Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi
Anabilim Dalı

**RÖNESANS RESMİNİN PLASTİK ANLAYIŞININ GÜZEL
SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİNDEKİ RESİM ATÖLYE
DERSLERİNE KATKISI**

Hazırlayan:
Engin Ümer

Danışman:
Doç. Ata Yakup Kaptan

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2009

Ondokuzmayıs Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi
Anabilim Dalı

**RÖNESANS RESMİNİN PLASTİK ANLAYIŞININ GÜZEL
SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİNDEKİ RESİM ATÖLYE
DERSLERİNE KATKISI**

Hazırlayan:
Engin Ümer

Danışman:
Doç. Ata Yakup Kaptan

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2009

KABUL VE ONAY

Engin Ümer tarafından hazırlanan “Rönesans Resminin Plastik Anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerine Katkısı” başlıklı bu çalışma,10.03.2009..... Tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından.....yüksek lisans tezi..... olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Kurtman Ersanlı

Üye: Yrd. Doç. Dr. Ertuğrul Gündoğdu

Üye: Doç. Ata Yakup Kaptan

Yukarıda imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

..... / /

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya,
kullandığım başka yazarlara ait her özgün fikre kaynak gösterdiğimi bildiririm.

15/ 03/ 2009

Engin Ümer

TEŐEKKÖR

Bu tezin oluŐturulmasında katkılarını esirgemeyen tez danışmanım Doç. Ata Yakup Kaptan'a teŐekkÖr ederim.

Ayrıca benden her tÖrlÖ desteklerini hiçbir zaman esirgemeyen aileme ve bana her zaman moral destek veren Deniz Yazıcı Apaydın'a müteŐekkirim.

Engin Ümer

ÖZ

[ÜMER, Engin]. [*Rönesans Resminin Plastik Anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerine Katkısı*], [Yüksek Lisans Tezi], Samsun, [2009].

Bu çalışmada Rönesans resminin plastik anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerine katkısı araştırılmıştır. “Plastik anlayış” ifadesi bir dönemin sanatının arka planındaki düşünsel ve estetik birikimleri içeren derin bir olgudur. Bu nedenle Rönesans ve günümüz sanat eğitiminin plastik anlayışı sanat tarihi ve estetik alanları içerisinde ele alınmıştır. Her iki sanat eğitimi arasındaki farklar gösterilmeye çalışılmış, bu farklar ile birlikte resim atölye derslerinin belirlenmiş içeriklerinde ve işleyişlerinde Rönesans resminin plastik anlayışının katkısı ortaya koyulmuştur.

Rönesans sanatı ve Rönesans resminin plastik anlayışı gibi geniş bir konunun bu çalışmada tamamen ele alınması zor olacağından bu dönemin önemli sanat fikirleri ve sanattaki değişimleri konu edilmiştir. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü resim atölye derslerinden ağırlıklı olarak öğrencinin plastik elemanları öğrendiği birinci sınıf derslerine yer verilmiştir.

Çalışmada, Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerinin nasıl ve hangi nitelikleriyle Rönesans resminden yaralandığının belirlenmesi amaçlanmıştır. Bu yararlanmanın niteliğinin ne olduğu gösterilmeye çalışılarak buna neden olan tarihsel ve kültürel zorunluluklara değinilmiş ve ortaya çıkan sonuçlarla ile birlikte resim atölye derslerinde Rönesans resminden nasıl yararlanılabileceği önerilmiştir.

Çalışma, literatür taraması şeklinde gerçekleşmiştir.

Anahtar Kelimeler: Rönesans, Rönesans sanatı, Rönesans resminin plastik anlayışı, güzel sanatlar eğitimi, sanat eğitimi, resim öğretimi, resim atölye dersleri

ABSTRACT

[ÜMER, Engin]. [*The Contribution of The Plastic Conception of the Renaissance Painting to the Fine Arts Education Department Paint Shop Classes*], [Master's Thesis], Samsun, [2009].

In this work, the contribution of the plastic conception of the Renaissance paintings to the Fine Arts Education Department paint shop classes is investigated. The term “plastic conception” is a deep fact which includes conceptually the art of a certain era and the philosophical and aesthetic accumulations of the era. For that reason, Renaissance and contemporary plastic conception of the art education is considered together. The differences between the two types of art education was tried to be underlined; with these differences, the contribution of the plastic conception of the Renaissance paintings to the pre-defined syllabus and methodology of the paint shop classes is discussed.

As the discussion of such a vast subject of Renaissance art and the plastic conception of it may exceed the limits of this work, only the major artistic ideas and the changes in art forms was focused on. From the paint shop classes of the Fine Arts Department, only the first class courses which are mainly aimed at teaching the plastic items to the students is discussed.

In this work, it was aimed to identify how and with which qualities the paint shop classes of the Fine Arts Education Department is influenced form the Renaissance paintings. The character of this influence was tried to be identified with an addition of the determination of the historical and cultural necessities of this influence and with these results, a methodology is proposes on how could the Renaissance paintings be used in paint shop classes.

This work was mainly done as a literature survey.

Keywords: Renaissance, Renaissance art, the plastic conception of the renaissance paintings, fine arts education, art education, painting education, paint shop classes

İÇİNDEKİLER	sn.
TEŞEKKÜR.....	i
ÖZ.....	ii
ABSTRACT.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
GÖRSEL MALZEMELER DİZİNİ.....	vii

BÖLÜM 1 GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi.....	1
1.2. Alt Problemler.....	2
1.3. Araştırmanın Amacı.....	2
1.4. Araştırmanın Önemi.....	2
1.5. Araştırmanın Varsayımları.....	3

BÖLÜM 2 YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi.....	4
2.2. Araştırmanın Planı.....	4
2.3. Evren ve Örneklem.....	8
2.4. Verilerin Toplanması ve Analizi.....	8

BÖLÜM 3 RÖNESANS RESMİNİN PLASTİK ANLAYIŞI

3.1. Batıda Rönesans ve Rönesans Kültür Dünyası	9
3.1.1. Batı Kültüründe Rönesans Fikri.....	9
3.1.2. Hümanist Kültür.....	23
3.2. Rönesans Sanatı ve Estetiği.....	33
3.2.1. Sanatlardaki Yenilenme.....	33
3.2.2. Rönesans Estetiği.....	71
3.3. Rönesans Resminin Plastik Anlayışı.....	87

3.3.1. Rönesans Resminde Çizgi.....	88
3.3.2. Rönesans Resminde Renk.....	91
3.3.3. Rönesans Resminde Kompozisyon.....	95

BÖLÜM 4 GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİNDEKİ RESİM ATÖLYE DERSLERİNE RÖNESANS RESMİNİN KATKISI

4.1. Modern Sanat Eğitiminin Plastik Elemanları.....	98
4.2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerinin İçerikleri ve Bu Derslere Rönesans Resminin Katkısı.....	107
4.2.1. Temel Tasarım.....	107
4.2.1.1. Temel Tasarım Dersinde Çizgi ve Kompozisyon.....	107
4.2.1.2. Temel Tasarım Dersinde Renk.....	111
4.2.2. Perspektif.....	114
4.2.3. Desen.....	117
4.2.4. Anasanat Atölye (Resim).....	119

BÖLÜM 5

TARTIŞMA.....	123
----------------------	------------

BÖLÜM 6

SONUÇ ve ÖNERİLER.....	128
-------------------------------	------------

KAYNAKÇA.....	131
----------------------	------------

EK 1. ÖZGEÇMİŞ.....	139
----------------------------	------------

GÖRSEL MALZEMELER DİZİNİ**sn.**

Resim 1. Meryem'e Müjde (1150).....	34
Resim 2. Giotto. Kuşlara Vaaz Veren Aziz Francis (1295- 1300).....	35
Resim 3. Giotto. Ölü İsa'ya Ağıt (1305).....	36
Resim 4. Cimabue. Çarmıha Gerilmiş İsa (1268- 1271).....	37
Resim 5. Simone Martini. Meryem'e Müjde (1333).....	38
Resim 6. Masaccio. Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar (1425- 1428).....	40
Resim 7. Masaccio. Cennetten Kovuluş (1427).....	41
Resim 8. Donatello. Davud (1440).....	42
Resim 9. Jan Van Eyck. Arnolfi'nin Evlenmesi (1434).....	44
Resim 10. Hieronymus Bosch. Cennet ve Cehennem (1510?).....	46
Resim 11. Pieter Brueghel. Ölümün Zaferi (1562).....	47
Resim 12. Pieter Brueghel. Avcılarla Kış Manzarası (1565).....	48
Resim 13. Pieter Brueghel. Köy Düğünü (1562).....	49
Resim 14. Pieter Brueghel. Açıkavada Düğün Dansı (1566).....	50
Resim 15. Gustave Courbet. Buğday Eleyen Kızlar (1854).....	51
Resim 16. Leonardo da Vinci. Mona Lisa (1502?).....	52
Resim 17. Hans Holbein. İki Büyükelçi (1533).....	53
Resim 18. Albert Dürer. Adem ile Havva (1504).....	55
Resim 19. Albert Dürer. Tavşan (1502).....	55
Resim 20. Paolo Uccello. San Romano Savaşı (1450?).....	56
Resim 21. Sandro Botticelli. Venüs'ün Doğuşu (1485?).....	57
Resim 22. Rafaello. Peri Galateia (1512- 1514).....	58
Resim 23. Leonardo da Vinci. Son Akşam Yemeği (1495- 1498).....	60
Resim 24. Giovanni Bellini. Meryem ve Azizler (1505).....	61
Resim 25. Giorgione. Fırtına (1508?).....	63
Resim 26. Tiziano. Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri (1519- 1626).....	64
Resim 27. Tiziano. İngiliz Genci (1540- 1545).....	65
Resim 28. Michalengelo Buonarroti. Davud (1504).....	66
Resim 29. Michalengelo Buonarroti. Yaratılış (1508- 1512).....	68

Resim 30. Michalengelo Buonarroto. Kıyamet Günü (1534- 1541).....	70
Resim 31. Michalengelo Buonarroto. Yaratılış (detay).....	69
Resim 32. Albert Dürer. Dürer'in Annesinin Resmi (1514).....	89
Resim 33. Michalengelo Buonarroto. Sistine Şapeli'ndeki Libyalı Kadın İçin Çalışma (1510).....	90
Resim 34. Van Gogh. İrisli Natürmort (1889).....	92
Resim 35. Rembrandt. Emmaus'ta Akşam Yemeği (1648).....	93
Resim 36. Leonardo da Vinci. Kayalıktaki Meryem (1483).....	94
Resim 37. Pieter Brueghel. Çocukların Oyunu (1560).....	96
Resim 38. Paul Cezanne. Yıkılanlar (1905).....	100
Resim 39. Marcel Duchamp. Merdivenden İnen Çıplak (1912).....	101
Resim 40. Otto Dix. Asker Olarak Kendi Portesi (1914).....	103
Resim 41. Henri Matisse. Madam Matisse (1905).....	104
Resim 42. Wassily Kandisky. Bavyera'da Sonbahar (1908).....	105
Resim 43. Wassily Kandisky. Kompozisyon 4 (1911).....	106
Resim 44. Doku Çalışması Örneği.....	108
Resim 45. Hans Hoffman. Kirpi (1584?).....	109
Resim 46. Çizgi ve Leke Çalışması Örneği.....	110
Resim 47. Çizgi ve Leke Çalışması Örneği.....	110
Resim 48. Kompozisyon Çalışması Örneği.....	110
Resim 49. Renk Çalışması Örneği.....	111
Resim 50. Theo Van Doesburg. Kompozisyon 5 (1924).....	112
Resim 51. Kompozisyon Çalışması Örneği.....	113
Resim 52. Perspektif Çalışması Örneği.....	115
Resim53. Rafaello. Perspektif Çalışması (1505).....	115
Resim 54. Akademik Desen Örneği.....	118
Resim 55. Pablo Picasso. Igor Stravinsky'nin Portesi (1920).....	118
Resim 56. Rafaello. Meryem'in Evliliği (1504).....	120

BÖLÜM 1 GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

İnsanın eğitimi ve öğretimini sağlamak adına belirlenmiş kurallar, karakterlerini ve amaçlarını dönemin gereklilikleri içerisinde kazanmaktadır. Kurumlardan teorilere kadar eğitim anlayışları kendilerini sosyolojik ve felsefi olarak toplumsal uygunluğa ve çağının gelişmelerine paralel bir şekilde var ederken sanat eğitimi de amacı ne olursa olsun dönemi sanatının meydana getirdiği her türlü üretimden yararlanarak karakterini kazanır. Sanat, öncelikle sanat elemanlarının nasıl kullanılması gerektiğini önerirken, sanatsal üretimden izleyicinin eseri alımlamasına kadar geniş bir çerçevede etkili olan gerekli kuralları da ortaya koyar. Sanat eğitiminin pratik tarafı olarak görülebilecek olan atölye eğitiminde de dönemin sanatının meydan getirdiği bu plastik ve estetik fikirler etkili olmaktadır. Kimi zamansa bu fikirler daha önce geçerli olan sanat tarzlarından gelebilir.

Geçmiş her zaman unutulacak ya da bugüne tamamen uygun olmadığı inancıyla yok sayılacak, içindeki oluşumların etkileri göz ardı edilecek bir yapıda değildir. Tarih disiplini bizlere her zaman bugünün içerisinde geçmişin izlerinin kaldığını kurumlardan adetlere kadar geniş boyutta göstermektedir. Bunlardan bir tanesi de sanat alanıdır. Özellikle sanatta geçmiş, unutulması gereken değil, tam tersine sürekli ilişkide olunması gereken bir dönemdir. Çünkü sanatta geçmiş, zaman içerisinde karşılaşılan her türlü sanatsal sorunun nasıl çözüldüğünü gösteren bir deneyim alanıdır. Bu deneyim alanı sanat eğitiminin bir parçası ve öğrencinin gelişiminde gerekli olabilir. Bu araştırmada da bir dönemin plastik anlayışının günümüz resim atölye derslerinde, öğrencinin sanatsal gelişiminde nasıl bir etki sağladığı ve verimli bir şekilde kendisinden nasıl faydalanılması gerektiği ele alınacaktır. Araştırmanın problemi de buna göre şekil kazanmıştır.

“Rönesans resminin plastik anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki atölye derslerine katkısı nedir?”

1.2. Alt Problemler

1. Resim atölye derslerinden desen dersinde Rönesans resminin plastiği kendini ne şekilde göstermektedir?
2. Resim atölye derslerinden temel tasarım dersinde Rönesans resminin plastiği kendini ne şekilde göstermektedir?
3. Resim Atölye derslerinden perspektif dersinde Rönesans resminin plastiği kendini ne şekilde göstermektedir?
4. Resim atölye derslerinden anasanat atölye resim derslerinde Rönesans resminin plastiği kendini ne şekilde göstermektedir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada tarihsel nitelikleriyle iki farklı sanat tarzı ve sanat eğitimi plastik anlayış açısından bir ilişki içerisinde ele alınmıştır. Bu ilişki Rönesans resminin plastik anlayışının Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerine katkısının düşünülmesi şeklindedir.

Araştırmanın birincil amacında bu katkıyı niteliğiyle göstermek ve bu katkıyı betimlemektir. Bu katkıya ek olarak resim atölye derslerinde Rönesans resminin plastiğinin bir öneri olarak sunulması araştırmamızın bir diğer amacıdır.

1.4. Araştırmanın Önemi

Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerine Rönesans resminin plastik anlayışının katkısının araştırıldığı bu çalışmanın genel karakteri sanat eğitiminin önemli bir tarafı olan atölye eğitimini ele almasıdır. Bunu yaparken bir dönemin, yani Rönesans'ın, zamanı aşarak resim atölye derslerine bir katkısı olup olmadığı ve öneri düzeyinde bir katkısı olup olmayacağı araştırılmıştır. Bu, sanat eğitiminde atölye derslerinin dayandığı sanat teorileriyle ilgilenmek anlamına gelmektedir. Maalesef bu araştırma gerçekleştirilirken bu konuda ülkemizde yayınların olmadığı görülmüştür. Sanat eğitimi üzerine yayınlar daha çok insanın

sanatsal gelişimi üzerinedir ve sanat eğitiminin bir parçası olan atölye eğitimine bu çalışmalarda çokta değinilmemiştir. Ne resim atölye eğitiminin amaçları üzerine ne de eksiklikleri üzerine en azından betimleyici bir araştırmaya rastlanmamıştır.

Bu araştırma, resim atölye derslerinde bir başka döneme ait atölye eğitiminin katkısını ele alarak, bunu sanat tarihi, estetik ve düşünme alanları ilgisi içinde göstermeye çalışarak bu alanda varsayılan eksikliği kapatmada bir parça katkı olmaya çalışmıştır.

1.5.Araştırmanın Varsayımları

Rönesans resminin plastik anlayışının resim atölye derslerindeki katkısının bir araç niteliği taşıdığı ve bu derslerin amacına göre şekil kazanmış olduğu varsayılmaktadır.

Rönesans resminin plastik anlayışının esas alındığı sanat eğitimi ile resim atölye derslerinin dayandığı sanat eğitimi arasında kapatılamaz bir ayrılığın olduğu bu nedenle resim atölye derslerinde doğrudan bir Rönesans resminin plastiğinin gösterilemeyeceği düşünülmektedir.

Resim atölye derslerinde Rönesans resminin plastik anlayışının geçerli ölçülerde gösterilebilmesi için sanat tarihi gibi kültür alanını inceleyen bir disiplinin bu derslerde kullanılması gerektiği düşünülmektedir.

BÖLÜM 2 YÖNTEM

2.1. Araştırmanın Yöntemi

Araştırma, Rönesans resmi plastiğiyle resim atölye derslerinin plastiğini ilkinin ikincisine katkısı açısından ele almaktadır. Burada ortak nokta olan plastik elemanlar, kendi anlamları ve görevleri içerisinde araştırılmıştır. Bunun içinde tarih ve kültürün sunduğu bağlam kullanılmıştır. Tarihten kastedilen sanat tarihi olurken kültürden kasıt ise estetik ve düşünce alanlarıdır. Çizgi, renk ve kompozisyon gibi plastik elemanların kullanım şekilleri sanat tarihi açısından, bu elemanların aldığı değerlerde estetik ve düşünce açısından anlatılmıştır.

Tıpkı felsefe disiplininde her kavramın bir tarihi, onu meydana getiren bileşenlerinin olması gibi (Deleuze ve Felix 2001: 24- 25) sanat tarihinde de plastik elemanlar kendi kültür çevresinde aldıkları değer ve görevle tanım kazanmaktadır (Hauser 2004). Bu nedenle araştırmada söz konusu edilen modern ve klasik plastik anlayışlar “kültürel görelilik kuramı” (Panofsky 2004: 104) içerisinde karşılaştırılmış, aralarındaki ilgi ve katkı ilişkisi aranmıştır. Bunu gerçekleştirirken de konuyla ilgili literatür taraması yapılmış ve ilgili kaynaklar kullanılmıştır.

2.2. Araştırmanın Planı

Her araştırma konusu belli bir yöntem ve belli bir çerçeve içinde meydana getirilir. Bu kısımda bu çerçeve, araştırmanın içeriğinin oluşmasındaki etkisi açısından anlatılacaktır.

Eğer bu çalışmaya bir alt başlık düşünülseydi bu “klasik sanat eğitiminin modern sanat eğitimine katkısı” olabilirdi. Çünkü araştırmanın ilk ögesi olan Rönesans resminin plastik anlayışı klasik sanat eğitiminin karşılık gelirken, resim atölye dersleri ise modern sanat eğitimine karşılık gelmektedir. Bu karşımıza iki farklı sanat tarzı, eğitimi ve dolayısıyla plastik anlayışı çıkartmaktadır. Araştırmanın

başında bu farklılığın ve de bunun bir zorunluluk olduğunun düşünülmesi ciddiye alınmıştır.

Bu nedenle araştırmanın oluşumu modern ve klasik ayrımı içerisinde şekil kazanmıştır. Birinci bölümde Rönesans resminin plastik anlayışı, ikinci bölümde de günümüz sanat eğitiminin karakteri anlatılmaya çalışılmıştır. Bu anlatım tarzı kendini meydana getirirken araştırmanın öğelerinin sunduğu imkanlar belirleyici olmuştur.

Önce araştırmadaki ilk ögeye bakmak gerekir: “Rönesans resminin plastik anlayışı”. Bu ifade bizi tarihin bir döneminin sanatının meydana getirdiği resim elemanlarının kullanım tarzını, bunlara ne gibi bir önem verildiğini düşündürmelidir. Bu nedenle Rönesans resminin plastik anlayışını anlatırken izlenmesi gereken disiplin çeşitli bilgiler ve düşünme tarzları sunacak olan sanat tarihidir.

Ayrıca söz konusu edilen bu ögeyi kendi içinde ele alırsak plastik anlayışın “ne olduğunu” sormak gerekir. Daha doğrusu plastik anlayış derken sanatçılarca kullanılan plastik tarzın sadece yüzey üzerinde görülen elemanlar olduğunu mu belirtmekteyiz yoksa bunların taşıdığı bir değerlerin olduğunu, plastik anlayışın ne olduğunu aktarırken de bu değerlerden bahsedilip bahsedilemeyeceğini düşünmeli miyiz?

Bunun yanıtı yine sanat tarihindedir. Sanat tarihinde bir dönemin üslubu yani sanatın elemanlarının kullanım tarzı o dönemin kültürünün bir parçası olarak kabul edilir ve söz konusu olan herhangi bir dönemin kültürü değiştikçe o dönemin sanatında da değişimler olduğu düşünülür. Bu konuda Heinrich Wölfflin’in yeni bir üslubun çıkışının o üslubun meydana geldiği genel kültürün her alanındaki değişimleriyle ilgili olduğu, hatta bir üslubun özünün insanın davranışlarındaki değişimlere bile bağlanabileceği önermesi önemlidir (2005: 247). Wölfflin, bu önermeyle sanat tarihinin üslupları nasıl ele alması gerektiği konusunda etraflıca düşünülmesini belirtmiş olur. Eğer bir üslubu yani sanat

tarzını anlamak istiyorsak döneminin değişimleri göz ardı edilmemelidir. Bu değişimler sosyolojik olarak sanatın konumunun değişimi olurken, estetik açıdan ise sanatın göstermeye çalıştıklarında ve değerlendirme kriterlerindeki değişimdir. Bu nedenle Rönesans dönemi sanat kriterlerini göstermek için bu araştırmada “Rönesans estetiği” kısmı yazılmıştır.

Wölfflinci plastik anlayışın var oluşunu döneminin üretimleriyle ilişkilendirerek gösterme fikrini devam ettirirsek Rönesans plastiğinin oluşumunu ve hedeflerini anlamada dönemin kültürünü ve düşüncesini ele almak gerekecektir. Bu tıpkı insan yaratıcılığını ve üretimlerini inceleyen tin bilimlerinin savunusuna benzer. Buna göre eski bir ev içi mobilyasını incelerken yapıldığı dönemi detaylarına kadar anlamak gerekmektedir (Rothacker 1990: 11). Ancak belli bir kültürü her yanıyla göstermek burada zor, hacmi geniş olacağından belli bir dönemin yüksek tinsel üretimlerine bakmak daha makul sayılmıştır. Bu nedenle Rönesans’ın kimliğini, sanatının temel karakterini daha iyi anlamak için “hümanist kültür” kısmı yazılmıştır. Bu kısımda Rönesans kültürünün felsefi arka planından, Rönesans’ın en önemli karakteristiği olan hümanistlerden ve onların fikirlerinden bahsedilmiştir. Böylelikle Rönesans’ın doğa ve eski Yuna-Roma kültürüyle ilişkisi sanatın dışında felsefe ve edebiyat alanlarından yapılan aktarmalarla daha da belirginleştirilmiştir.

“Sanatlarda yenilenme” kısmında bu dönemde meydana getirilen fikirler açısından sanatların Rönesans’taki yenilenişine yer verilmiştir. Bu kısımda ağırlık olarak Rönesans’ın gerek İtalya’da gerek Avrupa’nın kuzey ülkelerinde karakterini kazandırmış sanatçılarının eserlerine yoğunlaşmıştır. Bu eserlerin ele alınmasında da sadece tarihsel bir betimleme değil, Rönesans döneminin plastik anlayışını göstermek adına çözümleyici bir üslup kullanılmıştır.

Birinci bölümün son kısmında bu bölüme kadar olan düşünce, sanat ve estetik alanlarında dolaylı veya doğrudan değinilen Rönesans resminin plastik anlayışına yer verilmiştir. Bu yapılırken birinci derecede önemli olan plastik elemanlar ele

alınmış ve yine eser örnekleriyle Rönesans dönemindeki anlamları ve görevleri üzerine durulmuştur.

Buraya kadar birinci bölümdeki Rönesans resminin plastik anlayışının nasıl ele alındığı ve bölümlerindeki temel fikir anlatıldı. Ancak birinci bölümün ilk kısmı olan “batı kültüründe Rönesans fikri”ne değinmedik. Bu kısmın oluşmasında temel etken Rönesans’ın mümkün olduğunca basit ve araştırma sınırlarını daraltabilecek sözlüksel tanımına başvurmamaktır. Ayrıca araştırmamızın ilk evresinde “Rönesans’ın ne olduğu” sorusunun sanat tarihinde ciddi bir tartışma içerisinde şekil kazanmış olduğu görülmüş ve bu tartışmanın bir kısmı araştırmamıza taşınmıştır. Bunun ilk nedeni saf, homojen bir Rönesans tanımının yerine çok boyutlu bir Rönesans fikri gösterme çabasıdır. Bu çaba, içerisinde keskin bir tanımdan ziyade niteliksel olarak amaçları ve başarıları ile başarısızlıkları açısından Rönesans’ın betimlemesini taşımaktadır. Ayrıca Rönesans’ın modern dünya ile ilişkisini göstermek adına ondokuzuncu yüzyıldan yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar ki süreçte görülen Rönesans tartışmalarının bu araştırma için başvurulan noktaları gerekli görülmüştür. Böylece batı kültürü içerisinde Rönesans’ın her açıdan ondokuzuncu ve yirminci yüzyıl sanatıyla ilişkisizliğine değinilmiştir.

Bu ilişkisizlik araştırmamızın ikinci bölümünün ilk kısmı olan “modern sanat eğitiminin plastik elemanları”nda tamamen gösterilmiştir. Bu kısım ile amaçlanan resim atölye derslerinin dayandığı plastik anlayışı anlamaktır. Bunun için günümüz sanat eğitiminin plastiğini belirleyen modernist sanata başvurulmuş, modernist sanatın plastik elemanlara nasıl bir görev ve tanım getirmiş olduğu ele alınmıştır.

“Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerinin içerikleri ve Rönesans resminin plastik anlayışının katkısı” kısmında ise araştırmamızın ikinci ögesi olan resim atölye dersleri ve araştırmamızın esas sorusu olan resim atölye derslerine Rönesans resminin katkısı ele alınmıştır. Bu kısımda ele alınan resim atölye dersleri daha çok birinci sınıfın zorunlu dersleri olan desen, perspektif,

temel tasarım dersleriyle ikinci sınıftan itibaren görülen anasanat atölye (resim) dersleri şeklinde olmuştur. Bu kısımda derslerin amaçlarına, bunları gerçekleştirmek için nasıl bir plastik anlayış izlendiğine yer verilmiştir. Bu derslere Rönesans resminin plastik anlayışının katkısı birinci bölümde gösterilen bilgiler ilgisinde anlatılmış ve bir sonuca ulaşılmıştır.

Bu sonuçtan önce tartışma kısmında araştırmadaki bilgiler ve belirlenen doğrular açısından Rönesans resminin resim atölye derslerinde alabilecek görevleri üzerine düşünülmüştür. Bu tartışma gerçekleştirilirken zorunluluklar hesaba katılmıştır. Burada belirleyici olan zorunluluk modern ve klasik plastik anlayışlar arasındaki çeşitli alanlardaki farklar olmuştur. Böylece gerçekleştirilmesi veya düşünülmesi zor ve imkansız sonuçlara ulaşılmamıştır.

Araştırmamızın en sonunda, sonuç ve öneriler kısmında ulaşılan sonuçlar anlatılmış ve önerilerde bulunarak çalışma sonlandırılmıştır.

2.3. Evren ve Örneklem

Araştırmanın evren ve örneklemini; Eğitim Fakültelerinin Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye dersleri ve içerikleri oluşturmaktadır.

2.4. Verilerin Toplanması ve Analizi

Literatür araştırmasına dayalı bu çalışmada konuyla ilgili kitaplar, süreli yayınlar, internet yayınları ayrıca konuyla ilgili tezler ve makaleler incelenmiştir. Konuyla ilgili yerlerde bu yayınlara başvurulmuştur.

BÖLÜM 3 RÖNESANS RESMİNİN PLASTİK ANLAYIŞI

Bu bölümde Rönesans resminin plastik anlayışı ele alınacaktır. Bu yapılırken Rönesans'ın ne olduğu sorusu batı düşüncesinde modern dünya ile kültürel ilişki ve ilişkisizliği içerisinde ve bir tarihi olgu olarak kendi düşünsel, sanatsal, estetik boyutlarıyla cevaplanacaktır. Böylelikle Rönesans resminin plastiği bu dönemin kültür ve sanatının tarihsel sınırları içerisinde tanım kazanmış olacaktır.

3.1. Batıda Rönesans ve Rönesans Kültür Dünyası

3.1.1. Batı Kültüründe Rönesans Fikri

Batı düşünce dünyasında her zaman ilgi görmüş olan Rönesans, tarihsel ve niteliksel olarak tanımlanmaya çalışılmış, her tanım yeni bir Rönesans fikri oluşturarak kendinden önceki ve sonraki tanımlarla çatışkılı bir ilişki kurmuştur. “Rönesans nedir” sorusuna verilen her cevabın kendi dönemiyle ilişkili bir bakış açısı içinde şekil kazanmış olması her tanımın kendi zamanı içinde belirli gerekliliklerle meydana gelerek Rönesans'a bir değer ve anlam vermesi demektir. Yani her Rönesans tanımını aynı zamanda içerdiği terimlerin tarihsel gelişimiyle düşünölmek zorundadır (Huizinga 2005: 25). Bu nedenle zaman içinde aşınmamış veya tarih üstü bir Rönesans tanımı yapmak oldukça zordur.

Mesela Büyük Larousse'un 1986 yılı basımlı ondokuzuncu cildinde Rönesans, “onbeşinci yüzyılda İtalya'da doğan ve onaltıncı yüzyılda tüm Avrupa'ya yayılan, kültür ve sanatta yenilenme hareketi” olarak tanımlanmıştır (1986: 9938). Rönesans'ın etkileri ve tarihsel sınırları açısından keskin çizgiler çizen bu tanım 1933'e kadar kullanılmış, bu tarihten sonra da içerdiği hatalardan dolayı geçerliliğini yitirmiştir (Panofsky 2005a: 12). Bununla beraber sadece Rönesans'a ait tarihsel sınırların ne olduğunun cevabı da bu dönemi betimlemede yeterli olmamaktadır. Rönesans'ın tarihsel sınırları sorunu, beraberinde Rönesans'ın batı tarihi içindeki niteliği, bu dönemin ideallerini ne kadar gerçekleştirdiği ve ne kadar başarılı ya da başarısız olduğunun da cevabını gerektirmektedir. Bu

sorunları tarihçiler Rönesans'ı modern batıyla ilişkisi içerisinde tanımlama yoluna giderek çözmüşlerdir. Bu açıdan bakılırsa Rönesans'ın ne olduğu sorusuna verilen cevaplar kabaca Rönesans'ın dindışı bir yenilik olduğu vurgusunu yaparak bu dönemi modern çağa yaklaştıran ile buna karşılık bu dönemin Ortaçağ'dan kopuk olmadığına inanan iki bakış açısı şeklinde toplanabilir.

Bunlardan ilki Rönesans'ı onaltıncı yüzyılda dünyanın ve insanın kendini tekrar keşfettiği (Michelet 1996: 4) Ortaçağ'ın “inanç, yanılısma ve çocukça ön yargılar”ının (Burckhardt akt. Huizinga 2005: 35) son bulduğu, bilginin ve güzelin katışıksız kaynaklarına geri dönüldüğü, bilginin elde edilmesinde ve sanatlarda değişmez normlara sahip olunması şeklinde tanımlamıştır (Huizinga 2005: 25). “Eski Yunan-Roma uygarlığının yeniden canlandırılması” ve “İtalyan halkının dehasıyla” (Burckhardt akt. Huizinga 2005: 36) gerçekleştirilen böyle bir Rönesans, “modern çağın şafağı” (Bauman 1998: 35), bireyciliğin, sekülerizmin, ahlaki özgürlüklerin doğuşu (McConomy 1997: 2) yani modern Avrupa'nın tüm kurumsal ve değersel düzeninin ilk şekli olarak nitelik kazanmıştır.

Rönesans'ın modern çağın öncülü olduğu konusunda Fransız araştırmacıların tanımlamaları önemli bir rol oynamıştır. Bu araştırmacıların fikirleri o kadar etkili olmuştur ki İngilizce ve Germanik dillerde Rönesans sözcüğü, İtalyanca olarak değil Fransızca olarak dar ve geniş şekilleriyle kullanılmıştır. Dar anlamıyla Fransız araştırmacıların “Renaissance” terimi, “her hangi bir şeyin belirli bir zaman içinde canlandırılması” iken, terimin geniş anlamı “belirli bir dönemin modern çağa öncülük edeceği düşünülen her şeyin canlandırılması” şeklinde olmuştur (Panofsky 2005a: 11). Buna göre Rönesans'taki yenilenme, bu dönemin tarihsel sınırları içinde gerçekleşerek kendinden sonraki tüm batıyı etkileyecek biçimde iki yönlü bir işlev göstermiştir. Dolayısıyla Rönesans, amaçlanan ideallerin gerçekleştirildiği tamamen başarılı bir dönem olarak değer kazanmıştır. Rönesans'ın aydınlanma ve modernite ile ilgisini besleyen sadece Fransız araştırmacılar olmamıştır. Alman filozof Friedrich Hegel'de “modernite” kavramının 1500'lü yıllardan itibaren yeni dünyanın keşfedilmesi, Rönesans ve Reformasyon ile oluşan yaşamın ürünü olduğunu kendi zamanıyla ilişkili

göstererek kullanmıştır: “Bizim çağımızın bir doğuş ve yeni bir döneme geçiş olduğunu görmek güç değildir. Tin şimdiye kadar kendi varoluşunun ve hayal gücünün dünyası olan şeyden kopmuştur ve tüm bu dünyayı *geçmişe gömmek* üzeredir; tin, kendisine *yeni bir form* vermek için işbaşındadır” (akt. Hünler 1998: 33 italik bana ait).

Hegel’in geçmişe gömülen dünyası Rönesans öncesi, bireyin kendine ait her türlü varoluşunun mümkün olmadığı, zaman ve mekan ilgileri açısından kısıtlandığı bir yaşantıydı. Rönesans’ın ön-modernizm olduğu fikri ondokuzuncu yüzyılda hem Fransızların tanımıyla hem de Hegel’in tinin tarihini anlatırken verdiği anlamla genişleyerek devam etmiştir. Ondokuzuncu yüzyılda Rönesans’a böyle bir bakış bu dönemde Jules Michelet (1798- 1874) ile Rönesans’ı ilk kez “kendine özgü bir kültür ideali olarak” (Huizinga 2005: 34) değerlendiren Jacob Burckhardt’ın (1818- 1897) ellerinde olgunlaşmıştır.

Michelet, Rönesans’ı aydınlanma dönemi olarak tanımlamıştır. O’na göre Rönesans bir devrimdir. Michelet bu devrimi eserinde Rönesans’ta yapılanları küçümseyenlere cevap verirken kullandığı “keşif” terimiyle eşdeğer tutar: “Bu peşin hüküm sahipleri, gerçekte küçük ama evvelki çağlardan çok bu çağın (yani Rönesans’ın) malı olan iki şeyi unutuyorlardı: Dünyanın keşfi, insanın keşfi” (1996: 3- 4).

“Keşif” temasıyla Rönesans, insanın mekansal olarak genişlediği ve bilgisinin arttığı bir dönem niteliği kazanmıştır. Öncelikle yeni dünyanın 1492’de Kolomb tarafından, gökyüzünün 1507’de Kopernik tarafından keşfedilmesi o zamana kadar içinde yaşanılan ufkun sınırlarını değiştirmiş, insanın yeryüzünün her köşesini değerlendirebilmesini, doğa ve evren hakkındaki tüm bilgisini bilim yoluyla elde edebilmesinin başlangıcı olmuştur (Symonds 2005: 233). Toprakların sınırları okyanus ötesine doğru genişlerken sadece yeni bir bilim değil, yeni ticaret yolları da doğmuş ve yüzyıl içinde Avrupa ülkeleri servetlerini artırmışlardır (Smith 2001: 88). Bu mekansal genişlemenin insan bedenindeki devamında Andreas Vesalius (1514- 1563) ve Miguel Servetius’un (1511- 1553) anatomi

çalışmaları vardır. İnsan bedeninin incelenmesi, o güne kadar etkili olan kilise otoritesinin bilimden ayrılmasına işaret etmiştir. Sadece maddi olarak değil estetik ve etik, kısacası kültürel bir varlık olarak insan Michelet'e göre bu dönemde tekrar keşfedilmiştir. İnsanın yeniden keşfedilme başarısı konusunda Michelet, din adamları ve de sanatçılardan oluşan bir liste sunar. O'na göre insan "Luther, Calvin, Dumoulin, Cujas, Rabelias, Montaigne, Shakespeare, Cervantes ile manevi varlığın sınırlarına ermiştir" (1996: 4).

Michelet'e göre Rönesans'a kadar her şey toprak altına gömülmüştür. Cicero'dan (M.Ö. 106- M.Ö. 43) sonra yok olan paganlık, mistisizm ile bertaraf edilmiş olan mantık, yasaklanmış olan muhakeme ve akıl, belagatın yerini aldığı destanlar, derebeyin emrine geçerek yitirilen insan benliği, çarpıtılmış Yunan felsefesi. Bütün bunlar Ortaçağ ile göz ardı edilmiştir. Rönesans ise bunları tekrar günışığına çıkartmış, batı medeniyeti için gerekli tüm aydınlığı ve bilgeliği yeniden geri getirirken aynı zamanda Ortaçağ'ı da tarih sahnesinden silmiştir.

Michelet, yarı denemeci yarı tarihçi bir üslup kullandığı "Rönesans" adlı eserinde Fransız İhtilali'nin "formüllerini felsefe ilmiyle yazılı ve hazır" ellerinde bulduran kuşağına bu dönemin kökenlerinin "inanılmayacak bir yoklukla" karşılaştığını ve bir "hiçlikten" hareket ettiğini duyurarak yeniden doğuş olgusunu daha etkili bir şekilde göstermeye çalışmıştır (1996: 9). Elbette Michelet'in "hiçlikten doğan Rönesans" fikri sadece bu konuda değil genel olarak tarih disiplini içerisinde de büyük bir hatadır. Çünkü Rönesans'ın önceden her hangi bir belirti göstermeden onbeşinci yüzyılda patlak verdiği düşünülemeyeceği gibi Ortaçağ'dan Rönesans'a geçişin de kesin bir tarihini ve Rönesans'ın meydana gelişini belli bir nedene bağlamak da imkansızdır (Symonds 2005: 226- 229).

Jacob Burckhardt ise Michelet'in keşif temasını sürdürmüş ve bireyin doğuşuna yoğunlaşmıştır. Huizinga, Burckhardt'ı Michelet'in Rönesans'ı batı modernitesinin kökeni olarak gösterme çabasından uzak olduğunu iddia etse de (2005: 34) Burckhardt'ın çizmiş olduğu Rönesans ve Ortaçağ arasındaki keskin çizgi bunun tam tersine işaret eder. Burckhardt için Ortaçağ, insanın "hayal"

gördüğü, “yarı uyanık” olduğu bir yanılsamalar, yanlışlar çağıdır. Buna karşılık Rönesans, insanın “ruhsal bir birey” olduğu, “devletin ve bu dünyadaki her şeyin nesnel olarak” ele alındığı evreye karşılık gelmektedir (akt. Huizinga 2005: 35). Bu tanım, Rönesans’ın Ortaçağ’dan uzak ama modern batıya yakın olarak belirlenmesidir. Bundan başka Burckhardt’ın İtalyan Rönesans’ını “modern çağın önderi” (akt. Huizinga 2005: 36) olarak eserinde belirtmesi O’nun Michelet’i izlediğinin ciddi bir göstergesidir.

Burckhardt ile birlikte bugün de sıkça kullanılan ve ondokuzuncu yüzyıldaki okuyucuları tarafından da ilgiyle karşılanan “Rönesans insanı” deyişi literatüre girmiştir. Burckhardt’ın Rönesans insanı, hayatı olduğu gibi kabul eden, ahlak düzenin dışına çıkmış, kendi kurallarını koyan ve pagan güzellik duygusuna sahip “benzersiz insan”dır (Huizinga 2005: 36). Ama burada şöyle bir sorun vardır: Burckhardt’ın Rönesans insanı, tarihsel gerçekler içinden mi gelmiştir, yoksa tıpkı Michelet’in “hiçlikten doğan Rönesans” fikri gibi abartılmış veya Burckhardt tarafından tasarlanmış bir figür müdür? Bu sorunun cevabı ondokuzuncu yüzyılın düşünce ve kültür dünyasında bulunmaktadır.

Ondokuzuncu yüzyılda modern birey, aydınlanma döneminin felsefi doktrinleri ve Fransız İhtilali ile yeni politik fikirleri, sanayi devrimi kapitalizmiyle yeni üretim ve tüketim şekilleri içinde son şeklini almış, yeni mekanı olan kentlerde yeni kültürel yaşantısına alışırken kendisine bu yaşamdan tat almak için örnek modeller aramıştır. Çünkü modernlik, “serüven, güç, coşku, gelişme” ve insanın hem kendisini hem de dünyayı dönüştürme olanakları vaad etmesiyle aynı zamanda insanın o güne kadar sahip olduğu ve bildiği her şeyin yok edilmesi tehlikesiyle yüzleşmesidir (Berman 2003: 27- 28). Bu nedenle modernliğin güçlü etkisi, geçmişini gelişme uğruna feda etmesi, kaybedilecek olan bu geçmişe karşı nostalji duygusunun doğmasına ve özellikle yazarların geçmişin kültürüne tekrar bir bakış atmasına neden olmuştur.

Onsekizinci yüzyılda Herder, Schiller, Schlegel ve Leopardi gibi yazarlar yeni yaşam için arayışlarında gerekli olanı eski Yunan'da bulmuşlardır. Herder, yeni ulusun yeni mitlere ihtiyacı olduğunu düşünürken Schlegel ve Leopardi bunun ne kadar mümkün olabileceğinin cevabını aramış, Schiller ise ideal bir çağ olarak nitelediği ve gerçeği orada bulduğuna inandığı için Yunan mitlerine geri dönmeyi önermiştir (Calasso 2003: 38). Edebiyatta ilk olarak Yunan tanrıları Almanya'da Hölderlin'in ve Novalis'in eserlerinde yeniden görünmeye başlamışlardır (Calasso 2003: 16). Bu durumu ise Heinrich Heine Hıristiyanlığın "sürgüne" gönderdikleri tanrıların geri dönüşü olarak yorumlamıştır (Pater 2002: 60). Paris'te ise putların geri dönüşü Baudelaire'in sadece güzel olanı sevmek fikrinde rol oynar. Bu aynı zamanda ondokuzuncu yüzyıl estetiğinin esası olan "estetiğin özgürleşmesi"dir (Calasso 2003: 25). Putların geri dönüşüyle güzellik kategorisi Platoncu estetikten buyana gelen iyi olan ile kurduğu eşdeğerlilikten kopar ve kendi başına sınırsız bir tatmin isteğine dönüşür. Bu durum, sadece batı kültürünün yeniden Yunan mitlerini keşfetmesiyle ilişkili görülmemelidir elbette. Yunan mitleri, ondokuzuncu yüzyıl yazarlarının sanatı ve güzel olanı ahlak ve bilgi alanlarından ayırmak için kullandıkları bir neden, modern hayatın yeni estetiği için bir araç olmuştur. Ama bu nedene veya bu araca ihtiyaç duyma yeni yaşantının deneyimlenmesinde modern bireye hareket imkanı sunacak, böylelikle modernitenin sarsıcı etkilerine karşı çıkılarak bu etkiler hafife indirgenecektir. Böylelikle onsekizinci yüzyıldan kalma yeni hayata dair olan şu sorunda cevabı bulunmuş olunacaktır: Nasıl bir hayat sürdürülmelidir? (Berlin 2004: 42)

Mitlerin ondokuzuncu yüzyıldaki yeniden doğuşu, onların sanat eserlerinde oldukları gibi tekrarlanması değil, mitlerin gündelik hayata karışması demektir. Roberto Calasso, ondokuzuncu yüzyılda mitin geri gelişinin tanrı ve tanrıçaların kent sokaklarında sıradan yaşamın içinde yeniden doğuşuyla gerçekleştiğini yazar (2003: 20). Böylelikle sokakların sunduğu yaşam modern kültür için hem yeni estetik deneyimin mekanı hem de sanatsal yaratıcılığın ilhamı halini almıştır. Tanrıların bu şekildeki doğumlarıyla onsekizinci yüzyıldan buyana aydınlanma eleştirisinde önemli bir yeri olan modern insanda yeniden şekil kazanmıştır. Keza Leopardi inançtan yoksun gördüğü modern insanın modern olmayan her şeyi

affetmesi gerektiğini yazmıştır. Çünkü O'na göre modern olmak “şiir yazmamakla”, şiir için gerekli ahengi kurutmakla eşdeğerdir ve sadece mitler modern hayatın içindeki “nefes kesilmesinden” insanı kurtarabilir (akt. Calasso 2003: 39- 40). Modern olmanın bu tarzdaki eleştirisine pek çok yazar ve düşünürde rastlanır. Bu eleştirilerin en etkililerinden bir tanesine de Alman filozof Friedrich Nietzsche'nin modernlik eleştirisidir.

Nietzsche içinde modern insan, “yoldaki çakıltaşlarına takılan” “hantallık ruhuna” sahip yığınlar olmayı kabullenmiş, bunun sonucu olarak “ruh soyluluğuna” ve “yaşamın yaratıcı” gücüne son vermiştir (Fabre 2001: 155). Böyle bir insanda, Nietzsche için kendine “...yapmalısın, ...etmelisin” yönlendirmeleriyle realiteyi algılar ve değerlendirir (Kuçuradi 1999: 25). Bu ifadeleriyle Nietzsche, modernliğin toplum için bir başarısızlık olduğuna inandığını gösterirken yeni ve zorlayıcı yaşamı da betimlemiş olur.

Modern yaşamın etkilerine karşı Nietzsche, çağına “trajik insan” olmayı önerdiğinde hayata da evet demeyi önermiş olur. Bu fikir, insanın kaderini kabul etmesidir (amor fati). Ama bu kabullenme insanı dogmatik ve sınırlayıcı bir varoluşa götürmek anlamını taşımaz. Nietzsche için trajik olma hali, “sürü insanı” olmaktan kurtulup modern yaşama nüfus etmekle eşdeğer olan Dionysosça yaşamaktır (Kuçuradi 1999: 74). Sokrates sonrası birey olmanın akılcı düzen içinde hazza dair ihtiyaçların yok sayılması demek olduğuna inanan batı düşüncesi ve kültürüne Nietzsche, Yunanlı olmayı önermiştir. Bu aynı zamanda Burckhardt'ın da Rönesans'ı tanımlamasında esas tema olarak gördüğü “bireyin doğuşu”nun esini olan, bireyliğin ilk örneği, “azgın ve bilinçsiz bencilliğin temsilcisi” “Yunanlı kahraman” haline gelmek demektir (Horkheimer 2002: 146). Burckhardt'ta antik Yunanlı bireyi kendine örnek aldığına inandığı Rönesans insanına yoğunlaşmış, eserinde ve Rönesans'ı tanımlamada onu ön plana çıkararak kendi çağına sunmuştur. Yani Burckhardt, “Rönesans” adı verdiği bir dönemin içinden bu döneme ait bir figür çıkarmamış, onu yeniden tasarlamıştır. Burckhardt'ın çizdiği bu figür modern olmaya bir öneri olsa bile tarihsel doğrulara sahip değildir.

Her açıdan özgür ve yetkin olduğu varsayılan yarı Yunanlı yarı dahi Rönesans bireyi Johan Huizinga içinde yanlış bir belirleme olmuştur. O'na göre Rönesans'ın “bütün ruhu son derece kuralcı” olup güzellik tanımından, devlet yönetimine, erdemden hakikate kadar tüm alanlarında “sonsuz dek geçerli” ölçütlerin peşine düşülmüştür: “İster Dürer'i ya da Machiavelli'yi, ister Ariosto ya da Ronsard'ı alalım, hepsi kişisellikten uzak, sınırları iyice belirlenmiş, apaçık ve tümüyle belirli sanat ya da bilgi dizgelerinin ardından koşarlar. En derin güdülerıyla insanın yaklaşılması ve söze dökülmesi olanaksız doğrudanlığının ve çelişkisinin farkında değildir hiçbiri” (Huizinga 2005: 45).

O halde nasıl oluyordu da Rönesans modernlikle eşitlenebiliyordu? Bu sorunun cevabını batı kültürünün geçmişe bakışının karakterini açıklayan tarihçi Aby Warburg'da buluruz. Warburg, batılı düşünürlerin geçmişi bugün içinden yeniden diriltmeye çalıştıklarına inanmış ve bu duruma “belleksel dalga” adını vermiştir. Buna göre geçmiş, yeniden üretilerek verimli sonuçlar meydana getirirken aynı zamanda yanlış ya da yanlış yorum ve bilgilerin oluşmasına da neden olmaktadır. Warburg, “belleksel dalga”yı yoğun olarak iki yazarda Burckhardt –ve Nietzsche'de- (Calasso 2003: 31) görmüştür. O halde geçmişi kendi zamanında tekrar diriltmeye çalışan Burckhardt'ın Rönesans insanı, tarih içinde varlık bulmuş bir kişilik değil onsekizinci yüzyıldan buyana varlık göstermiş olan yeni hayat için mitlere ve Yunanlı bireye dönüşün bir devamı, O'nun kendi zamanına kurgulanmış bir önermesi sayılabilir.

Ancak Rönesans'ın bu mitleştirilmesi sadece ondokuzuncu yüzyıla özgü olmayıp ondördüncü yüzyıl İtalyan yazarlarının yeniden doğuş algılamalarında ilk kez kendini göstermiştir. Bu dönemin yazarlarının üslubunda “yenilenme” olgusu abartılı ifadelerle betimlenmiş, Rönesans için Ortaçağ'dan bir kopuş olduğu fikri savunulmuştur (Açan 2005: 24). Giorgio Vasari'nin (1511- 1574) “yeniden canlanma” olgusunun Bizans'ın “kaba, değersiz ve katı resmi” üzerine yükseldiğine, Giotto ve Cimabue gibi ilk dönem Rönesans ustalarının kendinden önceki gelenekten kopuk, yeni ve farklı bir anlayış var ettiğine inanması aynı zamanda Boccaccio, Albert Dürer ve Leonardo da Vinci gibi birçok yazar ve

sanatçı tarafından gösterilen genel eğilim olmuştur (akt. Huizinga 2005: 27). Sürekli olarak Rönesans hümanistleri Ortaçağ'a olan borçlarını yadsımak eğiliminde görünmüşlerdir (Huizinga 2005: 17). Bu yazarların yorumları bugün doğrulukları açısından tartışmalı ve abartılı sayılmaktadır. Giotto ve Cimabue'nin yeni bir sanat meydana getirdikleri doğru olsa da bunu kendilerinden önceki Ortaçağ resim geleneğinden yararlanmadan yaptıkları düşünülemez. Ama Vasari'nin Rönesans betimi doğrudan onyedinci yüzyıl ve sonrasındaki araştırmacılar tarafından kabul görerek ondokuzuncu yüzyılda da geçerliliğini sürdürmüştür.

Mesela Pierre Bayle, onyedinci yüzyılda, "okul görüşü" (Huizinga 2005: 32) olarak da bilinen tanımında Rönesans'ı İstanbul'un fethinden (1453) sonra buradan İtalya'ya kaçan bilginler ile "dinsiz" hümanistlerin (akt. Huizinga 2005: 28) başlattığını yazmıştır. Bayle'ın İstanbul'dan kaçan bilginlerin Rönesans'ın nedeni olduğu fikrine katılmayan Voltaire, Toscana dehasının onbeşinci yüzyıl İtalya'sında sanatları ve Yunan bilgisini tekrar canlandırdığına inanırken (Huizinga 2005: 29) bir başka aydınlanma yüzyılı figürü Goethe ise Faust'u onaltıncı yüzyılın başında resim sanatını "Ortaçağ barbarlığın"dan "daha özgür, daha yüce sonuçlara" götürmüş olan Rönesans sanatçısında görmüştür (akt. Huizinga 2005: 31).

Bu yazarların Rönesans'ı onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllara yayılım göstermiş bir yenilikler dönemi idi. Ondokuzuncu yüzyıl yazarlarının da takip ettiği bu tarihlendirmedeki yanlışlık Rönesans'ta Vasari ve aydınlanma döneminin yazarlarının tespitlerinde yatmaktadır. Voltaire, Goethe, Michelet ve Burckhardt için bu yüzyıllar batının en aydınlık dönemlerindendi. Bu yazarlar onbeşinci ve onaltıncı yüzyılda sanatların ihtişamına ve bunun Ortaçağ'dan bir kopuş yaşandığı için meydana geldiğine inanmaktaydılar. Ancak Rönesans'ın sanatlardaki devrimi 1530 yılı sonrasında yerini durgunluğa bırakmış, sanatçılar dış dünyaya yönelmeyip daha önce yapılmış yenilikler üzerine bir şeyler eklemekten devam etmişlerdir. Bu dönemde sanatçılar "Rönesans'ın inandırıcı alan ve normal ölçü ideallerini terk etmiş ve neredeyse bir Ortaçağ sanatçısı gibi rastgele

konstrüksiyonları ve kasıtlı uzatmaları serbestçe kullanmaya başlamışlardı” (Blunt 2004: 196). Ondokuzuncu yüzyıl yazarlarının ve onların onsekizinci yüzyıl öncüllerinin göremedikleri bu durum aslına Rönesans’ın bitişi ve Maniyerist sanatın yükselişiydi.

Bununla beraber Rönesans’ı modern batının ilk aşaması olarak tanımlayan araştırmacılar Rönesans’ın niteliğini onun din dışı bir etkinlik olduğuna inanarak belirlemişlerdir. Bunun nedeni araştırmacıların bu dönemde Hıristiyanlık karşıtı bir hümanist hareket imgesini seçmeci bir tavırla kullanmış olmalarıydı. Hümanistlerin pagan kültürüne hayranlıkları ve antikiteye verdikleri önem araştırmacıların ellerinde, hümanist eserlerdeki Hıristiyan inancı görmezden gelinerek abartılmıştır (Huizinga 2005: 47). Hümanistler kilise kurumuyla belli konularda ayrı düşmüş olsalar da bu durumun, Rönesans’ın din ile ilişkisizliğinin ispatı olduğuna inanmak oldukça zordur. Kilise her ne kadar hakim bir kurum olsa bile sadece hümanistlerce değil, onların üzerlerinden atmak istenildiğine inanılan Ortaçağ skolastikleri tarafından da eleştirilmiştir (Huizinga 2005: 46). Rönesans’ın dindışı olmadığına dair bir diğer basit kanıt ise bu dönemdeki resimlerde işlenen konuların yoğunlukla dinsel konular olmasıdır. Sanat tarihçisi Alexander Nagel, onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda sanatsal imgelerin dini fonksiyonları üzerine Reformasyon hareketinin etkisiyle yeniden düşünüldüğünü yazar (2005: 385). Dindışı olduğu düşünülen Rönesans’ın dinsel bir hareket olan Reform ile aynı yollarda varlık bulmasına bir başka en iyi örnek ise her iki hareketin kökeninde “kurtuluş beklentisi ve entelektüel yenilenme” (Huizinga 2005: 47) fikirleri olmasıdır.

Bu konudaki itirazlardan bir tanesi de ondokuzuncu yüzyılda Walter Pater tarafından yapılmıştır. Pater, 1873 yılında yayınladığı “Rönesans” adlı eserinde hümanist hareketin din dışı olduğunun düşünülemediğini yazar: “Onbeşinci yüzyılın kimi İtalyan bilim adamlarının Hıristiyanlıkla kadim Grek dinini bağdaştırma girişimlerini nazarı dikkate almayan hiçbir Rönesans izahı tam değildir” (2002: 59). Pater, antikite tanrılarının dinsel anlamlarından soyutlanmış olduğunu ve Rönesans döneminde sadece “sanatsal ya da şiirsel değerlendirme

konusu olarak” görüldüğünü, bu etkinin bile doğal olarak Rönesans bilgini ve sanatçısının pagan tanrılarını Hıristiyanlığın Tanrı’sının yerine geçirme isteği uyandırdığını dile getirmiştir (2002: 59). Bu sadece Rönesanslı entelektüelin romantizminden başka bir şey olmayıp, Hıristiyanlığın esaslarının hiçbir şekilde düşünce ve sanat hayatını terk etmediği, onları kontrol etme görevini sürdürdüğü gerçeğini değiştirememiştir.

Pater, Rönesans ruhundaki Antik Çağ özlemini açıklarken çağdaşları gibi Ortaçağ yasakçılığının Antik Çağ’ı yok saydığı fikrini kullanmamıştır. Pater için Ortaçağ’ın eserlerinde de kendini farklı kılıklarla göstermiş bir antik mitoloji vardır. O’na göre Notre Dame kilisesinde, Abelardus’un öyküsünde, Tannhauser’in efsanesinde söz konusu olan antikiteye özgü “isyankar ve çatışmacı ruha” rastlanabilir (2002: 54). Pater -yine çağdaşlarının tersine- Rönesans döneminde yapılanların abartıldığına inanarak, onbeşinci yüzyılın birçok bakımdan “ortaya koyduklarından ziyade tasarladığıyla muhteşem” bir dönem olduğunu ve yarım kalmış bu tasarımın aydınlanma döneminde gerçekleştirildiğini yazmıştır (2002: 61).

Rönesans’ın aydınlanma dönemi veya modernitenin öncülü olduğu fikrinin içerdiği sorun, her ikisi arasındaki farklılıkların ve daha da önemlisi her ikisinin de gerçekleştirdikleri veya gerçekleştiremediklerinin göz ardı edilmesinde yatmaktadır. Pater’in ondokuzuncu yüzyılda attığı adımdan hareketle rahatlıkla bugün bu iki dönem arasında farklılıkların olduğu söylenebilir. Her ne kadar modernitenin, Hegel’in yaptığı gibi Rönesans ve bu dönemdeki olaylarla ilişkilendirilebilmesi mümkün olsa bile bu durum batının her döneminde görülebilir yenilikler içinde söz konusudur. David West, batının farklı dönemlerinde birçok yenilenme hareketleri olduğunu ancak bunların köklü bir dönüşüm meydana getirmediğini yazar ve bu dönemleri planlanmamış “modernleşme süreçleri” olarak kavranılması gerektiğinin önerir (1998: 20). Eski Yunan-Roma’da, Ortaçağ ve Rönesans’ta batı her alanda yenilikler meydana getirmişse de bu yenilikler içinde olduğu kurumların o güne kadar ki bazı

alışkanlıklarını değiştirememiştir. Bu durum anlaşıldığı şekliyle tamamen bir modernleşme sayılmamalıdır.

Moderniteyi tanımlayan birkaç unsur vardır ve bunlar batının söz konusu olan bu dönemlerinde meydana gelmemiştir. Modernliği tanımlayan unsurlardan bir tanesi toplumun her türlü aşkın güçlerden kaynaklandığına inanılan emirlerle ve doğrularla hareket etmemesidir (Touraine 2000: 23). Modernlik, yaşamın her alanında özellikle kurumlardaki düzenin ilahi göndermelerden bağımsızlaşmasıdır. Bu Weber'in "büyünün bozulması" adını verdiği duruma karşılık gelmektedir (Ritzer 2000: 93). Bu tüm toplumsal alanın dünyevileşmesi ve akılcılaştırılarak daha fazla verim alınmasını sağlamaktır (West 1998: 20). Aklın düzenleyici etkisinden başka bilimselliğin, teknoloji ve yeni idare tekniklerinin yaygınlaştırılması da modernitenin diğer özellikleridir (Touraine 2000: 23). Bu özellikleriyle modernite geniş ölçekli bir dönüşüm hareketi olurken Rönesans düşüncesi ve sanatı geleneksel kalıpları devam ettiren bir dönem olarak görülebilir.

Pater'in "Rönesans"ının içerdiği bir başka önemli iddia ise; Rönesans'ın tarihlendirilmesinde görülür. Rönesans, onyedinci yüzyıl yazarlarından Michelet ve Burckhardt'a kadar onbeşinci ve onaltıncı yüzyılda meydana gelen bir fenomen olarak düşünülürken Pater, sınırı daha da gerilere onüçüncü yüzyıla kadar çekmiştir (Huizinga 2005: 38). Pater'den başka Rönesans'ı Ortaçağ'a hem tarihsel hem de niteliksel olarak yakın gören isimlerde vardı. Emile Gebhart (1839- 1908), onikinci ve onüçüncü yüzyılda "Pisalı heyketrtaşlar ve Giotto'nun yapıtlarında" (akt. Huizinga 2005: 38) Rönesans'ın izlerini bulurken, Henry Thode (1857-1920), Assisili Francesco'nun öğretisinin sanatlarda yeniden canlanmayı etkilediğini yazmıştır (Huizinga 2005: 39). Thode'un onikinci yüzyılda Rönesans'ın izlerini göstermesi Ortaçağ'ın sınırlarını daraltmak, her iki dönem arasında keskin sınırlar çizmek anlamında olmayıp, tam tersine her iki dönem arasındaki "organik birlikteliği" göstermek amacını taşımaktadır (akt. Huizinga 2005: 40). Thode'un tezi bugün takip edilmese de Rönesans ile Ortaçağ arasındaki varsayılan sert çizgiyi muğlaklaştırmada etkili olmuştur (Cassirer 2005: 22).

Rönesans'ın, tarihsel olarak onbeşinci yüzyıl öncesine uzandığı fikriyle birlikte bu dönemle antikite arasındaki ilişkinin sorgulanması Louis Courajod (1841- 1896) ve Carl Neumann (1860- 1934) gibi tarihçilerin eserlerinde görülür. Courajod, gotik üslubun doğalcılığa yönelerek Rönesans'a neden olduğunu ve bu süreçte antikitenin önemli bir katkısı olmadığını iddia etmiştir. Courajod, Burckhardtçı Rönesans bireyciliği yerine “gerçekçiliği” önermiştir (Huizinga 2005: 41). O'na göre Rönesans, bir bireycilik hareketiyle değil, sanatlarda doğaya öykünmeyle başlamıştır. Neumann ise Rönesans'ın oluşmasında antikitenin hiçbir etkisi olmadığına inanmış, Courajod gibi Bizans skolastizmi ile İtalyan hümanistleri arasında ilişki kurmuş ve Rönesans'ın Ortaçağ'ın içinden akarak varolduğunu yazmıştır (Huizinga 2005: 41).

Ortaçağ ile Rönesans arasındaki ilişkisizlik iddiasını yanlışlayan bir diğer kanıt “dinsizlikle” sıfatlanan hümanistlerin Ortaçağ ile olan ilgileridir. Rönesans hümanistleri için tek geçmişin eski Yunan-Roma olduğu düşünülse de Ortaçağ'ın sanatı hala ilgi çekebiliyordu. Rönesans'ta Pulci, Boiardo, Ariosto gibi İtalyan ozanları Ortaçağ'a ait şövalye destanlarına geri dönerken Torquato Tasso eserlerinde Haçlı ruhunu yüceltmıştır. İspanya'da Cervantes, Fransa'da Shakespeare kendi sanatları için Ortaçağ'dan çok şey edinirlerken, Ortaçağ gizemciliği de Rönesans'ta tekrar ilgi görmüş, İngiliz John Dee ve Robert Flud Ortaçağ simgeciliğini yeniden ortaya çıkartmışlardır (Eco 1997: 123).

Yirminci yüzyılda tarih disiplinin Rönesans ile kurduğu ilişki daha mesafeli olmuştur. Öncelikle ondokuzuncu yüzyıl tarihçiliğinde etkili olan romantizm (Smith 2001: 260) etkisini yitirmiştir. Bundan başka Rönesans olgusunu tek başına Ortaçağ'dan kopuk olarak var olduğuna inanma tümüyle terkedilirken bunun yerini Ortaçağ içinde varlık gösteren canlanma hareketleri fikri almıştır. Artık yirminci yüzyılda tek bir Rönesans yoktur. Üç Rönesans vardır. “Birincisi Karolenj Rönesans'ı, ikincisi on, on bir ve on ikinci yüzyıllardaki Rönesans, üçüncüsü de Rönesans'ın ta kendisi” (Eco 1997: 131). Erwin Panofsky, Karolenj dönemi, Otto ve Anglo-Sakson dönemlerinde antikitenin canlandırılmasını bugün bildiğimiz anlamda onikinci yüzyılda oluşan Rönesans'tan önceki ona benzer

faaliyetler olduğunu, Arnold Toynbee’de beş yüz ile bin beş yüz tarihleri arasında üç kez Helenistik çağının bilgisine gerek duyulduğunu ve bu dönemler içinde canlanma hareketleri yaşandığını yazmıştır (Pelvanoğlu 2005: 6).

Ortaçağ içindeki Rönesans hareketlerinin temel niteliği yenilenme olmuşsa da bunun için izledikleri yol ve yönelmiş oldukları alanlar farklı olmuştur. İlk iki Rönesans’ta “yeniden doğmak demek, geri dönmek değil, yeniden başlamak demektir” (Lee Goff 1999: 33). Antik geçmişe bakış ise sadece bir aktarımdan ibaretti ve burada amaç eskilerin siyasi iktidarını devam ettirmektir. Bu nedenle tarih içinde gerçekleşmiş olan kültürel ve entelektüel nitelikli Rönesans’ın etkileri daha güçlü olmuştur. Ama burada gösterilen üç farklı Rönesans, Ortaçağ’ın sanıldığı gibi karanlık ve gelişmeye kapalı bir dönem olmadığını ve de kültürel Rönesans’ın hazırlayıcı etkilerini içinde barındırdığını göstermektedir. Sekizinci ve onuncu yüzyıllar arasında meydana gelmiş olan Karolenj Rönesans’ının ekonomi alanında gelişmelere neden olması (Lee Goff 1999: 43), mekansal genişlemeyi ve batının kendi içinde yeni bir birlik oluşturması (Lee Goff 1999: 35) göçlerle birlikte istilaların ülkeleri yıkmasına karşılık yeniden bir siyasi ve ekonomik birlik olma çabasıyla beraber onikinci yüzyıl ve sonrasında etkili olacak olan Rönesans’ı da hazırlamış olacaktı.

Rönesans’ın ne olduğunun tam bir cevabı verilememiş gibi dursa da hakkında yapılan her tanımlama içerisinde belli doğruluklar barındırmaktadır. Ancak bununla birlikte aynı tanımlarda abartılar veya bilgisel hatalarda bulunmaktadır. Gerçektende Rönesans bir keşifler ve de keşifler çağıydı. Ancak Rönesans’taki her keşif kendi döneminde kabul görmemiş veya sanıldığı kadarda etkili olamamıştı. Kopernik’in dünyanın kendi çevresi ve de güneş çevresinde döndüğü fikri kendi zamanında hemen kabul görmemiştir. Dönemin geleneksel kilise düşüncesini savunan yönetimi o kadar baskındı ki Kopernik’in “Göksel Kürelerin Dönüşleri Üzerine” adlı eseri her açıdan eleştirilecek, yadırganacak ve kabul görmeyecekti (Smith 2001: 171). Michelet gibi yazarlar bunları göz ardı etmişlerdir. Rönesans’ın din etkisini sanatlardan çıkarmak istediği, laik bir sanat kurmak istediği doğrudur. Ancak aynı zamanda bu sanat dine içten içe bağlıydı.

Bu nedenle Rönesans hem dinsel hem de laik bir sanat sunmuştur. Rönesans'ın içinde batı aydınlaşmasının izlerine rastlamakta mümkündür. Sanatçılar gibi bu dönemin düşünürleri çarpıcı fikirler sunmuştur. Ama yine de skolastik sınırların keskinliğini aşamamışlardır. Rönesans akıldan bahsederken skolastik düşünme şekline de bağlı kalmıştır. Sanatta ve kültürde özgürlük istemi estetiğe sirayet etmiş olsa bile dinsel kabuller güzeli hala tanrısal hakikatle eşdeğer görmüştür. Kısacası bu dönem her parçası arasında bir bütünlülüğün olmadığı bir dönemdir. Rönesans'ın gösterdiği bu resim “bir dönüşüm ve karasızlık, bir geçiş ve kültürel karışımın resmidir” (Huizinga 2005: 57).

3.1.2. Hümanist Kültür

Rönesans, Avrupa'nın büyük bir kısmının Roma İmparatorluğu'nu yıkan göç dalgasının sonuçlarını üzerinden atamadığı zamanda zenginlik ve refah içindeki İtalya'da başlamıştır (Symonds 2005: 226). Onikinci ve onüçüncü yüzyıllarda İtalya'da Avrupa için birer ticaret merkezi haline gelecek olan bağımsız Venedik, Cenova ve Pisa şehir cumhuriyetleri kurulmuş (Herrmann 2005: 183) bu dönemde Floransa, Mediciler sayesinde “dünyanın en uygar kenti ve aydınlanmanın” (Russell 2001: 13- 14) baş merkezi haline gelmiştir. Kentlerin kurulması ve ticaretin gelişmesiyle burjuva sınıfı feodal yaşantıya muhalif bir tavır almıştır. (Russell 2001: 14- 18). Bu sınıfsal ve mekansal değişimle beraber Ernst Bloch'un deyişiyle doğanın içinde bir büyüünün varolduğu ve doğaya bu büyüünün hakim olduğu bu zamanın içinde kültürel bir hareketlilikte görülmeye başlanacaktı (2002: 16). Söz konusu olan bu büyüsellik, üretimin merkezine insanın oturarak nesneyi her türlü şekilde (bilgi, estetik, ekonomik vs....) elde etmeye çalıştığı bir yaşantı anlamına gelmektedir. Rönesans'ta bu büyüsellüğün gerçekleştirilmeye çalışılmasında bilim adamları ve filozoflar kadar bu dönemin kültür hayatının baş aktörü olan hümanistlerde etkili olmuştur.

Rönesans kültürü hümanist kültürdür. Yunanca ‘paideia’ kelimesinin Latince karşılığı olarak eğitim ve kültür anlamındaki ‘hümanitas’ terimini ilk kez Cicero kullanmıştır. (Çörekçioğlu 1997: 29). Cicero ‘humanitas’ kavramıyla insanın

ahlaki ve kültür dünyasına işaret ederken (Panofsky 2004: 101) çağdaşlarından Cornelius, Nepos ve Caesar gibi yazarlarda ‘humanitas’ terimini “insan ve insanla ilgili olan” anlamında kullanmışlardır (Kocaman 1988: 4). Sanatlar ile ilgili olarak ‘hümanitas’ kelimesinin anlamı Romalı gramerci Aulus Gellius tarafından, “eruditio institutioqu”, yani güzel sanatlar bilgisi ve öğretimi olarak ilk kez kullanılmıştır (Çörekçioğlu 1997: 29).

Düşünce tarihi uzmanı Paul Oskar Kristeller, Rönesans hümanizmini Yunan sofistlerine kadar götürmüş ve bunu Platon ile sofistler arasındaki bilginin edinilmesinde filozof ile retorikçinin tartışmasının Rönesans’ta yeniden varlık bulması şeklinde yazarak ispatlamaya çalışmıştır. Ancak Rönesans’ta skolastik retorikçiliğe karşı felsefi söylemin, yani şeylerin bilgisine düşünerek ulaşılabilineceği inancına karşı şeyler üzerine konuşma ve yazmayla bilginin edinileceği fikri çıkarılmışsa da (Çörekçioğlu 1997: 30) hümanistler retorik ile felsefe arasındaki Platon’dan buyana gelen bu köklü tartışmada ne felsefenin ne de retorik’in yanına yer almışlardır. Hümanistler, bu ikili arasındaki seçim yerine Cicero’nun retorik ile felsefe arasında yaptığı sentezi izlemişlerdir (Çörekçioğlu 1997: 31).

Birer eğitimci olan hümanistler Ortaçağ’ın bedeni yok sayan ve öte dünyayı esas alan eğitim anlayışına karşılık kişinin bireysel yeteneklerini geliştirme ve moral yönden eğitilmesine önem vermişlerdir. Beden ve ruhu ayırarak ilkinin günahla eş tutan Ortaçağ’dan sonra Rönesans ile beden ve ruhun bir arada olduğu fikri vurgulanmıştır. İnsan, hümanist eğitim içinde ruhun ve bedenin bir kaynaşması olurken aynı zamanda kültürel hayatta eylem kabiliyeti kazanarak maddi bir varoluşta kazanmış oluyordu. Rönesanslı filozof Pico de la Mirandole (1463-1494) insanı merkeze alarak, insan-merkezli bir dünyayı önermiştir. Mirandole insanı şöyle betimler: “Hayvanlar, kendileri için gerekli olanı, ana karnında kazanırlar; üstün kafalar, kökünden itibaren ölümsüzlük için vardır. Sen insan, sen bir evrim geçiriyorsun, kendi özgür istemine göre gelişiyorsun, sayısız yaşamın tohumunu kendi içinde taşıyorsun!” (akt. Bloch 2002: 15).

Pagan antikitesine dönüşe en iyi örnek olan Mirandole'nin insanı, evrenin merkezi olarak yaratılmış ve ona bu merkezden istediği yere hareket etme gücü verilmiştir (Panofsky 2004: 101). Mirandole'deki "özgür istem" ve insanın içinde sakladığı yaşam, insan hakkında Rönesans'ta yaygınlaşmış olan iki önemli düşüncedir. Hümanist düşünür Giannozzo Manetti (1396- 1459) insanın yüceliğini çalışma ve yaratıcılıkla tanımlarken (Pelvanoğlu 2005: 17), Marsilius Ficinius düzenin olduğu evreni çağdaşları gibi bir sanat eseri şeklinde düşünmüş, insanın da bu durum içinde tamamlayıcı öge olduğuna inanmıştır (Çörekçioğlu 1997: 99). Yine Ficinius insanı Tanrı'ya bağlı ama aynı zamanda kendi bilincine sahip bir varlık, "Tanrı'nın zihninin bir parçası olan ama bir bedende işleyen akıl sahibi bir ruh" olarak tanımlamıştır (akt. Panofsky 2004: 101).

Benliğin yaşamdaki varlığını etik alan içinde anlamaya ve tanımlamaya çalışmış olan Francesco Petrarca'nın (1304- 1374) düşüncesinin temelinde ise "kendi ben"i bulunmaktadır. Bu ben fikri hayranı olduğu Cicero'nun "ben"i ile Ortaçağlı Augustinus'un "ben" tanımlamasının bir birleşimidir (Pelvanoğlu 2005: 15- 16). Petrarca için insan sadece mutlu olabildiği sürece özgür olabilmektedir. Ancak Petrarca'nın özgürlük fikri insanın sadece kendisi tarafından elde edilemez. Petrarca, Latin dili ve gramerinin arılaştırılması, Grekçe ile Ortaçağ öncesine geri dönüşü yani pagan bir yaşantıyı hedeflemiş olsa da insanın mutlu olmasında Tanrı'nın yardımının gerekliliğini vurgulamıştır (Panosky 2005a: 13).

Bu amaç içinde hümanistler, kendilerini felsefeye yaklaştıran moral felsefesini gerekli görmüşler ve insanı doğa içinde yapıp etmeleriyle varlık bulduğu fikrini ele alarak onu tekrar düşünmeye başlamışlardır (Çörekçioğlu 1997: 31). Bu nedenle Rönesans hümanist eğitiminin ideali, bilgiye karşı duyduğu ihtiyaç ile bu bilgiye ulaşma adına yeteneklerini artıracak olan "uomo universale"nin (evrensel insanın) meydana getirilmesi, bilgilenme sürecinde insanın merkeze oturarak kendisini bulması ve yaşadığı doğayı ve de evreni anlaması olmuştur. Bunun için "insan çalışmaları" olarak karşılık bulan ve bir ders programı olan studia humanitatis düzenlenmiştir. Studia humanitatis, Antik Çağ'da taslağı çizilmiş

liberal sanatlar (artes liberales) olarak da bilinen gramer, mantık, retorik ile geometri, aritmetik, astronomi ve müziğin birleşmesidir.

Dokuzuncu yüzyıldan ondördüncü yüzyılın sonlarına kadar geniş bir alanda meydana gelen hümanist düşünce “klasiklere dönüş” ve “doğaya dönüş” fikrinin bir arada olduğu iki yönlü eğilime sahiptir. “Hümanist düşüncede tayin edici bir rol” oynayan bu iki temadan ilkinin başını Francesco Petrarca çekerken Boccaccio, Villani, Bartolommeo Fazio ve Michele Savanora gibi isimler doğaya dönüş fikrini savunmuşlardır (Panosky 2005a: 15).

Antikiteye dönüş içinde Rönesans üç aşamaya ayrılabilir. Boccaccio ve Petrarca'nın başını çektiği Antik mirasa dönülmesinin varlık bulduğu ilk evre ile birlikte Rönesans'ın antik kültüre karşı bitmez “iştahı” da başlamıştır (Symonds 2005: 234). Rönesans insanı, bilgeliği ve estetiği antik metinlerde bulmuş “okuyan kitle için bunlar, entelektüel ve tinsel yaşam için en iyi ve en bereketli besin” kaynağı halini almıştır (Smith 2001: 130). Bu dönemde toplanan metinler için yapılacak olan tek şey ise bu metinlerin eski Yunancadan İtalyancaya çevrilmesiydi. Ancak eski Yunan dilinin o dönemde doğru düzgün bilinmediğinden dolayı Petrarca ve Boccaccio 1360'ta üniversitede bu konuyla ilgili bir kürsü kurmaya bile girişmişlerdir (White 2001: 58). Bu girişimle birlikte Floransa'da 1396 ve Padua'da 1463 yılında sonra bazı okullarda ve üniversitelerde Grek dili öğretilmeye başlanacaktı (Açan 2005: 28).

Kütüphanelerin mekan olduğu ikinci aşamada onbeşinci yüzyılın ilk yarısında Cosimo de Medici'nin Medici koleksiyonu ve Nicholas'ın 1453 yılında kurduğu Vatikan kütüphanesi bu dönemde gerçekleştiren önemli olaylar olmuştur. Bu evrede de eski metinler tıpkı birer hazine gibi değerlerini korurlarken pek çok araştırmacı onları bulmak için zaman harcamıştır. Rönesans'ta antik metinlere ilgi o kadar yoğundu ki “papalar, prensesler, maceracı kaptanlar, köylüler, soylu hanımlar ve liderler hepsi birer ilim insanı olmuşlardı” (Symonds 2005: 235). Ancak bu ilim antik metinlerin eleştirilmeden onların olduğu gibi ele alınmaya çalışılmasından ibarettir. Yani bu dönemde de ilkinde olduğu gibi antik dönem

yazarlarına saygının devam ettiği ve onların eleştirilmediği görülmüştür (Symonds 2005: 234). Bu konuda Erasmus, “eskileri yeniliyoruz, yeni bir şey üretmiyoruz” (akt. Panofsky 2004: 102) diyerek bu dönemin geçmişe bakıştaki genel fikrini açıklamıştır.

Eski el yazmalarını bulmak uzun ve zahmetli bir uğraştı ancak bu yolla Floransa, Aristoteles’in Politika’sının tam metnini, Herodotos’un öykülerini, Platon’un konuşmalarını, Sophokles’in oyunlarını elde etmişti (White 2001: 57). Bundan başka hemen hemen her Rönesans düşünürü ve bilim adamı üzerinde etkili olan “Epictotes’in ve Phythagoras’ın eserleri ve Orpheus, Zoroaster ve Hermes Trismegistus’a atfedilen mistik eserler” yeniden keşfedilen antik miras listesine eklenmiştir (Çörekçioğlu 1997: 35). 1500 yılına kadar tekrar çevrilerek basılmış olan bu Eski Yunan-Roma metnlerinin ilk baskılar iyi olmasa da zaman içinde kaliteli basımlar gerçekleştirilmiş olunacaktı (Smith 2001: 127- 128).

Bunun içinde son evreye yani “ilim çağına” gerek vardır. Bu zamana kadar elde edilmiş metinlerin açıklanmaya ve yorumlanmaya başlandığı bu çağ “eleştirmenlerin, filologların ve matbaacıların” çağı olmuştur (Symonds 2005: 234- 235). Gutenberg’in matbaasının yaygınlaşması Avrupa’nın o güne kadar sahip olduğu otuz bin ciltlik kütüphanesini 1500 yılına kadar sekiz milyon kitapla tanıştırmıştır (White 2001: 54). Bilgi Rönesans’ta o kadar önem ve yaygınlık kazanmıştır ki François Rabelais (1494- 1553) yaşadığı zamandaki haydutlarının, cellatlarının, maceracılarının ve seyislerinin bile tanrıbilim hocalarından daha bilgili olduğunu yazmıştır (Rabelais 2005: 60).

Ancak bu metinler hümanistlere Yunanlıların kendilerinden önce düşlemiş olduğu tüm şeyleri yapmış oldukları gerçeğini göstermiştir. Ama “bu keşif, yıkıcı bir güç olarak etki yapacağına” Floransa entelektüel camiasını eskilere öykünmeye ve “hatta eskilerin başardıklarını geliştirmeye kalkmalarını” teşvik etmiştir (White 2001: 58). Bu çeviri hareketi sadece Yunan ve Roma metnlerinin yeniden okunulmasını sağlamamış ayrıca sanatların daha insani olmasını da sağlamıştır (Symonds 2005: 234). Eski metinlerin keşfedilmesi ve o günkü dile uygun

çevirilerinin yapılmasıyla Floransa düşünce yaşamında eski Yunan'ın anlaşılması gerçekleştirilmiştir. Bundan başka Rönesans'ta eski metinlere dönüş Arapların düşüncedeki yetkinliklerine son vermiş ve böylelikle bilginler ve yazarlar antik metinleri kendi dillerinden çevirerek bu eserleri anlamaya başlamışlardır. Tıpta artık Arap kaynakları değil Gelenus ve Hippokrates okunmaya başlanırken, felsefede Aristoteles ve Platon Ortaçağ'dan kalma Scotus'çular ve Petrus Hispanus'un takipçilerinin yerini alarak antik metinlerle doğrudan bir ilişki kurulmuştur (Panofsky 2005a: 14).

Rönesans boyunca iki filozof, Aristoteles ve Platon, düşünce hayatında ağırlıklarını hissettirmişlerdir. Floransa Platon'la her zaman ilgilenirken Padua ve kuzey şehirlerinde Aristoteles'in felsefesine ilgi duyulmuştur (Pater 2002: 64).

Rönesans Platonculuğu Floransa'daki yeni-Platoncu okulun fikirlerine karşılık gelmiştir (Çörekçioğlu 1997: 43). Tüm Floransa'da yeni-Platoncu felsefeye varan Platon'a dönüş hareketi olmuştur (Bloch 2002: 18). Marsillio Ficino (1433- 1499), Platon ve yeni-Platoncu Plotin'in yapıtlarını çevirmiş ve batıda Ortaçağ'da etkin olmuş Arap dünyasının çevirilerine böylelikle son vermiştir. Latince ve İtalyanca yapılan bu çevirilerle Ficino, “yeni-Platoncu kavramlara yeni bir canlılık” kazandırmıştır (Bloch 2002: 14). Floransa yeni-Platonculuğu insanın doğa içindeki yerinin belirlemeyi kendine esas konu olarak ele almış, insanın doğadaki etkinliğini felsefi olarak yeniden sorgulamıştır (Çörekçioğlu 1997: 37).

Ortaçağ'da felsefesinden çokça yararlanılmış olan Aristoteles'in yeniden doğuş döneminde Ortaçağlı yorumuna karşı çıkılarak yeni bir okumayla tekrar ele alınmıştır (Bloch 2002: 19). Ancak skolastik düşünce ve Ortaçağ'a ait Aristo bu dönemde eleştirilmişse de bu etkili olmamıştır. Çünkü Rönesans'taki Ortaçağlı Aristo'ya bu karşı koyuş, felsefi niteliği olmayan ve O'nun felsefesindeki sorunları ortaya koymak yerine eserlerindeki üslubu eleştiren “belagat”ten ibaret bir tavırdan başka bir şey olamamıştır (Cassirer 2005: 19). Dolayısıyla Aristo'nun dilinin sorunlaştırılması tartışma boyutunu felsefeden filolojiye kaydirmiş ve en

önemli sorun eski dilden İtalyancaya kavramların nasıl çevrileceği şeklini almıştır (Cassirer 2005: 20).

Rönesans ve antikite ilgisi homojen bir karakterde değildir. Rönesans'ın içinde antikite farklı şekillerde algılanmıştır. Onbeşinci yüzyıl –cinquecento- Antik Çağ ile arasında sıkı bir bağ kurmuştur. Buna karşılık onaltıncı yüzyıl –quattrocento- mimarisi antikiteye bağlı olmaya inanmışsa da bu ikisi arasında bir benzerlik bulunmamıştır. “Mimarlar biçimsel sistemin kodlarını ödünç almışlar ama ruhen özgürce çalışmışlardır” (Wölfflin 2005: 256).

Rönesans kültüründe ve düşüncesinde önemli olan bir diğer durumda doğa'ya dönüşür. Ruhun ölümsüzlüğü adına Ortaçağ'da ihmal edilen doğa, Rönesans için bilginin ve zenginliğin kaynağı haline alacak, insan kendini doğa içinde tanımlayarak tüm evrenin bilgisine doğadan hareketle ulaşacaktı. Bu nedenle Rönesans'ta hümanistlerin ve filozofların doğa yorumlarının öncelikle insanın varoluşu için önem kazandığı söylenebilir.

Rönesans'ta doğaya dönüş ilk olarak antik doğa tarihçisi Plinius'un terminolojisine saldırı şeklinde başlamıştır (Çörekçioğlu 1997: 17). Bu durum doğanın yeniden ele alınmasında ilk olarak şeylerin adlandırılması kaygısının giderilme çabası anlamına gelmektedir. Bu nedenle de Rönesans bilimi daha çok olguların gözlemlenmesi, betimlenmesi ve sınıflandırılmasına dayanmaktadır (Smith 2001: 162). Michel Foucault “Kelimeler ve Şeyler” adlı eserinde bunu doğada gizlenmiş “imza”ların çıkarılması olarak betimlemiştir. Bu imzalar Tanrı'nın yeryüzündeki gizli varlığı, gerekli bilginin kendisidir ve insanda bu bilginin peşindedir. Foucault için benzerlik, onaltıncı yüzyılın sonuna kadar çıkartılan imzaların anlaşılmasında bilginin esas unsuru olmuştur (2001: 45). Doğadan sonsuz evrene tüm bu karmaşayı anlamak ve sınıflandırmak için Rönesans insanı benzerlikler ilişkisini kullanmıştır. Foucault'nun eserinde sıraladığı tüm benzerlik çeşitlerinin de ortak özelliği bunların şeyler arasında yakınlıklar kurmasıdır. ‘Convenientia’, “mekan içinde “yakından yakına” bir benzerliğe” (Foucault 2001: 47) bağlıdır. Böylelikle “dünya kendi kendine

zincirlenmektedir”: “Her temas noktasında, bir öncekine ve bir sonrakine benzeyen bir halka başlamakta ve sona ermektedir ve benzerlikler, uçları (Tanrı ve Madde) uzakta tutarak, çemberden çembere birbirlerini izlemekte, bu uçlar Hakimi Mutlak’ın iradesinin en derin uykuda olan köşelere kadar nüfus etmesini sağlayacak şeklide yaklaştırmaktadır” (Foucault 2001: 48).

Bir diğer benzerlik çeşidi olan ‘aemulatio’ (rekabet), “dünyaya dağılmış” şeylerin birbirlerine cevap vermesini sağlar: “Şeyler bu rekabet ilişkisiyle, evrenin bir ucundan diğerine, aralarında bağlantı veya yakınlık olmadan birbirlerini taklit edebilirler” (Foucault 2001: 48- 49).

‘Kıyas’ adı verilen benzerlik şekli ise ilk iki benzerliğin yaptığını yaparken bunun daha güçlü ve ince şekilde oluşmasını sağlar: “Çünkü ele aldığı benzerlikler, bizatihi şeylerin görünen ve kitlesel benzerlikleri” (Foucault 2001: 51) değil şeylerin özüne nüfus eder şekildedir. ‘Sempatiler’, yani yakınlık “dünyanın derinliklerinde, serbest durumda oynamaktadır” (Foucault 2001: 53). Sempatilerde tıpkı daha önceki benzerlikler gibi şeyler arası ilişkilendirmeleri sağlamakta onları yakınlaştırmaktadır: “Bundan da fazlası, şeyleri dış ve görülebilir bir hareketle birbirlerine doğru çekerek, gizlice bir iç harekete yol açmaktadır” (Foucault 2001: 54). Böylece Rönesanslı insan benzerlikleri kullanarak “hayvan ve bitki, toprak ve deniz, beden ve ruh gibi birbirine yakın şeyleri bağlantılayarak “büyük bir varoluş zincirine” ulaşmıştır (Merquior 1986: 56).

Rönesans’ta modern düşünmenin izlerine rastlansa bile hala geçmişten gelen bir yaklaşım ya da modern bilimsel düşünmeye benzemeyen bir tarz vardır. Foucault Rönesans’ın hala Ortaçağ’dan kalma bir özne-nesne ilişkisi içinde olduğuna inanmıştır (Acar 2005: 173). Burada düğümün çözüldüğü nokta logos fikrinde yatmaktadır. Rönesans, doğaya açılan bir özne fikrine inanmışsa da onu modern anlamda bilimsel bakışla ele almamışlardır. Bu konuda Wilhelm Dilthey’in Rönesans düşüncesini “imgeler aracılığıyla düşünme” veya “plastik düşünce” şekli olarak tanımladığı görülür (Merquior 1986: 56). Yani akıl/logos tıpkı sanatta

olduğu gibi yeniden doğuş çağında hareket etmiş ve bu nedenle doğayı benzerlikler ile anlamaya çalışmıştır.

Her ne kadar Abelard ‘şüphe’yi bilmek adına esas almış, doğa insana açılmış bilgi deposu haline gelmeye başlamışsa da bu, modern aklın doğuşu anlamına gelmemektedir. Bunun için Descartes felsefesine ihtiyaç duyulacaktır. Rönesans’ın imgelemi akıl ile eşlemesine karşın kartezyen felsefede algının bilgisine inanılmaz. Descartes için görülen insanlar “sahte insanlar” sayılırken akıl yoluyla görülen insanlar “gerçek insan”lardır (Urhan 2000: 68). Yani algının getirdiği bilgi nitelik bakımından aşağı sayılmıştır. Descartes bu konuda şunları yazmıştır:

Şimdiye değin en doğru ve en kuşkulanılmaz olarak benimsediğim nesnelerin tümünü duyulardan ya da duyular yoluyla öğrendim. Halbuki bu duyuların bazen yanıltıcı olduğunu kendi deneyimlerimle görmüştüm. Bunun için bizi bir kere bile aldatanlara hiçbir zaman güvenmemek bir önlem olarak değerlendirilmelidir. (2001: 51)

Buna karşılık Rönesans insanı salt algıya inanmıştır. Mesela filozof Giorgio Bruno duyularla edinilen izlenimlere güvenmeyi önermiş ve kesinliğin duyu yollu kavranabileceğini söylemiştir (Bloch 2002: 29- 30). Francis Bacon (1561- 1626) insanı “doğanın hizmetçisi ve yorumcusu” olarak tanımlamış ve insanın bilgiye gözlem ile ulaşabileceğini savunmuştur (Çörekçioğlu 1997: 149). Leonardo da Vinci (1452- 1519) için modern bilimde Descartes ile birlikte yerini akıla bırakacak olan göz “ruhun penceresi” sayılmıştır (Çörekçioğlu 1997: 21). Bu yüzden Rönesans düşünürü doğayı şifreleri çözülecek gizli bir varlık olarak ele alırken (Urhan 2000: 70) modern bilim ile doğa, öznenin tahakkümü altına aldığı çözümlenecek ve işlenecek olan bir hammadde halini alacaktı.

Rönesans’ta yaşamın ve kıtaların düzeninin yeniden duyumsanmasıyla doğa sınırsızlıkla eşdeğer bir nitelik kazanmış, “görmenin nesnesi haline” gelmiştir (Çörekçioğlu 1997: 21). Bu aynı zamanda sanatsal ve bilimsel bakışın doğaya işthla yönelmesi ve düşünmenin salt metafizik bir alana kapatılmaması ve görünür dünyaya hakim olmaya çalışması demektir.

Buna en iyi örneği kültür ile doğa arasında ayırım yapmak zorunda kalan hümanistlerin doğa algılamasıdır (Panofsky 2004: 103). Hümanistler bilimsellikten uzak estetik bir algılamayla doğayı ele almışlardır. Bunun nedeni öncelikle hümanistleri birer felsefeci ya da bilim adamı olarak görme zorluğudur. Ayrıca “studia humanitatis”ın sadece antik kültür ve güzel sanatlar ile sınırlı olması hümanistlerin ilgi alanlarının daha çok edebiyat ve sanat olduğunu göstermektedir (Çörekçioğlu 1997: 29). Hümanist, doğa ile bütünleşmek ister çünkü orada kendini bulacak, hümanist eğitimin birincil amacı olan ideal insana erişecektir (Çörekçioğlu 1997: 33). Doğa konusunda Petrarca şunları yazmıştır:

...O (doğa tarihçisi), vahşi hayvanlar, balıklar ve kuşlar hakkında çok şey anlatacaktır: Erkek kaplarda ne kadar kıl, şahinin kuyruğunda kaç tüy olduğunu, ahtapotun denize düşen kazazedeyi kaç koluyla kucakladığını, fillerin arkadan çiftleşip iki yıl gebe kaldıklarını, bu uysal ve güçlü hayvanın zekasıyla insana çok yakın olduğunu,... zümrüdüanka kuşunun hoş kokulu alevler içinde yandığını ve küllerinin tekrar canlandığını, gemi durduran deniz kestanesini, balinaların sırtları üzerine dönüpte denizcileri nasıl kandırdıklarını, yeni doğmuş bir ayının şekilsiz, köstebeklerin kör, arıların sağır olduklarını, bütün canlı varlıklar arasında sadece timsahların üst çenesini hareket ettirdiğini... Büyük bir kısmı yanlıştır bunların... Eğer doğru olsalardı bile, mutlu bir yaşama hiç mi hiç katkıları olamayacaktı. İnsanın doğasını, dünyaya gelişinin amacını, nereden gelip nereye gittiğini bilmedikten, hatta ihmal ettikten sonra dörtayaklıların, kuşların, balıkların ve sürüngenlerin doğasının bilmek neye yarar? (akt. Çörekçioğlu 1997. 31- 32)

Petrarca'nın burada doğa tarihçisinin insan dışındaki diğer canlıları incelemesini eleştirmesi tüm doğa araştırmalarını küçümsediği ve yok saydığı izlenimini verse de O'nun yaptığı sadece araştırmacının insana başrol vermesini istemektir. Ancak Petrarca bunu isterken doğa tarihçisi veya onun gibi hareket edecek olan diğerlerinin ellerindeki yöntemlerin yerine moral felsefesinin koyar. Petrarca'nın ifadelerinde önemli olan kısım insanın araştırma konusu olması değil bunu gerçekleştirirken moral felsefesinden ve onun vereceği cevaplardan yararlanılmasıdır. Yani Rönesans felsefesindeki algı burada moral felsefesiyle birleşmiş doğa kültürün alanı içine alınması gereken vahşi hayat olarak sayılmıştır. Bu hümanistlerin doğa algısının sadece romantik değil aynı zamanda faydacı olduğu anlamına gelmektedir.

3. 2. Rönesans Sanatı ve Estetiği

3. 2. 1. Sanatlardaki Yenilenme

Rönesans sanatı ile birlikte ondokuzuncu yüzyılın ilk yarısına kadar sanat ve sanat eğitiminde geçerliliğini koruyacak olan temel kurallar ortaya çıkacaktır. Sanattaki bu kuralların tarihçesini ortaya koymak zor olsa bile bu da tıpkı “Rönesans nedir” sorusuna verilen cevapların bir ortalamasının alınmasıyla açıklanabilir.

Öncelikle “Rönesans sanatı kiminle ve ne zaman başlamıştır” sorusunu cevaplamak gerekmektedir. Sanat tarihi bu soruyu Cimabue (1240?-1302?) ve Giotto di Bondone (1267- 1337?) olarak cevaplar. Bu her iki sanatçının eserlerindeki “arı akılcılık ve soylu denge”nin (Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 2 1981: 332) yüksek Rönesans dönemindeki sanatsal esasların belirleyicisi olmaları açısından bu iki isim sanatlardaki yenilenmenin başlangıcı sayılır. Elbette -tıpkı Rönesans’ın tanımında Ortaçağ’a düşmesi gereken bir rolün olması gibi- bu iki sanatçının eserlerinde de Ortaçağ sanatından kalma özellikler bulunmaktadır. Yine de Ortaçağlı ressamın aksine Giotto ve Cimabue sadece imgeyi maddi veya dünyevi hayattan kopararak oluşturmayıp imgeye iki yönlü bir varoluş sağlamalarıyla onlardan ayrılırlar. Her iki ressamın eserlerindeki anlatıma bakarsak onların kutsal olana karşı saygıyı devam ettirirken bir yandan da dünyevi bir sahnede insana özgü durumları sergiledikleri görülür. Bu durum Giotto ve Cimabue’nin Ortaçağ sanatına bağlı ama aynı zamanda Rönesans resminin önemli bir özelliği olan dünyevi olmayı eserlerinde ilk kez gerçekleştirmiş sanatçılar olarak kabul etmemize neden olur.

Mesela Ortaçağlı bir ustanın elinden çıkma “Meryem’e müjde” (1150?) (resim 1) eserinde figürlerin insani özelliklerinden soyutlanmış ve sembolleşmiş birer işaret olduğu görülmektedir. Bu işaretler doğrudan figürlerin İncil’deki konumlarına denk olmak zorundadır. Böylelikle izleyenin alımlaması sonucu biçimlerin yorumlanması bertaraf edilmiş olunur. Tıpkı atmosferin dramatik değil de basit ve donuk olması, biçimde ve renkteki yalınlıklara gidilmesi gibi anlatımda, izleyici

tarafından doğrudan kavranabilir bir şekle sokulmuştur. Burada amaç resmin konusunun izleyene bir bildiri, İncil'in doğrudan bir sunumu olmasını sağlamaktır.



Resim 1: Meryem'e müjde



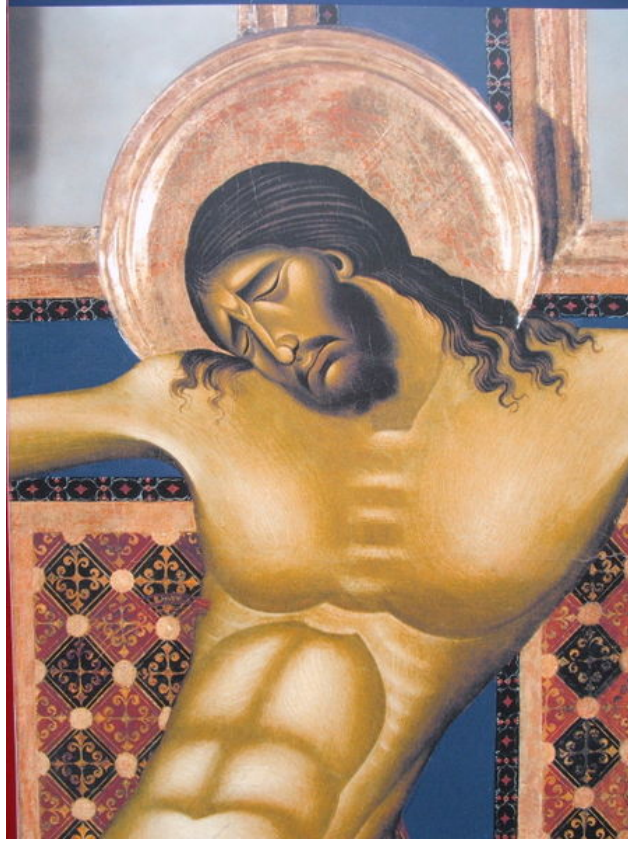
Resim 2: Kuşlara Vaaz Veren Aziz Francis

Buna karşılık Giotto'nun "Kuşlara Vaaz Veren Aziz Francis" (1295- 1300) (resim 2) eserinde Ortaçağ'dan kalma iki boyutlu mekanın hala sürdürüldüğü görülse de toprak ve yeşil renkleriyle basitçe meydana getirilmiş olan üçüncü boyut yanılısamasının, Ortaçağlı ustanın resminde (resim 1) sunduğu etkinin bir adım ilerisinde olduğunu göstermektedir. Resimdeki orantısal ve biçimsel bozuklukları olan ağaçtaki renk ve gölge geçişleriyle daha da güçlenmiş olan üç boyutlu mekan konuyu kutsal ama aynı anda dünyevi kılan önemli bir özelliktir. Artık mekan, bir olayın izleyenin gözleri önünde canlandırıldığı bir tiyatro sahnesi halini almaya başlamıştır. Bu sahnedeki figürler ise kutsal kitaptaki olayların baş aktörleridir. Ancak bu aktörler Ortaçağ resminde olduğu gibi izleyenden uzak ve mümkün olduğunca bu mesafeyi korumaya çalışır nitelikte değil tam tersine izleyenin önünde, izleyenin kendisine dokunma imkanı verir şekilde resmedilmiştir.



Resim 3: Ölü İsa'ya Ağıt

Yine Giotto'ya ait olan “Ölü İsa'ya Ağıt” (1305) (resim 3) freskinde dramatik unsurun sağlandığı görülmektedir. Artık bu sahne kendinden önceki Ortaçağ geleneğinin tersine, sadece izleyenin dinsel umutlarını güçlendirmek için değil, izleyeni o anın kendisine yoğunlaştırmak için vardır. Giotto kendinden sonraki kuşakların anatomi ve perspektifini başaramamış gibi görünse de Rönesans resminin önemli özelliği olan zamanın belli bir anının dondurulmuş imgesine ulaşmıştır.



Resim 4: Çarmıha Gerilmiş İsa

Giotto'nun ustası olan Cimabue'de ifadeye önem vermiştir. O'nun "Çarmıha Gerilmiş İsa" (1268- 1271) (resim 4) eserinde basit bir çizgi hareketiyle yüzdeki ifadenin nasıl yoğunlaştırılabileceği görülmektedir. Bu icat çizginin ifade için kullanılmasında önemli bir olaydır. Şu bir gerçektir ki Ortaçağ sanatçısı için "icat" kullanılması zor bir kelimeydi ve de bu kelime yaptıkları işin literatüründe de yoktu. Buna karşılık İsa'nın yüzündeki acılı ifadeye Cimabue, çizgiyi kullanmayı sadece teknik ve ustalık açısından değil günümüz anlamıyla yaratıcı bir sanatçı olarak bildiğini gösteriyordu.

Bunların hepsi birer rastlantı olmadığı gibi bu iki sanatçının da sadece kişisel başarılarının sonucu değildi. Bu dönemde heykeltıraş Nicola Pisano'nun (1205-1278) eserlerindeki kabartmaların kumaş kıvrımlarında antik Yunan'a özgü üslup benzerliği göze çarpılmaktadır (Tuğlu 2002: 22). Bir ayağını Rönesans resmine atmış olan Gentile da Fabriano'da (1370- 1427) resimde gölgeyi dramatik bir eleman olarak kullanan ilk ressam olmuştur (Bulut 2003: 59). Simone Martini'nin

(1248- 1344) “Meryem’e Müjde” (1333) (resim 5) eseri Siena okulunda Giotto’nun buluşlarının ne kadar önemsendiğinin ve ne kadar izlendiğinin bir başka örneğidir. Resimdeki yere sağlam konumlandırılmış olan vazo, Meryem’im elindeki kitap Ortaçağ’daki gibi bir simge değil, ışığın ve gölgenin şekillendirdiği nesnelere halini almıştır. Meryem’in oturduğu koltuktaki incelikle işlenmiş gerçekçi detaylar Giotto ile birlikte gelen değişimin devamının bir diğer göstergesidir (Gombrich 1999: 213).



Resim 5: Meryem’e Müjde

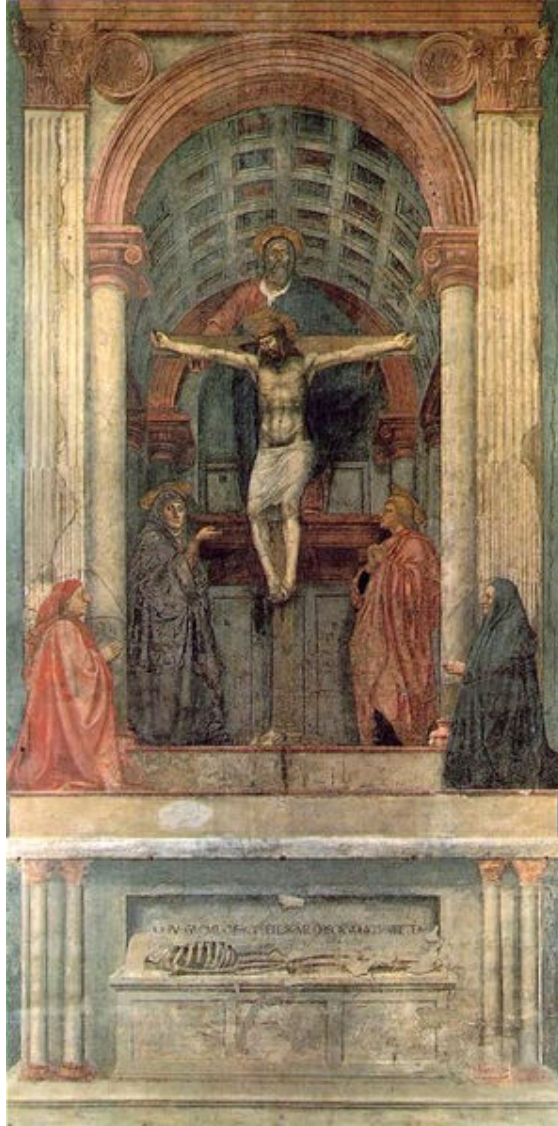
Giorgio Vasari, Rönesans’ın ikinci büyük evresine üç sanatçıyı yerleştirmiştir: Mimaride antik çizgileri keşfeden Filippo Brunelleschi (1377- 1446), heykelde Yunan ve Roma sanatına yaklaşan Donatello (1386- 1466), resimde oran orantıyı başarmış olan ve rengi dramatik anlatıma yediren Masaccio (1401- 1428) (Panofsky 2005b: 111). Her ne kadar Giotto’nun, Cimabue’nin ve onların kuşaklarının yaptıkları önemli olsa da resim sanatındaki ilk yetkin örnekler Brunelleschi’nin mimarisinde ve Masaccio’nun resminde görülecektir.

Brunelleschi, perspektifi icat eden ilk kişi olarak bilinse de bu kısmen yanlıştır. Perspektif Bizans’ın, Ortaçağ’ın ve antik Yunan’ın bildiği ama sanatta etkin

eleman olarak kullanmadıkları bir araçtı. Ama Brunelleschi, perspektifi tüm Rönesans resminin temeline koyan ve onu olmazsa olmaz yapan ilk kişi olmuştur. Antik dönemde İsa'dan önce birinci yüzyılda Vitruvius'un yazılarında geçen, yine İsa'dan önce beşinci yüzyılın sonlarına kadar vazo resimlerinde kullanılan perspektif ne Alberti'nin ne de Brunellechi'nin kullandığı perspektifin yetkinliğine sahipti (Sayın 2003: 20).

Antik Yunan'da perspektif, Rönesans'ın algı merkezli fikrinin tersine daha çok hakikat için nesneyi temsil etmeye yaramaktaydı. Ortaçağ ve Bizans'ta ise imgenin kutsal olanın temsili sayılması, onu göze getirmesi tamamen suç ve günah sayıldığından perspektif gibi böyle bir suça neden olan araçlar sanatta kullanılmamıştır. Buna karşılık Brunelleschi ile birlikte perspektif daha önce yapılmayan, nesnelerin nasıl görünüyorsa o şekilde resmedilmesini ve aralarındaki ilişkinin resim yüzeyinde kurulmasını, nesnelerin birbirlerine yakınlık ve uzaklıkları, önde ve arkada olma halleriyle resmedilmesini sağlamıştır. Perspektif, antik Yunan'da belli bir alan içerisindeki nesnelerin kontrolünü sağlayan bir araç görevindeyken Rönesans'ta tüm nesnelere dünyasını temsil etme görevine sahip olmuştur (Sayın 2003: 20).

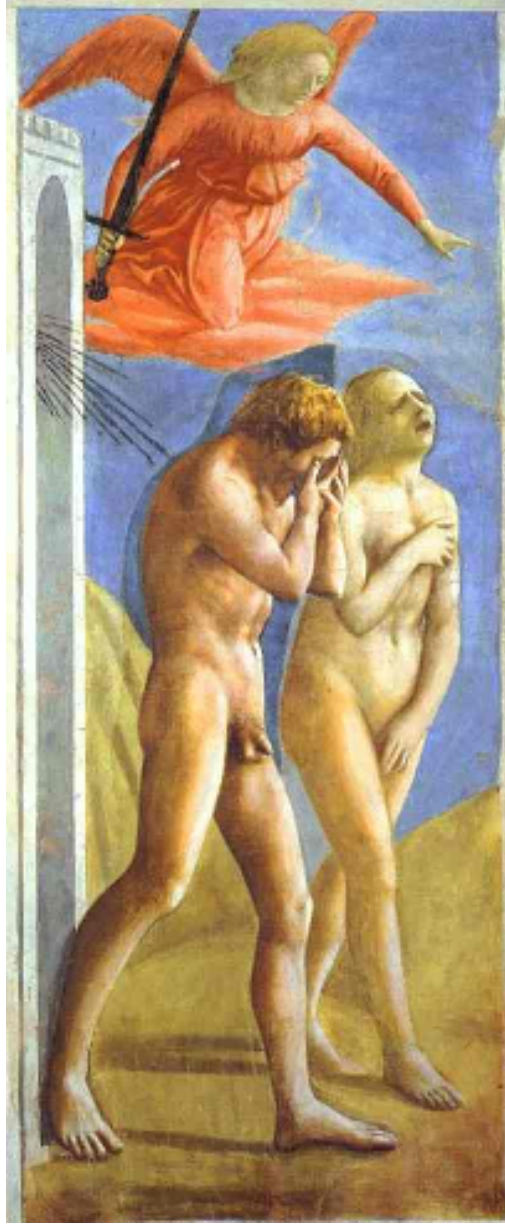
Bu etkinin ilk örnekleri Masaccio'nun "Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar" (1425- 1428) (resim 6) adlı eserinde görülür. Eser geleneksel ikonografik anlatımını sürdürürken, Giotto ve Cimabue'nin tam olarak sağlayamadığı derinlik yanılmasıyla başarıyla gerçekleştirmiştir. Katı, zarafetten yoksun figürlerin ve mekanın gotik süslemeciliğin yerini aldığı bu freskte iki boyutlu duvar yüzeyinde açılan üçüncü bir boyut konunun geçtiği mekanı sanki bir tiyatro sahnesine dönüştürmüştür. Artık izleyenlerin gözleri önünde kutsal bir konu yeniden canlandırılmaktadır.



Resim 6: Kutsal Üçlü, Meryem, İncilci Aziz Yahya ve Bağışçılar

Masaccio'nun derinlik yanılsaması konusundaki başarısının yanında resimde dramatik atmosferi yansıtabilme yeteneği de vardı. O'nun "Cennetten Kovuluş" (1427) (resim 7) adlı eserinde Adem ile Havva'nın ilk günahlarının acısını yüzlerine yansıtması o güne kadar görülmemiş bir etkidir. Sadece kendinden önceki ressamalara kıyasla değil, kendinden sonraki Rönesans ustalarının eserlerinde bile görülmeyecek olan yüzlerdeki bu yoğun ifade ilk kez Masaccio'da görülür. Dudaklarda ve gözlerdeki ifadeyi güçlendiren Masaccio, gotik vitraylardaki sembolik anlatımı sağlayan ifadeden yoksun, tekrar eden biçimler ile Giotto ve Cimabue'nin anatomik doğrulara uzak sayılabilecek eserlerinin bir adım önüne geçmiştir. Gerçektende Masaccio'nun gotik eserlere benzemeyen

biçimlerinin kendine özgü bir anlama sahip olduğu görülür. Adem, Adem'dir Havva, Havva'dır. İncil'de nasıl anlatılmışlarsa bunun aynısı sanki tiyatro sahnesinde yeniden temsil edilmektedir.



Resim 7: Cennetten Kovuluş

Resimdeki figürlerin bedenlerinin dış hatlarına bakıldığında Massaccio'nun anatomiye ne kadar titizlikle çalışmış olduğu görülür. Adem'in karnındaki ince kas detayları, Havva'nın sağ kolunun göğsünü kapatırken aldığı zarif görünüm eserin anatomi başarılarının örneklerindedir. Kadının ve erkeğin hatlarındaki

sertlik ve yumuşaklıktaki farklılıklarda bile biçimlerin kendine özgülüğüne verilen önem bulunmaktadır. Kendine özgü hareketlere sahip figürler hem birbirlerinden ayrı hem de birbirlerini bütünler şekildedir. Bu bütünleme basit bir durgunluk göstermemektedir. Birbirine zıt doğrultuda giden çizgiler ve biçimlerle dinamik bir etki sunmaktadır. Adem'in sağ omzunun daha eğik, kafasının öne doğru düşmüş olmasına karşılık Havva'nın yukarıya doğru acılı bakan yüzü ile Adem'in yüzünü örten ellerine karşılık Havva'nın mahrem yerlerini örten ellerinin zıtlık ilişkisi resme bir hareketlilik vermiştir. Daha önceki figür resimlerinde figürlerdeki donukluk burada yerini harekete bırakmış, her iki figürde yürür şekilde gösterilmiştir. Yüksek Rönesans örneklerine karşılık Masaccio'nun bu eserinde anatomik eksiklikler elbette bulunmaktadır. Ancak Masaccio'nun izleyene resminde konuyu dramatik yoğunluğuyla daha insani olarak göstermesi Rönesans resminin gotik ve Bizans tarzı dinsel resminden uzaklaşmasının ciddi bir göstergesidir.



Resim 8: Davud

Bu kuşağın önemli isimlerinden biri olan Donatello, heykel sanatında Antik Çağ'ın havasını eserlerinde çok iyi verebilmiştir. O'nun "Davud" (1440) (resim 8) heykeli bu durumun en yoğun hissedildiği eserlerindedir. Ayağının altında Golyat'ın kafası ve elinde Golyat'ın kılıcıyla betimlenen Davud peygamber antik inceliklere uygun olarak işlenmiştir. Bu durum ilginçtir çünkü bir kahramanlık öyküsü olan Davud'un kendinden büyük Golyat'ı yenmesi burada farklı bir şekilde gösterilmiştir. Heykele bakıldığında ilk göze çarpan Davud'un bir çocuğun veya gencin bedenini andıran nazik ve ince duruş şekli ile izleyene güzelliğini teşhir eden bedenidir. Sanki bu sahnenin bir öncesinde Davud, Golyat'ı öldürmemiş veya ortada kanlı bir kavga olmamış gibidir. Anlaşıyor ki Donatello hikayeyi keşfettiği antik ölçülerle yorumlarken tamamen farklı bir hale getirmeye çalışmış ve bunda da başarılı olmuştur. Sonuç olarak da eserde kahramanlık ifadeleri yerini inceliğe bırakırken Yahudi peygamber, sanki antik dönem şölenlerine katılmış bir Yunanlı veya Romalı ya da mitolojik bir varlık olarak temsil edilmiştir. Böylece Donatello, izleyene sadece klasik ölçülere uygun bir heykel güzelliğini değil antik döneme ait bir kültürü, bir estetik tarzı da sunmuş olur.



Resim 9: Arnolfi'nin Evlenmesi

İtalya'nın kuzeyine doğru gidildikçe burada da sanatlarda yenilenmelerin meydana geldiği görülür. Güneyde Masaccio'nun Giotto'nun etkisini güçlendirmesine karşılık kuzeyli sanatçılar onüçüncü yüzyıl gotik geleneğini geri getiriyorlardı. Kuzeyde yaşanan dönüşümün karakterine örnek olan Jan van Eyck'ın (1390?- 1441) çalışmaları Flaman resmine yeni bir yön vermiştir. "Arnolfi'nin Evlenmesi" (1434) (resim 9) eserinde figürlerin ellerindeki ve yüzlerindeki uzatmalar ve resmin ortasında üstte duran avizedeki ince işçilik bir önceki dönemin romanesk üslubunun devam ettiğini göstermektedir. Van Eyck görüneni resmetmeye çalışmış, buna önem verdiği kadar romanesk katılığını ve ince işçiliğini de devam ettirmiştir. "Arnolfi'nin Evlenmesi" örneği Rönesans resminin, antik geleneğe bağlılığı güçlendirmeyi devam ettiren güneye karşılık kuzeyin Ortaçağ'a özgü biçim ve anlatımı yeniden diriltmeye çalıştığını göstermektedir. Bu durum resim sanatının gelenek konusunda iki farklı yorumu anlamına geliyordu. "Floransa, resim sanatının hümanizm ideallerini

gerçekleştirmesi ve Rönesans estetiğini yaratmasına” karşılık, Hollandalı ressamlar dinsel geleneğe bağlı kalarak “Ortaçağ’ın çöküşüne hakim olan gerçekçiliği son noktasına dek” götürmüşlerdir (Venturi 2005a: 115). Yani İtalya’da dünya güzelliği ve insan aklı övülürken, kuzey resmi karanlık ve anlaşılabilir olanın peşine düşmüştür (Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt 3 1981: 428).

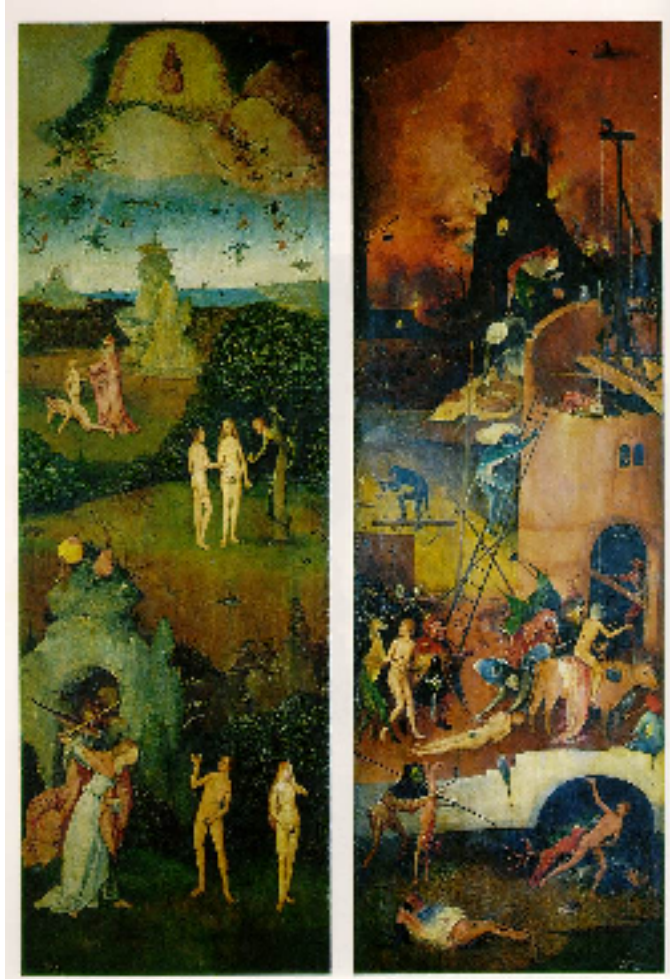
Flaman resminde “düşünsel ahlaksal ve sanat kuramsal kaygılar yoktur” ve Floransa sanatındaki gibi “sonsuz güzellik düşleri kurulmaz” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt3 1981: 423). Floransalıların çizgisel perspektifinin meydana getirdiği mekan, Flaman ressam Van Eyck için “ışığın özgürce dökülüşü” olarak görülür: “Bu mekan, içine düzenli bir gerçekliğin yerleştirildiği, uzaklaştıkça cisimlerin renklerinin değiştiği bir boşluktur yalnızca” (Sanat Tarihi Ansiklopedisi cilt3 1981: 423).

Flaman sanatına ve aynı zamanda Floransa ve Venedik sanatına uzak bir yerde Hertogenbosch’da doğmuş olan Hieronymus Bosch (1450?- 1516) belki de Rönesans dehasına uygun ama Rönesans ideallerine uzak, ilginç birkaç isimden biridir. Sırtını resim geleneğinden çok süslemeye dayanmış olan ve bazı eserleri dışında hümanist kuramları çok bilmediğini gösteren Bosch, Venturi’nin deyişiyle “farkında olmadan Rönesans’ı atlayıp modern sanata ulaşan gerçek bir Ortaçağ ressamıdır” (2005a: 116).

Bosch’un “Cennet ve Cehennem” (1510?) (resim 10) resminin cennet panosunda Ortaçağ’a özgü üç farklı zaman dilimi bir arada gösterilmiştir: Tanrı’nın Adem ile Havva’yı cennete bırakışı, onların yasak elmayı yemeleri ve Tanrı tarafından cennetten kovulmaları. Resmin geri planında ise cennetten düşen melekler görülmektedir. İlginç olan ise meleklerin böcek şeklinde gösterilmiş olmasıdır. Bosch’un şaşırtıcı imgelemi altıncı yüzyılda yaşadığı varsayılan sahte Dionysos olarak bilinen Aeropagita’nın izinden gider gibidir. Ortaçağ sanatını etkilediği de bilinen sahte Dionysos için iki farklı imge vardır. Bunlardan ilki temsil ettiği nesneyle tamamen benzerlik kurarak onun değerini düşüren yanlış olan imge,

diğeri ise temsil ettiği nesneyle ilişkisiz bir ilişki kuran ona benzemeyen ya da onu mantıksız veya saçma şekilde temsil eden imgedir (Sayın 2003: 17). Bosch'da meleklerin kutsallığını bozmamak için bu yolu seçmiş ama bir yandan da cennetten kovulmalarının nedeni olan günahlarını, onları böcek şeklinde göstererek temsil etmiştir.

Resmin diğer kanadı ise cehennemi konu etmektedir. Sofu bir Hıristiyan'ı korkutabilecek olan bu cehennem tasvirinde Bosch, imgeleminin eseri olan her türlü şeytana ve canavara yer vermiştir. Burada cehennemi daha korkunç kılan onun gündelik yaşam ile birleşmiş olmasıdır. Resimdeki mekan dinsel açıdan düşünülen cehennemın mekanı değil, cehennemın kaosunun sarmış olduğu dünyadır.



Resim 10: Cennet ve Cehennem

Bu ve diğerk eserleri Bosch'un ezoterik imge dilinin dinsel metinlerden yararlandığı gibi gündelik halk masallarından da yaralandığını göstermektedir. Bosch'u biçimsel bir bakışla ele alındığında ise ilk olarak karşımıza O'nun çağdaşları olan güneyli ressamalar gibi antik insan bedeninin ölçülerini kullanmadığı çıkar. Bu plastik sorun esasında anlatımla ilgili bir durumu işaret etmektedir. Aslında Bosch'un, bulunduğu mekanı kaplayamayan, mekanda küçücük kalan cılız figürlerinin insanın bir temsili değildir, onun bir simgesidir. Bosch'un figürleri; "hiçbir plastik arayış olmaksızın, sanki maddeden arınmış şekilde yapılmışlardır, son derece saf ifadeleri vardır". Çünkü "Bosch sahnelemeye yanaşmaz, O sadece resimlerini simgeleriyle birlikte sunar" (Venturi 2005a: 117).

Venturi'nin "sahnelemeye yanaşmaz" ifadesi güneyli ressamaların aradığı dramatik yoğunluğun Bosch'un eserlerinde aşırı derecede simgelere yerini bırakmasıdır. Bu O'nu Ortaçağ kitap resimlerinin ve vitray süslemelerinin devamcısı ancak imgeleri ve biçimleri kendi buluşu olan bir sanatçı yapmaktadır.



Resim 11: Ölümün Zaferi

Bosch'un resmine benzer bir resim anlayışı Pieter Bruegel'de (1525/1530- 1569) görülür. Bruegel'in "Ölümün Zaferi" (1562) (resim 11) adlı eseri Bosch

alegorisinin izinden gidildiğini gösterir gibidir. Eserde tıpkı Bosch'un cehennem tasvirinde olduğu gibi dünya ile ölümün kargaşası bir araya getirilmiştir. Kendilerine karşı gelen insanları yenmiş ve onların canını alan, mallarını ele geçiren iskelet ordusu sanki izleyene hiç bitmeyecekmiş gibi duran bir yargılama sahnesi sunmaktadır.

Brueghel'in resim tarzına bakıldığında Bosch'a ait yöntemlerin izlerini görürüz. Ancak doğayı ele alış tarzıyla Brueghel'i Bosch'tan ayırabiliriz. Bosch'un resmindeki ince işçiliğe rağmen gerçek dünyaya göndermede bulunmayan, birer simgeye dönüşen biçimler Brueghel'in resmini tamamen açıklamaya yetmez. Çünkü Brueghel, doğaya duyarlı ve onu eserlerinde yakalamaya çalışan bir ressamdır. Brueghel'in doğa resimlerinde, Ortaçağ'dan kalma bir ahlakçılıkla, Rönesans İtalya'sından gelen doğa felsefesi bir araya gelmiştir (Venturi 2005a: 124). Bosch'un kendine özgü simgeciliğine karşılık Brueghel'i modern çağa taşıyan bu birleşim olmuştur.



Resim 12: Avcılarla Kış Manzarası

O'nun "Avcılarla Kış Manzarası" (1565) (resim 12) adlı tablosu sade görünümüne karşılık ince işçilikli bir eserdir. Bir köydeki insanların kışı nasıl yaşadıklarının anlatıldığı eserde manzara ülküsü İtalyan ressamlarınkine benzemez. İtalyanlar

için manzara keşfedilmesi gereken yüce bir değer iken Brueghel’de sıradan bir görünüm olarak durmaktadır. Ama resme daha dikkatli bakıldığında doğa bilimcisinin araştırmalarına benzer detaylı incelemeler yapıldığı görülür. Ayrıca bu doğa kesitini diğer ressamlarınkinden farklı kılan figürlerdir. Eserdeki figürler onbeşinci yüzyıl köylüleridir. Hepsi kışı farklı şekillerde yaşamaktadır. Resmin ön planındaki avcılar avdan dönmüştür. Gündelik işleriyle uğraşan yetişkinler ve karın zevkini çıkaran çocuklar onların bakış açılarıyla izleyene sunulmaktadır.

Brueghel’in resimlerindeki insanlar daha çok köylüler olmuşlardır. Brueghel, “Köy Düğünü” (1568) (resim 13) resminde yine köylüleri, onların hayatlarından bir kesiti sunmaktadır. Resimdeki figür yığını gerilimli bir açı içerisinde gösterilmiştir. Eserde ön plandaki çömlerden duvarda asılı samana kadar detaylı işçilik göze çarpmaktadır. Düğünün hareketliliği yemek masasındaki insanların yemek yemeleriyle, birbirleriyle konuşmalarıyla ve resmin sol tarafındaki kapıdan içeri girmeye çalışan insan yığınıyla verilmiştir. Resmin teması olan evlenmenin baş figürü olan gelin resmin ortasına yakın bir yerdedir ve Brueghel gelini daha iyi gösterebilmek için arkasına yeşil bir örtü yerleştirmiştir. Tüm sahne sanki bir tiyatro gibidir. Yaşamın kendisi olduğu kadar düğün ziyafetinin hengamesini anlatmak için oluşan abartılı bir sahnedir.



Resim 13: Köy Düğünü

İtalyan resminin Yunanlı insan ölçülerinin sunduğu ideal güzellik yerini Brueghel’de katı biçimlendirmelerle oluşturulmuş köylü bedenlere bırakmıştır. Brueghel’in köylüleri, geometrik biçimlerden elde edilmiş gibi duran “insanlık komedisi”ni sergileyen figürlerdir (Venturi 2005a: 124- 126).

Brueghel “Açıkhavada Düğün Dansı” (1566) (resim 14) resminde tiyatro sahnesindeki figürleri Venturi’nin komedi unsuru adını verdiği durum içerisinde göstermiştir. Yaşamın kaba zevklerini yaşayan köylüler katı Hıristiyan ahlakını askıya almış gibidirler. Sadece kitlesel bir beraberlik değil doğa ile de bütünleşme bu sahnenin bir diğer özelliğidir. Ve belki de Brueghel’i ondokuzuncu yüzyıl gerçekçi ressamlarından ayıranda bu durumdur. O’nun eserlerinde insana güneyli hümanistlerde görüldüğü gibi pastoral bir yaşam önerisi bulunurken ondokuzuncu yüzyıl gerçekçilerinde insan, yıpranmış ve rahatsız edici olan yaşamın içinde gösterilmiştir. Brueghel’in doğanın içindeki insanları gerçek bir kesit olduğu gibi doğa ile bütünleşmenin simgeleridir.



Resim 14: Açıkhavada Düğün Dansı

Mesela Gustave Courbet’in (1819- 1877) “Buğday Eleyen Kızlar” (1854) (resim 15) eserine bakarsak tıpkı Brueghel’de olduğu gibi köylü yaşamının konu edildiğini görürüz. Ancak Courbet’in figürlerinin yüzlerinde Brueghel’deki figürlerdeki gibi neşe ve mutluluk değil daha çok hüznü, karamsarlık ve hastalık

vardır. Resmin sol tarafında yerde oturan, yorgun olduğu için işini ağırdan alan kadının yüzü karanlık içindedir. Resmin genelinde Brueghelci pastorallik değil Courbet'in burjuvaziyi rahatsız etmiş olan güzelliğin önemli olmadığı katı gerçeklik vardır.

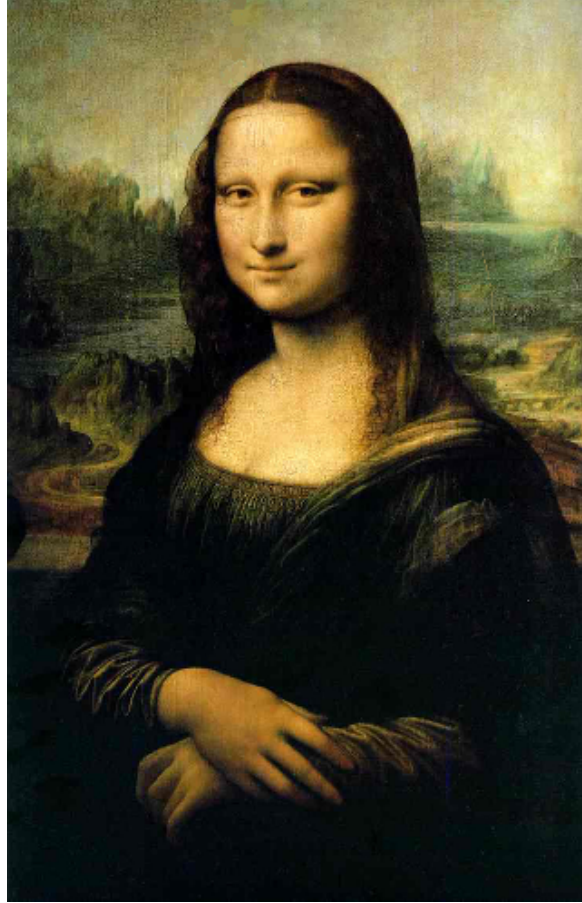


Resim 15: Buğday Eleyen Kızlar

Brueghel, resmin zengin ve soylu bir zümreye ait olduğu bir zamanda yaşamaktayken köylüleri resminin konusu haline getirebilmişti. Ondokuzuncu yüzyıl Realizm'i bile dönemi Salon sergilerinde yer bulamamışken Brueghel sıradan yaşamı estetik şekilde sunabilmiştir. Ancak Courbet emeğine ve doğaya yabancılaşan modern zaman köylüsünü resmederken Brueghel, gerçekçi olduğu kadar pastoral de olan doğa görümleriyle doğayla bütünleşmesi gereken insanı resmetmiştir.

Portre resminin Rönesans sanatında yeri önemlidir. Çünkü bu dönem ile birlikte resim yüzeyindeki figürler gerçek kimliklerine kavuşmuştur. Portre sanatı da bu kimliği yoğun şekilde verebilmektedir. Çünkü portre, sahibinin dünyadaki varlığının bir yansımasıdır. Bunu en iyi Hans Holbein'in (1497/1498- 1524) yarı sanatçı yarı zanaatçı bir tarzın eseri olan portrelerinde görebiliriz. Holbein'in portrelerinde temel ülkü "bütün öğelerin, kişilerin inceliğini ve zenginliğini değerlendirmek için elbirliği ettiği bir tablo ortaya koymaktır" (Venturi 2005b: 168). Bu tüm portrecilerin arzuladığı bir durum olsa da Holbein'in eserlerindeki

temel fark yine Venturi'nin deyişiiyle belirtirsek onların sanatsal değil toplumsal olmalarıdır (2005b: 168).



Resim 16: Mona Lisa

Bunu daha iyi gösterebilmek için Leonardo da Vinci'nin "Mona Lisa"sını (1502?) (resim 16) örnek verebiliriz. Bu eser bugünün popüler kültüründe sürekli içerisinde çözülmeyi bekleyen gizler taşıyan, hakkında çıkan her haberin ve hikayenin kitlelerce ilgiyle takip edildiği bir eserdir. Bu bile Da Vinci'nin eserindeki kendine özgü yaratıcılığı gösterir niteliktedir. Ayrıca esere bakıldığında bu rahatlıkla görülebilir. Öncelikle eserdeki kadının kimliği, sosyal statüsü, arkasındaki manzara kesitinin neresi olduğu izleyene bir şeyler çağrıştırmamaktadır. Halbuki porte sanatında, özellikle klasik portecilikte eserde gösterilen kişinin kimliğini belirten sosyal ve tarihsel göstergelere sıkça rastlanmaktadır. Mona Lisa'da ise bu tam tersidir. Bugün Da Vinci'yi geçen

yirminci yüzyıl içerisinde popüler yapan bu eser gerçektende sanatçısının yaratıcılığının ürünü olduğu için hala merak konusu olmaktadır.



Resim 17: İki Büyükelçi

Ancak bir Holbein portresine bakıldığında ilk izlenim tarihin bir anını izlemek olmaktadır. “İki Büyükelçi” (1533) (resim17) eserinde ilk izlenim resimdeki objelerle figürlerin iç içe geçerek bir bütün oluşturmalarıdır. Figürler portre resmine ters gelebilecek şekilde nesnelere kadar donukturlar. Sanki heykel gibidirler. Resimde bilim ve sanat ile ilgili araçlar vardır. Bunlar birer zenginlik sembolü değildir. Bu araçların hepsi resimdeki figürlerin sosyal statülerini entelektüel ve eğitim düzeylerine işaret etmektedir. Anlaşıyor ki bu insanlar buldukları toplumda önemli bir statüye sahiplerdir. Resme ait bilgileri bilmeyen bir kişi içinde bu rahatlıkla gözlemlenebilecek bir durumdur.

Resimde ilginç olansa resmin ön tarafındaki biçimi bozulmuş şekildir. Bu şeklin bir kurukafa olduğu bugün bilinse de bunun anlamının ne olduğu kesin olarak bilinmemektedir. Ancak bu biçimin anlamından başka belki önemli olan resmin genelindeki ince zanaatkarlık görülen biçimlere zıt bir şekil sunmasıdır. Belki bu kurukafa bilgiye ve doğaya hakim insanın gücünün sonluluğunu unutmaması için

bir işaret, yeniden doğuş ile insanın arzularına ahlaki bir uyarıdır. Ama eserdeki figürlerin sosyal ve entelektüel anlamındaki doğrudanlığına karşı bu kafatasının anlamının tartışmalı olması belki de Holbein'i modern sanatçıya yaklaştırmaktadır.

Bosch'a göre İtalyan Rönesans'ına daha yakın duran, Bruegel'in bir adım ötesindeki olan Albert Dürer (1471- 1528) Ortaçağlı bir zanaatkar olarak başladığı yaşamına, Rönesans İtalya'sının hümanist düşüncesi ve sanat öğretisini eserlerine katarak devam etmiştir. 1525 yılında "Pergel ve Cetvelle Ölçme Konusunda Bilgi" kitabında Almanya'da resmin belli bir bilinç içerisinde gelişmediğini, ressamların kendi yetenekleriyle bir şeyler yapabildiğini yazmıştır(Venturi 2005b: 154). O'na göre bazı yönleriyle olumsuz olan bu durumun esas nedeni "ölçü sanatının" bilinmemesiydi. Böylelikle Dürer, Brunelleschi'den bir yüzyıl sonra perspektifi ve oran-orantının eksikliğini hissederek bunları Alman resim geleneğine yedirmeye çalışmış oluyordu (Venturi 2005b: 154).

Dürer'in "Adem ile Havva" (1504) (resim 18) adlı gravürü bu konuda en iyi örneklerden birisidir. Eserde doğa görünümü İtalyan geleneğine özgü şekilde ince ve detaylı olarak işlenmiştir. Merkezdeki figürlerin anatomilerinde de belli bir derecede başarı elde edilmiştir. Ancak Dürer'in güneyli resamlara önem vermesine ve onların sanattaki önerilerine uymaya çalışmasına rağmen anatomide hatalar bulunmaktadır. Yine de Dürer'in güneyli doğalcılığı yakaladığı söylenebilir. "Tavşan" (1502) (resim 19) adlı suluboya tekniğiyle yapılmış eserinde neredeyse günümüz deyişiyle fotoğrafik gerçekliğe yaklaşmıştır. Biçimin, ışığın, gölgenin ve dokunun olağanüstü bir şekilde verildiği bu eser sanatçının sıradan sayılabilecek resimlerinden biri gibi dursa da Rönesans doğalcılığının amaçlarını yansıtmaktadır. Dokunma hissini uyaran tavşan imgesi sanki iki boyutlu yüzeyde durmak istememektedir. Her an hareket edecek gibi durmaktadır. Bu küçük başyapıt onaltıncı yüzyıl kuzeyli sanatçıların güneyli çağdaşları gibi görüneni yakalamayı ve resmetmeyi artık öğrendiklerini göstermektedir.



Resim 18: Adem ile Havva



Resim 19: Tavşan

Tekrar güneye dönersek onbeşinci yüzyılda perspektifin coşkusunun devam ettiği görülür. Buna en iyi örnek Paolo Uccello'dur (1397- 1475). “San Romana Savaşı” (1450?) (resim 20) adlı eserinde atların sanki tahtadan yapılmış gibi durmaları, figürlerin hareketliliğindeki yapaylık Ortaçağ kitap resimlerine bakıyormuş gibi bir his vermektedir (Gombrich 1999: 254). Ama bu eseri önemli kılan resimdeki tüm biçimlerin üç boyutlu mekan içinde ortaya çıkarılma çabasıdır. Uccello'nun “hoş bir şey” (akt. Gombrich 1999: 255) olarak nitelediği perspektifi resminde her şekliyle uygulamaya çalıştığı görülmektedir. Şaha kalkmış atlar, yerdeki mızraklar, ölü yatan asker, arka plandaki figürler ile ön plandakiler arasındaki orantılama hepsi perspektifle elde edilmiş görünümüdür. Bu nedenle Uccello'nun resmi hala perspektifin imkanlarının öğrenildiğinin bir örneğidir.

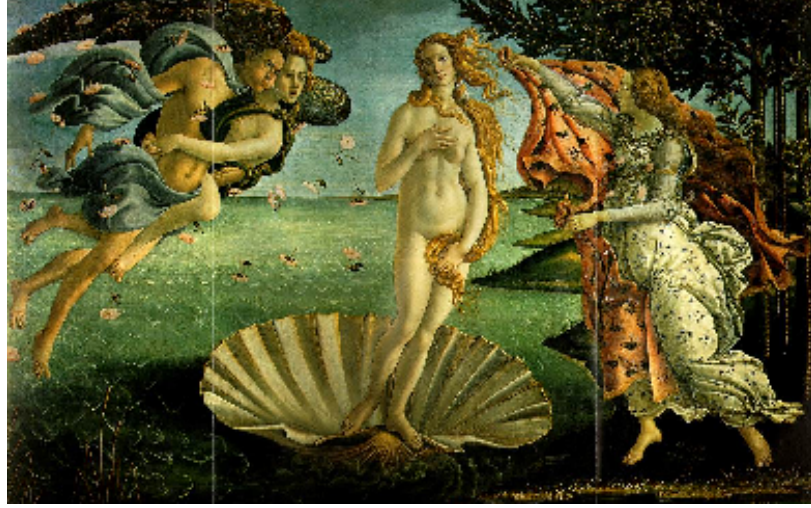


Resim 20: San Romano Savaşı

Antik Yunan-Roma'nın biçimlerinin ve de atmosferinin Rönesans İtalya'sında hangi ressamın elinde yeniden doğduğu sorulursa buna en iyi cevap Sandro Botticelli (1446- 1510) olacaktır herhalde. Walter Pater'in "vizyoner" sıfatını kullandığı Botticelli, Giotto, Masaccio, Ghirlandajo gibi olayları kendi dramatik hallerine göre resmetmek yerine resmindeki konuyu kendi ruh halini ve fikirlerini açıklamak için kullanmıştır (2002: 78). Bu özelliğiyle bile Botticelli Rönesans'ın modern sanatçı tipinin ilk isimlerinden biri olmayı hak etmektedir.

Gerçektende Botticelli, Rönesans dönemindeki antikite hayranlığını resimlerine en iyi yansıtmış olan ressamlardan birisidir. Bugün önemli sayılan pek çok eserinin konusu mitolojik hikayelerden oluşmaktadır. O'nun "Venüs'ün Doğuşu" (1485?) (resim 21) adlı eseri de en çok bilinen mitolojik konulu eserlerindedir. Resimde rüzgar tanrıalarının kıyıya taşıdığı Venüs ve O'nu karşılayan Hora'lardan veya perilerden biri gösterilmektedir. Yüzey üzerinde düzgün bir simetriyle yerleştirilen figürler, gotik sanata özgü süslemelerden olan papatyalar (Pater 2002: 81) ve ince işçiliğin ürünü olan manzara, eserin önemli özelliklerindedir. Bu eseri diğer ustaların eserlerinden ayıran önemli bir unsur vardır: Anatomi. Resimdeki figürlerde Masaccio'ya özgü gerçekçi çizimin doğruluğu yoktur (Gombrich 1999: 264). Eğer yüksek Rönesans'ın anatomi başarılarını ve bağlı kaldığı matematiksel idealleri göz önüne alırsak Botticelli'yi başarısız bile görülebilir. Ancak Botticelli'nin figürleri bilimsel ve matematiksel olmasa da

kendi imgeleminin ürünü olmasıyla farklılığını gösterir ve bu Pater'in sözünü ettiği vizyonerliğin bir sonucudur.



Resim 21: Venüs'ün Doğuşu

Yine “Venüs'ün Doğuşu”nda da bu durum görülmektedir. Eserin merkezindeki Venüs sanki bir modelden bakılarak resmedilmemişte Botticelli'nin hayalgücünün ürünü olarak karşımızda durmaktadır. Bunu en iyi gözlemleyebileceğimiz yer ise bir yay gibi gerilmiş duran Venüs'ün bu duruşunu tamamlayan sol kolunun çizimidir. Kolun gelişindeki yumuşaklık ve çizgideki gerilim Venüs'ün duruşunu izleyene kesin bir şekilde sunmaktadır. Sadece figürlerde değil renkte de natüralist eğilim yerine ressama ait bir seçim vardır. Resimde hakim olan solgun renkler aslında nesnelere doğadaki hallerini vermek için değil, onların içindeki ruhu vermek için bu şekilde seçilmiştir (Pater 2002: 81). Böylelikle Botticelli eserinde teatral hareketliliği değil de tanrıların rüzgarlarını ve denizin sesiyle beraber Venüs'ün doğumundaki büyüye ele geçirmeye çalışmıştır.

Botticelli'de görülen imgelemin gücü Raffaello'nun döneminde yaygınlık kazanacaktı. Raffaello (1483- 1520) güzelin doğada değil sanatçının kafasının içinde oluşturulmasına inanan bir kuşaktandı. Bu da doğaya bağlı güzelliğin yanına imgelemin ürünü bir güzel tasarımının olanaklı olduğu anlamına geliyordu. “Peri Galateia” (1512- 1514) (resim 22) adlı eserinde ortadaki figürün yani peri Galateia'nın yüzündeki güzelliğin kaynağı olan modelin kim olduğu sorusunu

soranlara Raffaello'nun cevabı perinin yüzünün kafasının içinde olduğu olmuştur (Gombrich 1999: 320). Esere verilen böyle bir tepkinin içerisinde aranması gereken yüksek Rönesans resimlerinde sadece olayın temsilinin esas olması değil, aynı zamanda biçimlerin kendine özgü güzelliklerine erişilmiş ve bu güzelliğe önem veriliyor olmasıdır.



Resim 22: Peri Galateia

Eserde sıkça kullanılan Rönesans simetrik kompozisyonun statik etkisi yerine bir üçgen içerisine figürlerin yerleştirildiği görülmektedir. Bu üçgen içerisinde resmin sol tarafındaki figürler sağa doğru bir hareket oluştururken sağ taraftakilerde sola doğru bir hareketlenme göstermektedir. Bu birbirine zıt iki figür kümelenmesinin meydana getirdiği hareketliliğe resmin üstündeki ve altındaki melekler katılarak bir çember çizmektedir. Bu çemberin içerisine Raffaello, Galateia'yı kırmızı bir örtü içerisine yerleştirerek daha da dikkat çekmesini sağlamıştır. Raffaello'nun bu

eserdeki başarısı ve kendinden sonraki kuşaklara bıraktığı yüzey üzerinde serbestçe hareket edebilen figürler olmuştur (Gombrich 1999: 320).

Elbette güzellik yüksek Rönesans'ta sadece devinimin yarattığı etkide bulunmuyordu. Merkezi perspektifli simetrik kompozisyonlar bu dönemin eserlerinde güzelliğin esası sayılıyordu. Bunlardan bir tanesi şair Paul Valery'nin "kendisinde olağanüstü bir simetri duygusu var, bu da her şeyi sorun haline getiriyor" dediği (akt. Clark 2005: 129) Leonardo da Vinci'nin (1452- 1519) "Son Akşam Yemeği"dir (1495- 1498) (resim 23).

"Son Akşam Yemeği" eserinde üçerli dört grup ile ortadaki figür tek nokta perspektifiyle oluşturulmuş mekan içine yerleştirilmiştir. Resimdeki tüm çizgiler bir noktaya doğru yönelmekte ve tüm figürler birbirlerini dengelemektedir. Kısacası eserdeki tüm biçimler basit bir dengeyle simetriyi sağlamaktadır. Karşımızda günümüz sanatının serbest kompozisyonlarına nazaran statik bir kompozisyon vardır. Ancak bu eser Rönesans sanatı idealleri içerisinde incelenirse gerçekte onun bir başyapıt olduğu görülür. Öncelikle söz konusu tek nokta perspektifiyle oluşturulmuş mekan Masaccio'dan buyana iki boyutlu duvar yüzeyini üçüncü boyuta taşımının başarılı bir örneğidir. Günümüze göre basit duran resimdeki simetri yüzeye yayılmasıyla daha dikkat çekici ve etkili olmuştur muhtemelen. Yine bu eseri önemli kılan bir diğer denge unsuru üçerli dört grubun ikişer bölüm halinde sağlı sollu yerleştirilmesi ve hepsinin bir bütün haline getiren devinimle resme bakarı ortadaki figüre yoğunlaştırmasıdır. Ayrıca ince işlenmiş bir masa, figürlerin üzerlerindeki giysiler ve de ifadeler bu resmi Rönesans plastik anlayışı içindeki bir diğer başarısıdır.



Resim 23: Son Akşam Yemeği

Bugün kabul edilen bir gerçek vardır ki Leonardo'nun bu resmi aynı dinsel konuyu işleyen diğerlerinden çok daha yetkindir (Wölfflin 1995: 107). Bu yetkinlik Leonardo'nun Rönesans'ın kapalı kompozisyonunu, perspektifini ve anatomisini sade ama başarılı şekilde uygulamış olmasının ürünüdür. Leonardo, eserdeki konunun can alıcı anını en iyi şekilde yakalamış belki de tek ressamdır. Can alıcı olan bu an resmin anlatımını, biçimsel düzenlenmesini ve detaylarını daha güçlendirmiştir.

Leonardo, İsa'nın havarilerine “gerçekten size diyorum ki, içinizden biri beni ele verecek” dediği an ile havarilerin şaşkınlıkla “yoksa ben miyim ey Rab” anını bir araya getirmiştir (Gombrich 1999: 298- 299). İsa'nın durgun ifadesi ve duruşuna karşıt masanın etrafında bir hareketlilik oluşturan Leonardo, biçimsel açıdan durgun görünen resme içeriğiyle hareketlilik kazandırmıştır. “Son Akşam Yemeği”ni değerli kılanda figürler arasındaki bu hareketliliktir. Bir anın değil karşılıklı konuşmanın, İsa'nın sözüyle değişen yüz ifadelerinin ve hareketlerin bir arada olmasıdır.

Rengin gotik vitraylardaki sembolik anlam oluşturma görevi, Rönesans'ta yerini temsil görevine bırakmıştır. Kırmızı mavi kontrastlığı Ortaçağ sanatında “göklere

duyulan ve Ruh'un ateşiyle kendini gösteren aşkı", sadece kırmızı "ateşin ve Kutsal Ruh'un rengi", mavi "tanrısal hakikati, dayanıklılığı ve kalıcılığı", sarı ya da altın rengi "tanrısal ışığı", erguvan rengi "tanrısal yaşamı", yeşil rengi de "filiz veren tohum" anlamına gelmekteydi (Herrmann 2005: 186). Rönesans döneminde ise ressam rengi sadece sembolik anlamlar katarak kullanmamış, gördüğü ve resmetmek istediği nesneye ait, onun bir niteliği olarak ele almıştır.



Resim 24: Meryem ve Azizler

Floransa sanatının çizgiye, biçime ve perspektife verdiği öneme karşılık onbeşinci yüzyılın Venedik'i ışık-gölge ve renk üzerine çalışmaktaydı. Venedikli ressamalarda renk, resim yüzeyindeki elemanları birbirine bağlama ve eserin dramatik atmosferini sağlama görevine sahipti. Giovanni Bellini'nin (1431- 1516) "Meryem ve Azizler" (1505) (resim 24) eserindeki etki buna bir örnektir. Göz, bu

üçgen kompozisyonun sol taraftaki karanlığından Meryem ve çocuk İsa'yla aydınlığa bırakan tarafına doğru dolaşmaya başlar. Resmin sol tarafındaki azizin yüzü gölgeler içinde şekil kazanmıştır. Azizin yüz hatları, gözleri ve dudakları tam seçilemese de düşünceli olduğu anlaşılmaktadır. Arkasındaki kadın figürünün aydınlık yüzü resme bakarı birden resmin orta tarafına çekmektedir. Bellini'nin eserlerindeki Meryem ve çocuk İsa'nın aydınlığı, geleneksel Hıristiyan sanatına özgü halenin parıltısının yerini bedenden yayılan ışığa bıraktığını göstermektedir. Çocuk İsa'nın bedeninden etrafa yayılan ışıltı resimdeki doğal ışığa karşı kutsal olanın ışığıdır. Arkadaki manzara parçasına karşılık ön taraftaki sahnede gölgenin ve renklerin oluşturduğu dramatik yoğunluk baskın hale gelmiştir. Sağdaki azizin kırmızı giysisi, resmin ortasındaki parıltıyı sağlayan sarı tonlar, Meryem'in giysisindeki mavi renk ve gözün resim üzerinde hareket etmesini sağlayan toprak renkli gölgeler Floransa'da çizgilerle sağlanan bütünlüğün Venedik'te renk ile sağlandığını göstermektedir.

Bu konuda bir diğer önemli eser Giorgione'nin (1478?- 1510) "Fırtına"sıdır (1508?) (resim 25). Eserde işlenen konunun İncil'den veya mitolojik bir öyküden alınıp alınmadığına dair kesin bir kanıt yoktur. Gombrich'e göre kompozisyon olarak basit görülebilecek bu eserin sanat tarihsel önemi resimdeki bütünlüğün fırtınanın "tuhaf ışığıyla" sağlanmasıdır (1999: 329).



Resim 25: Firtına

Resim iki parçadan oluşmaktadır: Ön plandaki figürler ve arka plandaki manzara. Ancak her ikisi arasında oluşan ilişki alışılmış şekilde değildir. Gözün manzara ile figürler arasında dolanmasını sağlayan, her ikisi arasındaki ilişkiyi kuran Giorgione'nin resimde kullandığı ışıktır. Eserin gizemini sağlayanda aynı ışık ve onun sağladığı atmosferdir. Giorgione'nin oluşturduğu ışıkla elde edilmiş olan bu etki Gombrich'e göre perspektifin icadı kadar önemli ve devrimci bir buluştur (1999: 331).



Resim 26: Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri

Venedik ekolünün ışık-gölge ve renk oluşturduğu atmosfere bir diğer örnek Tiziano'nun (1485- 1576) eserleridir. Tiziano, Bellini ve Giorgione'nin resimlerinde atmosferi renk kullanarak meydana getirmelerini izlemiş ve bu tekniği daha da geliştirmiştir. "Meryem ve Azizler" (resim 24) eserinden yıllar sonra yapılmış olan "Meryem, Azizler ve Pesaro Ailesi Üyeleri" (1519- 1526) (resim 26) buna bir örnektir. Her iki eseri yan yana getirdiğimizde içerdikleri atmosferde benzerlikler göze çarpar. Ancak Tiziano'nun kurduğu kompozisyonun, dengenin ve hareketin Bellini'den ne kadar farklı olduğu görülmektedir. Tiziano, Bellini'nin merkeze yerleştirdiği Meryem ve çocuk İsa'yı sağa kaydırmış, Bellini'nin eserindeki tek nokta perspektifi yerine iki nokta perspektifini kullanmış ve böylelikle daha hareketli bir kompozisyon oluşturmuştur. Basamakların açıları, basamaklardaki azizin duruşu ve Meryem'i dengeleyen kırmızı bayrak, resmin sağındaki ve solundaki simetriyi sağlayan

figürlere ters bir etki kurarak hareketin daha da etkili olmasını sağlamıştır. Tiziano'nun çağdaşları tarafından ilk önce garip bulunmuş göze ilk bakışta dağınık gelmişse de bu etki Gombrich'e göre canlı olduğu kadar düzenli ve dengelidir (1999: 332).



Resim 27: İngiliz Genci

Sadece kompozisyonda sağlanan bu etkiyle değil figürler arasındaki geçişlerdeki yumuşaklık ve bazı yerlerde figürlerin lekelerle birbirine yedirilmesi Tiziano'nun Bellini'nin oluşturduğu resim tarzını daha ileri götürdüğünü göstermektedir. Yine Tiziano'ya ait "İngiliz Genci" (1540- 1545) (resim 27) isimli eserde figürle arka planın birbirine yedirildiği, aralarında ilişkisizliğin ortadan kaldırıldığı görülmektedir. Eğer bu resmi Floransalı bir ressam yapmış olsaydı bunun tam tersini yapardı ve figürün yüz hatlarını, vücudun kenar çizgilerini, burunu ve dudakları keskin hatlarla verirdi. Ancak Tiziano, çizgiyi tamamen eriterek figürün canlılığını rengin titreyişiyle sağlamıştır. Bu eser sanki barok resmine özgü olan figürden taşan ışığın, figürün biçimsel varlığını sağlama etkisinin öncüsü gibi durmaktadır.

Eğer Rönesans sanatı'nın zirvesi ve de aynı zamanda bitişi için bir isim aranırsa cevap Michelangelo Buonarroti (1475- 1564) olacaktır. Michelangelo'nun eserlerinde Rönesans sanatının ve hümanizminin ideallerinin gerçekleştiği, aynı zamanda bunların aşılarak bir başka evreye geçildiği görülür. Da Vinci gibi popüler Rönesans imgesinin tamamlayıcısı olan Michelangelo, Floransa'da heykeltıraş için kullanılan "canlı taşın ustası" (Pater 2002: 96) ifadesine en uygun sanatçılardandır.



Resim 28: Davud

Davud (1504) (resim 28) heykelinde antikitenin ideal güzelliğine ulaşıldığı görülür. Eser Davud'un Golyat'la karşılaşmasından hemen önceki halinin bir temsilidir. Artık Donatello'dan buyana alışılan antikiteye özgü "Davud"

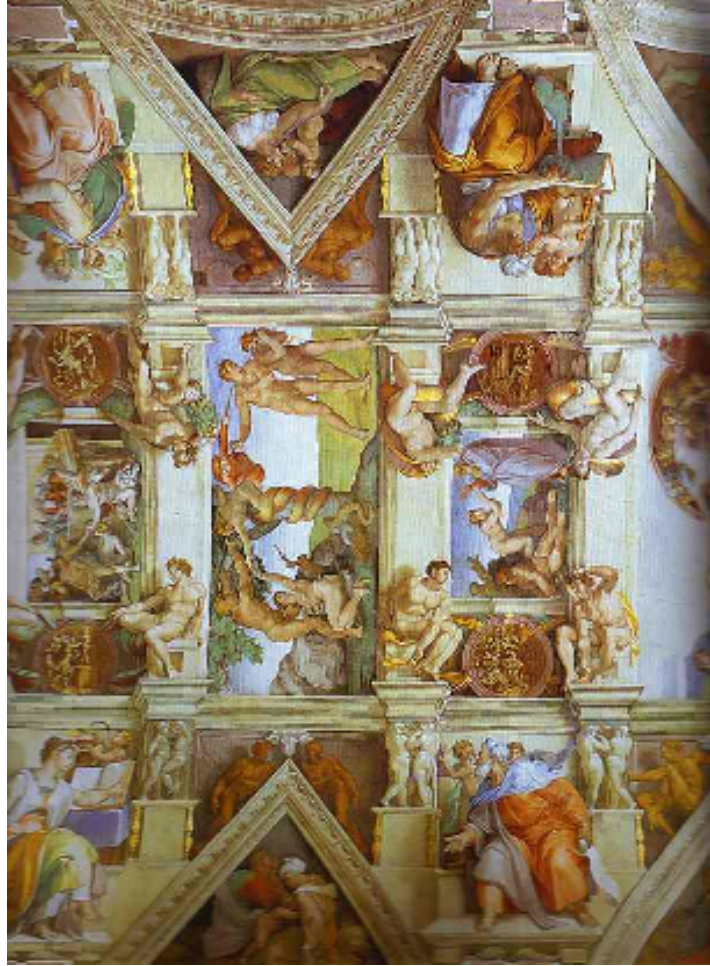
Michelangelo'da da devam etmektedir. Heykel sanki onbeşinci yüzyılda değil eski Yunan'da veya Roma'da meydana getirilmiştir. Heykel her şekliyle antik ölçülere uygundur ve Michelangelo'nun antik ölçülere ulaşmış olduğunu bir örneğidir.

İnce işlenmiş bedeni ve kaslarının yanında belki de heykeli dönemin bir başka Floransalı sanatçısı için zorlu kılan unsuru pozisyonudur. Onbeşinci yüzyılda sanatçılar hala gerçeği betimleyememe korkusundaydılar ve bu nedenle eserlerindeki figürleri her türlü pozisyon içerisinde resmetmekten veya heykelini çıkarmaktan sakınıyorlardı (Gombrich 1999: 395). Bu Michelangelo'yu yıldırınmamış belki de O'nun eserlerinin farklı olmasına, O'na özgü olmasına sağlayan bir özellik olmuştur. "Davud"da bu eserlerden biridir. Heykelin gerçeklik hissini daha da güçlendiren sol kolun duruşu ve ayaklarındaki rahatlık heykel sanatında aşılması zor bir etki yaratmıştır. Gerçektende Michelangelo'nun heykelciği tıpkı Brunelleschi'nin kendinden sonraki beş yüz yıl geçerliliğini koruyacak olan mimari kuralları bulması gibidir. Heykelciliğiyle Rönesans'ın zirvesi olan Michelangelo, ressamlığıyla yeniden doğuş döneminin sanatlardaki sonudur. Bu son elbette plastik sanatlarda Rönesans'ın meydana getirdiklerinin terk edilmesi, onikinci yüzyıla başlayan yeniliklerin sonucu olan kuralların yadsınması olarak görülmemelidir. Sanatta ondokuzuncu yüzyıla kadar perspektif, anatomi çalışmaları, antik kurallara önem verilmesi devam edecek, bunlar sanatın olmazsa olmazı sayılacak ve Rönesans ile doğan akademilerdeki sanat eğitiminde, saraylarda ve kiliselerdeki genel beğenin oluşmasında etkili olacaktır.

Michelangelo'yla biten sanat simetriye, kapalı kompozisyona, klasik beden ölçülerine tümüyle bağlı sanattı. Michelangelo'dan sonra antikite bir amaç olmaktan çıkmış ve sadece bir ders programına dönüşmüştür. Buna neden olan Michelangelo'nun Sistina şapelindeki "Yaratılış" (resim 29) ve "Kıyamet Günü" (1534- 1541) (resim 30) eserleridir.

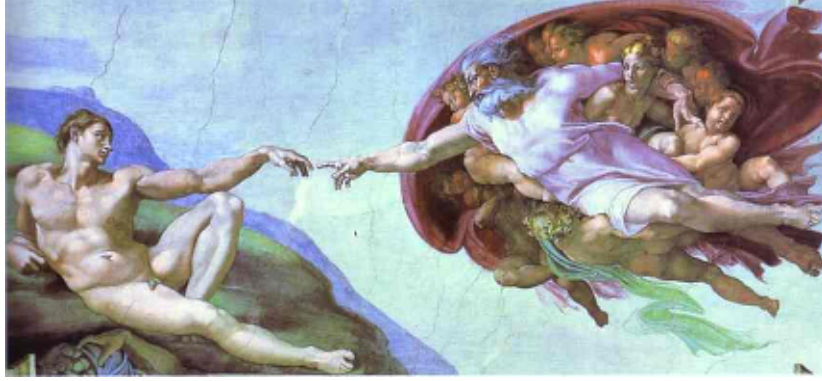
Duvarları daha önce Boticelli, Ghirlandajo ve diğer Rönesans ressamı tarafından resmedilmiş olan Sistine şapelinin boş olan tavanı için Papa II. Julius Michelangelo'yu düşünmüştür. Önceleri bu fikre olumlu cevap vermeyen

Michelangelo, Papa'nın bu durum karşısındaki tavrından çekinen Floransa'nın yöneticilerince ikna edilmiştir (Gombrich 1999: 307).



Resim 29: Yaratılış

Sistine'nin tavanı daha önceki tavan resimlerinin yüzeyinden farklı olarak kubbeli şekliyle zorlayıcıdır. Bu nedenle Michelangelo çözümü zor bir sorun ile karşılaşır. İlk önceleri bildiği figür ölçülerini uygular. Ama aşağıdan bakıldığında tavadaki figürlerin seçilemeyecek olmasından dolayı Michelangelo, figürleri daha heybetli göstermek için ölçüleriyle oynar ve onları daha geniş ve kaba bir şekilde resmeder.

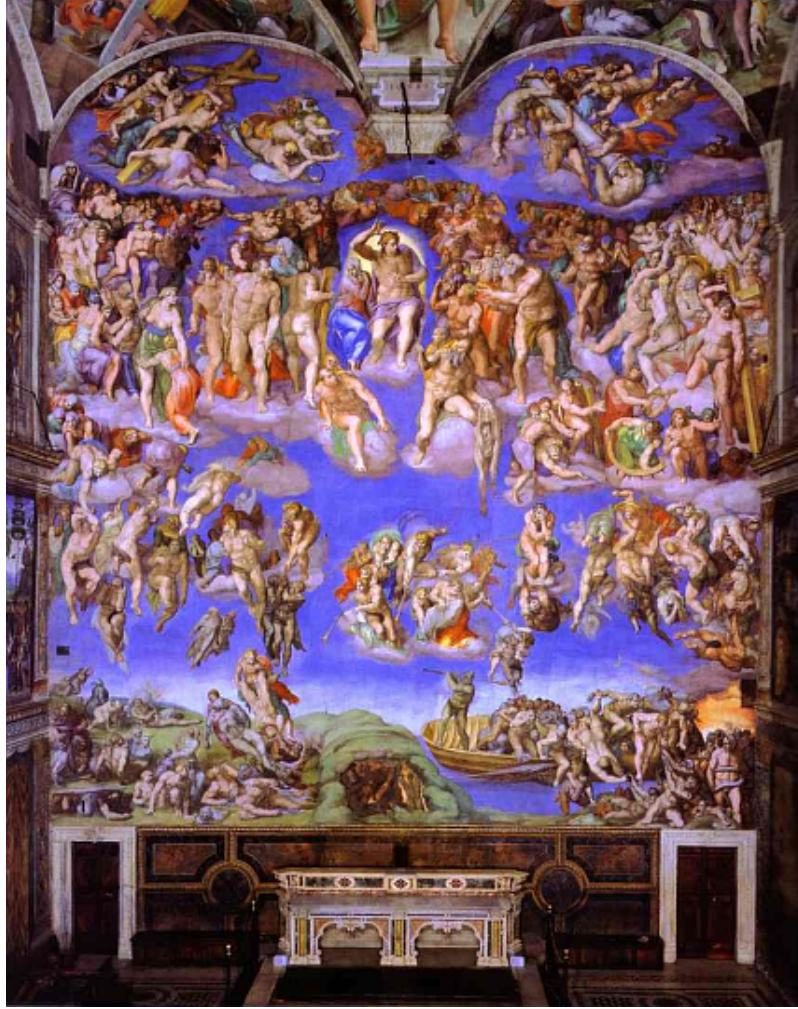


Resim 31: Yaratılış (detay)

Yaratılış konusunun anlatıldığı tavan kısmında merkezdeki Adem ile Tanrı'nın sahnesine baktığımızda Adem'in gövdesinin daha abartılı olduğu görülmektedir (resim 31). Bu muhtemelen gölgenin alanını genişletmek ve yukarıda belirttiğimiz görüş alanı sorununu çözmek için yapılmıştır. Ancak bu heybetli çizimde hala Michelangelo'ya özgü zarif duruşlar ve çizgiler bulunmaktadır. Adem'in sol elinin eğiminde, kafasını sola doğru yatırmasında ve bedenin duruşundaki rahatlıkta olsun her zaman ki Michelangelo zarıflığı vardır.

Daha sonra şapelin boş kalan duvarına "Kıyamet Günü" (resim 30) resmini yapan Michelangelo aynı bedenleri kullanmıştır. Michelangelo kıyameti doğal olarak insan yığınlarının oluşturduğu dev bir sahne olarak resmetmiştir. Kıyametle birlikte gelen hesap verme gününü, cennet ve cehennemi anlatan Michelangelo şapelin dinsel atmosferini tamamlayan, belki de o dönemde esere bakanları korkutan bir sahne meydana getirmiştir. Göğe, cennete yükselmeye çalışan, bunu yaparken ruhunu aşağıda, cehennemde bırakan bedenler, aşağıda zebanilerin acı verdiği cehennemlik insanlar, İsa'nın çevresini sarmış O'ndan isteklerde bulunan insan yığını Michelangelo'nun kıyameti, insanın eylemsizlik içinde katılacağı bir gün gibi değil de tıpkı dünyada nasıl yaşıyorsa o şekilde davranacağı bir sahne olarak resmettiği anlamına gelmektedir. Cehenneme gitmekten kurtulmak için yalvaranlar ve bunun için çabalayanlar, insanın kıyamet gününde Tanrı önündeki hali olmuştur. Bu nedenle "Kıyamet Günü" eserini Rönesans insanının dünyeviliğinin önemli bir vurgusu olarak görmek mümkündür. Yani Michelangelo, insanın inançlarının Tanrı'nın adaleti karşısında onu eylemsizlik

içerisine sürükleyip sadece sonuçları kabul eder hale gelmesini değil, tam tersine insanın kıyamet gününde bile bir kurtulma çabası içinde olmasını önermiştir.



Resim 30: Kıyamet Günü

Sistine sadece insanın gündelik varoluşuna, öte dünyada bile yer verildiği bir eser değildi. Yukarıda da belirtildiği gibi Rönesans sanatının sınırlarına gelindiği eserdir. “Kıyamet Günü” eserinde Rönesans’a özgü mekan artık yoktur. Perspektifin belirlediği kapalı yapı yerini açık mekana bırakmıştır. İsa’nın sağ ve solundaki figür kümelenmelerinde simetrik yerleştirilmelere devam edilmişse de alt taraftaki figür gruplarıyla simetri düzeni bozularak Rönesans’ın çokta alışkın olmadığı dinamik bir düzen sağlanmıştır. Figürlere bakıldığında Michelangelo’nun heykeltıraşlığının resmine yansıdığı görülür. Michelangelo heykellerindeki inceliği resminde de devam ettirmiş olsa da heybetli, kaslı ve göz

alıcı figürler bir abartıya neden olmuştur. O'nun figürlerde perspektife uygun kısaltımlara gitmemesi de üç kısım olarak ele alınabilecek resimdeki alt ve üst taraflar arasında abartıyı destekleyen bir orantı bozukluğuna neden olmuştur (Hauser 2005a: 113). Biçimsel deformasyonlar, abartılar aynı zamanda günün estetiğiyle, beğenisiyle uyuşmayan bir etki sağlamıştır. Hauser bunu şöyle ifade eder: “Sistine Kilisesi’ndeki Kıyamet Günü bir yandan henüz ‘güzel’ olmamakla birlikte kendi içindeki ifade gücü taşıyan Ortaçağ sanat yapıtlarına bir gönderme yapar, bir yandan da modern zamanların artık ‘güzel’ olmayan ilk önemli sanat yapıtıdır” (2005a: 113). Gerçektende bu eser güzel olmayan ve de bunu amaçlamış olan bir eserdir. Çünkü Michelangelo, Hauser’in ifadesiyle bu “manifesto”sunda kusursuz ideal güzelliğe karşı bir “başkaldırıyı” amaçlamıştır (2005a: 113). Bu nedenle insanın gündelik istekleri, bencillikleri kıymet gününde bile cennete çıkmak için bir çabanın kendisi olmaktadır. Bu eserde insani olanın çarpıcı sıradanlığı ile dinsel bir mesaj verilmektedir. Diğer yandan Rönesans’ın güzellik ideallerini allak bullak eden “Kıyamet Günü”, Maniyerizm adıyla bilinecek olan Ortaçağ dinsel sanatının yeniden doğumuna gebe olacaktı.

3. 2. 2. Rönesans Estetiği

Rönesans estetiği “uyum” üzerine kurulmuştur. Rönesans’ta bir sanat eserinin güzel bulunması eserdeki öğeler arasındaki uyumdan geçmekteydi. Aynı zamanda uyum, sadece eserin biçimsel yapısında değil içeriğinde de aranmaktaydı. Eğer eserin içerdiği konu temsil ettiği konuya uygunluk gösteriyorsa ve de izleyenin ahlaki doğruları ve dinsel inançlarıyla çatışık bir ilişki kurmuyorsa o eser güzel olarak nitelendirilmekteydi.

Mesela Michalengelo’nun “Kıyamet Günü” (resim 30) adlı eseri dönemin ilahiyatçıları tarafından resmin içeriğinde uygun olmayan unsurlar olduğu iddiasıyla çok eleştirilmiştir. Sanat eleştirmeni ve ilahiyatçı Gilio de Fabriano için eser, İncil’de anlatılan kıyamet tasvirine uymamaktadır. İncil’de dingin olacağı yazılan kıyamet gününün eserde tam tersi bir atmosfer içinde resmedilmesi, yeniden dirilecek olan ölülerin resimde bazılarının iskelet bazılarının bedeni

bozulmamış şekilde olmaları, İncil’de dünyanın her yerine dağılacağı yazılmış olan meleklerin eserde hep bir arada olmaları ve kanatsız resmedilmeleri De Fabriano için “Kıyamet Günü” eserinin insanları yanıltan ve İncil gerçeklerini saptıran özellikleri olmuştur. De Fabriano’ya göre İsa, bu eserde yüceltilmek yerine ayaklar altına alınmıştır (Blunt 2004: 199). Bu durum sanatçının anlatım tarzı ile kilisenin aynı konuyu nasıl anladıkları tartışmasına bir örnektir. Tartışma eserin içeriği ile ilgili olsa da aslında eserin biçimi ve bu biçimin dayandığı estetik fikirle ilgilidir. De Fabriano’nun eserdeki kıyamet tasvirleriyle İncil’in bu konudaki anlatımını eşleştirmesi sonucundaki eleştirileri Michalengelo’nun tercih ettiği biçimlere ve sanatçının estetik düşüncesine karşı bir başka sanat fikri önermesidir. O halde Rönesans estetiği sanatçıların, hümanistlerin ve felsefecilerin ürünü olduğu gibi kilise kurumunun da katıldığı homojen olmayan bir bütünlüktür ve bu şekilde ele alınmalıdır. Ayrıca denilebilir ki, Rönesans estetiğinin felsefi boyutunun işletilmesinde sadece sanatçılar değil dönemin din kurumunu da göz önünde bulundurmak gerekmektedir.

Michalengelo örneğinde De Fabriano’nun eleştirisinden hareketle görülebilir ki güzel mantıksal doğruluk ile ahlaki iyinin kendisidir. Onsekizinci yüzyıl batı felsefesi ve sanatına kadar geçerliliğini koruyacak olan bu fikir Rönesans’ta etkili olan Platon estetiğinin tek cümlelik kısa bir özetidir.

Platon’da iyinin ve doğrunun güzel ile aynı olması sadece felsefi olarak varlığın anlaşılmasında değil, ayrıca Platoncu epistemoloji için gerekli olan sosyal yapının kurulmasında da bir temel olmuştur. Bu nedenle Platon’da sanatın konumunun ne olduğu sorusunun cevabı ideal bilgi toplumunun içerisinde sanatın bozguncu unsurlarının törpülenerek var olabileceğinden geçmektedir. Bu öneriyi Platon, “Devlet” diyalogunda açıklamıştır. “Devlet”in onuncu kitabında yeniden taklit olgusuna geri dönen Platon, ayna metaforuna başvurarak sanatın gösterdiklerinin değeri üzerine açıklamalar yapar. Buna göre ressamın yaptığı aynadaki yansımadan farklı değildir. Bu yansımanın ise hakikati elde etmedeki yerini Platon, Tanrı’nın, marangozun ve ressamın meydana getirdikleri yatağın nitelikleriyle anlatır. Tanrı “ya öyle istediği için, ya da bir zorunluluk onu tabiatta

tek bir yatak yapmaya götürdüğü için, gerçekten var olan o bir tek yatağı yapmıştır” (Platon 2002: 364). Bu yataktan iki tane yoktur çünkü gerçek bir tanedir ve Tanrı, gerçek ve sadece tek olan yatağı yaratabilecek varlıktır. Marangoz ise Tanrı'nın yarattığı yatak ideasından hareketle görünür dünyaya ait bir yatak meydana getirir. Ressam ise marangozun yatağını resmeden, resim yüzeyinde onun bir benzerini yapan ama onunki gibi Tanrı'nın yatak ideasına yakın olmayan bir yanılsama meydana getirebilir. Bu örnekle Platon ressamın hakikate ne kadar yakın olduğunu anlatmış olur. Bu yakınlık hakikatten çok uzak ve uzak olduğu içinde hakikati bozacak gücü içinde taşımaktadır. “O halde” diye söze başlar Sokrates: “Taklit hakikatten çok uzaktır; bütün nesnelere meydana getirebiliyorsa, bu, her nesnenin ancak küçük bir parçasına ulaşması yüzündendir, bu parça da zaten bir *gölgedir*” (Platon 2002: 366 italik bana ait). Platon'un “Devlet”te yapmaya çalıştığı ise gölgelerle idare edilen toplumu gölgelerin kaynağına ulaştırmaktır. “Devlet”in yedinci kitabındaki “mağara” metaforuyla anlatılan örnekte bir mağarada zincirlenmiş ve sadece tek bir yöne, mağaranın duvarına bakan insanların duvara yansıyan gölgeleri gerçeğin kendisi olarak zannetmesinden kurtarılması anlatılmaktadır (Platon 2002: 257- 258). Bu alegorik anlatımda duvara yansıyan gölge görünür dünyanın yani maddi dünyanın kendisi olurken bu gölgeleri meydan getiren güneş ise hakikatin kendisidir. Sanat ise bu olayın içinde mağaraya yansıyan gölgeden farksız ve hatta onun gölgesidir.

Buraya kadar anlatılanların gösterdiği gibi Platon daha çok sanata düşman ve onu sitesinde istememektedir. Genellikle varsayılan bu durum tamamen doğru değildir. Platon, Sokrates'in ağzından “Devlet”te Homer'e övgüler yağdırırken aynı zamanda O'nun eserlerini aldatıcı bulduğunu belirtir (Copleston 1998: 128) ve “hangi sanat” sorusunu sorarak sitesine -ve felsefesine- uygun sanatı tasarlama yoluna gider. Platon'un bu sorusu O'nun tamamen sanatı yasaklayıcı olmadığı anlamına gelmektedir. “Hangi sanat” sorusu imgelerin nasıl olması gerektiği ile ilgilidir. Fransız filozof Gilles Deleuze, Platon felsefesinde kopyaların tamamen yasaklanmadığını filozofun “iyi kopya (eikon)” ve kabul edilmez, “kötü kopya (phantasma)” ayrımını ortaya koyduğunu yazar. Kopyanın iyi ve kötü olması da kopyanın idea ile ne kadar “aynı soydan” geldiği sorusu cevaplanarak belirlenir

(Bogue 2002: 79). Yukarıdaki marangoz örneğinde marangozun ürettiği yatağın ideaya yakın olması onu iyi kopya yapar. Marangozun ürettiği yatak ideaya yakındır, çünkü Tanrı'nın ürettiği yatak fikrinin birinci kopyasıdır. Kötü kopyalar ise daha çok sanatçının ürettiği eserlerdir. Sanatçıya ait herhangi bir nesnenin taklidinin de Platon'un tasarladığı devlete hiçbir faydası yoktur.

“Devlet”te Sokrates, taklit etmenin zararlarının olduğunu ama aynı zamanda taklidin gerekliliğini anlatmaya çalışır. Taklit yaralıdır çünkü insanı ahlaki anlamda ideal birey yapabilme imkanı sunar. Platon ideal devletin ideal bireyi için taklidi ahlak eğitiminin esas aracı olarak kabul eder. Sitenin koruyucuları için Sokrates, “taklit edeceklerse, ta çocukluktan beri; yürekli, ölçülü, dindar, özgür adamlar ve benzerleri gibi kendilerine yaraşan örnekleri taklit etsinler” demiştir (Platon 2002: 106). Ahlaki düzenden sonra toplumsal düzen gereklidir ve taklit burada da işe yarayacaktır. Sitedeki işbölümü kırılmaz bir zincir gibi birbirini bütünleyen ve birbirine karışmayan şekilde olmalıdır. Demirciler diğer ustaları, yöneticileri ve doğanın seslerini taklit etmemelidir. Böyle olursa her şey kendi düzeninde devam edebilir (Platon 2002: 107). O zaman kötü taklit ya da taklidin kötüye kullanımı ahlaki olarak gelişmemiş bireyler meydana getirmektir. Yine sanatçı bu konuda örnek olarak “Devlet”in sayfalarında yer bulur. Sokrates’in ağzından Platon, sitesine giren yanlış sanatçıya ne yapılması gerektiğini anlatır:

Öyleyse, görünüşe göre her kılığa girmesini, her şeyi taklit etmesini ustaca beceren bir ozan sitemize gelip de şiirlerini okumadaki hünelerine halka göstermek isterse; kutsal, şaşılacak, hoş bir varlık olarak önünde yerlere kapanırız. Ama sitemizde onun gibi adam bulunmadığını, bulunmamasının da yasak olduğunu söyleriz; sonra da başına kokular döküp, yün sargılardan bir çelenk takıp başka bir siteye göndeririz onu. Yerine de, ruhumuzun selameti için, daha kuru da olsa, daha ağır başlı bir ozanı, bir masalcıyı seçeriz; yeter ki yalnız dürüst, iyi adamın söyleyişini taklit etsin; daha başta askerlerimizin eğitimini ele aldığımız zaman koyduğumuz kurallara göre söz söylesin (2002: 109-110).

Her zaman dürüst ve iyi adamı değil onun tam tersini taklit eden ozana ya da sanatçıya karşılık Platon'un uygun sanatçısı önceden belirlenmiş kurallara uygun bir sanat üretecektir. Bu parça belki de “Devlet”in sanatçı konusunda önemli ve ilginç ifadeler içeren kısmıdır. Çünkü Platon bu pasajda sadece sanatın önceden

belirlenmiş kurallara uymasını istemiyor ayrıca bir durumu da kabul ediyor: Site düzenini bozan ozanın sanatı çekici, canlı ve baştan çıkarıcıdır. Canlı ve hoş giden bir üslup yerini kuru olsa da yeter ki ahlaki düzeni bozmayacak olan bir üsluba bırakmalıdır. Bu Platon'da güzelin ahlaki olanla birleştiği andır. Platon'daki hoş gidecek olan kuru olmayan ama yanlış olan güzellik fikrine Ortaçağ'da rahiplerin sanatı ele alırken ki ifadelerinde de rastlarız. Platon'dan yüzyıllar sonra Aziz Bernard (1090- 1153) "Apologia ad Guillelmum" adlı eserinde şunları yazmıştır: "Biz keşişler ki toplumdan yüz çevirmişiz, İsa adına dünyadaki tüm değerli ve güzel şeylerden vazgeçmişiz, biz ki İsa'yı kazanmak için güzellikle parıldayan, seslerin tatlılığıyla kulağı okşayan, güzel kokan, tadı güzel olan, dokunması zevke veren her şeyi, kısacası bedensel haz veren her şeyi pislik olarak görmüşüz" (akt. Eco 1998: 20).

Aziz ile Platon arasında sanatın ve estetiğin nasıl anlaşılması gerektiği konusunda ciddi bir beraberlik vardır. Her ikisi de gündelik olanı, dünyevi olanı reddederek gerçeğin ve doğrunun kendisi olarak kabul ettikleri bir üst yaşamı esas görmüşlerdir. Yine her ikisi de güzelin baştan çıkarıcı olduğunu bilmektedirler. Platon felsefesinin Hıristiyan dünyasına Yeni-Platoncu Plotinos tarafından taşındığı düşünülürse biri filozof diğeri din adamı olan bu iki kişinin fikirleri arasındaki paralelliğin basit bir rastlantı veya iki fikir arasında geliştirilmiş zorlama bir ilişkilendirme olmadığı görülecektir. Plotinos'un düşünülür dünya ve duyular dünyası arasında kurmuş olduğu Platoncu ilişkide öznenin maddeden en tepeye, "Tanrı'yı anıştıran "Bir"'e (Apaydın 2006: 26) doğru ilerleyişi hem Platon epistemolojisinin devamı hem de Hıristiyan dinselini besleyen bir öğreti şeklinde düşünülmelidir. O halde Platon estetiğinin Ortaçağ teolojisine boğulmuş dinsel dönüşümünü yeniden doğuş döneminin neresinde görebiliriz?

Bunun cevabı kilisenin onaltıncı yüzyılda önerdiği estetikte saklıdır. De Fabriano örneğine dönersek aslında O'nun da skolastik öğreti içinden gelen Platoncu estetiği devam ettirerek iyi ile doğruyu güzelle eşdeğer tuttuğu görülür. Bunu popüler anlamda sanat tarihi içerisindeki kurumlar arası bir çatışma olarak görüp De Fabriano ve kilisenin fikirlerini sanatın gelişmesini engelleyen baskıcı bir

yaklaşım olarak ele alıp geri plana atabiliriz. Ancak sanat tarihine bakarsak bunun böyle olmadığını din otoritesinin onaltıncı yüzyılın ikinci yarısında sanatı ciddi biçimde değiştirme yoluna gittiği görülür.

Anthony Blunt “Trent Konsili ve Dini Sanat” adlı yazısında konsilin eğitimsiz kitleleri yanlış bilgilendiren sanatsal imgelerin asılmaması gerektiğini, kutsal kitapla ve kiliseyle uyuşmayan her şeyin reddedilmesini, her şeyin kutsal konunun temasına göre düzenlenmesini buyurduğunu yazar. Bununla birlikte kilise bazı biçimlerde zorunluluklara da gider: “Meleklerin kanatları olmalıdır; azizlerin halesi ve onların belirli özellikleri olmalıdır ya da gerçekten çok gölgedelerse herhangi bir karışıklığa yol açmamak için onların adlarını yazmak gerekmektedir” (Blunt 2004: 199). Görülüyor ki Platoncu doğru imge fikri onaltıncı yüzyılda estetikte belirleyici olmuştur. Burada da tıpkı Platon’un “Devlet”inde olduğu gibi dinsel hakikate ulaşması gereken kitleleri engelleyecek biçimler sanattan çıkartılarak yanlış veya çirkin ilan edilmiştir.

Bu durumu kilise ile sınırlamak yanlış olur. Zira De Fabriano’nun fikirlerine sanatçılarda da rastlanır. Alberti’nin ressam olmayı sadece genel kültüre değil ayrıca “iyi karakterli” olmaya bağlaması (2005: 218) Platon’un ifadelerine çok benzemektedir. Michelangelo’nun sanatın amaçladığı güzelliğin ilahi olduğunu söylemesi (Shiner 2004: 102) sanki “Bir”i erek yapan Ortaçağ estetiğinin devamıdır. Yine onaltıncı yüzyıl sanat teorisinin oluşmasında din kurumunun sanatın “adaba uygunluk” göstermesi gerektiği fikri herkesçe değer verilen bir düşünce olmuştur (Nagel 2005: 385).

Güzel, iyi ve doğruyla eşdeğer olduğu gibi faydalılık kategorisiyle de ilişkili görünmüştür. Aquinas “Suma Theologica” adlı eserinde bir testerenin güzel olabilmesini onun işlevini yerine getirebilmesiyle eşdeğer olduğunu yazar (Shiner 2004: 72). Eğer usta ya da sanatçı testereyi güzeli amaçlayarak camdan yaparsa testere işe yaramayacaktır. Aynı zamanda da güzel sayılmayacaktır. Bu ifadenin bir benzerine Sokrates’in ağzından Platon’un “Büyük Hippias” diyalogunda rastlarız. Platon estetiğinin temel önermesi olan güzel olan ile güzelin ayrı

olduğunu ispatlamaya çalışan Sokrates diyalogda “altın kaşık” örneğini verir. Sokrates Hippias’ın “her şeyi güzelleştiren altındır” önermesini altından yapılmış bir kaşığın karıştırma işlevini yerine getiremeyeceği cevabıyla karşılar. Altından bir kaşık hiçbir kaba uymayacak tüm kapları kıracaktır. Sokrates bu cevabıyla güzelliğin uygunluk olduğu sonucuna varır (Tunalı 1996: 27). Aquinas’ta, Platon’da bu ifadeleriyle güzeli uygunlukla eşleştirmiştir. Her iki düşünürde aslında güzelin kategorilerini belirlerken salt biçimden alınan dünyevi ve basit bir haz almayı dışlamayı yeğlemişlerdir. Aquinas camdan bir testerenin güzel olacağını bilse de en nihayetinde sanat nesnesinin bugünkü anlamda seyirlik ve kendisinden çıkar beklenmemesi gereken bir obje olma fikrine yabancı, Platon gibi sanattan çıkarsız haz almaktan uzak bir Ortaçağ insanıydı.

Rönesans’ın pek çok önemli sanatçısının eğitimlerini kuyumcu atölyelerinde alması sanatçılığın zanaatkarlıktan ayrı olmadığı, üretilen eserlerinde gündelik nesnelere farklı görülmediği anlamına gelmekteydi. O dönemde sanat okulları olsa da kuyumcu atölyelerinde bir zanaatkara özgü beceri ve bilgi öğretilmekteydi. Teorik bilgiden ziyade uygulamaya dönük olan bu okullarda Brunelleschi, Donatello, Ghiberti, Uccello ve Botticelli gibi isimler yetişmiştir (Hauser 2005b: 138). Böyle bir eğitim anlayışı sanatçıya ait kişisel yaratıcılığı engellemese de kişisel bir estetik fikrin oluşmasında engelleyici olmuştur.

Yine de Rönesans’ta sanat ve zanaat ayrımına gitme çabaları batı sanatında bu konuda atılan ilk adım sayılabilir. Ancak bu durum onaltıncı yüzyılda gerçekleşebilecekti. Sanat zanaat ayrımının temelinde Vasari’nin sanatları günümüz güzel sanatlar (beaux arts) ifadesine denk gelebilecek “arti del disegno” ifadesiyle nitelendirmesi yatmaktadır. “Resimde konu, şiirsel buluş ve insani duygulanımların canlı anlatımı” demek olan disegno terimi aynı zamanda sanata ait bir ölçü halini almıştır (Ergüven 1998: 114). Vasari’nin bu fikri sadece çağdaşlarının desteklediği bir fikir olarak kalmamış 1563 yılında bu fikir doğrultusunda Floransa’da kurulacak olan sanat akademisine neden olmuştur (Kristeller 2003: 20).

Rönesans'ta sanatın tanımlanmasında bir diğer ifade de “ut pictura poesis”tir. Antik dönemde Horatius’un şiir ile resim arasındaki benzerlik kurduğu “ut pictura poesis” fikri sürekli canlılığını korumuş ve ilgi görmüştür. Ut pictura poesis, Dante tarafından “somutlaştırılmış”, “genel bir anlam” ve “güncellik” kazanmıştır (Panofsky 2005a: 13). Kavram sadece resmin anlam düzeninin yeniden ele alınması için değil ayrıca resim sanatının sosyal ve kültürel konumunun yükseltilmesi içinde önemlidir. Bu kavramla antikiteden bu yana edebiyata ait yüksek konumun resim sanatına da sağlanması amaçlanıyordu (Kristeller 2003: 20). Çok geçmeden şiir ile resim ilişkisi sadece bu ikili arasında sınırlı kalmayarak diğer sanatlar arasında da kurulacaktı. Mimari, heykeltıraşlık, resim ve şiir arasındaki ilişkiyle bu sanatlar yüksek sanatların (artes liberales) seviyesine olmasa da ona yakın bir mertebeye Rönesans'ta erişeceklerdi (Panofsky 2005a: 14). Artık resim “mobilya ve eşya, ruhsal organizmanın bir kesiti olmak yerine” Rönesans'ta eser konumunu kazanmaya başlayacaktı (Huizinga 2005: 51).

Sanatın sosyal konumunu değiştirme dışında ut pictura poesis, görsellikle şiirsel dile ait yazınsal boyut arasında ilişki kurmaya çalışmasıyla sanatın anlatım dilinin yeniden düşünülmesini sağlamıştır (Kahraman 2002: 109). Ut pictura poesis, resmin temsilci özelliğine dayanarak, nesnelere oldukları gibi yüzey üzerinde göstermede resmin imkanlarının gelişmiş olduğunu savunurken Horatius'la birlikte şiirin betimleme gücünün ne kadar resme benzer olduğu şeklindeki fikrin anlamını yitirmesine neden olmuştur (Kristeller 2003: 21).

Antik dönemde Simonides'in resmi “dilsiz şiir” olarak tanımlamasına karşılık Leonardo da Vinci şiiri “konuşan resim” olarak tanımlayarak cevap verir (Mitchell 2005: 148). Her iki sözde, şiirle resmi birbirine yaklaştıran anlamlara sahiptir. Ama her iki ifade de şiir ve resim sanatının karşılaştırılması, bunun sonucu olarak da bu sanatlara ait varsayılan eksiklikleri ve en nihayetinde her iki sanat arasındaki üstünlük ilişkisini belirleme amacı vardır. Simonides şiirden hareketle yazının resimden, sözün görsel betimlemeden daha etkili olduğunu söylerken Leonardo, bunu tersine döndürerek görsel temsilin şeyleri oldukları gibi temsil etmede ve onların bilgisini aktarmada daha etkili olduğunu önerir. Çünkü

Leonardo için şiir, resim gibi olsa da, resmin yaptığı yapılmaya çalışsa da, sahip olduğu ses ile ondan ayrılabilir aslında her zaman kendinde eksik olanı yani resmin görme edimine dayalı özelliğine sahip olmaya çalışmaktadır. Ancak görmeyle nesnelere oldukları gibi gösterilebilir. Leonardo'nun bu düşüncesini şu ifadesinde daha iyi görebiliriz: “Eğer şair olarak siz, bazı ilahların şahsiyetlerini tasvir ediyorsanız, yazı, tapınmalar ve muhtelif ibadetler resmedilen ilaha sürekli yapılabileceği için, resmedilmiş ilaha gösterilen saygı ölçüsünde saygı toplamaz. Birçok bölgeden ve doğu denizlerinden bir çok kuşak akın akın gelerek resimdeki kutsaldan yardım dileyebilecektir; ilahın yazılı şahsiyetinden değil” (akt. Mitchell 2005: 153).

Leonardo'nun bu ifadesi Platon'un güvenilir olmayan imgelerinden dokuzuncu yüzyıl Bizans'ının imge karşıtı ikonakırıcılarından ve Ortaçağ kilisesinin görsel imgeyi İncil'in topluma aktarımı için devşirmesinden sonra bir devrim olarak ele alınabilir. Resmin yanıltıcı ve yoldan çıkarabilirliğine karşı Ortaçağlı Papa Gregorius Magnus'un “yazılar okuma yazma bilenler için ne ise, resimler de okuma yazma bilmeyenler için aynı şeydir” (akt. Gombrich 1999: 167) cümlesindeki fikirle Leonardo'nun resim için biçtiği değer benzer olsa da bu iki fikir bir yerde ayrılmaktadırlar. Leonardo'nun görsel imgenin söze ait temsil gücüne sahip olduğunu düşünmesi resmin sadece kitleleri etkilemesi açısından değil bilgiye ulaşmada duyuma verilen rolün artmasının daha farklı bir şekilde ele savunulmasıdır. Rönesans kültürünün temel itici gücü olan hümanistlerin algıya ve doğaya karşı gösterdikleri felsefi ve romantik tavrı yukarıda görmüştük. Buna paralel şekilde Leonardo'nun imgeye ve onun gösterdiklerinin değerliliğine vurgu yapması doğal olacaktır. Bu nedenle Leonardo görsel algıyı ön plana çıkararak gözü doğadaki isimsiz, ortaya çıkarılması gereken gizi elde edebilme kabiliyetine sahip kuşatıcı ve en yararlı, yetenekli, bilimsel duyu organı olarak ifade etmiştir (Mitchell 2005: 151). Leonardo'nun “resmi hor gören kişi, ne bilgiyi, ne de doğayı sever” (akt. Lenoir 2004: 123) deyişi basitçe sanatın bilimle anlaşılabilirliği anlamına gelmemektedir. Tam tersine bu söz resmin bilmenin bir yolu olduğunu savunmaktadır. Leonardo bu fikri o kadar ileri götürmüştür ki felsefe ile resmi karşılaştırmış ve resmin felsefeden bir adım ileride olduğuna

inanmıştır: “Resim, doğal cisimlerin yüzeylerini, figürlerini ve renklerini içerir, oysa felsefe (= bilim) bunların yalnızca doğal niteliklerini içerir. Resim, doğanın yarattığı her şeyin yüzeylerine, renklerine ve figürlerine yayılır, oysa yalnızca özel niteliklerini dikkate alan felsefe bu cisimlerin içine girer; ne var ki, buna karşılık onların ilk gerçekliğini yakalayan resmin ulaştığı gerçekliğe ulaşamaz, çünkü göz daha az yanılır” (akt. Lenoir 2004: 123).

Bu fikirler bir sanatçının abartılı düşünceleri gibi dursa da sanatın felsefe ile bu şekilde karşılaştırılması açısından çok önemlidir. Leonardo'nun ve döneminin resimsel temsili, görsel imgeyi ve de algıyı yüceltmesinin esas önemi içinde önceki dönemlerin ürettiği estetiğe dayanmayan Rönesans estetiğinin kendine özgü yanını barındırmasıdır. Gerek Platon estetiğinin bilgilenme açısından sanatı kısıtlayan tavrı olsun gerek Ortaçağ kilisesinin sanata biçtiği, onun gelişmesini engelleyen işlevsel görev olsun Leonardo'nun cümlelerinde tersine döner. Ressamın zihnini bir 'ayna' olarak gören Leonardo (2005: 135) Platoncu aynanın yanıltıcı olduğu fikrini Rönesans estetiğinden uzaklaştırır. Sanat bilgiyi getirir. Bu nedenle sanat bu bilgiye doğru hem kendini açmalı hem de bu bilginin kaynağı olan doğayı açmalıdır. Bu ancak onu yansıtarak mümkün olacaktır.

Bunun içinde duyuma ve duyumun genişlemesine, genişlediği mekana, doğaya, doğanın Rönesans estetiğindeki önemine bakmak gerekmektedir. Öncelikle doğanın sanatın en önemli nesnesi, sanatçının en önemli modeli olması sanata ve estetiğe ait yeni tanımların oluşmasını sağlayacaktır. Rönesans'ta doğanın sanatın araştırma konusu olmasında temsil ya da yansıtma (mimesis) olgusunun önemli rolü vardır. Burada Aristoteles'in etkisinden de bahsetmek gerekmektedir. Mesela Rönesanslı yazarlardan Vincentius Madius ve Bartholomaeus Lombardus sanatları taklit ilişkisi içinde sınıflandırırken sanki Aristoteles'in “Poetika” eserindeki ifadelerini ödünç almışlardır: “Kimi renk ve şekille taklit eder, kimi sesle. İlki ressamlardır, ötekiler müzik öğretmeni. Ressamlar sanat yoluyla taklit eder; müzik öğretmenleri yetenek ölçüsünde” (akt. Kristeller 2003: 17). Aristoteles'te sanatları taklit açısından sınıflandırmayı tercih etmiştir. Aristoteles “Poetika” eserinde taklit konusunda “nasıl ki kimileri, her şeyi, biçim ve renklerle

resmini yaparak taklit ederse (biri ustalığıyla yapar bunu, öbürü alışkanlıkla), kimileri de sesle taklit eder” diye yazmıştır (2003: 21).

Aslında Aristoteles estetiği Platon estetiğinin bir devam gibidir. Aristoteles’te güzeli iyi ve doğruyla eşdeğer görmüş, sanatçının ahlaklı olmasının eserinin niteliğiyle doğrudan ilişkili olduğuna inanmıştır (2003: 26). Ancak Platon’daki olumsuz görünüme karşılık sanat konusunda Aristoteles, daha olumlu bir görünüm sunar. Bunun nedeni Aristoteles’in güzeli sadece felsefi estetik sorunu olarak değil de, Greklerin gündelik dilindeki anlamı içinde ele almasıdır (Tunalı 1996: 63). Bu durum gündelik sorunlarla ve önerilerle yoğunlaşmış bir sanat felsefesi anlamına gelmektedir.

Temsil veya taklit olgusu açısından Aristoteles, Platon’un ahlak merkezli yorumuna karşılık daha çok sanattaki yansıtmanın doğal olduğu fikrine önem vermiştir. İnsana ait üç temel etkinliğin olduğunu yazan Aristoteles bunları hakikati hedef edinen bilme, etik içerisinde anlattığı eylem ile “Poetika” eserinde anlattığı yaratma olarak tanımlamıştır (Tunalı 1996: 97). Yaratma eylemiyle sanat gerçekleştirilir. Sanat ise doğayı taklit eder. Taklit ürünü olan sanat eseri ise insanı doğadan ayıran, kültür dünyasının düzeni içinde yer alan bir objedir. Güzeli olanın ne olduğu sorunu sanat eseri ve doğanın ayrılmasıyla çözülür ve böylelikle güzeli gösteren sanat eseri doğadan ayrı ve onun üstünde bir varlık halini alır (Tunalı 1996: 109). Bu üstünlük aynı zamanda sanatın doğayı düzenlemesi, doğadaki bozukluğu ve karmaşayı belli bir uyum ve düzen ile göstererek onu ele alması demektir. Rönesans döneminde perspektif ile anatomi çalışmalarıyla Aristoteles’in doğadan ayrı onu idealize edecek olan sanat fikri belli bir beraberlik içermektedir. Leon Battista Alberti’nin (1404- 1472) “doğadan yaralanalım” (2005: 221) veya ressamın görevinin sadece görünen dünyayı yansıtmak olduğu (Pelvanoğlu 2005: 44) düşünceleri Aristotelesçiliğin izlerini taşımaktadır.

“Hümanist kültür” kısmında Rönesans düşünürünün doğa ile kurmaya çalıştığı ilişkisinin doğayı anlamaya yönelik ve insanın onun bir parçası olarak ele alındığı bir uyum ilişkisi olduğunu göstermiştik. Buna göre insan önce doğa ve sonra

evren ile uyumlu sayılmakta evrende kendini bulduğu gibi kendi içinde de evreni anlayabileceği bilgileri bulacağına inanmaktaydı. Bu ilişkilendirme Rönesans sanatının uyum, denge, armoni ve simetri üzerine kurulmasında ve estetik bir değer olarak bu ifadelere önem verilmesinde esas olmuştur.

Alberti güzelliğin oluşmasında zorunlu unsurun parçalar arasındaki doğru orantılı bir uyum olduğunu ifade etmiştir: “Güzellik, tüm parçaların uyumudur, parçalar birbirine öyle bir oranla bağlanmalıdır ki ne bir şey eklemeye ne de çıkarmaya gerek kalsın” (akt. Pelvanoğlu 2005: 43). Alberti “ahenk” kelimesini sanatlara sokarak Rönesans estetiğinin bir diğer önemli unsurunu belirlemiştir: “(Ressam) her şeyden önce, bütün parçaların birbirine uyması için uğraşmalı; eğer parçalar miktar, işlev, tür, renk olarak ve diğer açılardan tek bir güzellik içinde ahenkleşiyorsa (corresponderanno), o zaman birbirlerine de uyacaklardır” (Panofsky 2005a: 15). Alberti’yi izleyen kuşaklarla “ahenk” zorunluluğu sanatların matematiksel rasyonalizasyonuna uyarlanır. Onbeşinci yüzyıl, resmin gerçeğin birebir taklidi olduğu işlevinden “biçimin rasyonel olarak düzenlenmesi”ne doğru bir değişim gösterir. Sanatlardaki matematiksel rasyonalizasyon Antik Çağ’ın “tam orantılar” öğretisiyle birleşerek son şeklini alır (Panofsky 2005a: 16).

Varlığı matematiksel mantıksal kategorilerle ele alan orantı estetiği Platon öncesinden Platon’un yaşlılık evresine ve Ortaçağ düşünürlerine kadar savunulmuştur. Herakleitos’un “evren harmonisi sanat harmonisini meydana getirir” fikri, Empedokles’in sanatın ahenk işi olduğunu belirtmesi, Pythagorasçılarının güzeli matematiksel temellendirme çabaları ve heykeltıraş Polykleitos’un simetriye ve öğeler arası uyuma dayanan kanon fikri (Tunalı 1996: 56- 57), Cicero’nun bedenün uzuvları arasındaki uyumun güzelliği sağladığını söylemesi (Eco 1998: 51) eski Yunan’dan Roma’ya güzelliğin matematiksel olarak tanımlanmasının örnekleridir. Platon’un yaşlılık evresinde güzelin matematiksel tanımı kendinden önceki antik düşünce ve sanat geleneğinin bir devamı olmuştur. Evreni, içindeki varlıkları bir uyum ve orantı içinde düşünen Platon, “Philebos” diyalogunda “haz uyumdur; uyumun (harmoni) bozulduğu

yerde acı meydana gelir” (akt. Tunalı 1996: 59) diyerek güzeli tanımlamış ve bu tanıma matematiksel formun ideal güzel olduğu fikrini eklemiştir: “Formun güzelliği deyince, ben, burada büyük yığının bununla düşündüğü şeyi anlamak istemiyorum, örneğin, canlı varlıkların veya resimlerin formlarının güzelliğini; tersine, formların güzelliği deyince, düz veya çember şeklinde olan ve buna göre de pergel, cetvel ve minkale ile çizildiği şekilde düzeyleri ve küpleri kastediyorum” (akt Tunalı 1996: 60).

Aristoteles, Platon’un yaşlılık evresindeki matematiksel güzel tanımını sanat yapıtı merkezinde devam ettirmiştir. O’na göre sanat yapıtında düzen ve ölçüyle uyum meydana getirilerek güzel gösterilebilirdi (Bozkurt 1995: 101).

Ortaçağ’da ise Aziz Augustinus (354- 430) parçalar arası uyumun ve orantının oluşturduğu ahengin güzellik olduğunu söylerken de antik geleneği devam ettirmektedir. “Bedenin güzelliği nedir?” sorusuna verdiği “belirli bir renk hoşluğunun yanı sıra uzuvların uyumu” (Eco 1998: 51) cevabı Polykleitos’un ve Cicero’nun fikirlerini anımsatmaktadır. Ortaçağ’da Chartes Okulu Platon’un “Timaios” diyalogundan hareketle oluşturdukları “Timaios” kozmolojisine göre evren Tanrı’nın kurduğu düzen ile kaostan kurtulmuştur. Düzen ve uyumlu birlikle güzel meydan gelir (Eco 1998: 57- 58). Aquinas felsefesinde de güzel düzenden kaynaklanmaktadır (Yetkin 1972: 64). Yine Ortaçağ’da plastik sanatlarda ise Vitruvius’un fikirleri izlenmiştir. Vincent de Beauvais mimarının ilkelerini düzen, oran ve simetri olduğunu yazmıştır (Eco 1997: 63). Kısacası antik dönem ve Ortaçağ düzen ve uyum üzerine mutabakata varılarak erişilmiş bir estetik fikre sahipti.

Rönesans dönemi de Ortaçağ uyum fikrini dinsel resimlerde konunun İncil’e ve kilisenin öngördüğü ahlaki doğrulara uygunluğu içerisinde benimserken antikiteye ve doğaya dönüş içinde insana ait güzelliği uyumla eşdeğer görmüştür. Antik heykellerin yeniden sanatçılarca ele alınması ve bu dönemden gelen kanon anlayışı Rönesans’ın uyum düşüncesinin ikinci özelliği olmuştur. Resim eğitiminde anatomi ve perspektif insanın ve doğanın içsel uyumunu anlamaya ve

onlardaki güzelliği ortaya çıkartmakla anlamını bulmuştur. Bu da Rönesans'ın kendine özgü estetiğinin bir diğer kısmıdır. Her ne kadar Ortaçağ skolastik anlayışına özgü ahlaki uyum Rönesans estetiğinde etkili olmuşsa da dünyevi olanın güzelliği de bilgisi kadar önem kazanmıştır.

Estetiğin üretiminde insanın önemli bir sorun veya araştırma nesnesi olması insanın sanatlarda yeniden keşfi, Ortaçağ boyunca resimde görülmeyen insan bedeninin güzelliğinin bilincine varmak demektir (Symonds 2005: 232). Rönesans ile birlikte insan bedeninin bilgisinin edinilme çabalarının yanında güzelliğinin de gösterilmesine çabalanılmıştır. Donatello'dan sonra heykeltıraşlar ve ressamların atölyelerinde canlı modellerden insan bedeninin etüdünü yapmaya başlamaları (Gombrich 1999: 230) Alberti'nin ressamların ve heykeltıraşların çalışırken karşılarında modellerinin olması gerektiğini belirtmesi (Alberti 2005: 222), Da Vinci ve Michelangelo gibi önemli ustaların kadavra incelemeleri insanın estetik ve bilimsel olarak anlaşılması demektir.

Estetiğin bir diğer konusu da estetik hazdır. Açıkçası bir dönemin estetik haza ait deneyimlemelerini anlamak ve aktarmak oldukça zordur. Bir toplumda sınıfların, birbirinden farklı cemaatlerin ve onların kendilerine ait bir kültüre sahip olmaları bu konuda çarpıcı ve detaylı örnekleri vermeyi zorlaştırmaktadır. Yine estetik hazın anlaşılmasında önemli bir unsur olan eser ile girilen ilişkinin bir betimine yani kişisel estetik hazın yazılı kaynaklarına ulaşmakta imkansızdır. Hiçbir toplum sanat eserinden aldığı estetik hazı dile getirmemiştir. Ancak sanata ait bir dilin olması estetik haz hakkında bir fikir edinmemizi sağlayabilmektedir. Bundan başka De Fabriano ve Michelangelo arasında yaşanmış olaydaki gibi kişiler arasındaki çatışmalarda ya da toplumların içerisinde meydana gelmiş olan kitlesel sanat sorunlarıyla estetik hazın tarihi ve sosyolojisi yapılabilir. Mesela De Fabriano'nun savunusu sanat eserinden alınacak hazın dinsel olmasıdır. Çünkü İncil'de yazılanların aktarımında söze uygun plastik biçimlendirmeye inanmış birinin estetik tavrı da buna göre olacaktır. O'na göre güzel İncil'e uygunluktur. Doğaya romantik ve filozofik bakma çabaları göz önünde bulundurulursa Rönesans sanatçıları ve hümanistlerinin estetik haz konusunda daha özgür olmaya

çalıştıkları görülecektir. Yukarıda Petrarca'nın doğaya ait fikrini göstermiştik. Petrarca dönemi filozofları bilginin kaynağı olarak doğayı mutlu olunacak bir yer şeklinde tasvir ediyorlardı. Bu da bize doğayı "tanımının" sadece bilimsel/felsefi değil estetik nitelikte olduğunu göstermektedir. Doğadan edinilen güzellik maddi olanın verdiği zevke kendini kaptırmaktır. Resim sanatında dinsel konuların yanında İsa'nın dininin kabulünden sonra kilise tarafınca yasaklanan putlara, tanrılara dönülmesi bunu ispatlamaktadır. Resimde dinsel kuralların askıya alındığı bir konu olarak mitoloji insanın kendi imgelemi içerisinde doğan güzelliği göze getirebilmekteydi. Raffaello'nun Galateia'sının ya da Botticelli'nin Venüs'ünün güzellikleri antik dönemin ideal insan bedeninin güzelliğini veya o dönemin mitolojisini devam ettirmekle kalmamış izleyenin gözüne insan bedeninin kendisinin ve sanatsal imgesinin güzelliğini sunarak estetik hazın iyiyeye ve doğruya dönük olması gerektiğine inanan skolastik Platonculuğunun ve kilise öğretilerinin dışında bir estetik haz fikri meydana getirmiştir. Beğenin kurumlara ve topluma ait genelleştirilmesi dolayısıyla estetik hazın dinsel ve ahlaki bir fonksiyonellik kazanmasına karşıt daha bireysel bir tavır, eserin kişisel olarak deneyimlenmesi ve sonuçlarının deneyimleyen kişinin kendi isteklerine göre ifade edilmesi Rönesans estetiğinin estetik haz konusundaki farklılığı, kendine özgü tarafıdır. Bunun sosyolojik açıdan örneği Rönesans ile birlikte doğan, sanatçının yanında onun hamisi olmayı kabul eden aristokrasi ve burjuvazidir. Bu sınıfların kendi sanat zevklerinin olması ve bu tarihte modern anlamda koleksiyonculuğu bu sınıfların başlatmaları sanatçıya yaratıcılık özgürlüğü verirken, bu kesmin sanatı izleyen kitlesi de kendilerine ait bir beğeni meydana getirmişlerdir. Artık soylular resim isteklerinde bulunurlarken bunları sergilemek istedikleri dinsel mekanlar için değil kendi odaları veya günümüz müzeciliğinin ilk adımı sayılan nadire kabinelerinde saklamak için istiyorlardı (Putnam 2005: 10). Bu sanat eserinin sergilendiği mekanın toplumsallıktan bireyselliğe geçişi anlamına gelirken aynı zamanda eseri deneyimlemenin kitlesellikten kişiselliğe dönüşmesi demektir. Bu da sonuç olarak estetik ifadenin kısmen kişiselleşmesiydi.

Ancak buna karşı din sınıfının itirazları olmuştur. Bu itirazların başında Reformistlerin dinsiz olarak kabul edip ayıpladıkları hümanistler geliyordu ve hümanist sanat fikri eleştiriliyordu. Sanatçı asillerden aldığı destekle kendi istediği eserleri meydana getirecek ve ortaya dindışı bir estetik, dindışı bir sanat çıkacaktı. Rönesans tarihine baktığımızda kilisenin dindışı resme hoşgörüsünün yüksek Rönesans'ta yani onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda bitmesi ve sonucunda De Fabriano gibi isimlerin ya da Trent Konsili gibi kurumların sanatsal anlatım konusunda belirlemelerde bulunarak bunları kurallaştırması estetik alanda kilisenin yine baskın olduğunu gösterir. Ancak bu durum Rönesans'ın onsekizinci yüzyıla başlayan modern estetiğin önemli parçası olan estetik hazzın kişiselleşmesini veya çıkarsız estetik hazzı icat etmiş olduğunun göz ardı edilmesi anlamına gelemez.

Yinede denilebilir ki Rönesans estetiği sanatın din kurumuyla ilişkisinin devam ettiği bir dönemin ürünüdür. Dolayısıyla bu estetikte sadece sanatın içinden oluşmuş fikirlere değil dinsel fikirlere de rastlanır. Nasıl ki Rönesans felsefesi aklı skolastik felsefenin sınırları içerisinde tanımlamasından ve de imgeleri düşünme aracı olarak ele almasından dolayı modern felsefenin ilk adımı sayılmazsa estetiği de modern estetiğinin ilk adımı sayılmaz. Çünkü Rönesans, ideallerini gerçekleştirebilecek bir kavramsal yeniliğe sahip değildi. Bundan başka sosyal düzeninin köklü bir şekilde değişmemiş olması düşünülenlerin gerçekleştirilmesinde bir engel olmuştur. Kısacası daha önceki bölümlerde gösterdiğimiz Walter Pater'in fikrini burada bir daha anarsak Rönesans'ın idealleriyle doğru orantılı bir başarı elde etmediği ve o kadar da yenilikçi olamadığı söylenebilir. Bu tarihsel zorunlulukların neden olduğu bir durumdur. Bu zorunluluk bir toplumda sadece belirli bir yapının mesela sanatın kendi sınırları içinde, kendi istediği şekilde değişebilmesinin mümkün olmayacağı çünkü toplumdaki tüm yapıların benzer bir değişim geçirmesi gerektiği anlamı içinde görülmelidir. Mesela sanatçı sosyal statüsünde Ortaçağlı ustadan kendine özgü yetenekleri olan yaratıcı bireye dönüşmüşse bunun nedeni burjuvazinin yükselmesinde ve bunun içinde farklı bir kültür fikri üretmesinde aranmalıdır. Ancak bu, politik olarak kilisenin otoritesinin savunduğu kültürün tamamen

silinmesi anlamına gelmemiştir. Çünkü hem burjuva hem de sanatçılar, hümanistler veya felsefeciler skolastik geleneğinin ürünü olan idealleri ister istemez savunmaktaydılar. Sonuç olarak diyebiliriz ki Rönesans estetiği tıpkı kültürü gibi hem Ortaçağ'dan hem de yeniden keşfettikleri eski Yunan ve Roma'dan ve de dönemin içindeki dinden ve de sanatçılardan, kültür insanlarından kaynaklanan heterojen özellikli bir karakterdeydi.

3.3. Rönesans Resminin Plastik Anlayışı

Buraya kadarki bölümlerde Rönesans'ın batı tarihi içerisinde ne olduğu, sanatı, estetiği ve düşünce dünyası anlatıldı. Bu kısımda da Rönesans resminin plastik anlayışını yukarıda anlattığımız sanat tarihi, estetik ve düşünce bağlamlarına sadık kalarak ele alacağız.

Günümüz sanat eğitiminde plastik elemanlar çizgi, biçim, yön, doku, aralık, ölçü, ışık-gölge, değer (valör), renk olarak dokuz kısımda ele alınmaktadır. Ancak bu elemanlar teker teker incelendiğinde bazılarının diğer elemanlarla birlikte ele alınması gerektiği ve onların bir alt başlığı olduğu görülür. Mesela biçim, çizginin ve rengin ürünüdür. Onu kendi başına değil çizgi ve rengin birleşiminden ya da sadece rengin ve çizginin içinde incelemek gerekmektedir. Işık-gölge ve değer ise renk ve çizginin yüzey üzerindeki kullanımlarıyla ilgilidir. Onları da tıpkı biçimde olduğu gibi tek başlarına değil çizgiden ve renkten hareketle ele alabiliriz. Aralık ya da espas yüzey üzerindeki biçimlerin dağılımı ve aralarındaki ilişkiyle ilgilidir. Espası ancak biçimler arası ilişkiyle yani kompozisyonla açıklayabiliriz. O halde günümüzdeki plastik elemanları daha aza indirgeyerek, Rönesans resminin plastik anlayışını doğrudan gösterebilecek bir şekle getirerek düzenleyebiliriz. Bu kısımda Rönesans resminin plastik anlayışı içerisinde ele alacağımız plastik elemanları çizgi, renk ve kompozisyon oluşturacaktır. Çizgi biçimi, çizgi değerini, lekeyi içerirken renkte biçim, renk değeri ya da tonunu ve ışık-gölgeyi içerecektir. Kompozisyon ise espası içerdiği gibi mekan ve zaman anlayışı konusunda vereceği bilgilerle çizgi ve rengin oluşturduğu biçimin, ışık-gölgenin ve lekenin anlaşılmasında yardım edecektir.

3.3.1. Rönesans Resminde Çizgi

Çizgi basit anlamıyla göze, sınırlarını belirlediği alanı getirmekle görevlidir. Çizginin sınırladığı alanın oluşturduğu şekil ise bir ‘anlama’ karşılık gelir. Bu nedenle çizgi, anlamının araçlarından bir tanesidir. Nasıl ki kelimeler insanın doğayı anlamasında yardımcı olmuşsa çizgi içinde aynı durum geçerlidir. Çizginin gösterdiği şeklin bir anlamı olması, görme ediminin retinal sürecin dışında kültürel bir birikim olmasıyla ilgilidir. Her dönemde çizgi aynı görevi yerine getirirse de her dönemin bize gösterdikleri birbirlerinden farklıdır. Çünkü çizgi boş bir yüzeyde sınırları tayin ederken genel anlam dizgesiyle bütünleşen bir anlam meydana getirir. Yani çizginin bir dönemin içindeki anlamı gösterdikleriyle, gösterdiklerinin kullanıldığı düzenle ilgisi vardır. Bu nedenle çizgiyi sadece sınırlayıcı karakteriyle ele almak kültür tarihini yok sayarak tek boyutlu bir düşünme alanında dolanmak demektir. Bu nedenle çizginin ontolojisinde belki en altta yer alabilecek olan bu sınırlama kategorisinden çizginin tarihsel tabakasına yoğunlaşmak gerekmektedir. O zaman şu soruya cevap aramalıyız: Rönesans’ta çizgi neyi göze getirmekteydi?

Yukarıdaki bölümlerde gösterdiğimiz gibi Rönesans resmi insanın doğaya açıldığı onu anlamaya çalıştığı bir dönemin içerisinde gelişmiştir. Ressam bu dönemde doğayı düşünür olmuş, doğada görüneni resmetme çabasına düşmüştür. Giotto’nun resmindeki dramatik anlatımdan Botticelli’nin resimlerindeki ince işlenmiş doğaya ve Da Vinci’nin anatomi çalışmalarına kadar görülen dünya yeniden doğuş döneminde sanat için çözülmesi gereken bir soru halini almıştır.

Sanat, görülen bir objenin, gözün gördüğü şekildeki gerçekçiliğini daha önce de antik dönemin heykelciliğinde sağlamıştı. Ancak bu gerçekçilik çözümleyici değil uzlaşımaldı. Antik Yunanlılar tanrılarını insan biçimi haline getirerek onlarla daha iyi bir ilişki kuracaklarına inanıyorlardı. Bu dönemde tanrı ve tanrıça heykelcikleri metafiziksel alan ile maddi alanı birleştirme çabasını gütmekteydi. Böylelikle antikitelemler tanrılarıyla kurduğu ilişkiyi Hegel’in deyişiyle estetikleşen bir dinle sağlamışlardı (Bumin 2001: 112). Ama Rönesans dönemi sanatçıları eski

Yunan ve Roma sanatının gerçekçiliğini plastik sorunlarını çözmede ve sanatları için bir örnek model olması adına kullanırken doğanın temsili sorunu üzerine düşünmeye başlamışlardır. Bundan sonra atölyelerde de plastik sanatlara dair esas sorun görülenin yansıtılması ve bunun nasıl yapılacağı olmuştur. Bu çaba, sanatın doğanın aynası olduğu fikriyle sonuçlanmıştır. Tıpkı günümüzde fotoğrafın yaptığı gibi Rönesans döneminde çizginin gösterdiğini gerçek dünyada görmek olası bir hal almıştır. “Hümanist kültür” kısmında Foucault’un Rönesans dönemi düşünürünün doğadaki gizleri benzerlikler yoluyla çıkardığı fikri burada tekrar hatırlanırsa ressamında çizgiyi bu gizleri göstermek için kullandığını söyleyebiliriz. Bu durumun doğru olduğunu güçlendiren en önemli özellik ise Rönesanslı sanatçının sanatı bilgilenmenin bir aracı olarak görmesidir. Resim sadece sanatçının yaratıcılığının ürünü olan güzel biçimleri değil bu biçimlerle doğru olanı da göstermelidir. Çizginin doğru olanı göze getirmesi ise yüzeydeki imge ile modeli arasındaki tekabüliyetten geçmektedir.



Resim 32: Dürer'in Annesinin Resmi

Mesela Albert Dürer'in kağıt üzerine siyah tebeşirle yaptığı annesinin desenine (1514) (resim 32) bakarsak ilk olarak her değerden çizginin kullanıldığı görülür. Koyu değerler kenarlara doğru incelenerek açılmakta, gölge yerler daha da koyulaşmaktadır. Gözü, yüze çeken bu desende çizgi, kadının yaşlılığını göstermek için kullanılmıştır. Çizgi burada görünenin yüzeydeki benzerini çıkarmayla görevlendirilmiştir. Bu nedenle sert konturler gözün biçim üzerinde dolaşmasını ona hakim olmasını sağlamıştır. Resmin salt estetik bir obje olduğu fotoğrafinsa estetik olabileceği gibi belgesel nitelikli görüntüler ortaya koymasına alışkın olan bugün içinden baktığımızda Dürer'in annesinin yaşlılığını biçim güzelliği içerisinde görebiliriz. Ama aynı zamanda bu resim ressamın yaşlılığı, annesinin o anki halini göstermeyi amaçlayan bir belgedir. Yani çizgi aldığı değerlerle, kalınlığı ve inceliğiyle göze hoş etkiler bırakırken yaşlı bir kadının günümüz deyişiyle fotoğrafik görüntüsünü sunmaktadır.



Resim 33: Sistine Şapeli'ndeki Libyalı Kadın Kahin İçin Çalışma

Rönesans desenleri, daha çok yapılacak olan yağlı boya resimler için birer eskiz niteliğindedir. Bu çalışmalarda ressamın nasıl düşündüğünü eserini nasıl planladığını ve hangi ayrıntılara dikkat ettiği görülür. Michelangelo'nun Sistine Şapeli için düşündüğü kağıt üzerine kırmızı tebeşirle resmettiği figürlerden birinin desenine baktığımızda (1510) (resim 33) ressamın figürün duruşu için ne kadar çalıştığı ve özellikle sırt bölgesini detaylı bir şekilde işlediği göze çarpmaktadır. Çizgi figürün tüm dış hattını belirlemiştir. Sırt bölgesi figürün duruşuna göre tarama çizgileriyle ve hafif lekelerle şekil kazanmıştır. O gün içinde bu deseni değerli kılan Michalengelo'nun insan bedeninin duruşunu ince detaylarıyla resmedebilmesidir. Eskizde Michalengelo, ayak ve el parmaklarından, kadının yüzünün ifadesine kadar her detayın konuya uygun şekilde nasıl olabileceği üzerine düşünmüştür. Ressamın nihayete erdireceği eserin konusuna ve dramasına sahip bu ön çalışma bugün olduğu gibi o dönemde de değerli görülmüştür.

3.3.2. Rönesans Resminde Renk

Resim sanatında renk, çizginin sınırlayıcılığı gibi keskin bir göreve sahip değildir. Renk sadece biçimi göstermede yardımcı olmadığı gibi kendi başına da anlatım olanağı sağlayan bir plastik elemandır. Resimde kendi başına varlığını sürdüren, özgül değere sahip olan renk ile biçimin yüzeydeki şekillenmesini çizgiyle birlikte sağlayan temsil değere sahip renk kullanımı sanat tarihindeki rengin başlıca iki kullanım şekli olmuştur (Ergüven 1991: 67). Buna göre renk ilkinde anlamı içerisinde taşıyarak biçimin sunduklarını pekiştirmekte ve belki de çizginin gücünü geri plana atmaktadır. Böyle bir kullanımı gotik sanatta görmekteyiz. Gotik resimde renk sembolizmiyle figürlerin anlatımı güçlendirilmekte hatta renk anlatımın esası olmaktaydı. Buna karşılık rengin Ortaçağ'dakine benzemeyen başka sembolik kullanımları da vardır.



Resim 34: İrisli Natürmort

Van Gogh'un (1853- 1890) "İrisli Natürmort" (1889) adlı eserine (resim 34) baktığımızda sarı rengin yoğun etkisini görürüz. Bu eserdeki sarı rengi biçimsel olarak Ortaçağ'da ve diğer dönemlerde kullanılmış sarıdan farksız olsa bile içinde bulunduğu kültür dünyası kendisine olan bakışımızı belirler. Öncelikle Ortaçağ'daki tanrısal ışımaya anlamındaki sarı yerine burada parlaklığıyla öndeki çiçekleri ortaya çıkartan bir fon rengi görülmektedir. Ancak bu fon dingin değildir ve bakışımızı vazodaki çiçeklere gezdirmeye neden olsa da bir süre sonra tek başına içerdiği tonlar ve kesik sürüşlerden kaynaklı hareketlilikle kendisine çeker. Bu açıdan bile klasik uyum ilkesinin uzağında olan, resimdeki her öğeyi canlı ve tek başına seyirlik hale getiren Van Gogh, resimdeki sarı ile bir biçim estetiği ve algıyı etkileme kabiliyetiyle başka bir değere sahip bir renk dizgesi sunar. Ortaçağ'da sarı rengin dinsel sembolizmiyle metafizik olanı izleyende uyandırmasına karşılık Van Gogh yoğun boya dokusu ve farklı tonlarla resme yayılan sarıyı psikolojik bir etki halinde kullanmıştır. Kısacası sarı rengi özgül değeriyle biçimi desteklemekten başka tek başına anlatımcı olmayla eşdeğer olurken kültürün farklı anlamlandırma sistemi içerisine karışır ve her dönemde başka bir anlam kazanmış olur.

Rengin etkileyciliği doğrudan olsa da anlatımcılığı doğrudan değildir. Renk izleyenin ilk algısı sonucu kafasında bir şeyler uyandırsa bile bunlar ifadeye dökülmesi zor olan izlenimlerdir. Mesela Rembrandt'ın (1606- 1669) "Emmaus'ta Akşam Yemeği" (1648) (resmi 35) eserinde rengin Rönesans resmindekine benzemeyen şekilde ele alındığı görülür.



Resim 35: Emmaus'ta Akşam Yemeği

Renk tüm resme hakim, biçimleri saran ve konudaki etkileyciliği kontrol eden birincil elemandır. Rembrandt, kahverengi ve tonlarıyla İsa'nın içinden dışarıya yayılan bir iç ışık oluşturmuştur. Bu anlayış doğal ışık-gölge sistemine sahip Rönesans'ın tersine gotik renk sembolizmine benzemektedir. Ancak hatları keskin, renklendirmesi şematik olan vitray sanatının grafiksel anlatımına karşılık Rembrandt renkle yoğun bir atmosfer meydana getirmiştir. Konu her ne kadar kutsal kitaptan alıntı olsa da ressam doğal olmayan, İsa'dan yayılan ışıkla izleyenin içinde belirsiz duygular uyandırmayı başarmıştır.

Rönesans renkçiliği ise barok aşırılığının ürünü olan yoğun atmosferin, Ortaçağlı dinsel sembolizmin ve Van Gogh'un psikolojik etkisinin tersine bu örnekler gibi sanatsal inceliğe ve değere sahip olduğu kadar tekniktir de. Sanatın doğayı temsil etme çabasında aldığı niteliklerden bir tanesinin bilim olduğunu, resmin bilgilenme aracı olduğu fikrini rengin kullanımında da göz önünde tutmalıyız. Rönesans resminde tıpkı çizginin, nesnenin bilgisini sağlama özelliğinde olduğu gibi rengin de aynı özelliğe sahip olduğu ve nesnenin görüldüğü şekilde yüzeyde resmedilmesi amacıyla kullanıldığı görülür.



Resim 36: Kayalıktaki Meryem

Floransa resminde keskin derecede geçerli olan bu duruma örnek olarak Leonardo da Vinci'nin "Kayalıktaki Meryem" (1483) (resim 36) eserindeki mekanı verebiliriz. Resme baktığımızda ressamın kayaları, bitkileri ve gerideki manzara parçasını gerçek hayattaki görünümünde nasılsa o şekilde renklendirdiği

görülmektedir. Da Vinci, sanatın bilimle yani felsefe ve doğa bilimle eşdeğerliliğine inanmış bir sanatçıydı. O'nun için doğanın resim yüzeyindeki yansıması, görülen öğelerin fiziksel niteliklerinin yansıtılmasıydı. Yani bu resimde görülen kayalar katı ve sert oldukları hissettirilecek şekilde, bitkilerde bir botanikçinin detaylı gözlemine özgü tarzda resmedilmiş ve renklendirilmiştir. Floransa resminde doğanın, yüzeydeki eşdeğeri olan bir imgesini oluşturma ülküsü çizginin aldığı karakterde olduğu gibi renkte de aynıdır. Rengin kullanımı nesneye ait rengin ve tonlarının gözlemlenmesiyle şekil kazanmıştır.

Floransa ekolüne göre rengin biçimi tamamlama görevi dışında kendi başına etkileme gücünü kullanan Venedik ekolü, yinede rengin temsil özelliğinden vazgeçememiştir. Rengi, ışığın ve gölgenin sağladığı bir canlılık etkisi şeklinde kullanmış olan Tiziano'nun "İngiliz Genç" (resim 27) adlı eserini hatırlayalım. Tiziano renkle çizginin sertliğini eriterek barok sanatı tadında bir renk tarzı meydana getirmiş olsa da resmin genelinde Rembrandt'takine benzer bir iç ışık ya da yoğun bir renk kullanımı görülmez. Çünkü renk bu eserde hala biçimi gösteren temsil değerindedir. Her iki ekolde de renk, resim yüzeyinde göze getirdiği imgelerin referansı olan doğaya gönderme yapmasını sağlama görevindedir. Kısacası Venedik'in atmosferi yoğun tutan renk kullanımı ile Floransa'nın görünenin niteliklerini yüzeye yansıtan renk kullanımı arasında biçimlerin üç boyutlu göze görüldüğü şekilde işlenmesine bağlı olmuştur.

3.3.3 Rönesans Resminde Kompozisyon

Kompozisyon, Rönesans resminde antik sanatın insan biçimini ele alırken kullandığı altın orandaki gibi belli bir matematiksel düzene sahiptir. Rönesans kompozisyonu çoğunlukla kapalı mekan kurgusuyla olayın bir anının dondurulmuş imgesini göstermekte ve simetrinin esas alındığı bir düzene inanmaktadır.

Burada perspektif gibi önemli bir buluşun etkisi büyüktür. Perspektifle birlikte nesnelerin düzeni ve aralarındaki ilişki çok daha iyi görülmüş ve bunların

resmedilmesi daha kolaylaşmıştır. Yakınlık, uzaklık, önde veya arkada olma dolayısıyla biçimdeki kısaltmalar, uzamalar sonucu görülebilecek olan renk ve çizgide deformasyonlar yeniden doğuş dönemi resminin esas plastik sorunlarıydı. Bu sorunların çözümü de statik kompozisyonda her çizginin belli bir düzene sahip olduğu mekanda bulunmuştur. Hiçbir Rönesans resmi bu özellikten muaf değildir. Dönemler içerisinde bölgesel ve yöresel üslup değişimleri farklı sanat ülkeleri ortaya koymuşsa da kompozisyon fikri her zaman ortaklık göstermiştir. Bunun nedeni Rönesans insanının doğayı anlama ve onunla bütünleşmesi fikrinde saklıdır. Düzen fikrini esas almış olan bir yaşantının sanata da aksetmesi doğaldır. Sanatın Hıristiyanlık'a ve anitıkiteye ait bir düzen içinde doğayı anlama çabası dingin bir kompozisyon anlayışı doğuracaktı. Statik kompozisyonun dingin bir etki oluşturması adına burada Leonardo da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" (resim 23) adlı eserini örnek olarak anabiliriz. Eserde masanın merkeze oturtulması ve tüm çizgilerin bir noktada birleştirilmesi, dinsel konudaki çarpıcı ana ters olsa da konuyu daha etkili kılan bir dinginlik oluşturmuştur. Günümüz resminin kompozisyon anlayışının tüm resim öğelerini yüzeye rast gele dağıtan dinamik kompozisyonunun tersine bu dingin şekillenme aslında dönemi estetiğinin bir gereği olması nedeniyle konu ve mekan kurgusu arasında doğru orantılı bir ilişki kurulmasına neden olmuştur.



Resim 37: Çocukların Oyunu

Kompozisyon için bir başka örnek ise Brueghel'in "Çocukların Oyunu" (1560) (resim 37) eseridir. İlk bakıldığında eserdeki düzenin sol taraftaki evlerin çizgilerinin tek noktada buluşmasıyla sağlanmış olduğu görülmektedir. Bu düzenin diğer bir parçası da çocukların karmaşasıdır. Resimdeki uyumu bu iki ögenin zıtlık göstermesinden doğan bir ilişkisi içinde görmek mümkündür. Ancak daha dikkatli bakarsak çocuk kümelerinin de belirli bir düzen içinde olduğu ve evlerin çizgilerinin buluştuğu uzaktaki görünmeyen noktanın onların merkezleri olduğu görülür. Resmin en uzak planından ön planına doğru çocuklar çember çizer şekilde yerleştirilmiştir. Sanki denize atılan taşın oluşturduğu halkalar gibi çocuk kümeleri büyüyerek resmin önüne doğru gelmektedir. Brueghel'in gözü yorar gibi görünen çok figürlü bu kompozisyonu aslında merkezi perspektifin kurallarına uygun şekilde tasarlanmıştır. Perspektifin sunduğu zamanın bir "o an" olması, resmin izleyene sanki tiyatro gibi görünmesine neden olmuştur. Rengin çizginin oluşturduğu iki boyutlu biçimlerin içini havayla doldurur gibi şişirmesi perspektifin sunduğu mekan tasarımıyla bütünleşerek izleyene konunun yaşandığı zamanı sunmuştur.

Her dönemin kültürü farklı bir sanat dili meydana getirmektedir. Bunun nedeni insanın doğayı farklı şekilde kavraması ve meydana getirdiği kültür yaşamı içerisinde farklı gerçeklikler üretmesidir. Sanatın araçlarını sadece sanatçının yaratıcılığına bağlamak, sanat araçlarının sanatçının isteğine göre değişkenlik gösterdiğini varsaymak bu nedenle yanlıştır. Bu bölümde de Rönesans resminin plastik elemanlarının nasıl bir kültür ve sanat alışkanlığı içerisinde geliştiği göz önüne alınarak ele alınmaya çalışıldı. Sonuç olarak da Rönesans resminin doğayı birebir yansıtma idealinin çizgiye, renge ve yüzey üzerinde tüm gösterilenleri içeren, resmin tüm düzenini sağlayan kompozisyon gibi sanat elemanlarına resmin görünen dünyanın ideal bir şekillendirilmesi ve de onun bilgisi olma amacını sağlayacak şekilde onları karakterize ettiği sonucuna varmak yanlış olmayacaktır.

BÖLÜM 4 GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ BÖLÜMLERİNDEKİ RESİM ATÖLYE DERSLERİNE RÖNESANS RESMİNİN KATKISI

Bu bölümde önce modern sanat eğitiminin dayandığı plastik anlayış ele alınacaktır. Bu gerçekleştirilirken modernist resmin Rönesans resminin plastiğinden farklarına değinilecektir. Diğer kısımda ise Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki resim atölye derslerinin içerikleri ile bu derslere Rönesans resminin katkısı ve bu katkının niteliği anlatılacaktır.

4.1. Modern Sanat Eğitiminin Plastik Elemanları

Ondokuzuncu yüzyılda başlayan resmin doğayı yansıtma zorunluluğu olmadığı düşüncesi yeni bir plastik anlayışı ve sanat eğitimi ortaya çıkartmıştır. Bu eğitim tarzı, resmin bir ayna olmadığına, kendi derinliğini doğal görüngülerin sunduğu üç boyutlulukta değil sanatsal biçimlerde olduğuna inanan modernist sanatın etkisiyle öğrenciye plastik elemanların kendilerine ait imkanlarının öğretilmesini savunmuştur.

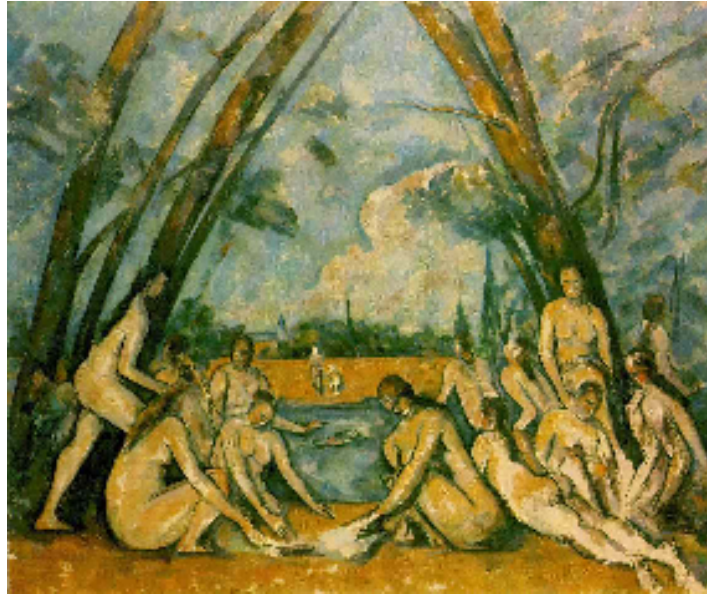
Günümüz resminin plastik anlayışı ondokuzuncu yüzyıl Avrupa resminde yanılısamacı sanatın eleştirilmesiyle kaynağını bulmuştur. Bu dönemde sanatın yeni plastik arayışı kendine dönük bir sorgulamayla gerçekleşmiştir. Amerikalı sanat kuramcısı Clement Greenberg'in deyişiyle modernist sanat, Kant'ın felsefeyi, aklın kendi üzerine düşünmesi olarak yeniden adlandırmasına benzer şekilde kendi üzerine düşünerek kendini yeniden var etmiştir (Connor 2001: 127). “Sanat sanat içindir” şeklinde özetlenebilecek olan bu durum izlenimci resimden soyut resme kadar yine Greenbergci deyişle belirtirsek sanatta “saflaşmayla” mümkün olmuştur (Connor 2001: 127). Saflaşmayla resim kendi içine dönerek kendi varoluşunu sağlayan özelliklerini ortaya çıkartmıştır. Buna göre resim doğayı yansıtmak zorunda değildir. Doğayı yansıtmaya çalışması ve üç boyutlu mekan yanılısaması resmin doğasına terstir. Çünkü resim iki boyutludur ve üçüncü boyut doğaya gönderme yapan, onun bir yanılısaması olmaya çalışan resme ait olmayan bir özelliktir. Dolayısıyla görünen dünyanın benzer imgesini

sağladıklarından dolayı klasik çizgi ve renk anlayışı modernist resmin tartışma konusu olmuştur. Kısacası denilebilir ki; modernist resim Rönesans'ın plastik anlayışına ters bir fikirle ortaya çıkmıştır.

Modernist bir resim izleyene dünyanın nasıl görüldüğünü göstermek zorunda değildir. Çünkü modernist resmin epistemolojisi romantizm ve aydınlanma dönemi filozoflarından itibaren başlayan hakikatin doğada bulunmadığı, hakikatin insanın aklının ürünü olduğu fikrine sahiptir (Rorty 1995: 24). Bu Rönesans'tan buyana geçerliliğini korumuş olan temsilci sanatın epistemolojisinin karşıtı olan bir görüştür. Bilindiği gibi Rönesans resmi, görüneni sadece estetik bir idealleştirmeye ele almayı, onun kendine ait bilgisini de göstermekte böylelikle onun bilgisine ulaşmaktaydı. Rönesans ressamlarının doğada gizli olan hakikati ve dolayısıyla güzelliği de çıkartma çabası modernist resim tarafından tersine çevrilmesiyle resmin içinden güzelliğin çıkartılmasına dönüşür. Picasso'nun resimlerini ilginç bulanlara dediği “doğada ayak yoktur” sözü bunu örnekler (akt. Vargish ve Delo 2002: 155). Picasso, bu sözünde kültür ile doğayı, dil ile şeyleri birbirinden sanatkarane bir şekilde ayırarak sanatın kendi sınırları içinde bir ayak imgesi, bir ayak biçimi meydana getirdiğini söylemiş olur. Aynı zamanda bu ifade estetik olarak modernist sanatın biçim estetiğinin, yani sanatın kendi içinden doğan bir güzellik teorisinin savunulması demektir. Nasıl ki doğada ayak yoksa doğada sanatsal güzellikte yoktur. Böyle çarpıcı bir belirlemeyi yirminci yüzyılın başında Wilhelm Worringer “Soyutlama ve Özdeşleyim” adlı eserinin başında yineler: “Sanatın özü ile ilgili yasaların, doğal güzelin estetik'i ile ilke bakımından hiçbir ilgisi yoktur” (1985: 12). Sanata ait güzellik sanatın içindedir. Bu fikir modernist sanatın estetiğinin temelidir.

Cezanne (1839- 1906) “doğada her şey küre, koni ve silindir gibi geometrik formlara indirgenebilir. Bu basit formları temel alarak resim çizmesini önermek gerekir” (akt. Bernard 2001: 35) demiştir. Cezanne'ın bu önermesi Rönesans ressamlarının doğayı resmetmelerinde doğanın özünün geometrik şekillerde bulunduğu fikrinin yeniden önerilmesi gibidir. Ama Cezanne'nın önerdiği

geometrik formlar ne Rönesans resmi açısından doğanın temsiline adanmıştır ne de Rönesans'ta güzellik fikri için başvurulmuş Platoncu biçimci estetiğe yakındır. Cezanne, geometrik formlar ile resmin dayandığı esas biçimleri ve bu biçimlerin güzelliğini önermiştir. Tıpkı Greenbergci saflaşma ifadesinde olduğu gibi Cezanne'da da resim, üçüncü boyutunu yavaş yavaş yitirdiği, derinliğin yüzeye dönüştüğü ve biçim analizlerine yer verildiği bir alan halini almıştır.



Resim 38: Yıkananlar

Cezanne'ın resim yaşantısı, yanılsamacı tarzın yerini inşacı resme, modernist bir tarza bırakmasına doğru evrilen bir kariyer halindedir. Cezanne, klasik dönemin sanatçıları gibi belirli kurallara uyup onların sınırları içerisinde yenilikçi işler koymamış, tüm resim yaşantısını yeni kurallar aramayla geçirmiştir. Bunun sonuçlarından bir tanesi olan “Yıkananlar” (1905) (resim 38) eserinde Rönesans betimlemeciliğinin bittiği görülür. Resimdeki figürlerin ne yüzleri ne de bedenleri detaylı resmedilmiştir. Yine figürlerin oturtulduğu doğa görünümü de detaysız lekeler ve biçimler halindedir. Resimdeki nesnelerin biçimi rengin imkanlarıyla sağlanmıştır. Eser, batı klasik resim geleneğinde esas olan tarihsellik ve edebilik özelliklerini yitirmiştir (Lyton 1991: 19). Rönesans sanatçısı Alberti'nin görülen her şeyin mümkün olduğunca yetkin şekilde tasvir edilmesi olarak tanımladığı ve resmin önemli unsuru saydığı tarihsellik (historia) (2005: 222) Cezanne'ın

resminde resim dışı bir öge olarak ele alınmış ve çıkartılmıştır. Dolayısıyla plastik anlayış bu resimde gösterilenin kimliği yerine renklerin, lekelerin, biçimlerin ve kompozisyonun güzelliğini göze getirmektedir.

Cezanne'ın resmindeki tarihselliğin yerini sanatsal biçimlere bırakması gibi kübistlerde Rönesans'ın mekan anlayışını terk etmişlerdir. Kübist bir eserde mekan derinlik duygusu yaratmaz. Resimde tek bir mekan yoktur. Zamanın dilimleri içerisinde parçalanmış mekanın ve biçimin çeşitli görünümleri vardır. Kübist bir resim izleyene tanıdığı bir yeri değil ressamının tasarladığı biçimlerin oluşturduğu bir mekan sunar.



Resim 39: Merdivenden İnen Çıplak

Mesela Marcel Duchamp'ın (1887- 1968) “Merdivenden İnen Çıplak” (1912) (resim 39) adlı eserine baktığımızda tek bir figürü değil, öncelikle devinimli birçok çizgiyi ve bu devinim içinde hareket eder gibi görünen biçimleri görmekteyiz. Bu tek bir biçimin zamanın en küçük parçaları içindeki görünümüdür. Eserde bir olay örgüsü ya da bir konu yerine biçimlerin, çizgilerin hareketliliği vardır. Büyük bir ihtimalle resimdeki figür bir merdivenden inmektedir ve ressam merdivenden inme eylemini iç içe geçmiş şekiller halinde göstermiştir. Duchamp'ın eserini batı nü geleneği içerisine koymak zordur. Çünkü bu geleneği andıran sadece resmin ismi olmakla beraber, bu resim tüm geleneksel kalıpları parçalamaktadır. Ressamın sorun ettiği biçimdir ve mekan ile olan ilişkisidir. Klasik resim geleneğinin bir anın karesi gibi bir olayı temsil etmesi burada yerini zamanın en ufak dilimleri içinde varlık bulan kimliği bozulmuş biçimlere bırakmıştır.

Rengin yeniden ele alınması açısından modernist sanatta iki eğilim önemlidir. Bunlardan bir tanesi dışavurumculuk diğeri de soyut resimdir. Romantik sanatla resimde rengin duyguların ifadesi olma özelliğine yoğunlaşmıştır. Bu durum Van Gogh'un eserlerinde daha önem kazanmıştır. Yirminci yüzyılda Cezanne'ın resim anlayışını kübistler izlerken Van Gogh'un duyguları yansıtan yoğun katmanlı renklerinin takipçileri Alman dışavurumcular olmuştur. Dışavurumcuların duyguların anlatımı olarak renk kullanımları, yüzey üzerinde kalın boya tabakaları, bozulmuş ve soyutlanmış biçimler ile onları daha çarpıcı göstermeye çalışan parlak renkler şeklinde olmuştur.

Buna örnek olarak Otto Dix'in (1891- 1969) “Asker Olarak Kendi Portresi” (1914) (resim 40) adlı eserini verebiliriz. Resimde Dix, belirgin olarak çizdiği figürün kafasına ters bir şekilde renkleri hareketi yoğun ve lekeler halinde vermiştir. Resmin sağ üst köşesindeki boşluğa zıt şekilde solunda siyahtan maviye kirlenmiş renkler ve kırmızıya geçişler vardır. Bu renk hareketliliği içinde durgun şekilde izleyene doğru bakan bir yüz görülmektedir. Resmin tarihine ve Dix'in öz yaşam öyküsüne bakarak diyebiliriz ki bu eserde savaşa karşı bir kaygı bulunmaktadır. Eserinde renklerin çiğ ve gözü yoran, belli bir estetik sunmayan

şekli ressamın yaşamış olduğu bu etkilenmeyi yansıtmaya çabasıdır. Dix, savaşın yaşattıklarını savaşı destansı ve belgesel bir öykülemeyle değil kişisel ve daha derinden göstermek için böyle bir yolu seçmiştir (Richard 1999: 50).



Resim 40: Asker Olarak Kendi Portresi



Resim 41: Madam Matisse

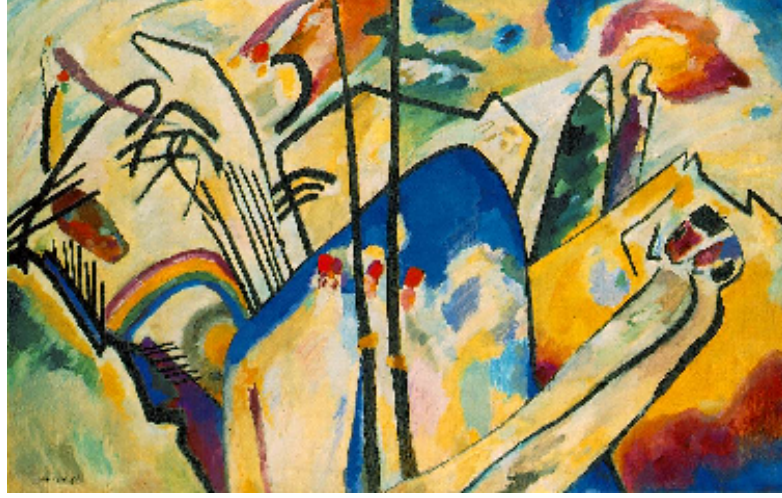
Dışavurumcu renk ve biçimin insanın ruhsal derinliğinde kalmış duyguların patlaması olmasına karşın soyut resim plastik elemanları kendi hallerinde gösterme amacıyla olmuştur. Bu konuda Henri Matisse'in (1869- 1954) soyutlamaya örnek ama etki açısından soyut resmi anlamada yardımcı olabilecek olan "Madam Matisse" (1905) (resmi 41) eseri örnek gösterilebilir. Bu esere bakıldığında portre geleneğindeki ölçülendirmenin devam ettirildiği görülmektedir. Yüzdeki uzuvlar arasındaki orantı klasik portreciliğe uymaktadır. Yani burun ile gözler ve dudaklar arasındaki mesafe, her birinin ölçülerinin diğerine göre uygunluğu Matisse'in eserindeki yanılsama izleridir. Ancak renklere bakıldığında orantı geleneğine ters bir renklendirme olduğu görülür. Yüzdeki renkler alışılmış renk ve leke düzenine göre yani bir aynada modelin yüzünün yansıması gibi değildir, daha çarpıcıdır. Renkler biçimi desteklediği gibi kendi başına da bir değere sahiptir. Arka plandaki kırmızı-yeşil zıtlığıyla yüzeydeki sarıdan pembeye, bazı yerlerdeki kahverengi ve kırmızı geçişleriyle klasik ışık-gölge etkisi sağlanmıştır (Lyton 1991: 30). Aynı zamanda renklerin bu kullanımı temsilci sanatın paletine ters bir görünüm sergilemektedir. Mavi saçlı, yüzündeki

pembeli sarılı geçişlerle ve yerleştirildiği mekanın gerçekçi olamamasıyla bu resim temsili dışlamaktadır. Bu resminde Matisse, Gauguin ve Van Gogh'un renk deneylerini izlediği ve onu daha ileri götürerek yüzeyde rengi çığ kullandığı fovist dönemdeydi. Fovizm bazı yönlerden dışavurumcu bir sanatı çağrıştırırsa da dışavurumcu resmin anlatım tarzındaki karamsarlık Matisse örneğinde görüldüğü gibi yerini daha çok plastik sorunlara bırakmıştır. Bu durum Matisse'in eserini soyut sanatın deneylerinden biri olarak görmemize neden olur.

Hem rengin hem de biçimin artık doğaya gönderme yapmadığı, resmin içinde doğup yeniden resme döndüğü sanat tarzını soyutçular meydana getirecekti. Mesela Wassily Kandinsky'nin (1866- 1944) "Bavyera'da Sonbahar" (1908) (resim 42) adlı eserine baktığımızda fovist renk sürüşlerini görürüz. Ortada resme bakını arka planda kalan eve doğru götüren sağlı sollu ağaçlarla çevrili bir yolun gösterildiği bu eserde sonbahar sarılarıyla, yeşillerle, kahverengi ve kırmızılarla ifade edilmiştir. Sonbahar izlenimi yoğun ve kesik renk vuruşlarıyla sunulmuştur. Mavi ve mavi rengine düşen sarıları gölge rengi olarak veren Kandinsky'nin resmindeki biçimler doğadaki karakterine benzemeyi yavaş yavaş yitirmektedir. Bu sürecin sonucunu ressamın "Kompozisyon 4" (1911) adlı eserinde (resim 43) görürüz. Bu resim Kandinsky'nin ressamın gözünü değil ruhunu eğitmesi gerektiği önermesinin bir ürünüdür (2001: 120).



Resim 42: Bavyera'da Sonbahar



Resim 43: Kompozisyon 4

Soyutlamanın sonunda soyut olana vardığı “Kompozisyon 4” resminde ressam, renklerden ve çizgilerden haz alınmasını önermektedir. Çünkü Kandinsky için sanat eseri izleyeni içine çekmelidir (2001: 124). Bu nedenle sanat eserini deneyimlemeyi engelleyecek unsurlar ortadan kalkmalıdır. Bu eserdeki gibi resim sadece resmin plastiğiyle meydana gelen ve sadece resme hizmet eden tasarımı göstermelidir.

Resmin isminden gösterdiklerine kadar izleyende resmin dışındaki anlamları uyandıracak olan tüm öğeler dışlanmış böylelikle modernist resmin ondokuzuncu yüzyılda başlattığı temsilin yerine tasarımı koyması ve bunun içinde sanatta saflaşmaya gitmesi gerektiği fikrinin sonucuna soyut resimde ulaşılmıştır.

Ondokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren resim sanatında klasik sanatın tüm fikirleri eleştirilmiştir. Bu eleştiri süreci önceleri her ne kadar izleyicisini bulamamışsa da yirminci yüzyılın ilk çeyreğine kadar müzelerden sanat eğitimi veren kurumlara kadar kendini kabul ettirmeye başaracaktı. Bu etkinin sanat eğitiminde karşılığı klasik sanat akademilerinin yerini modernist akademilere bırakması olmuştur. Bu süreç içinde klasik sanatın kuralları modernist sanat içerisinde biçimsel olarak işlev gösteren bir reçete halinin almıştır. Bugün bile sanatta yeni eğilimler ve ifade tarzları meydana gelirken ve böylelikle geleneksel

kalıplar tamamen terk edilirken resim sanatının dayanağı olan modernist sanat teorisi hala etkisini hissettirmektedir.

4.2. Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümlerindeki Resim Atölye Derslerinin İçerikleri ve Bu Derslere Rönesans Resminin Plastik Anlayışının Katkısı

Bu kısımda resim atölye derslerinin içerikleri ile bu derslerde Rönesans resminin plastik anlayışını ne kadar ve nasıl izlendiği ele alınacaktır. Bunun için bir önceki bölümde belirlenen Rönesans resminin plastik anlayışının sunduğu doğruların yanında resim atölye dersleri için belirlenmiş ders içeriklerine başvurulacaktır.

4.2.1. Temel Tasarım

Temel tasarım dersi güzel sanatlar Eğitimi Bölümlerinin lisans düzeyindeki öğrencilerinin birinci sınıfta gördükleri iki dönemlik bir derstir. Bu dersin amacı plastik sanatların ilkeleri ile bilgisini teorik ve pratik şekilde öğrenciye öğretmek “düşünce ve fikirlerini görselleştirme yetkinliği” kazandırmaktır (Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders İçerikleri 2008: 1).

4.2.1.1. Temel Tasarım Dersinde Çizgi ve Kompozisyon

Plastik sanatın elemanlarının çizgi, renk, biçim, form, doku, değer ve espas olduğunu yukarıdaki bölümlerde belirtmiştik. Temel tasarım dersi, resim sanatının plastik elemanlarını öğretirken belli ilkeleri esas alır. Sanatın bu ilkeleri denge, ritm, hareket, zıtlık, bütünlük, vurgu gibi elemanlardır. Sanatın elemanları ve ilkelerinin öğretiminde temel tasarım dersi için başlangıçta kullanılan yöntem ise etüd şeklindedir. Görülen şeylerin etüd yoluyla resmedilmesi Rönesans ile başlayan klasik akademik sanat eğitiminin önemli bir ilkesidir. Ancak bu derste amaçlanan tasarlama ve tasarlanana resmedebilme kabiliyetinin geliştirilmesi, temel tasarımın klasik sanat eğitiminden ayrıldığı önemli bir noktayı karşımıza çıkarır. Temel tasarım dersi resmin yansıtma gücünü bir gereklilik olarak alsa da

esasinda resmi kendisi olarak tanimayi ve de bu yolla sanatın elemanları ve ilkelerini öğretmeye çalışır.



Resim 44: Doku Çalışması

Bunu bir örnekler açıklayalım. Resim 44'te temel tasarım dersinin doku çalışması konusundan bir örnek gösterilmektedir. Öğrenciye bu çalışma yaptırılırken genellikle resmedeceği nesnelere birer örnek alması ve bunları model olarak kullanması istenir. Öğrencide tıpkı klasik sanat eğitimi alan bir Rönesanslı ressam gibi modelini doğru resmetmeye çalışır. Çeşitli nesnelere dokularının resmedilmesinin amaçlandığı bu çalışmada objelerin aralarındaki küçüklük, büyüklük ilişkisiyle bu objelerin yüzey üzerinde oluşturdukları kompozisyon düşünülmeden resmedildiği görülmektedir. Sol üst köşedeki elmaya bakarsak yüzeyinde çeşitli oymalar yapılarak resmedilmiştir. Çünkü aynı yüzeyin alacağı farklı şekiller resmedilmeye çalışılmıştır.

Temel tasarım dersinden aldığımız bu resim örneğini kuzey Avrupa'da Dürer Rönesans'ı olarak bilinen dönemin ressamı olan Hans Hoffmann'ın (1530-1591/1592) "Kirpi" (1584?) (resim 45) adlı deseniyle karşılaştıralım. İlk olarak Hoffmann'ın deseninin ince bir gözlem gücünün sonucu olduğunu görürüz. Kirpinin yüzeyinden tırnaklarına kadar her yeri gerçeğine uygun şekilde resmedilmiştir. Ressamın tüm amacında budur zaten. Biçimin kendine ait şekli, dokusu, ışığın oluşturduğu gölgesi ressam için yansıtılması gereken öğelerdir.



Resim 45: Kirpi

Ama Hoffmann'ın cevap aradığı soru resmin plastiğinin imkanlarının kirpiyi nasıl olduğu gibi herkesin gördüğü şekilde resmedebileceğidir. Ancak temel tasarım öğrencisinin kısmen paylaştığı bu sorun değişkenlik gösterir. Rönesanslı ressam için temsil etme esas sorunken temel tasarım öğrencisi nesneyi tanımak adına resmini yaparken buna tasarımın kendi doğasını anlamayı ekler. Temel tasarım dersinin öğrencisi bu konudan hareketle objeleri soyutlar ve herkesçe bilinen kimliklerini atarak onları çizgiler, renkler, noktalar, lekeler haline getirir. Yani tıpkı modernist soyut resim akımının ressamı gibi davranır. Zaten bu dersi besleyen fikirler modernist sanattan kaynaklanmaktadır. Bir önceki kısımda gösterdiğimiz modernist sanatın plastik anlayışı bu dersin hem içeriği hem de amacıdır. Yani temel tasarım dersi resmi resim olarak ele alırken plastik elemanları da kendi başlarına tanıtmaktadır.

Bu derste çizgi görülen bir şeyi temsil etme görevinden soyutlanarak kalınlık incelik ve leke değerleriyle kompoze edilerek tasarım meydana getiren bir eleman halinin alır. Resim 46 ve 47'ye bakarsak bunu daha iyi görürüz. Kağıt yüzeyi karelere bölünmüş, her bir karede çizginin imkanları kullanılarak kompozisyonlar meydana getirilmiştir. Genellikle bu çalışmalar bir ön eskiz gibidir ve daha sonra ders içinde yapılacak olan çalışmalar için bir araştırmadır. Bu eskizlerde öğrenci

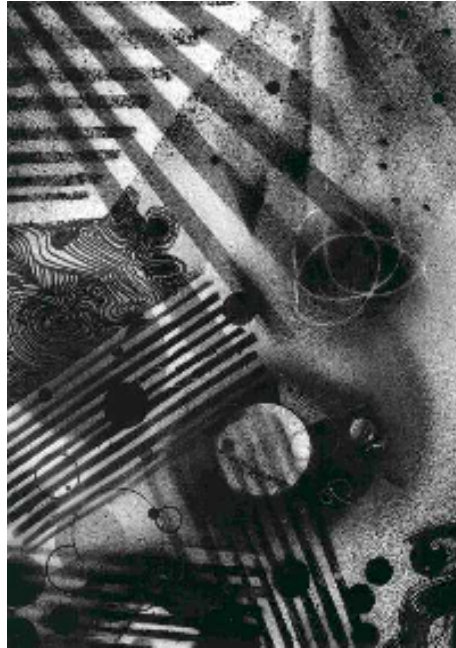
Çizgiyi, biçimi ve lekeyi başka anlamlarıyla öğrenmeye başlar. Bu anlam çizginin, lekenin ve biçimin bir şeyi temsil etmek için değil kendi başlarına bir şeyler göstermek için varolduğudur.



Resim 46



Resim 47

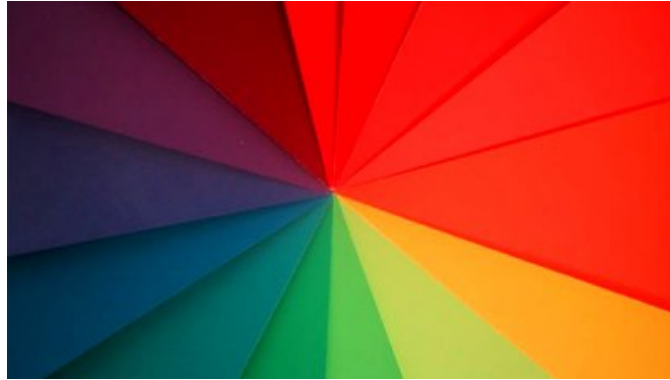


Resim 48

Bu çalışmaların sonunda öğrenci resim 48'deki gibi bir kompozisyon meydana getirmeyi öğrenecektir. Bu çalışma yukarıdaki iki çizgi çalışması örneğine göre daha özgün bir tarzdadır. Farklı açılara giden çizgiler onlara zıtlık oluşturan çemberler, irili ufaklı noktacıklar, resmin sağ tarafındaki sadeliğe karşın solundaki iç içe geçmiş çizgiler ve açık, orta, koyu geçişler. Hepsi resmin plastiğinin kendi kimliğiyle kullanılmasının sonucudur.

Bu çalışmayı betimlerken bile sürekli olarak modernist sanatın biçim teorisini anmış oluyoruz. Temel tasarımın, plastiği biçimci ele alırken önerdiği estetikte biçimcidir. Bu da plastik anlayışlarda olduğu gibi Rönesans'ın doğalcı ve idealist estetiğinden uzak modernist sanatın estetiğidir. Artık plastik elemanların bir arada meydan getirdikleri kompozisyonlarda güzellik aranacak ve bu, plastik elemanın bir başka şeyi temsil etmeden kendi kimliğini göstermesiyle gerçekleşecektir. Böylelikle plastik elemanların sunduğu olanaklar öğrencilerin tasarım gücüne göre keşfedilecek ve buna uygun olan sanatın ilkelerine ulaşılabilecektir.

4.2.1.2. Temel Tasarım Dersinde Renk



Resim 49

Temel tasarım dersinin renk fikrine gelirse bununda çizgiden farklı olmadığını söyleyebiliriz. Resim 49'a baktığımızda renklerin tıpkı çizgi örneğinde olduğu gibi kendi başlarına kullanıldığını görürüz. Rengin doğaya gönderme yapmayan bu kullanımı yine soyut resimde özellikle yirminci yüzyılın ilk yarısında görülecektir. Resim 50'ye baktığımızda bunu daha iyi anlarız.



Resim 50: Kompozisyon 5

Ressam Theo van Doesburg (1883- 1931) tarafından yapılan “Kompozisyon 5” (1924) isimli bu çalışmada tıpkı önceki örnekteki gibi renk kendi özellikleriyle kullanılmıştır. Her ikisinde de doğanın esinlediği bir ürün değil tasarımın sonucu olan fikir resimlenmiştir. Her iki resimde izleyene bilinen, insanın çevresinde görebileceği bir nesneyi ya da olayı değil renklerden oluşan bir kompozisyon sunmaktadır.

Temel tasarım derslerinin renk çalışmalarının sonucunda bu kompozisyonlar daha gelişir ve daha yaratıcı bir hal alır. Resim 51’de biçimler ve renklerden oluşmuş olan bir kompozisyon görmekteyiz. Sağ taraftaki yoğunluğun sola doğru hafifleyerek oluşturduğu kendine özgü denge klasik sanatın ağırbaşlı simetrisinden çok uzakta olduğunu göstermektedir. Sert ve yumuşak hatlı şekillerle onların biçimlerini daha da güçlendiren şerit halindeki renkler klasik sanatın doğalcı ve dramatik yanının çoktan geride kaldığının ispatıdır.



Resim 51

Bu ve diğerk örnekler aslında resim sanatının grafik sanatıyla kurduğu derin ilişkiyi göstermektedir. Resmin grafikle sınırları hep yumuşak gibi görünse de Rönesans sanatında resim doğanın aynası olurken yine çoğunlukla ressamların baktığı grafik alanındaki işler (armalar, bayraklar, tabelalar vs...) zanaat sayılmakta ve resimden aşağı görülmekteydi (Hauser 2005b: 140). Ama burada tasarlanmanın varolduğu her alan bir araya gelmekte ve ressam bunlar arasında seçim yapmak yerine hepsini birleştirebilmektedir. Temel tasarım dersleri de buna benzer bir rahatlıkla resim ile grafiği bir arada ele alarak öğrencisine kendini ifade konusunda geniş bir alan sunmuş olur. Bu nedenle temel tasarım dersinin öğrenciye kazandırmak istediği plastik elemanları kendi estetik düşüncesine göre şekillendirmesi fikri bu dersin dayanağının yine modernist sanat olduğunu göstermektedir.

Temel tasarım dersinde öğrencinin ürettiği işlerin değerlendirilmesi içinde belirli kurallar gerekmektedir. Bu kurallarda modernist sanatta bulunur. Matematiğe ait bir karaktere sahip olan bu değerlendirme ölçütlerini Cezanne'ın doğanın biçimsel özünün geometrik şekillerde bulunması fikrinde (Bernard 2001: 91) ve Kandisky'nin rengin ruhsal işlevi üzerine düşünmesinde (2001: 75) bulmuştur. Resim yüzeyinde biçimlerin dağılımı, oranları, renkler arası ilgi bir düzen içinde

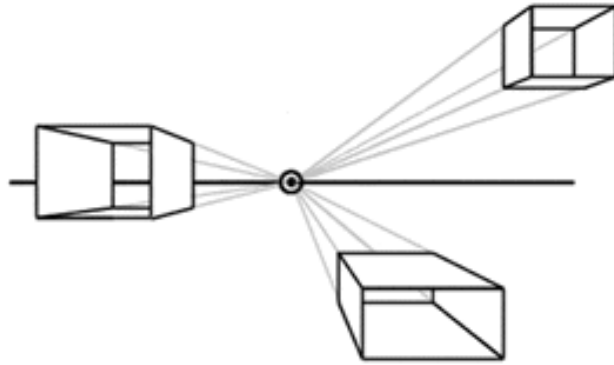
olmalıdır ve bu matematiğin evrensel ilkeleriyle mümkündür. Buna göre klasik sanat eğitiminin doğaya dayalı meşrulaştırması yerini matematiksel biçimlerin evrensel düzenine bırakır. Temel tasarım derslerinde de öğrenci çizgiyi, biçimi, rengi bu düzen içinde kompoze ederek plastik elemanları uygulamaya çalışır.

Sonuçta denilebilir ki; biçimsel ve estetik olarak temel tasarım gibi modernist sanatın plastiğini öğreten bir dersin Rönesans sanatıyla arasında bir mesafe vardır. Bu derste Rönesans sanatının plastik anlayışı kullanılması gereken bir örnek, dersin esas amacı için bir araç görevindedir.

4.2.2. Perspektif

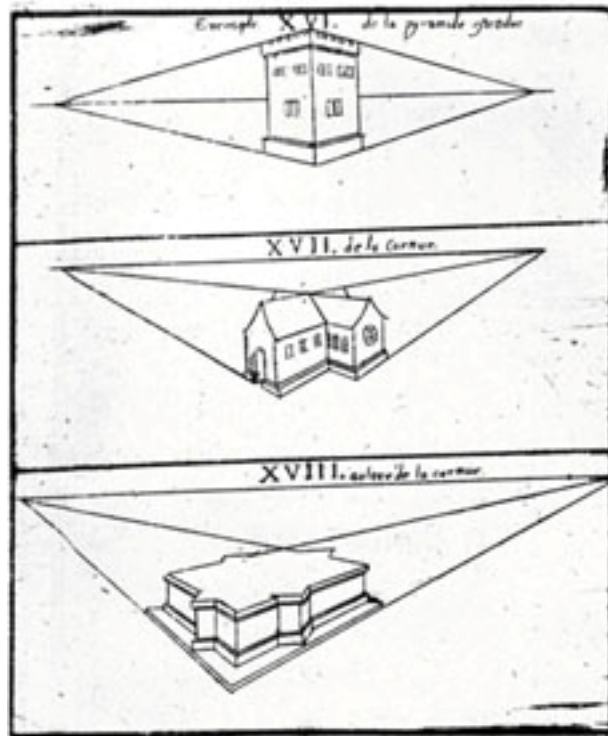
Resim atölye dersleri arasında Rönesans resminin plastik anlayışından doğrudan yararlanan tek ders belki de perspektiftir. Lisans eğitiminin birinci yılının güz döneminde verilen perspektif dersinde amaç nesnelere analiz etmektir. Bu analizle nesnelere kendilerine özgü biçimlerinin öğretilmesi ve de onların üç boyutlu resmedilmesi amaçlanmaktadır (Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders İçerikleri 2008: 5).

Perspektif dersi Rönesans resminin doğayı yansıtmada kullandığı Brunelleschi'nin perspektifini izlemektedir. Brunelleschi'nin mimari eserlerin tasarımı için kullandığı ve sonrasında Rönesans resminin belki de esası olan perspektif, biçimi tanımak adına sadece çizgi perspektifini değil renk perspektifini de kullanmaktadır. Böylelikle mekandaki nesnelere kendine özgü biçimleri ve aralarındaki büyüklük küçüklük ilgisi sadece çizginin biçimlendirmesiyle değil rengin açıklık koyuluk değerleriyle de sağlanır.



Resim 52

Resim 52’de bir nenenin göz düzleminin üzerinde, altında ve göz düzlemiyle aynı hizada olan halleri resmedilmiştir. Perspektif dersinde genellikle bu şekilde nesnenin çeşitli görüş açılarından görünümü öğretilmektedir.



Resim 53: Rafaello’nun Perspektif Çalışması

Buna benzer bir örnek Rafaello’nun perspektif çalışmasında (1505) (resim 53) görülmektedir. Rafaello bu çalışmasında göz düzleminin aşağısında kalan bir

nesnenin nasıl görünebileceğine çalışmış ve başarılı olmuştur. Her iki örnekte gösteriyor ki iki farklı dönemdeki nesnelere göre nasıl ele alınması gerektiğine aynı metod ile yani perspektifle cevap verilmektedir. Burada görme edimi en yalın şekliyle göz organının etkinliğiyle anlam kazanmaktadır. Görme kültürel birikimlerden bağımsızdır. Perspektif ise teknik kullanımıyla yüzyıllar önceki halini korumaktadır.

Ancak Rönesans'ta perspektif sadece nesnelere gerçekliğini ele geçiren bir araç değil Rönesans güzellik idealinin sağlanmasında önemli rol oynayan bir görevdeydi. Etkili bir perspektif ortaya güzel olan bir eser meydana getirebilmekteydi. Mesela Da Vinci'nin "Son Akşam Yemeği" (resim 23) eserini hatırlayalım. Bu eserde masanın ve mekanın tek nokta perspektifiyle düzenlenmiş kapalı kompozisyonu ortaya dönemi estetik anlayışına uygun bir görüntü sunmaktaydı. Yani perspektif Rönesans döneminde sadece görmenin önemli bir aracı değil sanatsal estetiğin oluşmasında etkin olan bir unsur görevindeydi.

Ancak perspektifin perspektif derslerinde gösterimi daha çok estetik boyutundan sıyrılmış teknik bir eleman olma niteliğindedir. Bu derslerde biçimin göze nasıl görüldüğünü öğretildiğinden estetik boyut geri plana atılmıştır. İstense bile Rönesans'ın durgun estetizmi takip edilemeyeceğinden perspektif gibi bu güzellik fikrinin önemli bir elemanı sadece teknik bir görev edinmiştir.

Perspektif dersinde de temel tasarım derslerinde olduğu gibi biçim analizi ve somutu tanımanın amaçlanması öğrencinin resimde esasları öğrenmesinin gerekli olduğu anlamına gelmektedir. Bu esaslar temel tasarım dersindeki gibi modernist sanatın biçim estetiğine değil daha çok Rönesans'a dayanır. Perspektif dersinin bu karakteri klasik sanat eğitiminde de esas olan doğalcılığın teknik bir şekilde devam ettirildiği anlamına gelmektedir.

4.2.3. Desen

Desen, lisans eğitiminin birinci sınıfının iki döneminde de gösterilen bir derstir. Bu dersin içeriği resim malzemeleriyle nesnelere resmedebilmektir (Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders İçerikleri 2008: 3). Desen, öğrencinin resmin klasik ve modern sanat eğitiminden gelen kuralları öğrendiği bir derstir.

Desen dersinde daha çok modelden resim yapılması klasik sanat eğitiminden günümüze kadar gelmiş ve resim öğretiminde her zaman bir başlangıç noktası olmuştur. Ancak desen dersi Rönesans resim eğitimindeki gibi ressamı bir doğa bilimcisi olarak düşünmez. Birinci bölümde hümanist düşünce dünyasında Rönesans ressamlarının doğayı bir bilim adamı gibi ele aldığını ve resimlerdeki inceliğin sadece zarafet estetiğinin bir ürünü değil ayrıca bilimsel açıdan doğruluk niteliği taşıması amacıyla olduğunu görmüştük. Bu durum Rönesans sanatının bilimin kurmaya çalıştığı dil ile ortak olan noktasından yani görmenin doğruluğunun aracı olduğu fikrinden kaynaklanmaktadır. Rönesans, bir algı ve algılananın her açıdan incelendiği, hakikatin doğada arandığı bir dönemdir. Ancak modern bilim kendisine Rönesanslı düşünürlerin akılcı bir düşünme tarzı gibi duran ancak romantizmden öteye gidemeyen ve skolastik doğrulara sıkışmış dogmatik bir dünya kurmamıştır. Aynı şekilde sanatta da Rönesans sanatçılarının resmi doğayı ve gerçekleri gösteren bir ayna olduğu fikri yerini sanatın kendi içinde saklı kurallarının meydana getirdiği estetiğe, bu estetiğin doğrularına bırakmıştır.

Desen dersi de algılamının bilimsel yanı sıra değil estetik yanı sıra ilgilidir. Öğrencinin ilk yapması gereken yüzeyde gördüğü nesnenin bir benzerini resmetmektir. Bunu da belli bir doğru içinde yapmalıdır. Ama modeline benzeyen bir belge olmayan resimdeki imgenin sanatsal estetiğe uygun olması için öğrenci, desen dersinde plastik elemanları modernist sanatın sunduğu biçim estetiği içinde kullanır.

Desen dersinde çizgi ve renk kendi çeşitliliklerini modele uygunluk şeklinde değil öğrencinin kendi tasarımı içerisinde gösterir. Öğrenci modelinden koparak onun imgesini kalın, ince, sert, yumuşak, koyu, açık değerlerle biçimsel estetiğe uygun hale getirir.



Resim 54: Akademik Desen Örneği



Resim 55: İgor Stravinsky'nin Portesi

Bunu iki örnekler anlamaya çalışalım. İlk resim (resim 52) akademik bir desen örneğidir. Bu tarzda bir desen genellikle birinci sınıf desen dersinde öğrencinin ulaşması amaçlanan bir görüntüyü sunmaktadır. Resimde insanın anatomisinin kaslarının detaylarına kadar verildiği görülmektedir. Desen dersinde öğrenciden beklenende budur: Öğrencinin, gördüğü modeli resim araçlarını kullanarak detaylı şekilde resmetmesi. Ancak birinci sınıf desen dersi, plastik araçların artistik kullanımını gibi bir konuyu ele alırken öğrencinin kendini ifade edebilmesini ister. Buradaki fikir modernist sanatta görülen “ifade” terimiyle aynıdır. Mesela Pablo Picasso'nun (1881- 1973) “İgor Stravinsky'nin Portresi” (1920) (resim 53) adlı desenine baktığımızda ilk olarak ressamın modelini resmederken uzuvlar arası ölçülerde değişikliklere gitmiş olduğunu görürüz. Desendeki figürün ellerinin kafasına göre daha büyük, omuzlarının darlığına karşılık figürün altının geniş olması, burunun gözlere göre daha büyük olması gibi ölçü değişimleri ressamın yaratıcılığının ürünüdür. Bu bir ifadedir. Ressam Picasso'nun müzisyen

Stravinsky'yi nasıl gördüğünün ifadesidir. Model ile resimsel imgesinin benzerliği yanında ressamın ifade özgürlüğü onun klasik kalıplardan uzaklaştırmıştır. Benzer bir çaba desen dersinin içindedir. Özellikle lisans eğitiminin gelecek yıllarında öğrencinin kendini ifade etmesi tasarımını bu şekilde yapmasının beklenmesi bunu göstermektedir.

Resim atölye derslerinden desen dersinin bu karakteri bize gösteriyor ki Rönesans resminin plastik anlayışı bu dersin ilk adımı olsa bile öğrencinin resmin plastik diliyle kendini ifade etmesinin amaçlandığı bir sanat eğitiminde bu ders için Rönesans resminin katkısının kısıtlıdır. Desen dersinde de Rönesans resminin plastiği tıpkı temel tasarım dersinde olduğu gibi bir basamak niteliğindedir.

4.2.4. Anasanat Atölye (Resim)

Lisans eğitiminin ikinci yılıyla birlikte öğrenciler belli alanlarda atölye dersleri almaya başlarlar. Bu lisans eğitiminin geri kalan kısmına yayılan altı dönemlik bir süreçtir. Resim anasanat atölye dersi de bu derslerden bir tanesidir.

Bu dersin içeriği dönemlere göre yayılım gösteren bir yapıdadır. Bu dersin ilk dönemlerinde temel resim bilgilerine ağırlık verilmektedir. Genellikle ikinci sınıfın iki dönemine yayılan bu konu birinci sınıfta görülen temel tasarım, desen, perspektif derslerinde öğretilenlerin tümünün uygulanmasıdır. Resim atölye derslerinin ilk yılında ağırlık verilen bu konunun uygulanmasında öğrencilere kopya resimler, renkli renksiz çeşitli tekniklerde desen çalışmaları yaptırılır. Bu çalışmaların ortak yönü belli bir modelden hareketle onun bir benzerini çıkartmaktır. Bunu yaparken öğrenci, resmin plastik elemanları ve ilkelerini daha etkili bir şekilde öğrenmiş olur.

Daha çok klasik sanat eserlerinin kullanıldığı röprodüksiyon çalışmasında sanat tarihinin önemli ressamlarının resimlerinin yetkin bir kopyası yaptırılırken öğrenci elinde hazır bulunan eserdeki plastik sorunların nasıl ele alındığını, malzemenin nasıl kullanıldığını, ressamın biçimleri anlatımda nasıl tasarladığını anlamaya

çalışacaktır. Öğrenci, usta bir ressamı taklit ederken onun gibi düşünmeye, deseni, rengi ve kompozisyonu onun gibi uygulamaya çalışır. Bu şekilde öğrenci belli bir döneme ait plastik kuralları anlamış olacaktır.



Resim 56: Meryem'in Evliliği

Mesela öğrenciye Raffaello'nun "Meryem'in Evliliği" (1504) eseri röprodüksiyon konusu için verilmiş olsun. Raffaello'nun resmine baktığımızda perspektifin ve figürlerin deseninin önemli olduğu görülür. Resimdeki figürleri tek nokta perspektifine göre oluşturulmuş mekanına yerleştirecek olan resim anasanat öğrencisi çalışmasının büyük bir kısmında resmin asıl renklerini yakalamaya çalışacaktır. Resimdeki perspektif, gerçekçi insan çizimleri ve onların hareketleri resim atölye dersi alan öğrencinin özellikle birinci sınıfında desen ve perspektif gibi derslerde yoğunlaştığı konulardır. Böylelikle bu resimle öğrenci Rönesans

resminin plastik anlayışın teknik boyutunu daha güçlü bir şekilde kavrayabilecektir.

Resim anasanat atölye derslerinin diğer yıllarında öğrenci kendi tasarımlarını gerçekleştirmeye çalışacaktır. Resim atölye dersinin ikinci ve üçüncü yıllarında öğrenciden özgün çalışmalar yapması beklenir. Bu çalışmalarda teknik ve konu açısından bir çeşitlilik vardır. Klasik yağlıboya tekniği gibi günümüz sanatına özgü karışık tekniklerinde kullanıldığı bu çalışmalarda plastik anlayış ve ilkeler için daha özgür ve yaratıcı bir süreç başlar. Resim atölye dersleri de tıpkı desen ve perspektif derslerinde olduğu gibi klasik katı kurallardan yaratıcı ve esnek kurallara doğru ilerleme gösterir. Bilindiği gibi klasik sanatta ve sanat eğitiminde her açıdan kurallar deha serttir ve kişisel yenilikçi tasarımlara karşı kapalı bir anlayış vardır. Burada esas neden resmin görülen dünyayı yansıtan bir ayna olması fikri yatmaktadır. Bu da pratik bir estetik ve plastik bir doğru yaratır. Bu resmin görüneni temsil edebildiği kadar güzel ve doğru sayılmasıdır. Eğer Rönesanslı bir ressam eserinde doğada bir benzeri olmayan bir ağacı resmetmişse bu genellikle kabul görmez ve yanlış bulunurdu. İlk bölümdeki “Rönesans estetiği” kısmında da gördüğümüz gibi sadece kilise değil sanatçılar arasında da resimdeki görsel imge ile modeli arasındaki eşdeğerlilik o resmin estetik ve mantıksal açıdan doğru olarak kabul edilmesini sağlamaktaydı.

Resim atölye derslerinin özellikle ikinci yılında itibaren yaratıcı tasarımlar yapmaya çalışan öğrenci kendini modernist, hatta güncel sanatın plastik elemanları kullanmada daha özgürlük imkanlar tanıyan bir eğilim içinde bulur. Artık öğrenci resim yüzeyinde gerçekleştirdiği kurguda kompozisyonu istediği etkiye göre düzenlemeye, biçimi çeşitli deformasyonlar ve soyutlama ya da soyut tarzda yapmaya, renk kullanımını da klasik doğalcı anlayışta değil kendine özgü bir anlatım için daha yaratıcı kullanmaya çalışır. Zaten resim anasanat atölye dersinin de amacı çağdaş resmin plastiğini ve tekniğini öğretmektir (Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders İçerikleri 2008: 7).

Yani anasanat (resim) atölye dersi Rönesans resminin plastik anlayışını taşısa da bu daha çok bir basamak olarak kullanmakta bir amaç olarak görmemektedir. Rönesans resminin plastik anlayışının resim anasanat atölye derslerine katkısı yaratıcı ve kişisel tasarım yapma yeteneğini geliştirmek adına bir araç karakteri göstermektedir.

BÖLÜM 5 TARTIŞMA

Bu kısımda konumuzla ilgili bazı noktaları yeniden düşünmeye ve sonuçlara varmaya çalışacağız. Bunu yaparken tezin genelindeki tarihsellik dayanağını burada kullanmaya devam edeceğiz. Bunun için plastik anlayış ve tarih-kültür sınırları açısından iki yönlü bir yaklaşımda bulunacağız. İlk günümüz sanat eğitiminin dayandığı modernist resmin plastiği ile Rönesans ya da klasik sanat eğitiminin plastiği arasındaki farklara değinelim.

Klasik sanatın doğayla kurduğu ilişki resmin plastiğinin oluşmasında ve anlam kazanmasında önemlidir. Antikite ve Ortaçağ'dan gelen soyut, metafiziksel ve bilinmez doğa fikri Rönesans'ta bilimsel bir boyuta çekilmeye çalışılmıştır. Bu bilimsellik sadece dönemin felsefesi ve doğa bilimini değil sanatlarını da etkilemiştir. Bu doğa algısı çözümleyici karakteriyle resmin plastik elemanlarının görevlerini belirlemiştir. Çizgi, renk ve bu iki elemanın oluşturduğu leke, biçim, değer gibi diğer plastik elemanların doğayı temsil etme görevlerinden dolayı kullanımları da buna göre olmuştur. Bu, Rönesans kültürünün oluşmasında etkili olan “doğaya dönüş” akımının bir sonucudur. Sonuç olarak yansıtmacı sanat teorisini geliştiren doğa-sanat birlikteliği sağlanmıştır.

Diğer yandan estetik olarak plastiğin kimliğine bakmak gerekmektedir. “Rönesans estetiği” kısmında din kurumunun, resimdeki biçimlerin düzenini Hıristiyanlık ilkelerine göre belirlerken ressamında plastik elemanları nasıl ele alması gerektiğini belirlemiş olduğunu da görmüştük. Bu doğrultuda resmin plastiği statik ve ağırbaşlı kompozisyonlardan oluşmuştur. Dinin bu etkisinin yanında sanatsal estetik içinde antikitenin etkisini düşünmek gerekir. Antik örneklerle birlikte sanatçılar dinin önerdiği durgun ve ağırbaşlı olmayı güçlendirmişlerdir. Rönesans resmindeki ağır akan zaman, dramatik oluşum ve figürlerin ifadeleri ile hareketlerindeki yalınlık Antik Çağ heykelteliğinden kaynaklanmaktadır. Ayrıca Rönesans resimlerindeki yalın ve ağırlıklı olarak görülen simetrik kompozisyon da dinin ve antikitenin bir diğer mirasıdır.

Buna karşılık günümüz sanat eğitiminin dayandığı modernist sanatın ondokuzuncu yüzyılın rasyonel biliminden sıyrılarak doğayla kurduğu ilişki çözümleyici değil ifadeci bir tavır halini almıştır. Ressamın doğayı görmesi ya saf retinal sürecin sonu olan zihne yansıyan izlenimlerin bir toplamı ya da Jean Paulhan'ın deyişiyle “gönül gözüyle” mümkün olmuştur (akt. Ponty 2005: 24). Gönül gözü deyişinin karşılığını Merleau Ponty, öznenin nesneyle, doğayla arasındaki mesafeyi kapatarak onda kendine ait bir şeyler bulması olarak açıklar (2005: 25). Modern düşünmenin özne-nesne diyalektiğinde gördüğümüz öznenin, bilgisini elde etmek için nesneyi ele geçirmesine karşılık modern sanatın önerdiği öznenin nesnesiyle birleşme fikri ifadeyi değerli kılmıştır. Sanat artık temsil değil ifade etme görevinde olmuştur. Resmin en saf algılama türü olan gözün algısına indirgenmesi ise zihne yansıyan görüntülerin bellekte kalması ve resim yüzeyinde algılanan nesnenin yeniden üretilmesi demektir. Ondokuzuncu yüzyılda şair Charles Baudelaire'in bu dönemin sanat teorisinin önemli bir parçası sayılacak olan şu ifadesi önemlidir: “Aslında bütün iyi ve hakiki ressamlar doğadan değil, zihinlerine yer etmiş imgeden çizerler” (2003:108). Böylelikle resim nesnelere yansısını göstermek yerine onları resim yüzeyinde yeniden üreten bir karakter kazanmış olur. Resmin modernist sanatta ifadeye dönüşmesi plastik elemanları klasik sanatın katı kuralcı estetikten kopartırken, resim yüzeyinde plastiğin oluşumunu da önceden belirlenmiş kurallara göre değil ressamın tasarım gücüne bırakır.

Klasik ve modern sanatlar arasındaki plastik farkların sanat eğitimine yansısı ise ilkinin kurallara bağlı şekilde öğrenciler yetiştirmesi olurken ikincisinin daha yaratıcı ve kendini ifade edebilen öğrenciler yetiştirmesi olduğu görülür. Bu da Rönesans resminin resim atölye derslerindeki katkısının doğrudan mümkün olamayacağı anlamına gelmelidir. Çünkü hem plastik doğrular açısından hem de bu doğruların meydana getirdiği eğitim felsefelerinin aralarındaki bu fark kapatılamayacak bir farktır.

Bunu daha iyi gösterebilecek olan diğer bir açı ise tarih ve kültürde saklıdır. Ressam Wassily Kandisky'nin “her sanat eseri kendi çağının çocuğudur” (2001:

35) sözü sanat ve içinde meydana geldiği kültür dünyasının ayrılmaz ilişkisini göstermektedir. İlk bölümde de Rönesans sanatının plastiğini anlatırken Rönesans'ın düşünce dünyasını, estetiğini ve sanatta meydan getirdiği örneklerine başvurma zorunluluğu da bundan kaynaklanmaktadır. Çünkü sadece sanatta değil kültürün içinde şekil kazanmış en basit adetlerden, damak tatlarına, giyim kuşamdan, gündelik dile, estetik tercihlerden karmaşık politik, felsefi oluşumlara kadar tüm üretimler bir ilişki içinde meydana gelirken sanatın değişimini kendi başına gerçekleştirmiş olarak ele almak imkansızdır. Sanatta, en sıradan estetik fikirlerden karmaşık düşüncelere kadar geniş bir kültürel üretim ile iç içe meydana gelir. Çünkü sanat bize bir algılamayı, bir tanımlamayı sunar. Mekanın ve zamanın bir yorumunu onları nasıl ele aldığını gösterir. Sanat, değerler ve doğrular üretir ve bunları yaparken zamanından ayrı ve onun ürettiklerinden bağımsız düşünmez. Bu nedendir ki resim atölye derslerinde Rönesans'ı bulmamız oldukça zordur. Rönesans'ın dünyası modern dünyanın kurduğu düzenden uzak bir yaşamdır. Bir zorunluluk olan bu durum keyfi şekilde önemini yitirecek kadar kolay olmayan, sürekli iki dönem arasındaki derin farkları koruyan özelliktedir.

Ancak bir öneri olarak resim atölye derslerinde Rönesans resminin plastik doğrularının esas alınmasını düşünebilir miyiz? İlk önce resim öğretmeni yetiştiren bu bölümlerde tüm dersler belli bir pratik için şekil kazanmaktadır. Bu pratik, öğretmen adayının meslek hayatında belli bir gelişim evresinde olan öğrencisiyle dersi aracılığıyla ilişkiye girmesi ve öğrencisinin gelişiminde etkili olmasıdır. Yani resim atölye derslerinin öncelikli görevi ilköğretim ve ortaöğretim seviyesindeki öğrencinin görsel algılama ve yaratıcılığının gelişimine yardım edebilecek olan resim öğretmenleri yetiştirmektir. Bu nedenle resim atölye derslerinde belli bir konuya odaklanmak ilk ve ortaöğretim düzeyinde verilen resim derslerinin belirlenmiş içeriğine ve öğretmenlik mesleğine yabancı kalmak demektir.

Ama resim öğretmeni yetiştiren bu bölümler aynı zamanda öğrencilerine belli bir plastik sanat fikri vermektedirler. Sadece öğrencilerin mesleki kariyerlerinde

gerekli olduğu için değil bunun yanında sanatçı olarak kariyer yapabilmeleri içinde bir sanat görüşü aşılacak resim atölye dersleriyle mümkün olmaktadır. Söz konusu olan malzeme, teknik, plastik sanatta ilkeler ve estetik fikirleri içine alan sanat kültürü, kendi zamanına uygunluk gösteren çağdaş sanatın sınırları içinde anlam kazanmaktadır. Bu da yukarıda sürekli belirttiğimiz modern sanattır. Bunun neden böyle olduğunu cevaplamaya çalışalım.

Resim atölye derslerinde Rönesans resminin plastiğini göstermek, klasik estetik ve sanat fikrini öğretmek demektir. Yani derslerde Rönesans'ın doğalcı, antikiteci ve kilise doğrularıyla şekillendirmiş olduğu estetik ve resim fikrini resmin plastik elemanlarıyla öğretmek gerekecektir. Sanatın plastik elemanlarının sadece resim yüzeyinde keyfi şekillenmediğini bir dönemin sosyolojisi ve kültürüyle girift bir ilgi içinde olduğu fikrini tekrar göz önüne alırsak resim atölye derslerinde Rönesans'ı amaçlayan bir plan çıkartmanın imkansız olduğu görülecektir. Bugün sanat kurumu Rönesans döneminin sanat kurumundan çok farklıdır. Sosyolojik açıdan düşünürsek sanat, Rönesans'ta belli bir yörenin, ulusun kültürüyle ilgiliyken günümüzde sanat, küresel bir etkinlik halini almıştır. Son yüzyıl içinde dünya ülkeleri arasındaki kültürel yabancılık özellikle sanat alanında azalmaya başlamıştır. Sanat eğitiminde bir başka ülkenin sanatçısının eserlerini öğrencilere öğretmekten, çeşitli ülke sanatçılarınca açılan ortak sergilere kadar sanat kendi eğitim ve uygulama alanında ülkeler arası kültürel mesafeleri yok saymaktadır. Estetik olarak bakılırsa Rönesans'ın ağırlıklı dinsel estetiğinin doğruluk ve hakikat ile kurduğu güzellik fikrinin yerini sanatın kendi güzellik fikrinin aldığı görülür. Bu güzellik fikri sanatçıyı eserindeki tasarımında özgür bırakmakta ve onu tek belirleyici yapmaktayken izleyiciyi de eleştiri açısından bir özgürlük getirmektedir. Eğer sanatı besleyen düşüncelere bakarsak günümüz dünyasının Rönesans'ın doğaya ve antikiteye hayran ama skolastik düşünceden sıyrılamamış dünyasına yabancı olduğu görülecektir. Hümanist düşüncenin doğa algısındaki bilimsel görülen romantik tavrı yüzyıllar içinde bilimin araçlarını daha keskin ve güvenilir hale getirmesiyle yerini akılcı bir anlayışa bırakırken sanatın doğa algısı modernist sanat içerisinde değişkenlik göstermiştir.

Bu gibi kültürel farkları sıralamak ve daha da derinleştirmek mümkündür. Hiç bir zaman Rönesans ile bugün arasında bir eşdeğerlilik ya da aralarındaki farkı yok sayabilecek, bu farkı kapatabilecek bir fikir ortaya atılamaz. Çünkü bu imkansızdır. Bunun için yine Kandisky'nin kendi zamanına uygunluk göstermesi gereken sanat fikrini hatırlarsak, yabancı olunan bir dönemi yeniden diriltmek, onu şimdiki zaman içinde sorunları çözen bir reçete olarak ele almak Rönesans'ı kendi zamanlarının gereklerine cevap veren şekilde tanımlayan on sekizinci ve on dokuzuncu yüzyıl yazarları ve tarihçilerinin etkisiz ve yanlış sonuçlarına düşmekle aynı olacaktır.

BÖLÜM 6 SONUÇ VE ÖNERİLER

Bu araştırma bize gösteriyor ki resim atölye dersleri Rönesans resminin plastik anlayışını bir basamak olarak ele almaktadır. Bu bir katkı sayılsa da bunun niteliği üzerine düşünmek gerekir. Resim atölye derslerinde kullanılan Rönesans resmi plastiği esasında onun tamamen kendisi değil biçimsel tarafıdır. Bu derslerdeki Rönesans daha çok estetik doğrularından, tarihsel geleneğinden sıyrılmış bir plastik karakter sergilemektedir. Çünkü resim atölye derslerinde asıl önemli olan resim yapmayı öğrenme sürecinde görülenin nasıl resmedilmesi gerektiği sorununu çözmek olduğundan, Rönesans resmi bu derslerde bir araç olarak karakterini kazanmıştır.

Bunun nedeni insanın öğrenme sürecinde somut ile başlamasının daha kolay olması yatmaktadır. Yani resimde somuttan hareket etmek daha doğru ve güvenlidir. Ayrıca öğrencilerin ürettikleri işleri değerlendirme kriterleri değişkenlik göstermemelidir. Öğrencinin resmetmesi için karşısına konulan canlı ya da cansız model ortak bir kriter sunar. Bu kriterle tüm öğrencilere ortak bir plastik doğru öğretilir. Eğer yapılan resim modeline benziyorsa doğrudur benzemiyorsa yanlıştır. Ancak bundan sonra öğrenci yaratıcılığını geliştirecek işler üretebilir. Bu nedenle Rönesans resminin plastik anlayışı resim atölye derslerinde bir basamak resmin plastiğinin öğrenilmesi adına örnek alınan kendi tarihsel kimliğinden soyutlanmış biçimsel bir karaktere sahiptir.

Bu doğrultuda önerilere gelecek olursak:

1- İlk olarak resim atölye derslerindeki Rönesans resminin plastik anlayışı bir başlıkla belirginleştirilebilir. Mesela desen dersinde Rönesanslı ustaların desenlerindeki çizgi ve leke değerleri örnek gösterilerek biçim sorunlarını nasıl çözdükleri öğretilmeye çalışılabilir. Burada amaç desen dersinin bir evresinde Rönesans'ta desenin nasıl çizildiğine odaklanmak ve bir dönemin plastik sorunlarını o dönemin örnekleri ve çözümleriyle açıklamaktır.

2- Yine Rönesans resminin belki de en önemli icadı sayılabilecek olan perspektifin resim atölye derslerinden olan perspektif dersinde tıpkı desen dersinde olduğu gibi Rönesans'a daha da odaklanarak gösterilmesi düşünülebilir. Burada özellikle resim incelemeleri ve bu resimlerin perspektif açısından sundukları dersin konusu yapılarak öğrenciye teorik ve uygulamalı bir şekilde anlatılabilir.

3- Öğrencinin resim yeteneğinin ve deneyiminin gelişiminde etkili olan anasanaat atölye (resim) dersinde Rönesans'ı bir öneri halinde düşünürsek tıpkı desen ve perspektif dersleri için yaptığımız benzer bir öneride bulunabiliriz. Bilindiği gibi resim atölye derslerinin ilk yılında, en azından ilk döneminde kopya resim dersin esas konusu olmaktadır ve öğrencilere özellikle klasik resimlerin kopyaları yaptırılmaktadır. Bu konuyu esas alarak kopya resim konusu sanat tarihi ve eser çözümlemesiyle desteklenebilir. Yani öğrenciye sadece yaptığı resim üzerinden değil, o resmin ressamının diğer eserleri hakkında bilgi toplamasını, hem ressamın kopyasını çıkardığı eserinde hem de diğer eserlerindeki konu, malzeme ve plastik elemanların kullanımını ve ilkeleri açısından teorik çalışmalar yaptırılabilir. Burada amaç öğrencinin gelecek yıllarda kişisel tasarımları için bir basamak, bir geçiş evresi olarak gösterilen klasik resmin plastiğine odaklanarak onu bir ders konusu haline getirmektir. Böylelikle Rönesans resminin plastiği daha etkili bir şekilde gösterilmiş olacaktır.

4- Buraya kadar tek bir dersi öneri dahiline almadık. O da temel tasarım dersi. Çünkü bu ders daha çok modernist sanatın doğrularıyla karakterini bulmuştur. Bu nedenle bu derse Rönesans resmini bir başlık olarak sunmak zor olacaktır. Temel tasarım dersi tamamen biçimci bir plastik anlayış öğretmek üzerine kuruluyken doğalcı bir anlayışı bu dersin konusu yapmak dersin esası için bir sorun yaratabilir. Sanat tarihine bakarsak eğer biçimci modernist sanatın ilk eleştirisinin doğalcılık olduğu hatırlanmalıdır. Bu nedenle temel tasarım dersinde Rönesans resminin bir öneri olarak sunulması gerekli görülmemiştir.

Görülüyor ki bu öneriler sanat tarihini zorunlu kılmaktadır. Örnek eser incelemeleri ve çözümlenmeleri için gerekli olan sanat tarihi ayrı bir ders başlığı altında verilmektedir. Ama resim atölye derslerinde bir öneri olarak getirilen Rönesans resminin plastik anlayışını anlatırken kullanılması gereken sanat tarihi daha çok eleştirel ve araştırmacı yaklaşımı içeren bir özellikte olmalıdır. Öğrencilerin kaynak metinleri ve eserleri incelediği belli başlıklara yoğunlaşarak Rönesans resminin plastiğini anlamalarının sağlanmasıyla öğrencinin kültürel ve plastik açıdan yabancı olduğu eserle arasındaki kopukluk giderilebilir. Ayrıca betimleyici değil de sorgulayıcı bir yaklaşımın sonuçları daha yaratıcı ve verimli olacaktır.

Bu konuya benzer bir konuda tez hazırlayacak araştırmacılara bazı hususlarda önerilerde bulunabilir. Bunlardan bir tanesi bu konudaki geniş kapsamı daha daraltabilecekleridir. Rönesans gibi tarihsel ve coğrafi olarak geniş olan bir olgunun belli bir dönemi ele alınabilir. Bundan başka kurumlar arası bir araştırma yapılabilir. Mesela akademik sanat eğitiminin ilk örneklerinin görülebileceği Rönesans döneminden atölye eğitimi çalışma prensipleri ile günümüz resim atölye ders içi çalışma prensipleri karşılaştırılabilir.

KAYNAKÇA

Açan Ahmet. 2005. **Rönesans Doğa Felsefesinin Temelleri**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Anabilim Dalı

Alberti Leon Battista. 2005. “Resim Sanatı Üzerine’den”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 218- 225

Apaydın Ebru. 2006. **Levinas Felsefesinde Öznellik ve Öteki Problemi**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Ankara: Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Felsefe Tarihi Anabilim Dalı

Aristoteles. 2003. **Poetika**. Çev.Samih Rifat. İstanbul: K Kitaplığı

Baudelaire Charles. 2003. **Modern Hayatın Ressamı**. Çev. Ali Berkday. İstanbul: İletişim Yayınları

Bauman Zygmunt. 1998. **Postmodern Etik**. Çev. Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Berlin İsaiah. 2004. **Romantikliğin Kökleri**. Çev. Mete Tunçay. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Berman Marshall. 2003. **Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor**. Çev. Ümit Altuğ-Bülent Peker. İstanbul: İletişim Yayınları

Bernard Emile. 2001. **Cézanne Üzerine Anılar**. Çev. Kaya Özsezgin. İstanbul: İmge Kitabevi

Bloch Ernst. 2002. **Rönesans Felsefesi**. Çev. Hüsen Portakal. İstanbul: Cem Yayınevi

Blunt Anthony. 2004. "Trent Konsili ve Sanat". **Sanat Dünyamız**. Sayı: 92
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları 195- 211

Bogue Ronald. 2002. **Deleuze ve Guattari**. Çev. İsmail Öğretir- Ali Utku.
İstanbul: Birey Yayınları

Bozkurt Nejat. 1995. **Sanat ve Estetik Kuramları**. İstanbul: Sarmal Yayınları

Bulut Ümran. 2003. **Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi**. İstanbul:
Arkeoloji ve Sanat Yayınları

Bumin Tülin. 2001. **Hegel**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Büyük Larousse Cilt 19. 1986. İstanbul: Milliyet Gazetecilik A.Ş.

Calasso Roberto. 2003. **Edebiyat ve Tanrılar**. Çev. Ahmet Fethi. İstanbul:
Türkiye İş Bankası Yayınları

Cassier Ernst. 2005. "Birey ve Evren". **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim,
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 19- 23

Clark Kenneth. 2005. "Leonardo'nun Defterleri". **Rönesansın Serüveni**. Nurettin
Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 127- 134

Connor Steven. 2001. **Postmodern Kültür**. Çev. Doğan Şahiner. İstanbul: Yapı
Kredi Yayınları

Copleston Frederick. 1998. "Yunan ve Roma Felsefesi Bölüm 1b Platon". **Felsefe
Tarihi**. Çev. Aziz Yardımlı. İstanbul: İdea Yayınları

Çöreçioğlu Hasan. 1997. **Rönesans'ta Büyü ve Bilim İlişkisi**. Yayımlanmamış
Yüksek Lisans Tez. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Da Vinci Leonardo. 2005. "Ressamın "Defter"inden". **Rönesansın Serüveni.**
Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 135- 137

Deleuze Gilles ve Felix Guattari. 2001. **Felsefe Nedir?.** Çev. Turhan Ilgaz.
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Descartes René. 2001. **Felsefenin İlkeleri.** Çev. Mesut Akın. İstanbul: SAY
Yayınları

Eco Umberto. 1997. **Ortaçağı Düşlemek.** Çev. Şadan Karadeniz. İstanbul: Can
Yayınları

____ Umberto. 1998. **Sanat ve Güzellik.** Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Can
Yayınları

Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Ders İçerikleri. 2008.
Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Samsun Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar
Eğitimi Bölümü Resim-İş Anabilim Dalı

Ergüven Mehmet. 1991. **Yoruma Doğru.** İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

_____ Mehmet. 1998. **Görmece.** İstanbul: Metis Yayınları

Fabre Simone Goyard. 2001. "Nietzsche: Modern Devletin Eleştirisi". **Cogito.**
Sayı:25. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 149- 162

Foucault Michel. 2001. **Kelimeler ve Şeyler.** Çev. Mehmet Ali Kılıçbay.
İstanbul: İmge Kitabevi

Gombrich Ernst Hans.1999. **Sanatın Öyküsü.** Çev. Erol Erduran- Ömer Erduran.
İstanbul: Remzi Kitabevi

Hauser Arnold. 2004. “Sanat Tarihi Felsefesi”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 91. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 89- 99

_____ Arnold. 2005a. “Rönesans’ın Ötesinde Michalengelo”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 113- 114

_____ Arnold. 2005b. “Rönesans Döneminde Sanatçının Toplumsal Konumu”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 138- 153

Herrmann Horst Martin. 2005. “Giotto/ Kapanmış Gökyüzü”. **Sanat Dünyamız**. Sayı: 95. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 183- 191

Horkheimer Max. 2002. **Akıl Tutulması**. Çev. Orhan Koçak. İstanbul: Metis Yayınları

Huizinga Johan. 2005. “Rönesans Sorunu”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 24- 59

Hünler Hakkı. 1998. **Estetiğin Kısa Tarihi**. İstanbul: Paradigma Yayınları

Kahraman Hasan Bülent. 2002. **Sanatsal Gerçeklikler, Olgular ve Öteleri**. İstanbul: Everest Yayınları

Kandinsky Wassily.2001. **Sanatta Ruhsallık Üzerine**. Çev. Gülin Ekici. İstanbul: Altı Kırkbeş Yayınları

Kocaman Rabia. 1988. **Batı'da Hümanizmin Doğuşu**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Kristeller Paul Oskar. 2003. “Modern Sanat Sistemi”. 10, 02, 2005. www.iyte.edu.tr/~denizensengel/ar_543-544/kristeller.pdf.

- Kuçuradi İoanna. 1999. **Nietzsche ve İnsan**. Ankara: Türkiye Felsefe Kurumu
- Le Goff Jacques. 1999. **Ortaçağ Batı Uygarlığı**. Çev. Hanife Güven- Uğur Güven. İzmir: Dokuz Eylül Yayınları
- Lenoir Béatrice. 2004. **Sanat Yapıtı**. Çev. Aykut Derman. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Lytton Norbert. 1991. **Modern Sanatın Öyküsü**. Çev. Prof. Dr. Cevat Çapan- Prof. Sadi Öziş. İstanbul: Remzi Kitabevi
- McConomy Erin Elizabeth. 1997. **Renaissance Humanism in Michalengelo's Sistine Chapel and Milton's Paradise Lost**. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Monreal: Department of English McGill University
- Merquior J. G. .1986. **Foucault**. Çev. Nurettin Elhüseyni. İstanbul: Afa Yayınları
- Michelet, Jules. 1996. **Rönesans**. Çev. Kazım Berker. İstanbul: MEB Yayınları
- Mitchell W. J. T. .2005. **İkonoloji**. Çev. Hüsamettin Arslan. İstanbul: Paradigma Yayınları
- Nagel Alexander. 2005. "Experiments in Art and Reform in Early Sixteenth Century Italy".**The Pontificate of Clement VII: History, Politics, Culture**. Kenneth Gouwens ve Sheryl Reiss, London: Ashgate, 385- 409
- Panofsky Erwin. 2004. "Bir İnsani Bilim Olarak Sanat Tarihi". **Sanat Dünyamız**. Sayı: 91, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 101- 111
- _____ Erwin. 2005a. " "Rönesans": Kendini Tanımlamak Mı, Kendini Tanımamak Mı?". **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 11- 18

_____ Erwin. 2005b. “Rinascimento Dell’ Antichita: On Beşinci Yüzyıl”.
Rönesansın Serüveni. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 107- 112

Pater Walter H.. 2002. **Rönesans.** Çev. Ahmet Aydoğan. İstanbul: İz Yayınları

Pelvanoğlu Burcu. 2005. **Antik Düşünce 15.- 16. Yüzyıl Batı Resim Sanatı Üzerine Yansımaları.** Yayınlanmamış yüksek Lisans Tezi. İstanbul: Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Platon. 2002. **Devlet.** Çev. Hüseyin Demirkan. İstanbul: Sosyal Yayınları

Ponty Maurice Marleau. 2005. **Algılanan Dünya.** Çev. Ömer Aygün. İstanbul: Metis Yayınları

Putnam James. 2005. “Kutuyu Aç”. **Sanatçı Müzeleri.** Ali Artun, İstanbul: İletişim Yayınları, 9-46

Rabelais François. 2005. “Gargantua’nın Pantagruel’e Mektubu”. **Rönesansın Serüveni.** Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 60- 62

Richard Lionel. 1999. **Ekspresyonizm.** Çev. Beral Madra- Sinem Gürsoy- İlhan Usmanbaş. İstanbul: Remzi Kitabevi

Ritzer George. 2000. **Büyüsü Bozulmuş Dünyayı Büyülemek.** Çev. Şen Süer Kaya. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Rorty Richard. 1995. **Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma.** Çev. Mehmet Küçük-Alev Türker. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Rothacker Erich. 1990. **Tarihselcilik Sorunu.** Çev. Doğan Özlem. Ankara: Gündoğan Yayınları

Russell Bertrand. 2001. **Batı Felsefesi Tarihi Cilt 3**. Çev. Erol Esençay. İzmir: İlyayayınevi

Sanat Tarihi Ansiklopedisi Cilt: 2. 1981. İstanbul: Görsel Yayınları

Sanat Tarihi Ansiklopedisi Cilt: 3. 1981. İstanbul: Görsel Yayınları

Sayın Zeynep. 2003. **İmgenin Pornogafisi**. İstanbul: Metis Yayınları

Shiner Larry. 2004. **Sanatın İcadı**. Çev. İsmail Türkmen. İstanbul: Ayrıntı Yayınları

Smith Preserved. 2001. **Rönesans ve Reform Çağı Bir Sosyal Arkaplan Çalışması**. Çev. Serpil Çağlayan. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları

Symonds John Addington. 2005. "İtalya'da Rönesans". **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 226- 239

Touraine Alain. 2000. **Modernliğin Eleştirisi**. Çev. Hülya Tufan. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları

Tuğlu Emre. 2002. **Floransa Okulunda Masaccio'nun Yeri**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tez. İstanbul: İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Tunalı İsmail. 1996. **GreK Estetik'i**. İstanbul: Remzi Kitabevi

Urhan Veli. 2000. **Michel Foucault ve Arkeolojik Çözümleme**. İstanbul: Paradigma Yayınları

Vargish Thomas ve Delo E. Mook. 2002. "Kübizm ve Görecelik Kuramı". **Sanat Dünyamız**. Sayı: 83 , İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 155- 158

Venturi Lionello. 2005a. “Hieronymus Bosch’tan Brueghel’e”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 115- 126

_____ Lionello. 2005b. “Dürer’den Holbein’a”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 154- 170

Yetkin Suut Kemal.1972. **Estetik Doktrinler**. Ankara: Bilgi Yayınları

West David. 1998. **Kıta Avrupası Felsefesine Giriş**. Çev.Ahmet Cevizci. İstanbul: Paradigma Yayınları

White Michael. 2001. **Leonardo İlk Bilgin**. Çev. Ahmet Aybars Çağlayan. İstanbul: İnkılap Kitabevi

Worringer Wilhelm. 1985. **Soyutlama ve Özdeşleyim**. Çev. İsmail Tunalı. İstanbul: Remzi Kitabevi

Wöllflin Heinrich. 1995. **Sanat Tarihini Temel Kavramları**. Çev. Hayrullah Örs. İstanbul: Remzi Kitabevi

_____ Heinrich. 2005. “Yeni Güzellik”. **Rönesansın Serüveni**. Nurettin Pirim, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 247- 259

<http://www.pcteknik.net/index>

<http://www.abcgallery.com/>

http://www.schools.net.au/edu/lesson_ideas/renaissance/renaissance_perspective2.html

<http://www.webexhibits.org/sciartperspective/raphaelperspective6.html>

EK 1. ÖZGEÇMİŞ**Kişisel Bilgiler**

Adı ve Soyadı: Engin Ümer
Doğum Yeri ve Tarihi: Samsun, 1983

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi: Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Yüksek Lisans Öğrenimi: Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Bildiği Yabancı Diller: İngilizce
Bilimsel Etkinlikler:

İş Deneyimi

Uygulamalar:
Projeler:
Çalıştığı Kurumlar:

İletişim

E-posta Adresi: umerengin@mynet.com

Tarih 15.03.2009