



T.C.

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

**GIOTTO VE CIMABUE SANATINDA
KULLANILAN FİGÜRATİF DİL**

Meryem KIRIKÇI

Yüksek Lisans Tezi

Danışman

Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ

İstanbul, 2025

**GIOTTO VE CIMABUE SANATINDA KULLANILAN
FİGÜRATİF DİL**

Meryem KIRIKÇI

Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ALTINBAŞ ÜNİVERSİTESİ

2025

Meryem KIRIKÇI tarafından hazırlanmış ve 14/05/2025 tarihinde sunulmuş olan “GIOTTO VE CIMABUE SANATINDA KULLANILAN FİGÜRATİF DİL” başlıklı tez Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı’nda Yüksek Lisans Tezi olarak **oy birliği** ile kabul edilmiştir.

Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ
Danışman

Tez Savunma Sınavı Jüri Üyeleri:

Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ	Televizyon ve Sinema Bölümü, Altınbaş Üniversitesi	_____
Doç. Dr. Meliha SÖZERİ ÖZATALAY	Güzel Sanatlar Bölümü, İstanbul Teknik Üniversitesi	_____
Dr. Öğr. Üyesi Cansu KÖSEM İŞİK	Halkla İlişkiler ve Reklamcılık Bölümü, Altınbaş Üniversitesi	_____

Bu tezin Yüksek Lisans tezi olarak bütün şartları sağladığımı beyan ederim.

Bu tezdeki tüm bilgilerin akademik kurallara ve etik davranışlara uygun olarak edinildiğini ve sunulduğunu beyan ederim. Ayrıca, bu kuralların ve davranışların gerektirdiği şekilde, bu çalışmada, orijinal olmayan tüm materyalleri ve sonuçları tamamen alıntı yaptığımı referans gösterdiğimi de beyan ederim.

Meryem KIRIKÇI

İmzası

XXXXXX

ÖNSÖZ

Tarihsel süreç içerisinde sanatçılar temsil ettikleri dönemin sosyal, kültürel, dini ve görsel anlayışını yansıtan çalışmalar yapmışlardır. Bu tezin ana eksenini, rönesansa geçişte önemli bir yere sahip olan dönemin sanatçıları Giotto Di Bondone ve Giovanni Cimabue (Cenni Di Pepo)'nin sanatlarında kullandıkları figüratif dilin eserlerine nasıl yansıdığı oluşturmaktadır.

Cimabue, kendi sanat eserlerinde kullandığı sembolik ve dini konuları ustalıkla ifade etmekle tanınan bir sanatçı olarak bilinmektedir. Giotto ise ustası Cimabue'nin yarattığı eserlerden farklı olarak, insan ruhunu yansıtan, daha farklı insani özelliklere sahip gerçekçi figürlere doğru sanatı dönüştürmüştür.

Bu çalışma, Cimabue ve Giotto'nun figüratif dillerinin benzer ve farklı yönlerini analiz ederek, her iki sanatçının üslup ve teknikleri aracılığıyla yaşamış oldukları döneme ve resim sanatı tarihine etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

ÖZET

GIOTTO VE CIMABUE SANATINDA KULLANILAN FİGÜRATİF DİL

KIRIKÇI, Meryem

Yüksek Lisans Tezi, Plastik Sanatlar Ana Bilim Dalı, Altınbaş Üniversitesi

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Janet BARIŞ

Tarih: Mayıs/2025

Sayfa:102

Her sanat dalı gibi, resim sanatı da ortaya çıktığı dönemin sanatsal bir ürünü olarak o döneme özgü etkileri yansıtmaktadır. Sanatçılar yaşadıkları dönemin ve toplumun sosyal, kültürel, ekonomik, politik durumundan, tarihsel, sanatsal geçmişinden ve inançlarından etkilenerek o dönemi yansıtan eserler vermişlerdir. Cimabue, Giotto gibi sanatçılar 13. yüzyılın sonları 14. yüzyılın başlarında, İtalya'nın Gotik döneminden rönesans dönemine geçişi sağlayarak, İtalyan resim sanatının temellerini atarak resim sanatının oluşmasını sağlamıştır. Cimabue sanat hayatında geleneksel Bizans etkilerini sürdürürken, 13.yüzyılın sonlarına doğru Bizans üslubundan vazgeçme konusunda ilk adımları atmış ve Giotto da onu takip etmiştir. Giotto sanata yeni bir üslup getirmiş, sanatı daha beşerî bir anlatıma ve natürelle yönlendiren yenilikçi bir yaklaşım ortaya koymuştur. Giotto'nun sanatı gelişmiş perspektif yöntemlerine sahip olmasa bile eserlerindeki figürlerin kütsel görünüşleri ve perspektifin önemi, iki boyutlu sanatın aşılmasındaki konusunda ilk adımlar olarak değerlendirilmektedir.

Bu tez, Cimabue ve Giotto'nun eserlerindeki figüratif dili inceleyerek, her iki sanatçının üslup ve teknikleri aracılığıyla yaşamış oldukları döneme ve resim sanatı tarihine etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır. Cimabue'nin figüratif dili, dini tema ve simgelerle ifade edilmiş, figürler düz hatlar ve iki boyutlu stilize edilmişken; Giotto'nun figüratif dili, insani duyguların ön plana çıktığı, insan vücudunun ve anatomisinin doğru yansıtıldığı, üç boyutlu derinlik hissinin olduğu, ışık ve perspektifin kullanıldığı daha dinamik ve doğal bir ifadeyi yansıtmaktadır.

Çalışmanın odak noktası, Cimabue ve Giotto'nun 13. yüzyılın İtalyan resim sanatını temellerini atarak, resim sanatına kazandırmış oldukları figüratif dillerinin sanatlarında temsil ettiği anlamı, yapmış oldukları sanat eserlerinde şekil, renk, kompozisyon ve anlatım

unsurlarının benzerlik ve farklılıklarını ifade etmektir. Sonuç olarak, Giotto ve Cimabue eserlerindeki figüratif dili sanat tarihinde önemli değişimlere sebep olmuş, eserleri dönemin kültürel ve toplumsal dinamiklerini etkilemiştir. Dolayısıyla 13. yüzyılın sonları 14. yüzyılın başlarında sanat ve insan algısının nasıl evrildiğini eserleriyle göstermişlerdir

Anahtar Kelimeler: Figüratif Dil, Giotto, Cimabue, Semboller, Resim Sanatı, Rönesans.



ABSTRACT

FIGURATIVE LANGUAGE USED IN GIOTTO AND CIMABUE ART

KIRIKÇI, Meryem

M.A., Department of Plastic Arts, Altınbaş University

Supervisor: Asst. Prof. Dr. Lecturer Janet BARIŞ

Date: May/2025

Page:102

Like every branch of art, the effects of the period in which painting emerged are reflected as an artistic product. Artists were influenced by the social, cultural, economic, political status, traditional, artistic background and beliefs of the period and society in which they lived and created results that reflected that period. Artists such as Cimabue and Giotto provided the foundations of Italian painting by providing the foundation of Italian painting by transferring the renaissance in the Gothic period of Italy in the late 13th and early 14th centuries. While Cimabue continued the traditional Byzantine presence in art, he took the first steps towards abandoning the Byzantine style towards the end of the 13th century and Giotto followed him. Giotto brought a new style to art, and an advanced approach emerged that directed art towards a more human expression and nature. Although Giotto's regime did not have advanced schematic methods, the concentration of shapes in his products and the importance of perspective are considered the first steps in understanding two-dimensional art.

This thesis aims to examine the figurative language in the works of Cimabue and Giotto and to reveal their influence on the period in which they lived and the history of painting through the styles and techniques of both artists. Cimabue's figurative language is expressed with religious themes and symbols, while the figures are stylized with straight lines and two dimensions; Giotto's figurative language reflects a more dynamic and natural expression in which human emotions come to the fore, the human body and anatomy are accurately reflected, there is a sense of three-dimensional depth, and light and perspective are used.

The focus of the study is to express the meaning represented by the figurative languages that artists such as Cimabue and Giotto introduced into the art of painting by laying the foundations of the Italian painting art of the 13th century, and the similarities and differences of shape, color, composition and expression elements in their works of art. As a result, the

figurative language in the works of Giotto and Cimabue caused significant changes in the history of art, and their works affected the cultural and social dynamics of the period. Therefore, they showed with their works how art and human perception evolved in the late 13th and early 14th centuries.

Key Words: Figurative Language, Giotto, Cimabue, Symbols, Painting, Renaissance.



İÇİNDEKİLER

Sayfa

ÖNSÖZ.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	vi
TABLO LİSTESİ.....	xi
ŞEKİL LİSTESİ	xii
1. BÖLÜM : GİRİŞ.....	1
1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI	2
1.2 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	3
1.3 ARAŞTIRMA SORULARI	4
2. ORTAÇAĞ İTALYAN SANATI	5
2.1 ORTAÇAĞ İTALYAN SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ	6
2.2 FLORANSA OKULU’NUN DÖNEME ETKİLERİ	13
3. GIOVANNI CIMABUE	16
3.1 HAYATI, ESERLERİ VE DÖNEME ETKİLERİ.....	16
3.2 CIMABUE’NİN TEKNİĞİ VE FİĞÜRATİF DİLİNİN ÖZELLİKLERİ.....	19
3.3 CIMABUE’NİN ESERLERİNİN İNCELENMESİ	23
3.3.1 Asisi’deki San Francesco Yukarı Kilisesi’ndeki Freskler.....	24
3.3.2 Çarmıha Gerilme Resimleri.....	30
3.3.3 Madonna Resimleri	31
3.3.4 Mozaikler.....	35

4. GIOTTO DI BONDONE.....	36
4.1 HAYATI, ESERLERİ VE DÖNEME ETKİLERİ.....	36
4.2 GIOTTO’NUN TEKNİĞİ VE FİĞÜRATİF DİLİNİN ÖZELLİKLERİ	39
4.3 GIOTTO’NUN ESERLERİNİN İNCELENMESİ	40
4.3.1 Eski Aziz Petrus Bazilikası’ndaki "Navicella" Mozaïği	42
4.3.2 Assisi, San Francesco Bazilikası Freskleri	42
4.3.3 Padova, Scrovegni (Arena) Şapeli Freskleri.....	48
4.3.4 Floransa, Santa Croce Kilisesi Freskleri	62
4.3.4.1 Peruzzi Şapeli freskleri	64
4.3.4.2 Bardi Şapeli freskleri	65
4.3.5 Panel Resimleri (Haç, Maesta ve diğerleri, Poliptik paneller, Stefaneschi Sunağı ve Baroncelli Poliptik).....	66
4.3.5.1 Haç (Crucifix)	66
4.3.5.2 Maesta	69
4.3.5.3 Stefaneschi Sunağı	71
4.3.5.4 Baroncelli Poliptiği	71
4.3.5.5 Floransa Katedrali Çan Kulesi	72
5. ANALİZ: CIMABUE VE GIOTTO’NUN KARŞILAŞTIRILMASI.....	73
5.1 CIMABUE: ERKEN DÖNEM (1260-1280 Bizans Etkisi)	74
5.2 CIMABUE: GEÇ DÖNEM /OLGUNLUK (1280-1302 Gotik Etkisi).....	75
5.3 GIOTTO : ERKEN DÖNEM (1280’LER)	79
5.4 GIOTTO : ASİSİ (1280 1297)	79

5.5 GIOTTO : PADOVA (1303-1305)	80
5.6 GIOTTO : FLORANSA (1305-1337)	81
6. SONUÇ.....	85
REFERANSLAR.....	88



TABLO LİSTESİ

Sayfa

Tablo 5.1: Karşılaştırma Tablosu.....	83
---------------------------------------	----



ŞEKİL LİSTESİ

Sayfa

Şekil 2.1: Fatih Sultan Mehmet Portresi, Gentili Bellini	11
Şekil 2.2: Stefaneschi Üçlüsü: “Tahtta Oturan İsa” Giotto di Bondone (1320)	12
Şekil 2.3: İsa’ya Ağıt, Giotto di Bondone (1304)	13
Şekil 3.1: Santa Trinita Maestà (Madonna), Cimabue (1288)	17
Şekil 3.2: Assisi Freskleri, Cimabue (1285)	18
Şekil 3.3: Crucifix, Cimabue, Santa Croce Kilisesi (1288).....	18
Şekil 3.4: Santa Trinita Madonna, Cimabue, Uffizi, Florence (1285-86)	23
Şekil 3.5: Apsis ve Transept ve Sol Apsis, San Francesco, Asisi (1277-80)	25
Şekil 3.6: Güney Apsis ve Transept, Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi (1277-80)	26
Şekil 3.7: Kıyametten Sahneler, Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi, (1277-80)	27
Şekil 3.8: Kıyamet İsa (detay), Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi (1277-80)	27
Şekil 3.9: Çarmıha Gerilme, Yukarı kilise, San Francesco, Asisi, (1277-80)	28
Şekil 3.10: Aziz Petrus’un Çarmıha Gerilmesi, San Francesco, Asisi (277-80)	28
Şekil 3.11: Geçiş Tonozu ve detay, San Francesco, Asisi, (1277-80)	29
Şekil 3.12: Haç, Ahşap üzerine tempera, San Dominico, Arezzo, (1268-1271)	30
Şekil 3.13: Haç, Ahşap panel, Opera di Santa Croce Müzesi, (1287-88)	31
Şekil 3.14: Madonna, Aziz Francis ve Dört Melekle, San Francisco (1278-80)	31
Şekil 3.15: Santa Trinita Maestra, Uffizi Galerisi, Floransa, (1285-86)	32
Şekil 3.16: Tahtta Oturan Madonna,Uffizi degli Galerisi, Floransa (1285-1286)	33
Şekil 3.17: Bakire ve Çocuk, Kırbaçlama, National Gallery, Londra (1280-1285).	34

Şekil 3.18: Meleklerle Tahta Çıkan Bakire, Panel, Louvre Müzesi, Paris (1290-95)	34
Şekil 3.19: Meryem Ana ile Yuhanna'nın İsa, Pisa Katedrali, (1301-1302)	35
Şekil 4.1: Scrovegni Şapeli (Arena Şapeli),(1305), Padova.....	37
Şekil 4.2: Ağıt/ Lamentation, (1305), Scrovegni Şapeli, Padova.....	37
Şekil 4.3: Navicella (kopyası) (1298), Eski Aziz Petrus Bazilikası, Roma.....	42
Şekil 4.4: San Francesco Bazilikası- İç, Assisi.....	42
Şekil 4.5: Aziz Francesco'nun Hayatı (1297-1300) San Francesco Bazilikası, Assisi.....	43
Şekil 4.6: Basit Bir Adama Saygı.(1297-1300) San Francesco Bazilikası, Assisi.....	43
Şekil 4.7: Aziz Francis'in Cübbesini Vermesi (1297-1300) San Francesco Bazilikası.....	44
Şekil 4.8: Haç Mucizesi (1297-1300), San Francesco Bazilikası, Assisi.....	44
Şekil 4.9: Dünya Mallarından Vazgeçme, (1297-99). San Francesco, Asisi.....	45
Şekil 4.10: Papa'nın Onaylaması (1297-99). San Francesco, Asisi.....	45
Şekil 4.11: Arezzo'da Şeytanların Çıkarılması, (1297-99). San Francesco, Asisi.....	46
Şekil 4.12: Bahar (Su) Mucizesi, (1297-99). San Francesco, Asisi.....	46
Şekil 4.13: Kuşlara Vaaz (1297-99) San Francesco, Asisi.....	47
Şekil 4.14: Aziz Francis'in Ölümü ve Yükselişi (1297-99). San Francesco, Asisi.....	47
Şekil 4.15: Alt Kilise Batı Transeptin ve freskler (1320). San Francesco, Asisi.....	48
Şekil 4.16: Aziz Joachim'ın Kurbanın Reddedilmesi,(1304-06) Scrovegni Şapeli.....	49
Şekil 4.17: Altın Kapı'daki Buluşma, (1304-06) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	49
Şekil 4.18: Bakire'nin Doğumu, (1304-06) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	50
Şekil 4.19: Bakire'nin Evlenmesi, (1304-06), Scrovegni Şapeli, Padova.....	50
Şekil 4.20: Tanrı Cebrail'i Bakire'ye Gönderiyor, (1304-06) Scrovegni Şapeli.....	51

Şekil 4.21: Müjde: Bakirenin Mesajı Alması, (1304-06), Scrovegni Şapeli, Padova.....	52
Şekil 4.22: İsa'nın Doğumu, (1304-06), Scrovegni Şapeli, Padova.....	52
Şekil 4.23: İsa'nın Doğumu, (1304-06), Scrovegni Şapeli, Padova.....	53
Şekil 4.24: İsa'nın Vaftizi (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	53
Şekil 4.25: Lazarus'un Diriltilmesi, (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	54
Şekil 4.26: Yahuda'nın İhaneti, (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	54
Şekil 4.27: Calvary'ye Giden Yol, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli Padova.....	55
Şekil 4.28: Çarmıha Gerilme, (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	55
Şekil 4.29: Ağıt (Lamentation) (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	56
Şekil 4.30: Ağıt /Mesih'in Yazı (Lamentation) Detay (1304-06), Scrovegni Şapeli.....	57
Şekil 4.31: Son Yargı (Last Judgment) Detay (1304-06),Scrovegni Şapeli.....	58
Şekil 4.32: Umutsuzluk (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	59
Şekil 4.33: Kıskançlık (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	60
Şekil 4.34: Tutarsızlık (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	60
Şekil 4.35: Umut (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	61
Şekil 4.36: İnanç (1304-06), Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.....	61
Şekil 4.37: Vaftizci Yahya'nın Hayatından ... (1311), Peruzzi Şapeli, Santa Croce.....	64
Şekil 4.38: Aziz Francis'in Damgalanması, (1325-1328) Bardi Şapeli, Santa Croce.....	65
Şekil 4.39: Haç (Crucifix), (1290-1300), Santa Maria Novella Bazilikası, Floransa.....	66
Şekil 4.40. Haç (Crucifix), (1310-1317), Malatestiano Tapınağı, Rimini.....	67
Şekil 4.41: Haç (Crucifix), (1315), Ognissanti Kilisesi, Floransa.....	68
Şekil 4.42: Madonna, (1295) Piskoposluk Müzesi, Santo Stefano al Ponte.....	69

Şekil 4.43: Ognissanti Madonna, (1300-305), Uffizi Galarisi, Floransa.....	69
Şekil 4.44: Stefaneschi Üçlemesi (1330) Pinacoteca, Vatikan.....	71
Şekil 4.45: Baroncelli Poliptiği (1334) Baroncelli Şapeli, Santa Croce, Floransa.....	71
Şekil 4.46: Floransa Katedrali Çan Kulesi , (1334), Floransa.....	72



1. GİRİŞ

Doğadaki hiçbir şeyin yoktan var olmayacağı gibi, sanatçılar da eserlerini yoktan var etmezler. Üretirken sürekli olarak diğer sanatçılara ve geçmişteki sanatsal geleneklere özenirler. Geleneğe karşı dururlarken bile sanatçılar ona bağımlılıklarını gösterirler. (Woodford, 1983: 75). Sanatçı gelenek ilişkisini bu şekilde değerlendiren Woodford, 1993 tarihli *Büyük İşleyen* isimli eserinde de çevre-sanatçı ikilemi üzerinde durur. Doğa ve çevre bir sanatçı için çok önemlidir ve bu atmosfer sanatçının yapıtına her durumda yansımıştır. Sanat yapıtı, çevre, alışkanlıklar ve genel psikolojik atmosferin oluşturduğu bir bütünü sanatçı tarafından somutlaştırılmasıdır. Dolayısıyla sanatçı bu etkileşim ortamında yapıtını oluşturduğu için genel karakterin bir uygulayıcısı olmak durumundadır. (Woodford,1993:149).

Kınay ve Özüdoğru'nun ifade ettiğine göre Cimabue ve Giotto resim sanatında Rönesansı hazırlayan ilk sanatçılardır. 19. yüzyıl, bu geleneği kendi akademik anlayışlarına göre şekillendirmek isteyen sanatçılara ve kıyasıya çatışmalara sahne olmuş ve modern denilen sanat böylece doğmuştur. (Kınay, 1993:153). 13. yüzyılda İtalyan resim sanatının temellerini atarak resim sanatının oluşmasını sağlayan Cimabue, Giotto, Duccio gibi sanatçılardır. Bu sanatçılar Bizans mozaiklerinin bırakmış olduğu alışkanlıkların dışına çıkarak, resmi bu alışkanlığın sebep olduğu dar sınırlardan kurtarmışlardır. Resmin tekniği çok değişmemiştir ama ele alınan konular değişmiştir. Din ve dini motifler yerini gerçek dünyanın görüntüsüne bırakmıştır. Yapılan tüm figürlerde kabartmalar canlanmış gibi gözükürken, derinlik kazanmıştır. (Özüdoğru &Altınsapan,1989: 709).

Elie, 13. yüzyıldan itibaren İtalyan resim sanatında bireyciliğin yavaş yavaş dile getirilmeye başlandığını belirtir. Bu yüzyılda Sienna'da yaşayan gotik ressamalar, Giotto, Cimabue gibi sanatçılar din temalı sunak resimleri yaparken, Fransız ve Flaman sanatçılar da dua kitabı süslemesiyle ilgileniyorlardı. 15. yüzyılın başlarında İtalyan sanatçılar Flaman ressamalarının tekniklerini kendilerine özgü bilgi ve estetik anlayışla uygulamaya çalıştılar. Yontucular ve insanbilimleri uzmanlarının etkisiyle birlikte, sanatın sadece bir zanaat olarak ele alınmamasına, düşünsel ve estetik bir eylem olarak görmelerine yol açtı. Dolayısıyla bu durum Rönesans'ı bireysel yaratıcılığın ve insan deneyiminin ön plana çıktığı bir süreç

haline getirdi. Bunun sonucunda İtalyan ressamaları öğrendikleri yeni teknikler ve sanatta yenilik arayışlarıyla birlikte teknik ve estetik açıdan güçlü bir kimlik geliştirdiler. (Elie,1979:2).

Bu çalışmada İtalyan resim sanatındaki 13.yüzyılda başlayan bu değişim sürecini etkileyen Cimabue ve Bondone'nin sanatları ve eserlerine odaklanılmaktadır. Bu doğrultuda çalışma beş bölümden oluşturulmuştur. Birinci Giriş bölümünde araştırmanın amacı ve araştırma soruları aktarılmış, İkinci Bölümde kavramsal bir temel sağlamak amacıyla Ortaçağ İtalyan resim sanatı ve Floransa okulu ele alınmıştır. Üçüncü Bölüm Cimabue'nin hayatı, eserleri ve figüratif dilinin özelliklerine ayrılmış, eserleri üzerinden detaylı bir inceleme yapılmıştır. Dördüncü Bölüm Bondone'nin hayatını, eserlerini ve figüratif dilinin özelliklerini içermektedir. Beşinci Bölüm her iki ressamında karşılaştırmalı analizinden elde edilen verileri içeren sonuç bölümü olarak değerlendirilmiştir.

1.1 ARAŞTIRMANIN AMACI

Sanat tarihinde figüratif dil, sanatçıların, eserlerinde tarihsel olarak insanın deneyimlemiş olduğu duygularını duyu ve semboller yoluyla izleyiciye aktarma biçimleridir. Cimabue ve Giotto'nun eserlerinde kullanılan figüratif dil sanatçıların 13. yüzyılın İtalyan resim sanatının temellerini attıkları dönemdeki sosyo-kültürel, ekonomik, siyasal ortamını anlamak için önemli bir unsur sunmaktadır. (Freedberg, 1989:112). Cimabue'nin eserlerinde daha çok dini ve ahlaki temaların vurgulanmasını ön plandadır bu da onun figüratif anlatımının derinliğini göstermektedir (Kleiner, 2010:210). Cimabue'nin eserleri sembolik anlamlarla yüklüdür. Bertelli, Cimabue'nin semboller aracılığıyla soyut durumları somut hale getirmeye çalıştığını, bu açıdan bu figür ve sembollerin toplumsal ve etik sorgulamalara da zemin hazırladığı söyler. (1996:421). Gombrich de benzer bir şekilde Cimabue'nin karmaşık kompozisyon ve sembollerle dolu yapıtlarının izleyicinin ahlaki ve toplumsal temaları sorgulamasına sebep olduğunu ifade eder (2006:98). Cimabue büyük ölçüde Bizans geleneğine sadık olsa da her şeyi düzlemsel betimlemektense geleneksel konuları daha gerçeğe benzer bir yaklaşımla ele almıştır. (Freedberg, 1989:200).

Giotto ise eserlerinde insani duyguları temel almıştır, figürlerin yüz ifadeleri ve beden dilleri, izleyicinin duygusal deneyiminin derinleşmesini sağlamıştır (Freedberg, 1989:200).

Venturi, Giotto'nun yapısalcı yaklaşımının, eserlerindeki figürlerin durağanlığını kırarak, tekniğinden aldığı güçlü kompozisyon sayesinde izleyiciyi esere yakınlaştırdığını söyler. Aynı zamanda figürlerin ruh halleri ve duyguları gibi insani özellikleri de hissettirdiğini belirtir. Giotto için insani duygular dini sembollerden çok daha önemlidir. (1954:26). Tansuğ'un ifadesiyle Giotto "resimde perspektif ve derinlik oluşturarak hikayeci yönü, hareketlere, yüz ifadelerine ve küçük basit detaylara indirgeyebilmiştir." (2004:205). Giotto eserlerinde daha çok fresk teknikleri kullanmış ve seçtiği renkler izleyicinin esere karşı hislerini derinden etkilemiştir.

Bu çalışma, Cimabue ve Giotto'nun figüratif dillerinin benzer ve farklı yönlerini analiz ederek, her iki sanatçının üslup ve teknikleri aracılığıyla yaşamış oldukları döneme ve resim sanatı tarihine etkilerini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

1.2 ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu çalışma, Cimabue ve Giotto'nun sanatsal anlayışlarının karşılaştırmalı bir analizini yapmak amacıyla nitel bir araştırma yöntemi kullanarak yürütülmüştür. Araştırmada, karşılaştırmalı analiz yöntemi temel alınmıştır.

Karşılaştırmalı Analiz

Cimabue ve Giotto'nun seçilen eserleri üzerinden stil, kompozisyon, figür kullanımı, perspektif ve ikonografik unsurlar açısından karşılaştırmalı bir analiz yapılmıştır. Bu yöntem, sanatçıların estetik ve teknik yaklaşımları arasındaki farklılıkları ve devam eden sanatsal dönüşümü ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Veri Toplama Süreci

Araştırmada, ulaşılabilen tüm yayınlar, müze koleksiyonlarında bulunan eserler, sanat tarihi alanında kabul görmüş akademik yayınlar ve dönemsel sanat eleştirileri temel alınmıştır. Özellikle Cimabue ve Giotto'nun önemli eserleri üzerinde yoğunlaşarak nitel bir inceleme yapılmıştır.

Bu yöntem, Cimabue ve Giotto arasındaki sanatsal farklılıkları anlamlandırmaya ve dönemler arasındaki sanat anlayışının dönüşümünü ortaya koymaya yönelik kapsamlı bir analiz sunmaktadır.

1.3 ARAşTIRMA SORULARI

Bu alışmada Cimabue ve Giotto'nun sanatları çalışmanın ana araştırma ve inceleme zeminini oluşturmaktadır. Bu doğrultuda araştırma kapsamında cevap aranan sorular aşağıdaki şekilde yapılandırılmıştır.

- a. Giotto ve Cimabue'nin figüratif dilleri arasındaki temel farklılıklar nelerdir?
- b. Giotto'nun ve Cimabue'nin figüratif dili, döneminin sanatsal anlayışını nasıl etkilemiştir?
- c. Figüratif dil, izleyicinin sanatsal algısı üzerinde nasıl bir etkiye sebep olmuştur?
- d. Figüratif dilin kullanımı açısından Giotto ve Cimabue'nin eserleri, Bizans geleneği ile nasıl bir ilişki içindedir?
- e. Giotto ve Cimabue'nin figüratif dillerinin, Rönesans öncesi ve sonrası sanat anlayışına getirdikleri nelerdir?

2. ORTAÇAĞ İTALYAN SANATI

Ortaçağ kavram olarak ilk kez Rönesans dönemindeki tarihçiler tarafından kullanılmıştır. Bu dönem M.S. 476'da Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşüyle başlayıp, Avrupa'nın antik değerlerine tekrar döndüğü, bu değerleri keşfettiği Rönesans dönemine kadar olan süreyi kapsamaktadır. Ortaçağ'ın başlangıcı tarihi konusunda genel bir kabul varsa da bitişi konusunda aynı şeyi söylemek mümkün değildir. 1453 İstanbul'un fethi, 1492 Amerika'nın keşfi gibi olaylar da bu dönemin sonu olarak kabul edilmektedir. Bin yıllık bir dönemi kapsayan bu süreç, genel kabule göre Erken Ortaçağ (5. ve 11. yüzyıllar arası), Asıl Ortaçağ (11. ve 14. yüzyıllar arası) ve Geç Ortaçağ (14. ve 15. yüzyıllar arası) olmak üzere ayrılmaktadır. Erken Ortaçağ, Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının ardından Avrupa'da feodalizmin şekillenmeye başladığı dönemdir. Kavimler Göçü, barbar istilaları ve Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasının yarattığı merkezi otorite boşluğu yüzünden yaşanan kargaşa, güvensizlik ortamı, oluşan küçük şehir devletlerinin birbirleriyle sürekli mücadelesi, ilk dönemlerdeki korku iklimi ve korunamayan toprakların yerel lordlar tarafından korunmaya başlamasına dayanan derebeylik sisteminin ortaya çıkışı dönemin belirleyici unsurlarıdır. Asıl Ortaçağ'da feodal sistemin oturmuş, manastır ve üniversitelerin kurulmaya başlanmış, tarımsal üretimin artmasıyla beraber Avrupa'da ekonomik ve kültürel gelişmeler yaşanmıştır. Haçlı Seferleri bu dönemin en önemli olaylarından biridir. Geç Ortaçağ, 1348'de başlayan Kara Veba salgınıyla -ki Avrupa nüfusunun üçte birini kaybetmiştir- İngiltere Fransa arasındaki Yüzyıl Savaşları'yla ve bunların neden olduğu toplumsal değişimlerle karakterizedir. Bu süreç aynı zamanda Rönesans ve Reform hareketlerine zemin hazırlamıştır. (Elam, 2013:91-97).

Orta Çağ'da toplumsal yapı, feodal sistem üzerine kuruludur. Kralın en büyük toprak sahibi olduğu bu sistemde, soylular (lordlar) krala bağlılardır ve topraklarını himayelerinde bulunan şövalyelere ve köylülere kiralamaktadırlar. Köylüler ise toprağı işleyerek üretimi sağlarken, vergi ve angaryalarla büyük bir yük altında kalmaktaydılar. (Charles, 2011:26-39). Bu dönemde Katolik Kilisesi, Avrupa'nın en güçlü kurumu olarak öne çıkmıştır. Papa, yalnızca bir dini lider değil, aynı zamanda siyasi bir figür haline gelmiştir. Kilise, eğitim, bilim ve sanatın da merkezidir. Skolastik felsefe, dini inançları akıl yoluyla temellendirme çabası olarak gelişmiştir. 1096-1291 yılları arasında gerçekleşen Haçlı Seferleri Avrupa'da ekonomik, ticari ve kültürel değişimlere yol açmış; Doğu ile Batı arasındaki etkileşimi

artırarak Rönesans'ın başlamasına katkıda bulunmuştur. 14. yüzyılın ortalarında Avrupa'yı kasıp kavuran Kara Veba salgını, kıtanın nüfusunun yaklaşık üçte birini yok etmiştir. Bu durum, iş gücü kıtlığına yol açarak feodal sistemin zayıflamasına ve köylülerin sosyal statülerinin yükselmesine neden olmuştur. Orta Çağ, genellikle durağan bir dönem olarak görülse de özellikle 12. yüzyıldan itibaren bilim ve sanat alanında önemli gelişmeler yaşanmıştır. Arap-İslam dünyasının bilimsel birikiminin Avrupa'ya taşınması, Aristoteles ve diğer antik düşünürlerin eserlerinin yeniden keşfedilmesi gibi gelişmeler, ilerleyen dönemlerde Rönesans ve Aydınlanma Çağı'na zemin hazırlamıştır. Gotik mimari ve üniversitelerin kurulması bu dönemin önemli kültürel kazanımlarıdır. (Elam, 2013:92-98).

Ortaçağın en önemli sosyo-politik niteliği etkin merkezi idarenin olmayışı, sürekli savaş ve bunun getirdiği kıtlık durumudur. Ortaçağ boyunca insanlar dünya ile arasına mesafe koyarak rahiplerin kukuletalarının içinde yaşamışlardır. Dünyadaki güzelliğin karşısına çıktığını fark edememişlerdir (Symonds, 2005:231).

2.1 ORTAÇAĞ İTALYAN SANATININ GENEL ÖZELLİKLERİ

Orta Çağ boyunca İtalya, kuzey ve orta İtalya'da Lombard Krallığı (6.-8. Yüzyıl), Papa'nın liderliğinde bağımsız bir devlet olarak beliren güçlü bir dini ve siyasi otorite haline gelen Papalık Devleti, güney İtalya ve Sicilya'daki Norman krallığı ve Venedik, Cenova, Floransa gibi şehir devletlerinden oluşan parçalı bir yapıdadır. Bu yapısına rağmen Avrupa'nın en önemli ticaret merkezi, en dinamik ve en etkili bölgelerinden biri olmuştur. Venedik, Cenova gibi şehir devletleri Doğu Akdeniz ve Bizans ile ticaret yaparak zenginleşmiş, Floransa başta Medici ailesi olmak üzere bankacılığın temellerini atmış, kurulan ticaret loncaları uluslararası pazarları düzenlemiş ve Avrupa'nın diğer kesimleriyle ekonomik olarak bağlarını güçlendirmişlerdir. Bütün bunlar kültürel, sanatsal ve toplumsal yapıları da etkilemiştir. Bologna'da Avrupa'nın ilk üniversitesi kurulmuş, tıp ve hukuk alanında önemli çalışmalar yapılmıştır.(Elam,2013:94-99).

Haçlı Seferleri sırasında İtalyan şehir devletlerinin, Avrupa'dan Kutsal Topraklara giden Haçlı ordularına lojistik destek sağlaması ve bunun karşılığında, Akdeniz ticaretinde büyük ayrıcalıklar elde etmeleri İtalya'nın ekonomik gücünü daha da artırmıştır. Orta Çağ'ın sonlarına doğru İtalya, artık sadece bir ticaret ve kültür merkezi değil, aynı zamanda Avrupa'daki sanatsal ve entelektüel gelişmelerin öncüsü haline gelmiştir. 15. yüzyılda,

özellikle Floransa’da başlayan Rönesans hareketi, İtalya’nın Orta Çağ’dan çıkışını simgeleyerek ve Avrupa’nın geleceğini derinden etkilemiştir.(Kınay,1993:7-11).

5. ve 15. yüzyıllar arası, Ortaçağ’da belirgin bir sanat ve sanatçı tanımı yoktur. Her konuda tek otorite konumunda olan Kilise bilimsel ve sanatsal faaliyetleri de tekeline almıştır. Ortaçağ’da çeşitli sanat dallarında farklı konularda bilgi ve beceri sahibi kişiler yapmış oldukları sanatsal çalışmalarını adsız (anonim) olarak yürütmüşlerdir. Bu dönemde beceri sahibi bu kişiler inşaat kalfası sıfatıyla katedraller inşa edebiliyorlar, heykel ve kabartma yontuyor, resim ve vitray yapabiliyorlardı. Bu çok yönlü çalışma düzeni sonraları 16. yüzyılda değişik niteliklerle büyük ustalarla sürdürülmüştür (Kınay, 1993:2) Yaklaşık beş yüz yıllık bir dönemi kapsayan erken Ortaçağ’da başta Fransa olmak üzere Avrupa’nın tamamında Gotik Sanatı egemendir. Dinin gözetiminde olan sanat, bu aşamada tarz bakımından sert, düzlemsel doğrusaldır ve konu bakımından imanın betimlenmesine yoğunlaşmıştır.(Burke, 2003:34-52).

Ticaret sahasının 15.yüzyıl sonunda genişlemesi daha fazla bilgi edinme merakı ile matbaanın gelişimi, Avrupa’da çeşitli faktörler sonucunda dünyaya ilginin artmasıyla Avrupa Gotik sanatı Ortaçağ fikirlerden uzaklaşmaya başlamıştır. Bu durum ilk olarak mimaride ortaya çıkan bir merak ile etkilerini göstermiştir. Bu dönemde İtalya’nın müreffeh bölgelerinde Antik Yunan ve Roma medeniyetlerine ve İtalya’nın kendi köklerine yönelen yenilenmiş bir ilgi ortaya çıkmış, eski eserlerin tercümesiyle teori ve fikirlerin tartışılması, yeniden yorumlanması ve sanatsal fikirlerin canlanması sağlamıştır. (Hodge, 2016:41).

13. yüzyıl özellikle İtalya için bir dönüşüm ve değişim dönemidir. Bizans etkisinin azalmasıyla İtalya yüzünü Batı’ya dönmüş ve Avrupa’nın çeşitli bölgelerinde görülmeye başlayan yeni sanatsal anlayışların etkisi sanatsal anlamda yenilikler yaşamasına zemin hazırlamıştır. Eski geleneğin çok güçlü oluşu nedeniyle, Kuzey Avrupa’da Gotik sanat tam anlamıyla hakimken, İtalya’da Kuzey Avrupa’da Gotik sanat sınırlı kalmış, bu da burada özgün bir İtalyan Gotik sanatının oluşmasına vesile olmuştur.1260 sonrası feodal sistemin de zayıflamasıyla yeni gelişen ticaret sayesinde tüccar ve zanaatkarların toplumsal ve kültürel alanda etkileri artmaya başlamıştır. Dolayısıyla şehirlerde yeni bir sanat ve kültürel anlayış doğmuştur. 13. yüzyılın sonları ve 14.yüzyılın başlarından itibaren resim sanatı bir süsleme unsuru olmaktan çok görsel bir ifade ve iletişim aracı olarak kendine bir yer

bulmuştur. Kitap süslemeleri bile dekoratif bir unsur olmaktan çıkıp anlam ve değer taşıyan yapıtlara dönüşmüşlerdir. (Beksaç ve Akkaya,1990: 101).

Avrupa’da 15. yüzyıla kadar skolastik düşünce egemen olmuştur. Skolastik dünya görünüşü soyut, tartışmaya kapalı bir düşünce sistemi idi, doğal olarak sanata da yansımıştır. İncil’den alınan temalar ve konular çerçevesinde eserler yaratılmıştır. 15. yüzyıldan itibaren artık antik dönem anlayışının etkileri egemen olmaya başlamıştır. Sanatın konusunu artık özgün mitolojik öyküler oluşturmaktadır. Bunun en güzel örneklerinden biri Boticelli’nin *Venüs’ün Doğuşu* adlı resmidir. Bu dönemde resim, heykel ve mimari mevcut bilgi birikimine dayalı yeni fikirlerin ortaya çıkmasının etkisiyle sanat niteliği kazanmaya başlar. İnsanı mikro kozmos olarak gören hümanist anlayış ilkçağ felsefesinin de etkisiyle gelişir (Charles,2011:27-39).

Bu değişimin sebeplerinden biri, ekonomik sebeplerdir. Klasik sanat eğitimi görmüş işverenlerin egemenliği, kent dükalıklarının zenginleşmesi Rönesans’ın oluşmasında oldukça etkili olmuştur. İtalya’da özellikle Medici ailesi, Rönesans’ın beşiği Floransa’da sanatın en büyük koruyucusu olmuştur. Floransa çeşitli alanlarda pek çok sanatçıyı barındırmasıyla İtalya’da sanatta ön plana çıkmış bir şehirdir. Sanatın merkezi olmasının yanında bir bankerlik merkezi haline gelirken, Venedik de özellikle doğuya açık deniz ticaretinin en önemli limanı olmuştur. Roma’da antik dönem kalıntıları üstüne kazılar yapılmaya başlanması sanatsever prenslerin de desteğiyle sanatçılara sağlanan olanaklarla gerçekleşmiştir. Bu kazılarda çıkan buluntular sanatçıların bunlardan yararlanması sağlamak için prenslerin saraylarında sergilenmiştir. Sanatının oranları konusunda yapılan çalışmalarda, Antik dönemde başlamış Euclid’den beri bilinen “altın oran” çok ciddiye alınmış ve bunun üzerine çalışmalar yapılmaya başlanmıştır. Altın oran sanat yapıtlarının temel ilkesi olarak kabul edilmiştir. Altın Oran basit bir tanımlamayla doğada var olan biyolojik bir gerçeklik ve varlıkların kendi içinde var olan oluşumun estetik olarak oransal yapısıdır (Artut, 2001 :164).

Floransalı Giotte di Bondone Rönesans’ı haber veren ilk sanatçıdır. Bir anlatıya göre Giotte di Bondone, Cimabue’nin yanında yetişmiştir. Sanatçı bir fresk ustasıdır. Bu sanatçının freskleri Asisi’de San Francesco Kilisesi’nde, Padova’da Scrovegni (Skrovenyi) ve Floransa’da Santa Croce (Santa Kroçe) Kilisesi’nde yer almaktadır. (Kınay, 1993 :19). Erken dönem rönesans ressamı eserlerinde gerçekliğin yansıtılmasında çeşitli yollar denemiş

olsalar da resim yüzeyinde ortaya çıkan iki boyutluluk sorununu aşmakta güçlük çekmişlerdir (Gökova,2018:98). Giotto'nun sanatı gelişkin perspektif yöntemlerine sahip olmasa bile eserlerindeki figürlerin kütsel görünüşleri ve perspektifin önemi, iki boyutlu sanatın aşılması yolunda ilk adımlar olarak değerlendirilmektedir. (Nauert, 2011:110).

Rönesans'ın resimsel hedefi, oran ve perspektif yolundan giderek doğanın ve figürlerin tasvir edilmesinde gerçekçi görsel çözümlere ulaşmaktır. Bunun başarılması zaman almıştır. Dönemin sanatçıları rönesansın getirmiş olduğu yeni kurallara uymakta özellikle de perspektif çalışması konusunda zorluklar çekmişlerdir. Özellikle erken-Rönesans ressamlarının perspektif çalışmalarında sorunlarla karşılaşmalarının temel sebebi, yüzyıllar boyunca Gotik ve Bizans sanatının etkileri altında sanat yapımları ve bu sanatın etkisi altında kalmış olmalarıdır. Resmedilecek mekânın perspektifle kavranmasına ve perspektife uygun uygulandığındaki zorluklar, yüzeye dönük iki boyutlu sembolik mekân anlayışının üstesinden gelmenin güçlülerinden kaynaklanmıştır. (Symonds,2005:19-31).

Kuzey Avrupa ülkelerinde, Rönesans öncesinde daha çok Gotik sanat etkisini sürdürürken İtalya'da yoğun bir Bizans-Yunan etkisi vardır. 6. ve 11. yüzyıllar sadece İtalya'da değil doğrudan olmasa bile dolaylı olarak Avrupa'da da bu etki görülmüştür. Bu etki İtalya'nın belli bölgelerinde daha fazla hissedilmiştir. Sebebi ise İtalya ile Bizans arasındaki daha sıkı olan ilişkilerdir. İtalya'da uygulamalı eğitimler veren Bizanslı ustalar özellikle mozaik, ikona resimleri yapmışlardır. "Bizans şemalarına bağlı önemli izler taşıyan mozaiklerin yapımında yerli veya Bizanslı ustalara yer verilmiştir. 12. yüzyılda İtalo-Bizanten olarak anılan ve İtalya'da doğan tasvir tarzı bütün bu gelişmelerin neticesidir" (Beksaç ve Akkaya, 1990:40).

Vasari'ye göre Yunan -Bizans geleneğinden uzaklaşılması Rönesans'ın ve buna bağlı olarak yeni sanatın yolunun açılmasına sebep olmuştur. Cimabue Bizans üslubundan vazgeçme aşamasında ilk adımları atmış, Giotto'da takip onu etmiştir. Giotto ile birlikte sanata yeni bir üslup gelmiştir. Vasari bunu şöyle ifade etmiştir

Ben bunu Giotto'nun kendine özgü üslubu olarak adlandırmayı tercih ediyorum. Çünkü bu üslup, o ve öğrencileri tarafından ortaya çıkarıldı ve sonra genel bir hayranlık uyandırarak dönemin sanatçıları tarafından taklit edildi. Giotto'nun sanata getirmiş olduğu bu resmetme üslubunda kesintisiz konturlar, dik bakan gözler, parmak ucuna basan ayaklar, pürüzlü

olmayan eller, ışık gölge ayrıntılarının bulunmayışı ve öteki Bizans'a özgü üsluplar dışarıda bırakılmıştı; onların yerini incelik ve estetik barındıran öğeler ve hoş bir renklendirme almıştı (Vasari, 2020:77).

Giotto (Giotto di Bondone: 1266-1337) ve Duccio (Duccio di Buoninsegna: 1255-1319) antik çağdan beri engellenen 'içinden geçerek bakış' anlayışının gün yüzüne çıkmasını sağlayarak, tekrar canlandırmış ve ortaçağın temsil ilkesini aşmışlardır. İç mekân artık bir resim düzlemi olarak ele alınmaya başlanmış ve nesnelerin yan yana getirilerek güçlendirilmesinden daha fazlasına işaret etmeye başlamıştır. Üzerine tekil nesne ya da figürlerin gösterildiği bu yüzey artık bir duvar ya da pano olma özelliğinden çıkarılarak şeffaf bir düzlem haline gelmiştir. Bizlerden beklenen her ne kadar her tarafından sınırlanmış olsa da bu düzlemin içinden geçerek içeriye doğru uzanan mekâna, boşluğa baktığımıza inanmamızdır: Bu düzlemi tam anlamıyla şöyle ifade edebiliriz 'resim düzlemi'. (Panofsky, 2017:39).

Tüm ortaçağ boyunca tanrıyla uğraşan bir medeniyet dönemine son verip, insanla uğraşan bir uygarlık döneminin yolunu açan sanatçı Giotto'dur. İlahi olarak adlandırılan şeyin insanın kendi içinde araması gerektiğini görmüştür. Bizans ve ortaçağ sanatından kopmak adına önemli bir mesafe kat etmesine rağmen "Giotto fiziki güzelliğe değer verebilmek için olması gerektiğinden fazla spiritüel, semavi güzelliğe değer ve önem vermek için ise olması gerektiğinden fazla beşerî idi" (Venturi, 1954:36).

Rönesans terimi yeniden doğuş, yeniden diriliş anlamına gelmesi yanında 14. yüzyıl ortaları, İtalya'nın çeşitli bölgeleri bir çok bilgin, aydın, sanatçı ve yazarın yaşadığı dönemi de temsil etmektedir. Bu dönem sanata ve bilgiye olan ilginin yeniden canlandığı ve yaratıcılığın öne çıktığı bir dönemdir. Rönesans'ı bir yenilenme, uyanış olarak ifade etmek, rönesans öncesi dönemin karanlık çağ olarak adlandırarak o dönemin bir sıkışmışlık ve cehalet içinde geçtiğini vurgulamak açısından önemlidir. Dolayısıyla rönesans aydınlar ile eski bilgilerin ışığında yeni fikirlerin geliştiği, insanın potansiyelini keşfettiği bir dönem olmuştur. Bu dönem, sanatsal ve bilimsel ilerlemeleri ve insanlık tarihinin gidişatını değiştiren fikrîsel uyanışı da temsil eder. (Burke,2000:149).

Rönesans sanat anlayışında köklü bir değişime yol açmıştır. İnsan vücuduna farklı bir bakış açısı geliştirilmiştir. İnsan vücudunun doğasını ve fiziksel yapısı incelenmeye başlanmış ve

insan vücudu bir nesne olarak değil asalete sahip bir varlık olarak değerlendirilmiştir. Rönesans sanatçıları, çıplak insan vücudu figürlerine odaklanarak, insan anatomisini bütün açılardan resimlemiştir. Bu dönemde, çıplak insan vücudu figürleri olduğu gibi giydirilmiş figürler de hareket ve mimiklerle zenginleştirilmiş sanatın merkezine oturtulmuştur. Sanatçılar, geçmişteki dini temaları, tarihi figürleri insani bir perspektifte canlandırarak bu figürlerin hayatın içindeki bireyler olarak sunmuşlardır. Örneğin, Meryem Ana ve çocuk İsa gibi figürler, günlük yaşamın gerçekliğiyle resmedilerek, izleyiciye tanıdık gelen bir gerçeklik sunmuştur. Kilise mitleri sanat aracılığıyla insan bedenine hayranlık duyulacak bir duruma getirmiştir. Sonuç olarak, Rönesans dönemi, kiliseden ve dini ritüellerden uzaklaşarak insanın içsel ve bireysel dünyasına, fiziksel varlığına odaklanılmasını teşvik etmiş, sanatı yeni bir estetik anlayışa getirmiştir. (Symonds, 2005: 234). Orta Çağ İtalya'sında sanat sadece estetik bir uğraş değil, aynı zamanda dini ve toplumsal mesajların aktarılmasında güçlü bir araç olarak kullanılmıştır.



Şekil 2.1: Fatih Sultan Mehmet Portresi, Gentili Bellini (1480).

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/b/bellini/gentile/mehmet2.html> /10.05.2024)

Tarihsel gelişimde Floransalı ressamın perspektif ve geometrik orana odaklanmalarına karşın, Venedikli ressamlar ışık ve renge odaklanmışlardı (Ormiston, 2013:25). 1479 yılında Osmanlı İmparatorluğu ile imzalanan Osmanlı-Venedik barış ve ticaret anlaşması ve Osmanlı'nın Balkanlarda elde ettiği topraklarla Venedik'e komşu olması sayesinde başlayan kültürel alışveriş Osmanlı etkilerinin Venedik ekolünde görülmeye başlanmasını getirmiş, resimlerde de doğu esintilerine imgelerine rastlanmaya başlanmıştır (Öndin,2016:38). Venedik Ekolü'nün Osmanlı İmparatorluğu döneminde Doğu sembol ve imgeleri ile

etkileşimine ve benimsenmesine oryantalist esintilere uygun bir sanat eseri örneği olarak Gentile Bellini'nin "*Fatih Sultan Mehmet'in Portresi*" verilebilir (Bkz. Şekil 2.1.). Tablo Doğu ve Batı kültürü arasındaki gelişen, özellikle Bellini'nin sarayda geçirdiği süre boyunca edindiği gözlemlerle şekillenen kültürel etkilenmenin sembolik bilgilerini içerir. (Rodini, 2020:40).

Osmanlı ile başlayan yakın ilişkinin doğal bir sonucu olarak, sanatsal ve kültürel alanlarda Avrupa'da Osmanlı ve doğu etkisi yoğun bir biçimde kendini hissettirmiştir. Artan ticaret Osmanlı ve doğu ürünlerine talebi artırmıştır. Özellikle dokumacılık ürünleri lüks mallar olarak fazlasıyla rağbet görmüş, Osmanlı ve doğu sanatı, kullanılan motiflerle Avrupa'da sanatı olduğu kadar modayı belirlemiştir (Mack, 2022:61).



Şekil 2.2: Stefaneschi Üçlüsü: "Tahtta Oturan İsa" Giotto di Bondone (1320).

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/4stefane/10stefan.html / 24.11.2024).

Bunun örneklerinden biri stilize hayvan figürlerini ve Selçuklu halı sanatının geometrik şekillerini kompozisyonlarında kullanan öncü ressam Giotto'dur. İsa'nın tahtı önünde tasvir edilen halı bu özellik içinde yer almaktadır. (Bkz. Şekil 2.2.). İtalya'da ve Avrupa'nın diğer bölgelerinde 14. yüzyıldan itibaren ressamlar tablolarını süslerken saygınlık göstergesi olarak doğu halılarını kullanmışlardır. O dönemde tedariki sınırlı olan ve maddi olarak değeri yüksek olan doğu halıları Avrupalılar, burjuva ve kraliyet aileleri açısından zenginliğin ve statünün sembolü olarak görülmüştür. (Mack, 2022:126).

2.2 FLORANSA OKULU’NUN DÖNEME ETKİLERİ

Floransa yüzyılın düşünsel ve kültürel başkentidir. Hırsları ve keskin zekalarıyla bilgi edinme arzusu, yeni uygarlığa Floransalıların öncülük yapmalarını sağlamıştır (Bazin, 1998:248). 13. Yüzyıla tarihlenen Floransa Okulu'nun en önemli isimleri Cimabue ve öğrencisi Giotto'dur. O dönemde Floransalı sanatçıların eserlerinde Bizans ve Gotik sanatın etkileri görülürken, Cimabue ve özellikle Giotto ile resmin temel unsurlarının birbirleriyle olan ilişkilerine odaklanan yeni bir anlayış ortaya çıkmıştır. Cimabue, altın yaldızlı fonlardan ve sembolik anlatımlardan tam anlamıyla uzaklaşmasa da vücut, ifade, kıyafet dokuları ve az da olsa ışık gölge kullanımlarıyla doğallığa yönelik çabalarını ve arayışlarını eserlerine yansıtmıştır. Giotto ise resme çok daha derin bir boyut kazandırmış; mekân arayışları, derinlik kaygısı, kişilik özelliklerini vurgulayan duygusal ifadeler ve detaylı jestlerle doğallığa daha yakın bir yaklaşımı benimsememiştir. “Giotto’nun açık-koyu renk ilişkileri ile oluşan hacim etkileri gibi buluşları, sembolik anlatımın ötesine geçen görünümlerin gerçeğe yaklaşmasını sağlamıştır”. (Vasari,2020:71).



Şekil 2.3: İsa’ya Ağıt, Giotto di Bondone (1304)

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris20.html> / 10.06.2024).

Padova’da Arena Şapeli’nde bulunan, İsa’nın yaşamını yansıtan bir fresk serisinin parçası olan (36. Fresk) “İsa’ya Ağıt” adlı yapıtında Giotto kompozisyon, asimetrik denge ve açık koyu ilişkileriyle Bizans ve Gotik sanat geleneğinin sınırlarını aşmıştır. (Bkz. Şekil 2.3.). Giotto sembolik figür yerine başta İsa ve Meryem olmak üzere yansıttığı figürlerde doğalcı bir yaklaşımı uygulamıştır. Figürlerin psikolojik ifadeleri net ve açık olmasa bile yaşanan acı ve hüznü izleyiciye aktarılmıştır. Figürlerin resim içindeki farklı konumlardaki durumları ve gökyüzündeki melekler kompozisyonda derinlik hissinin oluşmasına katkı sağlamıştır. (Joy,2014:70-71).

Giotto'nun ileri görüşlülüğü, eserlerine ve portrelerine derinlik ile hacim kazandırma çabaları hem kendi döneminin hem de sonrasındaki sanat anlayışını ve kriterlerini belirlemiştir. Giotto'yu izleyen sanatçılar, Gotik üslupla olan tüm bağları kopararak yeni yüzyılın sanat anlayışını şekillendirmiştir. Ayrıca, Antikçağ sanatının biçimsel yaklaşımının Rönesans öncesi dönemde tekrar ön plana çıkması, gerçeğin aranması ve doğanın incelenmesini beraberinde getirmiştir. Bu dönemde sanatçılar, deseni ön planda tutarak perspektif arayışlarına girmiş, doğalcı bir anlatımı benimsemiş ve insan bedenini mümkün olan en doğru biçimde yansıtmaya çalışmışlardır. Bu çabalar, sanat ile bilimin ilişkisini başlatmıştır. (Symonds,2005:34 & Burke, 2003:48).

Dış dünyayı anlamayı ve resme dünyayı yansıtmayı amaçlayan, Rönesans dönemi Floransalı sanatçılar, antik dünyadaki sanat anlayışından etkilenerek bilimsel bilgilerin ışığında ilerlemeyi hedeflemişlerdir. Venedikli ressamın renklerle Floransalı ressamın ise çizgilerle yakaladıkları gerçeklik hissi Rönesans'ın erken dönem eserlerine yansımıştır. Öyküsel anlatımın güç kazanması ile birlikte resim salt dinsel obje fikrinden uzaklaştırılmıştır. Herkesin hikayesini yansıtmaya çalışan dönem resimlerinde, çizgilerin, renklerin, karanlık ve gölgenin bile anlam kattığı dinamik bir form olarak karşımıza çıkmaktadır. (Öndin,2016:249).

Floransa Okulu, Orta Çağ İtalyan sanatında köklü değişimlerin yaşanmasını sağlayan önemli bir hareket olmuştur. Perspektifin keşfi, doğalcılığın benimsenmesi ve sanatın bireysel bir ifade biçimine dönüşmesi, Floransa Okulu'nun en önemli katkılarıdır. Bu sanat akımı, sadece Orta Çağ'ın son döneminde değil, aynı zamanda Rönesans'ın temel taşlarını oluşturarak Batı sanatının gelişimine büyük ölçüde yön vermiştir. Orta Çağ'dan çıkış sürecinde sanata kazandırdığı yeniliklerle Floransa, sanat dünyasının merkezi haline gelmiş ve Avrupa'nın sanatsal uyanışına öncülük etmiştir.

Floransa, bilim, sanat, siyaset ve ekonomi alanlarında bir merkez haline gelmesinde, Medici ailesinin büyük rolü olmuştur. Ekonomik gücü elinde bulunduran bu aile, aynı zamanda Floransa Okulu'nun en önemli destekçisiydi. Mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi (1377-1446), mimar Leon Battista Alberti (1404-1472) ve heykeltıraş Donatello (1386-1466), Floransa'nın yeni yüzyılda bir sanat ve kültür merkezi olarak kabul edilmesinde Medici ailesi kadar etkili olmuşlardır. Brunelleschi, merkezi plan uygulamalarını sistemleştirerek, insan merkezli kompozisyonlar ve üçgen kurguları ön plana çıkarmıştır. Bu

nedenle, 15. yüzyılın başlarındaki Floransa Okulu sanatçılarının resimlerinde en belirgin özellik, insanı merkeze alan kompozisyonlarla birlikte hümanist etkilerin vurgulandığı üçgen yapıların olmasıdır. Floransa Okulu sanatçıları, somut gerçekleri ve akıl yoluyla keşfedilen doğruları savunarak, biçimsel bir anlayışla gerçeği en doğru şekilde yansıtmayı tercih etmişlerdir. Bu dönemin resim sanatında, doğal olana ve gerçeğe duyulan ilgiyle birlikte desenin önemi artmış ve buna bağlı olarak çizgisel perspektif vurgulanmıştır. Özellikle okulun öncüsü olan Masaccio (1401-1428), Giotto'nun başlattığı mekân ve derinlik sorununu çözüme kavuşturarak, resimlerinde üç boyutluluk etkisi yaratan mekanlar yaratmıştır. (Özüdoğru & Altınsapan, 1989: 22-35).

Gözlem ve deneyin önem kazandığı Rönesans ile araştırmalar fiziksel dünyaya yönelmiştir. Floransa'nın ünlü mimarlarından Leon Battista Alberti (1404-1472) yazmış olduğu eserleri hem *Della Pittura* hem de *De Statua'da* "öğrenmenin tüm adımlarının doğada aranması gerektiğini" vurgularken sanatçıların asıl amacının doğanın taklit edilmesi olduğunu söyler. Tüm sanatçıların nihai amacının yarattıkları eserde olabildiğince doğaya yakın görünmek olmak olduğunu belirtir ama bu doğanın olduğu gibi nesnel bir biçimde kopyalanmasını değil ondaki güzelliğin aktarılmasıdır. Alberti resimde öyküsel anlatımın da önemi vurgulamıştır. İzleyicinin uzun süre gözünü alamayacağı denli etkili bir konu anlatımının izleyiciye haz vereceğini bunun da estetik kaygı ile sağlanabileceğini belirtir. (Öndin, 2016)

3. GIOVANNI CIMABUE (1240-1302)

3.1 HAYATI, ESERLERİ VE DÖNEME ETKİLERİ

Ortaçağ resminin en önemli figürlerinden biri olan Cenni di Pepo, bilinen adıyla Cimabue (1240-1302), 13. yüzyılda İtalya'da Bizans etkisindeki sanat anlayışının hâkim olduğu bir dönemde yaşamıştır. Floransa'da doğan sanatçı, Bizans ikona geleneğini sürdüren atölyelerde eğitim almıştır. 13. yüzyılın sonlarında Avrupa'da sanat, Katolik Kilisesi'nin himayesinde ilerlemekteydi ve sanatçılar genellikle dini konuları işlemekle yükümlüydü. Cimabue de bu bağlamda eserlerini yaratırken, Bizans sanatı ile Rönesans arasında bir köprü görevi görmüş, Giotto gibi sanatçıların önünü açarken, Rönesans'ın da yolunu açmıştır. Cimabue, Bizans sanatından etkilenmiş ancak kendi özgün üslubunu geliştirerek perspektif, hacim ve natüralizm konusunda ilerlemeler kaydetmiştir. Cimabue'nin hayatına ilişkin bilgiler çok net değildir, sahip olunan bilgilerin çoğu Vasari'ye dayanmaktadır. Vasari'nin naklettiğine göre çocukluğunda yüksek zekâsı babası ve çevresindekiler tarafından fark edilince, rahip adaylarını eğiten Santa Maria Novella'ya eğitim için gönderilmiştir. Varlıklı bir ailenin çocuğu olan Cimabue, anlatılan derslere odaklanmak yerine tüm zamanını resim yaparak ve okuldan kaçıp sanatçıların çalışmalarını izleyerek geçirmiştir. Babası durumun farkına varınca ve sanatçılar da Cimabue'nin yetenekli olduğunu belirtince, babası Bizanslı sanatçılarla anlaşma yaparak Cimabue'nin onların yanında resim çalışmalarına katılmasını sağlamıştır. (Vasari, 2020 :43).

Cimabue'nin yaşadığı dönemde Bizans sanatı, ikonalar, freskler ve mozaikler gibi başlıca ifade biçimleriyle şekilleniyordu. Sanatın temel teması ise dini figürler ve sahnelerdi; Meryem Ana, İsa, azizler ve İncil'den alınan öğeler en çok öne çıkan imgelerdi. Kutsallığı vurgulamak amacıyla figürler genellikle statik duruşlarla, iri gözlerle ve ruhani ifadelerle tasvir edilirdi. Bu figürler, çoğunlukla simetrik bir düzen içinde, hareketsiz şekilde betimlenir ve genellikle karşıdan bakılarak görülürdü. El hareketlerinde ise, kutsama anlamı taşıyan sembolik jestler sıklıkla kullanılırdı. Eserlerde mekân derinliği yerine, figürlerin önem sırasına göre boyutları ayarlanarak, önemli figürler daha büyük, ikincil figürler ise daha küçük şekilde tasvir edilirdi. Altın varaklı zeminler, mekân algısını ortadan kaldırarak, sahnenin kutsal ve ilahi bir ortamda geçtiğini vurgulardı. Giysi betimlemelerinde ise keskin

hatlar ve düz çizgiler ön plana çıkar, gölgelendirme ise oldukça sınırlı şekilde kullanılırdı. (Kınay,).

Cimabue, eserlerinde Bizans sanatına özgü altın zeminleri, ikonografik düzenlemeleri ve kutsal figürleri kullanmaya devam etmiş; ancak figürlerde hacim, ışık-gölge ve duygusal ifadeye yer vererek Bizans'ın statik anlatımından belirgin şekilde ayrılmıştır. Her ne kadar sanatı Bizans etkilerini taşısa da, Cimabue'nin figürlerinde daha yumuşak hatlar, belirgin gölgeleme ve mekân algısında derinlik yaratma çabaları dikkat çeker. Bizans ikonalarındaki sert, düz ve soyut figürlerin aksine, onun eserlerinde insan anatomisine daha fazla vurgu yapılmış, figürlere hareket hissi kazandırılmıştır.

Sanatçının en önemli katkılarından biri, figürlerde hacim etkisini artıran ışık-gölge kullanımudur. Bu yaklaşım, Giotto'nun aynı tekniği daha ileri taşımasında önemli bir rol oynamıştır. Özellikle kumaş kıvrımlarında ve yüz ifadelerinde gözlemlenen bu yaklaşım, figürlerin daha insani ve üç boyutlu görünmesini sağlamıştır.



Şekil 3.1: Santa Trinita Maestà (Madonna), Cimabue (1288)

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonna.html> /12.05.2024).

Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde bulunan "*Santa Trinita Maestra*" altarpanesi, Cimabue'nin doğalcılığa olan ilgisini göstermektedir. Madonna figürü geleneksel Bizans sanatında olduğu gibi tahta otursa da yüzündeki ifade ve giysilerdeki ışık-gölge kullanımında daha yumuşak geçişler görülür. (Bkz. Şekil 3.1.). Dönemin hâkim sanat anlayışıyla karşılaştırıldığında Cimabue, resimlerinde daha düzenli, dengeli ve derinlik

algısı yaratan kompozisyonlar kurmuştur. Geleneksel Bizans sanatında arka plan çoğunlukla düz ve sembolik bir nitelik taşıırken, Cimabue mekânsal derinlik yaratma konusunda önemli adımlar atmıştır.



Şekil 3.2: Assisi Freskleri, Cimabue (1285)

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonn_1.html / 12.05.2024).

Assisi'deki San Francesco Bazilikası'nda Cimabue'ye atfedilen freskler, onun duvar resmi sanatındaki ustalığının yansımaları olarak değerlendirilmiştir. Burada figürlerin birbirleriyle ilişkileri ve mekâna yerleştiriliş biçimleri, Rönesans'a yaklaşan bir anlayışı temsil etmektedir. (Bkz. Şekil 3.2.).



Şekil 3.3: Crucifix, Cimabue (1288), Santa Croce

(Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Cimabue#/media/File:Cimabue_025.jpg / 12.05.2024).

Santa Croce Kilisesi'nde bulunan “*Crucifix*” (1270-1280) büyük haç figürü, Cimabue'nin dramatik anlatım gücünü yansıtır. İsa'nın vücudu, Bizans sanatında görülen simetrik ve stilize duruştan farklı olarak daha doğal bir biçimde betimlenmiştir. (Bkz. Şekil 3.3.).

Cimabue'nin sanatı, Orta Çağ sanat anlayışının değişiminde önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'ın durağan ve sembolik sanat anlayışından uzaklaşarak daha anlatımcı bir dilin benimsenmesini sağlamıştır. Böylece, Gotik sanatın dinamik yapısı ile Rönesans'ın gerçekçi

anlatımı arasında bir köprü görevi görmüştür. Cimabue'nin eserleri, Floransa merkezli sanatsal değişimin öncülerinden biri olarak kabul edilir. Onun resim anlayışı başta öğrencisi Giotto olmak üzere ardılları Masaccio, Leonardo da Vinci ve Michelangelo gibi büyük sanatçılar tarafından daha ileriye taşınmıştır. Cimabue, sanat tarihinde Bizans geleneğinden Rönesans'ın doğalcılığına uzanan sürecin en önemli figürlerinden biridir. Yenilikçi üslubu, perspektif ve hacim duygusuna olan ilgisi, figürlerde insani anlatımı vurgulamasıyla sonraki sanatçılara büyük ilham vermiştir.(Kınay,1993:17-21).

3.2 CIMABUE'NİN TEKNİĞİ VE FİGÜRATİF DİLİNİN ÖZELLİKLERİ

Cimabue'nin tekniği, Bizans etkisindeki geleneksel Orta Çağ sanatının doğasına uygun olmasına rağmen, aynı zamanda daha insancıl ve doğalcı bir yaklaşımı da içermektedir. Bu teknik hem figüratif hem de stilistik açıdan önemli özelliklerini taşımaktadır.

Cimabue, Bizans sanatından büyük ölçüde etkilenmiştir. Bu dönemde sanatçılar, sembolik anlam taşıyan altın arka planlar kullanarak dini temaları resmederlerdi. Cimabue de bu geleneksel Bizans tekniğini benimsemiş ve dini figürleri, özellikle Meryem Ana ve İsa'nın tasvirlerini altın yaldızlı arka planlarla canlandırmıştır. Bu altın zemin, göksel bir gerçeklik ve ilahi bir atmosfer yaratmak amacıyla kullanılırdı. Figürleri, Orta Çağ sanatıyla uyumlu bir şekilde genellikle simetrik ve statik bir biçimde resmetmiştir. Bu, dönemin dini anlayışına uygun olarak figürlerin idealize edilmesini yansıtır. Bununla birlikte, Cimabue, figürlerin vücut hatlarını daha belirgin hale getirme çabası göstermiştir. Onun figürlerinde, insan anatomisi üzerinde yapılan gözlemlerle daha doğru ve gerçekçi vücut yapıları izlenebilir. Ancak bu figürler hâlâ geleneksel Bizans tarzının etkisiyle abartılı bir şekilde idealize edilmiştir. (Vasari, 2020:50-65)

Cimabue renkleri kullanırken oldukça amaçlı ve dikkatli bir tutum sergilemiştir. Kompozisyonu ve figürleri daha doğal ve canlı hale getirmek için renklerin tonlarına ayrıca önem vermiştir. Bununla birlikte, resimlerinde derinlik oluşturmak amacıyla daha doğal bir gölgeleme tekniği kullanmaya başlamıştır. Bu teknik, sanat tarihinin erken dönemlerinde çok yaygın değildir ancak Cimabue'nin eserlerinde derinlik hissi yaratma çabası, gelecekteki ressamların çalışmalarını etkileyen bir unsurdur.

Cimabue'nin en önemli yeniliklerinden biri, insan figürlerini daha doğal bir şekilde tasvir etmeye çalışmasıdır. Orta Çağ sanatında genellikle figürler çok stilize edilmiştir ama

Cimabue, insan vücudunun doğal hatlarını belirginleştirerek, daha insancıl bir yaklaşım sergilemiştir. İnsan yüzlerinin ve vücutlarının daha duygusal ifadeler taşıması, onun sanatının devrimci yönlerinden biridir. Bu, Rönesans'ın insan odaklı yaklaşımının ilk adımlarından birisi sayılabilir. Cimabue, Orta Çağ'ın geleneksel kompozisyon anlayışına sadık kalmakla birlikte, figürlerin yerleşimi ve birbirleriyle olan ilişkilerini daha dinamik bir şekilde düzenlemiştir. O dönemde sanatçılar daha düz ve statik kompozisyonlar kullanırken, Cimabue figürleri daha doğal bir şekilde yerleştirip, derinlik oluşturma çabası göstermiştir. Bununla birlikte, perspektif gibi kavramlar henüz tam olarak gelişmemiştir ama Cimabue, nesneleri ve figürleri bir düzlemde daha gerçekçi bir şekilde yerleştirme eğilimindedir. (Vasari, 2020:70).

Cimabue'nin sanatı, çoğunlukla dini temalarla ilgilidir. O, Hristiyan inançları doğrultusunda Meryem Ana, İsa ve azizlerin tasvirlerini sıklıkla resmetmiştir. Ancak bu figürler, sanatçının kişisel yorumuyla daha insani bir boyut kazanır. Cimabue'nin eserlerinde, Tanrı'nın ilahi gücü ile insanın duygusal dünyası arasındaki dengeyi vurgulamak amacıyla güçlü bir ikonografik dil kullanılmıştır. Cimabue'nin tekniği, Orta Çağ sanatının klasik normlarına meydan okuyan bir yaklaşım sergilemiştir. Onun, Bizans sanatından aldığı mirası, doğalcılık ve duygusal ifade ile harmanlaması, daha sonraki Rönesans sanatçılarına ilham vermiştir. Cimabue, Giotto'nun hocası olarak da bilinir ve onun da benzer bir şekilde insan anatomisi ve doğa üzerine olan gözlemlerini geliştirmesine yardımcı olmuştur. (Cömert, 2007:32).

Cimabue, Orta Çağ'ın geleneksel sınırlarını aşarak, figüratif ve teknik anlamda önemli bir evrim yaratmıştır. Onun sanatı, dini temalarla harmanlanmış, daha doğal bir figür ve kompozisyon anlayışını benimsemiştir. Altın arka planlardan figüratif düzene, doğalcılıktan perspektife kadar birçok alanda yenilikçi bir yaklaşım sergilemiştir.

Daha önce de belirtildiği üzere yetişme süreci boyunca Cimabue, Yunanlı sanatçı ve heykeltıraşları izleyerek vaktini geçirmiştir. Sanatçılar tarafından yeteneği fark edildikten sonra onların yanında çalışmaya başlamıştır. Yunan sanatında sert, katı çizgi ve kontürler yer alırken, sanatçılar desen araştırma, ilerletmenin ve renklerin peşine düşmemişler, vasat, katı üslubu devam ettirmişlerdir Cimabue başlangıçta onları taklit etmesine rağmen yaptığı eserlerle onları geçmiş, bu ün kazanmasını sağlamıştır. (Vasari, 2020: 32–34)

Vasari'nin anlatımına göre, Cimabue'nin kariyeri Floransa'da *Santa Cecilia* sunağı, Santa Croce'deki pilasterlerden birinin üzerindeki *Meryem Ana*, altın bir arka plan üzerinde yirmi küçük resimle çevrili *Aziz Francesco* 'yu tasvir eden bir panel ve Santa Trinita manastırı için meleklerle büyük bir *Madonna* dahil olmak üzere çok beğenilen birkaç resimle başlamıştır. Floransa'daki *Santa Cecilia* altarnının arkasındaki *Meryem* panosunda da hayatını anlatan sahnelerden oluşan *Aziz Francesco* panelinde de son derece özgün bir yaratım sergilemiştir. Cimabue eserlerindeki kumaş, giysi ve diğer aksesuarları daha gerçekçi ve daha akıcı olarak resmetmiştir. *Aziz Francesco*'nun başının duruşu ve kumaşlarının kıvrımları, dökümleri mükemmel olarak değerlendirilmektedir. Pisa da *Aziz San Paula'nın* yaşamından sahneleri, *Aziz Francesco Asisi'de* İsa sahnelerini yapmıştır. Bu yapıtta doğal boyutunu korumuş dört İncil yazarı ile sahneyi tasvir etmiştir. Bu günümüze kadar ulaşan eserlerinden biridir. Cimabue'nin bu eseri yaparken kullandığı renkler fresk sanatındaki gelişimini göstermektedir. *İsa*, *Meryem*, *Vaftizci Yahya* ve *Aziz Francesco* madalyon resimleri ile dört kilise büyüklerini tasvir ederek lacivert rengiyle altın yıldız kullanmıştır. Bu çalışmayla dört büyük mezhep üyeleri Batı Kilisesi, Erken Ortaçağ Kilisesi ve dört kilise babası *Aziz Gregorius*, *Aziz Aobrovis*, *Aziz Augustinus* ve *Aziz Hieronynuns* yapmıştır. (Vasari,2020: 34–39)

Cimabue'nin icra ettiği ve büyük beğeni toplayan *Meryem Ana'nın Göğe Yükselişi* ile *Kutsal Ruh'un Havarilerin Üzerine İnişi* gibi eserleri, resim sanatının uzun süredir içinde bulunduğu ilimden uzak çizgiyi sonlandıran dönüm noktaları olmuştur. Eski Ahit'ten on altı sahne resmeden Cimabue, aynı zamanda *Meryem* ve *İsa'nın* yaşamına dair sahneleri de betimlemiştir. San Francesco Kilisesi'nde, Pisa'daki bir panoda tempera tekniğini kullanmış; bu panoda, Çarmıhtaki *İsa'nın* ve azizlerin başında yer alan yazılı ifadeler dikkat çekmiştir. Sözlerin resimle bütünleşerek anlamı güçlendirdiği bu yaklaşım, dönemin sanatı açısından yeni bir anlatım biçimi sunmuştur. Bir din adamı ve sanat tarihçisi olan Vincenzo Borghini, Cimabue'yi resim sanatının yeniden doğuşunu başlatan ilk büyük güç olarak tanımlar. Sanatçının eserlerinde sözcüklerin yardımıyla duygunun ve anlamın ifade edilmesi, o dönemin sanatsal anlatımına yeni bir aydınlanma getirmiştir. Cimabue, yalnızca kendi sanatıyla değil, aynı zamanda yetiştirdiği öğrencilerle de etkili olmuştur. Bu öğrencilerin en önemlisi, resim tarihinde çığır açan Giotto'dur. (Vasari, 2020: 43–49)

Giotto'nun Cimabue'nin öğrencisi olduğuna dair en bilinen kaynaklardan biri, Dante'nin *Divina Commedia* adlı eseridir. Dante, *Araf* (Purgatorio) bölümünde Giotto ve Cimabue'yi şu dizelerle anmıştır:

“Yalnız kendisi var sandı resimde Cimabue;

Oysa Giotto geliyor şimdi önde,

Öyle ki karardı ötekinin ünü.”

(*Purgatorio*, XI, 94–96)

Bu dizelerde Dante, Cimabue'nin döneminin en ünlü ressamı olduğunu, ancak Giotto'nun yükselişiyle bu ünün gölgede kaldığını ifade etmektedir (Vasari, 2020: 71).

Cimabue, 13. yüzyılın ikinci yarısında Floransa'da sanatını olgunlaştırmış ve Ortaçağ kültürünün geniş alanlarını kapsayan eserler üretmiştir. Sanatı, bir yandan doğu kültürünün canlı etkileriyle beslenirken, diğer yandan batı geleneklerine de bağlı kalmıştır. Ancak Cimabue, dönemin sınırlı kültürel yapısını ve farklı sanat akımlarını aşmayı başarmıştır (Cömert, 2007: 25).

Cimabue ile birlikte Ortaçağ sanatı, son olgunluk evresine ulaşmıştır. Onun eserlerinde dramatik anlatım ve devinim, dönemin plastik ifade sınırlarını zorlamaktadır. Özellikle eşya ve mekân arasında kurduğu ilişkiler dikkat çeker; figürlerin mekânla olan bağları daha güçlü ve anlamlı bir hâl almıştır. Cimabue'nin insanı ifade etme gücü, Ortaçağ sanatının biçimsel sınırlarını zorlamış, ancak özünde geleneksel kalıplar içinde kalmayı sürdürmüştür.

3.3 CİMABUE’NİN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Floransa’da Bizans ikonalarının hâkim olduğu dönemde, sanatçılar genellikle altın varak, yumurta tempera ve ahşap paneller üzerine uygulanan dini sahnelerle eserlerini oluşturuyordu. Cimabue’nin erken dönem çalışmaları da bu geleneksel tekniklerle üretilmiştir. 1270–1280 yılları arasında yaptığı eserlerde, Bizans sanatına özgü stilize ve simgesel anlatım biçimi sürdürülmekle birlikte, figürlere hacim kazandırma çabaları ve daha yumuşak geçişlerle bu gelenekten ayrılmaya başladığı gözlemlenir. Bu döneme ait önemli eserler arasında *Arezzo’daki San Domenico Crucifix*, *Assisi San Francesco Bazilikası freskleri* ve *Aziz Francis Paneli* yer alır. . (Vasari, 2020: 33–39)

1280 sonrası dönemde Cimabue, figürlerine daha fazla derinlik kazandırmış, kompozisyonlarında ise daha karmaşık düzenlemelere yönelmiştir. Perspektif denemeleri ile ışık-gölge kullanımında belirgin bir artış söz konusudur. *Santa Croce Crucifix* ve *Santa Trinita Madonna*, bu dönemin karakteristik özelliklerini yansıtan önemli eserler arasında yer alır. 1290 sonrasına tarihlenen son dönem eserlerinde ise Cimabue'nin mozaik sanatına yöneldiği görülür. Bu dönemde Bizans etkisi sürmekle birlikte, mozaik tekniğiyle farklı bir anlatım biçimi geliştirir. *Pisa Katedrali’ndeki Pantokrator İsa mozaiği*, bu dönemin belirgin örneklerinden biridir.



Şekil 3.4: Santa Trinita Madonna (1285-1286), Galleria degli Uffizi, Florence.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/virgin.html> / 13.05.2024)

Cimabue’nin Floransa’da Santa Trinita erken dönem eseri, hala Bizans sanatının etkilerini taşımaktadır. *Santa Trinita Madonna* da bu geleneğe uygun olarak altın zemin üzerine işlenmiş, ciddi ve simetrik bir kompozisyona sahiptir. (Bkz. Şekil 3.4.) Meryem Ana tahtta

oturur, etrafı meleklerle çevrilidir. Ancak figürlerin sert duruşları ve stilize yüz hatları, Bizans ikonalarının bir devamı gibidir. Cimabue, bu eserde figürlerine hacim kazandırmaya çalışmıştır. Madonna'nın giysisindeki kıvrımlar ve gölgelendirmeler, iki boyutlu bir yüzeyden hacimli bir forma geçişin ilk adımları olarak kabul edilmektedir. Tahtın perspektif kullanımı, o dönemin sanat anlayışı için yenilikçi bir yaklaşımdır. Tahtın hafifçe açılı bir şekilde betimlenmesi, henüz tam anlamıyla oturmamış olsa da derinlik yaratma çabasını göstermektedir. (<https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/0view1.html>).

Cimabue'nin eserlerini şöyle ayırabiliriz; Asisi'deki San Francesco Yukarı Kilisesi'ndeki freskler, Çarmıha Gerilme resimleri, Madonna Resimleri ve Mozaikler

3.3.1 Asisi'deki San Francesco Yukarı Kilisesi'ndeki Freskler

Cimabue ve atölyesi tarafından Asisi'deki San Francesco Yukarı Kilisesi'nde kilisenin üst transeptindeki ve apsisteki fresklerin çoğu aynı anda yapılmıştır. Floransa'dan gelen Cimabue, Asisi'de faaliyet gösteren ve ismiyle tanınabilecek ilk duvar ressamıdır. Assisi'deki San Francesco Kilisesi, Hristiyanlık için önemli bir hac yeridir çünkü burada Aziz Francesco'nun mezarı bulunmaktadır. Bu nedenle kilise, dini anlamda büyük bir öneme sahiptir ve sanatsal olarak da büyük bir değer taşımaktadır.

Cimabue'nin freskleri, Bizans sanatının etkisiyle şekillenen bir dönemde, figüratif anlatımı ile dikkat çekmektedir. Figürler genellikle büyük, belirgin hatlarla çizilmiş ve simgesel bir biçimde düzenlenmiştir. Bu özellik, dönemin ikonografik anlayışını yansıtmaktadır. Bunun yanı sıra, perspektif ve mekan derinliği gibi daha ileri teknikler de Cimabue'nin bu çalışmalarında gözlemlenmeye başlamaktadır. Bu sahnelerde, dini figürleri daha doğal ve insancıl bir şekilde temsil etmeye çalışılmıştır. Örneğin, Francesco'nun hayatının anlatıldığı sahnelerde, azizin yaşamına dair dramatik anlar öne çıkmaktadır.

Ayrıca, Aziz Francesco'nun mucizeleri ve doğa ile olan derin ilişkisi de vurgulanmıştır. Bu unsurlar, Cimabue'nin dini anlatımındaki sembolizmi ve doğa ile insan arasındaki spiritüel bağlantıyı yansıtmaktadır.

Cimabue'nin freskleri, erken Rönesans'a özgü bazı yenilikçi özellikler gösterir. Perspektif ve hacim anlayışı, figürlerin daha gerçekçi bir şekilde tasvir edilmesine olanak tanımıştır.

Cimabue, Bizans sanatının düzlemesine karşı, figürleri daha doğal ve daha derinlikli bir şekilde sunmayı amaçlamıştır. Bununla birlikte, renk kullanımı ve gölgeleme teknikleri de fresklerde önemli bir yer tutar, bu da onları dönemin sanat anlayışına yakınlaştırır.



Şekil 3.5: Apsis ve Transept, doğudan görünüm ve sol apsis detay (1277-80), Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/0view1.html> /15.05.2024).

Cimabue'nin direktifi altında apsisde gerçekleştirilen transept ve kapsamlı resimsel programın konusu büyük ölçüde kilisenin batı kısmındaki sunakların adaklarına dayanmaktadır. Bu tablo İtalyan resim sanatında Meryem'e adanan ilk büyük programı temsil etmektedir. Yukarı Kilise apsisinde yer alan Meryem Ana'nın hayatından sahneler ile papalık tahtının sağ ve sol tarafında yer alan dört büyük bazment alan, Meryem Ana'nın ölümü ve yüceltilmesine adanmıştır.

Meryem Ana'nın ölümü göğe yükselişi ve yatağının başında havariler tasvir edilmektedir. Buna göre apsis Meryem Ana'nın göğe kabulü ile sonuçlanan hayatından sahneler içermektedir. Doğu duvarında büyük bir *Çarmıha Gerilme* vardır. Güney kanadında *Kıyamet*'ten motifler ve kuzeyindeki çapraz kolda havarilerin yaşamlarından sahneler ve

büyük *Çarmıha Gerilme*'den sahneler, geçiş tonozunda ise *Müjdeciler* vardır. Sol transeptteki fresklerin alt kayıtlarında *Çarmıha Gerilme* görülmektedir. (Bkz. Şekil 3.5.)

Pasajın arkasındaki görülen melekler Cimabue'nin daha büyük fresklere göre daha iyi durumda renk paleti hakkında daha iyi fikir vermekle beraber yukarıdaki yıkık lunette fresk İsa'nın görkemini temsil etmekte, Yeni Ahit vahiy kitabında dayanan alışılmadık bir sahne olan tahtın vizyonu ve yedi mühür kitabı *Çarmıha Gerilme*'nin sağındaki harap sahne yer almaktadır.



Şekil 3.6: Güney Apsis ve Transept, (1277-80), Fresko, Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/0view6.html> /15.05.2024).

Cimabue mimarisinin tüm Gotik unsurlarında tamamen uzaklaşarak, oluklu pilastörlerle sütun başlıklarını, Acanthus bezemeli kornişler, kalkanlar kroketler yerine klasikleştirmeyi tercih etmiştir. (Bkz. Şekil 3.6.).

Batı duvarındaki güney transeptin yarı uzunlukta bulunan melek figürleri için alan sağlayan bir sundurma bulunmaktadır. Cimabue alt üst bölümleri arasına perspektif bir konsol kornişini yerleştirerek yanıltıcı bir mimari sistemi yaratmak istemiştir.



Şekil 3.7: Kıyametten Sahneler, (1277-80), Fresko, Yukarı kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/apocaly.html> /16.05.2024).

Yirmi dört büyük, birden fazla meleğin kuzuya tapınmasının yer aldığı bu fresklerin hasar gördüğü okunmasının zorlaştığı görülmektedir. Altı mühür meleğin ve Tanrı'nın sunağındaki tütsü yukarı melek sahnelerinin ilk üçünü göstermektedir. Yirmi dört yaşlı tasvirlerin arasında birçok meleğin kuzuya tapınması, tütsü yakan melek, Babil'in düşüşünü müjdeleyen melek ve Tanrı'nın kendisine şeyleri göstermek için gönderdiği melekler yer almaktadır. (Web Gallery of Art). Yukarı Kilise'nin kanadında yer alan büyük çarmıha gerilme freskinin bitişiğinde basamaonto boyunca kıyamette beş sahne bulunmaktadır. Meleklerin yer ile gök arasında aracı rolü vurgulanmaktadır. (Bkz. Şekil 3.7).



Şekil 3.8: Kıyamet İsa (detay) (1277-80), 350-300cm, Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/apocaly2.html> /16.05.2024).

Apsiste Meryem'in hikayeleri anlatılmaktadır. Transeptin merkezi tonozunda dört Evangelist tasvir edilmiştir. Kıyamet gününün Mesihi çağdaş temsilleriyle bazı benzerlikler gösterilmektedir. Yüzyıllar içerisinde zarar gören bezeme hem figürlü hem de geometrik süslemelerden oluşmaktadır. (Kren-Marx, Web Gallery of Art) Soldaki transeptte kıyamet bölümleri, sağdaki transeptte havarilerin hikayeleri gösterilmektedir (Bkz. Şekil 3.8.).



Şekil 3.9: Çarmıha Gerilme, (1277-80), Fresko, 350-690cm, Yukarı kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/crucifix.html> / 12.05.2024).

Büyük okunaklılığıyla zamanının ötesine geçen büyük *Çarmıha Gerilme* freski güney kanadının doğu duvarında yer almaktadır (Bkz. Şekil 3.9). İsa'nın ayakları dibine kapanmış Aziz Francis'in dokunaklı duruşu, acıyı yansıtmaktadır. Çarmıha gerilen İsa'nın dinamik duruşu ve güçlü formu izleyen ve yas tutan figürlerin üzerinde yükselmekte, haçla belirli bir mesafeyi korumaktadır.



Şekil 3.10: Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi (1277-80), 350-690cm, Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/st_peter.html / 12.05.2024).

Yukarı Kilise'nin üst bölgesi, kuzey kanadında yer alan *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi* Peter ve Paula bir döngü olarak tamamlanan Peter'e adanmakta, Pavlus'un başının kesilmesi, Simon Magus'un düşüşü, Peter'in ele geçirilişi ve topalları, hastaları iyileştirmesi anlatılmaktadır (Bkz. Şekil 3.10).



Şekil 3.11: Geçiş Tonozu ve detay (1277-80), Fresko, Üst kilise, San Francesco, Asisi.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/assisi/vault.html> / 20.05.2024).

Her kubbe hücresinin tepesinde yer alan, bir meleğin indiği ve müjdecisinin kulağına bir bulut parçası olarak dokunduğu gösterilir. İster yazarken ister kutsal metinlerle olsun, ilahi ilhamın görsel bir işareti olarak, müjdecisinin kulağına dokunduğu, bir bulut parçası olduğu zamanlar temsil edilmektedir. Ayrıca her evangelistin mesajını yönlendirildiği dünyanın bölgeleri de temsil edilmektedir. Ortaçağ kiliselerinin geçiş tonozlarını olduğu gibi evangelistlerin olduğu tasvirlerini içermektedir. Doğudaki tonoz hücreleri depremde yıkılmış sadece dört tonoz hücreleri kalmıştır. Resim alanına baktığımızda ayrı ayrı çevrelenen meleklerin taşıdığı vazolardan çıkan, düzenli aralıklarla puttilerin başlarını ve çevresini dolayan çift sarmaşıklı bordürler yer almaktadır. Evangelistler ise, St Luke (batı tonoz hücreleri), St John (kuzey hücreleri), St Matthew (doğu hücreleri) ve St Mark (güney) yer almaktadır. (Bkz. Şekil 3.11.).

Evangelist Markus'un karşısındaki Roma görünümünde şehrin önemli binaları yer almakta Castel Sant Angelo, Meta, Rumuili, eski Aziz Petrus, Pantheon, Plazzo Dei Senatori'nin bulunduğu Capitol, Torre delle Milizie, Santi Apostoli Kilisesi ve müjdeleyiciler her üçgen alanın yarısını işgal etmektedir. Şehirler her evangelistin mesajını ilettiği dünyanın bölgeleri olarak tasvir edilmektedir.

3.3.2 Çarmıha gerilme resimleri



Şekil 3.12: Crucifix, Ahşap üzerine Tempera (1268-1271). 336-267 cm, San Dominico, Arezzo.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/crucifix/crucifix.html> /20.05.2024)

Cimabue'nin geleneksel kalıpları zorlayan ancak bunları tam anlamıyla aşamayan sanat anlayışının izleri, *Arezzo'daki Çarmıha Gerilmiş İsa* adlı eserinde açıkça görülmektedir. Eserin kompozisyonunda haçın sol kolunda Meryem, sağ kolunda ise Aziz Yuhanna yer almaktadır. Cimabue, bu sahnede çarmıha gerilmiş figürü, geleneksel sınırlar içinde kalsa da dramatik bir yoğunlukla aktarmayı başarmıştır. Çivilerle haça tutturulmuş İsa figürü, adeta amansız bir kasırga tarafından sarsılıyormuş hissi uyandırır. Kalça ve karın bölgesindeki eğim, figürün perspektif etkisiyle izleyiciye kopuş ve ayrılık duygusu verir.(Bkz. Şekil 3.12.).

Bu eserde ışık-gölge geçişlerine verilen önem, Bizans Helenizmi'nin yerini yavaş yavaş klasik anlayışa bırakmaya başladığını göstermektedir. Fresklerde gözlenen sert ve sınırlı ritmin yerini daha yumuşak geçişler almıştır. Cimabue, insana dair duygusal derinliği öne çıkararak, dramatik anları anlatmak için geleneksel biçimlerin sınırlarını zorlamıştır. Figürlerin beden dili ve yüz ifadeleri, hem karmaşık hem de sade bir varoluş duygusunu güçlü bir şekilde yansıtır (Cömert, 2007: 55–57).



Şekil 3.13: Crucifix, Ahşap panel, (1287-88), 443-390cm, Opera di Santa Croce Müzesi

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/crucifix/crucifix_sc.html /22.05.2024).

Floransa 1966 yılında bu ünlü Haç sel felaketinde kısmen yok olmuştur. Bu eserde Bizans sanatından kopma çabaları izlenebilmektedir. İsa'nın vücudu daha organik hatlara sahiptir, kas yapıları belirginleştirilmiştir.(Bkz. Şekil 3.13.).

3.3.3 Madonna resimleri



Şekil 3.14: Madonna, Çocuk İsa, Aziz Francis ve Dört Melekle Tahta Çıkmış (1278-80), Fresk, 320- 340 cm, Aşağı Kilise, San Francisco, Asisi.

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonna_1.html /22.05.2024)

Fresk, Aşağı Kilise'nin batı transeptinin kuzey kolundaki doğu duvarında yer almaktadır. Tarihlendirmesi ve 19. yüzyıl yeniden boyamalarından sonraki durumu açısından Cimabue'nin en sorunlu eserlerinden biridir. Tarihlendirmesi göz önüne alındığında, stilistik nedenlerden dolayı, Yukarı Kilise'deki Cimabue fresklerinden veya Louvre Müzesi'ndeki Madonna'dan daha geç olduğu genel olarak kabul edilmektedir. (Bkz. Şekil 3.14).



Şekil 3.15: Santa Trinita Maesta (1285-86) Ahşap Üzerine Tempera, Altın Arka Plan, 384-223cm, Uffizi Galerisi, Floransa.

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonn_1.html /22.05.2024)

Santa Trinita Maesta Cimabue'nin en büyük ve en tanınmış panellerinden biridir. Meryem Ana'nın taht üzerindeki anıtsal tasviri, Bizans ve gotik üslubun birleşimini göstermektedir. Figürler hacim kazanmıştır, tahtın perspektif denemesi Cimabue'nin ilerleyen sanat anlayışını yansıtmaktadır. (Bkz. Şekil 3.15.). Büyük, etkileyici bir fildişi tahtta oturan ve eklemli bir mimari forma sahip olan Meryem Ana, Bizans'taki Bakire Hodegetria modeline göre, yani kurtuluş yolunu gösteren kişi olarak, tuttuğu oğlunu sağ eliyle işaret etmektedir. Antik çağlardan kalma bir filozof gibi giyinmiş olan İsa, muhtemelen yasa tomarı olan bir rulo tomarı tutmakta ve onu kutsamaktadır. Meryem ve oğlunun giydiği kıyafetler, İtalyan Ortaçağ resminde oldukça moda olan geleneksel Bizans resminin bir özelliği olan damasken olarak bilinen değerli bir altın süslemeye sahiptir. Etraflarında tahtı nazıkçe kaldıran

muhteşem çok renkli kanatlı sekiz melek mevcuttur. Tahtta oturan Bakire ve Çocuk ikonografisi için oldukça sıra dışı olan şey, tahtın altında, Kutsal metinlerden yazılar içeren tespihler tutan Eski Ahit'ten birkaç peygamberin (soldan sağa: Yeremya, İbrahim, Davut ve İşaya) tasvir edilmesidir. Bu peygamberler, Meryem'in Enkarnasyonu ve Bakireliği gizemlerine gönderme yapan Kutsal metinlerden yazılar tutmaktadırlar. Resim, altın üzerine işlenmiş geometrik motiflerle incelikle dekore edilmiş arka planda da görülen cesurca zarif süslemelerle öne çıkmaktadır. Bu eserin tarihleri çokça tartışma konusu olsa da *Santa Trinita Maestà*'nın Cimabue'nin kariyerinin sonlarına tarihlenmesi eğilimi var. Bu şaheserde, taht için kullanılan karmaşık mekân bölümü, giysinin kıvrımları, ışık-gölge düzenlemesi ve Meryem Ana ile meleklerin ifadeleri çok derece etkili görünmektedir.



Şekil 3.16: Tahtta Oturan Madonna, (1285-1286), Ahşap Üzerine Tempera, 133-81cm, Uffizi Degli Galerisi, Floransa

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/madonnab.html> /25.05.2024)

Cimabue'ye atıf tartışmalıdır. Bazı akademisyenler tabloyu Cimabue ve Duccio'dan etkilenen bir sanatçıya veya Cimabue'nin atölyesine verir. Tablo, bu koleksiyondan geldiği için Madonna Contini Bonacossi olarak adlandırılır. (Bkz. Şekil 3.16.)



Şekil 3.17: Bakire ve Çocuk (26-21cm) (1280-85), ve Kırbaqlama, (25-20cm)(1280-85) National Gallery, Londra

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/panel2.html> / ve <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/panel1.html> / 25.05.2024)

Bu panelin daha büyük bir çalışmanın parçası olduğu belirtilmektedir. *Bakire ve Çocuk*'u (National Gallery, Londra) tasvir eden başka bir panelin aynı çalışmaya ait olduğu belirlenmiştir. *Bakire ve Çocuk* sol üst köşeden, *Kırbaqlama* ise muhtemelen aynı panelin sağ alt köşesinden gelmiş olarak değerlendirilmekte ancak kesinlikle aynı çalışma olarak belirlenmektedir. (Bkz. Şekil 3.17.).



Şekil 3.18: Meleklerle Tahta Çıkan Bakire, (1290-95) Panel, 424-276cm, Louvre Müzesi, Paris

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/c/cimabue/madonna/virgin.html> / 25.05.2024)

Vasari, bu tablonun Pisa'daki San Francesco kilisesinde bulunduğunu belirtmiştir. 1811'de, Napolyon savaşı sırasında Paris'e taşındı. 1937-38'de restore edildi. Restorasyondan önce yapılan kapsamlı analiz, tablonun oldukça tehlikeli bir durumda olduğunu gösterdi: merkezi

figürler ve altın rengi arka plan tamamen yeniden boyanmıştı. Analizin sonuçlarından, tablonun yazarlığı konusunda bazı şüpheler ortaya çıktı. (Bkz. Şekil 3.18.).

3.3.4 Mozaikler



Şekil 3.19: Meryem Ana ile Aziz John'un Arasında Tahtta Oturan İsa (detay), (1301-1302)
Mozaik, 385-223cm Pisa Katedrali.

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/c/cimabue/mosaic/st_john.html / 30.05.2024).

Bu ayrıntı-mozaik, Cimabue'nin eseri olan Evangelist Aziz. John'u göstermektedir. Tüm kompozisyon, Cimabue'nin ölümünden yaklaşık yirmi yıl sonra ancak 1321'de tamamlanmıştır. (Bkz. Şekil 3.19.).

4. GIOTTO DI BONDONE

(1267-1337)

4.1 HAYATI, ESERLERİ VE DÖNEME ETKİLERİ

Giotto di Bondone, İtalyan Rönesans'ının habercisi olarak kabul edilen, Orta Çağ ile Rönesans arasındaki geçiş döneminin en önemli ressam ve mimarlarındanıdır. Doğal anlatımı, perspektif kullanımı ve insan figürlerine getirdiği gerçekçilikle Rönesans'ın önünü açtığı kabul edilmektedir. Giotto, 1267 yılında İtalya'nın Floransa yakınlarındaki Vespignano köyünde doğmuştur. Babası yoksul bir köylü ve çobandır. Giotto'da erken yaşlardan itibaren çobanlık yapmaya başlamıştır. Yaklaşık 1280-1290 yılları arasında Giotto'nun Cimabue'nin yanında çırak olarak çalıştığını hemen hemen bütün sanat tarihçileri kabul etmektedir. Vasari, Giotto'nun koyunları otlatırken yere veya taşların üzerlerine sürekli resim yaptığını, Floransa'dan bir iş için gelen Cimabue'nin O'na rastlayarak, taşın üzerindeki kömür parçasıyla çizdiği koyun resimlerini gördüğü ve babasının izniyle O'nu yanına çırak alarak Floransa'ya götürdüğünü aktarmaktadır. (Vasari,2013:299).

Giotto'nun yetiştiği sanat ortamı, Bizans sanatının ağırlıklı olarak hâkim olduğu bir dönemdir. Bizans sanatı simgesel figürleriyle, katı ve sert üslubuyla mekâna değil maneviyata odaklanmış bir sanat anlayışını temsil etmektedir. Cimabue, sanat anlayışıyla bu katı kurallarda bir esneklik, değişim meydana getirmiş olsa da bu anlayışı tamamen dönüştürenin Giotto olduğu kabul edilmektedir. Cimabue, Bizans sanatına bağlı kalmasına rağmen, Giotto'nun daha doğal ve hacimsel bir anlatım tarzı geliştirmesine katkıda bulunmuştur. Bizans etkisindeki Gotik sanatı aşarak, Rönesans'ın gerçekçi ve bireysel anlatımına doğru ilerleyen sanat anlayışının temel taşlarını atan Giotto, ışık, perspektif ve duygu kullanımında yenilikler yaparak modern resim sanatının kapısını aralamıştır. (Tansuğ, 2004:144)



Şekil 4.1: Scrovegni Şapeli (Arena Şapeli),(1305), Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/00view1.html>/10.06.2024)

En büyük baş yapıtlarından biri kabul edilen *Scrovegni Şapeli (Arena Şapeli) Freskleri* (1305-1306, Padova) Meryem'in Hayatı ve İsa'nın Hayatı konularını içeren sahnelerden oluşmaktadır. (Bkz. Şekil 4.1.).



Şekil 4.2: Ağıt/ Lamentation, (1305), Scrovegni Şapeli, Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris20.html> / 10.06.2024).

Giotto, Bizans sanatının sert ikonografik kurallarını kırarak, insan figürlerini daha doğal ve hacimli şekilde tasvir etmiştir. Mekân derinliği oluşturmaya başlamış, perspektifi geliştirmiş, dramatik anlatımı güçlendiren yüz ifadeleri ve beden dili kullanımıyla eserlerine duygusal yoğunluk da katmıştır. Yapıtlarındaki ışık-gölge kullanımı, figürlere hacim kazandırarak, düz ve dekoratif yüzeyler yerine üç boyutlu bir anlatım sağlamıştır. (Pevsner,2016:142). En etkili sahnelerinden biri *Ağıt (Lamentation)* tır. Bu sahnede figürlerin mimikleri ve bedensel duruşları, o döneme kadar görülmemiş bir duygusal

yoğunluk taşımaktadır. (Bkz. Şekil 4.2.). Benzer bir biçimde *Santa Croce Kilisesi Freskleri'ndeki* (Floransa) Aziz Francesco'nun yaşamını anlatan fresklerde de yüz ifadeleri ve beden dili ile hikâye anlatımı gerçekçi bir anlatım mevcuttur. Floransa Katedrali'nin *Çan Kulesi* (*Campanile di Giotto*, 1334-1337), mimari alandaki en büyük katkılarından biri olarak görülmektedir. Ama ölümünden sonra tamamlanabilmiştir.

Giotto'nun fresklerinde görülen mekân anlayışı ve dramatik vurgu "yanılsamacı olmayan" bir vurgudur. *Yahuda'nın İhaneti* ve *Meryem'in Doğumu* gibi fresklerinde olay örgüsünün sahne düzeniyle ilişkilendirilmesi sahnelerde perspektifin bilinçli bir şekilde teatral bir araç olarak kullanıldığını göstermektedir. (Frederick.1994 :120).

Giotto Di Bondone sanat tarihinde Rönesansın babası olarak perspektifi bulan kişi olarak onurlandırılmaktadır. Orta Çağ'ın durağan ve sembolik sanat anlayışını yıkarak, insan figürlerine gerçeklik, duygusallık ve anlatım gücü kazandırmıştır. Onun fresklerinde gözlenen perspektif, mekânsal derinlik ve dramatik anlatım, Rönesans sanatının temel taşlarını oluşturmuş ve Batı sanat tarihine yön veren büyük devrimlerden biri olmuştur. Giotto, resmi iki boyutlu bir yüzey olmaktan çıkarp, izleyiciyi içine çeken bir hikâye anlatımına dönüştüren sanatçıdır. Giotto'nun sanatı, gerçekçilik, dramatik anlatım ve mekânsal kurgunun ustaca bir birleşimi olarak değerlendirilmektedir. 20. yüzyılda sanat eleştirmeni Bernard Berenson, "Giotto ile resim sanatı insanlık kazandı." diyerek onun sanat tarihindeki devrim niteliğindeki önemini vurgulamıştır. (Florenski, 2005:13).

Gombrich, Giotto'dan bahsederken onun kompozisyonu nasıl kullandığından ve kompozisyonun nasıl ilerlediğinden bahsetmektedir. Mekandaki derinlik sebebiyle sahnenin içindeki tüm figürler kendi derinliklerini katacak şekilde yerleştirilmişlerdir. Bu kompozisyon ve derinlik dönemin düz ve yüzeysel kompozisyon anlayışının aşılması ile ilerlemesinin en büyük örneği olarak gösterilir. (Gombrich,1995:60)

Giotto, en büyük şaheseri olarak nitelenen İtalya'nın Padova kentindeki *Scrovegni Şapeli'* nin (Arena Şapeli) iç mekanını süsleyen fresk döngüsünü 1305 civarında tamamlamıştır. Scrovegni Şapeli adını eseri sipariş eden Enrico Scrovegni 'den almış, Antik Roma arenasına yakınlığından dolayı Arena Şapeli olarak da adlandırılmaktadır. *Meryem ve İsa'nın* hayatlarının resmedildiği kırk sahneden oluşan fresk dizisi erken rönesansın en muhteşem eserlerinden biri olarak değerlendirilir. Şapelin en üst katındaki duvarları çevreleyen ilk

resim dizisi Meryem'in, anne babası olan Aziz Yoakim ve Anna'nın yaşamlarını, Meryem'in doğumunu, çocukluğunu, Aziz Yusuf'la evlenmesini, ziyaret ve müjdeye kadar olan yaşamını sahnelerle tasvir etmektedir. İkinci seviyedeki fresklerde İsa'nın bebek ve çocukluğu, mucizeleri ve kamusal alana hizmetlerine yer verilmiştir. Üçüncü ve son resim dizisi İsa'nın çilesi, ölümü, dirilişi, göğe yükselişi ve Pentekost'ta kutsal ruhun inişini betimlemektedir (Joy, 2014:1-3).

Giotto'nun sanatı, erken Rönesans'ın büyük isimleri olan Masaccio, Fra Angelico, Piero della Francesca gibi sanatçılara ilham vermiştir. Michelangelo, Leonardo da Vinci ve Raphael gibi yüksek Rönesans ustalarının temellerini atan öncü sanatçılardan biri olmuştur. Vasari, "Eğer Giotto olmasaydı, Rönesans başlamazdı." diyerek onun sanat tarihindeki önemini vurgulamıştır. Giotto di Bondone, 1337 yılında Floransa'da hayatını kaybetmiştir. Ancak sanatındaki devrimci yaklaşımı, Rönesans'ın gelişimi için bir dönüm noktası olmuş ve onu Batı sanat tarihinin en büyük öncülerinden biri haline getirmiştir. (Vasari, 2016:60-68).

4.2 GIOTTO'NUN TEKNİĞİ VE FİGÜRATİF DİLİNİN ÖZELLİKLERİ

Orta Çağ'ın durağan ve simgesel sanat anlayışından Rönesans'ın doğalcı ve perspektif odaklı anlatımına geçişte en önemli sanatçılardan biri Giotto di Bondone'dir (1267-1337). Cimabue'nin öğrencisi olarak yetiştiği kabul edilen Giotto, hacimsel figürler, mekânsal derinlik ve dramatik anlatımıyla Batı sanatının seyrini değiştirmiştir. Giotto, Orta Çağ'ın iki boyutlu ve stilize sanat anlayışına karşın, figürleri daha hacimli, doğal ve mekânsal derinliğe sahip bir şekilde betimlemiştir. Giotto'nun en büyük yeniliği, figürlerine hacim kazandırarak onların gerçek bir mekânda var olmasını sağlamasıdır. Önceki Bizans etkili resimlerde figürler, genellikle düz yüzeyler üzerinde sembolik bir anlatımla verilmekteydi. Giotto ise ışık-gölge kullanarak figürlerine üç boyutlu bir gerçeklik kazandırmıştır. Yüzlere ve giysilere uyguladığı aydınlatma ile hacim etkisi yaratmıştır. Figürler sadece statik pozlarda değil, belirli bir harekete ve duyguya sahip olarak betimlenmiştir. Kas ve iskelet yapısı daha gerçekçi bir şekilde yansıtılmıştır. (Krausse, 2005:7).

Giotto, sahneleri yaratırken arka planı boş bırakmak yerine mekânı tanımlayan mimari ve doğal unsurlar eklemiştir. Henüz tam anlamıyla matematiksel perspektif geliştirilmemiş olsa

da onun eserlerinde mekân derinliği görülmektedir ve figürler bu mekâna uyumlu bir şekilde yerleştirilmişlerdir. Giotto'nun figürleri sadece estetik bir yenilik sunmamaktadır. Aynı zamanda güçlü duygusal anlatımlarıyla dikkat çekmektedirler. Figürler birbirleriyle etkileşim içindedir, yüz ifadeleri ve beden dilleri hikâyeye katkı sağlar. (Gombrich,1980:178). Bu yaklaşım, Rönesans sanatçılarının dramatik anlatımı geliştirmesinde temel bir model olmuştur. Giotto'nun geliştirdiği teknikler, Rönesans'ın öncülerinden biri olarak kabul edilmesini sağlamıştır. Onun figür anlayışı, perspektif denemeleri ve dramatik anlatımı, 15. yüzyıl sanatçılarının temel referans noktalarından biri olmuştur. Brunelleschi ve Masaccio gibi sanatçılar, Giotto'nun mekânsal yeniliklerinden ilham alarak matematiksel perspektifi geliştirmiştir. (Venturi, 1954:26). "Giotto 1300 yıllarında Grek tarzıyla İtalyanların ve Bizans'ın derinliği bulunmayan resimde mekânın biçimlenmesinin oluşmasının da temelini atmıştır. Figürlerde üç boyutu kazandırmakla beraber zeminin belirtilmesine, o yıllarda da ihtiyaç duymuştur". (Turani,2010:145).

4.3 GIOTTO'NUN ESERLERİNİN İNCELENMESİ

Giotto di Bondone, Orta Çağ'ın soyut ve simgesel sanat anlayışını terk ederek doğalcı, hacimli ve dramatik bir resim anlayışına öncülük etmiştir. Onun sanatı, Rönesans'ın gelişiminde temel bir basamak olmuş ve sonraki sanatçılar için bir ilham kaynağı haline gelmiştir. Giotto'nun getirdiği yenilikler, Batı sanatının ilerleyen yüzyıllarda şekillenmesinde kritik bir rol oynamış ve onu "modern resmin babası" olarak tarihe geçirmiştir. Giotto, Bizans sanatından uzaklaşarak insan merkezli sanata yönelmiştir. Doğal figürler, hacimli kompozisyonlar, dramatik anlatımı ve insanı temel alan sanat anlayışı ile Rönesans'a ilham vermiştir. Perspektif ve mekânsal düzenlemeleri ile Masaccio ve Leonardo gibi sanatçılara yol açmış, sanatçının bireyselliğini öne çıkararak Rönesans'ın sanatçı kimliğini şekillendirmiştir. Ernst Gombrich, "Sanatın Öyküsü" adlı kitabında Giotto'yu Batı sanatında devrim yaratan bir figür olarak tanımlayarak ve onun sanata getirdiği yenilikleri vurgulamaktadır. "Giotto'nun başarısı, doğaya sadık kalma çabası içinde değil, gözlerimizin dünyayı nasıl gördüğünü anlamaya çalışmasında yatar. Figürlerine hacim, ağırlık ve gerçek bir mekânda var olma hissi kazandırarak, sanat tarihinde yepyeni bir çağ başlatmıştır" Giotto, figürlerini düz bir yüzeye yerleştirmek yerine, onları katı ve üç boyutlu varlıklar olarak resmetmiştir. Bu, Orta Çağ'ın simgesel sanat anlayışından bir kopuştur ve onun ardından gelen sanatçılar için yeni bir gerçeklik anlayışı sunmuştur.

Gombrich'in deyişiyile "O, insan figürünü yeniden keşfeden ve onu yaşayan, nefes alan bir varlık haline getiren sanatçıdır. Onun getirdiği yenilikler, Floransa'daki sanatçılar için bir çıkış noktası olmuştur". (1995:60-65). Gombrich, Giotto'nun en önemli eserleri olarak özellikle iki büyük fresk serisini öne çıkarır: *Scrovegni (Arena) Şapeli Freskleri* (Padova, 1305-1306) ve *Assisi, San Francesco Bazilikası Freskleri* (yaklaşık 1297-1300). *Scrovegni (Arena) Şapeli Freskleri*'ni "Giotto'nun en büyük başyapıtı" olarak tanımlamaktadır. Hacim, derinlik, perspektif ve dramatik anlatım açısından devrim niteliğinde olduğunu vurgular. Özellikle *Ağıt'ta (Lamentation)* dramatik duygu anlatımı ve figürlerin gerçekçi etkileşimini, *Judas'ın İhaneti'nde* gerilim ve psikolojik yoğunluğu ve *Son Yargı'da* kompozisyonun düzeni ve figürlerin hacimli anlatımı Rönesans'ın habercisi olarak değerlendirir. Gombrich kendi ifadesiyle "Giotto'nun Scrovegni Şapeli'ndeki freskleri, resimde yeni bir çağ açmıştır. O, insan figürlerini hacimli, mekânda var olan ve birbirleriyle gerçekçi bir şekilde etkileşime giren varlıklar olarak tasvir eden ilk sanatçı" olduğunu söyler. *Assisi, San Francesco Bazilikası*'ndaki eserlerinden, *Aziz Francis'in Hayatı fresklerinin (Aziz Francis Efsanesi)* Giotto'nun erken dönemde Bizans sanatından nasıl uzaklaştığını gösterdiğini belirterek, özellikle *Aziz Francesco'nun Vaazı* sahnesini önemli bulur. Figürlerin doğal duruşu, kompozisyonun gerçek mekân hissi vermesi ve mimari arka planın figürlerle uyumu Gombrich'e göre Giotto'nun doğalcılığa geçişinin kanıtıdır. "Assisi'deki fresklerde Giotto, kutsal konuları idealize edilmiş figürlerle değil, gerçek dünyada var olan insanlarla anlatmaya başlamıştır. Bu, Orta Çağ'ın sembolizmine karşı devrim niteliğinde bir yaklaşımdır." (1995:63).

Scrovegni Şapeli freskleri Giotto'nun başyapıtıdır ve sanat anlayışında devrim yaratmıştır. Assisi freskleri, erken dönem Rönesans'ın temellerini atmıştır. Santa Croce freskleri ise anlatım gücü açısından çarpıcıdır. Giotto'nun eserlerini kronolojik olarak sıralamak, kesin tarihlendirme konusundaki belirsizlikler nedeniyle zor olsa da genel olarak kabul edilen sıralamaya göre şu şekilde belirlenebilir;

- a. Eski Aziz Petrus Bazilikası'ndaki "Navicella" mozaïği (yaklaşık 1298-1300)
- b. Assisi, San Francesco Bazilikası freskleri (yaklaşık 1297-1300)
- c. Padova, Scrovegni (Arena) Şapeli freskleri (yaklaşık 1303-1305)
- d. Floransa, Santa Croce Kilisesi freskleri (yaklaşık 1310-1320)
- e. Panel resimleri (Haç, Maesta ve diğerleri, Poliptik paneller, Stefaneschi Sunağı)

4.3.1 Eski Aziz Petrus Bazilikası'ndaki "Navicella" Mozaïği (yaklaşık 1298-1300)



Şekil 4.3: Navicella (1298), Eski Aziz Petrus Bazilikası, Roma

(Kaynak:

https://www.wga.hu/html/g/Giotto/zz_misc/y_mosaic/11navice.html/15.06.2024).

Roma, Eski Aziz Petrus Bazilikası, Aziz Petrus'un suda yürüyüşünü tasvir eden bu büyük mozağin orijinali kaybolmuştur, ancak kopyaları bulunmaktadır. (Bkz. Şekil 4.3.).

4.3.2 Assisi, San Francesco Bazilikası Freskleri (yaklaşık 1297-1300)

San Francesco Bazilikası'ndaki eserler, San Francesco'nun yaşamını anlatan fresklerden, eski ahit öykülerinden, yeni ahit öykülerinden, Kutsal kitap öykülerinden ve azizlerinin öykülerinden oluşmaktadır.



Şekil 4.4: San Francesco Bazilikası- İç, Assisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc01.html> / 20.06.2024)

Özellikle *Aziz Francis'in Hayatı* freskleri Giotto'nun Ortaçağ ve Bizans'ın yerleşik sanat anlayışına ve kalıplarına karşı duruşunun, gerçek insanları resme taşımasının, mekânın

gerçeklik duygusu vermesinin, doğalcılığa geçişinin en erken ve en etkili örnekleri sayılmaktadır. Nefin duvarlarındaki fresklerin olduğu paneller kare şeklinde bölünmüş, 270-230 ölçülerinde üçer resimden oluşmaktadır (Bkz. Şekil 4.4.).



Şekil 4.5: Aziz Francesco'nun Hayatı Freskleri (no:4-6). (1297-1300), Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/2scenes.html> / 25.06.2024)

Üst Bazilika'daki *Aziz Francis'in Hayatı* freskleri 28 sahneden oluşan bir seridir. Fresklerde derinlik, mekânsal algı ve insan figürlerinde duygusal ifade açısından büyük ilerleme görülmektedir. (Bkz. Şekil 4.5.).



Şekil 4.6: Basit Bir Adama Saygı. (No:1). (1297-1300), Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc01.html> /25.06.2024)

Basit bir adam pelerinini genç bir asilzadenin önüne serer. Aziz Francis'in böyle bir onuru hak ettiğini tek başına o fark eder. Francis adamın bu saygı ifadesini kısa bir jestle kabul ederken, diğer seyirciler anlamayarak tepki verirler. Eylem sahnesi açıkça belirlenmiştir çünkü ana kahramanlar arasındaki mesafeyi belirleyen tapınak, bugün hala görülebilen Assisi'deki Minerva Tapınağı'dır. (Bkz. Şekil 4.6.). Bu, *Aziz Francis Efsanesi'nin* yirmi sekiz

sahnesinin (yirmi beşi Giotto tarafından resmedilmiştir) ilkidir ancak bu muhtemelen son olarak resmedilmiştir.



Şekil 4.7: Aziz Francis'in Cübbesini Fakir Adama Vermesi, (No:2). (1297-1300), Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc02.html> /0.06.2024).

Aziz Francis değerli altın pelerinini yoksul bir vatandaşa uzatır. Sahne, zirvelerinde iki çok farklı mimari türün yükseldiği iki kayalık tepenin önünde geçer. Şehrin ve manastırın dünyası burada karşı karşıya gelir. İnen yamaçlar azizin figürünün arkasında buluşur, resimdeki konumunu vurgular ve hayatındaki durumunu karakterize eder: bu, azizin yoksul ve inzivaya çekilmiş bir hayatı yaşamaya karar vereceğinin ilk göstergesidir. (Bkz. Şekil 4.7.).



Şekil 4.8: Haç Mucizesi, (No:4). (1297-1300), Yukarı Kilise, San Francesco Bazilikası, Assisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc04.html> / 30.06.2024).

Efsaneye göre, San Damiano kilisesindeki çarhıma gerilmiş İsa ikonası genç asilzadeye şöyle sesleniyordu: "Francis, git ve yıkılma tehlikesi altında olan evimi onar." Giotto, Francis'i yarı yıkık bir kilisede resmeder; burada aziz, boyalı haçın önünde diz çöker,

kollarını korkuyla kaldırır. Bu canlı tepki ve perspektif yapısı, resimdeki olayları özellikle canlı ve anlaşılır kılmaktadır. (Bkz. Şekil 4.8.).



Şekil 4.9: Dünya Mallarından Vazgeçme, (No:5). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc05.html> / 10.07.2024)

Francis'in babası oğlunu piskoposluk önünde servetini çarçur etmekle suçladığında, Francis giydiği kıyafetlerin tamamına ona geri verir ve çıplak kalır, Assisi piskoposu Francis'i kendi peleriniyle örter. Francis babasını ve mirasını reddeder. (Bkz. Şekil 4.9.). Giotto, azizin gelecekteki yoksulluk hayatına doğru atılan belirleyici adımı simgeleyen bu sansasyonel olayı, zıt taraflardaki iki grup insan aracılığıyla resmeder. Binalar, iki dünya arasındaki uçurumu daha da güçlendirir.



Şekil 4.10: Papa'nın Onaylaması, (No:7). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc07.html> / 20.07.2024).

Papa III Innocent, Aziz Francis'in oluşturduğu yeni Fransisken topluluğunun yönetimini onaylar. (Bkz. Şekil 4.10.). Papa, perspektifle inşa edilmiş muhteşem bir iç mekânda, tarikatın kurucusunu ve yönetimini kutsar. Francis'in yoldaşları ve Kilise ileri gelenleri, eylemi konsantrasyon ifadeleriyle takip etmektedirler.



Şekil 4.11: Arezzo'da Şeytanların Çıkarılması, (No:10). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc10.html/> 10.07.2024).

Arezzo'daki iç savaş sırasında, Aziz Francis şehrin üzerinde şeytanlar görür. Kardeş Sylvester'ı onları kovması için çağırır. Resim alanı, dünyanın geri kalanından topraktaki bir çatlakla ayrılmış olan şehrin mimarisi ve yükselen kilise binası tarafından domine ediliyor. Giotto, azizi ikincisinin önünde derin bir dua içinde tasvir ediyor. Aziz Francis'in gücü, elini şehrin kulelerine doğru emredici bir şekilde kaldıran Kardeş Sylvester'a geçiyor gibi görünüyor. (Bkz. Şekil 4.11.). Bunun üzerine şeytanlar kaçıyor ve vatandaşlar huzur buluyor.



Şekil 4.12: Bahar (Su) Mucizesi, (No:14). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: [https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc14.html /](https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc14.html/) 20.07.2024).

Aziz Francis'in katırını binek hayvanı olarak ödünç verdiği çiftçi susuzluktan eziyet çekmektedir. Aziz'in duasına yanıt olarak kayalardan su fişkırlıyordu. (Bkz. Şekil 4.11.). Giotto, Francis'in hararetle dua ettiğini gösteriyor. Giotto'nun tasvirlerinde sıklıkla olduğu gibi, figürler -burada iki Fransisken- sahneyi bakışlarıyla yorumluyor ve izleyicinin tepkisini

önceden tahmin ediyor. Dikkat çekici bir detay olarak eşeğin sırt çantası şaşırtıcı bir incelikle işlenmiştir.



Şekil 4.13: Kuşlara Vaaz (No:15). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc15.html> / 20. 07.2024)

Giriş duvarındaki iki sahne, Giotto'nun elinin en belirgin olduğu kompozisyonlar olan *Bahar Mucizesi* ve *Kuşlara Vaaz*'dir. (Bkz. Şekil 4.13.). Aziz Francis yaklaşırken uçup gitmeyen bir kuş sürüsüyle karşılaşır. Beklenti içinde bekleyen yaratıklara bir vaaz verir, kuşlar ancak azizin kutsamasını aldıktan sonra azizi terk edip uçarlar. Giotto, sıklıkla olduğu gibi, olayların olağanüstü doğasını ikincil bir figürün tepkisiyle-bu durumda, yüzünde şaşkın bir ifadeyle elini kaldıran Fransisken rahibi aracılığıyla- açıkça ortaya koymaktadır.



Şekil 4.14: Aziz Francis'in Ölümü ve Yükselişi (No:20). (1297-99). Yukarı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/upper/legend/franc20.html> / 20.07.2024).

Francis ölüme yaklaştığında, kendisini küçük bir kiliseye götürür. Orada kardeşlerinin huzurunda ölür. Aziz Francis'in ölümü ve yükselen ruhu, burada birçok figürle dolu ciddi bir temsil yaratmak için cenaze töreniyle ilişkilendirilmiştir. (Bkz. Şekil 4.14.).



Şekil 4.15: Alt Kilise Batı Transeptin ve fresklerin görünümü(1320). Aşağı Kilise, San Francesco, Asisi

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/assisi/lower/00view.html> / 20.07.2024).

Alçak tonoz, devasa sütunlar tarafından desteklenerek, oldukça sıkıştırılmış, kripta benzeri odayı kaplamaktadır. Solda ve sağda, yan şapellerin girişinin her iki tarafındaki söveler görünmektedir. (Bkz. Şekil 4.15.). Magdalen Şapeli, Aşağı Kilise'nin diğer bölümlerinde, sağ transept ve tonoz da dahil olmak üzere Giotto ve yardımcıları tarafından yürütülen çalışmaların başlangıç noktasıdır. Bu alan daha önce on üçüncü yüzyılın sonlarında fresklenmiştir; bu, Cimabue'nin *Meleklerle Tahtta Oturan Madonna* ve *Aziz Francis'in* büyük freskinin varlığından anlaşılmaktadır; adı geçen freskler korunmuştur. 20. yüzyılın başında ve ortasında, Aşağı Kilise'deki freskler temizlenmiş ve restore edilmiştir. Assisi'deki San Francesco Alt Kilisesi'nin dekorasyonunun fresklerinin bu panoramik görünümü, apsis alanından nefeye doğru bakılarak çekilmiştir. Her iki tarafta da *Çarmıha Gerilme*'nin iki panoramik sahnesini görüyoruz: soldaki Giotto okulunun, sağdaki ise Pietro Lorenzetti'nindir. Cimabue'nin *Çocukla Tahtta Oturan Madonna*, *Aziz Francis ve Dört Melek* freski nefin solunda görülmektedir. Bu fresk daha sonra Giotto okulunun freskleriyle çevrelenmiştir. Yüksek sunağın üzerindeki çapraz tonozdaki freskler, Fransisken erdemlerinin ve Aziz Francis'in Şanlı halinin alegorilerini temsil eder; bunlar Giotto okulunun eseridir.

4.3.3 Padova, Scrovegni (Arena) Şapeli Freskleri (yaklaşık 1303-1305)

Padova, Scrovegni Şapeli freskleri Giotto'nun en büyük baş yapıtlarından sayılmaktadır. Joachim'ın hayatı, Meryem'in hayatı ve İsa'nın hayatı olmak üzere üç ana konudan oluşan fresklerdir.



Şekil 4.16: Aziz Joachim'ın Kurbanın Reddedilmesi, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/1joachim/joachi1.html> 25.07.2024).

Yaşlı Joachim'ın çocuğu olmadığı için tapınağa girmesine izin verilmemektedir. Mimari, rahibin reddetme hareketini güçlendirir ve Aziz buna üzgün bir bakışla karşılık verir. Joachim'ın kurbanının reddedilmesi ve Tapınak'tan kovulması, çocuksuzluğundan dolayı gerçekleşmiştir. (Bkz. Şekil 4.16.). Tapınağın kapalı mimarisi sağlamlığın ilk fikrini sunarken, Joachim'ın ikili hareketi bir yandan bu sahneyi sonlandırırken, diğer yandan serinin geri kalanı için yolu açar.(Joy, 2014:3).



Şekil 4.17: Altın Kapı'daki Buluşma, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/1joachim/joachi1.html> / 25.07.2024)

Joachim'ın hayatını anlatan son freskte kompozisyon Joachim ve Anne arasındaki karşılaşmaya yoğunlaşmıştır: Joachim'e freskte kısmen kesilmiş bir çoban eşlik eder. (Bkz. Şekil 4.17.). Giotto bir yandan, çerçeve tarafından kesilen resimler dizisinin gözlerimizin önünde tek bir sürekli alay halinde açılacağı izlenimini yaratmak için resimdeki tamamen yeni olan bu yöntemi kullanır. Öte yandan, böyle bir şekilde kısaltılmış bir figür, resim alanındaki dinamikleri artırır ve bizi merkezindeki eyleme odaklar. Mimarinin dikeyleri ve şehir kapısının altın kemeri çiftin birbirine doğru eğilme şeklini sırasıyla gösterir ve yansıtır.

İkisi, dış dünya ile şehrin güvenliği arasındaki sınırdaki köprüde buluşur. Büyük bir şefkatle kucaklaşırlar ve birbirlerini öperler. Figürlerin hacimlerinin kaynaşma şekli, yüzlerin de sanki birbirine karıştığı anın şefkatini vurgular. Mary'nin ebeveynlerinin hikayesi acı dolu bir reddedilmeyle başlar ve bu yoğun karşılaşmayla sona erer. Bu karşılaşmanın duyarlı bir şekilde tasvir edilmesi, Meryem Ana'nın Doğuşu ile başlayıp, Meryem Ana'nın Gelin Alayı ile İsa'nın gençliğine uzanan bir sonraki anlatının tohumlarını barındırmaktadır.(Joy, 2014:14-15).



Şekil 4.18: Bakire'nin Doğumu, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/2virgin/mary01.html/> 30.07.2024).

Joachim'in hayatından sahnelerin karşısındaki duvardaki altı sahne, *Bakire'nin Doğuşu*, *Bakire'nin Tapınağa Takdimi* ve evliliğine ilişkin dört bölümü gösterir: *Tapınağa Getirilen Asalar*, *Taliplerin Duası*, *Bakire'nin Düğünü* ve *Düğün Alayı*. *Bakire'nin doğumu*, *Anne'ye müjde* ile aynı evde gerçekleşir. Figürler için biraz dar olan küçük odada, Anne yatakta oturur ve bir dadı tarafından kundaklanmış bebek ona verilir. (Bkz. Şekil 4.18.). Çocuk, annenin yatağının önündeki pastoral sahnede ikinci kez görünür. Müjde sahnesinde olduğu gibi, Giotto da binanın dışarıdan görünümünü gösterir. İç ve dış mekânı ayırmaz, ancak iki kadını kullanarak bunları birbirine bağlar.(Joy, 2014:16).



Şekil 4.19: Bakire'nin Evlenmesi, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/2virgin/mary05.html/> 30.07.2024)

Meryem Ana'nın düğünü artık tapınağın önünde gerçekleşir ve tapınağın mimarisi burada üçüncü kez gösterilir. Başrahip, Bakire'nin elini dikkatlice, yüzüğü parmağına takmak isteyen Yusuf'a doğru hareket ettirir. Meryem'in bakışları aşağı iner. Bir elini karnına koyar ve yaklaşan hamileliğine gönderme yapar. (Bkz. Şekil 4.19.).(Joy, 2014:22-23).



Şekil 4.20: Tanrı Cebrael'i Bakire'ye Gönderiyor, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/2virgin/mary07.html> / 30.07.2024)

Koro kemerinin üzerindeki lunetin üst kısmında tahtta oturan Tanrı resmedilmişken, lunetin yanları Müjde sahnesiyle kaplıdır. Giotto'nun fresklerinde boyalı ve gerçek alan arasındaki sınır ihlal edilmiş gibi görünüyor. Bu, koro girişinin üzerindeki zafer takı duvarının tepesindeki Tanrı tasvirini karakterize ediyor. Gökler açılmış ve melek sıraları tahtındaki Tanrı'yı çevreliyor. Zarifçe hareket eden melekler arasında, zarifçe parıldayan, parlak cübbesi ve hiyeratik yüzüyle Tanrı'nın tasviri, farklı bir alana ait olduğu izlenimini veriyor. (Bkz. Şekil 4.20.). Bu özel etki, farklı bir boyama tekniğinin sonucudur: Tanrı, duvara fresk olarak değil, ahşap bir panele tempera olarak boyanmıştır. Bu "kapı" muhtemelen, Müjde Bayramı'nı kutlamak için oynanan gizem oyunları sırasında, Müjde güvercininin uçup dışarı çıkabilmesi için açılmıştır. Hemen altında bulunan *Müjde* tasviri bunun bir göstergesidir. (Joy, 2014:26).



Şekil 4.21: Müjde: Bakirenin Mesajı Alması, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli, Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/2virgin/mary09.html> / 30.07.2024).

Giotto, burada kilise iç mekanının gerçek mimarisini, anlamlı bir birlik yaratmak için sahte, boyalı mimari öğelerle muhteşem bir şekilde birleştirir. Kemerin sağında ve solunda, melek ve Meryem kendi binalarında diz çökerler. Müjde tasvirinde, figürlerin bu büyük, cüretkâr mesafesi ve ayrımı boyunca bile gerilimin sürdürülmesi ve Tanrı'nın zafer kemerinin tepesinde, eyleme dahil edilmesi, yalnızca bağlayıcı mimari aracılığıyla gerçekleşir. Biçim ve içerik açısından, Giotto burada yeni bir bölgeye girmiştir. Meryem ve Müjde Meleği, zafer kemerinin solunda ve sağında dar bir binada diz çökerler. Çıkıntılı balkonları perspektif olarak o kadar hizalıdır ki aralarında yatan gerçek mimariyi emerler ve zafer kemeri böylece meleğin selamını iletir gibi görünür. (Bkz. Şekil 4.21.). (Joy, 2014:27).



Şekil 4.22: İsa'nın Doğumu, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli, Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris01.html> / 30.07.2024).

Bakire ve çocuğunun sığındığı basit sığınak, kasvetli kayalık bir manzaranın ortasında yer alır. (Bkz. Şekil 4.22.). Meryem, yeni doğan bebeği bir ebenin kollarından almak için yataкта yan döner — anne ve çocuğun birbirlerine bakış biçiminden de anlaşılacağı üzere doğal ve

kendiliğinden bir harekettir. Her ne kadar kenarda olsa da bu bakış alışverişi tasvirin gerçek merkezi gibi görünür ve çobanlara Müjde sahnesini de içerecek şekilde genişletilmiştir.(Joy,2014:29).



Şekil 4.23: İsa'nın Doğumu, (1304-06) , (200-185cm.) Scrovegni Şapeli, Padova.

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris01.html> / 15.08.2024)

Dar, kayalık bir yolda, alay izleyicinin yanından geçiyor gibi görünüyor. Günlük nesnelerle donatılmış herkes hareket halinde, birbirlerine bakıyor ve birbirleriyle konuşuyor- sadece Meryem Ana hareketsiz ve hareketsiz oturuyor. Dik duruşunun heykelsi doğası, arkasındaki kaya tarafından daha da güçlendiriliyor. Çocuk olabildiğince doğal olsa da resimdeki merkezi figürler böylece çevrelerinden sıyrılıyor ve yüce bir etki yaratıyor. (Bkz. Şekil 4.23.).



Şekil 4.24: İsa'nın Vaftizi (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris07.html> / 15.08.2024)

Bu sahnenin yüksek kaliteli ayrıntılarına rağmen, İsa'nın içinde durduğu suyun mantıksız bir şekilde tasvir edilmesi, Giotto'nun hâlâ ortaçağ ikonografik geleneklerinden etkilendiğini göstermektedir. (Bkz. Şekil 4.24.).



Şekil 4.25: Lazarus'un Diriltilmesi, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris09.html> / 20.08.2024)

Bu sahne, Mesih'in bakışının ve jestlerinin akılda tutularak yoğunlaştırılmış etkisiyle oluşturulmuştur. Bireysel jestlerin ritmi ve orada bulunanların tepkileri, Mesih'ten yayılan ve izleyenleri ürküten ve Lazarus'u ölümden uyandıran enerjiyi açıkça göstermektedir. Bu enerji, anlatı ayrıntılarına tutuklanmış bir dalga gibi taşınmaktadır: Lazarus'un kefenindeki kıvrımların düzenlenmesi veya yanındaki müridin bağlanmış pelerindeki kıvrımlar, tam olarak karakterize edilmiş yüzler gibi bundan etkilenmektedir. Giotto (veya Giotto'nun bir öğrencisi) bu sahneyi, Assisi'deki San Francesco'nun Alt Kilisesi'nin Magdalen Şapeli'nde, benzer tavırlara sahip aynı figürleri kullanarak daha büyük bir versiyonda tekrar resmetmiştir. (Bkz. Şekil 4.25.). (Joy, 2014:41).



Şekil 4.26: Yahuda'nın İhaneti, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris10.html> / 20.08.2024).

Çok nadiren tasvir edilen bu sahne, zafer takı duvarında sergilenir. Önceki sahne olan Tüccarların Tapınaktan Sürülmesi'nde fısıldaşan yazıcılar, Yahuda'yı (Judas) efendisine ihanet etmeye ikna ederler. (Bkz. Şekil 4.26.). Sırtında Şeytan ve elinde bir kese altın tutan Yahuda, Ferisi ile anlayışlı bir bakış alışverişinde bulunur. *Yahuda'nın İhaneti*",

kompozisyon dinamiği ve yüz ifadelerindeki gerçekçilik açısından çığır açıcudur. (Joy, 2014:54).).



Şekil 4.27: Calvary'ye Giden Yol, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris18.html> / 30.08.2024)

Kalabalık insan topluluğu Kudüs'ü terk ederek Altın Kapı'nın yanındaki Calvary tepesine doğru yola koyuldu. Bazıları mutsuz anneyi geri itiyor, diğerleri İsa'yı ileri sürüyor. İkincisi, resmin merkezinin sağında izole edilmiş gibi görünüyor, böylece yolculuğunun yalnızlığını gösteriyor. (Bkz. Şekil 4.27.). Aynı zamanda Giotto, resmin sağ kenarındaki iki kesik figürü kullanarak bir alay izlenimi yaratıyor. (Joy, 2014:66).



Şekil 4.28: Çarmıha Gerilme, (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris19.html> /30.08.2024)

Çarmıha gerilmiş İsa, iki figür grubunun üzerinde yükseliyor. (Bkz. Şekil 4.28.). Melekler, keder ve acının çeşitli tepkileriyle etrafında uçuşuyor. Mecdelli (Maria Magdalena) Meryem ayaklarının dibine düşmüş, pelerini omuzlarından fark edilmeden kaymış- narin bir şekilde

boyanmış, muhteşem saçları artık onun tek süsü. Annesi, Meryem Ana baygın bir şekilde yere yığılırken, diğer tarafta askerler İsa'nın pelerini için kavga ediyor. Yüzbaşı İsa'yı tanımış ve onu diğerlerine göstermeye çalışıyor. *Çarmıha Gerilme* ve onu izleyen *Ağıt*'taki en dramatik bölümlerden bazıları, vücutlarının alt kısmı bulutlarla gizlenmiş gibi görünen küçük melek ruhları tarafından canlandırılıyor; bu, Assisi 'deki melek ruhları için tasarlanan çözümden çok daha etkili bir çözüm; Assisi 'deki melek ruhlarının vücutları sadece kesilmiş. Bu küçük varlıklar, neredeyse vahşi çaresizliklerini, insan muadillerine verilmeyen olağanüstü çeşitlilikte tavırlar ve yüz ifadeleriyle iletiyor. (Joy, 2014:68).



Şekil 4.29: Ağıt (Lamentation) (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris19.html> /04.09.2024)

Giotto'nun en büyük başyapıtlarından biri olarak nitelendirilen *Ağıt* freski duygusal yoğunluğu ve mekânsal derinliği ile dikkat çeker. (Bkz. Şekil 4.29.). Asimetrik denge kullanımı ve açık-koyu ilişkileriyle Bizans ve Gotik sanat sınırlarını aşarak, dini figürlerin doğalcı bir şekilde yansıtılması Giotto'nun sanatındaki önemli yeniliklerden biri. Figürlerin psikolojik ifadeleri, izleyiciye acı ve hüznü duygularını güçlü bir şekilde aktarırken, mekânsal derinlik hissi yaratmak için figürlerin farklı konumlandırılması ve gökyüzündeki meleklerin yerleştirilmesi önemli bir teknik unsur oluşturmuş. (Joy,2014:70-71).

Bu fresk, Giotto'nun dini temaları insanlaştırma çabalarının en güzel örneklerinden biri. Figürlerin birbirleriyle etkileşimleri, özellikle de annenin kucaklayışı ve bakışları, büyük bir duygusal yoğunluk yaratıyor. Bu eserdeki doğal yaklaşım, sanatçının dönemin geleneksel ikonografisini nasıl dönüştürdüğünü göstermektedir. Kadınlar ve Yuhanna, üzüntünün bireysel derecelerini gösteren çeşitli jestlerle Mesih'in bedenine yaklaşırlar. Jestleri, en yoğun üzüntü izlenimi olan annenin kucaklaması ve bakışına giden yolu hazırlıyor gibi görünür.



Şekil 4.30: Ağıt /Mesih'in Yazı (Lamentation) Detay (1304-06), (200-185cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/3christ/chris19.html/> 05.09.2024)

1306 yılında Scrovegni Şapeli için resmettiği bu eserde Giotto, İsa'nın çarmıhtan alınıp mezara konulması arasında geçen zamanı tasvir etmiştir. Eserde, ana figür İsa'nın, çarmıhtan indirilmesi ve 4 kadın tarafından nazikçe yere dokundurulmadan tutulması göze çarpar. İsa'nın başını kolları arasına alan ve ağlamaklı bir şekilde İsa'ya bakan kadının, annesi Meryem ve kızıl saçlarıyla İsa'nın ayaklarını tutan kişinin ise Magdalalı Meryem olduğu düşünülmektedir. Çarmıha geriliş eserlerinin klasik figürlerinden olan Evanjelist Yahya, yani St. John the Evangelist, ellerini açarak haykırış pozisyonunda acısını belirtirken aslında dönemde pek de rastlanmayan bir duruşa sahiptir. İsa'nın çevresine toplanmış kişilerin ve özellikle gökyüzündeki meleklerin, yüzlerindeki çeşitli mimiklerin yanı sıra elleriyle yüzlerini kapayarak ya da isyan eder gibi sağa sola açarak İsa'nın kaybından duydukları acıyı, yine döneminin alışılmış halinden farklı bir şekilde ifade edildiğini görürüz. Eserin arka planına çapraz olarak konuşlanmış kayalık figürü ise yeryüzünü ve gökyüzünü ikiye böler. Bu, yaşanan acının semavi ve dünyevi farklılıklarını seyirciye gösterir. Kayalığın tepesindeki kurumuş ağaç ise Âdem ve Havva'nın ilk günahı işlemesine sebep olan cennetteki Bilgi Ağacı'dır. Ağacın kuru olarak resmedilmesi, ilk günahın zaten işlenmiş

olduğuna ve insanlığın masumluğunu yitirdiğine, g nahk r olduğuna bir atıftır. Resme ilk bakışta dikkati kendisine çeken sırtı dönük yeşil giysili kadın ise seyircinin kendisidir. Dönemin sanat anlayışında oldukça sıra dışı olan bu yaklaşımla Giotto, esere derinlik katarken seyircinin, kendisinin yerine koyabileceği bir figür yaratmayı hedeflemiştir.



şekil 4.31: Son Yargı (Last Judgment) Detay (1304-06), (1000-840 cm.) Scrovegni şapeli (Arena)

(Kaynak: <https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/4lastjud/00view.html/> 11 09 2024).

“Bir pano üzerine resmedildiğinde İsa’nın tanrısal doğasıyla insani doğası ya birbirinden ayrılacak ya aynı kılınacak”(Sayın,2020:9). Kilisenin batısındaki *Son Yargı*’nın bu kapsamlı tasviri, merkezinde Majesteleri’ndeki büyük Mesih tarafından domine edilmiştir. On iki havari, solunda ve sağında oturur. Burada iki seviye ayrılır: göksel ordu yukarıda görünür, insanlar aşağıdaki cehennemin ağzına dalar veya melekler tarafından cennete doğru yönlendirilir. (Bkz. şekil 4.31.). (Joy, 2014:78-79).

Bu büyük freskin kayıtlara bölünme şekli gelenekseldir. Ancak Giotto'nun icadına ayrıntılı olarak bakarsak, farklı küreleri ve soyut inançları görselleştirmeye yönelik yeni girişimleri özellikle belirgin hale gelir. Tasvirin merkezinde, Mesih gökkuşağı renkli bir mandorla içinde yüce Yargıç olarak tahtta oturmaktadır. Derin, parlak altın arka plan, boyama stili ve narin madde, göklerin Mesih'in güçlü, son derece sağlam bir şekilde modellenmiş figürünü ortaya çıkarmak için açıldığı izlenimini verir. Melek koroları gerçek pencerenin arkasında kaybolduğunda veya resmin üst kısmındaki göksel bekçi g kkubbeyi geriye doğru

yuvarladığında, göksel Kudüs'ün altın-kırmızı kapılarının parladığı yerde, farklı seviyelere de gönderme yapılır. Dante'nin "*Inferno*"sunu önceden haber veren cehennemin siyah ve kırmızı ağzı, etkisinde yine farklıdır. Giotto'nun, inananların günümüz dünyası ile tüm zamanların ötesindeki dünya, Son Yargı dünyası arasında bir bağlantı kurma biçimi, başka bir ilginç ayrıntıyı da içerir. O sırada hala hayatta olan bağışçı Scrovegni, dirilenlerin yanında diz çöker ve bir rahibin yardımıyla "kendî" kilisesini üç Meryem'e sunar. İkincisi, son derece canlı bir şekilde tasvir edilmiştir: cübbesi -oldukça illüzyonist bir şekilde boyanmış- portalın kemerinin üzerinde asılıdır.



Şekil 4.32: Umutsuzluk (1304-06), (120-60 cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/7vicevir/vice_1.html/ 15.09.2024).

Giotto, Scrovegni Şapeli'nde (Arena) Yedi “Kötülük” ve Yedi “Erdem”i taş heykeller olarak yapmıştır. Dado seviyesinin çok renkli, boyalı mermer levhaları arasında, Giotto'nun taş heykeller olarak şapelin bir tarafına Erdemleri, diğer tarafına ise Ahlaksızlıkları resmettiği illüzyonist bir şekilde tasvir edilmiş nişler açılır. Orta Çağ'daki başlıca Hristiyan erdemleri kanonu, üç 'teolojik erdem' inanç, umut ve hayırseverlik ile dört 'temel erdem' adalet, basiret, metanet ve ölçülülükten oluşuyordu. Bazen uygun ahlaksızlıklarla (mutlaka yedi Ölümcül Günah değil) eşleştirilen yedi erdem döngüsü, Scrovegni Şapeli'nde olduğu gibi, genellikle Son Yargı ile ilişkilendirilen ortaçağ heykellerinde ve fresklerinde yaygın olarak temsil edildi. Umutsuzluk (Desperatio) bir kadın intiharı olarak görünür- bir iblis başka bir ruhu ele geçirmiştir. Giotto burada, kirişin ve ipin bağlanma şekli gibi anlatı ayrıntılarını sergilemek için boyalı mermer nişi çok etkileyici bir şekilde kullanır. (Bkz. Şekil 4.32.).



Şekil 4.33: Kıskançlık (1304-06), (1000-840 cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/7vicevir/vice_2.html /20.09.2024)

Kıskançlık (Invidia) kocaman kulakları, boynuzları ve diğer ağzından çıkan bir yılanı olan çirkin yaşlı bir kadın olarak tasvir edilmiştir. Bir elinde bir kese dolusu para tutar ve kıskançlığın iç ateşi ayaklarının dibinde yanar. (Bkz. Şekil 4.33).



Şekil 4.34: Tutarsızlık (1304-06), (120-60 cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/7vicevir/vice_6.html /20.09.2024).

Yuvarlanan diski ile Tutarsızlık (Inconstantia) eğimli bir yüzeyde yer alır. Giotto, yalnızca bu cihazla bile dengesizliğin net bir izlenimini verir. Dengeyi yeniden kazanmaya çalışma hareketi, eğik duruş ve yukarı doğru uçan cübbe aracılığıyla, daha da güçlü bir şekilde kalıcı bir hareket duygusunu, sürekli bir ileri geri sallanmayı karakterize eder. (Bkz. Şekil 4.34.).



Şekil 4.35: Umut (1304-06), (120-60 cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/7vicevir/virtu_1.html /25.09.2024)

Umut, Tanrı Baba'dan taç alan kanatlı bir kadın figürü olarak tasvir edilmiştir. (Bkz. Şekil 4.38.).



Şekil 4.36: İnanç (1304-06), (120-55 cm.) Scrovegni Şapeli (Arena) Padova

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/padova/7vicevir/virtu_3.html /25.09.2024)

İnanç, izleyiciye çapraz bir asa ve parşömen gösteriyor. Tasvir edilen tüm Erdemler ve Kusurlar arasında, en çok bu bir heykele benziyor. (Bkz. Şekil 4.36.).

4.3.4 Floransa, Santa Croce Kilisesi Freskleri (yaklaşık 1310-1320)

Floransa'nın başlıca Fransisken ibadet mekânı olan *Basilica di Santa Croce*, kentin doğusunda, Piazza di Santa Croce'de yer almaktadır. İlk inşasının bataklık bir arazide ve şehir surlarının dışında konumlandığı bilinmektedir. Efsaneye göre bu kutsal yapının temelleri doğrudan Aziz Francis tarafından atılmıştır. Kilise, Michelangelo, Galileo Galilei, Niccolò Machiavelli, Ugo Foscolo, Giovanni Gentile ve Gioachino Rossini gibi İtalyan kültür ve bilim tarihine yön veren pek çok ismin mezarlarına ev sahipliği yapması bakımından ulusal bir anıt işlevi de görmektedir. Santa Croce'nin en karakteristik unsurlarından biri, çoğunluğu Giotto ve atölyesine mensup sanatçılar tarafından fresklerle bezeli olan on altı şapeldir. Bu şapeller, barındırdıkları mezarlar ve anıtsal lahitlerle birlikte önemli bir sanatsal ve tarihsel bütünlük sunar. Lorenzo Ghiberti'ye göre Giotto, Santa Croce'de dört farklı Floransalı aileye ait şapel için dekoratif programlar tasarlamıştır; ancak bu şapellerin hangileri olduğu açıkça belirtilmemiştir. Söz konusu dört şapelin kimliği yalnızca Giorgio Vasari tarafından netleştirilmiştir: Bardi Şapeli (Aziz Francis'in Yaşamı), Peruzzi Şapeli (Vaftizci Yahya ve Evangelist Aziz Yuhanna'nın Yaşamı – bu şapelin, günümüzde Kuzey Carolina, Raleigh Sanat Müzesi'nde bulunan, azizlerle birlikte Madonna betimlemesini içeren çok kanatlı bir altar parçasını barındırdığı düşünülmektedir), kayıp Giugni Şapeli (Havarilerin Hikâyeleri) ve Tosinghi-Spinelli Şapeli (Kutsal Bakire'nin Yaşamı). Tıpkı Giotto'nun genel kariyerinde olduğu gibi, Santa Croce'deki fresk programlarının da kesin tarihlendirmesi hâlen tartışmalıdır. Kilisenin ana şapelinin hemen sağında yer alan Bardi Şapeli, doğrudan fresk tekniğiyle resmedilmiştir. Bazı sanat tarihçileri, bu şapeldeki fresklerin mekânsal sadeliğinin Padova'daki çalışmalara benzerlik taşıdığını, buna karşılık bitişik konumdaki Peruzzi Şapeli'ndeki daha karmaşık düzenlemelerin ise sonraki bir üretim evresine işaret ettiğini ileri sürmektedir. Özellikle Peruzzi Şapeli'nde, fresklerden farklı olarak *a secco* (kuru alçı üzerine) tekniğiyle çalışılmıştır. Bu yöntem, uygulanması açısından daha hızlı olmakla birlikte, kalıcılık bakımından daha kırılgandır; nitekim fresklerin önemli bir kısmı zaman içerisinde ciddi şekilde tahrip olmuştur. (Vasari, 2020: 80–84).

Bazı akademik görüşler, Giotto'nun Peruzzi ve Bardi fresklerini, Assisi'deki Aşağı Kilise'de yer alan giottesk sahnelerin ardından gelen bir dönemde resmettiğini savunur. Bu yaklaşıma göre, sanatçının mimariye yönelik ilgisi bu süreçte artmış; özellikle Bardi Şapeli'ndeki renk

kullanımında Siena resim sanatının etkileri hissedilmiş ve daha yumuşak geçişlerle tanımlanan bir üslup geliştirilmiştir. Modern restorasyon çalışmaları kapsamında ultraviyole ışıklar kullanılarak, özellikle Peruzzi Şapeli'nde yüzyıllarca gizli kalmış detaylar yeniden gün yüzüne çıkarılmıştır.

Bardi Aile Şapeli, kilisenin koro bölümünün güneyinde, yani güney transeptin ilk şapeli konumundadır ve Aziz Francis'e adanmıştır. Bu freskler de tıpkı Peruzzi Şapeli'ndekiler gibi, 18. yüzyılda sıvanmış; 19. yüzyılda yeniden keşfedilmiş ve restore edilmiştir. 20. yüzyıldaki müdahalelerde, daha önce yapılan rötuşlar temizlenmiş ve tahrip olmuş alanlar yeniden sıvanarak koruma altına alınmıştır. Bugün bazı boşluklara rağmen, Bardi Şapeli freskleri, Giotto'nun taze sıva üzerine çalıştığı bu evrede, Peruzzi Şapeli'ne kıyasla çok daha iyi korunmuş durumdadır.

Her iki şapelde de, duvarların alt, orta ve üst bölümlerinde üçer fresk yer almakla birlikte, Bardi Şapeli yalnızca Aziz Francis'in yaşamından sahneleri içermektedir. Lunetlerde *Dünyevi Mallardan Feragat* ve *Tarikat Kurallarının Onaylanması* betimlenirken, orta kuşakta *Arles'daki Mistik Görünüm* ve *Sultan'ın Huzurunda Ateşle İmtihan* sahneleri yer almaktadır. Alt kuşakta ise *Aziz Francis'in Ölümü* ve *Stigmataların İncelenmesi* temaları göz hizasında resmedilmiştir. Şapelin girişinin üzerindeki kemer içinde ise, serafim biçimindeki çarmıha gerilmiş İsa'nın Aziz Francis'e stigmataları verdiği sahne yer almakta, böylece azizin yaşam öyküsü tek bir görsel yapı içinde özetlenmektedir. Önemli bir detay olarak, Assisi'deki temsillerde sakallı tasvir edilen Aziz Francis, burada sakalsızdır. Bu ikonografik değişiklik, özellikle 1316 sonrasında Tarikat tarafından tercih edilen bir görsel politikayı yansıtmaktadır. .

Peruzzi Şapeli, mimari perspektif açısından Bardi'ye göre daha farklı bir uygulama sergiler. Burada, fresklerdeki mimari yapılar, izleyicinin şapel içindeki konumuna göre mantıksal bir perspektif sistemine göre tasarlanmıştır. Yükseldikçe perspektifin alt kısaltmaya dönüşmesi, resim ile gerçek mekân arasında geçirgenlik duygusunu güçlendirir. Sol duvarda Vaftizci Yahya'nın yaşamına dair üç sahne (*Zekeriya'ya Müjde*, *Yahya'nın Doğumu* ve *Adlandırılması*, *Herod'un Şöleni*), sağ duvarda ise Evangelist Yahya'nın yaşamından üç epizot (*Efes'teki Vizyon*, *Drusiana'nın Dirilişi*, *Göğe Yükselişi*) yer almaktadır. Peruzzi Şapeli, özellikle Erken Rönesans döneminde büyük saygı görmüş; Giotto'nun bu mekânda

kurduğu anlatı düzeni, Masaccio'nun Brancacci Şapeli fresklerini ve Michelangelo'nun kompozisyon anlayışını derinden etkilemiştir.

4.3.4.1 Peruzzi Şapeli freskleri



Şekil 4.37: Vaftizci Yahya'nın Hayatından Sahneler ve Zekeriya'ya Mükde (1311), Peruzzi Şapeli, Santa Croce, Floransa

(Kaynak: <https://www.santacroceopera.it/en/places/basilica/peruzzi-chapel/> / 11.10.2024)

Peruzzi Şapeli'ndeki duvar resimlerinin harabe hale gelmesinin birkaç nedeni vardır. Bu freskler alışılmadık bir şekilde tamamen secco tekniğiyle yapılmış ve Arno Nehri'nden gelen sel nedeniyle erken dönemde ve birden fazla kez hasar görmüşlerdir. Dahası, on sekizinci yüzyılın ikinci yarısında beyaza boyanmış, 1841'de ise çok özgürce restore edilmiş ve 1958-61 yıllarında üzerlerindeki boyalar radikal bir şekilde kaldırılmıştır. Tüm bu müdahaleler, boyanın yüzeyini ve hayatta kalan bölümlerdeki figürlerin modellemesini, konturlarını ve dolgu çizimlerini neredeyse tanınmaz hale getirecek şekilde bozmuştur. Kuzey duvarındaki sahneler şunlardır (yukarıdan aşağıya): Zekeriya'ya Mükde; Vaftizci Yahya'nın Doğumu, Vaftizci Yahya'nın Adlandırılması; Hirodes Bayramı. (Bkz. Şekil 4.37.) Zekeriya, bir oğlunun doğumunu kehanet eden meleğin önünde geri çekilir. Bir taraftaki müzisyenler ve diğer taraftaki kadınlar bunların hiçbirini fark etmiyor gibi görünmektedir. Özellikle kadınların tasviri, Arena Şapeli ile karşılaştırıldığında figürlerin şekillendirilme biçiminde

bir değişiklik olduğunu gösteriyor. Hacim olarak karşılaştırılabilir olsalar da bu kadınlar, daha esnek bir şekilde hareket ediyor. Giotto, aynı zamanda uzay tasvirini daha da geliştirmiştir. Böylece binalar, lunetin boyalı çerçevesinin arkasında kayboluyor ve manzaranın kesilmiş olduğu izlenimini yaratıyor.

4.3.4.2 Bardi Şapeli freskleri

Bardi ailesinin şapeli, kilisenin koro bölümünün sağında yer alır; bu da şapelin güney transeptinin ilk şapeli olduğu ve Aziz Francis'e adandığını gösterir. Peruzzi Şapeli'nde olduğu gibi, her duvarı süsleyen üç fresk vardır. Ancak bu freskler, sadece bir azize, Aziz Francis'e adanmıştır. "Dünyevi Mallardan Vazgeçme" ve "Kuralın Onaylanması" lunetlerde yer alırken, "Arles'deki Görünüş" ve "Sultan'ın Önündeki Ateşle Yargılanma" orta kayıta tasvir edilmiştir. Bu fresklerde, serafim, çarmıha gerilmiş İsa figürü olarak görünmektedir; bu, Assisi'deki veya Louvre Müzesi'ndeki paneldeki tasvirden farklıdır. Assisi'deki Yukarı Kilise'deki resimlerde Aziz Francis sakallıyken, Giotto burada sakalsız bir şekilde tasvir etmektedir, tıpkı Aşağı Kilise'deki tonoz fresklerinde olduğu gibi.



Şekil 4.38: Aziz Francis'in Hayatından Sahneler: Aziz Francis'in Damgalanması, (390- 370 cm), (1325-1328), Bardi Şapeli, Santa Croce, Floransa

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/s_croce/2bardi/franc0.html / 20.10.2024)

Kuzey duvarındaki sahneler (yukarıdan aşağıya) şunlardır: Dünya Mallarından Vazgeçme; Arles'da Görünme, Aziz Francis'in Ölümü ve Göğe Yükselişi. Bu sahne şapelin girişinin üstünde yer almaktadır. (Bkz. Şekil 4.38.). Stigmata ile işaretlenmek azizin hayatının en önemli noktasıdır. Onu herkesin görebileceği şekilde Mesih'in haleflerinden biri olarak işaretlerler. Francis'in stigmata aldığı serafim burada — Assisi'deki veya Louvre

Müzesi'ndeki paneldeki gibi değil — çarmıha gerilmiş Mesih olarak belirir. Mesih'in yaralarından yayılan ince altın ışınlar Aziz Francis'e yol açar. Bu tasvirde aziz neredeyse ürkmüş gibi görünür. Bu şekilde hem sadıklara hem de Mesih'e doğru dönmüştür.

4.3.5 Panel Resimleri (Haç, Maesta ve Diğerleri, Poliptik Paneller, Stefaneschi Sunağı Baroncelli Poliptik)

4.3.5.1 Haç (Crucifix)

Bizans geleneğini takip eden Giotto, şekillendirilmiş paneller üzerine üç Haç çizdi, en erken olanı - Floransa'daki Santa Maria Novella'daki - çağdaş ve sonraki sanatçılar için bir prototip haline geldi. Rimini ve Padua'daki Haçların atfedilmesi tartışılrsa da uzmanların çoğunluğu bunları Giotto'ya atfeder ve yardımcıların olası katkısı vardır.



Şekil 4.39: Haç (Crucifix), Ahşap Tempera (578-406 cm), (1290-1300), Santa Maria Novella Bazilikası, Floransa

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/1crucifi/1crucif.html / 21.10.2024).

İsa'nın çarmıhtaki tasvirlerinin, örneğin öğretmeni Cimabue'nin tasvirlerinin aksine, Giotto bedeninin dünyevi ağırlığını vurgular: baş derin bir şekilde öne doğru eğilir ve beden sarkar. Tanrı'nın Oğlu'nun insan tarafı açıkça ortaya konur. Meryem ve Yuhanna, çarmıhın yatay uçlarından ölü Tanrı'ya hüznle bakarlar. (Bkz. Şekil 4.39.).

Muhtemelen Giotto'nun günümüze ulaşan en eski eseri olan bu eser, Giotto'nun çarmıhtaki İsa'nın şekilli panellerinin en büyüğü ve en iddialısıdır. Sınırlı anatomi bilgisi, daha sonraki

çarmıhlarının (Padova ve Rimini'de) gerçekçiliğine ulaşmasını engellemiş olsa da Giotto'nun Bizans geleneğinden kopuşu açıktır. Bu, doğal pozdan, İsa'nın bedeninin acı verici bir şekilde sarkma biçimindeki gerçek ağırlık hissinden, peştamalin temel sadeliğinden ve tek bir çiviyle sabitlenmiş iki ayağın gerçekçiliğinden görülebilir. Assisi'deki San Francesco Kilisesi'ndeki sözde Isaac freskleriyle üslup benzerlikleri, bazı akademisyenlerin Isaac Hikâyeleri Ustası'nın Giotto olduğunu tespit etmesine yol açmıştır.



Şekil 4.40: Haç (Crucifix), Ahşap Tempera (430-303 cm), (1310-1317), Malatestiano Tapınağı, Rimini

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/1crucifi/2crucif.html /22.10.2024)

Çağdaş kronikler Giotto'nun Rimini'ye yaptığı bir ziyaretten bahseder: oradaki büyük Fransisken kilisesinde resim yaptığı söylenir. Bu kilise daha sonra Sigismondo Malatesta ve ailesi için bir mezar kilisesine dönüştürüldüğünden, Giotto'nun sanatına benzeyen birkaç parça dışında tüm erken freskler kaybolmuştur. Ancak Fransisken kilisesi, muhtemelen başından beri bu kiliseye ait olan ve Giotto'nun genel üretimine bakıldığında Louvre panellerini yarattığı döneme atfedilebilen büyük bir boyalı haç içerir. (Bkz. Şekil 4.40.).

Bu resim, sanatçının konuya ilişkin olgun yaklaşımının eğilimlerini gösteren Santa Maria Novella Haçı'nın daha asil bir versiyonudur (daha iyi korunmuştur).



Şekil 4.41: Haç (Crucifix), Köknar panel üzerine tempera ve altın (468-375 cm), (1315),
Ognissanti Kilisesi, Floransa

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/1crucifi/4crucif1.html/ 22.10.2024).

Haç ilk olarak Lorenzo Ghiberti tarafından Giotto'ya atfedildi. Ghiberti, Yorumlar adlı eserinde Ognissanti kilisesinin sunaklarında ustanın diğer eserlerinden alıntılar yaptı. Bunlar arasında Ognissanti Bakiresi ve Dormitio Virginis de vardı. (Vasari,2020:59). Başlangıçta muhtemelen papaz evinde, nefe ve inananlara hakim, Ognissanti Bakiresi'nin yakınında bulunuyordu.Kötü durumda olan haç, bazilikaya bitişik bir odada tutuluyordu. Çarmıhtaki İsa acı çeker pozisyonudadır; vücut düşmektedir; karın perizonu üzerinde belirgindir; baş öne eğilmiş ve omuza değmektedir; belirgin kaburgalar; kanlı yaralar; üst üste binmiş ayaklar.Haç, haçın uçlarında sahnelerin bulunduğu küçük panellere sahiptir: solda mavi giysili Meryem Ana, sağda elleri kenetlenmiş Aziz John ve en üstte kırmızı titulus, Kitap eşliğinde İsa'ya bir dua ile taçlandırılmıştır. Arka planda İsa'nın bedeninin arkasında desenli altın bulunur.Kararmış haçın temizlenmesi ve rötuşlanması, sanatçının kullandığı bireysel fırça darbelerini ve lapis lazuli'nin parlak rengini ortaya çıkarmıştır. Bu pahalı pigment artık eserin arka planına hakimdir (Bkz. Şekil 4.41.).

4.3.5.2 Maesta



Şekil 4.42: Çocuk ve İki Melekle Tahtta Oturan Madonna, Ahşap üzerine tempera (180 x 90 cm), (1295-1300), Piskoposluk Müzesi, Santo Stefano al Ponte, Floransa

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/2panel/10madonn.html / 11.11.2024).

Giotto, Floransa'daki San Giorgio alla Costa kilisesi için tahtta oturan Meryem Ana'yı ve iki meleği tasvir eden sunak resmini çizdi. Kilisenin 17. yüzyılın sonunda Barok dönüşümü sırasında her iki tarafı ve alt kısmı kesildi. Daha sonra muhafaza edilmek üzere şu anki yeri olan Floransa'daki Santo Stefano al Ponte Piskoposluk Müzesi'ne taşındı.



Şekil 4.43: Ognissanti Madonna, Ahşap üzerine tempera, altın zemin (325 x 204 cm), (1300-305), Uffizi Galerisi, Floransa

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/2panel/40maesta.html / 11.11.2024).

Floransa'daki Ognissanti (Azizler Kilisesi) için yapılmış ve bugün Uffizi Galerisi'nde sergilenen büyük boyutlu Madonna tablosunun Giotto'ya ait olduğu, 15. yüzyıldan kalma bir belgeye dayandırılmaktadır. Başlangıçta yerleştirildiği kiliseden dolayı *Ognissanti Madonna* olarak adlandırılan bu panel resim, Padua'daki fresklerle benzer bir anlatım gücüne sahiptir. Bu nedenle sanat tarihçileri tarafından 14. yüzyılın ilk on yılına tarihlendirilmektedir. Tempera tekniğiyle ahşap panel üzerine yapılmış olan bu eser, ilk bakışta boyanın ışıltılı ciddiyetiyle dikkat çeker. Cüppelerdeki altın yaldızlı kenarlar, haleler ve süsleyici unsurlardan oluşan ince bezeme ağı, arka planın altın zeminini kompozisyonla bütünleştirir. Narin menekşe ve pembe tonları, sıcak yeşil ve kırmızılar ile figürlerin ten renkleri, tüm yüzeye parlak ve göz alıcı bir etki kazandırır; böylece panel, eşsiz bir görkemle ışıldar.

Giotto burada, özellikle Duccio'nun 1308'de başlattığı ve Simone Martini'nin 1315'te Siena Belediye Binası'nda tamamladığı büyük freskte örneklenen *Maestà* geleneğine yönelmiştir: Madonna'nın melekler ve azizlerle çevrelendiği bu resim türü, olgun Siena sanatının önde gelen örneklerindendir. Bu eserlerde çok sayıda aziz, Meryem'in tahtının iki yanında diz çökmüş ya da ayakta durur; kimi merkeze, kimi birbirine, kimi de kompozisyonun dışına doğru bakar – neredeyse "kendilerine ait bir hayat" yaşadıkları hissi uyandırır.

Buna karşın Giotto'nun paneli daha dar, dikey bir formattadır ve bu yönüyle Madonna'nın daha erken dönemlerdeki betimleme tarzına yaklaşıp. Ancak bu kompozisyonda, konunun yeni bir anlayışla ele alınışı ve altın bezemelerle işlenmiş zarif resim üslubu dikkat çeker. Anne ile çocuğun doğalcı ve ağırbaşlı temsili, duygusal yoğunluğun belirginleştiği bir noktaya ulaşır. Çevredeki figürlerin yönlendirilmiş bakışlarıyla oluşturulan net perspektif organizasyonu, İsa'nın kutsama jestini hem görsel hem de anlamsal olarak kompozisyonun merkezine yerleştirir.

4.3.5.3 Stefaneschi Sunağı



Şekil 4.44: Stefaneschi Üçlemesi (ön) Panel üzerine tempera, (220 x 245 cm), (1330), Pinacoteca (Vatikan Müzeleri Resim Galerisi), Vatikan

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/4stefane/10stefan.html / 24.11.2024).

Üçlü tablo üç panelden (Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi, Tahtta Oturan İsa, Aziz Paul'ün Başının Kesilmesi) ve Meryem'in tahtta İsa Çocuğu'nu tuttuğu ve Havariler tarafından çevrelendiği bir predella'dan oluşur. Sunak parçasının arkası da boyanmıştır, üç panelde Aziz James ve Aziz Paul, Tahtta Oturan Aziz Petrus, Aziz Andrew ve Evangelist Aziz John temsil edilmiştir. Çok narin resmin altın arka planı ve zengin renkleri, Mesih'i gösteren tarafın özel bir ihtişamla parlamasını sağlar. Kutsama yapan Mesih, ortada tahtta oturmaktadır ve bir sürü melek tarafından çevrelenmiştir. Predella'daki Meryem Ana ve Çocuk tasviri, sunak parçasının merkezi eksenini vurgular.(Bkz. Şekil 4.44.).

4.3.5.4 Baroncelli Poliptiği



Şekil 4.45: Baroncelli Poliptiği Ahşap üzerine tempera, (185-323 cm), (1334), Baroncelli Şapeli, Santa Croce, Floransa.

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/5baronce/0baronce.html / 28.11.2024).

Beş parçadan oluşan bu sunak parçasının orijinal çerçevesi artık mevcut değildir. Orta panelin altında sunak OPUS MAGISTRI JOCTI (Usta Giotto'nun Eseri) olarak tanımlanmaktadır. Birçok melek ve aziz, ışıldayan bir mecliste bir araya gelmiştir. Hepsi, Tanrı'nın Annesi'nin oğlu tarafından taç giyme törenine katılmak istemektedir. Öndeki sıralarda diz çökmüş melekler müzik yapmaktadır, arkadakilerde ise hazır bulunanların bakışları ve jestleri merkezi olaya yöneliktir.(Bkz. Şekil 4.45.). Hem Bakire'yi öven çok sayıda melek hem de orta paneldeki devasa figürler, bu çalışma için önemli bir yardıma ihtiyaç duyulduğunu göstermektedir. Giotto artık birkaç bireysel asistanla çalışmıyordu, ancak artık iyi organize edilmiş bir stüdyosu vardı. Giotto'nun kendi akrabalarından ve tanınmış sanatçılarından bazılarını belirlemeye başlıyoruz.

4.3.5.5 Floransa Katedrali Çan Kulesi

Giotto, 1334'te Floransa Katedrali'nin Capomaestro'su olarak atandı. Muhtemelen cephenin yanında bir kule gibi duran ayrı Campanile'yi tasarlamakla yetindi. Aslında Giotto'nun Campanile'i tamamen tasarladığı gibi değildi. Sadece çan kulesinin alt katı Giotto'nun tasarımından elde edildi. Orada, pembe renkli mermer tarlaların içine yerleştirilmiş, sırası ve sayısı daha sonraki değişikliklerle değiştirilen figürlü kabartmalar vardır. Orijinal 21 kabartmanın tasarımı büyük ihtimalle Giotto'dan gelmiştir. Bunlar, Giotto'nun capomaestro olarak halefi olan Andrea Pisano (1290-1348) tarafından yapılmıştır.



Şekil 4.46: Floransa Katedrali Çan Kulesi, (185-323 cm), (1334), Floransa.

(Kaynak: https://www.wga.hu/html/g/Giotto/z_panel/5baronce/0baronce.html / 29.11.2024).

5. ANALİZ: CIMABUE VE GIOTTO'NUN KARŞILAŞTIRILMASI

Cimabue ve Giotto, İtalyan resim sanatının figüratif anlatımında önemli bir kırılma noktasını temsil eder. Bu iki sanatçının eserlerini karşılaştırmak yalnızca teknik ve üslup farklarını ortaya koymaz, aynı zamanda 13. yüzyıl sonları ile 14. yüzyıl başlarındaki toplumsal, kültürel ve düşünsel dönüşümü anlamaya da imkân tanır. Vasari, Bedrettin Cömert ve Gombrich gibi sanat tarihçilerinin değerlendirmeleri doğrultusunda, iki sanatçının sanatlarındaki farklılıkların figür gerçekçiliği, mekân kullanımı, perspektif, duygu aktarımı, ışık-gölge dengesi ve anlatısal yapı üzerinden şekillendiği belirtilebilir.

Cimabue ve Giotto, Bizans sanatının etkisiyle Floransa Okulu'nun dönem kültürünü temsil etmektedirler. Her iki sanatçı da doğa gözlemi yapmış, figürlerinde üç boyutlu anlatımı yaratmaya çalışmış ve fresk tekniğini tercih etmiştir. Usta-çırak ilişkisi içinde, figürlerin gerçekliği ve duygusal ifadeleri ele alış biçimleri açısından benzerlikler görülse de tarzları birbirinden farklıdır. Cimabue, Bizans etkisi altında biraz daha geleneksel bir yaklaşım sergilerken, Giotto yenilikçi ve gerçekçi bir tarz benimsemiştir.

Cimabue, Bizans sanatının son derece katı, şematik üslubundan uzaklaşarak figüratif dilin gelişmesinde ve geç dönemin sanatsal anlayışında derin bir dönüşüm yaratmıştır. Cimabue, katı gelenekten kurtulma çabasıyla figürlere canlılık katma, doğallık ve yüz ifadelerinde daha az stilize etme arayışına girmiş, Bizans ikonografisinden uzaklaşarak, geleneklerin içeriğine insani duyguları katma çabası göstermiştir. Dini figürleri insanileştirme gayretleri sayesinde izleyiciyle daha yakın bir bağ kurmayı başarmıştır; bu, sanatsal anlamda büyük bir değişimin ilk adımlarını sayılmaktadır. Cimabue'nin başlattığı doğalcılık, daha sonra Giotto tarafından radikal bir şekilde ileriye taşınmış ve figüratif sanatın evrimsel dönüşümüne önemli bir katkı sağlamıştır. Giotto, Bizans ikonografisinden tamamen uzaklaşarak figürleri gerçekçi bir mekanda, doğal ve derinlikli bir kompozisyonla yansıtmış, Meryem ile İsa figürlerinde insani duygulara ve yakınlık kurmaya yönelik çabalar geliştirmiştir. Hacimsellik konusunda da ilk adımlarını atmış ve gelecek dönem sanatçılarına öncülük etmiştir.

Cimabue'nin Bizans geleneği ve feodal toplum düzeninin katı geleneklerini izlediği görülmektedir. Figürlerinde, ilahi düzen ve Tanrı'nın yüceliğini simgeleyen öğelere yer verilmiştir. Sanatını belirleyen kurallar, figürlerinde açıkça görülmektedir. Sanatındaki

figürler, Bizans ikonografisinde olduğu gibi stilize edilmiş ve ikon biçiminde yapılmıştır. Arka plan altın yaldızla detaylandırılmış, figürler ise üst üste bindirilmiş şekilde yerleştirilmiştir. Bizans geleneğinde figürlerin kumaşları sematik bir şekilde işlenmiş, figürler çoğunlukla frontal duruşla tasvir edilmiştir. Fresklerinde ve panel resimlerinde dini temalar işlenmiştir. Özellikle İsa'nın çarmıha gerilişi sahnesinde, acı ve duygusal ifade, statik ve idealize edilmiş figürlerle betimlenmiştir. Bu figürler, genellikle iki boyutlu olarak yapılmıştır.

Cimabue, Bizans sanatının ikonografik geleneğini sürdüren, ancak aynı zamanda bu geleneği dönüştürme yönünde önemli adımlar atan bir sanatçıdır. Figüratif dilinde hâlâ iki boyutlu yüzey anlayışı, stilize biçimler ve altın zemin tercih edilse de figürlerin yüz ifadelerinde, kıyafet detaylarında ve jestlerde gözle görülür bir doğalcılık eğilimi vardır. Cimabue'nin figürleri yüzeyde durağan görünse de içerdiği duygusal anlatım, figürler arası ilişkilerdeki düzen ve simgesel yapı, onu yalnızca Bizans sanatının devamı olarak değil, bu geleneğe bireysel yorumlar katan bir sanatçı olarak da öne çıkarır. Cimabue, figürlerinde izleyiciye bıraktığı etkiyle canlılık ve hareket duygusunu yaratmış, kumaşların kıvrımlarındaki dinamiklikle izleyicinin sanki eserin içinde yer alıyormuş hissini uyandırmıştır. Kademeli ve üst üste bindirilmiş figürler, mekansal çalışmalarıyla derinlik hissini yaratma gücünü ortaya koymuş, böylece izleyicinin eseri daha kolay anlamasına yardımcı olmuştur. Figürlerin zarif uzunluklarıyla estetik anlayışını geliştirerek izleyiciye mistik bir ortam yaratma çabası da görülmektedir. Bu figüratif dilde, insani duyguların dini bağlamda işlenmesi, dini temalarla kurulan bağlarda önemli bir rol oynamıştır.

Cimabu'nin erken ve geç dönem (olgunluk) sanatının temel niteliklerini şöyle özetleyebiliriz:

5.1.CIMABUE: ERKEN DÖNEM (1260-1280 Bizans etkisi)

- a. Figürler stilize edilerek, yüz ifadeleri idealize edilerek yapılmıştır.
- b. Figür konuları ikonografiktir.
- c. Figürlerin arka planında altın yaldız kullanmış ve detay yaygınlığı görülmüştür
- d. Figürlerin duruşları dikey ve zarif biçimdedir.
- e. Kumaşlar sematik olarak işlemiştir.
- f. Figür konuları ikonografiktir.

- g. Figürlerde bağlılık, duygusal ifade anlayışı ve İsa'nın çilesi statik ve idealize edilerek yapılmıştır.
- h. Figürler iki boyutludur.
- i. 1)Panellerde ve figürlerde temel olarak dini konular; İsa'nın çilesi, Meryem tasvirleri ve azizlerin hayatı ele alınmıştır.
- j. Figürlerde dikey uzanım ve zarif duruş biçimlerini ele almıştır.
- k. Altın yıldız arka plan ve detayları kullanmıştır.

5.2 CIMABUE: GEÇ DÖNEM /OLGUNLUK (1280-1302 Gotik etkisi)

- a. İtalya'nın sanatsal anlamda gelişimine ve Rönesansa zemin hazırlar.
- b. Figürlerde drapeli kumaş kıvrımlarını kullanmış ve yumuşak hacim etkisi vermiştir.
- c. Figürlerde acı ve keder temalarını, duygusal ifade biçimlerini yansıtmıştır.
- d. Üç boyutlu mekansal denemeler yapmıştır.
- e. Kompozisyonlarda dinamizm etkisi vardır.
- f. Figürde doğalcılığa geçiş ve doğal oranlar kullanma vardır.
- g. Figürlere stilize edilmiş güzellik anlayışını getirmiştir.
- h. Figürlerde sınırlı hacim üç boyut hissi görülmektedir,
- ı. Mekanda perspektif derinlik anlayışı yaratmaya çalışmıştır.
- i. Figürde sembolik arka plan düz olarak işlenmiştir

Giotto ise İtalyan resminin doğuşunu simgeleyen ve gerçekçi doğalcılığı zorlayan bir sanatçı olarak, Rönesans sanatının doğuşuna büyük katkı sağlamıştır. Doğaya duyduğu ilgi ve insan duygularını yansıtan eserleri, sanat anlayışını köklü bir şekilde değiştirmiştir. Giotto'nun figüratif resimde devrimci bir anlayışla hareket ettiği, figürlerdeki karakterlerin iki boyutludan üç boyuta geçişiyle mekansal derinlik yaratma çabası, yüz ifadeleri ve mimiklerdeki duygu yoğunluğu ile belirginleşmiştir. Dini hikayelerin duygusal ifadeleriyle yansıttığı dramatik anlatım, Batı sanatının öncüsü olarak kabul edilmesine yol açmıştır.

Sanat tarihçileri tarafından *Rönesans'ın babası* olarak anılan Giotto, perspektif yöntemini çoklu bakış açısıyla ele alarak resim sanatına teatral bir anlatım kazandırmış ve sanatsal perspektifin kurucularından biri olarak literatüre geçmiştir. Eserlerinde figürlerin hacimsel

yapısını ustalıkla işleyerek, insan figürünün temel sorunlarına getirdiği sade ve etkili çözümlerle dikkat çekmiştir. Fresklerinde mekân anlayışını dramatik bir vurguyla birleştirerek, özellikle *Arena Şapeli'ndeki (Scrovegni Şapeli) Yahuda'nın İhaneti* ve *Meryem'in Doğumu* eserlerinde perspektifi bilinçli bir şekilde teatral bir araç olarak kullanmıştır. Figürlerin mekânsal yerleşimi sayesinde derinlik algısını başarıyla yansıtan Giotto, yüzeysel kompozisyon anlayışını aşarak resim sanatında ilerleme sağlamıştır.

Giotto'nun 1305 tarihli *İnanç* freski, bu dönüşümün somut örneklerinden biridir. Figürlerdeki hacim, mekân organizasyonu, mimari derinlik ve sahneler arası ilişki; izleyiciyi resmin içine çeken bir anlatım biçimi yaratır. Giotto, ışık-gölge kullanımıyla figürlere heykelsi bir özellik kazandırırken, onların duygularını da gözle görülür biçimde betimler. Bu yönüyle, hem anlatı hem de görsellik açısından önceki yüzyıllardan net biçimde ayrılır.

Giotto, Cimabue'nin mirasını devralmakla birlikte, figüratif dili neredeyse baştan tanımlayan bir yaklaşım geliştirmiştir. İnsanı merkez alan, hacim kazandırılmış figürler, mekân derinliği ve dramatik anlatım onun resim anlayışının temelini oluşturur. Giotto'nun figürleri yalnızca temsili değil, aynı zamanda psikolojik ve fiziksel varlıklar olarak sahneye yerleşir. Giotto, resim sanatında figürlere gerçek bir karakter ve psikolojik derinlik kazandırarak Rönesans'ın temel taşlarını atan sanatçı olarak kabul edilmektedir.

Giotto'nun figüratif dili, yalnızca teknik bir yenilik değil, aynı zamanda düşünsel bir dönüşümün de göstergesidir. Onun eserlerinde insan bedeni, duyguları ve eylemleriyle birlikte bir anlatı aracına dönüşür. Böylece dini sahneler, sadece kutsal olanın betimlenmesi değil, insani olanın da temsil edilmesine dönüşür.

Giotto, yetiştirdiği öğrencilerin verdiği adla "Giotto üslubu" olarak anılan tarzıyla, döneminin resim sanatına yön vermiş ve geliştirdiği yeni tekniklerle Avrupa resim sanatının ilerlemesine büyük katkı sağlamıştır. Floransa şehri ve katedralleri, Petrarca'nın Roma'da taç giymesinden önce mimari ve sanat açısından birçok eksiklikle doluydu. Ancak Giotto, sanatı yeniden canlandırarak bu eksiklikleri gideren ve dönemin sanat anlayışını eski parlaklığına kavuşturan sanatçı olarak kabul edilmiştir.

Sanatçının en önemli eserlerinden biri olan Padua'daki *Scrovegni Şapeli'ndeki fresk döngüsü*, 1305 yılında tamamlanmıştır. Şapelin en üst katında yer alan ilk resim dizisi, Meryem Ana'nın anne babası Aziz Yoakim ve Anna'nın yaşamlarını, Meryem'in

doğumunu, çocukluğunu, Aziz Yusuf'la evlenmesini, ziyaret ve müjde sahnelerini tasvir etmektedir. İkinci katman freskleri, Hz. İsa'nın bebeklik ve çocukluk dönemine, gerçekleştirdiği mucizelere ve halka yönelik hizmetlerine odaklanırken, üçüncü ve son dizi İsa'nın çilesi, ölümü, dirilişi, göğe yükselişi ve Pentekost'ta Kutsal Ruh'un inişini betimlemektedir.

Giotto'nun sanatında figürlerindeki hacim ve hareket, insan doğasına uygun bir şekilde yansıtılmış, derinlik duygusu ve sahne dinamizmi kompozisyonlarına dahil edilmiştir. Eserlerinde hikaye anlatımı, insancıl ve doğal bir biçimde ortaya çıkarken, figürler arasındaki iletişim de dikkatle işlenmiştir. İlk olarak perspektif denemelerini yapan sanatçı, figürlerindeki beden dili ve yüz ifadeleriyle mekânı ve mimariyi de yerleştirerek, mekansal derinliği figürlerle birlikte oluşturmuştur. Giotto, arka planda manzara ve mimari öğelerle figürlerini betimleyerek, izleyiciyi içine çeken dramatik etki yaratarak dinamik bir gerçekçilik ortaya koymuş ve kompozisyonlarını hikaye anlatımıyla güçlendirmiştir.

Giotto'nun döneminden günümüze kadar uzanan etkisi, sanatsal alanda büyük bir dönüşüm yaratmış ve ışık ile gölge kullanımı, figürlerin dinamik duruşları ve duygusal derinliği ile gerçekçi bir anlatım biçimi ortaya koymuştur. Ayrıca, dini sembol figürler üzerinden insan duygularının eklenmesi, din ile insan arasındaki empatiyi geliştiren bir yaklaşım olmuştur. Giotto'nun sanatı, figüratif sanatın köklü bir şekilde değişmesine öncülük etmiş ve sanatın sadeleşme sürecini başlatmıştır. Anıtsallık ifadesi, gereksiz detaylardan arındırılmıştır. Giotto, hocasının etkisiyle, ancak daha ileriye taşıyarak sanatsal bağlamda büyük bir öncülük yapmıştır. Giotto, perspektif, doğa, ışık, gölge ve mekan anlayışını geliştirerek figürlerinde yas tutan, sevinçli gibi farklı duygusal ifadeleri yakalamaya çalışmıştır. Figürlerinin doğal duruşu ve realist bir psikolojik etkileşim, duygusal derinliği başarıyla yansıtmasıyla dikkat çeker. Giotto'nun figürlerinde sadelik, dengeli duygusal ifadeler ve ışık-gölge hacmi yaratma çabası belirgindir. İnsancılık (humanizm) düşüncesi gelişmiş, doğaya yöneliş ve gözlem yoluyla gerçekçi bir yaklaşım benimsenmiştir. Sanatçılar, kendilerini özgürce ifade etme imkânı bulmuş, kişisel yorumlarını eserlerine yansıtmışlardır.

Dante Alighieri'nin "Divine Comedy" adlı eserinde anlatılan döngüsel vizyonlar, Giotto'nun Arena Şapeli'nde yaptığı Son Yargı tasvirini etkilemiş gibi görünmektedir. Giotto, Dante'nin kişisel arkadaşıydı ve Dante'nin eserlerine büyük hayranlık duymaktaydı. Giotto, Arena

Şapeli'ndeki freskleriyle Dante'nin şiirlerine de ilham kaynağı olmuş ve on yıllar boyunca şiirsel eserler bestelenmiştir.

Giotto'nun figüratif dili, Masaccio, Michelangelo, Raphael gibi Rönesans sanatçıları üzerinde etkili olmuş ve bu sanatçılar, Giotto'nun başlattığı figüratif dili geliştirerek, Batı sanatının temelini atmışlardır. Giotto'nun sanatı, Rönesans'ın temellerini atarken, Batı sanatına olan katkılarıyla, günümüze kadar süren sanat anlayışlarına ışık tutmuştur. Giotto'nun figüratif dilindeki en önemli yeniliklerden bazıları, dünyaevî, somut, üç boyutlu figürlerin anatomik doğruluğu, yüz ifadelerinde duygusal derinlik, empati kurma ve izleyiciyi içine alma çabasıdır. Acı, sevinç, öfke gibi duygular, beden ve yüz ifadeleriyle izleyiciye yansıtılmıştır.

Giotto'nun figürleri, üç boyutluluk vererek plastik bir görünüm kazanmış ve mekanın figürlere illüzyonist bir etki sağlamıştır. Sosyal statüsünü değiştiren Giotto, yalnızca bir sanatçı olarak değil, aynı zamanda entelektüel ve yaratıcı bir birey olarak algılanmıştır. Natüralist bir yaklaşım, duygusal derinlik ve figüratif sanatta devrim niteliğinde yenilikler yaratmıştır.

Empati, duygusal bağ kurabilme, karakterlerle derin bir ilişki kurma; eleştirel düşünme gücüyle farkındalık oluşturma; eleştirel düşüncüyü ortaya çıkarabilme yetisi kazandırma; estetik eserler kazanma; yaratıcılık ve sanatsal beceri kazandırma; yorumlama kabiliyeti kazanma; eserleri beyinde kalıcı bir şekilde hatırlama becerisi kazanma; entelektüel gelişim sağlama; anlam katma ve kişisel yorum yapabilme yetisi gibi beceriler, Giotto'nun sanatında öne çıkar. Giotto'nun figürleri, izleyici üzerinde güçlü bir etki bırakmış ve Rönesans sanatının doğuşuyla birlikte Batı sanatının sonraki dönemlerine figüratif evrimi etkilemiştir. Bu eserler, izleyicinin duygusal ve gerçeklik algısını güçlendirir, doğalizmle doğa ve gerçekçilik arasındaki ilişkiyi empati kurarak anlatır. Anlatılan dini hikayelerle bağ kurarak, izleyici, kendine tanıdık gelebilecek insan figürleriyle bağ kurar. Kompozisyon ve mekanla derinlik hissi verebilmek için kullanılan perspektif, figürlerin birbiriyle ilişkisini ve izleyiciyi mekanın içine almasını amaçlar. Duygusal ifade ile figürlerdeki acı, sevinç, gözyaşı ve yas tutan figürlerle bağ kurma çabası; tanrı merkezli figürlerden, insan merkezli figürlere geçiş, duygusal derinlik yaratma çabasıyla insan deneyimlerini ele alma gibi

temalar öne çıkar. Giotto, dini figürleri bir araç olarak değil, insanlığın kendisini ifade etme çabası olarak sunar.

Giotto'nun erken ve geç dönem sanatının özelliklerini şöyle özetleyebiliriz

5.3 GIOTTO : ERKEN DÖNEM / (1280'LER)

- a. Öğretmeni Cimabue etkisi altında kalmıştır
- b. Figürlerde hacimsellik doğalcılık arayışları başlamıştır.
- c. Asisi'de San Francesko Bazilikası Yukarı Kilisesi *İshak'ın Hikayesi* fresklerini yapmıştır.
- d. Freskolarda, figürde sağlamlılık görülmektedir.
- e. Freskolarda mekanı işlemeye başlamıştır.

5.4 GIOTTO : ASİSİ (1280 1297)

- a. San Francesco Kilise'sini t planlı biçimiyle resimlemiştir.
- b. Resim sanatına başlangıç çalışmalarını yapmıştır.
- c. Kutsal kitap sahnelerini, eski ahit öykülerini, yeni ahit öykülerini resimlemiştir.
- d. Üslup ayrımı ve Roma denemelerine başlamıştır.
- e. Cavalli mozaiklerinden etkilenmiştir. *İshak* öykülerinde bu Cavalli mozaik etkileri görülmektedir.
- f. Arnolfo'nun yapıtlarını incelemiştir.
- g. Figürlerde ışık, gölge ve tonlama yapmıştır.
- h. Figürlerin iç dünyalarını, seyirciyi inandırıcı bir biçimde vermiştir
- i. Cavalli'nin Roma Santa Maria trastevere de *Meryem'in Doğuşu* mozaigi ile Giotto'nun *İshak* tablosunun karşılaştırılmasında benzerlik dikkat çekicidir. Burada Giotto'nun eserinde ağırbaşlılık ve davranışsal olgunluk görülürken, aynı durum Cavalli'nin eserinde görülmemektedir. Cavalli, Helistik döneme özgü olarak nitelenmektedir.
- j. San Francesco Asisi *Yasa Felsefe Öğretisi* freskolarında perspektif, hacim, ışık, renk görülmekteyken kompozisyonla insanın iç dünyası çevreyle kaynaştırılmıştır.
- k. Eserlerinde doğayla iletişimini yansıtmış, doğaya göre uygulamıştır.
- l. Eserleri insan ruhunun derinliklerini işlemiş, ruhbilimci olduğu düşünülmüştür.

m. San Francesco fresklerinde yandan duruş biçimleriyle üç boyutluluk vermiştir.

5.5 GIOTTO : PADOVA (1303-1305)

a) Sanatı açısından dönüm noktasıdır.

b) Baş yapıtı Scrovegni Şapeli (Arena) ana şapel fresk döngüsüdür.

c) Figürlerde anatomik gerçekçilik ve hacimsellik görünmektedir.

d) Yüz ifadeleri ve beden dili yoğun işlemiştir.

e) Mekansal derinliği mevcuttur.

f) Perspektif anlayışını getirmiştir.

g) Kompozisyon dengeli anlatıyı destekleyicidir.

h) Patrizio'nun *Del Pudratoriosu*'na dayanarak *Mahşer* sahnesinin ikonografisini yapmıştır.

ı) İsa'nın yaşamı öykülerini dört İncil'e dayanarak resimlemiştir.

i) Fresklerde jest ve minikler, çevreyle ve diğer kişilerle ilişki içindedir. Bu bağın kurulması büyük bir yenilik olarak görülür.

j) *Son Akşam Yemeği* eserinde figürleri dairesel bir kompozisyona yerleştirmiş, ağırbaşlılığı doğal bir ortamda yansıtmıştır.

k) *İsa'ya Ağıt* Orta Çağ toplumunun dinsel inanç ve düşüncelerinin evrensel nitelikli ifadesi olarak ortak duygunun yoğun bir biçimde aktarıldığı en etkili eseri olarak görülmektedir.

l) *İnanç* tablosu izleyende heykelmiş izlenimi uyandırmaktadır. İllüzyonist bir perspektif ve ışık, gölge kullanımı, kumaş ve hacim detaylarıyla bu etkiyi yaratmıştır.

m) Padova'da doğal öğeleri doğadaki hayvanları, dağ, kaya, taş vb.freskolarına işlemiştir.

n) Padova freskoları Giotto'nun ustalık dönemi eserleri olarak niteledirilmektedir.

5.6 IOTTO : FLORANSA (1305-1337)

a) *Vaftizci Yahya* öykülerini yapmıştır.

b) Santa Croce freskolarında mimari öğeleri kullanmıştır.

c) Figürler daha gerçekçi ve yumuşak nitelik kazanmıştır. Eserlerini daha geniş ve büyük mekanlarda yapmıştır

d) Santa Croce Bazilikası, Peruzzi Şapeli freskleri Aziz Francis ve Aziz John Baptist freskleriyle bu azizlerin hayatlarını ustalıkla işlemiştir.

e) Uffizi’de yer alan *Ognissanti Madonnası* anıtsal üç boyutluluğuyla dikkat çekmektedir.

f) Napoli Castel Nova’daki freskleri, Roma’da Aziz Petrus Bazilikası mozaikleri, Novicella, Floransa Katedrali Çan Kulesi mimari tasarımını bu dönemde yapmıştır.

g) Stilizasyondan üç boyutlu çalışmalara geçiş yapmıştır, Rönesans’ı başlatan ressam olarak nitelendirilmektedir.

Cimabue ve Giotto, figüratif dili farklı yönlerden ele almış olsalar da, ikisi de İtalyan resim sanatının temelini atan öncülerdir. Cimabue, ikonografik düzeni korurken sınırlı da olsa doğalcılığa yaklaşmış; Giotto ise bu yaklaşımı sistematik hale getirerek Rönesans’ın kapılarını aralamıştır. Her iki sanatçının çalışmaları, yaşadıkları dönemin sosyal, ekonomik ve dini yapısından etkilenmiştir. Cimabue, geleneksel dini anlatımı sürdürerek kutsallığı ön planda tutarken; Giotto, bireyselliği ve insani duyguları merkeze alarak dini temaları seküler bir düzleme yaklaştırmıştır. 15.yüzyıldan itibaren Floransa Okulu sanatçıları, bu figüratif dönüşümün üzerine perspektif, matematik, geometri ve antik estetik bilgisini eklemiş; sanatın temsil gücünü daha da geliştirmiştir. Toscanelli, Alberti, Brunelleschi gibi isimler sanatı bilimsel temele dayandırırken; Venedikli sanatçılar renk, ışık ve atmosferle anlatım gücünü derinleştirmiştir. Bu bağlamda, Cimabue ve Giotto’nun figüratif anlayışı, yalnızca kendi dönemlerinin değil, sanatın evrensel gelişiminin de yapı taşları olarak değerlendirilebilir. İki sanatçının eserleri, dini temaları, İncil’den sahneleri ve azizlerin hayatlarını ele alırken, Meryem Ana ve İsa figürlerinin de temel kaynağını oluşturur. Her iki sanatçı da fresk tekniğini kullanmış, ancak Bizans sanatının ikonografisi, altın yaldızlı arka planlar gibi geleneksel öğelerle tasvir edilen figürler özgün bir şekilde şekillendirilmiştir.

Cimabue, Bizans etkisinde kalmış ve gelenekselliği önemserken, öğrencisi Giotto gerçekçi ve yenilikçi bir yaklaşımı benimsemiştir. Cimabue, Bizans sanatını Rönesans'a taşıyan bir köprü görevi görürken, Giotto bu geçişi tamamlayan sanatçı olarak kabul edilir.

Her iki sanatçı da dini temaları işlerken, Giotto aynı zamanda dünyavi temalara da yer vermiştir. Cimabue'nin figürleri iki boyutlu ve sembolikken, Giotto'nun figürleri üç boyutlu, canlı ve gerçekçidir. Cimabue, sınırlı perspektif mekan kullanırken, Giotto gelişmiş bir perspektif anlayışı sergilemiştir. Her iki sanatçı da Floransa Okulu'nda yaşamış ve çalışmış, fresk tekniğini kullanmış ve yenilikçi eserleriyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir.

Cimabue ve Giotto'nun eserleri arasındaki benzerlik ve farklılıklar, sanat tarihindeki geçişi anlamak açısından önemlidir. Cimabue'nin *Santa Trinita Maestà* adlı eseri, *Uffizi Galerisi*'nde yer alan, 384x223 cm boyutunda, Bizans geleneğinin etkilerini taşıyan bir panodur. *Altın arka plan* üzerine tempera tekniğiyle yapılmış olan bu eser, figürlerin üst üste bindirilmesiyle mekânsal derinlik yaratma çabası sergiler. *Meryem Ana'yı cennetin kraliçesi olarak gösteren Maestà* (Tahta Çıkan Madonna) ikonografisi kullanılmıştır. Tahtın mimari yapısı içbükey formda olup, yan kemerlerin altında *Peygamber Yeremya ve İşaya*, tahtın alt kısmında ise *İbrahim ve Kral Davut* figürleri bulunmaktadır. Mesih'in krallığının temellerini simgeleyen dört İncil figürü de eserde yer almaktadır.

Giotto'nun *Ognissanti Madonnası* ise 1300-1305 yıllarında ahşap panel üzerine tempera tekniğiyle yapılmış ve 325x204 cm boyutlarındadır. Bu eser, geleneksel Madonna ikonografisini geliştirerek *naturalizm* anlayışıyla dikkat çekmiştir. Giotto, ılık-gölge kullanımıyla giysi kıvrımlarını doğal bir şekilde şekillendirerek figürlere hacim kazandırmıştır. Meryem, tahtta kraliçe gibi otururken, kollarında *İsa'yı taşımaktadır*. Çocuk Mesih, sağ eliyle kutsama işareti yaparken, sol elinde bilgiyi simgeleyen bir *parşömen* tutmaktadır. Tahtın ayak ucunda diz çöken melekler, *saflık ve hayırseverliği* simgelerken, zambak ve güllerle dolu vazoları sunarak bu anlamı pekiştirmektedir.

Cimabue'nin figürleri sembolik ve iki boyutlu iken, Giotto'nun figürleri gerçekçi ve üç boyutlu olarak ele alınmıştır. Cimabue'nin duygusal ifadeleri sınırlıyken, Giotto'nun duygusal ifadesi daha güçlüdür. Perspektif kullanımı açısından Cimabue daha geleneksel bir yaklaşım sergilerken, Giotto rakursi perspektifiyle derinlik kazandırmıştır. Cimabue'nin başlattığı devrim, Bizans üslubundan sıyrılmayı içerirken, Giotto Rönesans'ın temellerini

atmış ve duygusal ifadeye daha fazla yer vermiştir. Cimabue'nin *Santa Trinita Meryemi* ve Giotto'nun *Ognissanti Meryem* 'i arasındaki resim tarzları farklılıklarını açıkça gösterir.

Belirli kriterler üzerinden Cimabue ve Giotto'nun sanatlarını şöyle bir tablo ile özetleyebiliriz.

Tablo:5.1: Karşılaştırma Tablosu.

KRİTERLER	<i>CIMABUE</i>	<i>GIOTTO</i>
Sanat Tarihi	İtalyan sanatında Bizans etkisini sürdürmüş, figürlere hafif bir hacim kazandırmış, doğallığa dönük ilk adımları atmıştır.	Doğal figürler, derinlikli mekân kullanımı ve hikâye anlatımında devrim yaratmıştır. Rönesans'ın yolunu açmıştır.
Genel Üslup	Stilize, törensel, ikonografik	Doğalcı, dramatik, anlatısal
Mekân Algısı	Derinliksiz,yüzeysel kompozisyonlar	Derinlikli ve hacimli mekân
Figürlerin Hacmi	Düz, iki boyutlu, gölgelendirme çok az	Hacimli, üç boyutlu, ışık-gölge ile form kazandırılmış
Anatomi	Orantılar idealize edilmiş, doğal değil	Figürler gerçekçi oranlara sahip
Perspektif	Ters perspektif, derinlik yok	Doğru perspektif, mekânsal derinlik var
Renk ve Işık Kullanımı	Altın zemin, parlak ve simgesel renkler	Chiaroscuro (ışık ve gölge geçişleri), daha doğal renkler

Tablo 5.1: Karşılaştırma Tablosu (Devam).

Figürlerde Hareket	Durağan ve törensel, sınırlı hareket	Daha dinamik, sahne içinde gerçekçi etkileşim var
Arka Plan ve Mekân	Altın yaldızlı zemin, mekân belirsiz, ikonografik fonlar	Mekân belirgin ve tanımlı, anlatıyla uyumlu, figürler belirli mekâna yerleştirilmiş
Dini Figürlerin Temsili	Yüceltilmiş ve idealize edilmiş	İnsani özelliklerle resmedilmiş
Hikâye Anlatımı	Sahne törensel ve soyut	Sahne anlatısal ve doğal
Figürler	Figürler idealize, duygusal ifade az	Figürler gerçekçi, duygusal ifade taşıyor
Yüz İfadeleri Açısından	Katı, donuk, klasik kutsallık vurgusu	Daha yumuşak ve insancıl ifadeler
Dramatik Etki	Çok az, kutsallık vurgusu daha yoğun	Güçlü bir dramatik anlatım, duygusal yoğunluk belirgin
Sembolizm	İkonografik unsurlar ağırlıklı	İkonografi korunmuş ama sahneler gerçekçi bağlamda sunulmuş
Kompozisyon	Figürler katı ve hiyerarşik bir düzen içinde	Figürler mekânda doğal durumda
İzleyici Açısından	Duygusal bağ çok kuvvetli değildir.	Eserle bağ kurmalarını, empati duymalarını sağlar

6. SONUÇ

Giotto ve Cimabue, sanat tarihinde figüratif dilin evrimi açısından önemli iki sanatçı olarak kabul edilir. Her ikisi de Ortaçağ sanat anlayışından Rönesans'a geçişin temel taşlarından biri olmuş, ancak figüratif dillerinde belirgin farklılıklar görülmüştür. Bu çalışmada bu iki sanatçının sanat anlayışları, figüratif dil açısından temel farklılıkları, dönemlerindeki ve sonrasındaki sanat anlayışına, Rönesans'a etkileri ve Bizans geleneği ile olan ilişkileri ele alınmıştır.

Cimabue, Bizans sanat geleneğine bağlı kalan son büyük ustalardan biri olarak bilinmektedir. Onun figürlerinde idealize edilmiş şematik ve statik bir düzen hakimdir. Figürlerini altın yıldız arka planlar üzerinde betimleyerek, Bizans ikonografisine sadık kalmış, perspektif ve hacim oluşturma konularında çok belirgin bir ilerleme kaydetmemiştir. Figürleri düzlemsel ve hiyerarşik bir kompozisyona sahip olsa da figürlerini iki boyutluluktan kurtarmaya dönük anatomiye ve kasları daha belirgin hale getirmeye çabaları, doğallığı az da olsa eserlerine taşıma gayreti, ardıllarını etkileyecek önemli adımlar olarak değerlendirilmiştir. Cimabue, Bizans ikonografisini devam ettirerek dini temalara bağlı kaldıysa da figürlerinde doğallık arayışının izleri görülmektedir. Eserlerinde Bizans sanatına özgü altın arka planı, ikonografik düzenlemeleri ve kutsal figürleri kullanmaya devam eden Cimabue, figürlerde hacim, ışık-gölge ve duygusal ifadeler kullanarak Bizans'ın statik tarzından ayrılmıştır. Cimabue'nin sanatı, Bizans etkisini taşısa da figürlerde daha yumuşak hatlar, gölgeleme ve mekân algısında derinlik yaratma çabaları dikkat çekmektedir. Bizans ikonalarındaki sert, düz ve soyut figürlerin aksine Cimabue'nin eserlerinde insan anatomisine daha fazla vurgu yapılmış, figürlere bir hareket hissi kazandırılmıştır. Sanatçının en önemli katkılarından biri, figürlerde hacim duygusunu artıran ışık-gölge kullanımudur. Giotto'nun bu tekniği daha ileri götürmesinde Cimabue'nin etkisi büyüktür. Özellikle kumaş kıvrımları ve yüz ifadeleri, figürlerin daha insansı ve üç boyutlu görünmesini sağlamıştır. Dönemin sanat anlayışına kıyasla Cimabue, resimlerinde daha düzenli ve derinlik algısı yaratan kompozisyonlar oluşturmuştur. Geleneksel Bizans sanatında arka plan çoğunlukla düz ve semboliktir. Cimabue, mekânsal bir derinlik yaratma konusunda önemli adımlar atmıştır. Floransa'daki Uffizi Galerisi'nde bulunan "*Santa Trinita Maestra*" altar panosu, Cimabue'nin doğalcılığa olan ilgisini göstermektedir. Madonna figürü geleneksel Bizans sanatında olduğu gibi tahta otursa da yüzündeki ifadede

ve giysilerdeki ılık-gölge kullanımında daha yumuşak geçişler görülür. Santa Croce Kilisesi'nde bulunan "Crucifix" (1270-1280) büyük haç figürü, Cimabue'nin dramatik anlatım gücünü yansıtır. İsa'nın vücudu, Bizans sanatında görülen simetrik ve stilize duruştan farklı olarak daha doğal bir biçimde betimlenmiştir. Cimabue'nin sanatı, Orta Çağ sanat anlayışının değişiminde önemli bir rol oynamıştır. Orta Çağ'ın durağan ve sembolik sanat anlayışından uzaklaşarak daha anlatımcı bir dilin benimsenmesini sağlamıştır. Böylece, Gotik sanatın dinamik yapısı ile Rönesans'ın gerçekçi anlatımı arasında bir köprü görevi görmüştür

Aralarındaki usta -çırak ilişkisinin Giotto'nun doğallığa, gerçekçiliğe dönük yaklaşımını etkilediğini söyleyebiliriz. Bu doğallık arayışı, Giotto tarafından radikal bir şekilde ileriye taşınmış ve figüratif sanatı köklü bir şekilde dönüştürmüştür. Giotto, figürler arasındaki duygusal ilişkileri ve üç boyutlu mekân algısını geliştirerek, izleyicinin eserlere empati ile yaklaşmasını sağlamıştır. Bu yaklaşım, Rönesans sanatının temelini atmış ve gelecek sanatçıların eserlerine ılık tutmuştur. Figürlerinde hacim, doğallık ve perspektif kullanımına önem vererek, sanatın daha insancıl bir yön kazanmasını sağlamıştır.

Giotto'nun kompozisyonlarında mekânsal derinlik hissi vardır ve figürler birbirleriyle gerçek bir ilişki içerisinde görülür. Ilık-gölge kullanımıyla hacimsellik kazandırdığı figürleri, izleyiciye dramatik bir anlatım sunar.

Giotto'nun figürleri, izleyici ile eser arasında daha doğrudan bir bağ kurarak, izleyicinin sanatsal algısını dönüştürmüştür. Onun kullanmış olduğu figüratif dil, izleyicinin empati kurmasını, eserleri daha derinlemesine yorumlamasını ve sanat eserlerini eleştirisel bir bakış açısıyla değerlendirmesini sağlamıştır. Cimabue'nin figürleri ise izleyiciye mistik ve ruhani bir atmosfer sunarak, dini bir deneyim yaşamalarını amaçlamıştır.

Cimabue, Bizans sanatının geleneklerine bağlı kalmış, ancak figürlerinde belirli bir doğallık arayışına girmiştir. Onun eserlerinde figürler, görece daha yumuşatılmış ve stilize edilmiş hatlara sahiptir. Giotto ise, Bizans sanat geleneğinden uzaklaşarak, figürleri daha üç boyutlu ve hacimli bir yapıya kavuşturmuş, dini hikayeleri anlatırken insani duyguları öne çıkarmıştır. Perspektif ve derinlik anlayışı, figürlerin mekânsal bir bütün içinde sunulması, Giotto'nun Bizans geleneğinden kopuşunu ve yeni bir sanatsal dönemin başlangıcının habercisi olduğunu göstermektedir.

Cimabue, Bizans sanatsal anlayışından ayrılma yolunda ilk adımları atan sanatçılardan biri olmuş, ancak bu ayrılışı radikal bir şekilde gerçekleştirememiştir. Giotto ise, rönesans sanatının temelini atmış, figüratif sanata doğruluk, hacim, perspektif ve insani duyguları ekleyerek Batı sanatının ilerleyişine öncülük etmiştir. Onun yenilikleri, Masaccio, Michelangelo ve Raphael gibi sanatçıların eserlerine ilham kaynağı olmuş, Rönesans'ın doğuşunu etkilemiştir.

Sonuç olarak, Cimabue ve Giotto'nun figüratif dilleri arasındaki farklar, Batı sanatının gelişiminde kritik bir dönüşüm noktası olmuştur. Cimabue, geleneksel Bizans sanat anlayışına bağlı kalarak, figüratif sanatta belirli yenilikler getirmiş, doğallığa dönük çabalarıyla çırağı Giotto'yu etkilemiştir. Giotto'nun devrim niteliğindeki sanatsal yaklaşımı, Rönesans'ın temellerini atmıştır. Giotto'nun hacim, perspektif ve insan duygularını yansıtan figürleri, daha sonraki sanatçılar için ilham kaynağı olmuş ve Batı sanatında figüratif anlatımın gelişiminde belirleyici bir rol oynamıştır. Bu nedenle, Giotto'nun sanatı, yalnızca teknik bir ilerleme değil, aynı zamanda sanatın insani bir anlatım aracı olarak evriminde önemli bir dönüm noktası olarak görülmektedir.

REFERANSLAR

- Akyürek E. (1994). Orta Çağ'dan Yeni Çağ'a Felsefe ve Sanat. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Artut, K. (2001). Sanat Eğitimi Kuramları ve Yöntemleri. Ankara: Anı Yayıncılık.
- Battisti, E. (1967). Cimabue. University Park: Pennsylvania State University Press.
- Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi. İstanbul: Sosyal Yayınları.
- Beksaç, E. (1995). Avrupa Sanatına Giriş. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Beksaç, E. ve Akkaya, T. (1990). Avrupa Resim Sanatı. İstanbul: Arkeoloji, Sanat Yayınları.
- Bertelli, C. (1996). Cimabue: The artist and his works. Milano: Skira Editore.
- Burke, P. (2003). Avrupa'da Rönesans (Çev. U. Abacı). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Büyükişleyen, M. Z. (1993). Santa Eserlerini İnceleme. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Charles G. (2011). Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü. (1. Baskı). (Çev. B. Tırnakçı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları.
- Chiellini, M. (1988). Cimabue. Florence: Scala Books,
- Cömert, B. (2018). Giotto'nun Sanatı. İstanbul: De Ki Yayınları.
- Damisch, H. (1994) The Origin of Perspective. Massachusetts: The MIT Press.
- E.H. Gombrich, E.H. (1999). Sanatın Öyküsü. (Çev. B. Cömert). İstanbul: Remzi Kitabevi
- Eroğlu, Ö. (2020). Giotto, Plastik Filozofisi, İstanbul: Tekhne Yayınları.
- Faure, E. (1979). Rönesans Sanatı. İstanbul: Kültür Bakanlığı Milli Eğitim Basımevi.
- Florenski, P. (2005). Tersten Perspektif. (Çev. Yeşim Tükel). İstanbul: Metis Yayınları.
- Freedberg, D. (1989). The power of images: Studies in the History and Theory of response. California: University of California Press.
- Hartt, F. (1994). History of Italian Renaissance Art. London: Thames & Hudson.

- Hodge, S. (2016). Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri. (Çev. E. Gözgü). İstanbul: Domingo Yayınları.
- Joy, J.P. (2014). The lives of Jesus and Mary Illustrated by Giotto, Gaudium Books
- Kınay, E. (1993). Sanat Tarihi. İstanbul: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Krausse. A. C. (2005). Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü. (Çev. D. Zapçioğlu). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Lavin, M. & Lavin, I. (2001). The Liturgy of Love: Images from the Song of Songs in the Art of Cimabue, Michelangelo, and Rembrandt. Lawrence, Kans.: Spencer Museum of Art
- Mack, R.E. (2022). Doğu Malı Batı Sanatı İslam Ülkeleriyle Ticaret ve İtalyan Sanatı 1300-1600. (Çev. A. Özdamar). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Munro, T. (1954). Art Education. New York: The Bobbs-Merrill Company, Inc.
- Öndin, N. (2016). Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Özüdoğru, Ş. ve Altınsapan, E. (1989). Avrupa sanatı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Panofsky, E. (2017). Perspektif: Simgesel Bir Biçim, (Çev. Y. Tükel). İstanbul: Metis Yayınları
- Pevsner, N. (2016). Rönesans'ın Serüveni, "Rönesans ve Maniyerizm". Kolektif Yayın. (Ed. E. Batur). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Pirim, N. (2005). Rönesans'ın Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Rodini, E. (2020). Gentile Bellini's Portrait of Sultan Mehmed II: Lives and Afterlives of an Iconic Image. London: I.B. Tauris.
- Russel, B. (1994). Batı Felsefesi Tarihi. İstanbul: Alfa Yayınları
- Sayın, Z. (2020). İmgenin Pornografisi. İstanbul: Metis Yayınları.

- Sivas, T. ve Diğerleri (2019). Genel Uygarlık Tarihi. AÖF Ders Kitabı. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Symonds, J. A. (2005). İtalya’da Rönesans, Rönesans’ın Serüveni. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Tansuğ, S. (2004). Resim Sanatının Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi
- Turani, A. (2010). Dünya Sanat Tarihi. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vasari, G. (2013). Sanatçıların Hayat Hikayeleri, (Çev. E. Gökteke). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Venturi, L. (1954). Resim (Giotto’dan Chagall’e kadar bir resme nasıl bakmalı), (Çev. M. Erdem). İstanbul: Doğu Ltd. O. Matbaası.
- Venturi, R. (1996). Çelişkili Düzeyler: Mimarlıkta ‘Hem O... Hem bu...’ Olgusu, (Çev. S.M. Özaloğlu). Ankara: Şevki Vanlı Vakfı Yayınları.
- Woodford, S. (1983). Looking at Pictures. New York: Cambridge University Press.