

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS VE BAROK RESİM SANATINDA İNSAN ANATOMİSİNİN
ÜSLUPLARA GÖRE YORUMLANMASI

Tijen SEVİL

İzmir

2008

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANA BİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS VE BAROK RESİM SANATINDA İNSAN ANATOMİSİNİN
ÜSLUPLARA GÖRE YORUMLANMASI

Tijen SEVİL

Danışman

Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI

İzmir

2008

YEMİN:

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum “Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması” adlı çalışmanın tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

17/06/ 2008

Tijen SEVİL

Eğitim Bilimleri Enstitüsü Müdürlüğüne

İşbu çalışma, jürimiz tarafından

..... Genel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

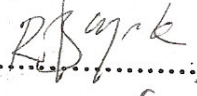
..... Resm-iş Bilim Dalında

YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

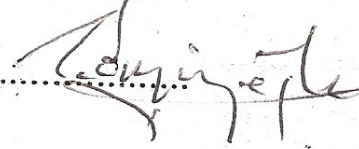
Başkan

..... Yrd. Doç. Dr. Feride Karaman 

Üye

..... Yrd. Doç. Ramazan Bayraktar 

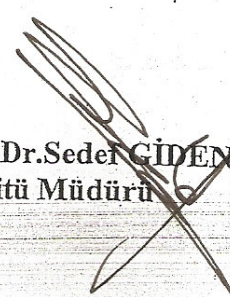
Üye

..... Yrd. Doç. Tunc Engin 

Onay

Yukarıda imzaların, adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

17 / 06 / 2008

Prof. Dr. Sedat GİDENER
Enstitü Müdürü 

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DÖKÜMANTASYON MERKEZİ

TEZ VERİ FORMU

Tez No:

Konu No:

Üniv. Kodu:

*Not: Bu bölüm merkezimiz tarafından doldurulacaktır.

Tezin Yazarının

Soyadı: SEVİL

ADI: TİJEN

Tezin Türkçe Adı: “Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması”

Tezin Yabancı Dildeki Adı: “Commenting Of Human Anatomy Through The Genres In Renaissance And Baroque Painting Arts”

Tezin Yapıldığı Üniversite: Dokuz Eylül

Enstitü: Eğitim Bilimleri

Yılı:2008

Tezin Türü:

1.Yüksek Lisans(X)

Dili: Türkçe

2.Doktora()

Sayfa Sayısı:147

3.Sanatta Yeterlilik()

Referans Sayısı:

Tez Danışmanının Unvanı: Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI

Türkçe Anahtar Kelimeler:

İngilizce Anahtar Kelimeler:

1.Rönesans

1.Renaissance

2.Barok

2.Baroque

3.Anatomi

3.The Human Anatomy

4.Üslup

4.Genre

ÖNSÖZ

Bu araştırmada; Avrupa da Rönesans ve Barok resim sanatının tarihsel akışı içerisinde, insan anatomisi hakkında yapılan çalışmalar ve resim sanatında insan anatomisindeki yorum farklılıkları incelenmiştir. Özgün ve güncel olan bu çalışmanın sanat eğitimi alanına önemli katkılar sağlayacağı ve konuya yönelik yapılacak yeni araştırmalara öncülük edeceği düşünülmektedir. Araştırmanın amacına ulaşmasını, hata ve eksikliklerin hoşgörü ile karşılanmasını diliyorum.

Araştırma süreci boyunca bilgi ve deneyimleriyle bana her türlü desteği sağlayan; katkılarını hiçbir zaman esirgemeyen, yakın ilgi ve yardımları ile doğrulara yönlendiren değerli danışmanım Sayın Yrd. Doç. Dr. Emine HALIÇINARLI' YA teşekkürlerimi sunarım.

Başarılı, istekli ve verimli çalışma günlerimi olduğu kadar, yoğun, sıkıntılı, zorlu dönemlerimi de benimle paylaşan öğrenim hayatım boyunca her türlü maddi manevi desteği sunan, beni daima yüreklendiren annem Şengül SEVİL'E ve sevgili aileme teşekkür ederim.

Araştırmanın her safhasında yanımda olan ve hiçbir zaman yardım ve desteğini esirgemeyen, arkadaşlarıma teşekkürü bir borç bilirim.

Tijen SEVİL

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ	ii
RESİM LİSTESİ	vii
ÖZET	xi
ABSTRACT	xii
BÖLÜM I	
I. GİRİŞ.....	1
I.1. Problem Durumu	1
I.2. Araştırmanın Amacı Ve Önemi.....	2
I.3. Problem Cümlesi.....	2
I.4. Alt Problemler.....	3
I.5. Sayıtlılar.....	3
I.6. Sınırlılıklar.....	3
I.7. Tanımlar ve terimler	4
BÖLÜM II	
İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR	6
BÖLÜM III	
YÖNTEM.....	9

BÖLÜM IV

4.1. GENEL ANATOMİ.....	10
4.1.1. Anatominin Tarihsel Gelişimi.....	10
4.1.2. Anatominin Tanımı ve bölümleri	16
4.1.3. Anatomik Yapıda Geçen Bireysel Farklılıklar.....	20
4.2. RESİM SANATINDA İNSAN ANATOMİSİ VE ÜSLUP	21
4.2.1.Sanatsal Anatomi nedir?	21
4.2.2. İnsan Figürü Çizimi.....	22
4.2.2.1.Antropometri.....	23
4.2.2.2 Kanon.....	23
4.2.2.3.Altın Oran.....	26
4.2.2.4 Perspektif	30
4.2.2.5. Denge	32
4.2.2.6.İnsan Çiziminde Genel Ölçümler.....	33

BÖLÜM V

RÖNESANS VE BAROK RESMİNDE ÜSLUP SORUNU

5.1. RÖNESANS.....	38
5.1.1 Rönesans Felsefesine Genel Bir Bakış.....	42
5.1.2. Rönesans Felsefesinde Antik Çağa Yöneliş.....	43
5.1.3. Rönesans Sanatında Resim.....	48

5.1.4. Rönesans Resminde Figüre Yöneliş	55
5.2. BAROK.....	62
5.2.1. Barokta Felsefeye ve Bilime Genel Bakış.....	67
5.2.2. Maniyerizmden Barok Sanatına Geçiş.....	71
5.2.3.Barok Sanatında Resim.....	73

BÖLÜM VI

RÖNESANS VE BAROK RESMİNDE ÜSLUP VE ANATOMİ İLİŞKİSİ.....	86
Giotto (1267-1337).....	86
Masaccio (1401-1428)	89
Botticelli (1446-1510)	90
Leonardo Da Vinci (1452-1519)	91
Dürer (1471-1528)	93
Michelangelo (1475-1564)	94
Raffaello (1483-1520)	96
Tiziano (1485-1576)	98
Bruegel (1525/30-1569)	101
El Greco (1541-1625)	103
Rubens (1567-1640)	105
Caravaggio (1569-1609)	107
Van Dyck (1599-1641)	109
Velazquez (1599-1660)	110

Rembrant (1606-1669)	112
Jan Vermeer (1632-1675)	113

BÖLÜM VII

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER.....	114
----------------------------------	-----

KAYNAKÇA	117
-----------------------	-----

EK1	122
------------------	-----

İnsan Anatomisinde Bölümler Ve Birbiri İle İlişkileri

RESİM LİSTESİ

1. Resim1 Fasciculo Di Medicina, Askleopios, tıp kültürü dergisi, Temmuz-Aralık 2006
2. Resim 2 De Humani Corporis Fabrica, 1555 Andreas Vesalius (1514–1564) , Askleopios, tıp kültürü dergisi, Temmuz-Aralık 2006
3. Resim 3 De Humani Corporis Fabrica, 1555, Andreas Vesalius (1514–1564) Basel ,Rare Printed Book Gift Of Dr. Alfred E. Cohn, İn Honor Of William M. Ivins, Jr. 1953
4. Resim4 De Humani Corporis Fabrica, 1555, Andreas Vesalius (1514–1564) Basel ,Rare Printed Book Gift Of Dr. Alfred E. Cohn, İn Honor Of William M. Ivins, Jr. 1953
5. Resim 5 De Humani Corporis Fabrica, 1555, Andreas Vesalius (1514–1564) Basel ,Rare Printed Book Gift Of Dr. Alfred E. Cohn, İn Honor Of William M. Ivins, Jr. 1953
6. Resim 6 Anatomi Uzmanı; Bernhard Siegfried Albinus, Sanatçı; Jan Wandelaar 1747, Asklepios Tıp Kültürü Dergisi; Temmuz- Aralık 2006
7. Resim 7 Anatomi Uzmanı; Bernhard Siegfried Albinus, Sanatçı; Jan Wandelaar 1747, Asklepios Tıp Kültürü Dergisi; Temmuz- Aralık 2006
8. Resim 8 Anatomi Uzmanı; Bernhard Siegfried Albinus, Sanatçı; Jan Wandelaar 1747, Asklepios Tıp Kültürü Dergisi; Temmuz- Aralık 2006
9. Resim9 Kanon Ve Modülleri çizimi, Parramon J.M,1996, İnsan Figürü Çizimi, Çev: Gönül Sipahi Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul
10. Resim 9 Dikdörtgende Altın Oran, <http://matematikci.wordpress.com>
11. Resim 11 Leonardo Da Vinci, Vitruvius Çizimi, Leonardo/ The Life And Work Of The Artist Illustrated With- Raffaele Monti – A Dolphin Art Book İtalya-1975 Sf:76
12. Resim 12 İnsan Bedeninde Altın Oran, www.evrenvebilim.com/altin_oran
13. Resim 13 İnsan Çiziminde Perspektif, Loomis A. Figure Drawing For All It's Worth

14. Resim 14 insan Çiziminde Perspektif, Loomis A. Figure Drawing For All It's Worth
15. Resim15 Anatomide Denge, Simon H. (Ed.) 1979 Bridgman's; Complete Guide To Drawing From Life, Drawings and text by George B. Bridgman. Published by Weathervane Books, NY. CR 1952,
16. Resim16Michelangelo Anatomi Çizimi, Fratelli F.(Ed.)1964, I Maestri Del Colore, Michelangelo, Milano
17. Resim 17; Yaşlara Gore Ideal Oranlar ,Geçimli S. 2006, Plastik Sanatlar Eğitiminde İnsan Anatomisi Yelken Yayınevi, Konya
18. Resim18 Kadın- Erkeğe Gore Ideal Oranlar ,Parramon J.M,1996, İnsan Figürü Çizimi, Çev: Gönül Sipahi Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul
19. Resim19 Çocuk Ve Genç İçin Ideal Oranlar,Parramon J.M,1996, İnsan Figürü Çizimi, Çev: Gönül Sipahi Çapan, Remzi Kitabevi, İstanbul
20. Resim 20 Dürer' in Tavşan Etüdü; artinstructor.blogspot.com
21. Resim 21 Dürer' in Tavşan Etüdü; russellmcneil.blogspot.com
22. Resim 22 Masaccio 'nun Portre Çalışması; www.fineartcompany.co.uk/
23. Resim23 Dürer'in Perspektif Çalışmalarını Anlatan Baskı Resmi
www.uh.edu/engines/epi951.htm
24. Resim 24 Rembrandt' ın grup portreleri Fratelli F.(Ed.)1968, Musei- Museo Dı Stato Amsterdam
25. Resim 25 Tavanda Perspektif Resmi; Pozzo A., Cizvitlerin Misyoneliğine Alegori, Krausse,A-C.2005, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çev: Dilek Zıpcıoğlu, Litaratür Yayıncılık, Almanya, s: 33
26. Resim26 Giotto -Ölü İsayı Ağıt, Fratelli F.(Ed.) 1968, Sanat Şaheserleri-En Büyük Ressamlar- Giotto, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul
27. Resim27 Masaccio - *Kutsal Teslis*, Krausse,A-C.2005, Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çev: Dilek Zıpcıoğlu, Litaratür Yayıncılık, Almanya, s: 9

28. Resim28 Boticelli- *Venüsin Doğuşu*, , Fratelli F.(Ed.) 1968, Sanat Şaheserleri- En Büyük Ressamlar- Boticelli, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul
29. Resim29 Leonardo Da Vinci, *Meryem'e Müjde*, Vezzosi A.2001, Leonardo Da Vinci, Evren Bilimi Ve Sanatı, Çev: Nami Başer, YKY, İstanbul, sf:10-11
30. Resim30 Albercht Dürer- *Otoportre*, Fratelli F.(Ed.)1969, Musei- Monaco, cilt:15,by Editorial Codex, Milano, sf:34
31. Resim 31 Michelangelo- *Ademle Havva'nın Cennetten Kovuluşu*, Fratelli F.(Ed.)1964, I Maestri Del Colore, Michelangelo, Milano
32. Resim32 Raffaello- *Atina Okulu*, Fratelli F.(Ed.)1963,Bastei Galerie Der Grossen Maler-Reffael II Teil, Milano, Sf:6-7
33. Resim33 Tiziano- *Baküs Bayramı*, Fratelli F.(Ed.)1964, I Maestri Del Colore, tiziano, Secondo parte, Milano
34. Resim34 Brugel, *Köy Düğünü*, Fratelli F.(Ed.)1968, Musei-Vienna cilt:14, by Editorial Codex, Milano, sf:60
35. Resim35 El Greco - *İsa'nın Yeniden Doğuşu*, Fratelli F.(Ed.)1969, Musei- Ilprado-II, cilt:12,by Editorial Codex, Milano, sf:29
36. Resim 36 Rubens, *Leukippos'un Kızlarının Dioskuslar Castor Ve Pollux Tarafından Kaçırılması*, Fratelli F.(Ed.) 1968, Sanat Şaheserleri-En Büyük Ressamlar- Rubens, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul
37. Resim37 Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, Fratelli F.(Ed.)1968, Musei- National Gallery of London-II, cilt:8,by Editorial Codex, Milano, sf:34
38. Resim38 Jan Van Eyck, *Arnolfini Nişan Portresi*, Fratelli F.(Ed.)1969, Musei- National Gallery of London-1, cilt:7,by Editorial Codex, Milano, sf:71
39. Resim39 Velazquez, *Lasmeninas (Nedimeler)*,318x276 cm, Fratelli F.(Ed.)1969, Musei-Ilprado-I , cilt:1,by Editorial Codex, Milano, sf:34

40. Resim40 Rembrant- *Otoportreleri*, Fratelli F.(Ed.)1968, Musei- Museo Di Stato Amsterdam, Cilt:9,By Editorial Codex, Milano, Sf:52
41. Resim41 Jan Vermeer, *Beyefendi Ve Hanımefendi Şarap İçiyor*, 65x77 cm. Fratelli F.(Ed.)1969, Musei- Berlin, cilt:16,by Editorial Codex, Milano, sf:64
42. Resim42 Leonardo Da Vinci Baş Anatomisi Çizimi Zöllner F. 2003, Leonardo, Taschen Yayınları, Germany (Ek)
43. Resim43 Leonardo Da Vinci Anatomi Çizimi, Leonardo/ The Life And Work Of The Artist Illustrated With- Raffaele Monti – A Dolphin Art Book İtalya-1975 Sf:75 (Ek)
44. Resim44 Leonardo da Vinci Anatomi Çalışmaları, (Ek)
www.wielkaencyklopedia.com/tr
45. Resim45 Leonardo da Vinci Anatomi Çalışmaları Zöllner F. 2003, Leonardo, Taschen Yayınları, Germany (Ek)
46. Resim46 Leonardo da Vinci Anatomi Çalışmaları Zöllner F. 2003, Leonardo, Taschen Yayınları, Germany (Ek)

ÖZET

Bir üslup olarak Rönesans ve Barok resim sanatında, insan anatomisinin yorumlarındaki farklılıklar bu araştırmanın temelini oluşturmaktadır. Genel anatomi ve sanatsal anatomi, Rönesans ve Barok Resim Sanatlarında üslup sorunu, Rönesans ve Barok Resminde Üslup ve Anatomi İlişkisinin ele alındığı bölümlere yer verilmiştir.

Araştırmanın ilk bölümünde; genel anatomi bilgilerine yer verilmiştir. Anatominin tanımı, bölümleri ve cinslerdeki farklılıklar incelenmiştir. Devamında ise resim sanatında ki anatomi üzerinde yapılan çalışmalar ele alınmış, sanatsal anatomi üzerinde durulmuştur.

İkinci bölümde; Rönesans ve Barok sanatları incelenmiştir. Bu dönemdeki üslup oluşumlarının anlaşılması için dönemlerin felsefe, bilim ve sanat alanlarına genel bakış yapılmıştır. Sanat alanları içinde resim sanatı ele alınmış ve özellikle resim sanatı içinde anatomi çalışmaları hakkındaki araştırmalara yer verilmiştir.

Üçüncü ve son bölümünde ise; dönemin karakteristik özelliklerini temsil eden sanatçılar ve örnek eserleri ele alınarak; sanatçıların dönemsel üslup farklılıklarını resimlerindeki anatomi çalışmalarına nasıl yansıttıklarına dair incelemelere yer verilmiştir.

Bu araştırmanın sonucunda, Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması; araştırmada yer alan bölümler ışığında çözümlenmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

The differences in interpretations of human anatomy as a genre in Renaissance and Baroque painting arts constitute basis of this research. The study consists of main parts based on subjects as general anatomy and artistic anatomy, the problem of style in Renaissance and Baroque arts, the relation between anatomy and genre in Renaissance and Baroque painting.

In the first part of the study, information about the general anatomy is taken part. The definition and parts of the anatomy and differences of it among individuals are examined. After that, previous studies that have been made relative to the subject of anatomy in painting art are taken up and artistic anatomy is emphasized.

In the second part, Renaissance and Baroque Arts are examined. In order to get constitutions of genre in that periods more comprehended, the fields of philosophy, science and art are explained generally in regard to their periods. Among the fields of art, the painting art is examined and especially researches about the studies that have been made about the anatomy in painting art are taken place.

In the third and the last part, researches about how artists have reflected periodic genre differences to their works of anatomy in their paintings are given by explaining artists that reflects the characteristic features of the period and their works given as an example.

As a result of these researches, commenting of human anatomy through the genres in Renaissance and Baroque painting arts is tried to be analyzed according to the parts taken place in the study.

BÖLÜM I

GİRİŞ

Bu bölümde sırasıyla, araştırmanın gerekçelerini ortaya koyan problem durumu, probleme dayanak oluşturan kuramsal çerçeve, araştırmanın amacı ve önemi, problem cümlesi, alt problemler, sınırlılıklar ve tanımlar sunulmaktadır.

1.1. Problem Durumu

İnsanoğlu kendinin bilincine vardığı anda, özellikle doğaya, daha sonra da kendi dahil her şeye karşı egemenlik kurmak istemiştir. Bu isteği gerçekleştirmek için ise ancak iki araç bulabilmiştir: bilim ve sanat.

Bilim yasaları ya da sanat ürünleri de titiz bir doğa gözleminin sonucunda ortaya çıkmıştır. Bilimsel ve sanatsal gözlemin temelinde doğayı tanıma amacı yatmaktadır. Her ikisinin kaynağı da yaşamın kendisidir. İkisi de yaşamla ilgili sorunlardan, işlevlerden ve gereksinimlerden kaynaklanır.

Resim sanatı, insanın evrenselleşmesinin ilk çıkış noktası şeklinde yorumlanmaktadır. İnsanın ilk iletişim ve diyalog aracı olmuştur. İnsan geçirdiği evrimlere göre sanatını da evrimleştirerek geliştirmiştir. Bu süreç içinde sanata, doğa ve insanın kendisi kaynak olmuştur.

Doğadan farklı herhangi bir nesne üretmek, daima “bilgi ve tekniği” zorunlu kılmaktadır. Resim sanatında da geçmiş dönemlerde olduğu gibi günümüzde de

teknik bilgi ve donatıya gereksinim duyulmaktadır. Figüratif resim sanatının temel bilgisini de sanatsal anatomi oluşturmaktadır.

Leonardo da Vinci, Dürer ve Michelangelo gibi birçok Rönesans dönemi sanatçıları, insan vücudu hakkında ayrıntılı bir inceleme yaptıktan sonra ideal ölçüleri yani oranlar oluşturmaya çalışmışlardır. Tezimin temelinde elbette ele alınacak olan Vesalius'un anatomisi olmayacak, bedenin anatomik biçimi, yaşayan biçimin dinamikleri, hareket halindeki hacimlerin ilişkilerini, Rönesans ve Barok resim sanatı içerisindeki üsluplara göre nasıl şekillendiğini incelemeği amaçlamıştır. Ayrıca bu dönemler içerisinde yer alan sanatçıların bireysel anatomi yorumları üzerinde durulacaktır.

1.2. Araştırmanın Amacı Ve Önemi:

İnsan anatomisi; resim sanatı tarihinde sürekli değişim ve gelişim içindedir. İnsanların, toplumların, ekonomilerin ve sosyopolitikaların meydana getirdiği değişimler, resim sanatı tarihi içerisindeki figür gelişimlerini de etkilemiştir. İnsan anatomisi de resim sanatında bulunduğu dönemin izlerini taşır. Bu yönü ile anatomi çalışmaları zaman zaman belge niteliği taşımaktadır.

Bu çalışmada “Rönesans ve Barok Resim sanatında insan anatomisinin üsluplara göre yorumlanması” ile resim sanatında insanın gelişimi ile gözlemlenen, algılanan ve farklı algılanma ile ortaya çıkan insan figürlerinin, Rönesans ve Barok resminde ki üsluplarda beliren yorum farklılıklarının incelenmesi amaçlanmıştır.

1.3. Problem Cümlesi:

Bir üslup olarak Rönesans ve Barok resim sanatında, insan anatomisinin yorumlarındaki farklılıklar nelerdir?

1.4. Alt Problemler: Araştırmada şu alt problemler belirlenmiştir.

1. Resim sanatında insan anatomisinin önemi nedir?
2. Artistik anatominin genel anatomiden farkı nedir?
3. Avrupa Resminde Rönesans ve Barok üslupları neye göre değişim göstermiştir?
4. Avrupa resim sanatında Rönesans ve Barok sanatçıların insan anatomisini yorumlamalarında ki farklılıklar dönem üslubunun oluşmasında ne gibi katlılar yaratmıştır?

1.5. Sayılılar:

Sayıtlılar, araştırmanın dayandırıldığı temellerdir. Bu tür bir yargının sayılı olabilmesi için araştırmacının elinde kuvvetli kanıtlar olması gerekmektedir. Bunları oluşturabilmek için sanat tarihi ve temel anatomi bilgileri esas alınmıştır. Resim sanatı tarihinde oluşmuş dönemler ve üretilmiş resimlerden yararlanılarak konu ile ilgili çözümlemeleri ulaşılması hedeflenmiştir.

1.6. Sınırlılıklar:

Araştırma;

- Avrupa da Rönesans ve Barok resmi,
 - Rönesans ve Barok üslubu resim sanatında insan anatomisi,
 - Rönesans ve Barok üslubu resim sanatında araştırma konusunu temsil eden bazı sanatçılar,
- ile sınırlandırılmıştır.

1.7. Tanımlar ve terimler:

Rönesans: XV. ve XVI.yy.da, Avrupa'da edebiyat ve güzel sanatlar alanındaki yeniliklerin ve sanat anlayışının tümüne Rönesans denir. Kelime anlamı " Yeniden Doğuş " demektir.

Barok: Barok kelimesi Fransa'dan, daha da eskilere gidildiğinde Portekiz'den gelir. Sözlük anlamıyla barocco "çelimsiz inci" demektir. Anlaşılan bu isim, dönemin başlangıcında resim ve heykel çalışmalarındaki değişikliklere gösterilen şaşırma reaksiyon sonucu çıkmıştır. O döneme kadar garip karşılanan (bu nedenle barok dönem ortaya çıktığında da yadırganan) beceriksiz görünen, ilginç ve uçuk eserlere böyle bir ismin uygun görülmesi de yadırganmamalı. Özellikle zamanın eleştirmenleri, barok dönemin sonunda bile dönem sanatçılarıni becerisizlikle suçlamışlardı.

Anatomi: Anatomi vücudunun yapısını inceleyen bilim dalıdır.

Üslup: Oluş, deyiş veya yapış biçimi, tarz. Güzel sanatlar; bir sanatçının, bir türün, bir çağın eser yaratma tarzı

Antropometri: İnsan vücudunun ya da vücudun bir bölümünün ölçülerini oranlarını inceleyen bilim dalıdır.

Kanon: İnsan figürü çiziminde kullanılan orantılar ve bunların birbirleri ile olan ilişkilerini içeren bir kural ya da sistem

Perspektif: Nesneleri bir yüzey üzerinde görüldükleri gibi çizme sanatı.

Rakursi: Perspektiften dolayı kısa görünüş.

Anatomi ile ilgili Genel terimler:

superficial veya external: İki komşu oluşumdan, vücut yüzeyine yakın olanı için.

profundus veya internal: derin olanı için ise terimleri kullanılır.

İntermediatus: Bu üç oluşumdan arada kalan için terimi kullanılır.

Proksimal: Ekstremitenin gövdeye yakın kısmı için, Uyluk bacağına göre proksimaldir.

Distal: daha uzak kısmı için terimi kullanılır. El ön kola göre distaldir.

palmar veya volar: El ve ayak ayası için yüz terimleri,

plantar: ayak tabanı için yüz terimi kullanılır.

Dorsum: El ve ayak sırtlarının her ikisi için terimi kullanılır.

Anterior: Ön. Önde bulunan anlamındadır. Ventralis'te aynı anlamda kullanılır.

Posterior: Arka. Arkada veya vücudun sırt tarafında bulunan olumlar için kullanılan bir terimdir. Dorsalis'le eş anlamlıdır.

Superior: Üstte. Yukarıda olan anlamındadır. Superior. Oranialis terimi ile eş anlamlıdır.

Inferior: Alt. Aşağı anlamındadır. Caudalis. Inferior ile aynı anlamda kullanılır.

Medialis: İç tarafta. Orta düzlemde yakın olan oluşumları belirtmek için kullanılır.

Lateralis: Dışta. Yanda olan anlamındadır. Vücutta orta düzlemde uzakta olan oluşumları belirtmek için kullanılır.

Intermedius: İlki nesne arasında olan anlamındadır.

Medianus: Orta hatta bulunanlar anlamındadır.

Apicalis: Tepe ile ilgili anlamındadır.

Basilaris: Taban ile ilgili anlamındadır.

Centralis: Merkezden uzakta, periferide bulunan anlamındadır.

Internus: İçerde. İçte ait olan anlamındadır.

Externus: Internus'la zıt anlamlı bir terim olup dışta ait dışta olan anlamındadır.

Proximalis: Başlangıç yerine yakın olan anlamında olup gövdeye yakın olan. Bitişik bulunan oluşumlar için kullanılır.

Distalis: Gövde'den veya başlangıçta uzakta olan anlamındadır.

Verticalis: Dikey, düşey anlamındadır.

Horizontalis: Yatay, enine, horizontal anlamındadır.

Superficialis: Latince superficalis terimi yüzeysel anlamındadır. Vücutta deri yüzeyine yakın oluşumları belirtmek için kullanılır.

Profundus: Vücutta deri yüzeyinden uzakta- derinde bulunan oluşumları belirtmek için kullanılır.

BÖLÜM II

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

Bu araştırmanın kaynakları ilgili literatür ışığında sınırlandırılmıştır. Araştırma süresince incelenen ilgili yayın ve araştırmaların bazılarına değinebiliriz.

Prof. Dr. Fahri Dere ve Yrd. Doç. Dr. Özkan Oğuz (1996); . Sanatsal anatomiye bağmlayan en eski, ciddi çalışmaları Leonardo da vinci yapmıştır. Leonardo dünya görüşünü en iyi yansıtan çalışmalardan bazıları anatomi alanında yapmıştır. Başlangıçta iyi resim yapmak amacıyla anatomi ile ilgilenirken, kısa sürede bir anatomist gibi araştırmalar yapmıştır. Artistik Anatomi tüm sanat yapıtlarında vücudun hareket ve biçimlerini betimleme sanatıdır. İnsan vücudunun çeşitli bölümlerini yerli yerine yerleştirmeyi, organların yüzey üzerine izdüşümleri ile verdikleri konturları belirlemeyi, değişik oran ve ayırma planlarından yararlanmayı, hareketlerin yol açtığı değişiklikleri çözmeyi içerir.

Hogart (2003), Sanatsal Anatomi de ise; insan bedeninin tıbbi değil sanatsal anatomisi ile ilgilenir. Mekân içinde hareket halinde olan insan bedeninin yapısını ve biçimini inceleyip resmini doğru çizmeyi ve aynı zamanda ivme ile hacim arasındaki ilişkiyi araştırmayı amaçlamaktadır.

Akyürek (1994), felsefe ve sanat kültür dünyasının iki ayrı, ama birbiriyle yakından ilintili alanlardır. B u iki alan arasında, aynı tarihsel dönem içerisinde, her zaman bir paralellik ve benzerlik bulunur. Üstelik göreceli olarak birbirine daha yakın olan sanat ve felsefe alanlarındaki bu ilişki, diğer kültür alanlarına kıyasla çok daha dolaysızdır, belirgindir. Bu çalışmada ortaçağın olgun evresinden Rönesans'ın kendini belirgin olarak sunuşuna kadarki zaman dilimi içerisinde yaratılan felsefe ve sanatın nasıl bir paralellik ve benzerlik gösterdiğini incelenmektedir.

Farago ‘nun (2006), bu çalışması antik dönemden günümüze, Platon’dan Tarkovski’ ye kadar sanatın kısa bir öyküsünü sunmaktadır. Bu yapıt, 20. Yüzyılda modernitenin soy kütüğünden hareketle sanattaki benzersiz dönüşümü anlama çabası gütmektedir.

Kagan M. (1993),Estetik Ve Sanat Dersleri, estetik ve sanatsal değerler ortaya koyan, sanatsal yaratıcı nitelik taşıyan, böylelikle de özde ötekilerden ayrılan, kendine özgü insansal etkinliğin bir ürünü olarak sanatı, bu etkinliğin ne denli sanatsal olduğunu ve nasıl yürütüldüğünü araştırır.

Pirim (2005), her şeyden önce “Rönesans” kavramının etrafındaki sise ışık tutmakta yarar vardır. Ancak bir sonraki adımda dönemin tanımı yapılabilir ve Avrupa kültürünün bütünlüğü içindeki yeri üzerinde araştırma, sayısız alan çalışması yapılmıştır. Rönesansın gelişimi ve modern çağa kadar uç vermiş yanların kadar öncesi, kısacası hazırlandığı zemin de can alıcı önem taşır. Bu derlemede, Rönesans fikri ve sanatının karakteristiğini açıklayan, yansımalarını değerlendiren önemli makaleler yer almaktadır.

Bulut (2003) ise ; tüm sanat dallarında olduğu gibi, Avrupa resim sanatında da biçim ve anlam bütünlüğünde oluşturulan yapıt , bir değer olarak algılanmaktadır. Kuskusuz bu “değer” üretimin meydana getirildiği yıllardan bu güne dek çeşitli yorumların beraberinde getirmiş, birçok sanatçı ve sanat tarihçisinin çalışmaları ile aydınlığa kavuşmuştur. Bunlar, tarihsel süreç içinde bazen birbirini destekleyerek, bazen de karşıt anlamları beraberinde getirerek, gelişen kuramsal çalışmalardır. Bu çalışmada Avrupa resminde Üslup ve anlam ilişkisi; sanatsal yaratım, geliştirilen kuramsallık ve tarihi süreçteki gelişmeler şeklinde üç ana başlıkta toplanmıştır.

Gombrich E.H.(1980), Sanatın Öyküsü, başlangıçtan günümüze dek, resim, heykel, ve mimarlık tarihini, çağımızın en yetkili bir sanat tarihçisinin ele alınmış bir çalışmadır. Aynı zamanda öyküce anlatılan her şey ise, kökünü sağlam bir araştırmaya, özenli ve ayrıntılı bir çözümlemeye dayandırdığı için, gerçek anlamda bir tarih kitabıdır.

Krausse(2005), Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, çalışması ise; Rönesanstan günümüze resim sanatının geçirdiği evreleri ve akımları dönemin sosyal, kültürel ve ideolojik bağımıyla birlikte ele alarak derli toplu kusursuz bir bilgi kaynağı olarak hazırlanmıştır. Resim sanatı tarihinin en önemli kültürel ve tarihi olaylarına özetlenmiş bir bakış açısı sunmaktadır.

Wöfflin H. (1985), insanı ne kadar iyi sanatı da o kadar iyi anlayabiliriz diye düşünülüyor, sanatta çok sanatçının kişiliği, devri, içinde geliştiği eğitim ve kültür ortamı aydınlatılmaya çalışılıyordu. Sanat tarihinin bilim özgürlüğüne kavuşabilmesi için, konusunu sınırlaması gerekiyordu. “form tarihi olarak sanat tarihi” bu gereksinmeden doğar, “Sanat Tarihinin Temel Kavramları” da bu tür sanat tarihine de ilk örneğini verir. Wöfflin’in yazılarında “insanlar hep aynı gözle bakmamışlardır dünyaya” diye sık sık tekrarlar. Büyük sanat üslupları, devrin dünyaya başka bir gözle baktığını, gördüklerini anlata bilmek için de başka bir form dili yaratmak zorunda kaldığını bize öğretiyor.

Eco U.(2006),batı kültürünün başyapıtlarını en ince ayrıntısına kadar inceliyor. Güzelliğin farklı yönlerinin kusursuz tanımlamalarını yapıyor; Eski Yunan’dan günümüze doğru çıktığı zaman sürükleyici şekilde ele alıyor. Güzellik nedir? Gibi güçlü bir soruyu cevaplamaya çalışan sanatçılara ve düşünörlere kitabında yer vererek zenginleştiriyor. Güzelliğin tarihi bugüne kadar kabul görmüş tüm fikirleri geliştirerek güzelliğin tanımını tekrar tekrar yeniden yapıyor.

Conti dr.F. (1997), “Rönesans- Barok Sanatı Tanıyalım” ise; güzel sanatların temelini ve inceliklerini her yönüyle tanıtan bir dizidir.

Altun S.(1970), Ortaçağın karanlık devirlerini kapatarak Rönesans’ın ışığı altında sanata yepyeni bir istikamet vermiş olan büyük ressamların her yönleri ile hayatlarını tablo örneklerinin ele alındığı bir çalışmadır.

BÖLÜM III

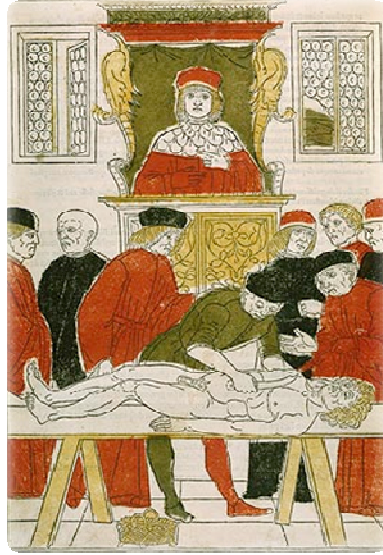
YÖNTEM

Araştırma tarama (survey) modelli betimsel bir çalışmadır. Tarama modeli var olan durumlarıyla betimlemeyi amaçlayan yaklaşımdır. Bu çalışmada Anatomi, Rönesans, Barok ve bu dönemlerin sanatçılarına ait literatür; kitaplar, yabancı kaynaklar, dergiler, sempozyumlar, belgesel filimler, internet siteleri röprodüksiyonlar incelenmiştir.

BÖLÜM IV

4.1. GENEL ANATOMİ

4.1.1. Anatominin Tarihsel Gelişimi



Resim 1

Fasciculo di medicina, 1493/4

Johannes de Ketham

Rare printed book; 16 1/2 x 11 3/4 in.

(41.9 x 29.8cm)

Riolan' a¹ göre, İbraniler 40 kemik ve 360 kiriş ve damar tanırlardı; Yunanlıların anatomi alanındaki bilgilerinin ise çok daha gelişmiş olduğu söylenir. Haller'e² göre Hippokrates insan kavrallarının teşhisini yapmıştır; ama bunu ispatlayan bir belge yoktur.(Meydan Larousse Cilt I, S: 498-499).

Anatomi çalışmaları yapmaya yönelik bilinen ilk girişimler Batı'da Aristoteles (i.ö.384-22?) tarafından yapılmıştır. Bununla birlikte i.ö.3000-i.ö.1600 arasında kalan bazı papirüsler, eski Mısırlıların mumyalama sırasında anatominin bazı konularıyla ilgilenmiş olduklarını göstermektedir. Biyoloji

biliminin kurucusu olan Aristoteles, bitkilerde ve hayvanlarda inceleme amaçlı kesmeler (teşrih) uygulamıştır. Ama Aristoteles de tıbbın kurucusu sayılan Hippokrates(460-374) de, insan bedeninde kesme çalışmaları yapmamışlardır. (Grolier International, Cilt 2, S: 35-36-37-38)

¹ Jean Riolan (1577 – 1657) Paris tıp fakültesi anatomisti. Babası Riolan'da seçkin Fransız anatomistdir.

² Albrecht von Haller (1708 – 1777)Paris ve Londra'da Anatomi çalışmalarında bulunduktan sonra Göttingen'de anatomi, Cerrahi ve Botanik profesörlüğünde bulundu. 1753 yılından yaşamının sonuna kadar da lirik şiirle ilgilendi.

Aristoteles'in eserlerinde, Hippokratesci yazarlara göre, anatominin durumunu bildiren bilgiler hem hatalı gözlemlerle dolu hem de çok zayıftır. İnsan anatomisinin gerçek temelleri M.Ö.4yy. Da İskenderiye Okulu tarafından atılmıştır.

Herophilos ve Erasistratos Aristoteles' in ölümünden kısa süre sonra, Mısır'da Ptolemaios sülalesi hükümdarları, insanüstünde inceleme amaçlı kesme işlerini desteklemişler ve bu işin en etkili uygulayıcıları, Herophilos (i.ö.335-280) ile çağdaşı Erasistratos (i.ö.310-250) olmuşlardır. Herophilos 600 kadar insan bedenini keserek, anatomi incelemeleri yazmıştır; bunlar arasında gözlerle ilgili bir inceleme ve ebeler için bir el kitabı sayılabilir. Ama en büyük katkısı, beynin sinir sistemi merkezi ve zekânın bulunduğu yer olduğunu kanıtlaması ve beyinden omuriliğe giden sinirlerin çizimini yaparak, *isteme uyanlar* ve *uymayanlar* diye sınıflandırması olmuştur. Erasistratos, ayrıca kalbe yağ taşıyan lenfi incelemiş, gırtlak kapağının gırtlak kapatmaktaki işlevini tanımlamış, "kalpteki üçlü kapak"ı ortaya çıkarmış, duyum sistemleri ile hareket sistemlerini birbirinden ayıtmıştır. Dolaşım sistemini de yoğun biçimde incelemiştir.

Herophilos'un ardında anatomi konusunda Galenus ve Vesalius detaylı çalışmalar yapmışlardır. Galenus'un *İnsan Parçalarının Kullanımı Üstüne* ve Vesalius'un *İnsan Bedeninin Yapısı Üstüne* adlı eserleri bu konuda yapılmış iki büyük kaynaktır.

GALENUS: Kleopatra'nın hükümdarlığının sonuna kadar (İ.Ö. yaklaşık 30) bulunan ilkelerin, sonraki 1000 yılda yapılacak buluşlar kadar çok olduğu söylenebilir. Kleopatra'nın ölümünden kısa süre sonra, İskenderiye bir Roma kenti ve Hristiyan kilisesinin başlıca merkezlerinden biri olmuştur. Kent yöneticileri, anatomi çalışmalarına karşı çıkmaya başlamışlar, dünyanın Arabistan dışındaki yerlerindeki yöneticiler de, insan bedeni üstünde inceleme amaçlı kesme çalışmaları yapılmasını yasaklamışlardır. Bu durum anatomi bilgisini arttırma konusundaki isteğin önu geçilememesine neden olmuştur.

Anatomi bilgisini geliştirme konusunda çaba gösteren en önemlisi, Roma İmparatoru Marcus Aurelius'un Yunan asıllı hekimi Claudius Galenus'tur; (İ.S.131-200) Tarihte deneysel fizyolojinin kurucusu sayılan Galenus, Büyük yapıtı *İnsan Parçalarının Kullanımı Üstüne*, günümüzde 1400 yıl önce, her yerde kullanılan bir tıp kitabı haline gelmiştir. Ancak, deneysel tıbbı bazı güzel katkılarda bulunmasına karşın, Galenus'un aslında anatominin ilerlemesini geciktirdiği söylenmektedir. Dinsel görüşlerden ötürü Galenus'un insan bedenini kesmesine izin verilmediğinden, elde ettiği sonuçların çoğu sıgırlar, köpekler, domuzlar ve maymunlar üstünde yaptığı kesme işlemlerine dayanmaktadır. Üstelik kendisinden önceki ve çağdaşı anatomicilerin yapmış oldukları bazı hatalarını da kitabı ile kalıcı duruma getirmiştir.

Daha sonra bu dini inançlar ve ön yargılar yüzünden anatomi çalışmalarının yapılmadığı on iki yüz yıllık boş bir dönem gelir. Anatominin yeniden bir hamle yapabilmesi için 1215'te İmparator Friedrich II'nin emirnamesi ve 1300 tarihinde Papa Bonifacio 7'in izini beklemek gerekmektedir. 1315'te Mundinus, Bologna'da öğrencileri önünde, iki kadavra teşrihi yapar. (Grolier International Americana Encyclopedip, Cilt 2, S: 35-36)

Dinin karşı olması yüzünden anatomi araştırmaları Ortaçağda Batı'da büyük ölçüde bir yana bırakılırken, İbni Sina ve İslam bilginleri bu dalda büyük gelişmeler göstermişlerdir. İslam anatomicilerinin en ünlüsü İbni Sina (İ.S.980-1037) İ.S.1000'de yazdığı *Kanun fi't Tıp (Tıp Kuralları)* adlı yapıtında, insanlar, maymunlar, köpekler ve öteki hayvanlar üzerinde yaptığı incelemelerden elde ettiği bilgilere yer vermiştir; ama İbni Sina'da, öbür İslam bilginleri de sistemli incelemeler yapmamışlardır. (Grolier International Americana Encyclopedip, Cilt 2, S:37-38)

VESALIUS: Batı’da Rönesans geliştikçe, bazı bilim adamları din kökenli kısıtlamalara karşı çıkmaya başlamışlar ve ortaya hızla çok sayıda anatomi bilgini çıkmıştır. Bunlar arasında en önemlisi Vesalius’tur (1514 -64).

Anatominin modern çağının başlatıcısı sayılan Vesalius, Galenus’un çoğu hatalı olan gözlemlerini kabul etmek yerine, doğrudan bilimsel-deneysel bir yaklaşım göstermiş, pek çok hayvanın anatomisini, insanınki ile karşılaştırmış ve türler arasındaki farklılıkların nasıl şaşırtıcı biçimde bilinmeyenleri ortaya çıkardığını belirtmiştir.

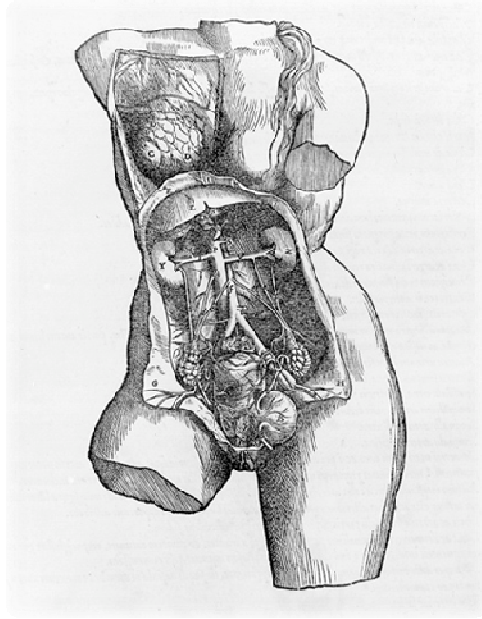
Kopernik’in Gök Cisimlerinin Dolanması adlı yapıtıyla aynı yıl yayınlanan *İnsan Bedeninin Yapısı Üstüne* adlı yapıtı, insan bedeninin içyapısıyla ilgili doğru çözümlemelere yer vermesi açısından son derece önemlidir. Vesalius’un çağdaşları ve sonraki bilginler, yüzyıldan kısa bir süre içinde, genel anatomiyle ilgili temel incelemelerin çoğunu tamamlamışlardır. (Meydan Larousse, Cilt I, S: 498-499)



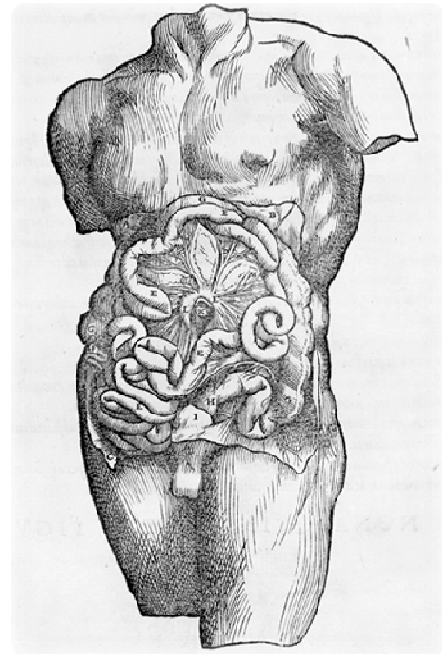
Resim 2: De humani corporis fabrica, 1555 Andreas Vesalius (1514–1564) , Basel, Rare printed book, Gift of Dr. Alfred E. Cohn, in honor of William M. Ivins, Jr., 1953 (53.682)

“Vesalius kitabıyla biyolojinin morfoloji olarak tanımlanan ve pratikte anatomi ile hemen hemen eş anlamlı olan dalı ortaya çıktı. Morfoloji, organizma bölümlerinin biçim ve işleyişlerini evrimsel ilişkiler, işlevler ve gelişim temel ilkeler açısından açıklarken, anatomi yalnızca bunların yapılarının tanınmasını kapsar. (Ana Britannic, Cilt 2, s: 252)

Vesalius’un 1543 yılında henüz 28 yaşında yazdığı ‘De Humani Corporis Fabrica’ adlı eseri büyük yankılar yaratmış ve bütün tıbbın temeli ve girişi olarak tanıtılmaktadır. Bu görüşün bugün değişmediği görülmektedir.

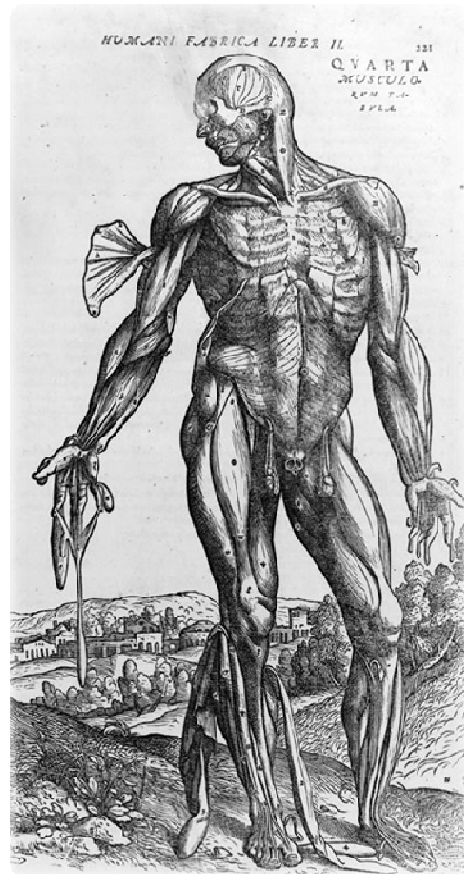


resim3 De humani corporis fabrica, 1555
Andreas Vesalius (1514–1564), Basel
Rare printed book, Gift of Dr. Alfred E. Cohn, in
honor of William M. Ivins, Jr., 1953 (53.682)



Resim 4: De humani corporis fabrica, 1555
Andreas Vesalius (1514–1564), Basel
Rare printed book, Gift of Dr. Alfred E. Cohn, in
honor of William M. Ivins, Jr., 1953 (53.682)

Resim5 De humani corporis fabrica, 1555
 Andreas Vesalius (1514–1564), Basel
 Rare printed book, Gift of Dr. Alfred E. Cohn, in
 honor of William M. Ivins, Jr., 1953 (53.682)



Resim 6 Anatomi Uzmanı; Bernhard Siegfriend

4.1.2. Anatomi tanımı ve bölümleri

Birçok anatomi tanımı göz önüne alındığında Yıldırım (1999) anatominin tanımını; *vücudunun yapısını inceleyen bilim dalı* olarak yapar. Anatomi terimi yalnız başına kullanılırsa, *insan anatomisi* anlamına gelir.

“Anatomi terimi Grek orjinli olup ana: içinde, ayrılmış, temnein: tome: kesmek, parçalara ayırmak kelimelerinden oluşmuştur. Latince kökenli dissectio (dis=ayrılmış, secare=kesmek) terimide anatomi ile aynı anlamı taşımakla beraber, dissectio günümüzde anatomi öğretiminin vazgeçilmez yöntemi olan kadavra pratiğini belirtmek amacı ile kullanılır. (Yıldırım,1999)”

Anatominin Bölümleri

Anatomi, hekimlik dallarındaki ayrımlarla paralel olarak çeşitli alt dallara ayrılmıştır. Bu anatomicilerin hepsinde ortak temel bilgiler kullanılmasına karşın, bakış açıları ve bilgi gruplarında değişiklikler yapılmıştır.

Genel Anatomi: Konusu, birbirine benzeyen vücut kısımlarını bir araya toplayıp, ‘sistem’ denilen tabii gruplar meydana getirmektir. Bu sistemleri biçim, yapı ve gelişmeleri içinde inceler; böylece de organları meydana getiren temel kısımları yani dokuları incelemiştir olur. Genel mikroskopik anatominin veya histolojinin ortaya attığı yapı problemlerinin çözümü için, genel anatomi, mikroskopik, kimyevi ve fiziki analizlerin verilerinden yararlanır. Çeşitli sistemler, aralarında değişik miktar ve oranda birleşerek organları oluşturur. Tek bir organın görevinde daha genel bir fonksiyonu olan birleşmiş organlar bütünü bir aygıttır. Demek ki anatomi ile fizyoloji bir arada yürür. (Büyük Larousse, Sayı:2 s: 585-86)

Sistematik (analitik) Anatomi: İnsan vücudunun, organ gruplarına sistemlere göre incelendiği bir anatomi çeşididir. Bir organın en ince noktasına dek tanımlanmasını amaçlar ve birçok alt dala ayrılır.

Sistematik anatomi en çok kullanılan anatomi öğretim yöntemidir. Sistematik anatomide insan vücudu sekiz sisteme ayrılarak incelenir. Bunlar: (I)Hareket sistemi, (II)Sinir sistemi, (III)Duyu organları, (IV)Dolaşım sistemi, (V)Sindirim sistemi, (VI)Solunum sistemi, (VII)İdrar ve üreme sistemi, (VIII)İç salgı bezler sistemi (Büyük Larousse, Sayı:2 s: 585-86).

Tasviri Anatomi: Organlı bir varlığın yapısı hakkında gerçek bilgi sahibi olabilmek için, anatomist, sırasıyla çeşitli aygıtları meydana getiren organların her birinin durumunu göz önüne almalıdır. Organların durum, şekil, ağırlık, yön ve hacmini, ilişkilerini, kısacası dış özelliklerini ele alan bu analitik inceleme, tasviri anatominin işidir. Kemikbilim (osteoloji), iskelet ve kemikleri; eklem bilim (artroloji), eklemleri; bağ bilim (sindezmoloji) bağları; kas bilim (miyoloji), kasları; damar bilim (angioloji), damarları; sinir bilim (nevroloji),sinirleri; iç organlar bahsi (splanknoloji), iç organları inceler (Meydan Larousse, Cilt I, S: 498-499) .

Topografik Anatomi: Aynı bölgede bulunan organlar arasındaki ilişkileri açıklar. Tasviri anatominin iyice bilinmesi gerektirir; onu tamamlar ama yerini alamaz. Tasviri anatomiyi bölge bölge anlatmak topografik anatomi yapmak değildir. Bölgeyi, Velpeau ile birlikte, başlı başına bir yapılışı, özel görevleri ve hatta özel hastalıkları olan bir bütün olarak kabul etmek gerekir. Bu bölgenin incelenmesine de tıbbi-cerrahi anatomi veya uygulamalı anatomi denir; zira bu inceleme sonunda, hekim veya cerrah semiyoloji ve teşhis bakımından olduğu kadar tedavi için gerekli müdahaleler bakımından da bütün bilgi ve verileri elde etmiş olur (YILDIRIM, 1999).

Karşılaştırmalı Anatomi: Cinsler arasındaki benzerlikleri, farklılıkları, cinslerin örgenleşmesindeki temel yada ikincil etkenleri araştırır:bu bilim antropoloji, zooloji ve paleontolojiye önemli veriler sağlar. (Büyük Larousse , Sayı:2 s: 585-86)

Bu inceleme, çok değişik gelişme dereceleri gösteren türlerin, bugünkü tabiat şartları altında bulunmasından veya hiç olmazsa göz, kalp v.b. gibi belirli bir organın gelişme merhalelerinin ortaya çıkarılmasından faydalanır. (Meydan Larousse, 1976, Cilt I, S: 498-499)

Patolojik Anatomi: Hastalıkların organlarda neden olduğu yapı ve biçim değişikliklerinin incelenmesidir. Geçmişte yalnızca ölüm sonrası lezyonlarının incelenmesiyle sınırlı olan patolojik anatomi, bugün temel tıp bilimlerinde bir uzmanlık dalı olmuştur, ameliyatla çıkartılan her parçanın sistematik olarak incelenmesinde şart olan histopatolojik anatomi, klinik uygulamada her gün başvuru olan bir araştırma yöntemidir. (biyopsi) (Meydan Larousse, 1976, Cilt I, S: 498-499)

Çok eski zamanlardan beri hekimler klinik gözlemlerini anatomik bilgilere bağlamak istemişler ancak otopsinin yasak olması nedeniyle bunun düzenlenmesi çok uzun zaman almıştır.

Patolojik anatomide elde edilen sonuçlar çeşitlidir. Bu sonuçlar teşhise yarar; ilmidir; adli tıbbı yardımcı olur; hatta tedavi içinde patolojik sonuçlardan faydalanılır. Patolojik anatomi iki büyük bölümden meydana gelir: *genel patolojik anatomi*, patolojik olayları genel olarak inceler (enflamasyon, tümörler, şekil bozuklukları) ve *özel patolojik anatomi*, bu olayları ayrı ayrı her organ açısından ele alır. (Büyük Larousse Sayı:2 s: 585-86)

Radyolojik Anatomi: Radyografi aracılığıyla gözlemlenen organ biçimlerinin ve organlar arası ilişkilerin incelenmesidir.(Büyük Larousse Sayı:2 s: 585-86) Hastalıkların, yaralanmaların ve eklem rahatsızlıklarının teşhisinde X ışınının kullanılmasından beri radyolojik anatomi çok ilerlemiştir. Radyolojik anatomi, radyografi sonucu elde edilen şekil ve durumları inceler. Organ ve aygıtların belli yönlerden (önden, yandan, yarı yandan, dikey ve yatay olarak v.b.) muayenesi, kemiklerin içyapısının, eklemlerin ve bazı iç organların incelenmesini

kapsar. Gerçek veya muhtemel organik boşlukların içyapısı, saydamsız bir madde (yemek borusu, idrar yolları, kanallar veya damarlara) veya gaz şırınga edilerek meydana çıkarılır.

Teşrihle elde edilen sonuçlarla yapılan kıyaslama, ışığın, kişinin ve ekranın bulunduğu yerler göz önünde tutularak klişeler üzerinde anamorfozları değerlendirmeye yarar. Bu değişiklikler bazen belirli bir planın görünümünü tespit, bir planı büyültebilme, başka türlü görülmeyen bir ayrıntıyı ortaya çıkarabilmek bakımından önemlidir. Radyolojik anatomi, canlıda normal ve patolojik şekilleri görmeğe, patolojik durumları tespitle tıbbi ve cerrahi teşhise yardımcı olur. (Meydan Larousse,1976, Cilt I, s: 498-499)

Artistik anatomi: Leonardo da Vinci tabuların çağdaşlarını korkuttuğu bir devirde Resim Sanatı ile İnsan Anatomisi arasında anlamlı ilişkiler kurarak Artistik Anatominin de temellerini hazırlayan modern anatomi çalışmaları yapmıştır. Onun insanın yapısı hakkındaki gözlemleri ve bulduğu orantılar hala geçerliliğini korumaktadır.

Bu denli değerli ve hala geçerli olan bulgularını, uzun fakat sabırla yaptığı titiz çalışmalarındaki gözlemlerine borçlu olduğunu, hemen her yazısında belirtmiştir. Ayrıca plastik sanatlarla uğraşan insanlara önemli bir önerisi de şu olmuştur; ‘İyi ve doğru ölçülere sahip insan yapıtları hazırlayacaksanız mutlaka insan anatomisini öğrenmelisiniz’. (Dere- Oğuz, 1996: 11-12)

Vücudumuzun dış yapısına estetik ve şekil veren kemik, kas ve eklem yapısının organizasyonu bu yapıların deri altında oluşturdukları konturlar, ayrıca vücudumuzun yüzeysel yapısına perspektif bir görünüm veren organlarımız Artistik Anatomi içerisinde ayrıntılı olarak incelenir.

Gözel (2000: 10); Tıp eğitimi dışında ki anatomi çeşitlerini, ressam ve heykeltıraş yetiştiren güzel sanatlarla ilgili yüksek okullarda artistik anatomi, Spor Yüksek Okullarında sportif anatomi olduğunu da belirtir. Bunlar dışında, halkın insan vücudu konusunda bilinçlenmesini amaçlayan popüler anatomi’de tıp eğitimi dışında kullanılan bir anatomidir.

4.1.3. Anatomik Yapıda Geçen Bireysel Farklılıklar

Bir türün içinde, organ ve oluşumların temel benzerliklerine karşın bireysel farklılıklarda vardır. Bu yapı farklılıkları variabilite olarak tanımlanmaktadır. Variabiliteyi etkileyen en çok etkileyen üç faktör vardır.

- a. Cinsel farklar: Bu farklılıklar daha çok sekonder cinsiyet karakterleri ile ilgilidir.
- b. Yaş farklılıkları: Doğumdan ergenliğe geçen devrede; boydaki uzama, beden oranlarında gözlemlenen değişimler, kemiklerde ve iç organlardaki değişimlerle ilgilidir.

Dere ve Oğuz, (1996:2) Bu farklılıkları doğumdan ölüme kadar bir insanı şu çağlarda tanımlar;

1. Süt çocuğu	1 yaş
2. Oyun çağı	1-7 yaş
3. Okul çağı	7-15 yaş
4. Puberte	15-18 yaş
5. Olgunlaşma çağı	18-28 yaş
6. Olgunluk çağı	28-50 yaş
7. İhtiyarlık çağı	50 yaştan yukarı

- c. Irk farklılıkları: Irk farklılıkları insan anatomisi farklılıklarında çok önemli bir faktördür. Derinin rengine, vücut oranlarında, kemik yapılarında daha birçok alanda sayısız farklılık yaratır.

4.2. RESİM SANATINDA İNSAN ANATOMİSİ

4.2.1. Sanatsal Anatomi nedir?

(Büyük Larousse, Sayı:2 s: 585-86) Dış şekillerin anatomisidir. Vücudun çeşitli kısımlarını yerlerine yerleştirmeyi, organların iz düşümlerini, bölme planlarının kullanılmasını, hareketin meydana getirdiği değişiklikleri öğretir. Artistik anatomi üzerine birçok kişi çalışmalar yapmıştır. Mathias Duval,³ artistik anatomi okuttu. Bu konuda önemli bir eser yazan Richer'den⁴ beri de güzel sanatlar okullarında artistik anatomi okutulmaktadır. Şekillerin dıştan incelenmesi, bir orantı incelemesini gerektirir; bu da bir ideal insan vücudu anlayışı doğurur. Vitruvius'a göre yunan heykeltıraşları başın uzunluğunun vücudun sekizde biri olduğunu kabul ederlerdi; bu, Doryphoros'un temsil ettiği Lysippos'un kabul ettiği ölçülere göre insan vücudu daha uzun ve daha az tıknazdı.

İskelet yapımız, sadece bilim insanlarının değil sanatçıların da üzerinde çalıştığı ve eserlerine yansıttığı bir konu olarak yüzlerce yıldır karşımıza çıkıyor. 1500' lü yıllardan günümüze kadar gelen bu çizimlerde bazen sanatçı ve anatomi uzmanlarının birlikte yaptığı çalışmalara, bazen de bireysel eserlerine rastlıyoruz. İşin ilginç yanı, bunlar çoğu kez sanatçı tarafından mı anatomi uzmanı tarafından mı çizildiği anlaşılamayacak kadar güzel sanat eserleridir.

4.2.2. Resim Sanatında İnsan Figürü Çizimi

Leonardo da vinci not defterine yapmış olduğu insan çalışmalarında baş ve yüz ölçüleri, el ayak ölçüleri, vücut hareketleri, insan resimleri, anatomi, gibi bölümler ayırarak notlar almış tır. Da vinci (2006: 91) “ *Konuşan iki insanı gören sağır ve dilsiz bir kimse, duymaktan mahrum olmasına rağmen, konuşmacıların jest ve tavırlarından konuşmanın tabiatını, anlayabilir.*” Diyerek figür çiziminin önemini vurgulamıştır.

³Mathias Duval (1844–1907); Sanatçı ve Bilim Adamı; artistik anatomi üzerine çalışmalar yapmış bu konuda kitap yayımlamıştır. Çeşitli memeliler, özellikle kemirgenlerin plasenta histolojisindeki karışıklıklara açıklık getiren öncü bilim adamıdır.

⁴ Dr. Paul Richer (1849-1933), Sanatçı ve Bilim Adamı; Paris Güzel sanatlar ve tıp fakültesi profesörü



Resim 7 Anatomi Uzmanı; Bernhard
Siegfried Albinus, Sanatçı; Jan
Wandelaar 1747



Resim 8 Anatomi Uzmanı; Bernhard
Siegfried Albinus, Sanatçı; Jan
Wandelaar 1747

Resim sanatında artistik anatomi üzerinde çalışmaları olan Dere, Oğuz (1996: 11-12) figür çiziminin en temel özelliklerini şu şekilde açıklar;

“Leonardo da Vinci, Dürer ve Michelangelo gibi birçok Rönesans dönemi sanatçıları, insan vücudu hakkında ayrıntılı bir inceleme yaptıktan sonra ideal ölçüleri yani oranlar oluşturmaya çalışmışlardır. Çizdikleri resimleri de bu ölçüleri kullanarak yapmışlardır. Ölçüler arasında çok fazla olmasa da farklılıklar vardır. Polykleitos’un kanon adını verdiği kuramı ise kendi içerisinde bazı farklılıklar göstermesine rağmen oranlar konusunda somut kurallara sahip bir ölçü sistemi olarak kabul görmüştür. Resim yaparken kanon’un dışında *altın oran*, *perspektif*, *antropometri*, *denge* ve kontur verme göz önünde bulundurulması gereken özelliklerdendir.”

4.2.2.1. Antropometri

Kurucusu olan Alphonse Bertillon (Dere, Oğuz, 1996: 11) tarafından “ *insan vücudunun ya da vücudun bir bölümünün ölçülerini oranlarını inceleyen bilim dalı*” olarak tarif edilmiştir. Antropometri insan figürünü çizme sanatı ile doğrudan ilgilidir. Her şeyden önce de her vücudun birbirinden farklı olduğunu gösterir.

Antropometri; *anatomiye tanımlayan bir ilim dalıdır*. Antropometri ile ırk, cinsiyet ve yaş açısından binlerce vücudun orantılarını karşılaştırılış ayrıca ressam ve heykeltıraşların kullandıkları ölçüler incelemiş ve günümüz sanatçılara, doğrudan bilgiler sağlamışlardır.

4.2.2.2. Kanon

Sanatçılar insanın ideal ölçülerini bulamak için çeşitli ölçümler yapmışlar, insan figürü için birimler belirlemişlerdir. Bu birime genel olarak *KANON* denmiştir. Parramōn, (1996:8) Kanon’ u “*insan figürü çiziminde kullanılan orantılar ve bunların birbirleri ile olan ilişkilerini içeren bir kural ya da sistem*” olarak tanımlamıştır. Kanonun bir ölçü birimine karşılık gelen ölçü ise *Modül* olarak tanımlanmıştır. Rönesans’tan beri kullanıla gelmekte olan modül, insan başına ölçüt olan bir yüksekliktir.

Parramōn, (1996: 9-10) insan figürü çiziminde Klasik dönem olarak adlandırılan dönemi üslup ve orantılarını belirleyen, bu kanonun kullanılışı sanat tarihinde önemli bir dönüm noktası oluşunu vurgular. O tarihten sonra teknik ressam, ressam, heykeltıraş gibi bütün sanatçıların ideal ölçülerde insan figürü oluştururken artık hep “yedi buçuk baş” lık kanonu kullanılacakları düşünülebilirdi. Ama daha yüz yıl geçmeden Praxiteles “sekiz baş” lık kanonu ortaya attı.

Rönesans sanatçıları da bu soruya yönelik yanıt bulmakta güçlük çektiler. Michelangelo ünlü *Davut* heykelini yaparken “yedi buçuk modül” diyordu. Leonardo’nun ideali ise “ sekiz modül” dü. Bunu da hesaplarını kendi yaptığı bir

kanonla savunuyordu. Botticelli de *Aziz Sebastianus* heykelini göstererek “Dokuz Modül” ü öne sürüyordu.

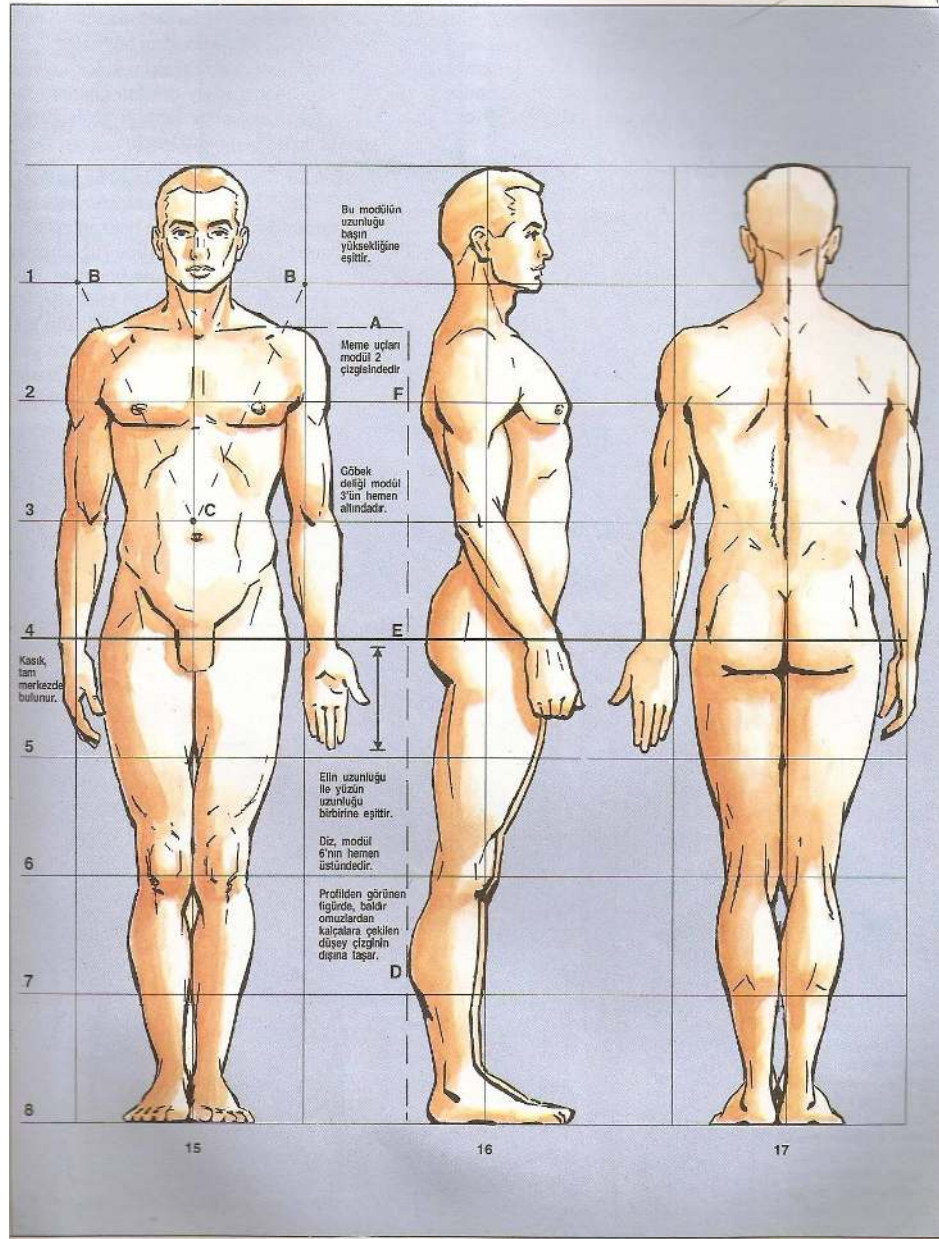
Paquet (2007: 47) ise güzellik üzerine açıklamalarda bulunurken Dürer’in ve Leonardo’nun kanon yaklaşımına şöyle değinir;

“ Dürer ideal bir kanon yaratmaktan uzak dursa da, oranlı beden ölçüleri açısından çok titiz bir sistem önerir. Yirmi altı farklı vücut bileşimi ortaya koyup aynı şekilde cisimlerin geometrisine ilişkin örnekler geliştirir. Leonardo da vinci bedenin farklı bölümlerini bir araya getiren bağları incelemesine öncelik verir...”

Daha sonraları 1870 yılında Quétele adlı Belçikalı antropolog birçok yetişkin insan ölçülerini ve bunların aralarını karşılaştırmalı olarak inceledi ve sonuçta kendince anlamlı ortalama bir sayı elde etti. Sonuçta ideal insan figürünün orantıları “yedi buçuk baş” lık kanona göre hesaplanmalıydı.

20. yüzyılın başlarına gelindiğinde, Stratz adlı bir bilim adamı da ideal formun, önceden seçilen bir grup denekte yaptığı araştırmalarda ideal insan ölçüsünü “sekiz baş”lık kanon olarak saptanmıştır. İdeal insan ölçüleri olan “sekiz baş”lık kanon daha sonra tartışmalara yol açmayacak şekilde kabul edilmiştir. Dürer ‘in çizmiş olduğu sekiz başlık kanon ile günümüz sanatçılarının kullandığı sekiz baş modülü çağdaş kanonla aynı özelliğe sahiptir.

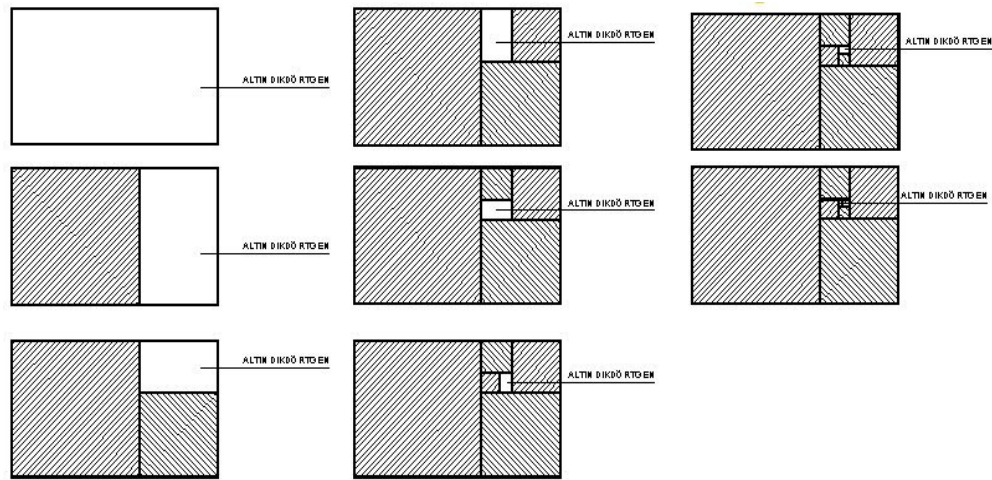
Bedenin Genel Orantı Ve Ölçümleri bölümünde kadın erkek ve çocuk kanonlarına daha detaylı değinilmiştir.



Resim9 Kanon Ve Modülleri çizimi (Parramon,1996:13)

4.2.2.3. Altın Oran

Çağlar boyunca insanlar, uyum ve güzellik idealini yaratabilmek için oranı sürekli olarak araştırmışlar, buna da figür ve yapılar üzerinde yaptıkları araştırmalarla ulaşmaya çalışmışlardır. Öztuna, (2007: 47) süreci şöyle dile getirir; *Eski Yunan Filozofu EUCLİD bir dikdörtgenden yukarı bir çizgi çıkartarak geride karenin kalıyor olmasından o dikdörtgenin altın oranlı dikdörtgen olması yargısına varmıştır.*

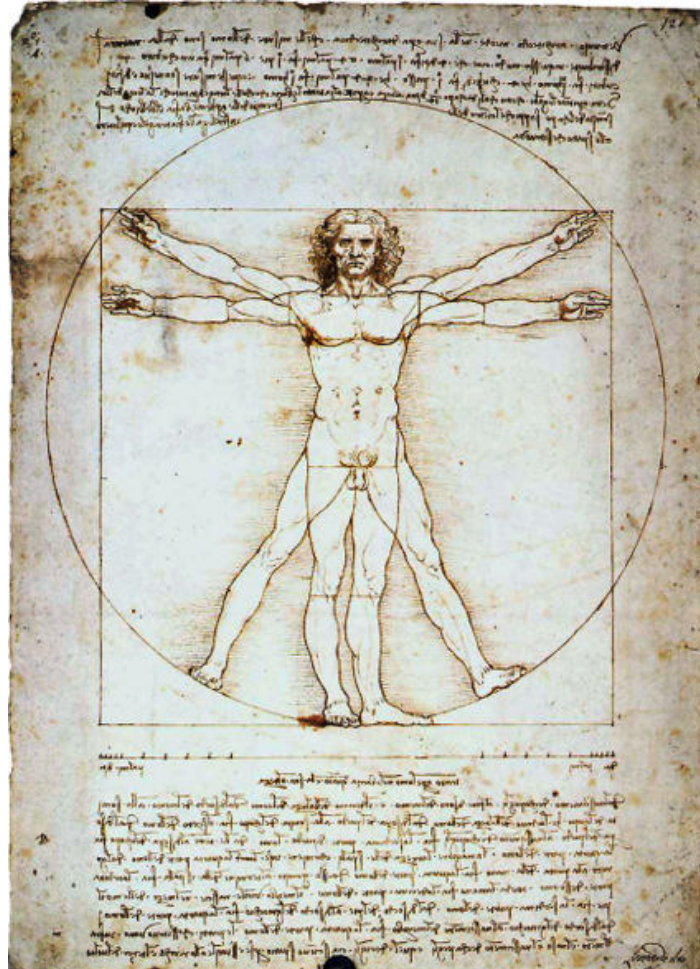


Resim 10: dikdörtgende Altın Oran <http://matematikci.wordpress.com>

“Altın Bölüm” ya da “Altın Kesit” de denir. Herhangi bir geometrik biçimde, varlığı ESTETİK bir üstünlük sayılan ORAN. Parçalar arasındaki orantıda, küçük parçanın büyük parçaya oranı, büyük parçanın bütün parçaya oranına eşittir.” (www.sanalmuze.com)

Cebirsel olarak; $a/b = b/(a/b)$ biçiminde ifade edilir. Parçalar arasındaki oranın değeri olan 1.618 ya da ykş. $3/5$, "altın sayı" adını alır. Altın Oran geometrik olarak, iki kareden oluşan bir dikdörtgenin köşegeni aracılığıyla kurulur. Antik Çağ'dan bu yana matematikçilere ve sanat kuramcılarına konu olan Altın Oran, bu adı 19.yy'da almıştır.

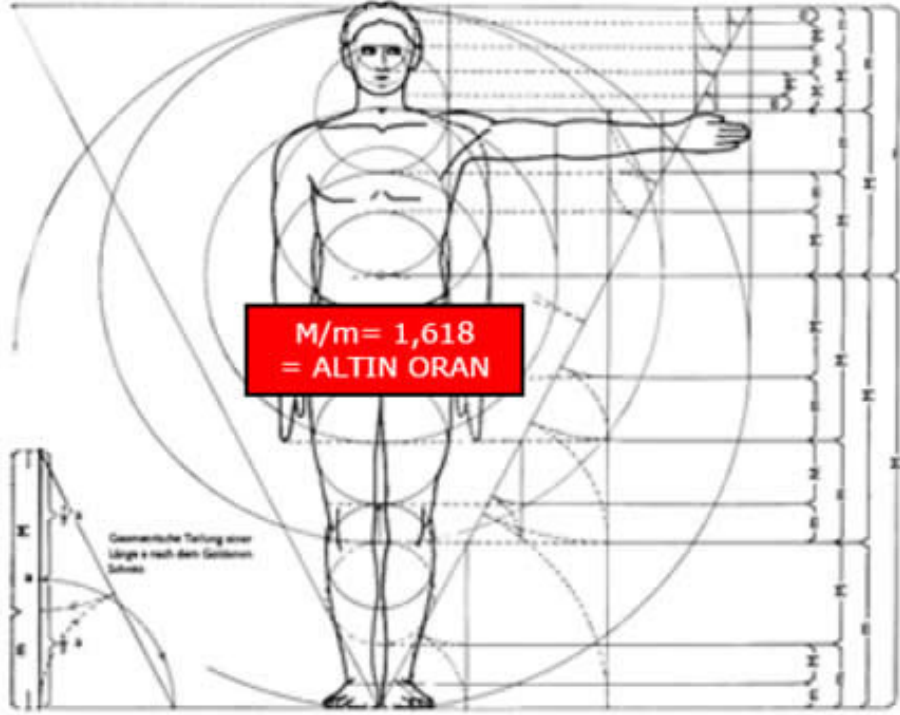
Dere, Oğuz, (1996: 16)Leonardo da Vinci insan figürünün çizimde bazı zamanlar, matematiksel oranlamalar sonucu oluşturduğu altın oran kuralını kullandığını belirtmektedirler. Bu oranlamalar sonucu Leonardo'nun çizdiği resimler matematikçi Luca Pacioli'nin 1509'da yayınlanan De Divina Proportione (Kutsal Oran) adlı kitabında yer almıştır. Bu çizimlerin en iyi bilinen iki örneği; Bir insanın değişik duruşlarda kare ve daire içindeki ölçü uyumunu gösteren yapıt ile 1483 yılı civarında yaptığı ama bitiremediği Aziz Jerome adlı yapıttır. Leonardo da Vinci 'Matematiksel açıklamalar ve yöntemler kullanılmadan yapılan hiçbir araştırmanın bilimsel olmayacağını söylemiştir.



Resim 11 Leonardo da Vinci Vitruvius çizim

İnsan Bedeninde Altın Oran :

Bedenin çeşitli kısımları arasında var olduğu öne sürülen ve yaklaşık altın oran değerlerine uyan "ideal" orantı ilişkileri genel olarak bir şema halinde gösterilebilir.



Resim 12 İnsan Bedeninde Altın Oran http://www.evrenvebilim.com/altin_oran.html

Aşağıdaki şemada yer alan M/m oranı her zaman altın orana denktir: $M/m=1,618$ İnsan vücudunda altın orana verilebilecek ilk örnek; göbek ile ayak arasındaki mesafe 1 birim olarak kabul edildiğinde, insan boyunun 1,618'e denk gelmesidir. Bunun dışında vücudumuzda yer alan diğer bazı altın oranlar şöyledir:

Parmak ucu-dirsek arası / El bileği-dirsek arası,

Omuz hizasından başucuna olan mesafe / Kafa boyu,

Göbek-başucu arası mesafe / Omuz hizasından başucuna olan mesafe,

Göbek-diz arası / Diz-ayakucu arası. (http://www.evrenvebilim.com/alti_oran.html)

İnsan Elinde altın oran

Parmaklarımız üç boğumludur. Başparmak dışındaki parmaklar için Parmağın tam boyunun İlk iki boğuma oranı altın oranı verir. Ayrıca orta parmağın serçe parmağına oranında da altın oran olduğunu fark edebilirsiniz. (<http://teknolojik.org>)

İnsan Yüzünde Altın Oran

İnsan yüzünde de birçok altın oran vardır. Bu oranlandırma, bilim adamları ve sanatkârların beraberce kabul ettikleri "ideal bir insan yüzü" için geçerlidir.

Örneğin üst çenedeki ön iki dişin enlerinin toplamının boylarına oranı altın oranı verir. İlk dişin genişliğinin merkezden ikinci dişe oranı da altın orana dayanır. Bunlar bir dişçinin dikkate alabileceği en ideal oranlardır. Bunların dışında insan yüzünde yer alan diğer bazı altın oranlar şöyledir:

Yüzün boyu / Yüzün genişliği,

Dudak- kaşların birleşim yeri arası / Burun boyu,

Yüzün boyu / Çene ucu-kaşların birleşim yeri arası,

Ağız boyu / Burun genişliği,

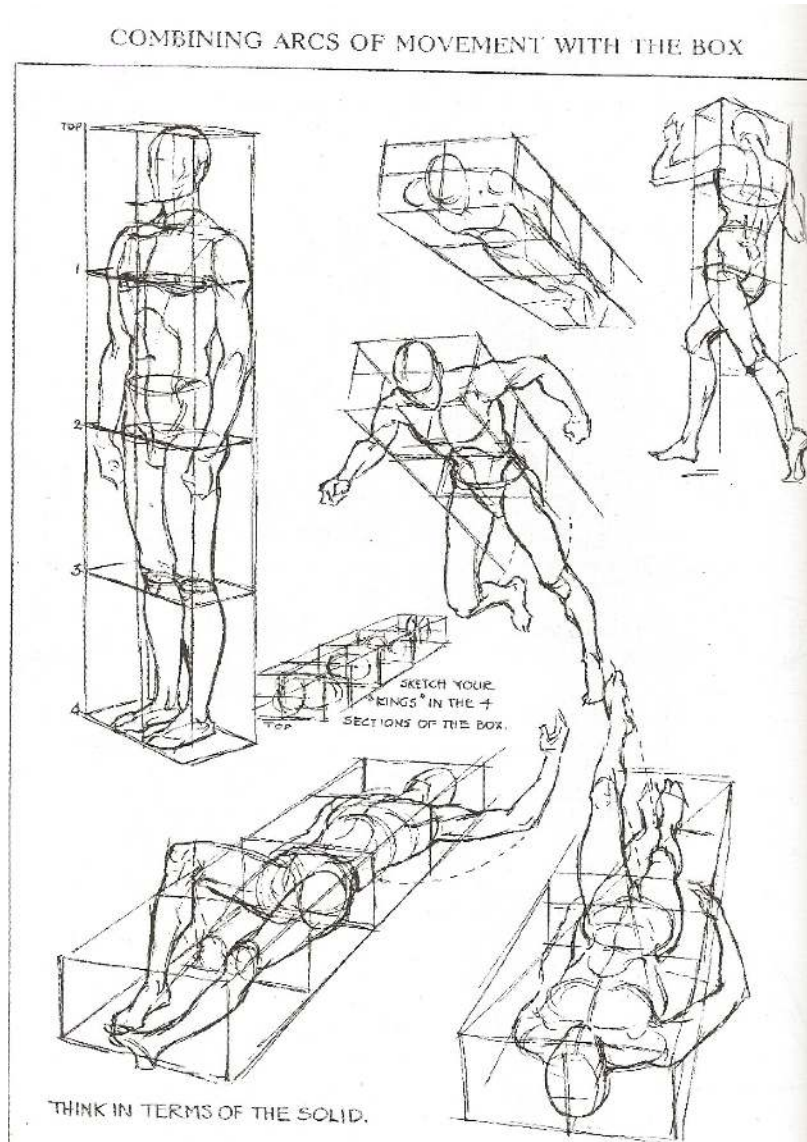
Burun genişliği / Burun delikleri arası,

Göz bebekleri arası / Kaşlar arası.

4.2.2.4. Perspektif

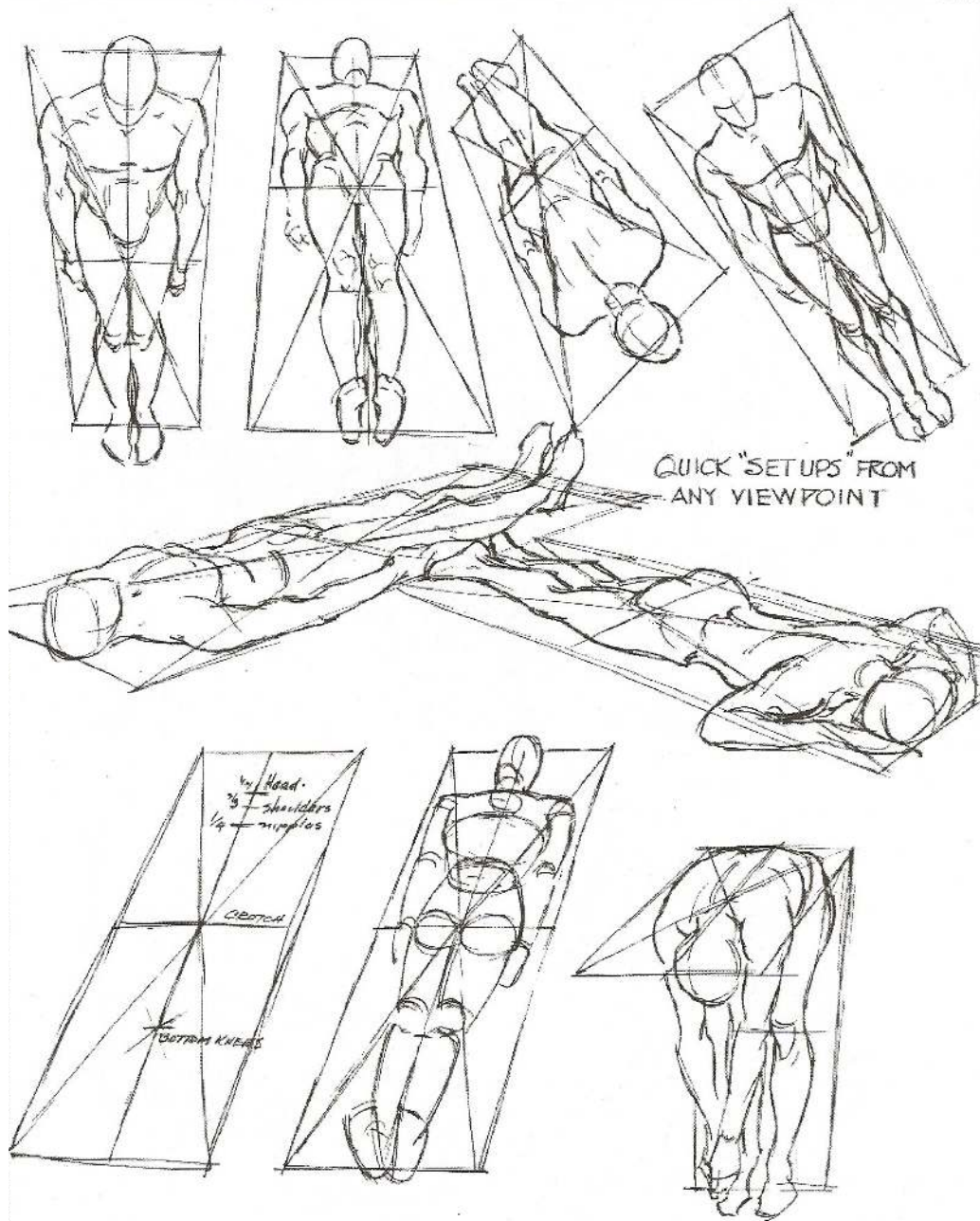
Dere, Oğuz (1996: 17) anatomi çalışmalarında insan anatomisi ve Perspektif ilişkisini şu şekilde ele alırlar;

“ Perspektif nesnelerin gözden uzaklıklarına göre görünüşlerini uzaklıkları içinde aslına uygun olarak gösterme ve çizme bilgisidir. Böylece yapıtlar tüm ayrıntılarıyla aynı oranlar içinde gösterilebilmektedir. Perspektif ve anatomi, plastik sanatlarla uğraşan insanların mutlaka öğrenmeleri gereken konulardır. Rönesans döneminde pek çok sanatçı bu olayı çok iyi kavramışlar ve morglara giderek kadavralar üzerinde ayrıntılı incelemeler yapmışlardır. Leonardo da Vinci ve Michelangelo bu gruba örnek gösterilebilen ünlü sanatçılardandır.”



Resim 13 İnsan Çiziminde Perspektif, ,(Loomis figure drawing for all it's worth, page49)

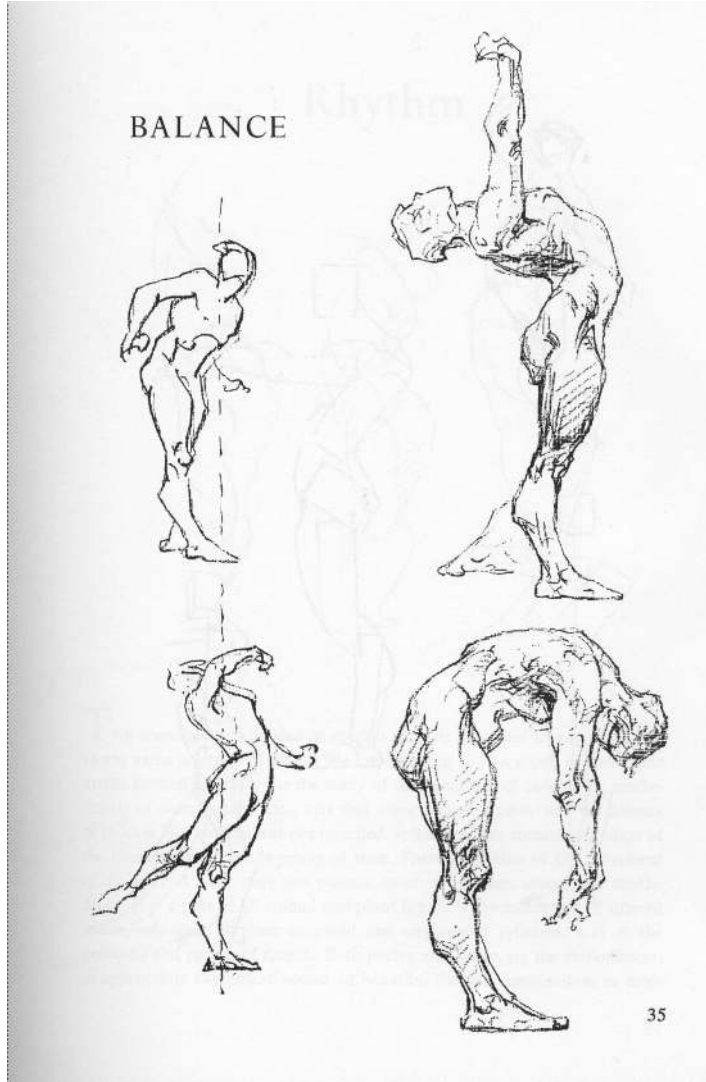
DRAWING THE MANNIKIN FROM ANY VIEWPOINT



DRAW THE "BOX" IN ROUGH PERSPECTIVE. DIVIDE BY DIAGONALS - BUILD MANNIKIN.

4.2.2..5. Denge

Anatomistler ve sanatçılar Vücut ağırlığının vücut şekline göre dağılımı ile belirlenen bir yerçekimi ekseni ve yerçekimi merkezini saptamışlardır. Bu merkez insan vücudunun bir dengede durmasını sağlar. G merkezinin ve G ekseninin pozisyonu, postürün bütün evrelerinde kas ve destek faaliyetlerinin saptanmasında en önemli etkindir. G ekseni başın ortasından, boyun omurlarının önünden, omur cisimlerinin hemen hemen ortasından, kalça eklemine arkasından, diz eklemine önünden ve ayak bileği eklemine önünden geçerek, iki ayak arasında, ortada yere değer.



Resim15 Denge; Bridgman's;
Complete Guide To Drawing From
Life, Page: 35

4.2.2.6.İnsanda Çiziminde Genel Ölçümler



Resim16 Michelangelo Anatomi Çizimleri

Bedenin Genel Orantı Ve Ölçümleri

Hogart,(2005: 38) sanatsal anatomi ile ilgili yaptığı çizimler ve ölçümler, Vücut geleneksel yedi buçuk kafa boyu yerine toplam sekiz ve üç çeyrek kafa boyu uzunluğuyla incelenir. Kafayı ölçü aracı olarak kullanırsak vücudun bölümleri şunlardır.

1-Ön gövde: Üç baş boyu. Bacak arasından iki omuz arasına çizilen dikey bir çizgi (a) iki memeyi ortadan ayırır, (b) göbek çukurundan geçerek (c) bacak arasını ikiye böler.

2-Arka Beden: Üçbuçuk baş boyu. İki omuzun ortasından kuyruk sokumuna indirilen dikey bir çizgi (a) kürek kemiklerinin arasından geçer, (b) bel adalelerinin ortasına geçer, (c) bel kemiğinin üstünden geçerek (d) tam kuyruk sokumunda son bulur.

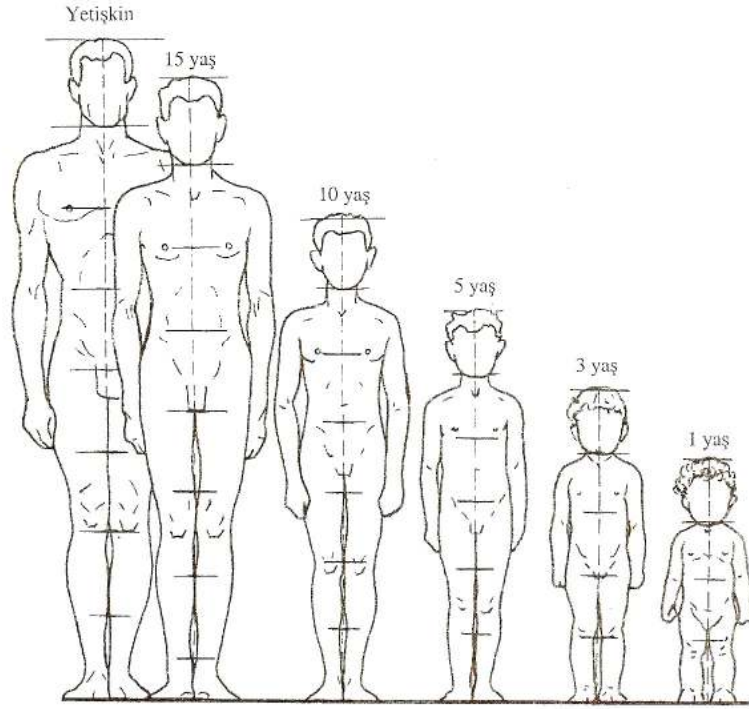
3-Boyun: Dik durduklarında yarım baş boyu. Çeneden başlayıp gırtlakta sona erer

4-Kol: İki artı üççeyrek baş uzunluğundadır. Bilekten başlayıp çizgi göbek hizasında olan dirsekten geçer, omuzda son bulur. Bilek, bacak arası hizasındadır. Elin boyu $\frac{3}{4}$ baştır. Böylece bir kolun tam uzunluğu üç buçuk baş uzunluğundadır

5-Bacak: Dört baş boyundadır. Kalçadan aşık kemiği hizasına kadar olan çizginin ortası dizkapağı hizasına rastlar. Ayak yüksekliği $\frac{1}{4}$ baş büyüklüğünde olup, bir bacağın tam boyu dört artı bir çeyrek baş büyüklüğünü bulur

6-El: Baş boyunun $\frac{3}{4}$ boyunda ya da, çene hizasından alın saçlarının çıkış noktasına olan mesafedir.

7-Ayak: Ayağın boyu kolun alt kısmı ya da bir artı bir çeyrek baş uzunluğundadır.



Resim 17; Yaşlara Gore Ideal Oranlar (Geçimli 2006:27)

Erkek Figürü Çiziminde Kanon: (Dere- Oğuz, 1996: 12-13-14-15) Figür sekiz baş yüksekliğinde, iki baş genişliğindedir.

a.1 numaralı modül, yüz bölgesinde çenenin altından geçer.

b.2 numaralı modül, meme uçlarının tam üstündedir.

c.3 numaralı modül, göbeğin biraz üstünden ve dirsek hizasından geçer.

d.4 numaralı modül, bilek hizasından geçer.

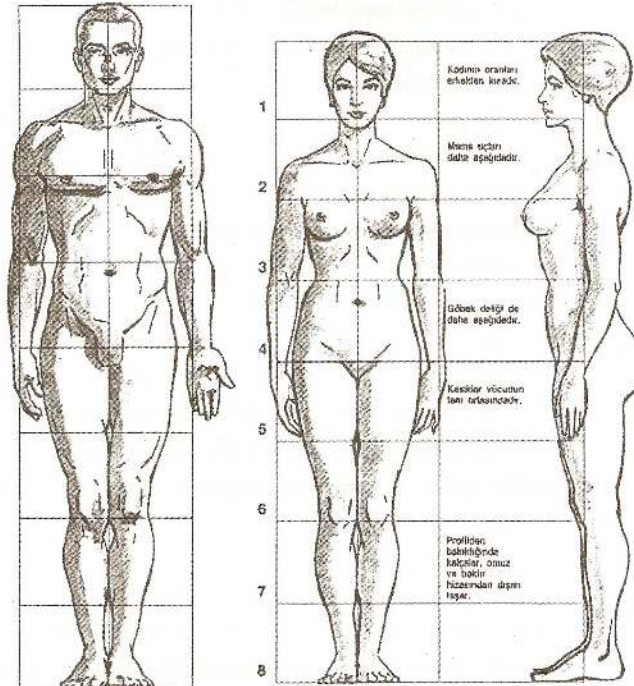
e.5 numaralı modül, anatomik pozisyonda duran bir kişinin elinin orta parmak ucunun biraz aşağısından geçer.

f.6 numaralı modül, dizkapağının (patella kemiği) hemen altından geçer.

g.7 numaralı modül, yaklaşık olarak bacağın ortasından (M.triceps surea kabarıklığının biraz altından) geçer.

h.8 numaralı modül, ayak tabanı hizasından geçer.

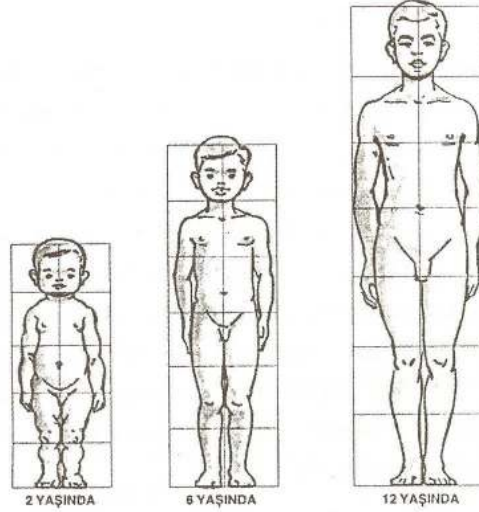
Omuzdan parmak uçlarına kadar kol uzunluğu üç buçuk modüle eşittir. İki meme ucu arasında ki genişlik bir modül genişliğine eşittir.



Resim18 Kadın- Erkeğe
Göre Ideal Oranlar
(Parramon,1996:14)

Kadın Figürü Çiziminde Kanon: Erkek figürü için kullanılan sekiz başlık kanon, kadın figürü içinde geçerlidir. Kadın başı erkek başına oranla daha küçük olduğundan, kadın vücudu erkek vücudundan yaklaşık 10 cm. daha kısadır. Bu nedenle her iki cins arasında şu şekilde farklılıklar olur:

- Kadının omuzları, erkeğin omuzlarından daha dardır.
- Kadında, memeler daha aşağıda ve meme uçları da erkeğe göre biraz daha aşağıdadır.
- Kadın beli, erkek belinden daha incedir ve göbek deliği de erkeklere göre daha aşağıdadır.
- Kadın kalçası daha geniş ve yuvarlaktır.



Resim19 Çocuk ve Genç İçin Ideal Oranlar (Parramon, 1996: 16)

Çocuk ve Genç İnsan Figürü Çiziminde Kanonlar: Çocuk doğduğundan gelişimine kadar olan dönemde vücut oranlarında görülen değişime bağlı olarak en az dört farklı kanon kullanmak gerekir. Yeni doğmuş bebeğin kanonunda, vücut dört modüle bölünmüştür. Yetişkinlerle karşılaştırıldığında baş, vücudun diğer bölümlerine oranla iki kat daha büyüktür. Vücut ile kol ve bacak arasındaki orantılar yetişkinlerle aynıdır, bacaklar ise oldukça kısadır.

İki yaşında bir çocuğun kanonu, yeni doğmuş bir bebeğinkiyle aynı sayılabilir. Vücut beş modüle bölünmüştür ve baş vücuda oranla büyüktür. Çocuğun saçları iyice gürleşmiş, yüzü daha dolgun ve bacakları henüz uzamamıştır. Göğüs bölgesinde ise karın ve kalça bölgesine göre bir gelişme başlamıştır.

Altı yaşında bir çocuğun kanonunda, vücut baştan daha hızlı büyüdüğü için artık figür 6 modülden meydana gelir. Vücut yavaş yavaş yetişkin vücudunun orantılarına ulaşmaktadır. Meme uçlarının yeri yetişkin figürü ile aynıdır. Bel incelmeye başlamıştır. On iki yaşında bir çocuğun kanonunda, figür artık 7 modüle ulaşmıştır ve yetişkin figürüne giderek daha çok benzemektedir. Bu kanonu yetişkin kanonuyla karşılaştırdığımızda kasık, karın ve meme uçları noktalarının aynı olduğunu görürüz. Buna karşılık, göğüs ile kalça arasında orantısızlık sürmektedir. Bu konudaki ayrıntılar ek 1 de verilmiştir.

İnsana ilişkin tüm bu ölçüm taramaları, içinde bulundukların çağın felsefesi ve biliminden etkilenerek resim sanatı içindeki insan anatomilerini amaçlarına göre şekillendirmişlerdir. İnsan anatomisine ilişkin araştırmalar bazı sanatlarda ölçülerin doğruluğunu arayıp insanı yüceltirken, bir diğeri sıradanlaştırarak içindeki ruhu aramıştır. Değerini insan ve insana ait değerlerden alan sanat eserinde, insanın kendisini dışlaması düşünülemez.

BÖLÜM V

RÖNESANS VE BAROK RESMİNDE USLUP SORUNU

5.1. RÖNESANS

Rönesans: Yeniçağın eşiği olarak nitelendirebileceğimiz bir dönemdir. Rönesans'ı farklı yönlerden ele alan kişilerin çeşitli tanımlamaları olmuştur.

Gelb (1999: 16) Rönesans sözcüğünü; “ *canlandırmak, hayat bulamak*” anlamına gelen Fransızca “*renaitre*” fiili ile doğum anlamına gelen “*naissance*” birleşiminde oluştuğunu söyler. Asırlar süren hurafelerden sonra, insan gücünün ideali ve potansiyelinin yeniden doğuşu olduğunu belirtir.

Panofsky, (2005: 11) ise “Dönem çözücüler” diye adlandırılabilen kimselerden yola çıkarak ele alır.

“ Dönem çözücülerin temel hedefi, Rönesans'tır: Bu gerek İngilizcede, gerekse Germanik dillerde Fransızca olarak kullanılır, çünkü “Renaissance” kelimesinin anlamının sınırlı ve fakat spesifik (özellikli) olmayandan (her hangi bir şeyin belirli zaman içinde canlandırılması), spesifik ama kapsamlı olana (belirli dönemin modern çağa öncülük edeceği düşünülen her şeyin canlandırılması) dönüşmesi Fransa'da olmuştur.”

İtalya'da Rönesans ise “Antik Roma'nın yaratıcı bir biçimde yeniden doğuşu olarak” tanımlanır. İtalya'da bu çağın klasik gelenekleri hiç unutulmadığı da bilinmektedir. Fransızca biçimi ile “Renaissance” İtalyancaya “Rinascimento” olarak çevrilir.

1300'lü yıllardan itibaren oluşan yeniliklere ve dönüşümlere, geriye dönüp bakan Vasari'ydi. Hollandalı tarihçi Huizinga (2005: 26-27) Vasari'nin Rönesans'ı sanat tarihinde bir kavram olarak kullanan ilk kişi olduğunu belirtir. Vasari için “Rinascita”, yani yeniden doğuş, sözcüğü yakın sanat tarihindeki büyük olguyu gösterecek en uygun terim niteliğini kazanmıştır.

Krausse, (2005: 9) “Rönesans”, Fransızca “yeniden doğuş” anlam olduğunu yineler. Bu sözcükten türetilen ve 15. ile 16. yüzyılın sanatsal üslubunu tanımlayan “Renaissance” terimi ise ilk kez 19. yüzyılda kullanılmıştır.

Ortaçağ, gerçekte 15. yüzyılın sonlarından itibaren çözülmeye, değişmeye başlamıştır; ama Ortaçağın pek çok karakteristik özelliğinin de Rönesans dönemine damgasını vurduğunu görürüz. Ancak bu yeni sanat; bir taklit ya da geçmişin tekrarlanması değil doruğa ulaşmış üretkenlikle yeniden yaratmak demektir. (Pischel 1981:350)

Huizinga (2005: 24-57) “Rönesans, yeni bir çağın başlangıcındaki küçük bir aşamadır.” derken Rönesans'ın başlı başına bir amaç olmaktan çok, yepyeni bir dönemin için için hazırlanışı olduğunu belirtmektedir.

Kuşkusuz ki Rönesans, Avrupa kültür çerçevesinin bir olayıdır ve bu coğrafyanın çok özgün tarihsel koşullarının bir ürünüdür. Rönesans Avrupa'nın bütününe birden başlamamıştır. O önce İtalya'da başlamış ve Batı Roma'nın varisi olan Latin-Cermen ülkelerinde hemen benimsenmiş daha sonra da tüm Avrupa'ya yayılmıştır. (Akyürek,1994:116)

Bu yenedünyanın merkezinde cesur, boyun eğmez ve kendine güvenen insan yer almaktadır. Buna karşın Ortaçağ düşünürü, doğaya ve insana ilişkin bilginin, değişmez kesinlikle kendisine hazır olarak verilmiş olduğuna inanırdı. Ona düşen görev, bu bilgiyi olduğu gibi kabul edip, yalnızca onun temellerini sağlamlaştırmaktı.

Oysaki Rönesans düşünürü ise kendisini, ilke olarak yeni bir şey getiren bir dönemin temsilcisi saymaktaydı; hiç yorulmadan yeniyi aramak, yaratmak durumunda görürdü kendini. İnsana, doğaya, evrene ilişkin her şeyi bütün yönleriyle bilmeyi amaçlayan bir arayış! (Akyürek,1994:115-116)

Rönesans insanı için Pischel (1981:350) ; “...dünyayı araştıran, özgür ve başına buyruk hale gelen insan, şimdi de hümanizmadan destek alarak dünyanın ruhunu ortaya çıkarmaktadır. Amacı, çağın bilim merakına uygun olarak her yönü ile yetkin insana ulaşmaktır.” der ve bunun için kaynak olarak Antik Çağın ele alındığını vurgular.

Rönesans, genel anlamıyla bir “büyük keşifler çağı” dır. İnsan, evreni, üzerinde yaşadığı gezegeni ve bir birey olarak kendisini keşfetmektedir. Bu dönemle bilimsel buluşlar canlanmış, kilise gücünü yitirmeye başlamış, insanlık hızla yeni bir dünyaya yönelmiştir; Yeniçağ’a adım atılmıştır.

İspanya Kralı Ferdinand ile Kraliçe İsaabel’in desteğiyle Kristof Kolomb adında bir gemici 1492 yılında Hindistan’a yeni bir denizyolu bulabilmek için engine yelken açtı. Öte yandan yüz yıla yakın bir zamandır Uzakdoğu’dan aldıkları ipek, baharat, günlük, altın gibi malları, “İpek Yolu’ndan” geçirmeden, denizyoluyla Avrupa’ya getirebilmek için Afrika kıyılarını araştıran Portekizliler, sonunda amaçlarına ulaştılar. Bartelomeo Diaz, Ümit Burnu’nu keşfetti. Diğer taraftan

Macellan adında bir Portekizli gemicide Amerika'nın güneyinde dolaşarak Filipin adalarına vardı.

Keşifler birbirini izliyordu; Filipinlerde öldürülen Macellan'ın girişimini Delkano tamamladı, Vasco de Gama Kalküta'ya vararak Hint yolunu açtı. Amerika'nın, Asya'nın bir yarımadası değil de ayrı bir kıta olduğu bu dönemde anlaşıldı. Denizcilik alanında sağlanan bu başarıların en önemli etkeni, doğu toplumlarınca bulunan pusulanın ticari ilişkiler sonucunda batının eline geçmiş olmasıdır. Öte yandan basım makinesinin bulunması, coğrafi keşiflerle elde edilen Bilgilerin daha geniş insan kitlelerine ulaşmasını sağladı.

Orta Çağ'da evren ve doğa anlayışı Aristo'nun fiziği, Galenos'un tıp bilgisi, Ptolemaios'un astronomisi, Hristiyan ilahiyatının karışımıydı. Bu anlayışın yerine Rönesans dönemi bilimsel dünya görüşü Kopernik sayesinde oldu. William Harley'in, Galileo'nun Newton'un başlatacağı bilimsel devrim ise 17.yy'lı bekliyordu.

Rönesans'ın bilim alanındaki en önemli katkısı matematikte gerçekleşti. Geometri kurallarını uygulayan mimar ve ressamlar perspektif kurallarını saptadılar. Bu dönemin tüm üniversitelerinde cebir en gözde bilim dalıydı. Teknoloji alanında ise Rönesans dönemi teknik adamı bir simyacıydı. Ama en büyük teknik ilerleme matbaanın geliştirilip yaygınlaştırılmasıydı

J. Burckhardt, Rönesans'ın en büyük performansı olarak iki "keşif"i görür: Birincisi, dış dünyanın, yani doğanın keşfi: ikincisi insanın kendisinin keşfi. Rönesans'ın bütün başarılarının artan yanı ise her alanda öbür dünyadan bu dünyaya yönelmiş olmasıdır.

5.1.1. Rönesans Felsefesinde Genel Bir Bakış:

Rönesans felsefesi, dinç atılımlarla dolu bir değişim felsefesidir, Ortaçağ değerleriyle Yeniçağ değerlerinin bir hesaplaşmasıdır. Bu nedenle de “eski” ile “yeni”yi içinde barındırır. Ancak ağır basmakta olan “yeni”dir ve “eski”yi hızla tasfiye etmektedir. Rönesans felsefesi, 14. yüzyıl başlarından itibaren çözülen Ortaçağ kültürünün son kalıntılarının ayaklandığı bir felsefi dönem olmuştur.

Akyürek, (1994:117-118) Rönesans felsefesi denildiğinde, Ortaçağ’da olduğu gibi bir (Skolastik) felsefenin egemen olduğu bir düşünsel ortam anlamamak gerekir; o, birçok farklı felsefe çığırının özgürce geliştiği bir “düşünsel ortam”, bir “entelektüel atmosfer”dir. Bu atmosfer, tek tek felsefi çığırın ortak paydasıdır. Bu atmosferin oluşumuna: Hümanizm, yeni Plâtonculuk, Aristotelesçilik, Atomizm, Şüphencilik gibi felsefe çığırının yanı sıra, Reform gibi eyleme dönüşmüş toplumsal düşünceler, yeni gelişmekte olan modern doğa bilimleri, devlete ve hukuka yeni bakış açılarını yansıtan düşünsel akımlar, birlikte katkıda bulunmuşlardır.

Başlangıçta Rönesans felsefesi önüne yeni sorunlar koymamış, Antik Çağın sorunlarını yeni baştan ele alıp bunlara yanıtlar aramıştır. Çağına özgü sorunlara daha sonra el atmıştır.

Rönesans felsefede bir kaynaşma çağıydı. Eski düşüncelerin yıkılıp yeni düşüncelerin de doğduğu, sürekli arayışlarla dolu bu kaynaşma çağı, ancak 17. yüzyılda durulur. 17. yüzyıl Rönesans’ın getirmiş olduğu yeni görüşleri, buluşları ve ilkeleri, kısacası Rönesans’ın tüm kazanımlarını derleyip düzenlemiş, tutarlı bir kültürel yapı içerisine yerleştirmiştir.

5.1.2. Rönesans Felsefesinde Antik Çağa Yöneliş:

Rönesans oluşmasında kaynak olarak Antik Çağ'ın alındığını belirtmiştik. Antik dünyanın ortaya koyup bir yere kadar işlediği sorunların çoğu, Ortaçağ'ın bağlı dünya anlayışı içinde oldukları durumda kalmışlar, ya da, en azından Hristiyanlaştırılarak mantıki sonuçlarına varamamışlardı. Öyleyse Rönesans felsefesi, başlangıçta yeni sorunlar bulup ortaya koymamış, sorunlarını Antik Çağ'da bulmuştur. Ancak Antik kültür ile iyice tanıştıktan sonradır ki, Rönesans düşüncesi kendinin olan yaratıları ortaya koymaya başlamıştır. (Akyürek,1994:118-119)

Daha 14. yüzyıl sona ermeden, Antik literatüre karşı büyük bir ilgi uyanır. Antik yapıtlar çevrilir, yorumlanır, gerçek ve tam kadrolarıyla ortaya konulmaya çalışılır. Rönesans düşüncesinin müjdecisi olan Francesco Petrarca (1304-1374) ile Giovanni Boccaccio (1313-1365), Antik literatürü büyük bir aklıkla incelemişler, tanıtip yaygınlaştırmaya çalışmışlardır. 15. yüzyılda Yunan ve Roma klasikleri de büyük bir hızla çevrilir ve birçok kütüphane oluşturulur. Bunlardan bazıları, Medici, Urbino ve Vatikan kütüphaneleridir. Yunan filozoflarının yapıtları ve Boccaccio'nun Homeros çevirileri herkesin elindedir. Petrarca da Latin şiirinin bütün biçimlerini taklit etmiştir. (Burke 2003: 23-24-25-26)

Yeni Plâtonculuk:

Bu akademi, daha çok Platon'un felsefesini seven ve araştıran insanların toplandığı bir dernek gibi çalışırdı. Cosimo'dan sonra gelen Medici'ler de bu akademiye koruyup geliştirmişlerdir. Aynı ailenin sanatı ve sanatçıları da ne denli desteklediği ve "himaye ettiği" göz önünde tutulursa, estetik sorunlar ve güzellik kavramı konusunda da oldukça önemli düşünceleri dile getirmiş olan Platon'un birçok Rönesans sanatçısını etkilemiş olması doğaldır. Kuşkusuz Platon Akademisi'ne gidenler arasında ünlü sanatçılar da vardı. (Akyürek,1994)

Platon(Akyürek,1994:), olgunluk döneminde Pythagorasçılığın da etkisinde kalarak, güzelliği şöyle tanımlamıştır:

“ Güzel, salt geometrik formlardır, yoksa bu formların çevirmiş olduğu içerik değil. Bu formlar da, ya dikdörtgen (tabii ki başta kare olmak üzere) ya da daire olduğuna göre, form güzelliği sayı ve sayıların orantısından doğan matematik bir güzellikten başka bir şey değildir ve “düzen”i ifade etmektedir.”

Bu düzen de uyum(harmony)dur. O halde, bütün güzelliklerin biricik belirleyicisi, sayı ve sayılar arasındaki orantı, uyumdur.

Eco (2006: 48), Sokrates’e göre Platon’un duruşunu daha karmaşık bulur. Platonun iki güzellik yaklaşımdan söz eder. Pythagorastan esinlenerek parçalar arasında *uyum ve oran* ile phaedrus ta dile getiren yeni Plâtoncu yaklaşımı etkileyen *görkem* olarak güzellik olarak belirtir.

İnsana Yöneliş; Hümanizm:

Rönesans’ın dünya görüşünün ilk dışa vuruluş şekli hümanizmdir. Öbür dünya ile değil, insanın bu dünyadaki yaşamı ile uğraşmıştır.

Rönesans dünyadaki bütün pencereleri açarken ve insanoğlu ilk kez kendi gücünü hissederken, Rönesans da yeryüzünün sunduğu görkemli ve şaşırtıcı manzarayı seyreder. “ İnsan dünyanın modelidir” diye yazar Leonardo da Vinci XVI. yüzyılın başlarında. (Farago, 2006)

Hümanizm deyimi, ilkin ve dar anlamıyla Antik literatür üzerinde, daha çok filolojik nitelikteki çalışmalara verilen addı. Little (2004: 27) 14.yy’ da Hümanist terimi ilk olarak Roma yüksek sanatlarının öğretmenleri için kullanıldığını daha

sonra giderek klasik dünyaya, insana insani ilişkilere ilgi duyan eğitimliler için kullanıldığını belirtir. Akyürek,(1994) “*değer ölçüsü olarak insanı alma*” anlamı da olduğuna değinir ve devam eder;

“... Böylece de modern insanın yeni yaşam anlayışını ve duygusunu dile getiren bir düşünce akımı haline geldi. Daha doğru bir anlatımla, bir yaşam anlayışının kendisine yöneldiği “ide” haline geldi, insanı arayan, insanın özünü ve bu dünyadaki yerini araştıran çalışmaların tamamına verilen bir ad oldu.”

Hümanizm için Farago(2006: 77) “Rönesans düşünürleri ve sanatçıları için, insan imgesini tamamlamak söz konusu olmuştur.” der. Bu yapılırken de insan imgesi yeniden oluşturulacak ve belli bir yetkinliğin taşıyıcısı olarak görülen bu amaçla taklit edilmesi istenen antik sanatın *exemplas*ına başvurularak bu imge evrenselleştirileceğini belirtir.

Ortaçağ boyunca ilahi sistemin bir parçası olarak insan, Rönesans’la birlikte bu durumundan kurtulmuş, kendi başına kalmış, ne olduğunu sorgulamaya başlamıştır. Rönesans sözcüğü “yeniden doğuş” anlamı, belki de en fazla “insanın yeniden doğuşu” konusunda yerli yerine oturmaktadır.

Ortaçağ felsefesinde evrenin merkezinde olan Tanrı, Rönesans düşüncesinde bu yerini insana bırakmış, artık her şeyin ölçütü insan olmuştur. İki yüzyıl boyunca insan, hem fiziksel hem de tinsel bir varlık olarak, didik didik incelemişlerdir.

Rönesans insanı, kişiliğinin “eşsizliği”ne inanır ve bundan gurur duyardı. Bu, onu Ortaçağ insanından ayıran en temel noktaydı. İnsan kişiliğinin ön plana çıkartılması anlamına gelebilecek “individualism”, Rönesans kültürel atmosferinin en belirgin özelliklerinden biri haline gelmiştir. (Akyürek,1994:120-121-122)

Bunun sonucu olarak Fransa'da hümanist eğitime inan sanat akademileri kuruldu. Bunun başında gelen sanatçılarından biri Poussin'dir. Hümanizm akımının başlıca temsilcileri şunlar olmuştur: Dante, Petrarca, Gianozzo, monetti, Leonardo, Buruni, Leraanzo Valla, Coluccio Salutati'dir.

İnsan ve toplumun yeniden sorgulanması doğadaki yerinin yeniden belirlenmesi sonucu ile karşı karşıya gelen insan, kuşku duyup sorgulamaya başlamıştır. Doğayı ve dini sorguladıkça elindeki bilginin güvenilir olmadığını anlamış ve güvenilir bilgi elde etme yoluna gitmiştir. Bunu da Yunancadan çeviriler yaparak deney ve gözlem üzerinde durarak yapmıştır. Böylece pozitif bilginin ortaya çıkışı da başlamıştır.

Hümanistliğin sağladığı düşünsel atılım Hristiyanlıkta reform hareketlerinin kılıncımlarını yaktı ama reform gerçekte Rönesans'ın laik değerlerine karşı bir tepki niteliği taşıyordu. Costaklione, Aristo, Machiavelli gibi 16.yy yazarları yerel dillerini kullanarak eserler verdiler. Ve böylece ulusal diller de önem kazanmış oldu. Bu dönem çeşitli ülkelerde edebiyat alanında önemli yapıtların üretilmesine ortam hazırladı. Fransa'da Fironcois Rabelais İspanyada Migueldecarventes yeni ulusal edebiyatların ilk dorukları oldu. Dinsel halk oyunlarının yerini çağdaş tiyatro yapıtları aldı. İngiltere'de Christophemarlove ile William Shakespare insan kişiliğinin daha derin boyutlarını araştırmaya yöneldiler.(www.ödevarşiv.com)

Dinden Uzaklaşma:

Din ile felsefenin alanlarının birbirinden ayrılması, insan düşüncesini dinin baskısından kurtarmış, özgürleştirmiştir. Rönesans, Ortaçağ'ın dinsel kültürü yerine, her bakımdan bu dünyanın olan, bu dünyaya bağlı bir kültürün oluşturulduğu dönemdir.

Dinden tamamen bağımsız, “laik” dünya görüşünün temelleri Rönesans’la atılmıştır. Ancak Rönesans düşüncesi, gözlerini her ne kadar “öbür dünya”dan “bu dünya”ya çeviriyorsa da, gerçek anlamda laik değildir henüz. Gerçek anlamıyla **laisizm** ise ancak 18. yüzyıldaki “aydınlanma” ile gelir. (Akyürek,1994: 126)

Gökberk (1974:198), Macchiavelli Hristiyan dinini eleştirirken, onun bu dünyanın değerini küçülttüğünü; oysa Antik dinlerin insana en büyük değer olarak bu dünyadaki yaşamı öğütlediği ve insanı yaşama bağladığını söyler.

Doğaya Yöneliş:

Akyürek (1994:123) Ortaçağ felsefesinde doğaya duyulan ilgiyi şöyle dile getirir;

“...Ortaçağ felsefesi; Doğadan kopuk, soyut, akla ve onun çıkarsamaları ile açıklamaya dayanan bir felsefeydi. “Var olan”ı incelemeye hiçbir zaman yönelmemiş, bunun yerine “varlık nedeni” ni incelemeye girişmişti. Bu da Tanrı’da aranmalıydı. Maddi olan doğa küçümsenmiş, incelenmeye değer görülmemişti.”

Oysa Rönesans düşüncesinde bu tamamen değişmiştir. Rönesans insanının gözlerinin “öbür dünya”dan “bu dünya”ya çevrildiğini belirtmiştik. Rönesans’la birlikte doğaya bakış tamamen değişmiş, doğanın keşfedilmeyi bekleyen sırlarla dolu bir alan olduğu fark edilmiştir. Rönesans insanına göre; gerçek, doğadadır. İnsan ancak bu gerçeği doğadan öğrenebilir. Çünkü insan doğanın içindedir, onun bir parçasıdır. İnsan, doğaya egemen olmak için onun sırlarını öğrenmelidir. Kagan (1993: 137) doğaya olan yaklaşımı şöyle anlatır:

“Bu yeni toplumsal idealin başlıca özelliği, insan ile doğanın birliğinin kurulmasına, doğanın bilinmesine ve ondan sevinç alınmasına gösterilen çabaydı; çünkü doğanın en kusursuz yetiştirmesi olan insan nasıl güzelse, doğa da öylesine güzeldi.”

Rönesans felsefesi de bilgiye susamışlığını başlıca bu alanda gidermeye çalışmıştır. Rönesans ile Felsefe de artık “gökyüzü”nden “yeryüzü”ne inmiştir. İnsanın özünü tanımaya yönelik Rönesans düşüncesini Akyürek, (1994:124); *“doğaya yaklaşımı iki yönlüdür; pratik amaçlar açısından, insanın doğaya egemen olması ve onu kendi mutluluğu için kullanabilmesinin yolu, özellikle de onu iyi tanımaktan geçmektedir”* düşüncesine dayandırır.

Kuşkusuz ki doğaya bu yaklaşım, modern bilimlerin de anlayışıdır. Doğa, insana “yararlı” olmasının dışında, “güzel”dir de. Rönesans, güzelliği tekrar doğayı temel alarak tanımlanmış ve doğada bulunan uyum, simetri ve oranları bu tanımlamasında dayanak noktaları yapmıştır. (Eco 2006: 49-50-51)

5.1.3. Rönesans Sanatında Resim

15. yüzyıla girilirken Floransa, bankeriler ve yün tacirleri ile Avrupa’nın en zengin kentlerinden biriydi. Bu refahın entelektüel ve estetik talepleri arttırması kaçınılmazdı. Nitekim Rönesans ilk olarak bu kentte filizlenecekti. (Akyürek,1994:131)

15. yüzyılın ilk 30 yılı boyunca Floransa’yı yönetenler, entelektüel niteliği olan kişiler ve akademisyenlerdi. Bunlar, sanatı desteklemiş, sanatçılara kentlerinin kapılarını açmışlardı. Floransa bu tutumuyla kuzey İtalya şehir devletleri arasında kültür ve sanat alanında bir rekabet başlamasına neden olmuştu. Bu yarışma havası içinde 15. yüzyıl İtalyasında adeta bir “sanat patlaması” gerçekleşti. (Akyürek,1994:131)

İnsanlar ilk kez sanat üzerinde bilinçli düşünmek zorunda kaldılar. Rönesans dönemi ilk kez kuramların doğuşu oldu. Conti (1997: 3), Rönesans sanatının iki kaynaktan etkilendiğini belirtir ve devam eder;

“Bunlardan birincisi; Yunan ve Roma sanatlarının genellikle uygulanmış formların yaklaşık bin yıllık bir aradan sonra yeniden kullanıldığı klasik sanat; ikincisi ise yeni bulunmuş perspektif tekniğinin bulunmasıydı. Bu buluş sanatçıya, resim ve matematik kurallarını kâğıt ya da başka bir yüzeye, bilimsel bir doğrulukla, üç boyutlu gerçek görünümünü verecek şekilde yansıtabilme olanağı sağlamaktaydı.” Conti,(1997: 3)

Genel olarak Rönesans düşüncesinin Antik Çağ’a, insana ve doğaya yönelişini, sanat alanında da izleyebilmekteyiz. Rönesans sanatını önceki dönemlerden ayıran, onun tek tek özelliklerini aşan bir yanı vardır: O, insanı ve insanın bu dünyadaki etkisini temel almıştır. Bu da Ortaçağ sanatından köklü bir kopuştur. Conti (1997: 60) bu kopuşu şöyle anlatır;

“Dünyanın her yerindeki sanat galerilerinde de görülebileceği gibi Rönesans resminin patlayıcı dehası, bugün bile gücünden bir şey kaybetmemiş olan sanat kuralları ve standartlarını belirlemekle kalmayıp Ortaçağ’ların bin yıllık tarihi ve kültürüne son vermiş ve modern çağın kapılarını açmıştır.”

Rönesans devri ile birlikte resim sanatı ise başlı başına bir sanat olarak kabul edilmeye başlandı. Hatta Conti (1997: 41) resim sanatının başlı başına Sanat ile eş anlamlı duruma geldiğine değinir.

Tüm Avrupa da olduğu gibi, insan ve çevresi başlıca ilgi kaynağını oluşturmıştır. Rönesansta insan ve doğa görünüşüne duyulan ilgi çok büyüktür. Bu o kadar önem kazanmıştır ki dinsel çevrenin varlığı karşısında bunları gerçekçi bir şekilde incelemek ve yansıtmak kaçınılmaz olmuştur.

Rönesans Resminde Doğaya Duyulan İlgi:

Ortaçağ felsefesi doğadan kopuk, “var olanı” incelemiş “varlık nedenini” incelemeye yönelmiş olarak açıklamıştık. Ortaçağ insanına göre; yaratılışı günden bu yana doğada hiçbir değişme olmamış bu nedenle de doğadan öğrenilecek bir şey yoktur. Bu düşüncenin temelleri de Ortaçağ Sanatında görülmektedir.

Ancak Ortaçağ felsefesi ile Rönesans felsefesi arasında beliren farklılıklar, resim sanatında da belirlemektedir. Ortaçağın tersine Rönesans felsefesinde olduğu gibi resim sanatında doğaya duyulan ilgi bilim adamları kadar sanatçıların da çalışmalarının temelini oluşturmuştur.

Janson (1969: 14) Rönesans resimlerinde doğaya duyulan ilgiyi şöyle tanımlar; Boccaccio, Giotto için “doğayı resimlerinde o kadar gerçekçi betimliyor ki, izleyiciler çoğu kez onun resimleriyle gerçeğin kendisini birbirine karıştırıyordu.” demektedir. Kagan (1993,137-138) ise;

“ Rönesans ressamaları, doğaya sevgiyle dolu, derinlemesine sokulup, o güne değin rastlanmadık biçimde, doğayı büyük bir gerçekçi özenle çizmekle kalmamışlar, doğa imgesini yapıtlarına öyle sokmuşlar ki neredeyse özneye bir gereksinim kalmamıştır. Yaptıkları portrelerde olsun, güncel resimlerde olsun, hep doğa çizilmiş; olayın kapalı geçtiği yerlerde bile, resmin içine bir pencere çizilerek doğa yakına getirilmiştir.”

15. yüzyıl sanatçıları, bu amaçla, doğadan çizimler yapıp bunları sanatlarında kullanmak için not defterleri taşımaya başladılar. Bu, Rönesans’ta genel bir yaygınlık kazanmıştı. Pisanello’nun çizim defterinden maymun eskizlerini içeren (1430) bir yaprak, ya da Leonardo’nun bitki eskizleri ile anatomi çizimleri, Dürer’in bitki çizimleri, (resim 16-17) bunun çok güzel örnekleridir. Bunlar, bir bakıma sanatçının “görsel notlarıydılar”. (Akyürek,1994:151)



resim 20 Dürer tavşan etüdü

artinstructor.blogspot.com



resim 21 Dürer'in bitki etüdü

russellmcneil.blogspot.com

Leonardo'ya göre sanatçı, sadece perspektifin ve doğru çizimin kurallarını bilmekle yetinmemeli, doğanın yasalarını da çok iyi bilmelidir. Bu da ancak doğayı incelemekle edinilirdi. (Da Vinci,2006:109-110)

Alberti, 1435'te hazırladığı *De Pictura* (Resim Üzerine) adlı kitabının taslaklarını, gözden geçirmesi için ilk kez Brunelleschi'ye gönderdiğinde, ona şöyle demektedir. “Resmini yapmak istediğimiz şeyi daima doğadan almalıyız ve daima doğadaki en güzel şeyleri seçmeliyiz.”

Rönesans Resminde Portreler:

Rönesans, insanı bütün yönleriyle didik didik incelerken, onun sadece dış görünüşüyle ilgilenmemiştir. Bu çerçevede Rönesans'la birlikte doğup gelişen portre sanatı, insanın hem fiziksel özelliklerine, hem de iç dünyasına tutulan bir ayna olmuştur.

resim 22 massaccio portre çalışması

www.thefineartcompany.co.uk/masters/masters5.htm



Antik Roma da ölen ünlü kişilerin büstleri, anılarının gelecek kuşaklara bırakılması, onların yaşamlarının yüceltilmesi gibi dünyasal bir görevleri vardı. Ancak ortaçağ ile bu dünyevi düşünce kaybolup, insan ve onun kişiliği silikleşmeye başladı.

Portre geleneğinin yeniden doğuşu, 15. yüzyıl İtalya'sında, bir anlamda Roma'nın bıraktığı yerden başlar, ancak orada kalmaz; Rönesans, bir "yüz topografyası" gibi portresi yapılan kişiye benzeyen Roma büstlerini, gerçek portre sanatına taşımıştır. Bunda da ana halka, fiziksel benzerlik dışında, hatta onun ötesinde, portresi yapılan kişinin ruh halinin ve kişiliğinin yansıtılmasıdır. (Akyürek,1994:146-147)

Krausse, (2005) ise Rönesans portreleri ile ilgili olarak; " Ressamlar önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih ediyordu. Yüz, profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağı, değiştirilemeyeceği düşünülüyordu." der. Bu da zamanın nesnellik ve doğruluk ideallerine uygundu.

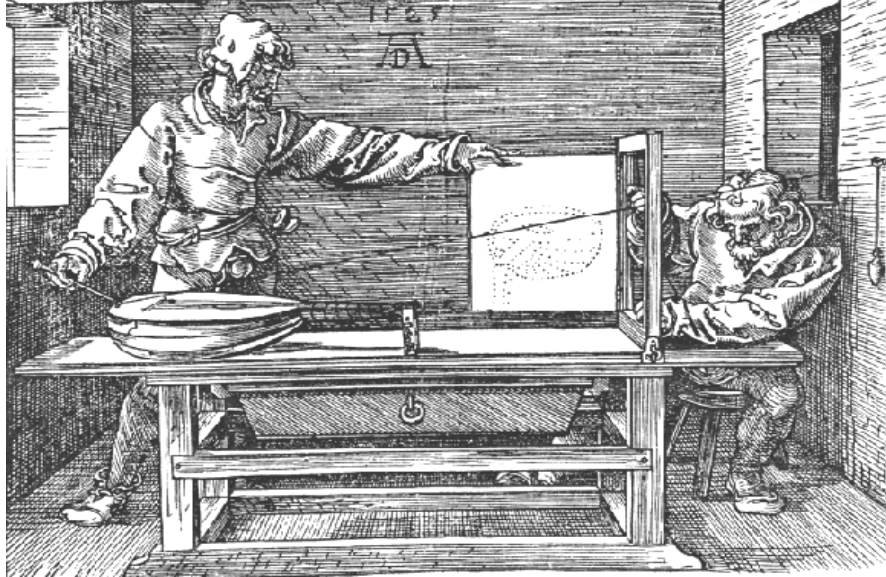
Yapılan portre çalışmaları kişilerin karakterini yeterince iyi yansıtmamakta, antik para ve madalyonları anımsatmaktaydı. Rönesans ressamlarının antik eserlere olan ilgileri bilinmekteydi. 15.yüzyılın ikinci yarısında karakterin daha iyi yansıtılması için dörtte üç profil kullanılmaya başlandı.

Rönesans Resminde Perspektif:

Rönesans'ın yeni yaşam görüşü için yeni sanat biçimlerine ihtiyaç vardı. En önemli şey ise mekândır. İnsan araştırmaların merkezi olup gözlerini öteki dünyadan bu dünyaya çevrilmesi, resimde mekâna duyulan önemi arttırdı. Perspektifin kuramsallaştırmasına neden oldu.

Eco (2006: 87) Rönesans döneminde perspektif kuramının uygulanmasının, Matematiksel incelemeleri doruk noktasına ulaştırdığını söyler. Perspektif ifade kendi başına teknik bir sorun olmakla birlikte, Rönesans sanatçıları perspektifi doğru ve gerçekçi bulurlar. Bunun dışında güzel ve göze hoş geldiği için kullanıldığının da belirtir. Ve perspektifin önemini şöyle açılar;

“Rönesans dönemi perspektif kuramının ve bu kuramın uygulanmasının etkisi öyle güçlüydü ki, bu kurallara göre yapılayan diğer kültürlerden ya da diğer yüzyıllardan temsilcilerin eserleri yıllarca ilkel, beceriksiz, hatta çirkin olarak tanımlanmıştır.” Eco (2006: 87)



Resim 23

Durer' in Perspektif Çalışmalarını anlatan baskısı

www.uh.edu.htm /engines/epi951.htm

Perspektif, o çağ için devrimci bir buluş olmakla birlikte hemen değil fakat yavaş yavaş benimsenmişti. Aslında perspektif, tüm görsel sanatların ortak temelini oluşturan çizgi ile birleşince etkisi de kendini iyice belli etmeye başladı.

Floransa Katedrali'nin kubbesinin mimarı, heykeltıraş Filippo Brunelleschi, Alberti'den birkaç yıl önce, doğada birbirine paralel giden tüm çizgilerin bizim bakış açımızdan, "*çizgisel bir perspektif*" içinde uzaktaki tek bir noktaya doğru uzandıklarını keşfetmiştir. Alberti O'nun bu keşfi ışığında, üçboyutlu nesnelerin iki boyutlu bir yüzeye Mekânsal olarak yansıtılmasını sağlayan bir kavram geliştirdi. Alberti resmin yüzeyini, ressamın dünyaya baktığı "açık bir pencere"ye benzetiyordu. Pencere yani resmin yüzeyi göz ve nesne arasına giriyor, doğal dünyadan doğruca ressamın gözüne ulaşan "akımları" yakalıyordu.

O halde resimdeki her şeyin tek bir noktaya, "*kaçış noktası*"na doğru akması şarttı. Alberti, resmin derinliklerindeki bir noktada birleşen tüm çizgilere orantılı olarak yatay "Mekân çizgilerinin" aralıklarını hesapladı ve böylece nesnelerin gözden uzaklaştıklarına göre küçüldükleri bir matriks (ızgara) oluşturdu. Ortaya çıkan resim, bizim üç boyutlu görme biçimimize tıpatıp uygundu. Alberti'nin resim kurgusundaki yeni perspektif yöntemi, gözü tek bir noktaya odakladığı için, kişi ve nesneleri kabaca birbiri ardına sıralayan "önem perspektif"inden tamamen ayrılıyordu. (Krausse,2005:8-9)

"Merkezi perspektif"le düzenlenen bu yeni resim mekânları zamanın ruhuna çok uygundu. İlginin giderek bu dünyaya kaydığı devirde, insanların kendilerini çevreleyen doğanın gerçekçi bir biçimde betimlenmesine olan talebi karşılıyordu, Rönesans'ın dünyayı zihinsel çabayla kavrama idealini estetik platformda yerine getiriyordu. Sanatçı artık merkezi perspektif kanunlarının efendisi olarak "dünyanın düzenleyicisi" konumuna gelmişti. Gerçeklik entelektüel düzlemde kavranabiliyor ve matematiksel yasalar ışığında yeniden biçimlendiriliyordu. (Krausse,2005: 8-9)

Perspektif çalışmaları sayesinde sanatçıların en çok ilgi duydukları konu insan figürünü tüm fiziksel gerçekliği ile yansıtabilmektedirler. Daha önceleri figürler, teknik yetenek ve bilgi yetersizliğinden, genellikle altın yaldız bir fon üzerinde, pek de gerçeğe uymayan bir biçimde ve derinlikten yoksun olarak birer siluet şeklinde gösterilirdi. Bu figürler Rönesans ile birlikte üç boyutlu ve canlı bir görünüme kavuşmuşlardır.

Conti (1997: 46-47), Sanatçı, heykellerinde olduğu gibi resimlerinde de insan vücuduna olan tutkusunu ve ilgisini bütün açıklığıyla ortaya koyan ağır ve gerçek boyutlarından çok büyük figürler yapmış olduğunu belirtir. Ancak Fra Angelico, Boticelli ve Cranach gibi sanatçılar; perspektif, doğacılık ve anatomi çalışması gibi o günlerde geçerli olan şeyleri hiçbir zaman reddetmediklerini, fakat bunları katı fiziksel gerçekleri yansıtmaktan çok; renk, elbise kıvrımı ve zarif duruş gibi özelliklere uygulanmış şekliyle kullandıklarını belirtir.

Ortaçağ sanatçılarının eserlerindeki insan vücudu oranlarının etütleri Leonardo ve Dürer gibilerinin çalışmalarıyla karşılaştırıldığında hümanizm ve Rönesans kuramcılarının düşüncelerinin olgunluğunu kavrayabiliriz.

5.1.4. Rönesans Resminde Figüre Giden Yol:

Rönesans devri ile birlikte resim, Ortaçağ'da olduğu gibi yalnızca bir el sanatı ya da üç büyük sanat dalından birisi olmaktan çıkıp kendi başına sanat ile eşanlı bir duruma gelmiştir. (Conti,1997: 41)

İtalyan mimarlığı ve heykeli, antik örneklerle, resimle kıyaslandığında, çok daha fazla sahipti. İtalyan resmi, özellikle **Masaccio** (1401-1428) ile klasik biçimleri ve öğeleri benimsemiş, antikiteye yönelmiştir. Masaccio'nun antikiteden yaptığı aktarımlarda, arkadaşı olan Brunelleschi'nin önemli payı olduğu düşünülmektedir. (Akyürek,1994)

Antik mekânların resimde kullanılmasının yanı sıra, yapay olarak tasarlanmış ve kompozisyonun herhangi bir köşesine veya arka plana yerleştirilmiş olan sütun, kemer, antik heykel ve yapı kalıntıları gibi tek tek antik öğeler ya da arka planda yer alan yapı tasarımları ve düşsel tapınaklar da kullanılmıştır. Bunlar, hem manzara resimlerinin bir köşesinde, hem de dinsel kompozisyonlarda yer alırlardı.

Akyürek,(1994:138-139) Rönesans resminde antik çağa yönelişi, esas olarak iki biçimde ele alır: Birincisi, resmin içinde antik mimarlık kalıntılarının ya da resimsel mekân olarak antik bir mekânın kullanılmasıdır. Başka bir deyişle resmin içinde *antik heykel ve antik insan figürlerinin* kullanılması olarak; ikincisi ise, doğrudan doğruya *antik ve pagan* konuların betimlenmesidir.

Ortaçağ süresince tüm bunlar da insanların gözleri önündeydi. Ama yüzünü Tanrı'ya ve göklerdeki “öbür dünya”ya çevirmiş olan Ortaçağ insanı, sanatçısı, olabildiğince “bu dünya”nın güzelliğini, maddiliğini, yaşama sevincini taşıyan bu kültüre karşı kayıtsız kalmıştır. Rönesans insanı her şeyi tekrardan sorgulamaya başlamıştır.

İtalyan topraklarında zaten bolca bulunan Antik kültür kalıntılarının, bu kültüre karşı uyanan genel entelektüel ilginin etkisiyle girişilen büyük kazılar sonucunda daha da artması, İtalyan sanatçıları için geniş olanaklar açmaktaydı. Özellikle heykelde, Belvedere Apollonu ve Laokoon heykel grubunun bulunması, büyük bir coşkuyla karşılanmıştı. Sanatçılar, dönemin entelektüel ilgisinin odaklandığı antik kültürün kalıntılarını, büyük bir açlıkla incelemeye giriştiler. Birçok sanatçı, özellikle Roma'ya giderek antik yapı kalıntılarını inceledi, bunlardan ölçümler ve çizimler yaptı (Akyürek,1994: 140). Ve her şeyden önemlisi antik kültürde insanı inceledi.

Rönesans Resminde İnsanın Fiziksel Olarak Tanınması:

“İnsan: Her Şeyin Ölçü Birimidir.”

Protagoras

Rönesans’la birlikte, felsefe gibi sanat da insan ile ilgilenmeye başlamış, insanı merkez alan bir kültürün en önemli alanlarından biri olarak, her yönüyle insanı incelemiş, kullanmıştır.

Gerek insana verilen önemin artmasının ve insanın evrenin merkezine yerleştirilmesinin, gerekse *doğaya ve antik kültüre* duyulan ilginin bir sonucu olarak, insanın fiziksel yapı da Rönesans’ta büyüteçlerin altına konulmuştur. 15. yüzyıl İtalya’sında insanın dış özelliklerinin ne denli büyük bir ilginin konusu olduğuna, yazarların dahi insanı ne kadar kesin bir biçimde betimlediklerine ve bu insanların dış görünümlerinin tamlığına şaşmamak güçtür.

Rönesans İtalyasında tıp ilmi ile plastik sanatlar ikiz kardeş muamelesi görüyordu. O kadar ki ressamlarla heykeltıraşlar, cerrahlar ve eczacılar locasına bağlı idi.(Altun,1970: 45)

Bulut, (2003; 28) insan vücudunun hareketlerinin Ortaçağ’da çözümlenemediğini belirtir. Bu süreç Leonardo’nun bilimsel-sanatsal çalışma hırslarının konusu oluncaya dek sürmüştür. Nitekim Gombrich (1980:222) bunun “...bilimsel hırs olmadığı özellikle olasıdır” der. Leonardo’nun insan vücudunu öğrenmesi, biçimi görme ve ince ayrıntılarıyla inceleme metoduna bağlanmalıdır. O

bunu Avrupa resmine, kemik yapısını çizdiği desenleriyle öğretmişti. Aynı dönemde Dürer'in insanın aynaya yansıyan görüntüsünü gayet nesnel bir yaklaşımla resmetmesi, kuşkusuz resim sanatı için bir başka önemli kazançtı.

Alberti, (Bulut, 2003; 28) vücudun ağırlığıyla orantılı hareketlerindeki dengenin ifade edilmesini ve yanılşamayı daha önce şöyle anlatıyordu:

“Vücut tüm duruşlar için başın kendisini tutuşuna gereksinim duyar. Eğer sadece bir ayak üzerinde durulması gerekiyorsa, bu ayak başın altında olacak, yüz de bu yöne döndürülecektir. Vücudun herhangi bir yöne dönüşünde, baş, hareketin ortasına yerleştirilmelidir. Aksi takdirde kol ya da bacaklar bunu dengeleyen karşı bir duruşta olmalıdırlar. Yani vücudun dengede tutulması için bir tarafa yüklenen ağırlığı karşılayan bir başka güç kaçınılmaz olarak resimde de gösterilmelidir.”

Aynı yüzyılın sonunda Leonardo ise kaleme aldığı bir notunda resim yapma bilgisine benzer bir düşünce ekliyordu. Ancak o daha çok hareket ve yer değiştirme sorunlarında yoğunlaştığı problemini artistik anatomiden yola çıkarak yanıtlamayı uygun bulmuştu. Görüldüğü gibi on beşinci yüzyıl, insan vücudunun tüm ayrıntılarıyla ele alındığı uzun bir süreçti. (Bulut, 2003; 28)

Yüksek Rönesans'ta yaşanan toplumsal değişimlerden olumlu yönler çıkaran sanatçılar, dünyevi resmin gelişiminde önemli roller üstlenmekteydiler. Bu, perspektifin, ışık-gölgenin, rengin olduğu kadar, insan vücudunun dramatik biçimde kullanılması anlamına da geliyordu.

Bulut (2003; 62), böylece fiziksel yapının ve ruhun özlerinin ortaya çıkarılmasında, yüzeylerin yetersiz kaldığı düşüncesi normal olduğunu söyler. Ancak Yüzeysel görüntünün kaynağının daha derinlerde, bedenin iç kısımlarında aranması

gerektiğini de ekler. Beden, ressamların gözleriyle içine nüfuz edildiği gibi, aynı zamanda da –tıpkı anatomiciler gibi- ellerle de yoklanmalıydı.

Sonuçta, bu dönemde gerçek bedenlerin iç kısımları, deriyle iskelet arasında kalan şey, hem görsel, hem de dokunsal yollarla incelenmişti. Böyle bir bilgeci tavrı süren ilk ressamlar kuşkusuz Leonardo ve Michelangelo’ydu. Leonardo bu konuda 228 anatomik desen çizmişti. O da Michelangelo gibi kadavra temin ediyor, halka açık gösterilerde bulunuyor; hatta hastanelerdeki yeni ölmüş bedenler üzerinde araştırmalarını sürdürüyordu. Gombrich (1980: 230) Michelangelo’nun anatomi çalışmalarını şöyle açıklar;

“...güzel insan vücudunu, hareket halindeki tüm kasları ve sinirleriyle birlikte devinim içinde imgeleştirmesini bilen antik heykelticilerin gizlerine girmeye çalıştı. Leonardo gibi o da anatomi yasalarını, antik heykel sanatından, yani ikinci elden öğrenmekle yetinmedi. Kadavra keserek gerçek modeller çizerek, insan figürünün artık onun için gizli hiçbir yanı kalmayınca dek doğrudan çalıştı. Michelangelo, insan figürünü doğanın meraklandırıcı bilinmezlerinden sayan Leonardo’dan farklı olarak, ona tam egemen olmak için salt bu sorunda yoğunlaştırdı tüm ereğini.”

Rönesans’ta, yani, insanın en doğal haliyle incelendiği dönemde, Leppert (2002: 174; Bulut,2003; 62) incelemeleri genel olarak şöyle tanımlar;

“Ölümsüzlük peşinde koşan ressamlar, ölüm olayını yakından takip etmek adına, onu izlemeyi uygun bulmaktaydı. Böylece ölü, en az canlı model kadar ayrıcalıklıydı. Hatta canlı modelin yetersiz kalabileceği düşüncesiyle ceset üzerinde çalışmaya devam ediliyordu. Böylece, beden, ölü ya da diri bir danışma merkezi gibi algılanıp çürüyene dek incelenmekteydi.”

Uomo Universale

Vasari, Rönesans insanını üçe ayırır ve en son kategoriye Leonardo ile Michelangelo arasında bir noktaya “uomo universale”yi, yani **evrensel insanı** yerleştirir. Bu sanatçılar sanatlarını sınırlara dek zorlamıştır. Matematikten gökbilime uzanan olabildiğince geniş bir ilgi alanında kafa yorar, doğayı avucunun içi gibi öğrenir.

15. yüzyıl, her şeyden önce “çok yönlü insan” çağıdır. Bu uomo universalelerin en bilinen örneği Leonardo da Vinci’dir. Çok iyi bir ressam olmasının yanında mimar, mühendis, müzisyen, doğa bilimcisi, mekanikçidir. (Akyürek,1994:148)

Evrensel insan; ortaçağların skolâstik öğretisi ile Hristiyanlığın yayılması Antik Yunan ve Roma kültürlerini yeniden ön plana çıkardı. Felsefede idealizm, düşüncede rasyonalizm ve toplumda bireycilik, Hristiyan düşüncesinde dürüst yaşam ve Tanrı gözünde bireylerin eşitliği kavramı ile birleşmişti. Skolâstik felsefe inanç ve bilimin insanlığın gelişmesi için birleşebileceklerini söylüyordu.

Rönesans’ın amacı doğanın eylemlerini inceleyerek Tanrı’nın gerçekleştirdiklerini anlamaktı. Böylece insanın yaşamında kaçınılmaz bir gelişme zinciri olmuştu. Doğanın incelenmesi bilimleri yol gösterdi. Objektif dünyanın, insanın ve onun doğadaki yerini keşfiyle din çevrelerinin tutarcı otoritesine bir karşıtlık oluştu. Bilimin gelişmesi buluşlar, coğrafi keşifler, milliyetçilik ve yeni servetler birey şuurunun sanat ve tarihle çakışmasına neden oldu. Yeniçağlar başlamıştı.(Hogart 2005: 29-30)

Mimarlığın Ölçütü olarak İnsan:

Rönesans mimarlığına kişiliğini veren, onun insanlaştırılması, yapının tamamında ölçütün insan olmasıdır. Bu yapılar Tanrı için yapılan Gotik yapıların tersine, insan için tasarlanmışlardır. Bunu, en açık biçimiyle merkezi planda görebiliriz.

Rönesans yapılarının hem ölçüler ve oranlar olarak, hem de biçimler olarak “insanileştğini” görebiliriz: Sadece daire ve kare kullanılarak ve $\frac{1}{2}$ gibi “basit oran”larla elde edilen ölçülerle tasarlanan yapılar, insana daha yakın gelen boyutlarda ve uyumdadır.

Bir bölümden ötekine geçerken, yapı çok büyük bile olsa, insan büyüklük ve ölçüsüzlüğün altında ezilmez. Yuvarlak kemerli arkalar daha rahattır, insana açık ve ferah gelirler. Yuvarlak ve insaninkine benzer oranlara sahip olan sütunlar, yuvarlak kemer, kubbe, küp mekân birimler, tüm ölçülerde basit oranlar insanda kendi organizmasına daha yakın çağrışımlar yaratmaktadır.

Rönesans dönemini yeniden gözden geçirmek gerekirse; Avrupa’nın her yönden gelişmesine ve güçlenmesine öncülük etmiştir:

1. Skolâstik görüş (Kilisenin dar görüşü) yıkılmıştır. Yerine pozitif (Bilimsel) düşünce hakim olmuştur.
2. Reform hareketlerini hazırlamıştır.
3. Bilim ve teknikteki gelişmeler hızlanmıştır.
4. Avrupa’da sanattan zevk alan aydın (Burjuva) sınıf ve halk sınıfı oluşmuştur.
5. Din adamlarının ve kilisenin halk üzerindeki otoritesi sarsılmıştır.

5.2. BAROK

Barok olarak bilinen sanat şekli, on yedinci yüzyılın tamamı ile on sekizinci yüzyılın ilk on-yirmi yıllık süresini kapsamı içine alır. Coğrafi bakımdan, Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika'da yayılmış, gelişmesi ve gerilemesi bir ülkeden ötekine göre değişen düzensiz bir yol izlemiştir. Aynı şekilde, yöresel özellikleri ve halk tarafından beğenilip tutulması da, ortak bir kaynağa dayanmasına karşın çok çeşitlidir. (Conti,1997:3)

Başka bir deyişle Barok dönemi; 17. yüzyılın başında Avrupa'da yepyeni bir sanat üslubunun doğduğuna tanık olunur. Bu yeni üslup, Rönesans üslubundan ayrı, hatta ona tümüyle karşıt bir sanat üslubudur. Barok dönem denildiği zaman, kabaca 1600 ile 1750 yılları arasında kalan ve İtalya'nın ilk opera denemeleriyle başlayıp J.S.Bach'ın ölümüyle biten dönem anlaşılır.

Kelime anlamı olarak ele aldığımızda; Barok, Fransa'dan, daha da eskilere gidildiğinde Portekiz'den gelir. Sözlük anlamıyla *barocco* “çelimsiz inci” demektir. Yücel (www.denizce.com) “*eğri-büğrü incilere verilen bu küçültücü addır*” şeklinde tanımlar.

Gombrich (1980:302) Barok sözcüğünü kullanımını şu şekilde açıklamıştır:

“17.yüzyıl eğilimlerine savaş açarak, bu eğilimlerin gülünçlüğüne vurgulamak isteyen eleştirmenlerce sonradan kullanılmıştır. Aslında *saçma veya gülünç* demektir Barok. Klasik biçimlerin, yalnızca Yunanlılar ve Romalılarca uygulanan yöntemler içinde kullanılmasını veya birleşime sokulmasını savunanlarca kullanılmıştır.”

Pischel (1981: 163) ise;

“ Üslup belirten pek çok adda olduğu gibi, Barok da olumsuz anlamda kullanılmıştır. Terim, kuyumculuk dilinden gelir ve düzgün olmayan incileri belirtmek için kullanılır. Rönesans çağında bu sözcük felsefeye geçerek, *yanlış bir düşünce biçimini, mantıksız düşünceyi* anlatmıştır. Daha sonraları genelde klasik kurallara karşı olan üslupları, özellikle de 17. ve 18. yüzyıl sanatını, yani Maniyerizm’le Klasikçilik arasında kalan dönemi anlatmak için kullanılmıştır.”

Kırca (1999:4) tez çalışmasında Barokla ilgili Fransız Akademisi sözlüğünün 1740 tarihli basımında şu açıklama yer veriyor. “*Barok düzgün ve yuvarlak olmayan inci kolyelere denir. Ama Barok mecazi olarak garip, gülünç, tutarsız anlamına da gelir. Barok bir düşünce, Barok bir figürdür.*”

Barok üzerinde yazan Fransız sanat tarihçilerinin çoğu 17. yy. Fransız sanatını Barok değil, klasik diye nitelerler. (Pischel,1981: 163)

Conti (1997:6) “Barok” terimi için İspanya’da ve İtalya’da kullanılış biçimine değinmiştir;

“İspanya’da tam *düzgün olmayan garip şekilli inci* anlamına gelirken İtalya’da, fazla diyalektik değeri olmadan bilgiçlik taslayarak yürütülen çarpık bir tartışmayı belirtiyordu. Bu terim zamanla hemen bütün Avrupa dillerinde *aşırı, şekli bozulmuş, anormal, olağandışı, saçma ve düzensiz* kelimeleri ile eşanlamlı olarak kullanılmaya başladı. Ve on sekizinci yüzyıl eleştirmenleri tarafından bu anlamı ile benimsenerek bütün bu özelliklere göze batar bir şekilde sahip olduğuna inanılan bir önceki yüzyılın sanatını tanımlamak için kullanıldı.”

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısında İsviçre’li sanat eleştirmeni Heinrich Wölfflin ve kendisini izleyenler kelimeye daha tarafsız (nesnel) bir anlam verdiler.

“Kelime gecen on yedinci yüzyıl ile on sekizinci yüzyılın başlarındaki sanat üslubu için kullanılmakla birlikte ancak belirli bazı özellikleri olan eserler Barok olarak tanımlanıyordu. Bu özellikleri şöyle sıralayabiliriz: kavisli bir duvar, suları sürekli şekil değiştiren fiskiyeli bir çeşme gibi gerçek bir hareket

motifi ya da etkin bir şekilde iş yapar, çaba gösterir durumda resmedilen bir figür gibi dolaylı bir hareket motifi bulunması; ufukta kaybolup giden geniş bir bulvar, sınırsız gökyüzü görünümündeki bir fresko, perspektifleri tanınmayacak şekilde çarpitan ayna hileleri gibi sonsuzluk duygusunu anlatmak çabası; bir sanat eserinin başlangıcında ve sonunda bıraktığı etkide ışık ve onun izlenimlerine verilen önem; debdebe, tantana ve perspektif kullanma zevki; ve, değişik sanat şekilleri arasındaki sınırı hiçe sayıp mimari, resim, heykel ve benzeri birbirine karıştırmak eğilimi.” Conti (1997:8)

Genel bir ortak kanı olarak Roma’da gelişmeye başladığı kabul edilen Barok Sanatın her ne kadar ‘karşı reformasyon’ hareketinin ruhunu ifade ettiği ve kilise tarafından desteklendiği kabul edilse de, Protestan Kuzeyi çok çabuk sarıp sarmaladığı aşıkardır. Fransa’daki mutlak monarşi tarafından da benimsenen üslup, Hollanda’daki bujuvazi tarafından da büyük ilgi görmüştür.

Ürettiği sanat gibi Barok çağın kendisi de, değişkendi. Dinamik, canlı, renkli, tutkulu ve teatral, duyarlı ve aşkın, zengin ve müsrif, çok yönlü ve yetenekli, hatta virtüöz... Keşifler çağını izleyen bir genişleme çağıydı; kendisinden sonraki keşifleri de önceleyen. Yükselen ulusal güçler dünyayı kolonileştirdi. Rönesansın şehir devletleri arasındaki savaşların yerini, imparatorluklar arasındakiler aldı. Barok dönem sanatı, bu gelişen ulusalcılığı yansıtır. Bu, örneğin Fransa’da güçlü monarşinin etrafında kümelenirken; Protestan Kuzeyin sanatının aksine İtalya’da Katolik Papaların sanatıdır. (Kuruüzümcü 2000: 36)

Pischel ‘in (1981: 465) Barok sanatın yayılmasındaki etkileri maddelersek;

1. Katolik ülkelerde Cizvit tarikatı, Kilise’nin gücünü arttırma konusunda en önde gelirken, aynı zamanda da sanatın gelişmesinde de çok etkili olur. İtalya, İspanya, Flandra Ve Avusturya, bu tarikatın etkisi altındadır.
2. Sarayların mutlak egemenliğidir. Viyana sarayı, özellikle de Güneş Kral yönetimindeki Fransa, en önde gelen politik merkezdir. Hatta Tuncay (2002: 12) Barok sanatını şu şekilde tanımlar;

“Avrupa’da Barok sanatın ortaya çıkmasında rolü olan etkenler arasında, bu sıralarda oluşan yönetim değişikliği de vardır. Fransa’da “Güneşin Kralı” diye adlandırılan XIV. Louis dönemi Fransa’da Barok’un en yaygın ve gözde olduğu dönemdir. Hatta bu nedenle Barok bir yerde “14. *Louis stili*” olarak da anılır...”

3. XVII yüzyılın ikinci yarısında bütün Avrupa, dinsel sanatın yanı sıra, bu dünyaya da ilişkin sanata da aynı değerde yer veren Fransa’yı hayranlıkla izlemektedir.
4. Buna karşılık ekonomisini sağlama bağlamış olan Hollanda’da burjuvazi güçlenmektedir. Sanat, burada artık Kilisenin ya da Aristokrat mesenlerin desteğinde değil, zenginleşen burjuva sınıfının elindedir. Bunların gerçeklikle olan ilişkisi bütünüyle afyonlayıcı, mistik yaşantılar onlara yabancısıdır; her türlü taşkınlığa karşı çıkarlar.
5. İngiltere’de ise, Avrupa’daki yeni coşkulu sanata izin bulmak zordur. Sanatta eğitici ve belirleyici rol yine İtalya’da ve Roma’dadır. Bir kez daha İtalya’nın öncülüğünde yeni bir Avrupa üslubu oluşmaktadır.
6. Barok üslup doğrultusunda ilk eser veren sanatçılar Papalık ve karşı akımlar tarafından yöreklendirilirler. Cizvitlerin öncülüğünde gelişen bu sanat akımı, Avrupa’nın yanı sıra Latin Amerika’da değişik ölçülerde ilgi uyandırır.
7. Barok sanatın oluşumunda Maniyerist tepkinin katkıları da yadsınamaz.

Conti (1997;3) Rönesans ve Barok’a bakıldığında iki akımın amaçlarının birbirinden oldukça farklı olduğunu belirtir. Bu nedenle, amaca varmak için kullanılan araçlar da farklı, hatta birbirine tamamen zıttı. Rönesans sanatı akla hitap edip her şeyin üstünde inandırıcı olmaya çabalarken Barok sanat; içgüdüye, duyulara ve hayal gücüne seslenip cezbedici olmayı amaçlıyordu.

Rönesans gibi bir Yeniçağ sanatı olan Barok sanatın da temel amacı, görüneni gerçekte olduğu gibi inandırıcı bir biçimde vermektir. Natüralizm denilen bu tutumda amaç aynıydı, ama Barok sanatçı bu amacına Rönesans sanatçısından çok ayrı yollardan varmayı başarmıştır.

Barok sanat, o sıralar, kilise inançlarına karşı gelenleri yola getirip tekrar kazanmak ve hiç olmazsa iman sahiplerinin itikatlarını pekiştirip sağlamlamak için uğraşan ve onları kendi heybeti ile etkilemeye çalışan Katolik Kilisesi'nin sanat aracı olarak ortaya çıkmıştı. Bu üslubun bazı öğeleri ise çeşitli biçimlerde bu amaca kolaylıkla uygun düşmekteydi. (Conti,1997:4)

Barok sanatçılar kendilerini Rönesans'ın varisi olarak ilan edip onun normlarını kabul ettiklerini iddia etmekle birlikte bu değerleri öz ve anlam olarak sistematik bir şekilde çöğnemişlerdir. Rönesans ne kadar dengeli, aşırılıktan uzak, ağırbaşlı, mantıklı ve akla yakın bir üslupsa Barok da o kadar hareketli, yenilik heveslisi, sonsuzluk ve sınırsızlığa büyük eğilimi olan, aykırılıkları ve bütün sanat biçimlerini cüretli olarak kaynaştıran bir üslup demektir. Bir önceki devrin sakin ve kendine hakim olmasına karşılık Barok alabildiğine çarpıcı, coşkulu ve gösterişliydi. (Conti,1997;3-4)

Artık Rönesans'taki gibi ideal sayılan klasik bir tipin gerçekleştirilmesi yerine, dahice buluşlara, şaşırtıcı ve iz bırakıcı etkilerin elde edilmesine yönelmektedir.(Pischel,1981:163)

5.2.1. Barokta Felsefeye ve Bilime Genel Bakış

Rönesans felsefesi ile karşılaştırıldığında 17. yüzyıl felsefesinin başlıca özellikleri olarak şunlar belirtilebilir:

1- Rönesans felsefesi, içinde geliştiği kültür ortamının tümü gibi, daha oturmamış, bir arama, araştırma atılımı içinde bulunan bir felsefedir. 17. yüzyıl felsefesi ise Rönesans'ın sağladığı birikimi derleyip toparlayarak, bundan birliği, bütünlüğü olan bir düşünce bağlantısı geliştirecektir.

2- Antik felsefeyi kendisine örnek olarak alan, onun birçok bakımdan bir yansıması olan Rönesans felsefesi çok renkli bir düşünce tablosu oluşturmuştur. 17. yüzyıl felsefesi ise ele aldığı sorunlar ile bunların işlenişinde aşağı-yukarı birleşmeler olan az çok bir örnek bir düşünce yapısıdır. Ona bu bağdaşıklığı kazandıran da, bilgi örneğini matematik fizikte bulmuş olmasıdır. Rönesans'ın en özgün, en büyük başarısı olan matematik, fizik, matematik kavramlarla doğayı doğru olarak kavrayabileceğimizi göstermişti; dolayısıyla akıl ile doğa arasında bir uygunluğun olduğunu ortaya koymuştu. Öyleyse bu yöntemi varlığın öteki alanlarına da uygulamalı, denmiştir. Doğanın birliği ve matematik yapıları olduğu savları, matematik, fiziğin başlıca düşünceleridir. Doğa matematik yapıları olduğuna göre, nesnelerin ölçülebilir olan niceliksel yönleri asıl gerçekleridir. Bundan dolayı bilgide nesnelerin ölçülebilen yönleri ile bunların arasındaki ilişkiler bulunmalı ve bu temel öğelerden nesne yeniden kurulmalıdır. Açık-seçik, dolayısıyla doğru olan bilgilere böyle varılır .(Tuncay, 2002:3)

17. yüzyıl felsefesinin başlatıcısı Descartes'tır (1596 – 1650). Bu felsefenin sorunlarını ilkin O ortaya koymuş, çözümlerini ilkin o denemiştir. Kendisinden sonra gelenler, aynı sorunlar üzerine eğilecek, aynı çözüm denemeleri doğrultusunda çalışacaklardır. Bu bakımdan 17. yüzyıl felsefesi bir Descartesçılıktır. Descartes yaratıcı bir matematikçidir de: aritmetiğin yönetimini geometriye uygulamakla

analitik geometrinin kurucusu olmuştur. Descartes’a göre, felsefe bir doğru bilgiler bağlantısı olacaksa, analitik geometri ile matematik fiziğin yöntemini kullanmalıdır.

Descartes’ın az etkisinde kalan, tutarlı bir doğalcılığı savunan Thomas Hobbes (1588 – 1679) a göre her çeşit bilginin kaynağı deneydir; bilginin amacı da, insanın - doğa ve kültür - çevresine egemen olmasıdır. Felsefede yapılacak şey, olayları hep asıl gerçekler olan “doğal nedenler” e bağlamaktadır. Tek gerçek olan cisimler dünyasında dayanakları olmayan bütün tasarımlar birer kuruntudur: “özgürlük”, “maddi olmayan ruh” gibi olayları matematiğin yöntemiyle ele alırsak, bu gibi kuruntulardan kurtuluruz; o zaman işin içine duygular karışmaz. Bu son anlayışta Descartes’ın etkisi açık olarak görülür.

Asıl Spinoza (1632 – 1677) Descartes’ın yöntem anlayışının çok etkisinde kalmıştır. Bunu daha işe başlayışında görebiliriz: Spinoza – Descartes’ın “Düşünüyorum öyle ise varım” önermesi gibi – tek bir bilgiyi, Tanrı bilgisini öğretisinden çıkış noktası olarak alır ve – yine Descartes gibi – geri kalan bütün bilgileri tündengelimli bir yol olan geometrik yöntem ile bu temelden türetir: tıpkı uzaydan geometrinin şekillerini türetir gibi. (Tuncay, 2002:3-4-5)

Leibniz (1646 – 1716) de yöntem ve bilgiyi anlayışında – ana tutumu bakımından – Descartes’ın izinde sayılabilir. Macit (Tuncay, 2002:5)felsefenin evrimi kitabında;

“Çünkü ona göre de, doğru bilgiye varırmada matematiğin yöntemi tek güvenilecek yöntemdir. Matematikte olduğu gibi, felsefede de kavramlarla hesap işlemleri yaptığımız gün, felsefedeki tüm ayrılıklar ortadan kalkacaktır. Leibniz de Descartes’ın tüm sistemini taşıyan “Düşünüyorum, öyle ise varım” önermesi türünden temel doğruları, ilk doğruları arar: Öteki doğruları temellendirmek ve yenilerini bulmak için Leibniz için de önsel bilgiler vardır ve aklın bu doğruları zorunludurlar, karşıtlarını düşünmek çelişkiye götürür. Olgunun doğruları ise ancak tesadüfidirler. Bir özelliği uzlaştırmacılık olan Leibniz felsefesi deney bilgisini değersiz saymaz; ama temelde usçudur, akıldan kaynaklanan bilgilerin yüksek değeri vardır.”

17. yüzyıl felsefesi gözlem ve deney yerine fizik ve matematik kavramlarla düşünmeye başladı. Rönesansın dağınıklığının yerini tutarlı bir sistem oluşturan felsefeler aldı. Bu çağ, skolastiğe ve formel mantığa karşı başkaldırı çağı oldu. En önemli felsefi olaylardan biri, rasyonalizmin yüzyıllarca aradan sonra yeniden canlanması, diğeri de bilimsel çalışma için gerekli ve yeterli olan bir yöntem arayışıdır. Yöntem, bilimsel çalışmanın zorunlu bir önkoşulu, dolaysız ön varsayımı olarak düşünüldü. Yöntemsiz bir bilimsel çalışma yapmak, hiç yapmamaktan daha kötü idi. (Tuncay, 2002:5)

Kuruüzümcü (2002: 37) Barok dönemi bilimsel gelişmelerini incelemiş ve Baroğun genişlemeciliği, Galileo, Kepler ve Newton'un ortaya koyduğu yeni astronomi ve fizik kavramları ile yeryüzünün ötesine taşındığını belirtmiştir.

“ Hızla hareket eden bir gövdeye ve düşen bir elmaya hükmeden kanunların aynı olduğu anlaşıldı. İnsanlığın optik sınırları, yerkürenin dışındaki makro uzamı ve hücrelerin içindeki mikro uzamı aynı anda kucakladı. Barok, evrenin sınırsız boşluğuyla neredeyse saplantı derecesinde ilgiliydi. Descartes, varolmayı oluşun biricik fiziksel dayanağı olarak koyar: “Sadece zihin ve varolmadan söz edilebilir ve biri diğerinin varlığını ispatlar: *“Cogito ergo sum”* (düşünüyorum, öyleyse varım)”. Pascal bu “sınırsız boşluğun sessizliğinin kendisini korkuttuğunu” itiraf eder. Baroğun boşluk imgesi Milton 'da şöyle ifadesini bulur: *“sonsuz ve sınırsızca derin...”*

Tuncay,(2002:2) ise Barok bilim adamları fizik, doğayı uzay ve zaman boyunca hareket eden madde olarak düşünmeye başladıklarına değinir. Analitik geometri ve sonsuz küçükler aritmatığı gibi matematiğe ilişkin gelişmeler hareketin ölçümünü mümkün kıldı ve böylelikle deney, fizik doğanın gerçekliğini tespit etmede birincil yöntem haline geldi.

Dört büyük adam (Coppernicus, Kepler, Galileo ve Newton) bilimin yaradılışındaki ilk sırayı alır. Bunlar;

- Copernicus 16. yüzyıla aittir, fakat kendi zamanında daha az etki yapmıştır. Copernicus, “güneşi evrenin merkezinde sayan görüşe çok genç yaşta ulaşmış ve yerin bir ekseni, bir de güneşin çevresinde olmak üzere iki devinişi olduğunu açığa vurmuştur.
- Kepler, gezegenlerin hareketine “merkez” olarak, Dünyayı değil, güneşi koyan günmerkezli görüşü yetkinleştirmişti. Bir başka deyişle, görüşlerin arkasında gizli duran gerçek hareketleri açıklamayı sonuna vardırmış ve bu hareketlerin kanununu yakalamıştı.
- Teleskopun bilimsel arak olarak değerini ilk kez 1609’da anlayan ve ortaya koyan Galileo olmuştur. Teleskopu kullanarak Galileo, Jüpiter’in çevresinde dönen uyduları keşfeder. Galileo, yeni teleskoptan yararlanarak, gökteki Samanyolu’nun aslında, çıplak gözle birbirinden ayırt edemediğimiz çok sayıda yıldızdan oluşan bir küme olduğunu ortaya koyar.
- Sir Isaac Newton’ın Principia adlı yapıtında Bilimsel Devrim doruk noktasına ulaşır. Newton’ın oluşturduğu sistemde ilk kez, yerkürenin yörüngesinde dönen bir gezegen olduğu rasyonel gerekçesini bulmuştur. (Tuncay 2002:2-3)

5.2.2. Maniyerizmden Barok Sanatına Geçiş

İtalyanca Maniera'dan gelen bu terimi ilk olarak 16. yy. ressam ve sanat tarihçisi olan Giorgio Vasari kullanmıştır. Maniera di Michelangelo, Maniera di Raffaello gibi...

16. yüzyılın ikinci yarısına ortaya çıkan Maniyerizm, Rönesans sanatına karşı uyanan bir tepkinin sonucuydu. Maniyerizm, Rönesans'ın insanı ön plana alan, sıkı bir geometriye dayanan akılcı tutumuna karşı çıkış, katılaşmaya yüz tutmuş kalıpları yıkmak eylemiydi.

XVI. yy. ortalarından XVIII. yy. ortalarına kadar Avrupa sanatına hakim olan bu üslup özellikle, İtalya ile diğer Katolik ülkelerinde gelişmiş bir sanat akımıdır. Michelangelo'nun yolunda yürüyenlerin meydana getirdiği sanatçılar grubu içinde ve Roma'da doğan bir akım İtalya, Bohemya, Avusturya, Almanya, İspanya ve bu ülkelerin Amerika'daki sömürgelerinde kısa zamanda yaygın hale geldi. Reform karşıtı hareketin sanat alanında dile gelişi demek olan Barok üslup, Katolik ülkelerde kendini kabul ettirdi. Özellikle Maniyerist Sanat ortamı içinde gelişen Reform ve Karşıt Reform hareketlerinin var olduğu 16. yy. ikinci çeyreğinden bu yana yeni yaşam tarzının yerine geçmiş olduğu farklı bir üslup içinde Rönesans düşüncesi daha mücadeleci bir karakter gerçekleşmiştir. (Hasanoğlu,1996: 4-5-6)

Eco(2004: 229) Maniyerizm'in klasik güzelliği artık içi boş ve ruhsuz gördükleri belirtiyor ve devam şöyle ediyor ; *“bu sanatçıların figürleri, mantık ürünü olmayan bir uzayda hareket ediyor, düşsel ya da çağdaş deyimle “gerçek üstü” olarak değerlendirebilecek bir boyut yaratıyordu.”*

Maniyerizm, Barok sanata geçiş devresi olmasına karşın temelde bir ayrılık söz konusudur; Maniyerizm, aydın bir topluluğun Rönesans sonrası incelmış estetik zevkine seslendiğı halde, Barok, büyük kitlelere seslenen, onun dinsel duygusunu coşturmaya yönelmiş bir sanattır. Ayrıca Barok güçlü bir mimariye sahip olmasına karşın Maniyerizm tüm ustalığını resimde göstermiştir.

Louis Hantecoeur (Hasanoğlu, 1996:4)1959’da yayımlanan *Histoire de l’art* adlı kitabında Barok ve Maniyerizm üzerine şöyle der;

“Barok’u Maniyerizm’le nitelenemeyecek Barok’u; güçlü, canlı, aynı zamanda dramatik ve muhteşem Barok’u bulmak istiyorsak, Venedik’e gitmemiz gerekir. Orada Tiziano’nun değerli taklitçileri yanında, 16. yy. sonuna hükmeden iki insanla Tintoretto ve Veronesse ile karşılaşırız.”

Turani (1992: 456) “Maniyerizm doğadan değil, insanın kişisel hayal gücünden hareket etmiştir” şeklinde tanımlar. Ancak bu hayal gücü, doğanın hayali-optik görüntüsünü hedef alan bir resim sanatı yarattı. Barok mimaride görülen girinti-çıkıntılılık ve dolayısıyla ışık-gölge, resim sanatına da aynen yansıyor. Yüzeylerin parçalanması ve yüzeylerin üzerinde yer verilen ayrıntılar, aynen resimde de benimseniyor. Ancak resimde, yüzeylerin değerlendirilmesinde doğa incelemesi esas olarak alınıyor. Sonra da edinilen unsurların hayali bir kompozisyonu söz konusu oluyor.

Maniyerizm’deki figür çalışmalarını bakıldığında ise Şentürk (2000: 36) şöyle özetler;

“Rönesans sonrası Maniyerizm’le beraber Rönesansın doğa gözlemine dayalı araştırmalar figürlerden başlamıştır. Sağlam anatomik bilginin, orantının yerine orantısızlık önem kazanmıştır. Vücut uzuvlarının oranları değişmiş, baş boya oranla küçülmüştür. Bu dönem insan, elleri, kolları, tüm bedeni ile olağan üstü bir yaratığa dönüşmüştür. Maniyerizm bilinen figür formlarını bozmadan yenilik olmayacağının sanatçılar tarafından anlaşılan önemli bir dönemdir.”

5.2.3. Barok Sanatında Resim:

Gombrich (1980:304) 16. yüzyılda, resim sanatının heykel sanatından veya renkten ya da rengin çizimden üstünlüğü gibi konularda tartışmalar yapılmış olduğunu vurgular.(Floransalılar çizgiyi, Venedikliler rengi savunuyordu)

Barok sanatına gelindiğinde ise Wölfflin (1990: 21) şöyle devam eder:

“Barokta aynı şekil sistemini kullanır; ama tam ve mükemmel olanı değil, sadece hareketliyi ve oluşanı, sınırlı ve kavranabiliri değil, tersine sınırsız ve dev gibi büyüğü arar. Güzel oranlar ülküsü kaybolmuştur, ilgi <varlığa> değil, <olaya> bağlamıştır. Ağır, eklemleri kapanık ve belirsiz kitleler harekete geçmiştir.”

Barok'un kendine özgü niteliklerinden biri, Rönesans'taki denge kavramının ve uyumlu ölçülerin tam tersi olan ve büyük biçim karşıtlıkları ile yaşam bulan bir hareketliliklerdir. Mimarlık, yontu ve resmin kaynaşmasıyla, ışık-gölge oyunlarına dayanan yeni bir mekân duygusu elde edilir. Çeşitli sanatlar, mimarlığın egemenliği altında adeta iç içe geçerek, karşılıklı birbirlerinin etkilerini artırır. Bu durum bir yandan da, kiliselere ya da saraylara girenleri, başlarını döndürerek hayran bırakırken, aynı zamanda dinin ve egemen sınıfın gücünü de, tartışmasız biçimde gözler önüne seren bir gösteriye dönüşür. Işığın şiirsel etkisi bulunarak dinsel ve sivil yapılarda, tabloları, dekorasyon resimlerinde, hatta yontularda, sayılamayacak kadar çeşitli biçimlerde kullanılır. (Pischel,1981:163)

Barok resmine genel olarak baktığımızda Turani (Kırca,1999:3) “*Kompozisyon bakımından klasik üsluplu resmin özellikleri bu devrede ortadan kalkmaya başlar. Kompozisyon dağınık. Praniüdal ya da üçlü kompozisyon, yerini dağınık diyagonal düzenlere bırakır.*” olarak açıklar. Barok resminin genel özelliklerini maddelersek;

- Kapalı kompozisyonun yerini açık kompozisyon alır.
- Resim yüzeyi, mimari yüzeyler gibi parçalanır, ayrıntılaşır.
- Sahte hareketli bir figür topluluğu, süslü saray, ev ve kır atmosferi içinde kompoze edilir.
- Lüks, süs, tantana, ipekli kumaşlar, boya, periko, dans gibi dünyevi yaşamının fantezi züppeliği, resimlerin konusu olur.
- Manzara resmi, resim sanatında müstakil olarak kendini ilk kez göstermeye başlar.
- Resimdeki hacim ifadesi ışık-gölge ile elde edilir. Klasik resimde görülmeyen etin ten rengi, ifade edilmeye başlar.
- Hikaye etme düşüncesi ile kompozisyonlar düzenlenir. Boyanın madde güzelliği keşfedilir. Doğa güzelliği yanında resimde ilk kez beliren boya güzelliği, bir sanat değeri olarak kabul edilir.

Barok'un son aşaması olan rokoko ile üslup gelişimi, süsleyici ve sahte bir resim anlayışı içinde kendini tüketir.

Yetkin (Kuruüzümcü, 2000: 25) ise Barok, tam da insan zihninin bu tutarlılıktan sıkılıp başkaldırdığı noktada oluştuğunu belirtir.

“Barok’un zaferi, biraz önce değindiğimiz, insanın kendi yaradılışından gelmektedir. Dengeci, ölçülü, akılcı ve baskıcı olan Rönesans, bu yaradılışın bir yönü idi. Bu yön, Rönesans, gözden düşünce, karşısında aynı yaradılışın öbür yönünü; coşkuyu, ölçsüzlüğü dile getiren Barok’u buldu. Böylece bir ruh halinin ifadesi olan Barok, genellikle hareketi arar. Bu iklim sanatçısı, gözü hareket halinde bulundurmak için, eserine kırık, zigzag, girintili çıkıntılı bir biçim vermek istediği halde, bir güven duygusu uyandırmak isteyen klasik Rönesans sanatçısı, kırılışlardan, bükülüşlerden kaçınır, dikey ve yatay çizgileri belirtir, eserine bakan kişiyi yormamak için, simetrik durumlara dikkat eder. Klasik resimde görülen eksene değin (axial) kompozisyonun yerini verrev (diagonal) kompozisyon alır. Çizgisel perspektifin ve kısa görünüş (raccourci) biliminin verdiği bütün olanaklar, derinliğe kaçış ya da yukarı doğru atılış kuruntusunu uyandırmak için harekete geçirilmiştir. Tabanların ve kubbe içlerini figürleri, taşı ya da tuğlayı delerek sonsuzluğa genişleyen bir Mekânın derinliğine fırlar gibidir. Klasik sanatçı, sadeliği, kalımlıyı, anlaşılırı ararken Barok sanatçı için gerekli olan, geçici anların yakalanması idi. Barok resimde çizginin yerini renk geçişlerinin, açıklığın yerini belirsizliğin alması, her şeyin gölge içinde boğulması bundandır.”

Barok devir resim sanatının yalnız yapıların duvarlarını süslemekle sınırlı kaldığını düşünmek yanlış olur. Aslında, özellikle tuval üzerine yapılan bir resim geleneği de vardı ve aynı mimaride olduğu gibi bu da çeşitli ülkelerde değişik biçimlerde kendini gösterirdi. Bununla birlikte hepsinin ilgi duydukları ortak bir nokta da vardı ki bu da ışık ve onun etkileri üzerine çalışmaktı. Barok devrin çeşitli sanatçılarının resimlerinde görülen farklılıklar o kadar büyüktür ki çoğu eleştirmen bu çalışmaları ortak olarak tek bir ad verip nitelendirmeye henüz hazırlıklı değildir. Buna rağmen, belli başlı bir eserin yapılmasında, az ya da çok, gölge ve ışığın kullanılmış olması Barok devrin resim sanatını birleştirici bir öge olarak mutlaka görülmektedir. (Conti,1997: 38-39)

Bu tür resimler konuları bakımından büyük çeşitlilik gösterirdi. Azizlerin hayatı, sülalelerin tarihi, efsaneler ve kahramanlık hikâyeleri en çok görülenler arasındaydı. Bununla birlikte bütünü meydana getiren ögeler yerleştirilme bakımından her zaman için birbirlerine uygun düşerlerdi, bunlar; gökyüzüne karşı resmedilmiş görkemli mimari yapıtlar, havalanan melekler ve azizler, elbiseleri rüzgarda uçuşarak hızla hareket eden figürlerdi. Bu resimlerin hepsi de figürlere daha kısalmış görünümü vermek için yukardan aşağıya ya da aşağıdan yukarıya bakıyormuş gibi bir perspektif kullanılarak yapılıyordu. Bu türün canlılığı ve dayanma gücü o kadar büyüktü ki yalnızca on yedinci yüzyıl boyunca devam etmekle kalmayıp kendisini izleyen Rokoko devrinin genellikle başlama tarihi olarak kabul edilen on sekizinci yüzyıl sınırını da aşmıştır. (Conti,1997: 38)

Resimde bu üslubun benimsenmesi yolundaki ilk çalışma ve örnekler İtalya'dan, daha doğrusu doğduğu yerin adıyla Caravaggio diye bilinen Michelangelo Merisi adlı tek bir İtalyan sanatçısından geldi. Resimlerinden bazıları kimi eleştirmenlerce övülmekte çok yerilmişse de Caravaggio'nun yeni bir çağın başlangıcını belirlediği tartışmasız kabul edilmektedir. Caravaggio'nun zamanında resim sanatı iki yüzyıl önceden belirlenmiş hedeflerinin hepsine, daha açık olarak söylemek gerekirse doğanın bütün görünüşleri ile kusursuz bir şekilde resmedilmesi

amacına, tamamen ulaşmış bulunuyordu. Bu nedenle artık, çağa uygun bir araştırma yapmak gerekiyordu ki bunu da Caravaggio üstlendi. Resimlerinde daha çok güçlü kuvvetli köylüler, hancılar ve kumarbazlar görülür. Figürleri bazen aziz, havari ve Kilise büyükleri gibi giyinmiş olsalar da her zaman için en kaba ve acı yönüyle gerçeği yansıtır. Kendi başına bu bile soylu figürleri ve idealize edilmiş çevreleri işleyen Rönesans sanatından tamamen ayrı bir konuydu.

Bununla birlikte Barok sanatın en önemli yönü neyin resmedildiği değil nasıl resmedildiğiydi. Işık bütün resim düzeyinde aynı ölçüde dağılmayıp parçalar halinde düşerdi. Parlak yoğun ışık altındaki ayrıntılar ile koyu gölgeli yerler karşılıklı olarak yerleştirilirdi. Son bir ayırım yapacak olursak; Rönesans resmini, her tarafını ışıktandırılmış renkli bir resim olarak alırsak Caravaggio'nun bir resmini de kuvvetli ışık ile derin ve keskin gölgelerin yer değiştirdiği bir leopar derisi olarak kabul edebiliriz ki burada ışıklı kısımlar kompozisyonun en önemli bölümlerini işaret eden sembolik bir anlam taşırlar. Dramatik, şiddetli ve eziyetli bu resim üslubu bir estetik zıtlıklar çağı olan Barok devre pek uygun düşüyordu.

Bununla birlikte Barok resmin en önemli yönleri Caravaggio'nun kendi ülkesinde pek etkili olmadı, çalışmalarının esas semeresi İspanya, Flander ve Hollanda gibi ülkelerde görüldü. Mimaride görülen ilgisizliğin aksine bu ülkelerin resim sanatı bazı buluşlara öncülük eden yerel ekollerin gelişip başarı kazandığı bir alan oldu. Flaman ressamalarının ev yaşantısını ve her gün karşılaşılan gerçekleri aslına sadık kalarak tuvallerine geçirdikleri yeni bir buluş olan Janr tipi resimlerin benzerlerine, aslında bu türe herhangi bir gereksinme duymayan İtalya'da rastlamak olanaksızdı. İtalya'da, erken Rönesans sanatçıları tarafından bilinmeyen yağlıboya resim tekniğini bulup geliştiren de Flaman ressamaları olmuştur. Kendi sanat geleneklerini İtalya'dan gelenlerle çabucak kaynaştıran Flamanlar sanat tarihinin en önemlileri arasında yer alan başyapıtlar yaratmışlardır. (Conti, 1997: 39-40-41)

Bu gelişmeler Flander ve Hollanda’da farklı sonuçlar doğurmuş ve her iki ülke de Rubens ve Rembrandt gibi çok değişik yaradılıştaki iki sanatçıyla özdeşleşmiştir. Rubens’in tablolarına bakınca atılğan, duyusal, dinç, gösterişli, süslü ve fevkalade enerjik bir üsluba sahip olduğunu görüyoruz.

Barok üslupta ışık, nesneyi betimlemektense ima etmeyi seçmektedir: “Klasik sanat ışık ve gölgeyi, desende olduğu gibi (dar anlamında), şekli belirtmek için kullanmıştır. Her ışık tek tek şekilleri betimlemede, tümü de eklemleme de düzenlemede rol oynar. Barok da bu yardımcıdan, tabiatıyla vazgeçemezdi; ama ışık onda artık sadece şekli betimlemeye yaramamaktadır. Yer yer ışık hareketleriyle doludur; bu hareketin de nesnel bir belliliğin gereklerine asla uymaması lazımdır. (Conti,1997: 40)

Rönesans ile Barok üsluplar arasındaki fark söz konusu olduğunda, gölgesel ve çizgisel görüşler, iki ayrı kategori olarak öne çıkmaktadırlar. Bunlar, ilk kez Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin tarafından ortaya konmuş bir kavram çiftidir ve birbirine alternatif olması beklenmeyen tamamen farklı iki duyusu ve kavrayışı ifade eden estetik biçimlerdir. “*Gölgesel ve çizgisel, güçlü tarafları birbirinden ayrı olan ve görmenin iki özel yönlenişinden doğan iki ayrı ve kendileriyle her şeyin ifade edilebildiği dillerdir.*”

Bu kategorilerin anlaşılması, Rönesans üslubundan Baroğa geçişin kavranması için yaşamsal önem taşımaktadır. Genel olarak şunu demektedir Wölfflin(1990:271);

“Çizgiselden gölgesele gelişmenin, uzay içindeki nesnelerin dokunma duyumuna göre kavranışından, sadece gözün izlenimlerine güvenmeyi öğrenmiş bir görüşe geçme demek olduğu meydana çıkmaktadır. Başka bir deyimle bu, elle tutulabilenden, sadece optik görünüş uğruna vazgeçmek demektir.”

Rönesansın önemsedığı “aklın belirleyiciliğine tepki, Baroğun öncelikli meselelerindendir. Artık sanat hayal gücüne ve sezgilerin belirsiz evrenine de ciddi bir pay bırakmak istemiştir. Wölfflin (1990:238) Rönesans İle Barok ayrımını yaparak şöyle devam eder;

“Çok kuvvetli bir ışığın şekilleri tahrip edici etkisiyle çok zayıf bir ışığın onları eriten etkisi, Klasik çağda sanat dışında kalan iki problemdi. Rönesans da geceyi tasvir etmiştir. O zaman kişiler karanlık olarak gösterilmiş, ama şekilleri olduğu gibi kalmıştı. Buna karşılık Barokta kişiler, genel karanlık içinde erirler; her şey belirsizliğe düşmektedir. Zevk bu bağıntılı (relatif) belliliği de güzel görece kadar gelişmiştir.”

Barok Resminde İnsan Figürü:

Wölfflin (1990: 21) anatomi çalışmaları ile ilgili; “*Bütün ve ayırık oluş, Rönesans düşüncesinin temel dayanaklarından*” der. “*İtalyan Rönesans’ının dayandığı ana kavram tam ve kusursuz orandır.*” Bu, o dönemde, insan vücudunun bölümlerinin niceliksel bağıntılarını ele alan “altın kesim” ile formüle edilmiştir. “*Her şekil, kapalı ve eklemleri bağımsız bir varlık halindedir. Daha da ötesi: her kısım başlı başına yaşayan bir varlıktır.*”

Barok sanatında anatomi çalışmalarına baktığımızda ise; İnsan figürlerinin, gerçekçi ayrıntılara girmeden rahat ve yumuşak fırça darbeleri ile açık bir şekilde resmedilmiş olduğunu görüyoruz. Vücut anatomisi küçük adalelere, damarlara kadar gösterilir. Dolayısı ile sağlam duruşlu klasik vücut duruşu yerini adeta bir adale yığınınına bırakır.

Tuncay (2000: 15) ise klasik üsluptan ayırır;

“ Klasik üslubun durgun yüz ifadesi, yerini hisli, ıstıraplı ve neşeli tavırlara terk eder. Duru yüzler ve sade vücut hareketleri yerlerini teatral denilen mübalağalı hissi duruşlara, yüzlere, mimiklere, el, kol, vücut hareketlerine bırakır. Figürler adeta bir tiyatro sahnesindeymiş gibi pozlar takınırlar.”

Barok tavan resimlerindeki perspektif kullanımı ile Figürler yer çekiminden bağımsız havada asılı durmaktadırlar. Resimlerin tüm gerçekliklerine bir şekilde ulaşılmaz gözüktüyorlar. Figürler Massacio'daki gibi “bedensellikleri” ile değil ruhsal derinlikleri ile var olurlar. Figürlerin ruhanilikleri Mekâna yansır ve gerçek dışı görünürler. Melekler insanlar azizler aynı Mekânda yer alır. (Krausse, 2005: 34)

Rubens her birisi kendi alanında: hayvan resimlerinde başarılı olanlar, kumaş ve ölü doğa (natürmort) yapımında ün kazanmış olanlar gibi, uzmanlaşmış ve çoğu da zamanın ileri gelen ressamlarından oluşan iki yüz yardımcının çalıştığı bir atölye açtı. Anvers'deki atölyenin başı olan Rubens'in uzmanlık alanı ise insan vücuduydu. İnsan tenini canlı bir pembelikle resmeder. (Conti 1997: 44-45)

Pischel (1980: 510) Rubens' in anatomi çalışmalarını “ *vücutlarda kuvvet etkisini veren erkek adaleleri abartırken kadın vücutlarında derinin inceliğini, tenin deri durumunu ve etin tüm canlılığını tuvale yansıtmıştır.*” diyerek anlatır.

Genel olarak Barok sanatındaki figür çalışmalarını Hogart(2005: 30) ise şöyle özetler;

“ Bu sanat genelde insan olarak bireyi, natüralist görünümünü ve gerçekçi düşünceyi temel almıştır. Portreler çoğunlukta idi. Sanatta anıtsallığın yerini günlük yaşam içindeki bireyler almıştır. Artık kahramanlar değil sade kişiler konu oluyordu. Kadın figürü tarihte ilk kez idealleştirilmemiş yaşayan, duyan bir varlık olmuştur.”

Barok Resminde Portre:

Barok sanatında bireysel ve özellikle grup portrelerine çok önem verildi. Fransa kendi portre kavramını geliştirdi. Psikolojik diyebileceğimiz bu portre türünde merkez, çehreydi ve onun üzerinde, mizacın ağır basan nitelikleri açığa verilmiştir. Genelde siyah, beyaz ve kırmızı olmak üzere üç renkli pastelle çizilen portreleri tercih ettiler. (Kırca,1999:6)

Rubens'in öğrencileri arasında en ünlüsü olan Anthony Van Dyck en başarılı ve ünlü tablolarını uzmanı olduğu portre alanında vermiştir. Bu resimlerin genel kompozisyonunda ve konuların verilişinde Van Dyck, ustasına göre daha ılımlı ve kısıtlı davranmış ayrıca renklerini de daha hafif tonlar arasından seçmiştir. Pischel (1980:516) O'nun portreleri için “ ... 18. yüzyılda bütün İngiliz portre resmine önem vermesine neden olmuştur.” diyerek önemini vurgular.

Bir diğer portre ustası da Hollandalı ünlü ressam Rembrandt'tır. O ise aynı sanatın eziyetli, içe dönük, etkileyici ve romantik yönünü yansıtmıştır. Caravaggio'nun mirasçısı olarak kabul edebileceğimiz Rembrandt bu mirası eşsiz bir başarı cevheri olarak değerlendirdi.

Hollanda halkının sahip olmayı istediği ve kendi sanatçılarına sipariş ettiği resimler ise İtalyan resimlerinden hatta Rubens'inkilerden bile farklıydı. Protestan olan Hollanda'da din konulu resimler yapılması yasaklanmıştı. Katolik ülkelerde ise tek bilinen resim türü buydu. Hollandalılar bağımsızlıklarını elde ettikten sonra; güzel ve sağlam evlerden, neşeli arkadaşlıklardan ve iyi kaliteli kumaşlardan hoşlanan, hayatın güzel yanlarından zevk alan bir toplum olmuştu. Kısacası tam bir burjuva oldukları için kendilerine uyacak türde, evlerine rahatça asabilecekleri gündelik yaşantılarını konu alan orta boy tuval üzerine yapılmış resim siparişleri verdiler.

Rembrandt'ın gölge-ışık arasındaki tezat tek kişilik portrelerinde de görülür ve hatta gölgeler Caravaggio'dakinden daha koyu olup nerdeyse bütün tabloyu kaplar. Yüze bir yönden düşen ışık çehreyi bütün kırışıklıklarını gösterecek şekilde aydınlatır. Bazı durumlarda, ikinci derecede önemli olan bir kitap, masa ya da başka bir eşya daha aydınlatılmış olur. Tablonun geri kalan kısmı ise, en ince ayrıntısına kadar dikkatle incelenmiş bölümleri kabartma şeklinde belirtmek için karanlıkta bırakılmıştır. Rembrandt'ın tabloları on yedinci yüzyıla ait olduğu için resim üslubu açısından Barok olarak nitelendirilebilir. Fakat kompozisyonlarındaki kişilerin göze çarpması için yalnızca ışıktan yararlanarak devrin öteki özelliklerini tamamen geride bırakmıştır. Gombrich (1980;332) Rembrandt'ın portrelerinin önemini anlatırken;

“Mona Lisa bile sonsuza dek gülemez oysa Rembrandt'ın üstün portrelerinde kendimizi gerçek karşısında buluruz. Onların ılıkliğini, ilgi gereksinimlerini, yalnızlık ve acılarını duyumsarız. Rembrandt'ın özportrelerinden çok iyi tanıdığımız bu keskin ve değişmez bakışlar herhalde insanın yüreğine işleyebiliyordu.

Böyle bir ifadenin duygusal görünebileceğinin farkındayım, fakat Yunanlıların “ruhun etkinliği” dediği şey üzerine Rembrandt'ın neredeyse olağanüstü diyebileceğimiz bilgisini anlamak için başka hangi imgeye başvurur bilemiyorum”

Hollanda'nın savaşı zaferi ile sonuçlanması, bu askeri birliklerde bulunanlar bir araya gelmişler ve toplu halde bu zaferi gösteren grup portreleri yaptırmak istemişlerdir. Bu tabloların genişliği genellikle yüksekliğinden daha fazla olup birliğin subaylarını ya bir masa ya da o kadar kişinin toplanmasına neden olabilecek başka bir şeyin çevresinde toplanmış olarak gösterirdi. Bu resimlerde ışık dramatik zıtlıklara kaçmadan her figüre aynı önemi verecek şekilde doğal olarak yansıtılırdı. (Conti 1997: 44-45)



Resim 24 Rembrandt' ın grup portreleri; *gece bekçileri* 1642(üstte), *Dr.Tulp' un anatomi dersi*1632(altta)



Barok Resminde Perspektif:

Barok resimle ilgili açıklamalara; iç mekân duvarlarının gözü aldatacak biçimde süslenmesi gibi resmin o devirde tipik bir şekilde kullanılan en gözde türüdür. Duvarların resimli sahnelerle süslenmesi fikri sanatın kendisi kadar eskiye dayanır.

Farago (2006:100)perspektifi ; “*Barok dönemi karakterize eden şey, formların çokluğu ve dışsal,içsel ve tinsel uzamdaki genişlemedir*” olarak tanımlar.

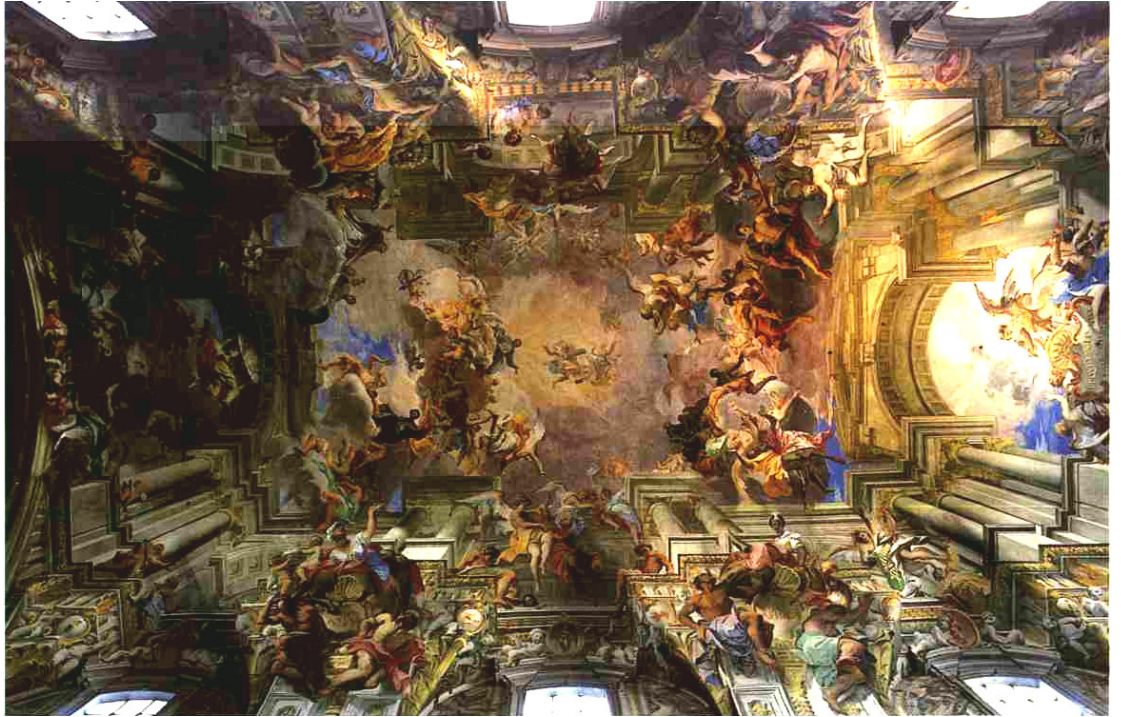
Rönesanstaki huzur ve dengeye karşılık Barok amaç olarak kendine göz kamaştırmayı ve şaşırtmayı seçmişti. Bu dönem içinde özellikle resim sanatında göz aldatici teknikler ve perspektif etkileri ön plana gelmiştir. Barok sanatçının uygulamak zorunda kaldığı bir teknik de Rakursi’dir. İlkçağ sanatlarında bu yana kullanılan Rakursi, Barok sanatın diğer getirdiği sanatsal unsurlarla bütünleşerek farklı bir boyut kazanmıştır. (Hasanoğlu 1996: 6)

Conti (1997: 36), burada yenilik olarak kabul edebileceğimiz nokta bu tekniğin Barok sanatçıları tarafından uygulanış şekli olduğunu belirtir. “*Bu devrin sanatçıları, sarayların ve kiliselerin duvarlarında ve özellikle tavanlarında, seyircide, duvarlar ya da tavan sanki hiç yokmuş ya da en azından heyecan verici bir biçimde dışarıya açılıyormuş izlenimini uyandıracak büyük hareketli sahneler resmediyorlardı.*”

Perspektifin kullanılışı özellikle Barok devirde pek revaçtaydı. Büyük ölçüde perspektife dayanan bu tip göz aldatici resimler, kilise ve sarayların tonoz ve tavanlarını örtmek için büyük ve cüretli mimari konular, yukarılara yükselen figürler yardımı ile sonsuza açılıyormuş izlenimi verecek şekilde yapılır. İhtişam, hareket, coşkunlu, teknik beceri ve alışlagelenden kurtulup sonsuzluk fikrini vermek için

resmi yandan kısaltarak vermek gibi Barok devrin en çok dikkati çeken özelliklerinin hemen hepsini bu tür resimlerde bulmak mümkündür. (Conti, 1997: 36)

Kiliselerde özellikle tavan resimleri çok önemli yer tutuyordu. Ziyaretçiler bunlara bakmak için başlarını kaldırmak zorunda kalıyor, bu da halkta gökyüzüne uzanma ihtiyacı hissettiriyordu. Tanrıya uzanma hissinin yaratıldığı öne sürülüyordu. Krausse (2005: 33) “*Kiliseler artık cenneti yeryüzüne indirmişlerdi*” diyerek iki dünya ilişkisini tanımlıyor.



Resim 25 Tavanda Perspektif Resmi; Andrea Pozzo 1661, Cizvitlerin Misyonerliğine Alegori (Krausse,2005: 33)

Krausse(2005:34) perspektif çalışmalarını şöyle değerlendiriyor:

“ Barok ressamalar perspektife mükemmel hakim oldukları için gerçek mekânı gözü yanıltan bir tarzda “uzatmayı” başarıyorlardı. Gerçek mimari, resimde aynen devam ettiriliyordu ve bir yanılsamanın içine doğru uzatılıyordu. Gerçek mekânla resimsel mekân birbirinden ayırt edilemez hale gelirken gerçek dünyayla hayal dünyasının maddi hayatla manevi hayatın arasındaki sınırda adeta ortadan kalkmış oluyor”

Esasında bu teknik de pek yeni sayılmazdı, çünkü bu tip denemeler Rönesans devrinde de görülmüştü. Fakat bu uygulama, Barok devirde nerdeyse mutlak bir kural durumunu alarak; ihtişam, tiyatroyu andıran gösterişli sahneler, hareket, sonsuzluk fikri verilmesi ve buna ek olarak da neredeyse insanüstü bir görünüm alan teknik beceri gibi zamanın bütün estetik özelliklerini bir araya getiriyordu. Böylelikle, gene Barok devrin en belirli özelliği olan birkaç sanat şeklini tekmiş izlenimi uyandıracak biçimde bir araya getirme eğilimi de açıkça görülmüş oluyordu. (Conti,1997: 36)

Barokta perspektifi Farago’ nun (2006: 101) sözleri ile özetlersek;

“ Açık bir biçimde Barok sanatı karakterize eden formların yayılımı ne denli geniş olursa, ki Barok sanatının gelişim amacı uzamı istila etmek, fethetmek ve egemen olmaktır, tinin bu fethi gerçekleştirmesi o denli imkansız görünür. Uzamın sonsuzluğu ile bu uzamı işgal eden formların çokluğunun ve hacminin belirsiz niteliği arasındaki karşıtlık giderek çarpıcı hale gelir. Barok klasizmin kalbinde ve modernizmin kökeninde yer edinen kaygıyı ifade eder.

BÖLÜM VI

RÖNESANS VE BAROK RESMİNDE ÜSLUP VE ANATOMİ İLİŞKİSİ

Rönesans ile Barok Sanatına genel olarak baktığımızda; Rönesans'ta *yüzeysellik*, Barok'ta *derinlik* vardır. Rönesans *sakin ve durgun*, Barok *hareketli ve karmaşıktır*. Rönesans'ta *çokluk*, Barok'ta *bütünlük* vardır. Rönesans'ta *çizgi*, Barok'ta *ışık-gölge* vardır. Bu iki sanatta görülen temel farklılıklar figür anlayışını da etkilemiştir. Bir ülke içindeki coğrafi farklılıklar bile figür çizimlerini değiştirmiştir. Bu da figür çeşitlemelerinin çoğalmasına neden olmuştur.

GIOTTO (1267-1337)



Resim 26 Ölü İsaya Ağıt, Padova, Arena kilisesi.

Giotto yaptığı resimlerle sanata yepyeni bir ifade tarzı sokmuştur: Ortaçağ'dan kalan yüzeysel ve “önem perspektifi” ne dayalı resim yapısını alt etmiştir. Resimlerinde ima ettiği yeni perspektif kurallarıyla, figürlerinin bedenselliği ve bireysellikleriyle Rönesans'ın üzerinde yükseleceği temeli oluşturmuştur. (Krausse,2005:7)

Ortaçağ'ın donuk ve şematik resimlerinin yerine, Giotto ile birlikte ifade ve mekân duygusu gelişmeye başlamıştır. Padova da ki tüm freskolarının temel kaygısı; derinlik ve yükselti izleminin sağlamak olmuştur. (Cömert,2006: 89)

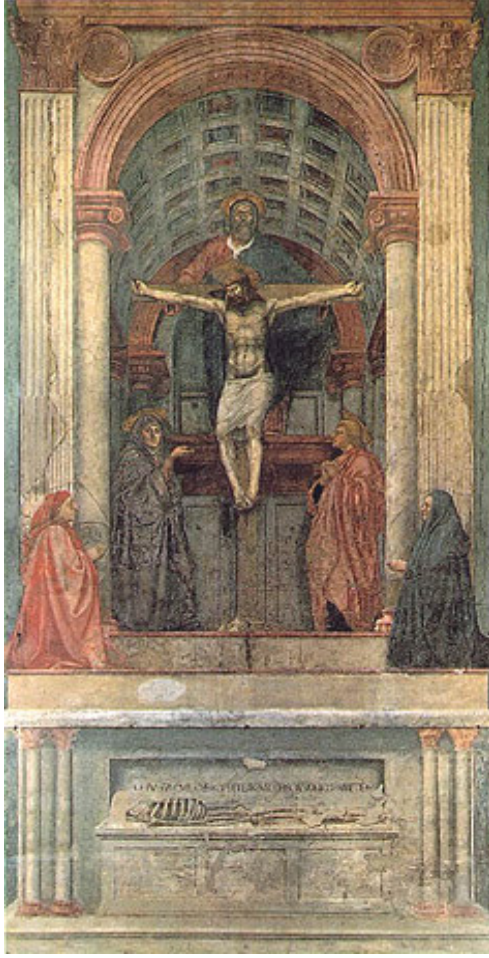
Giotto' nun ne denli yeni ve devrimci olduğunu, önde yalnız arkası görülen figürler yeterince göstermektedir. İlk Hristiyan sanatı, antik doğu anlayışına dönüşmüştü. Buna göre, bir öyküyü iyice anlatabilmek için, her figürün, Mısır sanatında olduğu gibi, tümüyle gösterilmesi zorunluydu. Ama Giotto bu anlayışa sırt çeviriyor. O, öylesi basit yöntemlere gereksinim duymuyor. Giotto, bu iç burkucu sahneye egemen olan acıyı, inandırıcı bir biçimde, bütün figürlere ve figürlerin her parçasına yansıtmayı, iletmeyi biliyor. Dediğimiz gibi, bunun, en iyi kanıtı, önde, yalnızca arkası görülen, ama yalnızca kütesel varlıklarıyla bütün iç dünyalarını dışa vuran figürlerdir. (Gombrich,1980 s.152-153)

İsa'yı, çarmıhtan indirdikten sonra, yakınları ve sevdikleri arasında görüyoruz. Annesi Meryem, oğlunun başını kolları arasına almış, İsa'nın yaralı ayakları dibinde ağlayan, uzun sarı saçlı figür Mecdelli Meryem'i (Maria Magdalena) simgeliyor. Kompozisyonun köşesini oluşturan kaya duvarların tam ortasında, İncilci Yahya kollarını yana açmış. Yahya ile Mecdelli Meryem arasında ise üçüncü Meryem (Cömert 2006, s.89).

İncilci Yahya, yalnız başı ve elleri görünen, kapalı bir kütle. Pelerinin gergin kıvrımları, geriye doğru açılmış kollarının umarsız halini betimlemeksizin sezdiriyor. Acı ve elden bir şey gelmeyiş duygusunun en yüksek noktasını, Yahya'nın öne uzanmış yüzünde, kımıltısız, bakışında görmek olanaklı. Bu dramatik gerilimin doruğunu ise, Meryem ve İsa'nın birbirine yaklaşık başları oluşturuyor. Bu iki baş sağdaki figürlerin derece derece; inişle, soldakilerin ise birdenbire düşüşle bu noktaya akmasını sağlamak için, alta ve sol köşeye yerleştirilmiş. Kompozisyonun köşegen olan duvarın eğimi, bir yandan sağdaki figürlerin derece derece inişine eşlik ediyor. Öte yandan soldaki figürlerin dikeyliğini vurguluyor. Ağlayan meleklerin yüzdüğü gökyüzünün yoğun mavisi, bütün figürler üzerinde ağırlığını duyuruyor ve kaya duvarının ötesinde, her türlü Mekân açılımını kapatıyor. Figürlerin, kütleler halinde aşağı inen bu ritmi, renklerin ve uyuşumların niteliği nedeniyle bir yükseliş ritmine dönüşüyor. Ön düzlemde, solda, bağdaş kurmuş kadının böğrü, açık, parlak, saydam bir sarılık. Buradan başlayan renk tonlaşması, ileticilik yapan kayanın aydınlık sırtından ilerleyerek gökyüzü engelini aşıyor ve meleklerin diri, canlı renklerine katılıyor. Ortaya ayrıca, İncilci Yahya'nın yana açılmış kolları, duvarın eğimine bağlanarak, yeryüzündeki açıyla gökyüzündeki acıyı birleştiriyor. (Cömert 2006, s.89)

Özellikle bu freskonun çözümlenmesi bize, Gietto'nun gerek kendi sanatının evrim çizgisinde kaydettiğini gelişimi, gerekse genellikle resim sanatına getirdiği yeniliği ortaya koymaktadır. (Cömert 2006, s.89)

MASACCIO (1401-1428)



Sanatçı resim sanatına gerçek anlamda derinlik duygusunu kazandırmıştır. Perspektifin bilinçli olarak uygulanmasıyla yapıtlarda üç boyutlu bir etki yaratılmıştır. Masaccio figürlerinde ışık gölgeyi ustaca kullanarak plastik görünüm (heykelsi görünüm) sağlamıştır.

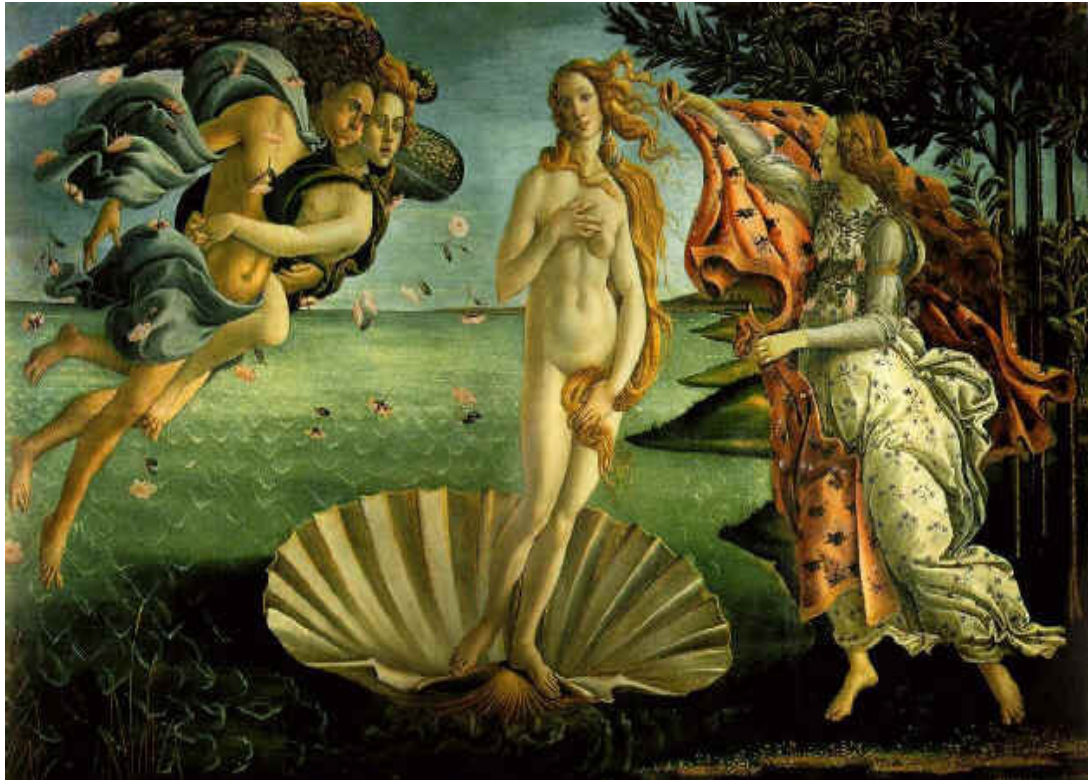
Resim 27 Masaccio 1427 civarı, fresk, 680x475 cm. Santa Maria Novella, Floransa.

www.usm.maine.edu/eng/RenaissanceArt.htm

Masaccio'nun kutsal teslis (yani, baba, oğul ve kutsal ruh) betimlemesi zamanına göre o kadar alışılmamıştı ki, ziyaretçiler ilk bakışta ressamın duvara bir delik açtığını ve yan taraftaki başka bir kilisenin içini gösterdiğini zannettiler. Resimdeki mekânın perspektifine aşırı vurgu yapılmış, figürlerin bedenleri adeta birer heykel gibi üç boyutlu işlenmiştir. Bütün bu unsurlar resimde organik bir bütünlük sağlar. Genç sanatçının öldüğü yıl, yani 27 yaşına basarken yaptığı sanılan bu resim, “kaçış çizgileri” yoluyla üç boyutluluğun sağlandığı ve bütünsel bir gölge-ışık oyunuyla sistemli bir mekânın yaratıldığı ilk perspektif resimdir. Bu nedenle Masaccio Rönesans resminin öncüsü ve kurucusu sayılır. (Krausse,2005:9)

BOTTICELLİ (1446-1510)

Tansuğ' nun (2006: 169) tanımlaması ile “çizgici üslubun doruğuna çıkarmış bir sanatçıdır.” Yapıtlarının çoğunu yakmıştır. Onun yapıtlarında çizgiler her zaman canlı ve hareketlidir. Konuları hayale ve duyguya dayalı şairce konulardır.



Resim 28 Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1485 civarı tuval üzerine tempera 1,72x2,85 m.
Galleria delgi uffizi, Floransa.

Wölfflin kişisel üslubu tanımlarken Botticelli ve Lorenzo Di Credi'yi kıyaslayarak örnek olarak ele aldığını görüyoruz. Botticelli'nin bir kadın vücudu tasvir ederse tamamıyla kendine özgü bir şekli de olacağını belirtir. Wölfflin'nin (1985;13-14-15) Botticelli, Venüs'ün Doğuşu resmine yönelik incelemesini özetlersek;

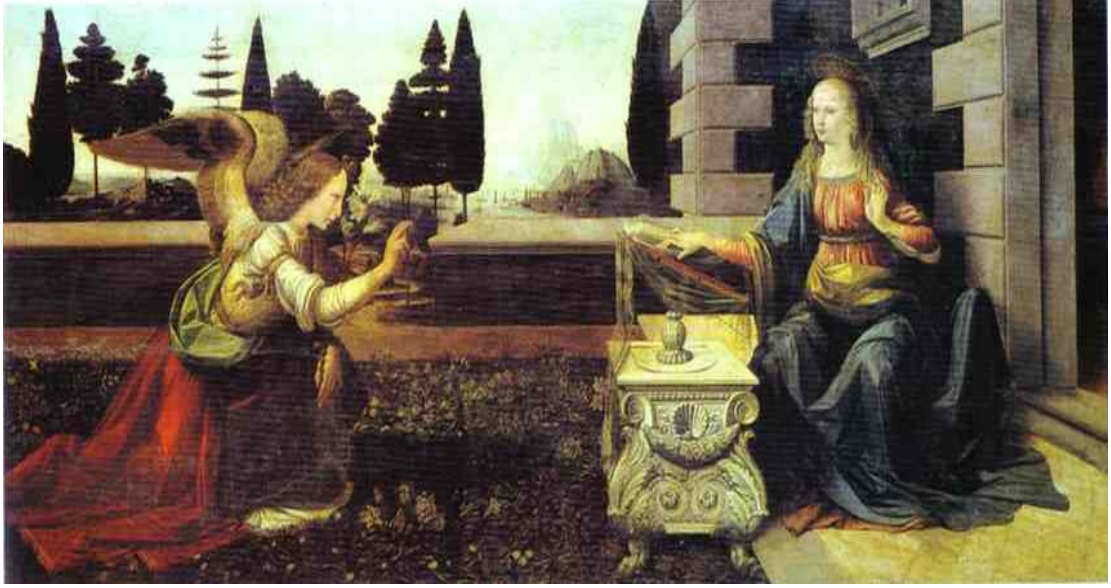
“ Botticelli’nin ateşli ve atılgan çizgisiyle her şekil kendisine özgü bir canlılık ve etkililik kazanır... Dirseğin sivriliği, önkolun bir çırpıda, hiç duraksamadan, bir fırçada çıkarılıverışı, sonra parmakların göğsü üzerinde açılışı, her çizginin enerji yükü işte budur Botticelli. ...şekil anlayışının güzel vücut ve güzel hareket tasarımlarına bağlı olduğunu görmek güç değildir. Botticelli vücudu narin ve sübû olarak yukarı doğru uzatarak kendini tamamıyla kendi şekil ve idealini vermektedir.”

Boticelli, Venüs’ün Doğuşu’nda mitolojik bir konu işler. Dalgaların köpürdüğünden doğan Güzellik ve Aşk Tanrıçası Venüs, çalkantılı bir denizde rüzgâr tanrıları tarafından bir doğurganlık simgesi olan midye kabuğunun içinde, ayakta karaya atılmıştır. Boticelli Yunan heykellerine öykünerek Tanrıça’sını “Kontrapost”, yani serbest bacak-destek bacak pozisyonun resmetmiştir. Resmin ana figürünün kendi içinde sakin ama aynı zamanda harekete hazır görünen hali, resme neşeli bir huzur katıyor. (Krausse,2005: 13)

LEONARDO DA VİNCİ (1452-1519)

Bilim adamı ve çok yönlü bir sanatçıdır. Başladığı anıt heykellerinin birçoğunu yarım bırakmıştır. Yapmış olduğu resimlerde kompozisyon ve denge sorununu çözüme kavuşturmuştur. Sfumato (giderek erime) tekniği ile figürlere yumuşaklık ve canlılık kazandırmıştır. Tablolarında mekândan daha çok figür ön plandadır. Leonardo da vinci not defterinde anatomi çalışmaları ile ilgili şu notları almıştır;

“...fakat tek figürde sergilenen şeyleri bir anda gözlemlemek, birkaç damardan fazlasını algılayıp hafızada tutmak pek mümkün değil. Bu nedenle bu çizimleri yapmak için ondan fazla vücut inceledim. Etlerin her yerini delik deşik edip, etrafını saran en küçük parçaları ayırarak damarları ayıkladım. Yeterli bilgiye sahip olunca da bu işi sonlandırdım. Daha sonra farklılıkları görmek için bunu iki kez daha yaptım.”(Da Vinci, 2006;146)



Resim 29, Leonardo Da Vinci Meryem'e Müjde

Leonardo fizyonomileri ."i moti dell'animo" yu yani ruh hareketlerini elleri ve hatta bir şeyler gösteren parmakları ile incelemiştir.(Vezzoso, 2001)

Erken dönem eserleri arasında birkaç Meryem Ana tasviri vardır. Bunların en güzellerinden biri Meryem’e Müjde isimli resmidir. (Krausse,2005: 14)

Meryem’e müjdeyi oluşturan nitelik özellikleri tek tek ayırt edilebilir. İki kahramanın kumaş kıvrımlarındaki plastik güç ve hareketlerinin anlamlılığı, uyumsuz bazı ayrıntılarla bir karşıtlık oluşturur (söz gelişi sağ kolun perspektifinde bir yanlış vardır). Meleğin “yırtıcı kanatları”, Meryem’in kitabı ve örtüleri, biçemi rahlenin heykelleriyle bağlantılı olan, bir dokuma gibi işlenmiş çiçekli kır, mimari öğelerin sertliği, gün ışığının gelişini önleyen ağaçların sıralanışı, üç kısımdan oluşan manzara, bütün bunlar sahneleme açısından sıra dışı bir derinlik ve mekân genişliği yaratmaktadır. Burada *hortus conclusus* eşiği, mistik öğeyi “dünya” bağlamından kopartmaktadır. Arka planda görülen liman manzarası başka bir uygunsuz nota oluşturmaktadır: Leonardo’nun stenografik desenlerini hatırlatan gemi silüetleri, gerçekçilikleri şüpheli mimarilere pek uymamaktadır. Homojen olmasına rağmen tablonun bütününün insanı kendinden geçiren bir güzelliği vardır. (vezzoso,2001: 35)

Bakire Meryem, meleğin selamına saf bir açıklıkla, çekinmeksizin yanıt verir. Sağ elini elişinin üstüne koymuştur. Omuzlarına dökülen saçlar ve yumuşak yüz hatlarıyla Meryem, Leonardo’nun dingin kadın güzelliğini simgeler. Bu devrede yaptığı portre resimlerine dikkatle çizilmiş ayrıntılar, pastel ve geçişken renklerle tuvale aktarılmış nazik, yumuşak hatlar damgasını vurur. Bu portreler insanın içini, ruhunu dışarıya vurma denemeleridir.(Krausse,2005: 14)

ALBERCHT DÜRER

İnsan vücudunda güzeli oluşturan aktarılabılır kesin kuralların peşine düştü. Bunları da klasik yazarların insan vücudu üzerine yazdıklarında aradı. Kendisinin de söylediği gibi (Gombrich,1980:266) *“Kendini önceleyen ve kuralları bilinçle bilmedikleri halde güçlü sanat yapıtları yaratan sanatçıların deneyciliğine, uygun bir kuramsal temel vermek istiyordu.”*

Dürer değişik oran kuralları denedi. Doğru dengeyi ve uyumu bulmak için, insan yapısının oranlarını çok uzun ya da çok geniş vücutlarda kasıtlı biçimde bozduğu görülür.



Resim 30, Albercht Dürer OTOPORTRE, 1500,
Ahşap Üstüne Yağlı Boya, 67x49 Cm. Alte
Pinakothek Müzesi, Münih

Gravür sanatçısıdır. Yağlıboya yapıtları da vardır. Resmin İsa’yla olan göz ardı edilemeyecek benzerliğini görünce, Dürer’in küfre varan bir megalomani ile kendisini peygamberlerle aynı mertebede gördüğünü düşünebiliriz. Aslında kendisini İsa’yla bir tutmak değil Yaradan ile O’nun yaratıcı meleklerle bezediği sanatçı arasındaki “akrabalığı” vurgulamak istemiştir. Resmin sağ tarafında kitabe şöyle der: “Ben Nünberg’li Albrecht Dürer, kendimi bu şekilde kalıcı boyalarla 29. yaşımdayken tasvir ettim.” Dürer burada özellikle resmimi yaptım yerine, tasvir ettim deyimini kullanır. Çünkü sözcük dinsel çağrışımlıdır ve yaratma eylemini betimler. Eğer eser Tanrı’nın yaratıcı gücünün güzelliğine işaret edecekse, sanatçı da bir nevi yaratıcı sıfatıyla resmi hakkında konuşacaktır.

MICHELANGELO (1475–1564)

Michelangelo her şeyden önce bir anatomi ustasıydı. Bu yeteneğini bazen coşku ile kullanır, bazen ise aşırılık ve abartıya kaçardı. Şaşılabilecek bir teknik beceriye sahip olan Michelangelo'nun yapıtları bir bütün olarak ele alındığında esin kaynağını insan vücuduna duyduğu kuvvetli ilgi olduğu ve eşi bulunmaz bir anıtsallıkla değer kazandığı görülür. Michelangelo'nun heykelde elde ettiği başarılar sanat tarihindeki benzerleri arasında en önemlilerinden olup aynı zamanda Rönesans devrinin ikinci yarısında heykelde görülen gelişmeleri de en iyi ortaya koyanlarıdır.(Conti,1997: 36)

Neredeyse bütün eserlerindeki insanlar (kadınlar dahil) kaslı ve atletik vücutludur. Anatomiyi iyi yansıtabilmek için detaylı gölgelendirme yapar. En belirgin örneklerini ellerde ve yüzlerde görebiliriz. Heykellerinde ve resimlerinde figürlerin anatomileri kusursuzdur.



Resim 31, Michelangelo Adem ile Havva'nın Cennetten Kovuluş

Dönemin en tanınmış heykeltıraş olmasının yanı sıra Hauser onu ilk modern sanatçı olarak tanımlar.

“ ... Yapıtı ilk çizgisinden son çizgisine değin kendi eliyle yaratma istemi ve gerek öğrencilerle, gerekse yardımcılarıyla yaratıcı olarak çalışmalar gerçekleştirebilme konusundaki yeteneksizliği, ilk kez Michelangelo'da ortaya çıkar; Michelangelo, bu bakımdan da ilk modern sanatçıdır.”(Hauser, 2005: 138)

Yapmış olduğu resimlerdeki figürler heykelsi bir görünüme sahiptir. Michelangelo'ya göre insan figürü resimde ve heykelde güzelliğın ölçümü, duyguların anlatım aracıdır. Heykellerinde, insan hareketlerinin yavaştan başlamasının, en canlı anını ya da ölüm anını en iyi biçimde ifade etmiştir. Heykellerdeki abartılı kıvrılmamalar (giysilerde, saçlarda) Barok sanatın habercisi gibidirler.

Michelangelo resmi ikiye bölüp hikâyeyi anlatarak yaratıcılığını göstermiştir. İlk Günah adlı bu resimde Adem ile Havva'nın hikâyesinden kesit anlatılmaktadır. Cennette yaşayan Adem ile Havva şeytan tarafından kandırılır ve ağaçtan yasak elmayı koparıp yerler. Bunun üzerine cennetten atılırlar. Ağacın sol tarafında Adem'le Havva'yı Cennet bahçesinde, şeytan tarafından bilgi ağacından sunulan meyveyi alırken görürüz. İlk günahıtan önce Adem ile Havva'nın bedenleri kusursuzdur. Güzeli bir kadın gibi betimlenen şeytan ise kötülüğün çekiciliğini simgeler.

Sağda Adem ile Havva'yı cennetten kovulurken görülüyörüz. Günah işleyip kirlendikleri için yüzleri çirkinleşmiştir. Adem'in boynuna kılıç dayayan meleğın üstündeki kırmızı elbise kötülüğü ve cehennemi simgeler.

Adem'in sol tarafta ağaca uzanırken ve Havva'nın elmayı alırken duruşları Michelangelo'nun her türlü duruşu çizibildiğinin bir göstergesidir. Michelangelo resimlerinde her figürü farklı duruşta resmetmeyi tercih etmiştir.

RAFFAELLO (1483-1520)

Sanatçı yapıtlarındaki biçimleri olduğu gibi (gerçekçi bir görünümde) değil de imgesinde yarattığı ideal güzellik ölçülerine göre yapmıştır. Raffael hareketli figürlerin yetkin kompozisyonunu sağlayabilmiş usta bir sanatçıdır. Yüksek Rönesans sanatçıları figürlerdeki plastik etkiyi güçleştirmişler, kompozisyon sorununu çözmüşlerdir.



Resim 32 Raffaello Atina Okulu ve ayrıntı,
1510-11, fresk, genişlik 7,72m, Vatikan, Roma.

Duvar resminde bilgeliği ve güzelliği soylu bir insanlık idealinde birleştirmeye çalışan yeni Platoncu ve Hümanist bir bakış açısı hakimdir. Atina Okulu resminde merkezî perspektifle betimlenen kubbeli salonların altında özgür bir tartışma ortamında bir araya gelen bilgin ve sanatçıların şahsında, yedi sanat dalının aynı çatı altında birleşmesi tasvir edilir.

Ünlü adamlar oldukça rahat bir ortamda tartışıyor görünmelerine rağmen, tek tek gruplara dikkatle baktığımızda resmin belli bir düzene göre kurgulandığını görürüz. Örneğin ön planda solda, Anakreon ve Pitagoras çevresinde kümelenmiş filozof ve şairler grubu vardır.

Sağda ise Öklid’le (yer küreyi elinde taşıyan) Ptolemeus’un etrafında matematikçilerle doğa bilimciler toplanmıştır. Soldaki grubun önünde (Michelangelo’nun yüz hatlarını taşıyan) bir figür, izleyiciyi resmin içine çekmek üzere tasarlanan ve yazı yazmaya yarayan taş bir yükseltinin başına oturmuş dalgın dalgın düşünmektedir.

Bu figür ile merdivenlere yayılmış oturan diğer figürün bedenleri, ana karakterlerin başlarının üstünde yer alan tüm perspektif çizgilerinin kaçış noktasına doğru yönelmiştir. En arkadaki kapı tonozu tarafından simgelenen resim merkezinden ise Leonardo da Vinci’nin yüz hatlarını taşıyan aksakallı Eflatun’la elini öne doğu uzatan enerjik Aristo, dostane bir tartışma içerisinde bize doğru gelmektedirler. (Krausse, 2005: 18)

TİZİANO (1485-1576)

Yapıtlarında kullandığı renkleri ustaca dengeler ve seçer. Geleneksek kompozisyon kurallarının dışında bir bütünlük sağlar.



Resim 33, Tiziano- *Baküs Bayramı*, Fratelli F.(Ed.)1964, I Maestri Del Colore, tiziano, Secondo parte, Milano

Baküs bayramı adlı eseri gençlik eseridir. Resim, Andro Adası sakinlerini bir aşk ve şarap bayramı esnasında gösterir. Realist bir tarzda ele alınmış bir konuda koyu kırmızı ve mavi armoniler içinde kadınların altın sarısı ten rengiyle erkeklerin mitolojik ibislere has koyu tenleri güzel bir tezat halindedir. Sanatçı bu insan topluluğunu beyaz bulutlarla kaplı şahane bir manzara ile çevrelemiştir. Güneşin son ışıklarıyla yıkanan bir kır ve yakut rengi deniz, kompozisyonu tamamlayan unsurlardır. İnsan topluluğunun darmadağın hareketi konuya uygun olmakla beraber modern gözler için aksak tarafı; şahıslardan hiçbirinde en ufak bir heyecan izinin bile bulunmamasıdır. Bunu da Rönesansın sanat idealinde aramak gerekir. Rönesans için insan, adi duygulardan nasibini almamış ilahlar seviyesinde tertemiz bir varlıktır. Nitekim resmin ön planında görünen harikulade çıplak kadın kupasını

boşaltarak sarhoş olduğu halde antik sanatın “Uyuyan Ariatne”si kadar saf temizdir. Çevresinde olup bitenlere tamamen lakayttır.

Titian renkte bu derece büyük ustalık gösterdiği halde çizgi yönünden cılız kalıyordu. Esasen çizgiye hayatı boyunca isteyerek veya istemeyerek hep üvey evlat muamelesi yapmıştır. Giorgio Vasari, (Altun,1970: 65) Titian için; “Şayet Michelangelo’daki desen onda olsaydı dünyanın en büyük ressamı olurdu.” demiştir.

Titian artık şöhretin en üstün noktasına portre çalışmaları ile ulaştı. Ona göre realiteyi en iyi ifade etmek portre ile mümkün olmuştur. O’na bir portre yaptırmak bir asalet beratı, dini tablolarından birini satın almak sosyal bir ihtiyaç, mitolojik resimlerinden birine sahip olmak en büyük zevk örneğiydi.

Ünlü Alman şair ve fikir adamı Goethe, (Altun,1970: 71) Titian’ın son resimleri için şöyle demiştir: “*Sanatçı gençlik çağlarında taştan daha sağlam olarak inşa ettiği eserlerini son yıllarda sadece birer sembol halinde çizdi. Yani önceleri bir kadife kumaşı en ince ayrıntısına kadar işlerken, sonradan aynı kadifeyi sadece fikir olarak vermekle yetindi.*” Sanatçının birbirinden farklı yaratma devreleri Goethe’nin bu sözleriyle ifade edilmiş oluyordu. Delikanlılık çağında yaptığı resimlerde ölçülü bir kompozisyon tekniği, zarif ve şahane figürler, parlak renkler göze çarpar. Sonradan Avrupa, kilisenin mutlak hakimiyeti altına girince, konularını günün modasına uydurur. Çağdaşları gibi sanatına bu sefer mistik bir hava hakim olmuştur. İç alemi dile getirmeye başlar. Hayatının son bölümünde ise bu iç alem büsbütün kuvvet kazanır. Sanatçı artık şekilci değil tamamen muhtevacıdır. Michelangelo veya Rembrandt’ın son eserleri gibi bunlar da insan ruhunun zaman ve çerçeveye sığmayacak kudrette bir ifadesi olarak kullanmıştır.

BRUEGEL (1525/30-1569)

İnsan tiplerine çokça yer vermiştir. Konularını köylülerin günlük yaşamından seçmiştir. Gerçekçi ve mizahi bir üslubu vardır. Figürlerinde ruhu kaynaştırıyordu. Tintoretto gibi hatta El Greco gibi o da, incecik ve yüksek figürlerle, geniş ve alışılmamış görünümlerden en şaşırtıcı bileşimler çıkartmayı seviyordu. Bruegel sokağa atılmış kimsesizler, askerler, sakatlar, dilenciler ve gezginler çalgıcılardan oluşan sahneler aracılığı ile *insanlığın çılgınlıklarını imgeleştirmek için kullanıyordu*. (Gombrich,1980: 300)

Resimleri dış görünüşü itibariyle insanı belki de güldürür, ama yakından bakıldığında derinliklerinde yatan dram karşısında bir anda tebessüm kaybolur. Onun resimlerinde güzel prenslerin yerini ablak yüzlü köylüler, meleklerin yerini dilenciler, efsane kahramanların yerini de körler sakatlar almıştır.



Resim 34, Brugel, *Köy Düğünü*, Fratelli F.(Ed.)1968, Musei-Vienna cilt:14, by Editorial Codex, Milano,

Brugel'in en yetkin insansal güldürülerinden birisi, onun ünlü Köy Düğünü tablosudur. Tablolarının hemen tümünde olduğu gibi bu tablo da fotoğrafında çok şey yitirmektedir. Ayrıntılar küçülüyor, rengin yarattığı neşeli etki yok oluyor. Bu

nedenle daha bir özenle gözlemlemek zorundayız O’nu. Düğün bir tahıl ambarında yapılıyor. Üstte, geri düzlemde, saman yığını görüyoruz. Gelinin başında bir tür haç var; arkasında, duvarda, açık mavi bir örtü sarkıyor. Gelin ellerini kavuşturmuş, derli toplu oturuyor; aptal yüzünde hoşnut bir gülümseme var. İskemlede oturan ihtiyaçla yanındaki kadın, kızın ana-babası; elinde kaşıkla tıkmakta olan uzaktaki erkeğin ise güveyi olması gerekir. Çağrılıların hemen hepsi yalnızca yiyip içmeyi düşünüyor. Belli ki düğünün başındayız daha. Sol alt köşede bir adam bira dolduruyor, çok sayıda çanak henüz sepette duruyor; önlüklü iki adamsa, uyduruk bir tepsinin üzerinde yemek dolu on tabak götürüyor. Konuklardan birisi, tabakları çağrılılara geçiriyor. (Gombrich,1980:298)

Fakat tabloda daha çok şey var. Dipte içeri girmeye çalışan kalabalık. Kalabalığın hemen önünde çalgıcılar. Bunlardan birisi, yanından geçmekte olan yiyeceklere hüznü, umarsız ve aç gözlerle bakıyor. Masanın köşesinde bu topluluğa yabancı iki kişi var. Biri papaz, öteki yargıç olan bu kişiler, konuşmaya dalmışlar. Ön düzlemde bir çocuk, ufacık başına kendinden büyük tüylü bir bere, eline de bir tabak geçirmiş, ağzına yuvarladığı lokmaların tadını çıkarıyor; tam bir çocuksu oburluk simgesi. Ama bütün bu öykü zenginliği ve gözlem yeteneği içinde, insanı daha da şaşırtan şey, Bruegel’in tabloya hiçbir biçimde kalabalık veya karışık kılmayan örgütlenme yöntemidir. Geriye doğru kaçan masa ve hareket halindeki figürleri kullanarak, bunca dolu bir Mekânı Tintoretto bile Bruegel’den daha iyi veremezdi. Bu figürler, ambarın girişine yığılan kalabalıktan ön düzleme ve içki taşıyıcılar sahnesine dek ilerlemekte; oradan da masaya tabak dağıtan adamların hareketleriyle tekrar geriye gidip, böylece de bakışlarımızı gülümseyen gelinin küçük ama odak figürüne yöneltmekte. (Gombrich,1980:299)

Bruegel, bu cıvıl cıvıl, ama sadece görünüşte basit olan yapıtlarıyla sanata yeni bir alan kazandırmıştır. Ondan sonraki kuşaklar, Benelüks ülkelerinde O’nu derinliğine kavrayıp bulgulamak için çaba göstereceklerdir. (Gombrich,1980:300)

EL GRECO (1541-1625)

İspanya’da yaptığı resimlere hakim olan nispetsiz vücutlar acayip dekorlar sanatçının şahsı hakkında çeşitli yorumlara yol açtı. Deli olduğunu bile iddia edenler oldu. Diğer taraftan başlara nispetle, on beş defa daha büyük olan vücutlarını, yılların anatomisi ile kıyaslayanlar bulundu. Bir göz hekimi sanatçının doğuştan astigmat olduğunu ispata çalıştı. Durum böyle olsaydı, sanatçının gözlerine takacağı gözlüklerle işi halletmesi işten bile değildi. Çünkü o devirde gözlük çoktan icat edilmişti.

Deli olduğu iddiasına gelince; delilik ismi verilen marazi hal cidden tefsire tabidir. Marsilius Ficinus; Eflatun’un şöleni ile ilgili bir tenkitinde çılgınlığı ikiye ayırır. Biri insan mantığının altında, diğeri de üstünde yatar. Bunlardan ilki marazi, dolayısıyla hayvanidir. Çünkü insanı hayvanlar mertebesine indirir. İkincisi buna mukabil ilahi olarak vasıflandırılır. Gözlerimiz bundan kör olsa bu saçtığı ışıktan ileri gelir. Güzellik, aşk, bilgi ve duygu burada tek vücut halindedir. Kanaatimizce Greco, şayet deliyse olsa olsa bu ikinci bölüme girer. Vücutları alabildiğine uzatması aslında bilerek, severek yapılmış bir iştir. Oysaki resimde deformasyon tekniği Greco’dan daha eskidir. Tintoretto’nun birçok resimlerinde, Bizans sanatında ve Gotik heykellerde bu tarz görülmüştür. Bizans sanatının içinde doğmuş olan Greco’nun yaratmalarında bu devrin etkisinde kalması doğaldır. (Altun,1970:123-124)

Çoğunlukla İncil’den çeşitlemeler ve Aziz öyküleri resmeden El Greco’nun figürleri fazlasıyla zayıftır. Hatta yapay biçimde uzatılmış görünürler. Ressam yılan gibi kıvrılan vücutlarıyla göğ, Tanrı’ya ulaşmaya çalışan, kendinden geçen bir insan tipi betimler. Figürlerin hareketleri ve mimikleri tutkuya ya da acıya işaret ederken görsel bir karaktere de bürünür.



Resim 55 El Greco İsa'nın yeniden doğuşu. 1584-94 arası, tuval üzerine yağlı boya, 275x127 cm.

Prado Müzesi, Madrid

El Greco'da insan ve alem hala organik bir bütünlük içindedir. Ama kurguların dengesi sallantıdadır. Ressam arka planda mekân kullanmaz. Kısıtlı bir biçimde kullandığı ışık resme ürkütücü bir hava verir. İnsanların vücutları solgun ve cansızdır. İsa'nın yeniden doğuşu, aydınlığın karanlık güçlere karşı zaferini betimler. Yeniden doğan İsa ışığa boğulmuş, saf ve yerçekiminden kurtulmuş, hafif bir görünümündedir. Sağ eli Tanrı'nın zaferine işaret ederken ayakları hala çarmıhtaki gibi üst üstedir. İsa'nın arkasından yeryüzü hükümdarının bordo pelerininin etekleri gözüktür. Beyaz bayrak ebedi barışa gönderme yapar. Resmin alt kenarında yeryüzündeki düşmanın cisimleşmiş hali olarak Roma'lı komutan yerde sürünmektedir. İki figür arasında bir dizi yüz ve vücut vardır; parlak ciltleri üstelerindeki giysilerle bütünleşmiş görünen ve ellerini uzatırken, doğrulurken, şaşkın bakarken ve yalvarırken birer hayaleti andıran bir sürü insan.(Krausse,2005: 25)

RUBENS (1567-1640)

Tüm Avrupa da önemli bir yere sahip olan sanatçı yapıtlarında hareketli ve karmaşık figürlü mitolojik- alegorik konuları işlemiştir. Sanatçı yapmış olduğu manzara resimlerinde yeryüzüne, gökyüzünden daha fazla oranda yer vermiştir.



Resim 36 Leukippos'un Kızlarının Dioskuslar Castor Ve Pollux Tarafından Kaçırılması, 1917 Tuval Üzerine Yağlı Boya, 224x210,5 "Eski Tablo Galerisi, Münih.

Gombrich (1980:310) “*Rubens figürleri için; büyük ölçüde bir araya getirme ve bunların etkisini vurgulamak için ışıktan ve renklerden yararlanma sanatını öğrenmiş olduğunu belirtir.*”

Bu resimde renler arası yumuşak geçişler, hafif kontrastlar, hareketli figürler ve bunların ortaya çıkardığı çok parçalı, heyecanlı bir kompozisyon göze çarpar. Leukippos'un kızları, ikiz melekler Castor ve Pollux tarafından kaçırılmaktadır. Ressam İtalya'da kaldığı uzun süre boyunca Carracci ile Caravaggio'nun eserleri kadar yüksek Rönesans'ın ustalarını da inceleme fırsatı bulmuştu. Eserlerinde bütün ressamların izlerini bulmak mümkündür. Resimleri yapı, ritim ve kompozisyon dağılımı açısından Michelangelo'yu, hatta Raffaello'yu hatırlatır. Renkleri itibariyle Tiziano ile Veronese'yi gözümüzün önüne getirebiliriz.

Caravaggio'dan resimlerdeki dramatik atmosferi ve ışık kullanım tarzını almıştır. Ancak bütün bu tek tek sayabileceğimiz örnekler Flaman ressamın fırçasında yepyeni, kişisel bir üslupta bütünleşir, kaynaşırlar. Rubens'in resimlerinde canlılık ve ustalık, neşe ve keyif çağdaşlarında tahmin edilebileceği gibi büyük beğeni uyandırıyor. Devrin güzellik anlayışı uyarınca tombul betimlediği tanrıçalarının ve denizkızlarının erotik çağrışımları vardır. Ayrıca olağanüstü duygulandırıcı dinsel tasvirler de yapmıştır, büyük bir hassasiyetle betimlediği portreleriyle ününe ün katmıştır. (Krausse,2005: 38)

CARAVAGGIO (1569-1609)

Yapıtlarında kullandığı güçlü ışık-gölge karşıtlığı kendinden sonraki Barok sanatçıları da etkilemiştir. Rönesans'ta gördüğümüz ideal güzellik arayışından farklı olarak olayları ve doğayı aslına uygun olarak gerçekçi doğalcı bir tarzda ele almıştır. Gerektiğinde çirkinliği ve sefilliği çekinmeden çizebilmiştir.



Resim 37 Caravaggio, Emmaus'ta Akşam Yemeği, 139x195cm, Londra Ulusal Galeri

Tuncay(2000 :11) Caravaggionun eserlerinin ana kaynağını insan olarak belirtir; *“Kısacası insanla ilgilidir. Caravaggi’nun resminde de kullanılan en önemli obje insandır. Kaynak ve varlık alanı doğa, bu varlık alanında en yakın ilişkide, ön planda bulunan da insandır”*

Caravaggioculuk, başta dramatik bir biçimde anın yakalanması olmak üzere birkaç ayırt edici özellikle biçimlendi. Caravaggio'nun geç dönem çalışmalarında çok güçlü ışık- gölge zıtlığı yer alır. Resimlerinde gözlemlediği olayların çok yakından gözlemlendiği izlenimi vermek için figürleri kesmeyi denedi. Caravaggionun denediği bu teknik yapıtlarını çarpıcı biçimde dramatik kıldı, yarattığı duygusal etkiyi güçlendirdi ve Barok sanatın geleceğini etkiledi. Başka bir özelliği ise Gerçekçiliktir. O dini figürleri sıradan insanlarmış gibi resmetti.

Caravaggio'nun “ doğalcılığı”, yani güzel ya da çirkin, doğayı aslına bağlı kalarak verme ereği, belki de Carracci'deki güzellik tapınması daha dinseldir Gombrich (1980:306) Caravaggio' nun resimleri ile ilgili olarak devam eder;

“...ışık – gölgeyi kullanım yöntemi Caravaggio' nun resimlerin de amacına katkıda bulunduğunu söylemektedir. Caravaggio' nun ışığı vücuda zarafet ve yumuşaklık vermez; serttir ve derin gölgelerle yarattığı karşıtlıkta nerdeyse göz alır. Tüm sahneyi, çağdaşlarından pek azının değerlendirdiği, ama sonraki sanatçıları kesinlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle etkileyen uzlaşmasız bir içtenlikle belirginleştirir.”

Pischel (1981:466) ise;

“Din dışı resimler için günlük yaşamdan sahneler seçer, din konulu yapıtlarında da halkın içinden alınmış basit kadın ve erkekleri kullanır. Büyük, tanrısal olayları Roma kentinin günlük yaşamı içinde verir. Özelliklerinden biri olan *doğalcılık* tutumu oldukça saldırgan sayılmıştır.

Caravaggio, başroldeki figürleri ışıkla vurgulayarak etkiyi yükselten, böylelikle de resimlerinin büyüğü bir havaya bürünmesini sağlayan ilk sanatçıdır.”

Resim'e baktığımızda sağda bulunan iki kolunu yana açmış mürit şaşırmış durumda. Bunun etkisi, izleyiciyi fiziksel ve duygusal olarak olaya yakınlaştırmak. Figürlerin hareketleri ile masanın üzerindeki ölü doğa arasında ki zıtlık ise yakalanan anın dramatik etkisini güçlendiren ortak Caravaggiocu tekniklerden bir başkası. Gerçek ibadetin insanın yaşadıklarının ona özel düşünceler olduğunu savunan resim aynı zamanda üstü kapalı bir biçimde laik.(Little,2006: 58)

VAN DYCK (1599-1641)

Rubens'in öğrencisidir. İngiltere'de uzun yıllar kraliyet ressamı olarak çalışmıştır. İngiliz resim sanatını önemli ölçüde etkilemiştir.



Resim 38 Jan Van Eyck, arnolfini nişan portresi, 1434, ahşap üstüne reçineli tempera, 82x60 cm. National Gallery, Londra.

Jan Van Eyck'ın doğru perspektifli tasvirlerle olan büyük yeteneği, detaylardaki ustalığı ve figürlerle mekânı gerçeğe çok yakın resmetme kabiliyeti, onu gerçekçi sanat akımlarının atası haline getirir. Resimdeki çift, içinde bulundukları burjuva mekânla birlikte en doğal halde betimlendiğini görürüz. Arnolfini'nin Nişan Portresi bu nedenle dinsel sanattan gündelik sanata geçişi simgeler. Kadın ve erkek muhteşem giysiler içinde evlerinde, evlilik aktine hazırlanmaktadırlar. Önlerinde duran küçük köpek evlilikte sadakati simgeler. Avizede yanan tek mum ise İsa'nın varlığına işaretler. Ressam seramoniye yansıtmış ve imzasıyla adeta tanıklık görevini yerine getirdiğini belgelemiştir. Tam karşıda, duvarda asılı olan aynanın üzerinde "Johannes Van Eyck hic fuit", yani "Jan Van Eyck buradaydı" yazmaktadır. Aynanın içinde iki şahidin daha odada olduğunu da görürüz. (Krausse, 2005: 27)

VELAZQUEZ (1599-1660)

Barok dönemde İspanya'nın en tanınmış ressamıdır. Nesnelerin niteleyici yönünü ışık ve renkle vurgulamıştır. Ayrıntıları, tek tek çizmek yerine uyguladığı teknikle hissettirir. Uzun süre saray ressamı olarak çalışmasına karşın günlük yaşamın çelişkilerini gösteren gerçekçi konularda işlemiştir.



Resim39, Velazquez, Lasmeninas (Nedimeler), 1656, tuval üzerine yağlı boya, 318x278 cm. Prado Müzesi, Madrid.

İspanyol Barok resmi de Caravaggio'nun ışıktan yararlanış şeklinden esinlenmiştir. Caravaggio'nun üslubunu başlangıç noktası olarak alan Velazquez'in tablolarında ışık, değişik tonların bıraktığı etki aracılığı ile 'optik bir gerçeklik' yaratacak biçimde çok ustaca ve hünerli bir şekilde işlenmiştir.

Ünlü İtalyan Barok ressamı Luca Giordano, Meninas'ı gördüğünde şöyle haykırmıştır: “Bu, resim sanatının ilahiyatı!” ve ardından şöyle eklemiştir: “Nasıl ki ilahiyat bütün bilim dallarının üzerinde onların hepsini kapsıyorsa bu resim de resim sanatının tüm olanaklarını içinde barındırıyor!”. Mekân, malzeme, göz teması ve kişiler arasındaki ilişkiler, hayat ve hayatın yansıması; gerçekten de bu devasa resimde bütün bu öğeleri bir araya getirmiştir. (Krausse,2005: 39)

Bu alışılmadık resmin işlevi ve oluşum koşulları hakkında hala pek fazla bilmiyoruz. Ama bu salonu ve içindeki insanları tanıyoruz: Ön tarafta, tam ortada duran prenses ve kraliçenin olası halefi Margarita. Etrafında cücelerle saray görevlilerinin yanı sıra iki tane de saray hizmetçisi var. Sol tarafta ressamın kendisi, Velazques elinde fırçasıyla büyük bir tuvalin önünde duruyor. İzleyicinin portresini yaptığını tahmin ediyoruz. Mekânın dibinde duvarda asılı duran ayna bu konuda biraz daha ipucu vermekte. İzleyici rolünde bu sahnede bulunanlar, kral ve kraliçeden başkası değildir. Ressamın tuvaline de elbette onlar yansıtılacaklardır. Yalnız ressam değil, aynı zamanda saygın bir saray mensubu olan Velazquez resimde sarayın ve devletin özelliklerini eğlenceli bir oyun içinde bir araya getirmiştir. Büyük bir ustalıklarla ama aynı zamanda gayet hafif fırça darbeleriyle gerçeklikle yanılsamanın birbirinden ayırt edilemediği olağan üstü bir illüzyon yaratmıştır.

REMBRANT (1606-1669)

Hollanda baroğunun en önemli sanatçısıdır. Ressam ve gravürcüdür. Dinsel konular da işlemiştir. Yapıtlarında ışık-gölge karşıtlığı çok belirgindir. Işığın parlattığı yüzeylerde kullanılan renkler ve fırça izleri Rembrandt'a özgü bir uygulamadır. Çok sayıda kendi portresini yapmıştır.



Resim 40, Rembrandt, Otoportreleri

Rembrandt daha 18 yaşındayken bağımsız bir ressam olmayı başarmıştı. Ama hala ailesinin parasal desteğiyle ayakta duruyordu. Canla başla yaptığı ilk işlerinde ne yazık ki beklediği tepkiyi alamadı. Bu dönemde yaptığı bir sürü oto portreden, sanata ve kendisine duyduğu büyük saygı kadar komedyen karakteri ve kılık değiştirmekten aldığı zevk de çıkarsanabiliyor. Sanatçı kendisine eleştirel bakarak ve kendi kişiliği üzerine sürekli kafa yorarak psikolojik oto portre türünü keşfetmiştir. Bu tekniği kullanarak ileriki yıllarda o günkü ruhsal durumunu tuvale aktarmaya devam edecektir. (Krausse,2005: 42)

JAN VERMEER (1632-1675)



Resim 41, Jan Vermeer, Beyefendi ve Hanımefendi şarap içiyor, 1658-60 civarı, tuval üzerine yağlı boya, 66,3x76,5 cm. Tablo Galerisi, Berlin

Vermeer'in çoğu resminde olduğu gibi bu resminde de salt gözle görünen olayın ötesinde, daha derin, ahlaki bir boyut eksik olmaz. Bu boyutu ya da mesajı ancak resmin içinde gizlenmiş bazı ipuçlarının izini sürerek kavrayabiliriz. Bu resim şaibeli bir aşk ilişkisini gözler önüne sermektedir. Genç kadın elindeki kadehi yüzüne yaklaştırarak karşısında gözlerini kendisine dikmiş bekleyen adamın bakışından kurtulmaya çalışır. Adamın kendi kadehi yoktur ve kadının elindekine yeniden doldurmak üzere, emre amade beklemektedir. Adeta kadını sarhoş etmeye, bu durumdan yararlanmaya çalışmaktadır. Yine de sahnenin ahlaksız, bayağı bir yanı bulunmamaktadır. Vermeer resimlerindeki insanlarla izleyicinin arasına mutlaka belli bir mesafe koyar. O'nun figürleri resmin genellikle tam ortasında yer alırlar ve kenarlara hiç değmezler. Böylece seyreden gözle fazla yakın bir temas kurmaktan kaçınmış olurlar. Mekân figürlerin etrafını süsleyen, resmi dolduran bir dekordan öte, başlı başına bir aktördür; hatta, kimi resimlerinde insanlar mekânın süsü, doğal bir parçası gibi dururlar. Sahne insanın tamamlayıcısı değil, insan sahnenin emrindedir. (Krausse, 2005: 41)

BÖLÜM VII

SONUÇ, TARTIŞMA VE ÖNERİLER

İnsanın dünyayla olan ilişkisinin değişmeye başlaması ve yeni bir çağ ruhunun nasıl yeni bir şekli zorunlu kıldığını göstermek için, Rönesans'tan Barok'a yaşanmış olan üslup değişmesi araştırma konusuna örnek oluşturmaktadır.

Wölfflin (1990: 18-20) üslup şekillerini belirlerken çağ üslubun yanı sıra kişisel, okul, memleket ve ırk üsluplarının olduğuna da değinmiştir. Çağ üslubunu şöyle örneklendirmiştir;

“Çeşitli zamanlar çeşitli sanatları doğurur, zaman karakterleri halk karakterleri ile melezleşir. Bir üsluba özel anlamda milli diye bilmek için onun ne oranda genel belirtileri olduğunu saptamak gereklidir. Yaptığı manzara resimlerinde Rubens, ayrıntılara kadar her şeye kendi damgasını ne kadar vurursa vursun çağın katkısı onda açıkça görülür.” Wölfflin (1990: 20)

Genel olarak Rönesans ve Barok Üsluba baktığımızda ise Wölfflin'in (1990: 26-27) ikisinin ayrımını beş alanda ele almış olduğunu görürüz. *Çizgiselden gölgesele geçiş; Düzlemsellikten derinliğe geçiş; Kapalı şekilden açık şekle geçiş; Çokluktan birliğe geçiş; Nesnelerin mutlak belliliği ve oranların belliliği.*

Wölfflin(1990: 41) Rönesans ve Barok Üslup arasındaki büyük ayrılığın, dünyaya karşı kökten farklı bir ilgiden ileri geldiğini savunur.

“birinde katı şekil, ötekinde değişen görüntü; birinde kalıcı, ölçülebilir sınırlı şekil, ikincisinde hareket, görev içinde şekil; birincide kendi başına nesne, ikincide ilişkileri içinde nesne. Birincide el cisimler âlemini, onun plastik muhtevasını yoklayarak kavramaktadır; ikincisinde artık göz, en maddi âlemin

sonsuz çeşitlilikteki zenginliklerine karşı duyarlılık kazanmıştır ve eğer burada da optik duyum, dokunma duygusuyla besleniyor gibi görünmekteyse bu bir çelişki oluşturmamaktadır; bu yüzeyin çeşidinden, nesnelerin çeşitli dokularından zevk alan başka türlü bir dokunma duyumdur. Kavranabilir duyarlılık nesnel olanın üzerinden geçerek, şimdi kavranabilmezler âlemine girmiştir: ilk kez olarak gölgesel üslup, cismi olmayan bir güzellik buluyordu.”

Ancak buradan söz konusu bir üslup diğerinden daha iyi olduğu değildir. Wölfflin (1990: 42) şöyle devam eder; “*Gölgesel doğayı taklit çözümünün daha yüksek basamağı değil, tersine, tamamıyla apayrı bir çözümdür.*”

İçeriğe baktığımızda ise konusu insan ve doğa olan Avrupa resminde, üslupla göz ardı edilemez bir birlik içindedir. Bulut (2003: 16) “*ister dinsel, ister sembolik, ister çağdaş bir olayın temsilinde olsun, öncelik insanı ifade eden içerik, Avrupa resminin tüm gelişimini biçimlendiren gücünü bugünde sergilemektedir.*” der.

Anatomi çalışmalarına gelindiğinde ilk örnekleri Rönesansta bulmak mümkündür. Leonardo Da Vinci çağdaşı olana ressamlardan daha etkin çalışmalar sürdürerek, özellikle insan vücudunun fiziksel uyumunun gizini aramak adına yaptığı çalışma ve çizimleriyle, dramatikliği ve hüznü yansıtmayı istemiştir. Daha sonraları vücudun sanatsal nesne gibi kullanılmış olduğunu Narzsis Renner ’in (ticari amaçlı model kitabı basmış) çalışmalarında görürüz.

Rönesans insanın gözünü öteki dünyadan bu dünyaya çevirmesi insan hakkında çok detaylı araştırmalar yapılmasına neden olmuştur. Bu da bilimin felsefenin temeli gibi Rönesans sanatının da temellerinin insan kavramı üzerinde şekillenmesine neden olmuştur. Leonardo’nun, Dürer’in ve Michelangelo’nun insanı tanımak adına çok sayıda kadavra üzerinde çalıştığı da bilinmektedir. Bu çalışmaları sonucunda resim sanatında insan anatomisi oldukça gerçekçi ve ayrıntılı ele alınmıştır.

Barok döneminde ise Rönesans’taki anıtsalci yaklaşım, yerini bireyci yaklaşıma bırakmış ve insan birey olarak ele alınmıştır. Örneğin Caravaggio

resimlerinde İsa'yı sıradan insan olarak ele almıştır. Bu dönemde duvar resimlerinde kullanılmaya başlanan perspektif şeklinden dolayı, anatomi çizimlerinde rakursiye çok fazla yer verildiği görülmektedir. Figürlerdeki anatomik ayrıntılara çok fazla girilmesi bazen “kas yığını” şeklinde tanımlamalara neden olmuştur. Ayrıca portreye verilen önem artmış, grup portrelerinden örnekler verilmiştir.

Dürer'in ve Rembrandt'ın portrelerini incelediğimizde bu çizimlere ruhun ve anlamın da katıldığı söylenebilir. Bu dönem portrelerinde içerikle ilgili birçok ayrıntı bulmak mümkündür. Hatta yaşlıların kırışıklıklarını, zamanla deride oluşan bozukluklarını bile incelemişlerdir. Wölfflin (1990: 31) “*Dürer için çizgisel Rembrandt için gölgesel denir. Bununla da, kişisel olanların üstünde bir çağ farkı belirtilmiş olur.*” diyerek üsluplarındaki farklılıklarını vurgular.

İnsan anatomisine yönelik çalışmaların Rönesans resminde olduğu kadar Barok resminde de önemini koruduğu görülür. Resim sanatında figür çalışmaları kimi zaman titizlikle kimi zamanda deformasyonla ele alınmıştır. Bununla birlikte figür çalışmaları bulunduğu dönemlerin sanatsal özelliklerini yansıttıkları görülür.

Bu araştırmada; bir üslup olarak Avrupa'da Rönesans ve Barok resim sanatı içinde figür değişimleri ele alınmıştır. Sözü edilen süreçler içinde önde gelen sanatçıların resimlerinde, biçimsel açıdan yakınlık göstermelerine rağmen figür anlayışlarında farklılıklar olduğu gözlemlenmiştir. Önceki bölümlerde değinildiği gibi toplumların içinde bulundukları coğrafi konum, bilim ve teknolojik gelişmeler, felsefi alandaki değişimler sanattaki üslup oluşumlarını etkilemiş, buda resim sanatındaki figürlerin ele alınış biçimlerine yansımıştır. Bu nedenle her dönemde figür çalışmaları, resim sanatında bulunduğu dönemin üslup özelliklerini yansıtmaları bakımında birer belge niteliği taşımaktadır.

KAYNAKÇA:

- Akyürek E.1994,**Ortaçağ'dan Yeniçağ'a felsefe ve sanat**, Kabacık Yayınevi, İstanbul
- Altun S.1970, **Büyük Ressamlar- Hayatları Ve Eserleri**, Hayat Kitapları, Doğan Kardeşler, İkinci Baskı
- Ana Britannica, Genel Kültür Ansiklopedisi, Cilt 2, S: 252
- “ *Anatominin Sanata Dönüşümü*” Asklepios Tıp Kültürü Dergisi; Temmuz-Aralık 2006
- Bulut Ü. 2003 **Avrupa resminde Üslup ve anlam ilişkisi**, Arkeoloji Ve Sanat Yayınları İstanbul
- Burke P. 2003, **Avrupa'da Rönesans Merkez Ve Çeperler**, Çev: Uygur Abacı, Literatür Yayınları,İstanbul
- Büyük Larousse Sözlük Ansk.'Si, Gelişim Yayınları, Sayı:2 S: 585-86
- Conti dr.F. 1997,**Rönesans- Sanatı Tanıyalım**, çev: Solmaz Turunç, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Conti dr.F. 1997,**Barok - Sanatı Tanıyalım**, çev: Solmaz Turunç, İnkılâp Kitabevi, İstanbul
- Cömert B.,2006,**Giotto'nun Sanatı**, De Ki Basım Yayım Ltd.Şti., Ankara, sf: 88-89
- Çakmak, H. 1993, **Dinamik Anatomi (Artistik Anatomi)** ,Düşen Adam Yayınları, I. Baskı,
- Da Vinci L.2006, **Da Vinci'nin Not Defter**, Çev: Kasım Doğan, Carpe Diem Kitap, İstanbul
- Eco U.2006, **Güzelliğin tarihi**, Doğan kitapçılık, İstanbul
- Farago F.2006, **Sanat**, Çev: Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara.
- Fratelli F.(Ed.)1964, **I Maestri Del Colore, Michelangelo**, Milano
- Fratelli F.(Ed.) 1968, **Sanat Şaheserleri-En Büyük Ressamlar- Giotto**, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul

- Fratelli F.(Ed.) 1968, **Sanat Şaheserleri-En Büyük Ressamlar-** Boticelli, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul
- Fratelli F.(Ed.)1969, **Musei- Monaco**, cilt:15,by Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1964, **I Maestri Del Colore, Michelangelo**, Milano
- Fratelli F.(Ed.)1963,**bastei galerie der grossen maler-reffael II teil**, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1964, **I Maestri Del Colore, tiziano**, Secondo parte, Milano
- Fratelli F.(Ed.)1968, **Musei-Vienna** cilt:14, by Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1969, **Musei-Ilprado-II**, cilt:12,by Editorial Codex, Milano, sf:29
- Fratelli F.(Ed.) 1968, **Sanat Şaheserleri-En Büyük Ressamlar- Rubens**, Doğan Kardeşler Yayınlar, İstanbul
- Fratelli F.(Ed.)1968, **Musei- National Gallery of London-II**, cilt:8,by Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1969, **Musei- National Gallery of London-1**, cilt:7,by Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1969, **Musei-Ilprado-I** , cilt:1,by Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1968, **Musei- Museo Dı Stato Amsterdam**, Cilt:9,By Editorial Codex, Milano,
- Fratelli F.(Ed.)1969, **Musei- Berlin**, cilt:16,by Editorial Codex, Milano,
- Geçimli S. 2006, **Plastik Sanatlar Eğitiminde insan Anatomisi Yelken** Yayınevi, Konya
- Gelb M. J.1999, **Leonardo Da Vinci Gibi Düşünmek**, Çev: Tuncer Büyükonat, Beyaz Yayınları, İstanbul
- Grolier International Americana Encylopedip, Cilt 2, S: 35-36-37-38)
- Gombrich E.H.1980, **Sanatın Öyküsü**, çev: Bedrettin Cömert, Remzi Kitabevi, Ankara

- Gökberk M.1974, **Felsefe Tarihi**, Bilgi Yayınevi, Ankara
- Göznel, Işın Demet, **Anatominin Resimdeki Önemi**, Lisans Tezi, T.C Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim Bölümü, Isparta 2000
- Hogart B. 2005, **Sanatsal Anatomi**, çev: Burhan Bolan ,Engin Yayıncılık, İstanbul
- Halil Haseski, Veysel Şahin, Nebi Öztürk, Muammer Durmuş, 2005,**Rönesans, Bilim Devrimi Ve Vesalius**, Yıldız Teknik Üniversitesi Eğitim Fakültesi Bilgisayar Ve Öğretim Teknolojileri Öğretmenliği Bölümü, İstanbul
- Hasanoğlu A.T. 1996, **Barok Çağ Ve İçindeki Işık Rembrant**, Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul
- Janson H.W. 1969, **History Of Art**, Enlarged Ed. New York, Prentice Hall
- Kagan M. 1993,**Estetik Ve Sanat Dersleri**, Çev: Aziz Çalışlar, İmge Kitabevi, Ankara
- Krausse,A-C.2005, **Rönesans’tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü**, çev: Dilek Zapcıoğlu, Litaratür Yayıncılık, Almanya,
- Kırca S.1999, **Fransa Da 17 Yüzyıl Resim Sanatı**, Yüksek Lisans Tez Çalışması, Süleyman Demirel Üniversitesi, Isparta
- Kuruüzümcü R. 2000, **Işığın Barok Sanatın Gelişim Süreci İçindeki Yeri Ve İşlevi**, Sanatta Yeterlilik, Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı, İstanbul
- Leonardo/ The Life And Work Of The Artist Illustrated With- Raffaele Monti – A Dolphin Art Book İtalya-1975 Sf:76)
- [http://acid.noobgrinder.com/Loomis/Loomis A. Figure Drawing For All It's Worth](http://acid.noobgrinder.com/Loomis/Loomis%20A.%20Figure%20Drawing%20For%20All%20It's%20Worth)

- Little S.2006, **...İzmler- Sanatı Anlamak**, çev: Derya Nüket Özer, Yapı Yayın, İstanbul
- Meydan Larousse, Meydan Yayınevi, Cilt I, S: 498-499
- Öztuna H.Y.2007, **Görsel İletişimde Görsel Tasarım**, Tıbyan Yayımcılık, İstanbul
- Parramõn, José M., **İnsan Figürü Çizimi**, Remzi Kitabevi,1996
- Paquet D. 2007, **Ayna Ayna, Güzel Ayna; Bir Güzellik Öyküsü**, Çev: Orçun Türkay, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul
- Pirim N.(Ed.) 2005, Panofsky E. “*Kendini Tanımlamak mı Kendini Tanımlamak mı?*” **Rönesans’ın Serüveni**, YKY, İstanbul.
- Pirim N.(Ed.), 2005, Hauser A. “*Rönesans döneminde sanatçının toplumsal konumu*” **Rönesans’ın Serüveni**, YKY, İstanbul.
- Pirim N.(Ed.), 2005, Huizinga “*Rönesans sorunu*” **Rönesans’ın Serüveni**, YKY, İstanbul.
- Pischel G. 1981, **Sanat Tarihi Ansiklopedisi** , Genel Yönetmen: Vefa Ülkü, cilt 2-3, Görsel Yayınlar, İstanbul
- Prof. Dr. YILDIRIM, M.1999, **İnsan Anatomisi** 4. Baskı, , İstanbul
- Prof. Dr. DERE, Fahri, **Anatomi, Ders Kitabı**, 2. Baskı Adana, 1990
- Prof. Dr. DERE, Fahri, Yrd. Doç. Dr. OĞUZ, Özkan, 1996 **Artistik Anatomi**, Nobel Tıp Kitabevi,
- Simon H. (Ed.) **1979 Bridgman's; Complete Guide To Drawing From Life**, Drawings and text by George B. Bridgman. Published by Weathervane Books, NY. CR 1952,
- Şentürk S. 2000, **Resim Sanatında Anatomi Ve Figüratif Resme Etkisi**, Yüksek Lisans Tezi, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim –İş Eğitimi ABD. Çanakkale
- Turani A. 1992, **Dünya Sanat Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul
- Tansu S.2006, **Resim Sanatının Tarihi**, Remzi Kitabevi, İstanbul

- Tuncay Y.N 2000, **Bir Caravaggio Tanımlaması Ve Çağdaş Yorumu**, Yüksek Lisans Tezi Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya
- Vezzosi A.2001, **Leonardo Da Vinci, Evren Bilimi Ve Sanatı**, Çev: Nami Başer, YKY, İstanbul. sf 35
- Wöfflin H. 1990, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev: Hayrullah Örs Remzi Kitabevi, İstanbul
- Zöllner F. 2003, **Leonardo**, Taschen Yayınları, Germany
- artinstructor .blogspot.com
- russellmcneil.blogspot.com
- www.denizce.com
- www.fineartcompany.co.uk/master/masters55.htm
- www.halksahnesi.org/yazilar/imge/imge.htm
- www.lebriz.com
- www.odevarsiv.com
- http://www.evrenvebilim.com/altin_oran.html
- <http://tr.wikipedia.org/wiki/>
- www.sanalmuze.com
- <http://teknolojik.org>
- www.wielkaencyklopedia.com/tr
- <http://matematikci.wordpress.com>
- www.uh.edu/engines/epi951.htm

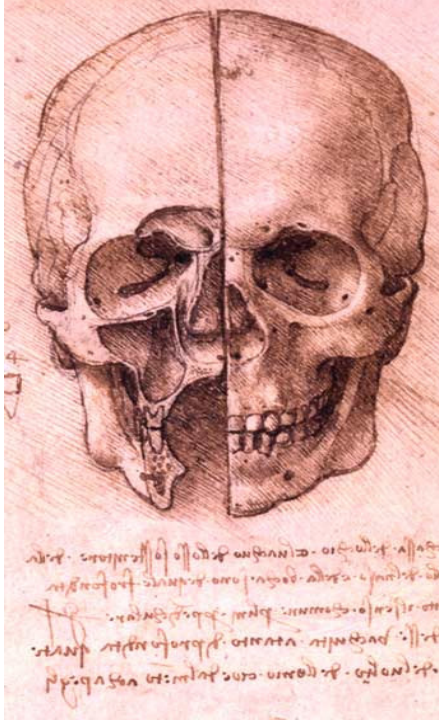
EK 1

İNSAN ANATOMİSİNDE BÖLÜMLER VE BİRBİRİ İLE İLİŞKİLERİ⁵

I-Kafa (Baş):

Kafa iki büyük kitleye sahiptir.

A-Cranial Kütle



Kafanın top şeklindeki kütlesi, incelen silindirik şekilli yüz bölümü. Önden kafa, oval şekilde görülür. Yandan birbiri üzerine binmiş iki eşit yumurtanın görüntüsünü verir. Önden görünüşte kafanın eni boyunun üçte ikisidir. Uzunluğu boyuna yukarıdan aşağı çizilen bir çizgi kafayı iki eşit parçaya ayırır. Bu parçalardan birinin uzunluğunun üç katı yumurta şeklindeki kütlelerin, oranlamasında kullanılır. Onun 2:3 iki parça boyu üç parça uzunluğu, yandan görünüşte üst üste binmiş yumurta şekilleri kullanılır. Yüzde ikinci derece kütleler; (1) alın sırtı (2)burnun incelen kütlesi (3) çene kemiği (4)göz boşluğu (5)ortası şişkin köşelerde incelen yapıyla ağız (6) çene kutusu (7) alt çenenin açısı veya çene noktası (8)yanak kemiğinin yan kemeri (9) kulak kepçesi.

⁵ Anatomi ile ilgili bilgiler “ÇAKMAK, Hale 1993, **Dinamik Anatomi (Artistik Anatomi)** Düşen Adam Yayınları, I. Baskı”, ve Dr. DERE, Fahri, Yrd. Doç. Dr. OĞUZ, Özkan, **Artistik Anatomi**, Nobel Tıp Kitabevi, 1996 adlı kaynaklardan yararlanılarak düzenlenmiştir.

Alın siperliği; tepeden çeneye olan mesafenin yarısında. Burun kütlesi; alından çeneye yüzün ortasında. Yanak kemikleri; burnun altından çizilen çizgi üzerine kadar gelir. Göz oyuğu; alın siperindeki açların burnun orta noktasından çizilen çizgiye kadar. Ağız; burnun alt noktasından başlayarak burundan çeneye olan mesafenin üçte ikisi uzunluğunda. Genişliği göz çukurunun bittiği noktalar arasında uzanır. Çene kutusu; burundan çeneye olan mesafenin geri kalan üçte birlik bölümünde bulunur. Alt çene eğimi; çene noktası alt dudak üzerinden karşıdan karşıya çizilen hat üzerinde yer alır. Yanak kemiklerinin yanındaki kemer; göz oyuğunun altından çizilen hat üzerinde yanak kemiği ile açı yaparak yukarıda kulağa bağlanır. Kulak kepçesi; çenenin altında monte edilmiştir, alın siperi ile burun altı arasındaki yerde bulunur (Çakmak, 1993)

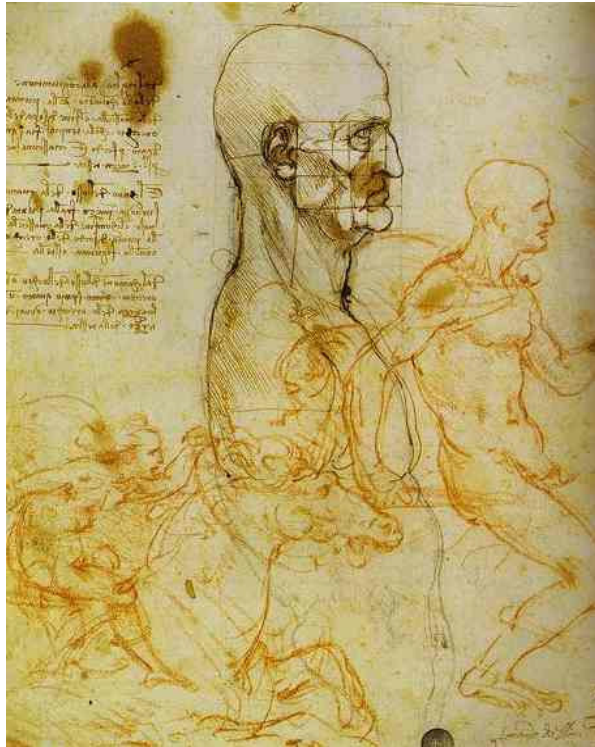
B. Yüz: *Facies*

B.1.Göz

“İki gözle görünen nesneler,

Bir gözle görünenden daha yuvarlak görünür”

Leonardo da vinci(2006:65)



Göz küresi, golf topu büyüklüğüyle kafada alın kemiği ve yanak kemiği arasında ki göz oyuğu çatısına asılmıştır. Göz kapakları kısa bir siper gibi küreyi örter. Üst kapak alt kapaktan daha fazla yayı çevreler. Yandan görünüşte alt ve üst göz kapakları 45 derecelik bir açı ile birbirinden ayrılır.

Resim 43 Leonardo Ca Vinci Anatomi Çizimi

Gözler kavisli bir yüzeyin üzerinde oldukları için aynı düzeyden ve tam karşıdan bakmamızın dışında nereden

bakarsak bakalım birbirine tam eşit iki yapı olarak göremeyiz. Gözleri, birlikte hareket eden iki bilye olarak düşünürsek bir gözün açısının diğerini belirlediğini anlar ve ona göre doğru çizim yaparız. İki göz arasındaki mesafe ise bir gözün genişliği kadardır. Yaş ve cinsiyete göre gösterdiği farklılıklara baktığımızda çocuklarda gözler arasındaki açıklık bir gözün genişliğinden daha fazla ve tam ortaya yerleşmemiştir. Ergin bir insanda gözler daha oval ve birbirine daha yakındır. Fakat kadınlarda bunlara ilave olarak gözler biraz daha büyüktür. Yaşlılarda ise göz çukuru ve genel olarak gözün kendisi daha çok çöker ve bu nedenle göz çukuru üzerindeki kemikler daha dışarı çıkar. Gözlerin çevresinde torbalar ve kırışıklıklar oluşur. (Çakmak, 1993)

B.2. Burun

Burun dört önemli kütleden oluşur. Üst nasal (burun deliği) kütle incelenerek kıkırdaklı burun topuna (olar) doğru iner, deliklerin iki kanadı (ola).Burun topu aşağıya doğru bombelenen bir kanca (septum) şeklini alır ve burun kökünün altında üst dudak sütunuyla birleşir. Burun deliği kanatları bir göz boyu genişliğinde açılır. Burun boşlukları bir parmak kalınlığı şeklinde çizilmelidir. Çocukta burun kemikleri tam gelişmediği için burun biraz yukarı kalkıktır. Fakat burun delikleri küçük ve belirgindir. Ergin bir erkekte burun kemikleri tam gelişmiş ve köşeli bir hal almıştır. Ergin bir kadının burnu ise daha küçük bir yapılaşma gösterir. Bunun nedeni olarak erkeğin daha fazla güçlü solunum yapması gösterilebilir. Yapılan antropometrik çalışmalarda birbirinden ayrılabilen 5 ayrı burun tipi çizilebilmiştir (Çakmak, 1993)

B.3.Dudaklar

Dudaklar, sephincter kası ile çevrilmiş ve ağzın kenarlarında buccinator kasıyla bağlanır. Bu kaslar, buccinatorler çeneye doğru yatay olarak devam eder. Üst dudak, düzeltilmiş bir M şeklindedir ve alttaki daha genişlemiştir. Her iki dudak

çevresinde ince kenarlı bir çizgi vardı. Ağız çocukken yüzün aşağısında yerleşmiş ve küçüktür. Ergin insanlarda ise ağız yüzün yukarısında yerleşmiştir. Bu yer değiştirme kemik gelişimine göre orantılı bir şekilde meydana gelmektedir. Ağız yapısı kadınlarda erkeklere nazaran daha küçüktür. Yaşlı insanlarda ise dudaklar incelmektedir.(DERE, OĞUZ,1996)

B.4.Kulak

Bir deniz kabuğu şeklindedir. Çerçevesinin geniş kulak memesinde dardır. Dört büyük şekle sahiptir. Dış geniş çerçeve (helix) iç çerçeve (antihelix) kulak açıklığının kapağı (tragus) ve kulak memesi (labule). Kulak üç eşit parçaya bölünebilir; 1-üst çerçevede kulak kepçesine girilen yerde, 2-tragus boyunca, 3- etli kulak memesidir. İç çerçeve üst kısımda bükülmüş Y şeklindeki iki kola ayrılır. Çizimde kurgu kıkırdağın sert formuna verilmelidir ve bu etki kulak memesinde yumuşatılmalıdır. Kulak kepçesi baş parmağı içine alabilecek derece geniş çizilmelidir(DERE, OĞUZ,1996)

Kulağın morfolojik farklılıklarını incelediğimizde 20 tane kulak çeşidi olduğunu görürüz. Kulağı bebeklerin gelişiminde, başın aşağısında ve yüzle oranlandığında diğer yapılara göre büyük olduğu ortaya çıkar. Gelişmesini tamamlamaya başlayan çocuklarda kulağın normal yerine çıktığı ve yüzle orantısının yakalandığı görülür (DERE, OĞUZ,1996)

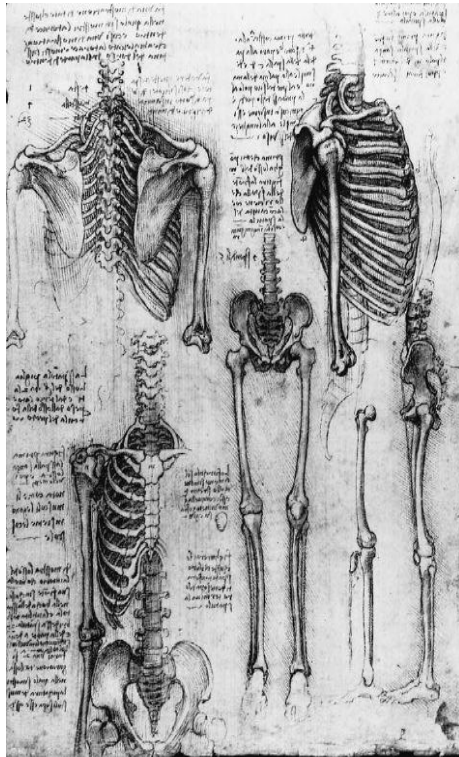
II- Boyun (Collum) Bölgesi:

Boyun

Sıkışmış şekilde boyun çeneden boyun çukuruna kadar önden görünüşte yarım kafa boyundadır. Yandan görünüşte, çene konturüyle çene noktasından boyun birleşir. Boynun önden çene kadar geniş değildir. Kafa dönüş kıvrılma, uzama hareketleri ile boynu sürekli çeker. Bu nedenle çenenin yönünün ve yerinin çizimleri takip edilmesi gerekir. Değişmez bir kural olarak boyun, çenenin hareket pozisyonunu takip eder. Burnun ortasından başlayan çizgi, dudakların ortasından çizilerek aşağı inip larynx (adem elması) üzerine düşer(Çakmak,1993)

III-Truncus: Beden

Beden : Torax, Sirt, Karın, Bel



Beden önden görünüşte baştanbaşa üç kafa boyunda ölçülür. Bu arada bedenın üç buçuk kafa uzunluğundadır. Ön ölçümleri; Köprücük kemiğinden çizilen çizgiden göğüslere kadar birinci bölüm, göğüs çizgisinden karna ve göbeğe kadar ikinci bölüm, karından cinsel organın hemen üstüne kadar uzanan ise üçüncü bölüm olan bir kafa boyuna eşittir. Arka ölçümler: kürek kemiğinin genişliğinin uç noktalarından geçen çizgiden kürek kemiğinin köküne kadar, bu noktadan göbeğin karşılığı olan externus oblixe kadarı ikinci, buradan kuyruk sokumuna kadar üçüncü kafa boyu, kuyruk sokumundan kaba etin dibine kadar yarım

kafa boyundadır.

IV-Uzuvlar: (Ekstremiteler)

A.Üst Ekstiremite omuz, kol, önkol, el

A.1. Kol

Üst kol omuz kemerinden başlayıp, göbek çizgisine düşer. Böylece dirsek bükümü karnın yanında yer alır. Ön kol bu noktadan hareketle bileğe doğru aşağıya iner ve



büyük trochanter (bacağın yukarısında yan tarafında ki kemiksel çıkıntı) hizasına gelir. Bu nokta önde genital organlar üzerinde, arkada kuyruk sokumu üzerinden geçen çizgilerin üzerindedir. Deltoit kasının, tam olarak bir kafa boyu derinlikte olmasına ve yerinin göğüsteki büyük göğüs kaslarından geçer arkada da kürek kemiğinin uçlarından geçen çizgilerin üzerinde olmasına dikkat edilmelidir. Omuzdan bileğe tüm kolun uzunluğu 2 ve $\frac{3}{4}$ kafa uzunluğundaki el ile birlikte bu $3 \frac{1}{2}$ kafa uzunluğuna ulaşır. Bileğin düz kısmı, avucun düz kısmına kilitlendirilmiştir. Böylece kol dönünce avuçta döner. Kolların korkunç bir hareket serbestliği vardır. Hareket kapasitesini anlamak için kolların omuzların değil boynun çukurluğuna

bağlandığını düşünmek gerekir. Bu nedenle köprücük kemikleri kola gerçekten ek bir uzunluk getirir, böylece kolun kompleks kemik yapısı beklenmedik hareket becerisini veren Mekânizmayı üretir. (Çakmak,1993)

A.2. El

“el, bileğin kalınlığı kadar ayaktan kısadır.”

“parmaklar olmaksızın elin uzunluğu, ayağın uzunluğunun yarısıdır.”

Leonardo da vinci(2006:78)

Elin uzunluğu genişliğinin iki katıdır ve elin alt yarısı kare biçimindedir. El kafanın dörtte üçü uzunluğundadır. Genişliği de burundan çeneye kadardır. Parmak uzunluklarının ölçümlendirilişi orta üçüncü parmağa göre çıkarılır. Bu en uzun parmak ve boyu avucun boyuna eşittir. Orta parmağı norm olarak kullanınca, işaret ve dördüncü parmaklar orta parmak tırnağının alt noktasında biterler, küçük parmakta dördüncü parmağın ikinci eklemine kadar uzanır. Başparmak avucun orta noktasından başlar, işaret parmağının ilk boğumunda sona erer. Başparmak hariç parmağın her bölümü bir öncekinin 2/3 üçte ikisi boyundadır (Çakmak,1993).

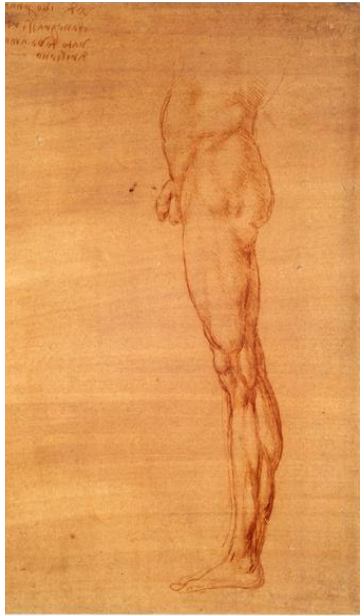
Başparmağın ucuyla öbür parmakların orta boğumları tam bir kavis oluşturmaktadır. Elin iskeleti elin dış yapısını biçimlendirir. Parmaklar boğum noktalarında, el serbest ya da sıkılmış durundayken birbirine paralel dairesel çizgilerle birleştirilebilir. Parmaklar olmadan avuç içinin uzunluğu ayak tabanının uzunluğunun yarısına eşittir(DERE, OĞUZ,1996). Tırnakların uzunlukları, baş parmak dahil olmak üzere küçük parmağın orta noktasından her parmağın üçüncü kısmına kadardır.

B-Alt Ekstremitite (Kalça, Uyluk, Bacak, Ayak)

“Ayak bileği ile başparmak arası, saç dipleriyle üst çene arasına eşittir ve yüzün altıda beşidir.”

Leonardo da vinci(2006:79)

B.1. Bacak



Bacağın üst kısmı diz kapağına kadar iki kafa boyundadır. Alt bacak diz kapağından ayağa kadar aynı uzunluktadır. Ayağın bileğin iç kemiğine kadar olan yüksekliği dörtte bir kafa uzunluğundadır. Çiziminde önemli noktalar: 1-tüm bacağın önden görünür şekli uzayıp incelen bir ‘B’ harfini andırır. ‘B’ nin düz çizgisi ona değen konturların formunu oluşturmak için bacağın iç yanında yatan bir kontrol çizgisi olarak durur. 2-bacağın yandan görünür şekli uzatılmış bir ‘S’ çizgisidir. 3-Alt bacağın temel kemiği kaval kemiğidir. O tüm alt kütlen yönünü ve durumunu verir. Önden görünüşte her zaman dizden ayak bileğine olan kısım vücut çizgisine göre içeri doğru bir kavis alır.

B.2. Ayak

Ayağın uzunluğu ön kolun uzunluğu kadardır. Ayağın genişliği büyük parmandan küçük parmağa yarım kafa genişliğindedir. Ayak uzunluğu dört eşit parçaya ayrılır: 1-önden arkaya topuk kısmı, 2- oyuk kısmı, 3-büyük parmak topu, 4-büyük parmak. Topuğun ön tarafının üzerindeki bir noktada bilek ve ayak birleşir. İç bilek kemiğinin yüksekliği topuğun boyuna eşittir. Veya ayak boyunun dörtte biridir.

Ayağın dış yanında küçük parmak büyük parmağın başlangıcından çizilen çizgide sona erer.

Ayakların duruş pozisyonu hemen hemen değişmez şekilde vücut merkezi çizgisinden dışa doğrudur. Bacaklar içe doğru kıvrıldığı sürede de ayak yönünü korur ve dışa doğrudur. Ayağı çizerken kemer ve oyuğu hemen kavislendirilmelidir. Ayağın temel formunu oluşturur. Ayağın üst kısmı uzun bir kayak çubuğunun şeklini oluşturur. Alt yüzeyin çiziminde önce basit bir ayak izi çizilir, gereken inceltirme yapılır. Topuk kemiği üzerinde geniş bir tokmak vardır ve bu çiftli topuk konturlarını yaratır. Ayağın küçük parmakları, büyük parmaktan farklı bir ritim hareketine sahiptir. Büyük parmak yukarı doğru kıvrılırken, küçük parmaklar zemine basarak kavramaya çalışır (Çakmak,1993).