MICHAEL BAXANDALL

15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim

Sanat tarihinde para çok önemlidir. Paranın resim üzerindeki etkisi yalnızca bir müşterinin bir resme para harcamak istemesinde değil, bu parayı verme biçiminin ayrıntılarında da kendini gösterir. Sonuçta resimler aynı zamanda, ekonomik yaşamın izlerini taşıyan birer fosildir.

Michael BAXANDALL
MICHAEL BAXANDALL
15. Yüzyılda
Sanat ve Deneyim
STİLİN TOPLUMSAL TARİHİNE GİRİŞ

ÇEVİRİEN Zeynep Rona
Teşekkür ................................................................................................................................. 7
İkinci Baskıya Önsöz ............................................................................................................... 9
İlk Baskıya Önsöz .................................................................................................................. 11

Ticaret Koşulları .................................................................................................................. 13
  • Giriş .................................................................................................................................. 13
  • Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi ........................................................................... 17
  • Sanat ve Malzeme ........................................................................................................... 31
  • Becerinin Değeri ............................................................................................................... 35
  • Beceri Algısı .................................................................................................................... 43

Dönem Gözü ........................................................................................................................ 53
  • Göreceli Algılama ........................................................................................................... 53
  • Resim ve Bilgi .................................................................................................................. 57
  • Bilişsel Üslup .................................................................................................................. 63
  • İmgelerin İşlevi ............................................................................................................... 69
  • Öykü (Istoria) .................................................................................................................. 76
  • Beden ve Dili .................................................................................................................... 90
  • Figür Düzenleri ............................................................................................................... 108
• Renklerin Değeri .............................................................................................................. 120
• Hacim ..................................................................................................................................... 128
• Aralıklar ve Oranlar ........................................................................................................ 142
• Gönül Gözü .......................................................................................................................... 153

Resimler ve Kategoriler ........................................................................................................ 173
• Sözler ve Resimler ........................................................................................................ 173
• Giovanni Santi’nin Yırdı Beş Ressamı ........................................................................ 177
• Cristoforo Landino ........................................................................................................ 182
• Kategoriler .......................................................................................................................... 187
• Sonuç ..................................................................................................................................... 233

Dizin ......................................................................................................................................... 241
TEŞEKKÜR

Dr. Jennifer Montagu’ya, kitaptaki resimleri temin etmemde yardımcı olduğu için şükran borçluyum. Bu eserleri koleksiyonlarında bulunduran ve röprodukşiyonlarının basılmasına izin veren kurumlara teşekkür ederim. Fotoğrafların kaynakları şöyle: Berlin Devlet Müzesi (6, 7); Alinari, Floransa (2, 3, 5, 9, 10, 11, 21, 22, 24-a, 24-d, 25, 31, 35, 36, 37, 43, 45, 48, 64, 65, 71, 75, 78, 81); Foto Scala, Floransa (Renkli Resimler); Galeriler Yönetimi, Floransa (29, 46, 68); Studio Gérondal, Lille (76); Courtauld Sanat Enstitüsü, Londra (54, 67, 77, 79); Ulusal Galeri, Londra (4, 20, 27, 40, 49, 51); Warburg Enstitüsü, Londra (1, 8, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 23, 24-c, 32, 33, 39, 44, 47, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 63, 69, 70, 72, 73); Alte Pinakothek, Münih (12, 50); Metropolitan Sanat Müzesi, New York (30); Ulusal Kütüphane, Paris (42); Service de Documentation Photographique, Ulusal Müzeler, Paris (26, 34, 61, 74); Ulusal Fotoğraf Konseyi, Roma (62); Boymansvan Beuningen Müzesi, Rotterdam (28, 41); Ulusal Galeri, Washington (24-b, 38, 80).
İKİNÇİ BASKIYA ÖNSÖZ

Bu baskıdaki en temel değişiklik, daha önceki baskıda yalnızca İngilizce çeviri verilen bölümlerin özgün İtalyanca ve Luatincelerinin de “Metinler ve Kaynaklar” başlığı altında verilmiş olması.* Fark ettiğim bu tür hataları bu baskıda düzeltilmiştir. Bunun için, kaynak ve çeviri yazısı konusundaki özenli incelemelerinden ötürü, İtalyanca baskıının (Torino: Einaudi, 1978) çevirmen ve editörleri Maria Pia ile Piergiorgio Dragone’ye; Giovanni Santi’nin şiirinin İtalyanca’sında bulunduğu yanlış bir yorumu dikkat çektiği için Michael Bury’ye; Mantova’dan Amerika kitası keşfedilmeden önce hindi bulunamayacağına dikkat çekmek için Martin Kemp’e; Resim 49’da Niccolò de Tolentino’nun şapkasının doğru tanıminin çokgen değil dikhörtgen olması gerektğini belirten John White’a ve önceki baskıda yer alan Resim 4’teki harmoniyenin lacinverdinin fark edilemediğini söleyerek resmi

* Özgün kitapta alıntıların Luatince ve İtalyancaları ve kullanılan kaynaklar ayrı bir başlık altında, kitabin sonuna konmuş. Okumayı kolaylaştırmak için bunları ilgili oldukları bölümlerde sonnot olarak verdik – e.n.
değiştirmemi sağlayan Richard Wollheim’e teşekkür etmek isterim. Bu baskıda ayrıca birkaç yerde kaynakçayı güncel-leştirdim.

Birinci bölümde, resimsel beceri geleneğini ekonomik bir temele oturtabilmek için, sözleşmeler, mektuplar ve kayıtlar aracılığıyla 15. yüzyıl resim ticaretinin yapısını ele almış. İkinci bölümde, bir toplumun günlük yaşamı içinde gelişen görsel becerilerin, bir ressamın üslubunda nasıl belirleyici
Giriş


Resmi ısmarlayan, bedelini ödeyen ve onu kullanır sö kan kişiye “hami” [patron] denebilir, ama bu terim başka ve oldukça farklı durumları ima edecek anlamları da taşır. Söz konusu kişi, son aşaması tamamlanmış bir resim olan bu alışverişte, etkin, belirleyici ve her durumda yardımsever olması gerekmeyen bir arac olduğu için ona “müşteri” demek belki daha doğru olabilir. Üstün nitelikli 15. yüzyıl resimleri sipariş üzerine yapıldı. Bu durumda müşteri ne tür bir
resim istediğini belirtirdi. Önceden yapılmış hazır eserlerse, pek revaçta olmayan ressamların boş zamanlarında yaptıkları sıradan Madonna’lar ile resimli çeyiz sandıklarıydı; önemli altar panoları ve freskler sipariş üzerine yapılır, genellikle müşteri ile sanatçı arasında yasal anlaşma imzalanır, sanatçı, müşterinin az ya da çok ayrıntı vererek belirttiği isteklerine uymayı taahhüt ederdi.


Ayrıca, resimler müşterilerin kullanması için yapılmaktaydı. Her müşterinin sipariş verirken niyetinin ne olduğunu dair spekülasyon yapmanın pek bir yararı yoktur. Herkesin birden fazla gerekçesi vardı ve bunların birleşimi bir kişi-şiden öbürüne çok da fazla değişimyordu. Ressamlara sık sık

---

Rucellai’nin değinmediği, ama ona atfedilebilecek altıncı bir gerekçe daha vardı, o da, güzel resimlere bakmanın verdiği hazdı. Aslında başka bir bağlamda kendisi de belki bunu söylemekten çekinmeyebilirdi.

İyi eserlere sahip olmaktan keyif duyma; etkin bir dindarlık; öyle ya da böyle bir tür yurttaşlık bilinci; kendi hatırlasını yaşatma ve belki kendi reklamını yapma arzusu; zengin bir adamın topluma olan borçunu ödeme erdemi ve bundan aldığı haz; resim beğenisi... Aslında bir müşteri eser sipariş etme gerekçelerini açıklamak durumunda değildi, çünkü genelinde, onun sipariş verme isteğini dolaşı olarak –genellikle de onu yücelterek– rasyonelleştiren geleneksel biçimler vardı: altar panoları, aile şapeli için freskler, yatak odalarına asılan Madonna resimleri, çalışma odaları için üretilen zarif duvar süsleri gibi. Hatta bu geleneksel biçimler, ressamdan tam olarak ne beklendiğini de belirlerdi. Her durumda, görüen nedeni, yani resmin asıl amacının ona bakmaktan ilham almak bize için genellikle yeterlidir: Resimler bir müşterinin ve onun saygı duyduğu kişilerin görmesi ve bir bakıma hoşa gidecek, unutulmayacak, hatta yararlı olacak dürtüleri harekete geçirmek için tasarlanıyordu.

Bunların hepsi bu kitapta ele alınacak noktalar. Şu an için üzerinde durulması gereken genel nokta, 15. yüzyılda resmin, hâlâ ressamlara bırakılmayacak kadar önemli olduğunu. Resim satışlarındaki uygulamaları, bizim bildiğimiz usulden, yani geç romantik dönemde olduğu gibi ressamın dilediği resmi yapması ve sonra bir alıcı araması yönteminden tamamen farklıydı. Bizim resim satın alırken önceden yapılmış olanlardan seçip alıyoruz olmamız, aslında sanatçının kişisel yeteneklerine, 15. yüzyılda yaşayan Giovanni Rucellai gibi insanlardan daha fazla saygı duymamızdan değil, bugün artık çok farklı bir ticaret anlayışına sahip bir toplum içinde yaşayan olmamızdan kaynaklanmaktadır. Günü-

Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi


Resimle ilgili söylediklerinizi yaptım ve her birini titizlikle kendim uyguladım. Aziz Mikhael figürünü bitirmek üzereyim; zırhı, diğer giysileri gibi gümüş ve altından olacağını için, Bartolomeo Martelli’yi görmek gittim. Kendisi altını için ve sizin istediklerinizi için Francesco Cantansanti’yle konuşacağını ve istediklerinizi aynı yapmam gerektiğini söyledi. Ayrıca size karşı hatalı davranlığımdı sanarak beni azarladı.

Şimdi, Giovanni, ben burada tamamen sizin hizmetinizdeyim ve öyle olmaya devam edeceğim. Sizden 14 florin aldim ve size masraflarının 30 florin tutacağı yazdım; bu kadar tutacak çünkü resmin zengin süslemeleri var. Martelli’yle anlaşıp onu bu çalışmada vekiliniz olmaya ikna etmeniz rica ediyorum; işi hızlandırmak için bir şeye ihtiyaç olursa, ona gidebileceğim ve bu isteğim karşılansın. [...] Bana bütün malzemeler, altın, yaldız ve resim için 60 florin vermeyi, Bartolomeo’nun da benim söylediğim gibi ve-

Bunun böyle olması önemlidir, çünkü bu, ressamın, genellikle sanat alanı dışından bir müşteriley oldukça dolay-
siz bir ilişki kurabilmesi demekti. Müşteri genellikle özel bir kişi, bir hayır kurumunun en üst yetkilisi ya da manastırın başrahibi, bir prens ya da vekili olabildi. En karmaşık durumlarda bile ressam, normal olarak, sipariş veren, ressamı seçen, sipariş verirken belli bir amacı olan ve süreci baştan sona denetleyen belirli bir kişi için çalışirdı. Bu bakımdan ressam, çoğunlukla kamu yararı gözeten büyük kuruluşlarla çalışan heykeltıraştan farklıydı; heykeltıraşın iş yaptığı kuruluşlarda, sanat alanı dışından gelen denetim daha az kişiseldi ve büyük olasılıkla daha gevşekti; örneğin Donatello, uzun yıllar, Floransa Katedrali yapıtlarını denetleyen Yüncüler Loncası yönetimi için çalışmıştı. Müşterinin günlük müdahalesinin kayıtları genellikle tutulmamış olsa da, ressam, heykeltıraştan daha fazla göz önündeydi. Filip-
po Lippi’nin Giovanni de’ Medici’ye yazdığı mektup, müşterinin sıkı denetimi olduğu açıkça hissedilen ender durumlardandır. Acaba müşterinin doğrudan müdahale ettiği sanat alanları nelerdi?

Her iki tarafın da sözleşmeden kaynaklanan yükümlülüklerinin belirtildiği yazılı anlaşmaların kayıtlarından oluşan bir grup resmi belge, bir resmin yapım sürecinde yaşanan ilişkileri bütün gerçekliğine ortaya koyuyor. Bunlardan yüzlerce örnek bulunmasına karşın, çoğu günümüze ulaşmayan resimlerin relatosu, bazıları bir noter tarafından hazırlanan dört başı mamur sözleşmeler, bazıları da iki taraf için hazırlanan daha az ayrıntılı beyannameler (ricordi) biçiminde. İkinci gruptakiler, noterlik retoriği daha hafif olmakla birlikte gene de bir sözleşmenin bağlayıcılığına sahiptir. Her ikisi de benzer şartlar içerir.


Bugün, 23 Ekim 1482’de, adı geçen Francesco, adı geçen pano ressamı Domenico’ya, adı geçen Francesco’nun yaptırdığı ve tedarik ettiği panonun resimlendirilmesi işini tevdi ve emanet etmektedir; adı geçen Domenico’nun söz konusu panoyu kendi alması, yanı masraflını karşılaması; ve adı geçen panoyu bütünüyle kendi elleriyle, kä-
giatan üstündeki çizimde gösterildiği tarzda, belirtilen figürler ve çizimde gösterilen tarzda, ben Fra Bernardo’nun en iyi olduğunu düşündüğüm ve belirttiğim her özelliğe uygun şekilde renklendirmesi ve boyaması gerekmektedir; adı geçen çizimdeki tarzdan ve kompozisyondan uzaklaşmayacaktır; ve panoyu parasını kendi ödediği güzel boyalarla ve eğer süslemeler gerektirse altın tozuyla boyaması, aynı pano için yapılacak diğer tüm harcamaları da kendini cebinden karşılaması ve mavi renk için değeri ons [ykl. 27 gram] başına dört florin dolayında olan laciverdi kalınlanması gerekmektedir; ve adı geçen panoyu tamamlanmış olarak bugün itibaren otuz ay içinde teslim edecektir; ve burada tarif edildiği şekilde (masrafları bütün bu zaman boyunca kendisi, yani adı geçen Domenico tarafından karşılanarak) yapılan pano için, bana, yukarıda adı geçen Fra Bernardo’ya göre değeri 115 büyük florin olan miktar ödenecektir; ve ben, işinin en iyisi olduğunu düşündüğüm herhangi hakkında fikir sorabileceğim ve eğer yapılan iş bana göre belirlenen bedele değmezse, adı geçen ressam Domenico’ya göre jump özel preddella’sını [altar basamağı], ben Fra Bernardo’nun uygun bulduğu miktarına kesinti yapılacaktır ve sözleşme şartnamesine göre o, adı geçen panonun predella’sını [altar basamağı], ben Fra Bernardo’nun uygun gördüğü gibi boyayacak ve odemesini aşağıdaki gibi alacaktır; ve eğer Muhterem Francesco, yukarıda adı geçen Domenico’ya, 1 Kasım 1485’ten başlayarak her ay üç büyük florin verecek ve belirtildiği gibi, her ay üç büyük florin odemeye devam edecektir. [...] Ve eğer Domenico panoyu yukarıda belirtilen süre içinde teslim etmezse kendisi on beş büyük florin ceza ödemekle yükümlü olacaktır, buna mukabil Muhterem Francesco, yukarıda belirtilen aylık ödeme sözünü tutmazsa, o da bü-
tün miktarı ceza olarak ödeyecek, yani pano bittiği zaman ödenmesi gereken bütün parayı tam olarak ödeyecektir.⁴

İki taraf da anlaşmayı imzalar.

Sözleşme, bu tür anlaşmalardaki üç ana tema üzerine yoğunlaşmıştır: (i) Ressamın hangi resmi yapacağını belirler; bu örnekte, üzerinde anlaşmaya varılan bir çizime bağlı kalması beklenmektedir; (ii) müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı ve ressamın resmi ne zaman teslim edeceğini açıklar; (iii) ressamın nitelikli boya, özellikle de altın ve lacivert kullanması gerektiğini altı çizilir. Ayrıntılar ve şartların tam tamına belirlenmiş olup olmadığı, sözleşmeden sözleşmeye değişir.

sunacaktı; Antonfrancesco bunu temel alarak resim konusunda bir sonraki talimatları verecek ve son olarak da bitmiş ürünün kabul edilip edilmeyeceği kararına varacaktı. Resmin hangi aşamaya kadar bitirilmesi gerektiğini tam olarak anlatılamyorsa, bir başka resme bakarak buna karar verilebilecekti. Örneğin Floransalı Neri di Bicci, 1454’te, S. Trinita altar panosunu boyamak ve bitirmek için, 1453’te Carlo Benizi için S. Felicità’da yaptığı altar panosunu örnek almıştı.


Doğal olarak bütün sanatçılar bu tür yerleşik kurallar çerçevesinde çalışıyordu; bazı sanatçılar, kendilerine maaş ödenen prenslere iş yapıyorlardı. 1460’tan öldüğü yıla kadar (1506) Mantovalı Gonzaga Markleri için çalışan Mantegna’nın yaptığı anlaşmalar iyi belgelenmiştir; Lodovico Gonzaga’nın Nisan 1458’de kendisine yaptığı teklif çok nettir: “Size her ay on beş düka maaş, ailenizle rahatça yaşayabileceğiniz bir yer, her yıl altı boğazı doyurmaya yeterek kadar tahıl ve ihtiyaçınızı karşılamak üzere yakacak odun verme niyetliyim”. Mantegna epey tereddüt ettikten sonra teklifi kabul etmiş ve karşılığında Gonzagalar için yalnızca freskler ve panolar (Resim 5) değil, başka tür çalışmalar da yapmıştır.

Lodovico Gonzaga, 1469’da Mantegna’ya şöyle yazar:

Dokumacılarının dokuması için doğadan çalışarak iki Afrika tavuğu, bir horoz ve bir tavuk çizimi yapıp bana, buraya yollamanızı isterim. Afrika tavuklarını Mantova’da bahçede görebilirsiniz.8

Kardinal Francesco Gonzaga, 1472’de Lodovico Gonzaga’ya şunları yazar:

Andrea Mantegna’ya [...] gelip [Foligno’da – M.B.] benimle kalması için [...] emir vermenizi isterim. Ona değerli taşlarını, bronz figürleri ve diğer güzel antikalarımı göstererek iyi vakit geçirmek istiyorum; birlikte antikalarımı inceleyip üzerlerine konuşacağız.9

Milano Dükü’nün 1480’de Federico Gonzaga’ya yazdığı mektuptan:

Size bazı resimler için çizimler yolluyorum, bunları Andrea Mantegna’ya, sizin ünlü ressamınıza yaptırmanızı isterim [...].10
Resim 5. ANDREA MANTEGNA, **Marki Lodovico Gonzaga Oğlu Kardinal Francesco Gonzaga’yi Karşılarken**, 1474, fresk. Mantova Dükük Sarayı Gelin Odası.
Federico Gonzaga’nın Milano Dükü’ne aynı yıl içinde verdiği cevap:

Yolladığınız çizimleri aldım ve Andrea Mantegna’ya bunları resme dönüştürmesi için talimat verdim. O bunun kendisinin değil, daha çok bir kitap bezeme ustasının işi olduğunu, çünkü kendisinin küçük figürler yapmaya alışık olduğunu söyledi. Eğer isterseniz, farzımahal bir ya da bir büyük ayak büyüklüğünde bir Madonna’yi ya da başka bir şeyi çok daha iyi yaparmış [...]¹¹

Lancillotto de Andreasis, 1483’te Federico Gonzaga’ya şöyle yazar:

Kuyumcu Gian Marco Cavalli’yle, Andrea Mantegna’nın çizimlerinden çanaklar ve büyük bardaklar yapması için pazartık ettim. Gian Marco çanaklar için üç lire on soldi, bardaklar için de bir bucuk lire istiyor. [...] Yapılmadan önce biçimine karar vermeniz için size Mantegna’nın yaptığı küçük imbik çizimini yolluyorum.¹²

Mantegna’nın durumu, gerçekte Gonzaga’nın teklifinde belirttiği kadar net değişildi. Maaşı her zaman düzenli ödenmiyordu; öte yandan arada sırada kendisine bazı ayrıcalıklar veriliyör, toprak armağan ediliyör, fazladan para ödeniyordu, ayrıca dışardan siparişler için de ödeme yapılyordu. Ama ünlü Quattrocento [15. yüzyıl] ressamları arasındadaki Mantegna sıradışı bir konuma sahip; prensler için resim yapanlar bile çoğunlukla aylık maaş yerine parça başı ödeme alıyordu. Quattrocento boyunca sanat hamiliğinin rengini, en net halıyla Floransa’da hazırlanan sözleşmelerde açıklandan ticari uygulamalar belirlemişti.¹³

Sözleşmelere geri dönecek olursak, ancak buraya kadar genellemeye yapabilmenin mümkün olduğunu söyleyebiliriz, ayrıntılar birinden öbürüne büyük farklılık gösterir; daha il-

Sanat ve Malzeme


Bu tür gelişmeleri yalnızca sanat tarihi üzerinden açıklamaya çalışmak asında boşa bir çabadır. Altının resimler-de giderek önemini yitirmesi, Batı Avrupa’da o sıralarda gelişen genel bir yaklaşıma ilgiliydi; insanlar gösteriş konusunda daha ölçülü davranmaya başlamışlardı, bu eğilim kendini başka davranış biçimlerinde de gösteriyordu. Örneğin müş-
terilerin giysilerinde bile bu değişimi gözlemlemek mümkündü: Altın yaldızlı kumaşlar ve çığ renkler bir yana bırakılmış, bordomus siyahın sadeliği yağlanmıştır. Bu, tarih zor ahlaki imaları taşıyan bir modaydı; 15. yüzyıl ortası'nın atmosferini en iyi yansıtıcı aktarımından biri, Floransa'lı kitapçı Vespasiano da Bisticci tarafından Napoli Kralı Alfonso hakkında anlatılan bir hikâyedir:


Altın yaldızın görkeminden uzaklaşma eğiliminin kuşkusuz çok karmaşık ve farklı kaynakları vardı – insanların kendilerini gösteriş budalası yeni zenginlerden ayırma çabası na yol açan müthiş bir toplumsal hareketlilik; 15. yüzyılda son haddine varan maddi altın kıtlığı; yeni-Cicero’cu hüma-
nizmin yaygınlaşması sonucunda, daha kolay benimsenebilen Hıristiyan çileciliği biçimlerini pekiştiren klasik tensel-karşıtlık; giysi durumundaysa, pek anlaşılamanın teknik nedenlerden ötürü en kaliteli Hollanda kumaşlarının zaten siyah olması; belki de her şeyden öte, sırf modaya uyma dür-tüsünün ritmi. Büyük olasılıkla bu unsurların çoğu üst üst gelmiştir ve dış görünüşte gösteriştelen uzak durmak, zenginliği kamuya sergilemekten vazgeçme yönündeki daha kapsamlı bir eğilimin parçası değil, seçici biçimde benimsenen bir davranıştı. Burgonyalı İyi Philippe ile Napolili Alfonso, göz önündeki hayatlarında her zamanki kadar –muhtemelen daha fazla– cafcaflıydı. Siyah giysi sınırlamasının için-de bile zenginliği sergilemek mümkün, örneğin en değerli Hollanda kumaşları bile verevne kesilerek savurgan olunabiliyordu. Gösteriştin yönü kayımsı – bir taraf baskılanırken, bir başkası gelişiyor, ama gösteriştin kendisi var olmaya devam ediyordu.


Kıymetli malzemelerin değeri ile malzemeği ustaca işlemenin değeri arasındaki ayrım, bu aşamadan itibaren sanat-la ilgili tartışmaların en hassas noktası olacaktır. Aslında bize çok yabancı olmayan bu ayrım, resimle ilgili düşüncelerimizin merkezinde olmasa da, bütünüyle anlaşılmır bir olgu-dur. Ancak erken Rönesans’ta bu ayrım tam da merkezdeydi. Malzemenin niteliği ile becerinin niteliği arasındaki ayrışma, bütün resim ve heykel tartışmalarında sürekli tekrarlanan en

Diğer uçtaysa Alberti, Della pittura (Resim Üzerine) adlı çalışmasında yine bu ayrımdan yararlanarak, ressamın altun-dan nesneleri altın kullanarak değil, sarı ile beyaz boyayı ustaca karıştırarak betimlediğini savunuyordu:

Resimlerinde çok fazla altın kullanan ressamlar vardır [Resim 6], çünkü onlar bunun kendilerini haşmetli kıldığını düşünürler. Ben bunu övmüyoruz. Vergilius’un Dido’su-nu –altın ok kıflını, altın bir tokayla tutturmuş altın saçları, altın kuşaklı mor elbisesini, altın dizginleri ve atının bütün koşum takımı– boyarken bile altın kullanılamasını istemem, çünkü altın işıltısını basit renklerle elde edebilme becerisi daha çok hayranlık uyandırır ve övgüye değer.¹⁶

Bu örneklerin sayısını sonusa dek artırabilirsiniz. Birbir-rinden en farklı görüşlerin bile ortak noktası, malzeme ile beceri arasındaki bu ayrımdır.

Ama düşünsel kavramlar başka, fiili uygulamalar başka-dır. Bunların birbirini ne ölçüde ve nasıl etkilediğini açıklaya-yabilmek çoğunlukla zordur, çünkü aralarındaki ilişki muh-temelen doğrudan ya da basit değildir. Petrarca ile Alber-ti’nin ayrımsına özel anlam kazandıran ve onu hemen pratik iş boyutuna aktaran şey, aynı ayrırmın, bir resmin, hatta her ürünün maliyetinin de temelini oluşturmasıldır. İnsanlar bir resim için, madde ve beceri, malzeme ve emek gibi aynı iki başlık üzerinden ödeme yapıyordu; tipki Giovanni d’Agnolo
de’ Bardi’nin, S. Spirito’daki aile şapeli altar panosu (Resim 7) için Botticelli’ye yaptığı ödeme gibi.

3 Ağustos Çarşamba, 1485:
S. Spirito Şapeli’nde Sandro Botticelli’nin hesabına göre 75 altın florin altın karşılığında 78 florin 15 soldi ödendi – lacivert boya için 2 florin, altın ve panonun hazırlanışı için 38 florin ve fırçası [pel suo pennello] için 35 florin.17

Kuramsal değerler ile uygulama değerleri arasında net ve olağanüstü bir eşitlik söz konusuydu. Bir yanda lacivert boya, hem resim hem de çerçeve için gereken altın ve pano için ahşap vardı (yani malzeme); öte yanda Botticelli’nin fırçası (yani emek ve beceri).

**Becerinin Değeri**
Zeki bir müşteri için kaynaklarını ‘altın’dan ‘fırça’ya kaydırmanın çok çeşitli yolları vardı. Örneğin figürlerin arka plaq-
nında altın yıldız yerine manzara kullanılmasını isteyebi-lirdi:

Ressam resmin [Resim 8] boş böümlerine de –ya da da-
ha net olmak gerekirse figürlerin arka planına– manzara ve
 gökyüzü [paese et aiere] boyamayı ve renklendirilmesi ge-
reken her yeri –altın uygulanması gereken çerçeveler dişin-
da– bu şekilde boyamayı taahhüt eder.  

(Pinturicchio, * S. Maria de’ Fossi, Perugia. 1495)

* Rönesans ressamlarından Bernardino di Betto, ufak tefek olduğu için “küçük
ressam” anlamına gelen bu lakapla anılır – e.n.
Bir sözleşme müşterinin düşündüğü manzarayı bile madde sıralayabilirdi. Ghirlandaio 1485’te, Giovanni Tornabuoni için Floransa’daki S. Maria Novella’nın koro bölümü fresklerini üstlendiği zaman kompozisyonu “figürleri, binaları, şatoları, kentleri, dağları, tepeleri, ovaları, kıyafetleri, hayvanları, kuşları ve her türlü yaratığı” dahil etmeyi kabul etmişti. Böyle bir istek, beceri değilse bile emek için bir ödeme garantisi diiyordu.

Beceriyi daha pahalı satın almanın bir başka ve daha emin yolu, yüzyılın ortalarına doğru yerleşmeye başlamıştı. Bu, her atölyedeki ustanın ve yardımcılarının zamanına biçilen değer arasındaki çok büyük görece farktı ve her tür ürün için geçerliydi. Bu farkın ressamlarda azımsanmayacak kadar çok olduğunu görüyoruz. Örneğin 1447’de Fra Ange-
lico, Roma’da yeni Papa V. Nicolaus için freskler yaparken, çalışması karşılığında özel bir kişiden ya da küçük bir sivil gruptan alınan siparişlerde geçerli olan genel meblağ yerine, malzemeler sağlandığı için kendisinin ve üç asistanının zamanının karşılığını almıştı. Vatikan kayıtları, dört kişinin ücretlerini şöyle sıralıyordu:

23 Mayıs 1447.
San Pietro’nun bir şapelinde çalışan Dominiken Tarikatı’ndan ressam Fra Giovanni di Pietro’ya, ödenmesi gereken yıllık 200 düka ödeneğe mahsuben, 13 Mart’tan Mayıs sonuna kadar 43 düka 27 soldi, 23 Mayıs’ta ödenmiştir [...] 43 florin 27 soldi

Floransalı ressam Benozzo da Leso’ya adı geçen şapeldeki çalışması için 13 Mart’tan Mayıs sonuna kadar ödenmesi gereken aylık 7 florin, ödeneğe mahsuben aynı gün, 18 florin 12 soldi ödenmiştir [...] 18 florin 12 soldi

Aynı şapelde ressam olan Giovanni d’Antonio della Checha’ya, Mayıs sonuna kadar ödenmesi gereken aylık 1 florin ödeneğe mahsuben aynı gün 2 ay için, 2 düka 42 soldi ödenmiştir [...] 2 florin 42 soldi

Aynı şapelde ressam olan Jacomo d’Antonio da Poli’ye, ayda 1 florindenden Mayıs’ın sonuna de grin üç aylık ödemesine mahsuben, 23 Mayıs’ta 3 florin ödendiştir [...] 3 florin²⁰

Bu durumda her birinin yıllık ücreti, yemek dışında şöyleledir:

<p>| | |</p>
<table>
<thead>
<tr>
<th></th>
<th></th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Fra Angelico</td>
<td>200 florin</td>
</tr>
<tr>
<td>Benozzo Gozzoli</td>
<td>84 florin</td>
</tr>
<tr>
<td>Giovanni della Checha</td>
<td>12 florin</td>
</tr>
<tr>
<td>Jacomo da Poli</td>
<td>12 florin</td>
</tr>
</tbody>
</table>

Yıl sonuna doğru takım Orvieto’ya taşındığında, Giovannini della Checha dışındakiilerin yıllık ücretleri aynı kalmış,
onun ücretiyle ikiye katlanarak ayda bir florin’den iki florin’e çıkartılmıştı. Anlaşılacağı üzere eğer bir atölye ustası, kendinden beklenenden fazlasını –tabii bizim değil, onların standartlarına göre fazlasını– yardımcıları yerine kendisi boyarsa, ustalık için daha fazla para ödenebiliyordu.

Nitekim, Piero della Francesca’nın aldığı Merhametli Madonna (Resim 9) siparişinde de aynı şekilde olmuştur:

11 Haziran 1445.
Başrahip Pietro di Luca [...] [ve yedi kişi daha –M.B] Merhametli Madona Kardeşliği ve Üyeleri hesabına ve adına ressam Piero di Benedetto’ya, adı geçen Kardeşliğin kilise ve oratuarı için, şimdiki pano biçiminde bir panonun yapımı ve boyanması, gerekli bütün malzemeye ve bütün iç donanımın tüm maliyeti ve masraflarıyla, panonun parçalarının boyanmaya hazırlanması ve adı geçen oratuarın içine yerleştirilmesi işini sipariş etmiştir: Yukarda adı geçen Başrahip ve danışmanları ya da onların yerini alacak halefleri ve Kardeşliğin yukarıda adı geçen diğer görevlileri ile kararlaştırılan resimler, figürler ve bezemeler; en iyi altınlı yaldızlanacak ve en güzel boyalarla, özellikle de laci-vertle boylanacak: Bu şartlara bağlı olarak, adı geçen Piero, adı geçen panoda ortaya çıkacak herhangi bir kusuru ya da malzemenin bozukluğundan ya da Piero’nun hatasından kaynaklanacak bozulmayı, sonraki on yıl boyunca düzeltmek zorundadır. Bütün bunlar için, 1 florin’in, 5 lire 5 soldi olarak hesaplanan değeri üzerinden 150 florin ödenmesi kararlaştırılmıştır. Kendisine, talebi üzerine şimdi 50 florin verilecek ve gerisi de pano tamamlandığında ödenektir. Ve adı geçen Piero, bahis konusu panoyu şimdi orada bulunan ahşap panonun yüksekliğinde ve eninde boyayacak, bezeyecek ve biraraya getirecek ve üç yıl içinde panoyu tamamen birleştirmiş ve yerine yerleştirilmiş olarak tes-
lim edecek; **Piero dışında başka hiçbir ressam elini fırçalar-ra sürmeyecek**.21

Burada bir pano resminden bahsedilen; daha büyük boyutlu freskler için sözleşme şartları yumuşatılabilirdi. Filippino Lippi 1487’de S. Maria Novella’nın Strozzi Şapeli freskleri siparişini aldığı zaman “tamamının ve özellikle figürlerin kendi elinden çıkması” (**tutto di sua mano, e massime le figure**) şart koşulmuştu: Bu ibare belki biraz mantık-sızdı, ama ne anlatmak istediği açıktı – figürler, mimari arka planlardan daha önemli ve zor olduğu için, Filippino’nun el işçiliğinin göreli olarak daha fazla olması gerekiyordu.22 Signorelli’nin 1499’da Orvieto Katedrali freskleri (Resim 10) için imzaladığı sözleşme meden ibare daha kesin ve gerçekçiydi:


Bu, çok büyük boyutlu bir fresk çalışmasında bir ustanın çizimi uygulanırken kendisinin nerelerde müdahale etmesi gerektiğini belirten bir açıklamaydı. Sonuç olarak, daha geç tarihli sözleşmelerdeki niyet genellikle netti: Müşteri, ressamlarına parıltıyı altınla değil, ustalıkla, yani ustanın kendi elleriyle elde edecekti.

Yüzyılın ortalarına gelindiğinde resimsel becerinin ne kadar pahalı olduğu artık biliniyordu. Floransa Baspiskoposu Aziz Antonino *Summa Theologica* (Teoloji Külliyatı) adlı çalışmasında kuyumcuların sanatı ve onlara uygun ödemelerden bahsederken, bireysel becerilerine göre ücret alan ressamları örnek göstermişti: “Ürünlerini üstün bir ustalıkla
yapan kuyumculara daha fazla ücret ödenmelidir. Tıpkı resim sanatında ünlü bir ustanın, aynı figürü yapmak için niteliksiz birine oranla daha fazla –iki ya da üç kat– ücret istemesi gibi”.  

15. yüzyıl müşterisi, ne kadar varlıklı olduğunu daha fazla göstermek için, beceriyi dikkat çekmek biçiminde satın alma yoluna başvuruyordu: Burada anlatılan düzen, herkesin duyduğu bir norm değil, 15. yüzyıl sözleşmelerinde fark edilmeye başlayan bir eğilimdi. Floransa ve Sansepolcro'daki saygı ticari uygulamalardan haber olmayan tek basit soylu Borso d'Este deyildi.* Fakat beceri satın alacak kadar kültürlü olan siparişçilerin sayısı da az değişdi; bu kişiler, her sanatçının bireysel özellikleri ayırt etme yeteneklerinin gidecek artması sayesinde, 1490'larda halkın ressamlara bakışını 1410'larda olduğundan çok farklı kılmışlardı.

**Beceri Algısı**


* Yazarın daha önce belirttiği gibi, Borso d'Este resim sipariş verirken ödemele-rini metrekare üzerinden hesaplamıyordu – e.n.

Resimlerle ilgili amiyane değerlendirmelere ise –günde-lik konuşma diliyle resimlerin niteliklerinden ve farklılıklarından söz eden yazılar– kuşkusuz yalnızca sıradışı durumlarda rastlanır. Bunun özellikle güzel olan bir örneği var. 1490’lardı Milano Dükü, Certosa di Pavia’daki bazı ressamlara iş vermemi düşünüyordu; Floransa’daki temsilcisi, tanımış dört ressam –Botticelli (Resim 7), Filippino Lippi (Resim 11), Perugino (Resim 12), Ghirlandaio (Resim 2)– hakkında kendisine bir rapor yollamıştı:

Sandro Botticelli, hem pano, hem de duvar işlerinde çok iyi bir ressam. Yaptığı şeylerin erkeksi bir havası var ve en iyi yöntem’le ve tam orantılı yapılmış.

Filippino, çok iyi bir ressam olan Fra Filippo Lippi’nin oğlu: Yukarda adı geçen Botticelli’nin öğrencisi ve dönemi-
nin en seçkin ustasının oğlu. Onun işlerinin Botticelli’nin-kilerden daha tatlı bir havası var; bana göre onlardaki ka-
dar beceri yok bunlarda. Perugino, özellikle duvar işlerinde olağanüstü bir usta. Onun işlerinin meleksi bir havası var ve çok tatlılar. Domenico Ghirlandio, panolar üzerine iyi bir
usta, duvarlardaki ustalığı ise daha da fazla. Onun işleri-
in iyı bir havası var; ayrıca eli çabuk biri ve çok işin altın-
dan kalkabiliyor. Filippo’nun dışında bütün ustalar kendi-
lerini Papa IV. Sixtus şapelinde kanıtlamış. Sonradan he-
psi Muhteşem Lorenzo’nun Spedalletto [Villası’nda] kendi-
lerini göstermişler, hangi elin diğerinden üstün olduğunu ayırt etmek zor.²⁵

Papa IV. Sixtus şapeli, Vatikan’daki Sistina Şapeli fresklerini ifade ediyor; Lorenzo de’ Medici’nin Volterra yakınlarındaki Spedaletto Villası’nın freskleri ise günümüze ulaşmamıştır.

Bu yazida açık seçik ortaya çıkan birkaç şey var: Fresk ile pano resmi birbirinden keskin hatlarla ayrılmaktadır; ressamlara birbiriyile büyük rekabet içindeki kişiler olarak bakılır; daha incelikli bir karşılaştırmayla bir sanatçının yalnız-

Bir sonraki bölümde tam da bu sorunu ele alacağız. Hem ressam hem de hitap ettiği insanlar, hem Botticelli hem de Milanolu temsili, bizden çok farklı bir kültüre sahipti ve görsel etkinliklerinin bazı alanları bu kültürle yoğunluştı. Bu şimdiye kadar ele aldığımız konudan, yani Quattrocento ressam-müşteri ilişkisi içinde genel olarak resimle ilgili bek- lentilerin ne olduğu konusundan oldukça farklı bir şey. Bu ilk bölümde, ressamın, resim ticareti koşullarına gösterdiği az çok bilinçli tepkilerle el alınmış, resme yönelik ilginin
özgül biçimleri ayrıştırılmamıştır. Bundan sonraki bölümde Quattrocento insanının, ressamlarının ve halkın, bütünüyle o yüzyıla özgü yöntemlerle görsel deneyime nasıl katıldıklarını ve bu katılımın niteliğinin resim üsluplarının nasıl bir parçası olduğunu derinlemesine irdeleyeceğiz.

Notlar

1 Francesco Cossa’nın, Borso’nun ödemeye koşullarından yakındaki mektubu için bkz. E. Ruhmer, Francesco del Cossa (Münih 1959), s. 48. Giovanni de’ Bardi için bkz. s. 35.


3 G. Gaye, Carteggio inedito d’artisti dei secoli XIV, XV, XVI, I, (Floransa 1840), s. 175-176 ve H. Mendelsohn, Fra Filippo Lippi (Berlin 1909), s. 154-159 ve 235-236:

Io feci quanto m'imponesti della tavola, et missimi in punto d'onoro cusa. el santo michele è in tal perfezione, che per chelle sue armadure, sono dariento e doro e chosi laltre sue vesta, ne fui chon bartolomeo martello; disse delloro e di quello vi bisogniava io direbbe chon Ser franciescho, e chio altutto faciessi quanto era di vostra volontà; e molto mi riprese mostrando io avere el torto contro divoi. – Ora giovanni io sono qui al tutto esservi schiavo, effarò chon effetto. Io ò auto da voi quatordici fiorini, et io vi scrissi vi sarebbe trenta di spesa, e stia così, perché bella dornamenti. priegovi per dio chomettiate in bartolomeo martelli, sopra questo lavoro chonducitore, essio oddi bisognio dalchuna chosa per rispaccio dellopeera, io vada a lui e vedralla, io liene faro honore; e olgli detto che tra voi e me lui ne sia mio malevadore, ellui dicie essere chontento, e vuollo fare, pure chio vi spacci, epbiu chio vene scriva. esse vi pare fatelo, chio mi sto; perché io non no più oro, neddanari per chille mette. Io vi priegho chio non mi stia; è tre di chio non no niente, e aspetto ci siate.

Epbiu se vi pare che a ongni mia spesa, chome è di sopra trentta fiorini, ched dogni e ciaschudnma chosa, finita di tutto, voi mené diate sessanta fiorini larghi di legniame, doro, di mentitura, eddipintura, e chome detto bartolomeo sia quanto eddetto, per meno impaccio di voi io laro di tutto finita per tutto di venti daghchost da parte mia, e bartolomeo fia mio malevadore. essella spesa non vè, starò a quello vi fia, e perché voi siate bene avisato, vi mando el disengnio chome è diate di legnàme e daltezza e larghezza; e voglio perramore di voi non tortene più chellavoro di ciento fiorini; dimandogni altro. Prieghovi rispondiate, che qui ne nuoro; e vore’ poi partirmi. essio fusi prosontuoso innavervi scritto, perdonatemi. effarò sempre quell più e quell meno piacerà alla reverenza vostra. valete addì xx luglio 1457

frate filippo dipintore in firenze
Sia noto e manifesto a qualunque persona che vedrà o leggerà questa presente scritta come a preghiera del venerabile religioso messer Francesco di Giovanni Tesori, al presente priore dello spedale degli Inocenti di Firenze, e Domenico di Tomaso di Curado dipintore, Io frate Bernardo di Francesco da Firenze, frate ingiesuato, a frate questa scritta di mia mano per convegna e patto e allogagione d'una tavola d'altare a andare nella chiesa del sopradetto spedale degli Inocenti con patti e modi che qui di sotto si dirà, cioè:

Che oggi questo di xxıı d'ottobre 1485 el detto messer Francesco dà e allunga al sopradetto Domenico a dipignere uno piano, el quale è fatto e à avuto da detto messer Francesco, el quale piano à fare buono detto Domenico, cioè à pagare, e à a colorire e dipignere detto piano, tutto di sua mano in modo come apare uno disegno in carto con quelle figure e modi che in esso apare, e più e meno secondo che a me frate Bernardo parra che stia meglio, non uscendo del modo e composizione di detto disegno; e debbe colorire detto piano tutto a sua spese di colori buoni e oro macinato nellì adornamenti dove acadranno, con ogni altra spesa che 'n detto piano acadessi, e l'azzurro abbia a esse olttramario di pregio di fiorini quatro l'oncia in circa; e debba aver fatto e dato fornito el detto piano da oggi a trenta mesi prossimi a venire; e debba avere per pregio di detto piano com'è detto, e tutto a sua spese, cioè di detto Domenico, fiorini centoquindici larghi se a me frate Bernardo soprascritto parrà se ne venghino, e possi pigliare parere di detto pregio o lavoro da chi mi paressi, e quando no mi paressi se ne venissi detto pregio, n'abbia avere quel meno che a me frate Bernardo parra; e debba in detto patto dipignere la predella di detto piano come parra a fro Bernardo detto; e detto pagamento debba avere in questo modo, cioè: ch'el detto messer Francesco debba daré al sopradetto Domenico ogni messe fiorini cen- toquindici larghi, cominciando a di primo di novembre 1485, seguendo di mano in mano, come è detto. ogni mese fiorini tre larghi [...]  

E non avendo detto Domenico fornito detto piano frailo infrascritto tempo, abbia a cadere in pena di fiorini xv larghi; e così se 'l detto messer Francesco non oservassi il sopradetto pagamento, abbia a cadere nella sopradetto pena in tutta la soma, cioè che finito detto piano, gli abbia a dare intero pagamento del tutto la soma che restassi.
9 A.g. e., s. 526:

[...] prego la S.V. che li piacia ordinär, che Andrea Mantegna [...] venga e stia continuamente cum me. Cum Andrea pigliaro spasso de mostrarli miei camaiini, e figure di bronzo et altre belle cose antique: sopra le quale studiaremos e conferiremo de compagnia.

10 A.g. e., s. 527:

[...] mandiamo li certi designi de penture quali pregamo che vi piacia retirare per el vostro D. Andrea Mantegna pentore celebre.

11 A.g. e., s. 538:

[...] ho recevuto el ritracto de la pictura che la E.V. me ha mandato, et facto ogni instantia ad Andrea mantegna mio picture lo riduca ad elegante forma, el quale me dice che la séria opera piú presto da miniatore che sua perche lui non e assueto pingere figure picole, anzi assai meglio faria una nostra dona aut qual- che altra cosa de longeza de uno brazo aut uno brazo e mezzo quando piacesse ala cel.ne V. Ill. ma madona [...]

12 A.g. e., s. 541:

Io ho praticato mercato cum Io. Marco orefice de quelle oie vechie e di li bocali secondo il disigno de Andrea Mantegna. Esso Io. Marcho adimanda de le ole lire 3 soldi 10 de la marcha et deli vali predecti ducati uno e mezo de la marcha [...] mando a vostra excel.cia il designo del fiasco fato per Andrea Mantagna acio quella possa judicare de la forma inanti se incominciano.


14 Vespasiano da Bisticci, Vite di uomini illustri, ed. P. D’Ancona ve E. Aeschli- mann (Milano 1951), s. 60:

Era a Napoli uno ambasciadore sanese, della loro natura, molto borsio. La Maestà del re il piú delle volte vesdva di nero, con qualche fermanfio nel cap- pello, o qualche catena d'oro al collo: i broccati e vestid di seta poco gli usava. Questo ambasciadore vestiva di broccato d'oro molto ricco, e sempre quando veniva al re aveva questo broccato d'oro. Il re piú volte con quegli sua domes- tici se ne rideva 'di questo vestirá di broccato. Un di, ridendo disse a uno de' sua; per certo che io voglio che noi facciamo che questo broccato muti colore; e per questo ordinò una mattina di dare udienza in uno luogo molto misero; e fece chiamare tutti gli ambasciatori, e ordinò con alcuno de' sua, che la mattina in quella calca ognuno si stropicciasse addosso alio ambasciadore sánese, e strop- picassino quello broccato. La mattina, non solo dagli ambasciadori, ma dalla Maestà del re era pinto e stropicciato in modo quello broccato, che uscendo da
corte, non era uomo che potesse tenere le risa, vedendo quello broccato, ch'era di chermisi, col pelo allucignolato, e cascatone Foro, e rimasta la seta gialla, che pareva la cosa più brutta del mondo. A vederlo la Maestà del re uscir dalla sala, col broccato tutto avviluppato e guasto, non poteva tenere le risa [...]  

15 Petrarca, “De remediis utriusque fortu-nae”, I. xli, Opera omnia (Basel 1581), s. 40.  

16 L. B. Alberti, Opere volgari, ed. C. Grayson, III (Bari 1973), s. 88:  
Truovasi chi adopera molto in sue storie oro, che stima porga maestà. Non lo lodo. E benché dipiggesse quella Didone di Virgilio, a cui era la faretra d’oro, i capelli aurei nodati in oro, e la veste purpurea cinta pur d’oro, i freni al cavallo e ogni cosa d’oro, non però ivi vorrei punto adoperassi oro, però che nei colori imitando i razi dell’oro sta più ammirazione e lode all’arteefice.  

17 H. P. Horne, Sandro Botticelli (Londra 1908), s. 353 (Document XXV):  
Mercholidí adí III d’Aghosto. A chappella di Santo Spirito fior. settantotto, sol. XV a oro larghi, per flor. 75 d’oro in oro, paghati a Sandro del Botticello, a lui contanti: che flor. 2 sono per azzurro, e flor. 38 per l’oro e mettitura della tavola, e flor. 35 pel suo pennello.  

18 G. B. Vermiglioli, Bernardino Pinturicchio (Perugia 1837), s. vi (Ek II):  
Anche promette nel vacuo delli quadri o vero campi de le figure pegnere paese et aiere et tutti li altri campi dove se mette colore excepto li cornicioni dove se ha a ponere loro [...]  

19 C. S. Davies, Ghirlandaio (Londra 1908), s. 171:  
figuras hedititia castra, civitates, montes, colles, planities, lapides, vestes, animalia, aves, bestias quascunque [...]  

20 E. Müntz, Les Arts à la Cour des Papes, I (Paris 1878), s. 126:  
23 mai. A frate Giovanni di Pietro dipintore a la chapella di s.to Pietro dell’ordine di san Domenico adì xxii di Maggio d. quarantatre, b. vinti sette, sono per la provisione di d. 200 l’anno dadi 13 di Marzo perinfino adi ulltimo di Maggio prossimo a venire: f. XLIII, b. XXVII. –  
A Benoço da Leso dipintore da Firenze a la sopradetta chapella adì detto f. dociotto, b. dodici, e quali sono per sua provisione di f. VII il mexe dadi XIII di Marzo sino adì ultimo di Maggio prossimo: fl. XVIII, b. XII. –  
A Giovanni d’Antonio de la Checa dipintore a la detta chapella adì detto f. due, b. quaranta due, sono per la provisione di f. I il mexe, dadi XIII di Marzo adì ulltimo di Maggio prossimo: fl. II, b. XI [...]

A Jachomo d’Antonio da Poli dipintore ala detta chapella adì XXIII di Maggio fl. tre, sono per la sua provisione di 3 mexe e quali debano finire adì ultimo di Maggio prossimo a f. I il mexe: f. III [...]

21 G. Milanesi, Nuovi documenti per la storia deWarte toscana (Roma 1893), s. 91:  
mcccxxxv etc. die XI mensis iunii.  
Egregii viri Petrus Luce benedicti, prior, Papus Simonis de Doctis, Guasparre, Nicolai Martini, Ambrosius Massi, consiliarii dicti prioris; Johachinus de Pichis, Julianus de Doctis, Julianus Mathei Ciani, et Michelangelus Massi,
homines electi ad hec; vice et nomine Societatis et hominum Sancte Marie de Misericordia – dederunt et concesserunt Petro benedicti petri benedicti pictori ad faciendum et pingendum vnam tabulam in oratorio et ecclesia dicte Societatis ad foggiam eius que nunc est, cum toto suo lignamine et omnibus suis sumpribus et expensis de toto formento et ornamento picture et positure et locature in dicto oratorio; cum illis yimaginibus et figuris et ornamentis sicut sibi expressum fuerit per suprascriptos priorem et consilium uel per suos successores in officio, et per dictos alios supra electos: et deauratam de fino auro et coloratam de finis coloribus et maxime de azurro ultramarino: cum hac condicione, quod dictus Petrus teneatur ad reaptandum suis expensis omnem maganeam quam faceret et ostenderet dicta tabula in processu temporis usque ad decern annos propter defectum lignaminis vel ipsius Petri. Et pro predictis omnibus constituuerunt sibi de mercede florenos cl. ad rationem librar. v et sol. v pro floreno. De qua promiserunt dare nunc ad eius petitionem florenos quinquaginta, et resu-
duum, finita dicta tabula. Et dictus Petrus promisit dictam tabulam facere et pingere et ornare et ponere ad latitudinem et altitudinem et foggiam prout est illa que nunc est ibi de ligno; et dare expletam et positam et locatam infra tres annos proxime futuros; cum suprascriptis conditionibus, et qualitatibus colorum et auri finorum: et quod nullus alius pictor possit ponere manum de penello preter ipsum pictorem.

22 A. Scharf, Filippino Lippi, (Viyana 1935) s. 88 (Belge VIII).

23 R. Vischer, Luca Signorelli, (Leipzig 1879) s. 346-349:

   Item quod teneatur dictus magister Lucas et sic promisit pingere manu propria omnes figuras fiendas in dictis voltis, et maxime facies et omnia membra figurrarum omnium a medio figure supra, et quod non possit pingi sine ejus presen-
tia [...] Item quod teneatur omnes colores mictendos per ipsum mag. Lucam [...] 

24 S. Antonino, Summa Theologica III, viii. 4, pek çok baskı var:


Dönem Gözü

Göreceli Algılama


Bu noktadan sonra insanlardaki görsel algılama aracı tek-tip olmaktan çıkar, insandan insana farklılaşır. Beyin, koni hücrelerin ışık ve renkle ilgili kendi kendisine ulaştırdığı ham verileri, hem doğuştan sahip olduğu hem de deneyimleriyle kazandığı becerilerle değerlendirmeye başlar. Depolamış olduğu kalıpları, kategorileri, çıkarım ve benzetme alışkanlıklarını –“yuvarlak”, “gri”, “düzgün”, “çakıltaşı” gibi söze dönüştürulebilecek örnekler– kullanarak, algıladığı nesne-ye uygun düşenlerini bulmaya çalışır; bunlar, gözden gelen inanılmaz derecede karmaşık verilere bir yapı, dolayısıyla da bir anlam kazandırır. Bu süreçte bazı sadeleştirme ve biçim-

bir kenara bırakıyoruz; ama bunun kadar önemli bir diğer etken, kişinin sahip olduğu kategorileri, örnek kalıpları, çıkarm yapma ve benzetme alışkanlıklarını yorumlama becerisidir: kısaca, kişinin “bilişsel üslubu”.

Resim 13’e bakan birinin, Resim 14’te görülen kalıpları ve biçim kavramlarıyla tanışık olduğunu ve bunları kullanma deneyimine sahip

Resim 14. Eukleides, Elementa geometriæ (Geometrinin Öğeleri), ağaç baskı (Venedik: 1482) s. 2 r.
olduğunu varsayalım. (Nitekim, Resim 13‘ün çizildiği dönemde hitap ettiği insanların çoğu böyle bir donanıma sahip olmakla övünürdü.) Bu kişi düzenlemeyi daha çok ikinci açıdan algılamaya eğilimlidir; iki yanında çıkıntıları olan bir daireden çok, bir dördüncügenin ortasına oturtulmuş bir daire olarak algılaması daha olasıdır: O, bu kategorilere ve karmakarşık biçimler içindeki kalıpları ayırt etmesini sağlayacak deneyime sahiptir. Buna bağlı olarak, Resim 13‘ü, bu türde bir donanımı olmayan birinden daha farklı ‘görecek’tir.

Şimdi Resim 13’e bir bağlam ekleyelim. Düzenleme, 1481’de Milano’da basılmış bir kitapta yer alan, Kutsal Topraklar’la ilgili bir betimlemede geçiyor, altında da şu satırlar yazılı: “Questo e la forma del sancto sepulchro de meser iis chrissto” (Hazreti Isa’nın Kutsal Kabir Kilisesi’nin biçimı Boyledir). Bu durumda bağlamın, düzenlenemin algılanışına çok önemli iki katkıda bulunduğunu görürüz. İlk olarak bu düzenlemenin bir şeyi temsil etmek amacıyla yapıldığı ortaya çıkar: Seyirci, temsil geleneğine ilgili deneyimle kelimene başvurarak, bunun büyük olasılıkla bir zemin planı geleneğine ait olduğunu karar verir – bir yapıya tepeden baktığı zaman, duvarları temsil eden çizgiler zeminde devam edecektr. Zemin planı, nesneleri temsil etmek için başvurulan oldukça soyut ve çözümlemeci bir geleneğin parçasıdır ve eğer –bizimkinin aksine– kişinin kültürü dahilinde değilse, kişi, figürü nasıl yorumlaması gerektiğini bilemez. İkincisi, bağlamı öğrendiğimizde, binalarla ilgili önceden edinilmiş deneyimlerin bu durumda işe yaradığını ve kişinin bu birikimden hareketle çıkarıma bulunabileceğini anlarız. 15. yüzyıl İtalyan mimarlığının bilen birisi, gördüğü dairenin, belki üstü küçük bir kubbeyle örtülü yuvarlak bir bina, dikdörtgen katları da salonlar olduğu sonucuna varabilir. Ama 15. yüzyılda yaşımış bir Çinli, zemin planı geleneğinin ne olduğunu öğrendiği zaman, bu yuvarlığın Pekin’deki ye-
ni Cennet Tapınağı'nın [Tian Tan] dairesel orta avlusu oldu-
ğu sonucuna varabilir.

Dolayısıyla, Resim 13’ün ağtabaka üstüne yansıttığı ışık
dizisinin yorumlamak için zihnin başvurduğu, bir kültür-
den diğerine farklılık gösteren üç değişken araç var: depo-
lanmış kalıplar, kategoriler ve çalıșımda bulunma yöntem-
leri; çeşitli temsil gelenekleri konusunda geniş bir bilgi biri-
kimi; çevreden edinilen deneyimler. Bunlar, hakkında yeter-
li bilgimiz olmayan şeyleri görselleştirebilmenin akıcı yol-
ları. Uygulamada, burada verildiği gibi sırayla değil, hep bir-
likte işlerler; süreç anlatılamaçak kadar karmaşıktır, fizyo-
lojik açıklamalarına hâlâ aydınlatılamamıştır.

Resim ve Bilgi

Bütün bunların bir resme bakışımızla ilgisi yok gibi görünse
de, vardır. Bir akarsuyu temsil eden Resim 15’te belirgin ola-
arak en az iki temsil geleneginin kullanılıldığı görülüyor. De-
nizkızları ve soldaki küçük manzara, biçimlerin konturlar-
ni gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
ları gösteren çizgilerle temsil edilmiş ve hafif bir açıyla yukarı-
dan bakılarak çizilmiş. Akarsuyun akış yönü ve hareketiyse,
diyagram şeklinde ve geometrik unsurlarla, dik açıyla tepe-
den görüldüğü gibi verilmiş. Suyun yüzeyindeki dalgacık-
la...
lüp—kişinin resim algısını etkiler.

Burada Piero della Francesca’nın Arezzo’daki S. Francesco Kilisesi için yaptığı Meryem’e Müjde (Renkli Resim I) adlı fresk çalışmasını örnek olarak ele alabiliriz. Öncelikle, bu resmi anlayabilmek için bir temsil geleneğini kabul etmek gerekir; bu geleneğin merkezinde, üç boyutlu bir şeyi ifade edebilmek için iki boyutlu bir zemin üstüne boya süren bir adam bulunmaktadır: Kişinin bu oyunun ruhuna girme si gerekir, ancak bu zemin planı oyunu değildir ve Boccaccio bunu çok güzel anlatır:

Ressam, boyadığı—aslında bir pano üstüne ustaca uygulanan azıcık renkten ibarettir bu iş—her figürün hareketinin, Doğa’nın ürünü olan bu figürün doğal hareketlerine benzeyebilmesi için gayret sarf eder; böylece resmin, seyircinin gözünü kısmen ya da tam olarak aldatmasına ve gerçek olmasa da gerçek gibi algılanmasına çalışır.

Aslında görme yeteneğimiz stereoskopik [derinlikli] olduğu için, normal olarak hiç kimse böyle bir resmin tama-
men gerçek olduğunu sanacak kadar göz altanması yaşamaz. Leonardo da Vinci bunu şöyle açıklar:

Bir resmin, en mükemmel dış çizgiler, gölge, ışık ve renk-le yapılmış olsa bile, doğadaki modeli kadar hacimli görünmesi mümkün değildir – meğerki doğadaki modele çok uzaktan ve tek gözle bakılıyor olsun.³

Leonardo, bunun neden böyle olduğunu gösterebilmek için bir de çizim (Resim 16) eklemiştir: A ve B bizim gözlerimiz, C görünen nesne, E-F nesnenin arkasındaki alan, D-G de resmedilmiş bir nesnenin perdediği, ama gerçek yaşam-da görünen alandır. Ama gelenek, ressamın, önündeki düz yüzeyi üç boyutlu dünyaya olabildiğince benzetmesini ve bunun için de övgü almasını gerektiriyordu. Bu tür temsillerle bakım 15. yüzyılda yerleşik bir İtalyan geleneği ve bazı beklentilere yol açıyordu; bunlar resmin yerleştirildiği yere göre –kilise ya da salon– değişiyordu, ama değişme-yen bir beklenti vardı: Önceden de gördüğümüz gibi seyirci,
‘beceri’ bekliyordu. Tam olarak ne tür bir beceri beklediğini ele almadan önce, 15. yüzyıl insanının bir resmi anlamak için ortaya koyduğu şaşırtıcı gayrete deşinmek gerek. O, iyi bir resmin bünyesinde beceri barındırdığının bilincindeydi ve bu becerinin ayırdına varmanın, hatta onun hakkında konuşabilmenin, kültürli bir seyirci olmanın gereği olduğunu öğrenmişti. Örneğin 15. yüzyılda eğitim veğeri yazıları olan, Pietro Paolo Vergerio’nun 1404 tarihli *De ingenius moribus et liberalibus studiis* (Bir Beyefendinin Görgüsü ve Özgür Araştırmalar Üzerine) adlı çalışmasında şöyle deniyordu: “Seçkin kişilerin, doğal olsun insan yapımı olsun nesnelerin güzelliğini ve zahafetini takdir edebilmeleri ve birbirleriyle bunun üzerine tartışabilirleri gerekir”.

Kendine entelektüel açıdan saygı duyan birisinin Piero’nun resmi karşısında sessiz kalması mümkün değildir; resimdeki beceriyi fark etmeli ve bunun hakkında konuşmalıdır. Bu bizi ikinci noktaya getiriyor; bu da resmin, ona bakan kişinin zihindeki tüm değerlendirme becerisine –kalıplar, kategoriler, çıkarımlar ve benzerlikler– duyarlı olmasıdır. Bir kişinin belli bir form türünü ya da formların iliskisini ayırt etme kapasitesi, onun bir resme dikkatle baktığından bağlı olduğu sonuçları etkiler. Örneğin, eğer kişi orantılı ilişkileri yakalama yeteneğine sahipse ya da karmaşık biçimleri ayıklayarak basite indirgeme deneyimi varsa ya da değişik kırmızı ve kahverengi türleri için zengin bir kategori yelpazesine sahipse, bu beceriler sayesinde Piero della Francesca’nın *Meryem’e Müjde’sini* aynı becerilere sahip olmayanlardan farklı algılayacaktır, özellikle de bu resimle ilgili fazla beceri kazanmamış olanlara kıyaslara çok daha keskin bir alıga sahip olacaktır. Çünkü kimi alısal becerilerin belli bir resim için diğerlerinden çok daha uygun olduğu açığını: Kasılmış kaslardaki damarları sınıflandırabilme ustalığı –bu dönemde birçok Alman’ın sahip olduğu bir beceri– ya da in-

Üçüncü olarak da, kişi bir resme bakarken, genel dene- yeşilerinden edindiği bir sürü bilgi ve varsayımı bu karşıta taşırlar. Bizim kültürümüz Quattrocento’ya nispeten yakın olduğu için, o dönem insanların kanıksamış olduğu birçok şey bizim için de apaçık ve bu nedenle resimleri anlamakta fazla zorluk çekmeyiz: Quattrocento düşünce tarzına, örneğin bir Bizans’ın düşünce tarzından daha yakındır. Bu da, kendi deneyimlerimizden kattığımızın bir resmi kav- rayışımızda ne kadar büyük payı olduğunu fark etmemi- zi zorlaştırır. Böyle iki karşısında bir tutun, Piero della Fran- cesca’nın Meryem’e Müjde’si örneğinden hareketle ele alalım: Eğer (a) yapı öğelerinin genellikle dikdörtgen ve düzenli ol-duğu varsayımını ve (b) Cebrail’in Meryem’e görünüp Isa’ya gebe olduğunu müjdelediği menkıbeyle ilgili bilgiyi ki- şinin algısından silip atabilirsek, o kişi resmin ne anlatıldığı anlamakta zorlanır. İlk varsayım konusunda şunu söyleyebi- liriz: Piero perspektifinden büyük önle kullanmış olsa da –ki perspektif de, 15. yüzyılda yaşamış bir Çinli’nin anlamakta zorlanacağı, başlı başına bir temsıl biçimidir– resmin man-

Resmin öyküsü hakkındaki bilgiye gelince, eğer İncil’de geçen Meryem’e Müjde menkıbesinin ne olduğunu bilmiyorsanız, Piero’nun resminde ne olup bittiğini anlamaz; bir zamanlar bir eleştirmenin dediği gibi, Hıristiyanlık’la ilgili bütün bilgiler yeryüzünden silinmiş olsa, resme bakan biri, hem Cebrail’in hem de Meryem’in sütuna taptığını sanabilir. Bu, Piero’nun öyküyü iyi anlamadığını anlamaz; ressam, seyircinin, resme bakınca Meryem’e Müjde konusunu hemen tanıyacağını varsayarak, konuyu daha ileri düzeyde vurgulayabilir, çeşitlendiribilir ve uyarlayabilir. Bu durumda Meryem’in cepheden verilişinin çeşitli amaçları vardır: Piero ilk olarak bunu, seyircinin katıldığıını sağlayacak bir araç olarak kullanmış; ikinçisi olarak, freskin Arezzo Şapeli’ndeki yerinden ötürü seyircinin resme daha çevetli bakacağını düşündü; üçüncü olarak da, Meryem’in hayatı içerisinde çok özel bir ân, kade-rine boyun eğmeden önce son bir kez çekinerek Cebrail’e...
bakışını yakalamasına yardımcı olmuştur. 15. yüzyıl insanı, Meryem'e Müjde konusunun birbirini izleyen aşamalarını bizden daha iyi ayrabiliyor ve Quattrocento döneminde yapılan örneklerde bugün bizim yakalayamadığımız nüansları görebiliyordu; bu, daha sonra değişimiz gereken konulardan biri.

**Bilişsel Üslup**

Önceden belirtildiği gibi, Rönesans insanı bir resim önündede büyük çaba gösterirdi, çünkü kültürlü kişilerin resimlerin önemi konusunda ayırım yapabilmeleri beklenirdi. Bu ayırımlar, çoğu kez ressamın becerisine özel bir ilgi göstererek yapılyordu. Daha önceden de dectionsımız gibi bu ilginin kökleri de, belli ekonomik ve düşünsel gelenekler ile varsayılara sıkı sıkıya bağlıydı. Ancak bu ayırımları herkesin duyabilmesi için bunları söze dökmek gerekiyordu: Rönesans seyircisi, nesnenin özelliklerine uygun sözcükler bulmak konusunda kendisini zorluyordu. Bazen, kelimele-ri fiilen telaffuz etmesine elverişli bir ortam oluyor, bazen-
se resme denk düşen kategorilere kendi zihninde sahip olmak ona resimle ilgili yeteneği konusunda özgüven veriyordu. Her ne olursa olsun Rönesans insanı, kavramlar ile resim.usluplarını eşleirecek düzeyde yüksek bir bilince sahipti.


Tıpkı çoğumuz gibi, onlar da, “doğal olsun insan yapımı olsun” nesneleri net ve karmaşık bir görsel değerlendirmeden geçirmeyi resimlere bakarak öğrenmiyordu; bu deneyimi, kendi refahlarını ve toplum içindeki varlıklarını ilgilenen diren şeyler üzerinden kazanıyorlardı:

Atın güzelliği, her şeyin ötesinde, uzuvarlarını düzgün bir şekilde denk düşeciği kadar uzun ve geniş bir gövdeye [Ressim 18-19] sahip olmasıyla ayrırt edilir. Atın kafası oranlı olarak narın, ince ve uzun olmalıdır. Ağzi geniş ve küt; bu-run delikleri geniş ve şişkin olmalıdır. Göz çekırları çok derin, gözler gömülü olmamalı; kulakları küçük ve mızrak
kadar dik; boynu uzun ve kafasına doğru ince, çenesi küçük ve ince, yelesi seyrek ve düz olmalıdır. Döşü geniş ve oldukça yuvarlak, uylukları incelmeden, düz ve eşit, sağrısı kısa ve düz, beli yuvarlak ve kalınca, kaburgaları ve ona benzeyen diğer tarafları da kalın, arka tarafı uzun ve düzgün, sağrısı uzun ve geniş olmalıdır. [...] Atın boyu, geyik gibi, ön kısmında arkasına kıyasla daha uzun olmalı, kafasını dik tutmalı ve boynunun kalınlığı göğüs kısmıyla oran-
tılı olmalıdır. Atın güzelliğiyle ilgili karar verecek birinin, atın yukarıda belirtilen kısımlarının boyuna ve genişliğine oranını dikkate alması gerekir [...]⁵

Ancak, genel görsel beceriler ile özellikle sanat yapıtlarını algılamaya yönelik beceri gruplarını birbirinden ayırmak gerek. En çok farkında olduğumuz beceriler, herkes gibi daha çocukken özlümsediklerimiz değil, sonradan bilinçli bir çaba göstererek edindiğimiz, bize öğretilenlerdir. Dolayısıyla, bu tür beceriler ile, hakkında konuşulabilecek be-
cerilerin bir yerde örtüştüğü söylenebilir. Öğrenilmiş becerilerin, genellikle, öğretilmelerine yardımcı olacak kuralları ve kategorileri, terminolojileri ve önceden belirlenmiş ölçütleri vardır. Bu iki şey —oldukça gelişmiş ve değerli sayılan bir beceriye güvenmek ve ona ilişkin sözel kaynakların varlığı— bu tür becerileri, bir resim karşısında duran kişiye olduğu gibi, belli durumlarda devreye sokulma özellikli elverişli hale getirir.

altgrubun olduğu bilinmekle birlikte –ressamların kendileri de böyle bir altgruptu–, bu kitapta daha çok insanların genelinde rastlanan ayrıt etme tarzları ele alınacaktır. Bir Quattrocento insani işlerini idare eder, kiliseye gider, sosyal bir yaşam sürer ve bütün bunlardan resimleri incelerken yararlanacağı beceriler edinirdi. Kimi ticrette, kimi dinsel anlamda, bir başkaysa kibarlık konusunda güçlü becerilere sahip olabilirdi, ama her biri özel becerisinin yanı sıra mutlaka diğerlerinden de bir şey olmuş olurdu ve ressam, toplumda en yüksek ortak beceri katsayısını göz önüne alarak, sürekli bu becerileri beslerdi.


Burada bizi ilgilendiren, Quattrocento bilişsel üslubunun, Quattrocento resim üslubuyla olan ilişkisidir. Sira şimdi, Quattrocento insanının özel olarak donatılmış olduğu görsel beceri türlerini örneklemeye ve bunların resimle bağlantılarını göstermeye geldi.
İmgenerin İşlevi

15. yüzyıl resimlerinin çoğu dinseldir. Bu bir anlamda zaten a kırtır, ama “dinsel resimler”, yalnızca belli bir konu dağarcığımı ifade etmekle kalmaz, bunun ötesinde başka şeyler de ima eder: Resimlerin kurumsal amaçlara hizmet etmesi, özel düşünülse ve dinsel etkinliklere yardımcı olması anlamına da gelir. Ayrıca resimler, imgeler konusunda haylı gelişmiş bir dinsel kuramin yetki alanı içindedir. 15. yüzyıl boyunca, ilahiyatçılar bu kuram üzerinde sık sık çalışmış olsa da, çoğu insanın bu kuramin akademik inceliklerinden haberdar olduğunu gösteren hiçbir içe rastlanmıyor; yine de bu kuramin bazı temel ilkeleri, o dönem insanların zihninde gerçekten yer eden resim standartları oluşturmuştur – yani bugün örneklerine bol bol rastlanan sanat kuramlarının yapamadığını yapmıştır.

Dinsel resimlerin dinsel işlevleri nelerdi? Kilise’nin bakış açısına göre imgelerin üçlü bir amacı vardı. 13. yüzyılın sonlarında Cenovalı Johannes Balbus, o dönem için hâlâ standart kabul edilen Summa grammaticalis quae vocatur Catholicon (Katolik İnançının Dilbilgisel Yapısı Üzerine) adlı sözlügende bu üçlü amacı şöyle açıklamıştı:

Kiliselere resim yerleştirilmesinin üç nedeni olduğunu belmelisiniz. Birincisi basit insanları öğretmek için, çünkü resimler de kitaplar kadar öğreticidir. İkincisi, her gün gözümüzün önünde olunca dirilişin gizemi ve Azizlerin örnekleri belleklerimizde daha canlı kalır. Üçüncü, dinsel duygularımızı harekete geçirir: Gördüğümüz şeyler duygularını, işittiğimiz şeylerden daha etkili biçimde uygar.

1492’de basılan bir vaazında, Dominiken Fra Michele da Carcano, bu açıklamanın gelenekçi Quattrocento açıklımını şöyle verir:

Yukarda belirtilen bu üç nedeni, seyirciye verilen talimatlar olarak ele alırsak, resimler için sırasıyla üç işlev ortaya çıkar: İncil ve Azizlerin yaşamları üzerine düşünebilmek için insanlara sunulan “ anlaşılabilir”, “canlı” ve “hemen ulaşılabilir” uyarılmıısıdır. Eğer bunların ressama verilen talimatlar olduğunu düşünürsek, resimden beklenenler sunlardır: bir
öyküyü, basit insanlara açıkça ve göz alıcı biçimde, unut-kanlara haturlayabilecekleri biçimde ve duyuların en değerli olduğu kadar en güçlüsü de olan görme duyusunun bütün duygusal kaynaklarını devreye sokabilecek şekilde anlatabilmek.

Tabii ki mesele her zaman bu kadar basit ve akılcı olmayıyordu, hem insanların resimlere olan tepkisinde hem de resimlerin yapılaş biçimlerinde başka etkenler devreye gireriyordu. İlahiyatın en büyük kaygısı putperestlikti: Basit insanlar, tanrısallık ya da kutsallık imgesini tanrısallığın ya da kutsallığın kendisyle kolayca karıştırabilir ve ona tapabilirlerdi. İmgelere akıldışı tepkiler verme eğilimi yaygın sayılabilecek bir olgun; Sicco Polentone’nin 1476 tarihinde basılan *Sancti Antonii confessoris de Padua vita* (Padova-lı Aziz Antonio’nun Hayatı) adlı kitabında geçen bir hikâye, buna bir örnekti:

leyse Aziz Antonio’yu rahat bırakın, çünkü kalmak istediğini görüyoruz; onunla çatışArsak kazanacağımızdan fazlasını kaybederiz”.

Ancak İtalya’da putperestlik hiçbir zaman Almanya’da olduğu kadar infial uyarıcı ve acil bir sorun olmamış, din adamlarının sürekli olarak hiç de yardımcı olmayacak biçimde basmakalıp sözlerle şikayet ettiği bir suistimalden öteye geçmemiştir. Halktan insanlar bunu, bizzat tasvir gele-neğinin kinanmasına sebep olarak kadar ağır bir olay olarak görmek, resimlerin yanlış amaçlara alet edilmesi olarak bakıp önemsemeyebildiyordu. Floransa’nın humanist şansol-yesi Coluccio Salutati durumu şöyle özetliyordu:

Suistimalın bir ölçüye kadar var olduğu konusunda herkes hemfikirdi, ama Kilise görevlilerini harekete geçirecek bir sorun olarak görülmüyordu.

Resimlere gelince, Kilise bunların yapılısında bazen ilahiyata ve doğru beğeniyeye ters düşcek kusurlar olabildiğini fark etmişti. Floransa Başpiskoposu Aziz Antonino, yapılan üç hatayı şöyle özetliyordu:

Ressamlar, Dinimize ters düşen resimler yaptıkları zaman kınanmalıdır – Üçleme’yi, üç başlı bir insan, bir canavar gibi betimlemişlerse; Meryem’e Müjde’de, tam teşekkür etmiş bir bebeğin –İsa’nın sanki bü侮辱üğü beden Meryem’in özünden değilmiş gibi Bacire’nin rahmine yollanışını göstermişlerse; hiçbir zaman bir insandan eğitim görmemiş çocuk Isa’yı, elinde alfabe tutarken betimlemişlerse. Ama ressamlar, uydurma konuları resmettikleri zaman da övülme melidirler: Isa’nın Doğumu’ndaki ebeler ya da Bakire Meryem’in Gökçe Yükseliş sırasında kuşağı kuşku içindeki Aziz Tomasso’ya vermesi [Resim 20], gibi. Azizlerin hayat hikâyelerine ve kıliselere birtakım ilginçlikler nakşetmek, insanda dinsel duygular uyandırmak yerine onları güldürecek ve faydáz düzüncelere sürükleyecek şeyler resmetmek de –maymunlar, tavşanların peşinden koşan köpekler vb. ya da gereksiz süslü giysiler– yersiz ve faydazdır diye düşünüyorum.10

Sapkınlık ima eden konular, sonradan uydurulmuşlar, havai ve uygunsuz biçimde ele alındıkları için anlaşılmaz hale gelenler: O dönemde yapılan resimlerin bazlarında bu üç hatada mevcuttu. Isa’nın birçok resimde okumayı öğrenirken betimlenmesi hatalıdır. Sonradan uydurulmuş olan Aziz Tomasso ve Bakire’nin kuşağı hikâyesi, Floransa Katedrali’nde, Aziz Antonino’nun kendi kilisesi Porta della Mandorla’da yer alan en büyük heykelin konusudur ve çok sayıda resim-
Resim 20. MATTEO DI GIOVANNI, Meryem'in Göğe Yükselişi, 1474, pano. Ulusal Galeri, Londra.
de işlenmişdir. Gentile da Fabriano’nun, 1423’te Floransalı tüccar ve hıımanist Palla Strozzi için yaptığı Müneccim Kralların Tapınması (Resim 21) adlı resimde Aziz Antonino’nun yersiz ve faydasız bulduğu maymunlar, köpekler ve çok süslü giysiler bulunur. Ama bu yakınmalar ne yenidir ne de o dönemde özgüdür; Aziz Bernardo’nun Trent Konsili’ne sürekli olarak yaptığı şikayet gibi, yalnızca din adamlarının her zamanki yakınmalarının Quattrocento türüdür. Aziz Antonino, döneminde yapılan resimlere bakıguna, muhtemelen bu resimlerin genel olarak Kilise’nin öne sürdüğü üç işlevi de yerine getirmiş olduğunu görebiliyordu: Resimlerin çoğu (1) anlaşılabilirdi, (2) dikkat çekici ve hatıra kalabilir türdeydi, (3) kutsal hikayelerin duyguları canlandırılan birer kaydıydı. Aziz Antonino böyle hissetmemiş olsa, kuşkusuz bunu açıkça söyleyebilecek konumdaydı.¹¹
Dolayısıyla birinci sorumuzu –dinsel resimlerin dinsel işlevi neydi?– yeniden biçimlendirebilir ya da en azından başka bir soruya değiştirilebiliriz: İnançlı bir toplum, ne tür resimleri anlasılır, hatıra kalacak kadar canlı ve duygusal açıdan etkileyici buluyordu?

**Öykü (Istoria)**

Ressam dini öyküleri profesyonel olarak görselleştiren kişiydi. Bugün bizim kolayca unuttuğumuz nokta, ressamın hitap ettiği her inançlı kişinin bu konuda amatör düzeyde de olsa beceri sahibi olmaya yakın olduğu, hiç olmazsa İsa ve Meryem’ın yaşamlarındaki önemli olayların yüksek düzeyde bir görsellikle yansıtılmasını gerektiren manevi uygulamalarda imkanlı olduğunu. Teolojik bağlamda bir ayrım yapmak gerekirse, ressam dış dünyayı, toplumsa iç dünyayı görselleştirebilirdi. Toplumun zihni, bir ressamın betimlediği bir öykünün ya da kişinin izini bırakabileceği boş bir levha değildi, her ressamın uyum sağlaması gereken etkin bir içsel görselleştirme yapı行政处罚. Bu açıdan, 15. yüzyıl insanının bir resim karşısında deneyimi, bugün bizim o resme baktığımızda gördüğünden ibaret değildi; seyircinin daha önce aynı konuya ilgili yaptığı görselleştirmeler ile resim arasında derin bir bağlantı vardır.

Dolayısıyla her şeyden önce, bu görselleştirmenin kabaca ne tür bir eylem olduğunu anlamamız gerekir. Genç kızlar için 1454’te yazılmış ve sonra Venedik’te basılmış olan *Zardino de Oration* (Dua Bahçesi) adlı elkitabı bu konuya ailesel kazandırmıyor. Kitap, içsel temsillere neden gerek duyduğunu ve dua sırasında nasıl kullanılabileceğini açıklıyor:

İsa’nın Çilesi’nin zihninizde daha iyi yer etmesi ve her adımını daha kolay hatırlamanız için, yerleri ve kişileri hafi-
zanıza nakşetmeniz gereki ve yararlıdır: Diyelim Kudüs’ü temsil edecek bir kenti kafanızda canlandırmanız gerekiyor, bunun için en iyi bildiğiniz şehri düşünün. İsa’nın Çilesi bu kentin hangi mekanlarında geçebilirdi, onu düşünün – örneğin Hz. İsa’nın Havarileri’yle birlikte Son Akşam Yemeği’ni yediği yemek odasına benzer bir salonu olan bir saray; Anna’nın evi; akşam götürülüğü Başrahip Ka­yafa’nın evi, onun önünde aşa­ğılandığı ve dövüldüğü oda. Ayrıca Yahudilerle konuştuğu Yahuda valisi Pontius Pilatus’un konutu ve onun içinde sütuna bağlandığı oda. Ayrıca Cầnhinha gerilediği Golgota tepesi ve başka benzer yerler. [...] 

Ve sonra aklınızda bazı insanları canlandırmanız gerekiyor: Hz. İsa’nın kendisini, Baki­re’yi, Aziz Petrus’u, İncil yazarı Yuhanna’yı, Mecdelli Mer­yem’i, Anna’yı, Kayafa’yı, Pilatus’u, Yahuda’yı ve diğerleri­ni, hepsini zihninizde biçimlendirin.

Bütün hayal gücünzu kullanarak bunların hepsini yap­tıktan sonra, odanıza çekilin. Yalnız ve yanınızda kimse olmadan, dışarıyla ilgili bütün düşüncelerinizi zihninizden atın ve İsa’nın Çilesi’ni düşünün; İsa’nın eşek üstünde Kudüs’e Girişi’yle başlayın. Bir olaydan öbürüne, her biri üzerinde uzun uzun düşünün, öykünün her sahnesi ve adımı üzerinde durun. Ve eğer bir noktada inancınızın ka­barip duyguolandığını hissederseniz, durun, bu tath iman duygu­susu sürdükçe o sahneyi geçmeyin. 

Bu tür bir deneyim, yani kişinin zihninde İncil’de geçen menkıbeleri kendi yaşadığı kente ve tanıdıklarıyla özde­leştirilecek kadar görselleştirebilmek, bugün çoğunuzun yapamadığı bir şeydir. Bu, ressamin dış dünyayı görselleştir­me eylemine ilginç bir işlev yüklemektediyi.
Ressamın, kişisel temsillerin kendine has nitelikleriyle rekabet etmesi mümkün değildi. Seyirci resme, kendi zihninde oluşturmuş olduğu ayrıntılar çerçevesinde bakabileceğini ve bu ayrıntılar kişiden kişiye değiştiği için, ressam da kural olarak, insanların ve yerleri çok ayrıntılı betimlememeye çalışıyordu. Zira bunu yaparsa, kişinin kendi görselleştirmesine müdahale etmiş olurdu. Perugino (Resim 22) gibi özellikle dindar çevrelerde popüler olan ressamlar, kişileri, genel, kişisel özellikleri olmayan ve yerlerine başka kişilerin konabileceği tipler olarak betimliyordu. Son derece somut ve çağrışma açık insan kalıpları içinde bir temel sunmakla yetinirler, böylece dindar seyirciler de daha özel, ama ressamın kadar düzenli olmayan kendi ayrıntılarını bu temel üzerine yerleştirebiliyordular.

Ancak bu koşullar altında çalışmak zorunda olanlar, yalnızca Perugino gibi çok rağbet gören ressamlar değildi. Quattrocento resimlerinin en önemli örnekleri, örneğin Masaccio’nun Vergi Parası (Resim 65) ya da Bellini’nin Isa’ın Başkalaşımı (Renkli Resim II) adlı resimleri de aynı ilkelerden yola çıkılarak yapılmıştır. Bellini, insanlarla ve yerlerle ilgili hiçbir ayrıntı vermeyi, bunları seyirciye bırakır. Yalnızca seyircinin iç dünyasında yarattığı hayali tamamlar. Onun insanları ve yerleri genel, ama tamamen somuttur ve güçlü anlatısal imalar taşıyan kalıplar içinde düzenlenmiştir. Somutluk ve kalıplar içinde düzenlenmişlik, seyircinin imge-lere kendi başına katabileceği nitelikler değildir, çünkü biraz içgözlem yapıldığında görüleceği üzere zihindeki imge-lere bu nitelikleri vermek mümkün değildir; dolayısıyla seyirci, gerçekten başvurabileceği fiziksel bir görüntüye sahip olmadan bu iki niteliği tam anlamıyla hayata geçiremez. Resim, Bellini ile seyirci arasındaki işbirliğinin bir ürünüdür. Isa’nın Başkalaşımı’yla ilgili 15. yüzyıl deneyimi, duvar yüzeyinde biçim bulan resim ile seyircinin zihindeki görsel-
leştirmeye eylemi arasındaki etkileşimdir – bizimkinden farklı donanımlara ve yakınlıklarla sahip bir zihindir söz konusu olan. Biz İsa’nın Başkalaşımı’na bakduğımızda ressamın rolüne odaklanız, çünkü bizim dikkatimizi çeken şey resmin dengesizliğidir: Kütlelerin iriliği ve ağırlığı ile düzenlemenin zarafeti uğruna tikel ayrıntıların feda edilmiş olması bizi etkiler, oysa Bellini bu ayrıntıları seyircinin tamamlayacağını bildiği için işlememiştir. İsa’nın Başkalaşımı’ni Bellini’nin ta-
sarladığı gibi deneyimleyebileceğimizi ya da resmin basit bir ruhsal ya da zihinsel durumu ifade ettiği düşününursek kendimizi aldattmış oluruz. En iyi resimler çoğunlukla ait oldukları kültür doğrudan değil, tamamlayıcı biçimde ifade eder, çünkü ancak kültür tamamlayarak halkın gereksinimlerini karşılayabilirler: Halk zaten sahip olduğu şeye gereksinim duymaz.

81

öğiniyor, olayların anlamını açıklıyor ve dinleyenlerin her birinin doğru dinsel duyguları tekrar tekrar yaşamalarını sağlıyordu. Isa’nın Doğumu (Renkli Resim IV), (1) alçakgönül- lülüğün, (2) yoksulluğun, (3) neşenin gizemlerini somutlaştırıyor, bu niteliklerin her biri daha da ayrıntılandırılarak olayın fiziksel ayrıntıları ele alınıyordu. Meryem’in Elizabet’i Ziyareti (Resim 38) (1) şefkati, (2) anneliği, (3) övgüye değer olmayı somutlaştırıyor; şefkat de (a) keşifte, yani Meryem’in uzaktaki Elizabet’i arayıp bulmasında, (b) selamla- mada, (c) muhabette somutlaşıyordu. Bu tür vaazlar, menkibelerdeki olayları son derece incelikli bir duygusal sınıf-
landırmaya sokuyordu ve bu sınıflandırmalar, gizemlerin fiziksel, dolayısıyla da görsel somutlaşmasına sıkı sıkıya bağlıydı. Vaiz ve ressam birbirini tekrarlıyordu.

Bir vaazı daha ayrıntılı ele alacak olursak, Fra Roberto’nun Meryem’e Müjde’yi anlatırken üç temel gizeme değindiğini görürüz: (1) Meleğin Görevi, (2) Meleğin Selamlaması ve (3) Melekle Konuşma. Bunların her biri beş ayrı başlıkta ele alınmaktadır. Fra Roberto, Meleğin Görevi için (a) Uygunluk – Tanrı ile kul arasındaki en uygun aracı olarak Melek; (b) Saygınlık – Cebrail meleklerin en üst mertebesindeydi (Fra Roberto burada “her şeyde hızla ilerleyebildiklerini göstermek amacıyla ressamlar meleklere kanat takabilmir” diye ekliyordu); (c) Sarihlik – Melek fiziksel olarak kendini Meryem’e göstermektediydi; (d) Zaman – 25 Mart Cumâ, belki gündoğumunda, belki de öğlen vakti (bu konuda farklı görüşler bulunmaktadır), ama kesinlikle veryûzünün kışın ardından çimenlerle ve çiçeklerle kaplandığı bir mevsimde; (e) Yer – Nasıra, “Çiçek” anlamında, çiçeklerin Meryem’le olan simgesel ilişkisine dikkat çekmek için. Fra Roberto, Meleğin Selamlaması’nı daha kısa tutmuştu. Selama, (a) saygı, Melek Meryem’in önünde diz çökmüştü, (b) doğum sancısından muafiyet, (c) lütuf, (d) Tanrı’yla birleşme ve (e) Meryem’in Bakire ve Anne olarak eşsiz mutluluğu.

Fra Roberto’nun buraya kadar söylediğimiz, ressamın Meryem’i konu alan görsel hikâyesi için bir ön hazırlık veya önemsiz ayrıntı niteliğindeydi. Ancak üçüncü gizem, Melekle Konuşma, Meryem’in başına gelen ve ressamın temsil etmek zorunda olduğu olay sırasında Meryem’in ne tür insanı duygular yaşadığı konuşındaki 15. yüzyıl algısını çakıca gözler önüne seriyor. Fra Roberto, Aziz Luka İncili’ndeki anlatımı (I: 26-38) tahlil eder ve Meryem’in olay sırasında peş peşe yaşamış olabileceği beş ruh hali veya manevi durum sıralar:
Meryem’e Müjde’nin üçüncü gizemi MelekleKonuşma, Meryem Ana’nın Beş Övünç Koşulu’nu birleştirir:

1. **Conturbatio** - Endişe
2. **Cogitatio** - Düşünme
3. **Interrogatio** - Sorgulama
4. **Humiliatio** - Boyun Eğme
5. **Meritatio** - Liyakat

İlk koşul **Conturbatio**: Aziz Luka’ya göre Bakire, Meleğin selamını duyunca –Selam, ey Tanrı’nın lütfuna erişen kız. Rab seninledir– şaşırdı. Nicolas de Lyre’nin belirttiği gibi, bu endişe kuskudan değil hayretten kaynaklandığından, çünkü Meryem melek görmeye alışktı ve Meleğin görüntüsü nü o kadar garipsememişti, onu şaşırtan yüce ve muhteşem selamlamasıdır, Melek öylesine ulu ve olağanüstü şeyler açıklamıştı ki, alçakgönüllü Meryem bunları duyunca şaşırmış ve hayrete düşmüştü [Resim 24-a].

İkinci koşul **Cogitatio**: Meryem bu selamın ne anlama gelebileceğini düşünmeye başladı. Bu, Kutsal Bakire’nin ne kadar sağduyu olduğunu gösteriyor. Sonra melek ona, “Korkma Meryem” dedi, “sen Tanrı’nın lütfuna eriştin. Bak, gebe kalıp bir oğul doğuracaksın, adını İSA koyacaksın... [Resim 24-b].

Üçüncü koşul **Interrogatio**: Meryem meleğe, “Bu nasıl olur? Ben erkeğe varmadım ki” dedi. Yani, [...] “Tanrı’nın ilhamıyla ve kendi irademle, asla bir erkeğe varmamaya azmettigime göre, bu nasıl olur?” Francis Mayron bu konuda şöyle diyor: “Muhteşem Bakire’nin, Tanrı’nın Oğlu’na gebe kalmak için bekâretini kaybetmekten, bekâretini korumak istediğini söylenebilir, çünkü bekâret övgüye değer bir şey, bir oğula gebe kalmak ise yalnızca saygın bir şeydir, erdem olmayıp erdemin ödülüdür ve erdemin kendisi ödülünden daha değerlendirir, çünkü erdem liyakati barındırır, ama ödül barındırmaz”. Bu nedenle, mahcup bir kız gi-

bi bekâretine düşkün bu alçakgönüllü, masum, temiz kız, bir bakirenin nasıl gebe kalabileceğiını sorguluyordu [...] [Resim 24-c]
Resim 24b. BARBERINI PANOLARI RESSAMI, Meryem’e Müjde: Düşünme.
Tanrı'nın, Meleklerin ve Azizlerin isteğine boyun eğer: *Bana dediğin gibi olsun* [Resim 24-d].

Beşinci koşul *Meritatio*: [...] Meryem bu sözleri söyledikten sonra Melek O'nun yanından ayrılır. Ve o anda, Isa, Tanrı'nın vücut bulmuş halı, dokuzuncu vaazında sözünü ettiğim olağanüstü duruma uygun olarak cömert Bakire’nin
rahmine düşer. Bakire Meryem, Isa’ya hamile kaldığı anda, bu olayı ve kutsal şeylerı temasaya dalan ruhu öylesine yüce bir mertebeye ermiştir ki, kendisini kutsayarak mutluluğa eriştiren görüntünün varlığı karşısında hiçbir mahlukan tatmadığı bir şey yaşamıştır diyebiliriz. Ve karnında taşdığı Çocuk bedeninde tarıfsız tatlılıkta duygular uyandırmış-
tir. Büyük olasılıkla derin bir boyun eğme duygusuyla ya-
şaran gözlerini önce gökyüzüne, sonra da karına çevirmiş ve şöyle demiştir: “Ben kimim ki, Tanrı’nın vücut bulmuş halı benim rahmimde düştü vs. [...]”

Bu hayalî monolog devam eder ve Fra Roberto’nun vaazı doruk noktasına ulaşır.

Beş Övünç Koşulu’nun sonuncusu olan Meritatio, Cebra-
il’in ayrılmasından sonra gelen aşamadır ve Meryem’in tek ba-
şına tasvir edildiği, bugün Meryem’e Mûjde (Annunziata) ola-
rak anlan temsil türünün parçasıdır (Resim 50); öbür dördü –Endişe, Düşünme, Sorgulama ve Boyun Eğme– Meryem’in Mûjde’ye verdiği tepkiyi anlatan yüce öyünün bölümleridir ve resimsel betimlemelere tam tamına uyar. 15. yüzyılda res-
medilen Meryem’e Müjde sahnelerinin çoğu, Endişe ya da Boyun Eğme aşamalarıdır – ya da birbirinden pek de kolay ayırt edilemeyen Düşünme ve/veya Sorgulama aşamaları. Vaiz-
ler, ressamın dağarcığına göre halkı yönlendirir, ressamlar da eserlerini olayın o dönemdeki duygusal sınıflandırması çer-
cevesinde yorumlarlardı. Bugün Fra Roberto’nun yönlendirir-
melerinden bihaber olan bizler, her ne kadar bir Müjde sah-
nesine baktığımızda heyecan, düşünceli duruş ya da boyun eğış gibi genel duyguyu durumlarını ayırt edebiliyor olsak da, 15. yüzyıla ait daha belirgin sınıflandırmaların üzerinde du-
rarak farklılıklar daha iyi algılayabiliriz. Örneğin bunlar bize Fra Angelico’nun birçok Meryem’e Müjde sahnelerinde Boyun Eğme aşamasına özgü kalıplardan hiçbir zaman bütünüyle uzaklaşmadığını, buna karşın Botticelli’nin (Resim 25) Endişe ile tehlili bir yakınılı olduğunu hatırlatır; ayrıca, Düşünme ve Sorgulama sahnelerini betimlemek için 14. yüzyılda başvu-
rulan olağanüstü yöntemlerin, Piero della Francesca gibi res-
samlar tarafından arada sırada yeniden canlandırılmaya çalış-
sılsa da 15. yüzyılda yavaş yavaş kaybolduğunu anımsatır; ke-
za, bu sınıflandırmalar üzerinde durdüğümüzde, 1500 dolaylıarda ressamların, Endişe kavramını Botticelli’nin kullandığı geleneksel biçiminden daha karmaşık ve daha ölçülü kullanmayı denediklerini görürüz: Onlar da, Leonardo gibi, şiddet içeren tasvir tarzından hoşlanmazlar:

[...] birkaç gün önce bir melek resmi gördüm, Meryem’e Müjdesini verirken sanki onu odadan kovalar gibi yedik, nefret edilen bir düşmana saldırıyormuş gibi duruyordu ve Meryem de, adeta çaresizlik içinde kendini pencereden dışarı atmak istiyor gibi görüyordu. Buna benzer hatalar yapmayın.\textsuperscript{14}
15. yüzyılda resimsel gelişim, 15. yüzyının duygusal dene-
yim sınıflandırmaları çerçevesinde meydana geliyordu.

**Beden ve Dili**

Öykülerin etkili ögesi insan figürüydü. Figürün kişisel ka-
rakteri fizyonomisinden çok –önceden de gördüğümüz gi-
bi bu seyirciye bırakılan bir şeydi– hareket tarzına dayan-
yordu. Ama özellikle Isa figürü gibi bunun dışında olanlar
da vardı.

İsa figürü, kişisel imageleme diğer figürler kadar açık de-
ğildi, çünkü 15. yüzyıl hâlâ, Isa’nın dış görünüşü hakkında-
ki betimlemelerin bir görgü tanığına dayandığına inanacak
kadar şanslıydı. Bu tanıklık, Lentulus adındaki hayalî Yahu-
da valisinin Roma Senatosu’na yazdığı sahte bir raporda yer
alıyordu:

Orta boylu, son derece seçkin bir adam. Etkileyici bir görü-
nüşü var, ona bakanlarda hem sevgi hem de korku uyandır-
ıyor. Saçları olgun_firend_renginde. Kulakları hizasına ka-
dar dümdüz, sonra kalın buküler halinde ve daha gür ola-
rak omuzlarına dökülüyor. Saçı önünden, Nasıralılara özgü
biçimde ortadan ikiye ayrılmış. Alını geniş, düzgün ve açık;
yüzünde kırışıklık ya da leke yok. Pembemsi, soluk bir
renkte. Burnu ve ağzı kusursuz. Sakalı sık ve genç bir deli-
kanının yeni çıkmış sakalı gibi, saçının renginde; çok uzun
değil ve ortadan ayrık. Görünüşü sade ve olgun. Gözleri pi-
ril piril, kırıp kırıp, berrak ve harika. Paylarken korku
cu, öğüt verirken sakin ve nazik. Hızlı hareket ediyor, ama
ağırbaşlılığından taviz vermiyor. Kimse onu gülerken gör-
memiş, ama ağladığı görülmüş. Göğsü geniş ve dimdik; el-
leri ve kolları incecek. Konuşurken ciddi, temkinli ve alcak-
gönüllü. İnsan evlatları arasında en güzeli.¹⁵
Bu betimleme ters düşen pek resim yoktur.

Bakire’yle ilgili betimlemeler, Aziz Luka’nın varsayımına dayanarak çizdiği portrelere karşın, daha az tutarlıdır ve görünümüyle ilgili yerleşmiş bir tartışma geleneği vardır. Örneğin, ten ve saç rengi tartışma konusudur: Esmer midir, sarışın mı? Dominiken Gabriel Barletta, Bakire’nin güzelliğinden söz ettiği bir vaazında bu konudaki geleneksel görüşü ortaya koyar – Meryem’in güzelliği vaazlarda sık rastlanan bir konudur, ama genellikle simgesel bir yaklaşmalar ele alınır.


Gene de hı̂manist Bartolomeo Fazio’nun dikkat çektiği gibi “onurlu birisinin resmini yapmak bir şey, ahlaksız ya da hı̂rslı veya sefih birinin resmini yapmak başka bir şey”dir. Figürlerin çoğu, gerçekten de, başka figürlerle olan ilişkilerinden bağımsız olarak, bir değerler sistemini ifade etmektedir. Yüzleri 15. yüzyıl gözüyle okuyamadığımız için çok fazla şey kaçırmadığımıza inanıyorum; tıptaki karmaşık fizyonomik özellikler bir ressamın uygulayamayacağı kadar akademikti, fizyonomiyle ilgili yaygın klı̂şelerle bir dönemden diğerine fazla değişimyORD: 

...] gözler ruhun aynasıdır: Hemen herkes, göz renginin, gözlerdeki tedirginliğin, keskin bı̂kısınların ne ifade ettiği ni bilir. Fakat çekik gözlü insanların kötü niyetli ve ahlaksız olduklarını söylemek gerek. Eğer gözün ağı genişse ve bütünüyle görünüyor ise bu utanmazlığı gösterir; eğer saklıysa, hiç görünmüyorsa bu da kişinin güvenilir olmadığını gösterir.17

Ancak, Leonardo da Vinci fizyonomiyi aldatıcı bir bilim sayar; ressamin gözlemını geçmişte yaşananların yüzde bı̂raktığı izlerle sınırlar:

...] yüzün, insan mızacından işaretler barındırıldığı, kişinin zaaflarını ve huylarını gösterdiği doğrudur. Yanakları dudaklardan, burun deliklerini burundan, göz çukurlarını gözlerden ayıran izler, kişinin neşeli olup olmadığını ve sık sık gülp Gülmedğini açıkça gösterir. Buna benzer izleri az olan insanlar, derin düşüncmeye dalan insanlardır. Yü-

92
zünde derin izler olanlar öfkeli, fevri ve mantıksızdır. Kaş-
ları arasında derin çizgiler olanlar de fevridir. Alnında be-
lirgin yatay izler olanlarsa, belli etseler de etmeseler de, ke-
der içindedir.  

Eğer bir ressam bu tür izlere fazlasıyla yer vermişse, bun-
ların gözden kaçması zaten mümkün değildir (Resim 26).

15. yüzyıl insanlarının, bedensel hareketler ile ruhsal ve
zihinsel hareketler arasında yakın ilişkiler olduğu anlayışı-
nı paylaşmamızı, iste asıl o zaman bu resimlerle ilgili pek
çok ayrıntıyı gözden kaçırırız. Pinturicchio’nun Odysse-
ia’dan Bir Sahne (Resim 27) adlı resminde, tam anlayamad-
ğıımız bir dil kullanılmış gibidir. Ön planda, telaş içinde gö-

Resim 26. ANDREA MANTEGNA, Aziz Sebastian, detay, bir okçu, ykl. 1475, tuval. 
Louvre, Paris.
rünen iyi giyimli genç adam, elini açarak ve parmağını sallayarak sitemde mi bulunuyor, yoksa bir şey mi anlatıyor? Elini açmış sarıklı adam, şaşkınlık mı, korku mu, yoksa acıma mı ifade ediyor? En sağda yarısı görünen figür, eli kalbinde, yukarı doğru bakarken, hoş bir duyguyu mu, yoksa hoş olmayan bir duyguyu mu ifade ediyor? Penelope ne hissediyor? Bu soruların hepsi birleşince genel bir soru ortaya çıkmaktadır: Bu resmin konusu ne? Sahne, Telemakhos’un Penelope’ye, Odysseus’u arayışı anlatmasını mı temsil etmektede, yoksa Taliplerin, Penelope’yi gafil avlayarak, dokudüğunu iddia ettiği kefeli kurnazlıkla sökerek yakalama�larını mı? Anlatım dilini çok iyi bilmediğimiz için emin olamıyoruz.
Alberti’nin, resim üzerine düşüncelerini yazdığı kitapta odaklandığı konulardan biri de zihinsel ve ruhsal durumun fiziksel ifadesiydi:

Ruhun hareketleri bedenin hareketlerinden anlaşılabilir. [...] Ruhun, duyugulanım adı verilen hareketleri vardır – keder, neşe, korku, arzu ve benzerleri. Bir de bedenin hareketleri vardır: büyümek, büzülmek, hastalanmak, iyileşmek, bir yerden bir yere gitmek. Biz ressamlar, ruhun hareketlerini, uzuvarların hareketiyle göstermek istediğimizden yalnızca bir yerden bir yere gidiş hareketlerini kullanırız. 19

Guglielmo Ebreo da dans üzerine yazıklarında bu konuya odaklanmıştı:

Dans etme meziyeti, ruhun hareketini gösteren bir eylemdir, işitme duyumuz aracılığıyla içsel duyularımızın düşünsel bölümlerine hoş duyularla ulaştığı bir ahengin ölçülu ve kusursuz ses uyumuna ayak uydurmaktır; bu ahenk orada, duyularımızın tatlı hareketleri kıpırdanmasını sağlar ve bu hareketler, sanki doğalarına aykırı bir şekilde hapsedilmiş gibi, kaçmak ve etkin hareketle kendini göstermek ister. 20

15. yüzyılda insanlar hakkında hüküm verilirken, hantallık ya da çeviklik, hoyratlık ya da yumuşaklık gibi nitelikler önemli yer tutuyordu. Nitekim Leonardo, beden hareketlerinin üzerinde çok durmuş ve bir resmin değerlendirilmesinde ne kadar önemli olduğunu uzun uzun anlatmıştı: “Bir resmi değerlendirirken göz önüne alınması gereken en önemli şey, hareketlerin, her canlinin zihinsel durumuna uygun olmasıdır”. Ama Leonardo, her ne kadar bir hareket türünü öbüründen ayırmanın şart olduğunu tekrar tekrar belirtse de, kastettiği özel hareketlerin neler olduğunu kelimelerle tarif etmekte doğal olarak zorlanmaktaydı: “Kızgınlık, acı, ani korku, ağlamaklı olma, kaçamak davranışa,
arzu, buyurganlık, aldırınlıktık, kaygı vs.” hareketlerini tarif etmeye niyetlenmiş, ama bunu yapmamıştır.21
Bu tür bir duyarlılık ve ardından ölçütlere bugün bizim için pek anlaşılr değil; bunun bir nedeni de, bu ölçütlere bir mantığa oturmasını sağlayan nefes/ruh temelli fizyolojiye artık inanmıyoruz. Bunların artık, hayli yavan bir bakış-la, farklı insan tiplerine uygun hareket örnekleri olarak algılanışı kesin: ateşli gençlerin canlılığından, bilge yaşlıların itidaline kadar uzanan bir hareket alanının temsili – Alber-ti’nin dediği gibi, filozoflar eskrimciler gibi davranmamalıdır. Ama duyguların en geleneksel fiziksel ifadesi olan ve bazı açılardan resimleri okumada en çok yararlanılan el-kol hareketleri (Resim 28) arasında birkaç duruştan söz edilebilir.
Rönesans resmindeki el-kol hareketlerini açıklayan bir sözlük yok, fakat hareketleri anlamlandırırmaya yarayacak bazı ipuçları veren kaynaklar var. Ancak bu kaynaklar güvenir de değil ve dişmatlı kullanımları gerekliyor, yine de resimlerde sürekli kullanılmış olmalardan ötürü teyit edilmiş açıklamalardan bazı yararlı varsayım çıkartmak mümkün. Leonardo, resamlara el-kol hareketleri için yararlanabilecekleri iki kaynak önerir: hatipler ve dilsizler. Bu konuda Leonardo’yu kısmen izleyebilir, bazı el hareketleri-ni kayıt altına almış olan iki grubun vaizlerin ve suskunluk dönemindeki keşişlerin– el hareketlerine bakabiliriz. İkinci gruptakilerden çok az ipucu elde ediliyor: Benediktenlerin, keşişlerin suskunluk dönemlerinde kullanabilmeleri için geliştirdikleri işaret dili listelerindeki birkaç 100 işaretten an-cak dört-beş tanesi resimleri okurken kullanılabilir:

Onaylama: Yavaşça kolunun kadi, elinin tersi karşısında-kine dönük olsun.
Gösterme: Gördüğün şeye dikkat çekmek istersen, avu-cunu ona doğru aç.
Keder: Avucunla göğsüne bastır.
Utanc: Gözlerini parmaklarınla kapat.22


Resim 29. MASACCIO, Cennetten Kovulmuş, ykl. 1427, fresk. S. Maria del Carmine, Floransa.
ğşe doğru bakmış olmalıdır.” Vaize, metinleri benzer biçimde vurgulaması öğretmişti:

Vaiz bazen, örneğin yolunuzdan dönüp küçük çocuklar gibi olmazsanız, Göklerin Egemenliği’ne asla giremezsiniz (Matta 18: 3) derken korku ve heyecanla konuşmalıdır;

Bazen, örneğin Sen hâlâ mı kemalini sıkı tutmaktasın? (Eyüp 2: 9) derken, ince bir alay ve küçümsemyeyle;

Bazen, örneğin Ey bütün yorgunlar ve yükü ağır olanlar! Bana gelin, ben size rahat veririm (Matta 11: 28) derken, yumuşak bir ifadeyle ellerini kendine doğru çekerek [attractio manuum];

Bazen, örneğin, Uzak memleketten, Babil’den bana geldiler (Yeşaya 39: 3) derken kıvanç ve gururla;

Bazen, örneğin, *Kendimize bir önder seçip Mısır’a dönelim* (Çölde Sayım 14: 4) derken nefret ve öfkeyle;
Bazen, örneğin, *Sizler, Babam’ın kutsadıkları, gelin!* (Mat- ta 25: 34) derken ellerini havaya kaldırarak [*elevatio manu- um*] neşeye konuşmalıdır.\(^{23}\)

Sorun her zaman nerede durulacağıydı; Thomas Waleys, 14. yüzyıl ortalarında yazdığı De modo componeendi sermones (Vaaz Usulleri) kitabında şöyle öğütlüyordu:

> [...] vaiz bedenini denetimsiz hareketlerle oradan oraya savuramamaya çok dikkat etmelı – kafasını kâh aniden kaldı- rıp kâh indirmekten, başını hızla bir sâha bir sola dönürmekte, Doğu’yla Batı’yı birden kucaklayacakmış gibi el- lerini uzatmaktan, sonra aniden ellerini önüne kavuştur- makta, kollarını bir uzatıp bir çekmekten kaçınmalı. Öyle vaizler gördüm ki, başka açılardan mükemmel davranmak- la birlikte, kendilerini eskrim yapar gibi oradan oraya atı- yorlar, onları engelleyecek insanlar olmasa kürsüleriyle bir- likte yere kapaklanacak kadar delirmişler sanki.\(^{24}\)

Fra Mariano da Genazzano –özellikle konuşma tarzıyla hûmanist Poliziano’nun övgüsünü kazanan vaiz– gözünden akan yaşları avuçlarının içine toplayıp cemaatin üstüne sa- çardı. Bu tür aşıri davranışları, sıradan olaylar olmamaktı, dolayısıyla üzerinde konuşulduğu için biliyoruz, ama da- ha mütevazı ve geleneksel bir dizi teatral davranış anlaşılan daha olağandı. *Mirror of the World*’ün (Dünyanın Aynası) 1520’lere ait üçüncü baskıında, ölçülü davranışları tanımlayacak kısa ve öz bir İngilizce liste bulunmaktaydı:

> [1] [...] ciddi bir konudan söz ederken ayağa kalkın, be- deninizi çok hareket ettirmeyin, ama işaret parmağınız- la gösterin.
> [2] Ve açı bir şeyden ya da dikkatli olmanız gereken bir
konudan söz ederken yumruğunuzu sıkın ve kolunuzu sallayın.


[5] Ve kutsal ya da dinle ilgili şeylerden söz ederken ellerinizi yukarı kaldırın.25


Sözü edilen bu hareketler dinsel içerikliydi. Dindışı olanlar da aslında bunlardan çok kopuk değildi, ama tam saptanmasına da kendilerine özgü çeşitlemeleri vardı: Dinsel olanların tersine bunları kimse kitaplardan öğrenmiyordu, daha kişiselidiler ve modaya göre değişiyorlardı. Bazı iyi resimleri okumamiza yardımcı olan en uygun örneklerden biri, yüzyı-
lin ikinci yarısında kullanılan ve davet ya da karşılama anlamına gelen bir hareketti. Bunu, Jacobus de Cessolis’in, toplumsal düzenin bir satranç tahtasıyla temsil ettiği Ortaçağ alegorisi Liber de ludo scaccorum’unun (Satranç Oyunu Kitabı) Floransa baskısında yer alan 1493 tarihli ağaç baskında (Resim 33) görmek mümkün. Alegoride, vezir fiyonu bir hancıdır. Kendisini tanıımamızı sağlayan üç niteliğinin birinde hancı davet işareti yapmaktadır – “birisini da-
vet edercesine sağ elini uzatmıştır”. Elini, avucu karşısında
önük olarak biraz yukarı doğru kaldırmış, parmaklarınıysa
aşağıya, avucuna doğru kıvırmış bir yelpaze gibi açmıştır.

Ağaç baskıdaki bu el hareketi, birçok resimde kullanılmış-
tır. Kompozisyonun bir karşılaşmaı temsil ettiği bildiği-
miz durumlarda bile, el hareketinin anlamını biliyor olma-
mız, resmi daha net okuyabilmemizi sağlar, çünkü bu ha-
reket farklı ifade çeşitlemelerini de barındıralabilir. Botticel-
li’nin Genç Adamın Temel Bilimlere Tanıtıldığı (Resim 34)
adlı fresk çalışmasında genci karşılayan ana figür, bu el ha-
reketinin basit bir çeşitlmesini yapar. Mantegna’nın, Man-
tova Dukalık Sarayı Gelin Odası’nda bulunan resminde (Re-
sim 5), Lodovico Gonzaga, oğlu Kardinal Francesco Gonzaga-

Resim 34. BOTTICELLI, Genç Adamın Temel Bilimlere Tanıtılmazı, fresk, detay. Louvre, Paris.


Eğer dinsel ve dindışı hareketler arasında belli bir ayrım olduğunu fark edemezsek de bir şeyleri atlamış oluruz. Bu ikisi arasındaki ayrım çok net değildi: Özellikle temelde din-

**Figür Düzenleri**


İkinci olarak, bu oyunların sahnelenmesiyle ilgili bölük parçak anlatımlardan çıkarabildiğimiz kadarıyla, bu oyunların resimlerle aralarındaki ortaklık, mantığa aykırı gelse de, bize gerçekçilikten çok anti-dramatik gelenekler gibi görünen unsurlardır. Örneğin, oyunların başında, çoğu kez melek karakterindeki bir koro figürü, festaiuolo, girizgâh yapardi. Bu figür oyun boyunca sahnede kalır ve seyirci ile canlandırılan sahneler arasında aracı işlevi görür. Ressamlar da sık sık, dikkatimizi asıl olaya yönlendiren
benzer koro figürleri kullanmışlardır (Resim 37). Hatta Alberti, *Della pittura* (Resim Üzerine) adlı kitabında bu yöntemi önermişti: “Resimde ne olduğu konusunda bizi uyaran ve yönlendiren bir figür olmasını isterim”. *Quattrocento* sevircisi, resimdeki bu tür koro figürlerini, oyunlarda aşina olduğu *festaiuolo* figürü sayesinde rahatlıkla algılayabiliyor-du. Tiyatro oyunlarında da oyuncular normal olarak sahneyi terk etmez, rol aralarında hepsi sahnedeki kendilerine ait yerlerde, yani *sedie*’de oturur, sıraları geldiğinde yerlerinden kalkıp rollerini oynarlardı. 27 Hz. İbrahim ile Hacer’in konu alındaki bir Floransa oyununda bu doğrultuda çok net talimatlar vardı:

*Festaiuolo*, oyunu girizgâh yaptıktan sonra yerine geçmeli. Ve İbrahim bir platformda, yanında Sara’yla birlikte oturmuş, ayaklarının dibinde sağda İshak, solda uzakça bir noktada da Ismail ve annesi Hacer durmuş. Ve en sağda, İbrahim’in gidip dua etmesi için bir altar oluşmalı ve solda sahnenin ucunda ağaçlık bir tepe bulunmalı, büyük ağacın orada, zamanı geldiğinde [Hacer ve melek sahnesi için – M.B.] bir pınar ortaya çıkmalı. 28

Hacer ve İsmail’in ilk birkaç dakika rolü yoktur, İbrahim yerine dönerken onlar yerlerinde beklemekte. Bu geleneğin de birçok resimde mantıklı bir karşılığı vardır (Resim 38). Örneğin Filippo Lippi’nin *Bakire ve Çocuk İsa Azizlerle* adlı kompozisyonundaki yardımcı aziz figürleri, tıpki Floransa’dan sahnelenen Meryem’e Müjde oyunlarında Kâhinler gibi, ayağa kalkmak için sanki sıralarının gelmesini beklemektedirler.

Her halükarda, sözü edilen bu tür gösteriler hakkında bil- diklerimiz, resimlerde bizi ilgilendiren nitelik sorununun özünü anlamamız için yeterli değil. Yani, karşılıklı duran iki figürün betimlenisi, saldırmaza, kucaklaşma, kulak kabartır
gibi elini kulağının arasına koyma gibi hareketlerden, hatta bu hareketlerin güdük biçimlerinden çok daha üstü kapalı olmalarına karşın, nasıl olur da kin, sevgi, haberleşme gibi zihinsel ya da duygusal ilişkileri çağrıştıracak kadar yoğun olabilir? Ressam daha çok ince ayrıntıların üzerinde duruyordu: Halkın, onun azıcık yönlendirmesiyle, resimde hangi(figürün İsa, hangisinin Vaftizci Yahya olduğunu ayırt edebileceğini, ayrıca Yahya’nın İsa’yi vaftiz ettiğini anlayabilecek

Ancak fiziksel ilişkilerin Boyle incelikli bir şekilde ifade edilmesi, daha aleni ve kaba jestlerin ve gruplandırma çizimlerinin ortaya çıkmasına yol açmış, resimlerde pek olma sa bile, ağac baskı gibi daha mütevazi mecralarda zaman za-

man kendini göstermişti. Örneğin 1485’te Napoli’de basılan, Aesopos’un [Ezop] hayat hikâyesinin ve masallarının yer aldığı Vita [et] Fabule’deki bir ağaç baskıda (Resim 39) yüz ifadeleri ile el hareketleri yoluya ne yaptığımızı açıkça belirli eden, hareketli, bariz şekilde betimlenmiş bir figür grubu görülür. Metni okumadan önce bile sahnede neler olup bittiğinin ipuçlarını elde edebiliriz. Diz çökmiş figürün elleri-

İfade boylesi bir açıklık, ressamlar için söz konusu değişdi, ama resimlerinde ser verip sır vermemesiyle tanınan Piero della Francesca bile, seyircilerin, figürlerin gruplandırılma biçimlerini okuyabileceğine güveniyordu. *Isa'nın Vaftiz Edilmesi* adlı resminin sol tarafında görülen üçlü melek grubunda (Resim 40), ressam sık sık başvurduğu bir aracı kullanmıştır. Meleklerden birinin gözlerini süzerek ya doğrudan gözlerimizi ya da birkaç santim yukarısına ya da yana doğru bakışı fark edilir. Bu durum, onunla aramızda bir ilişki kurulmasına yol açar ve bizim bu figüre ve oynadığı role dikkat etmemize neden olur. Figür adeta bir *festaiuolo*dur. Bu figürün oynadığı rol her zaman küçüktür, refakatçi bir melek ya da bir neddemedir, ama her zaman benzeri diğer figürlerle yakının bir ilişki içindeyiz. *Isa'nın Vaftiz Edilmesi*nde olduğu gibi, çoğunlukla başı yanındaki otheri başına ait edilemeyecek kadar benzer, ama onlar gözlerini, sahnenin merkezindeki olaya, vaftiz edilmekte olan Isa'ya ya da Süleyman ile Seba Melikesi Bel-kis'in buluşmasına sabitlemişlerdir. Ressam bu yolla bizi, be

114

timlenen olaya refakat eden figür grubunun arasına katılma
ya davet eder. Böylelikle, karşidan bakan seyircilik konumu ile meleklerle kurduğumuz kişisel ilişki arasında gidip gelir, olayla ilgili daha yoğun bir deneyim yaşarız: İlk kavrayış biçiminin netliği, ikincisinin kişiselliğiyle zenginleşir. Bu yön-

Bize bu konuda ipucu verebilecek bir diğer 15. yüzyıl etkinliği de, ressamın figür gruplarıyla benzerlik taşıyan dans-
tur – özellikle de bassa danza (Resim 41) olarak anılan dans türü. Bu yavaş tempolu dans İtalya’da yüz yılın başında yaygınlaşmıştı. Bassa danza birkaç açıdan dinsel oyunlara oranla resimlerle daha fazla benzerlik taşır. Öncelikle, üzerinde metinler yazılmış, sözel kaynaklarla beslenmiş bir sanat türu – bu metinlerin bilinen ilk örneği 1440’larda Domenico da Piacenza tarafından kaleme alınmıştır– ve kendine ait kuramsal bir terminolojisi vardır. 29 Retorik gibi dansın da beş bölümü bulunmaktadır: aere [canlılık], maniera [tarz], misura [ölçü], misura di terreno [zemin hesabı], memoria [bellek]. İkinci olarak dansçılar belli bir düzende hareket eden figür grupları olarak düşünülmüş ve bu şekilde tanımlanmıştır. Fransızların tersine İtalyanlar dans notasyonu kullanmamış, onun yerine figürlerin bütün hareketlerini, izleyicinin gördüğü gibi tarif etmişlerdir. Üçüncüüsü,
dans ile resim arasındaki benzerlikler 15. yüzyıl insanı tarafindan da görülmüş gibidir. 1442’de Urbinolu şair Angelo Galli, Pisanello’ya niteliklerini listeleyen bir sone yazılmıştır.

Sanat, misura, aere ve desen ustalığı
Maniera, perspektif ve doğal nitelik–Tanrı mucize eseri ona bu yetenekleri vermiştir. 30

Eğer aere, maniera ve misura terimlerini, dans bağlamında Domenico da Piacenza ve öğrencilerinin tanımladığı gibi ele alırsak, bunlar Pisanello eleştirisine çok uygun düşer (Resim 42). Guglielmo Ebreo’ya göre aere, “canlılıkla ve yaylanarak yükselme hareketidir, figüre [...] yumuşak ve müşfik bir vurgu katar”. 31 Maniera, Domenico’ya göre “orta karar bir harekettir, ne çok ne az, ama öyle yumuşaktır ki figür, adeta sakin bir denizde, yavaşça yükselen ama çabucak düşen ufak dalgalar arasında iki küreğin çektiği bir gondola benzer”. 32 Misura ritimdir, ama esnek, “hızlılıkla dengeleinen yavaşlıktır”. 33

tek başına durur. Phoibos’ta iki kadın, kendini teşhir eden bir adamın önünde hareketli bir paravan gibi durur; örnekler çoğaltılabilir.

Ressamın figür gruplarını oluşturma yöntemi ile dans eden figürlər arasındaki benzerlik, dinsel resimlerden çok,
klasik ve mitolojik konuların ele alındığı yeni resimlerde daha net görülür. Bu örneklerde ressamlar, dinsel resimlerdeki geleneksel düzenleri geliştirmek ve yüzyılın ruhuna göre uyarlamak yerine, yenilikler keşfetmek zorundaydılar. Botticelli’nin *Venüs’ün Doğuşu* (Resim 43), 1480’lerde, birkaç yıl önce tamamlanan İlkbahar gibi Lorenzo di Pierfrancesco de’ Medici için yapılmıştı. Kuzeni Muhteşem Lorenzo di Piero de’ Medici, 1460’lardan Venüs adlı bir dans bestelemiştir:

*Venüs adlı üç kişilik bassa danza,*

*Beste: Lorenzo di Piero de’ Medici*

Önce yana doğru yavaş bir adım ve sonra hep beraber öne doğru bir çift adım, sol ayakla başlanacak; sonra ortadaki dansçı etrafında dönüp, sol ayağı yana ve sağ ayağı çapraz iki kez tekrarlayacak; ortadaki tekrarlarken iki yanda kiler de üçlü iki adımla öne gidecek, sonra karşılıklı gelecektir; sonra onlar da biri sol ayakla, diğeri sağ ayakla iki kez tekrar yapacak; son-

*Resim 43. BOTTICELLI, Venüs’ün Doğuşu, ykl. 1485, pano. Uffizi, Floransa.*
ra sol ayakla başlayıp üçlü yaparak birbirlerine doğru yaklaşıacaklar; sonra üçü birden neşeli bir dönüş yapacak; sonra ortadaki dansçı iki çift ön adımla diğer ikisine yanaşacak; ve bu sırada diğerleri sol ayak üstünde reverans yapacak.  


**Renklerin Değeri**

Bu noktaya kadar ressamın kişileri temsil etme biçimlerine tam da temsil çerçevesinde baktık: yani, gerçek insanlara uy-
gulanan standartlara göre değil, gerçek insanların deneyimlerinden harekete oluşan standartlara göre değerlendirilen, temsil edilmiş kişiler olarak. Oysa ressamın figürleri ve içinde yer aldıkları çevreler aynı zamanda oldukça çapraz renk ve biçimlerden oluşmaktadır; bunları bu şekilde anlamaya yardımcı olacak 15. yüzyıla özgü donanımlarsa bugünkünden oldukça farklıydı.

15. yüzyılın kavrayış kalıpları ile bugünküler arasındaki farklar, renklер söz konusu olduğunda biçimlerdeki kadar net görülmez ve büyük olasılıkla çok daha önumsizdir. Simgesel bir dizi rengi biraraya getirmek, Rönesans’ta da geçer-
Resim 45. BOTTICELLI, Pallas ve Kentaur, ykl. 1485, pano. Uffizi, Floransa.
liliğini koruyan bir geç Ortaçağ oyunu gibiydi. Aziz Antonino ve diğerleri bu konuyu dinsel kurallara bağlamışlardı:

- Beyaz: saflık
- Kırmızı: merhamet
- Altın sarısı: yücelik
- Siyah: alçakgönüllülük

Alberti ve başkalarıysa elementlerle ilgili bir kodlama yapmıştır:

- Kırmızı: ateş
- Mavi: hava
- Yeşil: su
- Gri: toprak


Renk konusunda bir koda en yakın düşebilecek şey, daha önce gördüğümüz gibi renk özlerinin [hue] görece piriltsına bizden daha fazla duyarlılık olması ve bunun ressama bir vurgu aracı sağlamasıydı. Renk özleri eşit değildi, eşit olarak algılanıyordu ve ressam ile müşteri bu du-
ruma olabildiğince ayak uyduruyordu. Gherardo Starnina, Bakire Meryem için kullanılacak lacivert boyanın ons’unun iki florin, resmin diğer bölümlerinde kullanılacakların da ons’unun bir florin’lik olmasını isteyen müşterisinin talimatlarına uyarken (s. 26), dinsel bir ayrımı vurguluyordu. Tapınmanın üç farklı düzeyi vardı: Latria, yalnızca Üçeleme’ye özgü en üst düzey ibadetti; dulia, Azizler, Melekler ve Rahiplerin üstünlüğüne duylan saygı; hyperdulia da bu saygıyan yalnızca Bakire Meryem’e duylan yoğun biçimi-ni ifade ediyordu. Starnina’nın freskinde hyperdulia’nın ölçü, ons’u iki florin olandı. Baba, Oğul ve Kutsal Ruh’a uygun olan latria ise kuşkusuz altın yanında yansıtıyordu. Ressamlar ve müşterileri bu boya maddelerini sırft değerlerinden ötürü bol bol kullanıp gösteriş yapmktan çekinmeye başladılar zaman bile, değerli bir boya madde-sinin vurgu amacıyla kullanılmasından vazgeçilmedi. Lacivert taşından elde edilen lacivert boya ya da gümüş ve sul-für karışımından yapılan kırmızı gibi pahalı olan renklere de vardı, aşıboyaşı ve ombra gibi ucuz toprak renkleri de, ama pahalı olanlar, olmayanlardan daha fazla göz aliyordu (Renkli Resim IV).

Bu yaklaşım bugün bize –tam olarak neden olduğunu söylemek zor olsa da– resmin niteliğini değerlendirmede düşeyis bir tutum olarak gelebilir, nitekim o dönemde de entelektüel açıdan, hatta daha açık söylem gerekirse resim sanatı açısından bunu zevksizlik sayanlar vardı ve iki taraf arasındaki bu çatışma dönemin belirgin bir özelliğiydii. Söz konusu hoşnutsuzluk, rengin mutlak göreliliği konusunda öne sürülen savlarda kendini gösteriyordu. Bu doğrultuda- ki en belagatlı beyan, 1430 dolaylarında, 14. yüzyılın ünlü hukukçusu Bartolo da Sassoferato’nun renklerin hiyerase- si konusunda yazdığı saça sapan sözlerle çileden çıkan hü-manist Lorenzo Valla’dan gelmişti:
Şimdi Bartolo'nun renk teorilerine bir bakalım [...] altın rengi \textit{[aureus]}, renklerin en soylusudur diyor, çünkü ışığı temsil eder; eğer birisi güneş ışınlarını, o en parlak cismi tasvir etmek isterse, bunu altın huzmelerinden başka hiçbir şeyle daha iyi ifade edemez; ve herkes, ışıktan daha soyldu bir şey olmadığını bilir.AMA eğer altınına sarılmış bir kahverengi \textit{[fulvus]} ya da kırmızımı bir sarı \textit{[rutilus]} ya da sarımtırak \textit{[croceus]} bir renk kastediliyorsa, kim güneşe sarımtrak diyecek kadar kör ya da sarhoş olabilir? Gözlerini kaldır, seni ukala Bartolo [...] ve güneş daha çok gümüşümüşü bir beyaz \textit{[argentaeus]} değil mi, gör.


Benzer bir görüşün ifadesi olan birçok resim bulunmaktadır (Renkli Resim II).

Valla’nın, renk konusundaki görüşlerini savunurken, çiçekli çayırılarla temsil edilen, sınırlı ve Ortaçağ’a özgü bir doğa anlayışına başvurması geleneksel bir hamleydi. Heykel-tıraş Filarete de, hangi renk özlerinin hangilerine yakıstığı konusunda pek de işe yaramayan görüşlerini yazarken, aynı çayırlardan dem vuruyordu:

Alberti’nin renk uyumlari üzerine söylediğim bu kadar basit deildi ve göstermelik bir yaklaşımla benimsediği element simgeçiliğiyle ilişkisi yoktu:


Alberti’nin renk birleşimleriyle ilgili söyledikleri, bu konuda bulabileceğimiz en yetkin sözlerdir, ama tam olarak ne kastettiğini anlamak zor. Bunun sebebi de açık: Kelime-lar, 15. yüzyıl insanının ya da herhangi birinin, renk duygusunu kayda geçirmek için başvuracağı uygun bir mecra değildir. 41
Hacim

Buna karşılık bir İtalyan, fıçlarını geometriyle ve Pi sayısına (\(\pi\)) göre hesapliyordu:

Bir fıçı var, her iki ucunun çapı 2 bracci; fıçının deliğinin olduğu yerde çapı \(\frac{21}{4}\) bracci ve delikten fıçının ucuna kadar olan bölümün tam ortasında çapı \(\frac{29}{9}\). Fıçının tam yüksekliği \(\frac{2}{3}\) bracci. Fıçının metreküpü ne kadar?

Bu, tepesi kesik bir çift koni gibidir. Iki ucun çapının karesini alın: \(2 \times 2 = 4\). Sonra ortadaki çapın karesini alın: \(2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{2}{9} = \frac{476}{81}\). İkisini toplayın: \(\frac{876}{81}\). \(2 \times 2 \frac{2}{9} = \frac{44}{9}\). Bunu \(\frac{876}{81}\) ile toplayın: \(\frac{876}{81} + \frac{44}{9}\). 3’e bölün = \(\frac{449}{27}\). [... ] Şimdi \(\frac{21}{4}\)’ün karesini alın = \(\frac{21}{4} \times \frac{21}{4} = \frac{51}{16}\). Bunu ortadaki çapın karesiyle toplayın: \(5 \frac{1}{16} + \frac{476}{81} = 10 \frac{1296}{1296}\). \(2 \frac{2}{9} \times 2 \frac{1}{4} = 5\). Bunu bir önceki toplamla toplayın: \(15 \frac{1}{1296}\). 3’e bölün: \(\frac{51}{3888}\). Bununla ilk sonucu toplayın: \(\frac{112}{243} + \frac{51}{3888} = \frac{41792}{3888}\). Bunu 11 ile çarpıp 14’e bölün [yani \(\frac{\pi}{4}\) ile çarpın – M.B.]: Sonuç \(723600\) \(\frac{54432}{54432}\) çıkar. Bu fıçının metreküpüdür.43

Bu, kendine özgü bir zihin dünyasıdır.

Bir ressamın, seyircilerinin sahip olduğu ölçüm yapma becerilerini devreye sokmasının en kolay yolu, ölçüm egzersizlerinde kullanılan nesne yelpazesini kullanması, yani resimlerinde, bakan kişinin geometri derslerinden aşın olduğu sarnıçlara, sütunlara, tuğla kulelere, yer kaplamaları-
Renkli Resim I: PIERO DELLA FRANCESCA, Meryem'e Müjde, ykl. 1455, fresk. S. Francesco, Arezzo.
Renkli Resim III. MASACCIO, Aziz Petrus Sadaka Dağıtıyor, fresk.
S. Maria del Carmine, Floransa.
na ve benzeri biçimlere yer vermesiydi. Örneğin, hemen hemen her el kitabında yüzölçümlerini hesaplama alıştırmalarında büyük bir pavyon* kullanılırdı. Bu pavyon ya koni biçiminde olur ya da silindir ve koni veya silindir ve üstü kesik koni birleşiminden meydana gelir, alıştırmada da bu pavyon için ne kadar bez gerektiği sorulurdu. Piero gibi bir ressam, resminde bir pavyon kullandığı zaman (Resim 46), seyircilerini adeta ölçüm yapmaya davet ederdi. Amaç tabii ki onların yüzölçümü ya da hacim hesapları yapmaları değildi, ama pavyonu önce bir silindir ve koni bileşimi olarak tanımarya, sonra da onun tam bir silindir ve koniden sapmış bir şekil olduğunu anlamaya yatkındılar. Sonuçta pavyonun, başlı başına bir hacim ve biçim olduğu çok daha net olarak fark edilebiliyordu. Piero’nun burada seyircilerinin becerilerine güvenmesi hiç de abes değil, Kilise’nin res-

---

* Burada çadıra benzer geçici yapı anlamında kullanılmıştır – ç.n.
samdan beklediği üçüncü talebin yerine getirilmesinin bir yoluydu: yani ressamın resimlerinde, görme duyusuna özgü doğrudan ve etkili algılama özelliğini kullanması. Resme bakanın, pavyonun tam olarak ne olduğunu bilerek değerlendirmesi, onun kendi gündelik yaşamdındaki konumun ile Bakire’nin gizemli hamileliği arasında dolayım kuruyordu – Isa’nın Vaftiz Edilmesi sahesinde Meleklerin üstlendiği aracılık rolü gibi.


Uccello’nun San Romano Bozgunu (Resim 49) adlı resminde Niccolò da Tolentino’nun başlığını birkaç biçimde görmek mümkündür. Bir bakışa göre üstünde fırıfırlı bir taç olan yuvarlak bir başlık; bir diğerine göreysse, başlık görünümü verilmiş bir çember ile karelere bölünmüş dolgun bir diskin bileşimi. Bu iki görüş birbirini dışlamak zorunda değildir: Bu resmi yatak odasına asan Lorenzo de’ Medici, baş-
digniz arka tarafının, gördüğünüz ön tarafın bir devami oldugunu varsaymak gibi bazı çıkarım alışkanlıklarını değil, gayret ve ilgi de gerektirir – yani, eğer bu egzersizi yapmak hoşumuza gitmiyorsa, büyük değer verdigimiz bazı becerilerimizi deneme imkânı verse bile bu kadar ayrıntılı bir çö-

zümlemeye girmeyiz. Resmin hedefine ulaşması için, Uccello’nun resimsel üslubunun uygun bilişsel üslupla örtüşmesi gerekir.

Resim 51. PISANELLO, Meryem Ana ve Çocuk İsa ile Azizler Antonio ve Giorgio, ykl. 1435-1441, detay, pano. Ulusal Galeri, Londra.
Aralıklar ve Oranlar


Onofrio Dini büyük olasılıkla farklıda değildi ama oyna-

Rönesans döneminde, eğitimli İtalyan tüccarlarının evrensel aritmetik aracı, Altın Kural ve Tüccarın Anahtarı olarak da bilinen Üçlü Kural’dı. Aslında çok basit bir şeydi bu; Piero della Francesca’nın sözleriyle:

Üçlü Kural’a göre, bilmek istediğiniz bir şeyi bulmak için onu, önce ona benzemeyen bir şekilde çarpınız ve çıkarı, kalan şeye bölmeniz gerekir. Ortaya çıkan sayı, ilk terime benzer olmayan şeye aynı niteliktedir ve bölmenin sonucunda bulunan şu bir terime benzer.

Örneğin, 7 bracci kumaş 9 lire ederse, 5 bracci kumaş ne eder?

Şöyle bulun: Bilmek istediğiniz miktarı, 7 bracci kumaşın fiyatıyla çarpın – yani 9’la. 5 kere 9, 45 eder. 7’ye bölün ve sonuç 6 3/7 dir. 45

Bu işlemde söz konusu olan dört terimi yazmak için farklı uygulamalar vardı:
13. yüzyılda Leonardo Fibonacci, daha çok İslami yazım biçimini (a) kullanmıştır. 15. yüzyıla gelindiğinde çoğu insan terimleri düz bir hat üzerinde (b) yazmayı yeğlemiştir. Geç Rönesans dönemine ait bazı kayit defterlerinde terimleri eğrisel çizgilerle bağlama (c) eğilimi ortaya çıkmıştır. Günümüzde terimler arasındaki ilişkileri göstermek için (d)’deki gibi gösterilmektedir, ama bu işaret sistemi 17. yüzyılda önce kullanılmamıştır. c’deki işaret sistemindeki eğrisel çizgiler süs değildir, işlemler arasındaki ilişkileri gösterir, çünkü Üçlü Kural'da bir dizi terim geometrik oranti içindedir. Yazım biçiminin ve işlemin doğası gereği (1) birinci terim ile üçüncü arasındaki oran, ikinci terim ile dördüncü arasındaki oranla aynıdır ve (2) birinci terimle ikinci arasındaki oran, üçüncü terimle dördüncü arasındaki oranla aynıdır, ayrıca (3) ilk terim ve dördüncü terimle çarpıldığında çıkan sonuç, ikinci ile üçüncüünün çarpımından elde edilen sonuçla aynıdır. Bu ilişkiler, hesaplammanın doğru olup olmadığını kontrol etmek için bir kenara yazılırdı.

Rönesans oranti problemlerini Üçlü Kural’la çözümüştü. Otlaklar, simsarlık, iskonto, daranın düşülmesi, malların seyreltilmesi veya karıştırılması, takas, kambiyo işlemleri, oranti problemleri arasındaydı. Bütün bunlar o zaman bugün olduğundan çok daha önemliydi. Örneğin kambiyo problemleri olağanüstü karmaşıktı, çünkü her önemli kentin kendi para birimi, ağırlık ve uzunluk ölçüsü vardı. Floransa’da basılan 1481 tarihi *Libro di mercantantie*’den alınan

**Resim 53. Orantı alıştırmaları. Filippo Calandri, *De arimethica* (Floransa: 1491) s. l ii v. – l iii r.**
a’dan b’ye –yani öndeki saç diplerinden başın tepesine– kadarki mesafe, cd’ye –yani burnun ucundan ağız ortasında iki dudağın birleştiği noktaya kadar olan mesafeye– eşit olmalıdır; göz pinarından (m) başın tepesine (a) kadar olan mesafe, m’den çeneye (s) kadar olan mesafeye eşittir; s, c, f ve b’nin her biri, birbirinden eşit uzaklıktadır.

Ressamın, insan bedeninin oranları üzerine yaptığı çalışma, tüccarların alışkın olduğu orantı hesaplarına göre, matematiksel açıdan oldukça ilkel sayılırdı.

Resim 55. LEONARDO DA VINCI, Üçlü Kuralıyla Hesaplama, (6:8 9:12), British Museum, Londra, Arundel Elyazmaları 263, fol. 32 r.
Gönül Gözü


nusunda yalnızca bazı ipuçları veren iki tür var. Bunlardan biri cennetin duyumsanabilir niteliklerini konu alan bir tür kitap ya da vaaz, diğer de sradan görsel algılama özelliklerinin açıkçaahlaki başlama oturtульduğu bir metin.


Araya giren bir nesne kutsanmış kişinin görüşünü engelmez. [...] Eğer Isa, Göge Yükseliş’inden sonra cennetteyken bile sevgili Annesini dünyada, odasında dua ederken görüşbilmişse, uzaklığının araya giren bir duvarın onların görüşünü engellememesi açıklıdır. Aynı şekilde bir kişinin yüzü,
karşısından öte taraf dönük olsun ve araya şeffaf olmayan bir cisme girse bile görüşü engellenmez. [...] Anne-si yerde secde ederken bile Isa onun yüzünü görebiliyordu [...] sanki doğrudan yüzüne bakar gibi. Kutsanmış kişinin bir nesneye arkadan bakarken önünü, başın arkasından bakarken yüzü görüştüğü açıklıktır.

Fanilerin yaşayabileceği buna en yakın deneyim, belki, Piero della Francesca’nın bir kuyu ağzı çiziminde (Resim 59) görüldüğü gibi düzgün bir biçimde uygulanan katı bir perspektif kuralıyla olabildi.

İkinci tür metindeyse, bizim bu dünyadaki normal algılama biçimlerimize yer verildiği görülür. Pierre de Limoges’un 14. yüzyılda yazdığı De oculo morali et spirituali (Ahlaki ve Manevi Göz Üzerine) adlı çalışması, İtalya’dan 15. yüzyılın
sonlarına doğru belli bir yayılık kazanmış, 1496’da, *Libro del occhio morale et spirituale* adıyla İtalyanca çevirisini kullanmıştı. Metnin teması son derece nettir:

[...] görme biçimimiz ve fiziksel gözümüzle ilgili, kutsal va-
azlarda birçok şey açıklanmaktadır. Bunlardan net olarak
anladığımıza göre, ilahi akıla ilgili her şeyi tam olarak bi-
lebilmemiz için göz ve gözle ilgili şeyler üzerine düşünme-
miz gerekir.49

Yazarın bu görevi yerine getirmek için başvurduğu yön-
temlerden biri de, yarısı suyun içinde olan bir çubukun su-
daki bölümünün eğilmiş görüntüsü ya da mum alevi önü-
ne koyduğunuz zaman parmağınızı çift görmeniz gibi bir di-
zi ilginç optik deneyi ele alıp bunları ahlaki bir çerçeveye
oturtmaktır. Pierre de Limoges, bunları “Manevi bilgiler sa-
hip olan gözün görüşü hakkında on üç şaşılası mucize” ola-
arak tanımlar. Bu mucizelerden on birincisi, resimlerin algı-
lanmasını da ilgilendirir:

Görmenin on birinci mucizesi

Perspektif biliminin kanıtladığı gibi, eğer kişi düz bakış
çizgilerinden mahrumsa, gördüğü nesnenin miktarından
ya da büyüklüğünden emin olamaz; öte yandan düz bakış
çizgisinden gördüğü bir nesnenin büyüklüğünü çok iyi se-
cer. Önce havada, sonra suyun içinde baktığımız [ve o za-
man büyüklüğune karar veremediğimiz –M.B.] nesnelerde
bu durum nettir. Buna benzer biçimde, günaha dolaysızca
ve akıl gözüyle bakan biri, günahı tanır ve görece miktarını
anlayabilir. Bir Kilise büyüğü ya da başka bir ilim insani gü-
naha doğrudan bakar. [...] Ancak günahlär, bir günah işle-
yince, işlediği günahın yanılışlık derecesini tam olarak anla-
yamaz ve ona düz bakış çizgisi üzerinden değil eğik ve kı-
rik bir bakış çizgisinden bakar [...]50
Buradan yola çıkıp, *Quattrocento* ressamının doğrusal perspektifini ahlaki çerçeveyle oturtmak hiç de zor değildir.


Eğer bu iki tür düşüncede –açık bir perspektif yapısını kavramaya yetecek geometrik deneyim ile onu alegorileştirecek
Resim 60. Arazi ölçümü alıştırması. Filippo Calandri, *De arimethrica* (Floransa, 1491), s. o viii v.
dinsel donanım– biraraya getirilirse, Quattrocento ressamının hikâye anlatma eylemindeki bir boyut daha açığa çıkar. Böylece perspektif ustalığı keyfî olmaktan çıkar ve doğrudan dramatik bir işlev yüklenir. Vasari, Piero della Francesca’nın Perugia’daki Meryem’e Müjde sahnesindeki loggia’ya [galeri ya da balkon] uyguladığı kısıltım için “perspektif içinde giderek yok olan, çok güzel boyanmış bir dizi sütun” demiş-tir; Quattrocento dönemine ait birçok Meryem’e Müjde resminde, ölüm ve hayal sahnesinde buna benzer bir şey dikkat çekker (Resim 61). Ancak buraya kadar ele aldığımız dinsel kültür çerçevesinde, bu tür bir perspektif uygulamasına yalnızca bir yetenek gösterisi olarak değil de, bir tür görsel metafor olarak bakıldığını düşünün: Farz edelim ki perspektif, Müjde öyküsünün son aşamalarında Meryem’in için-

de bulunduğu ruhsal durumu, yani Fra Roberto’nun vaa-
zında açıkladığı ruh hallerini çağrıştıracak bir araç olsun. Bu durumda perspektif, öncelikle ahlaki kesinliğin analojik bir simgesi (De oculo morali et spirituali) ve sonra da ahiret-
te ulaşılacak sonsuz mutluluğa bir bakış (De delictis sensibi-
libus paradisi) olarak yorumlanabilir.

Bu tür bir açıklama, tek tek örneklerde tarihsel açıdan an-
lamlı olamayacak kadar soyuttur. Bu kitaplardaki dinsel te-
fekkür uslubu ile bazı Quattrocento resimlerindeki resim-
sel kaygılar –orantılılık, renk çeşitliliği ve berraklığı, uygun-
luk– arasındaki uyuma dikkat çekmekteki amacımız, tek tek
eserleri yorumlamak değil, Quattrocento bilişsel uslubunun
sonuçta elle tutulur bir şey olmadığını hatırlatmaktır. Bazı
Quattrocento düşünürleri, bu resimlere gönül gözüyle bak-
mayı denemiştir; birçok resimde de bunu yapmaya imkân
verecek unsurlar olduğu anlaşılıyor (Renkli Resim I). Bu bö-
lümü, böyle ucu açık bir şekilde bitirmek uygun olacaktır.

Notlar

1 Burada kullanılan “bilişsel uslup” kavramında, H. A. Witkins’in kavramı uyarl-
lanmıştır (bkz. “A cognitive style approach to cross-cultural research”, Inter-
ginilen antropolo-

gik bulgu türlerinin tanıımı için bkz. M. H. Segall, D. T. Campbell ve M.J. Hers-

2 Boccaccio, Il Comento alla Divina Comedia, ed. D. Guerri, III (Bari 1918), s. 82
(Inferno XL 101-105):

Sforzasi il dipintore che la figura dipinta da sé, la quale non è altro che un
poco di colore con certo artificio posto sopra una tavola, sia tanto simile, in
quello atto ch’egli la fa, a quella la quale la natura ha prodotta e naturalmente
in quello atto si dispone, che essa possa gli occhi de’ riguardanti o in parte o in
tutto ingannare, facendo di sé credere che ella sia quello che ella non è...

I, s. 177 ve II, s. 155 v:

Impossible e’ che la pittura imitata con soma perfectione di lineamenti, ombra
lume colore, possa parere del medesimo rilevo qual pare esso naturale se già tal
naturale in lunga distantia non e’ veduto con un sol occhio.
4 Petri Pauli Vergerii, De ingenuis monbus et liberalibus studiis adolescentiae etc., ed. A. Gnesotto (Padova 1918) s. 122-123.

5 Giordano Ruffo, Arte de cognoscere la natura d'cavael, çev. G. Bruni (Venedik 1493) s. b. i v.-b. ii r.:

La beleza del cavallo se die cognoscer in questo modo in prima vo haver el cavallo el corpo grando & longo in tanto che coressenda le tue membre al suo grando & longo corpo corne se convene ordinatamente. Ell capo del cavallo dieba esser gracile secco & longo convenientemente. La bocha granda & lace-rata. Le narisse grande & infiate. I ochi non concavi ne oculti. Le orechie picolle & portate a modo de aspido el collo longo & ben gracile verso el capo. Le maxille ben gracile & seche. Le crine poche & plane. El pecto grosso & quasi rotondo. El garesse non accuto ma quasi destesso & dredo. La schena curta & quasi piana. I lombi rotondi & quasi grossi. Le coste grosse & i altri membri bovini. Le anche longe & destesse. La gropa longa & ampla...

El cavallo dieba esser piu alto davanti che da driedo alquanto come el cervo el dieba portare el colo levato. & la grosseza del colo arente el pecto. Qui vora ictamente cognoscre la beleza del cavalo bisogna el considera i suprascritt membri cossi ala alteza come ala longeza del cavallo ordinatamente & proportionabilmente convenirli del pelo del cavallo perche diversi hano diverse sententie...

6 Johannes Balbus, Catholicon (Venedik 1497) s. V. v r. (s.v. Imago):

Item scire te volo quod triplex fuit ratio institutionis imaginum in ecclesia. Prima ad instructionem rudium, qui eis quasi quibusdam libris edoceri videntur. Secunda ut incarnationis mysterium et sanctorum exempla magis in memoria nostra essent dum quotidie oculis nostris representantur. Tertia ad excitationem devotionis affectum, qui ex visis efficacius excitatur quam ex auditis.

7 Sermones quadragesimales fratris Michaelis de Mediolano de decern preceptis, (Venedik 1492) s. 48 v.-49 r. (Sermo XX, De adoratione):

[...] imagines Virginis et sanctorum introducte fuerunt triplici de causa. Primo propter ruditatem simplicium, ut qui non possunt scripturas legere in picturis possunt sacramenta nostre salutis et fidei cernere. Ideo scribitur de consecratione distinctione 3 c. perlatum. Perlatum ad nos fuerunt quod inconsiderato zelo successus sanctorum imagines sub hac quasi excusatione ne adorari dussent confregeris: et quia adorari eas vetuisse omnino laudamus: fregisse vero reprehendimus [...] Aliud enim est picture adorare, alid per pictam hystoriam quid sit adorandum ne adorari debuisser confreres: et quia adorari eas vetuisse omnino laudamus: fregisse vero reprehendimus [...] Aliud enim est picture adorare, alid per pictam hystoriam quid sit adorandum ne adorari debuisser confreres: et quia adorari eas vetuisse omnino laudamus: fregisse vero reprehendimus: quia in ipsa ignorantes vident quod sequi debeant: in ipsa legunt qui litteras nesciunt. Unde et precipue gentibus pro lectione pictura est. Verba hsec scribit Gregorius Sireno episcopo marsiliensi. Secundo sunt imagines introducte propter tarditatem affectivam: ut homines qui non excitantur ad devotionem, cum aliquia audient de sanctorum memoria, saltem moveantur dum ea in picturis quasi presentia cernunt. Plus enim excitatur affectus noster per ea que videt, quam per ea que audit. Tertio introducte sunt propter memorie labilitatem: [...] Et ideo quia multa que audient tenere non possunt, sed cum imagines vident recordantur: ideo introducte sunt.
Papa I. Gregorius alıntıları için bkz. Gregorius, Epistulae, XI. 13 (Patrologia Latina, LXXVII, 1128); mektup 787’de Marsilya’nın ikonoklast piskoposu Serenus’a yazılmıştı.

8 Sicco Polentone, Sancti Antonii Confessoris de Padua Vita (Padova 1476), s. 41 v.: Bonifacius quoque ille ipse qui nominis eius Papa octavus fuit [...] Basilicam sancti Ioannis in laterano cum bellis turn vetustate dirutam exaedificari exornarique multa cum cura & sumptu fecit. & quos pingi in ea sanctos nominatim dedit. Istam ad rem fratrum minorum praecipui picture acque illam in arte singulares duo magistri. erant. hii depictis perfectisque uti summo a pontifice iussi erant omnibus sanctis vacuo in loco ymagines sanctorum Francisci & Antonii suo arbitrio depinxerunt. Id audiens Papa moleste tullit acque dedigatus per contemptum ad suos iubens in hec verba inquit. Sancti Francisci picturam postea quam facta est acquo animo tolleremus. Sed que illius sancti Antonii de Padua est ymago poenituit delectatur volo missi autem qui pontificis iussa implerent alii acque alii omnes. terribili quadam a persona ac ingenti furia in terram proiecti verberatique aeriter acque expulsi sunt. Papa vero ut hec audivit. sinatis inquit Sanctum illum Antonium. sicut vult remanere nam ut videmus. per dere potius certando cum eo quam lucrari possemus.

9 Coluccio Salutati, “De fato et fortuna”, Vatikan Kütüphanesi, MS. Vat. lat. 2928, fol. 68 v.-69 r.; basıldığı kaynak M. Baxandall, Giotto and the Orators, (Oxford 1971) s. 61 n. 21:

Qui [Caecilius Balbus] michi videtur de simulacris suis non aliter autumasse quam et nos ipsi de memorii pictis vel sculptis sanctorum martyrorumque nostrorum in fidei nostre rectitudine faciamus. ut hec non sanctos, non deos, sed dei sanctorumque simulacra sentiamus. Licet vulgus indoctum plus de ipsis forte et aliter quam oporteat opinetur. Quoniam autem per sensibilia ventum est in spiritualium rationem atque noticiam, si gentiles finxerunt fortune simulacrum cum copia et gubernaculo tamquam opes tribuat, et humanarum rerum obtemeat regime, non multum a vero discesserunt. Sic etiam cum nostri figurant ab effectibus quos videmus fortunam quasi reginam aliquid manibus rotam mitti vertigine provolventem, dummodo picturam illum manu factam non divinum aliiquid sentiamus sed divine providentiae dispositionis et ordinis similitudinem, non etiam eius essentiam sed mundanarum rerum sinuosa volumina representantes, quis rationabiliter reprehendat?

10 St. Antonino, Summa Theologica, III. viii. 4, çok sayıda baskı:

Reprehensibiles etiam sunt cum pingunt ea, quae sunt contra fidem, cum faciunt Trinitatis imaginem unam Personam cum tribus capitis, quod monstrum est in rerum natura; vel in Annuntiatione Virginis parvulum puerum formatum, scilicet Jesum, mitti in uterum Virginis, quasi non esset de substantia Virginis ejus corpus assumptum; vel parvulum Jesum cum tabula litterarum, quum non didicerit ab homine. Sed nec etiam laudandi sunt, quum apochrypha pingunt, ut obstetricies in partu Virginis, Thomae apostolo cingulum suum a Virginis Maria in Assuntione sua propter dubitationem ejus dimissum, ac hujusmodi. In historiis etiam sanctorum seu in ecclesiis pingere curiosa, quae non valent ad devotionem excitandum, sed risum et vanitatem, ut simias et canes
insequentes lepores, et hujusmodi, vel vanos ornatus vestimentorum, superf-
luum videtur et vanum.


12 Zardino de Oration (Venedik 1494) s. x. ii v. – x. iii r. (Cap. XVI. Chome meditare la vita di christo...):

La quale historia acio che tu meglio la possi imprimere nella mente, e piu facilmente ogni acto de essa ti si reducha alla memoria ti sera utile e bisogno che ti fermi ne la mente lochi e persone. Come una citade, laquale sia la citade de Hierusalem, pigliando una citade laquelle ti sia bene pratich. Nella quale citade tu trovi li lochi principali neliquali forono exercitati tutti li acti dela passione: come e uno palacio nelquale sia el cenaculo dove Christo fece la cena con li discipuli. Anchora la casa de Anna e la casa de Cayfas dove sia il loco dove fu menato la nocte Miser Iesu. E la stantia dove fu menato dinanti da Cayfas, e lui deriso e beffato. Anchore il pretorio de Pilato dove li parlava con li iudei: et in esso la stantia dove fu ligato Misser Iesu alia colonna. Anchore el loco del monte de Calvario, dove esso fu posto in croce, e altri simili lochi...

Anchora e dibisogno che ti formi nela mente alcune persone, le quale tu habbi pratiche e note, le quale tute representino quelle persone che principalmente intervenero de essa passione: come e la persona de Misser Iesu, della nostra Madonna, Sancto Pietro, Sancto Ioanne Evangelista, Sancta Maria Magdalena, Anna, Cayfas, Pilato, Iuda, e altri simili, liquali tutti formarai nella mente. Cosi adunque havendo formate tutte queste cose nela mente, si che quivi sia posta tutta la fantasie, e entrarai nel cubicolo tuo e sola e solitaria discaciando ogni altro pensiero esteriore. Incominciarai a pensare il principio de essa passione. Incominciarai come esso Misser Iesu vene in Ierusalem sopra lasino. E morosamente tu transcorrendo ogni acto pensara faciendo dimora sopra ogni acto e passo, e se tu sentirai alcuna divotione in alcuno passo ivi ti ferma: e non passare piu olttra fino che dura quella dolcecia e divotione...

13 Robertus Caracciolus, Sermones de laudibus sanctorum (Napoli 1489), s. lxv r.– lxvii r. (Isa'nın Doğumu), clii r.–cliv r. (Meryem'in Elizabet'i Ziyareti) cxlic r. – clii r. (Meryem'e Müjde):

Lo tertio misterio da dechiarare circa la annuntiacione della madonna si chiama angelica confabulatione: dove si conteneno cinque laudabile conditione de essa virgine benedicta.

La prima si chiama conturbatione.
La seconda cogitatione.
La tertia interrogatione.
La quarta humiliatione.
La quinta meritatione.

La prima laudabile conditione si chiama conturbatione secondo scrive Luca. Havendo odita la virgine la salutatione dell'angelo si conturo: la quale contur-
bazione non fu per alcuna incredulità secondo scrive Nicolo de Lira: ma per una admirazione: perho che lei era solita vedere gli angeli: e perho non si maraveglio tanto della apparizione quanto de quella alta e magna salutatione: dove l’angelo explicava di lei tante cose stupende e grande de che lei per la humilita stava attonita e stupefatta.

La seconda laudabile sua conditione si chiama cogitatione che pensava quale era tale salutatione: dove appare la prudentia di essa virgine sacratissima. All’hora li disse l’angelo: Non timere o Maria perho che tu hai trovata gratia appresso a dio: non solo per te ma per tutta la humana generatione. Ecco che conceperai nel tuo ventre e partuirai uno figliolo e chiamerai el suo nome Iesu...

La terza laudabile condizione si chiama de interrogatione. Domando la virgine e disse a l’angelo: Quomodo fiet istud quoniam virum non cognosco idest non cognoscere propono. Come sera questa cosa che io ho lo fermo mio proposito da Dio a mi inspirato e poi confirmato per voto da me non cognoscere mai homo. E in questa parte secondo dice Francisco de Marone nel suo terzo alla IIII dist.: si poteria dire che la virgine gloriosa desiderava piu essere virgine che concipere el figliolo de dio senza la virginita: perhoche la virginita e del numero delle cose laudabile: concipere el figliolo e delle cose honorevele dove non con-
siste virtu ma lo premio della virtu: E la virtu si deve piu desiderare che lo pre-
mio di essa virtu: perche circa la virtu consiste el merito e non circa lo premio. Domando donque quella pudicissima mundissima castissima figliola amatrice de la virginita come virgine potesse concipere...


La quinta laudabile condizione si chiama meritatione [...] E dicte quelle parole l’angelo si parti. E la virgine benigna subito hebbe Christo dio incarnato nel suo ventre con quelle mirabile condizione delle quale dissemo nel sermone nono. Dove noi possiamo meritamente contemplare che in quello puncto che la virgine Maria concepi Christo l’anima sua fu levata in tanta contemplatione alta e sublime con gesto e dolceza delle cose divine che citra la beatifica visione passo el modo de ogni altra creatura. E della presentia del figliolo el quale tenia nel ventre si recrevano ancora li corporei sentimenti con suavita inenarrabile. E verisimile e che per la humilita sua profunda levasse gli occhi al cielo e poi li abassasso al suo ventre con molte lachrime dicendo simile parole: Chi son io la quale ho conceputo virgine dio in mi incarnato chi se tu infinito bene signore del cielo e della terra el quale stai rinchiuso o vero nascosto nel mio piccolino ventre [...]
donna pareva che si volesse come disperata gittarsi giu duna finestra si che siati a’ memoria di no’ cader in tali diffetti.

15 15. yüzyılda yaygınlaşan Yunanca uyduurma metnin Rönesans dönemi çevirisii; basıldığı kaynaklardan biri Zardino de Oration, (Venedik 1494) s. iv r.-v.:

Homo di statura tra gli altri mediocre, cioe mezana e molto spectabile. E ha una facia venerabile, laquale quelli che risguardano el possono amar e haver paura. E ha li capelli di colore de una noxella matura cioe come de oro, liquali capelli sono piani quasi fino alie orechie: da lorechie ingiuo sono rici e crespi, e alquanto piu risplendenti liquali gli discorrenno giuso per le spalle. E dinanci sono partiti in due parte havendo in mezo el discriminale secondo lusancia e costume deli nazarei. La fronte sua e piena e polita e serenissima, e tutta la facia sua e sencia crespa e ruga e macula alcuna: la quale e adornata da una tempe-rata rossecia, cioe uno puoco colorita. El naso e la bocea sua niuna riprese gli si po dare alia barba copiosa, cioe folta over spessa: e come hanno li giovoni di prima barba de colore simile alii capelli, non tropo longa, ma nel mezo par-tita in due parte. Esso ha il suo aspecto simplice e maturo. Li ochi soi ha relu-centi varii, chiari, e risplendenti. Nel riprendere terribile nelle admonitione pia-cevole et amabile. Aliegro ma servando sempre la gravita. Elquale mai non fu veduto ridere ma pianger si. Nela statura del suo corpo largo nel pecto e dritto. Le mane sue e le bracia delectevole a vedere. Nel suo parlare grande e raro cioe poco e modesto tra li figlioli deli homini.

16 Gabriel de Barletta, Sermones celeberrimi, I (Venedik 1571) s. 173:

[...] ver’ e’ che li segni de’ volti mostrano in parte la natura de gli huomini di lor vitij e complessioni, ma nel volto li segni che separano le guancie da labra della bocea, elle nari del naso e casse de gli occhi sono evidenti sono huomini allegri e spesso ridenti, e quelli che poco li segnano sono huomini operatori della cogitazione, e quelli ch’anno le parti del viso di gran rilevo e profondità sono huomini bestiali et iracondi con pocha raggione et quelli ch’anno le linee interposte infra le ciglia forte evidenti sono iracondi e quelli che hanno le linee trasversali de la fronte forte lineate sono huomini copiosi di lamentationi occulte o’ palesi.

19 L. B. Alberti, Opere volgari, ed. C. Grayson, III (Bari 1973) s. 74:

[Ma questi movimenti d’animo si conoscono dai movimenti del corpo...] Sono alcuni movimenti d’arrimo detti affezione, come ira, dolore, gaudio e timore, desiderio et simili. Altri sono movimenti de’ corpi. Muovonsi i corpi in piu modi, crescendo, discrescendo, infermandosi, guarendo e mutandosi da luogo a luogo. Ma noi dipintori, i quali vogliamo coi movimenti delle membra mostrare i movimenti dell’ animo, solo riferiamo di quel movimento si fa mutando el luogo.

20 Guglielmo Ebreo, Trattato dell’arte del ballo di Guglielmo Ebreo Pesarese, ed. F. Zambrini (Bolonya 1873) s. 7:

La qual virtute del danzare e una azione dimostrativa di fuori di movimenti spirituali li quali si anno a concordare colle misurate e perfette consonanze d’essa ermonia, che per lo nostro audito alle parti intellettive trai sensi cordiali con diletto disciende, dove poi si genera cierti dolci commovimenti, i quali, come contro a sua natura rinchiusi, si sforzano quanto possono d’uscire fuori e farsi in atto manifesti.


22 G. van Rijnberk, Le Langage par signes chez les moines, (Amsterdam 1954) var olan listeleri sıralamıştır:

Affirmatio: leva manum moderate et move, non inversam, sed ut exterior superficies sit sursum
Demonstrare: extenso solo poterit res visa notari
Dolor: palma premens pectus dat significare dolorem
Pudor: lumina quando tego digitis designo pudorem.

23 Tractatulus solennis de arte et vero modopredicandi, (Strasbourg t.y.) s. a. ii r. ve v.

Aliquando cum horrore et commotione, ut ibi, Nisi conversi fueritis et cetera.
Aliquando cum yronia et derisione, ut ibi, Adhuc permanes in simplicitate tua.
Aliquando cum gratia vultus et manuum attractione, ut ibi, Venite ad me omnes et cetera.
Aliquando cum quadam elatione, ut ibi, De terra longinqu a venerunt ad me.
Aliquando cum tedio et indignatione, ut ibi, Constituamus nobis ducem et cetera.
Aliquando cum gaudio et manuum elevatione, ut ibi, Venite benedicti et cetera.

24 Thomas Waleys, “De modo componendi sermones”, yeni baskı T.-M. Charland, Artes praedicandi, (Paris 1936) s. 332:
Valde tamen caveat ne motibus inordinatis jactet corpus suum, nunc subito exstollendo caput in altum, nunc subito deprimendo, nunc vertendo se ad dextrum, nunc subito cum mirabilis celeritate se vertendo ad sinistrum, nunc ambas manus sic extendingo simul quasi posset simul orientem occidentemque complicti, nunc vero subito eas in unum conjungendo, nunc extendingo brachia ultra modum, nunc subito retrahendo. Vidi enim aliquos qui quoad alia in sermonibus se habebant, tamen ita motibus corporis se jactabant quod viuedabantur cum aliquo duellum inisse, seu potius insanisse, in tantum quod seipsos cum pulpitum in quo stabant nisi alii succurrissent praecipitassent.


26 Decor pueliarum, (Venedik 1471) s. 51-52:

et così stando et andando sempre cum la mano dextra sopra la sinistra, al mezo del cenzer nostra davanti...

27 Dinsel oyunlar konusunda bkz. A. d’Ancona, Origini del teatro italiano, 2. baskı, I (Torino 1891) özellikle s. 228 (Matteo Palmieri, 1454’teki Aziz Yahya günü üzerine), s. 251 (Rus Piskoposu ve 1439 tarihli Isa’nın Göğe Yükselişi oyunu üzerine) ve s. 423 (festaiuolo ve sedie üzerine).

28 A. d’Ancona, Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI, I (Floransa 1872) s. 1-41 ve özellikle s. 13:

Finita l’annunziazione il festaiuolo va a sedere. Et Abraam sta a sedere in luogo un poco rilevato e Sarra appresso a lui et a’ piedi loro da mano destra debbe stare Isac, et da mano sinistra un poco più discosto debbe stare Ismael con Agar sua madre; et alla fine del palco da man destra debbe essere un altare, dove Abraam va a fare orazione, et alla mano sinistra alla fine del palco ha a essere uno monte in sul quale sia uno bosco con uno arbore grande, dove arà apparire una fonte d’acqua a modo di pozo, quando sarà il tempo.


30 Vasari, Le Vite; I, Gentile da Fabriano ed il Pisanello, ed. A. Venturi, (Floransa 1896) s. 49-50:

Arte, mesura, aere et desegno,
Manera, prospectiva et naturale
Gli ha dato el celo per mirabil dono.

31 Trattato dell’ arte del bailo di Guglielmo Ebreo Pesarese, ed. F. Zambrini (Bolonya 1873), s. 17:

[...] aierosa presenza et elevato movimento, colla propria persona mostrando con destreza nel danzare un dolcie et umanissimo rilevamento.

32 Domenico da Piacenza, “De arte saltandi et choraeas ducendi”:

[...] tenire el mezo del tuo movimento che non sia ni tropo, ni poco, ma cum tanta suavitade che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura, alzando le dicte undicelle cum tardeza et asbassandosse cum presteza.
33 Trattato dell’ arte del bailo di Guglielmo Ebreo Pesarese, ed. F. Zambrini (Bolonya 1873), s. 47-8, 50-2, 65-8, 95-7:

Bassa danza, chiamata Venus, in tre, composta per Lorenzo di Piero di Cosimo de’ Medici.

In prima faccino una contenance, e poi vadino insieme con duo passi sciempi, cominciando col pie manco; e poi quello di mezo torni indietro, attraverso, con dua riprese, l’una in sul oie manco, così Der lato, el l’altra in sul pie ritto pure attraverso; et in quello tempo, che quello di mezo fa quelle riprese, gli altri dua vadino innanzi con dua passi doppi, e poi diano meza volta in sul pie ritto, tanto che si voltino l’uno verso l’altro; e poi faccino due riprese, l’una in sul pie manco e l’altra in sul pie ritto; e poi venghino incontro l’uno all’altro con uno passo doppio, cominciando col pie manco; e poi faccino la volta del gioioso tutti insieme; poi quello di mezo venga incontro agli altri con duo passi sciempi; et in quel tempo gli altri faccino una riverenza in sul pie manco.

35 Aziz Antonino, Summa Theologica, I. iii. 3.


37 Leonello d’Este’nin giysileri konusunda bkz. Angelo Decembrio, De politia litteraia, (Basel 1562) s. 3.


Intueamur nunc radones tuas de coloribus [...] Color aureus est, inquit, nobilissimus colorum, quod per eum figuratur lux. Si quis enim velit figurare radios solis, quod est corpus maxime luminosum, non posset commodius facere quam per radios aureos, constat autem luce nihil esse nobilium. Animadvertite stuporem hominis, stoliditatemque pecudis. Si aureum colorum accipit eum solum, qui ab auro figuratur, sol quidem non est aureus. Si aureum pro fulvo, rutilo, croceo, quis unquam ita caecus atque ebrius fuit, nisi similis ac par Bartolo, qui solem croceum dixerit? Sustolle paulisper oculos asine [...] et vide an sol est aureus vel argenteus [...] Quid postea, quae proximo loco colorem ponit? [...] Sapphireus, inquit, est proximus, quem ipse, ut est barbarus, et quasi cum viris liquatur, azurum vocat: per hunc colorem, ait significatur aer. Nonne tibi hic aliquid dicere videtur, qui ordinem sequitur elementorum? certe. Sed nescio quare lunam praetermisit, ... quum solem primum feceris, lunam debueras facere secundam, quae et altior aer est, et magis suum quendam color habet quam aer, et quam illum dixeris aureum, hanc oropebat argenteam nominare et proximam a sole facere, ut argentum secundum est ab auro: [...] Sapphireum igitur secundo numeras loco, delectatus, ut dixi, ordine elementorum: a metallis enim, a lapidibus preciosis, ab herbis et floribus, non putasti tibi exempla sumenda: quae si propria magis et accomodata erant, tum humilia tibi et abiecta duxisti, tu qui ex sole tantum es factus et aere.
Nam quum seriem elementorum prosequeris, de duobus dicis, de duobus alteris
omnutescis, et nobis expectantibus tarn altum venerandumque processum, quod
dam modo illudis. Si primus color est igneus, sequens aerius, tertius aquaticus
erit: quartus terreus [...] Pergamus ad caetera. Paulo post ait album esse nobile-
liissimum colorum, nigrum abiectissimum, alios vero ita quenquam optimum,
ut est albo coniunctissimum, rursum ita quenquam deterrimum: ut est nigredini
proximus. Horum quid primum reprehendam? an quod aurei caloris non memi-
nit [...]? Aut cur serica fila murice tingerentur, lanae candidae rubicarentur,
nisi rubeus color albo putaretur esse venustior? Nam si candor est simplicissi-
mus et purissimus, non continuo est praestantissimus [...] De negro autem quid
dicam? quem cum albo comparatum invenio, nec minoris praestantiae legem,
unde corvus et cygnus propter hanc ipsam causam dicuntur Apollini consecrati:
[...] Et mea sententia Aethiopes Indis pulchriores, eo ipso quod nigriores sunt.
Quid ergo autoritatem homini affero, quos ille aetherus parvifacit? [...] Quod
si rerum conditor nullam in operibus suis putavit colorum differentiam, quid
nos homunculi faciems? an volemus plus deo sapere? aut eum imitari et sequi
erubescemus? O bone et sancte Jesu, si non cogitavit de lapidibus et herbis, de
floribus et multis aliis Bartolus quum de vestibus et opeinentis hominum loqui-
reretur, poteratne oblivisci de avium, prope dixerim, vestibus, ut galli, pavonis,
pici, picae, phasiani, et aliorum complurium? [...] Eamus nunc et hominem
audiamus, a divinis atque humanis rebus dissentientem: et puellis Ticinensis,
ver enim adventat, legem imponamus, ne serta, nisi quomodo Bartolus praescrit-
bbit, texere audeant, [...] Nunc illud dixisse satis est. Stolidissimum esse aliqueum
de dignitate colorum legem introducere.

39 Filarete, Treatise on Architecture, ed. J. R. Spencer, (New Haven 1965) I, s. 311
ve II, s. 182 r.:

Guarda dalla natura come stanno bene compartiti i fiori ne’ campi e l’erbe. A
presso al verde ogni colore se gli confà: el giallo e il rosso, e anche l’azzurro
non si disdice. El bianco appresso al nero tu sai come si conformano; el rosso
col giallo non così ben se confà, assai se confà alio azzurro, ma piú al verde; el
bianco al rosso si confà assai.

40 Alberti, Opere volgari, III, s. 86:

Sarà ivi grazia quando l’uno colore appresso, molto sarà dall’altro differente;
che se dipignerai Diana guidi il coro, sia a questa ninfa panni verdi, a quella
bianchi, all’altra rosati, all’altra crocei, e così a ciascuna diversi colori, tale
che sempre i chiari sieno presso ad altri diversi colori oscuri. Sarà per questa
comparazione ivi la bellezza de’ colori più chiara e più leggiadra. E truovasi
certa amicizia de’ colori, che l’uno giunto con l’altro li porgi dignità e grazia. Il
colore rosato presso al verde e al diestro si danno insieme onore e vista. Il colore
bianco non solo appresso il cenericcio e appresso il croceo, ma quasi presso a
tutti posto, porgi letizia. I colori oscuri stanno fra i chiari non sanza alcuna dig-
nità, e così i chiari bene s’avolgano fra gli oscuri. Cosí adunque, quanto dissi, il
pittore disporrà suo colori.

41 Renk kuramı konusunda bkz. J. Gavel, Colour: A Study of its Position in the Art
Theory of the Quattro- and Cinquecento (Stockholm 1979) ve J. S. Ackerman,


43 Piero della Francesca, *Trattato d’abaco*, ed. G. Arrighi (Pisa 1970), s. 233:

Egl’è una bocote che i suoi fondi è ciascuno per diàmetro 2 bracci; et al cochiume è 2 1/4, et tra i fondi el’ cochiume è 2 2/9, et è lunga 2 bracci. Domando quanto sarà quadrata.

Questa è de spetie de piramide taglate, però fa’così. Montiplica il fondo in sé, ch’è 2, fa 4, poi montiplica 2 2/9 in sé fa 4 76/81; giogni insieme fa 8 76/81. Poi montiplica 2 via 2 2/9 fa 4 4/9, giogni con 8 76/81 fa 13 31/81, parti per 3 ne vene 4 112/243 cioè radici de 4 112/243 che in sé montiplicato fa 4 112/243: e questo tieni a mente. Tu aì che montiplicato 2 2/9 in sé fa 4 76/81, hora montiplica 2 1/4 in sé fa 5 1/16, giogni insiemi fa 10 1/1296, et montiplica 2 2/9 via 2 1/4 fa 5 giogni insemi fa 15 1/1296; parti per 3 ne vene 5 1/3888, cioè la radici de 5 1/3888, che in sé montiplicato fa 5 1/3888. Giognilo chon quello de sopra ch’è 4 112/243 fa 9 1792/3888 il quale montiplica per 11 e parti per 14, ne vene 7 23600/54432: tanto è quadrata la dicta botte.

44 Onofrio Dini’nin probleemi: Luca Pacioli, *Summa de arithmetica* (Venedik 1494), s. 158 r.:

Uno vien a morte, e a sua donna gravida. E fa testamento de duc. 600 che si trova in tutto. Di quali la donna facendo maschio, ne die havere 200. el fio 400. E facendo femina, la donna ne deba havere 400. E la fia 200. Acade che feci fio et fia. Dimandase che ne toca per uno, aciò sia salva la intentione del testatore...

45 Piero della Francesca, *Trattato d’abaco*, s. 44:

La regola de le tre cose dici che se déi montiplicare la cosa, che l’omo vole sapere, per quella che non è simigliante e, la somma che fa, partire per l’altra; et quello che ne vene è de la natura de quello che non è simigliante, et sempre il partitore è simile a la cosa che l’omo vole sapere.

Exemplo. Bracci 7 di panno vaglano 9 Libre, che varà 5 bracci?

Fa’così: montiplica la quantità che tu voi sapere per quella quantità che vale li 7 bracci di panno, ch’è 9 Libre, così 5 via 9 fa 45, parti per 7 ne vene 6 Libre e resta 3 Libre: fanne soldi sono 60, parti per 7 ne vene 8 soldi e resta 4 soldi; fanne d[el]nari sono 48, parti per 7 ne vene 6 denari 6/7. Adunqua 5 bracci di panno a quella ragione vaglano 6 Libre 8 soldi 6 denari 6/7.

47 Celsus Maffeus, *De sensibilibus deliciis paradisi* (Verona 1504), s. A viii v.-B ii r.,尤其s. B i v.-B ii r.:

Et visus erit ita acutus ut minimas differentias colorum et varietates discernere poterit. Nulla etiam distantia aut corporum interpositio erit impedimento.

48 Bartholomeus Rimbertainus, *De delictis sensibilibus paradisi* (Venedik 1498), s. 15 V.-26 r.,尤其s. 17 r.:

[…] intersticidium non impedit visum oculorum beatorum […] Nam si christus existens in celis post ascensionem suam videbat matrem suam dulcisissimam: adhuc in terra existentem et in cubiculo orantem, patet quod nec situs nec paries impedit.

Item non plus impedit opacitas intersticii quam inversio rei visibilis ab ante et retro: ut de facie locuti sumus. Unde Christus poterat faciem matris prostrate in terram intueri et nunc mater eius beatissima, quemlibet devotum suum: ac si in faciem eius de directo respiceret. Etsic patet quod per dorsum videre potest sectus: et per occiput faciem.

49 Petrus Lacepiera [Lemovicensis], *Liber de oculo morali* (Venedik 1496) ya da İtalyanca çevirisi, *Libro de locchio morale et spirituale* (Venedik 1496), genel olarak s. A vii r.-B vii v. ve özel olarak s. A iii r.:

Se diligentemente vorremo col spirito pensare nella lege del signore, facilmente cognosceremo che nelli sacri eloqui spesso si recitano quelle cose che alia visione & occhio materiale si apartengano. Donde e manifesto che la considerazione del occhio & di quelle cose che ad esso si apartengano e assai utile ad havere piu piena notitia de la sapientia divina.

50 A.g.e., s. ve B vii v.:

Undecimo mirabile in la visione.

E provato per la antedecta scientia, che sottratti li ragi over linee non si puo certificare la quantita dela cosa che si vede, ma si puo ben discernere se si vede per deritte linee: come e manifesto in alcuna cosa laquale hora se vede in aere & hora in acqua. Similmente, el peccato si puo certitudinalmente comprendere secondo el grado della propria quantita da quello elquale derittamente risguardo el peccato con locchio della ragione. Et in questo modo alcuno doc tore over qualunque altro huomo studioso risguarda el peccato, elquale speculando in ciaschun peccato la vita, considera & investiga cio che si dee cogno cere in el gradi de peccati... El peccatore adonque quando commette el peccato, non discerne la colpa di esso peccato ne risguarda quello per dericta linea ma per obliqua & interrotta...

Sözler ve Resimler


Resimlerin algılanmasıyla en dolaysız biçimde bağlantılı toplumsal alışkanlıklar görsel olanlardır. Bir toplumun gorsel alışkanlıkları, esyanın tabiatı gereği, bütünüyle olmadığı gibi, çoğunluğuya bile sözlü kaynaklarda yer almaz. Kiliseye giden, dans etmeyi seven tüccar, ikinci bölümde yararlanma olanağını bulduğumuz kaynaklardan çıkarıldığıımız

Ancak, Quattrocento bilişsel üslubunun resimle en yakın birçok yönü ikinci bölümde anlatılamamış olduğundan, artık farklı bir yöntem denememiz gerekiyor. Okur, ilk bölümün bir açmazla sona erdiğini hatırlayacak: Milanolu temsilcinin, Floransada çalışan dört ressamla ilgili yazdıklarını tam olarak anlamlandıramamışırdı. Ancak, geri dönüp de mektubu (s. 44-46) yeniden okursak, bazı sorunların ikinci bölümde sunduğum malzememin işiğında bir ölçüye kadar çözüldüğünü görürüz. Botticelli’nin resimlerindeki betimlemeleri, bassa danza’yla (s. 119) benzer unsurlar içerdiğini gördüğümüzde, mektupta sözü edilen “erkeksi” (virile) hava daha anlaşılır hale gelir; gerçekten de Botticelli’nin resmi neredeyse erkeksi aere’dır.* Ayni şekilde, Üçlü Kural konusunu (s. 143) okudukta sonra, tem-

* Aere terimi, bassa danza’dan canlılık anlamında kullanılmıştır – ç.n.
silcinin orantıyi gayet iyi bildiğini ve Botticelli’nin resimleri için söz ettiği *integra proportione*’nin [tam oranti], büyük olasılıkla gerçek bir aralık algısına denk düştüğünü görebiliriz. Filippino Lippi için kullandığı *aria piu dolce*, yani “daha tatlı hava” ifadesi hâlâ pek anlaşılır değildir, ama bir ipucu ararsanız, 1508’de Francesco Lancilotti tarafından yayınlanan bir şiirde ressamlara şu uyardının yapıldığını görebilirsiniz:

\[
\text{Ove bisogna aria dolce, aria fiera,} \\
\text{Variare ogni atto, ogni testa e figura,} \\
\text{Come fior varia a’ prati primavera.}
\]

Tatlı bir havanın mı, yoksa mağrur bir havanın mı kullanılıcağı

Her duruşu, her başı ve figürü değiştirir,

Tıpkı baharın çayırırdaki çiçekleri değiştirmesi gibi.¹


Milano’ya yollanan mektubun anlaşılması, kısmen, temsilcinin sözçük seçimi konusundaki kararsızlığından kaynaklanır. Kendisi, bir resim üslubunu kapsamlı ve tam
olarak tanımlayabilecek sözel becerilere sahip değildir. Bu
na karşı eğer kullandığı sözcüklerle ne ifade ettiğiini seze-
bilirsiniz, bu kitapta yapmaya çalıştığımız şeye ters düşme-
diklerini görebilirsiniz. Kullandığı terimlerin her biri iki şe-
yi işaret eder: Bunlardan birincisi, kuşkusuz onun resmlere
verdiği tepkidir, ama aynı zamanda sahip olduğu standart-
ların örtük kaynaklarına da işaret ederler. “Erkeksi”, “oran-
ti”, “meleksi” terimleri, temsilcinin bizzat yararlandığı gör-
gülü, ticari ve dinsel gibi bazı ayrımcı sistemleri çerçevesinde
resimleri tanımlamak için kullanılmıştır. Eğer bu tür bir me-
tin anlaşılabiliriyorsa, kendi sözlerle iyi ifade etme beceri-
sine sahip birisinin yazdığını anlamak daha kolay olacaktır.
Bu nedenle, Quattrocento sanat eleştirmenlerinin –sanat
kuramcısı değil– en iyilerinden biri olan Cristoforo Landi-
no’nun kısa bir metnini çok dikkatle okumamızda fayda var.
Bu, resimle ilgili, daha önce bulmakta zorlandığımız ‘amiya-
ge’ bir anlatım değildir;* sıradan insanlar sanat eleştirisi yaz-
maz. Ama Landino, resim konuşusunda alışılmalıdır bir duy-
arlılığa ve bilgiye, ayrıca o dönemde sıradışı bir ifade yete-
negiene sahip olduğu halde, sıradan insanlara hitap ediyor ve
onlar tarafından anlaşılmasını umuyordu. Metin, 1481’de Flo-
ransa hükümetine sunduğu Dante yorumunun vatansver-
lik duygularıyla yüklü girişinin bir parçasıydı; izleyen elli
yıl boyunca standart Dante baskı olmaya devam edecek ki-
tapta yer alıyordu. Şimdi Landino’nun dört ressam için kul-
landığı on altı terime bakalım. Bu terimlerden bazıları, res-
samların atölyesinde kullanılan resim terimleridir. Bunlar
bize, ressam olmayanların resim hakkında bilmesi bekle-
en şeylerin –Milanolu temsilcinin söz ettiği resimsel ragio-
ne’nin [yöntem]– neler olduğunu hakkında ipucu veriyor. Di-

* Yazarın ilk bölümde bahsettiği durum: “Resimlerle ilgili amiyane değerlendir-
melere ise –gündelik konuşma diiliyle resimlerin niteliklerinden ve farklılıkları-
randan söz eden yazılar– kuşkusuz yalnızca sıradışı durumlarda rastlanır.” –
e.n.

Giovanni Santi’nin Yirmi Beş Ressamı


1494’te ölen Giovanni Santi, Raffaello Sanzio’nun babasıydı. Genellikle önumsiz bir ressam ve kötü bir şair sayılır dikkate alınması da, bu yaklaşım çok da adil değildir. Çok önemli bir ressam olmadığı doğrudur, ama büyük hayranlık duyduğu Melozzo da Forli’nin de dahil olduğu bir Doğu İtalya okuluna mensuptu ve eklektik olmakla birlikte düzgün işler üretiyordu. Montefiorentino’daki imzalı altar pano (Resim 62) profesyonellinin ve standartlarının so-
mut kanıtır. Şiirine gelince, mütevazı, terza rima* formunda yazılmış, çok uzun, uyakılı bir vakayinamedir ve işvereni Urbino Dükü Federigo da Montefeltro’nun yaşamını ve gezilerini anlatır. Vakayinamede resimden söz etmesinin sebebi, Federigo’nun, Mantova’ya yaptığı gezi sırasında Andrea Mantegna’nın bir resmini görmesidir; şair, Mantegna’yı resmin bütün kısımlarında usta olmasıyla över:

* Üçer mısralık benderle yazılmış uyakılı bir nazım – ç.n.
... de tucti i membri de tale arte
lo integra e chiaro corpo lui possede
piu che huom de Italia o de le externe parte.

Ama hemen altında, başka ünlü ressamlarla ilgili uyaklı bir liste de vardır:

ne la cui arte splendida e gentile,
 nel secul nostro, tanti chiarr son stati,
 che ciescun altro far parer pòn vile.

A Brugia fu, fra gli altri più lodati,
 el gran Jannès e’l discepul Rugiero,
 cum tanti di excellentia chiar dotati,

ne la cui arte et alto magistero
di colorir, son stati sì excellenti,
 che han superati molte volte el vero.

Ma in Italia, in questa età presente,
 vi fu el degno Gentil da Fabriano,
 Giován fa Fiesol, frate al bene ardente,

Et, in medaglie e in pictura, el Pisano,
 Frate Philippo e Francesco Pesselli,
 Domenico, chiamato el Venetiano,

Massaccio et Andrein, Paülo Ocelli,
 Antonio e Pier, si gran designatori,
 Pietro dal Borgo, antico più di quelli,

dui giovin par d’etate e parr d’amori,
 Leonardo da Vinci e’l Perusino
 Pier dalla Pieve, ch’è un divin pictore,

el Ghirlandaia, el giovin Philippino,
 Sandro di Botticello, e’l Cortonese
 Luca, de ingegno e spirto pelegrino.

Hor, lassando di Etruria el bel paese,
 Antonel de Cicilia, huom tanto chiaro,
 Giovan Bellin, che sue lode èn distese,
Gentil, suo fratre, e Cosmo cum lui al paro,
Hercule ancora, e molti che or trapasso,
non lassando Melozo, a me si caro,
che in prospectiva ha steso tanto el passo.

Bu harika, soylu sanatta
Yüzyıllımda o kadar çok ünlenen var ki,
Diğer çağlar yoksul kalmakta.

Brugge’də en çok övülenleri
Büyük Jan van Eyck ve öğrencisi Rogier van der Weyden
Ve olağanüstü yeteneğe sahip niceleri.

Resim sanatında ve ustaca
Boyamada o kadar üstündüler ki,
Çoğu kez gerçekliği bile aştılar.

Sonra, İtalya’da, çağdaşlarımız arasında
Değerli Gentile da Fabriano,
Fiesole’li Fra Giovanni Angelico, hep heyecanlı,
Madalyonlarda ve resimde Pisanello;
Fra Filippo Lippi ve Francesco Pesellino,
Veneziano diye ad takılmış Domenico,
Masaccio, Andrea del Castagno, Paolo Uccello,
Antonio ve Piero Pollaiuolo, büyük çizim ustası,
Yaşça hepsinden büyük Piero della Francesca;

Yaşta ve şöhrette denk iki genç adam –
Leonardo da Vinci ve Pietro Perugino
Pieve’li, harika bir ressam;
Ghirlandaio ve genç Filippino Lippi,
Sandro Botticelli, ve Cortona’dan
Müstesna bir yetenek ve ruh, Luca Signorelli.

Sonra, güzel Toskana topraklarının ötesinden,
Ünlü Antonella da Messina;
Şanı uzaklara yayılmış Giovanni Bellini var,
Ve kardeşi Gentile; Cosimo Tura ve rakibi.
Ercole de’ Roberti ve atladığım daha nicesi –
Ama Melozzo da Forli’yi yazmazsam olmaz, o çok
sevdiğim

Ve perspektifte çok gelişmiş ustayı. ³

Bütün bu isimleri listelersek aşağıdaki şema ortaya çıkar:

<table>
<thead>
<tr>
<th>FLORANSA</th>
<th>HOLLANDA</th>
<th>VENEDIK→ROMA</th>
</tr>
</thead>
<tbody>
<tr>
<td>Fra Angelico (ykl. 1387-1455)</td>
<td>Jan van Eyck (öldüğü 1441)</td>
<td>Rogier van der Weyden (1399/1400-1464)</td>
</tr>
<tr>
<td>Paolo Uccello (1396/7-1475)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Masaccio (1401-1428 ?)</td>
<td></td>
<td>Gentile da Fabriano (ykl. 1370-1427)</td>
</tr>
<tr>
<td>Pesellino (ykl. 1422-1457)</td>
<td></td>
<td>Pisanello (1395-1455/6)</td>
</tr>
<tr>
<td>Filippo Lippi (ykl. 1406-1469)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Domenico Veneziano (öldüğü 1461)</td>
<td></td>
<td>Cosima Tura PADOVA→MANTOVA</td>
</tr>
<tr>
<td>Andrea del Castagno (1423 ?-1457)</td>
<td></td>
<td>Ercole de’ Roberti Mantegna (ykl. 1431-1506)</td>
</tr>
<tr>
<td>Ghirlandaio (1449-1494)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td>Antonio ve Piero Pollaiuolo (ykl. 1432-98; ykl.1441-1496)</td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
<tr>
<td></td>
<td></td>
<td></td>
</tr>
</tbody>
</table>

**Cristoforo Landino**

Cristoforo Landino (Resim 63), Latin dili uzmanı, Platoncu bir filozof, İtalyanca konuşma dilinin –Latince ışığından modernize edilmiş bir İtalyanca’nın– yetkin bir ustası, Floransa Üniversitesi’nde şiir ve retorik hocası, ayrıca Floransa Senyörlüğü’nde muhaberat sekreteriydi. Özetle, mesleği diili hatasız kullanmaya dayanıyordu. Ressamlar üzerine yazma becerisine sahip olmasını sağlayan iki etken daha vardı: Leon Battista Alberti’nin (1404-1472) arkadaşışıydı ve Plinius’un *Naturalis historia’sının* (Doğa Tarihi, MS 77) çevirmeniydii.
Landino, Alberti’yi şöyle tanımlıyordu:

Alberti’yi nereye, hangi ilim insanları grubuna koymalıyım? Bence doğa bilimleri arasına olabilir. O kuşkusuz doğanın gizemlerini incelemek için doğmuş. Matematik alanında bilmediği bir şey var mı acaba? Kendisi geometri ve aritmetik dallarında usta; bir gökbilimci ve müzisyen; ayrıca perspektif konusunda yüzyıllar boyu gelişmiş geçmiş herkesten daha çok hayranlık kazanmış biri. Bütün bu ilim alanlarında ne kadar parlak olduğunu, mimarlık üzerine yazdığı dokuz mükemmel kitap gösterir; bunlarda her türlü bilgi vardır ve büyük bir belagatle kaleme alınmışlardır. Alberti resim üzerine de yazmıştır; ayrıca heykel üzerine Statua adlı bir kitap kaleme almıştır. Ama bu sanatlar üzerine yazmakla kalmamış, onları bilfiil icra da etmiştir; nitekim elimde, onun fırçayla, ıskarpelayla, oyma kalemyle ve metal dökümle yaptığı son derece değerli bazı işler bulunuyor.5

Sanatçılarla ilgili bilgiler, Landino’nun *İlahi Komedya* üze-
rine yazdığı yorumun Giriş kısmında yer alır; Dante’nin Floransa karşısında olduğu savını çürütmek amacıyla yazmış-
tır Landino bu yorumu. Dante’nin Floransa’ya bağlılığı savını çürütmek amacıyla yazmış-
tır Landino bu yorumu. Dante’nin Floransa’ya bağlılığını sa-
vunduktan sonra, Floransa’nın çeşitli alanlarda yetiştirdiği-
şi ünlü kişilerden söz ederek kentin üstünlüğünü göster-
mek ister. Müzisyenlerden sonra gelen ressamlar ve heykel-
 représalar dört bölümde toplanmıştır. On saturlık ilk bölümde antik sanat anlatılır ve Plinius’un izinden gidilmiştir. İkin-
ci bölümde Giotto ile bazı başka 14. yüzyıl ressamları tanı-
tılır; burada da 14. yüzyılda yaşamış eleştirmen Filippo Vil-
lani’nin sözleri kopya edilmiştir. Floransalı *Quattrocento* res-
 samlarından söz eden ve bizim burada okuyacağımız üçün-
cü bölüm bütünüyle Landino’ya aittir. Dördüncü bölümse birkaç heykel représaları üzerinde durulmuştur. Cristoforo Landino’nun Masaccio, Filippo Lippi, Andrea del Castagno ve Fra Angelico üzerine yazdıkları şöyledir:

*Fu Masaccio optimo imitatore di natura, di gran rilievo uni-
versale, buono componitore et puro sanza ornato, perche solo*
*si dexte all’imitatione del vero, et al rilievo delle figure: fu cer-
to buono et prospectivo quanto altro di quegli tempi, et di gran*
*facilita nel fare, essendo ben giovane, che mori d’anni ventisei. Fu*
*fra Philippo gratioso et ornato et artificioso sopra modo:*
*valse molto nelle compositioni et varietà, nel colorire, nel rili-
ev, negli ornamenti d’ogni sorte, maxime o imitati dal vero o*
*ficti. Andreino fu grande disegnatore et di gran rilievo, amato-
re delle difficulta dell’arte et di scorci, vivo et prompto molto,
et assai facile nel fare [...] Fra Giovanni Angelico vezzoso et*
*divoto et ornato molto con grandissima facilita.*

Masaccio çok iyi bir doğa taklitçisiydi, müthiş ayrıntılı bir rilievo’su [kabartma/hacim], iyi bir componitore’si [kompo-

zisyon] ve puro’su [sadelik] vardı, ornato [süslü] değildi,

Kategoriler

Masaccio

Masaccio adıyla tanınan Tommaso di Ser Giovanni di Monte Cassai, 1401’de San Giovanni Val d’Arno’da doğmuş ve 1422’de Floransa’daki ressamlar loncasına* kabul edilmişdir. 1423 ile 1428 yılları arasında Floransa’da günümüze ulaşan iki başyapıtını resmetmiştir: S. Maria Novella’daki Kutsal Üçleme freski (1425-1426) (Resim 64) ile S. Maria del Carmine Kilisesi Brancacci Şapeli’nde, 1771 yangınında büyük ölçüde hasar gören birkaç fresk (Renkli Resim III). Sanatçı 1426’da, Pisa’da S. Maria del Carmine Kilisesi’ndeki bir şapel için de çokkanatlı bir pano yapmıştır; 18. yüzyılda parçalara ayrılan panonun kanatları, bugün Londra (orta pano), Pisa, Napoli, Viyana ve Berlin’de bulunmaktadır. Ma-

Resim 64. MASACCIO, *Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem ile Aziz Yahya*, 1425, fresk. S. Maria Novella, Floransa.
saccio 1428 yılının sonunda Roma’ya gittikten kısa bir süre sonra ölmüştür.

(a) *Imitatore della natura* - doğanın taklitçisi

doğayı taklit eden ressamın ne yapmadığıyla ilgili bir açıklamadır; bir başka yerde Leonardo, doğayı taklit eden ressamın bunu nasıl yaptığı anlatır:

Resim yapmak [...] ressamın aklını doğanın aklına dönüşmeye iter ve doğa ile sanat arasında çeviri yapmaya, böylece doğa kanunlarıyla düzenlenen doğa olaylarının nedenlerini ortaya koymaya zorlar – göze yakın nesnelerin benzerlikleri gözbebeğindeki gerçek görüntülerle nasıl örtüşebilir; eşit büyüklükteki nesnelerden hangileri göze daha büyük görünür; eşit renklerin hangileri daha koyuymuş ya da daha parlakmış gibi görünür; eşit alçaklıklarda nesnelerin hângileri daha alçakmış gibi görünür; eşit yükseklikteki nesnelerin hângileri daha yüksekmiş gibi görünür; neden, [gözden –M.B.] farklı uzaklıkta olan iki nesneden biri, öbüründen daha az net görünür...


(b) Rilievo – kabartma/hacim

Masaccio, rilievo’nun ‒gran rilievo universale ve rilievo delle figure– en önemli temsilcisiydi. Anlaşıldığı kadarnyla, onun arkasından Castagno (gran rilievo) ve Filippo Lippi (valse molto [...] nel rilievo) geliyordu. Rilievo terimini La-
Tince *prominentia*, “çıkıntı” kelimesinin karşılığı olarak kullanılan Alberti, terimi, zemine 있지mayan serbest bir formun görüntüsünün, yüzeyinde farklı tonlarla ustalıkla ve ölçülu biçimde verilmesi olarak açıklamıştır: “İşık ve gölge gerçek nesnelerin hacimli (*rilevato*) görünmesini sağlar; beyaz ve siyah da resmedilmiş nesnelerin böyle görünmesine olanak verir”. Rilievo, atölyede kullanılan teknik terimlerden biriydi ve Cennino Cennini, Quattrocento başlarında kaleme aldığı *Il libro dell’arte* (Ustanın Elkitabı) adlı çalışmada bu sözcüğü bol bol kullanmıştı:

*Rilievo* yönteminin kullanarak, figürlerinizde nasıl bir ışık düzeni uygulamalısınız, ışık ya da gölgeyi nasıl vermelisiniz: Eğer figürleri, bir şapel ya da başka sorunlu yerler için çiziyor ya da boyuyorsanız, ışığı kendi isteğinize göre yönlendiremiyor olabilirsiniz, o zaman figürlerinize buradaki pencere düzenine göre *rilievo* verin ya da figürlerinizi bu doğrultuda tasarlayın, çünkü ışık pencerelerenden gelecektir [Resim 66]. Ve böylece ışığın ne taraftan geldiğini takip ederek, *rilievo’yu* ve gölgeyi bu yön sistemine göre uygulayın [Renkli Resim III]. [...] Ve eğer ışık, öbürlerinden daha

Resim 66. MASACCIO, Vergi Parası, detay. S. Maria del Carmine, Floransa.
büyük bir pencereden girip içeriyi çok fazla aydınlatıyorsa, kendinizi bu parlak ışığa göre ayarlayın; bu yönü sistemli biçimde incelemeniz ve takip etmeniz gerekir, çünkü ese-riniz bu konuda başarısız olursa, rilievo’su olmaz ve pek de ustaca olmayan basit bir şey ortaya çıkar.  


(c) Puro - sade

Puro sanza ornato ifadesi laf kalabalığı gibi görünebilir, çünkü puro ile sanza ornato [şüssüz] neredeyse aynı anla-ma gelir. Puro, Landino’nun Latince terimlerinden biridir ve edebiyat eleştirisi bağlamında kullanılan sade, özlü üs-
lığayla doğanın taklit edilmesini savunan akıl yürütürmeler ya da modeller olarak algılamak hiç de zorlama olmazdı, nitekim Leonardo (s. 189) onun resimlerini böyle görüğyordu. “Sade” tanımı, tabii ki Masaccio’nun resimlerinin ağırbaşılı tarzda sunulmuş bilimsel ve öğretici akıl yürütürmeler olduğunu ön sürmek için yeterli değildir; sadece dikkat çekici biçimde böyle görünmeleriyle tutarlıdır.

(d) **Facilita** – rahatlık

*Facilita* terimi, serbestlik *[facility]* ile beceri *[faculty]* arası bir anlama gelir, ama serbestlik sözcüğünün içerdiği kınayıcı imayı taşmaz. Edebiyat eleştirisinde sık sık kullanılıyor ve dar anlamıyla, üç şeyin birleşimi olduğu savunuluyordu: (1) doğuştan yetenek, (2) sonradan kazanılmış beceriler ve (3) bu becerileri geliştiren alıştırma. Ama tabii çoğu zaman bundan daha gevşek bir anlamda ve daha serbestçe kullanılıyordu. Alıştırma olarak kazanılan *facilita*’nin akıcı bir biçimde uygulanması Rönesansın en değer verdiği niteliklerden biriydi, ama bunu tam olarak bir yere oturtmak o zaman da zordu, bugün de zor. Alberti bu olguyu “eli çabuk özenlilik” *(diligenza congiunta con prestezza)* ya da “özenli eli çabukluk” *(prestezza di fare congiunta con diligentia)* olarak ele alır ve kavramın yerlesik açıklamasına uyarak, bunun temelinde alıştırma olarak geliştirilmiş yetenek yattığını savunur.13 *Facilita*, tamamlanmış görünen, ama üzerinde gereğinden fazla çalışılmamış bir resimde kendini gösteren. En büyük düşmanı, *pentimenti*, yani resimde yapılan düzeltmelerdir, ki bu da bir eser üzerinde çalışmaya bir türlü bırakamamaktan, kısa bir ara vererek üstesinden gelinebilecek tükenmişlikten kaynaklanır. Bunların hepsi, pano resmiyle değil fresk yapımıyla ilgilidir – Milanolu temsilcinin “işi fresk ressamı” ve “işi pano ressamı” tanımlamaları (s. 44-46) bu açıdan önemli-

(e) Prospectivo – perspektifçi

Prospectivo, perspektif kurallarını başkalarından üstün bir şekilde kullanan kişi anlamına gelir. Landino’nun arkadaşı
Antonio Manetti, *Vita di Brunelleschi* (Brunelleschi’nin Yaşamı) adlı kitabında şöyle der:


gibi Quattrocento ressamının perspektif anlayışının temel ilkeleri oldukça basitti. Resim düzleminde birbirine paralel olan çizgiler uzaklaşarak ufukta tek bir noktada, kaçma noktasında birleşmiş gibi görüner; resim düzlemi boyunca paralel ilerleyen çizgiler hiçbir zaman birbirine yaklaşarak birleşmez. Ressamin bu ilkeleri geometrik açıdan denetlenmiş bir resimsel uzam yaratabilmek için nasıl kullandığını, Paolo Uccello’nun fresklerinden birinin (Resim 67) kılavuz çizgilerine bakarak anlayabiliriz. Resim düzleminin tabanıyla dik açı oluşturan çizgiler, ufukta merkezî bir kaçma noktasında birleşir; iki yanda da resim düzlemine kırk beş derecelik bir açı yapan çizgilerin birleştiği kaçma noktaları görülür. Dik açılı çizgilerle kırk beş derece çizgilerin kesişme noktaları da, seçilen ölçü biriminin geriye çekilirken kademeli olarak nasıl azalacağını belirler. Sonuç Alberti’nin “döşeme” de-

Resim 67. PAOLO UCCELLO, İsa’nın Doğumu freski için sinopya kılavuz çizim. Galeriler Yönetimi, Floransa.
diği, geriye doğru giden karelerden oluşan hayalî –birçok resimde fiilen var olan– bir dama tahtasıdır; ressam, nesnelerin büyüklüklerini bu karelerin üstüne yerleştirerek belirler, tip-kı Leonardo’nun Müneccim Kralların Tapınması (Resim 68) adlı resminin taslaşında gördüğü gibi. İlk basittir, ama uygulamada ayrıntılar bağlamında, özellikle de karmaşık nesnelerin doğru betimlenmesinde bazı sorunlar yaratır; ortaya çıkan sonuçlardan biri, sanatçının uğraşmak istediği fiziksel ortamın fazlasıyla basitleşmesidir. Quattrocento resimlerinde, doğada ya da önceki dönemlere ait resimlerde görülen den çok daha fazla dik açı, düz çizgi ve düzgün nesne bulunur. Genç bir ressamın bu naktada öğrenmesi gereken şeyin ne olduğunu, Padovalı ressam Squarcione’nin 1467’de imzaladığı bir sözleşmeden anlıyoruz. Bu sözleşmede Squarcione, bir başka Padovalı ressam olan Uguccione’nin oğluna öğretmeyi taahhüt ettiği şeylerı şöyle sıralıyordu:

zemin [yani “döşeme” – M.B.] sisteminin benim tarzında iyi bir şekilde çizilmesi; adı geçen zemin sistemi üstüne oraya

Filippo Lippi

Bir yetim olan Filippo Lippi, 1421’de, on beş yaşlarındayken Floransa’da S. Maria del Carmine Kilisesi’nde Karmelitlere katılarak keşiş olmuştu; aynı sıralarda Masaccio da bu kili-

(f) Gratioso – zarif

Masaccio’dan çok farklı olan Filippo Lippi’ye ilişkin tanımlamalar, nesnel anlamı ile özel anlamı arasında sürekli gidip gelen bir sözcükle başlar: Onun (1) grazia’ya sahip olduğu ve (2) genel olarak hoş olduğu söylenir. Sözcüğün ilk anlamı gündelik dilde daha yaygın ve kesindi, ama ikinci anlamı Landino gibi aydınlara daha cazip geliyordu, çünkü Latince gratiosus kelimesinin yaygın anlamıyla örtüşüyordu. Biz burada iki anlamını da ele alacağız, ama daha çok grazia kavramı üzerinde duracağız. Hümanist Poliziano, Lippi için yazdığı kitabede sanatçıyı bu niteliğiyle övmüşü:

CONDITUS HIC EGO SVM PICTVRE FAMA PHILIPPVS
NVLLI IGNOTA MEE EST GRATIA MIRA MANVS

Burada yatan ben, Filippo, resmin gururu:
Elimin harikulade zaráfetini (gratia) bilmeyen yoktur.  

Landino, başka bir sanatçıyı, heykeltıraş Desiderio da Settignano’yu (1428-1464) “gratia’nın âlâsına” sahip oldu-


Bu noktada, *gratia*’dan bu kadar çok pay almış Filippo Lipipi’nin, neden Masaccio ya da Castagno’dan daha az *rilievo’su* [kabartma/hacim] olduğunu anlıyoruz: Bu iki özellik birbir-riyle tam olarak bağdaşmaz. Leonardo’nun tarifi ile Desiderio ve Filippo’nun genel uygulamaları, resimde *gratia’nın* ne olduğunu kabaca ortaya koymakla birlikte, tam bir tanım sa- ylimaz. Doğrusu bir tanımın gerekli olup olmadığını da kuş-
Resim 69. DESIDERO DA SETTIGNANO, Kutsama Ayini Altarı, mermer kabartma, detay. S. Lorenzo, Floransa.
kuludur. Sonraları, 16. yüzyıl filozofları ve sanat kuramlacıları grazia'yı yeni-Platoncu bir çerçevede tanımlamak, özellikle de güzellikle arasındaki farkı ortaya koymak için büyük çaba göstermiş, ama aşırı ayrıntılı ve akademik tanımlardan öte-ye geçememislerdir. Ancak, hem işe yarayan hem de 1480'de Landino'nun düşünsesine uyanc bir tanım, yeni-klasik edebi-

(g) Ornato - süslü

“Süslü” teriminin Rönesans bağlamındaki anlamı kavramada karşılaştığımız temel güçlük, bugün bize dekoratif işleme ve bezemeleri çağrıştırmasından kaynaklanır. Ancak, Rönesans döneminde bu nitelikler hem ikincildir, hem de ornato’nun bir parçası olduğu tartışmalıdır; terimin kapsamı çok daha geniştir. Burada gene yeni-klasik edebiyat eleştirisi, özellikle de Quintilianus’un Institutio oratoria (Hitabet’in İlkeleri) adlı çalışmasının VIII. Kitabı, ornato’nun ne anlama geldiğini konusunda en net tanımı yapıyordu. Edebiyat eleştirmenleri için dil kullanımındaki en önemli iki erdem açık seçik ve doğruluk; ancak bu iki özellik tek başına bir yapan seçkin kılmaya yetmiyor, açıklık ile doğrulukla eklenen her şey ornato kelimesiyle tarif ediliyordu. Quintilianus’un sözleriyle “salt açıklık ve doğrulukta fazlasına sahip olan her şey süslü”ydü.23 Yani, bir ürünü sanatsal kılan şeylerin çoğu “süs”tü. Quintilianus, süslüğün genel niteliklerini şöyle sıralıyordu: keskinlik (acutum), parıltılı (nitidum), bolluk (copiosum), canlılık (hilare), çekicilik (iucundum) ve ince işlenmişlik (accuratum). Bütün bunlar edebiyat kuramında altbaşlık- lara ayrılmış ve analiz ediliyordu; ama ornato genel kavramı, resim gibi başka alanlara da yayılmıştı. Landino’ya göre Filippo Lippi ile Fra Angelico’nun resimleri ornato, Masaccio’nun- kiler ise, sanatçı başka değerlerin peşinde koştugundan ornato’dan yoksundu. Yani, Filippo Lippi ve Fra Angelico’nun resimleri keskin, parıltılı, bolluktan paymayı almış, canlı, çekici ve incelikle işlenmişti; Masaccio ise gerçekliği açık ve doğ-
ru taklit edebilmek uğruna bütün bu emeklerden vazgeçmiş- ti. Yalnız şu nu da hatalatmak gerekir ki, Masaccio için kül-
lanılan “ornato’dan yoksun” sözleri, “süüssüz” kelimesinin bi-
ze ifade ettiği çok daha kuvvetli anlam taşıyan, daha il-
ginç bir ifadeydi. Landino’ya göre Masaccio çok şey feda et-
miştii. Tabii bütün bunlar fazlasıyla genel nitelemeler ve öyle
kalmaları kalmamak; zira gerçek ornato, bir resim üslubunun
tamamina öylesine nüfuz eder ki, rilievo [kabartma/hacim]
ya da perspektif gibi resmin diğer özelliklerinden ayrıntılıp
tek başına ele alınamaz. Ama Quattrocento yazımında bu te-
rim resimlerdeki belirli motifler bağlamında kullanıldığında,
çoğunlukla bir figürün duruşu ya da hareketiyle ilişkilendi-
rildiği görülür. Örneğin Alberti şöyle der: “Bir adamın (genç
bir oğlan ya da kızın tersine) hareketlerinin, etkileyici ve hü-
erli tavırlarla sağlanacak sağlam bir duruşa ornato olmasına
dikkat edin”.24 Burada Rönesans, antik ççla benzerlik göste-
rir. Quintilianus ünlü bir pasajında, süslü figürlerin retorik-
eteksi etkisini anlatırken, bir heykel benzetmesi yapar: Kaskatı,
kolları iki yandan aşış dümduz sarkmış vaziyetteki dik du-
ruş, gratia [zarafet] ve süsten yoksundur; halbuki kıvrımlı,
hareketli ve değişken duruşlar gratia’ya sahiptir ve edebiat-
taki süslü nesin es değerlerisidir. Belki de bu, bizim amacımıza
en uygun zihinsel imgedir: Dik duran kunt figür (Masaccio)
ornato’dan yoksundur (Renkli Resim III); eğilip bükülen ama
dengede duran figürse (Filippo Lippi) ornato’dur (Resim 71).

Landino ayrıca, Filippo Lippi’nin “ister gerçeği taklit etsin
ister icat edilmiş olsun her türlü ornamenti”de” çok iyi oldu-
günune belirtmiştir. Quattrocento kullanımda ornamentı, bi-
zim bugün dekoratif aksesuar ve süsleme anlamında kullan-
dığımız kelimeye yakındır. Figürlerde ya da binalarda doğ-
ru, yani abartısz kullanıldığı zaman ornato’nun bir parça-
sıdır; Leonardo’nun sözleriyle: “Hikaye anlatan resimlerde
hiçbir zaman figürlerininiz ya da başka nesnelerin üstü-

206
ne, figürlerin formunu ve duruşlarını ya da nesnelerin özünü [essentia] gizleyecek kadar çok ornamenti koymayın”.

(h) Varieta - çeşitlilik

Quattrocento’nun resimsel çeşitlilikle ilgili klasik yorumu, ve Landino’nun da en iyi bildiği yorum, Alberti’nin 1435 tarihli Della pittura’sında bulunur. Alberti çeşitlilik kavramını geliştirek, bu kavram ile salt malzeme çoğluluğu arasında net bir ayrım yapmayı amaçlıyordu. Dolayısıyla iki tür ilgi alanını birbirinden ayırmıştı: (1) birçok şeyin birarada bulunması anlamına gelen bolluk (copia) ve (2) farklı şeylerin birarada bulunması anlamına gelen varieta. Bir resimde, “yaslı adamlar, genç erkekler, oğlanlar, kadınlar, kızlar, küçük çocuklar, kümes hayvanları, köpek yavruları, küçük kuşlar, atlar, koyunlar, binalar, kırsal alanlar vb.” birarada verilirse, o resimde “bolluk” vardır; bu liste, 1485’te
Ghirlandaio ile Tornabuoni arasında imzalanan sözleşmeyi hatırlatıyor (s. 37). Bunlar doğru kullanıldığı ve kafa karıştığı sürece hoş şeylerdi; ama Alberti, “Ben bu bolluğun, belli bir varietayla ornato olmasını tercih ederim,” diyordu. Çeşitlilik mutlak bir değeri, ama bolluk değildi; Alberti çeşitliliğin özellikle iki şeyde bulunduğunu savunuyordu: Birincisi, daha önce de belirttiğimiz gibi (s. 127), renk özelliklerinin farklılığı ve karşılığıydı; ikincisi ve en önemlisi, figürlerin duruşlarındaki farklılık ve karşılığıydı: Çeşitlilikin bir örneğini, Giotto’nun Isa’nın Suda Yürüyüşü (Navicella) adlı mozaikinde (Resim 72) görmek mümkündür:

Toskanalı ressamımız Giotto’nun [bu kompozisyonun] yerleştirdiği on bir havarinin her birinin [yüzünde], aralarından birini su üstünde yürürken görmemenin korkusu vardır, çünkü [ressam], her figürün yüzünde ve hareketlerinde rahatsız bir ruh halini yansıtır, böylece her biri farklı hareket ve duruşlar sergiler.28

Filippo Lippi’nin, hem bolluktan hem çeşitlilikten pay almış resimleri vardır, ama Quattrocento eleştirmenlerinin en çok övdükleri, çeşitliliği az sayida unsurla yakalayabilmiş resimlerdir. Alberti ve Landino’nun figür çeşitliliğinden ne kastettikleri, Çarmıha Gerilişi’ni betimleyen bir çizimde (Re-
sim 73) açıkça görülür. Çeşitliliğin resimsel değeri ile Quattrocento kültürünün diğer alanları –edebiyat eleştirisi ve önceden gördüğümüz, ilahiyata dair deneyimler (s. 154-155)– arasında çok güçlü bir uyum vardır.

(i) Compositione – kompozisyon

Kompozisyon, yani resimdeki her bir ögenin istenilen bütünsel etkiye yaratmak üzere belirli bir düzen içinde biraraya getirilmesi ilkesini, 1432'de Alberti icat etmiş, Landino da bu kavramı ondan almıştı.29 Alberti modelini, humanistlerin klasik edebiyat eleştirisi üzerine inşa etmiştir. Hümanistler için kompozisyon, bir cümlenin dört düzeyden oluşan kuruluş biçimiydi.
Resim 73. FILIPPO LIPPI, Çarmıha Geriliş için eskiz, mürekkep. British Museum, Londra.
giesal eşleştirme, derinlerde yatan çok gerçek bir benzerliğe dikkat çeker. Her iki sanatçı da kompozisyonlarında çeşitli figürleri simetriik gruplar oluşturacak şekilde biraraya getirmiş, çeşitlilik ile simetri arasındaki gerilim hoş bir etki yaratmıştır (Resim 74, 75). Ayrıca her ikisi de bunu resimdeki hikâyenin amaçlarına göre ayarlayabilmiş, “bedensel ve zihinsel hareket” çeşitliliğini büyük bir uyum içinde biraraya getirmiş (Resim 73, 76), bazen bu uyumu çok sayıda figürü içerebilecek noktaya kadar taşıyabilmişlerdir. Bir diğer ortak yanları da, ana kahramanın arka planında biraz tekinsiz, ama her yönlü tamamlanmış bir dünya yaratarak, kompozisyon alanını resmin derinliklerine doğru çekmeleridir. Filippo’nun dünyası çoğu kez ağaçlar ve kayalıklardan oluşırken (Renkli Resim IV), Donatello’nunkinde mimari fantezi ler dikkat çeker (Resim 76). Dolayısıyla iki sanatçı arasındaki genel farklılık bize bir ipucu verir: Ikisinde de ortak olan düzen ilkesi –Resim 74 ile 75; Resim 73 ile 76; Renkli Resim IV ile Resim 76– rastlantısal ya da yüzeysel benzerliklerden arındırılığında geriye kalan kompozisyon ve çeşitliliktir. Bu niteliği görmeyi öğrendikten sonra, Quattrocento bilişselliğinin temel yönlerinden birini yakalamış oluruz.

(j) Colorire - renklendirme

Bu bizim renk özleri bağlamında kullandığımız “renklendirme” anlama gelmez. İşin aslı Landino, ressamları hiçbir zaman, bizim anladığımız bağlama, kullandıkları renkler den ötürü övmez. Bu konuya ilgili değerlendirmeleri ancak Floransa dışında bulmak mümkündür. Giammario Filelfo, Venedikli Gentile Bellini’ye şöyle der:

Veduta ho lopra tua col suo chloro,
La venustà col suo sguardo benegro,

Resim 75. DONATELLO, *Meryem'in Göğe Çıkışı*, Kardinal Rinaldo Brancacci'nin mezarı, ykl. 1426, mermer kabartma. Sant'Angelo a Nilo, Napoli.
Ogni suo movimento e nobil segno,
Che ben dimonstri il tuo gientil valore.

Eserindeki rengi gördüm,
Alımlılığı ve zengin parıltısı,
Her hareketi ve soylu davranışı,
Senin yüce yeteneğini gösteriyor.\textsuperscript{30}


Resim 76. DONATELLO, \textit{Hirodes’ın Şöleni}, ykl. 1435, mermer kabartma.
Wicar Müzesi, Lille.


*Adrea del Castagno*

(k) Disegnatore - desen ustası

yor olmalıydı. Bunlardan biri olan Pisanello (Resim 42), daha önce de gördüğümüz gibi Angelo Galli’nin şiirinde (s. 117), hak ettiği övgüyü colorire ya da rilievo anlayışıyla değil, disegno’suyla almıştı. Quattrocento’nun ilk yarısında benimsenen ve yaygın olduğu anlaşılan bu disegno geleneği, Floransa’nın tona dayalı resimleriyle gerçek bir rekabet içindeydi ve Alberti disegno terimindeki_muğlaklığın içinden çıkamamıştı. Piero della Francesca, disegno’yu perspektif bağlamından ayırarak bu karmaşayı çözmeye çalışmıştı:

Resim üç ana bölümden oluşur, biz bunlara disegno, ölçü ve renklandırma deriz. Disegno ile, profilleri ve nesneleri çevreleyen dış çizgileri kastederiz. Ölçüyle, profiller ile dış çizgilerin orantılı olarak doğru yerlerine yerleştirilmesini;
renklendirmeyle de, renklerin nesneler üzerinde nasıl görülüğünü, açıklık ve koyulukların ışığa bağlı olarak nasıl değiştiğini kastederiz.37


(l) Amatore delle difficulta - zorluk meraklığı

Raffaello’ya ‘rahatlığın’ peşinden koşmuştur – yani yapmaşi ‘zor’ olan bir şeyin” 39 Bir eylemin zor ya da karmaşık olduğunu, ama yapanın kırıkmak ya da becerikli olduğunu söylemek, bugün kaçırmaya çalıştığımız bir dilbilimsel hatadır. Peki Castagno’nun, resim sanatında meraklı olduğu ve üstesinden geldiği herkesçe bilinen zorluklar ne menem şeylerdi? Landino’nun arkadaşı Antonio Manetti, Brunelleschi biyografisinde, Floransa Vaftizhanesi’nin kapları için 1401’de yapılan yarışmayı anlatır; Brunelleschi, Hz. İbrahim’in Ishak’ı Kurban Etmesi sahnesiyle ilgili bir kabartma taslağıyla (Resim 78) yarışmaya katılmıştır ve taslakta açıkça görülebilen zorluklar vardır. Bütün jüri üyeleri

[ressamın] kendisi için yarattığı zorluklar karşısında şaşrımıştı – İbrahim’in duruşu, parmağını Ishak’ın çenesi altına koyması, atıklığı, giysisinin kıvrımları ve tavıları; Ishak’in narın bedeni; Meleğin tavını ve giysilerinin kıvrımları, hareket ve İbrahim’in elini tutuşu; ayağının kıymık çıkartan adamın duruşu ve tavr, zarafeti, ve öne eğilmiş su içen öbür adamın duruşu. Bütün jüri üyeleri, bu figürlerdeki zorlukları ve figürlerin işlerini ne kadar iyi yaptıklarını görünce şaşırmıştı. 40

Brunelleschi’nin kendine yarattığı “zorluklar”, becerisini kullanmasına vesile olan işlevsel unsurlardı; öyküyü anlatırken, eldeki hazır çözümlere başvurmadığı kanıtlayan birer güç gösterisiydi: İbrahim’in Ishak’ın boğazındaki eli ve Meleğin İbrahim’in bileğini tutuşu ilk önce ustaca dokununşular olarak dikkatimizi çeker, öyküde öne çıkan noktalar olduğunu sonradan fark ederiz. Castagno’nun da kendi kendi ne yarattığı zorluklar, anlamsız el becerisi gösterileri değil, öyküyü vurgulamak için kullanılan araçları ve Landino’ya göre bunlar özellikle scorci, yani kısıtlu uygulamalarında kendini gösteriyordu.
Kısaltım, Castagno’ya özgü bir zorluk alanıydı. Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem, Aziz Hieronymus ile Bir Aziz adlı freskteki (Resim 79) Kutsal Üçleme’de uygulanan olağanüstü kısaltım ile tapinan üç figürün yüz ifadelerindeki benzer üstünlük vurgular öykünün temel unsuruydı. Burada ustaca vurgular, altın yaldızla yapılan vurgunun yer-
çok pronto ve çabuk olmaya başlar ve el, kendinden emin bir zihinsel yöntem tarafından yönlendirilince hız kazanır”.


Fra Angelico

(0) Vezzoso - gamsız

Bu sözcüğü çevirmek imkânsızdır. İlk İtalyanca-İngilizce sözlükte (1598 ve 1611) John Florio kelimenin eşanlamlılarını bulmak için hayli uğraşmıştı:

Vezzoso: hoppa [wanton], sevimli [mignard], şen şakrak [full of wantonnesse], bir hoş [quaint], gamsız [blithe], canlı [buckesome], neşeli [gamesome], gönül okşayıcı [flatttring], tatlı [nice], nazenin [coy], kırılgan [squeamish], şen [peart], latif [pleasant], cilveli [full of affectation].

daki karşılığı fazla abartmaması, yani renk özlerine, özellikle de açık tonları vurgulamak üzere fazla beyaz ya da siyah boya maddesi eklememesi gerektiğini düşünüyordu:

Beyaz ve siyahı kararında kullanmayan ressamı ayıplamak gerekir. [...] Beyaz ve siyah inciden yapıyorsa iyi olurdu [...] çünkü o zaman ressamlar, onları gerektiği gibi, yani tutumlu ve ölçülu kullanır, çalışmalarını daha sahici, daha uygun ve daha vezzoso olurdu.46

Bunun fizyolojik bir temeli vardır. Girolamo di Manfredi, Quattrocento döneminde hayli rağbet gören bir incelemesinde bunu şöyle açıklıyordu:

Yeşil tonlarını beyazlar ve siyahlardan daha iyi görmemizin sebebi şudur: Aşırılık, algılama yetimizin dengesini bozduğu için, aşırı olan her şey algımızı zayıflatır, ölçülu ve orta karar olansa güçlendirir. Bu nedenle beyazın yaygınlaştırma etkisine karşı, tam siyah bütünüyle yoğunlaştırıcı bir etki yaratır. Halbuki yeşil gibi ölçülu bir rengin ilmi bir etkisi vardır, ne çok yoğunlaştırıcı ne de çok yoğunlaştırıcıdır, dolayısıyla görüşümüzü güçlendirir.47

Devoto - inançlı


Peki devoto, zaten amacı dinsel konuları betimlemek olan sanatsal ürünlerde kendini nasıl belli eder? Burada bize, geç Ortaçağ ve Rönesans’ın vaaz üsluplarını ayırmada kullandığı kategoriler yardımcı olur. Daha önce gördüğümüz gibi vaazlar ile resimler arasında yakın bir ilişki vardı ve vaaz üslupları için kullanılan kategoriler resim için de çok uygundu:

Landino *devoto* terimini bu tür bir sınıflandırma sisteminde almış görünmektedir. Demek ki ortada bir üslup var: Tefekküre dayalı, sevinç ile hüznü harmonlayan bir üslup; karmaşıklıktan uzak, kesin ve düşünsel açıdan iddiasız; “kolay anlaşılır ve insanlara öğretmek ve yol göstermek için iyi”. Bu sözlerin, Fra Angelico’nun (Resim 81) duygusal to-


Sade, rahat, zarif, süslü, çeşitli, atık, gamsız, inançlı; kabartma/hacim, perspektif, renklerendirme, kompozisyon, desen, kısaltım; doğanın taklitçisi, zorluk meraklı. Bunlar Landino’nun Quattrocento dönemindeki resimsel nitelikleri ele almak için oluşturduğu temel kavramsal zemindir. Terimlerinin bir yapısı vardır, bir ya diğerinin tersidir, ya onunla bağlantılıdır, ya onu kapsar ya da onunla örtüşür. Bütün bu ilişkileri gösteren bir çizelge yapmak hiç de zor değildir, ama böyle bir çizelge, terimlere, uygulamada sahip olmamaları gereken sistemik bir katılma yüklemek anlamına gelebilir. Biz bunları tabii ki günümüz kavramlarının yerine değil, onları tamamlamak ve geliştirmek için kullanabiliriz; bunlar, söz konusu ressamların kendi yaptıkları iş hakkında ne düşündüklerini tamamen gözden kaçırılmamamızı sağlar. Ne de olsa Quattrocento dönemin amaçları, bizim çağımızın değil, Quattrocento dönemin koşullarında gerçekleşmişti.


**Sonuç**

nuç yazarken Machiavelli’nin sözcüklerine başvurmak zor- dur, çünkü o zamandan bugüne araya birçok başka sözcük, yorum ve farklı açıklama girmiştir. Belli bir zamanda ve yer- de belli türde bir insan olmanın ne anlama geldiğini anlaya- bilmek çok zordur.


Kaynak olarak sözleşmeleri ve kilise sicillerini kullanma- yı yeğleyenler, resimlerin sunduğu toplumsal verileri çok eften püften bulabilirler. Resimlerin çok farklı gerçeklikle-
ri yansıttığı kuşku götürmez. Onlar, bir *Quattrocento* insanının zihnine ve duyarlılığına ışık tutar. Tarihsel imagelemi besleyebilmemiz için bu tür sezgilere gereksinimimiz vardır ve burada görsellik, sözel verileri tamamlamaya çok uygundur. Bu konuda son sözü Floransalı Feo Belcari’ye bırakmak gerekir. 1449’da sahnelenen *Abram ed Isaac* (İbrahim ve İshak) adlı oyununun ilk satırlarında şöyle demiştir:

*Lo Occhio si dice che e la prima porta*
*Per la quale lo Intellecto intende e gusta.*
*La secunda e lo Audire con voce scolta*
*Che fa la nostra mente essere robusta.*

Göz, tüm kapıların ilkidir
Akıl ondan geçerek öğrenebilir ve tadabilir.
Kulak ikincidir, dikkat kesilmiş Söz’le
Zihni sarıp sarmalar ve besler.50

**Notlar**

1 Francesco Lancilotti, *Trattato di pittura* (Roma 1509), s. a iii r. ve Scritti d’Arte del Cinquecento, ed. Paola Barocchi, I (Milano-Napoli 1971), s. 746.

2 Bu düşünce Aziz Augustinus’tan devşirilmiş ve çok sayıda *Quattrocento* kitabı ve vaazında kullanılmıştır – örneğin Matteo Bossi, *Deveris ac salutaribus animi gaudii* (Floransa 1491).


5 *Comento di Christophoro Landino fiorentino sopra la comedia di Danthe Alighieri* (Floransa 1481), s. iv r.:

Ma dove lascio Battista Alberti o in che generazione di dotti lo ripongo? Dirai tra’ fisici. Certo, affermo lui esser nato solo per investigare e’ secreti della

6 C. Plinius Secundus (Yaşlı Plinius), Historia naturale, çev. C. Landino (Roma 1473) ve sonraki baskılar.


8 Leonardo da Vinci, The Literary Works, ed. J. P. Richter, I (Oxford 1939), s. 372 ve Treatise on Painting, ed. A. P. McMahon (Princeton 1956), I, s. 41 ve II, s. 24v.-25r.: La pittura [...] costringe la mente del pittore a trasmuttarvisi nella propria mente di natura e sia interprete infra essa natura e l’arte comentando con quella le cause delle sue dimostrazioni constrette dalla sua legge et in che modo le similitudini degli oggetti concomitant al occhio concorrino con lì veri simulacri alla poppilla del occhio, e infra gli oggetti eguali in grandezza quale si dimostrerà maggiore a esso occhio; e infra li colori eguali quali si dimostrerà più o men oscuro, o più o men chiaro; e infra le cose d’egual bassezza quale si dimostrerà più o men bassa et di quelle che sono poste in altezza eguale quale si dimostrerà più o men alta et delli oggetti eguali posti in varie distantie perché si dimostreranno men noti l’un che l’altro.

9 Bu ifadenin klasik dönem ve Rönesans bağlamında kullanımı için bkz. Yaşlı Plinius, Natural History, XXXIV, 61 (natura ipsa imitanda esse) ve Lorenzo Ghiberti, I commentarii, ed. J. v. Schlosser, I (Berlin 1912), s. 48 (II. 22):
mi ingegnai con ogni misura osservare in esse [Cennetin Kapıları] cercare imitare la natura quanto a me fosse possibile.

10 Alberti, Opere volgari, ed. C. Grayson, III (Bari 1973), s. 80-84:
[...] il lume e l’ombra fanno parère le cose rilevate, così il bianco e’l nero fa le cose dipinte parère rilevate [...]

11 Cennino Cennini, Il libro dell’ arte, 8-9, ed. D. V. Thompson (New Haven 1932), s. 5-6:
Come tu de’ dare la ragione della luce, chiaroscuro aile tue figure, dotandole di ragione di rilievo.
Se per ventura t’avvenisse, quando disegnassi o ritraessi in cappelle, o colorissi in altri luoghi contrari, che non potessi averre la luce dalla man tua, o a tuo modo, seguita di dare el rilievo alle tue figure, o veramente disegno, secondo
l'ordine delle finestre che trovi ne' detti luoghi, che ti hanno a dare la luce. E così, seguendo la luce da qual mano si sia, da' el tuo rilievo e l'oscur o, secondo la ragione detta [...] E se la luce prosperasse con finestra che fusse maggiore d'altra che fusse ne' detti luoghi, seguita sempre la più eccellente luce, e voglia con debito ragionevole intenderla e seguirla; perché, ciò mancando, non sarebbe tuo lavoro con nessuno rilievo, e verrebbe cosa semplice, e con poco maestro.

12 Cicero, Orator, XVI, 53; Quintilianus, Institutiones oratoriae, XI, i, 53; Genç Plinius, Epistulae, VII, ix, s. 8.

13 Alberti, Opere volgari, III, s. 100-106; Vasari, Le vite de’ più eccellenti pittori, scultori ed architettori, Proemio alla parte terza, ed. G. Milanesi, IV (Floransa 1879), s. 9-11; fresk için bkz. E. Borsook, The Mural Painters of Tuscany, 2. baskı (Oxford 1980).

14 Antonio Manetti, Filippo Brunellesc o, ed. H. Holtzinger (Stuttgart 1887), s. 9:

quello ch’ e dipintori oggi dicono prospettiva; [...] è una parte di quella scienza, che è in effetto porre bene e con ragione le diminuzioni et accrescimenti che appaiono agli degli uomini delle cose di lungi e da pres s o: casamenti, piani e montagne e paesi d’ogni ragione e in ogni luogo, le figure e l’al t re cose, di quella misura che s’apartiene a quella distanza che le si mostrano di lungi [...]}

15 Dante, Convivio, II. iii. 6:
sensibilmente e ragionevolmente è veduto [...] secondo che per un’ arte che si chiamo perspettiva, e arismetrica e geometria.

16 Dante, Convivio, II. xiii. 27:

la Geometria è bianchissima, in quanto è sanza macula d’errore e certissima per sè e per la sua ancella, che si chiami Perspettiva.


18 Squarcione’nin 1467 tarihli sözleşmesi için bkz. V. Lazzarini, “Documenti relativi alia pittura padovana del secolo XV”, Nuovo Archivio Veneto, XV, i, 1908, 292-293:

le raxon d’un piano lineato ben segundo el mio modo e meter figure sul dicto piano una in zà l’altra in là in diversi luoghi del dicto piano e metere masarizie, zoè chariega, bancha, chasa, e darge intendere queste chose sul dicto piano e insegnarge intendere una testa d’omo in schurzo per figura de isomatria, zoè d’un quadro perfeto con el soto quadro in scorzo e insegnarge le raxon de uno corpo nudo mexurado de driedo e denanzi e metere ochi, naxo, bocha, rechie in una testa d’omo ai so luogi mexituradi e darge intendere tute queste chose a parte a parte, quanto a mi serà posibele e ’l dicto Francesco serà chapaze a inparare [...]}

Le membra col corpo debbono esser acomodate con gratia al proposito dell’effetto che tu voi che faccia la Figura, et se tu voi fare Figura che dimosti in sé leggiadria, debbi fare membra gentili e distese senza dimostrazione di tropo muscoli e que pochi ch’al proposito farai dimostrare fagli dolci cioè di poca evidentia con ombre non tinte, et le membra massimamente le braccia, disnodate, cioè che nissun membro non istia in linea diritta col membro che s’aggiunge con seco.

Gratia ve edebiyat eleştirisi için bkz. örneğin, Quintilianus, Institutiones oratoriae, IX. 111. 3.

Quintilianus, Institutiones oratoriae, VIII. hi. 49 ve 61 (Ornatum est, quod perspicuo ac probabili plus est) ve XII. x. 66.

Alberti, Opere volgari, III, s. 78:

Sia nell’uomo movimenti con più fermezza ornati con belli posari e artificiosi.

Non fare mai nelle istorie tanti ornamenti alle tue figure e’ altri corpi che impediscino la forma e l’attitudine di tal figure e l’essentia de predetti altri corpi.

Alberti, Opera volgari, III, s. 68-74:

[..] a’ suo luoghi sieno permisti vecchi, giovani, fanciulli, donne, fanciulle, fanciullini, polli, catellini, uccellini, cavalli, pecore, edifici, province, e tutte simili cose.

A. g.e.:

Ivi adunque stieno alcuni ritti e mostrino tutta la faccia, con le mani in alto e con le dita liete, fermi in su in pié. Agli altri sia il viso contrario e le braccia remisse, coi piedi aggiunti. E così a ciascuno sia suo atto e flessione di membra: altri segga, altri si posi su un ginocchio, altri giacciano. E se così ivi sia licito, sìevi alcuno ignudo, e alcuni parte nudi e parte vestiti [...]
32 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, s. 63:

*Colorare intendiamo dare i colori com’essi nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano.*

33 Francesco da Buti, *Commento sopra la Divina Commedia*, II (Pisa 1860), s. 285:

*[Giotto] dipennel fu maestro; cioè fino dipintore, o di stile; cioè o disegnatore con stilo ne le taule.*

34 Cennino Cennini, *Il libro dell’arte*, s. 3:

*El fondamento dell’arte, e di tutti questi lavorii di mano principio è il disegno e ’l colorire.*


36 Alberti, *Opere volgari*, III, s. 100.

37 Piero della Francesca, *De prospectiva pingendi*, s. 63:

*La pictura contiene in sé tre parti principali, quali diciamo essere disegno, commensuratio et colorare. Desegno intendiamo essere profili et contorni che nella cosa se contene. Commensuratio diciamo essere essi profili et contorni proporzionalmente posti nei luoghi loro. Colorare intendiamo dare i colorí com’essi nelle cose se dimostrano, chiari et uscuri secondo che i lumi li devariano.*

38 Lorenzo de’ Medici, *Opere*, ed. A. Simioni, I (Bari 1939), s. 22:

*...* arguendo dalla difficultà, perch’es la virtú, secondo i filosofi, consiste circa la difficile.

39 Lodovico Dolce, “Dialogo della pittura 1557”, *Trattati d’arte del Cinquecento*, ed. P. Barocchi, 1 (Bari 1960), s. 196:

*sí come Michelangelo ha ricerco sempre in tutte le sue opere la difficultà, così Rafaello, all’incontro, la facilità, parte, come io dissi, difficile a conseguire.*

40 Antonio Manetti, *Filippo Brunellescho*, s. 14-15:

*stupivano e maravigliavansi delle difficultà ch’egli aveva messo innanzi, come fu l’attitudine d’Abram, l’attitudine di quel dito sotto el mento, la sua prontezza, e panni, e ’l modo e la fine di tutto quel corpo del figliuolo, e ’l modo e panni di quello Angelo e suoi reggimenti, e come gli piglia la mano; l’attitudine e ’l modo e la fine di quello che si trae lo stecco del piè, e così di quello che bee chinato; e di quanta difficultà sono quelle figure, e quanto bene elle fanno l’uficio loro.*

41 Uccello uzerine, *Comento*, s. viii r.: *artificioso negli scorci, perché intese bene di prospectiva*

42 Lodovico Dolce, a.g.e., I, 180-181:

*Ho inteso, che gli scorci sonó una delle principali difficultà dell’arte. Onde io crederrei, che chi più spesso gli mettesse in opera, più meritasse laude [...] Gli scorci sono intesi da pochi, onde a pochi dilettano, et anco a gl’intendenti alle volte più apportano fastidio, che dilettatione.*

43 Vasari, *Le vite*, IV, 11:

*sí come erano a loro duri a condurli, così erano aspri a vederli*
44 Leonardo, Treatise on Painting, I, 89 ve II, 33 v.:
[...] se tu vorrai piacere a quelli che no’ son maestri le tue pitture hanno pochi scorci e poco rilevo, o’ movimento pronto.

45 Alberti, Opere volgari, III, s. 100:
Et l’ingegno mosso et riscaldato per excitatione molto si rende pronto et expedito al lavoro et quella mano seguita velocissimo quale sia da certa ragione d’ingegno ben guidata.

46 Alberti, Opere volgari, s. 84:
Per questo molto si biasimi ciascuno pittore il quale senza molto modo usi bianco o nero [...] Sarebbe certo utile il bianco e nero si facesse di quelle [...] perle [...], che né sarebbono quanto debbono avarì e massai e sarebbero loro opera più al vero dolci e vezzose.

47 [Girolamo di Manfredi,] “Albertus Magnus”, El libro chiamato della vita, costumi, natura dellomo (Naples 1478), s. lxxvii r.:
Perche il nostro vedere e megliore nei colori verdi che nei bianchi e nei negri.
Ogni obiecto extremo debilita il sentimento e il megio e temperato conforta perché li extremi movano distemperamente lorgano del sentire come il tropo bianco move disgregando il forte negro move tropo uniendo e paucificando. Ma il colore megio come e il verde temperatamente move ne tropo desgregando ne trope uniendo. Impero conforta molto il vedere.

48 Aquino’lu Aziz Tommaso, Summa Theologica, 2a-2æ, q. 180, aa. 1 ve 7.

49 “Ars predicandi et syrmocinandi”, Biblioteca Nazionale, Floransa, MS. Magi. VIII, 1412, fol. 18v.:
Quattuor sunt genera predicationis [...] Primum genus est subtilius pro sapientibus et expertis in arte: et istud est investigandum. Secundum est facilius pro noviter introductis in theologia istud est penitus observandum. Tertium curiosius pro illis qui solum volunt apparere. Istud est tanquam inutile fugiendum. Quartum devotius sicut sunt sermones sanctorum quae leguntur in ecclesia. Istud est plurimum tenendum et est bonum pro populo edificando et informando [...] Quartum genus predicandi servaverunt antiqui patres, et doctores sancti et Augustinus, et alii sancti qui omnem curiositatem devitantes in quadam massa nobis divinas inspirationes ediderunt sine divisione vel subdivisione aut concordantia aliquali.

50 A. d’Ancona, Sacre rappresentazioni dei secoli XIV, XV, e XVI, I (Floransa 1872), s. 44.
DİZİN

V. Alfonso 17, 32, 33

aere 116, 117, 174
Aesopos 113, 114, 128
Alberti, Leon Battista 34, 95, 96, 110,
117, 123, 127, 174, 182, 184, 191,
195, 197, 198, 206-209, 211, 215-
217, 224, 227
Della pittura 34, 110, 184, 207
amatore delle difficulta 186, 218 veya
zorluk meraklısı 231
Andreasis, Lancillotto de 30
Aquino’lu Aziz Tommaso 25, 229
Aristoteles 117
Aziz Antonino (Floransa
Başpiskoposu) 41, 73, 75, 123, 226
Summa Theologica 41

Balbus, Johannes 69
Summa grammaticalis quae vocatur
Catholicon 69
Baldovinetti, Alessio 86r
Meryem’e Müjde: Sorgulama 86r
ballo in due 120
Barberini Panoları Ressami 85r
Meryem’e Müjde: Düşünme 85r
Barletta, Gabriel 91
bassa danza 116, 119, 174
Belcari, Feo 235
Abram ed Isaac 235
Bellini, Gentile 182, 212
Bellini, Giovanni 78, 79, 132r, 137r,
180, 182
İsa’nın Başkalaşımı 78, 79, 132r
S. Giobbe Kilisesi Altar Panosu 137r
Benizi, Carlo 24
Berenson, Bernard 193

Bicci, Neri di 24, 25
bilişsel üslup 55, 63, 67, 68, 140, 160,
174
Bisticci, Vespasiano da 32, 214
Boccaccio, Giovanni 58, 227
Botticelli, Sandro 35, 36r, 44, 45, 47,
88, 89r, 104, 106r, 107, 119, 120,
122r, 174, 175, 180, 182, 201, 234
Genç Adamın Temel Bilimlere
Tanıtılması 104, 106r
İlkbahtar 107, 119
Meryem ve Çocuk Isa 36r
Meryem’e Müjde 89r
Pallas ve Kentaur 120, 122r
Venüs’in Doğuşu 119
Brasca, Santa 54r
Itinerario alla santissima città di
Jerusalemme 54r
Brunelleschi, Filippo 197, 219, 220r
Hz. İbrahim’in Ishak’ı Kurban Etmesi
219, 220r
buon fresco 196
Buti, Francesco da 216

Calandri, Filippo 135r, 146r, 157,
158r
Calzetta, Pietro 23
Cannuzzo, Pietro 148, 151r
Regule florum musices 148, 151r
carnalis stimulatio 105
Carpaccio, Vittore 100r
Olù Isa, Aziz Hieronymus ve Eyüp
100r
Castagno, Andrea del 12, 15, 180-182,
186, 187, 190, 202, 215, 216, 217r,
218, 219-221r, 223-226, 228
Aziz Julius 215

241
Davud 224, 225r
İsa’nın Çarşamba Gerilişi 215
İsa’nın Mezara Konuşu 215
İsa’nın Yeniden Doğuşu 217r
Kutsal Üçleme ve Bakire Meryem, Aziz Hieronymus ile Bir Aziz 215, 220, 221r, 223
Son Yemek 215
Cennini, Cennino 191, 216
Il libro dell’arte 191
Cessolis, Jacobus de 103, 105r
Liber de ludo scaccorum 103, 105r
Cicero 32, 194
Cimabue 177
colorire 187, 212, 214-218
compositione 209, 211 veya composizione 211
Cosimo, Piero di 112r
Meryem’in Elizabet’i Ziyareti 112r
d’Este, Borso 14, 43
d’Este, Leonello 123, 174
da Vinci, Leonardo 59, 66r, 89, 92, 95, 96, 146-149r, 179, 180, 182, 189, 190, 195, 196, 199r, 202, 206, 224
Bir Atın Vücudunun Oranları 66r
Bir Başın Oranları Üzerine Eskiz 147r
Müneccim Kralların Tapınması 199r
Stereoskopik Görüş 59r
Üçlü Kural’la Hesaplama 199r
Dante 128, 176, 186, 194, 197, 216
Ilahi Komedya 186
De vulgari eloquentia 194
de’ Bardi, Giovanni 14, 35
Decor puellarum 107
devoto 229-231
Dini, Onofrio 142, 143
dinsel oyunlar 108-110, 116
disegno 215-218
Dolce, Lodovico 218, 223
dialogo della pittura 223
Donatello 19, 211-214r, 224
Hirodies’in Şöleni 214r
Meryem’in Göğe Çıkışı 213r
Dotti, Antonfrancesco de’ 23
dulia 124
Ebreo, Guglielmo 95, 116r, 117
Erasmus 80
Fabriano, Gentile da 75, 179-181, 222
Müneccim Kralların Tapınması 75, 222
Fazio, Bartolomeo 92
festaiuolo 109, 110, 114
Fibonacci, Leonardo 143, 144
Filarete 126
Filelfo, Giammario 212
Floransa Okulu 97r, 121r
Dans Eden Çift 121r
Sekiz El Eskizi 97r
Forli, Melozzo da 177, 181
Fra Angelico 12, 23, 24r, 38, 87r, 88, 102, 103r, 159r, 181, 182, 186, 187, 194, 205, 226-231, 234
Azizler Petrus ve Paulus’un Aziz Dominicus’a Görünmesi 159r
Linaiuoli Altar Panosu 23, 24r, 226
Meryem’e Müjde: Boyun Eğme 87r
Meryem’in Taç Gıyemesi 102, 103r
Yahuda’nın Öpücüğü 230r
Fra Mariano da Genazzano 101
Fra Michele da Carcano 69
Fra Roberto Caracciolo 80-82, 88, 105, 160
Prediche vulghare 81r
Bir Kuyu Ağzı 155r
De abaco 129, 152
De Prospectiva Pingendi 155r, 215
Hamile Madonna 130r
İsa’nın Vaftiz Edilmesi 114, 115r, 136
Merhametli Madonna 39, 40r
Meryem’e Müjde 58, 60, 61, 131r, 159
Galli, Angelo 117, 217
Genç Plinius 194
Ghiberti, Lorenzo 44
I Commentarii 44
Ghirlandaio, Domenico 20, 21r, 25, 37, 44, 47, 175, 180-182, 207
Müneccim Kralların Tapınması 20, 21r
Giotto 177, 186, 208, 209r, 216, 224
İsa’nın Suda Yürüyüşü 208, 209r, 224
Giovanni, Matteo di 74r
Meryem’in Göğe Yükselişi 74r
Gonzaga, Federico 28, 30
Gonzaga, Francesco 28, 104
Gonzaga, Lodovico 28, 104, 174
Gotik 222
gösterişçi tüketim 33
gratia 201, 202, 205, 206, 224, 227
grazia 201, 204
hümanist(ler) 72, 75, 92, 101, 124, 128, 173, 184, 201, 209, 232
hümanizm 32-33
hyperdulia 124
imitatore della natura 189 veya
döğanın taklihtici 231
integra proportione 175
Iyi Philippe 33
kısaltum 62, 64, 159, 187, 200, 219, 220, 222-224, 231 ayrıca bkz.
sorci
curu fresk 196
Kutsanmışların Dört Bedensel Yeteneği 175
Lancilotti, Francesco 175
Landino, Cristoforo 12, 176, 182, 183r-186, 189, 190, 193, 194, 196, 197, 201, 204-209, 211, 212, 214-216, 219, 222, 224, 226, 227, 229-233
latria 124
Libro di mercantantie 144, 145r
Limoges, Pierre de 155, 156
De oculo morali et spirituali 155, 160
Lippi, Filippino 25, 41, 44, 45r, 47, 175, 180, 182, 201
Aziz Bernardo’nun Hayali 45r
Strozzi Şapeli freskleri 41
Lippi, Filippo 12, 15, 17-20, 44, 84r, 110, 111r, 134r, 180, 181, 182, 186, 187, 190, 194, 200-202, 204r-208, 210r, 211, 213r, 215, 216, 224, 226
Aziz Stefanos’un Doğumu 207r
Bakire ve Çocuk Isa Azizlerle 110
Çarşamba Gerişi 208, 210r
Hirodes’in Şöleni: Salome’nin Dansı 202, 204r
Kutsal Aile ve Meccoli Meryem,
Azizler Hieronymus ve Hilarion 134r
Meryem ve Çocuk Isa ile Azizler ve Melekler 213r
Meryem’e Mâjdé: Endişe 84r
Meryem’in Çocuk Isa’ya Tapınması 111
Machiavelli 234
Maffei, Celso 154
De sensibilibus deliciis paradisi 154
Manetti, Antonio 197, 200, 219
Vita di Brunelleschi 197
Manfredi, Girolamo di 228
maniera 116, 117
Mantegna, Andrea 28-30, 93r, 104, 174, 178, 181
Aziz Sebastian 93r
Marki Ludovico Gonzaga Oğlu Kardinal Francesco Gonzaga’yı Karşılarken 29r, 104
Masaccio 12, 26, 78, 98, 99r, 133r, 140, 180-182, 186-196, 200-202, 205, 206, 218, 222, 231
Aziz Petrus Sadaka Dağıttıyor 133r
Brancacci Şapeli freskleri 187, 193, 196, 200, 201
Cennetten Kovuluş 98, 99r, 140
Çarşamba Gerişi 26
Kutsal Üçleme 140, 187, 188r, 200
Vergi Parası 78, 191r, 192r, 196, 200, 222
Medici ailesi 201
Medici, Giovanni di Cosimo de’ 17, 20, 80
Medici, Lorenzo de' 45, 46, 119, 136, 173, 218
Medici, Lorenzo di Pierfrancesco de' 119
memoria 116
Meritatio 83, 86, 88
Messina, Antonello da 139r, 180, 182
Meryem'e Müjde 139r
Michelangelo 218
Mirror of the World 101
misura 116, 117
misura di terreno 116
Montefeltro, Federigo da 174, 178, 214
ornato 186, 187, 193, 194, 205, 206, 208, 231, 232
Pacioli, Luca 142, 143
Summa de Arithmetica 143
Palmieri, Matteo 109, 142
Della vita civile 142
Papa IV. Sixtus 45, 46
Papa V. Nicolaus 38
Perugino, Pietro 44-47, 78, 79r, 102, 104r, 175, 180, 182
Aziz Bernardo'nun Hayali 46r
Isa'nın Kilisenin Anahtarlarnı Aziz
Petrus'a Vermesi 102, 104r
Olü Isa'ya Ağıt 79r
Petrarca, Francesco 34
De remediis utriusque fortunae 34
Piacenza, Domenico da 116, 117
Pinturicchio, Bernardino 36, 37r, 93, 94r, 105, 106r, 108
Aziz Augustinus ve Çocuk Isa 37r
Başkeşiş Aziz Antonio ve Keşiş Aziz
Paulus 106, 108
Odysseia'dan Bir Sahne 93, 94r, 108
Pisanello 65r, 117, 118r, 140, 141r, 180, 181, 217
At Eskiçizleri 65r
Kız Eskiçizleri 118
Meryem Ana ve Çocuk Isa ile Azizler
Antonio ve Giorgio 140, 141r
Platoncu 182
yeni-Platoncu 204
Polentone, Sicco 71
Sancti Antonii confessoris de Padua
vita 71
Poliziano 101, 201
Pollaiuolo, Antonio del 15, 180, 181
prompto 186, 187, 224, 226
prospctivo 186, 190, 194, 196
puro 186, 193, 194, 231
putperestlik 71, 72
Pythagoras 148
Quintilianus 194, 205, 206
Institutio oratoria 205
Raffaello 148, 177, 218, 219
Atina Okulu 148
ragione 47, 176
rilievo 186, 187, 190, 191, 193, 194,
202, 206, 215-217, 224, 228, 231
Rimbertinus, Bartholomew 154
De delictis sensibilibus paradisi 154,
160
Rönesans 11, 33, 63, 64, 67, 96, 102,
121, 143, 144, 148, 189, 194, 195,
205, 206, 218, 222, 229, 232-234
Rucellai, Giovanni 15, 16, 142, 174
Salutati, Coluccio 72
Sanayi Devrimi 17
Santi, Giovanni 9, 177, 178r, 182
Meryem ve Çocuk Isa, Azizler
Crescentius, Francesco,
Hieronymus, Antonio ve Kont
Oliva Pianiani 178r
Sassetta 26, 27r
Aziz Francesco'nun Yoksal Bir
Askere Harmaniyesini Veriş 26,
27r
Sassoferrato, Bartolo da 58r, 124
Tractatus de fluminibus, seu
tyberiadis 58r
scorci 186, 219, 220, 222-224, 231
ayırca bkz. kısaltım
sedie 110
Settignano, Desiderio da 201-203r,
227, 228
Kutsama Ayini Altarı 202, 203r
Signorelli, Luca 41, 42r, 180, 182
Kilisenin İleri Gelenleri 42r
Squarcione, Francesco 199, 200
Starnina, Gherardo 26, 31, 124
Bakire Meryem'in Yaşamı 26
Strozzi, Palla 75

Tolentino, Niccolò da 9, 136, 138, 215
Tornabuoni, Giovanni 37, 208

Uccello, Paolo 15, 136, 138r, 140, 180, 181, 198, 222
San Romano Bozgunu 136, 138r
İsa'nın Doğumu 198r
Uguccione (di Enrico) 199

Üçlü Kural 143-145, 148, 149r, 152, 174 veya Altın Kural
143 veya Tüccarın Anahtarı 143

Valla, Lorenzo 124, 126
Varia 205, 207, 208, 211
Vasari, Giorgio 159, 196, 223
Veneziano, Domenico 15, 62, 63r, 180, 181
Meryem'e Müjde 62, 63r
Vergerio, Pietro Paolo 60
De ingenius moribus et liberalibus studiis 60
Verrochio, Andrea del 15
vezzoso 186, 187, 227, 228, 231
Villani, Filippo 186
virile 47, 174, 226

Waleys, Thomas 101
De modo componendi sermones 101

Yaşlı Plinius 44, 182, 185, 186
Naturalis historia 182, 185

Zardino de Oration 76, 80
MICHAEL NORTH

Hollanda Altın Çağ'ında Sanat ve Ticaret

ÇEVİRİEN Taciser Ulaş Belge


DON THOMPSON

Sanat Mezat

12 Milyon Dolarlık Köpekbalığı: Çağdaş Sanatın ve Müzayede Evlerinin Tuhaf Ekonomisi

ÇEVİRİEN Renan Akman


JULIAN STALLABRASS

Sanat A.Ş.

Çağdaş Sanat ve Bienaller

ÇEVİRİEN Esin Soğancılar

Derleyen: ALİ ARTUN
Sanat Emeği
Kültür İşçileri ve Prekarite
ÇEVİRENLER Elçin Gen, Sibel Yardımcı, Özge Çelik, Nursu Örge, Esin Soğancıl, Zeynep Baransel

“Sanat emeği” denince üzerinde durulması gereken ilk husus, kültürün özelleştirilmesiyle başlayan kültür endüstrisindeki patlama ve dönüşümler. Kültür endüstrisi dallonu bu dördüncü ve bu endüstride çalışanların sayısı her geçen gün artıyor. Paolo Virno ve Pascal Gielen gibi yazarlar, sanatın küreselleştirilmesinde başlı çeken bienalleri, esnek ve güvencesiz emek rejimlerinin ideal modeli olarak tanımlıyorlar.

Sürrealizm/Mimarlık

Bu derleme, sürrealizm ile mimarlık ilişkisini değerlendiren incelemelerle başlıyor. Sürrealistlerin hayatındaki ve yazıldıkları Paris’in izini süren makalelerle devam ediyor. Sürrealizm sergilerinin mekânlarını ele alan yazıların ardından, Bataille, Éluard, Aragon, Tzara, Dalí, Arp, Matta ve Kiesler’in mimarlık üzerine metinleriyle son bulunuyor.

Arzu Mimarlığı

Bu derlemede, kurulmuş yapıları bozan, yeni dünyalar kuran Piranesi var. Bir gezginin düşel kentlerle yolculuklarını anlatan Italo Calvinı, kurmaca kent temsilleri üreten Constant var. Mimarlığı sabit anlatılarının yerine ötekiliği koyan Derrida var; Deleuze ve Guattari var. Mimarlığı sanatla kaynaştıran Gordon Matta-Clark var; sürrealistler ve sitüasyonistler var. “Erotik istrap katedralı” ile Kurt Schwitters var.