



**BAROK TAVAN RESİMLERİNİN  
MİMARİ ÜZERİNE ETKİSİ**

**Memet GÜZEL**

**Yüksek Lisans Tezi  
Resim Anasanat Dalı  
Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU  
2019  
Her Hakkı Saklıdır**

**T.C.  
ATATÜRK ÜNİVERSİTESİ  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ  
RESİM ANASANAT DALI**

**Memet GÜZEL**

**BAROK TAVAN RESİMLERİNİN MİMARİ ÜZERİNE ETKİSİ**

**YÜKSEK LİSANS TEZİ**

**TEZ YÖNETİCİSİ  
Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU**

**ERZURUM – 2019**



TEZ BEYAN FORMU  
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE

BİLDİRİM

*Atatürk Üniversitesi Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının ilgili maddelerine* göre hazırlamış olduğum “**BAROK TAVAN RESİMLERİNİN MİMARİ ÜZERİNE ETKİSİ**” adlı tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kâğıt ve elektronik kopyalarının Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

*Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Uygulama Esaslarının* ilgili maddeleri uyarınca gereğinin yapılmasını arz ederim. \*

Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

Tezimin/Raporumun makale için **altı ay**, patent için **iki yıl** süreyle erişiminin ertelenmesini istiyorum.

01.07.2019

Memet GÜZEL

\* LİSANSÜSTÜ TEZLERİN ELEKTRONİK ORTAMDA TOPLANMASI, DÜZENLENMESİ VE ERİŞİME AÇILMASINA İLİŞKİN YÖNERGE

.....

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

Çeşitli ve Son Hükümler

**Lisansüstü tezlerin erişime açılmasının ertelenmesi MADDE 6-** (1) Lisansüstü teze ilgili patent başvurusu yapılması veya patent alma sürecinin devam etmesi durumunda, tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulu iki yıl süre ile tezin erişime açılmasının ertelenmesine karar verebilir.

(2) Yeni teknik, materyal ve metotların kullanıldığı, henüz makaleye dönüşmemiş veya patent gibi yöntemlerle korunmamış ve internetten paylaşılması durumunda 3. şahıslara veya kurumlara haksız kazanç imkanı oluşturabilecek bilgi ve bulguları içeren tezler hakkında tez danışmanının önerisi ve enstitü anabilim dalının uygun görüşü üzerine enstitü veya fakülte yönetim kurulunun gerekçeli kararı ile altı ayı aşmamak üzere tezin erişime açılması engellenebilir.

**Gizlilik dereceli tezler MADDE 7-** (1) Ulusal çıkarları veya güvenliği ilgilendiren, emniyet, istihbarat, savunma ve güvenlik, sağlık vb. konulara ilişkin lisansüstü tezlerle ilgili gizlilik kararı, tezin yapıldığı kurum tarafından verilir. Kurum ve kuruluşlarla yapılan işbirliği protokolü çerçevesinde hazırlanan lisansüstü tezlere ilişkin gizlilik kararı ise, ilgili kurum ve kuruluşun önerisi ile enstitü veya fakültenin uygun görüşü üzerine üniversite yönetim kurulu tarafından verilir. Gizlilik kararı verilen tezler Yükseköğretim Kuruluna bildirilir.

(2) Gizlilik kararı verilen tezler gizlilik süresince enstitü veya fakülte tarafından gizlilik kuralları çerçevesinde muhafaza edilir, gizlilik kararının kaldırılması halinde Tez Otomasyon Sistemine yüklenir.






**Atatürk Üniversitesi**  
**Güzel Sanatlar Enstitüsü**

**TEZ KABUL TUTANAĞI**

**GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

Prof. Mehmet Kavukcu danışmanlığında, Memet Güzel tarafından hazırlanan bu çalışma 01/07/2019 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından. Resim Anabilim / Anasanat Dalı'nda Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

<b>Başkan</b>	: Prof. Mehmet Kavukcu	İmza	: 
<b>Jüri Üyesi</b>	: Doç. Dr. Mehmet Akar	İmza	: 
<b>Jüri Üyesi</b>	: Dr. Öğr. Üyesi Fatih K. Akar	İmza	: 

Yukarıdaki imzalar adı geçen öğretim üyelerine aittir. 01/07 / 2019

**Doç. Dr. Ahmet Selim Doğan**  
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

## İÇİNDEKİLER

ÖZET.....	IV
ABSTRACT.....	V
RESİMLER DİZİNİ.....	VI
ÇİZİMLER DİZİNİ.....	VIII
ÖNSÖZ.....	IX
GİRİŞ.....	1

### I. BÖLÜM

#### ORTAÇAĞ, RÖNESANS, İTALYA RÖNESANS'SI ve BAROK DÖNEMİ

1.1. ORTACAĞ.....	2
1.2. RÖNESANS .....	3
1.3. RÖNESANS RESİM SANATI.....	6
1.4. RÖNESANS MİMARİSİ .....	6
1.5. İTALYA RÖNESANS'SI.....	7
1.5.1. İtalya'da Mimari .....	7
1.5.2. İtalya Rönesans'ında Ekonomi ve Toplumsal Gelişmeler.....	9
1.5.3. İtalya Rönesans'ında, Üniversiteler.....	10
1.6. 15. YÜZYIL İTALYAN RESİM SANATI.....	10
1.6.1. Masacio (1401-1427).....	10
1.6.2. Fra Angelico (1387-1455) .....	11
1.6.3. Paolo Ucello (1397-1475) .....	12
1.7. BAROK SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI.....	12
1.8. BAROK SANATI .....	13
1.9. CİZVİT HAREKETİ .....	13

<b>1.10. MANİYERİZM .....</b>	<b>14</b>
<b>1.11. BAROK RESİM SANATI .....</b>	<b>15</b>
1.11.1. Barok Dönem Tavan Resimleri .....	16
1.11.2. Sant'Ignazio di Loyola Kilisesi Tavan Freskleri.....	16
1.11.3. Andrea Pozzo, "Aziz İgnatius'un Yüceltilmesi" Freski .....	19
1.11.4. Il Gesù Kilisesi'ndeki "İsa'nın Şanı" İsimli Tavan Freski.....	28
<b>1.12. BAROK MİMARİSİ .....</b>	<b>37</b>

## II. BÖLÜM

### BAROK DÖNEMİ TAVAN RESİMLERİNİN MEKAN ALGISI ÜZERİNE ETKİLERİ

<b>2.1. SANT IGNAZIO Dİ LOYOLA KİLİSESİ TAVAN FRESKLERİNİN MİMARİYE ETKİSİ .....</b>	<b>39</b>
2.1.1. Mimari Eksikliğin Sahte Kubbe İle Giderilmesi ve Mimariye Etkileri.....	43
2.1.2. Orta Nefe Yapılan Fresklerin Mimariye Etkileri.....	44
2.1.3. Resimlerdeki Perspektifin Mimari Ve Mesafe İle İlişkisi .....	56
<b>2.2. AZİZ İGNATIUS'UN ROMA'DA KALDIĞI ODA FRESKLERİNİN MİMARİYLE İLİŞKİSİ .....</b>	<b>60</b>
<b>2.3. İI GESU KİLİSESİNİN MİMARİSİ.....</b>	<b>64</b>
<b>2.4. İI GESU KİLİSESİ FRESKLERİNİN MİMARİYE ETKİSİ .....</b>	<b>65</b>
<b>2.5. BAROK MİMARİSİ VE BAROK ÜSLUBU RESİMLERİN BİR ARAYA GELMESİ .....</b>	<b>76</b>
<b>2.6. MODERN DÜNYADAN, BAROK DÖNEMİNİ ANLAMAK.....</b>	<b>77</b>
<b>2.7. BAROK ÜSLÜBUN, İNSAN PSİKOLOJİSİ İLE İLİŞKİSİ.....</b>	<b>79</b>
2.7.1. İnsanın Görsel Ve Estetikle Olan İlişkisi. ....	79
2.7.2. Renk, İnsan Psikolojisi ve Barok.....	80

<b>SONUÇ</b> .....	<b>87</b>
<b>KAYNAKÇA</b> .....	<b>90</b>
<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	<b>92</b>



**ÖZET****YÜKSEK LİSANS TEZİ****BAROK TAVAN RESİMLERİNİN MİMARİ ÜZERİNE ETKİSİ****Memet GÜZEL****Tez Danışmanı: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU****2019, 92 Sayfa****Jüri: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU****Doç. Dr. Muhammet TATAR****Dr. Öğr. Üyesi Fatih KARİP**

Ortaçağ dönemi ve sanatı, Rönesans dönemi ve sanatı, sonrasında ise, Barok dönemi sanatına değinilmektedir. Bu tarihsel süreçlerin, birbirileriyle ilişkileri ve geçiş dönemleri kısaca anlatılmaktadır. Barok döneminde yapılan tavan resimlerinin, mimariye etkisinin incelenmesi için, örnek olarak iki kilise bir otel koridoru ve bir saray analiz edilmeye çalışılmıştır. Bu çalışma, örnek yapılarıdaki tavan resimlerinin, mimariye olan etkilerini, analiz etmeyi amaçlamıştır. Renk, biçim, işlev, hacim, malzeme kullanımı, kullanılan teknikler, iki farklı sanatsal uygulamanın birbiriyle ilişkisi irdelenmektedir. Tavan resimlerinin, mimarının teknik detaylarıyla olan ilişkisi ve uygulamaları araştırılmaktadır. Din konulu tavan resimlerinin mekanın ruhuna, işlevine ve hedefleriyle olan bağına değinilmekte, Barok dönem sanatının bu anlamda neden önemli olduğu incelenmektedir. Mimari ve resim sanatının birbirilerine katkıları irdelendiğinde, Barok dönem tavan resimlerinin, doğru örnekler olarak, sayılabileceği anlaşılmaktadır. Dönemin, din, devlet ve toplum ilişkisinin, resimlere ve mimariye olan etkilerine dikkat çekilmektedir. Araştırmada, Barok dönemi tavan resimlerinin mimariye etkisi analiz edilerek, sanatseverlere yeni bakış açıları kazandırmayı amaçlamış ve literatüre katkı sağlamak hedeflenmiştir.

**Anahtar kelimeler:** Resim, Barok, Mimari, Tavan Resimleri.



**ABSTRACT****MASTER THESIS****THE INFLUENCE OF BAROQUE CEILING DRAWINGS****Memet GÜZEL****Advisor: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU****2019, 92 Pages****Jury: Prof. Dr. Mehmet KAVUKCU****Assoc. Prof. Dr. Muhammet TATAR****Assist. Prof. Dr. Üyesi Fatih KARİP**

Medieval period and art, Renaissance period and art, then, Baroque period refers to art. These historical processes are related to each other and the transition periods are briefly explained. Since the ceiling paintings made during the Baroque period had an effect on the architecture, two churches, a hotel corridor and a palace were tried to be analyzed. This study aimed to analyze the effects of the ceiling paintings in the sample buildings on the architecture. Color, shape, function, volume, material usage, techniques used, the relationship between the application of two different properties are examined. The relationship between ceiling paintings and the technical details of the architecture have been researched. The spirit of the space, the function of the ceiling paintings on the theme of religion and their connection with the objectives are mentioned and the reason of the importance of Baroque period art in this sense is explained. Considering the contributions of architecture and painting to each other, it has been understood that the Baroque period ceiling paintings can be counted as correct examples. Religion, state and society relations of the period can affect those who have pictures and architecture. The aim of the thesis is to analyze the effect of Baroque ceiling paintings on architecture and to gain new perspectives for art lovers and to contribute to the literature.

**Keywords :** Painting, Baroque, Architecture, Ceiling Paintings.

## RESİMLER DİZİNİ

<b>Resim 1.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	18
<b>Resim 2.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	20
<b>Resim 3.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	21
<b>Resim 4.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	23
<b>Resim 5.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	24
<b>Resim 6.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	25
<b>Resim 7.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	26
<b>Resim 8.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	28
<b>Resim 9.</b> Giacomo Barozzi da Vignola, Giacomo della Porta, 1568, II Gesu Kilisesi, Roma.....	29
<b>Resim 10.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	31
<b>Resim 11.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	32
<b>Resim 12.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	33
<b>Resim 13.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	34
<b>Resim 14.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	35
<b>Resim 15.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	36
<b>Resim 16.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	40
<b>Resim 17.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	45

<b>Resim 18.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.....	47
<b>Resim 19.</b> Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski,.....	49
<b>Resim 20</b> 3D Sokak Resmi Örneği.....	60
<b>Resim 21.</b> Aziz İgnatius'un Roma'da Kaldığı Odaların Koridorları.....	61
<b>Resim 22.</b> Aziz İgnatius'un Roma, Oda Koridorlarındaki Fresklerin Detayları.....	62
<b>Resim 23.</b> Aziz İgnatius'un Kaldığı Odaların, Koridorlarındaki Fresklerden Bir Detay	63
<b>Resim 24.</b> : II Gesu Kilisesinin Mimari, Plan Görüntüsü.....	64
<b>Resim 25.</b> II Gesu Kilisesinin Mimari, Kesit Görüntüsü. ....	65
<b>Resim 26.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	67
<b>Resim 27.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	68
<b>Resim 28.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	73
<b>Resim 29.</b> Bacicio, İsa'nın Şanı,1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.....	74
<b>Resim 30.</b> Barok Üslubu Koltuk ve Sehpa Örneği.....	78
<b>Resim 31.</b> Barok Üslubu Duvar Kağıdı Örneği.....	79
<b>Resim 32.</b> Norveç'teki Renkli Malikaneler.....	81
<b>Resim 33.</b> Norveç'in Bergen Şehrindeki Renkli Malikaneler.....	83
<b>Resim 34.</b> Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart, Versay Sarayı,Versailles, 1661,Fransa.....	84
<b>Resim 35.</b> Versay Sarayı,Versailles, İç Koridorları, Fransa,1661.....	85

## ÇİZİMLER DİZİNİ

<b>Çizim 1.</b> Sahte Kubbe'nin Gerçek ve Yanılsamalı ölçülendirilmesi. ....	41
<b>Çizim 2.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe Kesiti. ....	41
<b>Çizim 3.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe, Plan ve Kesiti. ....	42
<b>Çizim 4.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe, Plan ve Kesiti. ....	42
<b>Çizim 5.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Figürlerin, Mekanla Perspektif İlişkisi. ....	50
<b>Çizim 6.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle Tavanın Kaldırılması ve Etkileri. ....	51
<b>Çizim 7.</b> Sant'Ignazio Kilisesinin Tavanının 3D çizimle kaldırılması ve Katı Figürlerin Yerleştirilmesi. ....	52
<b>Çizim 8.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle İzleyici, Tavan ve Freskin ilişkisi. ....	53
<b>Çizim 9.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle İzleyici, Tavan ve Freskin ilişkisi. ....	54
<b>Çizim 10.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle, Temsili İkinci Katı, Sütunlar ve Figürler. ....	55
<b>Çizim 11.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle, Gerçek Katı Figürlerle, Tavanın Kesişmesi. ....	56
<b>Çizim 12.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Perspektifli Figürlerin, Gerçek Uzaklığı.....	58
<b>Çizim 13.</b> Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Perspektifli Figürlerin, Gerçek Uzaklığı.....	59
<b>Çizim 14.</b> II Gesu Kilisesi Tavan İşçiliği Yapım Aşamasını Gösteren Çizim. ....	69
<b>Çizim 15.</b> II Gesu Kilisesi Tavan İşçiliği Yapım Aşamasını Gösteren Çizim. ....	71
<b>Çizim 16.</b> II Gesu Kilisesinin Tavan Freskinde Ahşap Malzemenin Üzerine İşlenen Gölgeler. ....	72

**ÖNSÖZ**

Tavan resimleri, tarihsel süreç içerisinde en çok öne çıktığı ve zirve yaptığı dönem olarak Barok dönemdir. Bu dönemdeki tavan resimlerinin, konusu, biçimleri, uygulanması sanat tarihi açısından önemli bir yer kaplamasına sebep olmuştur. Özellikle tezin ana konusunu oluşturan, Barok tavan resimlerinin, uygulandığı mimariye etkileri, enine boyuna değerlendirilmiş, ortaya yeni farklı algılar oluşturacak bilgiler çıktığı söylenebilir. Tez aşaması boyunca yardımlarını esirgemeyen Hocam Prof. Dr. Mehmet Kavukcu'ya teşekkür ederim.

**Erzurum, 2019**

**Memet GÜZEL**



## GİRİŞ

Resim Ana Sanat Dalının insanların yaşantısıyla ne denli iç içe olduğunu, bir takım kullanım alanlarıyla açıklamayı hedeflemiştir. 16. ve 17. Yüzyıl da Avrupa'da ortaya çıkan Barok döneminde tavan resimlerinin, biçim, öz, teknik ve kavramsal içerik anlamında incelemektedir. Barok döneminde, beğeniler, yeni estetik anlayışlar ve yeni sanatsal bakış açıları ve belli kıtaları etkilediği söylenmektedir. Böyle bir dönemde, resim, mimari, heykel vb. sanat akımları ise; İnsanlığa yeni bir ufuk ve bakış açısı ihtimali doğurmaktadır. Avrupa'daki bir takım dini inanışların ve kültürel değerlerin bu akımdan etkilendiği söylenmektedir. Şaşıklı bir görselliğin, abartının, hareketin, gösterişin, canlılığın, temsillere yansıdığı dönemdir. Bu dönemin en önemli freskleri kilise tavanlarına yapılan fresklerdir. Tavan resimleri, metafizik bir etki yaratmakta, ve sanat tarihinde önemli bir yer aldığı düşünülmektedir. Fresklerin kilise mimarisine olan katkısı ve etkileri irdelenmekte ve anlaşılacak istenmektedir.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### ORTAÇAĞ, RÖNESANS, İTALYA RÖNESANS'SI ve BAROK DÖNEMİ

#### 1.1. ORTACAĞ

Tek tanrılı bir din olarak ortaya çıkan Hristiyanlık, Musevilik'le ve Müslüman'lıkla benzerlik göstermektedir. Museviler Hz.İsa'yı bekledikleri peygamber olarak kabul etmemiş ve nitekim doğruluğu bilinmemekle birlikte, çarmıha gerildiği iddia edilmiştir. Musevi ve hristiyanların kavgası uzun yıllar devam etmiştir. Hristiyanların kiliseler ve konsillerindeki, iç karmaşıklıkları, insanlar üzerinde etki göstermiş ve Orta Çağ dönemiyle beraber süreç devam etmiştir.

Bütün vahiy kitapları, kölelik/cariyelik düzenini, asla değişmeyecek ve değiştirilemeyecek olan, Tanrı'nın kurduğu bir kişisel teslimiyet bağı olarak kutsal kılmıştır. Vahyi tek meğruiyet kaynağı olarak kabul eden orta çağın ilahiyatçıları da, insanlığın onurunu hiçe sayan köleliği ve cariyeliği, Tanrı'nın inançsızlara verdiği bir ceza olarak yorumlamışlardır. İlahiyatçıların, öldürmeyeceksin emrini kölelik düzenine uyarlamasıyla, kölelik ve cariyeliği dönüştürerek, kişisel teslimiyet bağı üzerine kurulan feodal toplumun imanını oluşturmuşlardır. Kölelik düzeninin bu gün tamamıyla yıkılmış olması, vahyin insan sözü olduğunun ve bu günü kapsamadığının kesin bir delilidir (Akalm, 2009: 86).

Ortaçağın V. yüzyıldan IX. yüzyıla kadar uzanan ilk döneminde, kendine ait bir toplum tipi ve değerler ölçeği olan bir üretim tarzına bağlı, yeni bir tarihsel sistem ortaya çıkmıştır. Bu da feodal sistemdir. Feodal düzen, kendisini var eden toplumsal koşulları yaratan Batı Roma İmparatorluğunda köleci düzenin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Bu nedenle evrensel değil de, Batı toplumlarına özgü olarak kabul edilmektedir. Kölelerin özgürlüğüne değil, başka biçim ve yönleriyle yeni bir egemenliğin altına girmesine dayalıdır. Mülkiyet hukukunun köleci düzene göre daha gelişkin yeni bir evresini oluşturmaktadır. Sınıfsal temelini üretim araçları mülkiyetini tam olarak elinde bulunduran toprak derebeyleri ile çok sınırlı mülkiyet hakkına sahip köylü sınıfları oluşturmaktadır (Aydoğan, 2006: 32).

Ortaçağ'da felsefe ve bilim batıda tam bir duraklama dönemine girmiştir. Latin rahipler, bilime ancak, İncil'i anlayacak kadarına izin veriyorlardı. Manastırların bir tür üniversite görevi gördüğü okuma ve öğrenme rahiplerin eline düştü. Din ve büyüünün düşünce sistemi üzerindeki baskısı çok arttı. Giderek din dışı görülen bilimsel çalışmalar, Hristiyanlığa aykırı görülür oldu. Romalılar gibi Latin kökenli Hristiyan rahipleri de teorik bilgilere yüz çevirdiler. Latin kilise rahipleri içinde en tanınmış ve entelektüel olan Aziz Augustine, akli kendisini inanmaktan alıkoyan bir tuzak sayıyor, bilişme ancak İncil'i aramaya yetecek kadar izin veriyordu. Giderek bilginin kötü, cehaletin erdem olduğu bir dönem başladı. Bilime karşı kuşku eylemli saldırı düzeyine erişti. Batı Avrupa'da karanlık çağ bütün olumsuzluklarıyla hüküm sürerken Bizans'da Antik Yunan ve Roma geleneği biraz da olsa sıcaklığını koruyordu. Bu dönemde Avrupa'da sanatta, felsefe gibi dinin tekelindedir. Kilise

duvarlarına yaptırılan resimler, cahil halka İncil'i tanıtmak amacıyla yapılan dini resimlerdi. Bu resimlerin kimin tarafından yapıldığı belli değildir. Tiyatrolar yasaklanmış, ancak İncil'deki konular, kiliselerde rahipler tarafından oynanmasına izin verilmiştir (Büyükkol, Şahin, Arda, 2013: 160).

4. yüzyıldan 14. yüzyıla kadar bu düzen nerdeyse bin yıl kadar sürmüştür. Tarihçiler bu döneme Orta Çağ adını vermiştir. Bu dönemde özerk olarak felsefe, sanat ve bilim belli dar kalıplara sıkışmış nerdeyse ilerleyişi durmuştur. Bireysel çaba ve yetenekler kısıtlanmış feodal düzen ve Papa arasında sıkışmış büyük kitleler bin yıl bu şekilde yaşamıştır. Bin yıl gibi bir süre içerisinde felsefe, sanat ve bilim papalığın istediği ölçüler ve şartlarda şekillenmiş bireysel sorgulamalara izin verilmemiştir. Bu durum bin yıl boyunca devam etmiş orta çağ tarihini oluşturmuştur.

## 1.2. RÖNESANS

“Rönesansı anlamak için Ortaçağın gerçeklerini bilmek gerekirdi. Ortaçağın içinde bulunduğu buhranları ve yaşanan olaylara etkili oldu ortadadır. Rönesans kelimesi anlam bakımından, daha çok dini bir anlam taşımaktadır. İtalyanca ”Rinascita-Rinascimento”, Fransızca “Rönesans” yani hepimizin aşına olduğu ”Yeniden Doğuş” anlamına gelir. Rönesans sözcüğü Fransızca renaissance kökenli olup yeniden doğuş anlamına gelir” (Karacan, Şele ve Söyleyici, 2018: 160).

“Rönesans, 15. ve 16. yy'de İtalya'da yaşanan entelektüel ve kültürel gelişmelerdir. Bu süreci başlatan ise, Eski Yunan ve Roma edebiyatına ait eserlerin keşfidir. Bu eserlerin keşfi, insanlarda yeni meraklar ve ilgiler uyandırmış ve içinde yaşadıkları dünyayı araştırmaya ve incelemeye yöneltmiştir. Rönesans yeniden başlayışı, yeniden doğuşu simgelemektedir. Ancak bu süreçte geçmişten köklü bir kopuş olmamış, sadece bu yönde bir yol açılmıştır” (Türküne, 2006: 485).

“Rönesansta, dini ve mistik bilgi karşısında, akli bilgiye verilen önem artmış ve kiliseye yönelik bir tepki oluşmuştur. Kiliseye yönelik bu tepki insan düşüncesini, Ortaçağ'dan, hatta ilk Hristiyan çağdan da eskiye götürerek Antik dönem birleştirmiştir. Antikiteye ait bilgiler yenilenerek, eski adetler güncellenmiştir” (Michelet, 1996: 1).

“Etkinlik, döneme damgasını vuran temel kavramdır. Keşifler, çalışma, tabiatın sırrını anlama ve kavrama çabası yani Ortaçağ boyunca yasaklanan ya da küçümsenen bütün bu etkinlikler Rönesansı kuşatmıştır. Herşeyi saran yenilik duygusu, sanattan tekniğe, ticaretten felsefeye tüm alanlarda yoğun bir biçimde yaşanmıştır. Yenilik ve



sonsuzluk izlenimi, feodal ve teolojik toplumun kapalı dünyasının yerini almıştır. Sanatta, ticarete ve bilgide dünyevileşme, Rönesansın yepyeniliğinin en belirgin göstergesidir” (Bumin, 2005: 11).

“Rönesans, bir çözülüş ve arayış dönemidir. Bir yanda, savaşlar yüzünden açlığa maruz kalan Avrupa’da, artık İsa’nın her şeye katlanma modelini etkisizleştirmekte; diğer yandan Hristiyanlığın Avrupa ile sınırlanmış doğa ve dünya tasarımı, yeni kıtaların ve uygarlıkların bulunuşu karşısında yetersiz kalmaktadır” (Bumin, 2005: 13).

“Ortaçağ, İslam dünyası hariç, kendisi dışında birkaç pigme ve amazon topluluğundan oluşan bir barbar bölgesinden başka hiçbir kuşağın varolmadığı düşüncesi taşımaktaydı. Oysa, yeni toprakların ve uygarlıkların keşfi bu düşünceyi altüst etti. O halde dünya, Hristiyanlığın ileri sürdüğü gibi insan için yaratılmış olsa bile, Hristiyanlar için yaratılmamıştı. Başka bir uygarlık varsa, başka akılsallıklar, gerçeklikler de vardı” (Bumin, 2005: 16).

“Rönesansın doğa anlayışı üzerine geliştirdiği savlarla tanınan R.Lenoble, “Doğa Düşüncesinin Tarihi” başlıklı kitabının Rönesans ile ilgili bölümünde bu sürecin, hem Aristoteles ve Ortaçağ’ın kapalı dünyasından kopuş anlamına gelen bir ilerlemeyi, hem de bilim-yasa öncesi düşünceye kadar giden bir gerilemeyi içerdiğini ifade etmektedir” (Bumin, 2005: 13).

“Bilim bu çağda, Aristocu ve Hristiyan çerçevelerini kırmış; ancak, onların yerine yeni bir çerçeve oluşturamamıştır. Bunun sebebi de Rönesansın doğayı düşünmeden önce duymuş olmasındadır. Rönesanslılar doğayı sevmiş ve onu araştırmıştır; ancak bu araştırma, bilimsel bir araştırma değildir. Çünkü keşiflerle bulunan sadece uygarlıklar değil; aynı zamanda başka bitkiler, canlılar yani o zamana kadar tanınmamış doğa idi” (Bumin, 2005: 16).

Rönesanslılar için bu yeni doğa, bir tanrıçaydı ve bu tanrıçaya yönelik araştırma da onun güzelliklerine ve sırlarına erişmek için yapılmalıydı. Doğanın bu yeni şekli Rönesanslıları, ona bilimsel yaklaşımdan ve onu yasalara bağlamaktan alıkoydu ve ilkel bir doğa anlayışına dönüştü. Rönesans döneminde, feodal toplumun tarıma dayalı üretim ilişkileri yerini ticarete dayalı ilişkilere bırakmış ve ticaret merkezleri haline gelen bazı Avrupa kentleri bu sayede ihtişama kavuşmuştur. Bununla birlikte pek çok eski köy ve kasaba birer kent halini almaya başlamıştır. Gitgide gelişen ticari hayat, beraberinde sermaye birikimini getirmiş, krallar ve yeni bir sınıf olarak burjuvazi toplumsal ve siyasal hayatta oldukça etkin bir rol oynar hale gelmiştir. Burjuvazinin ticaret yapabilmesi için siyasi istikrarın ve düzenli işleyen bir yönetim mekanizmasının var olması gerekmektedir. Oysa, feodal toplumun parçalanmış yapısı bu koşulları karşılayamamaktadır. Bundan dolayı, burjuva feodal beylere

karşı kralın mutlak egemenliğini savunmuştur. Siyasi iktidarı sağlamak ve bu sayede serbestçe ticaret yapabilmek için burjuva vergi verme yükümlülüğü altına girmiş, bu da eski feodal düzenin ortadan kalkmasını sağlamıştır. Böylece, merkezi monarşiler kısa sürede Avrupa'nın yönetiminde temel unsur haline gelmiştir. Rönesansla ortaya çıkan değerlerden birisi, hümanizmdir. Hümanizmle birlikte insan; kişiliğini, benliğini bütün özellikleriyle, canlılığıyla ortaya koymak isteyen birey haline gelmiştir. Yaşanan tüm bu değişim, Avrupa'nın tüm toplumsal kurumlarında değişikliklere ve yeni anlayışlara sebep olmuştur. Aklın ön plana çıkması, insanların dünya görüşünü, inançlarını, arzularını ve toplumsal yaşamlarını değiştirmiştir. Bütün bunların sonucunda Hristiyan ahlakı da değişmiştir. Tanrı düşüncesinin kültürel bilinçte olduğu varsayılarak, insanın kendi kaderini belirleme özgürlüğüne sahip olduğu kabul edilmiştir (Türköne, 2006: 487).

“Böylece, Ortaçağ'ın dini söylemi, feodal ekonomisi ve egemenlik ilişkileri, yerini bireyi merkeze alan ve laikleşmeyi öngören bir söyleme bırakmıştır. İnsanın Tanrı'ya itaatle yükümlü bir nesne olmaktan çıkıp, kendi eylem ve kararlarını yerine getiren özerk birey olması Rönesans'ın özünü oluşturmaktadır. Bu husus, yani özerk birey, bilimin ve felsefenin de sekülerleşmesini sağlamıştır” (Urhan, 1999: 144).

“Ticaretin gelişmesine paralel olarak kentler toplumsal ve kültürel bir merkez haline gelirken bu süreç içinde burjuva sınıfı da güçlenmiştir. İtalya'da yeniden doğuşun yaşandığı ilk kent Floransa'dır. Bankacılık sistemiyle güçlenen kentteki zengin Floransalı aileler (özellikle Medici ailesi) sanata önemli katkılarda bulunmuştur. Sanata ilgi duyan ve sanatçıyı himaye etme gücü olan zengin aristokratlar ile tüccarların desteği sanatçıları ve sanat ortamını etkilemiştir” (Karacan, Şele ve Söyleyici, 2018: 160).

Bu durum felsefe bilim ve sanatla ilgilenen kişilerin işine geliyor fikirler daha özgürce dile getirilmiş ve gelişim önünü açmıştır. Ressamlar filozoflar büyük aileler tarafından desteklenmiştir. Yenilenme politik süreçleri ve diğer tüm yan akımları ekolleri etkilemiştir. Bir bütün olarak, her şey zincirleme bir etkileşim içersindeydi. Büyük aileler kilisenin dediğini çok umursamıyor felsefe sanat ve bilim alanındaki gelişimleri teşvik ediyor ve destekliyordu. Antik Grek Roma döneminin kaybolmuş, unutulmuş bir kenara itilmiş eserlerini bulup incelenip yayınlanıyordu. Özellikle İtalya'da, Floransa, Venedik, Roma gibi şehirlerde bu gelişmelere hız kazanmış önemli öncü sanatçılar bu şehirlerden çıkmıştır. Sanatçılar ve halk kilisenin görüşlerine katılmamaya başlamış ve yeni bir sınıfsal değişim başlamıştır.

### 1.3. RÖNESANS RESİM SANATI

Hiç şüphesiz Rönesans'ın resim sanatına kazandırdığı pek çok yenilik vardır. Bunlardan en önemlisi, konuların ve biçimlerin zenginleşmesidir. Sadece dini tasvirler değil doğaya ve yaşama dair yeni kompozisyonlar ve desenler işlenmiştir. Konuların çeşitlenmesi, bu dönemin getirdiği en büyük yeniliklerden biridir.

Rönesans resminin önemli özellikleri arasında, mekan algısındaki yenilikler olmuştur. Resimdeki mekana derinlik kazandırılmıştır. Özellikle perspektif çok daha doğru kullanılmış ve derinlik algısı daha gerçekçi betimlenmiştir. Figürler mekan içerisine üç boyutlu çizilmiş, derinlik algısı mekanla bütünleşmiştir. Rönesanstan önce derinliği olmayan resimler sadece yüzey üzerinde algılanıyorlardı. Ancak rönesansla beraber etkin bir şekilde kullanılan perpektifle, bakışlar resmin içine girmekte ve daha gerçekçi görsel tadlar sunmaktaydı. Perpektif resim içerisinde betimlenen konuları biçimleri kendi aralarında daha uyumlu ve gerçeğe yakın kurgulanmasına izin veriyordu. Resimler daha derin, hacim duygusu daha yüksek ve farklı boyutlar daha algılanır hale gelmişti. Buda resmin izlenme süresini arttırıyordu. Özellikle gökyüzüne doğru renklerin eriyip birbiri içine geçmesi, derinlik algısını daha da güçlendiriyordu. Arka fonda işlenen doğa betimlemelerine uzaklık hissi vermek için gökyüzü ve yeryüzü birbiri içine eriyor renkler gittikçe flulaşıyor ve uzaklık etkisi ortaya çıkıyordu. Leonardo Da Vinci'nin resimlerinde kullandığı sufumato tekniği derinlik sağlamaktaydı. Aynı şekilde çığışel perspektif uygulanıyor öndeki biçimler büyük, arkadaki biçimler belli bir disiplinle gittikçe küçümektedir. Biçimlerin bir araya gelerek oluşturduğu kompozisyonda, keskin hatlar yerini daha yumuşak geçişlere bırakmıştır.

Doğa resimleri, mekansal kompozisyonlar, portreler ve değişik bir çok konularda yeni çalışmalar yapmışlardır. Özellikle tualin ve yağlı boyanın kullanımı daha canlı renklerin, katman katman çalışmanın, ışığın ve gölgenin betimlenmesine olanak sağlamıştır. Yağlı boya saydam tabakalar oluşturarak daha canlı bir yüzey ve yeni heyecan katıyordu resme.

### 1.4. RÖNESANS MİMARİSİ

Rönesansın tüm yaşam biçimleri ve sanatlar üzerinde etkisi şüphesiz ki tartışılmaz. Özellikle mimaride de önemli önemli ölçüde değişimler ve yenilikler getirmiştir. Antik dönemlerin arşivlerinin incelenmesi yorumlanması Rönesans mimarisinin temelini

oluşturmuştur. Ancak antik mimari sadece esin kaynağı olmuş, rönesans mimamirisi aynı sistemleri kullanmamıştır.

Roma İmparatorluğu Dönemi'nin yapılarını incelemiş ve yazarlarını keşfetmişlerdir. Bu alandaki en önemli girişim Antik Çağ'ın önde gelen kuramcısı Vitruvius'un 25 yılında yazdığı mimarlık ve kent tasarımını konu alan 10 ciltlik yapıtı De Architectura'nın (Mimarlık üzerine) yeni resimler ve yorumlar eklenerek önce İtalyancaya ardından da başka dillere çevrilmesidir. Yapıt içeriğiyle Rönesans mimarlarının Roma mimarlarını daha iyi tanınmasını sağladığı gibi pek çoğunu da benzer kuramsal kitaplar yazma konusunda etkilemiştir. İtalyanların Roma mimarisini temel aldığı bu yeni mimari üslup Rönesans mimarisidir (Karacan, Şele, Söyleyici, 2018: 162).

Rönesans döneminde mimari sadece dini mekanların değil, katedraller, şatolar, devlet kurumlarına ait binalar ve özel mülklerde de uygulandı. Mimari nüfus alanını genişletmiş, dini yapıların dışına taşmayı başarmıştır. Yeniden doğan mimari üslup ve biçimler yeni mekanlar ve bir dönem yaratıyor, mimari alanda zengin bir birikim yaratıyordu.

Rönesans mimarisinde dinî yapı örnekleri arasında yer alan katedral, kilise, bazilika ve şapellerin yanı sıra; köşk, saray, ev gibi sivil mimari örnekleri de görülür. Floransa'nın varlıklı ortamı konut mimarisine olan ilgiyi arttırmış, şehir evi yani palazzo kavramının ortaya çıkmasını sağlamıştır. Yapılarda zarif ve düzenli sütunlar, kemerler ve çeşitli dekoratif öğeler kullanılmış, cephelerdeki hareketlilik yerini sadeliğe bırakmıştır. Bir bütünlüğün görüldüğü yapılarda kare ve dikdörtgen şeklinde temel planlar uygulanmış, malzeme olarak çoğunlukla taş ve mermer kullanılmıştır. Bu dönemde sivri tonoz, sivri kemer ve çan kulelerinin yer aldığı yüksek yapılar yerini yuvarlak kemer, beşik tonoz ve kubbenin kullanıldığı daha alçak merkezî planlı yapılara bırakmıştı (Karacan, Şele ve Söyleyici, 2018: 162).

## 1.5. İTALYA RÖNESANS'SI

1400 Yıllarında Floransa ekonomi, politika, toplum, bilim, teknik, sanat ve kültür yönlerinden çok karmaşık ve çelişkili bir ortama gelmiştir. Buna karşın gene bütün bu alanlarda, İtalya'da ve Avrupa'da yeni hümanist ruh ve düşüncenin doğup geliştiği tek üretici merkezdir. 15. Yüzyılda Floransa'da insan yeteneği yaratış alanlarında çeşitli biçimler ortaya koymuştur. "Rönesans'ın başlangıç devrinin" 15. yüzyıl Rönesans eserlerinin en önemlileri bu şehirde yapılmıştır. Rönesans'ın ilk dönemine aynı zamanda Floransa Rönesans'ı denilmesinin nedeni budur (Gültekin, 2008 : 9. Paragraf).

### 1.5.1. İtalya'da Mimari

Ressam, heykeltıraş, kuyumcu, mühendis, mimar gibi çok yönlü olan Rönesans sanatçıları çağlarının hümanist dünya anlayışını yansıtan eserler yaratmışlardır. Rönesans çağı insan aklının üstünlüğüne inanılan bir çağdır. Her-şey insana yöneliktir. Dünya gerçeklerinin kilise doğmalarıyla değil akılla gözlem-deneyle açıklandığı, insanlığın bu büyük döneminde, sanat da aynı

gerçeklere uygun olarak gelişmiştir. Çağın getirdiği yeni doğrular kadar antikitenin araştırılmasıyla ortaya konulan bir takım yeni ölçü ve yapı unsurlarının da yeni sanata katkıları büyük olmuştur. Özellikle antik Yunan ve Roma kalıntıları; bu yüzyılda bulunan mimar Vitruvius'un 20 ciltlik mimarlık kitabı 15. yüzyıl Rönesansını büyük çapta etkilemiştir. Vitruvius Polanius, Roma imparatoru Augustus'un baş mimarıydı. Kitabında, şehir, tapınak, tiyatro planları ve detaylarıyla birlikte Yunan mimarlığını incelemiştir. Rönesans mimarlığı şu ana kurallar üzerine temellendirilmiştir: Ölçüsü insan olan, insana yönelik mekân, perspektif, geometriye dayanan "ölçülü biçim estetiği" ile şekillendirme. Ortaçağ akıl dışı bir din ve dünya görüşüne sahipti. Ortaçağ sanatı da böyle bir görünüme bürünmüştü. Gotik yapılar-katedraller, çağının anlayışına uygun olarak ölçü dışı, öteki dünyaya yönelik, sınırlanmamış mistik mekânlardı. Gotik mimarlık sonsuzluğu duyuran dikey çizgiler kullanarak mimarlık unsurlarını yok etmeğe çalışmıştı. Mistisizm kuşkusuz Rönesans'ta da vardı. Ne var ki buradaki din anlayışı, dünyaya bağlı, bilinçli, kararlıydı. Kusursuz bir düzene dayanıyordu. Bu kusursuz düzeni ise sanatçılara, örneğin Brunelleschi'ye göre; ancak ve ancak daire, kare, dikdörtgen, üçgen gibi geometri biçimleri sağlayabilirdi. Doğada her şey, dünyanın hareketlerinden, mevsimlerin oluşumuna dek düzenliydi. 15. yüzyıl astronomi inancına göre; yıldızlar, gezegenler, evren, dünya merkez olmak üzere onun çevresinde dönüyordu. Rönesans sanatında, kilisenin insanı merkez alması, insanı çevrelemesi düşüncesi buradan geliyordu.

Gotik kiliselerde dua eden kişi, kayıtsız şartsız Tanrıya yönelmiş, mihrap-büyük altar karşısında küçücük, önemsiz bir yaratıktı (Wolf, Millen, 1968: 68).

Tüm ölçüler onu aşan bir taşkınlıktaydı. Merkezi planlı Rönesans kiliselerinde ise dua eden insan, her şeyin ölçüsü durumuna getirilmiştir. Çünkü Rönesans, insanın dünyada her şeyin merkezi olduğu inancının geçerli olduğu bir dönemdir. Rönesans yapılarında ideal plan olarak (insanı her şeyin merkezinde gören) merkezî planın seçilmesinin nedeni budur. Bu "Merkezî plan" sistemi; gerek mimarlık gerekse heykeltıraşlık eserlerinde ve resimlerde hem estetik, hem ruhsal, hem de yapısal olarak Rönesans disiplininin ideali olmuştur (Wolf, Millen, 1968: 68).

Merkezî plan 15. yüzyılda Brunelleschi ve Alberti ile saptanmıştır. 16. yüzyılda ise, en doğal, en organik ve en uyumlu yapı biçimi olarak düşünülmüştür. Bramante, Leonardo ve Raffaello Merkezî Plan idealini eserleriyle taçlandırmışlardır.

Brunelleschi'ye göre, insanı çevreleyen mekanın sırrı, kusursuz geometri biçimlerinden başka hiçbir şeyle açıklanamazdı. Brunelleschi, bu görüş kanunlarını çizgi perspektifi ile kanıtlamış oluyordu. 15. yüzyılın perspektif kuralları, Orta çağın mekan anlayışını yok etmiş ve tüm anlatım düzenlerini kapsayarak bir devrim yaratmıştır. Perspektif tek bir kişinin buluşu değildir. Gelişmesinde bilim adamları ile sanatçıların birlikte emekleri geçmiştir. Gerçekten de, 15. yüzyılda oluşan Rönesans'ta; sanat ve bilim tümlüğü, duygu ve düşünce birliği, bilim adamı sanatçı tümlüğünün tek insanda oluşmasındandır. Çizgi

perspektifi; eşyaları, asıl biçim ilişkileri dışında, belli bir bakış noktasından görülüşüne uygun, bir plan yüzeyine taşımaktır (Giedion, 2008: 33).

Perspektifin keşfi ile, çağdaş bireysellik düşüncesi de kendi sanat düzenini kurmuştur. Perspektifle anlatılan eşya, gözlemcinin öznel görüş noktası ve görüş açısıyla ilişkilidir. Bir görüş açısından bakıldığında, tüm paralel çizgiler uzakta belli bir noktada toplanıp, kayboluyor gibi görünür. Yepyeni bir buluş olan bu kural, bütün sanat alanlarına; mimarlık, heykel, resim ve şehir planlarına cüretle uygulandı. Sanatçılar ve bilim adamları onu kolaylıkla anlaşılabilir ve çekici hale getirdiler. Uccello buluşun çekiciliğini şu cümlelerle anlatıyordu: Perspektif! Ne güzel şey! Brunelleschi, San Lorenzo Kilisesi'nde, Massaccio "*Çarmıha Geriliş*" de bu kuralları dile getirdiler (Gültekin, 2008: 12. Paragraf).

### 1.5.2. İtalya Rönesans'ında Ekonomi ve Toplumsal Gelişmeler

15.yüzyılda kent soylular-burjuvalarla menfaate dayanan karşılıklı alış-veriş sonucu kilisenin de gelir kaynakları artmıştı. Papalık devleti, XII.Johannes'in ölümünde, 25 milyon altın gulden gibi zengin bir kasaya ve büyük gelir kaynaklarına sahipti. Villani'nin istatistiklerine göre 15. Yüzyılda Floransa'da devlet geliri 300 bin altın guldendir. Yılda 8-10 bin çocuk okuma-yazma öğrenmiştir. Hastanelerin yatak sayısı 1000'i bulmuştur. Bir yandan Ortaçağ'ın feodal düzenini sürdürmek isteyen soylular (prensler, papalar) diğer yandan büyük bir sermaye birikimine sahip olan kent soyluları İtalya'da kültür ve sanat alanlarına büyük yatırımlar yapmışlardır. Ekonomik olanaklar nedeniyle kültür ve sanat alanında büyük gelişmeler olmuştur. Örneğin Medici'ler, 1434-1471 yılları arasında kamu binalarına harcanmak üzere 633 bin altın gulden hediye etmişlerdi. 1422 yılında Ceratini tarafından yazılan bir yazıda, Floransa'da yeni papaz etrafında 72 sarraf dükkanının sıralandığı, tedavülde 2 milyon altın guldenin dolaştığı belirtilmekte, altın sırma sanatından, ipek işlemeli kumaşlardan, toprak altından çıkarılan eski ve Filippo Brunelleschi gibi sanatçılardan söz edilmektedir. Venedik ise, o zaman yapılmış olan istatistiklere göre daha da büyük bir zenginlik içindedir. Floransa ancak 1422 yılında, ilk kalyonunun İskenderiye'ye gitmek üzere yola çıkarmışken Venedik, gemileriyle çoktan beri denizlere egemendir. Ancak Floransa'daki politik çekişmelere karşılık kültür ve sanat hayatında 15. yüzyılda daha büyük ve düzenli bir akış görülmektedir. Ticaret ve endüstrinin gelişmesi, sermaye biriminin belli bir zümrede toplanmasıyla çelişkili olarak İtalyan halkının büyük çoğunluğu (köylüler) eski yoksulluğunu sürdürmektedir. Dante, Petrarca ve Boccaccio bu toplumsal, politik, ekonomik çelişmeleri ve tabakalaşmaları eserleriyle eleştirmişlerdir. İtalyan halkını toplumsal ve politik yönden bilinçlendiren ilk öncüler olmuşlardır. Soylu ve yöneticilerin mal ve mülk düşkünlüklerini, kendi otorite ve yaşamlarını sürdürebilmek için fakir halkı nasıl sömürdüklerini açıklamışlardır. Bu durumda toplumda soylular, kent soyluları ve köylü halk olmak üzere üç tabaka oluşmuştur.

13-14 ve 15.yüzyıllarda Floransa, Milano, Venedik ve Padua'nın soylu yöneticileri paralı askerler besleyen derebeyleri olarak, büyük şehir devletlerinin emrine girmiş ve devlet kurmuş çetecilerdi. Köylüler onların her dediğini yapmak zorundadır. Soyluların en büyük işi ise av ve benzeri eğlencelerdir. Örneğin, Milano halkı,

Tiran Bernabo'ya 5 bin ev köpeği beslemek zorunda bırakılmıştır. Vergiler ise çok ağırdır. Diğer yandan hükümdarlar ve papalar bilgin ve resamlara aylıklar bağlayarak onları saraylarında çalıştırmaktadırlar. 1385'de Milano tiranı 300 bin altın gulden harcayarak su kemerleri ve bütün manastırların en görkemlisi olan Pavia'daki Certosa Manastırı ile kitaplığını ve bütün Hıristiyan dünyasının en üstün kilisesi olan Milano Katedrali'ni yaptırmıştır (Burckardt, 2017: 10).

### 1.5.3. İtalya Rönesans'ında, Üniversiteler

13. Yüzyıldan başlayarak, daha sistemli bilgiler edinebilmek için İtalya'nın bir çok şehirlerinde üniversiteler kurulur. Pisa, Roma, Floransa, Sapienzo, Venedik üniversiteleri bunların en ünlüleridir. Başlangıçta bu üniversitelerde sadece din ve dünya hukuku ile tıp kürsüleri bulunuyordu. Sonraları güzel söz söyleme, filoloji, felsefe, astronomi kürsüleri de eklendi. Bu kürsülerde ders veren hümanistler çağın ilgi duyduğu bilimlere göre ücret almışlardır. Hukukçulara devletin hak ve hukuk işlerinde danışman olarak da başvuruluyor ve yüksek ücret ödeniyordu. 15. Yüzyılda Padova'da yılda 1000 duka ödenen hukukçular vardı. Ünlü bir yargıca Pisa'da 2000 duka altın ödenmişti. Profesörler, filozoflar, jeologlar, ozanlar ve resamlar genellikle hükümdar saraylarında çalışmayı yeğliyorlardı. En yüksek ücreti onlar ödüyorlardı. Soylular ve kent soylular sanatçıları desteklemiş Rönesans kültür ve sanatının gelişmesine büyük çapta yardımcı olmuşlardır. Örneğin 15. Yüzyılda Aragon sülalesinden Napoli Kralı Büyük Alfonso, ünlü tarih yazar Bartolomeo Fazio'ya yılda 500 duka altın bağlamıştı. Fazio *Historia Alfonsio*'yu bitirdiği zaman ayrıca 1500 altın bağışlamış ve şöyle demişti: Bu, emeklerinizi ödemek için yapılmıyor, çünkü eserinizi ödemeye olanak yoktur; size en iyi şehirlerimden birini bağışlasam emeğiniz yine de ödenemez (Burckardt, 2017: 10).

## 1.6. 15. YÜZYIL İTALYAN RESİM SANATI

### 1.6.1. Masacio (1401-1427)

Rönesans'ın ilk devrinde en büyük aşama 1420-1430 arasında alınmıştır. Bu aşamaya Masaccio'nun katkısı büyüktür. Masaccio güçlü Erken Rönesans ustalarının en genci ve en ilerisidir. Rönesans'ın hümanist ruhunu taçlandıran sanatçının, resim tarihinde ayrı bir yeri vardır. Masaccio, Giotto'nun izinden yürümüş ve kısacık ömrü içinde, gerek resim, gerek mimarlık alanında Rönesans sanatına büyük bir adım attırmıştır. Çağdaşları, başta Fra Angelico olmak üzere, onun sanat devriminden büyük çapta etkilenmişlerdir. Michelangelo, Masaccio'dan çok şey öğrenerek yeni sanatı doruğuna erdirmişdir. 27 yaşında ölen sanatçı, uzun süre unutulmuş ve resimleri büyük hasara uğramış durumda, ancak 19. Yüzyılda keşfedilmiştir. En önemli eserleri Floransa'da Camine Kilisesi'nde toplanmıştır. Bunların bir kısmı Pisa, Berlin ve Londra'daki müzelerde bulunmaktadır. Masaccio'nun sanatını şöyle özetleyebiliriz: Masaccio, Floransa'da Santa Maria Novella Kilisesi'ne "Çarmıha Geriliş"i yaptığında 25 yaşındaydı. Bu fresko, henüz hiçbir Rönesans iç mekanı tamamlanmadan önce yapılmıştır. Resmin en önemli yanı, kompozisyonun anıtsal bir tonozla örtülmüş bulunmasıdır. Böylece ilk kez çizgi perspektifiyle üç boyutlu bir mekan elde edilmiştir. Perspektif insan boyu yüksekliğinden, yani çok aşağıdan alınmış olduğundan, tonoz olanca anıtsallığıyla ortaya çıkmıştır. Masaccio'nun, Brunelleschi'nin perspektifinden etkilenişi olağan sayılmaktadır. «Hatta bu resimdeki mimari perspektifi, Brunelleschi'nin yaptığı da tartışma konusu edilmektedir (Giedion, 2008 : 33).

15. Yüzyıl ressamaları, heykeltıraşları ve mimarları kalifiye uzmanlar olarak, çalışmalarının bazı kısımlarında birbirlerine yardım etmişlerdir. Ancak Masaccio'nun ileriye doğru gelişen fiçı şeklindeki beşik tonozu, bir rastlantı şeklinde ikinci derecede bir eleman olarak resme konulmamıştır. Yani basit bir arka fon değildir. Tersine resmin en önemli kısmıdır. Diğer yandan Brunelleschi, son işlerinde bile bu tür tonoz kullanmamıştır. Pazzi Capellasi'nda da izlediğimiz gibi, sürekli olarak ortaçağ düzenlerini de koruyarak beşik tonozu çeliplenmiş tonoz gibi kullanmıştır. Masaccio'nun tonozu ise bir Roma zafer takı gibi anıtsal bir görünüşe sahiptir.

“Masaccio'nun beşik tonozu, bütün Rönesans ve Barok mimarlara karşılaştığı tonozlama-çatı probleminin çıkış noktası olmuştur. Bu etki ilk kez, Masaccio'nun ölümünden 45 yıl sonra 1472 de yapılan Mantova'daki Sant'Andrea Kilisesi'nde görülecektir” (Giedion, 2008: 33).

Masaccio'nun kompozisyonlarındaki eşyalar, figürler bilinçli olarak planlanmıştır. Bu eşyalar gözden uzaklaştıkça sadece küçülmez aynı zamanda silikleşir. Sanatçı bu etkiyi, çizgi perspektifi ile birlikte açık koyu düzeniyle elde ettiği hava perspektifiyle sağlamıştır. Masaccio, Giotto'nun başlattığı açık-koyu düzenini geliştirerek biçimlerine sağlam bir hacim kazandırmıştır. Figürlerini deformasyon uğratarak, onlara anıtsal bir görünüş vermiştir. Bu figürlerin yere kuvvetle bastığı açıkça bellidir. Masaccio'nun insanları köylüdür. Aristokratça güzellik, süs onun için önemli değildir. O, fizik ve ruh bakımından sağlam yapıya, gerçekten yaşayan insanları resmetmiştir. Masaccio ile, Antik Yunan'dan bu yana unutulmuş insan vücudu ilk kez çıplak olarak gösterilmiştir.

“Çarmıha Geriliş freskosu ile ilk kez Masaccio, Rönesans'ta antikite ile ilişki kurmuştur. Beşik kemerler ve tonoz kasetlerinde, Roma'daki Panteon kubbesinden etkilenmiştir, İyon üslubunda sütunlar ise Yunan asıllıdır” (Gültekin, 2008 : 13. Paragraf).

### 1.6.2. Fra Angelico (1387-1455)

Rönesans resminin en popüler ressamlarından biri olan Angelico'nun (1387-1455) sanatı, doğa gerçeklerini dinsel bir sembolizmle açıklanmasıdır. Sanatçı, Floransa okulu ile Siena Okulu özelliklerini birleştirmiştir. Rahip olarak yaşadığı, Floransa San Marco Manastırı hücreesindeki resimlerinde doğa ile dini duyguları bağdaştırmıştır. “*Bildiri-Annunciazione*” (1450) sahnesinde görüldüğü gibi; figürleri, Simone Martini'ninkiler gibi ince, narin görünümlüdür. Din tutkusu ve dekorasyon eğilimi yönünden sanatçı, Gentile da Fabriano'nun da etkisinde kalmıştır. Bütün resimlerinde cennet tutkusunu belirtmiş renkle çizgi güzelliğini, Floransa Okulunun plastik anlayışıyla bağdaştırmak istemiştir. 1445'de Papa



tarafından Roma'ya çağrılan sanatçı, Vatikan'da V. Nicolo Şapeline «San Stephano ve San Lorenzo'nun hayatını anlatan freskolar yapmıştır. Bu freskolarda sanatçı, çizgi perspektifini başarıyla uygulamış, aristokrat bir eğilim içinde dinle ilgili bir gerilim yaratmıştır. Onun resimleri; sadeliği, ışık, renk ve çizgi kaliteleri ve mistik anlatımı ile Hıristiyan sanatının en başarılı örnekleri arasında sayılmaktadır (Gültekin, 2008: 15-16. Paragraf).

### 1.6.3. Paolo Ucello (1397-1475)

15. Yüzyıl Rönesans perspektifinin ve Floransa Okulu'nun kurucuları arasındadır. Geometri düzeni ve perspektife olan tutkusuyla tanınmıştır. “*San Romano Savaşı*” Medici'lerin villası için yaptığı, aynı konulu üç resimden birisidir. Resimde yüzden fazla insan ve at figürü yer almıştır. Resim ilk bakışta, manzara ve figürlerin süsleriyle yüzeyine gelişen bir duvar halısını anımsatmaktadır. Oysa, öndeki figürlerden, mızrakların gidiş çizgilerine, geri plandaki tarlalardan, ağaçlar ve çiçeklere değin her şey çok dikkatli bir geometri düzeniyle yerleştirilmiştir. Mızrak çizgileri perspektifin derinliğini kuvvetlendirmektedir. Sanatçı, Rönesans'ın üç boyutlu, perspektifini büyük bir titizlikle kullanmıştır. Aynı zamanda mekan içindeki, hacim değerlerini de aramış ve süse önem vermiştir (Gültekin, 2008: 16-17. Paragraf).

## 1.7. BAROK SANATININ ORTAYA ÇIKIŞI

Sanat akımlarının ortaya hiçbir neden olmadan çıkıyor olduğunu düşünmek şüphesizki saflık olur. Akımlar siyasi, ekonomik, tarihi, sosyolojik yapı ve en önemlisi dini değerlerin birbiri içindeki anlaşmazlıklarında ortaya çıkmaktadır. Nasıl Ortacağ Rönesansın ortaya çıkmasına neden olmuşsa Rönesansta Barok'un ortaya çıkmasına neden olmuştur. Birbirlerini etkileyip yeni bir doğuşun ortaya çıkmasına sebep olan ve aynı zamanda da yeni bir şeyin batmasına sebep olan süreçler yaşanmıştır. Her iki anlamda da bir akımın ortaya çıkması bir takım bilgilerin ve düşünceleri ortaya çıkarmıştır. Ortaya çıkan akımlar sonuçları her ne olursa olsun tarih, sanat tarihi ve insanlığın gelişim süreci için birer kazanımdır. İşte tamda bu noktada Barok akımı binlerce yıl sonrasına kadar etkisini göstermiş bugün halen sanat eserlerinde ve derslerinde yerini almaktadır.

“Kelime olarak “Barok” nedir? İlk olarak Fuetiere'in 1960 tarihinde yayımladığı sözlükte geçen bu terim karşılığında “kuyumculukta tam yuvarlak olmayan inciler için kullanılır” denilmektedir. Ozamandan bu yana barok kelimesi üzerine çok tartışıldı. Bu terimin düzgün olmayan, yassı ve yumru incileri belirtmek için kullanılan Portekizce “Barroco” kelimesinden geldiği kesin olarak kabul edildi” (Yetkin 1968: 8).

“Barok olarak bilinen sanat şekli, on yedinci yüzyılın tamamı ile on sekizinci yüzyılın ilk on-yirmi yıllık süresini kapsamı içine alır. Coğrafi bakımdan, Avrupa'nın büyük bir bölümü ile Latin Amerika'da yayılmış, gelişmesi ve gerilemesi bir ülkeden

ötekine göre değişen düzensiz bir yol izlemiştir. Aynı şekilde, yöresel özellikleri ve halk tarafından beğenilip tutulması da, ortak bir kaynağa dayanmasına karşın çok çeşitlidir” (Conti, 1997: 3).

### **1.8. BAROK SANATI**

“Rönesansta dengeli olan biçimlerin ve görsel tadlar Barok döneminde yerini abartıya bırakmıştır. Eugenio D’Ors’un dediği gibi, “Klasik ve Barok, her iki sanat da değerce birbirine denktir. Bir sadelik ve akıl üslubu, bir de müzik ve bolluk üslubu vardır. Biri kalınlığı ve ağırlığı olan biçimleri, öbürü uçuşan kıvrımlı biçimleri sever. Birbirinden öbürüne ne çoküntü ne soysuzlaşma vardır. Bunlar ebedi içvarlığın iki yönüdür” (Euegenio, 1936: 138).

Barokta canlı, hareketli, gösterişin ön planda olduğu görülmüştür. Barokta gösteriş neredeyse her sanatsal alanda kendini göstermektedir. Mimaride gösteriş ön plana çıkmış, resimde ve heykelde de hareketli ve canlı figürler kullanılmıştır. Simetrinin yerini asimetri almıştır. Eserlerde biçim ve kurgu olarak, girintili, çıkıntılı biçimler yüzeyler kullanılmıştır. Durağan olanı hareketlendirmek istemiştir.

### **1.9. CİZVİT HAREKETİ**

Rönesansta Katolik kilisesine karşı Martin Luther Reform hareketlerinin öncüsü olmuş, Protestanlık mezhebi reformlara ortaya çıkmış ve Katolik kilisesiyle kıyasıya mezhepsel savaş başlamıştır. Gücünü kaybeden Katolik kilisesi Reform hareketlerine karşı bir çok Avrupa devletinin desteğini alarak çeşitlik keşişlerin ve tarikatların desteğini de almıştır. Barok akımında reformasyonlara karşı olarak ortaya çıkmış ve katolik kilisesinin desteğini almıştır. Cizvitler 154 yılında loyali ignatius tarafından Hristiyan hayatı ve öğretisindeki ruhların ilerleyişi ve inancın savunması amacı ile kurulmuşlardır.

Fransa’da Emile Male, Almanya’da Werner Weisbach gibi sanat tarihçileri, Barok sanatı esasında Reform’a karşı girişilen katolik hareketinin bir sonucu olarak görmüşlerdir. Onlara Göre bu hareket aynı zamanda Rönesans’a da karşıdır. Bu İtalya’nın Trento şehrinde 1545-1563 tarihleri arasında sık sık ve sürekli olarak toplanan dini meclisin eseridir. Barok sanatının kurallarını, yayılma metotlarını saptayan bu kuruldur. Cizvit tarikatı da bu yeni sanatın propaganda kaynağı olmuştur. Hatta Cizvit üslubu deyimi ile Barok üslup deyimini eşanlamda kullananlar da vardır. Şüphesiz Barok’un en göze çarpan özelliklerinden biri, Rönesans’ın din dışı sanata bağımlı tuttuğu dini sanatı yeniden canlandırması, kiliseni onu yeniden ele almasıdır. Dinsizliğe karşı daha etkili olarak savaşmak için, ortaçağ geleneğine dönen kilise, bütün sanatçılara bu yolda çağrıda bulunur

(Yetkin, 1968: 9).

Anlaşıldığı üzere katolik kilisesi sanatçıları ve cizvit tarikatlarının desteğiyle sanat üzerinde propaganda yapmaya başlamıştır. Sanatı tekrardan kilisenin etkisi altına alıp Barok sanatının yönelimlerini ve gelişimi yönlendirmişlerdir.

### 1.10. MANİYERİZM

Rönesans sanatı, başından sonuna kadar iki önemli etki altındadır. Antik Yunan ve Roma. Antik Yunan ve Roma Sanatının belli başlı özelliği, başlangıçtan bu yana sözünü ettiğimiz idealizm'dir. Şöyle ki, sanatçı doğadan aldığı unsurları gerçek ölçüleri içinde, kendi güzellik ülküsüne uyduracaktır. Bu çağ sanatçılarına göre, doğada ideal güzellik yoktur. Bunu sanatçı kendisi yaratacaktır. Doğaya bağlı kalındığına göre sanatta somut nesnel, doğaya dönük, yani gerçekçi bir görüş egemendir. İşte Antik Yunan ve Roma sanatının bu kuralı bütün Rönesans boyunca sanatı etkilemiştir.

Maniyerizm'de sanat, Hıristiyan dininin etkisi altındadır. Hıristiyan dininde ise gerçekçilik ve akılcılığın tam tersi söz konusudur. Spritü-alizm, yani insanın hayal gücü önemli rol oynamaktadır. Doğa söz konusu değildir. Doğa gözlemciliği önemli değildir. Dış gerçek yerine duyular söz konusu edilmiştir. Bu, sembolik bir sanattır. Hıristiyan sanatçı; iç dünyasına, inancına, hayaline bağlıdır. Gördüğünü değil duyduğunu, hayal ettiğini yapmaktadır. Kısaca Maniyerizm Hıristiyan Ortaçağ'da olduğu gibi ruhsal, sembolik bir yola yönelmiştir. Rönesans'ta antik sanata duyulan bir hayranlıkla birlikte doğa gerçeği de yeniden canlanmış ve antik Yunan Sanatının kuralı olan «doğasal bir ülkücülük» doğmuştur. Daha sonra önce Flandra'da sonra İtalya'da özellikle XV. yüzyıl Venedik Okulu'nda natüralist bir sanata doğru gidilmiştir. Rönesans'ın en olgun çağı olan XVI. yüzyılda Rafaello ve Leonarda doğasal-nesnel ülkücülüğün en kuvvetli üyelerindendi. Ne var ki aynı yüzyıl içinde 1530'dan başlayarak bir yandan da Hıristiyan duygu ve düşüncesi yeniden ağır basmaya başlamıştır. Bu çağın sonlarına doğru sanat, içe dönük ve sembolik bir anlam kazanır.

16. yüzyılda İtalya'da doğan bu yeni sanat görüşüne yanlış olarak maniyerizm adı verilmiştir. Maniyerizm kelime anlamıyla, yapma-cıklık bir bakıma gösterişçilik demektir. Aslında bu isim onları küçümsemek amacıyla verilmiştir. Geleneksel Rönesans kurallarına uymadıkları için amaçlarının ne olduğu anlaşılamayan güçlü sanatçılar da bu akım içine sokulmuştur. Oysa bu büyük sanatçılar yeni bir çağı müjdelemektedir. Öz olarak «Maniyerizm» reformdan sonra düşüncede oluşan bir gereksinmenin sanatsal sonucudur. Hıristiyan duygu ve düşüncesinin yeniden güç

kazandığı, bu akım rönesansın gerçekçi ve idealist kurallarına karşıdır. 1521-1570 yılları arasında süren Maniyerizm, resim ve heykel gibi mimarlık sanatını da etkilemiştir. Yapılarda mimarlık unsurları hafifleyerek daha dekoratif bir hale getirmiştir. Sanattaki bu içe dönüklük ve sembolizm, 17. yüzyılda İtalya'da başlayacak ve bütün Avrupa'yı etkileyecek olan Barok sanatın öncüsü olmuştur. Barok sanatın kökleri, bütün gerçek Maniyerist sanatçıların eserlerinde aranmalıdır. Zaten bu yeni hareketin ilk izlerine Michelangelo'nun 1521'den sonraki ikinci dönem eserlerinde rastlamaktayız. Michelangelo'yu Correggio izlemiş, bireysel anlatım Tintoretto da ve özellikle El Greco'da uç noktasına ulaşmıştır (Gültekin, 2008: 18. Paragraf).

### 1.11. BAROK RESİM SANATI

Barok resim sanatı kilise tarafından yönlendirilmesiyle konu çeşitliliği çok olmasına rağmen kilisenin isteklerinin dışına çıkmamışlardır. Sanatçılar kilisenin amaçları doğrultusunda; dini konular, azizlerin yaşamı, mitolojik konular, efsaneler, kahramanlıklar, Göğe yükselme, çarmıha gerilme ve bazende günlük konuları işlemişlerdir. Manzaralar ve natülmort çalışmaları da bu konular arasındadır.

Barok sanat anlayışının yalnız kilise gibi dinsel eserlerde değil, saray gibi sivil yapılarda ya da konularını mitolojiden almış resim ve heykellerde bile, kendini gösterdiği düşünülürse, Trento Meclisi kararlarının sadece konularını kutsal kitaplardan alan resimlerde çıplaklığın yasaklanması, diniçi ve din dışı sanatın ayrılması gibi önemsiz noktalarla sonuçlandığı anlaşılır. Gerçek sanat tarihi anlayışındadır. Bu anlayış ise, sanat tarihini biçimlerin tarihi olarak göre anlayıştır. Bu bakımdan Gotik sanatını nasıl skolastik düşünceyle açıklamak mümkün değilse, Barok sanatıda Reform'a karşı çıkışla açıklamak mümkün değildir (Yetkin, 1968: 11).

Barok'un zaferi biraz önce değidiğimiz, insanın kendi kendi yaratılışından gelmektedir. Dengeci, ölçülü, akılcı ve baskıcı olan Rönesans bu yaratılışın bir yönü idi. Bu yön Rönesans güçten düşünce, karşısında aynı yaratılışın öbür yönünü; çöşkuyu, ölçsüzlüğü dile getiren Barok'u buldu. Böyle bir ruh halinin ifadesi olan Barok, genellikle hareketi arar. Bu iklimin sanatçısı, gözü hareket halinde bulundurmak için, eserine kırık, zikzak, girintili çıkıntılı bir biçim vermek istediği halde, bir güven duygusu uyandırmak isteyen klasik Rönesans sanatçısı, kırılılardan, bükülüşlerden kaçınır, dikey ve yatay çizgiler belirtir, eserine bakan kişiyi yormamak için, simetrik durumlara dikkat eder. Klasik resimde görülen eksene değgin (axial) kompozisyonun yerine verev (diagonal) kompozisyon alır (Yetkin, 1968: 12).

Rönesans resminde perspektifin ustaca kullanılması hava perspektifi, derinlik algısı iç içe eriyen biçimleriyle Barok resminde alt yapı oluşturmuş ancak Barok resmi kendine özgü bazı özelliklerle, Rönesans resminde ayrılmıştır. Işık gölge daha etkin kullanılmış tüm yüzeye değil parçalar halinde dağılmıştır adeta. Barok resimde konunun heyecanlı olması kadar biçimlerde konudan etkilenmiş ve hareketli ve heyecan uyandıracak şekilde

işlenmiştir. Işık gölge resimde hareketin daha güçlenmesini sağlamıştır. Kurgulanan sahnede figürler resmin içinde adeta bir tiyatro sahnesindeymiş gibi durmaktadırlar. Heyecan ve hareket duygusunu desteklemek için sıcak renkler kullanılmıştır. Figürler sürekli hareketlidir, bir iş ve bir eylem içerisinde. Grup halinde figürlerin konuya göre dağılışının yanında asıl dikkat çekilecek olan ise; adeta birer portre çalışması gibidir. Portreler yakın çekimde detaylıdır. Anatomi gerçekçi ve detaylıca işlenmiştir. Biçimler birbirini içine erimiştir. Özellikle de başarılı portreler yapılmıştır.

### **1.11.1. Barok Dönem Tavan Resimleri**

Barok sanat akımının kilisenin Reform hareketlerine karşı, bir güç elde edebilmek için işbirliği ya da ortak amaçlar doğrultusunda işbirliği yaptığı söylenebilir. Kilise resim sanatını dini konuları betimleyerek kilise duvarlarında ve tavanlarında görmek istemiş ve ortaya büyük eserler çıkmıştır. Din konulu resimlerin kiliseye gelen insanları etkilemeyi amaçladığı söylenebilir. Toplumun, dini kitapların, konuların ve efsaneleri duymak dışında başka duyu organlarını uyarılması açısından görsel bir etki tabikide oldukça önemlidir. Eserleri, sanatsal, teknik boyutları ve dini duygusal boyutlarıyla incelemek gerekmektedir.

Barok dönemde, tavan resimleri kiliselerin dışında saraylarda ve çeşitli yerlerde görülmüştür. Ancak Barok döneminin iki kilisesi büyük önem arz etmektedir. Bunlarda biri Sant'Ignazio di Loyola ve Chiesa del Gesù kilisesidir. Sant'Ignazio di Loyola kilisenin tavan fresklerini Adrea Pozzo tarafından, Chiesa del Gesù kilisenin tavan fresklerini ise Giovanni Battista Gaulli olarak da bilinen il Baciccio tarafından yapılmıştır. Tavan resimlerinin bu iki kilise örnek alınarak değerlendirilmesi Barok dönemin fresk özelliklerini ortaya çıkarmakta yardımcı olmaktadır. Biçim, boyut, konunun içeriği, renkler, incelenip fresklerin kavramsal anlamda derinlemesine incelenmesi öngörülmektedir.

### **1.11.2. Sant'Ignazio di Loyola Kilisesi Tavan Freskleri**

Barok resim sanatının temel özellikleri fresklerde kendini göstermiştir (Resim 1). Ancak bu özellikler dışında dikkat çekilmesi gereken konu fresklerin kavisli bir yüzeye uygulanmasıydı. Alışık olunan duvar freskleri dışında, tavana fresk çizmek fiziki şartları zorluyordu. Sanatçı biçimlerde kurguda, boyamada, geçişlerde, üç boyutlu ışık gölge oyunlarında artık düz bir duvara değil eğimli bir yüzey üzerinde çalışmak zorundaydı.

Bununda çok kolay olmadığı gözden kaçırılmaması gerekmektedir. Bir takım dezenformasyonların olma ihtimaline karşılık bu çalışma zorlukları göz önünde bulundurulmadır. Freskte uçuşan figürler, hareketli, canlı figürler kullanılmıştır. Her an figürlerin uçtuğu hissini vermek istenmektedir ve canlı renkler kullanılmıştır. Doğa çalışmanın bir parçasıdır ve orta bölümde bulutların birbiri içine eriyip derinleştiği bir gökyüzü görülmektedir. Doğa kurgununun bir parçası haline gelmiştir. Sıcak renkler kullanılmış ve hareketli figürlerle izleyicide harekete geçirmektedir. Pozzo kilisenin ziyaretçilerine tamda kilisenin vermek isteyeceği heyecanı vermek için elinden geleni yaptığını göstermiştir. Meleklerin anatomileri, gerçek bir insan anatomisine çok benzer ve yukarı doğru hareket halindedirler. Kumaşlar ve kıvrımlar birbiri içinde erimişlerdir. Yumuşak hatlar ve geçişler resme genel anlamda hakimdir.

“Çizgisel perpektifin ve kısa görünüşün, biliminin verdiği tüm olanaklar, derinliğe doğru kaçış ve yukarı doğru atılış kuruntusunu uyandırmak için harekete geçirilmiştir. Tavanların ve Kubbe içlerinin figürleri, taşı yada tuğlayı delerek, sonsuzluğa genişliyor gibidirler. Klasik sanatçı, sadeliği, durağanlığı, anlaşılır olanı ararken, Barok sanatçı için gerekli olan, geçiçi anların yakalanması idi. Barok resminden çizginin yerini, renk geçişlerin, açıklığın yerini belirsizliğin alması, herşeyin gölge içinde boğulması bundandır” (Yetkin, 1968: 12).



Resim 1. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/Erişim Tarihi 06.06.2019>

Bu kadar ışık gölge oyununun olmasının sebebi durağanlığı kırmak ve amaçlanan canlılığı, hareketi, ve anı durdurup aktarabilmektir. Resmin ve biçimlerin fırçayla yada kalemle amaçlanana yapmasında, bazı yöntemler kullanılmaktadır. Işık ve gölge de açık koyu ton ilişkisiyle tonlanıp birde ışığın geliş yönüyle açı belirlenerek ortaya çıkar. Teknik manada sırasıyla bazı işlemleri ve planlamaları resme uygulayınca, birazcık geriden bakıldığında amaçlananın ortaya çıktığı görülür. Derinlik ve belirsizlik oluşturmak için özellikle kontör ve çizgisel detaylardan uzaklaşmak gereklidir. İşte Pozzo istediği mistik hazzı izleyiciye aktarmak için bu teknik detayları düşünmüş ve

uygulamıştır. Renk geçişlerindeki yumuşaklık, derinlik ve gerçeklik hissini, elde etmesini sağlamıştır. Pozzo iki boyutlu bir resim çizmek yerine havada bir mekan içerisinde üç boyutlu duran, ve gerçekte mekanın bir ögesiymiş hissini veren bir resim çizmek istemiştir. Bu hissi vermek için çizim yeteneklerinin ve yöntemlerinin tamamını kullanmıştır. Örnek vermek gerekirse mekanın pencerelerinden sızan ışığı resminde de aynı açıyla vererek resmin mimarının bir parçası olabildiğini sağlamıştır. Sadece salt bir tavan freski olmanın dışında mekandaki ayrılmaz bir bütünü parçasıymış gibi ilişkilendirilmiş bir biçim ve kurgu vardır.

### **1.11.3. Andrea Pozzo, "Aziz İgnatius'un Yüceltilmesi" Freski**

Fresk, konusu itibarıyla bir çok ince detay içermekte ve çözümlenebilecek kadar çok simge ve çağrışım ile doludur. Elbetteki, boyanın kullanılması, renk biçim ilişkisi, formların kendi arasındaki kurguları şüphesizki çok önemli. Ancak konu ve çizimin yapılışı arasında mutlak suretle güçlü bir birliktelik olmalıdır. Pozzo manevi mesajlarla dolu bu freski teknik detaylarla birleştirip ortaya bir bütün iş çıkarmayı başarmıştır. Kilisenin tavanının kavisli olması ve perspektifin yoğun olarak kullanılması resmin yer ile ilişkisinde etkilemiştir. Herhangi bir resme bakar gibi istediğiniz yerden bakma özgürlüğü izleyiciden alınmıştır. Bakıtığınız yeri Pozzo belirlemektedir. Eğer sanatçının belirlediği yerden bakmazsanız, ortaya çıkan işin tamamını algılamak, oldukça güçleşmektedir. Belkide buda bir ironi oluşturuyordur kiliseyle. Kilisenin katı kuralları gibi freskte teknik bir takım detaylarla izleyicinin özgürlüğünü kısıtlamaktadır. Belkide sanatçı bunu bilerek yapmamıştır, ancak ortaya böylesine ilginç bir durum ortaya çıkmıştır. Kim derdiki resmi izleyen izleyici kendiliğinden ortaya çıkan böyle bir kuralla izlemek zorunda kalsın. Aslında belkide Pozzo bunu bilerek böyle yapmıştır. Tavana perspektif gerektirmeyen yüzeysel tek boyutlu çizimler yapabilir, vermek istediği mesajı öylede verebilirdi. Ancak işi kendisi açısından daha zorlu hale getirip maneviyatı derinleştirmek için perspektifi kullanmak istemiştir.

Belkide daha da zorlu olanı Pozzo'nun bu freski yaparken çektiği zorluklara da değinmek gerekir, yüksek tavanlar için iskele kurulması ve her seferinde iskeleden inip kilisenin belli bir yerinden bakıp çizgilerini perspektiflerin doğru açıdan verildiği incelemek zorunda kalmıştır.

Roma Sang Ignatius kilisesinde ortasında yerdeki küçük sarı taşın ortasından ve aşağıdan bakıldığında sıvalar mermerler sütunlar işlemeli mermerler ve tavan bir



bütün içerisinden muhteşem bir birliktelik içindedir. Gerçek taş mimarisi ve boyanmış yüzey arasındaki geçiş sanki sonsuz bir şekilde gizemli cennet diyarlarına uzanıyor. Birinin bitip diğerinin başladığı geçiş noktalarını her zaman fark etmek çok zor hatta imkansız. Her ne kadar Pozzo The Angels melekler tablosundaki gibi, figürlerini bildiğimiz sık kullanılan tarzla yapsada uçmalarına rağmen burda bir fiziksellik ve gerçeklik var”. Biçimlerde gerçeklik hissini ön planda tutmuştur (Harris, 2014 : 5. Paragraf).



Resim 2. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/>  
 Erişim Tarihi 06.06.2019

Fresk içerisinde kullanılan mimari öğelerin her birinin (varsa eğer) gölgelerini boyanmış ve hacim vermiştir. Mimari öğelerin kendi içerisindeki ilişkisinin yanı sıra figürlerle olan ilişkisinde de, figürlerin gölgeyle mimariden ayrıldığı görülmektedir. Kontör ve kalın çizgiler nerdeyse hiç kullanılmamıştır. Geçişler sadece renklerle sağlamış ve kesişen boyalar yumuşak bir geçişle ayrılmıştır birbirinden. Tam da bu noktada gölgelemelerin, fiksellik ve gerçeklik üzerine etkisi göz ardı edilemez. “Fiziksellik ve gerçekliğe örnek olarak kırmızı meleğe bakıldığında (Resim 2) kanadı bize doğru yönelmiş. Fakat bizzat isa tarafından cennette karşılanmış Sang İgnatus’a doğru baktığımızda bu ilizyona kapılmamak neredeyse imkansız. Bu kısımdaki asıl nokta bizim fani dünyamızla mucizevi cennet diyarlarının silinen ayrılığı. Bu ayrım direkt olarak maneviyat duygularını kabartıyor. sanki biz önceki cennet mucizelerinin var olduğu ve manevi gözümüzün açık olduğu zamanları simgeliyor gibi (Harris, 2014 : 6. Paragraf).



Resim 3. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Freskin tam merkezine doğru daha açık tonlar kullanılmıştır (Resim 2). Farklı renklerin açık tonlarının birbirinin içine nasıl kaynadığı görülmektedir. Pozzo renk kullanımı perspektife göre yapmış ve en gerideki figürleri daha az belirgin çizerek derinlik oluşturmuştur. Gökyüzünü betimlediği orta kısımda bulutlar kıvrım kıvrım adeta bir ipek çarşaf gibidir. Hatlar yumuşak geçişler birbiri içine erimiştir. Beyaz, gri, açık mavi, ve bir çok ara rengin kullanıldığı görülmektedir.

Figürlerin adeta dans eder gibi görünmektedir. Anatomileri hareketlidir. Pozzo özellikle Loyolalı Aziz İgnatius'u daha belirgin ve göz önüne koymuştur. Aziz'in kıyafelerindeki renkler daha belirgin daha görünebilir. Yumuşak hatların birbirini kovladığı bu bölümde özellikle dikkat çeken bir başka şey ise; ışığın çok etkili ve parlak kullanılması. Aziz'in tam göğsünden bir ışık hüzmesini adeta cetvel koyup çizilmiş gibi duruyor. Pozzo, yumuşak geçişlerin yanı sıra düz biçimleri yapmaktan da kaçınmamıştır. Evet belki resmin tamamında yumuşak hatlar mevcuttur ancak ışık hüzmesinde yer yer beyaz bir ışık gayet keskindir ve izleyicinin dikkatini oraya çekmektedir. Pozzo teknik anlamda iyi işler çıkardığı kesindir ancak, bu tür mesajı güçlü fresklerde, biçimler, betimlemeler tamamen konunun içeriğine göre şekillenmektedir bunu da bilmek gerekir

diye düşünmesi lazım. Konu tabiki de katolik kilisesinin itibarıyla ilgilidir. Pozzo'da bu itibara uygun teknikleri uygulamaktan kaçınmamıştır. Bu karşı devrim. Cizvitler katolik kilisesinin iktidarını geri kazandırma girişiminin tam ortasındalar. Katolik inancının savunucuları ve karşıtları ile birlikteler. Burdaki olay inancı protestanlara ve dünyada hristiyan olmayan bölgelere karşı korumak ve onları kilisenin kıvrımlarına dahil ederek kiliseyi güçlendirmek. Aslında Pozzo dünyanın dört kıtasını ne bir şekilde yansıtmış. Asya, Amerika, Avrupa ve Afrika söz konusu olan katolikliğin yayılması düşüncesi tablonun bu merkez kısmında evrensel bir gerçek niteliği taşıyor. Bu gerçekten loyolanın cizvit emellerini bulurkenki niyetiydi. Bu eser katolikliğin mucizelerine olan inancın canlandırılmasının ne kadar önemli olduğu konusunda bir hatırlatıcı. Altından durduğunuzda vücudunuzun neredeyse tavan yükseldiğini hissettiren bir görüntüsü var. Cennete doğru hareket eden figürler gözükmemektedir. Pozzo bu eserinden insanın dünyası ve cennet arasındaki duvarları kırmayı amaçlamıştır.

Bir hikayeyi yada olayı tasfir etmek için sanatçı çeşitli sanat çeşitlerini. İzleyicinin tüm haz ve duygularını tetikleyecek olan hemen emen bir çok unsur resim sanatının içerisinde mevcuttur. İnsanın görsel dünyasının hayatında önemli bir yeri olduğu düşünülürse, Resim sanatında öneminin ortada olduğu kolayca anlaşılabilir. Görsel çalışmaların içerisinde çok kısıda olsa bazen yazılar yer almaktadır. Sanatçı kurgulağı konuyu en iyi şekilde verebilmenin gayretindedir. Bu sebeble bazı sembolik ve özel durumları, mesela isimleri, önemli dini metinleri ve benzeri yazıyla resminde belirtebilir. Resim sanatının uzun öyküsünde böyle eserler miktarı çok fazla değildir. Tabikide resme atılan imzaları saymazsak. Ancak kilisede, kilise adına yapılan dini tasvirlerde amaç ve öncelikler farklıdır. Kilisenin ressamdan istediği net ve açıktır. Amaç sadece mesajı vermektir. Mesaj ise zaten dugusal, ruhsal, manevi içeriklerle doludur.

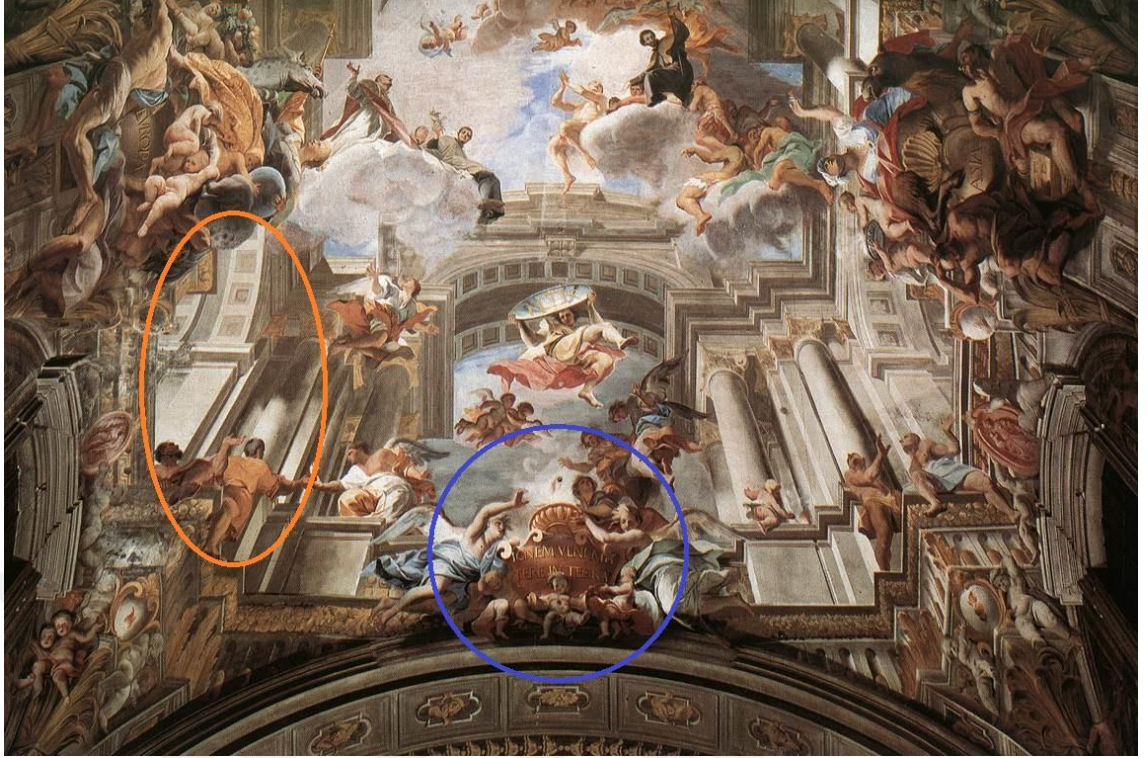


Resim 4. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

“Aslında tanımlanan eser vermek istediği, mesajın niyetini taşıyan bir yazıyla direkt olarak Pozzo tarafından yansıtılmış. Cennetten gönderilen ışıkların üzerinde İsanın ismi olan zırh tarafından yakalanışını ne şekilde yansıttığı hakkında yazmıştır. Melek tarafından dağıtılan altın bir kazanın ilahi aşk ışıklarını yakan bir zırh görüyoruz” (Harris, 2014 : 7. Paragraf).

Turuncu çemberin içindeki alana dikkatli bakıldığında, herhangi bir olayın gerçekleşmediği görülmektedir. Sadece pencereden içeri ışık sızmaktadır. Eserin her yerinde karmaşık figürler iç içe birer eylem içerisindedir. Olaylar parça parça kurgulanmıştır. Eserin önemli kısımları elbetteki figürlerdir. Ancak eseri gerçekçi, güçlü ve derin kılan, gizli dokunuşlardır. Pencereden içeri sızan ışık sütunların ve figürün üzerine yansımaktadır. Buda resmin gerçekçiliğini önemli manada etkilemektedir.





Resim 5. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

“En üst kubbenin hemen alt tarafındaki mavi cemberli alanın inancın ışığına direnenleri ilahi öfkelerini simgeleyen yıldırım ve mızraklarla tehdit eden koruyucu melekleri görüyoruz. Bu izleyiciye devrimin iki karşı tarafını gösteriyor” (Harris, 2014 : 8. Paragraf).

Fresk uzaktan bakıldığından detaylı gibi görülebilir. Eller, parmaklar ve hatta yüzler detaylandırılmıştır. Ancak elbette ki bir freskteki detayı ,yağlı boya tablodaki gibi beklemek gerçekçi olmazdı. Zaten freskle yapılışı, malzemesi ve uygulanışı açısından farklılar göstermektedir. Yine de izleyicinin aklındaki soruları gidermek adına açıklık getirmek gerekliliği önem arz etmektedir. Pozzo bu freskinde anatomilerde detaylarla daha çok uğraşmış ancak bazı yerlerde o kadar detaylı uğraşmadığı dikkatli bir izleyici tarafından fark edilebilir.



Resim 6. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Mesela Turuncu elips (Resim 6) içindeki iki kanada bakalım; tüylerin çok detaylı çizilmediği sadece sadece sembolik birkaç tüy boyandıktan sonra geri kalan kısmı renkler içerisinde eriyip kaybolmuştur. Peki gerçeklik hissini neden bu kadar kuvvetli olduğu düşünülebilir. Çünkü, Pozzo kanatlardaki ışık gölgeyi çok ustaca kullanmıştır. Detayları ışığın ve gölgenin içinde kaybolmasıyla halletmiş gibi görünüyor. Fırça darbelerini yer yer cesurca belli edecek şekilde yer yer ise usta geçişlerle kullanmıştır. Örneğin aşağı doğru düşen kadın figürünün kolları ve bacaklarında ki ışık-gölge ve detaylar oldukça ustaca yapılmıştır. Pozzo ustalığını kullanıp, ön plana çıkmasını istemediği biçimleri detayın arka planına itip, geride flu bırakmıştır. Zaten önemli olan konular ve olaylar değil midir.

Bir başka yerde ,farklı bir tarzda uygulamaları görülmektedir. Örneğin mavi çemberin içindeki alanda.İki karşıt taraf savaşta olduğu ve mızrağın saplanacağı alandaki beyaz boyamanın ne olduğu konusunda ikilemde kalınabilir. Pozzo bu detayı, detaylandırma gereği duyamamıştır belki, ancak freskteki genel uygulamalarını burda görmemekteyiz. Işıkmı? kıvılcımmı ne olduğu hakkında fikir beyan etmek zor. Belirsizliğe sebep olan şey, beyaz renkte sağa sola savrulan ve içerisinde geçişlerin bulunmağı bir minik alan. Çizim ve derinlik kaygısından çok sembolik bir biçim olduğu kanısı daha ağır basmaktadır. Dikkat, yine olayın kendisine çekilmektedir. Biri inananların inancını yeniden doğrulamak diğeri ise kiliseye karşı çıkanlara yapılan saldırı. Tıpkı eserin hikayesinin çizitlerin niyetini belli etmesi gibi. Teatral hareketli bir eser ortaya çıkmıştır (Harris, 2014: 9.



Paragraf).

Freskin başka bir yeri incelendiğinde; Turuncu ve mavi ok işaretleri ışık yönünü işaret etmektedir. Mavi ok gerçek pencerede gelen ışığı turuncu ok ise Pozzo'nun yalancı penceresinden gelen ışığın yönünü göstermektedir. Pozzo gerçek pencereden gelen ışığın yönünü sabitlemiş ve adeta gerçek ışığı doğaya müdahale etmiştir. Günün hangi saati olursa olsun ışığın yönü Pozzo'nun isteği şekilde belirlenmiştir. Pozzo resmin durağan ve sabit olduğunu, ona uyması gereken anı dondurarak doğanın resmine uyması gerektiğini izleyiciye sunmaktadır. Işık yönlerini freske uygulamasındaki başarı ortadır. Sahpe pencerinden süzen ışık adeta gerçeğe yakın denecek kadar etkilidir. Mesela mavi okun ucuna denk gelen meleğin elbisesi ve bacağına çok keskin bir şekilde yansıyan ışık bayağı gerçekçidir. Neredeyse freskin en can alıcı kısımlarında biridir. Bu kadar keskin ışık ve gölge figürü adeta havalandırılmış ve üç boyutlu bir görsel şölen sunduğu görülmektedir.

“Mızrağın köşe kısmında bakıldığında bu eserde durgun hiçbirşeyin olmadığını görmekteyiz. Rüzgarı ve atmosferi olan gerçek bir gökyüze bakıyormuş hissini fazlasıyla uyandırmaktadır. Bunların bile izleyen önce hareket ediyor hissi ve canlılığı var. Perpestif yaratan ilizyonlarla dolu olan bir eser” (Harris, 2014: 10. Paragraf).



Resim 7. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Turuncu elipsin (Resim 7) olduğu yere bakıldığında, yine ışıkla beraber ustaca düşen gölgeler görülmektedir. Figürlerin üzerine düşen ışık figürleri adeta birer heykel

gibi hacimli göstermektedir. Mimari yatay öğelerin üzerine düşen ışık fırçayla çizilmiş ancak, sanki mekanın bir parçası gibi gerçekçi yapılmıştır

Fresk eğer düz bir duvara yapılıyorsa muhtemelen anlaşılması daha güç bir hale gelirdi. Ancak mekanın tavanına yapılmasından dolayı elbette biçimler, renkler, geçişler ışık gölgede ona göre betimlenmiş ve mekanla birlikte değerlendirilmiştir. Resim mekandan ayrı değerlendirilecek olsa bazı şeyleri anlamak oldukça güç olabilir. Bu sebeple tamamına bakıldığında rengin sağda sola doğru açıldığı görülmektedir. Koyu bölgelerde kalan figürler ve olayla açık tonlardaki figürler ve olaylar. Tamamında bütün yakalanmış ve Pozzo amacına ulaşmış gibi görünüyor.

Gözü yormayan izleyiciye uzun uzun bakabileceği yumuşaklıkta bir uygulama sunulmuştur. Hem konu bakımından hem de görsel haz bakımından başarılı bir işin ortaya çıktığı bir gerçektir. İhtişam ve yücelik duygusu, renklerin ve figürlerle betimlenmiştir. Koyu tonların genelde negatif şeyler çağrıştırdığı kabul edilir. Tabiki de kullanım amacına göre de değişebilir bu durum. İzleyici tavana doğru başını kaldırdığında olan biteni bir anda anlayabilir. Onu anlayacağı şey farkında olmadan bilinç altının onu yönlendirmesi olacaktır. Açık renklerin ferahlık, genişlik, güzele, olumluya, huzara koyu renklerin ise, kasvete, kapalılığa, kötüye, karamsarlığa yada zorluğa yönlendirdiğini hissini otomatikmen uyandırmaktadır. Açık renklerde ve göğe yükselenlerin daha yüce ve önemli kişiler olduğu geride gölgede kalanların bir bocalama yada savaş içinde oldukları hissi yine ağır bakmaktadır. İzleyiciye bu ruh halini vermek, izleyicinin çöşküsünü, heyecanını, düşüncelerini harekete geçirmek için yapılan olağan üstü bir fresktir.





Resim 8. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Bayağı büyük olan freskte bütünlüğü yakalamak için, kilisenin bir noktasında durulduğunda bütün ilizyon bir bütün oluyor. Gerçekliğin ve ruhani düşsel dünyanın çizgilerini bulanıklaştırmak ve birinden diğerine rahatça geçebileceğimizi bize göstermek için ruhsal dünyayı bizim dünyamıza sokmak burda esas olan şey ise dönüşüm. Ruhun dönüşümü meteryalin dönüşümü ile yansıtılıyor. Kilise boyunca tavana bakarak yüründüğünde, kişi yürüdüğü alan ile kendi sorgulamaya başlıyor. Bu sorgulamanın asıl sebebi yeni gördüğü şeylerinde bir ilizyon olma ihtimalini düşünmesidir (Harris, 2014 : 11. Paragraf).

Pozzo adeta bir ilizyon etkisi yaratmıştır. Sanat tarihi içerisinde yapılmış olan ender tavan resimlerinden birine imzasını atmıştır. Duvar resimlerini adeta tavan resmine dönüştürmüş, içine bambaşka perspektif tekniğiyle betimlemeler yapmış, ve sanat tarihindeki önemini ortaya koymuştur.

#### 1.11.4 . II Gesù Kilisesi'ndeki "İsa'nın Şanı" İsimli Tavan Freski

II Gesu kilisesi Roma'nın merkezinde yer alan bir kilisedir. Önemli bir kilisedir. Önemi; Cizvit tarikatının ana karargahlarından en önemlisi ve ilklerindedir. Kilise uzunca bir yapım serüveninden geçmiştir. İnşaat başlanmış, ancak bir çok nedenden dolayı yarım bırakılmıştır. Daha sonra tekrar bir yönetici ve soylu tarafından tekrar inşaata başlanmıştır. Aslında kilise oldukça sade tasarlanmıştır ilk başta. Araştırmamıza konu olan, tavan freskleri çok sonraları düşünülmüş ve yapılmıştır.

“Kilise 1500 lerin sonuna doğru Aziz Ignatius'un anısına inşaa edilmiş. Kiliseye İsa anlamına gelen Gesu adı verilmiştir. Bunun sebebi ise İsa'nın adını yüceltmek. Bunu

binanın cephesinde yıldızla yazılmış şekilde görebilirsiniz. I, H ve S harfleri latince de bazende yunancada İsa anlamına gelir” (Dabell, Harris & Zucker, 2014: 1-2. Paragraf).



Resim 9. Giacomo Barozzi da Vignola, Giacomo della Porta, 1568, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Kilisenin mimari özellikleri önemli ancak asıl konumuz kilisenin tavanındaki freskler. Gerçek adı Giovanni Battista *Gaulli* olan ancak sanat tarihinde, Baciccio olarak bilinen Barok ustası tarafından yapılmıştır. Baciccio yarım kubbe ve tonozlara harika freskler işlemiş ve adeta simge bir iş haline gelmiştir. Andrea Pozzo elbetteki iyi iş çıkarmıştı ancak Baciccio mimari elemanlarla daha içli dışlı olmuş ve adeta büyüleyici bir iş ortaya çıkarmıştır.

Barok sanatının en karakteristik özelliği nedir sorulacak olursa? Şüphesiz ki hayalperest düşünceler içerisinde şekillenmesidir. Dinin kendisi de kısmen bir hayal sayılamaz mı. Görmediğiniz kutsal güçlere, ruhlara, mekanlara ve alemlere inanmayı gerektirir. Bu sebepten fresklerin yapımı için yapılmış bir kilise değil, kilise için yapılmış olan freskler inceleme konusudur. Freskler kilise içerisindeki heyetlerin görüşleri arasında şekillenmiş, kendi kurgusu, konusu ve biçimi ile de oldukça sınırsız bir özgürlük barındırmaktadır. Kilise size bir şeyler hissettirmek istiyor. Amaç bu. Ancak bu hisler için yapılan fresklerin renkleri ve uygulanışı için her şey mübah. Elbette ki renklerin karakterleri konuların içeriklerine göre değerlendirildi ve uygulandı. Ancak baştan aşağı bu kurala uyulduğu pek söylenemez. Daha fazla açmak gerekirse; Örneğin, beyaz berraklığı, saflığı, iyiyi, güzeli, açıklığı, ruhu, huzuru, temizliği ve böyle sayılabilecek bir

çok şeyi temsil eden bir renk olarak kabul görür. Dinde yukarıdaki tüm kavramları anlatır insanlara. Bu durumda kilisenin ağırlıklı renklerinin beyaz olması beklenebilir. Açık tonlar kullanılabilir. Bu düşünce tarzına göre mantık bunu gerektirir. Ancak kiliseye bakıldığında kısmen mantık ama çoğunlukla hayaller ve hislerle hareket edildiği görülmektedir. Sanatta renklerin ve biçimlerinin karakterleri sorgulamak pek mümkün değildir. Ancak iyi bir sanat takipçisine neler olup bittiğiyle ilgili küçüğe olsa bir aydınlatma ihtiyacı gerekmektedir. Tıpkı beyaz rengin genel kanılara göre karakteri dışında kullandığı gibi siyah renginde bilinen dışında karakteristik özelliğin dışında kullanıldığı kesindir. Kilise hakim olan kasvetli ve yer yer koyu ve nötr tonlar kilise için tatmin edici olmuştur. Kasvetli bir havanın din gibi aydınlatıcı ve kavramsal derinliği olan bir kavramı etkilemediği görülmüştür. Bazen koyu ve cansız renklerde, umut ve huzur hisslerini desteklemekte kullanılabilir. Ayrıca kilise hepten umut ve huzur vadeden bir dini sunmuyordur belki de. Yer yer korku, tedirginlik, bilinmezlik ve bir sürü olumsuz sayılabilecek duyguyu da hissettirmeyi amaçlıyor olabilir.

“Kiliseye genel mananda bakıldığında işte bu gerçekleri görmekteyiz. İçeri girildiğinde (Resim 10) canlı renklerin yumuşadığı görülmektedir. Kilisenin içi bir bütün olarak Barok Sanatının zekadan çok hayal gücüne hitap eden yaklaşımının yanında rasyonel bir yer. Duyular içinde zeka içinde keyif veren bir atmosfer. Çünkü odaklanma duygusu var ve çok karmaşık bir alan hissi vermiyor” (Dabell, Harris, & Zucker, 2014: 3-4. Paragraf).

Kilisenin amaçladığı ve sanatçının istediği şeyde tamda budur. Kilise müşterilerine odak noktası oluşturmak istiyor. Bunu da Baciccio'nun hünerli ellerine bırakıyor.



Resim 10. Baccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Renkleri bazen karakteri dışında kullanılır Ancak bazı betimlemeler için bazı renkleri kullanmak gerekir. Işığı ya da kutsal bir nuru temsil için elbette ki açık renklerle vermek gerekmektedir. Sanatçı çoğu zaman algıyı kırmak, bakış açısını değiştirmek için birşeyleri zıttıyla yapabilir ancak her zaman bunu yapması mümkün değildir.

Kilisenin tüm temasını kaplayan İsa ismi yine tavanda görülebilmektedir. Merkeze yerleştirilmiş İsa anlamına gelen İ, H, S harfleri ve kenarlarında çevrenlenmiş figürler bulunmaktadır. İsa isminden yayılan güçlü ışık zeminde yumuşak geçişlerle figürlerle birleşmekte, perspektife göre ise adeta cetvel konulup çizilmiş gibi öne ve çevresine doğru ilerlemektedir. Işığın kaynağı İsa ve herşey onun ışığıyla aydınlatılmaktadır. Figürlerin gölgeleri merkezden çıkan ışığa göre boyanmıştır. Figürler çember şeklinde (Resim 11) merkezin etrafında toplanmış tüm gölgeler bu merkeze göre şekillenip odak noktası merkeze çekilmiştir. Merkezdeki açık tonlar freskin geneline bakıldığında oldukça yoğun kullanılmış adeta ışık patlaması yaratılmıştır. Işık daha yukarılara kimsenin bilmediği bir yere cennete kadar uzanmaktadır.

Baccio freskleri mimarinin parçası olan öğelerle karıştırmıştır. Üç boyutlu bir ilizyon yaratmış ve bakıldığında gerçekmi yoksa freskmi anlaşılması güç olmuştur. Kafaları karıştıracak kadar bir üç boyutlu ve canlılık hissi vardır.





Resim 11. Baciccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Baciccio kavisli bir tavanda (tonoz) fırca ve boyalarla iki boyutlu bir çalışmanın nasıl üç boyutluya bir çalışmaya dönüşeceğinin en iyi örneğini yapmıştır. Perspektif, derinlik algısı oldukça güçlüdür. Tarihte çok gerçekçi resimler yapılmıştır. Eserdeki gerçeklik oranı ne kadar yüksekse, eser okadar üç boyutlu algılanabilir. Baciccio yeniden bir şeyi keşfetmemiş ancak yeni birşey denemiştir. Sanatçı mutlaka geçmişin birimkileriyle, yeteneklerini harmanlayıp ortaya böyle bir çalışma çıkarmıştır.

“Romalı yazar Plinius'un aktardığına göre, milattan önce beşinci yüzyılda yaşamış olan yunanlı ressam Zeuksis rakibi Parrhasios'la girdiği bir iddia sonucu yaptığı tabloda üzümleri öylesine gerçekçi resmetmiştir ki, kuşlar tablonun üzerine konup üzümleri yemeye kalkmışlardır. bunun üzerine parrhaisios zeuksis'i kendi yaptığı tabloya bakmaya davet etmiştir. zeuksis sözde tablonun önünde asılı duran perdeyi kaldırmak istediğinde, perdenin gerçekten var olmadığını, resmedilmiş olduğu tespit etmiştir” (Gegenfurtner, 2005: 42).

Çoğu zaman izleyici boya ve fırça ile yapılmış olan resmi gerçeğinden ayırt eder. Tablodaki nesnelere üç boyutlu çizilsede gerçek olmadığını bilir. Sanatçının gerçeğe benzetme çabasından öteye geçemez. Ancak bazende bunun tersi mümkün olur.

“Gerçeğine aşırı derece yakın resmedilmiş bir nesneyi ise, eğer resmi hareketsiz durduğumuz bir noktadan izliyoruz ve aradaki mesafenin büyüklüğü yüzünden resmin

yüzeyini tam olarak algılayamıyorsak, binoküler “derinlik algımız” kısıtlı ise ve resim çevresine çok büyük bir uyum sağladıysa ve biz bu yüzden onu çevreden ayıramıyorsak, gerçek sanabiliriz. işte bu yanılsamacı resme "trompe-l'oeil (sahte) denir” (Gegenfurtner, 2005: 42).



Resim 12. Bacicio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Freskte mavi ve turuncu çemberlerin içine bakıldığında (Resim 12), freskin üç boyut algısı yarattığını anlamak mümkün. Freskin merkezinden gelen keskin ışıklar figürlerin ve bulutların arkasından tavana düşüyor gibi. Gerçekte çizimlerin arkasında bir boşluk yok. Ancak perpektifle beraber üç boyutlu bir etki yaratılıp sanki herşey havada boşlukta asılıymış hissi veriyor.

Burada asıl ilizyon bir başka yerde gizli. Tavana ahşap ve alçı sıvadan yapılmış çerçeveler ve üzerine düşen gölgelerde. Sanatçı çerçeveleri resmin etrafına yerleştirmiş ve üzerini gölgeymiş gibi boyamıştır. Uzunca bakıldığında dahi ilk etapta anlaşılacak kadar iyi bir ustalıkla yapılmıştır.

Orta Çağ ve Rönesans sanatında bu berlisizlik söz konusu olamazdı. Kimse şöylemi gölgelese böylemi diyemezdi. Her şey son derece net olmalıydı. Sanat tarihinin bu noktasında ise insanlar neye baktığını biliyordu. Artık bazı sınırlarda belirsiz olabilirdi. Fresklerin bazı yerlerinde neye baktığınızı kestiremezsiniz, resimmi, gölgeyi, şekilmi, bir



süre anlayamazsınız. “Küçük meleklerin katı malzemeyle mi yoksa resim olarak mı yapıldığını anlamaya çalışmak hiçte kolay değil. Fresk bu haliyle tahtaya ve diğer panellerede yayılıyor. Bir film setindeki gerçek dışı bir görüntüyü andırıyor. Tavanın tonozlarını kısmen kaplıyor. Yıldızlı mimari dokunun üzerine koyu renk boyayla yapılan gölgeleme bulutlara ait gölgeleri gerçekliğini arttırıyor” (Dabell, Harris & Zucker, 2014: 5. Paragraf).



Resim 13. Bacicio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Fresk sınırları belirli olan çerçevenin dışına taşıyor (Resim 13). Üç boyutlu etki resmin taşıdığı yerlerde kendini daha iyi gösteriyor. Andrea Pozzo'nun *Sant'Ignazio di Loyola* kilisenin tavanına yapmış olduğu fresklerde bazı kısımlara çok özen göstermediği incelenmişti. Bazı boyamalar ve biçimler özenli, bazıları ise çok özensiz boyanmıştı. Aynı şeyi Baciccio'da da görmek mümkün. Freskin bazı bölümleri özenle bazı bölümleri ise birazcık özensiz gibi duruyor. Freskin üç boyutlu olmadığını ele veren bazı detayların olduğu görülüyor. Örnek olarak; Bulutların bazılarında firca darbeleri görülüyor gibi. Koyu renkle çalışmanın dezavantajı olarak görmek mümkün. Ancak elbette kastedilen, bulutların kıvrımlarının belli edilmesi değildir.

Fresklerin incelemesi bugün şartlarına göre incelenmektedir. Üzerinden nerdeyse beşyüzyıl geçtiği düşünüldüğünde, renklerin solması taşların ve sıvaların bazı boya

pişmenlerini emmesi gibi, işin teknik ve kimsayal yönü olduğunda unutulmamalıdır. Bazı renkleri renk birim değerli düşük bazılarının ise yüksektir. Örneğin Sarı rengin etkisi ve şiddeti etkili gri ve benzeri tonların ise renk birim değerleri düşüktür. Tüm bunların üzerine zamanın yıpratma payını da eklenince bazı şeylerin sanatçıdan kaynaklanmadığı düşünülebilir. Ancak şunu bilmek gerekirken tüm bunlar birer varsayımdan ibarettir. Belkide sanatçı bilerek ve isteyerek üç boyutlu bir gerçekçilikle beraber, aslında bunun bir boyama olduğunu hissettirmek istiyordu. İzleyici tavana baktığında gerçekmi yoksa resimmi olduğunu anlayamıyor, ancak bulutlara biraz dikkatli baktığında bunun bir boyama olduğunu anlıyordur.



Resim 14. Baciccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Freskin sadece bir bölümüne bakıldığında; mavi çemerin içindeki bulutların geçişlerinin çokta ustaca olmadığı görülmektedir. Bu Baciccio'nun beceriksizliği değil tercihinden kaynaklanıyor. Bulutun ışık alan üst bölümüyle gölgede kalan bölümü çok keskin bir tonlamayla birbirinden ayrılıyor (Resim 14). Oysa ki üç boyut etkisi elbetteki tonlar arası geçişle gerçekçiliğe kavuşabilir ancak. Turuncu çemberin içinde bakıldığında; Bacağın anatomisi kumaşların kıvrımları, dizdeki anatomik gerçeklik, gölgede kalan



kumaş işlemleri ve kıvrımları, dokusu ve ayakkabılardaki detaylar olağan üstü bir ustalıkla boyanmıştır. Fiğürün portresi, sacları, bakışarı, mimiklerini bile ustalıkla yapıldığı görölmektedir.

“Dünyevi alemle uhrevi alemin birleşmesi Barok dönemde sık kullanılan temalardandır. Bu kilisenin galibiyeti diyorki, bizi takip et, eğer bize karşı çıkıyorsan red ediyorsan, farklı bir dine mensupsan, senden red edilir ve hatta lanetlenirsin. İşte sen fresklerde betimlendiği gibi gölgede, gökten dünyaya, ordanda cehenneme düşen fiğürler arasında olursun. Bu fresklerin anlam bakımından izliyeciyeye söylediği şey galibiyettir” (Dabell, Harris & Zucker, 2014: 6-7. Paragraf).



Resim 15. Bacio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Freskin sanatsal amacı elbette uzun analizler ve değerlendirmeler gerekmektedir. Amaç çoğu zaman izleyiciye mesaj vermektir. Bu mesajı vermek için belli araç gereçler, işçilikler, içerikler, yetenekler gerekmektedir. İşte tamda bu noktada hepsi bir arada doğru ve disiplinler arası kurallar işletilerek yapıldığında ortaya önemli eserler çıkmaktadır. İzleyiciye büyüleyici bir görsel şölen sunmaktadır. Avrupa din konusunda büyük acılar yaşamıştır. Mezhepler arası savaşlar milyonlarca insanın hafızasında bir şekilde yaşamaktadır. Kimileri ibadetler için bu görsel şöleni görme fırsatı bulur, kimileri ise sadece kültürel bir doku, sanatsal bir eser diye ziyaret ederler. Ebette bugün itibari ile ibadet eksenli değil turizm amaçlı ziyaretler ağır basmaktadır. Esere ne amaçla

bakıldığında önem arz etmektedir. Turistler herşeyi incelemeyi anlamayı irdelemeyi sever ve eseri daha fazla incelerler. Ancak içeriği inceleyecek kadar zaman ve bilgiye sahip olamazlar. İbadet için gelenler ise içerge daha çok hakim olduğu varsayılabilir.

Turistler bunu karanlık ve ışığın çatışması olarak görüyor ancak bu sadece gördükleriyle ilgili. Müziğin verdiği keskin duyular ve taze çiçeklerin kokusunu unutuyoruz. Tüm bu unsurlar mimari ve sanatla bir araya gelmiştir bu eserde. Ayin ritüellerinde koku renk gibi uyarıların yanında, etrafındakilerin duyduğu şevkte önemlidir. Böylelikle duygulara hitap eder ve zekaya değil duygulara hitap eden Barok sanatını yansıtır hale gelir. Kilisede hareketten şiiire rasyonel olmayan herşey teatral bir geçişle güçlü bir biçimde yansıtılmıştır (Dabell, Harris, & Zucker, 2014: 8. Paragraf).

## 1.12. BAROK MİMARİSİ

Barok mimarisi Rönesans mimarisinin durganlığından kurtulmuş bir mimari akımdır. Rönesans ortaçağı kapatarak büyük reformlar ve yenilikler getirdi. Ancak bunlarla sınırlı kalmadı ve daha farklı olanın peşine düştü. Krallar, kardinaller, büyük aileler, soylular daha fazla ihtişam, gösteriş, hareketliliğin peşindeydi. Tüm bunları bir arada sunan işte Barok akımıydı. Asimetrik formlar, kavisli desenler, “s” ve “c” harflerine benzer formlar, kabartmalar, heykeller, işelmeli tonozlar, kubbeler, abartılmış sütunlar, keskin hatların yerine daha yuvarlak formlar, Barok mimarisinin en önemli özellikleri arasındaydı. Kardinaller, krallar, soylular ve şehrin diğer ileri gelen insanların gösteriş merakının zirve yaptığı dönemlerdir. Başka medeniyetlere ve devletlere (mimari ve sanat üzerinden) üstünlük sağladıklarını düşündükleri eserler inşaa etmek tahmin ediyor olmalıydı onları. Karar verici, insan olduğu için bu duygular önü alınamaz bir şekilde eserlere dönüştü ve çok sevildi. Bu devasa yapılar görsel ve estetik anlamda bir şahesere dönüştür.

Dış ve iç mekanlarında karmaşık girift yapılar, bibiri içine geçen kabartma desenler, heykeller, sütun başları, üst üst yapılan giydirmeler inanılmaz şatafatlı ve gösterişli duruyorlardı. Muhteşem fresklerde resim sanatının Barok akımı olarak bu mimari eserlerle iç mekanı naimaz drecede gösterişli ve ilgi çekici kılmıştır. Hareket ve canlılık en önemli özelliklerindedir. Hareketin devam etmesini sağlamak için kıvrımlar adeta dans ediyor gibiydiler. Bundan daha fazlası yapılabilmeydi bilinmez. Ancak gerçek şuki, başta tüm Avrupa’yı sonrada dünyayı etkileyen ve yayılan bir akım olduğudur. İtalya’dan başlayan

hareket tüm Avrupa'ya yayılmış, daha sonra ise tüm dünya ve Osmalıda da etkilerini göstermiş ve Osmalı Barođu (Türk Barođu) diye adlandırılmıştır.

Avrupa'daki en önemli örneği Fransa'daki Versay Sarayıdır. Barok mimarinin en önemli eserleri arasında kabul edilir.İspanya'da Madrid Kraliyet Sarayı, Almanya'da Rezidans Würzburg, İtalya'da Trevi Çeşmesi, İngiltere'de St Paul Katedrali, Avusturya'da Karl Kilisesi, Çekya'da Kutsal Teslis Sütünü bazı barok mimari örneklerindedir.

Osmanlı'da ise en önemli örneği İstanbul'da Nuruosmaniye camisidir. Yapımı 18. Yy'da bitmiştir. Osmanlı geleneksel mimariden vazgeçerek radikal kararlar alıp barok üslubu uygulamaya karar vermiştir. Ancak tamamen Barok üslubunu kullanmamış kendi geleneksel mimarisiyle harmanlamıştır. Nuruosmaniye camisi aslında bir külledir. İlk defa Osmanlı'da külliye avlusu kavisli, yani yarım daire şeklinden planlamış ve yapılmıştır.Bu tarz işte Barok mimarisinin özelliklerindedir.

## II. BÖLÜM

### BAROK DÖNEMİ TAVAN RESİMLERİNİN MEKAN ALGISI ÜZERİNE ETKİLERİ

#### 2.1. SANT IGNAZIO Dİ LOYOLA KİLİSESİ TAVAN FRESKLERİNİN MİMARİYE ETKİSİ

Kilise ilk yapıldığından oldukça sadeydi. 1680, tarihinden sonra Andrea Pozzo'ya kilisenin içini dekore etme emri verildi ve Pozzo planları şekillendirmeye başladı. Ancak Barok döneminin ilk ve en önemli eseri, ve kilisesi olan II. Gesu kilisenin kubbesinin bir benzerinin yapımı planlandı. Ancak sorunlar ortaya çıkmaya başladı ve kubbe yapımına rahibelerden bazıları itiraz etti. Kilise aynı zamanda okul işlevini yerine getiriyor ve çoğu zaman konserler, etkinlikler için kullanılıyordu. Rahibelerin itirazı ise; kilisedeki kütüphanenin ışısız kalmasıydı. Bu sebeple yeni bir gölge ve karanlık bölüm istemiyorlardı. Henüz elektiriğin olmadığı bir dönem olduğu düşünülürse ışık çok önemliydi. Tek sebep bu değildi tabiki. Ekonomik sıkıntılarda sebebler arasındaydı. Pozzo yeni kubbe yapılıncaya kadar sahte bir kubbe planlamaya başladı ve kilisede sahte bir kubbenin (Resim 16) en azından gerçeğine göre bir süre idare edebileceği düşünülürdü. Mimari bir eksik, bir göz yanılmasıyla ve resim sanatı kullanılarak giderilecekti. Belki fresklerin mimariye olan etkisinin en önemli örneklerinden birini bu oluşturuyordu. Perspektifle sahte bir ilizyon yaratılarak üç boyutlu bir kubbe yapılacaktı ancak. Resim sanatının tekniklerini ve enstrümanlarının sonuna kadar bu kubbe için kullanıldığı ortadadır.

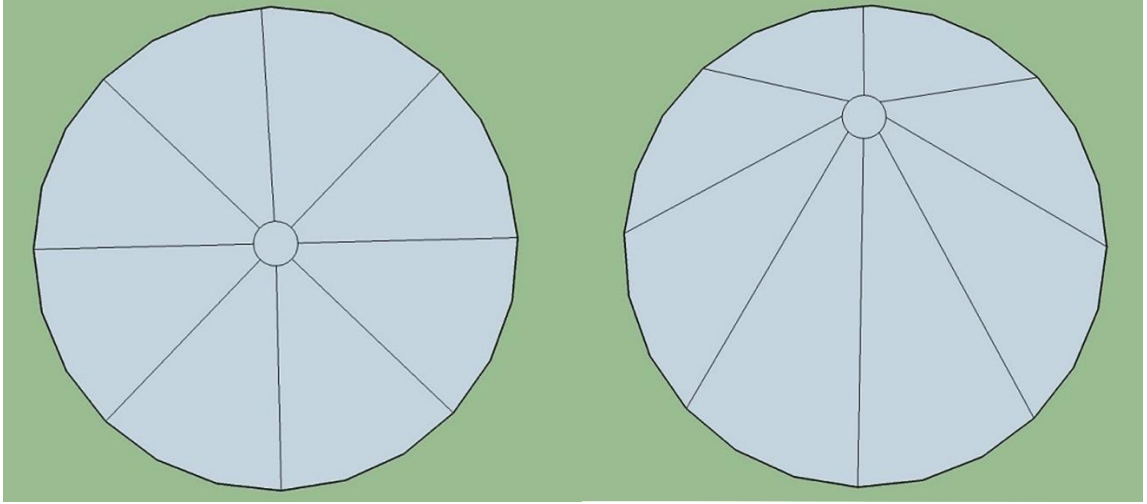


Resim 16. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Düz bir zemine bir kubbe çizerken, dairesel bir forma ihtiyaç vardır. Dairesel formlarda deforme ve illizyon yaratmaya gerek yoktur. Çünkü tavana çizilecek dairesel bir form açılı bakıldığında zaten elips gibi görünecektir. Gerçek manada mimari bir kubbenin çizimi için şekilde görüldüğü gibi bir teknik çizim yeterlidir. Dairesel formun tam merkezi, yüksekliğin en zirve yeri olarak belirlenmesi ve yanlara doğru kavisli bir konstrüksiyon uygulanmasıyla kubbe yapımı basitçe gerçekleştirilir. Mimaride olması gereken teknik çizimi bu kadardır.

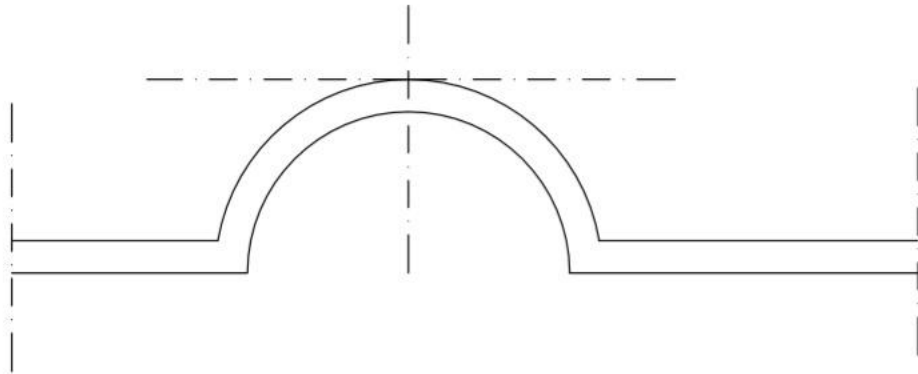
Ancak eğer gerçek bir kubbenin yerine sahte bir kubbeyi boyamak gerekirse işte o zaman yanılsamalarda başarılı olmayı sağlayacak teknik detaylar planlamak gerekmektedir. Bitmiş halinin orijinal bir kubbeye benzemesi hedeflenmekte ancak teknik olarak detaylar tamamen farklılaşmaktadır. Perspektif bu yanılsamanın en önemli tekniğidir. Perspektife göz yanılsası için bazı çizgiler ve ölçüler derinlik algısı oluşturmak için farklı yerleştirilmelidir.





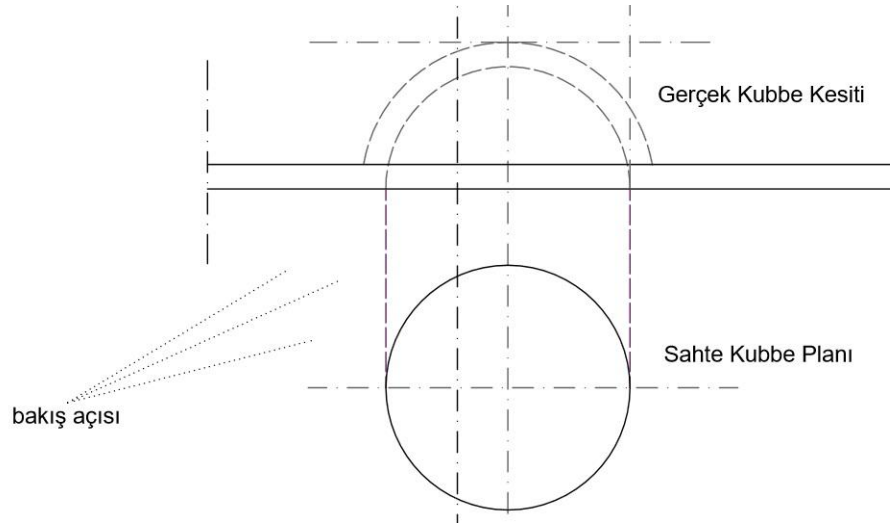
Çizim 1. Sahte Kubbe'nin Gerçek ve Yanılsamalı ölçülendirilmesi.

Pozzo bu algı için, kilisenin girişinden itibaren belli bir uzaklıktan bakıldığında gerçek kubbe gibi gözükmeleri için teknik anlamda kubbenin merkezini değiştirmiştir (Çizim 1). Merkez görüş açısına yakın konumlandırılmıştır. Merkezden yanlara doğru açılı gelen çizgiler merkeze doğru derinlik algısını oluşturması için önemlidir.



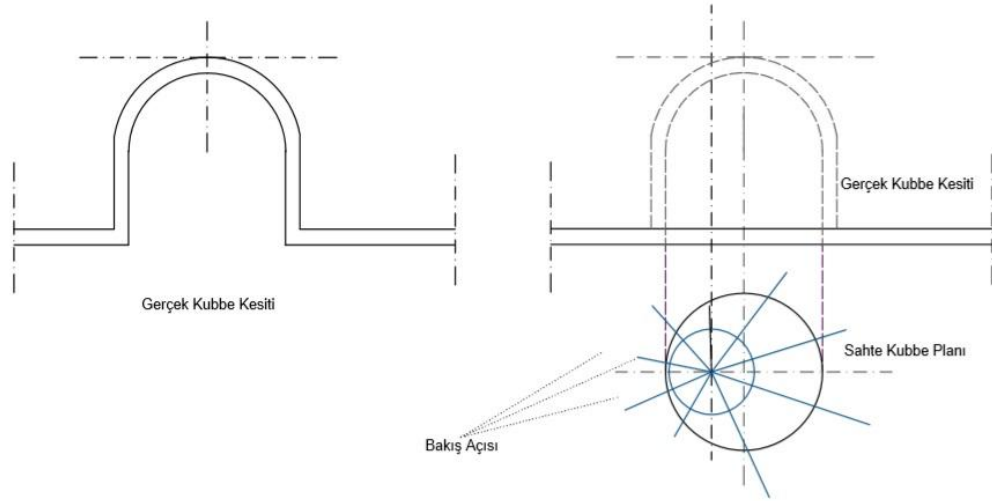
Çizim 2. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe Kesiti.

Kubbe gerçek bir mimari olarak yapılıyor olsaydı eğer, merkez tam kubbenin ortası olmak zorundaydı (Çizim 2). Ancak sahte bir kubbe olacaksa eğer gerçeğe yakın olmalı ve aynı derinliği hissettirmeliydi. Mimari teknikle, yanılsama arasındaki fark, teknik detayların da çok farklı olmasını sağlamıştır.



Çizim 3. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe, Plan ve Kesiti.

Gerçek kubbenin altına aynı dairesel özelliklerle çizilen sahte kubbenin merkezinin bakış açısına göre yer değiştirdiği açıkça görülebilir. Pozzo merkezi belirledikten sonra derinliğin algılanabilemesi için sadece kubbeyi biraz daha geriye itmiş, kısa bir kule yükseltisinde sonra sahte kubbe içerisindeki sahte kubbeyi boyamıştır.



Çizim 4. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Freskleri, Sahte Kubbe, Plan ve Kesiti.

Sahte kubbe içine sahte başka bir kubbe yapılmıştır. Bir miktar silindir kule yükseldikten (Çizim 4) sonra gerçek kubbe çizilmiştir. Sadece bir kubbe yapımıyla kalmamış bir yükseklik ve kulle hissi verme çabasında bulunmuştur. Pozzo'nun bu yaptığı şey kilise heyeti tarafından beğenilince ortadaki nefin de (kavisli tavan) freskler yapılması kararı alınmıştır. İşte Pozzo çok daha kapsamlı bir işe başlamıştır.

### 2.1.1. Mimari Eksikliğin Sahte Kubbe İle Giderilmesi ve Mimariye Etkileri

Resim sanatın düşünceleri ifade etmede, görsel hazlar sunmada, tarihi olayları betimlemekte, çağın sorunlarıyla ilgilenmekte, kişisel tatminleri gidermekte, tarihi belge niteliği taşımakta, bir olayı bir anıyı ölümsüzleştirmek, dini ve mitolojik konularda ve akıllara gelebilecek binlerce farklı amaçla yapıldığı bilinmektedir. Çalışma alanının oldukça geniş olduğu ve insanlık için önemli bir yere sahip hiç kuşkusuz ortadadır. İnsanlığı belkide sanat dalları arasında en eski olanı resim tarihidir. İlk insanlar barınmak için kapalı bir yerleri bulmaları ve yaşa içgüdüleri ile mağaları doğal oluşumları kendilerine mekan olarak seçmişlerdir. İnsanoğlu ilk defa kendi becerileriyle mağara duvarlarına resimler çizmişlerdir. Buda şunu göstermektedir sanat dalları kendi aralarında ayrılmaz ve ayıklanamaz bir bütünlük içerisindeyler. Çalışma disiplinleri, kullanılan malzemeler, ve amaçlar yer yer ayrılabilir ancak bir vücudun farklı organları gibi bir araya gelmeden sanatı bütünlemek mümkün değildir. Resim sanatıyla mimarinin etkileşimi aslında çok eskilere dayanmaktadır. Ancak eskilerle yeniler arasında zamanın ve bilincin farkıyla etkileşim gittiçe değişime uğramıştır.

Adrea Pozzo ve kiliseyi temsil eden karar verici heyet ekonomik ve diğer sebeplerden dolayı kilisenin ihtiyacı olan ve planlarında bulunan bir kubbenin eksikliğini tamamlamak için karar alıyorlardı. Bu eksikliğini ise bir ressamla ve resim tekniğiyle yapmayı uygun buluyorlardı. İlginç olan mimari bir eksikliğini resim sanatıyla tamamlıyor olacakları inancına varmalarıydı. Demekki katı kuralları olan kilise resim sanatına bu derece güveniyor ve önemsiyordu. Elbette, mezhepsel çatışmalardan kaynaklanan mücadelenin ve cizvit tarikatın etkileride göz ardı edilmemelidir.

Bir mekanda bir sütünün yokluğu var etmek için hangi sanat dalı kullanılmadığı. Edebiyat yada müzik elbette bu iş için uygun doğaya sahip değillerdir. Resim ve mimari görselle etkiler için var olan iki sanat akımıdır. Görsellikle ilgili bir sorun ancak bu iki güçle çözülebilmektedir. Tabikide heykelin bu birlikteliğin üçüncü ayağıdır. Burda çelişkiler olduğu düşünülebilir. Özellikle barok dönemde hem mekanın içinde hemde dış cephelerde resimden çok heykel kullanıldığı gerçektir. Ancak sadece barok dönemi ve bu gerçeğe ilişkisinde yola çıkılarak heykelin mimarinin asıl kardeşi olduğu düşünülürse eksik düşünümüştür kabul edilebilir. Çünkü mimari çizgiyle vardır ve hayatını inşasını çizgiye borçludur. Henüz mimari bir eser varolmadan önce çizgisel desenlerle planlanmakta ve varolmaktadır. Resim sanatının mimarinin oluşumunda ve oluşuktan



sonra üzerindeki uygulamalarla var olmakta ve önemi açıkça ortaya koymaktadır.

Bu fresk ile kilise ekonomik yükünü hafifletmiş, Kilisenin tavanı delinmekten kurtulmuştur. Doğru yerde durulduğunda gerçek bir kubbe izlenimi daha güçlü olduğunu kabul etmek gerekir. Mimarinin gerçek bir ögesi olan gerçek bir kubbenin yerini tutması mümkün değildir. Nasıl bir tabloya yapılan mimari bir boyamanın gerçek mimarinin yerini tutmadığı gibi sahte kubbede gerçek kubbenin yerini tutması mümkün değildir. Yaratmış olduğu üç boyutlu ve etki oldukça başarılıdır. İşin gerçekliği birazda izleyiciye göre değişmektedir. Çok dikkati olmayan bir izleyici kubbenin sahte olduğunu bile farkedemeyebilir. Kilise mimarinin bu kadar güzel, ihtişamlı ve özenli olmasının yanında böylesine bir sahte ilizyonun yapılması izleyicinin algılarını baya karıştırabilir. Alışılmışın dışında bir şaşkınlık gerçek kubbesi olan başka bir kiliseye göre bu kiliseyi faklı kılabilir. Muhtemelen Saint İgnzio di Loyola kilisesin farkıda bu fresklerden kaynaklanmaktadır. Yapılan freskler, benzeri olmasına rağmen onlarca mimari yapı içinde bu yapıların ayrı bir özel konuma kavuşmasını sağlıyor.

Kilisedeki sahte kubbenin illizyon, üç boyut, perspektif etkilerle mimariyi tamamlamakta. Başarılı olduğu konusunda dönemin insanları tatmin etmektedir.

### **2.1.2. Orta Nefe Yapılan Fresklerin Mimariye Etkileri**

Pozzo çizitlerin binbir çabayla inşaa ettiği kilisenin, olağanüstü mimarisinin en önemli yerine, yani orta nefe bir fresk daha planlamış ve bu sefer dini betimlemeler, gökyüzü, figürler, ışık gölgeden oluşan iddalı bir işe atılmıştır. Muhtemelen kilisenin durumu bu olurdu (Çizim 5). Ağırlıklı olarak Granit, mermer, taş, sıva, alçı sıva, gibi malzemelerin ortaya çıkardığı grimsi renkte bir tavanı olurdu. Bilindiği gibi mekanı mekan yapan tüm taraflarının dışarıdaki tehditlere karşı kapalı olmasıdır. Bu durumda mekanların tavan kısmıda kapalı olmak zorundadır. Sınırsız gökyüzünü sınırlamak için tavanlar her zaman basık, kapalı ve kasvetlidir. İnsanlar her ne kadar hayatlarının büyük bir kısmını kapalı mekanlarda geçirselerde aslında gökyüzüne, ve gerçek doğaya aittirler. Bir insanın süreki kapalı bir mekanda tutmak dünyanın her yerinde cezalandırma sisteminin sonucudur. Hapisaneler bu yüzden vardır ve insanlar gökyüzünde mahrum bırakılırlar. İnsanlar gündelik hayyatta dışarı çıkma özgürlüğünün olduğunu bildiği için, kapalı mekanlarda rahat rahat yaşamaktadırlar. Mekanların kendi içerisinde kategorileri ve işlevleri vardır. Kilisenin işlevi ve amacı dini en iyi şekilde yüceltmek, bu hedeflerine

ulşamak için uygun mimari yapılar yapmak, içini bu kaygılarla süslemek. İnsanları şaşırtmak, etkilemek, mekanı cazibe merkezi haline getirmektir



Resim 17. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant' Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Pozzo eğer sadece sahte kubbeyi yapıp başka hiçbirşey yapmadan ordan ayrılırdı. Her din gibi Hristiyan'lıkta, yüceliğin ve ihtişamın, yaratıcıya ve peygamberine ait olduğu, bunlara ibadet ve itaatin yapıldığı mekanlarında onlara yakışır şekilde olmasını ister. Saint İgnazio kilisesi de bu amaçlarla inşa edilmiştir. Ancak

tavanın fresksiz hali oldukça durağan, heyecansız, basıktır. İzleyicini başını yukarı kaldırmasını gerektirecek hiçbir sebep bulunmamaktadır. Bu haliyle, kasvetli ve soğuk olduğu gibi çekici bir tarafı olmadığı görülmektedir. Üstelik sade olan tavanı algılamakta güçleşmektedir. Sade ve düz olan bir tavanın algılanmaya zaten ihtiyacı yoktur ve tek görevi, mekanın gökyüzü ile ilişkisini kesmektir.

İzleyici kiliseye girdiğinde, başının üzerindeki binlerce tonluk ağırlığı hissetmekte ve bu durum da, izleyiciyi psikolojik olarak bir yükün altına sokmaktadır. Yüksek tavanlar elbetteki ferahlık hissi vermektedir, ancak, yüksekliğe göre koridor dardır ve iki yandan sıkışmışlık hissi vermektedir. Eğer ki kilise yanlardan daha geniş olsaydı baskı azalabilirdi. Ancak kilise dikey mimariye sahip olduğu için daha derin ve kahvetli bir atmosfer yaratmıştır.

Kiliseye bu haliyle bakıldığında gözler orta nefin sadeliğinden kayıp arkadaki sahte kubbeye bakıyor. Göz daha güzeli ve hareketli olanı arıyor. Üstelik sahte kubbede kullanılan koyu ve kahvetli renklere rağmen.

Freskli haline bakıldığında ise (Resim 22); İşte o zaman herşeyin ne kadar değiştiği çok açık ortaya çıkmaktadır. Mekan hemen bir hareketliliğe kavuşuyor. Canlı renkler, uçuşan figürler, karmaşa, bir anda sanki herşeyi çoşkuluyor gibi. Mekandaki sütunlar, tonozlar, kabartmalar, süslemek, heykeler bir anda freskin enerjisini alıp değişiyor gibi. Kilise yapı olarak sütunlardan, mermerlerden ve diğer mimari öğelerden oluşabilir ve canlı değildir. Ancak onları freskler beraber rolleri değişmektedir. Freskin mekkana kattı ruh geriye kalan herşeyi dikkate değer ve önemli kılıyor. Soğuk renkler, sıcak renklere dengeleniyor ve mekan daha yaşanılabilir hale geliyor.





Resim 18. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Bazı renklerin insanın duygu dünyasını değiştirdiği bilim ve sanat insanları tarafından defalarca ortak bir düşüncedir. Örneğin, mavinin soğuk bir renk olduğu ve insana kar, buz, deniz, su ve gökyüzünü hatırlattığı ve serinlik hissi verdiği kabul edilir. Yazın sıcaklığında masmavi gökyüzü yaratıcı tarafından heralde insanlara bağışlanmış bir klimadır. Yada kırmızı! Kırmızı renk birim yoğunluğu fazla olan bir renktir ve şehvet gibi yoğun hislerin yaşandığı sektörlerde ve mekanlarda kullanılmaktadır. Daha fazla örneğe gerek yoktur ve renklerin insan psikolojisi üzerindeki etkileri bu iki örnekle basitçe açıklanabilir. Doğadaki mimari malzemeler özellikle, taş, toprak, mermer, granit, kum ve

benzeri yüzlerce şey sayılabilir, genelde renk bakımından soğuk, grimsi ve mat renklere sahiptir. Kilisede kullanılan malzemelerde ağırlıklı bu soğuk malzemelerden yapılmıştır. Malzemin soğuk olmasının iki nedeni vardır; Birinci neden renk, ikinci neden ise, ağırlıkları. Mermerin hem ağırlığı hemde soğuk mat bir renkte olması insan psikolojisi üzerine oldukça etkilidir. Bir çocuğa bile sorulduğunda, mermer dev sütunların tonlarca ağırlıkta olduğunu söyleyebilir. Bu yapı malzemeleriyle yapılmış olan kiliseye giren bir kişi, üzerinde tonlarca ağırlığın olduğunu hissetmektedir. Mekanların ihtişam duygusu vermesini sebebi işte budur. Çünkü ürkütücüdür. Dev sütunlar, tonozlar, kemeler ve duvarlar insanın tüylerini dikebilir. Tüm bunlarla beraber, renklerde gri ve soğuksa, etkisi bir kat daha artmaktadır. Sadece hacim ve renk problemiyle sınırlamak elbette eksik olur. Üçüncü etki ise kimsal ve fizyolojik etkilerdir. Mermeri ve taşın fiziksel yapısı soğuk havayı hapsetmekte ve adeta bir klima gibi üflemedir. Bu bildiğimiz klima etkisi kadar güçlü değildir elbette, ama sizin hemen hissetmeyeceğiniz nakadar ince bir üflemedir. Örneğin; Yazın sıcak anlarında bile, böylesine bir mekanda, mermere veya taşa dokunulduğunda soğuk olduğu deneyimlenebilir.

İşte Pozzo mekanın algısını, hissettirdikleri bu freklerle değiştirmektedir. Freskin konusunun içeriği, üç boyutlu oluşu, renkler, açık bir gökyüzü tasviri, ve birçok etken bu yapının genelini etkilemektedir. Yapının düz sade, durağan soğuk kaderini, fırça ve boyalarla değiştirmektedir. Bu sıradan bir izleyicinin hemen anlayabileceği bir şey değildir. Ancak incelendiğinde ve analiz edildiğinde ortaya böyle bir gerçek çıkmaktadır. Aslında sadece dekoratif bir resimmiş gibi gözükebilir anca bunun çok ötesinde mimarini ruhunu değiştirecek kadar önemli olduğu ortadadır. Kilisenin kavisli tavanına yapılan freskteki perspektifleri doğru açıdan görmek için, kilisenin girişiden sonra belli bir noktadan bakmak gerekir. Pozzo'nun freskinde, kilisenin ikinci katıymış gibi bir perpektifle, mimariyi taklit eden çizimler görülmektedir. Sütunlar, kemerler, alınlıklar, hatta alttaki pencerenin aynısı taklit edilmiştir. Pozzo freskte mekanın devamı sağlamak için ikinci bir mimari katı betimlemiştir. Ancak bu perspektif sadece belli bir noktadan bakıldığında mekanın devamı gibi görünebilirdi. Eğer doğru noktadan bakılmazsa, freskteki sütunlarda görüldüğü gibi (turuncu çizgi) perspektif tamamen alt mimariyle bağını koparıyor ve dezenformasyona uğruyor.

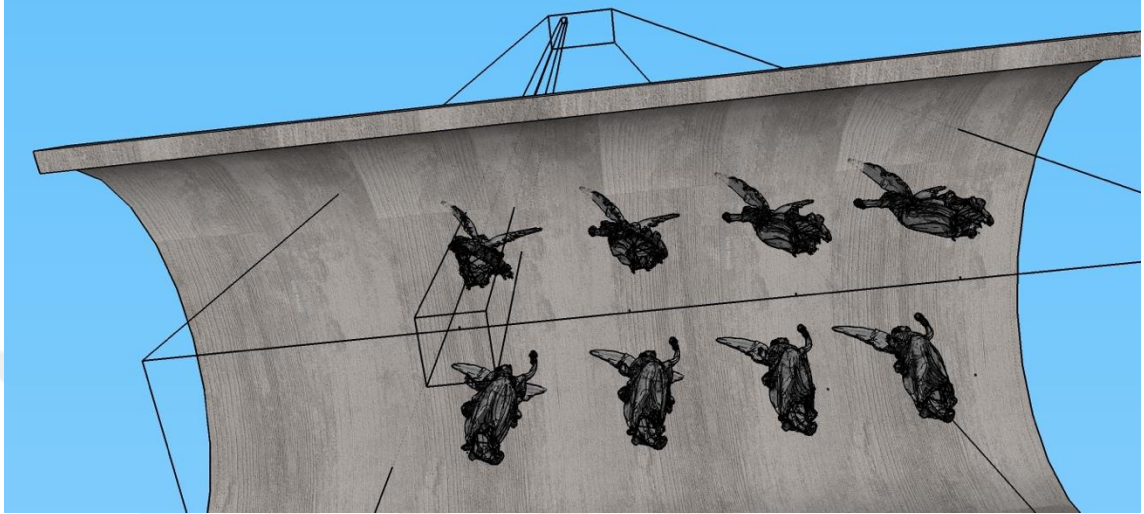




Resim 19. Andrea Pozzo, Aziz Ignatius'un Yüceltilmesi, 1691-94, Tavan Freski, Sant'Ignazio, Roma.  
<https://santignazio.gesuiti.it/opere-arte-chiesa/> Erişim Tarihi 06.06.2019

Altaki gerçek sütunlarla üstteki sütunların farklı açılarda (Resim 19) olduğu görülüyor (siyah çizgi). Bir freskten bundan daha fazlası beklemez, kavisli bir yüzeye perspektif temelli bir kurgu yerleştirmek hiç kolay bir iş değildir. Pozzo ustalığını kullanmış oğalan üstü bir iş çıkarmıştır. Bu incelemeler yerinde deneyimlense belki de, gerçek atmosfer ve perspektif etkisi daha iyi anlaşılabilir. Bu araştırma ve incelemeler sadece fotoğraflar incelenerek ortaya çıkmaktadır. Pozzo freskin kaçış noktalarını aşağıdan belli bir noktada ve açıda sabit durmak kaydıyla aşağıdaki sütunlardan ve

köşelerden almıştır. Bu kaçış noktalarına göre freskteki biçimleri yerleştirmiştir. Figürlerde bu kaçış noktasına göre yerleştirilmiştir. Yükseklik artıkça, figürler, izleyiciye göre yakın olan kısımdan, tepe kısmına doğru belli bir orantıda küçülmektedir (Çizim 5).



Çizim 5. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Figürlerin, Mekanla Perspektif İlişkisi.

Freskin dört tarafı mimarinin devamıymış hissi verilerek, mimari çizimlerden oluşmuştur. Freskin tam merkezi hem kaçış noktası hemde merkez görevi görmüştür. Konu itibari ile de Aziz İgnatius merkededir ve figürlerin tamamı merkezin etrafında kümelenmektedir. Fresk kapalı bir kompozisyon içerisinde tutularak mimariye sadık kalmıştır. Mimari zaten kapalı bir mekandır ve kapalı kompozisyodur. Freskin etrafı mekan iç bölümleri figüratiftir ve mekanı delip herhangi bir yerde kompozisyonu bozmamıştır. Freskin aslında mimariye uyrulduğu apaçık ortadır. Mimari fresk için değil fresk mimari için yapılmıştır. Pozzo freskte mimari çizimler kullanamayabilirdi. Neden böyle yapmadığını bilmek çok zor. Dışardan gözlemlendiğinde ise şöyle bir analiz ortaya çıkmaktadır. Pozzo; Mekanın gerçek yüksekliğini yeterli görmemiş olabilir. Gerçek yüksekliğin çizeceği freskin konusuna ve ruhun aykırıydı belkide. Freskteki dini olayalar daha yukarılarda gerçekleşiyor algısını yaratmaktır. Eğer kilisenin yükseliğini yeterli bulmadığı gerçek varsayılırsa, kiliseye mimarini dışında resimle bir kat daha eklediği görülmektedir.





Çizim 6. Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle Tavanın Kaldırılması ve Etkileri.

Freskte tam merkezde bulutlar ve gökyüzü tasviri kalın tavan duvarını yumuşatmış ve ortadan kaldırmıştır. Belkide mekanın kısıtlılığını gökyüzüne açılan bir tavanla kırmak istemiştir. Tavanın baskısı ve ağırlığı gitmiş ve mekanda bir ferahlık yaratılmıştır. Figürler de tavanı delip gökyüzüne doğru yükselmektedir (Çizim 6). Sanatçının asıl amacı bu kadar detayı düşünmek değildir belki, ancak mekandan böyle sonuçlar çıkarmak mümkündür.

Mekan mimari olarak uzun bir koridor, kenarlarda sütunların, sonunda ise kilisenin ana horonu, ve iki yanına uzanan doğru kısa koridorlardan oluşmaktadır. İşlevi dini bir ayine göre düzenlenmiştir. Mekanın tüm mimari unsurları; heykeller, çıkıntılar, taşıyıcılar ve diğer tüm elemanlar dini sembollere dönüştürülerek, şekillenmiş ve inşaa edilmiştir. Kapalı bir mekanın tavanında uşuşan melekler, azizler, gökyüzü Hz. İsa'yı ve cenneti simgeleyen ışıklar vs. kilisenin devamlılığı konusunda önem arzetmektedir. Barok eserler arasında sıradan bir mimari olan kiliseyi fantastik bir eser dönüştürmüştür. Eserin gerçek kimliğini değiştirmiştir. Adeta özel bir takım özgünlükler kazandırmıştır.

Kiliseye kimlik kazandırmak, daha fazla insan çekmek, freskler sayesinde mümkün olmuştur. Mimari anlamda fark yaratmak sadece mimari biçim özelliklerini değiştirmek değildir. Mimari bir eser çoğu zaman sadece bir heykelle yada resimle ön plana çıkabilmektedir. Saint İgnazio kiliseside freskleriyle ön plan çıkmıştır.

Pozzo'nun freskteki figürlerinin yerine, gerçek heykeller konulduğunda, aslında ne

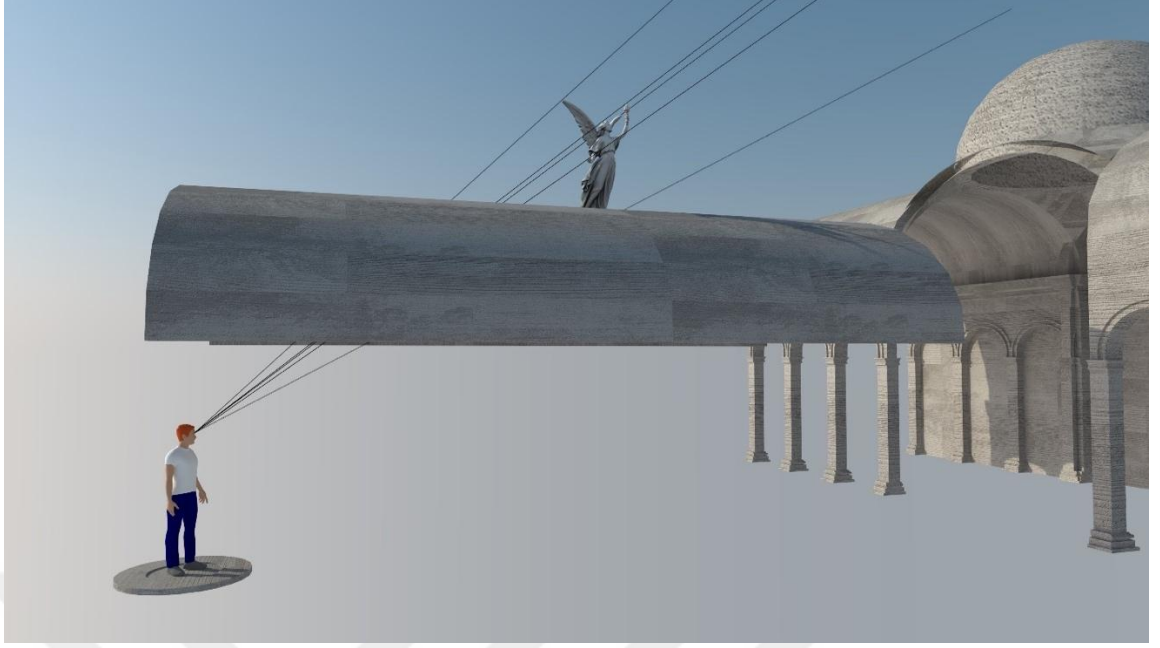


derece başarılı olduğu ortaya çıkmaktadır. Figürler gökyüzüne doğru yükselmekte gerçek görüntüye, oldukça yakın görünmektedir. Perspektifi iyi kullanmıştır. Ancak fotoğraftaki melekler sadece gerçek görüntüyle fresk arasında benzetme yada kıyaslama yapılması açısından örnek olarak verilmiştir. Figürlerin yerleştirilmesi ve kurgusu aynı değildir ve resimdeki figürler sembolik birer örnektir (Çizim 7).



Çizim 7. Sant'Ignazio Kilisesinin Tavanının 3D çizimle kaldırılması ve Katı Figürlerin Yerleştirilmesi.

Kilisenin tavan yüksekliğinin ortalama on metre kadar olduğu varsayıldığında, 180 cm boyundaki bir insanın, tavanla arasında neredeyse sekiz metre kadar bir yükseklik vardır. Bu mesafede izleyicinin kendisine yakın olan mimari elemanlar orijinal boyutta, ancak kendisinden, tavana doğru uzaklaşan herşeyin ise küçülmektedir. Bu da perspektif kanununun en temel çalışma prensibi ve özelliğidir. Pozzo kilisenin gerçek yüksekliğinin dışına sarkarak, freskinin içine de bir mesafe yerleştirmişti. Aslında en üstteki aziz figürü gerçekte sekiz metre yüksekliktedir, ancak derinlik algısı oluşturularak daha uzun mesafede olduğu hissini yaratmaktadır. Bu demek oluyorki, kilisenin gerçek yüksekliği bir ilizyonla değişmektedir. Gerçek uzunluk üzerinde göz yanılsamalarıyla oynanmıştır ve bu iş mekanı dahada fantastik ve karmaşık hale getirmiştir.



Çizim 8. Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle İzleyici, Tavan ve Freskin ilişkisi.

Çizimde figür mekânın içinde değil dışındadır (Çizim 8). Resim sanatının uygulamasında ve doğasında resim her zaman tualin gerisindedir. Çünkü derinlik algısının oluşabilmesi için kaçış noktaları uzağa gitmek ve mesafe almak zorundadır. Pozzo'da olması gerektiği gibi resmini böyle yapmıştır. Herhangi bir ressam sorulsa “başka türlü nasıl resim yapılabilir ki” cevabı alınabilir.

Burada normal olan resmin kendi derinliğine doğru gitmesidir. Figürler tavadan sonra kendi derinlikleriyle gökyüzüne doğru uzanırlar ve bu tavanın yüzeyiyle başlar. Perspektif etki için gerekli olan budur.



Çizim 9. Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle İzleyici, Tavan ve Freskin ilişkisi.

Resim sanatının üç boyutlu etki olarak figürü ve herhangi bir obeyi öne aldığı zamanlarda olmuştur (Çizim 9). Eğer Pozzo bu çalışma yöntemini seçseydi, figürleri tavanın iç kısmındaki boşluğa yerleştirir izleyicinin izlediği yükseklikten daha doğrusu gözlerinde, birer ışın yollar figürün uç noktalarından geçen ışınların arkada oluşturduğu gölgeyi boyardı. Arkadaki tavana düşen şey cismin gölgesi sayılabılırdi. Bu gölge figürün detaylarıyla doldurulur ve bir noktadan bakıldığında ise üç boyutlu bir etki yaratılabılırdi. Resim sanat tarihinde bu yöntem pek rastlanmamaktadır ve ressamların da ilgilenmediği açıktır. Ancak günümüz modern resim sanatında bu tür çalışmalar mevcuttur.

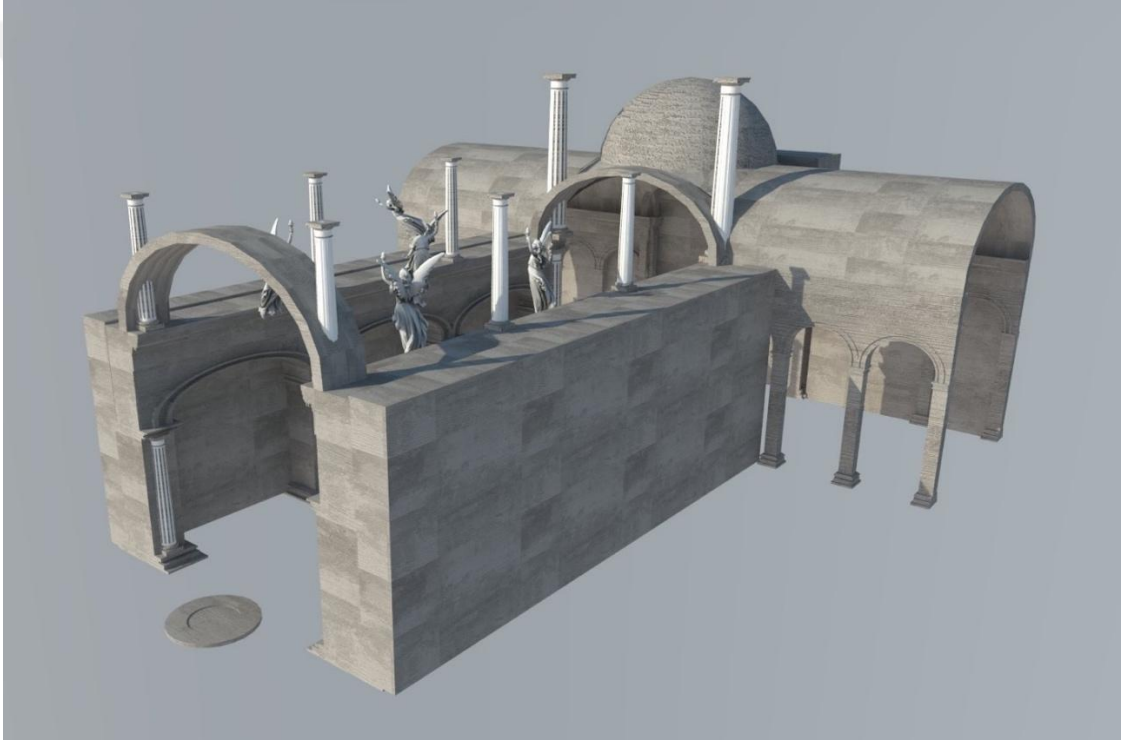
Verilen bu yöntemin konuyla ilişkisi şöyle değerlendirilebilir. İlk yöntem, Figürün perspektif etkisi ile tavanı dışına (üstüne) çıktığı ve gerçek mesafeden, yanılsamayla daha da uzaklaştığıdır. İkinci yöntem ise figürün tavanın iç kısmında boşlukta varsayılarak gölgesini düştüğü yere üç boyutlu etki verecek şekilde boyanması ve yüksekliğinin zemine daha yaklaşmasıdır.

Her iki yöntemde de üç boyutlu etki yaklanması mümkündür. İkinci yöntem bakış noktasını sabitlemekte, Pozzo'nun yaptığı gibi ise bakış noktası biraz daha ensedir. Yani tam olması gereken yerden bakılmaması durumunda bile yinede üç boyutlu etkiyi görmek mümkündür. Çünkü figürün kendisi mekana uygun kaçış noktalarıyla perspektifle çizilmiştir.

Gerçek mesafe figürlerle değil gökyüzü tasviriyilede daha da uzamıştır. Pozzo tavadaki ağır kütleli adeta fırçalarla üzerinden kaldırmıştır. Mekanıda büyük oranda

etkilemiştir. Mekan freskin etkisine girmiş ve tarifi zor bir metafizik atmosfere oluşmuştur.

Pozzo'nun sütunları mekanın gerçek sütunlarının devamıymış gibidir (Çizim 10). Mekanın yükseklik algısıyla ilgili en önemli dikey unsurdur. Dümdüz ve dikey bir biçimde kilisenin ikinci katının sütülarıymış gibi. Burda daha da ilginç olan freskin biçimsel kurgusu. Resmin dört taraf kemer ve sütunlarla boyanmış içi bölümüne ise figürler ve ana tema işlenmiştir. Mekana bir bütün bakıldığında, figürler adeta ikinci katın içinde havada uçuyor gibiler. Üstteki yorumlara göre freskteki figürler gerçek tavanın dışına çıkmışlardı. Ancak şimdi, figürler sahte ikinci katın içinde, dolayısıyla kilisenin içindediler. Freskteki gökyüzü ise sahte ikinci kattan itibaren başlamaktadır.



Çizim 10. Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle, Temsili İkinci Katı, Sütunlar ve Figürler.

Kilise heyeti bir ressamla değilde, bir heykeltıraşla işbirliği yapmış olsa ve mekanın içine aynı figürleri heykelle yapmaya kalkarsaydı muhtemelen aynı etkilerin alınması mümkün değildi. Mekanda şuan heykeller bulunmaktadır ancak figüratif heykeller bir canlılığın taklididir ve kapalı mekandan uçup çıkamazlar. Mekanda, gökyüzüne yada dışarı doğru bir açıklık olduğu takdirde ve heykeller boşlukta durduğu takdirde bu etki yakalabilir belki. Eğer heykeller gökyüzüne doğru yükselen melekler olarak kullanılsaydı muhtemelen tavanın içine gömülür ve yarından fazlaları görünmezdi (Çizim 11). Resim sanatı işte böyle durumlarda ilizyon yaratmak için kullanılmıştır. Eksik olan birşeyleri



orinaliyle tamamlamak bazen mümkün olmayabilir. Ancak resim sanatında, orijinali taklit ederek gerçeğe yakın sahte işler yapmak mümkün.



Çizim 11. Sant'Ignazio Kilisesi, 3D Çizimle Gerçek Katı Figürlerle Tavanın Kesişmesi.

Heykelin Barok mimarisindeki yeri ve önemi tartışılmazdır ancak derinlik algısı bakımından resim sanatı kadar etkili değildir. Resim sanatı bu manada, mimariyle olan ilişkisinde özel bir yere sahip olmuştur. Pozzo ve diğerlerinin yapmış olduğu bu uygulamalarla resmin mimariye olan olağan üstü etkiside görülmektedir.

### 2.1.3. Resimlerdeki Perspektifin Mimari Ve Mesafe İle İlişkisi

Bir mimari inşa etmek için, inşaatı için gerekli olan herşeyin gerçek olması gerekmektedir. Kağıda kaleme, projeye, projeyi şekillendirecek insan kaynağına, arsaya, taşlara, ve böyle bir çok elle tutulabilir gerçek meteryallere ihtiyaç vardır. Mimariide illizyon yaratmak kolay olduğu söylemez. Mimariyi yapacağınız arsanın ölçülerine göre prolendirmek gerekir, aksi takdirde bir tutarsızlığı gerçekte uygulamak imkansızdır. Gerçekçi olunmak zorunluluğu vardır ve sihirli birşeyler yaparak gerçeği değiştirmek imkansızdır.

Mimarinin özü dengedir, denge ise ancak ölçülerle mümkündür. Tüm mimari öğelerin ancak ölçülerin kusursuz ilişkilendirilmesiyle bir araya gelmesi mümkündür. Ölçüler bir ölçme aracıyla yapılır, tahminlere dayanmaz. Tahmin ve varsayımlara dayanarak ya da hislerinize göre gelişi güzel bir şekilde uygulamalar yapılması mümkün

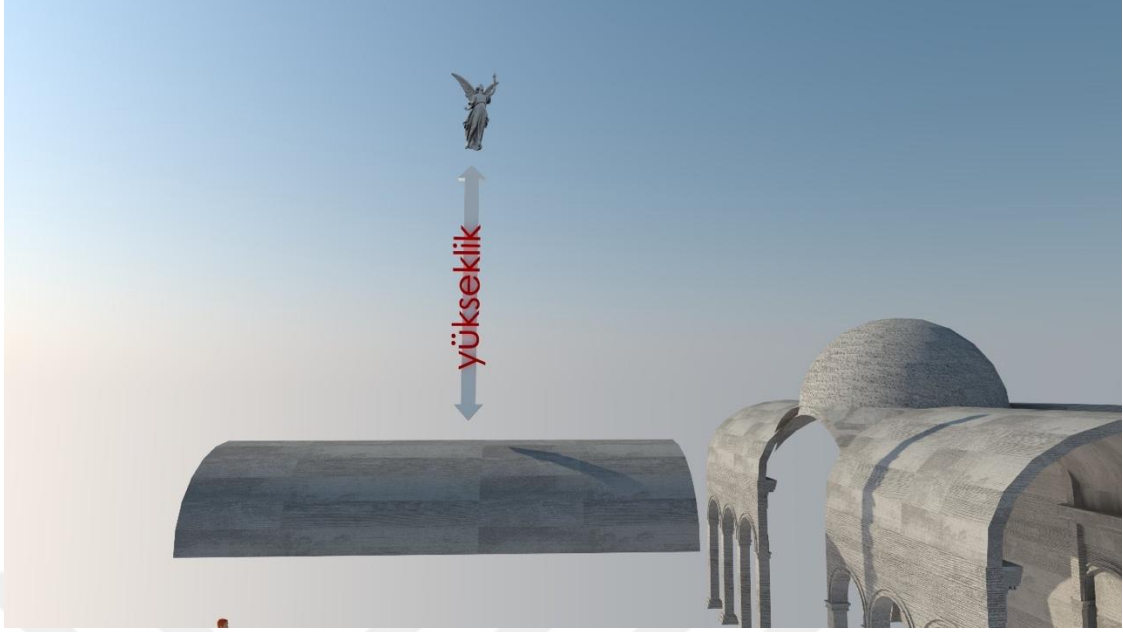
değildir. Mimaride, güç, denge, ve mühendislik gerekir. Gereken yükün taşınması ve dayanıklı olması, ergonomik, konforlu ve işlevine uygun olması gerekmektedir. Tüm bu özellikleri mümkün kılmak içinse, ölçüler gereklidir. Birşey gereğinden fazla uzun yada kısa olması, yada gereğinden fazla uzak yada yakın olması tüm dengenin bozulmasını sağlayacaktır. Denge, ancak kusursuz ölçülerle mümkündür.

Mimariyi inşa ederken bazı konularda taviz verilebilir elbette, ancak bazı konularda taviz verememek neredeyse imkansızdır. Ana taşıyıcılar ve binayı ayakta tutan kısımlarda taviz verilmesi mümkün değildir. Tavanda ve duvarlarda farklı tasarımsal çeşitlilikler kullanılabilir. Ama, bunlarda yine belli bir disiplin ve ölçü sistemi içinde gerçekleşmektedir.

Mimaride taviz verilecek yerler genellikle iç dekorasyonu ilgilidir. Ana taşıyıcılar açısından risk barındırmayan şey elbetteki iç dizayndır. İç dizayndan mimar hayal gücünü daha geniş kullanmaktadır. Ancak yinede hayallerindeki şeyi sığdırması gereken bir mekan sınırlıdır ve bu sınırın içine göre kurgulanması gerekmektedir. Ölçüler sadece mimari için önemli değildir tabiki. Bir kaşık, bıçak, bardak, çorap yada böyle milyonlarca eşya ölçülüdürler. Ölçü hayattaki en basit araç gerekte bile önem arz etmektedir. Ancak konu mimari olduğu için ve hacim olarak önemli bir yer kapladığı için, mimariyle daha özdeşleşmiş olarak algılanmaktadır.

Mimar, mekanın iç dizaynında bir takım görsel yanılsamalar yaratmak isteyebilir. Bu yanılsamalar gerçek mimari malzemelerle yapılabilir, boyayla boyanarak yada resim sanatıyla yapılabilir. Saint İgnazio kilisesi yetkilileri bu illizyonu resimle yapmaya karar vermişlerdir. Pozzo ise bir illizyon gösterisi yapmış ve gerçek mesafelerle mümkün olmayan şeyi perspektif tekniğiyle mümkün kılmıştır. Kilisenin tavanına sahte bir ikinci kat çizdiği görülmektedir. Bu çalışmanın ortaya çıkarıldığı asıl gerçek ise sahte uzaklıklar, yükseklikler ve yakınlıklar yaratıyor olmasıdır. Ölçüleri sahteleştirmektir. Üzerinde oyun oynanmayacak kadar önemli olan ölçüleri sahteleştirmek ise ancak cesaret gerektirmektedir. Buda resim sanatının tüm derinliğini borçlu olduğu, perspektif tekniğiyle mümkündür.

Örneğin, perspektif tekniğiyle boyanan bir figürün, gerçek uzaklığı beş metredir. Perspektif tekniğiyle, insan algısında derinlik, uzaklık yada yükseklik etkisi yaratıp sanki on metre uzaktaymış gibi gözükmektedir (Çizim 12). Perspektif adeta, ölçüler üzerinde illizyon yaratma gücüne sahiptir.



Çizim 12. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Perspektifli Figürlerin Gerçek Uzaklığı.

Pozzo'da kilisedeki mesafelerle oynamıştır (Çizim 13). Pozzo'nun freskinde cisimler, figürler oldukça yüksektedir. Bu illizyonun çekici, estetik ve hayret verici bir tarafı olduğu kensindir, ancak bazı dezavantajları da beraberinde barındırmaktadır. İzleyiciler, bu freskleri ilk birkaç dakika hayretle anlamaya çalışıp hayranlık duyabilirler. Ancak ilizyon anlaşıldıktan sonra gizemini yitirmektedir. Bu eserin başarısızlığı anlamına gelmemektedir tabii. Ancak gerçek bir ihtişamı olan mimariyi böylesi illizyonların gölgesinde kalması mümkün değildir.

Önemli olan illizyonda olsa olmayan bir hacmi oluşturabilmektir. Çünkü resim sanatı kendi alanının sınırlarını zorlamakta ve bunda da etkili olmaktadır. Freskleri olması gereken yer belkide düz duvarlardır. Bu işi dahada zorlayıp, mimarinin bir parçası yapmak ve hatta mimarinin algılanmasında farklılıklar yaratmak takdirini hak etmektedir. Belki de en önemlisi mesafeleri ayarlama lüksüdür.



Çizim 13. Sant'Ignazio Kilisesi, Tavan Resimlerindeki Perspektifli Figürlerin Gerçek Uzaklığı.

Birkaç fırça, birazcık boyayla olmayan bir uzaklığı yaratmak için en etkileyici kısımdır. Bu konu günümüzde çok aktif olarak kullanılmamaktadır. Resimdeki perspektifin, mimari mekanlarda ciddi etkiler yarattığı görülmektedir. Ustasına, uygulanaşına, ve biçimlerine bağlı olarak bu etki değişmektedir.

Duvar resimleri günümüze kadar devam etmiş ancak eğlence amaçlı yapılan uygulamaların dışında Barok dönemindeki gibi ciddi amaçlar için kullanılmamıştır. Gereken ilgiyi ve önemi görmediği görülmektedir. İlerleme her zaman bir tekniğin daha etkin kullanılması anlamına gelmemektedir. Dolayısıyla yüzyıllar evvel kullanılan ve beğenilen, önemli bulunan freskler günümüzde gerekli önemi görmeyebilir. Günümüz modern dünyasında duvar resimler, gençlerin ve popüler kültürün eğlencesi haline gelmiştir (Resim 20). Mimariyle olan ilişkisinde eğlencenin ötesine geçmemiştir.





Resim 20. 3D Sokak Resmi Örneği.

[https://radorecdn.pckolog.com/enteresan/i/000/021/967/21967-uc-boyutlu-duvar-resimleri\\_f.jpg](https://radorecdn.pckolog.com/enteresan/i/000/021/967/21967-uc-boyutlu-duvar-resimleri_f.jpg)

Erişim Tarihi : 06.06.2019

## 2.2. AZİZ IGNATIÜS'UN ROMA'DA KALDIĞI ODA FRESKLERİNİN MİMARİYLE İLİŞKİSİ

Pozzo, Cizvit Kurucusu Loyola Aziz Ignatius'un kaldığı Roma odalarında yapmış olduğu fresklerini sırf eğlence olsun diye yapmadığı kesindir (Resim 21). Bilakis Pozzo Aziz'in çok önemli olduğu ve cizvit tarikatı gibi önemli bir grubun yasalarının yazıldığı odaları dini konular ve betimlemelerle boyamıştır. Freskler mekanı daha yüce ve değerli kılmak için yapılmıştır. Can sıkıntısından kaynaklanan bir eğlence amacıyla yapılmamıştır. Dönemin en ünlü insanı ve temsil ettiği dini değerleri daha güçlendirmek, derinleştirmek, görsel bir ihtişama kavuşturmak için yapılmıştır. Fresklerin yapma fikrinin altındaki amaç ve konu derinliği freskleri izleyici gözünden dahada önemli kılmıştır.

Düz duvarlar, sütunlar, kemerler, tonozlar bu ihtişamı anlatmaya yetmemiş olmalıki Pozzo bu odalara freskler yapmıştır. Mimariyi etkilediği yukarıdaki tespitlerin tamamında ortadadır. Ancak günümüzdek duvar resimlerinin böyle bir amacı olmadığı için etkileride sınırlıdır. Resmi çoğu zaman etkili kılan ise, resme yüklenen misyon ve amaçtır. Eser

sadece bir yönüyle ele alınmamakta bir çok kriter göz önünde bulundurularak değeri ortaya konmaktadır. Duvara yapılan her resim değerli değildir. Aynı etkileri göstermez. Bu işin değeri, tarihsel süreci, amacı, konusu ve içeriği, dönemin sosyal değerleri ile ilgilidir.



Resim 21. Aziz İgnatius'un Roma'da Kaldığı Odaların Koridorları.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06.2019

Pozzo, Aziz İgnatius'sun odalarında çarpıcı renklerle freskler yapmıştır. Fresklerin, yine üç boyutlu etki yaratmak amacıyla yapıldığı görülmektedir. Odaların girişindeki uzun koridor bölümlere ayrılmış, bazı bölümlere melekler bazı bölümlerde Aziz'zin hayatını konu alan resimler çizilmiştir. Dar bir koridorda ve duvarları süsleyen bu freskler izleyiciye oldukça yakın olduğu için, dokunma ve yakından inceleme şansı vardır.

İzleyici freskleri inceledikten sonra düz bir duvara çizildiği hemen anlaşılmaktadır. Pozzo, tavan resimlerindeki başarılı üç boyutlu etkiyi, bu koridorda yakalayamadığı görülmektedir. Meleklerin, biçimsel açıdan oldukça doğru oran orantılara sahip oldukları görülmektedir. Anatomi başarılı bir şekilde verilmiştir. Boya geçişleri oldukça yumuşak ve daha soluk görünmektedir. Ancak kullanılan renklerin üzerinde geçen zaman aşımı restorasyon süreçleri göz önüne alındığında, ilk zamanlarda daha canlı olduğu

söylenbilir.



Resim 22. Aziz İgnatius'un Roma'da Kaldığı Odanın Koridorlarındaki Fresklerin Detayları.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06.2019

İki sütun arasında iki çocuk melek figürü ve ellerinde bir demet çiçek görülmektedir (Resim 22). Sahte sütunlar perspektif kullanılarak sanki duvarın, gerçek birer mimari ögesiymiş gibi derinlik verilerek boyanmıştır. Hacim için keskin bir ışık gölge verilmiştir. Sütun ayakları ve sütunların üzerindeki figürler yine aynı taktikle gölgelendirilmiş gerçek bir kabartma gibi algılanması amaçlanmıştır. Ancak bu resimdeki en büyük incelik ve püf noktası; Meleklerden birinin ayağının, basamaktan dışarı taşmasıdır. Bu taşma üç boyutlu etkiyi oldukça etkili kılmıştır.





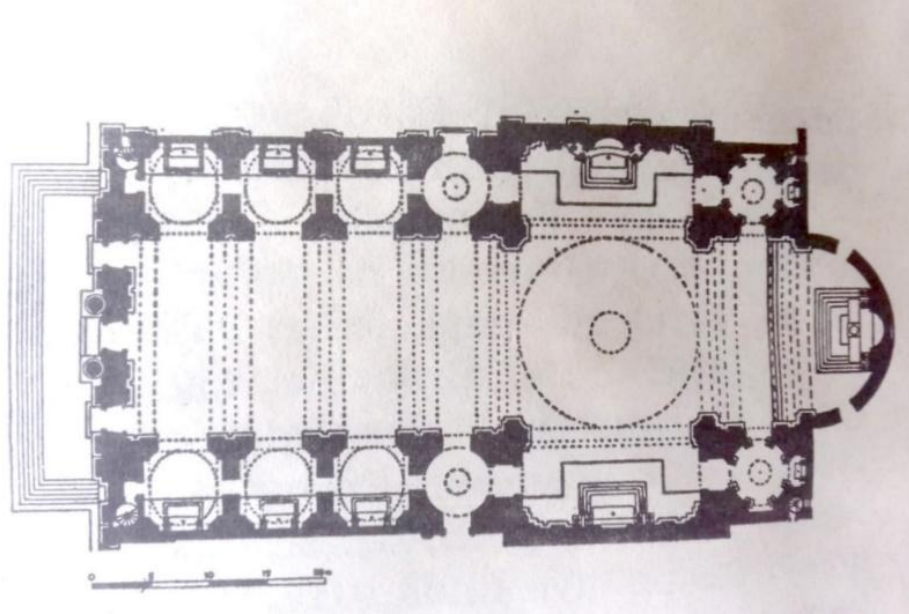
Resim 23. Aziz İgnatius'un Kaldığı Odaların, Koridorlarındaki Fresklerden Bir Detay.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06.2019

Loyola Aziz Ignatius'un hayatını anlatan olayları anlatan fresklerde de aynı teknikler yapıldığı görülmektedir (Resim 23). Asıl önemli olan freskin etrafı bir çerçeve ile sınırladığında resim olması gereken sınırlar içine çekilmiş ve resimsel özellikleriyle duvarda durmaktadır. Çerçeveler kaldırıldığında tüm duvarlara, sütünlara, nişlere, krişlere uygulandığında ise işte o zaman asıl sınırlarının dışına çıkmış ve farklı işlevler üstlemiş olduğu görülmektedir. Mimariyle olan ilişkisi işte o zaman başlamaktadır. Artık sadece bir resim değil artık mimari bir unsur olma özelliğini kısmen kazanmıştır. Tam bir mimari unsur olması ancak ve ancak malzemenin gerçek ve hacimli olmasıyla mümkündür. Bir takım yanılısamarla yapılan bu işlemler, sadece kısmi bir unsur

olmaktan öteye geçiremez freski. Freskler, çoğu zaman mitolojik ve fantastik bir atmosfer yaratmıştır.

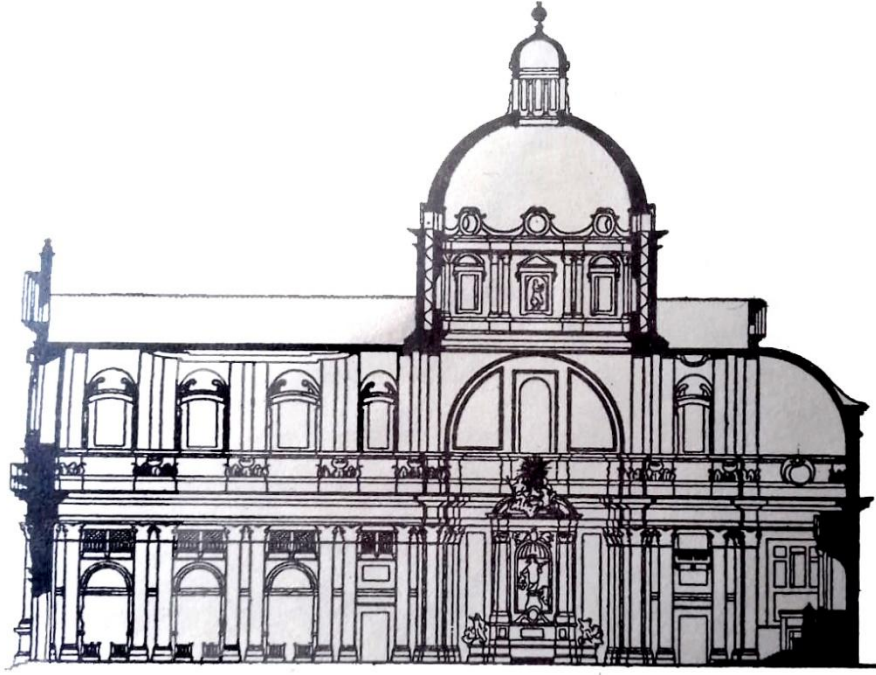
### 2.3. II GESU KİLİSESİNİN MİMARİSİ

Barok mimarlığının öncüsü sayılan ilk eser, Giacomo Barozzi Da Vignola'nın (1507-1579) 1568 tarihinde yapımına başladığı Gesu kilisesidir. San Pietro'dan sonra Roma'nın en önemli olan kilisesi olan Gesu'nun planındaki yenilik, merkezi kubbeli ve Grek haçlı Rönesans kilisesi gözönüne getirilirse daha iyi anlaşılır. Aynı aydınlığı ve dengeyi sağlayan bu dört eşit kollu plan, Reform'a karşı hareketin gerektirdiği debdebeli dini törenlere elverişli değildi. Hem bu grekliliğe uymak, hem de insanda bir enginlik, sonsuzluk duygusu uyandırmak için Vignola, bu Cizvit kilisesinde bazilikayı hatırlayarak birbiriyle bağlantılı şapelleri tek nef'in sağına ve soluna sıralayan bir plan uyguladı (Yetkin, 1968: 18).



Resim 24. II Gesu Kilisesinin Mimari Plan Görüntüsü.

“Orta nef'in sağına ve soluna sıralayan bir planı uyguladı. Orta nefle kısaltılmış transept'in kesiştiği nokta üzerinde bulunan yüksek kubbenin iç aydınlığından koro yerinin yarı karanlığa yöneliş de, derinleşen tek nef'in sağladığı sonsuzluk duygusunu şiddetlendirir. Ayrıca, böyle uzunlamasına bir plana dönüş, merkezi planlı kiliselerde hemen hemen yararsız olan ön yüze, bütün önemini ve süs zenginliğini kazandıracak niteliktedir. Gesu kilisesinin ön yüzünü, Vignola'nın ölümü üzerine, 1573-1574'de Giacomo della Porta tamamlamıştır” (Yetkin, 1968: 18).



Resim 25. II Gesu Kilisesinin Mimari Kesit Görüntüsü.

“Bu ön yüz, iki katı birbirine bağlayan kıvrımlı köşe destekleri, çıkıntılı çift ayakları, eğri ve kırık çizgileri, ışık gölge çatışmaları ile dalgalanır gibidir. Barok anlayışın mimarlıkta ilk örneği sayılan bu kilise, 17. yüzyılın ilk yıllarından başlayarak bütün Batı ve Orta Avrupa yapı sanatına örneklik etmiştir” (Yetkin, 1968: 18).

#### 2.4. II GESU KİLİSESİ FRESKLERİNİN MİMARİYE ETKİSİ

Gesu kilisesi Cizvit tarikatının ilk kilisesi olması nedeniyle çok önemsenmiştir. Bir kaç defa yarım kalan inşaatı, büyük fedakarlıklar sonucu devam ettirilmiş ve bitirilmiştir. Tavan fresklerinin kendi içerisindeki değerlendirilmesi yapılmıştır. Fresklerin mimariyle olan ilişkisi analiz edilmeye değerdir.

Barok dönemin oldukça popüler olan tavan resimleri, özel saraylar, katedraller, kiliselerde görülmüştür. Dönem içerisinde önemsenmiş ve adeta dönemin en çok tercih sanatsal uygulaması olmuştur. Fresk, kişilerin belirlediği konular ve alanlar üzerinde yapılan yüzey resmidir ve uygulamaındaki farklılıklar sınırlıdır. Yapılan bir resim ne kadar farklı yapılabilirdi ki. Gerekli olan malzemeler, fırça, boya ve sanatçıdır. Peki ya boyayla ve fırçayla ne kadar değişiklik yapılabilirdi? Duvarların, tavanların ve konuların farklılaşmasından dışında uygulama hep aynı kalmıştır. Ancak her zaman istisnalar

mevcut olmuştur. Sanatın istisalar yaratmadaki kabiliyetleri sanatı yapan şeydir. Farklı, ve özgün olanı bulmak ve uygulamak. Sanat tarihi boyunca, sanatçılar hep farklı olanı, özgün olanı aramışlardır. Ortaya çıkan tüm akım ve farklı görüşler işte bu özgüleşmenin neticesinde olmuştur. Barok döneminin fresklerinin kiliselere girmesi, dini ve mitolojik konuların işlenmesi, dini bir tarikat tarafından benimsenmesi ve desteklenmeside farklı bir özgünlük hareketi olarak değerlendirilmektedir.

Pozzo'nun Saint İgnazio kilisesine yapmış olduğu fresklerde bu örneklerdendir. Bir yenilik hareketinin, resim sanatı üzerinden ortaya çıkardığı özgün işlerdir. Yeni ortaya çıkarılmış bu yenilikte kendi içerisinde de bir takım istisna işlere çıkarmaktadır. Bu istisna elbetteki II Gesu kilisesinin tavan freskleridir. Freskler sadece fırça ve boya ile değil aynı zamanda katı malzemelerle içli dışlı olmuş ve ortaya özel bir iş çıkarılmıştır.

Pozzo'nun fresklerinde tavan yüzeyinde sadece resim vardır, ama Baciccio'nun fresklerinde tavan yüzeyinde resimle beraber katı malzemelerde vardır. Her iki ustada illizyon yaratarak ve algılarla oynadıkları görülmektedir. Pozzo freskteki tüm hünerlerini fırça ve boya ile, Baciccio ise tüm hünerlerini fırça ve boya ve ekstra katı malzemeyle harmanlayarak sergilemiştir. İki örnek arasında kıyas yapılması elbette yanlıştır. Her ikisinin önemi ayrı, etki alanları farklıdır elbette. Ancak Baciccio daha hassas ve sistemli bir işe girişmiştir.

İzleyici Baciccio'nun fresklerini incelerden epeyce yorulmaktadır. Gerçek sahte olanın karmaşası izleyici ayırt etme noktasında oldukça şaşırtmıştır. Defalarca bakıldığında bile bu karışıklığı algılamak çok güçtür. Ne kadar karışıklık o kadar gizemide beraberinde getirmiştir.

Baciccio freski yaparken bir ekiple çalışmıştır. Böylesine karmaşık bir freski yapmak ancak farklı zanaat alanlarında uzman kişilerin beraber çalışmasıyla mümkündür. Baciccio'da bu konuda beraber çalışacağı arkadaşlarını belirlemiş ve fresk adeta projelendirilmiştir. Baciccio öğrencisi Antonio Raggi ile beraber tavan freskine başlamıştır. Raggi işin katı madde kısmıyla ilgilenmektedir. Raggi'nin tavana ahşap ve alçı maddelerden oluşturduğu tasarımın içine, Baciccio freskini yerleştirmiştir. Bu öylesine büyük bir ustalıkla yapılmıştır ki metrelerce yukarıdan tavanın tamamının yok bir kısmının fresk olduğu anlamak oldukça güçleşmiştir.





Resim 26. Bacio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Freskten sadece bir detaya bakıldığında (Resim 26), kalın altın yaldızlı çerçevenin gerçek mi yoksa çizimmi olduğu oldukça kafa karıştırmakta ve gerçek olduğu kanısına varılmakta olduğu söylenebilir. Figürlerinde çizim olduğu anlaşılıyor. Fakat nasıl oluyordu da figürler çerçevenin üzerine çıkabiliyordu. Düz bir yüzeye yapılan boyama, kalınlığı olan ahşap çerçevenin üzerinde nasıl durabiliyordu. İzleyicinin kafasını karıştıran şeyin bu olduğu görülmektedir. Baciccio ve Raggi iki şeyi birbirine karıştırmış ve fantastik bir karışıklık meydana getirmişlerdir. Pozzo'nun fresklerinin üç boyutlu etkisini çözmekten daha zor olduğu kesindir.

Freskin etrafı kalın bir çerçeveye çevrilmiştir. İlginç olan freskler yer yer çerçeveden taşmıştır. Sanki figürler kilisenin içinden çerçevenin içine akıp ordan gökyüzüne yükseliyor gibidirler. Çerçeve dışına çıkılarak kompozisyon açılarak, mimari öğelerinde içine akmaktadır. Artık sadece bir fresk değil mimariyide sarıp sarmalayan ve işin içine katan bir eser halini almıştır. Resim kendi sınırları içinde kalmamıştır. Sürekli gökyüzüne doğru yönelim içinde olan figürler görülmekte ve sanki bu olaylar kilisenin



delinmiş tavanında dışarı doğru taşmaktadır. Kilisenin üstü açılmış, bu açıklığın etrafı çerçevelenmiş, figürler ve bulutlarla beraber olayların yarısı dışarı çıkmış geri kalanı daha kilisedeymiş gibi bir etki yarattığıda görülmektedir (Resim 27). Örneğin, içerdeki dumanın dışarı taşıyor olması gibidir.

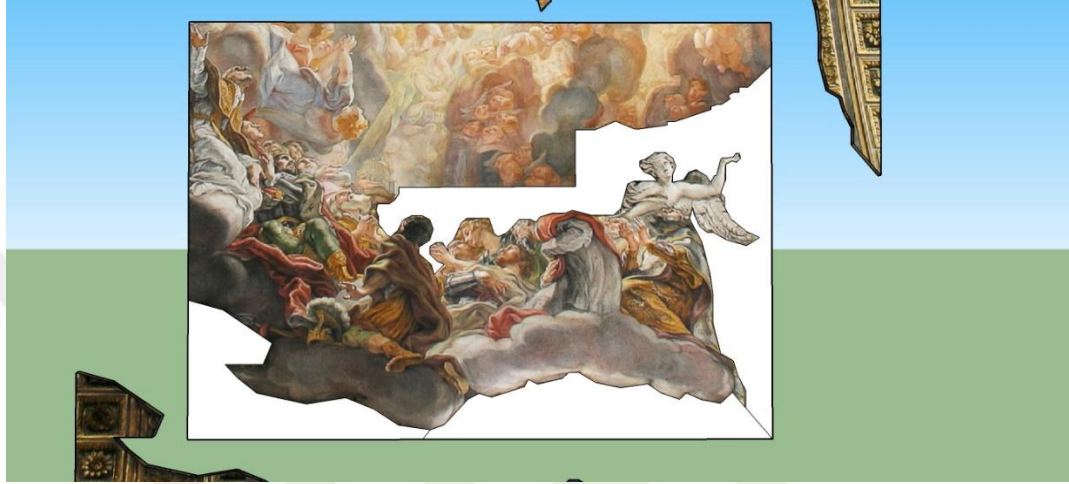


Resim 27 : Baccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Fresklerin yanındaki çerçeve ve ara ara kemer görüntüsünden yapılmış kare formlar gerçekmidir? Yoksa freskin bir parçası mıdır? Elbetteki bunlar alçı ve tahta parçasından yapılmış ve ince ince işlenmiş katı malzemelerdir. Freskine etrafı kaderine terk edilmemiş ve kilisenin genel mimari konseptine uygun şekilde dekore edilmiştir.

Freskin renkleri, altın yaldızla boyanmış ahşap ve alçı sıvalarla tam bir bütünlük içindedir. Sağ taraftaki figüratif kalabalığı desteklemek için sol tarafada katı malzemeyle formlar ve içerikler yapılmıştır. Denge oluşması bakımından yapıldığı düşünülebilir. Nef'in her iki tarafındaki pencereler ve freskin etrafındaki dekoratif kaplamalar simetrik ancak, fresk asimetrik kurgulanmıştır. Ancak yine dengeli olması bakımından, üst ve alt kısımlardan da çerçeve üzerine freskler taşmıştır. Yine denge göz önünde bulundurulmuş ve geniş boşluklar sade bırakılmamıştır. Genel manada kompozisyon oldukça planlı ve disiplinli görülmektedir. Fresk tavanda kapladığı oran bakımından oldukça uygun ölçülerde ve merkezdedir. Tavanda gezinecek bir gözün zirvede bırakacağı yer freskin merkezidir.

Boş tavanda hangi teknik işlemin yapıldığına bakıldığında muhtemelen, freskin önce yapıldığı görülmektedir. Baccio ahşap ve alçıdan yapılacak çerçeve ve dekorların şablonunu çıkartarak planı tavana çizğini anlaşılmaktadır. Daha sonra fresk boyanmaya başlamıştır (Çizim 14). Bu arada çerçevenin dışında nasıl bir dekorasyon tasarımları gerektiği hakkında Raggi ile uzun uzun düşündükleri tahmin edilmektedir. Yapılan dekorasyonun mimariyede uyması ve bir bütünlük sağlaması önemlidir.



Çizim 14. II Gesu Kilisesi Tavan İşçiliği Yapım Aşamasını Gösteren Çizim.

Sadece bir bölümü üzerinde analiz yapmak uygulamanın nasıl uygulandığı hakkında yeterli bilgiyi vermektedir. Uygulamanın daha iyi anlatılması için tavanda değil düz bir duvarda örneklendirilmesi daha açıklayıcı olacaktır. Baccio düz zemine figürlerini şekildeki gibi çizmiştir. Tüm freskler bittiğinde ise, Raggi ile beraber işin daha zor olan kısmı, ahşap ve alçı kabartma dekorları kesip biçip yerleştirmek kalmıştır.

Ancak katı malzemeleri şekillendirmenin zorluğu düşünüldüğünde, çok fazla girintili ve çıkıntılı bu ahşap ve alçı malzemelerle oldukça başarılı bir iş çıkarıldığı ortadadır. Sürecin uzadığı artık çok fazla ince küçük parçalarla çalışıldığı görülmektedir. Ancak ortaya çıkacak işin heyecanı ve ihtişamı elbetteki bu zorlukları hafifletmektedir.

Roma'da Vigola tarafından Gesu kilisesi'nin yapılmasının önemli bir tarih olayı kabulü istenmiştir; çünkü, Karşı-Reform ile Cizvit Tarikatı, uzun süre özdeş sayılmış, bu nedenle Cizvit sanatına Barok sanat denilmiştir (Lucien Tapie, 1991: 13).

Gesu kilisesi Cizvit'lerin ilk kilisesi olması bakımından ve dönemin atmosferinde önemli bir yer tuttuğu için bu çalışmanın herhangi bir çalışma gibi üstün körü yapılması düşünülemezdi bile. Kilise mimarisinin büyük sıkıntılarla tamamlanması ve bekletilerin büyük olması sebebiyle, kilisedeki her detay katoliklerin mezhep mücadelesinde önem

arzetmekteydi. Kiliseye yapılacak her işçilik şanına yakışır şekilde olmalıydı. Kilise mimari olarak günümüz mega mmari yapılarının yanında küçük kalmaktadır. Ancak dönemin mimari yapılarına göre bir klise için oldukça büyük ihtişamlı ve görkemli bir mimari olarak kabul edilmekteydi. Cizvitler dini bir cemaat olarak özel bir misyon yüklenmiş, yeni ortaya çıkmalarından dolayı herşeylerini farklı kılmak üzerine birleşmişlerdir. Kilise mimarisi ve Barok sanatı, sanatsal alanda mücadele ve tepki için bir araya gelmişlerdi. Rönesansın refomcu sanatına, Martin Luther'in Reform'larına tepki amaçlı yapılan eserlerin bu mücadeleye yakışır olmaları gerekmektedir.

Baciccio ve öğrencisi Raggi'nin yapacağı işin önemi ve kalitesi bu anlamda daha önemli hale gelmiştir. Mimariyi bozacak ve ihtişamını gölgeleyecek bir iş ne Katolik rahiplerine de Cizvit tarikatını memnun etmeyecekti. Tavana yapılan resimden sonra, her iki sanatçı, resmin etrafına tasarladıkları ahşap ve alçı dekorları yerleştirdikleri görülmektedir (Çizim 15). Bu yerleştirme okadar büyük bir sabır ve hassasiyetle yapılmıştırki, malzemeyle freski ayırt etmek çok daha zor bir hale gelmiştir. İşin hassasiyetini anlamak açısından yapılmasa bile, koca tavanda nerdeyse fark edilemeyecek kadar küçük detaylar mevcuttur. Örneğin, figürlere ait bir parmağın katı malzeme üzerindeymiş gibi görünmesi. Sadece bu örnek değil tabi yüzlerce detaylı örnek bulmak mümkündür. Baciccio ve Raggi fresk ve katı dekoratif malzemeleri yerleştirmekle kalmamıştır. Planın kim tarafından yapıldığı bilinmemektedir ama freskin ve işin baş kahramanı daha yaşı çok geç olan Baciccio olarak anlaşılmaktadır.



Çizim 15. II Gesu Kilisesi Tavan İşçiliği Yapım Aşamasını Gösteren Çizim.

Baccio resmin merkezinde üç boyutlu etkiyi ışık gölge olaylarıyla yakaladığı görülmektedir. Ancak resmin merkezindeki etkiyi dışarı taşıyıp zemin olarak kendine yıldızla boyanmış, kabartma ahşap ve alçı malzemeyide kullanmıştır. Çerçeve dışına taşan fresklerin yeni zemini ahşap ve alçı katı malzemedir.

Amaçladığı şey, resmin kilisenin içinde gerçekten göğe yükselen figürleri ve olaylardır. Bu teknik ilizyonlarla mümkün kılabilirdi. Baccio'da bu işin teknik kısmını böyle çözmüştür.





Çizim 16. Baciccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Resmi kabartma üzerine çıkararak üç boyutlu bir etki yaratılmıştır. Çizim 16'da görünen, mimari bir programla yapılan bir taklittir. Gerçekten de resim öne alınmıştır. Baciccio'nun yaptığında ise resim gerçekten öne alınmamış ve kabartmanın içine gömülmüştür. Asıl ilizyonu yaratan, gerçek ve sahte yerlerde duran üç boyut etkisi, Baciccio'nun ahşap ve alçı mazleme üzerine yaptığı gölgelerden kaynaklanmaktadır.



Resim 28. Baccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Ahşap ve alçıdan oluşan dekor yıldızla boyanmıştır. Baccio ise resmin üç boyutlu gözükmesi için, yıldızın üzerini ışığın geliş açısına göre gölgeymiş hissi verecek bir tonlamayla boyanmıştır (Resim 28). Mekanın etkileyen en can alıcı şey ise bu şık gölge oyunlarıdır.

İzleyici mekana girdiğinde böyle bir tavandan etkilenmemesi mümkün değildir. Tavanda sanki boşluktaymiş hissi yaratan figürler ve olaylar ortamın ruhunu ve mekanın ruhunu değiştirmiştir. Bazı detayların anlaşılmasının gizemi insanın başını bir süreden sonra açılı tutamamasıdır. Bakış ve görüş zorluğu, eksik yada kusurları gizleyen doğal bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. Tavandaki yüzlerce detayı görmek ve incelemek için uzun bir süre yukarı bakmak gereklidir ve bu biyolojik olarak pek mümkün değildir. İnsan bir kaç dakikalığına başını kaldırabilir ancak uzunca bakamaz ve yorulurlar. Kilise bunun içinde bir çözüm bulmuştur. Yerdeki aynayla gerçek tavana bakmadan izlemek mümkün olmuştur. Tavani ikinci ekranda gören izleyicinin tavandaki illizyonu anlamasını birazda geçiktirmiştir. Böylece detaylar ekşikler, kusurlar görünmesi mümkünken bile artık daha az görünecektir.





Resim 29. Baccio, İsa'nın Şanı, 1568, Tavan Freskleri, II Gesu Kilisesi, Roma.  
<https://www.chiesadelgesu.org/la-chiesa/archivio-fotografico/> Erişim Tarihi : 06.06. 2019

Mekan Baccio ve Raggi'nin işbirliği ile fantastik bir tavana kavuşmuş ve izleyiciyi mekanın içine çekmeyi başarmıştır. Mekanın çekiciliğini oluşturan mimari unsurların en başında belkide tavadaki işçilikler gelmektedir. Mekan ihtişamını bu işçiliklere borçlu kalmıştır. Mekan dekorasyon olmadan çıplak bir insan gibidir. Dekorasyonsuz haliyle, yük taşıyan, koruyucu ve mühendislik gibi teknik çağrışımlar yapmaktadır. Dekorasyon elbisesi giydirildiğinde, mekan gerçek ruhuna ve ihtişamına kavuşmaktadır. Dekorasyon çeşitli tasarımlara uygulanabilir elbette. Dönemin şartları teknikleri, malzemeleri, sosyolojik ve teolojik durumun göz önünde bulundurulduğunda fresklerin, ahşap ve alçı işlemlerin en iyi dekorasyon örneği olduğu açıktır.

Gesu kilisesi izleyicilerin uzun uzun tavanı incelemelerini istemiş olmak tavanın hemen altına yatay bir ayna bırakılmıştır (Resim 29). İzleyiciler hiç başlarını kaldırmadan da aynadan tavanı görebilmektedir. Kilise heyeti neden kilisenin öteki mimari unsurlarını bir aynayla göstermek yerine tavanı göstermeyi tercih etmiştir? Herhalde, kilise heyetide tavadaki ihtişamı, kilisede geriye kalan tüm mimari unsurlardan değerli bulmaktadır. Vurgulamak istenen yere ayna tutulmaktadır. Bu durumda kilise mimari olarak

ihtşamının bir kısmını tavana borçludur. Resim sanatının bu noktada katı bir malzeme olmamasına rağmen katı malzemeler içerisinde ne denli önemli olduğu ortaya çıkmaktadır. Resmin çoğu zaman katı bir malzemenin boşluğu doldurmaktan daha fazla işe yaradığı ortaya çıkmaktadır. Kilise tüm yazılı ve görsel propagandasında tavan görsellerini ön plana çıkarmakta, koca mimariyi adeta tavanda yapılan işçiliklerle tanıtmaktadır. İzleyici tavandaki fresklerin ve işçiliklerin sanatsal değer taşıdığını düşünmekte ve kiliseyi sırf bu sebepten ziyaret etmektedir.

Mimari elbette önemlidir, izleyici mimariyi bir sanat eseri olarak görmektedir. Fakat çoğu zaman bu böyle değildir. Mimari binalar ve emsaller çoğaldıkça artık sanatsal değil barınma ve ihtiyaçtan dolayı yapıldığı kanısı mimariyi sıradanlaştırmaktadır. Binlerce kilisenin olduğu varsayıldığında birini ötekinden ayırmanın, ancak bir ayrıcalıkla mümkün olduğu açıktır. İşte tamda bu noktada, Barok dönemde mimariye sanatsal bir kimlik kazandırma noktasında, tavan resimleri önemli rol almıştır.

Dönemin entellektüelleri, din adamları ve ressamı bunun farkında olmaları mimaride fark yaratmanın ve kendi düşüncelerini ifade etmenin yöntemi olarak duvar resimleri tercih etmişlerdir. Basite indirgemek birileri tarafından her zaman mümkündür. Birkaç fırça ve biraz boyayla yapılan bir resmin, yıllarca süre ve büyük emeklerle yapılan mimarinin önüne geçmesinin aptalca olduğu düşünülebilir. Ancak sanat zaten bililenin aksine bu tür matematiksel düşünme sisteminin ötesinde bir etkiye ve imkana sahiptir. Onlarca işçinin, mimarın, mermerin taşın, altının ve iradenin oluşturduğu dev yapılar, atmosferini ve ününü bir ressamın çizdiği küçük bir resme borçlu olabilir. Taşlar durduğu yerden izleyiciye birşeyi açıklayamaz ama bir resimde verilmek istenen mesaj ciltlerle dolu kitaplardan daha etkili olabilmektedir. Kilisede onca mimari unsur bulunmasına rağmen, kilisenin tüm mesajını yalnızca tavanı vermektedir. Bu durumda şöyle bir çıkarım yapılabilir; kilisenin tüm mimari unsurları tavan resminin var olması için vardır. Tüm mimari, resimlerin etkisi ve hükümdarlığı altına girdiği söylenebilir.

Kilise artık tüm herşeyiyle tavan resmi için varolmaktadır. Bu kilisenin ilk kilise olmaz özelliklerini ve misyonunu küçümsemek anlamında gelmemektedir. Günümüz şartlarında, kilise kendini var etmenin ve ortaya koymanın çabasını gösterirken, propagandasını, tavandaki konu itibarıyla dinsel uygulama biçimiyle resimsel olgulara borçludur. Kilisenin inşası ve fresklerin yapıldığı dönemde, Cizvit tarikatı aktif, katolikler aktif, Reform'lar aktiftir. Gündelik hayatın ve belli bir dönemin sıcak

konusuydu. Bu atmosferde belkide freksler günümüzde olduğu kadar etkili olmayabilirdi. Ancak günümüz dünyasında herşey başka anlaşılmaktadır. Mekanın zaman içindeki yolculuğundan ve o dönemin sorunlarının kapanmasında dolayı, artık kilise sanatsal öğeleri ön plana çıkarmakla kendini var etmeye çalışmaktadır.

Günümüzde kilisenin kendini var etmenin en önemli enstrümanı ise tavan resimleridir. Sanat camiasında dönemi dolduran en önemli mimari unsur haline gelmiştir.

## **2.5. BAROK MİMARİSİ VE BAROK ÜSLUBU RESİMLERİN BİR ARAYA GELMESİ**

Barok dönem, resimde, mimaride, heykelde ve diğer tüm sanatsal alanlarda yeniliklerle varolmuştur. Din alanındaki Reformistlere karşı katolik kilisesinin etkisiyle alan bulan bir akım olduğuna değinilmiştir. Biçim, ölçü, ahenk, öz, tasarım bakımından tüm sanat disiplinlerinde aynı özellikleri göstermektedir. Rönesanstan sonra daha asimetrik, kavisli, dairesel, ahenkli, hareketli ve canlı formlar kullanılmıştır. Heykeller aynı şekilde hareketli, resimler canlı ve çoşkulu mimari ise daha kıvrımlı ve kavislidir. Özellikle mimaride tüm yapı elmanları ve ona dahil edilen heykeller, durağanlığı reddeder. Girintileri çıkıntıları boldur, kabartımlar canlı ve hareketlidir. İhtişamlı ve görkemlidirler. Resimlerde aynı şeyi görmek mümkün. Aynı özelliklerin her iki sanat alanında var olması, ikisinin bir araya gelmesini ve uyum sağlamasını kolaylaştırmaktadır. Mimaride canlı ve hareketli süreklilik duvar resimlerinde de devam etmekte izleyiciyi kesintiye uğratmamaktadır.

Çoğu zaman sadece sanatsal performanslar ve uygulamalar sırf sanat değeri taşıdıkları için yanyana gelmemektedir. Onları yanyana ve aynı hedef için birleştiren şey manevi içeriklerdir. Dine hizmet ortak noktaları olmakta ve mesaj vermek için yanyana gelmektedirler.

İsa'nın göğe yükselişini, yada isanın ışıklar içinde, ve yanında azizlerin olduğu, daha altlarda, meleklerin, ve cennet için savaşanlar figürlerin olduğu bir kurguyu sadece mimari örneklerle anlatmak mümkünmüdür. Kilise heyeti mesajı vermek için dini kitapların dışında kilisenin duvarlarına resimlerle mitolojik hikayeler anlatmaya mecbur kalmış gibidir. Resim sanatı adeta kilisenin parçası haline getirilmiştir. Kiliselerdeki tavan duvar resimleri sadece anlatılan kiliselerde değil, daha bir çok kilisede ve sarayda

uygulanmıştır. Birçok fresk yapılmıştır. Fresklerin çok fazla önemsendiği kolayca anlaşılabilir. Muhtemelen mimari bir projeye başlanırken heralde ressamalarda proje detaylarına daha mimari başlamadan eklenmiştir. İnşaat giderleri ve yapılacaklar sanatsal faaliyetler arasında ressamalarda yerini almıştır.

## **2.6. MODERN DÜNYADAN, BAROK DÖNEMİNİ ANLAMAK**

Barok dönemi içerisindeki gelişmeleri analiz edildiğinde yukarıdaki çıkarımlarda bulunmak mümkündür. Elbetteki koca bir dönemden çok daha detaylı, farklı çıkarımlar yapılabilir. Yorum ve çıkarım sayısı insan sayısı kadar çok çeşitlendirilebilir. Yapılan kişisel bir analizdir. Dönemi anlatan kaynaklardan ve fotoğraflardan yola çıkılarak detaylar irdelenmiş, neyin ne amaçla yapıldığı anlaşılması için çaba sarfedilmiştir.

Barok sanatı, bir çok sanat dalını etkilemiş ve hepsini kapsamıştır. Mimari mekanın içi, dışı, heykelleri, resimleri, mobilyaları, ev eşyalarının tamamında etkili olmuştur. Biçim ve içerik anlamında tüm bunların tasarlanmasında bu üslup etkili olmuştur.

Günümüz modern dünyasına o günlerden kalan, mimari, resim, eyş, mobilya gibi bir çok şey tarihi eser vasıflarını kazanarak gelmiştir. Günümüzde halen üretilmekte olan yeni mobilyalarda dahi Barok üslubu tarzında üretimler yapılmaktadır. Yüzyıllar geçmesine rağmen ihtişamıyla göz kamaştıran, adeta saraylarda, katedrallerde, gösterişin ve zenginliğin simgesi haline gelen Barok üslup, günümüz mağazalarında Barok tarzı koltuk takımlarıyla var olmaktadır (Resim 30). Teknoloji ilerlemesine rağmen, sanayinin gelişmesi, köklü kültürel değişimler olmasına rağmen halen dünyanın bir çok yerinde bir çok yerde Barok üslup mobilya araç gereç ve dekorasyon malzemeleri üretilmektedir. Üzerinden bu kadar zaman geçmesine rağmen halen kullanılıyorsa insanların görsel ve estetik belleğinde etkisinin devam ettiği görülmektedir. Günümüzde Barok tarzı mimarinin halen olduğu, ancak popülerliğini yitirdiğini söylemek mümkündür. Tarihten bugün kalanlar, birer tarihi eser olarak önemi korumakta ancak yeni Barok tarzı mimari eserler yapılmamaktadır.



Resim 30. Barok Üslubu Koltuk ve Sehpa Örneği.

<https://www.luxury.com.tr/baroke-varakli-klasik-koltuk-takimi> Erişim Tarihi: 06.06.2019

Elbette, istisnai durum hariç tutulmak kaydıyla. Barok tavan resimleride günümüz dünyasında pek uygulanmamaktadır. İstisnai durumlar sayılmasa eğer; nerdeyse, Barok tarzı duvar ve tavan resimleri bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Barok üslubün, mobilya ve iç mekan dekorasyonunda günümüzde taklileri yapılmış, tavan ve duvar resimleri artık yapılmamıştır. Belki de, modern toplumun sadeleşme isteğinden kaynaklanmıştır.

Barok dönemdemın motiflerinden ve kabartmalarından esinlenerek tasarlanan ve günümüzde en çok kullanılan malzemelerden biride duvar kağıtlarıdır (Resim 31). Modern dünyanın icadı olan duvar kağıtları, oldukça popülerdir. Özellikler Barok adı altında binlerce farklı desen ve modelde üretilmektedir. Uygulanışı ve ekonomik oluşu daha çok kullanılmasında çok etkilidir. Barok mimari veya mobilyaları çok fazla işçilik ve maliyet gerektirdiği içinde kullanım alanı daralmıştır.





Resim 31. Barok Üslubu Duvar Kağıdı Örneği.

<https://www.dekorans.com/legend-81152-1-barok-damask-desenli-duvar-kagidi-pmu1063>  
Erişim Tarihi : 06.06.2019

Duvar kağıtlarının yaygınlığı bu iki etmene bağlıdır.Önemli önemsin dört duvarı olan her mekanda, ihtişam ve görselik için mutlaka bu duvar kağıtlarından kullanılmaktadır. Mağazalarda sergilenen bu ürüneler alıcıları tarafından Barok döneminin motifleri olarak bilinmemektedir. Müşterilerin tamamen gelişigüzel seçtiği ürülerdir.Barok günümüz dünyanın yeni retimlerinde halen izini sürdürmektedir. Ancak Barok eşyaları ve mobilyaları kullananların bir çoğu bu tarihi akımı bilmemektedir. Üreticilerin ve eğitimli küçük azınlıkların dışındaki tüketiciler neyi tükettiklerinin farkında bile değillerdir.

## **2.7. BAROK ÜSLÜBUN, İNSAN PSİKOLOJİSİ İLE İLİŞKİSİ**

### **2.7.1. İnsanın Görsel Ve Estetikle Olan İlişkisi**

İnsan ihtişam ve yücelik duygusuyla yaratılmıştır.İnsanların bu duygusu içsel ve doğal bir tepkidir. İnsanı yüceltecek ve onu daha da büyütecek ne varsa insan ona yönelmektedir. Güzel, estetik olana, büyük olana, yüksek olana, düşkündür. İşlevler ve ihtiyaçlar her zaman görsel ve estetik olandan önde olmuştur elbette. Fakat işlevsel ihtiyaçlar giderildiğinde insanın aradığı ilk şey, ihtişam, estetik, yücelik gibi beğenileri ve ruhu tatmin edici kavramsal açılımlardır. Kullanılan eşyalar ihtiyaçlara cevap vermelidir. İnsan ilk bunun için çabalamıştır. Daha sonra ise bu eşyaları hem ihtiyaca uygun hemde estetik ve görsel tasarımda üretmeyi başarmışlardır. İhtiyaçların karşılanması kadar ufuksuz iştahıyla insanın manevi duygu dünyası ve ruhu tatmin



istemektedir. İnsanlar, kaşıkla çorbalarını içmekte ve karınlarını doyurmaktır, ancak kullandıkları bu aracın, bir yerlerde asılı durukken göze hitap etmeside gerekmektedir. Güzel olmalıdır ve insanın hoşuna gitmelidir. Sadece işe yarıyor olması yetmemektedir.

İnsan varolduğundan buğüne kadar, bu düşünceler ve duygularla sürekli ilerlemiştir. İlk zamanlar sadece korunmak ihtiyacı için tasarlanan mekanlar çağlardan sonra insanlar için konfor, ergonomi, estetik gibi yeni kaygılarla değişimlere uğramıştır. Günümüz dünyasında mimari mekanlar renk, biçim,estetik, ergonomi, işlev ve benzeri tasarım öğelerin yer aldığı bir sanatsal faaliyet alanına dönüşmüştür. Belli çağlarda ve dönemlerde o kadar ileriye gitmiştir ki bu artık devletlerin, milletlerin kendi övünç kaynakları ve sembolleri haline gelmiştir. İhtişamlı saraylar, katedraller, şatolar, dini mekanlar ve ardı arkası kesilmeyen milyonlarca mimari yapıt ülkeleri süslemişlerdir adeta. Bazı mimari çalışmalar, dini semboller haline gelmiştir. Mimaride rengin yeri ve önemi ise biçimle beraber mekanların belirleyici unsuru olarak büyük bir öneme sahiptir.

### **2.7.2. Renk, İnsan Psikolojisi ve Barok**

İnsanlık tarihinin ilk yapılarında binaya ‘renk’ vermek sorun olmamıştır. Çünkü insanın ilk barınakları, rengini doğadan -çalı-çırpıdan, kerpiçten, topraktan, yörenin taşından, kumundan- almıştır. Fakat ilginçtir ki insanın rengi keşfiyle birlikte, yapılarda doğanın hakim rengine zıt renkler kullanılmaya başlanmıştır. Örneğin İsveç, Norveç gibi yeşilin hakim olduğu bölgelerde kırmızı gibi yeşile zıt renkler konutlara, çiftlik evlerine hakim olmuştur. Bu zıtlığın yaygınlık kazanması, kırmızı tuğlalarıyla daha görkemli ve dayanıklı izlenimi yaratan malikaneleri taklit etmek amacıyla başlamıştır. İsveç ve Norveç insanının bu taklidinin ardında yatan gerçek, bir evin kırmızı olması gerektiği inancıdır. İsveç ve Norveç’de kırmızı renkli malikanelerin daha görkemli ve dayanıklı olarak görülmesi ve insanın bundan etkilenerek kırmızı rengi konutlarına taşıması düşünülmüştür (Resim 32). Bu durum, rengin mimaride kullanılmaya başlanmasının kökenlerinin psikolojik olduğunu göstermektedir.



Resim 32. Norveç'teki Renkli Malikaneler.

<https://gezimanya.com/GeziNotlari/rengarenk-hansa-evleri-ile-bergen> Erişim Tarihi : 06.06.2019

Renkleri herbirinin birer karakteri ve insan üzerindeki etkisi düşünüldüğünde yukarıda uygulandığı gibi, kırmızı rengin birim yoğunluğu dalga boyunun gücü sayesinde, malikanelerde gücü ve ihtişamı hissettirmesi için kullanılmıştır. Toplumların kültürel yaşayışları, örf, adet ve geleneklerine göre renkler ayrı ayrı şeyler ifade edebilir. Ancak genel kanı renkler insan psikolojisine etkisinin herkeste hemen hemen aynı şekilde karşılık bulduğudur.

Renklerin psikoloji üzerindeki etkilerinin anlaşılmasından sonra, artık çözümleyici yanı üzerine araştırmalar yapılmaya başlanmıştır. Müzik ve tıp sektöründede kullanılmaya başlanmıştır. İnsan psikolojisinin karmaşıklığı karşısında, tıp ve alternatif tıp gibi alanlarda kesin ve sonuçlar almak her zaman mümkün gözükmemektedir. Ancak yinede denenmeye değerdi. Renklerin bu sektörlerde kullanılmasında tıp sektörünün yetersiz ve çaresiz kaldığı noktada kısmen işe yaradığı söylenebilir.

Renklerin insan ruhu üzerindeki etkileri, pempe veya kara dünya tabirleri insanın ruh haline göre tanımlanmaktadır.Hatta renklerle bazı hastalıkların tedavisinin yapıldığı bilinmektedir. Renklerin bizi duygusal olarak etkilediği evrensel olarak kabul edilmiştir.

Parlak kırmızılar, turuncular ve sarılar bizi kışkırtmaya eğilimliken maviler ve yeşiller sıklıkla bizim daha sakin hissetmemize sebep olur. Renkler bu nedenle duyguları ifade etmek ve hatta onları açığa çıkarmak için kullanılabilir. Bizler ateşin renkleri (kırmızı, sarı, turuncu) ile arkadaşlık ederiz. Bu dikkat çekici bir konu başlığı değildir. Fizyolojik araştırmalar kırmızı ışık altında, kan basıncımızın arttığına, daha fazla soluduğumuza, gerçekten vucut ısımızı hafifçe arttıran adrenalinin daha fazla salındığına işaret etmektedir. Sarılar ve turuncular kuvvetli kırmızılarının olduğu kadar sıcak olmamasına rağmen benzer bir etkiye sahiptir. Rengin psikolojik etkilerini fark eden hastane yetkilileri morali bozuk hastalar için, dekorasyonda kırmızı, pembe ve turuncu kullanımına yönelmişler, aşırı heyecanlı olan hastaları da mavi ve yeşilin tonları ile yatıştırmayı denemişlerdir.

“Renklerle bazı hastalıkları tedavi ettikleri gibi bazı memleketlerde renk işkencelerinin yapılmakta olduğu duyulmuş hadiselerdendir” (Kalmık, 1950: 32).

Modern dünyada mimari mekanların dış cephelerinde iddali renklere boyamaktadır. Kırmızı, sarı, mavi gibi birim değeri yüksek renkler kullanılmaktadır. Renklerin insan üzerindeki etkisi düşünüldüğünde dış cephelerin bu iddali renklere boyanması oldukça radikal kararlardır. İnsanın gözünü direkt alan ve içine çeken renkleri büyük yüzeylere uygulayarak özel sıcak bir bölge yaratılmıştır. Renkler mimariyi bir cazibe merkezi haline getirmiştir. Norveç’in Bergen vilayetindeki su kenarındaki renkli evler adeta odak noktası olmuştur (Resim 33). Şehre bakıldığında, binlerce binanın içinden göze çarpan ilk bölge renkli vilların ve malikanelerin olduğu bölgedir. Rengin ayırt edici ve belirleyici özelliği görülmektedir. Renklerin hayatımızdaki önemini bu tür örnekler daha iyi kanıtlamaktadır. Renkler sadece bir ressamın malzemesi değil yaşam için gerekli olan her şeyin en önemli öğesidir. Kullanım alanının genişliği ve etkileri düşünüldüğünde, insan yaşamının ve ruhunun tamamlayıcısıdır. Hayatta bir şeyleri ayırt etmenin en kolay yoludur. Norveç’teki bu evlerde diğer geriye kalan her şeyden farklı olması için rengarenk boyanmıştır. İçini merak eden izleyici sayısı muhtemelen çok değildir. Görsel şövalarını çok uzaklardan sunuyorlar zaten. Yakınları gitmek elbette önemli olabilir ancak her biri bir eserin parçaları gibi görülmektedir.



Resim 33. Norveç'in Bergen Şhriindeki Renkli Malikaneler.

<http://www.gazetemsi.com/norvecin-yukselen-yildizi-bergen-16098> Erişim Tarihi : 06.06.2019

İnsanlık tarihi boyunca, dönemlerin değerlerine, kültürlerine, yaşam şartlarına göre değişmektedir. Her yeni dönem, kendi sanatını, mimarisini oluşturmuştur. Dönem ve insanlar neyi talep etmişlerse onu icat etmiş yada keşfetmiştir. Sanatsal eserler ve akımlar tamamen ihtiyaçlara verilen cevaplardır. Toplum neyi ne kadar ve nasıl istiyorsa öyle şekillenmiştir. Barok dönemde ise renk kullanımında insanlar günümüz modern dünyasına göre farklı düşünmüş olabilirler. Günümüz dünyasında mekanlarda geniş alanlarda tek renkler kullanılmıştır. Dağa çiğ ve canlı renkler kullanılmıştır. Çoğu zaman malzemenin doğal yapısı gizlenmiştir.

Renklerin psikolojik etkileri hesaplanarak, daha bilimsel uygulamalar yapılmıştır. Bilinç altını yönlendirmek için kullanılmışlardır. Renklerle ilgili daha fazla bilimsel araştırma ve deney yapılmış ve renklerin dünyası dahada genişlemiştir. Profesyoneller artık sırf göze güzel gözüküyor diye değil, bilinç altında yarattığı etkiye görede renk kullanmıştır. Barok dönemde böyle şeylerden bahsetmek mümkünde değildi. Ancak bu rengin şimdi daha ustaca kullanıldığı anlamında gelmemektedir. Yüzyıllar geçmesine rağmen Barok dönem içinde renkler ve resimlerde ve mimaride kusursuz kullanılmıştır. Barok döneminde mimari üzerinde kullanılan renkler çoğunlukla hep tavan resimleri aracılığıyla olmuştur. Mimariye renkler dekorasyonla girmiştir ancak saf, sade duru bir şekilde büyük yüzeylerde tavan resimlerle girdiği söylenebilmektedir. Modern dünyada dış cephelerde kullanılan renkler, Barok dönemde iç mekanlar kullanılmıştır. Renk moden dünyada tek bir yüzeyde tek renkte uygulanırken barokta resmin için onlarca renk



şeklinde uygulanmıştır. Rengin mucizevi etkisini böyle kullanmayı tercih etmişlerdir muhtemelen.

Örneğin, Fransa'da bulunan Versay Saray Barok dönemin en simge ve önemli eserlerinde olduğu söylenebilir (Resim 34). Barok tarzı tüm özellikleri barındırmaktadır. Ancak Barok dönemde dış çephele kesinlikle radikal renklerle boyanmamıştır. Malzeme asla boyanmamıştır. O dönemde insanları etkilemek için taş işçilikleri, heyeller, kemerler, kulleler, motifler, sütunlar kullanılmıştır. Taşın doğal dokusu kullanmışlardır. Taşın doğal dokusundaki estetik ve görsel etkileri ve doğal rengini kullanmışlardır. Taşın yada mermerin doğal renkleri de şüphesizki çoğu zaman inanılmaz estetik görsel etkiler barındırmaktadır. O dönemde henüz büyük yüzeylerin boyanması fikri belki çok saçma gelmektedir. İnşa edilen mimarilerin renklere boyanması belkide aklara getirilmeyecek kadar çığm ve sorunlu bir düşünce olarak görülebilirdi.



Resim 34. Louis Le Vau, Jules Hardouin-Mansart, Versay Sarayı, Versailles, 1661, Fransa.  
<https://www.harikalardiyari.com/paris-versay-sarayi/> Erişim Tarihi : 06.06.2019

Dış cephede kullanılan renkler ancak farklı malzemelerin doğal renkleriyle sınırlıydı. Malzemelerin doğal renklerini bir tasarımsal düzene koyarak dış cephede bir hareketlilik

yakalamak mümküdü. Dış cephelerdeki rengin kullanımı ve macerası bundan ibaretti.

Dış cephede kullanılmamaış olabilir ancak renk barok dönemde resimlerde ve iç mekanlarda dünya tarihin görüp görebileceği en iyi şekilde kullanılmıştır. Rembrant' ın portrelerinde kullandığı rengin ustalığı günümüz dünyasında bırakalım begenilmeyi halen anlamayacak kadar ustacadır. Andrea Pozzo'nun ve Baciccio'nun tavan fresklerinde kullandıkları renkler yine kendi alanında sanat tarihinin en iyi işleridir. Versay Sarayında dış cephede göremediğimiz renkler iç mekanında adeta görsel bir şölen sunmaktadır (Resim 35). Tavanda mimari öğelerde ve fresklerde kullanılan renkler, adeta insanın ilgisini hapsedmektedir. Göz kamaştırıcı, ihtişamlı, karmaşık ve zor gözükken işlemlerle doludur. Adeta okunması ve keşfedilmesi gereken bir kitap gibi koridor tavanları. Mitolojik olaylar, tarihi olaylar sanatçılar ve sanatkarlar tarafından taan milim milim işlenmiştir. Can alıcı canlı renkler kullanılmıştır. Taş mimari içerisinde adeta çöşku saçan bir hareketlilik içindedir tavanlar.



Resim 35. Versay Sarayı, Versailles, İç Koridorları, Fransa, 1661.  
[https://www.wikiwand.com/tr/Versay\\_Sarayı](https://www.wikiwand.com/tr/Versay_Saray%C4%B1) Erişim Tarihi : 06.06.2019

Mimari üzerindeki ahşap ve alçı kabartmalarda sadece yıldız kullanılmıştır. Düz ve sade kullanıla yıldızlar elbette etkilidir, fakat, tavan fresklerinde kullanılan kendi içinde geçişlerle adeta dans eden figürler ve olaylar kadar etkili değildir. Tek başına kullanılan



renklerin hacim duyguları yoktur. Duyguları harekete geçiren asıl şey renkler arasındaki geçişlerdir. Modern yapılar ve Barok dönemde kullanılan renklerin kullanım alanı ve işlevi farklılaşmaktadır. Bu çok doğal bir sonuçtur. İnsanları psikolojileri ve ruhsal dünyalarında zaman ve dönem şartları içerisinde değişmektedir. Bugünün mimarisinde renkler resim sanatı dışında daha fazla etkilidir.Özelliklerde bugünün mimarisin kullanılan renkler, tavan resimleriyle aracılığıyla nerdeyse alakası yoktur. Renler tavan resimleri sayesinde mimaride bulunmamaktadır. Ancak Barok dönemde renkler mekana tavan resimlerindeki renkler sayesinde girmiştir. Barok dönemdeki mimari renklere çok şey borçludur.



## SONUÇ

Sanatsal bir eseri yada dönemi incelemenin veya analiz etmenin şüphesizki çok zorlukları vardır. Sanat her anlamda karmaşık örüntülerle doludur. İnsanın bitmez tükenmez düşünme ve ifade çeşililiği sanatı ortaya çıkarmış ve sanattı böyle inşaa etmiştir. İnsanı anlamak nasıl kolay değilse, sanattı anlamak da öyle kolay değildir. Sanatın bir çok çalışma disiplininin genel adıdır ve alt başlıklarında onlarca sanatsal dal vardır. Uygulanış, işlev, biçim, amaç, kullanım alanı, mesajı, malzemesi ve daha sayılabilecek binlerce farklılar içeren sanatsal kollar vardır. Resim, mimari, heykel, seramik, el sanatları, müzik, edebiyat ve böyle sayılabilecek onlarca sanat alanı bunlara örnek gösterilebilir. Geneli iyi okuyamayan biri için hepsi ayrı ayrı şeylermiş gibi durabilir ancak hepsi birbiriyle ilişkili bir bütünün parçalarıdır. Mimariyi, heykelen, resmi, edebiyattan yada müzikten ayırmak mümkün değildir. İnsan zinindeki yerleri farklı ancak çağrışımları ve anlattıkları itibariyle aynı şeylerdir. Bir vucutta kol ve bacak nasıl bir birine benzemiyor, fakat vücudun yaşaması birbirne ihtiyaç duyuyorsa, sanat dallarıda birbirilerinden farklı olmasına rağmen birbirine ihtiyaç duymaktadırlar. Sanatsal dallar arasındaki ilişkiyi incelemek ve irdelemekle, sanatın başka özellikleri ortaya çıkarılabilir. Sanat bünyesinde, sonsuz çıkarımları barındırmaktadır ve asla tam manasıyla tanımlar arasında sıkıştırılamamıştır. Eserlerin yapılış amacı ne olursa olsun, dışardan algılanışı insan sayısının çokluğu kadardır. Her değerlendirme değerlidir sanat için. Ortaya atılan mesaj ve eser kişilerin anlama eşiklerine göre farklı farklı algılara bürünebilir. Her kesimden insan için değerli yada değersiz olmak kaydıyla, mutlaka bir şey ifade eder. Eser, yapılır ve insanlığa bırakılır. İnsanlar nasıl anlamak istiyorsa öyle anlamaktadırlar. Ucu açık bir haz, ve yönsüz bir amaç gibi zaman ve tarih içerisinde yolculuğunda dolaşmaktadır.

Sanatın uygulayıcı insanlardır. İnsanlara ait davranışların, üslupların, iyi yada kötü amaçların tamamı sanat eserine yansımaktadır. Eser üreten sanatçının, eserleri kendi dünyasını inançlarını ve değerlerini yansıtmaktadır. Sanatçı evrensel değerlere sahipse, eserde o kadar evrensel olmaktadır. Sanatçı, sadece bir bölgenin değerlerine sahipse, o bölge için daha çok ifade etmektedir. Kimi sanatçılar, Tanrı adına, kimi sanatçılar doğa adına, kimi sanatçılar eyşa ve kendi adına işlere koyulmuş ve işlerini bu amaçlar için şekillendirmişlerdir. Bu farklılıklar elbette çoğaltılabilir.

Barok dönemde böylesine birçok farklı sanatçının, dönemin şartları ve değerlerine göre şekillenmesiyle başlamıştır. İnsanın yenilenmesi ve zamanın değişmesiyle sanatta insanla beraber paralel değişmektedir. Barok dönemde, sanat tarihinde birkaç yüzyıllık bir zaman diliminde yerini almıştır. Ortaya çıkış hikayesi tamamen dini mezhepler arasındaki çekişmelerden kaynaklanmaktadır. Dönemin tüm sanatsal alanlarında, bu mezhepsel mücadelenin enstrümanı olmuştur. Kılıç kalkan değil, heykel, resim, mimari mücadelenin aracı olmuştur. Elbette bu konu uzun uzadıya çok detaylandırabilecek bir konudur, ancak önemli olan sanatsal alanların birbiri arasındaki ilişkidir. Bu dönemde ortaya çıkan eserlerin özü itibarıyla özellikleri, amaçları, biçimleri, uygulamaları ve mesajlarına odaklanmaktadır.

Barok dönemde, Barok mimarisinin tavanlarına yapılan, tavan resimleri önem arz etmektedir. Detaylıca incelendiğinde tavan resimleri ve mimari arasında birliktelik yüzeysel bir birliktelik değil insan bilincinde bir çok şeyi değiştiren bir birlikteliktir. Kilise ve saray tavanlarına yapılan bu freskler, mimarının tasarımını ve atmosferini etkilediği anlaşılmaktadır. Mimarının karakteristik özelliklerini değiştirmekte ve yeni bir karakter yaratmakta önemli rol oynamaktadır. Çalışmadaki tüm analiz ve detaylandırmalardan sonra; Aslında hiç birşeyin görüldüğü gibi olmadığı anlaşılmaktadır. İzleyicinin bu kadar analiz ve detayı bilememesinin normal olduğu düşünüldüğünde, izleyici açısından konunun anlaşılması normal karşılanmaktadır. Ancak izleyicilerin ve ziyaretçilerin bu mekanları ziyaret ederken sadece basit birer resim olarak gördükleri freskler, fresklerin gerçekte ne kadar etkili olduğu gerçeğininide değiştirmektedir.

Tavan resimleri, sadece basit birer duvar süslemesi değil, mekanın ölçülerini, ferahlığını, işlevini, ihtişamını, sıcaklığını, soğukluğunu, malzemelerin yapısının farklı algılanmasını, manevi-mitolojik değer kattığı, mistik bir atmosfere kavuşturduğu gerçeği ortaya çıkmaktadır. Tüm bunların ötesinde sayılabilecek bir çok özel durumlar yaratmaktadır. Mimariye özel ve tek olma özelliği kazandırmıştır. Dini bir merkez olma özelliği kazandırmıştır. Turistik ve dini açıdan özel bir merkez haline gelmiştir.

Büyük işçilikler ve bedeller ödenerek yapılan mimari, küçük işçilik az malzemelerde ancak büyük yeteneklere tarafından yapılan tavan resimleriyle kimliklerini değiştirmişlerdir. Resim sanatının gücü anlaşılmaktadır. Etki alanının ne kadar büyük olduğu görmek mümkün olmuştur.

Barok dönem tavan resimlerinin mimariye etkisi yukarıdaki tüm detaylarla analiz edilmiş ve ortaya konmuştur. Ancak bilinmelidir ki, eklenecek ve değerlendirecek daha çok detay mevcuttur. Sanat tarihinde bu kadar önemli yer tutan bir dönemin kısa çalışmalarla tam manasıyla anlatılması gerçeği yansıtmamaktadır. Sadece Barok dönemin ufak bir kısmına ışık tutulmuş ve anlaşılmaya çalışılmıştır.



## KAYNAKÇA

- Akalın, K. H. (2009). Orta çağ Avrupa'sının Toplumsal Gerçeği Olarak Kölelik Düzeninin Dinsel Temelleri. *Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi* , 2.
- Aydoğan, M. (2006). *Batı ve Doğu Uygarlıkları*. İzmir: Umay Yayınları.
- Burckardt, J. (2017). *İtalya'da Rönesans Kültürü* (Cilt 1, s. 107). içinde İtalya: Okuyan Us Yayınları.
- Burckardt, J. (2017). *İtalya'da Rönesans Kültürü* (Cilt 1, s. 10). içinde İtalya: Okuyan Us Yayınları.
- Conti, D. (1997). *Barok Sanatını Tanıyalım* (s. 3). içinde
- Dabell, F., Harris, D., & Zucker, D. (2014). *Il Gesù Kilisesi'ndeki "İsa'nın Şanı" İsimli Tavan Freski*. İtalya.
- Eco, U. (2013). *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik* (K. ATAKAY, Çev.). içinde İstanbul: Can Yayınları.
- Euengenio, D. (1936). *Du Baroque* (s. 138). içinde Galimard.
- Giedion, S. (2008). *Time and Architecture* (s. 33). içinde A.B.D: Harvard Ünirversitesi Basım evi.
- Gültekin, R. (2008, Şubat 27). *dtgultekin*. dtgultekin: <https://dtgultekin.wordpress.com/2008/02/27/orta-cag-sanati/> adresinden alınmıştır
- Harris, D., & Zucker, D. (2014, Agustos 16). *Khan Academy*. khanacademy.org: <https://tr.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/baroque-italy/v/pozzo-glorification-of-saint-ignatius-ceiling-fresco-in-the-nave-of-sant-ignazio-rome-1691-94> adresinden alınmıştır
- Karacan, A., Şele, M. F., & Söyleyici, V. (2018). *Genel Sanat Tarih* (s. 161). içinde Ankara: MEB Devlet Baskıları.
- Lucien Tapie, V. (1991). *Barok* (s. 13). içinde Fransa: İletişim Yayınları.
- Michelet, j. (1996). *Rönesans*. (K. Berber, Çev.) İstanbul: MEB Yayınları.
- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. içinde İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Robert Erich Wolf, R. M. (1968). *Renaissance and Mannerist Art*. (s. 68). içinde Abrams Yayın Evi .
- Şengör, Y. (2019, 01 26). Türk Pdr: <http://www.turkpdr.com/corner-post.php?w=mimari-tasarimda-renk-psikolojisi>



Turani, A. (2017). *Dünya Sanat Tarihi*. içinde İstanbul: Remzi Kitabevi.

Türköne, M. (2006). *Siyaset*. Ankara: Lotus Yayınları.

Urhan, V. (1999). *“Modernizm, Postmodernizm ve Personalizm*.

Wölfflin, H. (1995). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları* (H. ÖRS, Çev.). içinde İstanbul, Türkiye:  
Remzi Kitap Evi.

Yetkin, S. K. (1968). *Barok Sanatı* (s. 8). içinde Ankara: Cem Yayınevi.



## ÖZGEÇMİŞ

<b>Kişisel Bilgiler</b>	
Adı Soyadı	Memet GÜZEL
TC. Kimlik No	28036015140
Doğum Yeri ve Tarihi	Ağrı/Merkez, 03/12/1986
<b>Eğitim Durumu</b>	
<b>Lisans Öğrenimi</b>	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi İç Mimarlık Bölümü. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Bölümü.
<b>Y. Lisans Öğrenimi</b>	Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı.
<b>Bildiği Yabancı Diller</b>	İngilizce.
<b>İş Deneyimi</b>	2009, M&N Mimarlık, İç Mimar, Forum İstanbul AVM Real Hipermarket İç Mimari ve Mühendislik, Havalandırma, Bitirme Projesi. 2011 Başarı Akademi, Grafiker. 2012 Atlantis Mimarlık, İç Mimar, Samatya Ermeni kilisesi Restorasyonu, Beşiktaş Ermeni kilisesi Restorasyonu, ve bir İç Mimari uygulama ve tasarımlarında birinci derecede rol almıştır. 2015, Resim Öğretmeni, Redo Sanat Akademisi, Özel bir akademi olan Redo Sanat Akademisin de özel resim dersleri vermiştir.
<b>Çalıştığı Kurum</b>	Serbest Piyasada, İç Mimarlık mesleğini İcra etmektedir.
<b>İletişim</b>	
<b>E-Posta Adresi</b>	mgicmimarlik@gmail.com