T. C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

DOKTORA TEZİ

GÖRÜNENİN ÖTESİNDE: 17. YÜZYIL HOLLANDA RESMİNDE GÖRSEL ZEKÂ VE OYUNLAR

Fikriye Tülay KAZANCI
2502080333

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. UŞUN TÜKEL

İSTANBUL, 2018

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı	:	**Fikriye Tülay KAZANCI**	**Numarası**	:	**2502080333**
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı	:	**Sanat Tarihi Anabilim Dalı**	**Danışmanı**	:	**Prof. Dr. Uşun TÜKEL**
Tez Savunma Tarihi	:	**22.03.2018**	**Saati**	:	**10:30**
Tez Başlığı	:	**" Görünenin Ötesinde: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zekâ ve Oyunlar"**			

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **50. Maddesi** uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin **KABULÜNE** OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. DR. UŞUN TÜKEL		KABUL
2- PROF. DR. AHMET KAMİL GÖREN		KABUL
3- DOÇ. DR. A. SİNAN GÜLER		KABUL
4- DOÇ. DR. SERAP YÜZGÜLLER		KABUL
5- DOÇ. DR. ESRA ALİÇAVUŞOĞLU		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- DOÇ. DR. SİMGE ÖZER PINARBAŞI		
2- DOÇ. DR. AHUANTMEN AKİSKA		

ÖZ

GÖRÜNENİN ÖTESİNDE: 17. YÜZYIL HOLLANDA RESMİNDE GÖRSEL ZEKÂ VE OYUNLAR

FİKRİYE TÜLAY KAZANCI

17. yüzyıl Hollanda resmi, genellikle, barındırdığı ‘derin’ ve ‘saklı’ anlamlar üzerinden alegoriler, semboller ve edebi metinler aracılığıyla okunmuş ve araştırmalara konu olmuştur. Hollanda resminin didaktik ve eğlendirici yanının vurgulandığı bu çalışmalar uzun zaman temel alınmışlarsa da, 1980’lerden itibaren bu durum değişim göstermiş ve zengin bir anlamsal alt yapısı olan dönem yapıtları, biçimsel olarak ele alınmaya başlanmıştır. İki ana bölümden oluşan bu tez, Hollanda Altın Çağı resminin şaşırtarak eğlendiren ve sanatçının teknik ustalığını gözler önüne seren yönlerini ele almaktadır.

Çalışma için bir tablo hazırlanmış ve metin de bu tablo doğrultusunda şekillenmiştir. Buna göre tezin birinci bölümü, Hollanda Cumhuriyeti’nin dokuz kentinde çalışmış ressamların üretimlerini ve birbirleriyle olan etkileşimlerini ele almaktadır. Kentlerdeki ekonomik ve sosyal ortamın; sanatsal ve bilimsel üretimin ve buradaki ressamların usta-çırak ilişkisinin, onların yapıtlarında kullandıkları görsel oyunların seçimindeki etkileri incelenmiştir. Antik Çağ’dan beri resimlerdeki yanılsamaların ve oyunların sağladığı görsel olanaklar ressamları heyecanlandırmıştır. Ressamlar, temsil ve gerçeklik arasında bulanıklaşan sınır ile izleyicileri de kendi heyecanlarına ortak etmek istemişlerdir. İkinci bölümde, Perde; Ayna; Derinlik ve *Doorkijkje*; Çerçeve ve Niş; Işık ve Gölge, Doku ve Materyal; Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura* ve Yüzeyde Oyunlar gibi çeşitli başlıklar altında, yüzeye ve mekâna ilişkin çeşitli oyunlar ve olanaklar, seçilen örneklerle açıklanmıştır. Bağlam açısından gerek görüldükçe, yapıtların didaktik göndermelerine ve ‘derin’ anlamlarına değinilmiştir.

Ressam ve yazar Philips Angel’in 1641 yılında Aziz Luka Günü’nde Leidenlı meslektaşlarına yaptığı konuşmanın, çalışmayı ilgilendiren kısmı çevrilmiş ve tezin Ekler kısmında bu çeviriye yer verilmiştir. Hollanda sanat tarihi literatüründe önemli bir yere sahip olan **Resim Sanatına Övgü** (*Lof der Schilder-konst*) başlıklı konuşma,

özellikle ressamların teknik ustalıklarına yaptığı vurgu açısından bu tezi destekler niteliktedir.

Anahtar Kelimeler: 17. yüzyıl Hollanda resmi, Yanılsamacılık, Görsel oyunlar, Fijnschilders, Philips Angel, Üç boyutluluk, Altın Çağ, Trompe l'oeil

ABSTRACT

BEYOND THE VISIBLE: PICTORIAL WIT AND VISUAL TRICKS IN 17TH CENTURY DUTCH PAINTING

FİKRİYE TÜLAY KAZANCI

17th century Dutch painting has generally been read and subjected to scientific scrutiny by means of allegories, symbols and literary works on the basis of the "deep" and "veiled" meanings it contains. Such works which accentuate the didactic and the entertaining aspects of Dutch painting have been given priority for a long time; nevertheless, this state has changed since the 1980s when works with rich meaning potential began to be explored from a formal perspective. Consisting of two main parts, this dissertation deals with Dutch Golden Age painting, with its ability to entertain by surprising and to disclose the technical skill of the artist.

A table has been prepared for the study and the text has been shaped in line with this table. Thus, the first chapter of the dissertation focuses on the artistic production of painters who worked in nine towns of the Dutch Republic as well as on their interactions. It explores how the social and economic climate of the towns, how the artistic and scientific production and the master-apprentice relationship among the painters in these towns has influenced the choice of the visual tricks used in their works. The visual possibilities provided by the illusions and tricks of paintings have been exciting artists since Antiquity. By blurring the boundary between representation and reality, painters have tried to share their excitement with the spectators too.

The second chapter explains different visual possibilities and tricks related to surface and space through selected examples under various titles such as Curtain; Mirror; Depth and *Doorkijkje*; Frame and Niche; Light and Shadow; Texture and Material; Perspective Box and *Camera Obscura* and Surface Tricks. The didactic aspects and the "deep" meaning of works have been referred to in case it was found necessary from a contextual point of view.

Part of painter and artist Philips Angel's St. Luke's Day speech which is relevant to the dissertation was translated for this study and included in its Appendix

section. Uttered in 1641 to Philips Angel's colleagues from Leiden, this speech titled **Praise of Painting** *(Lof der Schilder-konst)* is one of the major documents in Dutch art history and it supports this dissertation especially from the point of view of its accent on the technical skill of the painter.

Keywords: 17th Century Dutch Painting, Illusionism, Visual Tricks, Three Dimensionality, Fijnschilders, Philips Angel, Golden Age, *Trompe l'oeil*

ÖNSÖZ

Hollanda Altın Çağı'nda ressamların izleyiciyi şaşırtmak ve eğlendirmek üzere yapıtlarında kullandıkları görsel oyunların ele alındığı söz konusu tez, bu oyunların yapıtlarda ne şekilde kullanıldığını ve ressamların izleyiciyle doğrudan iletişim kurma yöntemlerini ortaya koymayı amaçlamıştır. Dönemin sosyal, kültürel, dinî yaşamı ile bilimsel ve sanatsal gelişmeleri ışığında incelenen örnekler, konuya açıklık getirmektedir.

Yüksek Lisans tezimi yazdıktan sonra, doktora yapmam konusunda beni yüreklendiren; doktora tezimin yazım aşamasında Hollanda'da bulunduğum halde desteğini yanı başımda hissettiren, değerli öneri ve görüşlerini esirgemeyen hocam Prof. Dr. Uşun Tükel'e teşekkürü bir borç bilirim.

Yapıcı eleştirileri ve önerileriyle katkıda bulunan hocalarım Prof. Dr. Ahmet Kamil Gören'e ve Doç. Dr. A. Sinan Güler'e teşekkürlerimi sunarım.

Tezimin ilk aşamalarında tez izleme jürimde bulunan, her zaman desteğini hissettiren Prof. Dr. Aykut Gürçağlar'a; emekli olana kadar tez izleme jürimde bulunan ve sonrasında da her zaman güvenini, sıcak dostluğunu ve desteğini hissettiren hocam Prof. Dr. Zühre İndirkaş'a teşekkür ederim.

Hollanda Utrecht Üniversitesi'nde verdiği "Dutch and Flemish 17th Century Art: The Impact of Artistic Changes" başlıklı yüksek lisans dersini bir dönem boyunca izlemem için davet eden; kaynak olarak kullandığım kitapları, makaleleri ve değerli görüşleriyle teze büyük katkısı olan Prof. Dr. Peter Hecht'e teşekkürlerimi sunarım. Hollanda'daki bu dersi alacağım dönemde bana kısmi burs sağlayan Hollanda Araştırma Enstitüsü'ne (NIT) teşekkür etmek isterim.

Sanat Tarihi'nde yüksek lisans yapmaya başladığım ilk günlerden itibaren yakın dostluğu, desteği ve sıcaklığıyla hep yanımda olan, birlikte nice güzel anı biriktirdiğimiz, nicelerini de kişisel tarihimize katacağımız dostum Doç. Dr. Serap Yüzgüller'e teşekkür ederim. Sevgili Araş. Gör. Gül Cevahir Altun'a tatlı dostluğu ve tüm yardımları için teşekkür ederim.

Sıcak yaz günlerini, çeşitli kütüphanelerin serinliğinde beraber çalışarak geçirdiğim, zorlu tez yazma süreçlerinde saatlerce dertleşerek umut tazelediğimiz dostum Dr. İlkay Canan Okkalı'ya; kullandığım birçok makaleye ulaşmam konusunda yardımcı olan, her zaman desteğini ve dostluğunu hissettiren sevgili Dr. Nurtaç Elçi Akpınar'a; iki farklı ülkede tezlerimize çalışırken, bir yandan da doktora savunmalarımızı yaptığımız günü birlikte hayal ettiğimiz sevgili dostum Firdevs Candil Erdoğan'a teşekkürlerimi sunarım.

Doktora eğitimimin bana kattığı güzel insanlardan, yüreklerinin sıcaklığını ve dostluklarını daima hissettiğim sevgili Hümeyra Uludağ ve Özge Nazikoğlu'na teşekkürlerimi sunarım, birlikte çıkacağımız nice yolların hayaliyle…

Beowulf'un ve Mavi Düş'ün dizelerinde beraberce kaybolduğumuz; sıcak sohbetlerle, mis kokulu çaylarla tatlandırdığımız ilk gençlik günlerimizden sonra hayatın bize gösterdiği yolları beraberce yürüdüğümüz sevgili dostum, kardeşim Ece Erdat'a sabrı, dostluğu, desteği ve son aşamalarında sayfa sayfa okuduğu tezime getirdiği yorumlar ve yapıcı eleştiriler için ne kadar teşekkür etsem azdır.

Tezi yazma sürecim boyunca benden koşulsuz sevgisini, desteğini ve güzel yemeklerini esirgemeyen, umutsuz hissettiğim anlarda bana güven veren teyzem Ümran Mercan'a sonsuz teşekkürlerimi sunsam da, azdır. İyi ki varsın!

Dearest Sophie mou, words are not enough to express my love for and gratitude to you. Thank you for always being there!

Lieve Anke en Hans Schonenberg, dit was een lange en moeilijke weg die ik moest nemen. Maar zonder jullie liefde en steun zou het nog moeilijker zijn geweest. Dank jullie wel voor alles dat jullie hebben gedaan voor mij.

Dank je lieve Danielle van Maanen voor jou levenslang vriendschap en liefde, love you! Lieve Charlotte Hartong, Marlieke Batelaan en Pauline van der Velde, hartelijk dank voor jullie bemoedigende woorden en vriendschap. Het is een genoegen om jullie gekend te hebben. Lieve Theo Meereboer, dank je wel voor de

kans dat ik kreeg in Museum Weesp. Jou steun, vriendschap en luisterend oor is waardevol.

Sevgili kardeşlerim ve yeğenlerim yanımda olduğunuz için teşekkür ederim. Her ne olursa olsun bana destek olan, koşulsuz sevgi ve destekleriyle hayatımı zenginleştiren, anne ve babamın değerli emanetleri, Serap Karagündostu ve Bülent Kazancı; siz olmasanız ben eksik olurdum. İyi ki varsınız. Sizi çok seviyorum.

Bu çalışma, hatıraları ve emanetleriyle yaşamaya devam eden sevgili annem ve babam için…

Fikriye Tülay Kazancı, Hollanda

İÇİNDEKİLER

ÖZ iii
ABSTRACT v
ÖNSÖZ vii
İÇİNDEKİLER x
RESİMLER LİSTESİ xii
GİRİŞ 1

BİRİNCİ BÖLÜM
17. YÜZYILDA HOLLANDA'DA KENTLERE GÖRE SANAT ÜRETİMİ VE SANATÇILAR

1.1. Perspektif Kutusunun İçinden: Delft 6
1.2. Ressamlar Akademisi: Haarlem 23
1.3. Tekstil ve Üniversite Kenti: Leiden 36
1.4. Caravaggio'nun İzinde: Utrecht 52
1.5. Ressamlar ve Tüccarların Limanı: Amsterdam 63
1.6. Leyleğin Kanatları Altında: Den Haag 78
1.7. Hümanizma ile Ticaretin Kesişme Noktası: Deventer 87
1.8. Görünen Dünya: Dordrecht 91
1.9. Ahırdan Sayfiye Evine: Rotterdam 100

İKİNCİ BÖLÜM
17. YÜZYIL HOLLANDA RESMİNDEKİ GÖRSEL OYUNLAR

2.1. Perde 107
2.2. Ayna ve Yansıma 137
2.3. Çerçeve ve Niş 169

2.4. Derinlik ve Doorkijkje 211
2.4.1. Derinlik 211
2.4.2. Doorkijkje 231
2.5. Perspektif Kutusu ve Camera Obscura 252
2.5.1. Perspektif Kutusu 252
2.5.2. Camera Obscura 265
2.6. Yüzeyde Oyunlar 277
2.6.1. Cartellino 277
2.6.2. Quodlibet 293
2.6.3. Avian Trompe L'oeils 299
2.6.4. Chantourné 303
2.6.5. Paragone 309
2.7. Işık ve Gölge 323
2.8. Doku ve Materyal 352

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ 379
KAYNAKÇA 388
EKLER 444
ÖZGEÇMİŞ 476

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Ignatius van Regemorter, *Jan Steen ve Frans van Mieris,* 1828, tuval üstüne yağlıboya, 41,7 x 32,5 cm, Amsterdam Museum, Amsterdam **45**

Resim 2: Willem Hoevenaar, *Jan Steen ve Frans van Mieris bir Handa,* 1842, tuval üstüne yağlıboya, 62 x 74 cm, Haarlem Teylers Museum **46**

Resim 3: Hugo van der Goes, *Çobanların Secdesi*, ykl. 1480, ahşap üstüne yağlıboya, 97 x 245 cm, Berlin Gemäldegalerie. **108**

Resim 4: Pieter de Hooch, *Papağanlı Çift*, 1668, tuval üstüne yağlı boya, 73x62 cm, Cologne Walraff- Richartz Museum. **109**

Resim 5: Johannes Vermeer, *Resim Sanatı*, 1665-67, tuval üstüne yağlıboya, 120 x 100 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum. **110**

Resim 6: Christiaen van Couwenbergh, *Meyve Sepetli Kadın*, 1642, tuval üstüne yağlıboya, 107,5 x 93 cm, Göttingen Gemäldesammlung de Universität. **112**

Resim 7: Rembrandt van Rijn, *Yatakta Hendrickje*, 1648, tuval üstüne yağlıboya, 81 x 67 cm, Edinburgh National Gallery of Scotland. **113**

Resim 8: Michiel van Musscher, *Ressamın Atölyesi*, 1679, panel üstüne yağlıboya, Rotterdam Historisch Museum Het Schielandhuis. **114**

Resim 9: Pieter de Hooch, *Amsterdam Belediyesi Kurul Odası*, 1661-70, tuval üstüne yağlıboya, 113 x 99 cm, Madrid Museo Thyssen Bornemisza. **116**

Resim 10: Job Adriaensz. Berckheyde, *Ofisinde bir Noter*, 1672, tuval üstüne yağlıboya, 79 x 62 cm, Özel Koleksiyon. **116**

Resim 11: Jan Steen, *İnsan Hayatı*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 68,2 x 82 cm, Den Haag Mauritshuis. **118**

Resim 12: Haarlem Teylers Museum'da 1996'daki genişletme çalışmalarına kadar varlığını koruyan bir odada görülebilen resim perdeleri. (Kaynak: instagram/teylersmuseum) **120**

Resim 13: München Sammlung Schack'ta günümüzde hâlâ kullanılmakta olan resim perdeleri. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **120**

Resim 14: Cornelis Bisschop, *Otoportre*, 1668, tuval üstüne yağlıboya, 117 x 99 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. **120**

Resim 15: Gabriel Metsu, *Mektup Okuyan Kadın*, 1662-65, panel üstüne yağlıboya, 53 x 40 cm, Dublin National Gallery of Ireland. **121**

Resim 16: Rembrandt van Rijn, *Kutsal Aile*, 1646, ahşap üstüne yağlıboya, 46,5 x 69 cm, Kassel Staatliche Museen. **124**

Resim 17: Rembrandt van Rijn, *Emmaus'ta Yemek*, 1648, tuval üstüne yağlıboya, 89,5 x 111,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst. **125**

Resim 18: Adriaen van Gaesbeeck, *Mısır Yolunda Dinlenme*, 1647, panel üstüne yağlıboya, 40 x 48,5 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. **125**

Resim 19: Nicolaes Maes, *Genç Anne*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, 32,5 x 28 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **127**

Resim 20: Rembrandt van Rijn, Marangoz Atölyesinde Kutsal Aile, 1645, tuval üstüne yağlıboya, 117 x 91 cm, St. Petersburg Hermitage. **127**

Resim 21: Gerard Dou, *Mumluk ve Saatle Natürmort*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 43,5 x 35,7 cm, Dresden Gemäldegalerie. **128**

Resim 22: Frans van Mieris (Adrian van der Spelt ile), *Perdeli Çiçek Natürmort*, 1658, ahşap üstüne yağlıboya, 46,5 x 63,9 cm, Chicago Art Institute. **130**

Resim 23: Pieter Claesz., *Ayaklı Altın Kâse ile Natürmort*, 1624, panel üstüne yağlıboya, Dresden Gemäldegalerie. **131**

Resim 24: Nicolaes Maes, *Kulak Misafiri ve Azarlayan Kadın*, 1655, panel üstüne yağlıboya, 46,3 x 72,2 cm, London Guildhall Gallery. **132**

Resim 25: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Leiden Pieterskerk içi*, 1652, panel üstüne yağlıboya, 98 x 82 cm, Braunschweig Herzog Anton-Ulrich Museum. **133**

Resim 26: Gerard Houckgeest, *Delft Oude Kerk'in İçi*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 49 x 41 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **133**

Resim 27: Emanuel de Witte, *Delft Nieuwe Kerk İçi I. Willem Mezarı ile*, 1651, 108 x 91 cm, Winterthur Museum Briner und Kern. **135**

Resim 28: Gerard Dou, *Pipo İçen Adam (Otoportre)*, 1640'lar, panel üstüne yağlıboya, 48 x 37 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **136**

Resim 29: Adriaen van der Werff, *Sanatçı Portresi (Otoportre?)*, ykl.1675, panel üstüne yağlıboya, 117 x 12,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **137**

Resim 30: Matthijs Naiveu, *Portre (Otoportre?)*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 28,6 x 26,4 cm, New York özel koleksiyon. **137**

Resim 31: Gerard Dou, *Pencerede Meyve Sepetli Kız*, 1657, tuval üstüne yağlıboya, 37,5 x 29 cm, Waddesdon Manor National Trust. **138**

Resim 32: Gerard Dou, *Trompetçi*, 1660-65, ahşap üstüne yağlıboya, 38 x 29 cm, Paris Musée du Louvre. **138**

Resim 33: Hieronymus Bosch, *Yedi Ölümcül Günah- Superbia (Detay)*, ykl. 1480, panel üstüne yağlıboya, 23 cm, Madrid Museo del Prado. **141**

Resim 34: Paulus Jansz. Moreelse, *Aynalı kız (Dünyevi Aşkın Alegorisi)*, 1627, tuval üstüne yağlıboya, 106 x 83 cm, Cambridge Fitzwilliam Museum. **143**

Resim 35: Paulus Jansz. Moreelse, *Aynalı Kız*, 1632, tuval üstüne yağlıboya, 87 x 73 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **143**

Resim 36-36a: Gerard Dou, *Süslenen Kadın*, 1667, 75,5 x 58 cm, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen. **144**

Resim 37: Frans van Mieris, *Ayna Önünde Duran Genç Kadın*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 42,9 x 31 cm, München Alte Pinakothek. **146**

Resim 38: Gerard Ter Borch, *Ayna Önünde Oturan Genç Kadın*, 1650, panel üstüne yağlıboya, 35 x 26 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **147**

Resim 39: Bernardo Strozzi, *Ayna Karşısında Oturan Yaşlı Kadın*, 1615, tuval üstüne yağlıboya, 132 x 108 cm, Moscow Pushkin Museum. **147**

Resim 40: Cornelis de Man, *İskambil Oynayanlar*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 43,2 x 33 cm, London The National Trust. **149**

Resim 41: Cornelis de Man, *Çalışmakta Olan Coğrafyacılar*, 1670, tuval üstüne yağlıboya, 81 x 68 cm, Hamburg Kunsthalle. **150**

Resim 42: Emanuel de Witte, *Klavsen Çalan Kadınla İç Mekân*, 1660(?), 77,5 x 104,5 cm, tuval üstüne yağlıboya, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen. **151**

Resim 43: Pieter Janssens Elinga, *Hollanda Evinde Oda*, 1668-72, tuval üstüne yağlıboya, 62 x 59 cm, St. Petersburg Hermitage. (Foto: F.T. Kazancı, 2018) **152**

Resim 44: Ludolf de Jongh (?), *Reddedilen Kadeh*, tuval üstüne yağlıboya, 1660-65, 117 x 92 cm, London National Gallery. **154**

Resim 45-45a: Johannes Vermeer, *Müzik Dersi (Virjinal Başında Bir Hanım ve Bir Adam)*, 1662-65, tuval üstüne yağlıboya, London Royal Collection. **156**

Resim 46: Nicolaes Maes, *Yaramaz Küçük Trampetçi*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, Madrid Museo Thyssen Bornemisza. **158**

Resim 47-47a: Petrus Christus, *Aziz Eligius Atölyesinde*, 1449, panel üstüne yağlıboya, 98 x 85 cm, New York The Metroplitan Museum of Art. **160**

Resim 48: Q.Massys'in Atölyesi, *Meryem ve Çocuk İsa'yı Betimleyen Aziz Luka*, 1520 (?), panel üstüne yağlıboya, 114,9 x 35,4 cm, London National Gallery. **161**

Resim 49: Parmigianino, *Dışbükey Aynada Otoportre*, 1524, ahşap üstüne yağlıboya, 24,4 cm çap, Vienna Kunsthistorisches Museum. **163**

Resim 50: Antonie van Steenwinckel, *Aynada Vanitaslı Otoportre*, ykl. 1671-1688, tuval üstüne yağlıboya, 85 x 64 cm, Antwerp Museum of Fine Arts. (Foto: F.T. Kazancı, 2017) **163**

Resim 51-51a: Clara Peeters, *Çiçekler ve Altın Yaldızlı Kadehlerle Natürmort*, 1612, panel üstüne yağlıboya, 59,2 x 49 cm, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle. **164**

Resim 52: Pieter Claesz., *Kemanlı ve Cam Küreli Vanitas*, 1628, panel üstüne yağlıboya, 36 x 59 cm, Nüremberg Germanisches Nationalmuseum. **165**

Resim 53: Vincent Laurensz. van der Vinne, *Küreli Natürmort*, tarihi bilinmiyor, tuval üzerine yağlıboya, 64x49cm, Moscow Pushkin Museum. **166**

Resim 54: Pieter Gerritsz. van Roestraeten, *Vanitas*, 1669, tuval üstüne yağlıboya, 71,5 x 57,5 cm, Twenthe Enschede Rijksmuseum. **166**

Resim 55: Johannes Vermeer, *Pencere Kenarında Mektup okuyan Genç Kadın*, 1657, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 64,5 cm, Dresden Gemäldegalerie. **167**

Resim 56-56a: Johannes Vermeer, *İnancın Alegorisi*, 1670-72, tuval üstüne yağlıboya, 114 x 89 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **168**

Resim 57: Torrentius (Johannes van der Beeck), *Üç Kap ile Dizgin*, 1614, panel üstüne yağlıboya, 52 x 50,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **169**

Resim 58: Jacob (Jacques) de Gheyn, *Vanitaslı Natürmort*, 1603, ahşap üstüne yağlıboya, 83 x 54 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **170**

Resim 59-59a: Frans Hals, *Peeckelhaering*, 1628-30, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 61,5 cm, Kassel Staatliche Kunstsammlungen. **172**

Resim 60: Gerard David, *Cambysses'in Yargısı* (detay), 1498, ahşap üstüne yağlıboya, 202 x 349,5 cm, Brugge Groeninge Museum. **173**

Resim 61: H. Memling, *Aziz Yahya ve Azize Veronica Altarı (sol kanat arkası)*, 1483, ahşap üstüne yağlıboya, 31,2 x 24,4 cm, München Alte Pinakothek. **177**

Resim 62: Hans Memling, *Aziz Yahya ve Azize Veronica Altarı (sağ kanat arkası)*, 1483, ahşap üstüne yağlıboya, 31,6 x 24,4 cm, Washington National Gallery of Art. **177**

Resim 63a: Jan Gossaert, *Carondelet Altarı (arka yüz)*, 1517, panel üstüne yağlıboya, 43 x 27 cm, Paris Musée du Louvre. **179**

Resim 63b: Jan Gossaert, *Carondelet Altarı (ön yüz)*, 1517, panel üstüne yağlıboya, 43 x 27 cm, Paris Musée du Louvre. **179**

Resim 64: Taddeo Gaddi, *Nişte Tören Nesneleri*, 1337-38, fresk, Firenze Santa Croce Baroncelli Chapel. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **180**

Resim 65: Barthélémy d'Eyck, *Kitaplarla Natürmort*, 1442-45, panel üstüne yağlıboya, 30 x 56 cm, Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum. **180**

Resim 66: Roelant Savery, *Niş İçinde Cam Vazodaki Çiçekler*, 1603, bakır levha üstüne yağlıboya, 29 x 19 cm, Utrecht Centraal Museum. **182**

Resim 67: Ambrosius Bosschaert I, *Vazoda Çiçek Buketi*, 1618, bakır üstüne yağlıboya, 55,5 x 39,5 cm, Copenhagen Statens Museum fur Kunst. **184**

Resim 68: Ambrosius Bosschaert I, *Kemerli Pencerede Buket*, 1618, panel üstüne yağlıboya, 64 x 46 cm, Den Haag Mauritshuis. **184**

Resim 69: Melchior d'Hondecoeter, *Niş İçinde Ölü Kuşlar* ve Av Eşyaları, 1633, tuval üstüne yağlıboya, 56 x 46 cm, Stockholm Nationalmuseum. **185**

Resim 70: Matthijs Naiveu, *Niş içinde Üzüm Salkımı*, 1680-1700, tuval üstüne yağlıboya, 66 x 57 cm, özel koleksiyon. **185**

Resim 71: Gerard Dou, *Niş içinde Paletli Otoporte*, ahşap üstüne yağlıboya, 31 x 21 cm, Paris Musée du Louvre. **188**

Resim 72: Gabriel Metsu, *Ressam Olarak Otoportre*, 1659-62, panel üstüne yağlıboya, 38 x 31,4 cm, London Royal Collection. **188**

Resim 73: Cornelis Bisschop, *Atölyesinde Sanatçı*, 1665-70, tuval üstüne yağlıboya, 90,8 x 76,8 cm, Detroit, Detroit Institute of Art. **190**

Resim 74: Samuel van Hoogstraten, *Otoportre*, 1647, tuval üstüne yağlıboya, 102 x 79 cm, St. Petersburg Hermitage. **190**

Resim 75: Gerard Dou, *Bakkal Dükkânı*, 1647, ahşap üstüne yağlıboya, 38,5 x 29 cm, Paris Musée du Louvre. **191**

Resim 76: Gerard Dou, *Kasap*, ykl.1670, ahşap üstüne yağlıboya, 58 x 46 cm, London National Gallery. **191**

Resim 77: Gabriel Metsu, *Eczacı*, 1661, ahşap üstüne yağlıboya, 27 x 23 cm, Paris Musée du Louvre. **192**

Resim 78: Job Adriaensz. Berckheyde, *Fırıncı*, 1681, tuval üstüne yağlıboya, boyutları bilinmiyor, Worcester Art Museum Worcester. **192**

Resim 79: Gerrit van Battem, *Janr sahnesi*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 33 x 29 cm, özel koleksiyon. **193**

Resim 80: Frans van Mieris, *Baloncuk Üfleyen Çocuk*, 1663, panel üstüne yağlıboya, 26 x 19 cm, Den Haag Mauritshuis. **195**

Resim 81: Caspar Netscher, *Baloncuk Üfleyen İki Çocuk*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 31 x25 cm, London National Gallery. **195**

Resim 82: Matthijs Naiveu, *Baloncuk Üfleyen Çocuklar*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 50 x 42 cm, Museum of Fine Arts Boston. **196**

Resim 83: Adriaen van der Werff, *Fare Kapanlı Çocuk*, 1678-9, panel üstüne yağlıboya, 19,2 x 13,3 cm, London National Gallery. **196**

Resim 84: Eglon van der Neer, *Kuş Kafesli Çocuklar ve Kedi*, 1680, panel üstüne yağlıboya, 24 x 19 cm, St. Petersburg Hermitage Museum. **196**

Resim 85: Godfried Schalcken, *Mum Işığında Âşıklar*, 1665-70, ahşap üstüne yağlıboya, Paris Musée du Louvre. **198**

Resim 86: Gabriel Metsu, *Camdaki Kadın*, 1661, panel üstüne yağlıboya, 28 x 23cm, New York Metropolitan Museum of Art. **198**

Resim 87: Gerard Dou, *Tüy Kalemini Açan Yaşlı Öğretmen*, 1671, ahşap üstüne yağlıboya, 32,2 x 24,9 cm, Dresden Gemäldegalerie. **200**

Resim 88: Johannes Tielius, *Hurdy Gurdy Çalgıcısı ve Yaşlı Kadın*, 1681, panel üstüne yağlıboya, 35 x 29 cm, özel koleksiyon. **201**

Resim 89: Pieter Cornelisz. van Slingelandt, *Kemancı*, panel üstüne yağlıboya, 29 x 22 cm, Sibiu Brukenthal Museum. **201**

Resim 90: Gerard van Honthorst, *Elinde Flütle Şarkı Söyleyen Adam*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 107,5 x 85,5 cm, Schwerin Staatliches Museum. **202**

Resim 91: Gerard van Honthorst, *Balkonda Konser*, 1624, tuval üstüne yağlıboya, 168 x 178 cm, Paris Musée du Louvre. **202**

Resim 92: Gerard van Honthorst, *Mutlu Kemancı*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 108 x 89 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **202**

Resim 93: Bartholomeus van der Helst, *Pencerede Yaşlı Kadın*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 99 x 85 cm, Leipzig Museum der Bildenden Künste. **205**

Resim 94: Petrus Christus, *Carthusian Keşişinin Portresi*, 1446, panel üstüne yağlıboya, 29,2 x 18,7 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **206**

Resim 95: Hans Memling, *Takdis Eden İsa*, 1481, panel üstüne yağlıboya, 34,8 x 26,2 cm, Boston Museum of Fine Arts. **206**

Resim 96-96a: Joos van Cleve, *Portre (Anthonis van Hilten (?)*, 1515, panel üstüne yağlıboya, 40 x 29 cm, Enschede Rijksmuseum Twenthe (Foto: F.T. Kazancı, 2016). **207**

Resim 97: Frans Hals, *Petrus Scriverius'un Portresi*, 1626, panel üstüne yağlıboya, 22 x 17 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **208**

Resim 98: Frans Hals, *Bir Adamın Portresi*, 1627, tuval üstüne yağlıboya, 20 x 14 cm, Berlin Staatliche Museen. **208**

Resim 99: Rembrandt van Rijn, *Jan Cornelisz. Sylvius*, 1646, gravür (2. evre), 27,8 x 188,8 cm, Haarlem Teylers Museum. **208**

Resim 100: Rembrandt van Rijn, *Resim Çerçevesindeki Kız*, 1641, panel üstüne yağlıboya, 105,5 x 76 cm, Warsaw Royal Castle. **208**

Resim 101: S. van Hoogstraten (Rembrandt atölyesi), *Açık Yarım Kapıdan Bakan Kadın*, 1645, tuval üstüne yağlıboya, 102,5 x 85,1 cm, Chicago Art Institute. **210**

Resim 102: Samuel van Hoogstraten, *Pencerede Yaşlı Adam*, 1653, tuval üstüne yağlıboya, 112 x 88 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum. **210**

Resim 103: Dieric Bouts, *Meryem'e Müjde*, 1445, ahşap üstüne yağlıboya, 80 x 56 cm, Madrid Museo de Prado. **212**

Resim 104: Rogier van der Weyden, *Miraflores Altarı Orta Pano (Ölü İsa'ya Ağıt)*, 1440, panel üstüne yağlıboya, 71 x 43 cm, Berlin Staatliche Museen. **212**

Resim 105: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425-28, fresk, 640 x317 cm, Firenze Santa Maria Novella (Foto: F.T. Kazancı, 2016). **213**

Resim 106: Jacob Duck, *Ütücü Kadın*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 42,5 x 33,1 cm, Utrecht Centraal Museum. **214**

Resim 107: Samuel van Hoogstraten, *Mektuplu Kız*, 1660-65, tuval üstüne yağlıboya, 214 x 179 cm, Den Haag Mauritshuis. **215**

Resim 108: Samuel van Hoogstraten, *Westminster Abbey İçi*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 156 x 110 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. **215**

Resim 109: Jan Steen, *Sabah Hazırlığı*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya, 64,7 x 53 cm, London Royal Collection. **216**

Resim 110: Paolo Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450'ler, ahşap üstüne tempera, 182 x320 cm, London National Gallery. **219**

Resim 111: Hans Baldung Grien, *Büyülenmiş Seyis*, 1544, ahşap baskı, 33 x 19,7 cm, Washington National Gallery of Art. **220**

Resim 112: Hendrick Goltzius, *Ölmekte Olan Adonis*, 1609, tuval üstüne yağlıboya, 76,5 x 76,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **220**

Resim 113: Hans Vredeman de Vries, *Perspective, Dat is de hoogh-gheroemde conste…*'den 45 numaralı levha. **223**

Resim 114: Hans Vredeman de Vries, *Mimari Fantezi*, 1596-98, panel üstüne yağlıboya, 65 x 89 cm, özel koleksiyon. **223**

Resim 115: Hendrick van Steenwijck, *Aachen Katedrali*, panel üstüna yağlıboya, 1573/75, 52,2 x79 cm, München Alte Pinakothek. **225**

Resim 116: Bartholomeus van Bassen, *Şatafatlı Kilisede Ayin*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 117cm, özel koleksiyon. **226**

Resim 117: B. van Bassen (Esaias van de Velde ile), *İç Mekânda Eğlence*, ykl. 1624, panel üstüne yağlıboya, 72 x 100 cm, AmsterdamRijksmuseum. **226**

Resim 118: Pieter Saenredam, *Haarlem St. Bavo Kilisesi Koro Dehlizi*, 1635, panel üstüne yağlıboya, 48 x 37 cm, Berlin Staatliche Museen. **228**

Resim 119: Pieter Saenredam, *Haarlem St. Bavo Kilisesi*, 1636, panel üstüne yağlıboya, 96 x 57 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **228**

Resim 120: Pieter Saenredam, *Utrecht Buurkerk*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 58.8 x 41.6 cm, Amsterdam Collection Six. **229**

Resim 121: Pieter Saenredam, *Alkmaar Sint Laurens Kilisesi*, 1661, tuval üstüne yağlıboya, 59 x 40 cm, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen. **229**

Resim 122: Albrecht Altdorfer, *Yıkık bir Gotik Kilise'nin Eskizi*, ykl. 1520, Berlin Staatliche Museen Kupferstichkabinett. **231**

Resim 123: Albrecht Altdorfer, *Meryem'in Doğumu*, 1525, panel üstüne yağlıboya, 140,7 x 130 cm, München Alte Pinakothek. **231**

Resim 124: Gerard Houckgeest, *Nieuwe Kerk'in İçi I. Willem'ın Mezarı ile*, 1650, panel üstüne yağlıboya, 126 x 89 cm, Hamburg Kunsthalle. **231**

Resim 125: Gerard Houckgeest, *Nieuwe Kerk'in Koro Dehlizi*, 1651, panel üstüne yağlıboya, 66 x 78 cm, Den Haag Mauritshuis. **231**

Resim 126: Emanuel de Witte, *Delft Oude Kerk İçi*, 1650-52, panel üstüne yağlıboya, 48 x 35 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **233**

Resim 127: Hendrick Cornelisz. van Vliet, *Delft Nieuwe Kerk İçi I. Willem Mezarı ile*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 80 x 65 cm, özel koleksiyon. **233**

Resim 128: Anthonie de Lorme, *Kilise İçi Betimi*, 1650'ler, panel üstüne yağlıboya, 118 x 157cm, özel koleksiyon. **234**

Resim 129: Adriaen Jans. van Ostade, *Sanatçı Atölyesinde*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya, 38 x 35,5 cm, Dresden Gemäldegalerie. **235**

Resim 130: Adriaen van de Venne, *Matbaa*, 1623, 46,5 x 76,2 cm, panel üstüne yağlıboya, London Daily Mail and General Trust plc. **236**

Resim 131: Cornelis Bisschop, *Mutfak'ta Sos Pişiren Hizmetçi*, tuval üstüne yağlıboya, 1664, 72 x 97 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. **236**

Resim 132: Gerard Houckgeest, *Revaklardan Görünen Manzara*, 1638, tuval üstüne yağlıboya, 131 x 152 cm, Edinburgh National Gallery of Scotland. **237**

Resim 133: Petrus Christus, *Meryem'e Müjde*, 1452, ahşap üstüne yağlıboya, 86 x 55cm, Brugge Groeninge Museum. **239**

Resim 134: Joachim Wtewael, *Tanrılara Yakalanan Venüs ve Mars*, 1604-08, bakır levha üstüne yağlıboya, 20,2 x 15,5 cm, Los Angeles The J. Paul Getty Museum. **239**

Resim 135: Nicolaes Maes, *Kulak Misafiri*, 1655-56, tuval üstüne yağlıboya, 57,5 x 66 cm, London Apsley House. **241**

Resim 136: Nicolaes Maes, *Kulak Misafiri*, 1656, tuval üstüne yağlıboya, 83,9 x 69,9 cm, London Wallace Collection. **242**

Resim 137: Nicolaes Maes, *Aylak Hizmetçi*, 1655, panel üstüne yağlıboya, 70 x 53,3 cm, London National Gallery. **242**

Resim 138: Pieter de Hooch, *Çamaşır Dolabının Önünde*, 1665, tuval üstüne yağlı boya, 72x77,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **244**

Resim 139: Hendrick van der Burch, *Neşeli Topluluk*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 55 x 69 cm, özel koleksiyon. **244**

Resim 140: Jan Steen, *Aşk Hastalığına Tutulmuş Kız*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 86 x 99 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **244**

Resim 141: Gabriel Metsu, *Jan Jacobsz. Hinlopen ve Ailesinin Portresi*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 72 x 79 cm, Berlin Staatliche Museen. **245**

Resim 142: Emanuel de Witte, *Aile ile İç Mekân*, 1678, tuval üstüne yağlıboya,

68,5 x 86,5 cm, München Alte Pinakothek. (Foto: F.T. Kazancı, 2017) **245**

Resim 143: Balthasar van der Ast, *Pencere Kenarında Çiçekler*, 1650-1657, tuval üstüne yağlıboya, 67 x 98 cm, Dessau Anhaltische Gemäldegalerie. **247**

Resim 144: Ludolf de Jongh, *Avluda*, 1661-63, tuval üstüne yağlıboya, 67 x 82 cm, New York Metropolitan Museum of Art. **248**

Resim 145: Cornelis Bisschop, *Elma Soyan Kadın*, 1667, panel üstüne yağlıboya, 70 x 57cm, Amsterdam Rijksmuseum. **248**

Resim 146: Johannes Vermeer, *Küçük Sokak*, 1657-58, tuval üstüne yağlıboya, 54,3 x 44 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **250**

Resim 147: Pieter Janssens Elinga, *Oturan Figürlerle İç Mekân*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 76 x 89 cm, özel koleksiyon. **251**

Resim 148: Cornelis Bisschop, *Sandalye üstünde Ceket ile İç Mekân*, ykl. 1660, tuval üstüne yağlıboya, 45,2 x 37,8 cm, Berlin Gemäldegalerie. **251**

Resim 149: Gabriel Metsu, *Virginal Başında Kadın*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 82,5 x 85 cm, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen. **252**

Resim 150: Johannes Vermeer, *Aşk Mektubu*, 1669-70, tuval üstüne yağlıboya, 44 x 38,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **252**

Resim 151: Samuel van Hoogstraten, *İç Mekân*, 1654-62, tuval üstüne yağlıboya, 103 x 71 cm, Paris Musée du Louvre. **254**

Resim 152: Samuel van Hoogstraten, *Koridor*, 1662, tuval üstüne yağlıboya, 260 x 140 cm, Gloucestershire National Trust Dyrham Park. **254**

Resim 153: Gabriel Metsu, *Bir Soytarı, Kız ve Köpeğiyle Koridor Betimi*, 1667, tuval üstüne yağlıboya, 67,6 x 50,8 cm, Toronto Art Gallery of Ontario. **254**

Resim 154-154a: Andrea Mantegna, *Tavan Freski*, 1465-1474, fresk, Mantua Palazzo Ducale, Camera degli Sposi. **257**

Resim 155: Paolo Veronese: *Villa Barbaro Freskleri (Kapıdaki Kız)*, 1560-61, fresk, Maser Villa Barbaro. **258**

Resim 156: Giorgio Vasari: *Cam Kenarında Okuyan Kadın Freski*, 1542-48, fresk, Arezzo Casa Vasari (Foto. F.T. Kazancı, 2016). **258**

Resim 157: Gerard van Honthorst, *Balkonda Müzik Grubu*, 1622, fresk, Özel Koleksiyon. **259**

Resim 158: S. van Hoogstraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu*, 1650 sonları, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 58 x 88 x 60,5 cm, London National Gallery. **262**

Resim 158a: Samuel van Hoogstraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu (tüm iç yüzeyleri gösteren kesit)*, 1650 sonları, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 58 x 88 x 60,5 cm, London National Gallery. **264**

Resim 159: Pieter J. Elinga, *Perspektif Kutusu*, 1660-80, panel üstüne yağlıboya, 84 x 82 x 42 cm, Den Haag Museum Bredius. (Foto. F.T. Kazancı, 2015) **257**

Resim 159 a,b,c: Pieter Janssens Elinga, *Perspektif Kutusu*, 1660-80, panel üstüne yağlıboya, 84 x 82 x 42 cm, Den Haag Museum Bredius. (Foto. F.T. Kazancı, 2015) (Detaylar) **265- 267**

Resim 160-160a: Hendrick Cornelisz. van Vliet (çevresi ?), *Protestan Kilisesi İçi Gösteren bir Perspektif Kutusu*, 1660'lar, ahşap üstüne yağlıboya, 119 x 75,5 x 78 cm, Copenhagen Nationalmuseet. **268**

Resim 161: Hendrick Cornelisz. van Vliet (çevresi ?), *Katolik Kilisesi İçi Gösteren bir Perspektif Kutusu*, 1660'lar, ahşap üstüne yağlıboya, 117,5 x 87 cm, Copenhagen Nationalmuseet. **269**

Resim 162: Anonim, *Perspektif Kutusu*, ykl. 1670, ahşap üstüne yağlıboya, 83 x53 x 66 cm, Copenhagen Nationalmuseet. **270**

Resim 163: Samuel van Hoostraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya ve ayna, 41,9 x 30,2 x 28,3 cm, Detroit Institute of Arts. **270**

Resim 164: Carel Fabritius, *Delft Manzarası*, 1652, tuval üstüne yağlıboya, 15,4 x 31,6 cm, London National Gallery. **271**

Resim 164a: Carel Fabritius, *Delft Manzarası (W.Liedtke'nın önerdiği perspektif kutusu rekonstrüksiyonu)*, 1652, tuval üstüne yağlıboya, 15,4 x 31,6 cm, London National Gallery. **272**

Resim 165: Bir 17. Yy *Camera Obscura*'sı ve nasıl çalıştığını gösteren şema. **274**

Resim 166: Oda şeklinde *Camera Obscura*. **276**

Resim 167: Taşınabilir *Camera Obscura* örneği. **276**

Resim 168-168a: Philip Steadman, Vermeer'in Müzik Dersi Rekonstüksiyonu, 2001. **279**

Resim 169: Johannes Vermeer, *Flütlü Kız*, 1665-75, panel üstüne yağlıboya, 20 x 17,8 cm, Washington National Gallery of Art. **280**

Resim 170: Johannes Vermeer, *Kırmızı Şapkalı Kız*, 1668, panel üstüne yağlıboya, 23 x 18 cm, Washington National Gallery of Art. **280**

Resim 171-171a: Johannes Vermeer, *Dantel İşleyen Kız*, 1669-70, tuval üstüne yağlıboya, 24,5 x 21 cm, Paris Musée du Louvre. **281**

Resim 172-172a: Johannes Vermeer, *Sütçü Kız*, 1657-58, tuval üstüne yağlıboya, 45,5 x 41 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **282**

Resim 173: Johannes Vermeer, *Delft Manzarası*, 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 98,5 x 117,5 cm, Den Haag Mauritshuis. **283**

Resim 173a: Johannes Vermeer, *Delft Manzarası*, 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 98,5 x 117,5 cm, Den Haag Mauritshuis. (photoshop: F.T. Kazancı) **283**

Resim 174-174a: Fra Filippo Lippi, *Tarquinia Madonnası*, 1437, panel üstüne tempera, 151 x 66 cm, Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica. **286**

Resim 175-175a: Carlo Crivelli, *Mecdelli Meryem*, 1480, panel üstüne tempera, 152 x 49 cm, Amsterdam Rijksmuseum. (Detay Foto: F.T. Kazancı, 2017) **287**

Resim 176: Jacob Cornelisz. van Oostsanen (veya atölyesi), *Jacob Cornelisz. van Oostsanen Portresi*, 1533, panel üstüne yağlıboya, 38 x 30 cm, Amsterdam Rijksmuseum. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **288**

Resim 177: Jacob Cornelisz. van Oostsanen, *Saul Endor Cadısı'nın Yanında*, 1526, panel üstüne yağlıboya, 85,5 x 122,8 cm, Amsterdam Rijksmuseum (Foto: F.T. Kazancı, 2017) **289**

Resim 178-178a: Maarten van Heemskerck, *Aziz Luka Meryem ve Çocuk İsa'yı Resmederken*, 1532, panel üstüne yağlıboya, 168 x 235 cm, Haarlem Frans Hals Museum (Foto: F.T. Kazancı, 2015) **290-291**

Resim 179: Adriaen van Nieulandt, *Vanitas Natürmortu*, 1636, panel üzerine yağlıboya, 40x37.2 cm, Haarlem Frans Hals Museum. **292**

Resim 180: Pieter Steenwijck, *Vanitas (Amiral Tromp'un Ölüm Alegorisi)*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. **293**

Resim 181: David Bailly, *Otoportre*, 1651, ahşap üstüne yağlıboya, 65 x 97,5 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. **294**

Resim 182: Frans van Mieris, *Ressam Olarak Otoportre*, 1667, panel üstüne yağlıboya, 17,7 x 13,3 cm, Polesden Lacey Surrey The National Trust. **295**

Resim 183: Michael Sweerts, *Genç Bir Adamın Portresi*, 1656, tuval üstüne yağlıboya, 114 x 92 cm, St. Petersburg Hermitage. **296**

Resim 184: Caspar Netscher, *Dantel Yapan Kadın*, 1662, tuval üstüne yağlıboya, 33 x 27 cm, London Wallace Collection. **297**

Resim 185: Cornelius Gijsbrechts, *Resmin Arka Tarafı*, 1670, tuval üstüne yağlıboya, 66,6 x 86,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst. **298**

Resim 186: Samuel van Hoogstraten, *Janr Resimli ve Çizimli Trompe L'oeil Natürmort*, özel koleksiyon. **299**

Resim 187: Cornelis Brisé (Brize), *Amsterdam Belediyesi Maliye Bölümü Duvarındaki Belgeler*, 1656, 194 x 250 cm, tuval üstüne yağlıboya, Amsterdam Museum Amsterdam. **300**

Resim 188: Vittore Carpaccio, *Mektupluk (Lagünde Av resminin arkası)*, 1490-95, panel üstüne yağlıboya, 75,6 x 63,6 cm, Los Angeles J. Paul Getty Museum. **302**

Resim 189: S. van Hoogstraten, *Trompe L'oeil Quodlibet*, 1664, tuval üstüne yağlıboya, 47 x 61,5 cm, Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014) **303**

Resim 189a-189b: Samuel van Hoogstraten, *Trompe L'oeil Quodlibet*, 1664, tuval üstüne yağlıboya, 47 x 61,5 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014) **303**

Resim 190: Cornelis van der Meulen, *Trompe L'oeil Mektupluk*, 1673, tuval üstüne yağlıboya, Dordrecht Dordrechts Museum (Foto: F.T. Kazancı, 2014) **304**

Resim 191: Edwaert Collier, *Trompe L'oeil Mektupluk*, ykl. 1703, tuval üstüne yağlıboya, 50 x 65,5 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **305**

Resim 192: C. Gijsbrechts, *Berber Cerrahlık Aletleriyle Mektupluk*, 1668, tuval üstüne yağlıboya, 125 x 109,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst. **306**

Resim 193: Jacopo de' Barbari, *Keklik ve Zırh Eldivenleri*, 1504, ahşap üstüne yağlıboya, 52 x 42,5 cm, München Alte Pinakothek. **308**

Resim 194: Lucas Cranach I, *İki Ölü İpekkuyruk Kuşu*, ykl. 1530, suluboya ve siyah kalem, 43,6 x 20,3 cm, Dresden Kupferstichkabinett. **308**

Resim 195: Jan Baptiste Weenix, *Ölü Keklik*, 1650-52, tuval üstüne yağlıboya, 50,6 x 43,5 cm, Den Haag Mauritshuis. **310**

Resim 196: Melchior d'Hondecoeter, *Ahşap Panelin Üstüne Ölü Kuşlar*, 1660-70, 83 x 65 cm, Aachen Suermondt- Ludwig Museum. **310**

Resim 197: Johannes Leemans, *Av Aletli Trompe L'oeil*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 85 x 167 cm, Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014) **311**

Resim 198: C. Bisschop, *Sandalyesinde Uyuyan Çocuk*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 97,5 x 66,5 cm, New York Collection Mrs. Heidi Shafranek. **313**

Resim 199-199a: Hendrick van Heemskerck, *Kitaplı Trompe L'oeil*, 1682, panel üstüne yağlıboya, Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014) **314**

Resim 200: Cornelius Gijsbrechts, *Şövale* (*Chantourné*), 1670 (?) panel üstüne yağlıboya, 226 x 123 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst. **315**

Resim 201: Henriette Ronner-Knip: *Kedi*, 19. Yüzyıl, demir üstüne yağlıboya, 18 x 29 cm, Amsterdam Collectie Six. **317**

Resim 202: Hans Memling, *Son Yargı Altarı (dış kanatlar)*, 1467-71, panel üstüne yağlıboya ve tempera, 242 x 90 (tek kanat), Gdańsk National Museum. **320**

Resim 203: Rogier van der Weyden, *Vaftizci Yahya Altarı (sağ panel)*, 1455-60, panel üstüne yağlıboya, 77 x 48 cm, Berlin Staatliche Museen. **320**

Resim 204: Jusepe de Ribera, *Dokunma Duyusu*, 1515-16, tuval üstüne yağlıboya, 115,9 x 88,3 cm, Pasadena The Norton Simon Museum. **322**

Resim 205: Rembrandt van Rijn, *Homeros'un Büstü ile Aristo*, 1653, tuval üstüne yağlıboya, 143,5 x 136,5 cm, New York Metropolitan Museum of Arts. **322**

Resim 206: Godfried Schalcken, *Antik Heykele Bakan Sanatçı ve Modeli*, 1680-90, tuval üstüne yağlıboya, özel koleksiyon. **323**

Resim 207: Giovanni Girolamo Savoldo, *Gaston de Foix'nın Portresi*, ykl. 1529, tuval üstüne yağlıboya, 91 x 123 cm, Paris Musée du Louvre. **325**

Resim 208: Jan Saenredam, *Görme Duyusunun Alegorisi* (H. Goltzius'un ardından), 1606, gravür, Washington National Gallery of Art. **326**

Resim 209: Frans van Mieris, *Atölye*, 1655-57, panel üstüne yağlıboya, 59,5 x 47 cm, Dresden Gemäldegalerie Alte Meister. (2. Dünya Savaşı'nda yok olmuştur.) **326**

Resim 210: Gerard Dou, *Kemancı*, 1653, panel üstüne yağlıboya, 32 x 20 cm, Vienna Liechtenstein Museum. **327**

Resim 211: François Duquesnoy, *Putto'ların Bacchus Ayini*, rölyef (kopya), 1630, Roma Galleria Spada. **327**

Resim 212-212a: Gerard de Lairesse, *Sanatların Alegorisi*, 1675-83, tuval üstüne yağlıboya, 289 x 128 cm, Amsterdam Rijksmuseum. (Detay Foto: F.T. Kazancı, 2016) **329**

Resim 213: Nicolas-Joseph Delin, *Heykeli Resmetmenin Alegorisi*, 1795, tuval üstüne yağlıboya, 102,5 x 84 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **330**

Resim 214: Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1601, tuval üstüne yağlıboya, 141 x 196 cm, London National Gallery. **334**

Resim 215: Gerard van Honthorst, *Parayı Kontrol Eden Yaşlı Kadın*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 60 cm, The Netherlands Fondation Aetas Aurea. **335**

Resim 216: Dirck van Baburen, *Ağız Tamburası Çalan Adam*, 1621, tuval üstüne yağlıboya, 65 x 53 cm, Utrecht Centraal Museum. **335**

Resim 217: Hendrick Terbrugghen, *Konser*, 1626, tuval üstüne yağlıboya, 102 x 83 cm, St. Petersburg Hermitage. **337**

Resim 218: Willem van der Vliet, *Filozof ve Öğrencileri*, 1626, panel üstüne yağlıboya, 85 x 113 cm, National Trust for Scotland Brodie Castle. **338**

Resim 219: Godfried Schalcken, *Mum Tutan Genç Kız*, 1670-75, tuval üstüne yağlıboya, Firenze Palazzo Pitti. **339**

Resim 220: Godfried Schalcken, *Mum Yakmak için Meşaleye Üfleyen Çocuk*, 1692-96, tuval üstüne yağlıboya, 76,5 x 63,3cm, Edinburgh Scottish National Gallery. **339**

Resim 221: Matthijs Naiveu, *Meşale ile Aydınlatılmış İç Mekân*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 55 x 64 cm, özel koleksiyon. **341**

Resim 222: Gerard Dou, *Uyuyan Kadın ve İki Adam*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 30 x 21,5 cm, Collection Hohenbuchau. **342**

Resim 223: Rembrandt van Rijn, *Petrus'un İsa'yı Yadsıması*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 154 x 169 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **343**

Resim 224: Rembrandt van Rijn, *Filozof*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 29 x 33 cm, Paris Musée du Louvre. **345**

Resim 225: Esaias Boursse, *Dikiş Diken Kadınla İç Mekân*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 52 x 59 cm, Berlin Staatliche Museen. **347**

Resim 226: Hendrick M. Sorgh, *Mutfak*, 1643, ahşap üstüne yağlıboya, 52 x 44 cm, New York Metropolitan Musuem of Art. **348**

Resim 227: Pieter Cornelisz. van Slingelandt, *Terzi Dükkânı*, 1665-1670, panel üstüne yağlıboya, 55 x 45 cm, Jerusalem Israel Museum. **348**

Resim 228: Pieter de Hooch, *Aydınlık Odada İskambil Oynayanlar*, 1658, tuval üstüne yağlıboya, 76,2 x 66,1 cm, Windsor Royal Collection. **349**

Resim 229: Pieter de Hooch, *Elma Soyan Kadın*, 1663, tuval üstüne yağlıboya, 71x54 cm, London Wallace Collection. **349**

Resim 230: Anthonie de Lorme, *Rotterdam Remonstrant Kilisesinin İçi*, 1656, panel üstüne yağlıboya, 70 x 84 cm, Brussels Musée d'Ixelles. **351**

Resim 231: Emanuel de Witte, *Vaaz Sırasında Delft Oude Kerk İçi*, 1651, ahşap üstüne yağlıboya, 61 x44 cm, London Wallace Collection. **351**

Resim 232: Johannes Vermeer, *Bir Hanım ve İki Adam*, ykl. 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 78 x 68 cm, Braunschweig Herzog Anton Ulrich Museum. **352**

Resim 233: Carel Fabritius, *Saka Kuşu*, 1654, panel, 33.5 x22.8 cm, Den Haag Mauritshuis. **354**

Resim 234: Gerard Dou, *Pencerede Üzüm Salkımlı Kadın* (detay), 1662, panel üstüne yağlıboya, 38 x 29 cm, Turin Galleria Sabauda. **354**

Resim 235: Judith Leyster, *Teklif*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 31 x 24 cm, Den Haag Mauritshuis. **356**

Resim 236: Judith Leyster, *Genç Flütçü*, 1635, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 62 cm, Stockholm National Museum. **356**

Resim 237: Dirck Hals, *Mektup Yırtan Kadın*, 1631, panel üzerine yağlıboya, 45 x55 cm, Mainz Mittelrheinishes Landesmuseum. **357**

Resim 238: Jacob van Velsen, *Müzikli Eğlence*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 40 x 56 cm, London National Gallery. **358**

Resim 239: Harmen Steenwijck, *Vanitas Natürmort*, 1640, panel üstüne yağlıboya, 39,5 x 50,7 cm, London National Gallery. **360**

Resim 240: Adriaen van der Werff, *Âşık Çobanlar*, 1690, tuval üstüne yağlıboya, 46 x 38cm, Berlin Staatliche Museen. **360**

Resin 241: Adriaen Jansz. van Ostade, *Müzik Yapan ve İçki İçen Köylüler*, 1635, tuval üstüne yağlıboya, 34 x 27 cm, özel koleksiyon. **362**

Resim 242: Ressamın atölyesi, Dordrechts Museum'da 22 Şubat-26 Haziran 2016 tarihleri arasında gerçekleşen "Schalcken: Kunstenaar van het Verleiden" sergisinde, sanatçının atölyesinin rekonstrüksiyonu (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **364**

Resim 243: Maria Schalcken, *Şövale Önünde Otoportre*, ykl. 1680, panel üstüne yağlıboya, 39,6 x 31,6 cm, Naples Florida, The Rose-Marie and Eijk de Mol van Otterloo Collection. (Foto: F.T. Kazancı, 2016.) **366**

Resim 244: Frans van Mieris, *Kumaşçı Dükkânı*, 1660, panel üstünde yağlıboya, 55 x43 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum. **368**

Resim 245: Gerard ter Borch, *Mektup*, 1660-62, tuval üstüne yağlıboya, London Royal Collection. **370**

Resim 246: Gerard ter Borch, *Bir Bardak Limonata* (detay), 1655-60, tuval üstüne yağlıboya (panelden transfer), 67 x 54 cm, St. Petersburg Hermitage. (Foto: F.T. Kazancı, 2018) **370**

Resim 247: Caspar Netscher, *Baştan Çıkartma*, 1664, panel üstüne yağlıboya, 38 x 32 cm, özel koleksiyon. **372**

Resim 248: Jan Verkolje, *Ulak*, 1674, tuval üstüne yağlıboya, 59 x 53,5 cm, Den Haag Mauritshuis. **372**

Resim 249: Eglon van der Neer, *Bayılan Kadın*, 1680, panel üstüne yağlıboya, 52x43 cm, özel koleksiyon. **373**

Resim 250: Rembrandt van Rijn, *Zengin Adam Meseli*, 1627, ahşap üstüne yağlıboya, 32 x 42 cm, Berlin Staatliche Museen. **374**

Resim 251: Gabriel Metsu, *Ölü Horoz*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 57 x 40 cm, Madrid Museo de Prado. **376**

Resim 252: Rembrandt van Rijn, *İki Ölü Tavuskuşu ve bir Kız ile Natürmort*, 1639, tuval üstüne yağlıboya, 145 x 135 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **377**

Resim 253: Willem Kalf, *Gümüş Sürahi, Varaklı Bardak Tutacağı ve Meyve Dolu Kâse*, 1655-57, tuval üstüne yağlıboya, 73,8 x 65,2 cm, Amsterdam Rijksmuseum (Foto: F.T. Kazancı, 2017) **379**

Resim 254: Floris van Dijck, *Peynir ve Meyveyle Donatılmış Sofra*, ykl. 1615, panel üstüne yağlıboya, 82,2 x 111,2 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **380**

Resim 255: Cornelis Jacobz. Delff, *Mutfak Natürmortu*, 1608-10, panel üstüne yağlıboya, 70 x 102 cm, Minneapolis Institute of Arts. **381**

Resim 256: Rembrandt van Rijn, *Yahudi Gelin*, ykl. 1665, tuval üstüne yağlıboya, 122 x 167 cm, Amsterdam Rijksmuseum. **383**

Resim 257: Rembrandt van Rijn, *Jan Six*, ykl. 1654, tuval üstüne yağlıboya, 112 x 102 cm, Amsterdam Six Collection. **384**

Resim 258: Rembrandt van Rijn, *Anna Six-Wymer*, 1641, tuval üstüne yağlıboya, 96 x 80 cm, Amsterdam Six Collection. **384**

Resim 259: Frans Hals, *Bir Adamın Portresi* (detay), 1634, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 70 cm, Budapest Szépművészeti Múzeum. **386**

Resim 260: Frans Hals, *Erkek Düşkünler Evi Yöneticileri* (detay), 1659-69, tuval üstüne yağlıboya, 172,3 x 256 cm, Haarlem Frans Hals Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2016) **386**

Resim 261: Michael Sweerts, *Joseph Deutz'un Portresi* (detay), 1648-49, tuval üstüne yağlıboya, 99,5 x 74,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. (Foto: F.T. Kazancı, 2017) **386**

Resim 262: Frans Hals, *Gülen Çocuk*, ykl. 1623, panel üstüne yağlıboya, çap. 30 cm, Den Haag Mauritshuis. **388**

Resim 263: Judith Leyster, *İki Çocuk ve Kedi*, 1629, tuval üstüne yağlıboya, 61 x 52 cm, özel koleksiyon. **388**

Resim 264-264a: Johannes Verspronck, *Yüksek Sandalyesinde Uyuyan Çocuk*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 96 x 75,7 cm, özel koleksiyon. (Foto. F.T. Kazancı, 2018) **456**

Resim 265: Philips Angel'in *Resim Sanatına Övgü* başlıklı konuşma metninin başlık sayfası, 1642. **459**

Resim 266: Rembrandt, *Samson'un Evliliği*, 1638, tuval üstüne yağlıboya, 127 x 178 cm, Dresden Gemäldegalerie. **466**

GİRİŞ

> Hiçbir şey görme duyumuz kadar aldatıcı değildir.[1]

"Görünenin Ötesinde: 17. yüzyıl Hollanda Resminde Görsel Zekâ ve Oyunlar" konulu çalışma; Hollanda Altın Çağı'nda, yüzyıl başından sonuna kadar ülke resmindeki değişimi, farklı kentlerde yaşayan ve üretim gerçekleştiren ressamların kendi aralarındaki etkileşimlerini, onların şaşırtmak, eğlendirmek ve izleyiciyle iletişim kurmak için çeşitli görsel olanaklardan yararlandıkları yapıtları inceler. Özellikle 1585 yılında Antwerp kentinin Katolik İspanya yönetimine geçmesi ile Kuzey'e kaçan Protestan Flaman zanaatçılar ve sanatçılar,[2] Hollanda'da 17. yüzyılda, sanatsal ve ekonomik anlamda hareketliliğe neden olmuşlardır. Flaman sanatçılar, çeşitli janr türlerini Kuzey'deki meslektaşlarına tanıtarak, yepyeni olanakların kapısının aralanmasını sağlamışlardır. Başta Haarlem'de olmak üzere sanatçılar, bu yeni türleri daha da geliştirerek, bugün Hollanda resminin özgün karakterini oluşturan yapıtlara imza atmışlardır. Protestanlığı (özelde de Kalvenizmi) resmî dini kabul eden Hollanda Cumhuriyeti, özellikle de Münster Antlaşması (1648) sonrasında ekonomik refahı ve huzuru yaşamaya başlamış; bu da ticaret, bilim, sanat ve sosyal hayatta yansımalarını bulmuştur.

Bu refah toplumunda, başta portreler olmak üzere resmin çeşitli türlerine olan ilginin artması, çok sayıda ressamın kentlerde talebi karşılamak için büyük miktarlarda resim üretmesine neden olmuştur. Uzmanlaşma, ancak Rembrandt gibi birkaç ressam için bir zorunluluktan uzakken, birçoğunun geçimlerini sağlayabilmeleri ve isimlerini duyurabilmeleri için belirli türlere yönelmeleri gerekmiştir. İster belirli bir türde uzmanlaşmış, ister Rembrandt gibi farklı kulvarlarda yapıtlara imza atmış olsunlar, ressamlar her şeye rağmen kendi özgün üsluplarını ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu sanatçıların imza attıkları yapıtların

[1] Seneca: **Naturales Quaestiones**, 1.3.9.
[2] Hollanda'ya kaçan Flaman sanatçı sayısının 235 olduğu düşünülüyor. Annelien Roelofsz: "Schilders in de zeventiende-eeuws Rotterdam", **Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw**, (Ed.) Nora Schadee, Waanders Uitgevers and Historisch Museum, Zwolle and Rotterdam, 1994, p. 17.

üslupları da, içerikleri kadar sanat tarihçileri ve kuramcılarını meşgul etmiş ve hâlâ da meşgul etmektedir.

17. yüzyıl Hollanda resmi daha kendi çağında başta Karel van Mander, Samuel van Hoogstraten, Gerard de Lairesse, Joachim von Sandrart ve Arnold Houbraken gibi sanat yazarları ve kuramcıları tarafından çalışılmaya başlanmıştır. Sanat tarihi çalışmalarının yoğunluk kazandığı 19. yüzyılın ikinci yarısında, yeniden mercek altına alınan Hollanda (janr) resminde görülen gerçekçi detaylar nedeniyle, bunların gündelik hayatın sadık bir betimi olduğu kanısı yerleşmiştir. Eddy de Jongh, özellikle İzlenimcilikle birlikte odağın Hollanda resminde içerikten biçime kaydığını belirterek, bu durumdan yakınır.[3] De Jongh 1970'lerin başında formüle ettiği ve 1976 yılında Amsterdam Rijksmuseum'da düzenlenen **Tot Lering en Vermaak** (Öğretmek ve Eğlendirmek İçin) sergisi için hazırladığı aynı isimdeki katalogla pekiştirdiği, 'Gerçeklik' (*realisme*) ve 'Görünüşte Gerçeklik' (*schijnrealisme*) terimleriyle, Hollanda resminin anlamını ortaya çıkartmak düşüncesinden hareket etmiştir. De Jongh ve ekibi, 17. yüzyıl Hollanda resminin yazılı ve sözel kaynaklara dayanarak bir okumasını gerçekleştirmiş ve özellikle de janr, natürmort, manzara ve portre türündeki yapıtların 'derin' ve 'gizli' anlamlarını, alegoriler, amblemler, semboller ve edebi metinler üzerinden tanımlayarak açıklamaya çalışmıştır. Bu görüşler o kadar kabul görmüş ve benimsenmiştir ki, günümüzde pek çok sanat tarihçisi hâlâ Hollanda Altın Çağı resmine, ister istemez Eddy de Jongh'un penceresinden bakmaktadır. Öte yandan, dönem yapıtlarıyla ilgili, amblemler ve semboller kullanılarak yapılan açıklamalarının dikkat gerektirdiği bir gerçektir. Çünkü metin ve görsel arasındaki anlam bağlantısı rastlantısal olup, kişiye göre değişkenlik gösterebilir.[4] Örneğin, terlik ve midye kabuklarının genellikle cinsellikle bağdaştırılmasına rağmen, bunlar Caspar Netscher'in *Dantel Yapan Kadın*'ında (**Resim 184**) sadakat ve eve bağlılık şeklinde yorumlanmıştır.

---

[3] Eddy de Jongh: "Realism and Seeming Realism in Seventeenth Century Dutch Painting", **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 54

[4] Lyckle de Vries: **Verhalen uit Kamer, Keuken en Kroeg: Het Hollandse Genre van de 17de Eeuw als Vertelende Schilderkunst**, Salomé- Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 177.

Yıllar içerisinde oluşan anlam karmaşası, konu üzerinde çalışan Svetlana Alpers gibi birçok araştırmacı ve uzmanın eleştirilerine hedef olmuştur. Alpers 1983 tarihli **The Art of Describing** kitabında 17. yüzyıl Hollanda resmini tümüyle ikonolojik anlamından soyutlayarak, dönemin bilimsel gelişmeleri ışığında incelemiştir. Resimleri sembollerden, sözel ve yazılı geleneklerden tümüyle bağımsız bir biçimde okumak kolay olmasa da, bu yolda da çokça çalışılmıştır. 1980'lerin sonuna doğru, Eric Jan Sluijter ve **Tot Lering en Vermaak** sergisinin hazırlanmasında da emeği geçen Peter Hecht, Leiden *Fijnschilderen* ressamları ile ilgili ayrı ayrı hazırladıkları iki sergide, ressamların konu seçimlerini sanatsal amaçları ve sanatsal olasılıkları kullanmak üzere yaptıkları kanaatine varmışlardır. Her iki sanat tarihçisi de, başta Philips Angel'in konuşma metni (**Resim Sanatına Övgü**) olmak üzere, resim üstüne yazılmış dönem metinlerinde resimlerin gizli anlamlardan ve didaktik yönlerinden bahsedilmediğini vurgularlar. Hecht, her resmin gizli ya da sembolik bir anlam taşıyamayacağını, genel alıcının her zaman böylesi derin anlamlara vâkıf olamayacağını savunmuştur. Ona göre resim, resme bakanın gördüğünden fazlası değildir.[5] Ancak hem Sluijter hem de Hecht, metinlerinde ikonolojik yorumlara girmeden edememişlerdir. Yapıtın resimsel özellikleri ile ikonolojik çözümlemelerinin birbirinden ayrılması gerekli olmadığı gibi, bunun yapıt çözümlemesini zenginleştirdiğini ifade etmek gerekir. Bu çalışma bağlamında da bağlam açısından gerek görüldüğünde yapıtların 'derin' anlamlarına ve didaktik göndermelerine değinilmiştir.

Dönem yazarları ile Peter Hecht ve Eric Jan Sluijter gibi günümüz sanat tarihçilerinin metinlerinden hareketle, gerçek hayattan ve doğadan detayları en ince ayrıntısına kadar özenle betimleyen 17. yüzyıl Hollandalı ressamların amacının sadece 'öğretmek' değil, izleyiciyi zaman zaman şaşırtarak eğlendirmek de olduğu

[5] Bkz. Peter Hecht: **De Hollandse Fijnschilders: Van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff**, Rijksmuseum and Gary Schwartz - SDU, Amsterdam, Maarssen- 's-Gravenhage, 1989; P. Hecht: "Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses", **Looking at Seventeenth Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997. Eric Jan Sluijter: "Didactic and Disguised Meanings: Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period", **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997; Eric Jan Sluijter: **Leidse Fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760**, Uitgeverij Waanders ve Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle and Leiden, 1988.

görülmüştür. Tezin ilk bölümünde, sanatsal faaliyetlerin yoğunlukta olduğu başlıca dokuz kent seçilmiş, kente ilişkin bilgiler verildikten sonra burada çalışan ressamların üretimleri ve ressamların birbirleri ile olan ilişkileri ele alınmıştır. Ressamların tablodaki yerleri belirlenirken söz konusu kentlerde doğmuş olmaları değil, bu kentlerdeki loncalara bağlı çalışmış olmaları göz önünde bulundurulmuştur. Söz konusu kentlerden Amsterdam, Haarlem, Utrecht, Leiden ve Delft'teki sanatçılar ve üretimleri hakkındaki yayınların fazlalığına karşın, en az onlar kadar canlı üretim merkezleri olan Dordrecht, Den Haag, Rotterdam ve Deventer için aynı şeyi söylemek pek mümkün değildir. Bu sebepten de bu kentler ve sanatçıları üzerine çalışmak da ayrıca önem kazanmıştır.

Kentlerin belirlenmesinden sonra, dönemin sanatçılarının yapıtlarında karşılaşılan ve sevilerek kullanılan görsel oyunlar belirlenmiştir. Eldeki verilerle bir tablo oluşturulmuş ve tabloda, belirlenen kentlerdeki ressamlardan hangilerinin ne tür görsel oyunları tercih ettiklerini ve bunun yoğunluk haritasını göstermek amaçlanmıştır. Kentlerdeki sosyal ortamın, bilim ve sanat alanındaki gelişmelerin bu tercihleri nasıl etkilemiş olabileceği üzerinde durulmuştur.

Ressamın yüzeye ve mekâna ilişkin görsel oyunlarla ve onların yarattığı olanaklarla, izleyiciyi doğrudan betimlediği dünyaya dâhil etmeye çalıştığı görülür. Sanatçının yarattığı gerçeklik ile izleyicinin gerçek dünyası arasındaki sınırın bulanıklaştırılması amacında olan bu yapıtlar, genellikle, iki boyutlu düz bir yüzey üzerinde derinlik etkisi yaratmaya çalışarak izleyicinin algısıyla oynarlar. Tezin ikinci bölümünde, görsel oyunlardan sekizi ele alınmış ve bunların ressamlarca nasıl kullanılmış olduğu tarihsel ve görsel örneklerle verilmiştir. Görsel oyunların belirlenmesindeki ölçüt, yapıtlardaki kullanım sıklıkları olmuştur. Her bir görsel oyunun tanımlanmasının ardından tarih boyunca nasıl kullanıldığı belirtilerek Hollanda resmindeki yeri örneklerle anlatılmıştır.

Philips Angel'ın bahsi geçen **Resim Sanatına Övgü** metninin, çalışmamızı ilgilendirecek kısmının çevirisi yapılmış ve tezin 'Ekler' bölümünde tablo ile birlikte yerini almıştır. Bu metnin çevirisinin, Türkiye'de 17. yüzyıl Hollanda resmi ve sanat tarihi yazımı alanında çalışacaklara bir katkı sağlayacağını düşünüyoruz. Ayrıca yine

‘Ekler’ bölümündeki ‘Sözlükçe’de tezde sıklıkla kullanılan terimlere, Hollandaca kelimelere, çeşitli tarihî olaylara ve durumlara açıklık getirilmiştir.

Hollanda’da yaşıyor olmanın tezin her aşamasına getirdiği katkı hiç kuşkusuz yadsınamaz. Utrecht Üniversitesi Kütüphanesi, Amsterdam Üniversitesi Kütüphanesi ve Amsterdam Halk Kütüphanesi (OBA) gibi kütüphanelerde yapılan araştırmalar ve buralarda bulunan Hollandaca ve İngilizce özgün kaynaklar, çalışmamızı zenginleştirmiştir. Bu süreçte, Hollanda’nın çeşitli kentlerinde 17. yüzyıl Hollanda resimlerini koleksiyonlarında barındıran müzeler, buralarda düzenlenen süreli sergiler ve Jan Six gibi özel koleksiyonlar ziyaret edilmiştir. Müzelerin kendi koleksiyonları kadar, sergilere Hollanda dışındaki çeşitli koleksiyonlardan gelen 17. yüzyıl Hollanda resminin en önemli örneklerini yakından inceleme fırsatı bulunmuştur.

Hollanda Altın Çağı olarak adlandırılan, refah ve huzur döneminde, ülkenin farklı kentlerinde çalışan ressamların, birbirleriyle sanatsal etkileşimlerinin, yaşadıkları kentin özgün karakterinden kaynaklanan farklılıkların konu ve üslup seçimlerini etkilemesinin incelendiği tez, daha önce yapılmamış olan kentler ve görsel oyunlar ilişkisinin ortaya konmasını amaçlamaktadır. Yapıtlardaki görsel oyunların belirli kentlerde neden kullanılmış olabileceği, ressamların farklı kentlerdeki ressamlarla kurduğu dostluk ya da usta-çırak ilişkisinin bu sürece katkısıyla ilgili oluşan sorulara yanıt aranmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM
17. YÜZYILDA HOLLANDA'DA KENTLERE GÖRE SANAT ÜRETİMİ VE SANATÇILAR

1.1. Perspektif Kutusunun İçinden: Delft

Günümüz Hollandası'nın Güney Holland (*Zuid-Holland*) bölgesinde bulunan Delft, tarihi öneme sahip bir kenttir. Delft adı, kazmak anlamındaki *delven* kelimesinden türemiştir. Kentte kazılan kanallar sebebiyle ve o kanalların etrafında oluşan yerleşimle birlikte bölge kentleşmeye başlamış ve 1246 yılında Delft'e şehir hakları verilmiştir. Ortaçağ'dan itibaren buranın surlarla çevrili olması, İspanyol yönetimine başkaldıran Oranje Prensi I. Willem (Sessiz Willem olarak da bilinir) önderliğindeki ordular için de bir fırsat olmuş ve o tarihten sonra bir nevi ana merkez haline gelmiştir. 1581 yılında imzalanan Bağımsızlık Bildirisiyle (*Plakkaat van Verlatinghe*), II. Philip'in yönetiminden ayrılan Birleşik Eyaletler, Hollanda Cumhuriyeti'ni oluşturmuş ve Delft bu yeni cumhuriyetin fiilen başkenti konumuna yükselmiştir. 1584 yılında yönetimin bulunduğu Prinsenhof'ta I. Willem'in öldürülmesi, kenti diğerleri arasında farklı bir yere koymuştur. 1584'te hâlâ İspanyollar'ın elinde bulunan Breda kentine gömülemeyen I. Willem, Delft'teki Nieuwe Kerk'e gömülmüş ve böylece bugüne kadar devam eden bir kraliyet geleneği de başlamıştır.[6]

Delft, kentsel tarihindeki en büyük yıkımlarından birini, 1654 yılındaki mühimmat deposu yangınından sonra yaşamıştır. Gerçekleşen büyük patlama sonrasında, neredeyse üçte ikisi yıkılan kentte ayakta fazla bir bina kalmamıştır.[7]

[6] I. Willem'ın öldürülmesinden önce Breda'da gömülen kraliyet mensupları, o tarihten itibaren Delft Nieuwe Kerk'te gömülmeye başlamışlardır; bu gelenek bugün de sürmektedir.

[7] Yaklaşık 50 ton barutun patlaması ile kentin kuzeydoğusu harap olmuştur. (Alan Chong: **Johannes Vermeer: Gezicht op Delft**, Trans. Hanne Martherus, Uitgeverij J.H. Gottmer, Bloemendaal, 1992, p. 63.) Delft'in surlarla çevrili güvenli bir yer olması ve Delftshaven limanının varlığı sebebiyle, o yıllarda, Delft ve civarında toplamda sekiz tane mühimmat deposu vardı. (Michiel C. Plomp: "De Stad

Büyük çabalar sonucunda, kent yeniden imar edilmiştir. Bu haliyle de Delftliler yeniden ayağa kaldırdıkları memleketlerine bağlılıklarını ve sevgilerini her fırsatta çeşitli biçimlerde ifade etmişlerdir. Bu gurur en çok da 1667'de Delft tarihini yazan Dirck van Bleyswijk'in *Beschryvinge der stad Delft* adlı kitabında hissedilir.[8] Delft kentini tarihî ve sosyolojik yönleriyle ele aldığı kitabında, kentin önde gelen sanatçılarına ve bilim adamlarına yer vermiştir.

Delft, günümüzde hâlâ daha çok, orada üretilen, mavi-beyaz renkteki Delft seramikleri ile bilinir. VOC (Birleşik Doğu Hint Adaları Şirketi)[9] gemileriyle Çin'den getirilen ve özellikle Ming Hanedanı'na özgü mavi-beyaz porselenlerin Hollanda'da çok tutulması, böyle bir üretimin başlamasına sebep olmuştur. Çünkü hem kat edilmesi gereken inanılmaz mesafeden hem de zaten son derece pahalı bir ürün olmasından dolayı sadece küçük bir kesim tarafından satın alınabiliyordu.[10] Kentte seramik üretiminin yanı sıra, halı dokumacılığı, bira üretimi ve tekstil sanayisi vardı. Hammadde fiyatlarının artmasıyla bira endüstrisi gerileyince, seramikle tekstil üretimine ağırlık verilmiş ve (Leiden'da da üretilen) *laken* denilen kumaşın üretimine başlanmıştır.[11]

Delft Aziz Luka Ressamlar Loncası'nın kuruluşu 1434-35 yılına tarihlenir. Kentin en önemli iki büyük kilisesi ve yine burada bulunan manastırlarda yapılacak dinî konulu yapıtlar için birçok sanatçı kente gelmiştir.[12] Ancak 1566'daki ikonoklazma (*Beeldenstorm*) ve ardından 1572'de kentin Protestanlaşmasıyla birlikte Hollanda'nın neredeyse her yerinde olduğu gibi burada dinî konulu yapıt üretimi azalmaya başlamıştır. İkonoklazma sonrası 'atıl' hale gelen şapellerden birisi 1661 yılında restore edilip loncanın kullanımına sunulunca, sanki lonca yeni bir hayata başlamış gibi olmuştur.[13]

Delft en Haar Schilderkunst van 1600 tot 1650", **Delftse Meesters, Tijdgenoten Van Vermeer: Een Andere Kijk op Perspektief, Licht en Ruimte**, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, p. 16.)

[8] Jane ten Brink Goldsmith: "Delft", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, New York, Garland Publishing, 1997, p. 100.

[9] VOC (*Vereenigde Oostindische Compangnie*) ve WIC (*West Indische Compagnie*) şirketleriye ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Sözlükçe.

[10] Bu türden çini kâseler ve vazolar özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Hollanda resminde sıklıkla görülmeye başlanır.

[11] Plomp: **a.g.e.**, p. 17.

[12] Flaman bölgesinden gelen göçlerden Delft de nasibini almıştı.

[13] Elisabeth de Bièvre: **Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700**, Yale University Press, New

I. Willem'ın öldürülmesinin ardından tekrardan Den Haag'a taşınan yönetim merkezinin Delft'e olan yakınlığı, Delft'te saray portreciliği geleneğinin başlamasına sebep olmuştur. Delft'te bu türden portreleri ile bilinen ilk isimlerden birisi Gouda doğumlu Jacob Willemsz. Delff I.'tir (ykl.1550-1601). 1575'ten ölümüne kadar Delft'te çalışan Delff, portreleri kadar grup portreleri ile de tanınmıştır. Bununla birlikte, kentin öne çıkan ilk sanatçısı Michiel van Mierevelt'tir (1566-1641). Önce Delft'te Willemsz. ve Augustijn ardından da Utrecht'te Anthonie Blocklandt'tan (1534-1583) eğitim almıştır. 1583/85 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolan sanatçı, yaptığı gerçekçi portreler ile sadece Hollanda yönetici ve elitine değil, Avrupa kralları ve yöneticilerine de hizmet etmiştir. O kadar çok sipariş alıyordu ki oğullarını ve öğrencilerini yetiştirdiği atölyesinde portrelerin baş ve ellerini boyadıktan sonra, resmin geri kalanını onların eline bırakıyordu.[14] Ancak Haak'ın belirttiği gibi, kurgu gerektiren kompozisyonlarda çok da başarılı olmadığından, grup portreleri tek portreleri kadar iyi değildir.[15] Van Mierevelt 1625'ten itibaren Den Haag Aziz Luka Loncası'na bağlı çalışmıştır. Yetiştirdiği öğrenciler arasında oğullarının yanı sıra Paulus Moreelse (1571-1638), Daniël Mijtens (1590-1648), Anthonie Palamedesz. (1601-1673) ve Hendrick Cornelisz. van Vliet (1611-1675) gibi isimler bulunur.

Kentte ilk dönem manzara ressamı olarak Flaman etkisinde çalışmalarıyla tanınan Jacob van Geel (1585-ykl.1650), doğduğu Middelburg'ten sonra Delft (1626-1632), ardından da Dordrecht Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Kentte kısa bir süre kalan ve özellikle de deniz manzaralarıyla bilinen Simon de Vlieger (1600-1653) ve Van Geel ile birlikte birlikte Delft'te manzara resmi geleneği neredeyse son bulmuştur.

Natürmort geleneği çok gelişmiş ve bir diğer Middelburglü ressam Balthasar van der Ast da (1593-1657) kentte bu tüde önemli yapıtlara imza atmıştır. Kayınbiraderi ünlü çiçek ressamı Ambrosius Bosschaert'ın (1573-1621) yanında eğitim alan Van der Ast, önce 1619'de Utrecht, ardından da 1632 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. O da Bosschaert gibi çiçek ve meyve ile deniz

---

Haven and London, 2015, p. 192.

[14] Bob Haak: **Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw**, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1984, p. 216.

[15] Haak: **a.e.**, 1984, p. 217.

kabuğu düzenlemeleri yapmıştır. Van der Ast'ın Delft dönemini, resimlerinde kullandığı Delft işi vazolar veya açık pencereden az da olsa görünen kırmızı tuğlalı Delft evleri sayesinde ayırt edebiliriz.[16] Genellikle yatay kompozisyonlar halinde düzenlediği bu natürmortlarını kertenkele, tırtıl, kelebek gibi hayvan ve böceklerle hareketlendirmiştir. *Vanitas* türündeki natürmortlar ise daha çok yapıldıkları ve sevildikleri Leiden'dan gelen ressamlar aracılığıyla Delft'e ulaşmıştır. Leiden kenti, üniversitesinde gerçekleştirilen teşrih çalışmalarının da etkisiyle *vanitas* türünde daha fazla üretimin gerçekleştiği bir yer olmuştur.

Cornelis Jacobsz. Delff (1570-1648), babası portre ressamı Jacob Willemsz. Delff I'in yanı sıra Haarlem'de Cornelis Cornelisz. van Haarlem'den eğitim almıştır. 1613 yılında Delft Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolan sanatçı, janr resimleri, mutfak sahneleri, natürmortlar ve av ile meyve düzenlemeleri yapmıştır. Sanatçının yapıtlarında özellikle mutfak aletleri ve kaplara yer verdiği biliniyor. Liedtke bu durumu Delft'in canlı bir pazar ve süt ürünlerinin pazarlandığı bir merkez olmasına bağlıyor.[17] Leidenlı David Bailly'nin[18] hem yeğenleri hem de öğrencileri olan Steenwijck kardeşler[19] de Delft'te gelip çalışmışlardır. Harmen Steenwijck (ykl.1612-ykl.1656) önce Leiden'da bulunduktan sonra (1626-33) Delft'e gelmiş ve 1636 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Delft'teki öncülerinden olan C.J. Delff üslubunda yaptığı natürmortlarında çeşitli metal kap kacakları betimlemiştir. Ancak zamanla kendi üslubunu bulmakla birlikte, Delft resimlerine özgü, De Hooch, Houckgeest, De Witte ya da Vermeer'in resimlerindeki gibi, yapıtlarını ışık hüzmeleriyle aydınlatan bir ışık kullanmıştır.[20] Harmen'in kardeşi Pieter Steenwijck (ykl.1615-ykl.1676) 1642 yılında Delft Ressamlar Loncası'na yazılmış ancak ağabeyinden daha kısa bir süre kentte kalarak Den Haag'a yerleşmek üzere oradan ayrılmıştır. Janr resimlerinin yanı sıra, natürmort, portre ve *vanitas* çalışmaları olmuştur.

Tarihî resim konusunda kentte ismi bilinen çok az sayıda ressam vardı.

---

[16] Bièvre: **a.g.e.**, p. 197.
[17] Walter Liedtke: **Vermeer and the Delft School**, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York, New Haven and London, 2001, p. 93.
[18] Bkz. Leiden ile ilgili bölüm.
[19] Steenwijck kardeşlerin babası Evert Harmensz. (?-1654) Steenwijck'ten gelip Delft'e yerleşmiş ve burada mercek ve gözlük camı üreten bir zanaatkârdı. (Liedtke: **a.g.e.,** 2001, p. 347.)
[20] **A.e.**, p. 94.

Bunlardan bir tanesi Leonaert Bramer[21] (1596-1674) genç yaşında önce Fransa ve ardından da İtalya'ya yolculuklar gerçekleştirmiştir. Hollanda'dayken kimlerden eğitim aldığı bilinmemekle birlikte, İtalya'da Correggio, Bassano'lar ve Domenico Feti'nin olduğu kadar, Adam Elsheimer ve Utrecht Caravaggisti Gerard van Honthorst'un etkisinde kalmıştır.[22] İtalya'dayken *Bentveughel*'larla çalışmıştır.[23] Claude Lorraine ile girdiği söylenen bir kavgadan sonra Delft'e geri dönmüş ve 1629 yılında ressamlar loncasına kaydolmuştur. İlerleyen yaşında da defalarca loncaya başkanlık etmiştir. Bramer, tarihî resimlerinde *chiaroscuro* kullanmış ve gece betimlerini sıklıkla resmine taşımıştır. Bu özelliği ile İtalyanlar arasında *Leonardo delle Notti* adını almıştır (tıpkı Gerard van Honthorst'un *Gherardo della Notte* olarak adlandırılması gibi). İtalya'da bulunmuş olması ve oradan resmine yansıttığı etkiler ile Hollanda'da Frederik Hendrik başta olmak üzere yöneticiler ve elitler arasında kendine önemli bir yer edinmiştir. Saraylar ve yönetim merkezlerinde resimler ile dekoratif çalışmalar yapmış ve hatta Hollanda'nın nemli havasına dayanamadığından bugün artık görülemeyen bir freske bile imza atmıştır.[24]

Alegorileri, portreleri, janr türündeki yapıtları ve tarihî resimleri ile tanınan Christiaen Gillisz. van Couwenbergh (1604-1667) Delft'te dünyaya gelmiştir. İlk eğitimini portre ressamı Johan van Nes'in (?-1650) yanında alan sanatçı, 1622-24 yılları arasında gittiği Utrecht'te Dirck van Baburen, Gerard van Honthorst, Hendrick ter Brugghen gibi Caravaggistlerin etkisinde kalmıştır. 1627 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolan ressam, Den Haag'taki saraylar ve ülkenin başka kentlerindeki resmî binalar için siparişler almıştır. Figürleri anatomik açısından çok doğru olmamakla ve anlatımcı detaylar konusunda çok başarılı olmamakla birlikte[25] bu onun yapıtlarına olan ilgiyi azaltmamıştır. Çeşitli halı tasarımları da olan sanatçı, hayatının son yirmi yılını önce Den Haag ardından da Köln'de geçirmiştir.

---

[21] Vermeer'in güçlü tekniği, Leonard Bramer'ın Vermeer'in ustası olmuş olması ihtimali ortaya koymaktadır. Vermeer'in babası Bramer'ın yapıtlarını (muhtemelen) sattığından, Bramer'ın Vermeer ailesi ile tanışık olduğu düşünür Brook. (Timothy Brook: **Vermeer's Hat**, Bloomsbury Press, New York, 2008, p. 212)

[22] Susan Donahue Kuretsky: "Leonard Bramer", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 258.

[23] Bramer'ın grup içindeki ismi *Nestelghat* (huzursuz) idi. *Bentveughel* ya da diğer adıyla *Schildersbent* ile ilgili daha fazla bilgi için bkz. Sözlükçe ve Utrecht ile ilgili bölüm.

[24] Kuretsky: **a.g.e.**, 1981, p. 258.

[25] Liedtke: **a.g.e.**,2001, p. 240.

Palamedesz. kardeşler Delft'te o yıllarda çalışan sanatçılardandı. Anthonie Palamedesz. (1601-1673) Michiel van Mierevelt'in yanında eğitim almış ve 1621 yılında Delft Ressamlar Loncası'na katılmıştır. Natürmortlar, *vanitas* ve portrelerin yanı sıra janr türünde resimlere imza atmıştır. Kentte janr resminin başlangıcı bu ressamla ilişkilendirilir.[26]*Merry Company* denilen ve iç mekânda eğlenenlerin betimlendiği bu türden yapıtları Dirck Hals ve Willem Duyster gibi Haarlem ve Amsterdam civarındaki ressamların çalışmalarını anımsatır. Palamedesz., Ludolph de Jongh ve kardeşi Palamedes Palamedesz.'in de hocası olmuştur. Sanatçının kardeşi Palamedes Palamedesz. (1607-1638) ise kısa ömründe daha çok askerleri, askerî sahneleri ve savaş alanlarını betimleyerek adını duyurmuştur.

Delft Manzarası dendiğinde akla ilk gelen isim Vermeer olsa da, burada bir kent manzarası geleneği zaten vardı. 16. yüzyılın ilk dönemlerinden itibaren kentlerde belediye binalarında sergilenmek üzere kent haritaları ve kent görünümleri için çeşitli haritacı ve ressamlara siparişler verilmeye başlanmıştı.[27] Hollanda'nın denizcilikle uğraşan ve denizler ötesi ticaret yapan bir ülke olması, haritacılığı da teşvik etmiştir. Çeşitli gravürler, çizimler, haritalar ve kent manzaralarına ilgi böylelikle başlamıştır. Birçok janr resminde duvarları süsleyen haritalar ve kent manzaraları bu ilginin sadece belediye binaları ile sınırlı olmadığını bize göstermektedir. Böylesi manzaralardan birine imza atan ressamlardan biri Daniël Vosmaer'dır (1622-ykl.1686). Babası kuyumcu olan sanatçı, muhtemelen ressam olan amcası Jacob Vosmaer'ın (1584-1641) yanında yetişmiştir. 1650 yılında Delft Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. Mimarî resimlerin yanı sıra özellikle kent manzaralarına yönelmiştir. Meslektaşı Egbert van der Poel (1621-1664) ile birlikte 1654 yılında kent için bir felaket anlamına gelen büyük patlamayı ve bu patlamanın izlerini defalarca tuvaline aktarmıştır. Delft'te optik alanda gerçekleşen buluşlar ve yenilikler ile perspektif çalışmalarına olan büyük ilgi onun bir anlamda resmine yansımış ve bugün gizi fazla çözülememiş bir Delft Manzarası resmine imza atmıştır.[28] Yapıtlarında genellikle parlak, canlı renkler kullanan sanatçı figürlerinde pek başarılı değildir. Ancak, muhtemelen tanıdığı Pieter de Hooch'un çalışmalarında

[26] John Michael Montias: **Vermeer en Zijn Milieu**, Trans. Hans Bronkhorst, De Prom, Baarn, 1993, p. 156.
[27] Chong: **a.g.e.**, 1992, p. 39.
[28] Bu resmi yaparken Carel Fabritius'un aynı isimli yapıtından etkilendiği düşünülmektedir.

gördüğü figürler üzerinde çalışmış ve bunları kendi yapıtında kullanmıştır.[29] Ancak Vosmaer'ın bir yapıt üstünde beraber çalıştığı[30], Delft'i en ilginç haliyle tuvale aktaran bir isim daha var ki, söz konusu patlamada hayatını kaybettiğinden kenti bu korkunç olay sonrasında betimleme şansına sahip olamamıştır. Bu ressam Carel Fabritius'tur.

Carel Fabritius (1622-1654), Midden Beemster'da dünyaya gelmiş, ilk eğitimini kardeşi Barent Fabritius (1624-1673) ile birlikte babasından almış ve marangoz[31] olarak çalışmaya başlamıştır. 1640'lı yıllarda Amsterdam'da Rembrandt'ın öğrencisi olmuştur. 1650'lerin başında Delft'e taşınan Fabritius, 1652 yılında buradaki loncaya kaydolmuş, 1654'teki büyük patlamadaki ölümüne kadar da kentte çalışmıştır.

Carel Fabritius'un bugün elimizdeki bir düzine kadar yapıtı, onun görsel zekâsını ve yaratıcılığını gösterir. Sanatçı, portre, manzara, mimarî ve hayvan betimlerine imza atmıştır. Rembrandt'ın en parlak öğrencilerinden biri olarak adlandırılan Fabritius, ustasının üslubunu takip etmeyip kendi yolunu, özellikle de görsel oyunlar, optik olasılıklar ve perspektif çalışmaları üzerinden çizmiştir. Yanılsamacı üslupta yaptığı resimler Delft'te Van Vliet ve De Witte gibi ressamları etkilemekle kalmayıp, onunla beraber Rembrandt'ın atölyesinde çalışan Samuel van Hoogstraten'ı da bu konuda harekete geçirmiştir.[32] Delft'teki kısa çalışma döneminden tarihli ve imzalı dört yapıtı kalmıştır. Her biri diğerinden farklı özellikler gösteren bu yapıtlarda onun 'perspektif ustası' olarak ün kazandığını kentin tarihini kaleme alan Dick van Bleyswijck'ten öğreniriz. Ona göre Fabritius, perspektif konusunda mükemmel ve hatasız çalışan biri ve ayrıca doğal renklendirme ile boyanın kullanımı konusunda eşi benzeri olmayan bir sanatçıdır.[33] Kenti kasıp kavuran büyük patlamada Fabritius'un yapıtlarının yok olduğu biliniyor.[34] Patlama

---

[29] Susan Donahue: "Daniel Vosmaer", **Vassar Journal of Undergraduate Studies 19**, 1964, p. 24. Philadelphia Museum of Art'da bulunan 1654 tarihli *Patlamadan Sonra Delft* resminde de örneklenebileceği gibi.

[30] Liedtke: **a.g.e**., 2001, p. 421.

[31] Soyadının kaynağı marangoz kelimesinin Latincesidir. (Lat. *Fabritius*).

[32] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 440.

[33] Dick van Bleyswijk: **Beschryvinge der stad Delft**, Delft, 1667, vol.2 s.852'den aktaran Frederic J. Duparc: **Carel Fabritius 1622-1654**, Zwolle, Waanders Publishers, 2004, p. 53.

[34] Brown, Fabritius'un yapıtlarının bir kısmının patlamada yok olmasına karşın, yine de geriye kalan yapıtlar bütününün çok az olduğunu ve bunun da ressamların bu kadar verimli bir şekilde ürettikleri

sırasında atölyesinde bir portre üstünde çalıştığı da tanıklıklar sayesinde kayıtlara geçmiştir. Ancak belki de onun görsel zekâsını en iyi ortaya koyabilecek büyük boyutlu duvar resimleri yıkılarak yok olmuştur. Hoogstraten'a göre, yok olan bu yapıtlarda kullandığı perspektif ve *trompe l'oeil* etkileri Giulio Romano ve Baldassare Peruzzi'ninkilerle karşılaştırılabilir.[35] Bu duvar resimlerinin yanı sıra günümüzde artık örnekleri elimize ulaşmayan perspektif kutuları da yapmıştır. Bugüne kadar hiçbir çizim ikna edici bir şekilde Fabritius'a atfedilememiştir. Oysa ki Rembrandt'ın kendi atölyesinde, Rembrandt'ın önemsediği bir yöntem olarak, istisnasız bütün öğrencileri kompozisyonlarını kurgularken çizim yapmış ve bunu da sanat hayatları boyunca sürdürmüşlerdir. Fabritius'un da, Avrupa ve Amerika'da müzelerin ilgili bölümlerinde, çıraklık döneminden kalan çalışmaları bulunuyor olabilir.[36] Carel Fabritius'un genç yaştaki trajik ölümünün kendi yaşadığı çağda yarattığı üzüntü ve kayıp duygusu, bugün Hollanda Altın Çağı resminde Rembrandt, Vermeer, Frans Hals gibi başlıca isimlerle birlikte 'usta' olarak anılmış olacağını da hissettirir.

Fabritius'un perspektife ve yanılsamacılığa ilişkin yaptığı çalışmalar kentte gerçekçi kilise içi betimlerinin yaygınlaşmasında da etkili olmuştur. Aslında kilise içi betimleri dinî konuların öykülenmesinde bir mekân oluşturmak amacıyla tuvale aktarılıyordu[37] ancak 17. yüzyıla gelindiğinde artık kilise içi betimleri kendi başlarına resmin konusu haline gelmiştir. Kilise içi betimlerine o dönemde *perspectiven* adı veriliyordu. Hans Vredeman de Vries (1525-1609) ile başlayan bu yeni süreç, temelini, 1604 yılında yazdığı *Perspective* kitabından alır. Vredeman de Vries, Hollanda'nın kuzeyindeki Leeuwarden'da dünyaya gelmiştir. İlk önce ince ahşap işçiliği öğrenip mobilyalar yapmış ve bir vitray ustasının yanında eğitime başlamıştır. Uzun hayatını başta Hollanda'da çeşitli kentler olmak üzere Antwerpen,

---

bir çağda dikkat çekici olduğunu vurgular. Onun üstünde durduğu, adının da bize imlediği gibi, Fabritius'un aslında uzun sessizlik dönemlerinde doğum yeri olan Midden Beemster'da marangozluk yapmış olduğu ve ancak özel sipariş üzerine resim yaptığı yönündedir. (Christopher Brown: **Carel Fabritius: Complete Edition with *Catalogue Raissoné***, Phaidon Press Limited, Oxford, 1981, p. 61.)

[35] Samuel van Hoogstraten: **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Book 7, Rotterdam, 1678, p. 274'den alıntılayan Duparc: **a.g.e.**, p. 54.

[36] Brown: **a.g.e.**,1981, p. 61.

[37] Jan van Eyck'in *Kilise'de Meryem* (1425, Berlin Staatliche Museen) ile *Küçük Triptik* (1437, Dresden Gemäldegalerie) ya da Rogier van der Weyden'ın *Yedi Ayin* (1440-1450, Antwerp Koninklijk Museum voor Schone Kunsten) adlı yapıtları gibi sayısız örnek verilebilir.

Mechelen, Luik, Prag ve Danzig gibi Avrupa'nın birçok farklı şehrinde, farklı hamilerin emrinde çalışarak geçirmiş ve ressam, tasarımcı, kent planlamacısı, mobilyacı olarak sayısız işler gerçekleştirmiştir. Emrinde çalıştığı en önemli hamilerin başında Prag'da Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolf bulunur. Mechelen'de Claude Dorigny'den perspektifi öğrenmiş ve tümüyle mimarî betimler yapan ilk ressam olmuştur.[38] Bu eğitim döneminde Antik dönem yazarlarından Vitruvius'un *De Architectura libri decem*[39] (M.Ö. 1. yüzyıl) ile İtalyan Sebastiano Serlio'nun *Tutte l'opere d'architettura* (16. yüzyıl) adlı yapıtlarını inceleme fırsatı bulmuştur ve bunlar kendi yazdığı kitabın kaynağını oluşturmuştur. Bu tarihten sonra Vredeman'ın kitabı, mimarî resim üzerine uzmanlaşan ressamların en önemli başvuru kaynağı olmuştur.[40] Hans Vredeman de Vries ve oğlu Paul Vredeman de Vries hayalî kilise içi ve saray betimlerine imza atmışlardır. Baba Vredeman de Vries hocası olarak çalışmalarıyla Hendrik van Steenwijk I'e (1550-1603) ve Bartholomeus van Bassen (1590-1652)[41] ile Dirck van Delen'e (1605-1671) ilham vermiştir.

Ancak gerçekçi kilise ve kilise içi betimleri deyince ilk olarak Pieter Jansz. Saenredam'ın (1597-1665) çalışmalarını görüyoruz. Assendelft'te dünyaya gelen ve Haarlem'de aktif olarak sanat hayatını sürdüren Saenredam, 1623 yılında Haarlem Aziz Luka Loncası'na üye olmuştur. Frans Pietersz. de Grebber'ın yanında eğitim alan Saenredam gençlik yıllarında portreler, natürmort ve manzara resimleri yapmıştır. Mimarî betimler yapmaya olan ilgisi büyük bir ihtimalle 1627 yılında Samuel Ampzing'in *Beschrijvinge ende lof der stad Haerlem in Holland* (1628) kitabında kullanılacak bir deseni gerçekleştirirken oluşmuştur. O tarihten sonra da sanatçı kendisini tümüyle bu konuya adamıştır. Saenredam birçok farklı kentte birbirinden farklı kiliselerde ölçümler yapmış, kiliselerin dışını ve içini çizmiş, bu çizimler üzerinde çalışmış, onları arşivlemiş ve yıllar boyunca onlara tekrar tekrar

---

[38] Jeroen Giltaij: "Hans en Paul Vredeman de Vries", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 53. ve Daniëlle Lokin: "Het Delftse Kerkinterieur van 1650 tot 1675" **Delftse Meesters Tijdgenoten van Vermeer: Een andere kijk op perspektief, licht en ruimte**, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, p. 43.

[39] Mimarî üzerine yazılan bu önemli kitap Türkçe'de de yayınlanmıştır. Vitruvius: **Mimarlık Üzerine On Kitap**, Çev. Suna Güven, Şevki Vanlı Mimarlık Vakfı Yayınları, İstanbul, 2005.

[40] Jeroen Giltaij: "Perspectiven, Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 8.

[41] Sanatçıyla ilgili daha geniş bilgi için bkz.Den Haag bölümü.

başvurarak tuvalleri için bir kaynak olarak kullanmıştır.[42] Saenredam oldukça aydınlık betimlediği ve genellikle Protestan kiliselerini ele aldığı yapıtlarında fazla figüre yer vermemiştir. Genellikle alçak bakış noktasını kullanan ressam böylelikle izleyiciyi de resme dâhil eder ve yapının içine çeker.[43]

Pieter Saenredam'ın açtığı yolda 1650'lerden sonra Delft'te bu alanda bir hareketlilik görülür. Bu hareketliliği başlatan ise Gerard Houckgeest'tir. Den Haag'ta dünyaya gelen Gerard Houckgeest (1600-1661) burada Bartholomeus van Bassen'ın yanında eğitim almıştır.[44] 1635 yılında Delft'e gelen ressam 1639 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Ressamlığın yanı sıra bira üretiminde de bulunmuş, bir dönem de halı desenleri tasarlamıştır. 1650'ye kadar hocası Van Bassen gibi hayalî kilise içi betimleri yaparken, bu tarihten sonra birden bire gerçek kilise içi betimleri yapmaya başlamıştır. Ancak onu Saenredam'ın gerçekliğinden farklı kılan, kilisenin içine getirdiği çapraz bakış (*oblique view*) olmuştur. Ayrıca yapıtlarında iki kaçış noktası kullanmaya da başlayınca[45] kompozisyonlarını biraz daha karmaşık hale getirmiştir.[46] Ancak getirdiği yenilikler çapraz bakışla kalmaz, kullandığı ışık ve renk karşıtlıkları da Houckgeest'i kendinden önceki Van Bassen ve Van Delen gibi mimarî ressamlardan ayırır.[47] Sanatçı hayatının son yıllarında Delft'ten ayrılarak, Bergen op Zoom'a yerleşmiştir.

Houckgeest ile birlikte kentte kilise içi betimlerine yenilik getiren ikinci isim Emanuel de Witte (1617-1692) olmuştur.[48] Kentte kaldığı 1641-1650 yılları arasında Houckgeest gibi kilise içi betimleri yapmıştır. İlk dönem hayalî kiliseler betimlese de, sonradan o da var olan kiliseleri resmetmeye başlamıştır. Houckgeest'ten farklı olarak daha fazla ışık etkileri ve kilise içindeki figürlerle ilgilenmiş ve bunları yapıtlarında detaylı çalışmıştır. Figürlerin birer dekor değil, mekânın bir parçası olduğunu hissettirir. Amsterdam'a taşındıktan sonra, oradaki varlıklı müşterilerinin istekleri doğrultusunda farklı konulara yönelmekle birlikte kilise içi ve mimarî

[42] Judikje Kiers and Fieke Tissink: **De Glorie van de Gouden Eeuw: Schilderijen, Beeldhoukunst en Kunstnijverheid**, Uitgeverij Waanders and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2000, p. 121.
[43] Kiers and Tissink: **a.g.e.**, p. 122.
[44] Henüz kentten ayrılmadan önce de 1625 yılında Den Haag'taki Aziz Luka Loncası'na kayıt yaptırmıştır.
[45] Lokin: **a.g.e.**, p. 50.
[46] Jeroen Giltaij: **Het Grote Gouden Eeuw Boek**, Wbooks, Zwolle, 2013, p. 250.
[47] Lokin: **a.g.e.**, p. 50.
[48] Emanuel de Witte ile ilgili daha geniş bilgi için Amsterdam bölümüne bakınız.

betimlerine hep devam etmiştir. De Witte, yaklaşık kırk yıl boyunca geliştirerek tuvale aktardığı mimarî betimleri, 1650'lerin başında Delft'teyken formüle etmiştir.[49]

Delft kentinde kilise içi betimlerini ustalıklı bir biçimde ele alan üçüncü ressam ise Hendrick Cornelisz. van Vliet (1611/12-1675) olmuştur. Eğitimini önce portre, alegori ve janr ressamı olan amcası Willem van der Vliet'ten (1584-1642), ardından da Delft'in önde gelen ressamı Michiel van Mierevelt'ten almıştır. 1632 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolan Van Vliet, meslek hayatına portreler yaparak başlamıştır. Ancak o da Delft'te yüzyılın ikinci yarısının hemen başında ilgi görmeye başlayan yeni türe yönelmiştir. Van Vliet, Houckgeest'in mimariye sadık kalma ülküsünü takip etmemiştir. Kilisenin derinliğini keyfi şekilde arttırmış veya kilise içi öğelerini istediği gibi yerleştirmiştir.[50] Hep var olan kiliseleri betimlemeyi seçen Van Vliet, Houckgeest ile De Witte'nın aksine Delft'ten hiç ayrılmamış ve burada kendi konusunda üretim yapan tek ressam olarak kalmıştır.

Hendrick van Vliet'in amcası Willem van der Vliet (1584-1642) 1615 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Wilhelm Martin, bu soylu ressamı Mierevelt ile birlikte kentteki portrecilik geleneği içerisinde ayrı bir yere koyar; diğer yapıtlarına egemen olan ışığı Vermeer'in kullandığı ışığın bir öncülü sayar.[51] Van der Vliet, portrenin dışında alegorik yapıtlara ve janr türünde resimlere de imza atmıştır. Bu yapıtlar, hem konu hem de üslup açısından Utrecht Caravaggistlerinden etkiler taşımaktadır. Liedtke, Van der Vliet'in, tıpkı yeğeni Hendrick gibi, Katolik olabileceğini belirtir.[52] Bu açıdan bakıldığında ve hocası olduğu düşünülen Van Mierevelt'in 1580'lerde Utrecht'te eğitim almış olduğu düşünülürse, janr türündeki yapıtlarındaki Caravaggist etki şaşırtıcı değildir.

Delft'te dünyaya gelen ve eğitim hayatıyla ilgili fazla bilgi bulunmayan Cornelis de Man (1621-1706), 1642 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Houbraken'a göre, yabancı ülkeleri ve bu ülkelerdeki büyük ustaların çalışmalarını görme arzusuyla daha genç yaşta yola koyulmuştur.[53] Paris, Lyon,

---

[49] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 108.
[50] Walter Liedtke: "Hendrick Cornelisz. van Vliet", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 32, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 673.
[51] Wilhelm Martin: **De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw: Frans Hals en zijn tijd**, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1935, p. 309.
[52] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 418.
[53] Houbraken: **a.g.e.**, p. 100. (çevrimiçi, 14.1.2017)

Floransa, Roma ve Venedik gibi kentlerde bulunup buralarda soylulardan çeşitli siparişler almıştır. 1653 yılında Delft'e geri dönen sanatçı portrelere, De Hooch ve Vermeer üslubunda yaptığı janr resimlerine, alegorilere, 1650'lerde kentte önemli hale gelen kilise içi betimlerine imza atmıştır. En önemli yapıtları arasında Delft Cerrahlar Loncası için yaptığı bir grup portresi bulunur. Defalarca Aziz Luka Loncası başkanlığı yapmış olan sanatçı[54] oldukça üretken bir yaşam geçirmiştir.

Ne zaman doğduğu bilinmeyen Jacob van Velsen'in (?-1656) yapıtlarına dayanarak, eğitimini Anthonie Palamedesz.'den aldığı sanılmaktadır.[55] 1625 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na üye olan sanatçı janr türündeki yapıtları ile bilinir. Montias, sanatçının kullandığı doygun renkleri Vermeer'in renk kullanımı ile benzeştirir.[56] Her hangi bir sanatçının hocası olup olmadığı bilinmemekle birlikte, Willem Cornelisz. Duyster'ın yapıtlarında onun etkisi açıktır. Tüm hayatı Delft'te geçmesine rağmen, muhtemelen bir seyahat sırasında, Amsterdam'da hayat veda etmiş ve Delft'te gömülmüştür.

Delft'te yüzyılın sonuna doğru, Kersten'in deyimiyle, bir çeşit "pastırma yazı" (*nazomer*) yaşatan[57] Jan Verkolje (1650-1693), Amsterdam'da dünyaya gelmiş ve resim eğitimini Jan Lievens'ın oğlu Jan Andrea Lievens'tan (1644-1680) almıştır. Evlendikten sonra Delft'e taşınıp 1673 yılında kentteki Aziz Luka Loncası'na kaydolan sanatçı, mitoloji ve din temalı yapıtlarının yanı sıra janr resimleri de yapmıştır. Üslup olarak Nicholas Maes, Gerard ter Borch ve Caspar Netscher'in çalışmalarındaki pürüzsüz ve parlak yüzeyleri hatırlatan yapıtları, yüksek rakamlara alıcı bulmuştur.[58] Verkolje, kendi oğulları Jan ve Nicolaas Verkolje haricinde, Albertus van der Burch ve Joan van der Spriet'i de atölyesinde eğitmiştir. Resimleri kadar çizimleri ve gravürleriyle de bilinen ressam, genç sayılabilecek bir yaşta Delft'te hayata veda etmiştir.

---

http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0230.php

[54] Lokin'e göre, 1672'de Vermeer'in de başkan olduğu yıl da dâhil olmak üzere, tam on üç kez loncaya başkanlık etmiştir. (Lokin: **a.g.e.**, p. 83.)

[55] Anthonie Palamedesz.'in Dirck Hals 'ın yanındaki eğitimi nasıl yapıtlarına yansımışsa, Dirck Hals'ın etkisini Van Velsen'da da hissetmek mümkündür.

[56] Montias: **a.g.e.**, 1993, p. 168.

[57] Michiel C.C. Kersten: "Pieter de Hooch and Delft Genre Painting 1650-1675", 1996, p.213'ten aktaran Wayne Franits: **Dutch Seventeenth-Century Genre Painting**, Yale University Press, New Haven ve London, 2008, p. 240.

[58] Irene Haberland: "Jan [Johannes] Verkolje I", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 32, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 258.

En ‘gizemli’ ressamlardan birisi olarak anılan Jacob Vrel’in (1654?-1670?) hayatına ilişkin fazla bir şey bilinmez. Delft ve ardından da Haarlem’de aktif olarak sanat hayatını sürdürdüğü düşünülen sanatçı, kent/ sokak manzaraları, iç mekân, kilise içi ve janr türündeki yapıtları ile bilinir. Genellikle çok az figürün bulunduğu ve fazla detaya boğmadığı boş iç mekânlarda, ışık ve gölge üzerine çalışmış olduğu görülür. Fazla bilinmeyen, neresi olduğu anlaşılmayan sokak betimlerinde de sıradan insanın gündelik hayatını gözler önüne sermiştir.[59] Yapıtları uzun zaman Pieter de Hooch ve Vermeer’inkilerle karıştırıldığından üzerinde fazla çalışma yapılmayan bu ressam, kendi çağında ilgi görmüşse de bugüne adı oldukça silik bir şekilde ulaşmıştır.

Ressam ve gravür sanatçısı Hendrick van der Burch[60] (1627-1665?) Delft kentinde dünyaya gelmiştir. 1649 yılında kentteki Aziz Luka Loncası’na kaydını yaptıran sanatçı, daha sonra Delft’le birlikte dönüşümlü olarak Leiden ve Amsterdam’da yaşamıştır. Pieter de Hooch’un kayınbiraderi olan Van der Burch, yapıtlarında De Hooch’un etkisini yansıtır. Portre, mimarî ve janr türünde ona ait olduğu kesinleştirilebilen sadece dokuz yapıt bulunur.[61] Sanatçı ilk dönemlerinde *guardroom scenes* denilen ve askerlerin bulunduğu iç mekân resimlerinin yanı sıra taverna betimleri yapmıştır. Bu türden yapıtlar daha çok Den Haag ve Utrecht’te görülmekle birlikte Van der Burch’ün Delft’te Anthonie Palamedesz.’den konu seçimi açısından etkilendiği sanılıyor. Ancak yine de bu türden yapıtlarında De Hooch’un kompozisyon anlayışını, ışık kullanımını ve belirli ortak detaylar kullanmıştır.[62] 1650’lerin başında iç mekân betimleri, 1650’lerin ikinci yarısından itibaren de ev dışı, sokak sahneleri betimlemeye başlamıştır. Sutton, Van der Burch’ün Delft resmine katkısının olsa olsa yaşadığı kentte karmaşık mekân düzenlemesi ve yanılsamacılığa olan sanatsal ilgiye katılmış olması olduğunu belirtir.[63] Yapıt bütününe bakıldığında sanatçının yaşadığı tüm kentlerdeki sanat

---

[59] Elizabeth Alice Honig: “Jacobus Vrel”, **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 32, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 728.
[60] Hendrick van der Burgh olarak da bilinir.
[61] Axel Rüger: “Hendrick van der Burch”, **Vermeer and the Delft School**, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York, New Haven and London, 2001, p. 235.
[62] Peter Sutton: “Hendrick van der Burch”, **The Burlington Magazine**, Vol. 122, No. 926, 1980, p. 320.
[63] **A.e**., p. 323.

anlayışından ve üslup açısından etrafındaki sanatçılardan etkilendiği anlaşılmaktadır.

Delft'te janr resmine yön veren en önemli isimlerden biri olan ve zaman zaman ışık ve figür kullanımlarının kesiştiği noktalardan ötürü yapıtları Vermeer'inkilerle karıştırılan Pieter de Hooch (1629-1684/94?) Rotterdam'da dünyaya gelmiştir. Houbraken, De Hooch'un, Haarlem'de Jacob Ochtervelt'le birlikte Nicholaes Berchem'den ders aldığını yazsa da, her ikisinin de üslup olarak yakın oldukları Rotterdamlı Ludolf de Jongh'dan ders almış olmaları daha olasıdır.[64] İlk döneminde De Jongh gibi o da dinlenme halindeki askerleri ele aldığı resimleriyle tanınmıştır. 1652 yılında Delft'e taşınan sanatçı[65] 1655 yılında buradaki Aziz Luka Loncası'na yazılmıştır. 1660 yılında, pek çok sanatçı gibi o da daha geniş bir müşteri potansiyeli olan Amsterdam'a yerleşmiştir. Betimlediği askerlerin ve onların boş zaman eğlencelerinin yerini kadınlar, çocuklar ve huzurlu ev içi sahneleri almaya başlamıştır. Bu dönemde daha yumuşak bir palet kullanan sanatçı, bu resimleriyle kamusal alan ve ev karşıtlığını vurgulayarak aslında bu türde yenilikçi bir adım atmıştır.[66] Onun iç mekân betimlerinin ilgi çekmesinin en önemli sebepleri; inandırıcı perspektif kullanımı, karmaşık mekân düzenlemeleri ve etkileyici gün ışığı etkileriyle sempatik figürleridir.[67] De Hooch perspektif bilgisine olan hâkimiyetini doğal bir şekilde bir iç mekân yanılsaması yaratmak üzere kullanmıştır. Hayatının son yıllarını akıl hastanesinde geçiren sanatçı burada da hayata veda etmiştir. Çalışmalarıyla olağanüstü yeteneğini ortaya koyan ve bunlarla gelecekte çok daha fazlasını vaad eden Fabritius'un erken ölümü bunun önüne geçmiştir; bununla birlikte Pieter de Hooch, uzun ve verimli ömründe Delft kentinde janr resminin gelişmesinde kilit bir role sahip olmuştur.[68]

Yaklaşık 150 yıl öncesine kadar neredeyse artık hatırlanmayan Johannes Vermeer'i öncelikle Fransa'da, ancak aynı derecede Hollanda'da da yeniden hatırlatan ve yapıtlarıyla ortaya koyan Fransız sanat eleştirmeni Théophile Thoré

---

[64] R. E. Fleischer: "Ludolf de Jongh and the Early Work of Pieter de Hooch", **Oud Holland**, vol.92/1, Staatsuitgeverij, 's Gravenhage, 1978, pp. 49-51.
[65] Pieter de Hooch'n Delft'teki varlığına ilk işaret eden belge H. van der Burch ile birlikte yer aldıkları noter belgesidir. (Sutton: **a.g.e.**, 1980, p. 316.)
[66] Ayrıca bu türden yapıtları, annelik ve kadınlık görevleriyle erdemlerini vurgulamaktadır.
[67] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 161.
[68] **A.e.**, p. 160.

(1807-1869) olmuştur.[69] Delft'te dünyaya gelen Johannes Vermeer (1632-1675) çok uzun olmayan hayatından geriye çok da fazla yapıt bırakmamıştır.[70] Babası han işletmeciliğinin yanı sıra sanat tüccarlığı yapmış ve ipek üretiminde çalışmıştır. Babasının işinden dolayı birçok sanatçıyı tanımış olma ihtimali bulunan Vermeer'in gençlik döneminde sanat çevresinde oldukça tanınan Leonard Bramer'dan dersler almış olduğu varsayılır.[71] Ancak Montias kapsamlı çalışmasında, Bramer'ın etkisinin sadece Vermeer'in ilk dönem çalışmalarında görüldüğünü; benzerliğin seçtiği dinî ve mitolojik konularla sınırlı olduğunu belirtir. Yazar, Vermeer'in muhtemel hocaları arasında portre ressamı ve çizim okulu sahibi Cornelis Daemen Rietwijck (1589/90-1660), Gerard Ter Borch, Evert van Aelst ve Delftli ressamlar üzerinde etkisi büyük olan Carel Fabritius'u sayar. Eğitiminin son iki ila dört yılını ise Utrecht ve/ ya Amsterdam'da geçirdiğine değinir.[72] 1653 yılında Catharina Bolnes ile yaptığı evlilikle birlikte Katolik inancı benimsemiştir. Sayısı on biri bulan çocuklarıyla maddi sıkıntı içinde olan aileye, en başlarda, sanatçının kayınvalidesi Maria Thins maddi destek olmuştur. 1653 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kayıt yaptıran Vermeer 1662-1663 ve 1670-1671 yıllarında da loncaya başkanlık etmiştir. Hem bu görevinin ona sağladığı çevreden, hem de babası gibi sanat ticareti yapmasından dolayı atölyesi yerli ve yabancı sanatçılar tarafından ziyaret edilmiş ve ilgi görmüştür.

---

[69] William Bürger takma adını kullanan eleştirmen, **Les Musées de la Hollande**(1658-60) adlı kitabında ayrıntılarıyla ele aldığı sadece Vermeer değil Frans Hals, Jan Steen ve Paulus Potter gibi ressamların da tekrar önem kazanmasında etkili bir isimdir. Conrad Busken Huet 1884 yılında 5. cildi yayınlanan **Literarische fantasien en kritieken**'da (yapıt toplamda 26 ciltten oluşuyor), Thoré'nin Hollanda resminin ününü yaymak için Hollandalılar'dan çok uğraştığını ve Hollandalılar'ın kendi eski sanatlarına olan ilgiyi yeniden uyandırdığını belirtir. pp. 73 and 76. (çevrimiçi, 20.1.2017) http://dbnl.org/tekst/busk001litt05_01/busk001litt05_01_0006.php
Ancak Ben Broos, Hollanda kralı I. Willem'ın (1772-1843) Vermeer'in *Delft Manzarası* adlı yapıtını Mauritshuis'te sergilemek istediğini ve John Smith'in 1833 yılında **A Catalogue Raisonné of the Works of the Most Eminent Dutch, Flemish and French Painters** adlı kitabında Vermeer'in bu yapıtını ele aldığını göz önünde bulundurursak, I. Willem ve Smith'in Vermeer'in 'yeniden keşfinden' sorumlu olduklarını iddia eder. (Ben Broos: "Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, p. 59.)

[70] Bu sayı yaklaşık olarak otuz beş'tir. Ancak belgeler toplamda kırk beş ila altmış resim yapmış olduğunu gösteriyor ki bu da aktif olduğu dönemde (1653-1675) yılda iki- üç resme karşılık geliyor. (Irene Netta: **Vermeer's World: An Artist and His Town**, Prestel Publishing, Munich, 2004, p. 7.)

[71] Brook: **a.g.e.**, p. 212.

[72] Montias kitabında 121-127. sayfalarda Vermeer'in eğitimiyle ilgili ayrıntıları ve düşünceleri uzun uzun anlatmıştır. Ayrıca önemli bir ayrıntı olarak Vermeer'in ömrünün sonunda üç tane Carel Fabritius resmine sahip olduğunu da belirtir. (Montias: **a.g.e.**, 1993.)

Utrechtli ressam Abraham Bloemaert'la uzaktan akraba olan kayınvalidesinin sahip olduğu resim koleksiyonu sayesinde, ilk dönem yapıtlarında hem konu seçimi, hem de renk kullanımı açısından Utrecht Okulu etkilerini görmek mümkündür. Yaptığı bazı resimlerde de, Bayan Thins'in özel koleksiyonunda bulunan yapıtlar, arka plandaki duvarı süsler.[73] Babasının ticaretini yaptığı resimler arasında da Utrecht, Haarlem ve Amsterdam, hatta İtalyan ve Flaman ressamlarının yapıtlarının olması mümkündür. Dolayısıyla, özellikle klasik konular açısından, genç yaşında görmüş olabileceği yapıtlar da onun ilk dönem yapıtlarına yön vermiş olabilir. Ancak 1650'den sonra ülkede ve Delft özelinde meydana gelen siyasi ve teknik gelişmeler Delftli bir ressam olarak onun da yapıtlarına yansımıştır;

Delft'in yönetim merkezi Den Haag'a yakın olması buradan gelen resmî ve özel siparişlerin de burada üretilen resimlerin hem konusunu hem de üslubunu etkilediği görülür.[74] Saray ve saray çevresi için yapılan resimler, katı ve geleneksel kalıplar gerektiriyordu. Ancak Prens II. Willem'ın 1650 yılındaki ani ölümü ve ardından bir *stadhouder*[75] gelmemesi kentte değişiklikleri tetikleyen en önemli olaylardan birisi olmuştur. Bununla birlikte, Carel Fabritius, Pieter de Hooch ve Jan Steen'in kente gelişleri de Delft resmine bugün bildiğimiz özelliğini kazandırmıştır. Bu üç önemli sanatçının, özellikle de derinlik, mekân ve ışık kullanımı konusundaki arayışlarına başta Hans Vredeman de Vries'in kitabı olmak üzere başka bilimsel gelişmeler de katkıda bulunmuştur.

Bilimsel çalışmalar 1650'lerde sanatçılara farklı bir bakış açısı getirmeye yardım edecek şekilde gelişmiştir. Delft'te Vermeer'in çağdaşı ve büyük bir ihtimalle de tanıdığı olan[76] Anthonie van Leeuwenhoek (1632-1723) mikrobiyoloji konusunda yaptığı çalışmalar ile bu alandaki gelişmelere kapı açan kişi olmuştur. Van Leeuwenhoek, geliştirdiği yirmi beş mikroskop ve beş yüz kadar mercek ile

---

[73] Söz konusu yapıtlar; *Müzik Yapan Üç Kişi* ve *Oturarak Virjinal Çalan Kadın*'dır.

[74] Den Haag'tan gelen siparişler kentte ekonomik bir istikrara neden olsa da bu durum beraberinde belirli ölçüde bir tutuculuk da getiriyordu. II. Willem'ın ölümünden sonra bile bir süre sanatçılar, satabiliriz umuduyla, büyük boyutlu trarihî resimler yapmaya devam etmişlerdir. (Arthur K. Wheelock: "Leven en werk van Johannes Vermeer (1632-1675)", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, p. 18.)

[75] *Stadhouder*'ın anlamı ve işleviyle ilgili olarak bkz. Sözlükçe.

[76] Arthur Wheelock ve Albert Blankert gibi sanat tarihçileri Vermeer ile Van Leeuwenhoek'un birbirlerini tanıdığını düşünseler de, Montias, Vermeer ve çevresiyle ilgili yaptığı titiz çalışmasında bunu doğrudan kanıtlayan bir belgenin bulunmadığını belirtir. (Montias: **a.g.e.**, 1993, p. 248.)

resimdeki optik çalışmalara da hız kazandırmıştır.[77] Bu bilgiler ışığında Delft resminde gelişen mimari, kilise içi betimleri ile özellikle derinlik, üç boyutluluk gibi kavramlar mantıklı bir çerçeveye oturuyor.

Vermeer'in optik araçlara olan ilgisi malum ancak Franits, bu araçları yapıtlarını oluştururken ne ölçüde kullandığını bilmemizin mümkün olmadığını belirtir.[78] Yine de, *Camera Obscura*, çiviye bağlanan tebeşirli iplerle ufuk çizgisi ve kaçış noktalarını hesap etme, perspektif penceresi gibi birbirinden farklı araç ve yöntemleri resminde görsel bir yanılsama yaratmak, derinlik algısını oluşturmak üzere kullandığına ilişkin birçok ipucu bırakmıştır. İlk dönem resimlerinde serbest bir fırça vuruşuna sahip olan ressam, ilerleyen dönemde çok daha pürüzsüz ve keskin fırça vuruşları kullanmıştır. Onun resimlerinde mavi, kırmızı ve sarı renkler tüm durağanlığı içinde yapıta bir çeşit hareket katmak üzere kullanılmıştır. Leiden ressamları ve Gerard ter Borch gibi o da çeşitli kumaşların ve malzemelerin betiminde çok hassas ve özenli davranmıştır. Kadınların kadife ceketleri, onların yakasındaki kürkler, masanın üzerini süsleyen halılar ya da saten elbiselerin ışıltısı neredeyse dokunma hissi yaratır. De Hooch'un resimlerine de hâkim olan ve muhtemelen Fabritius'un resimlerinden öğrendikleri kuzeye has soğuk gün ışığı, resimlerini aydınlatır. Figürleri neredeyse nefeslerini tutmuş ve donup kalmış gibi hareketsizdir. Resimlerinin üzerinde bu kadar hassasiyetle düşünülmüş, özenli bir şekilde çalışılmış olmasından dolayı Montias, Vermeer'in her zaman sipariş üzerine resim yaptığını öne sürer. Aksi halde ressamın, (serbest pazarda satılmak üzere) yapacağı resimlere bu kadar vakit ayıramayacağını savunur.[79]

Hollanda Altın Çağı resmi dendiğinde akla ilk gelen üç ressamdan birisi olan Vermeer,[80] 17. yüzyılın ikinci yarısında Delft kentinin parlamasının en önemli sebeplerinden birisidir. Thoré, Vermeer ve yapıtlarıyla ilgili yazmış ve onu tanıtmaya çalışarak, etrafında sadece bir yapıtlar bütünü değil, aynı zamanda bir 'okul' da

---

[77] Matematik, güneş sistemi ve astronomi ile ilgili çalışmalar yapan Alman Johannes Kepler (1571-1630), modern optik biliminin temellerini atan *Astronomiae Pars Optica* adlı yapıtını 1604 yılında yayınlamıştır.

[78] Franits: **a.g.e.**, 2008,p. 168.

[79] Wheelock: **a.g.e.**, 1995, p. 22.

[80] Ki Lyckle de Vries gibi bazı sanat tarihçileri de Delft'in Sfenksi'ne (bu Thoré'nin Vermeer'e taktığı isimdir) insanların birçok gizlemli nitelikler yakıştırdığını ancak bazı önemli resimlerinin aklın almayacağı kadar güzel olması dışında, aslında çalışmalarının çok da kayda değer olmadığını vurgular. (Vries: **a.g.e.**, 2005, pp. 133-134.)

yaratmıştır.[81] Buradan hareketle Delft resminin Thoré'nin sayesinde öne çıktığını söyleyebiliriz. 1650'lerden sonra Delft'te resim alanında meydana gelen köklü değişikliklerin sebebi hâlâ tam olarak net bir şekilde açıklanamasa bile, beraberinde tüm yüzeyi aydınlatan gün ışığı, hareketsiz duran figürler, zarif detaylar, inanılmaz bir derinlik duygusu ve huzur hissi getirmiştir. Her ne kadar ülkenin diğer kentlerinde karşılaştığımız türde yapıtlar üretildiyse de, Delft'i en iyi temsil edecek olan türler kilise içi betimleriyle janr türündeki yapıtlardır.

1. 2. Ressamlar Akademisi: Haarlem

Şehir hakları 1245 yılında verilen Haarlem, Spaarne nehri kıyısına kurulmuştur. 14. yüzyıl başlarında kent nüfusunun yarısından fazlası vebaya kurban gitmiştir. Bu ağır kayıplara rağmen, özellikle tersaneleri, (Spaarne nehrinin temiz suları sayesinde) tekstil ve bira endüstrisiyle yüzyıl sonlarına doğru Dordrecht'ten sonra ikinci büyük kent olmuştur.[82] Haarlem, özellikle 17. yüzyılın ilk yarısında lale üretimiyle de ekonomik açıdan önemli kentler arasına girmiştir. Daha sonra büyük bir toplumsal histeri halini alacak olan 'Lale Çılgınlığı'nın (1636-37) merkezi olarak 17. yüzyıla damgasını vuracaktır. O dönemde, Osmanlı topraklarında yolculuğuna başlayan, çeşitli yöntemlerle farklı renkleri ve türleri üretilen lale, bir statü simgesi ve koleksiyon nesnesi haline gelmiştir. Bir lale soğanı karşılığında, mobilyalar, inekler, arsalar, hatta paha biçilmez Amsterdam kanal evleri veriliyordu.[83] Lale Çılgınlığı geçtikten sonra da bu güzel çiçeğin üretimine devam edilmiştir.[84]

1572'den itibaren kenti beş yıl boyunca kuşatan İspanyollar ve 1576'da meydana gelen büyük yangın kentte büyük bir gerilemeye neden olmuşlardır.

---

[81] Lyckle de Vries: "Surveys: Yellow Pages or Guide Bleu?" **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 26, No.3, 1998, p. 216.

[82] Kentte ekonominin böyle canlanmasıyla, varlıklı ve bu varlığını teknik, bilim ve sanat alanlarında kullanmaya hevesli bir orta sınıf doğmuştur. Onlar da Haarlem kentinin dinamik ve modern bir kent olmasını sağlamışlardır. Pieter Biesboer: **De Gouden Eeuw begint in Haarlem**, Frans Hals Museum and NAi Uitgevers, Haarlem ve Rotterdam, 2008, p. 10.

[83] Alice van Diepen ve Henriëtte Fuhri Snethlage: **Haarlem en Hals: Een stad en zijn schilder**, Waanders Uitgevers ve Frans Halsmuseum, Zwolle ve Haarlem, 1990, p. 56.

[84] Bugün çiçek kenti (*bloemenstad*) olarak anılan Haarlem'de tarlalar dolusu, rengârenk laleler hâlâ üretilip tüm dünyaya pazarlanmaktadır.

İspanyollar'ın yaptığı Veere Antlaşmasına[85] (1577) göre kentte Katolik ve Protestanlara eşit haklar tanınmıştır. Ancak yine de birçok konuda üstünlük Protestanların elindeydi. 1578'de *Haarlemse Noon*[86] adıyla bilinen ikonoklazma ile kentteki Katolik kiliselerin, manastırların elindeki resim ve heykellerin büyük bir kısmı yok olmuştur. Kentteki üretimi yeniden canlandırmak için, Haarlem meclisi çeşitli sanayi alanlarını teşvik etmeye çalışmıştır. Kentin yakın tarihindeki birçok yıkım sebebiyle göçmenlere çok ihtiyaç vardı. Göçmenlerin gelişi; onların ticari bağlantılarının da gelişi, işlerindeki uzmanlıklarının da, sahip oldukları bilginin de ve iş gücünün de gelişi demekti. Görünürde Protestan-Katolik ayrımı yapılmaması, İspanyol hâkimiyetindeki topraklarından, İspanyol baskısından kaçan insanlar için güvenli bir liman haline getirmiştir Haarlem'i. Kentte birçok uzman kişi, ipekli ve keten kumaş üretimi ve pazarlaması ile uğraşıyordu. Bunların çoğunluğu ise Flaman kökenliydi. 1585 yılında Antwerp kentinin İspanyol yönetimine geçmesi ile oradan kaçan birçok kişi Haarlem'e ve kuzeydeki birçok farklı kente yerleşmiştir.[87] Flaman kökenli zanaatkârlar kadar sanatçılar da kentin ve kent kimliğinin gelişmesinde öncü olmuşlardır. North da, bu göçlerin kuzey eyaletlerinin modernleşmesi açısından önemli bir etken olduğunu belirtir.[88] Bunun sonucunda, 15. yüzyıldan itibaren ve özellikle de 16. yüzyılda, Haarlem önemli sanat merkezlerinden biri olmuştur. Haarlem sadece sanatı ve sanatçılarıyla değil, matbaalarıyla da ön plana çıkmıştır. Bu da birçok sanatçının kente göçmesinde etkili olmuştur. Yapıtların gravürleri matbaalarda çoğaltılıyor ve koleksiyonculara satılıyordu.[89]

---

[85] Veere Antlaşmasına göre, kenteki Katolikler I. Willem (Sessiz Willem)'a bağlılıklarını bildirmek koşuluyla Protestanlarla aynı haklara sahip olacaklardı.

[86] 1566 yılında ülke çapında gerçekleşen ikonoklazmadan sonra aslında gecikmiş bir hareketti Haarlemse Noon. W. J. Verwer'in 1572-1581 yılları arasında Haarlem kentinde olan olayları ele aldığı kitabına göre, Sessiz Willem'ın askerleri Grote Kerk yani St. Bavo Kilisesi'ne girerek orayı yağmalamış, değerli ne varsa alıp götürmüş, rahibi öldürmüş ve çok kan dökmüşlerdi. (W.J. Verwer, **Memoriaelbouck: Dagboek van Gebeurtenissen te Haarlem van 1572-1581**, Ed. J.J.Temmink, Schuyt, Haarlem, 1973, p. 201. (çevrimiçi, 02.01.2015)
http://www.dbnl.org/tekst/verw006memo01_01/verw006memo01_01_0009.php

[87] Antwerp'in düşüşünden sonra, İspanyol Engizisyonundan kaçan ve ekonomik sebeplerden kuzeye birçok sanatçı gelmiştir. Hollanda kentlerinin tercih edilmesinin başlıca nedeni dilin aynı olmasıdır. Haarlem'in seçilmesinin nedeni ise, burada sanattan anlayan bir elitin bulunmasıdır. Güneyden gelen bu sanatçılar, buraya bir hareket kazandırarak bir nesil sonra resim sanatının tamamen değişmesine neden olmuşlardır. (Biesboer: a.g.e., 2008 p. 20)

[88] Michael North: **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**, İletişim Yayınları, İstanbul, 2014, p. 40.

[89] Ayrıca Haarlem'de basılan bu gravürlerden 'çırak' ressamlar da, ulaşamayacakları yapıtları

Haarlem kentinin başından geçen onca felaketten sonra artık 1610 yılına gelindiğinde Haarlemliler kendi hayatlarına yeniden odaklanma fırsatı bulmaya başlamışlardır. Savaşlar, veba ve yangınlarla perişan olan kent ayağa kaldırıldıktan sonra, sıra evlerini güzelleştirmeye, çalıştıkları mekânları dekore etmeye gelmişti. 1610 yılında yaklaşık 10 olan ressam sayısı, 1615'te 29, 1625'te 45, 1634'te ise 80'e çıkmıştır.[90] Zaman içinde halkın artık sanatla ilgilenecek kadar rahatlamaya başladığını, sanatçıların da çalışmak için giderek daha huzurlu bir ortam bulduklarını düşünebiliriz bu rakamların gösterdiğ kadarıyla.

Flaman etkisinde resimleriyle bilinen Haarlemli Dieric Bouts (ykl.1415-1475) dünyaya geldiği kentten, sanatını icra etmek üzere Leuven'a göçmüştür. Bugün Flaman Primitifleri'nden biri olarak anılan Bouts'un kullandığı renkler sıcak ve canlıdır. Genellikle heykelsi ve duygudan arınmış olarak betimlenen figürleri ve kompozisyonlarıyla, Rogier van der Weyden'in (ykl.1400-1464) etkilerini taşır. Başka bir kentten Haarlem'e göçen Albert van Ouwater (aktif olduğu yıllar ykl. 1445-1475) hakkında fazlaca bilgi olmamasına rağmen dinî temalı resimleri ve bu yapıtların detayındaki manzara betimlemeleri konusundaki yeteneği ile bilinir. Manzaralar kadar yüzler, eller, ayaklar ve kıyafetleri betimleyişindeki seçkin yeteneği de över Karel van Mander.[91] Haarlem'in 15. yüzyılda önde gelen ressamı, Van Ouwater'ın öğrencisi Geertgen tot Sint Jans'tır (aktif olduğı yıllar ykl. 1465-1485). Geergen tot Sin Jans'ın bugün Vienna Kunsthistorisches Museum'da sergilenen panellerindeki manzaralar, hocası Van Ouwater'ın yaptıklarına yakınlık göstermekle birlikte, Hugo van der Goes ve Rogier van der Weyden'ın üsluplarına da yakındır.[92]

Teknik ressam, gravür ustası ve ressam Hendrick Goltzius (1558-1616), Haarlem'e göç eden sanatçılar arasındaydı, tıpkı *Het Schilderboeck* (1604) adlı kitabın yazarı olarak tanınan Karel van Mander (1548-1606) gibi. Bu çok yönlü iki

---

incelemek ve o gravürlerden yola çıkarak resimler yapmak üzere faydalanıyorlardı.

[90] M.E.W. Boers: "Een nieuwe markt voor kunst: De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw", **Kunst voor de Markt 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, Deel 50, 1999, p.197.

[91] Karel van Mander: **Het Schilder-boek: Het Leven der Doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche Schilders**, Wereldbibliotheek N.V., Amsterdam, 1936, p. 100.

[92] Diane G. Scillia: "Geertgen tot Sint Jans", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 152.

sanatçı, Haarlem kökenli olan Cornelis Cornelisz. van Haarlem ile birlikte bir akademi kurmuşlardır. Daha çok çıplak modeller üzerinde çalışmak üzere bir araya gelme fikrinden yola çıkılan bu akademi, pratikten daha çok teoride var olan bir yapı olmuştur.[93] Bu üç sanatçı Hollanda'da Maniyerist akımın öncülerinden sayılabilir. Bugün büyük bir kısmı Haarlem Frans Hals Müzesi'nde sergilenmekte olan yapıtlarında, Kutsak Kitap ve mitolojiden alınmış öykülerin abartılı anlatımları kadar, abartılı kas yapılarına sahip, tüm bu kasları sergilemek için çıplak betimlenmiş figürlerin ön plana çıktığını görürüz. Haarlem resmine hâkim olan bu üç ismin yapıtları, Haarlem'i dış etkilerden uzunca bir süre koruyan birer kalkan olmuştur.[94]

Yeni bir yüzyıla girilmesiyle sanatın yeni alıcıları olan tüccarlar ve yeni zenginlerin tercih ettikleri yapıtlar da değişmeye başlamıştır. Bununla birlikte Goltzius, Cornelis van Haarlem ve Van Mander'in Haarlem'e taşıdıkları İtalyan Rönesansı ve Maniyerizm etkileri de yavaş yavaş gücünü yitirmeye başlamıştır. Yeni resim alıcıları, evlerinin ve çalışma mekânlarının duvarlarını süsleyecek daha küçük boyutlu resim arayışına girmişlerdir. Bu resimler, günlük hayattan, kendileri gibi, ya da kendilerine tanıdık gelen insan tiplerinin betimleri, yaşadıkları kentleri, kullandıkları eşyaları ve yaptıklarını betimleyen daha küçük boyutlu resimlerdir. Ayrıca, yeni kavuştukları statüyü de (grup) portreleri aracılığıyla herkese göstermek istiyorlardı.[95]

Maniyeristlerden sonra üretken ve yenilikçi genç sanatçılar yeni bir resim anlayışının da yolunu açmıştır. İtalyan etkisi, Flaman topraklarından gerçekleşen göçlerle yerini Flaman etkisine bırakmaya başlayalı belirli bir zaman olmuştu. Goltzius'un bazı gravürlerinde Janr resmine yakınlık gösteren temalar, 16. yüzyıl Flaman sanatı süzgecinden geçerek Esaias van de Velde'nın (1587-1630)

---

[93] Dennis P. Weller:"Haarlem", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 166.

[94] Pieter van Thiel: "The Haarlem School", **Painting in Haarlem 1500-1850: The Collection of the Frans Hals Museum**, Red. P. Biesboer, Trans. Jennifer Kilian, Ludion, Ghent, 2006, p. 21.

[95] Pieter Biesboer: **a.g.e**, 2008, p. 10. Grup portreciliği daha başka resim türleri gibi Haarlem'de 16. yüzyıl'ın sonlarında ortaya çıkmış ve burada da en önemli örnekleri yapılmıştır. Hollanda'da grup portreciliği ile ilgili en önemli kaynak Alois Riegl'ın **The Group Portraiture of Holland** adlı kitabıdır. (Trans. Evelyn M. Kain ve David Britt, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999.)

yapıtlarında yeniden vücut bulmuştur.[96] İlk eğitimini babası Hans van de Velde'dan (1552-1609) alan Esaias, babasının ölümünden sonra annesi ile Amsterdam'dan Haarlem'e göçmüş ve 1612 yılında Aziz Luka Loncası'na[97] kaydolmuştur. Daha çok gerçekçi manzara betimleriyle tanınan Van de Velde'nın Haarlem resmine katkısı, daha sonrasında Dirck Hals ve Willem Buytewech'in de resimlerinde karşımıza çıkacak olan üst sınıftan, 'zarif' insanların eğlenceleri konusu olmuştur. 'Bahçe Eğlenceleri' ya da 'Aşk Bahçeleri' adıyla anılabilecek bu tür resimler, kente yeni gelen ve yeni yeni yeşermekte olan üst sınıfın istekleri doğrultusunda[98] tuvallere aktarılmıştır.[99]

Esaias van de Velde gibi eğlence sahneleri betimleyen Willem Buytewech (1591/92-1624), genç yaşta ölmesine rağmen, genç Haarlemli ressamları etkileyecek bir yapıtlar bütünü bırakmıştır. Aslen Rotterdam'da dünyaya gelen Buytewech 1612-17 yılları arasında Haarlem Aziz Luka Ressamlar Loncası'na bağlı çalışmıştır. Çok yönlü ve yaratıcı bir sanatçı olarak janr, tarihî resimler, manzara, mimarî ve eğlence sahneleri (*merry company*) resimleri yapmış bunların yanı sıra gravürler, kitap ilüstrasyonları ve çizimler de yapmıştır. Onun yapıtları, Hollanda resminin Erken

---

[96] Franits: **a.g.e**, 2004, p. 18.

[97] Neredeyse her kentte kurulan ve zanaat ile sanat ustalarını bir çatı altında bir araya getiren Aziz Luka Loncası, Haarlem kentinde 15. yüzyıldan itibaren var olmuş ancak kurumun resmi belgeleri kaybolduğundan tarihler ve ayrıntılar kesinleştirilememiştir. Loncaya ait, bugüne gelebilmiş, en eski berat 1514 yılına aittir. Haarlem Loncası'nı ayrıcalıklı kılan, ressamlar loncasının koruyucu azizi olan Aziz Luka'nın röliklerinin bu kentteki loncada saklanmış olmasıdır. Henk van Os kitabında bu konuyu şu şekilde açıklar: "Reformasyon'dan sonra üyelerinin yarısından fazlası Protestanlığı seçmiş de olsa, Haarlem Loncası koruyucularının kafatasının ellerinde olmasının gururunu yaşamaktaydılar. Ancak loncanın Katolik kalmış ressamlarından birisi (Pieter Fransz. de Grebber olduğu düşünülüyor), iyi niyetle, biraz da Protestan olmuş sanatçıların 'artık çok da kutsal olmayan' bakışlarına maruz kalmasın diye, röliği Brugge'daki bir Fransisken rahibe emanet eder. Bunun farkına varan loncanın diğer üyeleri paniğe kapılıp söz konusu röliği geri istediklerinde, bunun zaten defalardır el değiştirdiğini öğrenirler. Sonuçta Haarlem Ressamlar Loncası'nın eline kalan tek şey, rahibin bu rölikten kopardığı kemik parçalarını içine koyduğu ufak bir madalyon olur. Bu madalyon bugün Haarlem'deki Frans Hals Müzesi'nde bulunmaktadır. Kafatasının geri kalan kısımlarının akıbeti bugün bile bilinemiyor. Aziz Luka'nın kafatası kaybolmadan önce, kentteki St. Bavo Kilisesi'ndeki Aziz Luka altarında korunuyordu. Altar ise Maarten van Heemskerck'in ünlü *Aziz Luka Meryem ve Çocuk İsa'yı Resmederken* isimli yapıtıyla bezenmişti." Henk van Os: "Sint Lucas en de Schilderkunst in Haarlem", **Beeldenstorm: Close-ups van kunst uit Nederlandse Musea**, Amsterdam University Press, 1997, pp.149-150.

[98] Arnold Houbraken, Van de Velde'nın yapıtlarının döneminde değer gördüğünü ve yapıtlarına büyük paralar ödendiğini yazar. **De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen**, 1718. (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 09.03.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0135.php

[99] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 18.

Barok evresini örneklendirmektedir.[100] Resimlerinde, ziyafet sofralarında ya da açık havada eğlenmekte olan dönemin zengin gençlerini, üstü örtülü bir şekilde, alaya alma sezilir. Duruşları, giyimleri ve Kalvenci ahlak anlayışından epey uzak görünen davranışlarıyla, Buytewech onları biraz da alaya alarak betimlemiştir. Onun özellikle de eğlence sahnelerinde, dış mekânda mimari öğeler kullanması ve yine iç mekân eğlencelerini çok dar alanlara sıkıştırması döneminde çığır açan yeniliklerdir.[101]

Özellikle 16. yüzyılda popüler olan eğlence sahneleri (*merry company*) motifini dönüştürerek, yeni ve başarılı bir türün ortaya çıkması Dirck Hals'ın (1591-1656) başarısıdır.[102] Dirck Hals, Frans Hals'ın kendinden on bir yaş küçük kardeşidir. İlk eğitimini, ağabeyinin yanında alan Dirck, Haarlem Aziz Luka Loncası'na 1627'de katılmıştır. Her ne kadar yağlıboya ile yaptığı eskizler Frans Hals'ın etkilerini taşısa da, tuvallerine yansıyan Esaias van de Velde ve Willem Buytewech'in etkileri olmuştur.[103] İlk dönem yapıtlarında, özellikle Buytewech'in kullandığı kompozisyonlar ve figürler belirirler. Kalite açısından oldukça değişken yapıtlar sergileyen Hals, yıllar içinde çok renkli olan paletini de daha koyu renklere bırakmış, çok figürlü kompozisyonlarını ise daha sakin hale getirmiştir.[104] Üretken bir ressam olarak Dirck Hals, atölyesini paylaştığı Judith Leyster ve Jan Miense Molenaer üzerinde çok etkili olmuştur.

Haarlem kentinin ve Hollanda Altın Çağı resminin Rembrandt'la birlikte en önemli ismi sayılan Frans Hals, ailesi ile 1585 yılında Antwerp'in düşmesinden sonra Haarlem'e gelmiştir. 1610 yılında Haarlem Ressamlar Loncası'na üye olan Hals'ın bu tarihten önceki hayatına ilişkin fazla bilgi bulunmamaktadır. Ancak bilgiye ulaşılamayan bu dönemde, hâlâ birçok aile üyesinin yaşadığı Antwerp'te olduğu düşünülmektedir.

---

[100] Jacob Rosenberg, Seymour Slive and E.H. Ter Kuile: **Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800**, Penguin Books, Middlesex, 1966, p.105.
[101] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 29.
[102] Elmer Kolfin (Rev.): Dirck Hals: 1591-1656. Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genre malers, **Burlington Magazine**, Vol. 147, No. 1225, French Art and Artists (April 2005), pp. 260-261.
[103] Dennis P. Weller: "Dirck Hals", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 172.
[104] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 33.

Antwerp'e ziyaretleri sadece kendisiyle ilgili fazla bilginin bulunmadığı 1603-1620 yılları ile sınırlı değildir. 1616'da Antwerp'te olan ustanın orada bulunduğu yıllarda Pieter Paul Rubens (1577-1640) ile tanıştığı ve görüştüğü düşünülüyor. Frans Hals'ın yapıtlarında Haarlem kentinde kendinden önceki neslin önemli ressamları, Karel van Mander, Cornelis Cornelisz. van Haarlem ya da Hendrick Goltzius'un yapıtlarının etkisi pek görülmez. Onların yapıtlarında fırça ve boya kullanımı oldukça farklıdır. Yapıtları incelikle çalışılmıştır ve fırça vuruşlarının hareketi izlenemez. Konu seçimi ve kompozisyonlar açısından da bu üç önemli Haarlemli ressamdan ayrılır. İşte bu noktada, Antwerp'teki görüşmeler ve Rubens'in 1613'te Haarlem'i ziyareti, Hals'ın, özellikle ilk dönemlerinde ve usta bir ressam olması yolunda, yapıtlarındaki farklı çizgiyi de açıklar niteliktedir. Norbert Middelkoop, Hals'ın takip edilebilen fırça vuruşları ve zaman zaman da bitmemişlik duygusu ya da farklı bir deyimle taslak hissi veren yapıtlarında, Rubens'in resimleri için yaptığı ön çizimlerin etkili olduğunu savunur.[105]

Frans Hals kariyeri boyunca yaptığı yüzlerce portre ile bilinir. Özellikle büyük boyutlu grup portrelerini onun kadar canlı ve bütünlüklü betimleyen bir başka ressama pek rastlanmaz.[106] Portreleri dışında yaptığı janr resmi örnekleri ve dini konulu yapıtları da yine portre özelliği taşırlar.[107] Portrelerde, insanları en hareketli oldukları ya da duygularını en dikkat çekici şekilde ortaya koydukları anlarda betimlemiştir. Janr resminde kahkahayı betimleyen ilk ressam Frans Hals olmuştur. Karel van Mander da kitabında kahkaha atan birini betimlemenin zorluğundan bahsederek, çoğu zaman ressamların bunu yapmaya çalışırken aslında ağlıyor gibi görünen bir figürü tuvallerine aktardıklarını vurgular.[108] Meyhanede içki içip şarkı söyleyen adamların, omuzunda bir baykuşla beliren 'deli' bir kadının, oynadıkları muzip oyunun neşesiyle betimlenen çocukların yüzlerindeki kahkaha, Hals resminin

[105] Norbert Middelkoop ve Anne Grevenstein: **Frans Hals: Leven, Werk, Restauratie**, Frans Hals Museum ve Uitgeverij Uniepers, Haarlem ve Amsterdam, 1988, p. 88.
[106] Tabii burada Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* isimli tablosunu ayrı bir yere sahiptir. Resimdeki hareket duygusu ve her an tablonun çerçevesinden dışarı fırlayacamış gibi görünen figürleri ve daha önce denenmemiş kompozisyonu ile bu yapıtı farklı şekilde değerlendirmek gerekir.
[107] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 31.
[108] Anna Tummers: **Judith Leyster: De eerste vrouw die meesterschilder werd**, Frans Halsmuseum, Haarlem, 2009, p. 17.

en kuvvetli yanlarından biridir. Ressam belki de neşeli kişiliğini bu şekilde tuvallere yansıtmış olabilir.[109]

Frans Hals duyguları betimlemedeki ustalığının yanı sıra kullandığı farklı fırça tekniği ile de yüzyıllar sonrasında bile sanatçılara ilham olmuştur. Onun bu serbest fırça vuruşları, hızlı çalışan birinin ve anlık duygu durumlarını tuvaline hapsetmek isteyen bir ressamın tekniğidir. 19. yüzyılda Empresyonistler de Hals'ın bu tekniğinden faydalanmışlardır. O güne kadar belki de yeterince değer görmeyen Hals yapıtları, Empresyonistlerin anlık duygu, ışık, hava, hareket ve ifadeleri betimlemeleri için birer kaynak oluşturmuşlardır. Hals'ın kullandığı bu farklı fırça tekniği, onun yapıtlarına uzaktan bakmayı gerektirmektedir.[110] Ancak belirli bir mesafeden istenen bütünlük algılanmaktadır ve bu sebepten de yanılsamacı bir işleve sahiptir.[111] Fırça vuruşlarından anlaşılacağı üzere, ressam hızlı çalışmıştır. Birçok öncülü ve takipçisinin aksine, geride ondan hiçbir çizim, taslak, ön hazırlık çalışması ya da gravür kalmamıştır.

Belli başlı birkaç tanesi dışında, birçok 17. yüzyıl ressamı gibi Judith Leyster (1609-1660) ölümünü takiben uzun süre unutuluşa mahkûm olduğu halde ancak Hollanda Altın Çağı resminin en tanınan, Haarlem Resim Okulu'nu en güzel örneklerle temsil eden ve sanat tarihi içinde adı geçen az sayıdaki kadın sanatçıdan biri olmuştur. İlk eğitimini Frans Pietersz. de Grebber'ın (1573-1649) atölyesinde aldıktan sonra, üslubunun da iyi bir takipçisi olduğu Frans Hals'ın 1630'larda öğrencisi olduğu düşünülür. Seçtiği konular ve kullandığı serbest fırça tekniği Hals'ınkilere çok benzemekle birlikte küçük boyutlu iç mekân resimleri Dirck Hals'ın etkilerini taşır.[112] Frans Hals ile olan yakın dostluğu, 1635 yılında bir öğrenci ile ilgili anlaşmazlık yüzünden bozulmuştur. Öğrencisini elinden almakla suçladığı

---

[109] Alman ressam Mathias Sheits'a (1630-1700) göre Hals gençliğinde neşeli bir insanmış. (Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 35.

[110] Sanat tarihçisi Cornelis de Bie (1627-1715), Frans Hals'ın resimlerinin en iyi biçimde belirli bir mesafeden bakıldığında anlaşıldığını, netleştiğini söylüyor ve bununla da Vasari'nin *Le Vite*'de Tiziano ile ilgili yazdılarını göz önüne almış oluyor. Böylece Hals'ı da Tiziano gibi usta ressam kategorisine sokmuş oluyor. (Biesboer: **a.g.e.**, 2008 p. 28)

[111] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 39.

[112] Dennis P.Weller: "Judith Leyster", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 223.

Hals'ı 1633'te üyesi olduğu Aziz Luka Loncası'na[113] şikâyet eden Leyster, şikâyetinde haklı bulunmuş ve Hals öğrenciyi bırakmak ve üç gulden ceza ödemek zorunda bırakılmıştır.[114] Judith Leyster, aynı dönemlerde Hals'ın atölyesinde eğitim aldığı düşünülen Jan Miense Molenaer ile evlendikten sonra resim çalışmalarını bıraktığı ya da çok daha az ürettiği kanısına varılmakla birlikte, evlendikten sonra kocasıyla rekabet ortamında bulunmamak için konu seçimlerinde değişikliğe gittiği de kabul edilir.[115] Evlilik sonrası dönemde yaptığı çiçekli natürmortları vardır ve bunları da Molenaer soyadıyla imzalamıştır. Leyster'in ilk dönem yapıtlarını Molenaer'ın yapıtlarından ayırmak oldukça güçtür. Çünkü müstakbel eşler aynı atölyeyi paylaşmış ve ortak modelleri kullanmışlar ve hatta belki de birbirlerinin resimleri üstünde çalışmışlardır.[116]

Judith Leyster, Aziz Luka Loncası'na bağlı çalışan ve loncanın 'usta ressam' olarak isimlendirdiği ilk kadın ressam olmuştur. Özellikle Haarlem'de ortaya çıkan neşeli eğlence sahneleri, müzisyenler, dans edenler onun resminde yer bulurlar kendilerine. Hals'ın da sıklıkla betimlediği çocuklar ve ilginç yüz ifadeli ancak ciddi pozlar vermiş komik figürleri, onun yapıtlarında yeniden bulmak mümkündür.[117] Ancak Frans Hals'ın aksine yapıtlarında Utrecht Okulu ressamlarına has ışık gölge karşıtlığını kullanmıştır. Leyster'i Hals ile benzer kılan bir başka özelliği onun gibi

---

[113] Loncanın çok sıkı olan kurallarından birisi de hocalar ve öğrencilerle ilgiliydi. Hocalar, başka atölyelerde eğitim alan öğrencileri kendi atölyelerinde eğitim almak için ikna edemezlerdi. Bunun parasal cezaları vardı. Özellikle de Haarlem'de loncanın kuralları çok sıkı bir biçimde düzenlenmişti. Her ne kadar Frans Hals ve Pieter de Grebber gibi sanatçılar loncanın bu ve benzeri kısıtlamalarının sanatlarına zarar verdiğini düşünüp aksi yönde hareket etseler de belli bir noktaya kadar loncanın isteklerine uymak zorundalardı. Haarlem Aziz Luka Loncası ve Haarlem'deki sanat pazarıyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için bkz. Boers: **a.g.e.**, 1999, pp.195-219.

[114] Diepen and Snethlage: **a.g.e.**, p. 133.

[115] Gary Schwartz böylesine bağımsız olan ve atölyesi bulunan bir ressamın resim yapmayı bırakmış olamayacağını öne sürer. Evlendikten sonra resimlerini 'J. Molenaer' olarak imzalamaya başladığını düşündüğü sanatçının kocasıyla bir imza altında yapıtlarını sattığını belirtir. Bu ikisi için de iki ya da üç kat kârlı bir iş haline gelmiştir. Jan Miense Molenaer, 1637 yılında Amsterdam'ın en zengin ailelerinden birisinden bir grup portresi karşılığında, dönemin standartlarına uygun olarak, bin gulden ya da daha fazla kazanırken, Leyster'ın kayıtlı yapıtları için aldığı en yüksek ücret on sekiz guldendir. Bu açıdan Schwartz'ın savı akla yakın görünür. (Gary Schwartz: "Kunstenares in de Gouden Eeuw: De Raadsels rond Judith Leyster", **Vrij Nederland**, 9 Oktober 1993, p. 85.)

[116] Arthur K. Wheelock, 2014, (çevrimiçi, 12.2.2015) http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1

[117] Tummers: **a.g.e.**, p. 7.

herhangi bir ön çizim ya da çalışma taslağı yapmamış olmasıdır.[118] Leyster doğrudan tuval üzerinde ve oldukça serbest fırça vuruşlarıyla çalışmayı tercih etmiştir. Bu, yapıta hareket ve canlılık getiren bir özelliktir. Bu yüzden 19. yüzyılda özellikle Frans Hals ve onun tarzında resim yapanlar Empresyonistler arasında ilgi görmüştür.

Leyster'ın yapıtları incelendiğinde görülüyor ki onun asıl ilgi alanına girenler figürlerdir. Resmin büyük bir kısmını boşlukla dolduran Leyster, asıl konuyu oluşturan figürün üzerindeki ilginin dağılmasını istemez görünmektedir. Gereksiz ayrıntılarla betimlediği karakterde vurgulamaya çalıştığı duyguyu hafifletmez. Özellikle Haarlem resminde Willem Claesz. Heda gibi natürmort ressamlarının yapıtlarında karşılaştığımız *horror vacui*[119]duygusunun Leyster resminde yeri yoktur.

Leyster'ın Frans Hals atölyesinde birlikte çalıştığı ve 1636'da evlendiği Jan Miense Molenaer[120] (1609/10-1668), 1634 yılında Haarlem Aziz Luka Loncası'na kaydını yaptırmıştır. Üretken bir ressam olan Molenaer'ın, eğitimi ile ilgili belgeler bulunmamasına rağmen, özellikle ilk dönem yapıtlarında Frans Hals resmiyle olan benzerlikler, onun ustanın öğrencisi olduğu kanısını kuvvetlendirir.[121] Katolik olduğu düşünülen Molenaer'ın janr resmi alanındaki yapıtları kadar dinî temalı yapıtları da vardır. Resimlerinde ve çizimlerinde konularını İncil, popüler tiyatro/oyun metinleri ve şarkı kitaplarından almıştır.[122] Özellikle de ilk dönem yapıtlarında erdemlilik, uyumlu aile birliği, hayatın geçiciliği gibi konularla ilgili sembolizm görülür.

Sanatının ilerleyen dönemlerde, Amsterdam'a taşındıktan sonra, Molenaer'ın özellikle köylüleri ve köylü eğlencelerini betimlediği yapıtlarını görürüz. Alt tabakanın gündelik hayatını ele aldığı bu kalabalık eğlence sahneleriyle ve genellikle

---

[118] **A.e.**, p. 19.
[119] Bkz. Sözlükçe.
[120] Molenaer bugüne kadar az çalışılmış olan sanatçılardan biridir. Arnold Houbraken üç cildi dolduran sanatçı biyografilerinin arasına ne Molenaer'ı, ne de eşi Judith Leyster'ı almıştır. Son yıllarda Molenaer'ı en ayrıntılı çalışan kişi Dennis Weller olmuş ve üç farklı müzede gerçekleşen serginin kataloğuna imza atmıştır. Dennis P. Weller: **Jan Miense Molenaer: Painter of the Dutch Golden Age**, Hudson Hills, 2002.
[121] Atkins, 17. yüzyıl kaynaklarında hem Leyster'ı hem de kocası Molenaer'ı Frans Hals'ın atölyesiyle ilişkilendirdiğine ilişkin herhangi bir bilgi bulunmadığını ancak her ikisinin de Hals'ın resmini yakından tanımalarının gelişimlerinde önemli bir etkisi olduğunu söyler. Christopher D.M. Atkins: **The Signature Style of Frans Hals: Painting, Subjectivity, and the Market in Early Modernity**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012, p. 162.
[122] Dennis P. Weller: "The Drawings of Jan Miense Molenaer", **Master Drawings**, Vol.45, No.2, summer 2007, p. 156.

bu yapıtlarda kullandığı yaratıcı mizahi öğeler ile fazla üstünde durulmasa da, Molenaer Jan Steen'in önceli olarak görülür [123]. Genel olarak yapıtlarına baktığımızda ise kalite açısından oldukça değişken olduğunu belirtir Bob Haak.[124] Ancak Van Eck, Molenaer'ın resimleri arasındaki ciddi kalite farkının sebebini, bazı yapıtların kötü restorasyon ve kötü koruma kurbanı olmasına dayandırıyor.[125]Molenaer'ın resmi 1640'lardan sonra bir değişime uğramıştır; o tarihten sonra yapıtları monoton ve donuktur, kullandığı palet de kahverenginin tonlarına bırakılmıştır. Evlendikten sonra hem Leyster hem de Molenaer'ın yapıtlarının kalitesindeki düşüşü ise Slive, evliliklerinin sanatsal güçlerini zayıflattığı yönünde yorumlar.[126] Molenaer'ı, Frans Hals ve çevresinden ayıran en önemli özelliklerden birisi, sayıları az olmakla (yaklaşık 10 tane) birlikte yaptığı çizimlerdir. Bu çizimlerden hiçbiri bir resim için ön hazırlık veya çalışma değildir.[127] Bugüne kadar çok fazla ele alınmaması onun bağımsız ve yenilikçi bir ressam olarak kendi sanatsal üslubunu ortaya koymayı başaramadığı anlamına gelmez. Molenaer, Leyster'in adının[128] gölgesinde kalmıştır sadece.

Her ne kadar Leyster, Molenaer, Brouwer ve başka birçok ressamın hocası olarak adı geçse de, Frans Hals'ın belgelenebilen öğrencileri, daha sonra damadı da olacak olan Pieter Gerritsz. van Roestraeten ve Vincent Laurensz. van der Vinne olmuştur. Pieter Gerritsz. van Roestraeten (1630-1700), 1646'da Haarlem Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. Daha çok yaptığı portreler ve natürmortlarla bilinir. Janr resminde yaptığı, figürlü iç mekân betimlemelerinin Hollanda resmi içerisinde çok bir önemi yoktur.[129] Yapıtlarında Haarlem'e özgü koyu palet ön plana çıkmaktadır. Sanatçı, Houbraken'ın da belirttiği üzere, fırçasının ustalığıyla çizdiği kâse, vazo ve mumluk gibi nesnelerin yapıldığı gümüşü en 'doğal' haliyle betimlemeyi

[123] **A.e**., p. 147.
[124] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 235.
[125] Xander van Eck: "Genre Painting in Haarlem, Haarlem and Hamburg", **Burlington Magazine**, Vol.145, No.1208, Art in Italy, November 2003, p.817. Aynı makalede Van Eck, 2003'te Haarlem'de gerçekleşen *Entertainment and Satire* adlı sergide başrolü özellikle Dirck Hals ve J. M. Molenaer'ın oynadığını belirterek, "The Drunken Egg Seller" gibi incelikle boyanmış resimlerle diğerlerini karşılaştırmanın mümkün olmadığını söylüyor.
[126] Rosenberg, Slive, Kuile: **a.g.e**, p. 108.
[127] Weller: **a.g.e.**, 2007, p. 147.
[128] Leyster, yol gösteren yıldız anlamına gelmektedir. Hem döneminin tanınan ve aranan bir sanatçısı olarak hem de isminin barındırdığı anlamdan dolayı Molenaer, o yıldızın ışığı altında sönük kalmıştır.
[129] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 392.

başarmıştır.[130] Natürmortları zaman zaman *vanitas* özellikleri taşımaktadır. Hals'ın diğer öğrencisi Vincent Laurensz. van der Vinne (1629-1702), Houbraken'ın oldukça serbest ve muzip anlatımına göre, küçük yaşlardan itibaren sanatla uğraşan biri olmuştur. Gravürlerden ya da çizimlerden yola çıkarak ve serbest fırça vuruşlarıyla, ruh katarak yaptığı resimler onun doğal yeteneğini ortaya koymaktadır.[131] Duvarlar, tavan araları, dükkânlar için tanıtım panoları ya da resimler boyamak onun için fark etmemiştir. Birçok alanda siparişler kabul etmiştir. Frans Hals'ın atölyesine küçük yaşlardan itibaren tanıdığı Hals'ın oğulları aracılığıyla dâhil olmuştur. 1649'da loncaya üye olan Van der Vinne, daha çok *vanitas* türünde yaptığı resimlerle bilinir.

Haarlem, *Low-Life Scenes* denilen ve alt tabakadan insanların betimlendiği resim türüyle, Adriaen Brouwer'ın Antwerp'ten gelişiyle tanışmıştır.[132] Çok sayıda ressam Brouwer'ın kente tanıttığı bu resim türüyle ilgilenmeye başlamıştır. Bu türden yapıtların ana kaynağını Yaşlı Pieter Bruegel resmi oluşturuyordu. Ancak Yaşlı Pieter Bruegel'in sonraki nesillere olan etkisi, kendi yaptığı baskılar ve oğlu Genç Pieter Brueghel'in resimleri sayesinde olmuştur.[133] Adriaen Brouwer (1605-1638), ilk eğitimini halı üretimi için taslaklar hazırlayan babasının yanında almıştır. Haarlem'e geldikten sonra Frans Hals'ın atölyesinde eğitim aldığı sanılan Brouwer, kısa bir süre sonra önce Amsterdam'a ardından da Antwerp'e taşınmış ve Antwerp Aziz Luka Loncası'na yazılmıştır. Hollanda'da kaldığı sürenin çok kısa olması göz önüne alınırsa, bıraktığı etkinin büyüklüğü önemlidir. İlk dönem yapıtlarına hâkim olan açık renkler ve renkli paleti, Haarlem'e gelişiyle değişmiştir. Farklı renkler kullanmak yerine renklerin tonlarını kullanmayı seçmiş ve ışık kullanımı ile yapıtlarında kuvvetli karşıtlıklar oluşturmuştur. Renk ve ışık kullanımında olan bu değişiklikler, özellikle Haarlem resmi genelinde görülmektedir.[134] Brouwer, gruplar halinde panayırlarda, meyhanede ya da hanlarda içki içen, kavga eden, şarkı söyleyen, kâğıt oynayan köylüleri, kullandığı renkler ve ışık/gölge ile bir bütün

[130] Houbraken: **a.g.e.**, (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 10.03.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0261.php
[131] **A.e.**, (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 10.03.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0271.php
[132] Eck: **a.g.e.**, 2003, p. 818.
[133] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 60.
[134] Bob Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 238.

haline getirmiş ve çevreleriyle bütünleştirmiştir.[135] Brouwer'ın figürlerine odaklanacak olursak da, her birinin psikolojisini yüzlerinden okuyabiliriz. Sanatçı, köylülerin korku, öfke, sarhoşluk hali gibi durumlarını son derece başarılı bir şekilde izleyicisine yansıtmayı başarmıştır.

Brouwer takipçileri arasında en çok öne çıkanlar Haarlemli Van Ostade kardeşlerdir. Houbraken'a göre Adriaen van Ostade ile Adriaen Brouwer aynı zamanlarda Frans Hals'ın atölyesinde çalışmışlardır.[136] Frans Hals'tan ziyade Brouwer'ın etkisi görülür Van Ostade'nın yapıtlarında. Adriaen ven Ostade (1610-1685), 1634 yılında Aziz Luka Loncası'na girmiştir. İlk dönem yapıtlarında kavga eden, dövüşen, hareket halindeki köylü betimleri oldukça fazladır. 1635 yılından sonra yapıtlarında *chiaroscuro* fazlasıyla belirgin hale gelmiştir. O dönemin sanat anlayışında yaygın olan Rembrandt etkisinden kaynaklanmaktadır bu. Işık önemli bir rol oynamaktadır yapıtlarında; ışık ilk dönem çalışmalarında figürleri birbirinden bağımsız hale getirir daha sonra ise onları birbirine bağlar.[137] Yine 40'lardan sonra sakinleşen[138] ve daha sıcak bir ışıkla ele aldığı kompozisyonlarında ve özellikle de az sayıdaki kutsal kitap betimlemelerinde Rembrandt'ın etkisi tartışılmazdır.[139] Daha sonraki yıllarda derinlik ve mekân algısı yapıtlarında çok daha kuvvetli hale gelmiştir. Renk tonları ve derinliği yaratan alanlarda kullandığı silik figürler, derinlik algısını kuvvetlendirir. Brouwer'ın aksine, Van Ostade, karakterler üzerinde durmamıştır.[140] Genellikle figürler birbirinin tekrarı gibi görünmektedirler. Adriaen van Ostade başta kardeşi Isaack van Ostade olmak üzere, Cornelis Bega, Cornelis Dusart ve Michiel van Musscher'ın da hocası olmuştur.

Natürmort türündeki üretimleri ile kentteki bu tür çalışmaları daha ileriye taşıyan isim Pieter Claesz. (1596/97-1660) olmuştur. Antwerp'te dünyaya gelen sanatçı 1620 yılında Antwerp Aziz Luka Loncası'na kaydolmuş, 1621'den sonra ise Haarlem'de aktif olarak çalışmaya başlamıştır. Claesz., Antwerp örneklerinden yola

---

[135] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 76.
[136] Houbraken: **a.g.e.,** (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 10.03.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0162.php
[137] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 67.
[138] Bu dönemde kaba, kavgacı köylü tiplemesinden uzaklaşmış ve ekmeğinin derdinde olan, hayatını basit ve sükûnetle geçiren köylüyü betimlemeye başlamıştır. Biesboer: **a.g.e.**, 2008, p. 30.
[139] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 239.
[140] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 66.

çıkarak, ancak Haarlem geleneğinden beslenerek daha gerçekçi ve doğal bir betimlemeye varmıştır. Bu resimlerde bir ana nesne kullanıp, diğer nesneleri arka plana itmiştir. Claesz.'ın resimlerini farklı kılan bir başka özellik monokrom renkler kullanması olmuştur. Yapıtlarının bu özelliğinden, başka kentlerde *banketje* ve *ontbijtje*[141] yapan birçok ressam da etkilenmiştir. Haarlem'de natürmortlarıyla bilinen diğer bir isim Willem Heda'dır (1594-1680).

Arthur Wheelock'un 1983'te Rutgers Üniversitesi'nde gerçekleşen ve yapıtların tematik olarak yerleştirildiği 'Haarlem Okulu' sergisi ile ilgili olarak yazdığı "Haarlem ressamlarının üsluplarının belirgin farklılıkları, kolayca sınıflandırma yapmayı zorlaştırıyor"[142] ifadesi kent ressamlarının üretimleriyle ilgili önemli bir fikir vermektedir. Ancak bununla birlikte sanatçıların aralarındaki dinamik ilişkileri, ortamları, atölyeleri ve fikirleri aracılığıyla değişim tetiklenmiştir; bu bağlamda bir topluluk oluşturmuşlardır.[143] Ancak Haarlem'e genel olarak bakıldığında, başta Frans Hals gibi Hollanda resminin en önemli ustalarından birine ev sahipliği yapmış olmasının yanı sıra Hollanda resmine en büyük katkısı buranın janr resminin gelişiminde oynadığı önemli rol olmuştur.

1.3. Tekstil ve Üniversite Kenti: Leiden

Leiden, Rembrandt van Rijn'in dünyaya geldiği kent olarak bilinir. Güney Holland (*Zuid-Holland*) bölgesinde bulunan kente şehir hakları 1266 yılında verilmiştir. Rijn (Ren) Nehri'nin iki kolunun (*Oude* ve *Nieuwe Rijn*) birleştiği noktada kurulan kent adını Germen dilinde "akan sular" anlamındaki *Leithon*'un türemesinden alır. Leiden, tekstil endüstrisi ve kentte üretilen, *laken* adı verilen yünlü kumaşları sayesinde ekonomik açıdan oldukça güçlü hale gelmiştir. 1572'de İspanyol yönetimine karşı Sessiz Willem'ın tarafında yer alan Leiden, uzun süren

[141] *Banketje* ve *Ontbijtje*,17 yüzyıl Hollanda natürmort resimlerinde görülen ziyafet ve kahvaltı sofralarına verilen isimdir.
[142] Arthur K. Wheelock: "Haarlem: The Seventeenth Century. Rutgers University", **The Burlington Magazine**, Vol.125, No.963, 1983, p. 386.
[143] Hofrichter'dan alıntılayan Wheelock: **a.g.e.**, 1983, p. 386.

kuşatma sırasında ekonomik açıdan zayıfladığı gibi, hastalıklar ve kıtlık da kentin düşmesine neden olacakken 1574'te İspanyolların kentten kaçmalarıyla son anda Hollanda yönetiminde kalmıştır. Leidenlılar İspanyol kuşatmasına karşı sergiledikleri kahramanca direniş sayesinde Protestan Hollanda Cumhuriyeti'nin ilk üniversitesi olan Leiden Üniversitesi'nin kentte açılması (1575) ile onurlandırılmışlardır. 1577'den sonra güney eyaletlerden binlerce insan, Kalvenist inançlarından ötürü başka kentlere olduğu gibi Leiden'a da akmışlar; kent 1630'lar ve 1640'lar boyunca İngiltere, Fransa, Almanya ve diğer Hollanda kentlerinden göçmen akınlarına hedef olmuştur.[144] Buralardan gelen ve tekstille uğraşan insanlar hem sermaye, hem müşterilerini hem de bilgilerini getirdiklerinden Leiden özellikle 17. yüzyılda Avrupa'nın önde gelen tekstil ihracatçılarından olmuş; bu da kentin gittikçe tanınıp zenginleşmesine yol açmıştır.

Leiden'ın giderek tanınmasının bir nedeni de burada açılan üniversite olmuştur. Üniversiteye bağlı Tıp, Teoloji, Hukuk ve Sosyal Bilimler Fakülteleri için Avrupa'nın birçok ülkesinden gelen bilim adamları, felsefeciler, din adamları (Justus Lipsius, Hugo Grotius, Jacobus Arminius gibi) burada dersler vermiştir. Özellikle de Tıp Fakültesi ve buna bağlı olarak oluşturulan *Hortus Medicus*[145] ile adını duyuran bu üniversitede eğitim almak üzere yine Hollanda'dan ve birçok başka yerden öğrenciler kente gelmişlerdir. Özellikle de üniversitenin içindeki anatomi tiyatrosu ve burada anatomist Pieter Pauw önderliğinde gerçekleştirilen diseksiyonlar hem bilim hem de sanat dünyası için büyük öneme sahipti.[146]

---

[144] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 115.

[145] *Hortus Medicus* ya da *Hortus Academicus*, tıp alanında kullanılacak ilaçları üretmeye yarayacak çeşitli şifalı bitki ve baharatın yetiştirildiği özel bahçelerdir. Tıp ve eczacılık öğrencileri bu alanda işe yarayacak bitkilerle ilgili araştırma ve çalışmalarını bu bahçelerde yürütebiliyorlardı. Daha sonra Hortus Botanicus'a dönüşecek bu bahçenin başına getirilen ilk yönetici Carolus Clusius (1526-1609) olmuştur. Clusius önce Hukuk ardından da Tıp okumuş ve asıl tutkusu olan bitki bilimine yönelmiştir. Avrupa'yı baştan başa gezerek buralardan bitkileri çalışmış ve bitki örnekleri toplamıştır. (G.A. van Uffelen: **425 Jaar Hortus Botanicus Leiden**, Universiteit Leiden, Leiden, 2015, p.15) Clusius, yakın dostu diplomat Ogier Gisleen van Busbeke'in (Ogier Ghislain de Busbecq) Avusturya elçisi olarak Osmanlı sultanı I. Süleyman'ı ziyaretinden döndüğü vakit beraberinde getirdiği lale soğanını yetiştirmiştir.

[146] F. Tülay (Kazancı) Yunusoğlu: **Fırçanın Ucundaki Cerrahlar: 17 ve 18. Yüzyıl Hollandasında Cerrahlar Loncası Portreleri**, yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, İstanbul, 2008, s. 80.

Leiden kentindeki sanatsal etkinlikler ise 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren görülür. Aziz Luka Loncası, İspanyollar'ın kenti ele geçirmesinden sonra 1573'te feshedilmiş ve buna bağlı olarak sanatsal üretimde de azalmalar görülmüştür. Ressamlar loncasının yeniden oluşturulması Flaman bir göçmen olan ressam Joris van Schooten'ın (1587-1652) önayak olmasıyla 1640'ları bulur. Tekstil endüstrisine bu kadar ağırlık vermiş olan kentte belli ki resim sanatına fazla ilgi gösterilmiyordu ve loncanın yeniden oluşturulması da meyvelerini ancak 1650'lerden sonra vermeye başlamıştır.[147]

Kuyumcular, taş ve ağaç oymacıları ile ressamların çalışmalarından geriye çok fazla bir şey kalmadıysa da manastırlarda elyazmaları için tezhip ve minyatürler üreten rahipler, ülkenin büyük bir kısmına sipariş üzerine çalışmalarını yolluyorlardı. Elyazmaları için minyatürler yapan sanatçılardan biri de Hugo Jacobsz.'du. Jacobsz.'un oğlu, Rembrandt'ın da en büyük esin kaynaklarından biri olan ve bugün Hollanda resminin 'babası' olarak anılan Lucas van Leyden'in (1494-1533) idi. Lucas van Leyden, babasından sonra ise Cornelis Engebrechtsz.'dan (1461-1527) eğitim almıştır. Van Leyden, gündelik hayattan dokunaklı ya da eğlenceli olayları resminde kullanan ilk Hollandalı ressam olmuştur.[148] Çok küçük yaşlarında yeteneği ortaya çıkan sanatçı daha o yaşlarda yaptığı gravürlerle ve baskılarla adını dönemin en önemli ressam ve gravür sanatçısı Albrecht Dürer'e (1471-1528) kadar duyurabilmiştir. Grafik sanatlar açısından bir öncü olarak değerlendirilen Van Leyden janr, portre ve dinî konularla ilgili yapıtlar vermiştir. Çalışmalarında kullandığı motifleri sadece Rembrandt değil, Terbrugghen gibi kendisinden sonra gelen sanatçılar da yapıtlarında kullanmışlardır. Van Leyden deneysel çalışan bir sanatçıydı. Resim ve gravürlerinde, kadın ve erkek arasındaki ilişkiler gibi temalar ve günah ile inanç gibi temel meseleler tekrarlamıştır. Bununla birlikte öyküsel anlatımda en dramatik etkiyi verecek ânın peşinde olmuştur.[149]

---

[147] Bièvre: **a.g.e.**, 2015, p. 228.
[148] Bob van den Boogert: **Rembrandt & Lucas van Leyden**, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 2011 p. 10.
[149] E. Lawton Smith: "Lucas van Leyden", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 426.

Leiden'da dünyaya gelmiş olan Rembrandt van Rijn (1606-1669), tüm dünya tarafından bugün en çok tanınan sanatçılardan ve Hollanda Altın Çağı resmini şekillendiren en önemli isimlerden biri olmuştur.[150] Bir değirmencinin oğlu olan Rembrandt'ın yeteneğini daha genç yaşında fark eden ailesi onu önce *Latijnse School*[151]ardından da daha 14 yaşında Leiden Üniversitesi'ne yazdırırlar. Ancak yeteneğini buralarda geliştiremeyeceğini fark ettiklerinde üniversiteden ayrılmasına göz yumarlar. İşte bu tarihten sonra ilk önce şimdi artık kim olduğu bilinmeyen bir sanatçının yanına eğitime yollarmışlardır. Ardından da ressam, teknik ressam ve sanat simsarı Jacob Isaacsz. van Swanenburgh'ün (1571-1638) yanında üç yıl kadar eğitim almıştır. Mimari, tarihî ve portre türünde resimler yapan Van Swanenburgh her ne kadar ilk yıllarında bu sanatçıya dersler verdiyse de Rembrandt'ın ilk dönem çalışmalarında onun üslubunun etkileri fazla görülmez. Swanenburgh'ün uzun yıllar İtalya'da yaşamış ve çalışmış olması, genç Rembrandt'ın İtalyan sanatıyla ve o yıllarda Roma'da çalışmakta olan bazı Utrechtli ressamların ışık-gölge etkilerinin hâkim olduğu çalışmalarıyla tanışmasına vesile olmuştur.[152] Daha sonra, daha iyi bir eğitim almak üzere Amsterdam'a, Pieter Lastman'ın (1583-1633) yanına gider. Kendisi gibi bir Leidenlı olan Jan Lievens (1607-1674) da daha önce Lastman'ın atölyesinde ders almak üzere (1617-19 yılları arasında) Amsterdam'da bulunmuştur. Her iki sanatçı da Leiden'a döndükten sonra bir atölye paylaşmışlar ve öğrenciler yetiştirmişlerdir. Her ikisi de hocalarının etkisinde, Caravaggio üslubunda ve *chiaroscuro* etkilerinin hâkim olduğu görülür ve zaman zaman da birbirlerinin yaptıklarına çok benzeyen yapıtlara imza atmışlardır. Lastman etkisindeki tarihî yapıtları, Leiden kentine çok da uzak olmayan Den Haag'daki devlet yetkililerinin ve doğdukları kentte küçük bir çevre tarafından ilgisini çektiğinden, yapıtlarını daha kolay satabilecekleri başka pazarların arayışına giren Rembrandt ve Lievens daha 30'lu yılların başında kentten ayrılmışlardır. Rembrandt Amsterdam'a Lievens ise Londra'ya doğru hareket etmiştir.[153]

[150] Rembrandt van Rijn ile ilgili daha ayrıntılı bir inceleme için bkz., Amsterdam ile ilgili bölüm.
[151] Orta ve yüksek sınıftan gelen erkek çocukların Latince eğitim gördüğü ve din görevlisi yetiştiren ya da üniversiteye hazırlayan okullardı.
[152] Bièvre: **a.g.e.**, p. 228.
[153] **A.e**., p. 230.

Kentte dünyaya gelmiş bir diğer önemli ressam Jan van Goyen'dır. Van Goyen (1596-1656) Hollanda resminde yaptığı manzara resimleriyle öne çıkmıştır. Ressam, önce Fransa'da bir eğitim gezisine çıkmış ardından farklı ressamlardan dersler almış ancak daha sonra Haarlem'e giderek, yaptığı manzaralar ve 'Bahçe Eğlenceleri' ile tanınan ressam Esaias van de Velde'nın yanında yetişmiştir. Sutton, Van Goyen'ın Jan Orlers'ın[154] bu bilgiyi paylaşmamış olsaydı da Van de Velde'nın öğrencisi olduğunu anlamanın zor olmadığını yazar. Ona göre, özellikle 1620-25 yılları arasında yaptığı küçük boyutlu, neşeli ve renkli köy, kır yolları ve kış manzaraları Van de Velde'nın üslubunu ele vermektedir.[155] Oldukça üretken olan sanatçının 1620'den itibaren imza attığı 1200 resmi ile 800 kadar çizimi olduğu biliniyor. Yaptığı evlilikten sonra Den Haag'a taşınmış ve burada yüksek mahkeme tarafından -yüklüce para kazanacağı ve kentin panoramasını boyayacağı- bir sipariş almıştır. Ancak o yıllarda tam bir toplumsal histeri halini alan 'Lale Çılgınlığı'[156] sırasında hem lale soğanlarına hem de emlak yatırımlarına çok para kaptırmıştır. Jan van Goyen, Den Haag kentindeki ressamlar loncasının 1638 ve 1640 yıllarında başkanlığını yapmıştır. Sanatçı, ışık ve havanın kendine özgü niteliklerini bulutların devinimlerinde vermeyi amaçlayan ilk ressamlardandır.[157] Çift diyagonal olarak tasarladığı manzara kompozisyonlarında insan figürü ikincil plana düşmüş; ilk başlarda kullandığı renkler kaybolmaya başlamış ve yerlerini daha mat ve ölçülü renklere bırakmıştır. Bu türden yapıtları da sonra 'tonal manzara' olarak sanat tarihi terimleri içerisindeki yerini almıştır. Bu kompozisyon türünü ilk uygulayan değilse de en önemli temsilcilerinden olmuştur.[158] Sadece resimleriyle değil, açık havada

[154] Jan Jansz. Orlers (1570- 1646), Leiden kenti tarihini yazan (*Beschrijvinge der stad Leyden*,1614) ve bunu yaparken de kentte çalışan ressamlara (kitabın 1641 yılında yapılan 2. baskısında özellikle ressamlara ayırdığı kısım çok daha fazlaydı) yer vermiş olan bir şair ve yazardı. Jan van Goyen'ın biyografisini ilk kaleme alanlardandır.

[155] Peter C. Sutton: "Introduction", **Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting**, Ed. Peter C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston Massachusetts, 1987, p. 34.

[156] Bkz. Haarlem ile ilgili bölüm.

[157] Uşun Tükel: "Jan van Goyen", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt 2, Yem Yayın, İstanbul, 2008, s. 611.

[158] Edwin Buijssen: "Jan van Goyen", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 423.

yaptığı sayısız çizimle de bilinen Jan van Goyen, Nicolaes Berchem ve Jan Steen[159]'in de hocası olmuştur.

Bugün özellikle de *vanitas* öğeleri içeren ilginç ve birçok soruya yol açan otoportresiyle (Resim 181) tanıdığımız David Bailly de (1584-1657) Leiden kentinde dünyaya gelmiştir.[160] Önce babası Pieter Bailly ve Jacques de Gheyn II'den dersler alan Bailly, 1602'de Amsterdam'da Willem Cornelisz. Duyster, Thomas de Keyser ve Nicholaes Eliasz. Pickenoy'un da hocası olan Cornelis van de Voort'tan (1576-1624) dersler almıştır. 1608'de Amsterdam'daki eğitimi sona erince Almanya'ya ve İtalya'ya seyahat etmiştir. Ancak buralarda süren bu uzun soluklu seyahatleri yapıtlarında pek de iz bırakmamıştır.[161] 1613 yılında Leiden'a dönen Bailly burada ressamlar loncasının kuruluşunda çalışmış ve 1648 yılında loncaya başkanlık yapmıştır. Bailly natürmortları, Leiden kentinin ileri gelenleri ile üniversite hocalarını betimlediği portreleri[162] ve *vanitas*larıyla tanınmıştır. Portreleri de daha çok bir önceki yüzyılda Leiden'daki sanat anlayışını yansıtmaktadır.[163] Bailly, kendisi gibi natürmort ve *vanitas* ressamı olan yeğenleri Harmen Steenwijck (ykl.1612-1656/76) ve Pieter Steenwijck (ykl.1615-1656/76) ile janr, manzara ve natürmort ressamı olan Pieter Potter'a (ykl.1597-1652) dersler vermiştir.

Leiden, sanat üretilen bir kent olarak adını tekrar Aziz Luka Loncası'nın yeniden oluşturulması ve Rembrandt'ın ilk öğrencisi Gerard Dou[164] ile duyurmuştur. Gerard Dou (1613-1675), Leiden'da dünyaya gelmiş ve hayatı boyunca da kentten ayrılmamıştır. Daha küçük yaşında fark edilen yeteneği sayesinde kuyumcu ve gravürcü olan Bartholomeus Willemsz. Dolendo'nun (1570-1626) yanında eğitim almaya başlamıştır. Daha sonra ise cam gravürcüsü/ vitray sanatçısı olan babası

---

[159] Kızı Margarethe, Jan Steen ile evlendiğinden onun kayınpederi de olmuştur. (Sutton, **Masters of Seventeenth Century Dutch Genre Painting**, Ed. Peter C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1984, p. 318.

[160] Protestan olan ailesi Antwerp'ten Leiden'a göçmüştür

[161] Maarten Wurfbain: "David Bailly's Vanitas of 1651", **The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth Century Dutch Painting (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, Book II)**, yaz. Roland E. Fleischer, Susan S. Munshower, v.d., Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1988, p. 50.

[162] De Bièvre, Bailly'nin Leiden'daki başarılı portre ressamlığının 1620'lerde kentteki Lievens ve Rembrandt gibi genç kuşaktan ressamların iş imkânlarını azalttığını ileri sürer (Bièvre: **a.g.e.**, p.242.).

[163] Haak: **a.g.e.,** 1984, p. 224.

[164] Bazı kaynaklarda Gerrit Dou olarak da kullanılır ressamın adı.

Douwe Jansz.'ın (1580/90-1656) yanında eğitimine devam etmiştir. Arnold Houbraken'a göre bu onun ressamlık hayatı açısından çok yararlı olmuştur.[165] 1625-1627 yılları arasında, babasının kurucuları arasında olduğu cam ressamları/ gravürcüleri loncasına bağlı çalışmıştır. Onların yanında aldığı eğitimden sonra daha on beş yaşındayken Rembrandt'ın atölyesinde üç yıl sürecek olan eğitimine başlamıştır. 1648'de yeni Aziz Luka Ressamlar Loncası'nın kuruluşunda yer almıştır. Gerard Dou resim hayatına en başlarda portreler yaparak başlamışsa da çok kısa sürede ona asıl ününü sağlayacak olan ve Hollanda dışında da takip ve taklit edilmesine yarayan özgün üslubuna kavuşmuştur.

Hocası Rembrandt'ın renk kullanımını, resim dilini çok iyi öğrenen ve ilk yapıtlarında bunu başarıyla tuvaline aktaran Dou, onun Amsterdam'a gitmesinin ardından kendi atölyesine kavuşmuştur. Burada başta Frans van Mieris I, Godfried Schalcken, Matthijs Naiveu ve Pieter Cornelisz. van Slingelandt gibi ressamları yetiştirerek *Leiden Fijnschilders*'ın[166] oluşmasına önayak olmuştur. Gerard Dou genellikle büyük bir titizlikle çalıştığı küçük boyutlu yapıtlara imza atmıştır. Zaman içinde hocası Rembrandt'tan ona geçen renk kullanımını bırakmış ve daha soğuk ve solgun renklere yönelmiştir. Bununla birlikte zaten titiz çalışma üslubunu daha incelikli hale getirerek neredeyse mineye benzeyen bir doku kazandırmıştır resim yüzeyine.[167] Niş içinde, nesneleri ve figürleri ele alışı o kadar çok ilgi görmüştür ki başka ressamlar tarafından da bu motif birçok farklı şekilde kullanılmış ve deyim yerindeyse *Fijnschilders* yapıtlarının alametifarikası haline gelmiştir. Dou, çeşitli yeni kompozisyonlar ve motifler geliştiren yenilikçi ve özgün bir ressamdı. Ancak tüm bu yenilikler içinde yine de tekniği her şeyin üstünde geliyordu. Muhtemelen çıplak gözle görülemeyecek kadar incelik ve doğrulukla betimlediği ayrıntılar için büyüteç kullanmıştır.[168] Yapıtlarına biçtiği yüksek fiyatlar sayesinde müşteri profili de oldukça yüksek olmuştur. Söz konusu müşteriler arasında İsveç kraliçesi

---

[165] Houbraken: "Gerrit Dou", **a.g.e.**, (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 17.6.2016)
http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0180.php?q=dou#hl1

[166] Bkz. Sözlükçe

[167] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e**, p.87.

[168] Annegret Laabs: "Introduction",**The Leiden Fijnschilders from Dresden**, Waanders Publishers, Gemäldegalerie Alte Meister Staatliche Kunstsammlungen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Zwolle, Dresden ve Leiden, 2001, p. 10.

Christina, III. Cosimo de Medici, arşidük Leopold Wilhelm sayılabilir. Hamileri arasında bulunan Johan de Bye, Dou'un o kadar çok yapıtına sahipti ki 1665 yılında Leiden'da sanatçının fırçasından 27 ilâ 32 adet yapıtı sergileyerek, sanat tarihinin en erken tarihli retrospektif sergisini açmıştır.[169] Dou'un tüm bu resimsel özelliklerine tarihî ve önemli bir güzelleme, ressam ve yazar Philips Angel'in 1641 yılında Aziz Luka Günü'nde gerçekleştirdiği konuşmasında yapılır. *Resim Sanatına Övgü* (*Lof der Schilder-konst*)[170] (1642) başlıklı bu konuşma metni, resmi tüm sanatların üstüne yerleştirirken, 'övgülerin yetmeyeceği' Dou'un fırçasının 'titiz gevşekliği'nden bahsederek hem intizamlı hem de fazlaca zorlanılmamış olduğuna vurgu yaparak buna ulaşmaya çalışan ressamların Dou'u örnek alması gerektiğini söyler.[171] Gerard Dou, daha onlarca (hatta belki de yüzlerce) yıl takipçilerini ve koleksiyonlarına onun yapıtlarından bir tanesini daha eklemek isteyen sanatseverleri etkilemeye devam etmiştir.

Gerard Dou'un kendi öğrencileri içerisinde 'prens' olarak[172] adlandırdığı Frans van Mieris I (1635-1681) hocası gibi Leiden kentinde doğmuştur. Van Mieris kuyumcuların oluşturduğu bir ailenden gelmiştir. İlk önce vitray sanatçısı ve teknik ressam Abraham Toorenvliet'in (1640-1692) yanında çizim dersleri almaya başlamış, ardından da dönemin pek çok Leidenlı ressam adayı gibi Gerard Dou'un atölyesine girmiştir. İlk dönemlerinde ustasının belirleyici üslubu ağır bassa da yapıtlarında, çok geçmeden kendi özgün üslubuna kavuşmuştur. Ustası Dou ile görünürde birbirlerine benzeyen üslupları iyi bir inceleme sonucunda farklarını ortaya sermektedir. Dou'un çalışması ne kadar düzgün ve pürüzsüz de görünse, yüz ve çeşitli form ve dokular için farklı türde fırça vuruşları kullanırken öğrencisi çalışmanın tüm yüzeyinde birbirinden ayırt edilemeyecek fırça vuruşları kullanmış ve deyim yerindeyse 'elinin izi' neredeyse görünmez olmuştur.[173] Oldukça küçük

---

[169] Franits: **a.g.e.**, 2004, pp. 119-120.
[170] *Lof der Schilder-konst* metninin çevirisini Ekler bölümünde bulabilirsiniz.
[171] Philips Angel, Michael Hoyle, Hessel Miedema: "Praise of Painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 24, No. 2/3, 1996, p. 248. Ayrıca bkz. Ekler bölümünde *Resim Sanatına Övgü* metni çevirisi.
[172] Houbraken: "Frans van Mieris", **a.g.e**., (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 16.7.2016)
http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0319.php#318
[173] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 124.

boyutlu yapıtlar ortaya koyan sanatçının, bu yapıtlarındaki ustalıklı ayrıntıları iyi görebilmek için neredeyse büyüteç kullanmak gerekir. Dou ile temel farklarından bir tanesi de ustasının aksine fazla *chiaroscuro* etkilerini kullanmadan, daha çok ışık etkilerine ve canlı renklere yönelmesi olmuştur.[174] Van Mieris özellikle janr ve portre türündeki yapıtlarıyla bilinir. Janr resimlerinde hem kendi hem de eşinin portresini kullanmaktan kaçınmamıştır.

Frans van Mieris 1658 yılından itibaren Leiden Aziz Luka Ressamlar Loncası'nda çalışmış, ilerleyen yıllarda da loncanın başkanlığını yapmıştır. Leiden'da olduğu kadar ülke sınırları içinde ve dışında da hayranları olmuştur. Bunlardan özellikle III. Cosimo de' Medici onu sürekli takip etmiş, Kuzey'e yaptığı seyahatte ressam atölyeleri ziyaret etmiş ve bu seyahat sırasında kaleme aldığı günlükte Van Mieris'i üç büyük ressamdan biri saymıştır Rembrandt ve Dou ile birlikte.[175] Sanatçı ölümünü takiben daha uzun yıllar ününü korumaya ve üslubu da taklit edilmeye devam etmiştir. Bunun başlıca sebebi kendi atölyesinde yetişen oğulları Willem ve Jan van Mieris'tir. Onlarla birlikte Carel de Moor II, Arie de Vois ve Eglon van der Neer de hocalarının üslubunu 18. yüzyıla taşırken, bir yandan da onun ününün etkilerinden faydalanmışlardır. Hayatı boyunca yapıtlarından çok büyük paralar kazansa da hep para sıkıntısı çeken ressam, sanata ilişkin bilgi ve görüşlerini olduğu kadar içkiye düşkünlüğünü de yakın dostu ressam Jan Havicksz. Steen ile paylaşmış ve bu dostlukları da başka ressamların tablolarına yansımıştır (Resim 1 ve 2).

[174] Quentin Buvelot: "De Reputatie van Frans van Mieris", **Frans van Mieris 1635-1681**, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis ve Waanders Uitgevers, Den Haag ve Zwolle, 2005, p. 15.
[175] Buvelot: **a.g.e.**, 2005, p. 20. Bugün, Cosimo de' Medici'nin *Leiden Fijnschilders*'a olan merakının meyveleri Floransa Galleria degli Uffizi'de görülebilir. Frans van Mieris'in yapıtları başta olmak üzere Gerard Dou, Caspar Netscher, Godfried Schalcken gibi sanatçıların yapıtları Hollanda ve Flaman galerisinde sergilenmektedir.

Resim 1: I. van Regemorter, *Jan Steen ve Frans van Mieris*, 1828, 41,7 x 32,5 cm, Amsterdam Museum.



Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ignatius_J.P._van_Regemorter_-_Jan_Steen_en_Frans_van_Mieris_-_SA_1913_-_Amsterdam_Museum.jpg (çevrimiçi, 19.12.2017)

Hollanda resmi içerisinde çok sevilen, hatta bugün hâlâ "Jan Steen hane halkı" ya da "Jan Steen evi"[176] olarak kullanılan deyimin başkahramanı olan; gerçeklerden ziyade onunla ilgili yaratılan mitlerle tanınan Jan Havicksz. Steen (1626-1679) Leiden kentinde dünyaya gelmiş ancak dostu Van Mieris gibi bir ömür kentte kalmamıştır. Kentte bira üretip taverna işleten bir aileden gelmiştir ve muhtemelen burada deneyimlediği neşeli, sarhoş, kavgalı ortamlar kendine has resimlerinin konusu olmuştur. Arnold Houbraken onun için şöyle der "Resimleri

[176] "*Een huishouden van Jan Steen*" olarak geçen bu deyim, kalabalık, dağınık bir evi betimlemek için kullanılır. Bunun sebebi Jan Steen'in dağınık ve fazlaca insanın betimlendiği, ancak neşenin de ağırlığını hissettirdiği yapıtlarıdır.

hayatı gibi, hayatı da resimleri gibidir."[177] Sanki o neşeli karmaşık düzen, hayatı kadar resimlerini de şekillendirmiştir.

Resim 2: W. Hoevenaar, *Jan Steen ve Frans van Mieris bir Handa*, 1842, 62 x 74 cm, Haarlem Teylers Museum.



Kaynak: https://www.teylersmuseum.nl/nl/collectie/kunst/ks-069-jan-steen-en-frans-van-mieris-in-een-herberg (çevrimiçi, 19.12.2017)

Steen ilk eğitimini Haarlem'de Van Ostade kardeşlerden ve Nicolaes Knüpfer'den almıştır. Van Ostade'ların etkisini köy ve köylü betimlerinde, Knüpfer'in etkisini de hem konu seçimlerinde hem de kullandığı figürlerin mekân içindeki yerleştirilişlerinde[178] görürüz. 1648'de kuruluşuna emek verdiği Leiden Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. 1649'da Leiden'dan ayrılarak Den Haag kentine gitmiş ve orada Jan van Goyen'ın atölyesinde beş yıl kadar çalışmıştır. Ardından Delft'e giderek burada bir taverna işletmeye başlamış ancak 1654 yılında mühimmat deposunun havaya uçmasıyla kentin üçte ikisini yok olunca kaderi değişmiştir. Bu büyük patlamadan ticari anlamda Jan Steen ve tavernası etkilenmiş ancak ressam olarak kariyerine devam etmiştir. Delft'ten ayrıldıktan sonra sanatsal açıdan oldukça verimli çalışmalar gerçekleştireceği Warmond'a yerleşmiştir. Bu

[177] Houbraken: "Jan Steen", **a.g.e.**, (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 17.7.2016) http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0320.php
[178] Haak: **a.g.e.,** 1984, p.426.

dönemde başta Frans van Mieris olmak üzere Leiden *Fijnschilders* etkisinde yapıtlar vermiştir. Warmond dönemini yaklaşık olarak on beş yıl sonra tamamladıktan sonra Haarlem'e gitmiş ve orada Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. 17. yüzyılın ilk yarısındaki parlak günlerini geride bırakan kentte Steen, büyük ölçütlerde ve daha serbest fırça vuruşları kullanarak yapıtlar ortaya koymuştur. Bu üslup değişiminin sebebini Franits, Flaman ressam Jacob Jordaens'ın (1593-1679) Amsterdam'da yeni yapılan belediye sarayı için aldığı siparişlerden dolayı o yörede oluşuna bağlar.[179] Jan Steen, eşinin ölümünden sonra yeniden doğduğu kent olan Leiden'a dönerek loncaya kaydını yaptırır ve hayatının son dokuz yılını burada geçirir.

Franits'in belirttiği gibi, Jan Steen'in sürekli olarak yer değiştirmesi onun belirli bir üslupta resim yapmayışını da açıklar niteliktedir. O yıllarda genellikle ressamlar belirli bir üslupta ustalaşarak eserler veriyordu. Yapıtlarında ancak çok ufak değişiklikler görülüyordu. Bir Katolik olarak ele aldığı dinî konuların yanı sıra, Jan Steen genelev sahneleri, köy düğünleri, tavernalar, çeşitli janr betimleri, portreler, otoportreler ve hatta manzara resimleri yapmıştır. Janr resimlerinde kendisini ve aile üyelerini betimlemekten çekinmemiş, bu da onu ve ailesini tanıyan müşterileri için hoş bir resimsel araç olmuştur.[180] Bilindiği kadarıyla hayatı boyunca çok azını tarihlediği üç yüzden fazla yapıt ortaya koymuştur. Kendi döneminde *Fijnschilders*'ın tekniği en değer gören üslup olmakla birlikte, Jan Steen daha çok kendisine uygun gördüğü üslup ile çalışmaya devam etmiş; bununla birlikte yapıtlarına Leidenlı meslektaşları kadar yüksek fiyatlar biçememiştir. Lyckle de Vries, hızlı bir şekilde çalışıyor oluşunu maddi sebeplere dayandırsa da, resim yapmanın Jan Steen için bir amaç değil ahlâkî bir vurgunun yapıldığı hikâyelerini anlatmak üzere kullandığı bir araç olduğunu söyler.[181] Bu ahlâk vurgusunu belki de en az göze batacak şekilde ve dolaylı yollardan yapar. Onun ismiyle özdeşleşmiş janr yapıtları, çocuğuna kötü örnek olan ebeveynler; hayvanlara ve sınıf arkadaşlarına zalimce davranan çocuklar; doktorun ziyaretine geldiği ayrılık /aşk acısı çeken kadınlar gündelik hayattan kesitler sunuyor görünürken aslında birçok simgesel

[179] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 206.
[180] **A.e.**, 2004, p. 209.
[181] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 150.

ayrıntı ve ahlâkî uyarı barındırırlar.[182] Jan Steen'in köylü betimlerinde ise, diğer resimlerinde kendini hissettiren komik öğesi hepten ortaya çıkmaktadır. Jan Steen'in komik ve zaman zaman da grotesk sayılabilecek tiplemelerinin kökenleri için İtalyan *Commedia dell'Arte* tiplemelerine, 16. yüzyıldaki alegorik janr resimlerine ve özellikle de Bruegel'a bakmak gerekir.[183] Ancak didaktik ve komik özelliklerine rağmen yapıtlarının sağlam natüralist doğası, bunların hiçbir zaman karikatürleşmelerine izin vermemiştir.[184] Yapıtlarındaki tüm bu özellikler ve onun ustalıklı fırça kullanımı, teknik açıdan yetkinliği ile Jan Steen bugün Rembrandt ve Frans Hals gibi en bilinen Hollanda Altın Çağı ressamlarıyla birlikte önde gelen koleksiyonlarda yerini almaktadır.

Daha çok iç mekânda çalışan insanları betimlediği resimleriyle bilinen Quiringh Gerritsz. van Brekelenkam'ın etkin olduğu çalışma dönemi ve kız kardeşinin doğum bilgileri ışığında 1622-30 yılları arasında Zwammerdam'da dünyaya geldiği, 1669-79 yılları arasında bir zamanda Leiden'da öldüğü düşünülüyor. Hakkında fazla bilgiye sahip olmadığımız sanatçı Leiden Aziz Luka Ressamlar Loncası'nın kurucularından birisidir ve 1669 yılına kadar da loncaya bağlı çalışmıştır. Angelika Lasius'un bir 18. yüzyıl kaynağından aktardığına göre ressamı tanıyanlar onun Gerard Dou'un öğrencisi olduğunu ancak onu oldukça serbest bir biçimde takip ettiğini söyler[185]; sanatçı dostları ise esprili ve komik biri olduğundan onunla dostluk etmekten hoşlandıklarını belirtirler.[186] Yapıtları Leidenli meslektaşları Dou ve Van Mieris'inkiler kadar para getirmediğinden, iki evliliğinden toplam dokuz çocuğu bulunan ressamın yaşam koşullarının pek de kolay olmadığını tahmin edebiliriz. Çok daha mütevazı bir müşteri çevresi olan Van Brekelenkam,

[182] Hollanda Altın Çağı resminin bu türden bir okuması için temel kaynak olarak bkz. Eddy de Jongh: **Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw**, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976 verilebilir.
[183] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 133. ve Sutton: **a.g.e.**, 1984, p. 24.
[184] Albert Heppner: "The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and His Contemporaries", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 3, No. ½ (Oct. 1939 – Jan. 1940), pp. 24-25.
[185] Franits ise, resimlerinin konu bakımından Dou ile büyük benzerlikler taşımasına rağmen onun öğrencisi olmuş olmasının olasılık dışı olduğunu vurgular: **a.g.e.**, 2004, p. 131.
[186] Angelika Lasius: **Quiringh van Brekelenkam**, Davaco Publishers, Doornspijk, 1992'den aktaran, Jeroen Giltaij: **Zinnen en Minnen: Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw**, Ed. Jeroen Giltaij, Peter Hecht, Alexandra Gaba- van Dongen, v.d., Museum Boijmans van Beuningen, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Hatje Cantz, Rotterdam, Frankfurt am Main and Osfildern-Ruit 2004, p.187.

buna rağmen kentteki koleksiyoncuların envanterlerinden anlaşıldığı üzere tanınan bir sanatçıydı.[187]

Yaptığı bilinen 238 resimden bir kısmı zanaatlere ayrılmıştır. Aydınlık küçük dükkânında çıraklarıyla birlikte dikişleri zamanında yetiştirmeye çalışan terzi (ressam, bir terziyi betimleyen yaklaşık 12 tane resim yapmıştır), yün eğiren kadınlar, kazanlara şekil vermek için döven bakırcılar, bacağının arasına bir ayakkabı sıkıştırmış onu dikmeye çalışan bir ayakkabıcı gibi konuları ele almıştır. Van Brekelenkam'dan önce çeşitli zanaatkârları resmine konu eden ressama rastlanmadığından, Giltaij bunun sanatçının geliştirdiği bir ilgi olduğunu söyler.[188] Ancak 1694 yılına gelindiğinde şair, ressam ve gravür sanatçısı Jan Luyken (1649-1712) ve oğlu Caspar Hollanda Altın Çağı'nda Amsterdam'da üreten ve çalışan yüz farklı zanaat ve meslek grubunu bir amblem kitabında betimlemiştir.[189] Bununla birlikte, balık temizleyen, çocuğunun başındaki bitleri ayıklayan, dantel işleyen, sohbet eden kadınların; çalışan, yemek yiyen erkeklerin; oyun oynayan, ders çalışan çocukların olduğu ev içi sahneleri de görülür. Vermeer'in ya da De Hooch'un yapıtlarında olduğu gibi (doğal) ışık kaynağı genelde hep sol tarafta bulunmaktadır. Janr resimlerinin yanı sıra *vanitas* öğelerinin bulunduğu natürmort ve mutfak içi sahneleriyle koleksiyonlarda yer alan Van Brekelenkam kendinden fazlaca bahsettirmese yapıtları hem kendi dönemini hem de Leiden kenti üslubunu yansıtmaktadır.

Gerard Dou'un bir diğer öğrencisi Pieter Cornelisz. van Slingelandt (1640-1691) Leiden'da dünyaya gelmiştir. 1661 yılında kaydolduğu Aziz Luka Loncası'nın bir dönem başında da bulunmuştur. Hocasının izinden giderek *Fijnschilderen* tekniğini kullanmıştır. Kendi dönemi içerisinde Van Mieris ile birlikte Dou'un en başarılı öğrencisi olarak değer görmüştür[190] ancak Hecht'e göre, tüm başarılarına rağmen, 17. yüzyıla katkısı oldukça sınırlı kalmıştır.[191] Natürmort, *vanitas,* portre ve

---

[187] Franits: **a.g.e.**, 2004, p.131.
[188] Giltaij: **a.g.e.**, 2004, p. 190.
[189] *Spiegel van het Menselyk Bedryf* (*Ticaret'in Aynası*), 1694 (çevrimiçi, 15.4.2016) http://dbnl.org/tekst/luyk001mens02_01/
[190] Fransız sanat uzmanı Balthasar de Monconys, tarihçi Simon van Leeuwen gibi yazarlar övgüyle bahsetmişlerdir ondan. (Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 128)
[191] Hecht: **a.g.e.**, 1989, p. 218.

janr resimleri yapan sanatçı daha çok huzurlu ve sıcak ev ortamlarını betimlemeyi seçmiştir. Bununla birlikte Van Mieris gibi cinselliğe vurgu yapan çalışmaları da olmuştur. Ona atfedilebilen fazla resim yoktur ve bugüne kadar onunla ilgili yapılan en kapsamlı çalışma Cornelis Hofstede de Groot'un *A Catalogue Raissoné of the Works of the Most Eminent Dutch Painters of the Seventeenth Century based on the Work of John Smith* (1907-1927) olmuştur. Van Slingelandt Leiden dışında çalışmamış ve ömrünü de bu kentte tamamlamıştır.

Hakkında bugüne kadar monografik bir çalışma yapılmayan ve bu yüzden de henüz tam anlamıyla çalışılmamış olan Matthijs Naiveu[192] (1647-1726), Frans van Mieris gibi, vitray sanatçısı Abraham Toorenvliet'ten eğitim aldıktan sonra kentte *Fijnschilderen* konusunda gidilebilecek en yetkin usta olan Gerard Dou'un atölyesine katılmıştır.[193] Onun yanında eğitim aldığı 1667-1669 yıllarında ustasına yıllık 100 gulden gibi oldukça yüklü bir ücret ödemiştir.[194] 1671'de Leiden Aziz Luka Loncası'na kaydolan sanatçı daha sonra 1677 ve 1678 yıllarında loncanın başkanı olarak da görev yapmıştır. Naiveu, lonca başkanlığının son yılında ticari imkânları daha fazla olan Amsterdam'a taşınmış ve kentten ayrılmasıyla konu seçimini de değiştirmiştir. İlk dönem çalışmaları hocası Dou ve *Fijnschilderen* geleneğinin etkisindeyken, Amsterdam'da eğlence sahneleri ve daha teatral öğeleri ele almaya başlamıştır.[195] Yine bu dönemde renk paleti de değişmiş ve canlı renkleri kullanmayı tercih etmiştir. Aynı dönemde yapıtlarında daha sık görülmeye başlanan dekoratif detaylar ise 18. yüzyıl Hollanda resminde görülmeye başlayan Rokoko üslubunun habercisi gibidir.[196] Arnold Houbraken, Naiveu'nün özellikle bu son dönem yapıtlarının genellikle zarif konulardan oluştuğunu; neşeli toplantılar, çay içen, iskambil oynayan veya türlü şekillerde kendilerini eğlendiren hanımefendiler ve

[192] Matthys Neveu olarak da biliniyor.
[193] Sanatçı 1668-1721 yılları arasında aktif olarak resim yapmış ve bu yıllar arasında neredeyse her yıla tarihlenen yapıtlara imza atmıştır. (Eric J. Sluijter: "Matthijs Naiveu", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 22, 1996, p. 442.)
[194] Junko Aono: **Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015, p. 189.
[195] Naiveu, *Commedia dell'Arte* özellikleri taşıyan bu yapıtlarında muhtemelen Jan Steen ve *Bamboccianti* ressamlarından (bkz. Utrecht ile ilgili bölüm) etkilenmiştir. (Sluijter: **a.g.e.**, 1996, p. 442.)
[196] Franits: **a.g.e.**, 2004, p. 233.

beyefendiler olduğunu belirtir.[197] 1726'da Amsterdam'da hayata gözlerini yuman sanatçının janr ve portre türünde yapıtlar veren Focke Stapert (1683-1733/53) adında tek bir öğrencisi olmuştur.

Breda'da dünyaya gelmiş ancak resim çalışmalarını Leiden ve Londra'da sürdmüş olan Edwaert Collier (1642-1708) hakkında fazla bilgi yoktur. İlk eğitimini Haarlem'de alan ve buradaki Aziz Luka Loncası'na kaydolan sanatçı daha sonra 1667-1693 yılları arasında Leiden'da çalışmış (1673 yılında Leiden Aziz Luka Loncası'na da kaydolmuştur) ve sonrasında Londra'da çalışmalarına devam etmiştir. Özellikle *vanitas* natürmortları ile bilinen sanatçının yanılsamacı özellikler gösteren çalışmaları da vardır.

Arthur Wheelock, 17. yüzyılın ikinci yarısında Hollanda janr resminin kapsamını en iyi temsil edebilecek tek bir ustanın adını vermek gerekirse bunun Gabriel Metsu[198] (1629-1667) olduğunu ileri sürer.[199] Leiden'da dünyaya gelen Metsu'nun kimin yanında eğitim almış olduğuna ilişkin bir bilgiye sahip değiliz. Ancak ilk dönem yapıtları, Utrecht kentinde eğitim almış olabileceğini düşündürüyor ve özellikle de Nicholas Knüpfer'in etkisi ilk dönem yapıtlarında hissedilebiliyor.[200] Daha 15 yaşında ondan belgelerde 'ressam' olarak bahsedilmesi onun genç yaşındaki yeteneğini ortaya koyarken, bu onun tam anlamıyla bir ressam olarak çalıştığının kanıtı olarak gösterilemez.[201] Bununla birlikte 1648'de, henüz 20 yaşında bile değilken, Leiden Aziz Luka Ressamlar Loncası'nın kurucuları arasında bulunmaktadır. Çok farklı alanlarda resimleriyle bilinen ressam çalışmalarına tarihî resimlerle başlamış ve ardından janr, dinî yapıtları ve portreleri ile tanınmıştır.

17. yüzyılın ikinci yarısındaki birçok sanatçı gibi o da kendisini ticari olanakların fazla olduğu Amsterdam'da bulmuştur. O dönemde özellikle Gerard Dou

---

[197] Houbraken: **a.g.e.**, (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 03.10.2016) http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0387.php

[198] Metsu'yu ilginç kılan özelliklerinden biri eşi Isabella de Wolff'un Haarlemli ressam Maria de Grebber'in kızı ve kendi annesi Jacquemijntje Metsu- Garniers'in de ressam olmasıdır.

[199] Arthur K. Wheelock: "Gabriel Metsu (1629-1667): A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age by Franklin W. Robinson", **The Art Bulletin**, Vol. 58, No. 3, (Sep. 1976), p. 456.

[200] Metsu'nun Utrecht'te ne zaman bulunduğu tam bilinmese de 1650'lerin hemen başında olduğunu vurgular Waiboer. Adriaan Waiboer: "The Early Years of Gabriel Metsu", **The Burlington Magazine**, Vol 147, No. 1223, Art in Northern Europe (Feb. 2005), p. 86.

[201] Waiboer: **a.g.e.**, 2005, p. 81.

ve *Fijnschilderen* ressamlarının yapıtlarının yarattığı hayranlık ve bir koleksiyon nesnesi olarak bu yapıtlara olan talep, Metsu'nun da benzer janr türünde resimler yapmaya başlamasına neden olmuştur.[202] 17. yüzyıl için çok alışılmadık olmayan bir durum olarak Metsu da meslektaşlarının yapıtlarından belirli öğeleri, bazen konuları ve hatta teknik özellikleri 'ödünç' alarak kendi yapıtında harmanlamıştır. Ancak bunu da yaparken tamamen kendisini yansıtan bir yapıt ortaya koymuş oluyordu.[203] Christopher Brown ise, Metsu'nun konu seçimi, 'mucizevi' tekniği ve özellikle de kumaş dokusunu betimleme konusuna vurgu yaparak, onun farklı ressamlardan kendi yapıtlarına devşirdiği özelliklerden dolayı suçlanmasına karşı çıkmıştır.[204] İlk dönem kullandığı daha geniş ve seyrek fırça vuruşları Amsterdam dönemi ile daha pürüzsüz ve yoğun bir hale gelmiştir. Oldukça genç yaşında hayata veda eden sanatçı yaşadığı dönemde iyi para kazanmasına rağmen, 18. yüzyılda daha bir tanınır hale gelmiştir.

Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısında *Fijnschilderen* ressamları ile Hollanda Altın Çağı resminde çok önemli bir yer edinen Leiden kenti, aynı üslupta resim yapan ressamlar aracılığıyla bu tanınmışlığını 18. yüzyıla da taşımıştır. Gerard Dou ve Frans van Mieris'in takipçileri ve sanatlarının hayranı olanlar kente olan ilgiyi de canlı tutmuşlardır.

1.4. Caravaggio'nun İzinde: Utrecht

16. yüzyılın ortalarına kadar Hollanda topraklarının en önemli kenti olan Utrecht, önce MS 50 yılında Romalılar tarafından kurulmuş bir kale ile var olmuştur. Hollanda topraklarında Hıristiyanlığı yaymak üzere görevlendirilen misyoner Aziz

[202] Rembrandt ve atölyesinin ürettiği üstün kalitedeki tarihî yapıtlar göz önüne alındığında Metsu'nun bu türden yapıtlarıyla Amsterdam'da var olabilmesi pek mümkün değildi. (Waiboer: **a.g.e.**, 2005, p.90)

[203] Wilhelm Martin: **De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw: Rembrandt en zijn tijd**, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1936, p. 224 ve Adriaan Waiboer: **Zinnen en Minnen: Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw**, Ed. Jeroen Giltaij, Peter Hecht, Alexandra Gaba- van Dongen, v.d., Museum Boijmans van Beuningen, Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie, Hatje Cantz, Rotterdam, Frankfurt am Main and Osfildern-Ruit 2004, p. 219.

[204] Christopher Brown: "Gabriel Metsu (1629-1667) A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age by Franklin W. Robinson", **Burlington Magazine**, Vol. 121, No. 919 (Oct., 1979), p. 656.

Willibrord (ykl.658-739) 690 yılında Utrecht'i piskoposluk merkezi yapmış, ardından kent 1559 yılında başpiskoposluk merkezi haline gelmiştir.[205] Yapımına Ortaçağ'da başlanan ve Utrecht kentinin koruyucu azizi Tourslu Martin'e adanan Utrecht Katedrali (*Domkerk*), 1023 yılında Kutsal Roma İmparatorluğu'nun on iki piskoposu ve bizzat imparatorun katılımıyla kutsanarak ibadete açılmıştır.[206] Kentin sanatsal açıdan yeşermeye başlamasında da katedralin varlığı etkili olmuştur. Kilisenin yapımı ve bezemeleri için gereken zanaatçılar ve sanatçılar kente gelmeye başlamış ve üretimlerine başlamışlardır. Günümüzde de hâlâ kentin siluetine tamamıyla hâkim112 metrelik kulesiyle katedralin yapımına 16. yüzyıl ortalarına kadar devam edilmiştir.[207]

1579'da imzalanan Utrecht Birliği Antlaşması ile Katolik İspanyol yönetimine ve baskılarına karşı birleşmeye karar veren kuzeydeki yedi eyaletle birlikte Hollanda Cumhuriyeti'ni kurmak adına ilk adımlar atılmıştır. İspanyol yönetiminin elinde bulunan ve kuzeydeki bu en önemli Katolik merkez, ayaklanmalarla birlikte önemini yitirmeye başlamıştır. 16. Yüzyıl ortalarından itibaren Hollanda genelinde Protestanlık yayılmaya başlamış olsa bile,[208] Utrecht büyük oranda Katolik halkı barındırmaya devam etmiştir.[209]

Protestanlığın (özellikle de cumhuriyetin resmî dini olan Kalvenizmin) Hollanda'da yayılması ve Katolik inancın (diğer inançlar için de geçerliydi bu durum) ancak gizli ibadet evlerinde sürdürülmesine izin verilen böylesi bir dönemde,[210] gizli kiliseleri (*schuilkerken*) süsleyecek altar panolarına ve heykellere

---

[205] Bununla birlikte, 1522 yılında Katolik Kilisesinin başına Utrecht doğumlu Adriaaen Florensz. Boeyens (Papa VI. Hadrian) getirilmiş olması kente ilişkin önemli bir gelişmedir. Papa VI. Hadrian bu görevi 1523 yılındaki ölümüne kadar kısa bir süre sürdürebilmiştir.

206 Janneke Raaijmakers, v.d.: **Christianity in the Netherlands: Highlights from Museum Catharijneconvent**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2006, p.16.

[207] Katedral, Katolik-Protestan gerginliklerinin iyice tırmandığı bir zamanda, 1566 yılında gerçekleşen ikonoklazmada (*beeldenstorm*) oldukça fazla hasar görmüştür. Hem yapının içinde hem de dışında birçok resim, kabartma, heykel, vitray ve hatta org, Kalvenistler tarafından kırılmış ve ya parçalanmıştır. Bugün de hâlâ katedralin içinde yer alan bir kabartma, o günlerde yaşanan yoğun yok etme ve zarar verme eylemlerini bize hatırlatan sessiz bir tanıktır.

208 1618 yılında Kalvenistlerin katı ve tutucu bir kolu olan ve Hollanda Cumhuriyeti'nin başında olan Oranje Hanedanı müttefiki Karşı Remonstrantlar, kentteki dinî üstünlüğü ele geçirmişlerdir. (Christopher Brown, **Utrecht Painters of the Dutch Golden Age**, National Gallery Publications, London, 1997, p. 15.)

209 Franits: **a.g.e**, 2008, p.65.

[210] Kaplan'ın önemli makalesinde belirttiği gibi, Hollanda Cumhuriyeti'nde oldukça karmaşık bir

ihtiyaç duyan Katolikler, dönemin önde gelen sanatçılarına siparişler vermeye devam etmişlerdir. Bunun bir sonucu olarak da sanatçılara ister gizli kiliseler için olsun, ister inananların evleri için olsun sipariş edilen yapıtlar, doğaları gereği dinî temalarla yüklüydü ve Karşı Reformasyon öğretilerine uygundu. Cumhuriyetin resmî dininin Kalvenizm olmasına rağmen bunca farklı dinden insanın 'huzur' içinde bir arada var olabilmesi ilk bakışta tuhaf görünse de bunun sebeplerini Hollanda'nın, İspanya'nın baskıcı rejimine karşı başlattığı ayaklanmada aramak gerekir. Katolik inancı baskı yoluyla sağlamaya çalışan İspanya'ya karşı tam seksen yıl savaşmak zorunda kalan Hollanda toplumu, kendine Kalvenizmi resmî din olarak seçip, diğer inançtan olanlara birçok kısıtlama getirse de toplum huzuru için birçok şeyi görmezden geliyordu. Bu 'sessiz anlaşma' aslında sanatçıların da özgür bir şekilde çalışmalarına olanak sağlamıştır. Katolik inançta olan ressamlar, Protestan ya da Yahudi müşterileri için portreler yapmış ya da Frans Hals gibi Kalvenist ressamlar, Mennonit öğrencilere ders vermeye devam etmişlerdir.[211] Sanatçılara sipariş veren bir diğer grup ise, şehrin azalan nüfusunu arttırmak üzere göçe özendirilip Utrecht'e yerleşen insanlardır. Ülkenin doğu kentlerinden zanaatçılar ve lüks tüketim malları üreten ve pazarlayan tüccarlar gelip buraya yerleşmiştir.[212] Kente yeni gelenlerin siparişleri sayesinde, değişim sanatçıların temalarına da yansımıştır.

Hamisi Burgonyalı Philip'in peşinden önce Roma, ardından da Utrecht'e gelen Flaman Mabuse (Jan Gossaert) (ykl.1478-1532), beraberinde klasik sanat ve Rönesans etkilerini de getirmiştir. Daha sonra döneminin önde gelen sanatçılarından biri olacak olan Jan van Scorel (1495-1562) onun öğrencisi olmuştur. Avrupa'da

---

inanç haritası mevcuttur. Resmî dini Kalvenizm'le birlikte Hollanda toplumu Protestanlığın diğer kollarından olan; Mennonitler, Remonstrantlar ve Luthercilerin yanı sıra Yahudiler Skeptikler, Mistikler ve 'Libertine'lerden oluşuyordu ve bu karşıt görüşlülerin sayısı Kalvenistler'den de fazlaydı. Hollanda Cumhuriyeti'nde dinî bir çoğulculuk mevcuttu. 17. yüzyıl Hollanda toplumunda din ve bunun sanata yansımasıyla ilgili Benjamin J. Kaplan'ın "Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht 1600-1650" **Masters of Light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age**, Yale University Press, 1997, p. 60 makalesinin yanı sıra Seymour Slive: "Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting", **The Art Quarterly**, Vol.19, Detroit Institute of Art, 1956, pp. 3-14; Volker Manuth: "Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, vol. 22, No. 4, 1993-1994, pp. 235-252 makaleleri oldukça faydalı kaynaklardır.

[211] Xander van Eck: "Painting and Religious Toleration in the Golden Age", **Traits of Tolerance: Religious Tolerance in the Golden Age**, W Books ve Museum Catharijneconvent, Zwolle ve Utrecht, 2013, pp. 33 ve 35.

212 Franits:**a.g.e.**, 2008, p.66.

yaptığı seyahatler onu Venedik'e kadar götürmüştür. O dönem yapıtlarında Giorgione'nin ve Venedik resminin etkileri belirgindir. Son derece dindar olan genç Van Scorel, Kudüs'te gerçekleştirdiği hac ziyaretinden sonra 1522'de Roma'ya gittiğinde yeni seçilen Papa VI. Hadrian'ın hizmetine girmiştir. Vatikan'da çalışırken en büyük ilham kaynakları başta Raffaello ve sonra da Michelangelo olmuştur. Hollanda'ya döndüğünde önce Utrecht'e ardından da birkaç yıl için Haarlem'e gitmiştir. Jan van Scorel, tam bir Rönesans insanıydı. Sanat, mimari ve mühendislik alanında yaptığı birçok yenilikçi çalışmaları bilinir. Jan van Scorel ile Utrecht'te, klasik Antikite ve dönemin İtalyan sanatından beslenen ideal bir sanat anlayışı ortaya çıkmaya başladı. O dönemde yetiştirdiği iki öğrencisi, Haarlem yıllarından Maarten van Heemskerck (1498-1574) ve Utrecht yıllarından Anthonis Mor (Antonio Moro) (1517-1577) sanatsal açıdan onun gelişmiş resim tekniğini daha da üst noktalara getirmişlerdir. Anthonis Mor, döneminin en ünlü saray portre sanatçılarından biri sayılıyordu. İngiltere'de Tudor Hanedanı'ndan Kraliçe Mary'nin portresi en bilinen çalışmaları arasındadır. Kariyeri boyunca üslubunda ve tekniğinde fazla değişiklik meydana gelmemiştir. Onun gösterişten uzak, sade ama kişiliği çok iyi yakalayıp betimleyen tarzı başta İspanya, İtalya ve Portekiz olmak üzere Avrupa'da aranan bir portre ressamı olmasına neden olmuştur.

Abraham Bloemaert ve Michiel van Mierevelt'in hocası olmuş olan Anthonie Blocklandt (1534-1583), İtalya seyahatinden sonra 1577'de yerleştiği Utrecht'te Maniyerist üslupta yapıtlar vermiş bir sanatçıdır. 1566'daki öfke dolu ikonoklazma eylemine tanıklık etmiş olmasına ve Delft'teki önemli iki kilise için boyadığı yapıtlarını ikonoklazma sırasında yitirmesine rağmen, altar panoları boyamaya devam etmiştir. İtalya'dan Maniyerizmi Utrecht'e taşımış, bunu da Fransız Maniyerizmi'nin etkileriyle harmanlayıp [213] dinî, mitolojik resimler ve portreler yapmıştır.

Ekonomisi gibi Utrecht'in sanat hayatı da 17. yüzyılın ilk 30-40 yılında zirveye ulaşmıştır. O yıllarda kentte yaklaşık 50 ila 60 sanatçı sayısız yapıtlar vermiştir. Daha önce eyerciler ve şövalye zırhı yapanlarla aynı loncaya bağlı bulunan

213 Anne W. Lowenthal: "Italy", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila D. Müller, Garland Pub., New York and London, 1997,p.196.

ressam ve heykeltıraşlar, 1611'de dönemin önde gelen sanatçılarından Paulus Moreelse (1571-1630), Abraham Bloemaert (1564-1651), Joachim Wtewael'ın (1566-1638) girişimleriyle Aziz Luka Loncası'nın kurulmasıyla loncaya bağlanmışlardır. Daha sonra buna Haarlem kentindeki gibi bir akademinin (gerçi oradaki daha çok özel bir eğitim kurumu gibiydi) eşlik etmesiyle kentteki sanatsal üretimler de artmış ve farklı bir sanatsal üslubun varlığı kendini hissettirmeye başlamıştır.[214] Canlı modelden yapılan çalışmalar (*naar het leven*) akademiyle gelen yeniliklerden biriydi. Utrecht'te figüre dayalı tarihî resim, gündelik hayatın betimlendiği janr türü ile portreciliğin gelişiminin akademide verilen eğitimle ilişkilendirilmesi mümkündür.[215] Akademi yaşlı ve genç ressamların bir araya gelip deneyimlerini paylaştığı önemli bir buluşma noktası olarak da görülüyordu.

Hollandalı ressam ve yazar Karel van Mander (1548-1606), Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolph'un sarayında çalışmakta olan Flaman Maniyerist Bartolomäus Spranger'ın (1546-1611) çizimlerini Hollanda'ya getirmiş, onun çizimlerinden etkilenen Hendrick Goltzius (1558-1617) da bunları gravür haline getirmiştir. Kişisel yorumunu kattığı bu gravürler Maniyerizm'in Hollanda'da hızla yayılmasını sağlamış ve bunlardan en fazla etkilenenler ise Abraham Bloemaert ve Joachim Wtewael olmuştur.[216] Karel van Mander'ın en iyi Hollandalı ressamlar arasında saydığı Joachim Wtewael[217], oldukça genç yaşında çıktığı uzun Fransa ve İtalya seyahatinden sonra 1592 yılında Utrecht'e yerleşerek orada loncaya kaydolmuş ve yapıtlar vermeye başlamıştır. Aynı zamanda babası gibi bir vitray sanatçısı olan ressam, bu dönemde resimler, gravürler ve (o dönemde Hollanda'da çok az sanatçının yaptığı gibi) bakır üzerine resimler yapmıştır. Canlı renkler kullandığı, Maniyerizm'e özgü inceltilmiş, zarif ancak deforme olmuş ve natüralizmden uzak figürleri ile bu akımın Hollanda'daki en önemli ve son temsilcilerinden birisidir. Wtewael (Paulus Moreelse gibi), Karşı Remonstrantlar arasında yer almış ve hatta

214 Akademide verilen eğitim ücretliydi. Akademi, Bloemaert ve Moreelse gibi ustaların atölyelerinde verdikleri eğitimin yanında var olabilmiştir. Bièvre: **a.g.e.**, 2015, p. 381.

215 Paul Huys Janssen: **Schilders in Utrecht: 1600-1700,** Historische Reeks Utrecht Deel 15, Utgeverij Matrijs, Utrecht, 1990, p. 11.

216 Rosenberg, Slive and Kuile, **a.g.e.**, p.14.

217 Van Mander, asıl işi ticaret olan birinin hayatında ikinci bir iş olarak gerçekleştirdiği resim yapma eyleminde bu kadar başarılı olmasının şaşkınlık yaratıcı bir şey olduğunu da ekler sözlerine. Mander: **a.g.e.**, 1936, p. 561

1630'da kardeşi Jan'dan sonra şehrin belediye encümeni olmuştur.[218] Sanatçı, mutfak sahneleriyle, dinî ve alegorik yapıtlara imza atmıştır. Ömrünün sonuna kadar devam ettirdiği bu çizgiden, yaptığı portreler hariç, pek de uzaklaşmamıştır.

Utrecht resim okulunun kurucusu sayılan Abraham Bloemaert ise, Wtewael'in aksine, uzun hayatında yeniliklere hep açık olmuş bir sanatçıdır. İlk yıllarda onun da yapıtlarında Maniyerizm etkileri görülmektedir ancak zamanla Barok özellikler daha da ön plana çıkacaktır. Fransa'da kaldığı sürede, oradaki sanatçılarla çalışmış ve onlardan etkilenmiştir. O dönemde yaptığı ve Fontainebleau Şatosu'nda bulunan çalışmaların büyük bir kısmı din savaşları sırasında yok edilmiştir. Utrecht'e döndükten sonra kentin önde gelen sanatçılarından biri olmuştur. Resimlerini tema olarak geniş bir yelpazede ele alan Bloemaert, mitolojik, dinî ve alegorik konularla beraber manzara, hayvan, çiçek betimlemelerine ve natürmortlara da yer vermiştir. Son derece canlı kompozisyonlarla doğayı betimlediği yapıtlarında tercihini gittikçe daha doğal olandan yana kullanmıştır. Bloemaert oldukça dindar bir Katolik sanatçı olarak gizli kiliseler için dinî temalı resimler yapmaya devam etmiştir.[219] Ayrıca Güney Hollanda'da da Cizvitler ve Katolik hamiler'den siparişler almıştır.[220] Bloemaert, dinî ülkülerinin ve kendi sanatsal tasarımlarının yaygınlaşması için hâlihazırda Haarlem ve Amsterdam'da yaygın olan baskı olanaklarını kullanmıştır.[221] Sanatçı, yurt içi ve yurt dışından birçok öğrenci yetiştirdiği atölyesinde, her biri farklı alanlarda yetkinleşen oğullarının yanı sıra Utrecht resim geleneğini farklı bir yöne götürecek olan isimlere de dersler vermiştir.

Hollandalı sanatçıların İtalya ile ilişkileri özellikle 16. yüzyıl sonları ve 17. yüzyıl boyunca çok güçlü olmuştur. Birçok sanatçı İtalya'ya gidip orada çalışabilmek için yerel loncalarına kaydolmuş, uzun süren seyahatlerinde geçtikleri ülkelerde

---

218 Brown: **a.g.e.**, 1997, p. 66 ve Kaplan: **a.g.e**., 1997, p. 62.

219 Gizli kiliseler için Utrecht, Haarlem ve Amsterdam kentlerinden, Bloemaert'ın yanı sıra Gerard van Honthorst, Pieter de Grebber, Jan de Bray, Willem van Ingen ve Jacob de Wit yapıtlar üretmişlerdir. Sanatçıların bu üç kentten çıkmış olması dikkati çeker, çünkü bu üç kent kuzey Hollanda'da Katolik inancın kaleleriydi. Xander van Eck: "The Artist's Religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the Northern Netherlands 1600-1800", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 27, No. 1/2, 1999, p. 71-72.

220 Brown: **a.g.e.**, 1997, p. 60.

221 Joaneath A. Spicer: "The Role of Printmaking in Utrecht during the First Half of the Seventeenth Century", **The Journal of the Walters Art Gallery**, Vol. 57, Place and Culture in Northern Art, 1999, p. 105.

çalışmış ve belli bir deneyim ve birikimle amaçladıkları topraklara, İtalya'ya varmışlardır. Bir kısmı orada uzun yıllar çalışıp ülkelerine geri dönmüş, ancak diğer bir kısmı ise bir daha vatanlarına dönmemek üzere burada kalmışlardır. Hollandalı sanatçıların İtalya'ya yaptıkları yolculuklar, onların yapıtlarının üslubunu ve tekniklerini olduğu kadar bu yapıtlarda ikonografik ve mitolojik olarak da etkisini göstermiştir. Utrechtli sanatçıların İtalya'ya ama özellikle de Roma'ya olan ilgisi sanatsal olduğu kadar dinîdir de. Sonuçta gizli de olsa dinini yaşatmaya çalışan bir kentle o dinin merkezi olan kentin güçlü bağlarının olması doğaldır.[222] Ancak Rembrandt van Rijn gibi kimi sanatçılar ise artık neredeyse bir mecburiyet gibi görülen İtalya seyahatini reddetmiş ve kendi topraklarından ayrılmamıştır.[223]

Daha sonraları Utrecht Caravaggistleri olarak adlandırılan grup içinde Hendrick Terbrugghen, Gerard van Honthorst (1592-1659) ve Jan van Bijlert (1598-1671), Bloemaert'in Utrecht'teki en başarılı öğrencileri olmuştur. İtalya'da Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ve takipçilerinin kullandıkları güçlü ışık-gölge etkilerini, natüralizmi ve karanlık, detaydan arındırılmış fonu kullanarak Hollanda sanatı içinde kendilerine belirgin bir yer edinmişlerdir. Yapmaya çalıştıkları, anlamın özüne inebilmek ve konuyu en yalın haliyle, ancak *chiaroscuro*'nun da yardımıyla çarpıcı hale getirmekti. İnsan betimlerinde de idealizasyondan uzak durmaya çalışmışlardır. Yapaylık ve modeller üzerinden çalışan genç Hollandalı ressamlar için Caravaggio'nun bu 'yeni' gerçekçi üslubu büyüleyiciydi.[224] Hâlihazırda büyük bir çoğunluğun Katolik olduğu Utrecht'te bu anlatım biçimi son derece uygun düşmekteydi.

1604-1614 (ve 1619-1621) yılları arasında İtalya'da bulunan Hendrick Terbrugghen (1588-1629) geri döndüğü Utrecht'te Aziz Luka Loncası'na 1616'da kaydolmuştur. İtalya'dan gelir gelmez Caravaggio tarzı resimlerini yapmaya başlamamıştır. Terbrugghen'in İtalya dönemine ait (1620 öncesine) yapıtı bilinmediğinden, oldukça homojen olan yapıtlar bütünü ile yetinmek durumunda

222 Franits:**a.g.e.**, 2008, p.66.
223 Ona göre İtalya'da gidip görecekleri yapıtlar zaten kendi topraklarında da ulaşabildikleri birşeydi. Ancak Rembrandt İtalya ve Avrupa'nın diğer ülkelerinde yapılmakta olan sanatı sürekli genişlettiği gravür koleksiyonu sayesinde takip edebiliyordu. Bu koleksiyondan ve ulaşabildiği başka kaynaklardan ötürü de uzun süreli seyahatlere çıkmak için bir sebep göremiyordu.
224 Brown: **a.g.e.**, 1997, p.32.

kalırız.[225] Dindar bir ailenin üyesi olarak dünyaya gelen Terbrugghen'in yapıtları daha çok dinî temalar üzerine kurulmasına rağmen müzisyen portreleri de onun ilk akla gelen yapıtları arasındadır. Özellikle erken tarihli yapıtlarında Maniyerist etkiler sezilir. Kullandığı renk paleti de bunu ele verir.[226] Renklerden kaçınmayan Terbrugghen, yine de kütlesel vücutları ve ışık- gölge kullanımıyla Utrecht Caravaggistleri arasında en önemli yerlerden birine sahiptir. Onun yapıtlarında Caravaggio etkileri en çok aydınlık alanların kullanımında görülür. Işık daha geniş bir hüzme olarak betimlenir ve genellikle de soldan gelir.[227] Terbrugghen'ı, Van Bijlert ve Van Honthorst'tan farklı kılan özelliği ise resmin kenarında kalan figürleri aniden kesmesi ve bu şekilde eylemde yarattığı dolaysızlıktır.[228] Rubens, 1627'de Utrecht'i ziyaret ettiğinde Terbrugghen ile görüşmek istemiş ve onu atölyesinde ziyaret etmiştir. Onun bir sanatçı olarak, kent ve Hollanda Cumhuriyeti'ndeki önemli yerini Oranje prenslerinin kâtipliğini yapan şair ve besteci Constantijn Huygens (1596-1687) da vurgulamıştır.[229]

Kendi yaşadığı dönemde Hollanda Cumhuriyeti'nin en önemli ressamlarından biri olarak görülen[230] ve İtalya'da *Gherardo della Notte* adıyla bilinen Gerard van Honthorst (1592-1656), bu adı kullandığı güçlü *chiaroscuro*'ya ve gece ışığı etkilerine borçludur. Sanatçı bir aileden gelen Van Honthorst, 1610-1620 yılları arasında İtalya'da bulunmuş ve bu dönemde Caravaggio kadar Annibale Caracci'den de sanatsal anlamda beslenmiştir. 1620'de İtalya'dan Utrecht'e dönen sanatçı, önce 1622'de Aziz Luka Loncası'na kaydolmuş, 1625'te ise uzun yıllar görevini sürdüreceği loncanın başkanı olmuştur. Sanatçının Joachim von Sandrart (1606-1688) başta olmak üzere çok sayıda öğrencisi olmuştur. Van Honthorst, bir portre sanatçısı olarak da fazlaca sipariş almıştır. Den Haag'da saray ressamıyken bir yandan İngiliz ve Danimarka krallarının portrelerini yapmış diğer bir yandan da Brandenburg elektörü için çalışmıştır. Ancak, eğlence sahnelerini, ziyafetleri

---

[225] Albert Blankert: "Hendrick ter Brugghen and Dutch Caravaggism", **Selected Writings on Dutch Painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer and Others**, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, p. 164.
[226] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, 1966, p. 24.
[227] **A.e.**, p. 25.
[228] Eugenie Boer: "Hendrick Terbrugghen", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 378.
229 Brown: **a.g.e.**, 1997, p. 62.
[230] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 75.

betimlediği janr resimleri de bulunur. Van Honthorst'u, Baburen ve Terbrugghen'den ayıran, onun yapıtlarındaki doğal ancak zarif figürlerine eşlik eden yapay ışıkla aydınlatılmış mekân kullanımıdır.[231]

Utrecht'te dünyaya gelen Dirck van Baburen (1595-1624), hem ressam hem de mimar olan Paulus Moreelse'nin yanında yetişmiştir. 1612-1620 yılları arasında İtalya'da çalışmış olan Van Baburen, orada Borghese ve Giustiniani gibi önemli hamiler için üretimler yapmıştır. 1620'de Utrecht'e döndüğünde Hendrick Terbrugghen ile aynı atölyeyi paylaşmıştır. İtalya'ya gidip dönen sanatçılar orada öğrendiklerini Utrecht'te uygulamaya devam etmişlerdir. Bu noktada ilginç olan, yaşları bir hayli ilerlemiş olan Bloemaert ve Moreelse gibi ustaların da, Caravaggio etkilerini öğrencilerinden öğrenip uygulamalarıdır.[232] Van Baburen de diğer Caravaggistler gibi dramatik ışık-gölge karşıtlıklarını kullanmıştır. Özellikle, gündelik hayat sahneleri ile genelev ve benzeri yerlerdeki eğlenceleri betimlediği yapıtları ile bilinir.[233]

Dinî konulu resimlerin yanı sıra bu türden yapıtlar aslında kentte üretilen sanatın başka bir yönünü de ortaya koyuyordu. Utrechtli sanatçılar, Barok sanatın asetik yanından ziyade erotik yanını tercih ediyorlardı.[234] Başka bir deyişle, Dirck van Baburen bu konuda yalnız değildi. Ancak 'genelev' gibi konular betimlenirken Yeni Ahit'teki Savurgan Oğul meseli (Luka 15: 11-32) temel alınıyordu.[235] Bu da yine aslında dinî bir mesel üzerinden inananlara yapılan bir uyarı niteliği taşıyordu. Dirck van Baburen, Terbrugghen ve Van Honthorst ile birlikte üç önemli Utrecht Caravaggist'inden birisidir. Ancak çok genç yaşta ölmüş olması elimize kısıtlı sayıda

231 **A.e.**, 2008, p. 77. Yapay ışık kullanımı Van Honthorst'u Caravaggio'dan da ayırmaktadır. (Rosenberg, Slive and Kuile, **a.g.e.**, p. 26.)
232 Jos de Meyere: "Utrecht", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila D. Müller, Garland Pub., New York and London, 1997, p. 401.
233 Bu yapıtlarından biri olan 1622 tarihli *Mama* (*Procuress*), Johannes Vermeer'in 1670-72 tarihli *Virjinal Çalan Kadın* ve 1664 tarihli *Konser* adlı resimlerinde de görülür. Vermeer'in, koleksiyoncu da olan kayınvalidesi Maria Thins'e ait Utrecht Caravaggist'lerinin yaptığı iki-üç resminden biri olan Dirck van Baburen'ın bu yapıtını çok iyi bildiği bilinmektedir. (Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 149) Vermeer de, 1654'te Van Baburen üslubunda ve bir Mama'yı betimlediği bir yapıta imza atmıştır.
234 Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.,** p. 26.
235 Bu konu ile ilgili olarak bkz. F. Tülay Kazancı: "Işıksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı**, no. XVII, İstanbul, 2011, pp.49-68.

yapıt bırakmakla birlikte aslında kısa zamanda nasıl da başarılı ve güçlü bir yapıtlar bütünü ortaya koyduğunu gösterir.

Caravaggistler'in İtalya'dan getirdikleri bu natüralizm, dramatik anlatım, güçlü ışık-gölge karşıtlıklarının kullanımı daha önce İtalya'ya gitmemiş sanatçılar arasında da ilgiye neden olmuş ve kendi yapıtlarında uygulanmıştır. Ancak ne kadar önemli bir yer edinmiş olsa da Caravaggizm Utrecht'te kısa bir süre tutunabilmiş ve 1630'larda yavaş yavaş canlılığını yitirmeye başlamıştır.[236] Bu tarihten sonra yine İtalya etkili başka bir üslup gelişmeye başlamıştır.

17. yüzyılda Utrecht'te Caravaggistlerden başka, bir de İtalyan üslubunda resim yapan Cornelis van Poelenburch (1594/95-1667) ve portreleri, natürmortları ve liman resimleri ile tanınan Jan Baptist Weenix (1621-1660/61) gibi ressamlar bulunmaktaydı. Onlar da tıpkı Caravaggistler gibi İtalya'da bir süre kalıp oranın yeniliklerini ve izlenimlerini yapıtlarına taşımışlardır. Bu sanatçılar manzara ve kent görünümleri yapmış ve parlak güney ışıkları altındaki binaları ve Roma kalıntılarını betimlemişlerdir. Van Poelenburch, özellikle İtalyan manzaraları içinde dinî, mitolojik ve edebî konuları ele almıştır.[237] Albert Blankert ondan, İtalyan ışığı ile atmosferini yapıtlarında en inandırıcı betimleyen sanatçı olarak bahseder.[238] 1625 yılı itibariyle Roma'da çalışan, çoğunluğunu Hollandalıların oluşturduğu sanatçılar, kendilerini *Bentvueghel* ya da *Schildersbent*(1620-1720)[239] olarak adlandırmışlardır. Bu sanatçılar, *alçakta kalan topraklar*daki köylü, köy hayatı ve düşük sınıftan insanları betimleme geleneğini 17. yüzyılda İtalya'ya taşımışlar ve buradaki gündelik hayatı tuvallerinde aktarmışlardır. *Bentveughel* içinde birçok bilinen sanatçı çalışmaktaydı. Bu gruba sanatçılar yeni katıldıklarında onlara takma bir isim verilmekteydi. Örneğin; Dirck van Baburen'ınki *Biervlieg* (Bira sineği), Cornelis van Poelenburch'ünki *Satir*, ya da Cornelis Bloemaert'inki *Winter* (Kış) idi. Bazen de sanatçılar başka sanatçılar etrafında toplanıp üretimlerini gerçekleştirmişlerdir.

236 Brown: **a.g.e.**, 1997, p. 48.
237 **A.e.**, 1997,p. 64.
238 Albert Blankert: "Classicism in Dutch Painting 1614-1670", **God, Saints and Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt**, National Gallery of Art, The Detroit Insititute of Arts ve Rijksmuseum, Washington, Detroit ve Amsterdam, 1980, p. 190.
239 Aynı yapıda olan kişilerin oluşturduğu grup; kafadarlar da denebilir. İngilizce'de kullanılan "Birds of a feather flock together" deyimi tam da bu durumu açıklamaktadır. (aynı tür kuşlar birlikte hareket ederler.) Gruba *Bentvogels* da denmektedir ki *vogel* da Hollandaca'da kuş demektedir. Bkz. Sözlükçe

Bamboccianti adıyla bilinen başka bir grup sanatçı Pieter van Laer (1599-1642) önderliğinde çalışmıştır. *Bamboccianti* adı, Van Laer'ın fiziksel görünümünden dolayı ona verilen ve çirkin kukla anlamındaki *Il Bamboccio* kelimesinden türemişti. Hanların önleri, pazar yerleri, çobanlı sürülü manzara betimleri, kavgaya tutuşmuş haydutlar, dilenciler ve sokak müzisyenlerini betimledikleri yapıtlara da *Bambocciate* adı verilmiştir.[240] Burada böyle çalışıp yaşayan bu sanatçılar, Baküs'e duydukları yakınlıktan, Bentveughels grubuna dâhil edilen kişi için düzenlenen ve pagan ile Hıristiyan geleneklerinin harmanlandığı törenlerinden ve sürekli sarhoş gezmelerinden kaynaklanan sıkıntılar yaşamışlardır. Bu da *Bentveughel* olarak bilinen bu sanatçılar birliğinin 1720 yılında Papa XI. Clement tarafından dağıtılmasıyla sonuçlanmıştır.[241] Çeşitli sebeplerden ülkelerine dönen bu sanatçılar, doğal olarak, Cornelis van Poelenburch örneğinde olduğu gibi, Roma'da yaşadıkları ortamı, oranın ışığını, resim anlayışını da beraberlerinde getirmişlerdir.

Jan Baptiste Weenix'in kendisi gibi ressam olan oğlu Jan Weenix (1640-1719) önce babasından ardından da kuzeni Melchior d'Hondecoeter'dan resim dersleri almış ve 1664-68 yıllarında Utrecht Ressamlar Loncası'na bağlı çalışmıştır. İlk yıllarında janr ve manzara türünde resimler yaparken 1680'lerden sonra natürmortlara yönelmiştir. Amsterdam'da uzun yıllar çalıştıktan sonra Düsseldorf ve Bensberg'de Palatin Elektörü Johann Wilhelm için çalışmış ve onun için büyük çoğunluğu av resimlerinden oluşan yüz otuz kadar yapıt vermiştir.

1640'lardan sonra Utrecht'te natürmortlar, hayvan betimleri, gündelik hayat ve deniz betimleri görmeye başlarız. Bunlarla birlikte kentte, Delft, Amsterdam ya da Leiden'da yapılanlar gibi zarif ve gerçekçi iç mekân resimlerinin yapılmamış olması ya da oradakiler kadar yaygınlaşamamış olması gerçekten ilginçtir. Natürmort resimleri yapılmakla birlikte başka kentlerdeki örnekler oranında ifadeci değildir.[242] 1651'de Abraham Bloemaert'ın ölümü, sembolik olarak Utrecht'in kendine özgü

240 Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 172.
241 Ian Chilvers: "Schildersbent", **Concise Dictionary of Art and Artists**, Oxford University Press, Oxford, 1996, p.479.
242 Brown: **a.g.e.**, 1997, pp. 53and 54.

sanatsal üretiminin de sonu olarak görülür. Bu tarihten sonra Utrecht bir sanat merkezi olarak önemini yitirmeye başlarmıştır.[243]

1. 5. Ressamlar ve Tüccarların Limanı: Amsterdam

Kuzey Avrupa kentleri içerisinde en canlı ve renklilerinden birisi olan Amsterdam, bu özelliğini aslında yüzyıllardır korumaktadır. Burası ticaretin yoğun bir şekilde yaşandığı; Doğu, Batı ve Baltık limanlarından göz alıcı, arzu uyandıran, güce güç, paraya para katan malların getirildiği;[244] şaşkınlıkla karşılanan her türden insan ve hayvan geliş-gidişinin olduğu; her dinden, dilden, ırktan insanın el sıkıştığı, alışveriş yaptığı, hayranlıkla dolaştığı bir liman kentidir. Bir milyonu bile bulmayan nüfusu ve yüz binlerce turistin her gün sokaklarını arşınlayıp müzelerini ziyaret ettiği Amsterdam, hâlâ Hollanda Krallığı'nın başkentidir.

1275 yılında Ij Nehrinin güneyi ve Amstel Nehri'nin iki yakasına kurulan kent adını Amstel Nehri'nin üzerine kurulan bir barajdan almaktadır.[245] Kont V. Floris, Amstel üzerine kurulan bu barajı etrafında yaşayanlara nehri ve köprüleri ücretsiz bir biçimde kullanma hakkı vermekle, aslında Utrecht Piskoposluğu'na bağlı olan bu bölgeyi kendi yönetimine çekmeyi başarmıştır. O yıllarda bir balıkçı kasabası olan kent[246], şehir haklarını 1306 yılında almıştır. Kentin eski tarafını oluşturan doğusunda, ilk taş bina olan Oude Kerk'in (Eski Kilise)[247] kutsanması da

243 Meyere: **a.g.e.**, p. 403.

[244] Fransız şarapları, Baltık ülkelerinden tahıl, Brezilya'dan şeker ve İsveç'ten demir ve bakır bu malların önemli bir kısmını oluşturmaktaydı. (Franits: **a.g.e.,** 2008, p. 53.) Ancak bu ticaret iki taraflıydı. Amsterdam limanlarından Baltık Denizi bölgesine de Hollanda'da (Amsterdam, Haarlem ve Leiden) dokunmuş kumaşlar, Kuzey Denizi'nden ringa balığı, Bourgneuf Koyu'ndan tuz ve Fransız şarapları götürülüyordu. (Mario Damen: "Amsterdam omstreeks 1500", **Vroege Hollanders: Schilderkunst van de Late Middeleeuwen**, Ed. Friso Lammertse ve Jeroen Giltaij, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2008, p. 181.)

[245] *Amestelledamme*, *Aemstelredamme*, *Aemsterdam* kentin ilk kullanılan isimleridir.

[246] Bu dönemde kentin geçimi ringa balıkçılığı, yeşil sabun üretimi ve Haarlem kadar olmasa da bira üretiminden sağlanmaktaydı.

[247] Hem Oude Kerk hem de ondan sonra kentin yeni gelişmekte olan bölgesine yeni belediye sarayının hemen yanı başına 15. yüzyıl başında yapılan Nieuwe Kerk (Yeni Kilise); Altar panoları, anıt

aynı yıla denk gelir. Daha 1333 yılında, limanda gelen malların depolanması için sağladığı imkânla, Amsterdam limanı uluslararası ticaret için uygun bir yer olmuştur.[248] Holland eyaletinde Seksen Yıl Savaşları sırasında (1568-1648) Katolik İspanya'dan yana tavır alan tek kent olan Amsterdam[249], bir süre sonra iyice yalnız kalmış ve 1578'de kent yönetimi Protestanlar'a kalmıştır (*Alteratie*). Hansa Birliği'nin bir limanı olması, Amsterdam'da gerçekleştiğine inanılan bir mucize sonucu buranın bir hac merkezi haline gelmesi (*Het Mirakel van Amsterdam*),[250] İspanyol baskısından kurtulmak isteyenlerin (Protestanlar, Yahudiler, çoğunlukla da Flamanlar) güneyden gelip Amsterdam'a sığınmalarıyla burası giderek kalabalıklaşan, zenginleşen ve büyüyen bir kent olmuştur. Ekonomik gelişmeden ötürü, özellikle de önde gelen bankaları ve çok iyi bilinen borsasıyla Amsterdam, Holland eyaletinin en büyük kenti haline gelmiştir.[251]

İspanya ve onunla birlikte Portekiz'in denizler aşırı yolculuklara başlaması ve ticaret konusundaki ilerlemeleri burada da etkisini göstermiş ve kısa sürede çok uluslu birer şirket haline gelen VOC (Birleşik Doğu Hindistan Şirketi) (1602) ve WIC (Batı Hindistan Şirketi) (1612)[252] kurulmuştur. Bu şirketlerle birlikte 17. yüzyıla daha da güçlü ve zengin giren kent tam anlamıyla 'Altın Çağ'ını yaşamaya başlamıştır. 1613 yılında kenti bugünkü görüntüsüne kavuşturan kanallar dizisi (*Grachtengordel*) oluşturulurken, bu kanallar etrafında yeni binalar yükselmeye başlamıştır. Ticari başarılarıyla büyük miktarlarda paralar kazanan burjuva sınıfı bu lüks konutlara yerleşmiş ve paralarını evlerini bezemek üzere harcamaya başlamışlardır. Kentin Protestan bir yönetimin eline geçmesinden sonra kapatılan

---

mezarlar, heykeller, vitraylar, ahşap işleri bakımından kentte birçok sanatçı için paralarını kazanabilecekleri önemli birer kaynaktı.

[248] Helma Hellinga: "Amsterdam", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 1, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 800.

[249] Kent bu sebepten de Haarlem ve başka kentler gibi İspanya'nın şerrine maruz kalmamıştır. (Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 53.). Aslında kent halkı da Sessiz Willem önderliğindeki başkaldırılara katılmak istemiştir, ancak kente yeni seçilen "Sadık ve Katolik Parti" yöneticilerinden oluşan bir grup hizipçilik yaparak buna engel olmuştur. (Henk van Nierop: "Confessional Cleansing: Why Amsterdam did not Join the Revolt (1572-1578)", **Power and the City in the Netherlandic World**, Ed. W. te Brake and W. Klooster, Brill, Leiden and Boston, 2006, p. 87.)

[250] Bkz. Sözlükçe

[251] Fazlasıyla uzun sürmüş Seksen Yıl Savaşı'nda maddi olarak sıkıntıya giren İspanya, 1596'da Alman ve İtalyan bankerlere olan borcunu ödeyemez duruma gelmiş ve iflasına neden olmuştur. Amsterdam bu durumdan yararlanmayı bilmiş ve Avrupa'nın finansal merkezi haline gelmiştir. (Arnold Hauser: **The Social History of Art**, Vol. II, Routledge, London and New York, 2003, p. 195)

[252] VOC ve WIC'le ilgili daha fazla bilgi için bkz. Sözlükçe.

Katolik kiliseler ve kamuya açık yerlerde yasaklanan Katolik ibadet sonucu siparişlerinde azalma görülen sanatçılar bu yeni zenginleşen tüccar sınıfın ve soylu idareci sınıfın evlerini bezemek, koleksiyonlarını genişletmek, bu ailelerin portrelerini yapmak gibi siparişler almaya başlamışlardır.[253] Böylelikle kente başka yerlerden sanatçı göçleri de olmuştur. 17. yüzyılın sonuna gelindiğinde ise artık kentteki bu hızlı büyüme duraklamaya geçmiş ve bir ticaret kenti ve malların depolandığı bir pazar olarak Amsterdam önemini yitirmeye başlamıştır.

Amsterdam kenti ile birlikte adı ilk anılan en önemli ressam Jacob Cornelisz. van Oostsanen'dır (1460/65-1533). Oostzaan'da dünyaya gelen sanatçının ilk eğitimini kimin yanında aldığı bilinmese de erken dönem yapıtlarındaki çizgisel ve bezemeye dayalı üslup onun kuyumcu olarak eğitim almış olabileceğine işaret eder.[254] 1500 yılında Amsterdam'a gelen Van Oostsanen, buranın en hareketli sokaklarından birinde büyük bir ev/ atölye satın alır.[255] Jan van Scorel, kardeşi Cornelis Buys I, yeğeni Cornelis Buys II, oğulları Dirck Jacobsz. ve Cornelis Jacobsz. atölyesinde çalışan/ eğitim alan ressamlardandır. Van Oostsanen'a toplam 27-35 kadar resim ve iki yüzden fazla ahşap oyma baskı atfedilmiştir. Kitap yayıncısı Doen Pietersz. ile birlikte daha önce Hollanda topraklarında bilinmeyen bir tür olan dev ahşap oyma baskılarını (*reuzenhoutsneden*) tanıtmıştır.[256] Sanatçı bunlarla da yetinmemiş, vitray ve din adamlarının giydiği tören kıyafetleri için nakış tasarımları da yapmıştır.[257] Amsterdam'a gelip yerleşen ve resim sanatının kentte önemli bir yer edinmesini sağlayan Van Oostsanen birçok öğrenci yetiştirmiş ve onlardan da etkilenmiştir. Her ne kadar grafik çalışmalarındaki üslubu hayatı boyunca pek değişmediyse de, Geç Gotik üslupta boyadığı tuvalleri zamanla Geertgen tot Sint Jans ve Haarlem Okulu etkileri taşımaya başlamış, bazı yapıtlarında da İtalya'dan

---

[253] Zengin bireyler kadar, hayır kurumları, şirketler, belediyeler, loncalar, milis kuvvetleri de sanatın yeni hamileri konumuna gelmişlerdir.

[254] J. Carroll-Kremer: "Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Amsterdam en zijn uitstraling", **Kunst voor de Beeldenstorm**, Red. J.P. Filedt Kok, v.d., Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1986, s. 131.

[255] Böylesi bir yerde satın aldığı bu mülk, onun kendi dönemi içerisinde oldukça iyi bir gelire sahip olduğu ve yüksek ücretler karşılığında siparişler aldığı anlamına gelebilir.

[256] Bunlar neredeyse bir resim büyüklüğünde olup (45x35 cm) ustalar tarafından elde renklendiriliyor ve duvara asılacak hale getiriliyordu.(Ilja M. Veldman: "Kunst voor de Burgerij: Jacob Cornelisz. Oostsanen als het begin van de Amsterdamse schilder- en prentkunst." **Jacob Cornelis van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, p. 64.)

[257] **A.e.**, 2014, p. 63.

yeni dönen öğrencisi Jan van Scorel'ın etkileri görülür olmuştur.[258] Sanatçının ailesini oluşturan çok sayıda sanatçı, Amsterdam'da sanat alanında yeniliklere neden olmuşlardır.

Van Oostsanen'ın oğlu Dirck Jacobsz. (ykl.1497-1567) babasının atölyesinde yetişmiştir. Özellikle yaptığı portreleriyle tanınan Jacobsz., aynı dönemde babasının atölyesinde birlikte eğitim aldığı ve zaman zaman da etkilendiği Jan van Scorel gibi Hollanda resmindeki en erken tarihli bağımsız grup portrelerinden birine imza atmıştır.[259] İlk milis kuvvetleri grup portresi kabul edilen "Silahşörler Loncası" (*Kloveniersdoelen*) (1529) için boyadığı bu portrenin dışında bireysel portrelerde de Amsterdam'ın aranılan ressamlarından biri olmuştur. Van Oostsanen'ın torunu Cornelis Antonisz. (ykl. 1505-1553) da dayısı gibi grup portreleri yapmıştır. Onun 1533 yılında yaptığı "Arbaletçiler Loncası"[260] portresi, bu lonca için yapılan ilk grup portresi olma özelliğini taşıyor. Grup portreleri dışında büyükbabası gibi o da dev ahşap oyma baskılar yapmıştır. Eğitimli bir kesim için yaptığı bu baskılarda, özellikle hümanist fikirlerden etkilenen ve gündelik hayat betimlerini kullanarak 'hayata ilişkin dersler' veren alegorik yapıtlara imza atmıştır.[261] Onun günümüzde bile hâlâ önemli bir yere sahip olmasının en başta gelen sebebi 1538 yılında yapmış olduğu ve harita ile kent manzarasını ilginç bir şekilde birleştiren ve Amsterdam'ın şimdiye kadar bilinen ilk kuş bakışı haritasını yapmış olmasıdır.[262] Van Oostsanen'ın atölyesinde çalışanlar ve yetişenler bu kadarla da sınırlı değildi. Sanatçının kardeşi ve yeğeni olduğu sanılan[263] Cornelis Buys I (ykl. 1470-ykl.1532) ve Cornelis Buys II

---

[258] J. Carroll-Kremer: "Jacob Cornelisz. van Oostsanen", **a.g.e.**, 1986, s. 131.

[259] J. Carroll-Kremer: "Dirck Jacobsz.", **Kunst voor de Beeldenstorm**, Red. J.P. Filedt Kok, v.d., Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1986, s. 197. Grup portreleri daha önceleri genel öyküleyici bir resmin içinde, örneğin bir altar panosunda anlatılan bir hikâyeye bağlı olarak karşımıza çıkıyordu. Bunun en bilinen ve erken tarihli örneklerinden birisi Geertgen tot Sint Jans'ın Vienna Kunsthistorisches Museum'da bulunan "Vaftizci Yahya Söylencesi" (ykl. 1500) adlı yapıtıdır ve bilinen ilk 'gerçek' grup portrelerinden 20-30 yıl önce yapılmıştır. (Riegl: **a.g.e.**, p.68.)

[260] Tatar yayı ya da kurmalı yay da denilen bu alet, uzak mesafeye kısa okları göndermek konusunda çok başarılıydı ve bu yüzden de Ortaçağ'da Avrupa'da yaygın olarak kullanılmaya başlanmıştı. Bu yapıt *Braspenningmaaltijd* (Bakır Kuruş Ziyafeti) olarak da anılır. Bu, muhtemelen sofranın üstündekilerin o günkü maliyetine bir göndermeydi.

[261] Veldman: **a.g.e.**, p. 66.

[262] Tom van der Molen: "Gezicht op Amsterdam in Vogelvlucht", **Amsterdams Glorie: De Oude Meesters van de Stad Amsterdam**, Ed. Norbert Middelkoop and Tom van der Meulen, Uitgeverij THOTH and Amsterdams Historisch Museum, Busseum and Amsterdam, 2009, p. 27.

[263] Karel van Mander böyle olduğunu iddia etse bile bu bilgi tam olarak kesinleşmemiştir. Daantje Meuwissen "Een Kunsthistorisch Raadsel: De Kwestie Cornelis Buys I en II" başlıklı yazısında bu

(ykl. 1500-1545) tarihî ve dinî resimlere imza atmışlardır. Son olarak Van Oostsanen'ın atölyesinde bulunmuş ve üç yıl süreyle ondan ders almış olan Jan van Scorel gelir.[264] Scorel daha genç yaşında İtalya'ya yaptığı geziden döndüğünde, oradan edindiği bilgileri de resmine yansıtmış ve Van Oostsanen kadar çevresindekileri de İtalyan etkisiyle tanıştırmıştır.

İlk dönem Amsterdam resmine katkısı bulunmuş bir diğer isim de Pieter Aertsen'dır (1508-1575). 1535-1556 yılları arasında Antwerp'te yaşayan ve üreten sanatçı, 1556'da Amsterdam'a dönmüş ve hayatının sonuna kadar da burada kalmıştır. Kiliseler için tasarladığı vitraylar, ahşap oyma baskılar, natürmortlar, dinî yapıtlar, janr türünde yapıtlar, daha çok da mutfak ve pazar sahneleri ile bilinir. Bu türden sahneleri betimlerken anıtsal boyutta figürler kullanmış ve arka planda da İncil'den sahneler betimleyerek kendine özgü bir anlatım dili oluşturmuştur. Sanatçı, insanların (resminde betimlediği yiyecek maddeleri üzerinden) lüks tüketim maddelerine fazla bağlanmamaları konusunda ahlâkî bir uyarı niteliğinde bunları ortaya koymuştur.[265]

1579 yılında ressamlar, heykeltıraşlar, camcılar, gravürcüler, çömlekçiler halı ve goblen dokumacıları ile birlikte Amsterdam'daki Aziz Luka Loncası'nı kurmuşlardır. Bu tarihten sonra bir de 1653 yılında ressamlar, şairler ve hamilerin kurduğu ancak ömrü kısa sürmüş bir Resim Kardeşliği Derneği varolmuştur.[266]

1578'deki *Alteratie*'den sonra kente dışarıdan gelen ilk sanatçılardan birisi Cornelis Ketel (1548-1616) olmuştur. Gouda'da dünyaya gelen ressam Delft, Paris, Londra gibi kentlerde çalıştıktan sonra 1581 yılında Amsterdam'a göçmüş ve ölümüne dek de burada kalmıştır. Ketel, (grup) portreleri ile tanınır. Londra'da saray ressamlığı sırasında yaptığı portreler onun Amsterdam'dayken tercih edilen bir portre sanatçısı olmasına yaramıştır. Kente manzara resmini tanıtan isim ise Gillis van Coninxloo'dur (1544-1607). Van Coninxloo Antwerp'te dünyaya gelmiş ve 1570

---

sorunu ele almaya çalışmıştır. (**Jacob Cornelis van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, pp.102-103)

[264] Jan van Scorel ile ilgili daha geniş bilgi için bkz. Utrecht bölümü

[265] Veldman: **a.g.e.**, p. 72.

[266] J. A. van der Veen: "Amsterdam; Art Life and Organization: 1578-1709", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 1, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 806.

yılında buradaki Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. 1585'te Antwerp'in İspanyol yönetimine geçmesiyle oradan ayrılan birçok sanatçı gibi o da Frankenthal'e gitmiş ve orada kendini aktif olarak manzara resmi ile uğraşan sanatçıların arasında bulmuştur. Amsterdam'a 1595 yılında gelen sanatçı, Frankenthal Resim Okulu[267] etkilerini de beraberinde getirerek manzara resmini ama özellikle de orman manzaralarını kente tanıtmıştır.

Amsterdam'da tarihî resim geleneğinden bahsetmek gerekirse akla ilk gelecek isim, hiç şüphesiz, Rembrandt'ın da hocası Pieter Lastman'dır (1583-1633). Kuyumcu bir ağabey ve gravür sanatçısı bir kardeşi bulunan Lastman, Amsterdam'da memur olarak çalışırken *Alteratie* ile birlikte Katolik olduğu gerekçesiyle işini kaybetmiştir.[268] İlk eğitimini Gerrit Pietersz. ve Cornelis Cornelisz. van Haarlem'in yanında almış ve ardından da dönemin diğer tarihî ressamları gibi İtalya'ya 'zorunlu' seyahatini gerçekleştirerek 1603-1607 yılları arasında Roma'da çalışmalarını sürdürmüştür. Amsterdam'a döndüğünde tarihî resimler yapan bir sanatçı olarak hemen tanınmış ve çağdaşları arasında değer görmüştür. Ancak biz onu daha çok Jan Lievens ve Rembrandt'ın hocası olarak tanıyoruz. Her iki sanatçı da Lastman'ın yanında yaklaşık olarak altı ay kadar eğitim görmüş ve onun İtalyan etkisindeki tarihî yapıtları ikisinin de ilk dönem yapıtlarında etkili olmuştur. Sürekli kendini geliştiren, Eski ve Yeni Ahit ile Antikiteden seçtiği konular hakkında her defasında daha da bilgisini derinleştiren, yenilikçi bir sanatçı olarak tanınmıştır.[269] Lastman, günümüzde Rembrandt Öncesi Ressamları (*De Pre-Rembrandtisten*) olarak bilinen bir grup ressamın da en etkili kişisi konumunda olmuştur. Bu gruba; Claes Cornelisz.

---

[267] Frankenthal Resim Okulu (*Frankenthaler Malersschule*): Yaklaşık olarak 1586-1620 yılları arasında Almanya'nın Frankenthal kentinde yaşayan ressamların oluşturduğu okul. 1562'de Palatin elektörü III. Frederick'in Protestan mültecilere himaye sağlamasıyla buraya yerleşen çok sayıda insandan olan bu sanatçılar (Gillis van Coninxloo ile Pieter Schoubroeck ve Antoine Mirou başta olmak üzere) manzara resmi üzerine yoğunlaşmışlardır. Okulun en belirgin özelliği geniş manzara görüntülerinde uzakta akan nehirler, nefes kesici kaya oluşumları, tepelik açık alanlar ve yoğun ormanlarla çevrelenmiş ışık-gölge karşıtlıkları ile oluşturulmuş düzlemlerdir. Bu manzaraları canlandıranlar minik köylüler ve avcılarken yapıtlarda genellikle küçük ölçekte mitolojik ve dinî konulara da yer verilmiştir. (Joaneath A. Spicer: "Frankenthal School", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 11, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, pp. 731-732.

[268] Peter van den Brink: "Pieter Pietersz. Lastman", **Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw**, Red. Peter van den Brink and Jos de Meyere, Waanders Uitgevers and Centraal Museum, Zwolle and Utrecht, 1993, p.299.

[269] Astrid Tümpel: "Pieter Lastman", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 126.

Moyaert; Jan ve Jacob Pinas kardeşler; Jan Tengnagel ve François Venant dâhildi. Venant hariç tümü Katolik olan bu sanatçılar, dostluklarının yanı sıra aile bağlarıyla da bağlıdılar. Grubun Moyaert[270] dışındaki tüm sanatçıları sadece Eski ve Yeni Ahit'ten; mitoloji, Antikite ve kendi dönemlerinin edebî metinlerinden konularını seçmişlerdir. Bu sanatçılar sanat eğitimleri için İtalya'ya gitmiş ve orada Adam Elsheimer ve Paul Bril'den etkilenmişlerdir.[271] Bir grup oluşturacak kadar benzer görülse de çalışmaları her birinin farklı üslubu yapıtlar arasında bir ayırım yapmayı sağlar. Yine de yeni konularla ve farklı ele alış biçimleriyle grubu yönlendiren kişi Lastman olmuştur. Lastman, daha önce sadece grafik çalışmalarda ele alınmış konuları tuvale aktararak diğer üyelere de yol açmıştır.[272] Rembrandt Öncesi Ressamları yeni ortaya koydukları konuları ve kompozisyon biçimleri ile önce Rembrandt ve onun aracılığıyla da sayısız öğrencisi üzerinde etkili olmuşlardır.[273]

Hollanda Altın Çağı'nın hiç kuşkusuz en iyi tanınan; üzerine ciltler dolusu kitaplar yazılmış olan ışık-gölge karşıtlığını en çarpıcı biçimde tuvale yansıtan; insanî duyguları incelikli bir duyumsama ve büyük bir hassasiyetle işleyen; onlarca öğrenci yetiştirerek başlı başına bir 'okul' olan ressam Rembrandt Harmensz. van Rijn (1606-1669), Amsterdam kentinin gelmiş geçmiş en önemli sakinlerinden biri olmuştur. Aslen Leiden kentinde dünyaya gelmiş olan sanatçı[274] önce altı aylık bir süre için Amsterdam'a gelmiş ve Lastman'ın yanında eğitim almıştır. 1631'de Amsterdam'a temelli gelmesiyle hayatının en parlak, üretken ve gözde dönemini yaşamaya başlamıştır.[275] İlk yıllarında, ona ve başka sanatçılara da destek olan sanat tüccarı Hendrick van Uylenburgh'ün (1587-1661) evindeki atölyede çalışmıştır. Onun yanındaki varlığı sadece eşi Saskia'yı değil[276], aynı zamanda kentin ileri gelen,

---

[270] Moyaert, Amsterdam'ın varlıklı kişilerinin portrelerini de yapmıştır.
[271] Valerie Lind Hedquist: "Pre-Rembrandtists", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 289.
[272] Özellikle de Eski Ahit'ten olağan dışı konuları seçerken, çelişkili bir biçimde, Calvin ve Luther gibi 16. yüzyıl Protestan Reformcular'ın getirdikleri değişiklikleri yansıtan resimlenmiş dinî metinleri kaynak almışlar; buradaki dinî öyküleri biçimsel ya da alegorik olarak değil, harfi harfine ve tarihî önemlerini göz önünde bulundurarak yapmışlardır. (Hedquist: **a.g.e.**, p. 290.)
[273] Astrid Tümpel: "De Pre-Rembrandtisten", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 123.
[274] Rembrandt'ın Leiden yıllarıyla ilgili bkz. Leiden bölümü.
[275] 1630-1635 yılları onun en çok resim ve gravür ürettiği dönem olarak kayıtlara geçer.
[276] Birçok resmine model olan ve oğlu Titus'un da annesi olan Saskia, Van Uylenburgh'ün kuzenidir.

zengin üst sınıfı arasında da tanınmışlık getirmiştir. Amsterdam'da bu yeni girdiği çevre sayesinde siparişleri artmış, daha çok portre yapmaya başlamış[277] ve hatta 1632'de Dr. Nicolaes Tulp'ün başında bulunduğu Amsterdam Cerrahlar Loncası için, günümüzde Den Haag Mauritshuis'ün koleksiyonunda bulunan, en ünlü yapıtlarından birisi *Dr. Nicolaes Tulp'ün Anatomi Dersi*'ni boyamıştır. Bununla birlikte başka portre ve grup portreleri, devlet kurumlarının binaları için siparişler, tarihî ve dinî resim siparişlerinin ardı arkası kesilmemiştir. Saskia ile evlendiği yıl olan 1634 yılında Amsterdam Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. Bu yıllarda Rembrandt manzara resimleri, çizimleri ve gravürleri de yapmaya başlar. Resimlerinde hayal gücüne dayalı daha romantik manzaralar betimlerken[278], gravürlerindeki manzaralar daha gerçekçidir.[279]

Rembrandt 1639 yılında, hâlihazırda birçok ressamın yaşamakta olduğu ve Hendrick van Uylenburgh'ün de konutunun bulunduğu sokaktaki evini satın aldı. Son derece büyük olan bu konutta atölyesi; öğrencilerini çalıştırdığı mekânlar; elinde avucundakini yatırdığı resim, heykel, antika, kitap, uzak memleketlerden doldurulmuş hayvan, kostüm v.b. koleksiyonu için alan; kendi sanat ticareti sırasında müşterilerini karşıladığı kabul odası bulunuyordu. Saskia'nın 1642'deki erken ölümü ve sonrasında yaşadığı ilişkiler; iflası; koleksiyonunun satılması; küçük bir kira evine taşınması; kentteki yeni belediye sarayı için yaptığı ve sonradan kullanılmaktan vazgeçilerek ona iade edilen *Claudius Civilis'in Komplosu* (1661) yapıtı; Titus'un genç yaşta ölümü gibi birçok sebepten, yapıtlarında gittikçe içine kapanan bir

[277] Aslında Rembrandt kente gelene kadar Amsterdam'da en tanınmış portre ressamları Thomas de Keyser (1596-1667), Nicolaes Eliasz Pickenoy (1588-1650) ve Werner van den Valckert'tı (1580- ykl. 1645). De Keyser portrenin yanı sıra tarihî resimlere ve dekoratif iç mekân resimlerine; Van den Valckert alegorik ve tarihî resimlere; Pickenoy da tarihî resimlere de imza atmıştır. (Rosenberg, Slive, Kuile: **a.g.e.**, p. 182.)

[278] Hayal gücüne dayanan bu resimlerinde, kendi koleksiyonunda da çalışmaları bulunan Hercules Seghers'i (1590- ykl.1640) örnek almıştır Rembrandt. Bugün daha yeni yeni manzara resmi açısından önemi anlaşılan Seghers, Samuel van Hoogstraten'ın da belirttiği gibi yaşadığı dönemde değeri anlaşılamamış bir ressamdır. Daha o dönemde Seghers'in yapıtlarından sekiz tanesini koleksiyonuna katacak kadar önemseyen Rembrandt ve birkaç başka sanatçı dışında uzun süre unutulmuş gibidir. Seghers farklı teknikler, materyaller kullanarak yaptığı deneysel manzaraları için ilk esinini Flaman ressamlardan almıştır. Gerçekçi ve hayalî manzaralar içeren yapıtları ilk kez 7 Ekim 2016- 8 Ocak 2017 tarihleri arasında Amsterdam Rijksmuseum ve Rembrandthuis Museum'da düzenlenen kapsamlı ve bütünlüklü bir paralel sergi ile ele alınmıştır. (Sergi Kataloğu; Eddy de Jong, Mireille Cornelis ve Leonore van Sloten: **Under the Spell of Hercules Seghers: Rembrandt and the Moderns**, W Books, Zwolle, 2016.)

[279] Rosenberg, Slive, Kuile: **a.g.e.**, p. 58.

Rembrandt görmeye başlarız. Bu artık Rembrandt'ın olgunluk çağıdır. Bu dönemde, yapıtlarında, derin insanî değerler ve dinî öğeler daha çok hissedilir ve renkçiliği de artar.[280] Vincent van Gogh'un, karşılığında ömründen on yıl verip, sadece kuru ekmek yiyerek iki hafta boyunca karşısında oturmak istediği ünlü *Yahudi Gelin* (*Isaac ve Rebecca*) (1667) veya *Savurgan Oğulun Dönüşü* (1669) bu döneminin eserleridir.

Rembrandt her şeyden önce yaşama dört elle sarılmış, meraklı, tutkulu ve gözlemci bir insandı. Kendisini her zaman geliştirmeye hazır ve yeni şeyler denemekten korkmayan, inandığı şekilde yapıtlarını ortaya koyan, insan ruhunun derinliklerini çözebilmiş ve bunu da yapıtlarına özellikle de portrelerine yansıtabilmiş bir sanatçıdır. Çok genç yaşlarından itibaren öldüğü yıl olan 1669'a kadar aralıksız otoportrelerini yapmış ve her birinde de değişen ruh halini, yaşının getirdiği özellikleri tüm çarpıcılığıyla ortaya koymuştur. Grup portrelerinde son derece kısıtlı bir betimleme mantığıyla ortaya konan kompozisyon kalıplarını *Dr. Nicolaes Tulp'ün Anatomi Dersi*'nden başlayarak, *Gece Devriyesi* (1642), *Joan Deyman'ın Anatomi Dersi* (1656) ve en son *Kumaşçılar Loncası Seçici Kurulu* (1662) adlı yapıtlarında yıkmıştır. Şaşırtıcı ve soru işaretleri uyandıran, hareketli ve izleyiciyi de kompozisyona dâhil ettiği yapıtlar ortaya koymuştur. Tarihî ve dinî yapıtları için kitaplar okuyup araştırmalar yapan, kendisi Hollanda sınırları dışına hiç çıkmadığı halde koleksiyonunda bulunan yabancı sanatçıların yapıtlarını inceleyen, yeni arayışlar içinde olan, kostümleri etkili bir biçimde resimlerinde kullanan yaratıcı bir sanatçıdır. Rembrandt, Frans Hals'ın aksine oldukça yavaş çalışan bir sanatçıydı. Alpers'ın öne sürdüğü gibi, belki yapıtından ayrılmanın da verdiği zorlukla resmi tamamlayıp teslim etmesi çok vakit alıyordu ve zaman içinde yaptığı şeyden emin olacağına, kendine güvenini yitiriyordu.[281] Yüzyılın ilk yarısında, Frans Hals ile birlikte, resim yapış tekniği, katman katman kullandığı boyaların yarattığı ışık oyunları[282], *chiaroscuro* ona ün ve para sağladıysa da yüzyılın ikinci yarısıyla

[280] **A.e.**, p. 67.
[281] Svetlana Alpers: **De Firma Rembrandt: Schilder Tussen Handel en Kunst**, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1989, p. 26.
[282] Yakın dostu, Amsterdam belediye başkanı Jan Six'e hediye etmek üzere boyadığı portresinde (1654) kesik fırça darbeleri, zaman zaman parmaklarıyla tuvale uyguladığı boya katmanları hem bir bitmemişlik duygusu, hem de yoğun boyadan ötürü bir canlılık katıyor. Bu yapıt, çok sevdiği dostuna

birlikte daha pürüzsüz, fırça izinin hiç göze çarpmadığı, neredeyse mine inceliğiyle boyanmış yapıtların 'moda' olduğu bir dönem olur.[283] Frans Hals'ın yapıtları gibi, onununkiler de 'kaba' olarak nitelendirilir. Rembrandt çok genç yaşından itibaren öğrenciler de yetiştirmiştir. Bu öğrencilerden ilki daha onun Leiden döneminden Gerard Dou'dur. Diğer birçok öğrencisinin aksine Dou, Rembrandt'ın üslubundan, resim tekniğinden ve konularından uzaklaşır. Daha sonra Amsterdam'ın önde gelen ressamlarından olacak olan Govert Flinck (1615-1660), Ferdinand Bol (1616-1680), Nicolaes Maes (1634-1693) ile Carel Fabritius (1622-1654), Samuel van Hoogstraten (1627-1678) ve Arendt de Gelder (1645-1727) gibi onlarca öğrenci yetiştirmiştir.

Rembrandt, 1669 yılında Amsterdam'da bir kira evinde, neredeyse tüm sevdiklerini ve mal varlığını yitirmiş olarak 63 yaşında hayata gözlerini yummuştur. Karısı Saskia'nın Amsterdam'da bugün hâlâ ziyaret edilebilen Oude Kerk'teki mezarına karşılık, kendisi bugün artık yeri tam olarak tespit edilemeyen, Westerkerk'te kiralanmış bir mezara gömülmüştür.[284]

Amsterdam'da portrecilik ve özellikle de grup portreciliği dendiğinde aklımıza Rembrandt'tan sonra Bartholomeus van der Helst (1613-1670) gelir. Haarlem'de dünyaya gelen Van der Helst, Amsterdam'da tarihî resimleri kadar portreciliğiyle de tanınan Nicolaes Eliasz. Pickenoy'un (1588-1650) yanında eğitim almıştır. İlk dönemlerinde Pickenoy'un daha yavan ve formüle edilmiş portrelerine yakınlık gösteren üslubu, 1640'ların başında Rembrandt etkisini gösterirken, 40'ların sonunda onun etkisinden sıyrılmış ve hatta bambaşka bir yöne savrulmuştur. Bu son dönemde yaptığı portrelerde renkler daha canlı kullanılmış, fırça vuruşları görünmez olmuş ve portresi yapılan kişiye zarafet dolu duruş ve hareketler uygun görülmüştür.[285] Rembrandt'la iyiden iyiye değişen üslubunu, iki sanatçının günümüzde Rijksmuseum'un Onur Galerisi'nde neredeyse yan yana sergilenen iki grup resminden çok açık bir şekilde anlamaktayız. Rembrandt'ın tamamen farklı bir hareket getirerek monotonluktan kurtardığı ve *chiaroscuro* etkileriyle hareketi daha

---

hediye olarak yaptığından Rembrandt'ın en samimi duygularla yaptığı portre olarak anılır. Bkz. Doku ve Materyal Bölümü.

[283] *Leiden Fijnschilders* yapıtları gibi.

[284] Ne yazık ki kendi döneminin diğer önemli iki ismi Frans Hals (Haarlem St. Bavokerk) ve Johannes Vermeer (Delft Oude kerk) kadar şanslı olamamıştır bu konuda.

[285] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 291.

da çok vurguladığı yarı karanlık *Gece Devriyesi* (1642) ve hemen onun sol tarafına doğru asılı duran Van der Helst'in Münster Antlaşması'nın imzalanmasıyla 80 Yıl Savaşları'nın bitişinin kutlandığı *St. Joris Okçu Birliği Ziyafet Şöleni* (1648) iki sanatçı arasındaki farkı ortaya koyar.[286] Van der Helst bu türden portrelerinin yanı sıra çok olmasa da birkaç janr türünde resme ve Hollandaca'da *tronie* denilen ve değişik duygu hallerini yansıtan, portre sayılamayacak olan -Frans Hals ve Rembrandt'tan âşina olduğumuz- baş (yüz) resimlerine de imza atmıştır. Bu türden yapıtları genellikle gerçek boyutlarda ve doğrudan izleyici ile ilişki kuran figürlerden oluşur.[287]

Önce Gabriel Metsu ardından da Adriaen van Ostade'nın yanında eğitim alan Michiel van Musscher (1645-1705) Rotterdam'da dünyaya gelmiştir. Portreler ve grup portreleri kadar üslup ve konu seçimi açısından Nicholaes Maes'a yakınlık gösteren janr resimleri de yapmıştır. Van Musscher'ın portrecilik konusundaki başarısı, 17. yüzyılın ikinci yarısında Amsterdam ileri gelenleri arasında olduğu kadar yurtdışında da büyük ilgiyle karşılanmıştır. Ressam, özellikle portrelerine janr resmine has özellikler katarak, portresi yapılan kişiyi kendi gündelik, doğal ortamında, onun kişiliğini, sosyal statüsünü ve meslekî özelliklerini yansıtan nesnelerle betimleyerek kendine özgü bir üslup yaratmıştır.[288] Yapıtlarında değerli kitaplar, saatler, halılar ve küreler kullanarak kendi çağındaki inanılmaz zenginliği gözler önüne serdiği kadar, bir *fijnschilder*[289] olarak, bunları ince bir detaycılık ve pürüzsüz bir dokunuşla bitirmesiyle olası müşterilerine yeteneğini gösterme fırsatı yaratmıştır.[290]

---

[286] Bugün her ne kadar Rembrandt üstün görülse de getirdiği yeniliklerden ve ustaca ele aldığı ışık-gölge etkilerinden dolayı, özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısı ve 18. yüzyılda bu tutum farklıydı. Sir Joshua Reynolds 1781 yılında Amsterdam belediye sarayını ziyaretinde Van der Helst'in başka bir grup portresini görmüş ve yine orada asılı bulunan Rembrandt'ın *Gece Devriyesi* ile karşılaştırmadan edememiştir. Van der Helst'in portresini çok daha üstün görmüş ve Rembrandt'ın yapıtının kendisinde hayal kırıklığı yarattığını ifade edecek şekilde "kendimi bunun bir Rembrandt yapıtı olduğu konusunda ikna etmekte zorlandım" demiştir. (Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 184.)

[287] Stephanie S. Dickey: "Bartholomeus van der Helst", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 410.

[288] Marjorie E. Wieseman: "Michiel van Musscher", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 22, 1996, p. 383.

[289] Bkz. Sözlükçe

[290] Robert E. Gerhardt: "Michiel van Musscher, de beste Amsterdamse Schilder voor kleine portretten", **Michiel van Musscher (1645-1705): De Weelde van de Gouden Eeuw**, Wbooks,

Uzun yıllarını, görevli olduğu VOC gemileriyle Doğu Hint Adaları'na yaptığı yolculuklarda geçiren Esaias Boursse (1631-1672) 1650'de İtalya'da bulunmuştur. 1651 yılında Amsterdam Aziz Luka Loncası'na kaydolan Boursse'nin ağabeyi Jan'dan eğitim aldığı düşünülse de bununla ilgili çok belirgin bir bilgi yoktur elimizde. Yapıtları 1654-1667 arasına tarihlenir. Sessiz, huzurlu bir iç mekânda çocuğuyla meşgul olan, yününü eğiren, ocak başında oturan, avluda gündelik işlerinin peşindeki kadınları betimleyen Boursse'nin az figürlü resimleri bu özellikleriyle Pieter de Hooch'un yapıtlarını takip eder görünür. Ancak Boursse'nin figürleri daha vakur, resminin yüzeyi ise teknik açıdan daha pürüzlüdür.[291] Uzak diyarlara gitmek üzere yeniden yola çıktığında, 1672 yılında, gemide hayata gözlerini yummuştur. Yaşamının oldukça büyük bir kısmını gizemli diyarlarda, egzotik coğrafyalarda geçiren biri olarak, oraların izlerine resimlerinde rastlamamak ise oldukça şaşırtıcıdır.[292]

Flaman topraklarındaki Brugge'da dünyaya gelen ve 1653'de önce Rotterdam'a gelip kısa bir süre sonra Amsterdam'a yerleşen Pieter Janssens Elinga (1623-1682) 1657 yılında Amsterdam'da kalıcı olacağını gösteren yerleşme belgelerini almıştır. Muhtemelen ilk eğitimini ressam olan babası Gisbrecht Janssens'tan almıştır. Willem Kalf (1619-1693) üslubunda yaptığı meyve natürmortları ve *vanitas*'larıyla da tanınan sanatçı, meslektaşı Boursse gibi Pieter de Hooch'un izinden yürümüş ve onunkine çok benzeyen janr türünde yapıtlara imza atmıştır. Ancak Haak'ın da belirttiği gibi onun resminde figürler yüzlerini saklar gibidir.[293] Gördüğümüz figürler kendi dünyalarına dalmış, sessiz varlıklardır. Samuel van Hoogstraten gibi o da bir perspektif kutusu yapmıştır.[294] Bu çalışmadan ve yapıtlarından sanatçının ışık, derinlik ve perspektif konularını düşündüğü ve üzerinde çalıştığı anlaşılmaktadır. Elinga ressamlığının yanı sıra müzisyen kimliğiyle de tanınmaktadır.

Zwolle, 2012, p. 13.
[291] C. von Bogendorf Rupprath: "Esaias Boursse", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 4, 1996, p. 587.
[292] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 492.
[293] **A.e.**, p. 492.
[294] Günümüzde bu çalışma, Den Haag'daki Museum Bredius'da görülebilmektedir.

Johannes Torrentius (1588-1644) ya da diğer bilinen adıyla Jan Simonsz. van der Beeck[295] Amsterdam'da doğmuş ve hayata veda etmiş olmasına rağmen, hayatının büyük bir kısmını Den Bosch, İspanya, Haarlem, Londra gibi yerlerde geçirmiştir. Yaptığı müstehcen resimlerden ötürü tepki toplamasının yanı sıra[296] çok eşli olmakla ve sapkınlıkla suçlandığından defalarca tutuklanmış ve ağır işkenceler yaşamıştır. Yapıtlarının büyük bir kısmı yakılarak yok edilmiştir. Bugün, ondan geriye kalan imzalı tek yapıt Amsterdam Rijksmuseum'da asılıdır. Hollanda Altın Çağı'nın önde gelen diplomat, şair ve bestecilerinden biri olan Constantijn Huygens (1596-1687), kimsenin cam, teneke, çömlek ve demirin üstündeki yansımayı Torrentius kadar doğal ve ustalıklı betimleyebileceğini sanmadığını belirtir.[297] Leiden ressamları gibi pürüzsüz bir fırça vuruşu olan ressam, elimize kalan tek yapıtında da görüldüğü üzere, yanılsamacı etki yaratmak konusunda başarılı olmuş ve yurt dışına dahi adını duyurmuştur. Haak, sanatçının yapıtına ve yaşadığı dönemde yapıtlarıyla ilgili yazılanlara dayanarak Torrentius'un *camera obscura*'yı bildiğini ve yapıtlarında da kullandığını belirtir.[298]

Hollanda resmindeki ilk *trompe l'oeil* örneklerine imza atan sanatçılardan birisi olan Cornelis Brisé (1622-1665/70) Haarlem'de dünyaya gelmiştir. Bir dönem Roma'da kalan ve çalışmalarını orada sürdüren sanatçı yaptığı natürmortlar (çiçek ve silah/zırh[299]), portreler, *vanitas* ve *trompe l'oeil* çalışmaları ile tanınır. Amsterdam'da yeni yapılan belediye sarayının mali işler odası için yaptığı *trompe l'oeil* (1656) günümüzde hâlâ yerinde asılı durmaktadır.

Hollanda resminin en bilinen kilise içi ve perspektif ressamı Pieter Saenredam'la birlikte adı anılan birkaç önemli ressamdan biri olan Emanuel de Witte

---

[295] Torrentius, ressamın soyadı olan Beeck (dere) kelimesinin Latince'deki kullanımı olan Torrens'ten türemiştir. (Kiers and Tissink: **a.g.e**, 2000, p.74.)

[296] Arnold Houbraken Torrentius'un yaptığı bu türden resimler için; utanç verici, azgın, iffetsiz, kaba/rahatsız edici, günaha çağıran ve baştan çıkarıcı gibi kelimeler kullanır. (Houbraken: **a.g.e.**, p. 137. (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 30.11.2016)
http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0062.php

[297] Kiers and Tissink: **a.g.e.**, p.74.

[298] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 203.

[299] Houbraken Brisé'nin zırh takımlarını şaşırtıcı derecede doğal ve yetkin bir biçimde betimlediğini belirtir. (Houbraken: **a.g.e.**, p. 342. (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi, 01.12.2016)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0310.php

(1617-1692) Kuzey Holland eyaletinin bir kenti olan Alkmaar'da dünyaya gelmiş ve 1636 yılında buradaki Aziz Luka Loncası'na kaydolmuştur. 1637-39 yılları arasında Delft'te *Vanitas* ve natürmort resimleri ile tanınan Evert van Aelst'ın (1602-1657) yanında eğitim almıştır. Kısa bir süre Rotterdam'da yaşadıktan sonra tekrar Delft'e dönen sanatçı 1642 yılında bu sefer Delft Aziz Luka Loncası'na kaydını yaptırmıştır. İlk yıllarında figür çalışmaları, mitolojik ve dinî konulu tarihî resimler ve portreler yapmış olsa da bir süre sonra Delft'te yapılan perspektif, derinlik çalışmalarının onu da etkilediği yapıtlarında görülmektedir. Özellikle de Delft'te yaptığı kilise içi resimleriyle tanınan Gerard Houckgeest'in (1600-1661) etkisinde kalmıştır. Ancak Houckgeest ve Van Vliet gibi ressamların aksine onun önemsediği mimari yapının vurgulanması değil, kilisede gün ışığı ve bu ışığın uzamda bir bütünlük yaratması konusu olmuştur.[300] 1650 yılında Amsterdam'a gittiğinde orada da kilise içi betimlerine devam etmiştir. Ancak bu yapıtlarına bir de pazar yerleri ve sokak betimleriyle iç mekân resimleri de eklenir. Pazar yeri betimlerinde figürlere ve tezgâhlarda satılan balık ile kuş betimleriyle de natürmorta olan yeteneğini gözler önüne sermiş olur.[301] İç mekân resimlerinde ise yine uzam ve perspektifle ilgili çalışmalarına devam eder. Amsterdam'a taşındıktan sonra Amsterdam kiliselerini ve hatta Portekiz Sinagogu'nu betimlese de Delft'teki kiliseleri betimlemeye devam etmiştir. 1660'lardan sonra çeşitli kiliselerden gerçek öğeler barındıran hayalî kilise içi betimlerine imza atmış ve bu dönemde kullandığı renkler de artık daha koyulaşmış, canlı renkler yerlerini kahve ve gri tonlarına bırakmaya başlamıştır.[302] Hayatının son dönemlerini maddi sıkıntı ve bunalımlarla geçiren De Witte kendi hayatına Amsterdam'da son vermiştir.

On yedinci yüzyılın ortalarına doğru, Amsterdam aldığı göçlerle, ticaret alanındaki yükselişiyle, limanlarına dünyanın her yerinden gelen zenginlikler ile her din, dil ve ırktan insanla gittikçe büyüyen bir dünya kenti olmaya başlamıştı. İspanya ile seksen yıl sürmüş ve hem ekonomik hem de sosyal olarak fazlasıyla kayıplara

[300] Daniëlle Lokin: "Het Delftse Kerkinterieur van 1650 tot 1675", **Delftse Meesters, Tijdgenoten van Vermeer: Een andere kijk op perspektief, licht en ruimte**, Ed. Michiel C.C. Kersten and Daniëlle H.A.C. Lokin, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, p. 61.
[301] Bob Haak: **Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw**, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1984, p. 486.
[302] Lokin: **a.g.e.**, 1996, p. 69.

neden olan savaştan sonra artık bir barış dönemine girilmişti. Böylesine büyüyen ve gelişen kentin tüm idari işleri için fazlasıyla küçük kalan belediye sarayının yerine yenisinin yapılmasına böyle bir ortamda karar verilmişti. 1648 yılında yapımına mimar Jacob van Campen[303] (1596-1657) yönetiminde başlanan yeni belediye sarayı daha yapım aşamasındayken, Dam Meydanı'nda hâlihazırda işlevini sürdürmekte olan eski belediye binası 1652 yılında yanmış ve yapım aşamasındaki yeni belediye sarayının ilk katı hemen kullanıma açılmıştır.[304] Yeni belediye sarayının yapılışı sanatsal açıdan da kente bir hareketlilik getirmiştir. Zengin bir ikonografik program ile bezenecek olan bu görkemli yapı için kent yönetimi en bilinen ve başarılı sanatçılarla çalışmak istemiştir. Heykeller ve frontonda kullanılacak rölyefler için Flaman sanatçı Artus Quellinus I (1609-1668) göreve getirilmiştir. Tavan bezemeleri için Jan van Bronckhorst (1601/05-1661) ve Cornelis Holsteyn (1618-1658), duvardaki resimleri yapmak üzere de Rembrandt'ın öğrencileri Ferdinand Bol (1616-1680), Govert Flinck'in (1615-1660) yanı sıra, Thomas de Keyser (1596-1667), Jan Lievens (1607-1674) gibi isimler öne çıkar. Rembrandt da *Claudius Civilis'in Komplosu* tablosu ile sarayın süsleme programına katkıda bulunmuş ancak yapıt yönetim tarafından ressama iade edilmiştir.[305] Sarayın ikonografik programı için seçilen konular İspanya'dan bağımsızlığını kazanan yeni cumhuriyetin başarılarla dolu geçmişini, parlak geleceğini, ticaret ve sanatlarla edindiği ihtişamı ve gücü yansıtacak şekilde seçilmiştir. Bu açıdan da yapının kendisi bütünlüklü ve alegorik temalarla bezeli bir sanat yapıtıdır.

Artık Altın Çağ'ın sonlarına yaklaşırken sanat zevki de değişmeye başlamıştır. Rembrandt ve Frans Hals türünde 'daha kaba' fırça vuruşlarıyla yapılan resimlerin yerini, zarif, fırça izinin takip edilemeyeceği, klasizme yaklaşan bir zevkle yapılan resimler almaya başlamıştır. Nicolaes Maes gibi birçok ressamın Amsterdam'a akın etmesinin sebeplerinden olan portrecilik bu dönemde en değer gören tür olmuştur. Yeni zenginleşen tüccarlar ve burjuva özellikle de bu dönemde portre sanatına daha fazla önem verir olmuştur. Bununla birlikte yönetiminde

[303] Jacob van Campen 1614 yılında Haarlem Aziz Luka Loncası'na ressam olarak kaydolmuştur. Alegorik, mitolojik ve dinî resimler ile portrelere imza atan sanatçı, ayrıca da mimarî ve iç mekânda dekoratif çalışmalar da yapmıştır.
[304] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 353.
[305] Rembrandt da daha sonra bu devasa boyuttaki yapıtı keserek küçültmüştür.

bulundukları çeşitli türden kurumlar için de grup portreleri siparişleri de artmaktaydı. Ayrıca tüm bu zenginlik içinde, kanalları, belediye sarayı, lüks kanal evleri ve yönetim binaları ile yeniden inşa edilmekte olan bu cazip kent, kent manzaralarını tuvallere aktaran sanatçılar tarafından belgeleniyordu. Artık Rembrandt çağı yavaş yavaş geride kalmaktaydı.

1. 6. Leyleğin Kanatları Altında: Den Haag[306]

Eugène Fromentin, "Den Haag, kesinlikle Hollanda'nın en az Hollandalı olan ve Avrupa'nın en özgün olan kentlerinden biridir."[307]diyerek başlar 1876'da yazdığı kitabının Hollanda ile ilgili olan kısmına. 13. yüzyıldan beri ülkenin yönetim merkezi olmasından dolayı Den Haag her zaman diğer kentlerden farklı bir yere sahip olmuştur. Kent, Kont IV. Floris'in, av konutu yaptırmak üzere, 13. yüzyılın ilk yarısında satın aldığı topraklarda kendisinden sonra oğlu Kral II. William'ın bu konutu bir saraya çevirmek istemesiyle gelişmiştir. Çağlar boyunca Den Haag, kontların, *stadhouder*'ların, diplomatların, askeri yetkililerin ve yönetimde sözü ve etkisi olanların bulunduğu yer olmuştur. Kent surları olmayan bir yer olarak 1572-1576 yılları arasında İspanyol birliklerinin hâkimiyeti altına girmiştir. Bu süreç boyunca yönetim Delft, Amsterdam ve Utrecht gibi kentlerden sağlanmış ve kentin yok edilmesi bile düşünülmüştü.[308] Ancak I. Willem'ın öldürülmesinden bir süre sonra hükümet tekrar Den Haag'a taşınmış ve bu durum cumhuriyet döneminde de

[306] Den Haag kentinin simgesi olan leylek, kentin armasında da bulunur. Leylek her zaman şans getiren bir kuş olarak görülmüştür. Hollandaca'da *ooievaar* olarak kullanılan leylek kelimesi Aşağı Almanca'da (Low German) *odevare* olarak geçmiş ve tam olarak da şans getiren anlamında kullanılmıştır. İlk kez 1541 yılında Grotekerk'in (Büyük Kilise) bronz çanında görülmüştür ve hatta bu arma 1553'te yapılan bir Den Haag resminde de görülmektedir. 1814'ten itibaren her belediyenin bir arma seçmesi zorunluluğu olduğunda, Den Haag'da kentin simgesi olarak ağzında siyah bir yılan balığı olan leylek seçilmiştir. Bu da aslında yine Ortaçağ'da her kentin bir maskot seçmesi geleneğinden türemektedir. (Kaynak: (çevrimiçi, 30.11.2015) www.denhaag.nl "Waarom heeft Den Haag een ooievaar als een symbool?".)

[307] Eugène Fromentin: **The Masters of Past Time: Dutch and Flemish Painting from Van Eyck to Rembrandt**, Phaidon, Oxford, 1981, p. 87.

[308] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 216.

aynen devam emiştir. Kent bu özelliğinden dolayı üst tabakaya mensup çok sayıda insan barındırıyordu.[309]

Başarılı bir kumaş endüstrisine sahip olan Den Haag, daha sonra İngiltere'de ve hemen yanı başındaki Leiden kentinde tekstil üretiminin gelişmesiyle 17. yüzyıl başlarında bu özelliğini yitirmiştir. Ancak Franits'in de belirttiği gibi kentin büyük çoğunluğunu oluşturan zengin üst tabakanın pahalı zevklerini besleyecek olan başka türden zanaatlar görülmeye başlanmıştı; at arabası yapımı, abanoz oymacılığı, varak işçiliği, kuyumculuk ve ipek dokumacılığı bunlar arasında sayılabilir.[310] Kentte üst tabakadan insanların varlığının çokluğu, lüks tüketimini de doğal olarak arttırmıştı. Sanat, talep listesinin en başlarında yer almaktaydı. Oranje hanedanı üyelerinin siparişleri, kentteki bürokratlar ve yönetim kurumlarından gelen siparişler üzerine Hollanda Altın Çağı'nda, ülkenin dört bir yanından sanatçılar Den Haag'a gelmeye başlamışlardı. 17. yüzyılda Den Haag kentinde yaklaşık olarak 650 ressamın çalıştığı sanılıyor. Portre ressamları özellikle bu dönemde fazlasıyla işler yapmaya başladılar. Den Haag'da 15. yüzyıldan beri varlığını sürdürmekte olan Aziz Luka Ressamlar Loncası'nda kurallar, Antwerp'in düşmesiyle kuzeye göçen ressamlardan dolayı daha sıkılaştırılsa da lonca içindeki ressamların beklentilerini karşılayamadığından dağıldı ve 1656 yılında Den Haag ressamlarının haklarını korumak ve üyeleri arasındaki bağları güçlendirmek üzere *Confrerie Pictura* (Resim Kardeşlik Birliği) kuruldu. Ressamlar hem loncaya hem de birliğe üye aidatı ödediklerinden bu durum onları zorlamaya başlamıştı. Bu durum, birliğin 1862'de çözülerek sanat eğitiminin verildiği Kraliyet Sanat Akademisi'nin[311] kurulmasına yol açmıştır.

Den Haag kentinde portrelere olan ilgi birçok portre ressamının kente akın etmesine neden olmuştur. Devletin başındakiler, resmî kurumlarda görev alanlar, yabancı yetkililer bir statü simgesi olarak portrelerini yaptırabilmek için ressamlara başvuruyorlardı. Hollanda'da 1579 yılına kadar resmî saray portreciliği Habsburg hükümdarlarının Tiziano ve Antonio Moro (Anthonis Mor)'nun versiyonu ya da

[309] Bugün de hâlâ başta kraliyet ailesi üyelerinin politik çalışmalarını yürüttüğü, bakanlıkların, elçiliklerin, Uluslararası Ceza Mahkemesi gibi uluslararası kurumların bulunduğu bir merkez konumundadır.
[310] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 85.
[311] Den Haag'daki Kraliyet Sanat Akademisi bugün de hâlâ varlığını sürdürmektedir.

kopyaları olan portrelerinden oluşuyordu. Ancak daha sonra, aslen Delft kentinden gelen Michiel Jansz. van Miereveld[312] (1566-1641) gibi ressamların tek tek yaptığı ya da seriler halinde ürettikleri portreler sarayda, hükümet merkezlerinde, soyluların evlerinde ve şatolarda asılmaya başlandı.[313] Van Miereveld, 1625 yılında Den Haag Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuş ve burada Oranje prenslerinin ve asilzadelerin portrelerini yapmaya başlamıştır. Kendini tekrar eden, tekdüze, kuru üslubuna rağmen portreleri kendi zamanında çok talep görmüş ve sarayın baş portre ressamı olmuştur. Onun takipçilerinden olan Jan van Ravesteyn (1572-1657) 1598'de Den Haag'daki loncaya kaydolmuş ancak 1656'de loncadan ayrılıp *Confrerie Pictura*'yı kuran ressamlar grubu içerisinde yer almıştır. Van Ravesteyn'in de Van Miereveld gibi yetkin portreleri, birer kuru görsel belge niteliği taşır. Van Ravesteyn'in üslubu Van Miereveld'e göre daha zarif olmasına rağmen, çoğu zaman ikisinin yapıtlarını birbirinden ayırmak kolay değildir.[314]

Den Haag'ın sayısız portre ressamı arasında; Joachim Houckgeest (1585-1644), Evert Crijnsz. van der Maes (1577-1647), Gerard van Honthorst (1592-1656) ve Daniël Mijtens (1590-1647/48) bulunuyor. Van Miereveld, Van Ravesteyn, Houckgeest gibi ressamlar, kökeni Antwerp'ten gelen Güney Holland (*Zuid-Holland*) Eyaleti üslubunda porteler yapmışlardır. Bu onların daha geleneksel kurallara bağlı resim yaptıkları anlamına gelir. Bu geleneksel özellikleriyle de Kuzey Holland (*Noord-Holland*) Eyaleti'nde bulunan Amsterdam ve Haarlem'de yapılan portrelerden ayrılmış olur.[315] Joachim Houckgeest 1610 yılında Den Haag'daki loncaya katılmış ve aktif olarak da Den Haag'da çalışmıştır. Adı genellikle kendisi gibi portre ressamı olan Van Ravesteyn ve Van der Maes ile anılır. Ancak ne yazık ki Houckgeest'in çalışmalarından geriye çok fazla örnek kalmamıştır. Kilise iç mekân resimleri ile tanınan Gerard Houckgeest'in amcasıdır. Karel van Mander'in öğrencisi olmuş olan Evert Crijnsz. van der Maes, 1604-1647 yılları arasında Den Haag'da aktif olarak çalışmadan önce, birçok ressamın o dönemde yaptığı gibi İtalya'ya

[312] Michiel van Miereveld'in on binin üzerinde portre yaptığını kaydedilir.
[313] Ann Jensen Adams: "Court and official portraiture", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 84.
[314] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 182.
[315] Walter Liedtke, "Toward a History of Dutch Genre Painting: The South Holland Tradition II", **The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth Century Dutch Paintings**, Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1988, p. 95.

gitmiş ve orada çalışmıştır. Döndüğünde de 1604 yılında loncaya katılmıştır. Ne yazık ki onun da çalışmalarından geriye çok örnek kalmamıştır. Gerard van Honthorst ise Utrecht'te doğmuş ve ölmüş olmasına rağmen 1637 yılında Den Haag'a gelip loncaya kaydolmuş ve 1651 yılına kadar burada aktif bir biçimde çalışmalarını sürdürmüştür. Utrecht Caravaggistlerinden biri olan ve birçok janr resmine imza atan Van Honthorst, Den Haag'da bulunduğu sürede Oranje Prensi ve Birleşik Yedi Hollanda Eyaleti'nin Valisi (*stadhouder*) Frederik Hendrik'in ve karısı Amalia van Solms'un portrelerini yapmış ve yaşadıkları Huis ten Bosch sarayı için duvar ve tavan resimleri yapmıştır. Van Honthorst'un Den Haag'ta böylesine tutulmasının en büyük sebeplerinden birisi de, portresini yaptığı kişileri idealize ederek tuvaline yansıtmasıydı.[316] Den Haag'ta portreleriyle öne çıkan son ressam da Michiel van Miereveld'in öğrencisi Daniël Mijtens olmuştur. Mijtens 1610 yılında Den Haag Loncası'na katılmıştı. 1617'den 1634 yılına kadar İngiltere'de İngiliz kraliyet ressamı olarak çalıştığı dönem hariç 1647 yılındaki ölümüne kadar Den Haag'la bağını kopartmamıştır. Mijtens'ın Den Haag döneminden geriye hiç yapıt kalmamıştır. Mijtens, İngiltere'de resmî portreciliğin gelişimi açısından önemli bir isim olmasına ve Anthony van Dyck'ın İngiltere'deki öncüsü sayılmasına rağmen, Hollanda resmi açısından çok da değer görmemiştir.[317]

Den Haag'ın önde gelen ressamlarından birisi, Haarlem'de de önemli bir yere sahip olan Esaias van de Velde'dır (1587-1630). Ressam, 1618 yılında Den Haag'a yerleşmek üzere Haarlem'den ayrılmış ve aynı yıl yeni geldiği bu kentte ressamlar loncasına kaydını yaptırmıştır. Burada yaptığı manzara resimleri ile ve özellikle de Hollanda manzara resminin en önemli temsilcilerinden bir olan Jan van Goyen'ın (1596-1656) hocası olarak bilinir. Flaman meslektaşlarının aksine daha gerçeğe yakın, etraflarında gördüklerinin çok da dışına çıkmayan manzaralar betimlemiştir.[318] Flaman ressamlar ise, hayalî öğeler barındıran manzaralar yapıyorlardı. Esaias van de Velde, meslektaşlarının resimlerine, özellikle de iç mekân mimari ve kilise içi

[316] Edwin Buijsen, Charles Dumas, Rudolf E.O. Ekkart, v.d.: **Haagse Schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700**, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Waanders Uitgevers, Den Haag ve Zwolle, 1998, p. 32.
[317] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 219.
[318] O yıllarda her ne kadar sanatçılar ellerinde defterlerle dışarıda çeşitli eskiz çalışmaları yapsalar da, İzlenimci ressamlar gibi açık havada resimlerini yapmaları söz konusu olmamıştır.

betimlerine figürler ekliyordu.[319] Bu şekilde ortak çalıştığı başlıca ressam Bartholomeus van Bassen'dır.

Antwerp'te dünyaya geldiği düşünülen Bartholomeus van Bassen'ın (1590-1652) eğitimiyle ilgili fazla bilgiye sahip değiliz. 1613 yılında Delft Aziz Luka Loncası'na kaydolan ressam, 1622 yılında yaptığı mimarî resimlere muhtemelen daha fazla müşteri bulabilmek umuduyla Den Haag'a gitmiş ve buradaki loncaya üye olmuştur. Kentte mimari resim alanında yapıt veren ressamlar bulunuyordu ancak onunla rekabet edecek durumda olmamaları sayesinde çok kısa sürede oldukça tanınan bir ressam haline gelmiştir.[320] Den Haag'ta şehrin mimarı ve denetimcisi olarak çalışmaya başlayan Van Bassen aynı zamanda kilise ve saray içlerini betimleyen mimari resimlere de imza atmıştır. Yapıtları, daha çok perspektifle ilgili yazdığı kitabıyla tanınan ve kendisi de kilise içi resimleri yapan ressam Hans Vredeman de Vries'in oğlu Paul Vredeman de Vries'in yapıtlarıyla örtüşür. Van Bassen'ın yapıtları, genellikle gerçek mekânları betimlemekle birlikte, Vredeman de Vries'inkiler gibi birçok hayalî özelliğe sahiptir.[321] Etkileyici kiliseleri imkânsız detaylara ve sarayları ise Rönesans şatafatına sahiptir.[322] Bartholomeus van Bassen ölümünden kısa bir süre sonra unutulmuştur. Öyle ki 1718 yılında sanatçılarla ilgili yazdığı üç ciltlik kitabında Arnold Houbraken ona yer vermemiştir. Bu durum, onun Den Haag kentindeki mimarî etkinliklerinin resim çalışmalarını gölgelediği şeklinde açıklanmıştır.[323] Bartholomeus van Bassen'ın yeniden hatırlanması 19. yüzyıl başlarına denk gelse de, 1894'te onu önde gelen bir kilise içi ressamı olarak ilk hatırlayan ve onun üstünde duran Abraham Bredius olmuştur.

Adriaen van de Venne (1589-1662) Delft kentinde dünyaya gelmiştir. Sadece ressam olarak değil, şair, kitap illüstratörü, gravürcü, teknik ressam, yayıncı ve iç mekân ressamı olarak da yapıtlar vermiş çok yönlü bir sanatçıdır. Leiden Üniversitesi'nde Latince eğitimi alan Van de Venne, Houbraken'ın dile getirdiği şekliyle eski şairleri okurken, onları çalışırken öyle güzel fikirler edinmişti ki, bunları

[319] Buijsen, Dumas, Ekkart, v.d.: **a.g.e.**, p. 254.
[320] **A.e.**, p. 87.
[321] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 220.
[322] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 189.
[323] Buijsen, Dumas, Ekkart, v.d.: **a.g.e**, p. 89.

kendisi kâğıda boyalarla aktarmak istemiştir. Temel sanat eğitimini kuyumcu ve ressam Simon de Valk ardından da Jeronymus van Diest'ten almıştı.[324] Adriaen van de Venne, *grisaille*[325] tekniğini hocası Van Diest'ten öğrenmiş ve özellikle de Den Haag döneminde kullanmıştır. Sanatçının kardeşi Jan van de Venne, Middelburg'de yaşadıkları dönemde bir yayınevi kurmuştur ve bu yayınevinin bahçesi, dönemin sanatçılarının toplandığı ve etkinlikler yaptığı bir yer haline gelmiştir. Adriaen van de Venne bu etkinliklere katılmıştır.[326] 1606-1625 yılları arasında Middelburg'te bulunan ressam kardeşinin ölümünden sonra Den Haag'a yerleşmiştir. 1625'te şehrin ressamlar loncasına kaydolduktan sonra[327] da uzun yıllarını geçireceği bu kentte birçok üretimde bulunmuş ve hem edebî hem de sanatsal anlamda çok katkısı olmuştur. Başta saray ve kentin üst sınıfının ilgisini çeken çalışmaları meslektaşları tarafından da değer görmüştür. Ancak yazdığı didaktik şiirler ve amblem kitapları ile tanınan Jacob Cats'ın (1577-1660), 1625'te yayınlanan *Houwelyck* (Evlilik) isimli kitabının illüstrasyonları ile daha da tanınır hale gelmiştir.[328] Den Haag öncesi dönemde genellikle sipariş üzerine üretim yapan sanatçı, kente geldikten sonra serbest bir şekilde çalışmaya başlamıştır. Ancak bu durum konu seçimini de etkilemiştir. Özellikle de ahlaki iletiler içeren özdeyişler üzerinden ve komik imalarla kurguladığı yapıtları geniş bir kitle tarafından ilgi görmüştür. Janr türündeki yapıtlarında ise insan davranışlarının acımasız bir gözlemcisi olduğunu görürüz.[329]Bu başarılı üretim hayatının ardından Adriaen van de Venne geride borcun yanı sıra birçok önemli yapıt da bırakarak hayata veda etmiştir.

Yaptığı kuş ve çeşitli av hayvanlarını içeren natürmort betimlemeleri ile tanınan Melchior d'Hondecoeter (1636-1695) Utrecht'te dünyaya gelmiş ve ilk eğitimini de ressam olan babası Gijsbert Gillisz. d'Hondecoeter ile halasının eşi olan Jan Baptiste Weenix'den almıştır. Dedesi Gillis d'Hondecoeter'ın da manzara

---

[324] Houbraken: **a.g.e.**, p.137. (çevrimiçi, 30.11.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0061.php
[325] *Grisaille* (*Fr.*), bkz. Sözlükçe.
[326] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 88.
[327] Adriaen van de Venne üyesi olduğu loncada birçok defa yönetimde de yer almıştır.
[328] Van de Venne, Jacob Cats'ın bazı yapıtlarının yanı sıra, Cats gibi ahlâkî tonda kitaplar yazan Johan de Brune'nın *Emblemata of Zinne-Werck* (1624) adlı kitabının da illüstrasyonunu yapmıştır. Bu onun Middelburg'te yaşadığı ve kardeşinin yayınevinin olduğu zaman denk gelir (Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 331.)
[329] Buijsen, Dumas, Ekkart, v.d.:**a.g.e.**, p. 262.

ressamı olması[330] Melchior'un sanatla yoğrulmuş bir aileden geldiğinin bir göstergesidir. Babasının ve enişteşinin ölümünden sonra Utrecht'ten taşınan ressam, 1658-1663 yılları arasında Den Haag'da çalışmıştır. D'Hondecoeter 1659 yılında kentin ressamlar loncasına kaydını yaptırmış ve 1662 yılında ise *Confrerie Pictura*'nın başına getirilmiştir. Genellikle dekoratif özellikler taşıyan yapıtları üst sınıfın zevklerine hitap ediyordu. Kral III. Willem'ın sarayındaki hayvanat bahçesinin resmini yapmak üzere sipariş almıştır. Ressamın, kuşların tüylerinin dokusunu betimleyişindeki ustalık ile renkçiliği ve gözlemciliği[331] onu bu konuda aranılan bir ressam yapmıştır. Ölü hayvan kompozisyonlarının arka planında betimlediği manzaralar hocası Weenix'in etkisini taşır, bu da yapıtlarında sürekli olarak tekrarlanan bir özelliktir.[332] Ressam, Den Haag'da bulunduğu yıllarda, belli ki orada ilgi gören, *trompe l'oeil* tarzında birkaç kuş kompozisyonu da yapmıştır. İlk gençlik yıllarında oldukça dindar olan Melchior D'Hondecoeter hayatının ilerleyen yıllarında kendini içkiye vermiştir. Amsterdam'da hayata gözlerini yumduğunda, oldukça geniş bir resim koleksiyonuna sahip olmasına rağmen envanterlerde kızının, babasının borçlarının çokluğundan dolayı mirastan feragat ettiği geçer.[333]

Bugün, yaptıkları *trompe l'oeil* resimlerle tanınan Johannes Leemans (1633-1688) ve kendisi gibi ressam ağabeyi Anthonie Leemans (1630-1673) Den Haag'da doğmuş ve ressam olarak çalıştıkları dönemi de burada geçirmişlerdir. Johannes 1671 yılında Amsterdam'da kısa bir süre kalsa da hayatını Den Haag'da sürdürmüştür. Büyükbabaları silah yapan bir usta olduğundan, yaptıkları *trompe l'oeil*'lerde av hayvanlarıyla beraber bu silahları görmemiz de şaşırtıcı değildir. İki kardeşin bu silahları da sadece resimlerinde değil, gerçek hayatlarında da kullandıkları, kendilerini kavgalardan uzak tutamadıkları ve sık sık başlarının belaya girdiği biliniyor. Johannes, hayatının son dönemlerine doğru, ressamlıktan ziyade şarap tüccarı olarak geçer kayıtlarda. Muhtemelen, bu işi şarap tüccarı olan

[330] Houbraken Melchior d'Hondecoeter ile ilgili ilk elden bilgiyi, kendi de ressam olan Melchior'un kuzeni Jan Weenix'ten almıştır. Houbraken: **a.g.e.**, p.69. (çevrimiçi, 04.12.2015) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0338.php
[331] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 202.
[332] Buijsen, Dumas, Ekkart, v.d.: **a.g.e.**, p. 170.
[333] **A.e.**, p. 168.

babasından devralmıştır.[334] Her ne kadar Anthonie Leemans av silahları ve av hayvanlarından oluşan *trompe l'oeil*'ler yapsa da zaman zaman yine bu nesneleri içeren natürmortlar ve bazen de insan figürleri betimlemiştir. Ancak kardeşi Johannes ressam olarak *trompe l'oeil*'lerin dışına çıkmamıştır. Bunun dışında yaptığı çeşitli silah ve av aletleri o kadar gerçeğe uygundur ki, av tarihi çalışanlar için eşsiz birer kaynak oluştururlar.[335] Johannes, Den Haag'da yaşamış ve burada hayata veda etmiştir.

Gravürcü, illüstratör, cam ressamı, teknik ressam, peyzaj mimarı, yayıncı, minyatür ressamı, baskı sanatçısı ve ressam olarak çok yönlü bir kişilik sergileyen Jacques de Gheyn II (1565- 1629) Utrechtli bir cam ressamı olan Jacques de Gheyn I'in oğlu olarak Antwerp'te dünyaya gelmiştir. Babasının ölümünden sonra ailesiyle birlikte Haarlem'e taşınmış ve burada Hollanda'da Maniyerizm'in öncülerinden biri olan Hendrick Golzius'un atölyesinde çalışmaya başlamıştır. Çeşitli zamanlarda Haarlem, Amsterdam ve Leiden'da yaşamış olan ve çalışmalarını sürdüren ressamın tam olarak Den Haag'a ne zaman geldiği bilinmese de 1601 ya da 1602 yılında Den Haag Ressamlar Loncası'na kayıt yaptırdığı biliniyor.[336] Yaptığı evlilik ile Den Haag'ın en iyi semtlerinden birinde yaşamaya başlamış ve kendisini doğrudan aristokrasinin arasında bulmuştur. Bir ressam olarak büyük siparişler alan ve çok da para kazanan De Gheyn yaptığı natürmortlar, manzaralar ile dinî, mitolojik ve tarihî konuları işlediği yapıtlarıyla biliniyor. Ancak belki de onun adının en çok özdeşleştiği birkaç resimden bir olan yapıt bir *vanitas* betimidir. Bu resim, bilinen en erken tarihli (1603) *vanitas* resmi olarak kayıtlara geçmektedir.[337] Bunun dışında Ambrosius Bosschaert, Jan Brueghel I ve Roelant Savery ile birlikte yağlıboya olarak çiçek buketleri yapan ilk ressamlar arasında sayılır.[338] David Bailly, Jan Saenredam ve Jacob Vosmaer gibi 17. yüzyılın önde gelen ressamlarının hocası olmuş olan De Gheyn'in oğlu Jacques de Gheyn III (1596-1641) de kendisi gibi ressam olmuştur.

---

[334] **A.e.**, p. 180.
[335] **A.e.**, p. 183.
[336] **A.e.**, p. 133.
[337] Onno ter Kuile: **Seventeenth-Century North Netherlandish Still Lifes**, Staats uitgeverij ve Meulenhoff/Landshoff, Den Haag ve Amsterdam, 1985, p. 32.
[338] Buijsen, Dumas, Ekkart, v.d.: **a.g.e.**, p. 137.

Hakkında fazla bir bilgiye sahip olmadığımız Jan Tilius (1653-1694)[339], Geffen'de dünyaya gelmiştir. Leidenlı Pieter Cornelisz. van Slingelandt'ın ve Caspar Netscher'ın yanında eğitim alan sanatçı Leiden, Den Haag, Den Bosch ve Londra gibi kentlerde çalışmıştır. 1683 yılında *Confrerie Pictura*'ya üye olmuştur. Genellikle, taştan bir niş içinde, Leidenlı ressamlar üslubunda resimler yapan sanatçının, kahkaha atan, dil çıkartan ve bazen de erotik hareketler sergileyen figürleri ahmaklığı sembolize eder.[340] Janr, portre ve alegorik yapıtlara imza atan sanatçı, genç yaşta Londra'da hayata gözlerini yummuştur.

Den Haag kentinde son olarak ele alınacak olan sanatçı; baskı sanatçısı, teknik ressam ve minyatür ressamı olan Caspar Netscher'dır. Caspar Netscher'in (1635/39-1684) Heidelberg ya da Prag'da dünyaya gelmiş olduğu düşünülmektedir. Her ne kadar doğum yeri konusu kesinleşmemiş de olsa ilk çizim derslerini Arnhem kentinde Hendrick Coster'dan (1620-1664) aldığı, ardından da Deventer kentinde kumaş ve dokuları ustalıklı bir biçimde tuvale aktarmak konusunda tanınan Gerard ter Borch'un (1617-1681) atölyesinde dersler aldığı kesindir. İlk döneminde özellikle ustası Ter Borch tarzında, doku ve kumaşların öne çıktığı janr resimleri yapan Netscher, Deventer'dan ayrıldıktan sonra Bordeaux'ya gitmiş ve orada evlenmiştir. Asıl amacı İtalya'ya gitmek olsa da, öncelikle evliliğinden sonra da Fransa'da Protestanlara yönelik artan baskılar nedeniyle Hollanda'ya dönmüş[341], 1662'de Den Haag'a yerleşmiş ve burada *Confrerie Pictura*'ya kaydolmuştur. Kente yerleştikten sonra özellikle Fransız üslubunda, Den Haaglı ressamlardan daha farklı bir üslupta Nicholaes Maes'ın (1634-1693) yapıtlarına daha çok benzeyen ve fonlarında genellikle park benzeri bir manzara bulunan küçük boyutlu portreler yapmaya başlamıştır.[342] Aristokratlar arasında bu üslubu ile hemen büyük ilgi görmüştür. Netscher, portreleri için poz verenlerin pahalı ve gösterişli kıyafetlerini büyük bir özen ve zarafetle tuvale yansıtmayı başarmış ve pürüzsüz üslubu ise hocası Gerard ter Borch etkisini yansıtmıştır.[343] Portreleri o denli başarılı olmuştur ki İngiltere kralı

[339] Jan Tielius olarak da bilinir.
[340] Aono: **a.g.e.**, p. 192.
[341] Houbraken: **a.g.e**, p. 95. (çevrimiçi, 11.12.2015)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0350.php
[342] Haak: **a.g.e.**, 1984, s. 457.
[343] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e**, p. 186.

II. Charles bile ona portre siparişi vermek istemiş ancak Netscher sağlık sorunlarından dolayı bu teklifi geri çevirmiştir. Caspar Netscher ölümünden sonra, ardında kendi sanat işini devredebileceği üç oğul bırakmıştır.

1. 7. Hümanizma ile Ticaretin Kesişme Noktası: Deventer

Hollanda'nın doğusuna doğru yer alan Deventer, ülkenin en eski beş kenti arasında bulunur. IJssel Nehri üzerinde kurulan kente şehir hakları 1143 yılında verilmiştir. Bir nehrin üzerinde bulunması ve büyük bir limana sahip oluşu, onu daha Ortaçağ'dan itibaren ticaretin yoğun bir şekilde yapıldığı bir kent haline getirmiştir. Ortaçağ'da kurulan Hansa Birliği kentlerinden biri olarak, özellikle de 13. yüzyılda oldukça gelişmiştir. Thomas à Kempis ile Desiderius Erasmus üzerinde çok etkili olmuş vaiz Geert Groote'nın (1340-1384) doğduğu ve hayata veda ettiği bu kent, Groote'nın önderliğinde oluşan *Devotio Moderna* (Modern Dindarlık) akımının da merkezi olmuştur.

Oldukça varlıklı bir ailenin tek çocuğu olan Geert Groote (Lat. *Gerardus Magnus*), 1350 yılında vebadan dolayı anne ve babasını kaybedince onlardan kalan mirası eğitimi için kullanmıştır. Paris Sorbonne Üniversitesi'nde astroloji, tıp, teoloji ve din hukuku öğrenimi görmüştür. Kilise içindeki belirli görev ve mevkilere para karşılığında gelindiğinden, orada kendine bir yer edinmeyi düşünmemiştir. 1372 yılında kurtulduğu ölümcül bir hastalıktan sonra hayatını kökten değiştirmeye karar veren Groote, Arnhem yakınlarında bir Kartüzyen (Fr. *L'Ordre des Chartreux*) manastırına kapanmış ve burada Hıristiyanlığın ruhanî geleneklerini keşfetmeye ve asetik bir hayat yaşamaya başlamıştır. Groote sadece kilisenin israfına dikkat çekip eleştirmemiş, bireylerin kökleşmiş günahlarına da işaret etmiş ancak karşılığında da İsa'nın yolunda kişisel ruhanî bir yol göstererek umut aşılamaya çalışmıştır. İnsanların kiliseden medet ummak yerine kendi içlerine dönüp, kendi günahlarının farkına varmalarını ve bunun Tanrı ile olan bağlarını yenileyeceğini savunmuştur. Bunun için de Yeni Ahit'i ve havarilerin yaşamlarını örnek almalarını istemiştir.

Groote'nın 1374 yılında evlenmemiş, dindar kadınlara İsa yolunda yürümeleri için açtığı evi ile birlikte onun Ortak Yaşam Kardeşliği (*Brethren and Sisters of the Common Life*) ideali de kök salmaya başlamıştır. Kilise ya da devlete bağlı olmayan bu kardeşlikte, bireyler kendilerini tekstil işleri yaparak, dinî elyazmaları kopyalayarak geçindiriyor ve çalışarak ortak bir hayat sürdürüyorlardı. 1379 yılında Utrecht piskoposluğu tarafından diyakoz olarak kutsanmış ve böylece tüm Kuzey Hollanda'da vaazlar vermeye başlamıştır. Zwolle'daki kent okulunun rektörü olan yakın arkadaşı Johannes Celle orta öğretim müfredatında düzenlemeler yapmış ve Groote'nın ideallerinin, yani *Devotio Moderna*'nın yayılmasında diğer bir arkadaşı Florens Radewijns ile birlikte etkili olmuştur. Geert Groote oldukça genç bir yaşta vebaya kurban gitmiş ve kendi düşüncelerinin yayılışına fazla tanık olamamıştır.

Devotio Moderna takipçileri kutsal metinlerin yerel dillere çevirisi, elyazmalarının kopyalanması ve dağıtılması ve böylelikle din adamı olmayanların da kutsal metinlere ulaşmasını kolaylaştırmak üzere uğraşmışlardır. Groote'nın biyografisini yazan Thomas à Kempis'in (1380-1471) *De Imitatione Christi* (*İsa'nın Taklit Edilmesi Hususunda*) kitabı da Groote'nın düşünceleri doğrultusundadır. Hümanist, Katolik rahip ve teolog Desiderius Erasmus (1466-1536) anne ve babasının vebadan ölmesinin ardından, henüz dokuz yaşındayken Ortak Yaşam Kardeşliği'nin yönetimindeki bir okulda okumak üzere Deventer'a yollanmıştır. Erasmus tüm yaşamı boyunca eğitim hayatının bu ilk döneminde öğrendiklerini muhafaza etmiştir. Martin Luther de söz konusu Kardeşliğin üyelerinden dersler almış ve Groote'nın din yoluyla kurtuluşun geleceğine ilişkin düşüncelerine yakınlık hissetmiştir. Katolik Kilisesi'nin 16. yüzyıldaki reformları ve özellikle Papa VI. Hadrian'ın Groote'nın 'Hıristiyanlığın dirilişi' düşünceleri doğrultusundaki görüşleri ile Ignatius Loyola'nın kendi yazdığı kitabı *Ruhsal Egzersizler* üzerinde *De Imitatione Christi*'nin etkisi tartışılmazdır.

Deventer'ın hemen yanı başındaki Zwolle ile birlikte Hansa Birliği kentlerinden biri oluşu ve Ortak Yaşam Kardeşliği Okullarının bu iki kentteki varlığı, düşüncenin de daha çabuk yayılmasında etkili olmuştur. Görüldüğü üzere, çok fazla bilinmemekle birlikte, Geert Groote ve takipçilerinin okulları sayesinde, belki de Hollanda, Avrupa'nın birçok yerinden daha önce, yaklaşmakta olan Reformasyon

için ruhsal altyapısını oluşturmuştu. Groote inananları İsa ve Meryem gibi kutsal kişilikleri hemen yanı başlarındaki birer varlık gibi düşünmeye çağırmış ve Tanrısal varlıkla sıradan bireyi yaklaştırma girişimi sayesinde Reform döneminde güçlü bir atılım kazanmıştır.[344] Ayrıca, Haarlem'le birlikte Hollanda'da en erken tarihli matbaaların bulunuşu Deventer'ın Hümanizma ile ilgili kitapların basıldığı Kuzey Avrupa'daki en önemli merkez haline getirmiş yine Hansa Birliği kenti olmasının getirdiği bir ayrıcalıkla da basılan kitaplar Avrupa'da birçok yere kolaylıkla dağılmıştır.[345]

Bütün bu gelişmelere rağmen kentte resim alanında fazlaca gelişme olmaması ilginçtir. Bob Haak bunun sanatsal alandaki gelişmeleriyle öne çıkan batı yörelerinden uzakta kalmasıyla açıklanamayacağını çünkü o tarihlerde bile Deventer'ın Amsterdam gibi kentlerle bağlantısının bulunuşunun ve burası üzerinden Almanya'ya ticaretin yapılıyor oluşunun, ulaşımla ilgili bir sıkıntı olmadığını kanıtladığını belirtir.[346] Deventer ismiyle özdeşleşen en önemli ressam, insan psikolojisi ve mizacına her zaman çok duyarlı olmuş olan[347] Gerard ter Borch'tur. Ter Borch (1617-1681)[348], Deventer'ın yakınlarında bulunan ve bir Hansa Birliği kenti olan Zwolle'da dünyaya gelmiştir. İlk eğitimini babası Yaşlı Gerard ter Borch'tan alan ressam, daha küçük yaşlardan itibaren yeteneğini ortaya koymuştur. Oğlu Gerard dâhil çocuklarına çizim dersleri veren baba Ter Borch çocuklarının çizimlerini ve resim çalışmalarını, notlar alarak ve üstlerine tarih atarak aile arşivinde sakladığından[349], oğul Ter Borch'un sekiz yaşından itibaren sanatsal şevkinin ürünleri bugün elimize geçebilmiştir. 17. yüzyılda başka hiçbir sanatçının bu kadar

---

[344] Tzvetan Todorov: **Ya Sanat Ya Hayat**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 23.
[345] Devotio Moderna, Geert Groote ve Ortak Yaşam Kardeşliği'ne ilişkin bilgiler şu yapıtlardan derlenmiştir: Mariska van Beusigem, Marjan Brouwer v.d.: **Moderne Devotie: Terug Naar de Bron met Geert Grote en Thomas a Kempis**, Wbooks, Zwolle, 2011.; Michael Mullett: "Devotio Moderna", **Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation**, The Scarecrow Press Inc, Lanham, Toronto and Plymouth, 2010, pp. 139-141.; Paul Arblaster: **A History of the Low Countries**, Palgrave Macmillan, Hampshire and New York, 2006, pp. 107-108.
[346] Haak: **a.g.e.**; 1984, p. 394.
[347] Susan D. Kuretsky: "Independents and Eccentrics", **God, Saints and Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt**, Albert Blankert, v.d., National Gallery of Art, Washington, Detroit, Amsterdam, 1980,
[348] Kaynaklardan bazıları, sanatçının ismini Gerard Terborch olarak kullanmayı tercih ediyor.
[349] Baba Ter Borch'un ilk evliliğinden olan oğlu Gerard ve üçüncü evliliğinden olan kızı Gesina (1633-1690) ve oğlu Moses (1645-1667), on üç çocuğunun arasında kendisi gibi sanata yetenekli olan çocuklarıydı.

erken dönemlere uzanan çalışmaları bize ulaşmamıştır.[350] Çocukluk yıllarındaki çizimlerine bakıldığında atlara, kent manzaralarına ancak hepsinden fazla insana önem verdiği görülür.[351] Genç yaşında önce Amsterdam'a gitmiş ve orada janr resimleri ve portreleri ile bilinen Pieter Codde (1599-1678) ve yine janr türündeki resimleri ve mum/ lamba ışığını kullandığı resimleri ile tanınan Willen Duyster'dan (1599-1635) eğitim almıştır. Ardından Haarlem'e giderek yine janr türündeki yapıtlarıyla bilinen Pieter de Molijn'den (1595-1661) ders almış ve 1635 yılında da Haarlem Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. 1654'te Deventer'a yerleşmeden önce yıllarını Avrupa'nın çeşitli kentleri arasında geçirmiştir. Londra'da, Anthony van Dyck ile birlikte çalışmış olan gravür sanatçısı üvey amcası Robert van der Voerst'un atölyesinde çalışmış, Antwerp'te, Zwolle'da, kendi sanatı üstünde hiç etki bırakmamış olan İtalya'da, Kral IV. Philip'in portresini boyadığı Madrid'te, 1648 yılında Seksen Yıl Savaşları'nı sona erdiren Westphalia Antlaşması'nın imzalanışını resmettiği Münster'de çalışmalarını sürdürmüştür.

Ter Borch'un Hollanda tarihi açısından önemli olan Westphalia (Münster) Antlaşması'nı ve o sırada orada bulunanları titizlikle belgelediği bu resim,[352] 17. yüzyılda gerçekleşen güncel tarihi bir olayı betimleyen nadir yapıtlardan biri olmuştur.[353] Sanatçı, antlaşma resmini takip eden birkaç yıl içinde kendi özgün üslubunu bulmuştur. Daha önce manzara resimleri, hocaları Duyster ve Codde'dan etkilenerek yaptığı *kortegaarde*[354] denilen türde asker betimlemeleri, çeşitli portreler, grup portreleri, mimari betimler ve iç mekân resimleri yapan ressam, özellikle de saten, deri, dantel, ipek gibi çeşitli kumaş dokularını büyük bir özen ve gerçeğe

[350] S.J. Gudlaugsson: "Gerard Ter Borch, 1617-1681", **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974, p. 19.
[351] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 395.
[352] G. ter Borch, *Westphalia (Münster) Antlaşması'nın Onaylanması*, 1648, Bakır üstüne yağlıboya, 45,4 x 58,5 cm, The National Gallery, London. Bu antlaşma sadece Hollanda Cumhuriyeti ile İspanya arasında seksen yıl devam etmiş olan savaşlara bir son vermekle kalmamış, aynı zamanda Hollanda Cumhuriyeti için ulusal egemenliğin de kabulü anlamına gelmiştir.
[353] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 129.
[354] İngilizce'de *Guardroom Scenes* olarak geçen bu türdeki yapıtlar genellikle görev saatleri dışında askerleri bir bekleme odasında dinlenme halinde, *tric-trac* gibi çeşitli oyunlar oynarken ya da bazen kavga ederken betimleyen janr türünde resimlerdir. Pieter Codde ve Willem Duyster de 1620'lerde bu türün ortaya çıkmasında önemli isimlerden olmuşlarıdır. Konuyla ilgili daha ayrıntılı bilgi için şu kaynaklara başvurulabilir; E. Borger: **De Hollandse Kortegaard: Geschilderde wachtlokalen uit de Gouden Eeuw**, Waanders Publishers, Zwolle, 1996 ya da Jochai Rosen: "The Dutch Guardroom Scene of the Golden Age: A Definition", **Artibus et Historiae**, Vol. 27 No. 53 (2006), pp. 151-174.

yakınlık ile betimlediği janr resimleri yapmaya başlamıştır. Kırışan ve ışığı yansıtan saten ya da ipek kumaş gibi oldukça zor bir ayrıntıları o kadar başarılı bir şekilde aktarmıştır ki Ter Borch kendi döneminde bu özelliği ile büyük hayranlık uyandırmıştır. Sadece betimlediği şeylerden ötürü değil, oldukça yavaş ve dikkatli bir biçimde çalışması, sınırlı sayıda yapıt vermesine neden olmuş ve kendi çağı için bile fiyatı yüksek yapıtlara imza atmıştır.[355] Janr resimlerinde genellikle hâli vakti yerinde kişiler ile gösterişli ve lüks eşyalar gözümüze çarpar. Yapıtları, sadece evlerini süslesin diye değil, sanatsal değerinden dolayı da artık resim almaya başlamış üst tabakanın zevkini yansıtmaktadır. Amsterdam, Haarlem, Londra gibi büyük kentlerde bulunmuş olması ve oralarda kaldığı sürelerde sanat çevresiyle oluşturduğu sıkı ilişkiler sayesinde sadece, ömrünün neredeyse son otuz yılını geçirip en verimli üretimini gerçekleştirdiği Deventer'da değil, çok daha geniş bir coğrafyada kendisine müşteri bulmuştur.

Gerard ter Borch kendi dönemi içerisinde, özellikle de 1650'lerden sonra, janr resmi konusunda belirli bir tutumun ortaya çıkmasına neden olmuştur. Onun sakin figürleri, Münster Antlaşması sonrasında ülkenin huzur ve refahını yansıtan iç mekânları, Vermeer'den Frans van Mieris'e kadar janr türünde resim yapan birçok sanatçıyı etkilemiş gibi görünür. Figürlerinde yarattığı güçlü karakter ve hareketlilik, Jan Steen hariç, başka ressamların yapıtlarında görülmez, bununla beraber Steen'in yapıtlarındaki eğlenceden yoksundur.[356] Haarlem'de Pieter Molijn'in yanında çalışırken Frans Hals'ın kullandığı gri tonlarının etkisinde kalmıştır. Bu etkiler Deventer yıllarındaki yapıtlarında da görülür.

1. 8. Görünen Dünya: Dordrecht

Dordrecht, günümüz Hollanda'sının batısında, Güney Holland (*Zuid-Holland*) bölgesinde bulunan ve ülkeye 'en önce' katıldığı düşünülen şehridir, bu Hollanda kontu I. Willem'ın kente 1220 yılında şehir haklarını vermesiyle olmuştur. Dordrecht, 1572'de İspanya'ya karşı ayaklanan Oranje prensi I. Willem'ın (Sessiz

[355] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 106.
[356] Martin: **a.g.e.**, 1936, p. 235.

Willem) yanında yer almıştır. Bunun ardından da yine aynı yıl ilk Bağımsız Eyaletler toplantısı Dordrecht'te yer almış ve böylelikle kuzey eyaletler güney eyaletlerden ayrılıp, bağımsızlığa giden yola girilmiştir. 1618-19 yıllarında gerçekleştirilen Dordrecht Sinod'u, buranın ortodoks Kalvenistlerin bir kalesi olduğunun da göstergesi olmuştur.[357] Bu Sinod ile İncil'in Hollandaca'ya çevrilmesi ön görülmüş ve çalışmalar sonucunda *Statenbijbel*[358] 1637'de basılmıştır. Kent, Waal, Ren ve Maas nehirlerinin deltasında bulunduğundan, 16. yüzyıl öncesinde önemli bir liman kenti olmuştur. Daha önce Dordrecht'e verilmiş olan bazı ticari feragatnamelerin geri çekilmesi ile Antwerp, Amsterdam ve ardından Rotterdam limanlarının önemi artmış ve deniz ticaretinden ziyade nehir taşımacılığına odaklanılmasından dolayı 17. yüzyılda geri planda kalmıştır. Liman önemini yitirmeden önce Dordrecht, oldukça hareketli ve zengin bir yerdi.

Dordrecht kenti küçük ancak canlı bir ressam topluluğuna ev sahipliği yapmaktaydı. 1642 yılında kurulan Ressamlar Birliği'ne kayıtlı olan seksen yedi kişiden sadece yirmisi 'sanatçı' olarak çalışıyor, geri kalanı ise boyacı sınıfına giriyordu.[359] Kentin önemli 17. yüzyıl ressamlarından bazıları Aelbert Cuyp, Ferdinand Bol, Arnold Boonen, Samuel van Hoogstraten, Cornelis Bisschop, Nicolaes Maes, Arent de Gelder, Arnold Houbraken ve Godfried Schalcken olarak sıralanabilir. Bu listenin önde gelen ressamları, bir gelenekmişçesine genç yaşlarında dönemin usta ressamı Rembrandt'ın Amsterdam'daki atölyesinde eğitim almak üzere kentlerinden ayrılıyordu. Rembrandt'ın yanında eğitim almak başarıya giden yolda önemli bir güvenceydi.[360] O yıllarda, Amsterdam hariç, Dordrecht dışındaki hiçbir kent Rembrandt'ın çalışmalarına bu kadar büyük bir ilgi ile yaklaşmıyordu.[361] O yüzden de Dordrecht kenti sanatçıları büyük oranda Amsterdam'a hareket ediyordu. Bazıları eğitimlerinin sona ermesiyle çok daha geniş bir müşteri yelpazesine sahip

---

[357] Franits**: a.g.e.**, 2008, p. 145.

[358] *Statenbijbel*: Protestan Hollanda devleti tarafından, İbranice, Aramice ve Yunanca'dan Hollandaca'ya yapılan ilk resmî çeviridir. Daha önce yapılan Hollandaca çeviriler diğer dillerden yapılmış, çevirilerin çevirisi şeklindeydi. Bu yüzden önemli sayılıyor 1637 yılındaki söz konusu çeviri.

[359] John Loughman: "Dordrecht", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 109.

[360] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 89.

[361] John Loughman: "Arent de Gelder en de kunstwereld in Dordrecht", **Arent de Gelder (1645-1727): Rembrandts Laatste Leerling**, Red. Dirk Bijker v.d., Dordrechts Museum, Wallraf-Richartz Museum ve Snoek-Ducaju &Zoon, Dordrecht, 1998, p. 44.

Amsterdam'da kalır ya da başka büyük kentlere göçerken, bir kısmı ise memleketleri Dordrecht'e dönüp sanatlarını orada devam ettirmeyi tercih ediyordu. Eğitim için Amsterdam'a giden Dordrechtli ressamların bu süreç tamamlanınca orada kalmalarının önemli bir sebebi de Ortaçağ'da önemli bir ticari merkez olan Dordrecht'in gittikçe küçülen ekonomisi ve diğer kentlere oranla daha az olan nüfusu, ressamların kendi memleketlerinde tutunmalarının gittikçe zorlaştırmasıydı.[362]

Diğer kentlerle karşılaştırıldığında daha küçük ve içe kapalı olan Dordrecht'te üretilen resimlerin, 16. yüzyılda Antwerp ya da Brugge kentlerindeki gibi resim sanatının tutarlı üslupsal özellikler taşımadığı görülmektedir.[363] 17. yüzyılda Hollanda'daki bazı önemli kentlerde üretilen yapıtlar, kendi içlerinde tutarlı birer üsluba sahipti. Delft kentindeki optik ve perspektifle ilgili yapılan çalışmalar resme yansıyor, Utrecht'te Katolik inancın izinde İtalyan Caravaggist akımın etkileri öne çıkıyor, Leiden'da Gerard Dou öncülüğünde zarif fırça vuruşlarıyla meydana gelen pürüzsüz yapıtlar ortaya konuyor, Amsterdam'da ise daha çok portre ve tarihî özellikler taşıyan yapıtlara imza atılıyordu. Kentte, portre ve tarihî resim, başta Rembrandt ve Bartholomeus van der Helst olmak üzere belirli birkaç ressamın büyük kazançlar ve ün sağladıkları bir alandı. Genellikle Amsterdam'da Rembrandt atölyesinde eğitim alan ressamlar kentlerine döndüklerinde bir süre daha Rembrandt etkili yapıtlar üretmeye devam ediyordu. Ancak zamanla kendi üsluplarına kavuşan ressamlar da vardı. 1660'lardan sonra Dordrecht'teki varlıklı aileler arasında janr resmine artan ilgisinde Rembrandt'ın öğrencilerinden Samuel van Hoogstraten ve özellikle de Nicolaes Maes'ın etkisi büyüktü.[364]

Dordrecht, farklı konularda resim yapan birkaç nesil yetiştiren Cuyp ailesinin yerleştiği ve üretim yaptığı bir merkez konumundaydı. Cuyp ailesinin babası Gerrit Gerritsz. Cuyp (ykl.1565-1644) vitray ressamıydı ve ailesini Venlo kentinden Dordrecht'e getirmişti. 17. yüzyılın ilk yarısında Dordrecht'teki en etkili ressam olan Jacob Gerritsz. Cuyp (1594-1652), Rembrandt etkilerini tetikleyen isim sayılır. Bunun sebebi J.G. Cuyp'ün, tıpkı Rembrandt'ı da etkileyen Utrecht Caravaggizmi ve

[362] **A.e.**, p. 37.
[363] Celeste Brusati, Alan Chong, vd.: **De Zichtbaere Werelt**, Red. Peter, Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p.11
[364] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 146.

erken dönem Amsterdam tarihî resim geleneğinden (Rembrandt Öncesi Ressamları[365]) beslenmiş olmasıdır. Bu da onun Dordrecht'te yerel bir 'Rembrandt Okulu' başlatmasına sebep olmuş olabilir.[366] Sanat konusundaki ilk eğitimini babası Gerrit Gerritsz.'den alan ressam, daha sonra Utrecht'te Abraham Bloemaert'ın öğrencisi olmuştur. Yapıtlarındaki renk kullanımı ve konu seçimi açısından Utrecht Okulu yapıtlarıyla yakınlıklar gösterir.[367] J.G. Cuyp Dordrecht'in en aranan portre ressamı olmakla birlikte, tarihî ve dinî resimlerle, janr ve natürmortlara imza atmıştır.[368] Dordrecht dışında da adını duyuran Aelbert Cuyp (1620-1691), ilk eğitimini büyük olasılıkla babası J.G. Cuyp'ten almıştır. Özellikle yaptığı manzara resimleriyle adını duyuran A. Cuyp, ilk dönemlerde Jan van Goyen tarzında gri kahverengi tonlarda manzara resimleri yapsa da, yapıtlarına zamanla kendine özgü sarı tonları hâkim olmaya başlar. Bu türden yapıtlarının yerini daha sonra, altın renkli güneş ışığının ele geçirdiği, İtalyan etkili manzaralar almaya başlar.[369] Bob Haak, İtalyan etkisini A. Cuyp'ün Utrecht'te İtalyan tarzında resimler yapan ressamlarla olan ilişkisine bağlar.[370] Yine Cuyp ailesinin bir üyesi olan Benjamin Cuyp (1612-1652), Dordrechtli birçok genç sanatçı gibi, amcası (bazı kaynaklara göre üvey kardeşi) J.G. Cuyp'ün yanında ilk resim eğitimini almıştır. Ailede belki de Rembrandt tarzına en yakın resim yapan kişi Benjamin olmuştur. Rembrandt gibi o da dinî konulu yapıtlarda ve janr resimlerinde dramatik etkiyi arttırmak adına, *chiaroscuro* ve ışık patlamalarına yer vermiştir.[371]

Dordrecht, Hollanda resim kuramı ile ilgili çalışmalara imza atan ve Antwerp'ten göçen Mennonit bir ailenin oğlu olan ressam Samuel van Hoogstraten'ın (1627-1678) da dünyaya geldiği kenttir. Arnold Houbraken, *De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen*[372] (1718) adlı

---

[365] Pre-Rembrandtists
[366] Alan Chong and Marjorie E. Wieseman : "De Figuurschilderkunst in Dordrecht", **De Zichtbaere Werelt**, Red. Peter, Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 18.
[367] Bob Haak: **The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century**, Trans. Elizabeth Willems-Treeman, Waanders Publishing, Zwolle, 2003, p. 339.
[368] Wieseman and Chong: **a.g.e.**, 1992, p. 16.
[369] Jacob Rosenberg ve Seymour Slive: **Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800**, Penguin Books, Middlesex, 1966, p. 159.
[370] Haak: **a.g.e.**, 2003, p. 340.
[371] Wieseman and Chong: **a.g.e.**, 1992, p. 20.
[372] Hollandalı Ressamların Büyük Tiyatrosu

kitabında hocası Van Hoogstraten'ın önce kendi babası Dirk'in (Theodor) yanında eğitim gördüğünü, babasının ölümünün ardından Amsterdam'da Rembrandt van Rijn'in atölyesinde çalıştığını anlatır.[373] Van Hoogstraten, Rembrandt'ın atölyesinde, genç yaşta hayata veda eden Carel Fabritius'la birlikte çalışma fırsatı bulmuştur. Fabritius'la birlikte çalışmanın en önemli etkilerinden biri, tıpkı onun gibi perspektif sorunları ve yansımayla ilgilenmesi olmuştur. Sanatın kuramsal tarafıyla ilgilenenin fazla olmadığı 17. yüzyılda, Van Hoogstraten bu konuya eğilmiştir. Karel van Mander'ın 1604 tarihli kitabından sonra resim ile ilgili yayınlanan ilk kitap Samuel van Hoogstraten'ın 1678 tarihli *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst*[374] olmuştur ve bu kitap Van Hoogstraten'ın Carel Fabritius ve Abraham Furnerius'la aynı dönemde Rembrandt'ın atölyesinde çalıştığı zamanları anlatır.[375] Ressam, Amsterdam'da aldığı eğitimin ardından, 1648 yılında tekrar Dordrecht'e dönmüştür. Rembrandt etkisini Van Hoogstraten'ın resimlerinden ziyade çizimlerinde fark ederiz. Ancak onun çizimleri Rembrandt'ınkilere oranla daha kuru, geometrik; betimlediği yüzler daha ifadesiz ve *chiaroscuro* açısından da Rembrandt'ın çizimlerindeki canlılıktan yoksun olduğunu belirtir Slive.[376]

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Samuel van Hoogstraten hocası Rembrandt'ın üslubundan uzaklaşmaya başlar. Yanılsamacı üslupta yapmaya başladığı resimler ona ülke sınırları dışında da ün getirir. Bu tarihten sonra birçok Avrupa ülkesinde bulunmuş ve çalışmalar yapmıştır. 1650'lerin başında Viyana'da gerçekçi bir biçimde yaptığı *trompe l'oeil* natürmortları, Kutsal Roma İmparatoru III. Ferdinand'ı çok etkilemiş ve bu yapıtlar ona bir madalya kazandırmıştır.[377] Viyana'da bulunduğu yaklaşık beş yıl zarfında bir de Roma'ya gitmiş ve orada *Bentveughels* grubuna katılarak resim çalışmalarına devam etmiştir.[378] Viyana üzerinden tekrar Dordrecht'e geçen ressam daha sonra beş yıl kalacağı (1662-1667) Londra'ya hareket eder. Burada Kral II. Charles için çalışmaya başlar. Hollanda'ya

---

[373] Houbraken: **a.g.e.**, p. 156. (çevrimiçi, 05.12.2014) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0256.php

[374] Resim Akademisine Giriş

[375] Seymour Slive: **Dutch Painting 1600-1800**, Yale University Press, 1995, pp. 110- 111.

[376] **A.e.**, p. 111.

[377] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 146.

[378] Bir gelenek olarak *Bentveughels* grubunun üyelerinin kullandığı takma isimlerden birini kullanmıştır bu dönemde. Van Hoogstraten Roma döneminde *Batavier* olarak tanınıyordu. Ayrıntılı bilgi için Bkz. Utrecht kenti ile ilgili bölüm.

döndüğünde Den Haag'a yerleşerek 1668'de *Confrerie Pictura*'ya kaydolur. Burada kentin ileri gelenleri için siparişler yapmıştır. Van Hoogstraten ömrünün son yıllarını Dordrecht'te geçirmek üzere 1671 yılında Den Haag'dan ayrılır.

Samuel van Hoogstraten'ın ilk dönem Rembrandt üslubunda yaptığı resimleri sayılmazsa, oldukça az yapıt vermiştir. Janr türünde boyadığı tuvaller ise Wilhelm Martin'e göre Metsu ve De Hooch'un gölgesinde kalacak cinstendir. Ancak, *trompe l'oeil* ve diorama tarzındaki yapıtları, ülkesi dışında da onu epey aranan bir ressam haline getirmiştir.[379]

Rembrandt'ın atölyesinde eğitim alan bir başka Dordrechtli ressam Nicolaes Maes'tır (1634-1693). Başarılı ve varlıklı bir tüccarın oğlu olarak dünyaya gelen Maes önce, şimdi kim olduğu bilinmeyen bir ressamdan ders almış ancak daha sonra o da ünlü usta Rembrandt'ın atölyesine çalışmaya başlamıştır. Maes'ın ilk dönem çalışmaları, hocasının etkisinde *chiaroscuro*'nun yoğun hissedildiği dinî resimlerdir. Ressam, yapıtları arasında sayıca az olmasına rağmen, yaptığı janr resimleri ile ön plana çıkar. Sadece altı yıl gibi kısa bir süreye sıkıştırdığı bu yapıtlar, kompozisyonları açısından farklı bir bakış açısı kazandırmıştır. Pieter de Hooch ve Vermeer'den birkaç yıl öncesinde Maes, janr resminde yanılsamacı etkiler ve çoklu bakış açısını denemiştir.[380] İlerleyen yıllarda Maes, Antwerp'i ziyaret edip orada Pieter Paul Rubens ve Anthony van Dyck'in yapıtlarını inceleme fırsatı bulmuştur. Jacob Jordaens ile yine Antwerp'teyken görüşen ressamın çalışmaları portrecilik yönünde ağır basmaya başlar. Portre ressamı olarak ortaya koyduğu ilk yapıtlarda kullandığı sıcak renkler ustası Rembrandt'ın etkilerini taşısa da, daha sonraki yıllarda yaptığı portreler, Van Dyck'in portrelerini akla getirtecek şekilde zarafet ve parlak renkler taşıyan yapıtlardır. Houbraken ise Nicolaes Maes'ın portre ressamı olarak bu tutum değişikliğini kitabında şöyle ele alır: "Maes resim sanatını Rembrandt'tan öğrenmiştir ancak onun yolunu erken terk etmiştir. Özellikle de portre yapmaya başladığında ve genç bayanların beyazı kahverengiye tercih ettiklerini anladığında".[381] Houbraken'ın bahsettiği bu 'genç bayanlar' daha çok Amsterdam'da

---

[379] Martin: **a.g.e.**, 1936, p. 230
[380] Martha Hollander: "Nicolaes Maes", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 227.
[381] Houbraken: **a.g.e.**, p. 274. (çevrimiçi, 06.12.2014)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0292.php

bulunduklarından, ressam bir süre sonra Dordrecht'ten temelli ayrılır (1673) ve portreleriyle kentin varlıklı kesiminden çok daha fazla para kazanabileceği Amsterdam'a yerleşir.

Rembrandt'ın son öğrencisi olarak bilinen Arent (Aert) de Gelder da (1645-1727) Dordrecht'te dünyaya gelen ressamlardandır. De Gelder, Dordrecht'te önce Samuel van Hoogstraten'dan dersler almış, ardından da 1660'ların başında Amsterdam'a gitmiştir. Houbraken'ın yazdığı biyografisine göre, Rembrandt'ın hiçbir öğrencisi De Gelder kadar onun üslubuna sadık kalmamıştır.[382] Bu yoruma Loughman da katılır. Ona göre, De Gelder çevresindeki sanatsal gelişmelerden bağımsız kalabilmiş ve özellikle de Rembrandt'ın son dönem üslubunu kendine örnek almıştır.[383] Ancak bunu yaparken bir yandan kendi üslubunu da yakalayabilmiştir. Rembrandt'tan farklı olarak boyayı değişik şekillerde tuvaline aktarmıştır; boyada farklı etkiler yaratabilmek adına, kimi zaman spatulayla kimi zaman parmaklarını ve kimi zaman da fırçasının arkasını kullanmıştır. Yapıtlarında formların gittikçe çözüldüğünü, boyanın vurgulanıp, derinliğin önemini yitirdiğini bununla birlikte renklerin çeşitliliğinin arttığını görmekteyiz.[384] Rembrandt gibi, son öğrencisi De Gelder da resimlerinde kullanmak üzere çeşitli kostümler, savaş aletleri ve her türden aksesuar koleksiyonu yapmıştır. De Gelder, ustasının tüm yapıtlarını, eskizlerini, erken dönem çalışmalarını belki de en iyi çalışan, çalışmalarının üzerinde düşünen öğrencisi olarak diğer öğrencileri arasında farklı bir yer edinir.

Kent, 1660 ve 1670'li yıllarda bir sanat merkezi olarak sanat üretiminin zirvesine ulaşmıştır. Özellikle de o dönemlerde ve sonrasında, resimlerde daha fazla karşılaştığımız *fijnschilderen* yaklaşımını kentte Godfried Schalcken (1643-1706), Arnold Verbuis (1673-1717), Arnold Boonen (1669-1729) ve Arnold Houbraken'ın (1660-1719) yapıtlarında görüyoruz.[385] Özellikle, Leiden kenti ressamları arasında yaygın olan ve öncülüğünü de Gerard Dou'un yaptığı *fijnschilders*[386] ekolünü devam

---

[382] **A.e.**, p. 201. (çevrimiçi, 08.12.2014)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0376.php
[383] Loughman: **a.g.e.**, 1998, p. 48.
[384] John Loughman: "Arent de Gelder", ", **De Zichtbaere Werelt**, Red. Peter, Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 163.
[385] Loughman: **a.g.e.**, 1997, p. 109.
[386] *Fijnschilders*: Yapıtlarında fırça vuruşunun izlenemeyeceği, pürüzsüz, boya kullanımıyla yapılmış ve yüzeyde kusursuz bir bitiş sergileyen yapıtlar veren sanatçılara verilen isim. Daha fazla ayrıntı için bkz. Leiden kentinin ve Doku-Materyal konularının ele alındığı bölümler.

ettiren Schalcken, Dordrecht'te Samuel van Hoogstraten'ın öğrencisi olmuştur. Ardından da Leiden'da Gerard Dou'dan eğitim almıştır. Sanatının ilerleyen yıllarında Dou'u bile geçerek son derece zarif, pürüzsüz yapıtlar vermiştir ki bunların yüzeyi artık neredeyse mineli gibidir.[387] Godfried Schalcken, Dordrecht'te artık farklı bir üslubun temsilcisidir. Houbraken, Schalcken'ı emeğinin karşılığını hayatı boyunca fazlasıyla kazanan biri olarak, Hollandalı ressamlar arasında en şanslılardan biri sayar; "Sanatının meyvesini toplamıştır" der ve bunun ne kadar az gerçekleşen bir durum olduğunu da vurgular.[388] Schalcken, yapıtlarında özellikle mum ışığı ile aydınlatılmış insanlar kullanmayı seçmiştir. Genellikle akşam karanlığının bastığı mekânlarda, ellerinde tuttukları veya masanın üzerinde duran bir mumun alevinin ya da meşalenin aydınlattığı insan yüzlerindeki yumuşak kızıl tonlar, belki de fazlaca ressamın ulaşmayı başaramadığı bir etki yaratmıştır. Mesleğinin ilerleyen yıllarında birçok çağdaşı gibi, o da portre ressamlığı yapmaya başlamıştır. Bu incelikli ve özel üslubu sayesinde Palatin elektörü Johann Wilhelm'in de ilgisini çekmiş ve onun için de çalışmalar yapmıştır.

Cornelis Bisschop (1630-1674), Amsterdam'da Ferdinand Bol'un atölyesinde aldığı eğitimden sonra doğduğu yere geri dönmüş ve orada çalışmalarını sürdürmüştür. Loughman, sadece doğduğu kentte çalışmalarını sürdüren biri olarak Bisschop'un çağdaşları arasında hem yurt içinde hem de yurt dışında oldukça iyi tanındığını belirtir.[389] Bisschop, Schalken gibi mum ışığını kullandığı yapıtlarının yanı sıra Nicolaes Maes tarzında yaptığı janr resimleriyle de bilinir. Bunlardan en çok tanınanı Rijksmuseum'da bulunan *Elma Soyan Kadın* (1667) resmidir. Ressamın daha az bilinen portreleri ise oldukça katı ve duygudan uzak olarak nitelendirilebilir. Bunların yanı sıra dinî ve tarihî konuları ele aldığı yapıtları bulunmaktadır. Bisschop'u diğer ressamlar içinde ilginç kılan özelliği dış kenarlarından kesilmiş resimler yapıyor olmasıdır.[390] *Trompe l'oeil* tarzında, yanılsamacı olarak nitelenebilecek bu yapıtlarında, ahşaba betimlediği figürleri keserek onları neredeyse

[387] Chong and Wieseman: **a.g.e.**, 1992, p. 32.
[388] Houbraken: **a.g.e.**, p. 176. (çevrimiçi, 08.12.2014)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0362.php
[389] John Loughman: "Cornelis Bisschop", **De Zichtbaere Werelt**, Red. Peter, Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 85.
[390] *Chantourné* olarak bilinen bu türden yapıtlarla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yüzeyde Oyunlar bölümü.

üç boyutlu bir hale getirmiştir. Bu tür yanılsamacı ve perspektifle ilgili çalışmalarıyla, yine kendisi gibi Dordrechtli Samuel van Hoogstraten'dan etkilendiği açıktır. Houbraken'a göre ressamın belki de en büyük şanssızlığı Danimarka kralının saray ressamı olması teklif edildikten çok kısa bir süre sonra kırk dört hayata veda etmesi olmuştur.[391]

Godfried Schalcken ve Gerard Dou'un yanında eğitim almış olan Arnold Boonen'ın (1669-1729) janr resminde ortaya koyduğu örnekler her iki hocasının da etkisini taşır. Özellikle mum ya da lamba ışığının yüzleri ve kısıtlı bir mekânı aydınlattığı yapıtlarda kuvvetli bir *chiaroscuro* görülür. 1696 yılında Boonen birçok Dordrechtli sanatçının daha önce yaptığı gibi Amsterdam'a taşınmıştır. Kendisi de ressam olan Den Haaglı Johan (Jan) van Gool'un sanatçı biyografilerini ele aldığı 1750 tarihli *De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen*[392] kitabında da belirttiği üzere; Dordrecht'in yağlı ve killi toprağı sanatçıları yetiştirmek için çok uygundur, fakat onları beslemek için yetersizdir.[393] Boonen, Amsterdam'da çok başarılı bir portre ressam olarak hayatını kazanmıştır. Dikkat ve özenle ele aldığı portreleri sayesinde, Amsterdam'ın önde gelen zenginleri ve hatta yabancı aristokratlar, müşteri listesinde yer almıştır. 18. yüzyılın önemli ressamı Cornelis Troost (1697-1750), resim eğitimini Arnold Boonen'ın yanında almıştır.

1718 tarihli kitabında, başta hemşerileri olmak üzere 17. yüzyıl Hollandalı ressamların biyografisini yazan Arnold Houbraken (1660-1719) kendi dönemi ve hemen öncesinde yaşamış ressamları yapıtlarıyla, hayatlarından anekdotlarla, bazen de minik dedikodularla ele alarak Hollanda Altın Çağı resmine ilişkin birçok bilginin elimize geçmesini sağlamıştır. Houbraken bugün daha çok Karel van Mander'ın yazdığı *Het Schilderboeck* (1604) kitabının devamı niteliğindeki kitabıyla yazar

---

[391] Houbraken: **a.g.e.**, p. 222. (çevrimiçi, 10.12.2014) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0275.php Danimarka kralı için optik yanılsamalar ve perspektiflerden oluşan bir koleksiyon hazırlayan saray ressamı Flaman Cornelius Gijsbrechts (ykl. 1630- ykl. 1675) oradan ayrıldıktan sonra belli ki kral onun yerini alması için Bisschop'a teklif sunmuştu. (Olaf Koester: "Curtain Motifs", **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999, p. 268.)

[392] Hollandalı Ressamların Yeni Büyük Tiyatrosu

[393] Johan van Gool:**De Nieuwe Schouburg der Nederlantsche kunstschilders en schilderessen**, Den Haag, 1750, p. 299. (çevrimiçi, 13.12.2014) http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/schouburg/#source=1&page=323&accessor=toc&view=imagePane

olarak tanınsa da kendisi de ressamdır. Nicolaes Maes'ın öğrencisi olmuş olan iplik sarıcısı Johannes de Haan'ın yanında çizimler ve baskıları kopyalayarak başlamıştır eğitimine. Birçok hocadan sonra Samuel van Hoogstraten'ın yanında eğitim almıştır. Houbraken daha çok küçük figürlü tarihî resimleriyle bilinir. Oldukça bilgili olduğu tarihî konuları katı, klasikçi bir üslupta betimlemiştir. Tarihî yapıtlarında Rembrandt tarzında *chiaroscuro* etkilerini görmek mümkündür.[394] Bu türden yapıtlarının yanı sıra gravürler, manzara resimleri, tür resimleri, portreler ve dekoratif üslupta duvar ve tavan resimleri de yapmıştır. Yapıtlarına genel anlamıyla akademik bir üslup hâkimdir.

Dordrecht kenti, bugün pek bilinmese de Hollanda Cumhuriyeti içinde resim alanında önemli bir yere sahiptir. Bu açıdan bakıldığında topraklarından çıkan, ancak Van Gool'un da belirttiği gibi yeterince besleyemediği ressamları Hollanda Altın Çağı'nda ve özellikle de 17. yüzyılın ikinci yarısında önemli katkılar sunmuştur.

1.9. Ahırdan Sayfiye Evine: Rotterdam

Rotterdam Hollanda'nın batısında, Güney Holland (*Zuid-Holland*) bölgesinde Rijn ve Maas nehirlerinin deltasında bulunan ve Avrupa'nın en büyük limanına sahip, bugün artık Hollanda'nın geri kalanına hiç benzemeyen modern bir kenttir. 9. yüzyılda Rotte Nehri kıyısında yerleşim başlamıştır. Ancak 12. yüzyılda taşan bu nehrin üzerine bir baraj (dam) kurulmuş ve ardından yerleşim bu barajın etrafında oluşmaya başlamıştır. Kentin bugün kullandığımız ismi de bu nehir ve üzerinde kurulan barajdan gelmektedir. Su kenarındaki yerleşimlerin çoğunda olduğu gibi burada da geniş çaplı balıkçılık etkinlikleri başlamıştır. Bununla birlikte bir de 12. yüzyıldan itibaren ticaret gelişmeye[395] ve limanlar oluşmaya başlamıştır. Kente şehir hakları 1340 yılında Kont IV. Willem tarafından verilmiştir. İspanyollarla girilen savaşta Rotterdam kenti halkı Willem van Oranje tarafında yer almış ve başkaldırının içinde bulunmuştur. Antwerp'in düşüşünden (1585) sonra kuzeye gelen göçmenler

[394] Chong and Wieseman: **a.g.e.**, 1992, p. 32.
[395] Yoğun bir biçimde ringa balığı, bira, majolika, güney Avrupa'dan getirilen ve 17. yüzyılda VOC'nin (Doğu Hindistan Şirketi) getirdiği yabancı malların ve 18. yüzyıl sonlarına kadar yoğun olarak devam edecek olan Fransız şaraplarının ticareti yapılıyordu.

sayesinde kent özellikle de 17. yüzyıl başlarında birden bire büyümeye başlamıştır. Göçmenler kente yük olmamakla birlikte, kent halkına tekstil ve sırlı çini üretimini göstermişler ve böylelikle de Rotterdam'daki ekonomik gelişmeye katkı sağlamışlardır.[396]

Rotterdam, 16. ve 17. yüzyılda Amsterdam'dan sonra en önemli ikinci liman kenti olmasına rağmen, sanatsal anlamda Amsterdam, Delft, Haarlem gibi kentlerle karşılaştırıldığında oldukça sönük kalmıştır.[397] Buradaki sanatçılar çok farklı konularda resimler yapmışlardır. Öncü bir sanat merkezi olmaması sebebiyle rekabet de fazla yoktur ve dolayısıyla burada uzmanlaşma, diğer kentlerdekinin aksine, pek görülmez.[398] 1630'larda Rotterdam'da yaklaşık olarak doksan tane ressam yaşamaktaydı. Ancak bu ressamların en az üçte biri göçlerle kente gelmişti ve bunların yarısından fazlası da güney eyaletlerindendi. 1630-1670 yılları arasında ise ressam sayısı yüz yirmi civarındaydı.[399] Bu ressamlar içinde Altın Çağ'ı başlatan kişi olarak Willem Buytewech (1591/92-1624) gösterilir. Buytewech Rotterdam'da dünyaya gelmiş ve genç yaşında Haarlem'e giderek 1612-1617 yılları arasında bağlı bulunacağı Haarlem Aziz Luka Ressamlar Loncası'na kaydolmuştur. Oldukça yaratıcı ve özgün olduğundan kendisine *Geestige Willem* (Nükteli Willem) denilmişti ki bu da onun Frans Hals'ın bohem çevresi içinde ayrıksı bir yeri olduğunu gösteriyor.[400] Hendrick Martensz. Sorgh ve Herman van Swanevelt'e dersler veren ressam çalışmalarıyla Willem Cornelisz. Duyster'a da ilham vermiştir.[401]

Rotterdam kentine özgü tek janr resmi çeşidi belki de ahır betimleridir. Bunlar genellikle oldukça karanlık, natürmort özellikleri de taşıyan, hayvanların ve insanların da betimlendiği iç mekân resimleridir. Bu tür resimleri yapanların başında Rotterdam yakınlarındaki Gorinchem'de doğan ve Rotterdam Aziz Luka Ressamlar

---

[396] Roelofsz.: **a.g.e.**, 1994, p. 16.
[397] Gerçi Roelofsz, ekonomik, kültürel ve sanatsal ortamının 17. yüzyılda Amsterdam hariç diğer kentlerden çok da farklı olmadığını vurgular. Kentin, özellikle de yüzyıl sonunda, kültürel açıdan çok şey sunduğunu ve sanatçıların burada geçinecek kadar para kazanamadıkları bilgisinin doğruyu yansıtmadığını belirtir. **A.e.**, p. 28.
[398] Ida Jager: "Rotterdam", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 334.
[399] Roelofsz.: **a.g.e**., 1994, pp. 17 and 22.
[400] Martin: **a.g.e.**, 1935, p. 356. (çevrimiçi, 08.03.2016)
http://www.dbnl.org/tekst/mart039holl01_01/mart039holl01_01_0010.php
[401] Çalışmanın Haarlem ile ilgili bölümünde de Willem Buytewech'le ilgili ayrıntılara yer verilmiştir.

Loncası'na kayıtlı olan Cornelis Saftleven (1607-1681) gelir. Köylü betimleri, manzara, dinî ve iç mekân resimleriyle tanınan ressamın çalışmalarında Adriaen Brouwer ve David Teniers'in etkileri görülür. Hayvanları insanlaştırarak yaptığı alegorik resimlerle, döneminin sosyal ve politik olaylarını eleştirir. Saftleven, Rotterdam resminin en önemli isimlerinden olan Ludolf de Jongh'un hocası olmuştur. Willem Buytewech'in öğrencisi Hendrick Martensz. Sorgh (ykl. 1610-1670) da ahır resimlerine katkıda bulunmuştur. Köylü betimleri, mutfak ve pazar sahneleri, iç mekân resimleri, (deniz) manzara resimleri ve tarihî resimler yapmıştır. O da Saftleven gibi Teniers ve Flaman meslektaşlarıyla yakın ilişkiler içinde olmuştur.[402] Rotterdam Aziz Luka Ressamlar Loncası'na bağlı olan bu Rotterdamlı ressam 1659'da da loncanın başına geçmiştir. Daha geç dönem sanatında Delft ve Leiden resmi etkileri[403] sezilen Sorgh'un yapıtlarında figürler büyümüş ve toprak tonlarındaki paleti daha çok renge kavuşmuştur. Sorgh, Rotterdam'ın önde gelen ressamlarından olmuş ve Rotterdam'ın önde gelen üst sınıfı arasında tutulmuştur. Bu sayede çok para kazanmış ve Rotterdam'da çok mal varlığı edinebilmiştir.[404] Birçok öğrenci yetiştirmiş olsa da, en çok tanınan takipçisi Rotterdamlı olduğu halde sanat hayatının büyük bir kısmını Amsterdam'da geçiren Michiel van Musscher (1645-1705) olmuştur.

Rotterdam'da dünyaya gelmiş, bir dönem de Utrecht kentinde çalışmış olan Gerrit van Battem (1636-1684) ressam, gravürcü ve baskı sanatçısıdır. Daha ziyade manzara resimleri ile bilinse de, köylü betimleri, çiçekli natürmortlar, mutfak içi betimleri ve janr türünde resim de yapmıştır. Abraham Furnerius'un (1628-1654) öğrencisi olmuştur. 17. yüzyılda sıklıkla görüldüğü gibi, ressamlığının yanında başka işlerle de uğraşmıştır. Rotterdam'da bir han sahibi olan kayınpederinden burayı devralmış ve işletmiştir.[405] Genellikle küçük figürlü manzaralarına imza atan ressamın Leiden okuluna yakınlık gösteren janr resimleri de bulunmaktadır.

---

[402] Vries: **a.g.e.**, 2005, p.66.
[403] Haak: **a.g.e.**, 1984, p. 409.
[404] Nora Schadee (Red.): **Rotterdamse Meesters in de Gouden Eeuw**, Historisch Museum Rotterdam and Waanders Uitgevers, Rotterdam and Zwolle, 1994 p.299.
[405] **A.e.**, p. 270.

Kilise içi betimleri ile Rotterdam'ı Hollanda resminde temsil eden kişi Anthonie de Lorme (1610-1673) olmuştur. Lorme, uzun hayatını Rotterdam'da geçirmiş ve çalışmalarını burada sürdürmüştür. Ressam olarak çalışmaların yanı sıra teknik ressamlık da yapmıştır. Eğitimini kendisi gibi Rotterdamlı olan Jan van der Vucht'ten (1603-1637) almıştır. A.D. de Vries onun bu kilise içi betimleri kadar köylü betimlerine de imza atmış olduğunu belirtse de, bugün elimize bu yapıtlarından bir şey kalmamıştır.[406] O da, birçok kilise ressamı gibi önce hayal gücünü kullanarak kilise betimleri yapmış ancak ilerleyen yıllarda (1652'den itibaren) Pieter Saenredam gibi daha gerçekçi kilise betimlerine yönelmiştir.[407] Bu açıdan Delft'te yapılan gerçekçi ve perspektif kuralları ile donanmış kilise içi betimlerine en yaklaşan yapıtlar vermekle birlikte, neredeyse Delft'teki ressamların seviyesine yaklaşmıştır.[408] Yapıtlarında, hocası Jan van der Vucht ve Van der Vucht'ün hocası olmuş olan Bartholomeus van Bassen'ın yanı sıra Pieter Saenredam'ın etkisi görülür.

Rotterdam'ın yetiştirdiği önemli ressamlardan biri olan Jacob Ochtervelt (1634-1682) ilk eğitimini Haarlem kentinde Nicholaas Berchem'den almış ardından da Rotterdam'ın en önemli ressamlarından olan Ludolf de Jongh'un öğrencisi olmuştur. 1650'lerde hocası Berchem gibi han betimleri yapmıştır. Daha sonra Pieter de Hooch üslubunda yaptığı iç mekânlarla tanınmış ve gündelik hayattan sahneler betimlemiştir.[409] Ochtervelt burjuvanın betimlendiği figürlü resimleri ile tanınır daha çok. Burada betimlediği kumaşların zarafeti Pieter de Hooch ve Frans van Mieris'in etkisindedir.[410] Etiene Thoré, 1858 tarihli *Les Musées de la Hollande* adlı kitabında, kullandığı tipleri biraz kaba bulsa da Ochtervelt'in incelikli tekniğini ve figürlerinin

---

[406] Jeroen Giltaij ve Guido Jansen: **Perspektiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boymans-van Beuningen, Trans. Wim Honders, Rotterdam, 1991, p.237.

[407] De Lorme, gerçek kilise içi betimleri yapmaya başladığında kendisine her seferinde Rotterdam'daki St. Laurens Kilisesi'ni konu olarak seçmiştir. Ressamın yaptığı betimler o kadar ayrıntılı ve doğrudur ki, 2. Dünya Savaşı'nda tamamıyla yıkılan kilisenin restorasyonunda De Lorme'nin resimleri ve çizimlerinden yararlanılmıştır. (W.A. Liedtke: **Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte**, Davaco Publishers, Doornspijk, 1982, p. 69)

[408] **A.e**.

[409] Rosenberg, Slive, Kuile: **a.g.e.**, p. 211.

[410] Jager: **a.g.e.**, p. 334

ifadelerini oldukça canlı bulduğunu ifade etmiştir.[411] Özellikle iç mekânda, oldukça samimi bir ortamda betimlediği aile ve sohbet portreleri vardır ki bunlarda Sorg'un etkilerini görmek mümkündür.[412] Kendi dönemindeki yazarlar Ochtervelt'ten bahsetmemişlerdir ancak bu Vermeer dâhil birçok Hollandalı ressamın tanınmasında olduğu gibi, Fransız araştırmacılar ve yazarlar sayesinde olmuştur.[413] Ochtervelt, 1674-1682 yılları arasında Amsterdam'da çalışmalarını sürdürmüş ve burada da hayata veda etmiştir.

Eglon van der Neer (1635-1703) Amsterdam'da dünyaya gelmiştir. Eğitimini, daha ziyade manzara resimleri ile bilinen babası Aert van der Neer (1603-1677) ve alegori ile janr türündeki resimleriyle bilinen Jacob van Loo'nun (1614-1670) yanında almıştır. En uzun süre (1664-1679) Rotterdam'da çalışmış olmasından ötürü Amsterdamlı değil Rotterdamlı ressamlar arasında verilmiş olmasına rağmen Eglon van der Neer birçok farklı kent ve ülkede resim çalışmaları yapmıştır. Genç yaşında Fransa'da Oranje Prensliği'nin valisi Friedrich van Dohna için çalışmış, sonra İspanyol Kralı II. Charles'ın saray ressamı, ardından da Palatin elektörü Wilhelm von der Pfalz'ın saray ressamı olmuştur.[414] Görülüyor ki Van der Neer sanatçı olarak daha hayattayken üne kavuşmuş bu da ona maddi kolaylıklar getirmiştir. Rotterdam'da bulunduğu yıllarda Den Haag'da da çalışmıştır. 1670 yılında *Confrerie Pictura*'ya üye olmuştur. Eglon van der Neer, öncelikle janr resimleriyle tanınsa da tarihî resimler, manzaralar ve portrelere de imza atmıştır. Özellikle ilk döneminde yaptığı janr resimleri konu seçimi açısından Gabriel Metsu, kumaş gibi materyaller ve huzurlu ortamın betimlenmesi açısından Gerard Ter Borch'la yakınlık gösterir.[415] Bu özellikleri sebebiyle onu *Fijnschilders* geleneğinin içinde görebiliriz. Eglon van

---

[411] Susan D. Kuretsky: **The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)**, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1979, p. 6

[412] Nora Schadee: "Summary", **Rotterdamse Meesters in de Gouden Eeuw**, Historisch Museum Rotterdam and Waanders Uitgevers, Rotterdam and Zwolle, 1994 p.291

[413] Kuretsky, Jacob Ochtervelt'in Rotterdam'da oldukça tanınmış bir sanatçı olmasına, hem Rotterdam hem de Amsterdam'daki yaşam koşulları ve bugün elimizde kalan yaklaşık yüz adet tablosu göz önüne alındığında, kendi çağdaşı ve 18. yüzyıldaki yazarlar arasında görmezden gelinmiş olmasına şaşırıyor. Sadece Houbraken'ın kitabında Berchem'den aldığı eğitime ilişkin kısa bir not bulunduğunu belirtip, onunla ilgili ilk tatmin edici bilginin, J.B.P. Lebrun'un *Galerie des Peintres Flamandes, Hollandais et Allemands* (1792) adlı kitabında verildiğini ifade ediyor. (Kuretsky: **a.g.e.**, p. 6)

[414] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 250.

[415] **A.e.**

der Neer'in öğrencisi Adriaen van der Werff de onun kadar ünlü olmuş ve onun izinde resimler yapmıştır.

Ressamlığının yanı sıra mimarlık[416], teknik ressamlık, minyatür ressamlığı ve dekoratif ressamlık da yapan Adriaen van der Werff (1659-1722) Rotterdamlı'dır. Yaşamı boyunca yapıtlarıyla hayranlık uyandıran Van der Werff, uzun ve üretken hayatı boyunca hocası Eglon van der Neer gibi Palatin elektörü Wilhelm von der Pfalz'ın saray ressamlığı yapmış ve ününün tadını çıkartabilmiştir.[417] Yaklaşık olarak dört yıl çıraklığını yaptığı Van der Neer'in etkileri yapıtlarında görülmektedir. O kadar yetenekli bir öğrencidir ki, Van der Neer kendi yapıtlarındaki kumaşları boyamasına dahi izin vermiştir.[418] Ressamın canlı renkleri tercih ettiği yapıtlarında, kadifenin yumuşak dokunuşuna benzer bir tonlama görülür. Asıl ününü küçük boyutlu ve kusursuz bir biçimde yaptığı resimlerine[419] ve dönemin zevkini en iyi şekilde yansıtan portrelere borçludur. 17. yüzyılın sonlarına doğru daha da klasizme kayan üslubunun[420] kentte yaşayan belirli bir kısım insanla ve onların beklentileriyle de doğrudan ilişkisi vardır. Ülkenin geri kalan kısmındaki politik ve ekonomik sıkıntılardan fazla etkilenmeyen Rotterdam'da, varlıklı ve seçkin bir tabakanın bir araya getirdikleri önemli (antik ve modern döneme ait) klasik sanat yapıtları Van der Werff'in kariyerinde rol oynamıştır.[421] Başka bir kente gidip çalışmaması (elektörün emrinde Düsseldorf'ta çalıştığı zamanlar hariç) da bu sebebe dayandırılabilir. Meslek hayatının başlarında yaptığı janr türündeki yapıtları değişen zevklerle de doğru orantılı olarak yerini tarihî yapıtlara bırakmaya başlamıştır.

Rotterdam'da ele alınacak son ressam Ludolf de Jongh'dur. Ludolf de Jongh (1616-1679) Rotterdam'da dünyaya gelmiş, Rotterdam'da Cornelis Saftleven, Delft'te Anthonie Palamedesz ve Utrecht'te Jan van Bijlert'tan eğitim almıştır. 1635 yılında, yedi yıl kalacağı Fransa'ya gitmek üzere yola koyulmuştur. Fransa'ya gidişinde, son hocası Van Bijlert'ın etkisi olduğu düşünülmektedir. Fransa'da kaldığı

[416] Rotterdam kentinin baş mimarı olarak görev yapmıştır.
[417] Hatta elektör ona şövalye nişanı da vermiştir. Resimlerini de o tarihten sonra bu ünvan ile imzalamıştır.
[418] Franits: **a.g.e**, 2008, p. 254.
[419] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 212.
[420] Bunda, yüzyıl sonunda kendini Hollanda'da iyice hissettiren Fransız zevkinin de payı vardır.
[421] Franits: **a.g.e.**, 2008, p. 254.

yedi yıl boyunca (1635-1642) ne gibi üretimler yapmış olduğuna ilişkin elimize bir şey kalmamıştır.[422] Hollanda'ya geri geldiğinde portreden, manzara resmine, janr resimlerinden kent manzaraları ve tarihî resimlere uzanan farklı türlerde yapıtlara imza atmıştır. Kendisine kalan mirastan ötürü maddi olarak rahat bir hayat süren ve bu sebepten de resimleri satılsın diye piyasaya daha uygun resimler yapmak zorunda olmayan De Jongh'un belirli bir türde uzmanlaşması gerekmemiş ve bu sayede de çeşitli denemeler ve yenilikler üzerinde serbestçe çalışabilmiştir.[423] İlk dönemlerdeki koyu renkli paleti hocalarının etkisindeyken, yüzyılın ortalarına doğru paleti değiştiği gibi konu seçimi de değişmeye başlamıştır. Hayatının son dönemlerinde, Rotterdam'da getirildiği resmî görevler nedeniyle yüksek tabakadan insanların sayfiye evlerindeki dinlencelerini tuvaline aktarmaya başlamış ve böylece Hollanda janr resmine farklı bir konuyla katkı sağlamıştır.[424] Bu son dönem yapıtlarında, dönemin başka yapıtlarında olduğu gibi, daha çok parlak renklere ağırlık vermiştir. Ludolf de Jongh'un, Hollanda Altın Çağı resmi değerlendirmeleri içinde hak ettiği yeri bulamadığını birçok sanat tarihçisi ve eleştirmen yazılarında dile getirmişlerdir. Bunun sebeplerinden belki de en önemlisi kendi öğrencisi olmuş olan Pieter de Hooch ile birbirlerine çok benzeyen üslupta resimler yapmış olması ve imzalamadığı yapıtlarının da öğrencisine atfedilmesi olarak gösterilebilir. Oysa De Jongh, yapıtlarında daha ziyade somut formlar üzerinde dururken, De Hooch'un asıl ilgisi ışık ve ışıkla ilgili olasılıklardı.[425] De Hooch ile birlikte Ludolf de Jongh'dan eğitim alan bir başka Rotterdamlı ressam da Jacob Ochtervelt'tir. Onun da özellikle ilk dönem yapıtlarında, hem konu seçimi hem de ele alış açısından, De Jongh'un etkileri hissedilir.

---

[422] Horst Gerson: **Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts**, B.M. Israel, Amsterdam, 1983, p. 48.
[423] Franits: **a.g.e.**, 2008, s.193.
[424] Liesbeth van der Zeeuw: "Naamlijst van zeventiende-eeuwse Rotterdamse schilders", **Rotterdamse Meesters in de Gouden Eeuw**, Ed. N. Schadee Historisch Museum Rotterdam and Waanders Uitgevers, Rotterdam and Zwolle, 1994 p. 284.
[425] Fleischer: **a.g.e.**, 1978, p. 65. Fleischer'ın bu makalesi hoca- öğrenci olmuş bu iki sanatçının çalışmalarıyla ilgili sorulara kapsamlı bir yanıt niteliği taşımaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM
17. YÜZYIL HOLLANDA RESMİNDEKİ GÖRSEL OYUNLAR

2.1. Perde

Perdenin resimde kullanımıyla ilgili olarak ilk verilere Pompeii, Olynthus ve Herculaneum'da yapılan kazılarda rastlanır. 2. ila 6. yüzyıla tarihlenen Erken Dönem Hıristiyan mozaiklerinde de kemerlerin önünde kornişten sarkıtılan perdelere yer verilmiştir.[1] Ortaçağ'da yaşanılan mekânlarda, pencere açıklıkları ahşap panjurlarla kapatılsa da bunlar içeriye soğuk havanın girmesine engel olamıyordu. Bu sebepten insanlar, kalın kumaşlar ve goblenlerle bu panjurların önünü örtmüşler ve böylelikle taş duvarlarla çevrili evlerini, malikânelerini bir nebze ısıtabilmişlerdir. Camcılıkla ilgili yaşanan gelişmelerle birlikte pencereler camlarla kapatılmış ve daha önceki kadar kalın perdelere ihtiyaç kalmamıştır.

Resim sanatında perde kullanımı ise dinî resimlerle başlamıştır. Genellikle olayın en heyecanlı ya da önemli anını daha da vurgulamak için kullanılan perdeler kiliselerde de yine bu amaçla görülür. Bir altar panosunun önünde asılı olan perde (*velum*), dinî ayinin en önemli anında açılarak, ibadet için orada bulunanların heyecanını arttırmıştır.[2]

Erken dönem Hollanda resminin en önemli ressamlarından biri olan ve Ghent ressamlar loncası başkanlığı yaptığı bilinen Hugo van der Goes'un (1440-1482) *Çobanların Secdesi* adlı yapıtında (Resim 3) böylesi bir perde kullanımına şahit oluruz.

---

[1] "Curtain", Encyclopædia Britannica,(çevrimiçi, 5.4.2017) https://www.britannica.com/topic/curtain-interior-decoration

[2] Emmanuelle Hénin: "Parrhasius and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in the Seventeenth Century", Trans. S. de Jong, **Theatricality in Early Modern Art and Architecture**, Ed. C. van Eck and S. Bussels, Association of Art Historians and Wiley-Blackwell Publishing, West-Sussex, 2011, pp. 50-51; Martha Hollander: **An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2002, p. 69.

Resim 3: H.van der Goes, *Çobanların Secdesi*, ykl. 1480, 97 x 245 cm., ahşap üstüne yağlıboya, Berlin Gemäldegalerie.



Kaynak: https://jhna.org/articles/hugo-van-der-goes-adoration-of-the-shepherds-between-ascetic-idealism-urban-networks-late-medieval-flanders/ (çevrimiçi, 8.3.2017)

Van der Goes'un Yeni Ahit'ten (Luka 2: 8-20) seçtiği bu konuyu kısaca özetlemek gerekirse; Bir melek, Beytlehem'de bir yemlikte dünyaya gelen İsa'nın doğumunu o bölgede sürülerini otlatan çobanlara müjdeler; yemlikte yatan ve kundağa sarılı olan bebeği bulacaklarını söyleyerek onlara yol gösterir. Sanatçının bu yapıtında, sağ arka taraftaki açıklıktan, Doğu ikonografisinde daha sık rastlanılan[3] bu müjdeleme sahnesi betimlenmişken, orta planda çobanların Kutsal Aile'nin bulunduğu yemliğe Kurtarıcı'ya secde etmek üzere geldikleri görülür. Buraya kadar sanatçının tuvale yansıttığı Yeni Ahit öyküsüne koşut olmakla birlikte yapıtının ön planına, biri izleyiciye diğeri de gerçekleşmekte olan olaya bakarak izleyiciyi sahneye dâhil eden büyük boyutlu iki figür de eklenmiştir. Eski Ahit'ten iki peygamber olan bu figürler[4] izleyiciye, nefes nefese büyük bir heyecanla yemliğe koşarak giren çobanların heyecanını yansıtmak üzere, tıpkı bir ayin sırasında altarın önünde asılı perdenin açıldığı gibi, kornişe bağlı yeşil perdeyi iki yana açmaktadırlar. Kilise mimarisinde karşımıza çıkan perdenin, oldukça yaratıcı bir biçimde resme

[3] Uşun Tükel-Serap Yüzgüller Arsal: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 101.

[4] (çevrimiçi, 5.4.2017) https://www.google.com/culturalinstitute/beta/asset/the-adoration-of-the-shepherds/JgFPDHtDmbe3XQ

aktarıldığı bunun gibi birçok başka örnek de bulunur.[5]*Trompe l'oeil* perdesi olarak adlandırılabilecek olan bu perdeler 17. yüzyılda severek kullanılacaktır.[6]

Ortaçağ'dan itibaren perde sadece pencerelerin önünde değil aynı zamanda kapıların aralıklarında kullanılmış ve mekânları ayıran bir eşya gibi bir işlevi olmuştur. Kapı aralıklarında bulunan ve *portières* diye adlandırılan ağır, kalın perdeler, kapılar açılıp kapandığında mekân içindeki ısı değişikliklerini ya da cereyanı engellemek üzere kullanılmışlardır.[7]

Resim 4: P. de Hooch, *Papağanlı Çift*, 1668, tuval üstüne yağlı boya, 73x62 cm, Köln Walraff-Richartz Museum.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/hooch/3/49hooch.html (çevrimiçi, 8.3.2017)

Tıpkı Vermeer gibi huzurlu ve sakin iç mekânları betimlemeyi seçen De Hooch, güzelce cilalanmış yer karolarının yardımıyla, birbirini takip eden üç oda ile

[5] Matthias Grünewald, *Meryem'e Müjde* (Isenheim Altarı'ndan ayrıntı, 1515, Colmar Museé d'Unterlinden); Raffaello Sanzio, *Sistine Madonnası* (1513-14, Dresden Gemäldegalerie); Botticelli, *Aziz Augustinus* (1490-92, Floransa Galleria degli Uffizi) gibi.
[6] Çalışmanın ilerleyen sayfalarında *trompe l'oeil* perdeler daha ayrıntılı şekilde ele alınacaktır.
[7] Bunların örneklerine bugün, özellikle de ziyaretçisi çok olan ibadet mekânları ve restoranlarda da rastlanır.

kuvvetli bir derinlik algısı sağlayan bir mekân yaratmıştır (Resim 4). Soldan gelen doğal ışıkla aydınlanan şık oda, böylelikle hemen önünde yer alan (ve içinde bizim bulunduğumuz varsayılan) karanlık oda ile bir karşıtlık oluşturur.[8] Her iki odada farklı şekilde yerleştirilmiş yer karoları keskin bir biçimde bu karşıtlığı kuvvetlendirirler. Kapının hemen önünde duran ahşap kova, kapıya yaslanmış süpürge sapı ve sağ tarafta asılı duran kıyafetler ve gelişigüzel yerleştirilmiş lavta, buranın bir ardiye -ya da hemen sağ tarafta asılı pelerinlere dayanarak evin giriş bölümü- olduğu izlenimini verir. Arkaya kadar açılan kapı, şık bir Doğu halısının kapladığı masanın üzerindeki papağanla ilgilenen bir çifti gözler önüne serer. Ancak kapı aralığında, zarif bir şekilde sol tarafa doğru tutturulan *portière*, romantik bir anı paylaşan bu çiftin her an yeniden gözden kaybolmasına yarayabilir.

Resim 5: J. Vermeer, *Resim Sanatı*, 1665-67, tuval üstüne yağlıboya, 120 x 100 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum.



Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/about/news-and-features/the-music-lesson-by-vermeer#/ (çevrimiçi, 8.3.2017)

[8] Böylesi bir odayı, Vermeer'in *Aşk Mektubu* (1669-70, Amsterdam Rijksmuseum) adlı yapıtında da görürüz. İki resim sadece kompoziyon açısından değil, kapı eşiğinde betimlenen perde ve hemen kapının yanında duran süpürgeden ötürü de benzer.

Mekânları ayıran perdelere en güzel örnek Vermeer'in elinden çıkan bir alegori olan *Resim Sanatı*'nda görülür (Resim 5).[9] Burada perde gibi gördüğümüz, aslında zengin renklerle bezenmiş bir goblen duvar halısıdır. Hollanda iç mekânlarında duvar halıları genellikle diğer odalara açılan kapı aralıklarına asılmıştır.[10] Feodal ve erken modern dönem Avrupası'nda sürekli saraydan saraya, şatodan şatoya hareket eden yetke sahiplerinin kolaylıkla ve zarar görmeden yanlarında taşıyabilecekleri -ve sadece varlıklıların ulaşabilecekleri lüks bir eşya olan- duvar halıları, Adelson'a göre iç mekân dekorasyonunda bütünleyici bir işleve sahipti. Estetik bir haz kaynağı olarak görülen bu halılar, aynı zamanda yüksek tavanlı taş binalarda ısının korunabilmesi anlamında da önemliydi.[11] Vermeer'in yapıtlarında böylesi görkemli duvar halıları ile karşılaşırız. Neredeyse her zaman kıvrılmış bir şekilde gösterilen, girift motifli, canlı renklerin ve farklı türden ipliklerin kullanıldığı goblen ve halı gibi nesneler, sanatçıların betimlemedeki ustalıklarını göstermeleri için birebirdi.[12] Vermeer'in resmin alegorisini betimlediği bu yapıtında, kendi mesleki yetisini en yetkin şekilde göstermek isteyeceği düşünülürse, yapıtının her bir ayrıntısının buna hizmet etmesi kaçınılmazdır. Duvar halısı ve hemen onun önünde duran sandalye, Vermeer'in sıklıkla kullandığı, yapıtta *repoussoir* oluşturan nesnelerdir. Arkası dönük ressamın ve modelinin konumlandırılışı ile yer karoları ve tavandaki hatıllar bu derinlik algısını arttırırlar. Vermeer, perdeler (duvar halıları), masadaki halılar ve benzeri şeyler kullanarak

[9] Bu yapıt *Resmin Alegorisi* olarak da bilinir. Vermeer'in *İnancın Alegorisi* (1670-72, New York Metropolitan Museum of Art) Quiringh van Brekelenkam'ın *Ressamın Atölyesi*(1659, St. Petersburg The State Hermitage Museum), Gerard Dou'un *Klavsen Çalan Kadın* (1665, London Dulwick Picture Gallery) ve *Süslenen Kadın* (1667, Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum), *Baygınlık Geçiren Kadın* (1663, Paris Musée du Louvre), Jan Steen'in Çizim Dersi (1663-65, Malibu, The J. Paul Getty Museum) gibi yapıtlarda da benzer bir perde kullanımı görülür.

[10] Walter Liedtke: **Vermeer and the Delft School**, Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York, New Haven and London, 2001, p. 399.

[11] Candace Adelson: **European Tapestry in the Minneapolis Institute of Arts**, New York, 1994, p.2'den aktaran Lisa Jardine and Jerry Brotton: **Global Interests: Renaissance Art Between East and West**, Reaktion Books, London, 2000, p.71.

[12] C. Willemijn Fock: "Semblance or Reality?: The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariet Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, pp.94-95.

psikolojik engeller yaratmakta ustaydı.[13] Bu resimde de duvar halısını kullanarak izleyicinin durmakta olduğu alan ile ressamın atölyesi arasında bir eşik yaratmıştır.

Resim 6: C. van Couwenbergh, *Meyve Sepetli Kadın*, 1642, tuval üstüne yağlıboya, 107,5 x 93 cm, Göttingen Gemaldesammlung de Universität.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/c/couwenbe/basket_w.html (çevrimiçi, 8.3.2017)

Yaşadığı kent olan Delft'te kendisine ün getiren büyük boyutlu tarihi resimleriyle bilinen[14] Christiaen van Couwenbergh, *Pomona* olarak da adlandırılan bu resminde (Resim 6) hem konu seçimi hem de figürün kullanılışı açısından Dirck van Baburen, Gerard van Honthorst ve Paulus Moreelse gibi Utrecht Okulu ressamlarını örnek almış gibidir. Pomona, Ovidius'un *Dönüşümler*'inde adı mevsimlerin tanrısı Vertumnus'la birlikte geçen, meyve ağaçları ve meyve bahçelerinin koruyucu tanrıçasıdır. Özellikle 17. yüzyıl Hollanda resminde, daha önce konuya ilişkin oluşmuş bir betimleme geleneği oluşmadığı halde, Vertumnus ve

[13] Liedtke: **a.g.e**, 2001, p. 399.
[14] Arnold Houbraken: "Kristiaen van Kouwenberch", **De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen**, 1718, p. 236.(çevrimiçi, 10.4.2017) http://dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0121.php

Pomona oldukça popüler bir konu olmuştur.[15] Van Couwenbergh, Pomona'yı Vertumnus'la birlikte değil, Hendrick Bloemaert'ın yaptığı gibi tek başına betimlemeyi seçmiştir. Pomona, bir elinde meyve sepeti ile *portière* olarak kullanılan duvar halısını kenara iterek izleyicinin bulunduğu alana adım atar. Doğrudan izleyiciye yönelen davetkâr bakışı, geliş amacını da açığa çıkartır. Dekoltesini gözler önüne seren zarif elbisesi ve elindeki meyveler ile izleyiciyi kendi özel alanını merak etmeye çağırır.

Resim 7: Rembrandt, *Yatakta Hendrickje*, 1648, tuval üstüne yağlıboya, 81 x 67 cm, Edinburgh National Gallery of Scotland.



Kaynak: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5353/woman-bed (çevrimiçi, 8.3.2017)

Yatmakta olduğu yataktan doğrulmuş bordo ağır perdeyi bir eliyle kenara iten Hendrickje[16] çerçevenin dışındaki bir izleyiciye yönelmiştir (Resim 7). Ortaçağ'dan itibaren Avrupa'da kullanımına rastlanan dolap yataklar (*bedstede*), henüz değişik

[15] 17. yüzyılda ressamlar bu sebepten 16. yüzyıl baskılarından yararlanmışlardır. Peter van den Brink: Hendrick Bloemaert: Pomona", **Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw**, Red. Peter van den Brink and Jos de Meyere, Waanders Uitgevers and Centraal Museum, Zwolle and Utrecht, 1993, p. 125.

[16] Sluijter, Rembrandt'ın kendi ev halkından bir kadını çıplak betimlemiş olmasını olasılık dışı sayar. Buna da, "dönemin sanat izleyicisi imgeyi bir 'sanal gerçeklik' olarak görmek istemekteydi ve Rembrandt'ın da müşterilerinin kendi etrafındaki kadınları tanımasını sağlayacak şekilde betimleyeceği beklenemez" diye açıklık getirir. Eric J. Sluijter: **Rembrandt and the Female Nude**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006, p. 327.

ihtiyaçlar için evlerin bölümlendirilmeye başlanmadığı zamanlarda, özel (mahrem) bir yatma alanı yaratmak üzere kullanılmışlardır. Bu yataklar, kapaklar ya da önlerine asılan perdeler ile içinde bulundukları oda ya da mutfaktan soyutlanabiliyordu.[17] Burada, Rembrandt perdeyi doğrudan izleyici ile modelinin arasına koyarak, bizi onun özel dünyasına bir kol mesafesi kadar yaklaştırır; izleyicinin inisiyatifine ya da hayal gücüne gerek kalmadan, Hendrickje aradaki sınırı kaldırır.

Hénin, Antik dönemde resim ve tiyatrodan -her iki sanat da yanılsama yaratmaya çalıştığından- mimesisin eşdeğerde paradigmaları olduğunu belirtir.[18] Her ikisi de birbirlerini çeşitli şekillerde kullanmışlar ve sanatlarına yedirmişlerdir. Tiyatroda resimli dekorlar kadar, (kumaştan yapılmış gerçeklerinin yerine) resmedilmiş perdeler de bulunur. Resim sanatında ise teatral kompozisyonlar kadar, teatral figürler, kostümler ve perdelere de yer verilmiştir.

Resim 8: M. van Musscher, *Ressamın Atölyesi*, 1679, panel üstüne yağlıboya, Rotterdam Historisch Museum Het Schielandhuis.



Kaynak: https://rkd.nl/en/explore/images/16295?langen (çevrimiçi, 8.3.2017)

[17] Amsterdam Rembrandthuis Museum, müzeye çevrilen kanal evleri ya da Leiden American Pilgrim Museum gibi yerlerde bugün hâlâ böylesi dolap yataklar görülebilmektedir. Bu dolap yataklar, yatağın yanı sıra giyim ve farklı eşyaların da konulmasına yarayan iç bölmelere sahipti.
[18] Hénin: **a.g.e.**, p. 51.

Halı betimlemedeki ustalığıyla bilinen Van Musscher, kendisini atölyesinde çalışırken resmettiği otoportresinde (Resim 8), Vermeer'in *Resim Sanatı*'ndakine (Resim 5) oldukça benzeyen bir duvar halısı kullanmıştır. Ancak, sanatçının abartılı kostümü (bir Japon sabahlığı[19]), düşünülerek yerleştirilmiş çeşitli eşyalarıyla[20]zengin atölyesi ve her iki yana açılan perdesiyle kurgulanmış, teatral bir sahnedir bu. Duvar halıları, tıpkı sahnedeki oyunu izleyiciye sunabilmek için iki yana açılmış ve istenilen sahneyi çerçeveleyerek bize görünür hale getirmiştir. Bu yapıtından önce boyadığı bir *Otoportre*'de de (1673, New York Özel Koleksiyon) benzer bir kompozisyon kullanmıştır. Bu iki portrenin kaynağı olarak Gerard Dou'un 1665 yılında yaptığı niş içindeki *Otoportre*'si (1665, özel koleksiyon) gösterilir.[21]

[19] Bu sabahlıklar, genellikle, Japon Şogun'ları tarafından VOC yetkililerine hediye edilirdi. 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra Hollanda'da, perukla birlikte, bir erkeğin dolabında bulunan en pahalı parçaydı. Bu sabahlıkların yüksek fiyatı ve egzotik özellikleri perukla birleşince, portredeki kişinin elit statüsünü ortaya koyuyordu. (Alison McNeil Kettering: "Gentlemen in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth Dutch Portraiture", **Art Journal**, Vol. 56, No.2, 1997, p. 46.)

[20] Petrus Plancius tarafından 1625 yılında yapılmış bir küre, aralarında Sebastiano Serlio'nun *Tutte l'opere d'architecture et prospetiva*'nın da olduğu çeşitli kitaplar, büst ve heykeller, müzik aletleri, görkemli bir dolap, saat ve büyük bir titizlikle betimlediği, neredeyse her bir ilmeği seçilen bir halı ile bir duvar halısı görülür. Bu nesneler sanatçının onları betimlemedeki ustalığını ortaya koyduğu kadar, sembolik anlamlarıyla da anlatımı zenginleştirirler. (Robert E. Gerhardt: "Michiel van Musscher, de beste Amsterdamse Schilder voor kleine portretten", **Michiel van Musscher (1645-1705): De Weelde van de Gouden Eeuw**, Wbooks, Zwolle, 2012, pp. 12-14.

[21] **A.e.**, p. 12. Van Musscher'ın hocası Metsu, Gerard Dou'un öğrencisi olmuştur.

Resim 9:P. de Hooch, *Amsterdam Belediyesi Kurul Odası*, 1661-70, tuval üstüne yağlıboya, 113 x 99 cm, Madrid Museo Thyssen Bornemisza.

Resim 10:J.A. Berckheyde, *Ofisinde bir Noter*, 1672, tuval üstüne yağlıboya, 79 x 62 cm, Özel Koleksiyon.





Kaynak: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/hooch-pieter-hendricksz/interior-council-chamber-amsterdam-town-hall (çevrimiçi, 8.3.2017)

Kaynak: https://eboeles.home.xs4all.nl/Wordress/Bundel%20Shipwreck%20Heritage/AmsteloJaarb2012c(MH).pdf (çevrimiçi, 8.3.2017)

Delft'ten yaklaşık olarak 1661 yılında ayrılarak Amsterdam'a yerleşen Pieter de Hooch, huzurlu ev içi betimleri yapmayı burada da sürdürmüştür. Ancak 1665 yılında, döneminde hiçbir sanatçının yapmadığı bir şey yaparak, yapımı yeni bitmiş belediye binasının içini tuvaline aktarmıştır (Resim 9).[22] Günümüzde de olduğu gibi, resmî işlerin olmadığı zamanlarda ziyaretçilere açılmış olduğu görülen yüksek tavanlı görkemli salonda ziyaretçi kalabalığı vardır. Burada mekânı her an örtecekmiş gibi görünen büyük perde,[23] Delftli kilise içi ressamlarının kullandığı

[22] Birçok sanatçı belediye binasının dışını resmetmesine rağmen, De Hooch o dönemde içini betimleyen tek sanatçı olmuştur. Hollander: **a.g.e**, p. 194. Bu yapıta çok benzeyen bir başka çalışması da Copenhagen Statens Museum for Kunst'te bulunan 1664-66 tarihli *Genç bir Çift ve Müzisyenler*'dir.

[23] Gerçekte böyle bir perde bulunmamaktaydı. Bu, ressamın yapıta eklediği bir öğeydi ve resmi sipariş eden ya da satın alacak olan müşteri de büyük bir ihtimalle böyle gösterilmesine rıza göstererek bu "resimsel oyunu" onaylamış oluyordu.

trompe l'oeil perdelerine gönderme yapar gibidir. Hollander, bu büyük otoriter neoklasik mekânın, perde aracılığıyla daha insanî hale geldiğini belirtir.[24] Böylesi büyük boyutlu bir yapıta boyanan aynı orandaki bir perdeye bakınca, bunun tiyatro perdesiyle olan çağrışımları da akla gelir.

Amsterdam belediye binasının sayısız betiminin yanı sıra Amsterdam'da kent manzaraları ve kilise içi betimleri ile tanınan Berckheyde, ofisinde müşterisine bir belge uzatan bir noterin olduğu resminde (Resim 10), tıpkı De Hooch gibi, oldukça büyük boyutlu bir perde kullanmayı seçmiştir. Hollanda Altın Çağı'nda genellikle evlerin ön bölümlerinde (*voorhuis*) böylesi ofis ya da dükkânlar bulunmaktaydı. Ofisin gerisinde açılan kapıdan noterin evinin varaklı deri (*goudleer*) ile kaplı duvarları ve duvarda asılı bir resim seçilebilmektedir. Bir noterin ofisinde bulunması gereken bilumum eşyalar, dosyalar ve kâğıtlar sahneyi zenginleştirmektedir. Kendi döneminde ender görülen bir konudur bu,[25] bir noter kendinden emin ve belki de biraz rahat bir tavırla, sandalyesinden kalkmadan hafifçe yana dönerek cüzdanından para çıkartmaya hazırlanan adama bir belge uzatmaktadır. Daha önce Van Musscher'ın üstünde gördüğümüz türden bir Japon sabahlığı giyinmiş bu adamın hareketlerindeki abartıdan hem de hemen yanında kıkırdamakta olan yardımcısından yola çıkarak bu kompozisyonun (teatral) bir sahneleme olduğunu düşünebiliriz. Yukarıdan büyük bir kütle halinde sarkan perde de sanki bunu destekler niteliktedir.

"Bütün dünya bir sahnedir, kadın erkek bütün insanlar da oyunculardır." diye yazar Shakespeare *Nasıl Hoşunuza Giderse* (*As You Like It*)[26] adlı oyununun, oyundan da ünlü tiradında. Hollanda Altın Çağı ressamları, yapıtlarında bu temayı severek kullanmışlardır. Hayatın geçiciliği, erdemli olmak, gündelik hayatın getirdikleri, insanın doğumdan ölüme çeşitli çağları ve bunların bir oyuna benzetilmesi 16. yüzyıl gravürlerinde de sıklıkla görülür. Bu temayı tuvaline belki de en iyi yansıtanlardan biri Jan Steen olmuştur.

---

[24] Hollander: **a.g.e.**, p. 196.
[25] John Loughman: "Domestic Bliss? Images of the Family and Home in Seventeenth-Century Dutch Genre Art", **Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art**, Ed. Nakamura Toshiharu, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2014, p. 98.
[26] Oyunun Türkçe çevirisi için William Shakespeare: **Nasıl Hoşunuza Giderse**, Çev. Özdemir Nutku, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2016.

Resim 11: J. Steen, *İnsan Hayatı*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 68,2 x 82 cm, Den Haag Mauritshuis



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/steen/page2/life_man.html (8.3.2017)

Fromentin, Louvre'da sergilenen resimlerinden yola çıkarak, Steen'in Fransa'da iyi tanıtılmadığını belirtir (ki belki de bu yargı bugün bile hâlâ biraz geçerlidir). Göründüğü kadar delişmen, düşünüldüğü kadar da bayağı olmadığını söyleyerek, Louvre'un onun ölçülülüğü ve üstün yeteneği konusunda oldukça eksik bir yargı oluşturduğunu kaydeder.[27] Hayatının her döneminde çok sayıda ve değişen kalitede resimler yapan, özellikle de oldukça karmaşık, birçok figür[28] kullandığı resimleri, görünüşte pek de 'ahlâklı olmayan' bir hayatı göz önüne serdiğinden, Jan Steen uzunca bir süre göz ardı edilmiş, ancak 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren yeniden ilgi odağı olmuştur. Onun bu son derece kalabalık ve karışık yapıtlarından biri olan *İnsan Hayatı* (Resim 11) birçok ahlâkî mesajla yüklüdür.[29]

[27] Eugène Fromentin: **The Masters of Past Time: Dutch and Flemish Painting from Van Eyck to Rembrandt**, Ed. Horst Gerson, Phaidon, Oxford, 1981, pp.125-126.

[28] Resimlerinde ne köylüler eksik olmuştur, ne de teatral figürler. Lyckle de Vries: **Verhalen uit Kamer, Keuken en Kroeg: Het Hollandse Genre van de 17de Eeuw als Vertelende Schilderkunst**, Salomé - Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 150.

[29] Eddy de Jongh, amblem kitapları ve birçok gravür ile desteklediği kataloğunda bu resim gibi sayısız Hollanda resminin 'gizi'ni açığa çıkartır. Eddy de Jongh: **Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw**, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976.

Bir hanın büyükçe salonunda kadın, erkek, çocuk, yaşlı, genç sayısız insan şarkı söylüyor, yemek hazırlıyor, kur yapıyor, *tric-trac* oyunu oynuyor, pipo tüttürüyor ve kahkahalar atıyor. Herkesin işi başından aşmış ve anın getirdikleriyle meşgul. Sanki dünyanın tüm anlamı bu odada sıkışmış gibidir. Ancak bu kalabalıktan ayrı, salonun üst sol kısmındaki ahşap çıkmada, pek de doğrudan ilgimizi çekmeyen bir figür daha vardır. Küçük bir çocuk sabun köpüğünden baloncuklar yapıp üflemektedir. Hemen yanında duran kafatası ise aslında tüm sahneye açıklık getirmektedir. *Vanitas* sembolü olan bu kafatası, *homo bulla*'nın[30] kişileşmiş hali olan çocukla birlikte, üstten bu 'boş uğraşlara' bakmaktadır. Antik dönemden itibaren tiyatro oyununa benzetilen dünyevi uğraşlar, 16. ve 17. yüzyıllarla birlikte artık iyice bir deyim gibi kullanılmaya başlanmıştır.[31] Bu sebeptendir ki Jan Steen de resmine, bu sahnenin sonunda aşağıya kolayca inebilecekmiş gibi duran kocaman bir perde eklemiştir.

1620'lerden itibaren Antwerp'te görülen ve oradan da yavaş yavaş Hollanda'da başlanan bir uygulama, duvarda sergilenen resmin önüne bir perde asılmasıydı. Söz konusu perdeler, önüne asıldıkları resmi tozdan, ışıktan ve evin içinde yanan sobanın yarattığı dumandan korumak üzere kullanılmışlardır.[32] Koleksiyonerliğin yavaş yavaş yaygınlaşması ile özel koleksiyonlarda da böylesi perdeler görülmüştür. Daha sonra müzeler de resimleri korumak üzere resim perdesi kullanmaya başlamışlardır (Resim 12 ve Resim 13).

[30] *Homo bulla* için bkz. Sözlükçe
[31] Jongh: **a.g.e.**, 1976, p. 237.
[32] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 72. Ancak söz konusu perdeler her resmin önüne de asılmamaktaydı. Başyapıtlar ve müstehcen içerikli (bunlar koleksiyoncu tarafından, genellikle sadece erkeklerden oluşan yakın bir arkadaş çevresine gösterilmek üzere) yapıtların önüne asılan perdeler belirli durumlarda açılıyordu (Victor Stoichita: **The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting**, Trans. Anne- Marie Glasheen, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 61).

Resim 12: Haarlem Teylers Museum'da 1996'daki genişletme çalışmalarına kadar varlığını koruyan bir odada görülebilen resim perdeleri

Resim13: München Sammlung Schack'ta günümüzde hâlâ kullanılmakta olan resim perdeleri





Kaynak: instagram/teylersmuseum (çevrimiçi, 9.3.2017)

Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016.

Resim 14: C. Bisschop, *Otoportre*, 1668, tuval üstüne yağlıboya, 117 x 99 cm, Dordrecht Dordrechts Museum.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w4530 (çevrimiçi, 8.3.2017)

Memleketlisi Samuel van Hoogstraten gibi yanılsamaları ve görsel oyunları çok seven Cornelis Bisschop, otoportresini yaparken de bu özelliğini ortaya koymuştur. Ondan resim dersleri alan yazar Margaretha van Godewijck, 1653 yılında hocasına ithafen yazdığı bir övgü şiirinde onu Zeuxis ve Parrhasius'a benzeterek[33] aslında Bisschop'un bu otoportresinde (Resim 14) yapmaya çalıştığı şeyi de açıklamış olur. Elinde paleti, fırçaları ve ressam önlüğüyle bir resim perdesinin altındaki resmini, özgüvenle, (belki de) potansiyel müşterisi olan izleyiciye göstermektedir. Bu otoportre, kültürel açıdan resim perdesinin kullanımı için bir örnek oluştururken, sanatsal açıdan Bisschop da ressam olarak kendini iki kez –belki de üç kez- var eder. *Ganymedes'in Kaçırılışı*'nı betimlediği resim içindeki resmi yapan, bu resmi gerçekleştiren ve önündeki perdeyi kaldıran sanatçı olarak ve en son olarak da her ikisini bir üçüncü resimde (Otoportre) betimleyen olarak var olur. O da tıpkı Van Godewijck'in şiirinde betimlediği gibi Zeuxis ve Parrhasius'un[34] önlüğünü giymiş, kendini onlarla özdeşleştirmiştir.

Resim 15: G. Metsu, *Mektup Okuyan Kadın*, 1662-65, panel üstüne yağlıboya, 53 x 40 cm, Dublin National Gallery of Ireland.



[33] Margaretha van Godewijck: **Şiirler,** pp. 280-282 (Yayınlanmamış ve elyazısı ile HS nr 1024)'ten aktaran John Loughman: "Cornelis Bisschop: Zelportret", **De Zichtbaere Werelt**, Red. Peter, Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 90.
[34] Zeuxis ve Parrhasius konusuna bölümün ilerleyen sayfalarında yeniden değinilecektir.

Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/dutch-painters/masters/metsu_b.html#.Wsh-25e-mM8 (çevrimiçi, 8.3.2017)

Hollanda Cumhuriyeti'nde okuma ve yazma oranının yüksek oluşu, Altın Çağ'da birçok kişiye mektup yazma ve okuma ayrıcalığını sağlamıştı.[35] Bu da haliyle resme yansımış ve mektup yazanlarla okuyanlar, janr resminde sevilen bir konu olmuştur. Vermeer, Ter Borch, Dirck Hals, Caspar Netscher, Ludolf de Jongh ve Pieter de Hooch gibi pek çok sanatçı özellikle de aşk mektuplarını konu alan sayısız çalışmaya imza atmışlardır. Ancak bu yapıtların içinde en etkileyicilerden birisi olan *Mektup Okuyan Kadın* (Resim 15) Gabriel Metsu'nün imzasını taşır.[36] Hizmetçisi tarafından getirilen mektubu bir çırpıda okumaya başlayan genç bir kadın görürüz. Bu, beklenmeyen bir mektuptur; kadının yuvarlanıp uzağa düşen yüksüğü ve köpeğin beklenmeyen bir anda odaya giren hizmetçiye verdiği tepkiden bunu çıkartabiliriz.[37] Hizmetçi, kadına sırtını dönerek, bu özel ana dâhil olmamak için odadaki resme yönelmiştir. Resmin önündeki perdeyi kenara çeken kadın, bir deniz manzarasını gözler önüne serer. Bu, Hals ve Vermeer'in resimlerinde de görülen bir motiftir.[38] Denizin tahmin edilemez değişken doğası, aşkla örtüşür. Aşk çetrefilli bir yolculuktur, kadın da tıpkı denizde sürekli tehdit altındaki bir gemiye benzer.[39] Bu gerçeğin ortaya çıkması için de perdeyi açan hizmetçinin yardımı gerekmiştir.

Resimlerin toz, duman ve ışıktan korunması için önlerine asılan perdeler aslında önemli bir amaca daha hizmet etmiştir. İzleyici, üstü perde ile örtülmüş resmin önüne götürüldüğünde, eğer perde doğru zamanda açılırsa, resimde gerçekleşmekte olan olayın bir süredir devam ettiği ve izleyicinin de hâlihazırda

---

[35] Bunun sonucunda da Hollanda'daki posta hizmetleri Avrupa'nın en iyisi olarak ün salmıştır. Christopher Brown: **'Niet Ledighs of Ydels': Nederlandse genreschildersuit de 17e eeuw**, J.H. de Bussy, Amsterdam 1984, p. 137.

[36] Sutton, Metsu'yü mektup temasını en başarılı şekilde ele alan ressamlar arasında sayar. Söz konusu resimle birlikte onun tamamlayıcısı/ eşi (*pendant*) olan *Mektup Yazan Adam*'ı (1665-1667, Dublin National gallery of Ireland) sadece Metsu'nün en başarılı iki yapıtı saymaz, aynı zamanda onları 17. yüzyıl Hollanda Genre resimleri arasında en üst sıralara yerleştirir. (Peter C. Sutton: "Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer", **Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer**, Ed. P.C. Sutton, L. Vergara and A.J. Adams, Frances Lincoln, Bruce Museum of Arts and Science and National Gallery of Ireland, London, 2003, pp. 21 and 133.

[37] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 148.

[38] Dirck Hals, *Mektup Yırtan Kadın* (1631, Mainz Mittelrheinisches Landesmuseum), Elinde Mektupla Oturan Kadın (1633, Philadelphia Museum of Art) ve Johannes Vermeer, *Aşk Mektubu* (1667, Amsterdam Rijksmuseum).

[39] Brown: **a.g.e.**, 1984, p. 140.

devam etmekte olan bir anlatının kısacık bir anına tanıklık ettiği yanılsamasını kuvvetlendiriyordu.[40]

Perdenin bir yanılsama aracı olarak kullanılması, kaynağını Plinius'un *Doğa Tarihi* (*Naturalis Historia*) (1. yy.) yapıtında anlatılan bir öyküden alır.[41] Buna göre; düzenlenen bir resim yarışmasında, Zeuxis'in resmini yaptığı üzümler o kadar gerçekçidir ki kuşlar o üzümleri yiyebilmek üzere tuvale gelirler. Parrhasius ise yaptığı bir resmi Zeuxis'e göstermek ister. Ancak Zeuxis resmi görebilmek üzere önündeki perdeyi kenara çekmeye çalışınca anlaşılır ki aslında perde de resmedilmiştir.[42] Böylece yarışmanın kazananı Parrhasius olur; çünkü o kendisi gibi yetkin bir ressamı dâhi kandırabilmiştir.[43]

Yanılsamacı (*trompe l'oeil*) perdenin Hollanda'da da ortaya çıkışı 14. ve 15. yüzyıllarda dinî resimlerle olmuş ancak 1650 yılından itibaren, *vanitas*, janr ve kilise içi betimlerinde de bu yanılsamacı özellik görülmeye başlanmıştır.[44] 17. yüzyıl Hollanda resminde, Zeuxis ve Parrhasius öyküsündeki gibi boyanmış bir -*trompe l'oeil*- perdeyi ilk kez kullanan ressam Rembrandt olmuştur. *Kutsal Aile* (Resim 16), boyanmış bir çerçeve ile onun üzerine boyanmış bir perdeden oluşan bir resimdir. Her ne kadar dinî bir konuyu ele alsa da konunun ele alınışı onu bir litürjik nesne olmaktan çıkararak, janr türüne yaklaştırır. Resmin kendisi kadar, çerçeve ve perde de Rembrandt'ın boya, fırça ve dehasının ürünüdür. Ancak Rembrandt'ın serbest fırça vuruşları ve kalın boya kullanımı (ki bu sayede aslında perdenin doku olarak 'gerçeklik etkisi' arttırılmış olur) bu perdenin bir *trompe l'oeil* aracı olarak görülmesini zorlaştırır. Yanılsamacı etki ancak resimden uzaklaşıldığında ortaya

---

[40] Thijs Weststeijn: **The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimation of Painting in the Dutch Golden Age**, Trans. B. Jackson and L. Richards, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008, p. 152.

[41] Plinius'un Doğa Tarihi, 1469 yılında Venedik'te baskısı yapılan ilk klasik el yazmalarındandır. 1472 yılında Venedik'te bir baskısı daha yapılmıştır. 1601 yılında İngilizce'ye, 1610 yılında da Hollandaca'ya çevrilmiştir. Karel van Mander 1604 tarihli **Het Schilderboeck**'da ve Philips Angel 1641 yılında yaptığı **Resim Sanatına Övgü** konuşmasında Plinius'tan ve Zeuxis ile Parrhasius'un söz konusu öyküsünden bahseder. Her iki metin de dönem ressamları için önemli kaynaklardır.

[42] Hénin bunu, "Perde, temsilin dışında başka bir şey göstermemektedir. Üzümlerden perdeye geçerek *mimesis*'ten *metamimesis*'e, temsilin konusundan, konu olarak temsile de geçiş yaparız" diye açıklar. Hénin: **a.g.e**, p. 50.

[43] **A.e.**, p. 49.; Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 72.; Peter Hecht: **De Hollandse Fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff**, Rijksmuseum and Gary Schwartz-SDU, Amsterdam, Maarssen-'s-Gravenhage, 1989, p. 42.

[44] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 72.

çıkmaktadır.[45] Bununla birlikte perde çubuğunun çerçeve üzerine düşen gölgesi ve perde ile çubuğun gölgesinin resim yüzeyi üzerinde görülmemesini Stoichita, izleyicinin bir Rembrandt resminin 'temsili' önünde durduğu şeklinde değerlendirir.[46]

Resim 16: Rembrandt, *Kutsal Aile*, 1646, ahşap üstüne yağlıboya, 46,5 x 69 cm, Kassel Staatliche Museen.



Kaynak: http://www.rembrandtdatabase.org/Rembrandt/painting/59659/holy-family (çevrimiçi 9.3.2017)

[45] Eric J. Sluijter: **De Lof der Schilderkunst: Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642**, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 1993, p. 70.
[46] Stoichita: **a.g.e.**, p. 61.

Resim 17: Rembrandt, *Emmaus'ta Yemek*, 1648, tuval üstüne yağlıboya, 89,5 x 111,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst.



Kaynak: http://rembrandt.louvre.fr/en/html/r15.html (çevrimiçi, 9.3.2017)

Resim 18: A. van Gaesbeeck, *Mısır Yolunda Dinlenme*, 1647, panel üstüne yağlıboya, 40 x 48,5 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal.



Kaynak: http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/s-109 (çevrimiçi, 9.3.2017)

Rembrandt, benzer bir uygulamayı *Emmaus'ta Yemek* (Resim 17) adlı yapıtında da sergilemiştir.[47] Burada da boyanmış perdenin, yine boyanmış çerçeve üzerinde takılmış gibi duran görüntüsü, yanılsama etkisini kuvvetlendirmekle birlikte *Kutsal Aile*'de de kullandığı gibi serbest fırça vuruşları, sahici bir yanılsama etkisi yaratmaz. Başarılı bir *trompe l'oeil* resminde hiçbir şekilde fırça izinin görünmemesi gerekir; böylesi yapıtlar son derece pürüzsüz bir yüzey ve kusursuz bir ustalık gerektirir.[48] Rembrandt aslında söz konusu yapıtları ile yanılsama yaratmaya çalışır gibi görünse de vurgulamaya çalıştığı sanatıdır. Bu gördüklerimiz, çerçevesi ve perdesiyle birlikte resmin kendisidir. Yani sanatçının elinden çıkan, onun fırça izlerini ve boya kullanımını gözler önüne seren bir yapıt bütünüdür. Bu kasıtlı bir tercihtir yoksa Rembrandt'ın kusursuz ustalığı tartışılacak bir konu değildir. Leidenlı bir diğer ressam olan Adriaen van Gaesbeeck'in (1621-1650) *Mısır Yolunda Dinlenme* (Resim 18) resmi, konu seçimi, konunun işlenişi, ışık-gölge ve renk kullanımı, *trompe l'oeil* perdesinin varlığı gibi özellikleri düşünülürse, Rembrandt etkisindedir ve Van Gaesbeeck'in onun *Kutsal Aile*'sini görmüş olma ihtimali üzerinde durulur.[49] Ancak perdenin parlak kumaşını, katlar arasında oluşan ışık oyunlarını ve altındaki püsküllleri ele alışı hocası Gerard Dou'un incelikli ve pürüzsüz üslubunu yansıtır. Söz konusu bu üç yapıtla birlikte, perdenin kullanıldığı daha din dışı yapıtlar görmeye başlarız.

[47] *Emmaus'ta Yemek*'te sembolik bir anlam da yüklenebilir perdeye. İsa dirilişinden sonra, yemekte iki havarisine kim olduğunu açıklayacaktır. Perde de burada bir anlamda iki havarinin gözlerinin önündeki perdenin kalkması şeklinde yorumlanabilir. (Sergiusz Michalski: "Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School", **Artibus et Historiae**, Vol. 23, No. 46, 2002, p. 187.)
[48] Martin Battersby: **Trompe L'oeil: The Eye Deceived**, Academy Editions, London, 1974, p. 21.
[49] Eric J. Sluijter: **Leidse Fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760**, Uitgeverij Waanders ve Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle ve Leiden, 1988, p. 121.

Resim 19: N. Maes, *Genç Anne*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, 32,5 x 28 cm, Amsterdam Rijksmuseum.

Resim 20: Rembrandt, *Marangoz Atölyesinde Kutsal Aile*, 1645, tuval üstüne yağlıboya, 117 x 91 cm, St. Petersburg Hermitage.





Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/rijksstudio/artists/nicolaes-maes/objects#/SK-A-4047,5 (çevrimiçi, 9.3.2017)

Kaynak: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/43400/?lng=en (çevrimiçi, 9.3.2017)

Neredeyse bir Meryem ve Çocuk İsa sahnesini andıran bu yapıtta (Resim 19) Maes, mütevazı bir Hollanda evinde, uyumakta olan bebeğinin yanı başında kitap okuyan genç bir anneyi betimlemiştir. Westermann, Maes'ın bu anne imgesini doğrudan hocası Rembrandt'tan (Resim 20) aldığını belirterek[50] kilisede, ibadet amacıyla artık bulunmasına izin verilmeyen 'Kutsal Aile' betimlerinin tuval, gravür ve yemek takımlarının dekoratif repertuarında öne çıktığını ekler.[51] Maes da yapıtını tüm dini göndermelerden arındırarak konuya din dışı bir bakış kazandırmak istemiş

[50] Mariët Westermann: "Costly and Curious, Full off Pleasure and home contentment" Making Home in the Dutch Republic", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariet Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, p. 54.

[51] T.G.Kootte (Ed.): **De Bijbel in huis: Bijbelse verhalen op huisraad in de zeventiende en achttiende eeuw**, Utrecht Catharijne Convent, Zwolle, 1991'den aktaran Westermann: **a.g.e**., 2002, p. 53.

gibidir. Her iki yapıtta da genç annelerin beşikte uyumakta olan bebeklerinin yüzlerini örten kumaş parçasını, tıpkı bir perdedeki gibi, kaldırdıkları görülür. Bu şekilde, bebeklerin yüzü bize görünür hale gelir. Ressam bu yapıtında annenin oturuşunu ve hareketlerini hocasından devşirmekle kalmamış, onun *Kutsal Aile*'sinde de (Resim 16) karşımıza çıkan yanılsamacı perdeyi kullanmıştır. Perdenin ardında, belki de Yusuf her zamanki gibi kendi halinde işleriyle uğraşıyordur, ancak bunu bilmemizin yolu yoktur.[52]

Resim 21: G. Dou, *Mumluk ve Saatle Natürmort*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 43,5 x 35,7 cm, Dresden Gemäldegalerie.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w2688 (9.3.2017)

[52] Bu noktada yeniden Zeuxis ve Parrhasius anekdotuna dönersek Mitchell şöyle der: "İnsan ve hayvan yargısı arasındaki fark üzüm ve perde arasındaki farktır. Birinde câzip olan tasvir edilen şey yani resmin sunduğu üzüm yanılsaması; diğerinde ise tam olarak câzip olan tasvir edilmeyen şey yani yanılsamada görünmez olarak kalan, sonsuza dek perdenin arkasında gizli kalacak olandır."(W.J.T.Mitchell: "Looking at Animals Looking: Art, Illusion and Power", **Aesthetic Illusion: Theatrical and Historical Approaches**, Ed. F. Burwick and W. Pape, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 1990, p. 71.

Gerard Dou'un ismi geçtiğinde belki de ilk akla gelen şey onun çeşitli kompozisyonlarında başarılı bir şekilde kullandığı nişlerdir.[53] Nişleri, yukarıdaki örnekte olduğu gibi, bir natürmortu çevrelerken, portreler ve çeşitli janr sahneleri için de belirleyici bir motif olmuştur. Bu yapıt (Resim 21), Dou'un İkinci Dünya Savaşı sırasında yok olan *Şarap Mahzeni* (önceden Dresden Gemäldegalerie'de bulunuyordu) adlı resmi için koruyucu bir kapak olarak yapılmıştır.[54] Böylesi kapaklar resmi toz ve hasardan korumak üzere yapılıyorlardı.[55] Bu açıdan bakıldığında da kapaklar, resmin önüne asılan perdelerinkine benzer bir işleve de sahipti. Dou'un niş içinde betimlediği ve genellikle de okumaya ya da öğrenmeye dair nesnelerin bulunduğu natürmortlar, kaynağını 15. yüzyılda İtalya'da çalışma odalarına (*studiolo*) yapılan *intarsia*'lardan almaktadır.[56] Sönmüş bir mum, mum makası, kapalı bir kitap, kum saati, pipo ve asılı bir saatten oluşan bu natürmort sembolik anlamlarla yüklüdür. Ancak bu resmi bizim açımızdan ilginç kılan, sanatçının kullandığı *trompe l'oeil* perdedir. Nişin hemen üzerine kalın bir iple tutturulan perdenin kitabın üzerinden kıvrılan eteği, sol taraftan gelen ışığın etkisiyle nişin sağ tarafına düşen gölgesi ve Dou'un ustalıklı ele alışı ile parlayan kumaşı onu Parrhasius'un perdesine eş değer hale getirir. Perde, burada yapıtı doğrudan izleyici ile ilişkilendiren bir araçtır. İzleyici elini uzattığında, neredeyse perdeyi daha da kenara çekebilecek gibi hisseder. Yanılsamacı bir yapıtla natürmortu birbirinden ayıran temel fark da buradadır.[57]

[53] Dou ve Hollanda resminde ayrı bir yer kazandırdığı nişleri ayrı bir başlıkta ele alınacaktır.
[54] Bunun bir örneğini yine Dou'un *Baygınlık Geçiren Kadın* (1663, Paris Musée du Louvre) adlı resminde görürüz. Bkz. İkinci Bölümdipnot no. 82.
[55] Annegret Laabs: **The Leiden Fijnschilders from Dresden**, Waanders Publishers, Gemäldegalerie Alte Meister Staatliche Kunstsammlungen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Zwolle, Dresden and Leiden, 2001, p. 32.
[56] Alan Chong-Wouter Kloek (Ed.): **Het Nederlands Stilleven 1550-1700**, Amsterdam Rijksmuseum and The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, p. 183.
[57] Natürmortta bir grup nesne kendi çevreleri içinde vardırlar ve bu şekilde bir çerçeve ile sınırlanmış bir kompozisyon oluştururlar. İzleyici, tıpkı bir manzara resminde olduğu gibi kendisi ile doğrudan bağlantısı olmayan bir resme bakmaktadır. (Battersby: **a.g.e.**, p. 20.)

Resim 22: F. van Mieris (A. van der Spelt ile), *Perdeli Çiçek Natürmort*, 1658, ahşap üstüne yağlıboya, 46,5 x 63,9 cm, Chicago Art Institute.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w3692 (çevrimiçi, 9.3.2017)

Ortaçağ sonlarından itibaren, ilk olarak çiçekli natürmortlar dinî konulardan bağımsızlıklarını ilân ederek, diğer din dışı konular için de yolu açmışlardır.[58] Daha önce, başta Meryem'in betimlendiği yapıtları bezemek için, her biri farklı sembolik anlamlar taşıyan çiçekler kullanılırken, doğanın bu zarif mücevherleri zaman içinde farklı kompozisyonlarda resmin baş konusu haline gelmişlerdir. 16. yüzyıldan itibaren Anadolu'dan ve Asya'dan araştırılmak, koleksiyonu yapılmak ve sergilenmek üzere getirilen çeşitli bitki ve çiçekler, Hollandalı ressamlar için çekici bir konu haline gelmiştir. Andriaen van der Spelt ve Frans van Mieris'in ortak çalışmasında da değişik çiçeklerden oluşan bir *feston* görmek mümkün (Resim 22).

Resim sadece Van der Spelt'in imzasını taşıdığından daha önce ona atfedilen bu yapıt, çok yakın bir zamanda Van Mieris'le ortak yaptığı bir çalışma olarak kayıtlara geçmiştir. Buvelot, natürmortun kendisi ile perdenin betimlenişi arasındaki farkın daha önce soru işaretlerine neden olmamasını dikkate değer bulur.[59] Bu yapıt da açık bir şekilde Zeuxis ve Parrhasius hikâyesine bir gönderme yapmaktadır.

[58] Norbert Schneider: **The Art of Still Life**, Benedikt Taschen, Köln, 1990, p. 135.
[59] Quentin Buvelot: "Trompe L'oeil met Bloemfestoen en Gordijn", Frans van Mieris: 1635-1681, **Frans van Mieris 1635-1681**, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005, p. 117.

Resmin boyanmış çerçevesine, bakır bir perde çubuğuna halkalarla asılmış gibi duran mavi ipek perdenin katları, kırışıklıkları, katlama izleri ve bunların neden olduğu ışık oyunları Van Mieris'in ustalığını ele verir. Ön plana betimlenen böylesi bir perde, izleyicinin alanında yer alır; bu perdeye, gerçeklik içerisinde bir anlam katarken resmin kendisini yanılsama dünyasına iter.[60]

Resim 23 : P. Claesz.,*Ayaklı Altın Kâse ile Natürmort*, 1624, panel üstüne yağlıboya, Dresden Gemäldegalerie.



Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/c/claesz/index.html (çevrimiçi, 9.3.2017)

Genellikle resmin ön planında kullanılan perdelerin aksine Pieter Claesz. yapıtında, çok sık rastlanmayan bir şey yaparak, perdeyi arka planda kullanmayı tercih etmiştir (Resim 23). Çeşitli *vanitas* sembolleri ile bezenmiş bir natürmortun hemen arkasında asılı olan perde, daha da gerideki Rönesans tarzında bir yapıyı ve o yapının kapısında buluşmuş bir çifti –tesadüfen- ortaya çıkartır. Sol tarafta, perdenin çubuğundan düşen bir halka bu beklenmeyen görüntünün sorumlusudur. Dönemin en değer gören koleksiyon nesnelerinden olan deniz kabukları, saat, ayaklı altın kâse,

[60] Miriam Milman: **The Illusions of Reality Trompe L'oeil Painting**, Skira and Macmillan, Geneva and London, 1983, p. 59.

kopartılmış çiçekler ve kitap geride kalacak olan hayatımızın parçalarıdır. Aşk da dünyevi hayatın 'boş' duygularındandır.

Varlıklı evlerin olmazsa olmazı hizmetçiler, De Hooch, Metsu, Ochtervelt ve Maes gibi ressamların yapıtlarında da farklı şekillerde yer almışlardır. Genellikle halk söylencelerinden ve dönemin yazılı edebiyatından da kaynaklanan olumsuz çağrışımların vurgulandığı bu yapıtlarda hizmetçiler, öyküyü kurmak, sınıfsal farkı göstermek ya da ahlâkî bir ders vermek için kullanılmışlarıdır. Nicholaes Maes da çeşitli hikâyeler kurgulamak üzere yapıtlarında hizmetçilere sık sık yer vermiştir. 1655-1657 yılları arasında altı resimden oluşan ve 'kulak misafiri' temalı yapıtlarında onları çeşitli rollerde görürüz.

Resim 24: N. Maes, *Kulak Misafiri ve Azarlayan Kadın*, 1655, panel üstüne yağlıboya, 46,3 x 72,2 cm, London Guildhall Gallery.



Kaynak: https://useum.org/artwork/Eavesdropper-with-a-Scolding-Woman-Nicolaes-Maes (çevrimiçi, 9.3.2017)

Karmaşık mekân kurguları ile bilinen Maes, serisinin bu örneğinde (Resim 24) bir hizmetçi mutfakta dönen merdivenin kenarında durmuş izleyiciye 'sus' işareti yaparken betimlemiştir. Merdivenin hemen gerisindeki mekânda evin sahibesi elini beline koymuş ve bir kişiye bağırmaktadır. Hemen resmin önüne 'astığı' perde ile

Maes birçok soru işaretine sebep olmaktadır. Bu yanılsamacı perde tam da kadının öfkesine maruz kalan kişiyi/şeyi bizden saklar. Hizmetçinin göz teması ve el hareketi bizi resmin içine dâhil eder, biz de ufak bir hareketle engel oluşturan perdeyi kenara çekmek isteriz.[61] Perdenin sağ tarafında belli belirsiz görülen sandalyenin ucu ve duvara asılı sürahi perdeyi daha bir 'gerçek' kılar. Bu bir tiyatro sahnesi gibidir, merkezdeki hizmetçi bir koro figürü gibi bize, saklı bir eyleme ayrıcalıklı bir görüntü sunar.[62] Binet ise, "Perdenin açılması için bağırmalıyız; böylece arkasına gizlenenleri görürüz. Ancak orada hiçbir şey yok, çünkü her şey düz, yakın, yüzeyde ve cansız"[63] diyerek böylesi yapıtların yanılsamacı doğasını ortaya koyar.

Resim 25: H.C. van Vliet, *Leiden Pieterskerk içi*, 1652, panel üstüne yağlıboya, 98 x 82 cm, Braunschweig Herzog Anton-Ulrich Museum.

Resim 26: G. Houckgeest, *Delft Oude Kerk'in İçi*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 49 x 41 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Hendrick_Cornelisz._van_Vliet_-_The_Pieterskerk_in_Leiden_-_WGA25266.jpg (çevrimiçi, 9.3.2017)

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/houckgee/oudekerk.html (çevrimiçi, 9.3.2017)

[61] Öte yandan, Battersby'nin de dediği gibi yarı açık bir perde ya da kapı hayal gücünü harekete geçirir. Battersby: **a.g.e.**, p. 19.
[62] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 106.
[63] E. Binet'den alıntılayan Stoichita: **a.g.e.**, p. 61.

Trompe l'oeil perdeleri 1650'lerden sonra bir de kilise içi betimlerinde sıklıkla karşımıza çıkmaya başlar. Michalski'ye göre, Delft'te -kilise içi betiminde- perde motifinin ilk kez kullanımı Van Vliet'in 1652 tarihli *Leiden Pieterskerk'in İçi* (Resim 25) başlıklı yapıtında olabilir.[64] Hatta Van Vliet, yapıtlarında diğer tüm mimarî resim yapanlardan fazla perde motifine yer vermiştir.[65] Daha sonra, hem Houckgeest hem de De Witte bu motifi kilise içi betimlerinde kullanmayı tercih etmişlerdir. Van Vliet, bir kemer ile çerçevelediği resmine bir de yanılsamacı bir perde ekleyerek bu etkiyi ikiye katlamaya çalışmıştır. Ancak hem kemerin tamamı hem de perdenin tutturulduğu çubuk yapıtın kendisinde görünmediğinden beklenen etkiyi vermemektedir. Houckgeest'in başyapıtları arasında sayılan *Delft Oude Kerk'in İçi*'nde (Resim 26), kilisedeki sütunun üstüne düşen perde çubuğunun gölgesinin yarattığı yanılsama ve bununla birlikte neden olduğu kafa karışıklığı büyüktür.[66] Perdenin arkasında başka insanların bulunma olasılığı ise tıpkı Maes'ın resmindeki (Resim 24) etkiyi yaratır.

[64] Michalski: **a.g.e.**, p. 184.
[65] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 112.
[66] Jeroen Giltaij-Guido Jansen: **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 178.

Resim 27: E. de Witte, *Delft Nieuwe Kerk İçi I. Willem Mezarı ile*, 1651, 108 x 91 cm, Winterthur Museum Briner und Kern



. **Kaynak**: https://www.wga.hu/html_m/w/witte/index.html (çevrimiçi, 9.3.2017)

Bu açıdan Emanuel de Witte'nın resmi (Resim 27) Houckgeest'inkine yakındır. Ancak onun yarattığı derinlik algısı kadar başarılı değildir. De Witte sadece beş resminde *trompe l'oeil* perdesine yer vermiştir.[67] Houckgeest'ten beslenen bu ilk dönem yapıtının aksine, daha sonraki perdeli kilise içi betimleri çok daha özgün ve başarılıdır.

Kilise içi betimlerinde, derinlik ve farklı bir bakış açısı yaratma çalışmalarının yanı sıra, perde ve kemerli bir çerçeve kullanımının da kompozisyona girdiğini görürüz. Bu özellikler, 1640'lardan sonra başta Gerard Dou olmak üzere

[67] Giltaij and Jansen: **a.g.e.**, p. 198, not. 7.

birçok Leiden ressamı tarafından yapıtlarına dâhil edilecektir.[68] Hollanda resminde belki de yanılsamacı perdeyi en yetkin şekilde kullanan ressam Gerard Dou olmuştur.

Resim 28: G. Dou, *Pipo İçen Adam (Otoportre)*, 1640'lar, panel üstüne yağlıboya, 48 x 37 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-86 (çevrimiçi, 9.3.2017)

Otoportre olarak da isimlendirilen *Pipo İçen Adam* resmi (Resim 28) Dou'un daha sonra alametifarikası haline gelecek olan (kemerli) taş pencereden bakan ressam serisinin ilkidir.[69] Ressam atölyesinin penceresinden dışarı sarkmış, gün ışığından yararlanarak kitap okumakta ve piposunu tüttürmekteyken bir an için izleyici ile göz göze gelmiştir. Dou'un buradaki ressamı, birçok çağdaşının yaptığı gibi (Resim 29 ve Resim 30), Parrhasius ile karşılaştırmaktadır. Dou bu resimle, ortaya karmaşık bir

[68] Michalski: **a.g.e.**, p. 184.
[69] Her ne kadar bir otoportre gibi görünse de bu sanatçının daha başka resimlerinde de kullandığı bir figürdür ve kendini betimlediği resimlerinde bir benzerlik sezilmekle birlikte, buradaki idealize edilmiş bir kişiliktir. Sluijter: **a.g.e.**, 1988, p. 98.

ilişkiler bütünü koyar. Taş bir pencereden sarkan ve kitabının gölgesi çerçeveye düşen yanılsamacı bir figür görürüz. Bu figür taştan bir pencere ile çerçevelenmiş ve üstüne bir de yanılsamacı bir perdenin[70] tutturulduğu ahşap bir çerçeve ile yeniden çerçevelenmiştir. Böylelikle aslında bu ikili bir temsildir; bir adamın portresinin resmidir gördüğümüz.[71]

Resim 29: A. van der Werff, *Sanatçı Portresi (Otoportre?)*, ykl.1675, panel üstüne yağlıboya, 117 x 12,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum.

Resim 30: M. Naiveu, *Portre (Otoportre?)*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 28,6 x 26,4 cm, New York özel koleksiyon.





Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?v=list&f=1&p=1&ps=10&type=schilderij&principalMaker=Adriaen+van+der+Werff&imgonly=True&st=Objects&ii=1#/SK-A-1715,1 (çevrimiçi, 9.3.2107)

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zelfportret_Matthys_Naiveu.jpg (çevrimiçi, 9.3.2017)

[70] *Fijnschilders*'ın öncüsü olan Dou, özelikle kumaş betimlerinde ne kadar başarılı olduğunu bu öğenin betiminde de göstermiştir. Neredeyse görünmeyen fırça vuruşu ile hocası Rembrandt'tan belirgin şekilde ayrılır.
[71] Hecht: **a.g.e.**, 1989, p. 40. ve Stoichita: **a.g.e**, 1997, p. 61.

Nicholaes Maes'ın merak uyandıran yapıtında (Resim 24), resmin belki de, ana konusunun bir perde ile örtüldüğünü görmüştük. Bununla beraber, özellikle de nişli kompozisyonlarda, ikincil bir konunun özellikle ortaya çıkarıldığı durumlar da söz konusundur.

Resim 31: G. Dou, *Pencerede Meyve Sepetli Kız*, 1657, tuval üstüne yağlıboya, 37,5 x 29 cm, Waddesdon Manor National Trust.

Resim 32: G. Dou, *Trompetçi*, 1660-65, ahşap üstüne yağlıboya, 38 x 29 cm, Paris Musée du Louvre.





Kaynak: https://www.pubhist.com/w6213 (çevrimiçi, 9.3.2017)

Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/dou/2/trumpet.html (çevrimiçi, 9.3.2017)

Dou'un dokuları resmetme konusundaki ustalığını çok iyi bir şekilde sergileyebildiği *Pencerede Meyve Sepetli Kız*'da (Resim 31), çeşitli meyve ve çiçeklerle doldurulmuş sepetini camın önündeki yerinden (izleyicinin alanından) alan genç kızın gülümseyerek izleyiciye baktığı anda, bir eliyle de perdeyi içeride müzik yapan bir çifti gözler önüne serecek şekilde kaldırdığını görürüz. Böylesi bir perde, bir kutlama yemeğinde eğlenenleri açıkta bırakan *Trompetçi*'de de görülür (Resim

32). Bu ve benzeri yapıtlarda, bir anlatı ya da olayın kilit noktasını ortaya çıkartmak üzere en heyecanlı anda kaldırılan tiyatro perdesi çağrışımları vardır.[72]

Perde dinî, teatral, sergileme ya da yanılsamacı özellikleri ile Batı resminde yüzyıllardır yer almaktadır. Bu özellikleri arasındaki geçişler, izleyici için zaman zaman anlaşılması kolay olmayan durumlar/ sorunlar yaratır. Vermeer'in *Pencere Kenarında Mektup okuyan Genç Kadın* (1657, Dresden Gemäldegalerie) (Resim 55) örneğinde, resmin ön planında pirinç çubuğa takılı yeşil perdenin temsil alanına mı yoksa sergileme alanına mı ait olduğunu ayırt etmekte zorlanan izleyici[73] için bu, ilk ve son örnek olmamıştır. Perdeler ve aynı şekilde nişler, izleyici ile resmin sahnesi arasında aracılık ederek her ikisi arasında bir mesafe olduğunu hatırlatırlar.[74] Vermeer'in perdesi de, masayla birlikte, bir yandan bu mesafeyi sağlarken bir yandan da bir *repoussoir* olarak izleyicinin bakışını resmin içine yönlendirir. Söz konusu yapıtta kullanılan diğer bir perde ise kadının yüzünün yansıdığı pencere camını vurgulayan ve temsilin kendisine ait olan bir öğe olarak kolaylıkla ayırt edilebilir. Perde bu açılardan, tiyatroda olduğu kadar, resim sanatına da zengin olanaklar sağlamaktadır.

2.2. Ayna ve Yansıma

Ayna bugün hayatımızda o kadar vazgeçilmez bir nesnedir ki bu yansıtıcı yüzeyin ne zamandır gündelik hayatımızın bir parçası haline geldiğini durup düşünmeyiz. Hemen hemen her evin, iş yerinin banyo ya da tuvaletinde bulunan ayna, kendimize sosyal hayata karışmadan önce bir çeki düzen vermemiz açısından yardımcı olan sessiz bir dost gibidir. Sadece söz konusu bu mahrem alanlarda değil, cep telefonlarının karanlık yüzeyleri, cepte taşınan katlanır kapaklı aynalar, büyük binaların aynalı dış cephe kaplamaları gibi nice yüzey artık bizi kolayca kendimizle

[72] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 74 ve Michalski: **a.g.e.**, 2002, p. 191.
[73] Stoichita: **a.g.e.**, 1997, p. 61.
[74] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 76.

karşı karşıya getirir. Bir anlamda da bizi çoğaltan yansımalarımızı bizler çok doğal karşılasak da, bugün kullandığımız haliyle aynanın tarihi çok da gerilere dayanmaz.

Güney Amerika, Uzak Doğu ve Mezopotamya'da yansımayı sağlayacak, düzleştirilmiş bakır levhalar, volkanik bir tür cam olan obsidyan ve cilalanmış çeşitli taşlar ya da metaller kullanılmakla birlikte, Batı'da Ortaçağ'dan itibaren özellikle de 15. ve 16. yüzyıllarda ayna yapımına uygun cam üretimi konusunda çok ilerleme kaydedilmişti. Rönesans döneminde Venedik'te *cristallo* denilen ve neredeyse saydam olan bir cam üretilmiştir. Bu cam cilalandıktan sonra bir tarafı çok ince bir kat kalay ya da cıva ile kaplanıyor[75] ve ardından da ancak çok az sayıda 'şanslı' insanın kişisel varlıkları arasına katılabiliyordu. Nesnenin üretiminde tekel olan Venedik'ten ayna ustaları ayrılmasınlar diye ağır cezalar getirilmesine rağmen, Avrupa'nın çeşitli yerlerine göçen ustalar vardı.[76] Bir lüks tüketim maddesi haline gelen aynalar, başta kral ve kraliçelerin daha sonra da gücü yetebilecek olan aristokratların rüyalarını süslemiştir. Teknolojideki yetersizliklerden ötürü önce oldukça küçük boyutlu (50-60 cm) ve neredeyse her zaman dairesel bir formda üretilen aynalar ancak 17. yüzyılın ikinci yarısındaki gelişmelerle daha büyük boyutlarda ve kare ile dikdörtgen gibi formlarda üretilmeye başlanmıştır. Birçok Ortaçağ gravüründe ya da Rönesans dönemi resminde karşımıza çıkan dışbükey aynalar[77] ise o çağda sıkça kullanılan ayna yapım tekniğinin bir sonucudur; bir balon görünümünde üflenen camın arkası tavlama sırasında düzleştiriliyor ve ince bir metal levha ile kaplanıyordu.

Çağlar boyunca kadının ayna ile ilişkisi göz önünde bulundurulduğunda, resimlerde çoğunlukla ayna civarında kadınların betimlenmiş olması şaşırtıcı değildir. Kusursuz güzelliklerinin tanığı olan aynaları kendine yakın tutan kadınlar, simgesel olarak da yedi ölümcül günahtan biri olan kibrin vücut bulmuş hali olarak

---

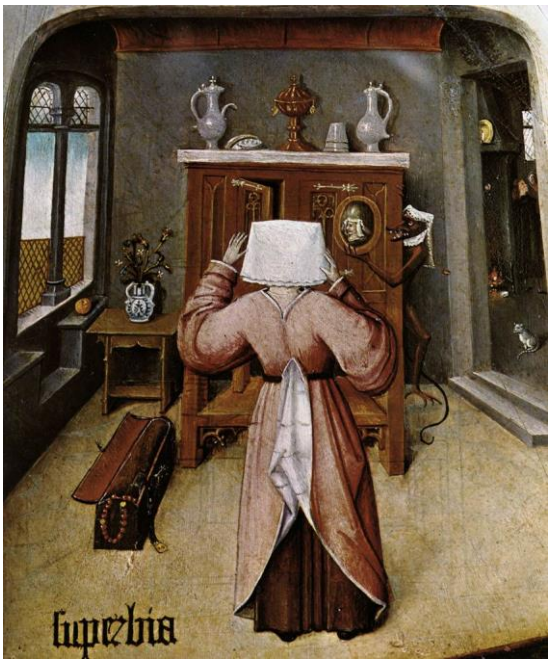
[75] Graham Child: "Mirror; Western World", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 21, 1996, p. 719.

[76] C. Willemijn Fock: "Spiegeling in het interieur: Een nieuwe mode in de zeventiende en de achttiende eeuw", **Oog in oog met de spiegel**, Ed. Nico J. Brederoo, Leendert D. Couprie v.d., Aramith Uitgevers, Amsterdam, 1988, p. 67.

[77] Jan van Eyck'in Giovanni *Arnolfini ve Karısı'nın Portresi* (1434, London National Gallery), Parmigianino'nun *Dışbükey Aynada Otoportre* (1524, Vienna Kunsthistorisches Museum), Quinten Massys'in *Tefeci ve Karısı* (1514, Paris Musée du Louvre) gibi yapıtlarda görülebilir.

betimlenirler.[78] Genellikle Ortaçağ yazmalarında, gravür ve resimlerde karşımıza çıkan bu betimlere en iyi örnek Hieronymus Bosch'un *Yedi Ölümcül Günah* panelinde görülür (Resim 33).

Resim 33: H. Bosch, *Yedi Ölümcül Günah* (*Superbia)*, ykl. 1480, panel üstüne yağlıboya, g: 23 cm., Madrid Museo del Prado.



Kaynak: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/table-of-the-seven-deadly-sins/3fc0a84e-d77d-4217-b960-8a34b8873b70 (çevrimiçi, 13.4.2017)

Şeytanın tutmakta olduğu dışbükey bir aynada kadın başlığını düzeltmektedir. Ortaçağ aynaları genellikle küçük, yuvarlak ve oldukça pahalıydı, bu yüzden de

[78] Aynanın kibir/ şehvet günahını simgelemediği durumlar da bulunuyor. Betimlerde kusursuz ayna (*speculum sine macula*) Meryem'in lekesiz gebeliğinin simgesi (Bu konuyla ilgili olarak bkz. T. Kazancı: "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı**, No. XXII, 2013, s. 101-122), Rönesans alegorilerinde 'ihtiyat'ın ve beş duyudan 'görme'nin simgesi olarak kullanılır. (James Hall: "Mirror", **Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art**, Westview Press, Colorado, 1996, p.5.) Giotto di Bondone'nin *Prudentia* (1306, Padua Scrovegni Şapeli) ve Hans Baldung Grien'in *İhtiyat* (1529, München Alte Pinakothek) ile Gerard de Lairesse'in *Beş Duyunun Alegorisi* (1668, Glasgow Glasgow Museum) yapıtları da bu türden betimlere örnek oluştururlar.

ancak belirli ayrıcalıklı bir zümre ayna sahibi olabiliyordu.[79] Odanın içindeki dolap, porselen vazo ve şişeler ile takı dolu sandığa dikkat edilecek olursa, burası sıradan bir ev değildir. Varlıklı, üst sınıftan birinin evinde dolanır bakışlarımız. Buradaki tüm nesneler bu dünyaya ait olan ve en nihayetinde geride bırakılacak olanı simgelerler. Her şey geçicidir, tıpkı aynadaki yansımalar gibi. Aynalar da bize anlık, uçup gidecek olanı gösterirler ve bu açıdan da ressamın yapmaya çalıştığı, bir görüntüyü tuvale aktararak bir anlamda 'ölümsüzleştirme' eylemi ile karşıtlık oluşturmaktadırlar.

Utrecht Caravaggistlerinden olan ve genellikle portre çalışmalarıyla bilinen Paulus Moreelse'nin ayna karşısında betimlediği bu iki kadın yine aynanın söz konusu kullanımına örnek oluşturmaktadırlar. 1627 yılına tarihlenen yapıtta (Resim 34) Venüs olarak tanımlanabilecek olan kadın,[80] açılmış göğsü, masaya saçılan mücevherleri, açık duran kitap ve duvarda bulunan tablosuyla bu varsayımı pekiştirmektedir. Tüm bu nesneler birer amblem kitabı gibi bir araya gelip, bizi aynaya bakmaya davet eden kadının kimliği konusunda aydınlatırlar. Burada ressamın ayna ile yapmaya çalıştığı, dörtte üç olarak gördüğümüz bu alımlı kadının profilden bir görüntüsünü sunmaktır. Önce bizimle göz teması kurup ve ardından da aynayı işaret ederek ilgimizi o yöne çekmektedir. Ayna, kadının çıplaklığını daha çok vurgulayarak (aynada kıyafetleri görünmüyor) yine kimliğini öne çıkartır. Tüm bu simge ve hareketlerle, diğer adı *Dünyevi Aşkın Alegorisi* olan yapıtta yerini bulmaktadır.

[79] Child: **a.g.e.**, p. 720. Araştırmalarda 15. yüzyıla ait elli kadar Deventer envanterinde sadece dört tane, yüzden fazla Leiden envanterinde ise sekiz tane aynaya rastlanmıştır. (Mireille J.H. Madou: "Het gebruik van de spiegel in de Middeleeuwen", **Oog in oog met de spiegel**, Ed. Nico J. Brederoo, Leendert D. Couprie v.d., Aramith Uitgevers, Amsterdam, 1988, p. 57.)

[80] Kadının başını süsleyen güller, Rönesans'tan itibaren Venüs'ün atribüsü sayılmışlardır. Güzellikleri ve kokularından dolayı Venüs'e benzetilen güller, dikenlerinin batmasıyla aşk acısını da hatırlatırlar. (James Hall: "Rose", **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Westview Press, Colorado, 1979, p. 268.

Resim 34: P.J. Moreelse, *Aynalı Kız (Dünyevi Aşkın Alegorisi)*, 1627, tuval üstüne yağlıboya, 106 x 83 cm., Cambridge Fitzwilliam Museum.

Resim 35: P.J. Moreelse, *Aynalı Kız*, 1632, tuval üstüne yağlıboya, 87 x 73 cm., Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: http://webapps.fitzmuseum.cam.ac.uk/explorer/index.php?oid=1694 (çevrimiçi, 13.4.2017)

Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2330 (çevrimiçi, 13.4.2017)

Moreelse'nin aynı ismi taşıyan 1632 tarihli resminde ise (Resim 35) çok daha sade bir iç mekân ve masa ile karşılaşırız. Hareketler açısından bakıldığında, bir önceki resmin neredeyse bir yansıması gibi görünür. Burada yine güzel kıyafetler içerisinde, ancak daha sade (herhangi) bir kadın vardır. O da aynı hareketlerle bizi aynaya yönlendirir. Dörtte üç olarak gördüğümüz bu kadın bize aynadan yine profil görüntüsü verirken, bir de başına aksesuar yaptığı tüylerden mavi olanlarını göstermiş olur.

Yüzyılın ikinci yarısına doğru bu tür betimler daha ziyade öyküleyici bir iç mekânda görülmeye başlarlar. Gerard Dou'un 1667 yılına tarihlenen *Süslenen Kadın* adlı yapıtı buna güzel bir örnektir (Resim 36 ve 36a). Moreelse'nin resimlerinde kullandığı aynaların çerçeveleriyle karşılaştırınca Dou'un bu yapıtta kullandığı

aynanın çerçevesi çok süslüdür.[81] Altın varaklı ayna, oldukça pahalı bir Doğu halısının kapladığı masanın üzerinde durmaktadır. Evin içindeki tüm nesneler[82], buranın sıradan bir kentlinin odası olmadığını kanıtlar.

Resim 36-36a: G. Dou, *Süslenen Kadın*, 1667, 75,5 x 58 cm., Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen.





Kaynak: http://collectie.boijmans.nl/en/object/1738/A-Young-Woman-at-Her-Toilet/Gerard-Dou (çevrimiçi, 13.4.2017)

[81] 15. ve 16. yüzyıllarda Kuzey Avrupa'da fildişi oyma ve şimşir ayna çerçeveleri çok yaygındı. Elde tutulacak aynalar yavaş yavaş ayaklı aynalara evrilmeye başlamıştı. Maniyerizm'in Kuzey'de yayılmaya başlamasıyla daha abartılı çerçeveler kullanılmaya başlanmıştır. Mine, değerli taşlar, değerli metaller, bronz, ahşap oyma, boyanmış ve varaklanmış ahşap çerçeveler de kullanılmıştır bu dönemde. (Child: **a.g.e.**, p. 720.)

[82] Dou, masanın üzerinde duran gümüş ibriği *Baygınlık Geçiren Kadın* (1663, Paris Musée du Louvre) resminin koruyucu kapaklarının dış kısmı için boyadığı natürmortta da kullanmıştır. Bu Koruyucu kapaklar, resmin kendisi gibi, Paris Musée du Louvre'da bulunmaktadır. Çeşitli envanterlerden anlaşıldığına göre Dou, müşterilerine yapıtlarını genellikle abanoz ağacından yapılmış, dışı da boyanmış koruyucu kapaklar içerisinde teslim etmiştir. (Sluijter: **a.g.e.**, 1988, p. 12, not. 1), Dou, böylelikle aslında kendi sanatını da yüceltmiş olur. Bununla birlikte *Süslenen Kadın* resminde yerde duran şarap soğutucusu da yine *Baygınlık Geçiren Kadın* resminde görülmektedir. (Bu yapıtla ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Ella Snoep-Reitsma: "De Waterzuchtige Vrouw van Gerard Dou en de betekenis van de lampetkan", **Verschuivende Betekenissen van zeventiende eeuwse nederlandse genrevoorstellingen**, doktora tezi, Deventer, 1975, pp. 1-6.). Dönem sanatçılarının atölyelerinde bulundurdukları eşyaların, nasıl tekrar tekrar yapıtlarını süslediğine güzel bir örnek oluşturur söz konusu yapıtlar.

Kadın, güzel kıyafetleri içerisinde hizmetçisine saçlarını yaptırır ve diğer inci küpesini takmaya çalışırken, perde gibi kullanılan duvar halısının hemen gerisinden, bize gözünün ucuyla ve hafif bir gülümsemeyle bakmaktadır. Ayna burada, bizi kadının sabah hazırlığı yaptığı odasına davet etmesine yarayan bir nesne haline dönmüştür. Bu, izleyen (biz) ve izlenen (kadın) arasındaki mesafenin fazla olmadığı hissini yaratır. De Vries, duvar halısının tutturulduğu köşesinden serbest bırakılacak olursa ayna hariç tüm mekânı gizleyeceğine dikkati çeker.[83] Böylesi bir durumda aslında izleyici, kadının da onayı olursa, onunla göz göze gelebilecektir.

Frans van Mieris'in *Ayna Karşısında Duran Genç Kadın* (1670) resmi Dou'unkinden bir ölçüde farklıdır (Resim 37). Van Mieris bu resmi III. Cosimo de'Medici'nin siparişi üzerine yapmıştır. Bu resme baktığımızda, birçok janr resminden beklediğimiz gibi bir hikâye bulmayı umut ederiz.

[83] Vries: **a.g.e**, 2005, p. 32.

Resim 37: F. van Mieris, *Ayna Önünde Duran Genç Kadın*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 42,9 x 31 cm., München Alte Pinakothek.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w41046 (çevrimiçi, 13.4.2017)

Her ne kadar yerde gelişi güzel çıkartılmış terlikler ve sakince sahibesini beklemekte olan köpek[84] bize ipucu verse de sanki ressam hikâye anlatmak yerine başka bir şey yapmaya çalışmıştır. Aynadaki yansıma bize arkası dönük durmakta olan kadının yüzünü göstermeye yaramakla birlikte[85] başka bir durum sezilir. Bir önceki örnekte olduğu gibi izleyicisinin ilgisini ayna üzerinden bakışıyla kendisine çeken bu kadın, abanoz bir çerçeveyle çevrilmiş aynada bir portreye dönüşmüştür. Ellerinin ve kollarının duruşu ve neredeyse çerçevede ortalanmış görüntüsü onu duvarda asılı bir resim haline getirmiş ve kadın da sanki ressamın tuvale aktardığı

[84] Başta Jan Steen'inkiler olmak üzere, bu yapıtta ve dönemin başka birçok resminde karşımıza çıkan kızıl kahve ve beyaz tüylü küçük köpek, Kooiker denilen ve Hollanda'ya özgü bir köpek cinsidir.
[85] Kadının duruşu ile aynadaki yansıma arasındaki farklılığı da gözden kaçırmamak gerekir.

suretini merakla incelemektedir. Böylelikle ressam, resim-ayna karşıtlığına (ya da benzerliğine) dair bizimle ve belki de resmine konu aldığı genç kadınla oynamıştır.

Frans van Mieris'in ilham aldığı ressamlardan olan Gerard ter Borch, aynı konuya biraz daha farklı yaklaşmayı seçmiştir. 1650 tarihli *Ayna Önünde Oturan Genç Kadın* yapıtının (Resim 38) kompozisyonu için Cornelis Visscher'ın bir gravüründen tanıdığı Bernardo Strozzi'nin bir resminden (Resim 39) ilham aldığı düşülmektedir.[86]

Resim 38: G. ter Borch, *Ayna Önünde Oturan Genç Kadın*, 1650, panel üstüne yağlıboya, 35 x 26 cm., Amsterdam Rijksmuseum.

Resim 39: B. Strozzi,*Ayna Karşısında Oturan Yaşlı Kadın*, 1615, tuval üstüne yağlıboya, 132 x 108 cm., Moskow Pushkin Museum.





Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4039 (çevrimiçi, 13.4.2017)

Kaynak: https://www.rbth.com/arts/326294-10-masterpieces-from-pushkin-museum (çevrimiçi, 13.4.2017)

Bir hizmetçi çocuğun tuttuğu aynanın karşısında oturan genç kadın, bir diğer kadının yaklaşmasıyla başını ondan tarafa çevirmiştir. Sırtı bize dönük olarak oturan kadının omuzları ve boynu da tıpkı aynada yansıyan yüzü gibi bembeyaz

[86] H.R. Hoetink, v.d.: **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974 (sergi kataloğu), p. 98.

parladığından, neredeyse karanlık fonun içinde eriyecekmiş gibi duran iki kişinin yanında öne çıkmaktadır. De Jongh, Roemer Visscher'ın amblem kitaplarına dayanarak, bu resmin hayatın geçiciliğini, gençlik ve güzelliğin de hayatla birlikte yok olacağını anlatarak ölümü hatırlatan alegorik bir yapıt olduğunu belirtir.[87] Ayna, burada artık, kadının kasıtlı bir şekilde bizimle göz teması kurarak bizi resmin içine (resmin içindeki mekâna) çekmesine yarayan değil, kadının yüzündeki şaşkınlığı yansıtarak bizi gerçekleşmekte olan bir olaya dâhil eden bir araçtır.

Cornelis de Man'ın bir iç mekânda iskambil oynayan bir erkek ve kadını betimlediği sahneye bir çocuk da eşlik etmiştir. Genellikle 17. yüzyılın Kalvenist Hollanda toplumunda bu türden oyunlar tembellikle ilişkilendirildiklerinden (tembellik de yedi ölümcül günahtan biri olduğundan) hoş karşılanmazlardı. Ancak bu boş zaman eğlencesi ile ilgili bir başka yaklaşım da iskambil oyununun aşk ile ilişkilendirilmesidir ki resme baktığımızda gördüğümüz tam olarak budur (Resim 40).[88]

[87] Eddy de Jongh: **Zinne- en minne beelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw**, Nederlands en Belgisch kunstbezit uit openbare verzamelingen, 1967, p. 78.
[88] De Jongh bunu çeşitli amblem kitaplarından gösterdiği örneklere dayandırarak açıklamaktadır. Jongh: **a.g.e.**, 1976, p. 152.

Resim 40:, C. de Man, *İskambil Oynayanlar*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 43,2 x 33 cm., London The National Trust.



Kaynak: http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1246498 (çevrimiçi, 15.4.2017)

Oyun, içeri girmekte olan biri yüzünden bölünmüş gibidir. Geriye dönen kadın içeri giren kişi ile göz teması kurmuşken, masanın diğer tarafındaki adam fırsattan istifade, bize ayna aracılığıyla görünür kılınan, kadının dekoltesine gözlerini çevirmiştir. Ayna, bir 17. yüzyıl iç mekânı için oldukça tuhaf bir yerde durmaktadır.[89] Masanın neredeyse hemen üstünde, oldukça yüksek bir noktasındaki pencereden güneşli ve aydınlık bir gökyüzünün ön plana çıkarttığı bir yapı görünmektedir. Daha pencerenin duvarla kavuşmasına fırsat kalmadan, ayna, dışarıya açılan manzaranın da bir kısmını kapatma pahasına, ressamın gözler önüne sermek istediği başka bir manzarayı göstermek üzere, bu şekilde yerleştirilmiştir.

[89] **A.e.**, p. 151. De Jongh ayrıca, resmin bize göre sağ tarafından bir kısım kesilmiş olduğunu belirtir. Ona göre, giden parçada bizim göremediğimiz, bir kedi ya da köpek figürünü vardı. Küçük çocuk da ona bakmaktadır.

Resimlerde aynaların bir kibir nesnesi olarak kullanılmadığı durumlar da vardır. Yavaş yavaş bir dekorasyon öğesi olarak evleri süsleyen aynalar, tıpkı bir resim gibi iç mekânlarda yerini almaya başlamıştır. Cornelis de Man'ın, bir kürenin etrafında toplanmış ve çalışmakta olan coğrafyacıları ele aldığı yapıtında, bu türden bir ayna görürüz (Resim 41).

Resim 41: C. de Man, *Çalışmakta Olan Coğrafyacılar*, 1670, tuval üstüne yağlıboya, 81 x 68 cm., Hamburg Kunsthalle.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w43605 (çevrimiçi, 15.4.2017)

Yerleri mermer karolar ve duvarları da ahşap lambrilerle kaplı bu oda, her haliyle 17. yüzyıl için bile oldukça gösterişlidir. Ressam, Vermeer'den birçok yapıtında ilham almış, sadece mekân kullanımı açısından değil konu seçimlerinde de sık sık onun repertuvarına başvurmuştur.[90] Burada coğrafyacının eli kürenin üstünde durmaktadır, tıpkı Vermeer'in '*Gökbilimci*'sinin (1668, Paris Musée du Louvre) eli gibi. Şık ropdöşambırlarını giyinmiş ve oldukça da rahat bir şekilde çalışıyor görünen adamlardan birinin yüzü bize tamamen dönükken, diğer ikisinin yüzleri

[90] Michiel Kersten: "Pieter de Hooch en de Delftse genreschilderkunst van 1650 tot 1675", **Delftse Meesters, Tijdgenoten Van Vermeer: Een Andere Kijk op Perspektief, Licht en Ruimte**, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, p. 194.

aynaya yansımaktadır. Walter Liedtke, De Man'ın konu edindiği insanların hiçbir zaman Vermeer'inkiler kadar entelektüel bir çaba içinde oldukları hissi vermediğini belirterek, De Man'ın zaman zaman betimlediği karakterlerin tembelliklerini ya da önemsiz uğraşlarını bir el hareketi, bir duruş veya motif (ki buradaki motif ayna oluyor) ile ima ettiğini belirtiyor.[91]

Genellikle kilise içi resimleri ile tanınan Emanuel de Witte'nın yapıtlar bütününde farklı bir yeri olan *Klavsen Çalan Kadınlı İç Mekân* (Resim 42), onun yetkin perspektif bilgisini sergilediği önemli yapıtlarındandır. De Witte'nın bu resmi yaparken De Hooch'un çalışmalarından etkilenmiş olduğu sanılmaktadır.[92]

Resim 42: E. de Witte, *Klavsen Çalan Kadınla İç Mekân*, 1660(?), 77,5 x 104,5 cm., tuval üstüne yağlıboya, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen



Kaynak: http://collectie.boijmans.nl/en/object/3594/Interior-with-a-Woman-at-the-Virginal/Emanuel-de-Witte (çevrimiçi, 15.4.2017)

Dönemin Hollanda evlerinin olamayacağı kadar geniş ve büyük olan bu ev muhtemelen ressamın kafasında şekillenmiş hayal ürünü bir mekândır.[93] Her ne kadar gerçekçi de görünse bu bir gerçeklik yanılsamasıdır. Aynanın bir yanılsama

[91] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 308.
[92] Peter C. Sutton: **Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting**, Ed. P.C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1984, p. 361.
[93] Sutton: **a.g.e.**, 1984, p. 361.

yarattığını düşünerek arada paralellikler kurulabilir. Görülüyor ki ressam, resimde bulunan üç kişinin de yüzünü göstermeyerek, burada mekânı, ortamın huzurlu sessizliğini ve belki de klavsenden yükselen belli belirsiz melodiyi anlatmak istemiştir.[94] Klavsenin hemen üstünde asılı duran, ağır, varaklı ve bezemeli ayna klavsen çalan kadının yüzünü bize yansıtmayarak ona bir kimlik kazandırmaz ve evin genel sessizliğine ortak olur.

Resim 43: P.J. Elinga, *Hollanda Evinde Oda,* 1668-72, tuval üstüne yağlıboya, 62 x 59 cm., St. Petersburg Hermitage.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2018

Buna benzer bir başka ayna gösterimini Pieter Janssens Elinga'nın *Hollanda Evinde Oda* (zaman zaman *Süpüren Kadın* olarak da kullanılır) (Resim 43) adlı yapıtında görürüz. Ancak bu sefer gördüğümüz ayna çok daha sadedir ve karşısında duran kadının yüzünü bize yansıtmaktadır. Elinga, De Hooch'a çok benzetilen

[94] De Jongh, gündüz vakti yatakta uyumakta olan adamı ve başında müzik çalan kadından yola çıkarak bunun Antik dönemden beri kullanılmakta olan müzikle terapiye işaret ediyor olabileceğini belirtir. Ona göre, bir hastalık durumu ya da melankoli –özelde de erotik melankoli- bu resmin konusunu şekillendiriyor olabilir. (Jongh: **a.g.e.**, 1976, p. 289.)

huzurlu iç mekân resimlerinde genellikle bir uğraş içerisinde olan sessiz kadınları betimlemiştir. Ev süpüren kadın ise onun sık sık tekrarladığı bir motiftir. Brière-Misme, bu yapıt ile birlikte *Okuyan Kadın* (tarih bilinmiyor, München Alte Pinakothek) resminin *pendant*, yani birbirini tamamlayan iki yapıt olduğunu belirterek, yapıtlardan birinin *dünyevi* ötekisinin ise *tefekkür* hayatı (*vita activa* ve *vita contemplativa*) sembolize ettiğini belirtir.[95] Sırtı bize dönük kadının işine dalmış bakışlarını ayna aracılığıyla görürüz. O sırada resimdeki herhangi başka bir kimse ya da olay bu basit, gündelik eylemi bölmez.

Daha önce Hendrick van der Burch ve Eglon van der Neer'e atfedilen ancak koleksiyonunda bulunduğu London National Gallery tarafından Ludolf de Jongh'a atfedilen *Reddedilen Kadeh* adlı yapıt (Resim 44), Pieter de Hooch ve birçok başka ressamın severek kullandığı bir konuyu ele almıştır. Oldukça dar bir alanda arka arkaya ele aldığı nesne ve figürlerle belli ki ressam derinlik konusunda çalıştığını göstermek istemiştir. Delft resimlerindeki iç mekânları andıran bu salon bir burjuva evindedir; ön plandaki mermer şarap soğutucusu, insanların gösterişli giyimleri, mermer yer karoları, varaklı deri duvar kaplamaları, etkileyici şömine ve üstünde asılı bulunan resim gibi detaylar bunu ele verir.

[95] E. Brière-Misme: A Dutch Intimist: Pieter Janssens Elinga" **Gazette de Beaux-Arts**, 89-90, 1947-1948, p. 354.

Resim 44: L. de Jongh (?), *Reddedilen Kadeh*, tuval üstüne yağlıboya, 1660-65, 117 x 92 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/possibly-by-ludolf-de-jongh-an-interior-with-a-woman-refusing-a-glass-of-wine (çevrimiçi, 15.4.2017)

Ön plandaki kadına kadeh uzatan askerin arkasında neredeyse görünmez olan bir başka adamı, duvara asılı ayna sayesinde fark ederiz. İlk bakışta bir portre olarak görülebilecek olan bu yansımaya resim yüzeyine dâhil olmayan bir sandalye de girmektedir. De Jongh bu resimde anlatılmak istenen hikâyenin belirsizliğinden rahatsız olmuş gibidir. Gördüklerini tam olarak yorumlayamaz. Ona göre arkası dönük olan ve suretini ayna aracılığıyla görebildiğimiz adam, kadehi reddeden kadının kocasıdır ve o sırada eşine kur yapmakta olan askeri ve eşinin tepkisini aynadan izlemektedir.[96] Ancak McNeil Kettering'in makalesinde ele aldığı, 17. yüzyıl Hollandası'ndaki kadın-erkek ilişkileri, kur yapma, birbirini tanıma geleneklerine göre burada farklı bir okuma yapılabilir. Evlenmek üzere tanıştırılan kadın ve erkek, uzun süren bir araya gelmeler, konuşmalar ve kur yapmalarla birbirini tanımaya çalışmaktaydı. Ancak bu buluşmalar her zaman aileden birinin ya

[96] Jongh: **a.g.e.**, 1976, p. 63. De Jongh da katalogda bu yapıtı H. van der Burch'e atfetmektedir.

da bir uşağın gözetiminde gerçekleşmekteydi.[97] Dolayısıyla da, aynada yansıması görülen adamın, birbirine kur yapan çifti rahatsız etmek istemeyen bir aile üyesi olduğunu düşünmemiz hatalı olmayacaktır.[98] Resimdeki tek yansıma aynada gördüğümüz değildir. Yerdeki neredeyse kusursuz şekilde parlatılmış mermer karolar kadının pembe kıyafetini, şöminenin hemen önünde durmakta olan pirinç şömine sehpası da hem yer karolarını hem de odanın geri kalanını, mekânı hissettirecek gibi yansıtmaktadır.[99] Ancak küre şeklindeki bu şömine sehpasının oluşan yansımalarda yer karolarına kendini rengini (pirinç) geçirmekle kalmayıp, bu karoların şeklini bozduğunu da gözlemleriz.[100] Bu yansımalardan yola çıkarak, sanatçının hikâye anlatmak kadar, sanatını ve yanılsama yaratma uğraşını sergilemeye çalıştığını da hissederiz.

Shawe-Taylor, *Müzik Dersi* adlı (Resim 45) yapıtında Vermeer'in resmedilemeyecek olan ses algısını konu edindiğini belirtir.[101] Tıpkı *Resim Sanatı*'nda (1666-68, Vienna Kunsthistorisches Museum) resmin konusunun 'Resim' olması gibi bu resmin de konusu 'Müzik'tir.[102]

---

[97] Alison McNeil Kettering: "Terborch's Ladies in Satin", **Looking at Seventeenth Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p.107.

[98] Bununla birlikte Stoichita, resmin ortasında sol tarafta çok da belli olmayan kapı koluna işaret ederek bu iç mekânın açılan bir kapıdan doğru görüldüğünü vurgular. Biz de bu kapıdan olanları izleriz. Resimde aynaya bakan kişi, kapının (çerçevenin) diğer tarafında olanları seyretmektedir. O izleyicinin, bizim, elçimiz gibidir; Aynanın önündeki kişi olarak, resmin önündeki izleyicinin konumundadır. Stoichita: **a.g.e.**, 1997, pp. 51-52.

[99] Böylesi yansımalar sevilerek betimleniyordu; Vasari, Papa Leo, Kardinal Giulio de'Medici ve Kardinal Rossi'yi (1518-19, Floransa Galleria degli Uffizi) betimlediği portrede, papanın oturduğu tahttaki topuzun, pencereden gelen ışığı, papanın omuzlarını ve odanın duvarlarını ayna gibi yansıttığını belirtir. (Giorgio Vasari: **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2013, s. 262.)

[100] Jonathan Miller: **On Reflection**, National Gallery Publications Limited, London, 1998, pp. 44, 55, 84.

[101] Desmond Shawe-Taylor: "Lady at the Virginals with a Gentleman", **Masters of the Everyday: Dutch Artists in the Age of Vermeer**, Ed. D. Shawe-Taylor and Quentin Buvelot, Royal Collection Trust and Mercatorfonds, London adn Brussels, 2015, p. 163.

[102] Vermeer'in Müzik Dersi adlı yapıtı Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura* bölümünde *camera obscura* bağlamında da ele alınmaktadır.

Resim 45-45a: J. Vermeer, *Müzik Dersi (Virjinal Başında Bir Hanım ve Bir Adam)*, 1662-65, tuval üstüne yağlıboya, London Royal Collection.





Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/about/news-and-features/the-music-lesson-by-vermeer#/ (çevrimiçi, 15.4.2017)

Verev yerleştirilmiş mermer yer karoları ve *repoussoir* oluşturan gösterişli bir Doğu halısıyla örtülü masa, Vermeer'in bu yapıtında başarılı bir derinlik oluşturmasına yardımcı olmuştur. Bu derinliğe, odanın en sonuna, virjinalin hemen üzerine yerleştirdiği aynanın da katkısı büyüktür. Vermeer, ışıkla yıkanmış söz konusu yapıtında, kendisinden yaklaşık iki yüz yıl önce Jan van Eyck'in *Giovanni Arnolfini ve Karısı* (1434, London National Gallery) ile yaptığı bir oyunu tekrarlamıştır.[103] Ayna, Enis Batur'un *Arnolfini* resmi için kullandığı 'arka-göz'

[103] Van Eyck'in söz konusu yapıtındakine benzer bir oyunu Hans Memling'in *Maarten Nieuwenhove Altarı* (1487, Brugge Memlingmuseum) adlı yapıtında da görürüz. Bizim iki parça halinde gördüğümüz yapıtın bir kanadında Meryem ve Çocuk İsa, diğerinde ise bağışçı Nieuwenhove görülür. Meryem'in arkasında asılı bulunan dışbükey aynadan ise Meryem ve Nieuwenhoven'ın sırtları, hemen önünde oturdukları pencere dizisi ve Meryem'in yanındaki sehpa ve üzerindeki kitap görülür. İzleyici, odaya aydınlık da veren ve resme konu olanların yüzlerini de aydınlatan bu pencerelerin önünde durmaktadır. (Patrick de Rynck: **Resim Nasıl Okunur: Eski Ustalardan Dersler**, Çev. N.K. Gökçe ve S. Yüzgüller, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2016, p. 74 ve Jeffrey C. Smith: **The Northern Renaissance**, Phaidon Press, London, 2010, p. 136.) Nieuwenhove aynadaki yansımada doğrudan Meryem'e bakmaktadır ancak biz onu dörtte üç pozisyonda görürüz. Bu duruş ressamın doğrudan Meryem'in önünde durduğunda ve başını sağa çevirdiğinde gördüğü duruştur. Burada ayna sadece Meryem'in saflığının bir sembolü değil, mekânı anlatmaya yarayan bir araçtır (Dirk de Vos: **Hans Memling, The Complete Works**, Fonds Mercator Paribas and Ludion Press, Ghent, 1994, p. 78). Buna benzer bir başka yapıt da The Master of Flemalle imzalı *Werl Altarı*'nın (1438, Madrid Museo del Prado) sol kanadıdır. Schwartz da, *Arnolfini* resminde, *Werl Altarı*'nda ve *Maarten Nieuwenhove Altarı'ndaki* aynanın, Bakire Meryem'in sembolü olmasının yanı sıra, resim sanatı gibi, kendisinde

tanımına denk gelmektedir.[104] Virjinal başında duran kadını, tıpkı Arnolfini ve karısını gördüğümüz gibi hem önden hem de arkadan görürüz (Resim 45a). Önceli gibi duvara 'Vermeer buradaydı' yazmamışsa da, ressam aynada şövalesinin ayaklarını betimleyerek izleyicisine bunu söylemektedir.[105] Vermeer, odadaki üçüncü kişidir ve müzik dersinin tanığıdır, Van Eyck'in Arnolfiniler'in odasında olanlara tanık olduğu gibi. Ancak, Van Eyck, Vermeer'den farklı olarak, aynadaki yansımaya mutlu çifti, kendini ve bir tanığın yanı sıra odanın tamamını da dâhil etmiştir. Vermeer, yapıtını tuvale taşımak için bir oyun sahnelemiş gibidir. Sutton, Vermeer'in aynadaki aksi yansıtma anlayışını gelişkin bulduğunu belirterek konuya şöyle açıklık getirir; Vermeer, *Müzik Dersi*'ndeki kadının yüzünün aynadaki yansımasını hafif flu betimlemiş ve başının ölçüsünü de küçültmüştür[106], Van Mieris dâhil başka sanatçıların bunu doğru olarak yapamadıklarını belirtir.[107] Vermeer'in optik alanlardaki gücü bu ve benzeri resimlerde kendini gösterir. Ancak burada Vermeer'in asıl oynadığı oyun ve görsel zekâsı yine aynada gizlidir; Aynada yansımasını gördüğümüz şövale, şu anda üzerinde tartıştığımız resmi taşımaktadır.[108]

---

beliren yansıma aracılığıyla görünen dünyanın kusursuz bir imgesi olduğunu belirtir (Heinrich Schwartz: "The Mirror in Art", **Art Quarterly**, No. 15, 1952, p.100).

[104] Enis Batur: "Ayna", **Başkalaşımlar I-X**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 47.

[105] Simon Schama, Vermeer'in çağdaşı diğer ressamların aksine inatçı bir şekilde kendini gizlediğini belirtir. Aynadaki yansıma, Vermeer'in resmin kurgusunun kontrolünü elinde bulundurduğuna dair çekingen bir belirtidir. Schama, Hollanda resminde çok nadir olan kendini betimlememe inadının Vermeer'in hayranları için bir armağan olduğunu, bu sayede bizi resmin kendisine yönelttiğini ifade eder. (Simon Schama: "Through a Glass Brightly", **Hang-Ups Essays on Painting (Mostly)**, BBC Books, London, 2004, p. 59.

[106] Hem bu resimde (Resim 45) hem de *Pencere Kenarında Mektup okuyan Genç Kadın*'da (Resim 55) aynaya yansıyan yüzlerin yansımasının ayna yüzeyine olan mesafesi ile bu yüzlerin aynaya olan uzaklıkları aynıdır. Yüzlerin yansıdıkları nesne olan aynadan daha küçük oluşu ve ayrıca da bulanık olarak betimlenmeleri optik bir aletteki (*camera obscura*) merceğin ayna yüzeyine odaklanmasından kaynaklanır. Vermeer, birçok çağdaşının aksine, aynada yansımaların nasıl oluştuğuna dair bilgi sahibiydi ve bu bilgi büyük bir ihtimalle *camera obscura*'dan kaynaklanıyordu. (Daniel A. Fink: "Vermeer's Use of the Camera Obscura-A Comparative Study", **The Art Bulletin**, Vol. 53, no. 4, 1971, p. 500.) Vermeer'in yapıtlarında *Camera Obscura* kullanımı, Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura* başlıklı bölümde ele alınmaktadır.

[107] Sutton: **a.g.e.**, 1984, p. 345.

[108] Stoichita: **a.g.e.**, 1997, pp. 194-195.

Resim 46: N. Maes, *Yaramaz Küçük Trampetçi*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, Madrid Museo Thyssen Bornemisza



Kaynak: https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/maes-nicolaes/naughty-drummer (çevrimiçi, 15.4.2017)

Oldukça alçak ahşap tavanlı bir evin salonunda boynuna asılı davulu ile küçük bir erkek çocuğu ağlamaktadır (Resim 46). Sahneden anlayabileceğimiz kadarıyla anne bebeğini uyutmuş, kucağında dantel işini sessizlikle yapmaya çalışırken, evin küçük oğlu trampetiyle gürültü yapmıştır. Anne, elindeki trampet çubuğunu uyarı niteliğinde çocuğa doğru uzatmıştır, diğer çubuk ise yere düşmüştür. 17. yüzyılda Hollanda'da (çoğu toplumda olduğu gibi) ev içi düzeninden kadın sorumludur. Baba ise evin dışında, dış dünyadaki görevlerini yerine getirmektedir. Çocuğun hemen üstüne doğru asılı olan harita, babanın belki de uzaklarda olduğunu[109] hatırlatmaktadır. Haritanın hemen soluna doğru, annenin üstünde asılı olan çerçevede bir erkek sureti görülmektedir. İlk bakışta bunun evin 'babası'nın portresi olduğunu düşünsek de dikkatli bir bakış bunun bir ayna olduğunu gösterecektir.[110] Aynada gördüğümüz ressam şövalesi başında, o sırada

[109] Hollanda iç mekân resimlerinde görülen haritalar, zaman zaman, özellikle de mektup okuyan bir kadın betiminin de dâhil olduğu durumlarda, erkeğin gemiyle uzak diyarlara doğru yol almakta olduğu anlamına gelebiliyordu.

[110] Miller bir şeyin yansıma olarak fark edilebilir olabilmesi için, onu gösteren yüzeyin de öznel olarak

gerçekleşmekte olan/ kurguladığı sahneyi tuvaline aktarmaktadır.[111] Foucault'nun da değindiği gibi buradaki ayna tıpkı Velázquez'in *Nedimeler*'inde (1656-57, Madrid Museo del Prado) olduğu gibi, tablonun içindeki figürlere dair hiçbir şeyi yansıtmamaktadır.[112] Maes'in aynada yansıttığı, sahneyi yaratan kişi olarak sanatçının imgesidir. Maes kurguladığı bu sahnede gerçek olandır; o sebepten de aynaya yansır.

Sadece kadınlar değil erkekler de aynalara ayrı bir önem vermişler, ancak görsel belgeler yazılı belgelerdeki kadar sıklıkla bunu bize göstermemiştir. Arşiv çalışmaları, Burgonya Dükü I. Charles'ın (1433-1477) yaklaşık olarak yirmi adet el aynasına sahip olduğunu göstermiştir.[113] Erkekler kendi dış görünümlerine çeki düzen vermek için olduğu kadar mesleki nedenlerden de aynaları yanlarından eksik etmemişlerdir.

---

görünür hale geldiğini belirtir. (Miller: **a.g.e.**, p. 64.) *Nedimeler*'de de ilk bakışta bir portre çalışmasını barındırdığı düşünülen arkadaki çerçevenin, kral ile kraliçeyi yansıtan bir ayna olduğunu anladığımızda çerçevenin hemen kenarında oluşmuş olan beyaz çizgileri de fark ederiz. Miller ayrıca, bambaşka bir konunun ele alındığı resimlerde sanatçı otoportrelerinin zaman zaman 'tesadüfen' göründüğünü belirtir. Sanki ressam kendisine, kendi yarattığı resmin içinde konuk olma izni veriyor gibidir" der. (**A.e.**, p. 196.)

[111] Franits, bunun bir tesadüf olmadığını, çünkü 17. yüzyılda çocuk yetiştirmenin metaforik olarak resim yapma eylemine benzetildiğini belirtirek bunu antik dönemden pedagojik eğitimle alakalı bir metinle açıklar. Bu metne göre çocuk boş bir tuvaldir ve ressam (ebeveyn) o tuvali nasıl boyarsa çocuk da öyle yetişecektir. (Wayne E. Franits: **Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art**, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 140.)

[112] Michel Foucault: "Nedimeler: Las Meninas Üstüne", Çev. Savaş Kılıç, **E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri**, 21.8.2013 (çevrimiçi, 2.3.2017)
http://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451 . Michiel van Musscher'in *Thomas Hees, Yeğenleri Jan ve Andries Hees ile Bir Hizmetli* (1687, Amsterdam Rijksmuseum) adlı yapıtında da duvardaki ayna resim yüzeyi dışında kalan bir alanı paylaşır. Masanın üstünde asılı olan gösterişli çerçevesiyle ayna, belki de ressamla birlikte başka insanları ve bir avluyu yansıtmaktadır.

[113] Madou: **a.g.e.**, p. 56.

Resim 47-47a: P. Christus, *Aziz Eligius Atölyesinde*, 1449, panel üstüne yağlıboya, 98 x 85 cm, New York The Metroplitan Museum of Art



.**Kaynak**: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/459052 (15.4.2017)

Ortaçağ'dan itibaren berberler, kuyumcular, tefeciler ve ressamlar mesleklerinde ayna kullana gelmişlerdir. Christus'un kendi çağının çok ötesindeki yenilikçi yapıtında, kuyumcuların koruyucu azizi olan Aziz Eligius, kendisine yüzük yaptırmaya gelmiş bir çiftle birlikte atölyesinde görülmektedir (Resim 47). Kuyumculuğa dair birçok detayın ayrıntılı bir şekilde görülebildiği yapıtta azizin hemen sol tarafında dışarıyı ve yoldan geçen iki kişiyi gösteren dış bükey bir ayna göze çarpar (Resim 47a). Madou, tehlike yaratabilecek durumlar olduğunda (hırsızlık gibi) ve örneğin, istenmeyen müşteriler geldiğinde, aynanın bir 'alarm sistemi' görevi gördüğünü ve kuyumcuya da 'tehlikeyi' fark ettiği anda dükkânını kapatmak için zaman kazandırdığını belirtir.[114] Quinten Massys'in *Tefeci ve Karısı* (1514, Paris Musée du Louvre) da aynı çerçevede ele alınabilir.[115]

[114] **A.e.**, pp. 57-58 ve Schwartz: "The Mirror in Art",**a.g.e.**, p.103.

[115] Schwartz, hem Christus'un hem de Massys'ın resimlerinde aynanın dünyanın gelip geçici bir imgesini yansıttığını belirtir. Ayna, beyhudeliği sembolize ederken, bir yandan da kuyumcu ve tefecinin etrafındaki aldatıcı servetin (para ve mücevherler) de geçiciliğini vurgular (Schwartz: **A.e.,** p.103).

Resim 48: Q. Massys'in Atölyesi, *Meryem ve Çocuk İsa'yı Betimleyen Aziz Luka*, 1520 (?), panel üstüne yağlıboya, 114,9 x 35,4 cm, London National Gallery.[116]



Ressamlar da birçok açıdan atölyelerinde aynaya yer vermişlerdir (Resim 48).[117] Massys'in atölyesinde yapılmış bu resimde ressamların koruyucusu Aziz Luka, şövalesi başında çalışırken betimlenmiştir. Hemen arkasında ise dışbükey bir aynanın asılı olduğunu görürüz. Aynalara, çalıştıkları alanlardaki ışığı çoğaltmak (ki evlerde de aynanın bu şekilde kullanılmış olduğu bilinir), optik etkiler yaratmak, yapıtlarında kullanacakları bir dekorasyon aracı olarak ve çoğu zaman da otoportrelerini yaparken kullanmak üzere ihtiyaç duymuşlardır. Vasari, Simone Martini'nin kendi başını profilden görebilmek için karşılıklı duran iki aynadan

[116] Bu yapıt, merkezinde tahtta oturan Meryem ve Çocuk İsa'nın bulunduğu, sol kanadında da bağışçıların betimlendiği sanılan (ancak bu iki panelin de varlığına ilişkin herhangi bir bilgi yoktur) bir altar panosunun sağ kanadını oluşturmaktadır. (çevrimiçi, 3.3.2017)
(https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/workshop-of-quinten-massys-saint-luke-painting-the-virgin-and-child)

[117] Bu noktada, 15. yüzyılda Brugge'daki cam ve ayna yapımcılarının da Aziz Luka Loncası'na bağlı çalıştıklarını belirtmek ilginç olabilir. (E.R. Doyle: Art in the Mirror: Reflection in the Work of Rauschenberg, Richter, Graham and Smithson, yayınlanmamış doktora tezi, The Ohio State University, 2004, p. 161, note 7, Madou: **a.g.e.**, p. 57.)

yardım aldığını belirtir.[118] Bu tür yapıtlardan belki de en bilineni Parmigianino'ya aittir (Resim 49). Parmigianino ise otoportreyi bir adım ileriye taşıyarak tuvale aynayı da dâhil etmiş ve resim yüzeyini ayna yüzeyi gibi ele alıp (onu aynaya benzeterek ve ikisinin yerini değiştirerek), Maniyerizm'e özgü bozulmaları, deformasyonları da katarak, görsel zekâsını, sanatını izleyici ile bir oyun oynamak üzere kullanmıştır.

Danimarka kralı V. Christian'ın (1646-1699) sarayında ressam, restoratör, duvar halısı tasarımcısı gibi çeşitli görevleri olan Antonie van Steenwinckel (?-1688), ayna kullandığı otoportresinde (Resim 50) izleyicisini şaşırtmayı hedeflemiştir. Sol tarafına dönmüş tuvale kendi suretini kopyalamak üzere baktığında izleyicisi ile göz göze gelir, tıpkı aynayı tutan çırağı (bazı kaynaklara göre karısı) gibi. Ressamın çırağı ile yan yana gelişi bir imgeler karmaşasına neden olur. Resim yüzeyindeki imge ve aynadaki yansımanın imgesi birbirine girer. Ressamın, bizim (izleyicinin) durduğumuz noktada durması ve aynadaki yansımanın bizzat kendimiz olduğunun farkına vardığımızda yaşadığımız şaşkınlık, ressamın kurduğu incelikli bir oyundur.

[118] Vasari: **a.g.e.**, s. 50. Vasari kitabında aynı şekilde Masaccio (s.113), Alberti (s.182), Fra Filippo (s.188) ve Raffaello (s.251) gibi birçok sanatçıyı otoportrelerini yaparken ayna kullanmaları konusunda örnek gösterir.

Resim 49: Parmigianino, *Dışbükey Aynada Otoportre*, 1524, ahşap üstüne yağlıboya, 24,4 cm çap, Vienna Kunsthistorisches Museum.

Resim 50: A.van Steenwinckel, *Aynada Vanitaslı Otoportre*, ykl.1671-1688, tuval üstüne yağlıboya, 85 x 64 cm, Antwerpen Royal Museum of Fine Arts.





Kaynak: http://www.khm.at/objektdb/detail/1407/?offset=5&lv=list (çevrimiçi, 15.4.2017)

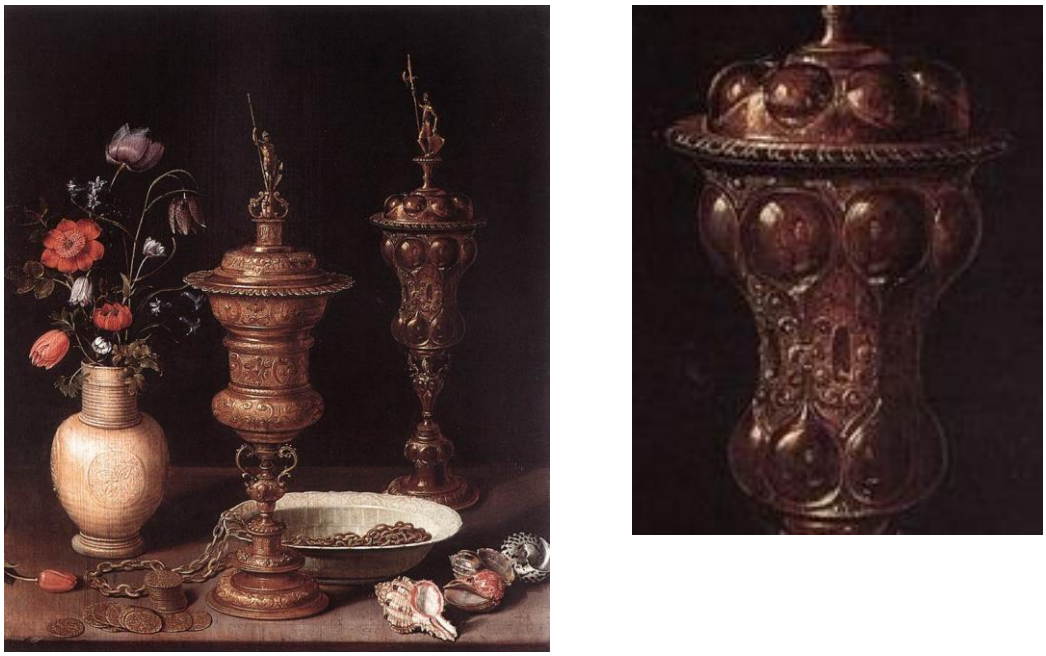
Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2017

Ancak sadece aynada değil, her türden nesne ve yüzey üzerinde beliren yansımalar sanatçıların ilgisini çekmiştir. Natürmort resimleriyle tanınan Flaman ressam Clara Peeters (1580/89-1621/41) birçok çağdaşı gibi kendisini betimleme/ ölümsüzleştirme ihtiyacı duymuş ve bunu da en az dikkat çekecek şekilde yapmıştır. Genellikle betimlemeyi seçtiği sofralarda (*ontbijtje* (kahvaltı) ve *banketje* (ziyafet) olarak ayrılır bu sofralar) çeşitli metal eşyalar üstüne yansımalarını, hem de birden çok yüzeyde yapmıştır. Sanatçı olmayı tutkuyla değil de zanaatle ilişkilendiren bir toplumda[119] Peeters'ın, sanatçı kimliğini (hem de bir kadın sanatçı olarak!) öne çıkartarak, elinde palet ve fırçalarıyla metal yüzeylerin üzerinde betimlediği yansımaları çarpıcıdır (Resim 51 ve 51a). Ancak onun bu 'otoportreleri' daha ziyade onun ressam olarak teknik yeteneğini ortaya koyarken, kişiliğine değgin bir şey

[119] Svetlana Alpers: **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**, Penguin Books, London, 1989, p. 112.

yansıtmazlar.[120] Natürmortlarına otoportresini ilk dâhil eden ressamlardan olan Peeters'i sonraki yıllarda birçok sanatçı takip etmiştir.

Resim 51-51a: C. Peeters, *Çiçekler ve Altın Yaldızlı Kadehlerle Natürmort*, 1612, panel üstüne yağlıboya, 59, 2 x 49 cm, Karlsruhe Staatliche Kunsthalle.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/p/peeters/stil_lif.html (çevrimiçi, 15.4.2017)

Genellikle yaptığı *monokrom* resimlerin aksine renkli sayılabilecek *Kemanlı ve Cam Küreli Vanitas* adlı yapıtında (Resim 52), Pieter Claesz. da olabilecek en gösterişli şekilde kendini *vanitas* nesnelerinin sergilendiği bir masanın üzerindeki cam kürede betimlemeyi seçmiştir. Şeklinden dolayı ister istemez dış bükey bir aynayı hatırlatan bu kürede,[121] atölyesinde tuvali başında, şu anda bitmiş halini gördüğümüz natürmort üzerinde çalışmakta olan ressamın yansımasıyla karşılaşırız.

[120] Celeste Brusati: "Stilled lives: Self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still life painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 20, No. 2/3 (1990/1991), p. 173.

[121] Cam küre, dünyevî gücün (yeti ya da yetki) geçiciliğini hatırlatan nesnelerden biridir. (O. ter Kuile: **Seventeenth-Century North Netherlandish Still Lifes**, Staatsuitgeverij–Meulenhoff/Landshoff, Den Haag and Amsterdam, 1985, p. 102.)

Resim 52: P. Claesz.,*Kemanlı ve Cam Küreli Vanitas*, 1628, panel üstüne yağlıboya, 36 x 59 cm, Nüremberg Germanisches Nationalmuseum.



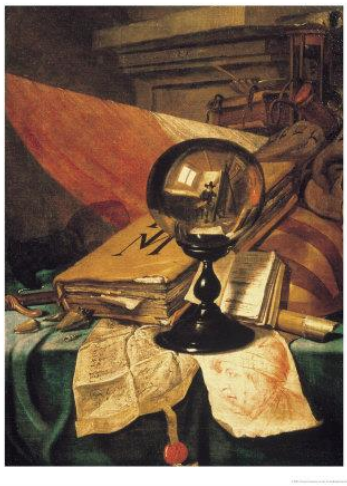
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/c/claesz/vanitas1.html (çevrimiçi, 15.4.2017)

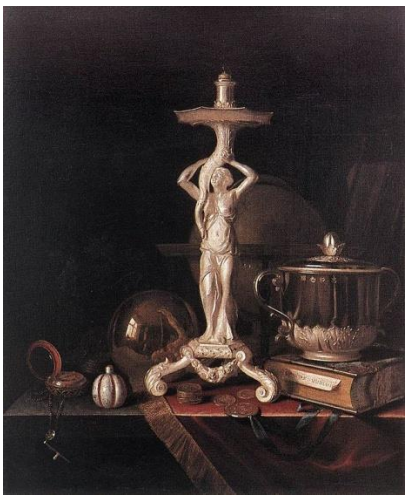
Masanın üzerindeki nesnelerin her biri (sönmüş kandil, saat, kuru kafa, devrilmiş cam kadeh) hayatın kısalığını, kırılganlığını ve geçiciliğini sembolize eder. Hesap işleri, müzik, edebiyat (hesap defteri, tüy kalem ve kemanla sembolize edilen) ise fâni dünyanın boş uğraşlarıdır. Peki, sanatçının yeri nedir bu masada, tüm bu nesneler arasında? Bu türden yapıtların, ahlâkî bir öğretisi olduğu, hayatın geçiciliğine vurgu yaptığı fikrinin yerine, bilakis geçici olan şeyleri -aynadaki yansıma veyahut çabucak solacak çiçekler gibi- onları korumak ve ölümsüzleştirmek üzere yapıldığını niye düşünmüyoruz?[122] Peeters, Claes, Roestraeten ve Van der Vinne (Resim 53 ve 54) gibi ressamlar aslında natürmort/ *vanitas*[123] betimlerinde kendilerine de yer vererek, ölüm düşüncesiyle böylesine yoğrulmuş olan yapıtı ortaya koyan kişi olarak sanatçıyı ölümsüzleştirecek güce de sahip olduklarını anlatmak istemişlerdir.

[122] Diye sorar Brusati: **a.g.e.**, (1990/1991), p. 175.
[123] *Vanitas* teması özellikle de 1650-60 yıllarında sıkça ele alınmıştır. Bunun sebebi, birçok Avrupa devleti için yıkıcı etkileri büyük olan Otuz Yıl Savaşları'nın (1618-1648) sona ermesiyle baş gösteren sosyal ve ekonomik sıkıntılardır. İnsan hayatının değersizliği, ekonomide meydana gelen yıkım kendini bu türden yapıtlarda göstermiştir. (Schneider: **a.g.e.**, p. 79.)

Resim 53: V.L. van der Vinne, *Küreli Natürmort,* ?, tuval üzerine yağlıboya, 64x49cm, Moscow Pushkin Museum

Resim 54:P.G. van Roestraeten, *Vanitas*, 1669, tuval üstüne yağlıboya, 71,5 x 57,5 cm., Enschede Rijksmuseum Twenthe.





Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:%27Vanitas%27_by_Vincent_Laurensz._van_der_Vinne_I,_Pushkin_Museum.JPG (çevrimiçi, 15.4.2017)

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Pieter_Gerritsz._van_Roestraeten_-_Vanitas_-_WGA19653.jpg (çevrimiçi, 15.4.2017)

Altın Çağ'ın sevilen konuları arasında bulunan, dış dünyayla bağlantısını kesip, elindeki mektubun satırları arasında kaybolan kadın imgesi, çağdaşları Ter Borch, Metsu ve De Hooch gibi Vermeer'i de cezbetmiştir (Resim 55).

Resim 55: J. Vermeer, *Pencere Kenarında Mektup okuyan Genç Kadın*, 1657, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 64,5 cm, Dresden Gemaldegalerie.



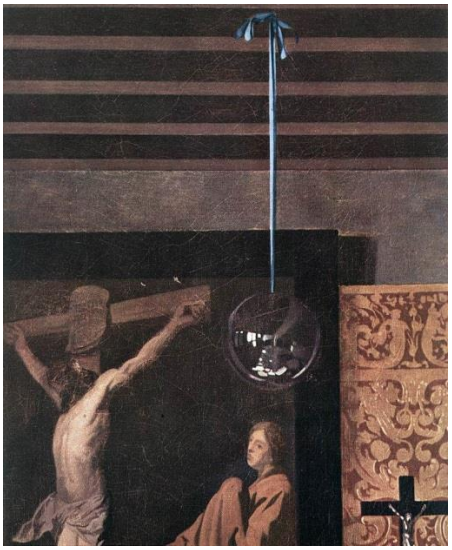
Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/catalogue_xl/xl_open.html#.Wsi3F5e-mM8 (15.4.2017)

Açık bir pencerenin önünde durmuş, elindeki mektubun son satırları arasında kaybolmuş olan kadının yüzü pencerenin camına yansımıştır. Vermeer penceredeki yansımayı, kadının yüzünden ne anlamamız gerektiğini açığa kavuştursun diye kullanmamıştır. Penceredeki yansıma da pencerenin kendisi gibi parçalıdır ve hafif flu bir görüntü vermektedir –bu sebepten de tam olarak yüzünün ifadesi anlaşılmaz. Ressam yansımaları kullandığı her resminde bir yansıma, diğerini merak ettiriyor ve böylelikle görmenin büyük ve beyhude hazzına (izleyiciye) boyun eğdiriyor.[124] Penceredeki yansıma, ressam için -özellikle dokular ve yüzeyler açısından- ustalığını gösterebileceği bir araçtır.

[124] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 160.

Resim 56-56a:J. Vermeer, *İnancın Alegorisi*, 1670-72, tuval üstüne yağlıboya, 114 x 89 cm, New York Metropolitan Museum of Art.





Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437877 (çevrimiçi, 15.4.2017)

Cesare Ripa'nın *Iconologia*'sından yararlanarak oluşturduğu [125] (1603) alegorik yapıtta Vermeer (Resim 56), inancı betimlemek üzere bir iç mekânı kullanmıştır. Neredeyse bir burjuva evinin parçası gibi görünen yer, esasında kişisel ibadete ayrılmış bir mekândır. Yapıtta gördüğümüz her şey inancın alegorisine hizmet ve her bir nesne de farklı bir olguyu sembolize etmektedir. Tavandan sarkan cam küre (Resim 56a) de bu doğrultuda Cenneti ve Tanrı'yı simgelerken, ruh (tavandan asılı cam küre) ve beden (İnanç figürünün ayağının altındaki yerküre) karşılaştırması için de bir araç olmuştur.[126] Küreye dikkatli baktığımızda göreceklerimiz pencereden içeri giren ışık ile beyaz yer karolarını gösteren kesik fırça darbeleridir. Vermeer bu birkaç fırça hareketi ile aslen 'ruhu' temsil eden kırılgan cam kürenin içinde odanın bütününü kurgulamıştır.

[125] Matilde Battisini: **Symbolen en Allegorien**, Trans. Paul van Calster, Ludion, Ghent-Amsterdam, 2004, p. 296.
[126] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 399.

Resim 57: J. Torrentius (J. van der Beeck), *Üç Kap ile Dizgin*, 1614, panel üstüne yağlıboya, 52 x 50,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum



. **Kaynak**: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2813 (çevrimiçi, 15.4.2017)

Yaşadığı çağda oldukça ayrıksı bir insan olan Torrentius'tan geriye kalan tek yapıta[127] baktığımızda (Resim 57) kimsenin cam, teneke, çömlek ve demirin üstündeki yansımayı Torrentius kadar doğal ve ustalıklı betimleyemeyeceği fikrine Constantijn Huygens gibi[128] biz de kapılırız. Bir ölçülülük alegorisi olan bu natürmortta en üstte bir at dizgini asılıdır; hemen altında solda su dolu bir ibrik, birazı dolu bir kadeh (*roemer*), şarap dolu çömlekten bir testi, kadehin iki yanında seramik pipolar ve yine kadehin altında müzik notalarının ve sözlerin yazılı olduğu bir kâğıt parçası görürüz. Kâğıtta, ölçüsüz bağımlılıktan (içki ve sigara gibi)

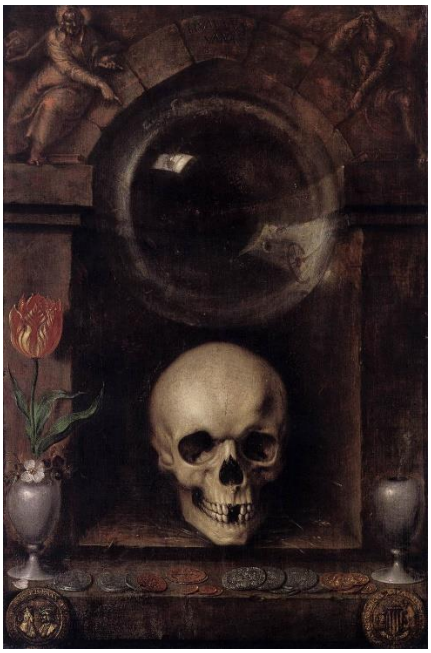
[127] Sanat tarihçisi Bredius 1909 yılında Torrentius ile ilgili yazdığı kitapta, sanatçıdan geriye hiçbir yapıt kalmadığını belirtir. Ancak tam beş yıl sonra Twente bölgesinde faal bir şekilde tarih, halk kültürü ve dil araştırmaları yapan J.J. van Deinse, Enschede'de Sachse Ailesi tarafından tavan arasında uzunca süredir sakladıkları bir resmi görmek üzere davet edilir. Van Deinse oraya gittiğinde, yağdan ve kirden ne olduğu anlaşılmayan bu resmin oldukça önemli olabileceğini sezer ve restore ettirmek üzere bugün hâlâ bulunduğu Rijksmuseum ile iletişime geçer. Yıllarca içinde frenk (kuş) üzümü saklanmış bir fıçının kapağı olarak kullanılmış olan bu yapıtın arkasında, temizlendikten sonra, CR (Carolus Rex- İngiltere kralı I. Charles) damgasının bulunduğu görülmüş ve resim yüzeyinde J ya da T harflerine rastlanmıştır. Yapılan araştırmalar bu fıçı kapağındaki resmin kesin bir şekilde Torrentius'a ait olduğunu ortaya koymuştur. (Wim Cerutti: **De Schilder en Vrijdenker Torrentius (1588-1644)**, Uitgeverij Loutje, Haarlem, 2014, p. 168.)

[128] Judiekje Kiers ve Fieke Tissink: **De Glorie van de Gouden Eeuw: Schilderijen, Beeldhoukunst en Kunstnijverheid**, Uitgeverij Waanders and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2000, p.74.

[128] Haak: **a.g.e.,** 1984, p. 203.

sakınmak ya da bağımlılığı gemlemek gerektiğine dair bir yazı bulunur.[129] Bu yazının, birbirlerinden bağımsız düşünülemeyecek olan müzik ve ölçünün buluştuğu nota kâğıdının, üstte bir at dizgininin ya da şarapla karıştırmak üzere suyun bulunması tesadüf değildir. Yansımalara dönecek olursak, her malzemede ışığın düşüşünün nasıl da farklı betimlediğini görmek ilham vericidir. Metal ibriğin[130] üzerine yayılan ve genel hatlarıyla seçilebilen pencereyi çok daha net bir şekilde cam kadehte görmek mümkündür. Hatta kadehte üç boyutlu bir iç mekânın varlığını hissetmekle birlikte cam kenarında durmakta olan bir kadın ve adam da seçebiliriz. Çömlek testinin metal kapağından aşağıya doğru inen ışık, testinin tombul kısmında bir nokta oluşturur. Bu noktada ancak ışık kaynağının varlığından haberdar oluruz. Tamamıyla karanlık bir fonun üzerinde kurgulanan bu natürmortun bir iç mekânın parçası olduğunu ancak ibrik ve kadehteki yansımalardan anlamak mümkündür.

Resim 58: J. de Gheyn, *Vanitaslı Natürmort*, 1603, ahşap üstüne yağlıboya, 83 x 54 cm, New York Metropolitan Museum of Art.



Kaynak: https://www.metmuseum.org/toah/works-of-art/1974.1/ (çevrimiçi, 15.4.2017)

[129] *wat bu-ten maat be-staat, int on-maats quaat verghaat* (Kuile: **a.g.e.**, p. 30.)
[130] Pieter Claesz.'ın *Hindi Turtalı Natürmort* (1627, Amsterdam Rijksmuseum) adlı yapıtında görülen metal ibrik, üzerinde durduğu masanın bir kısmıyla birlikte, içinde bulunduğu odayı da yansıtması açısından bu türden yapıtlar içinde oldukça başarılı bir örnektir.

Jacques de Gheyn'in 1603 tarihli bu yapıtı bilinen en erken -bağımsız- *vanitas* natürmortudur (Resim 58).[131] Meijer, bu yağlıboya çalışmayı bir *vanitas* natürmortundan çok, her bir nesnesine ikonografik anlamlar yüklenmiş bir ambleme, bir amblem kitabı başlık sayfasına benzetmiştir.[132] Daha sonra Leiden Okulu ressamlarında sıklıkla karşılaşacağımız türden bir nişin içinde betimlenmiş ve göze ilk çarpan nesneler arasında klasik bir *vanitas* nesnesi olan kuru kafa ile bunun üzerinde asılı şeffaf bir küre bulunmaktadır. Bu küreyi kırılganlığından ötürü *homo bulla*'daki baloncukla ilişkilendirmek yanlış olmayacaktır.[133] Nişin kilit taşında kazılmış olan *HUMANA VANA* yazısı yapıtın hangi amaçla yapıldığını da ortaya koyar. Nişin önüne dökülmüş paralar, soldaki vazoda kısa ömürlü çiçeklerden lale ve yabani gül, sağdaki vazodan çıkan duman *vanitas* olgusunu güçlendirirler. Cam küre, nerede durdukları pek de belirlenemeyen, gelişi güzel, biraz da flu betimlenmiş taç, sivri silahlar, içinden para dökülen bir kese, tekerlek, kırık bir kalp, cüzzamlıların kullandığı bir çıngırak, içki takımı ile kadüse gibi nesneleri yansıtır.[134] Bu yapıtın, daha sonraki yıllarda Pieter Claesz., Willem Claesz. Heda gibi ressamların yaptıkları natürmortlarından ne kadar farklı olduğu açıktır. Gerçekçi bir iç mekân/ nesne/ kişi yansımasından ziyade, ressam yapıta katmak istediği anlam doğrultusunda 'gerçekçi' dünyada normal koşullarda bir araya gelmeyecek soyut ve somut şeyleri bir araya getirerek bir anlam bütününe ulaşmaya çalışmıştır.

---

[131] **A.e.**, p. 32.

[132] Fred G. Meijer: "Jacques de Gheyn II", **Haagse Schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700**, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Waanders Uitgevers, Den Haag ve Zwolle, 1998, p. 135.

[133] *Homo bulla*, antik dönem yazarlarının yapıtları kadar Erasmus'un *Adagia* (1643) adlı yapıtına da dayanır. Erasmus, hiçbir şeyin insan yaşamı kadar kırılgan, geçici ve boş olmadığını belirttiği bu yazısında insan yaşamını sudaki bir hava baloncuğuna benzetir. (Jongh: **a.g.e.**, p. 45.) *Homo bulla* özellikle 17. yüzyıl ressamları arasında son derece sevilen bir motif olmuştur. Jan Steen'den Karel du Jardin'e kadar birçok yapıtta (baloncuk üfleyen küçük bir çocuk biçiminde) ana konu ya da ahlâkî bir uyaran olarak detayda yer alır. Ancak Stoichita, Bergström ve Möller'e yaptığı atıfla bu küreyi dünyanın bir metaforu olarak değerlendirir ve tıpkı dünya gibi bu kürenin de her an patlayabileceğini belirtir (Stoichita: **a.g.e.**, p. 28).

[134] Kuile: **a.g.e.**, p. 32.

Resim 59-59a: F. Hals, *Peeckelhaering*, 1628-30, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 61,5 cm, Kassel Staatliche Kunstsammlungen.





Kaynak: http://altemeister.museum-kassel.de/32779/ (çevrimiçi, 15.4.2017)

Salamura edilmiş ringa balığını midesine yeni indirmiş bu adam, *Peeckelhaering,*[135] oburluğu sembolize eden komik bir tiyatro karakteri olarak Avrupa tiyatrosunda belirli bir yere sahiptir ve 17. yüzyıl boyunca Hollanda'da popüler ve tanınan bir figür olmuştur.[136] Frans Hals yapıtında (Resim 59) bu figürü salamura balık sonrasında susamış ve eline testiyi geçirmiş halde ele almıştır. Frans Hals'ın serbest ve geniş fırça vuruşları resmin her yerinde kendini hissettirse de en çok testinin metal kapağında, ışığın yansımasını betimleyişinde görünür hale gelir (Resim 59a). Kapağın içbükey yüzeyinde iç mekânın ve içeriye ışığın süzülüşünü sağlayan pencerenin varlığını zihnimizde yaratmak bize kalmıştır.

[135] 17. yüzyılda komik bir tiyatro figürüdür. *Peeckelhaering* kelime anlamıyla salamura edilmiş (tuzlu) ringa balığı demektir. Böyle bir öğünü yedikten sonra bol bira içmek kaçınılmaz olur. Bu sebepten elinde genellikle bir içki bardağı bulunan figür *peeckelhaering* olarak adlandırılmıştır.

[136] Seymour Slive: **Frans Hals**, Royal Academy of Arts, Gary Schwartz -SDU, London, Maarssen- 's-Gravenhage, 1989, pp. 216-218.

Resim 60: G. David, *Cambysses'in Yargısı* (detay), 1498, ahşap üstüne yağlıboya, 202 x 349,5 cm, Brugge Groeninge Museum.



Kaynak: http://vlaamseprimitieven.vlaamsekunstcollectie.be/en/collection/judgement-of-cambyses (çevrimiçi, 15.4.2017)

Peeckelhaering'den yaklaşık 130 yıl önce David'in betimlediği askerin miğferine yansıyan son derece ayrıntılı işlenmiş kent görüntüsü[137] (Resim 60) ile oldukça farklı bir betimleme anlayışı görürüz. Hals'ın, David'in aksine, çevresinin kusursuz bir yansımasını vermek gibi bir amacı yoktur. Böylesi bir kapakta oluşacak yansımayı birkaç fırça darbesiyle oluşturmuştur. Biz burada yansımanın ne olduğunu değil, Hals'ın kullandığı boyayı, tekniğini ve sanatını görürüz. Hals bize bu şekilde yansıma yanılsamasını ufak bir fırça darbesiyle nasıl yarattığını göstererek bizi bir kez daha şaşırtır.[138]

Ressamlar resmi, 'gerçek hayatı', bazen de ahlaklı bir hayatın nasıl olması gerektiğini gösteren bir ayna gibi görmüşlerdir. Aynalar, tıpkı hayatın kendisi gibi, uçup giden, 'geçici' görünümler yansıtmakla birlikte, resimler çağlar boyu tekrar tekrar bakılacak 'kalıcı' imgeler sunarlar. Sanatçılar resimlerinde aynaya ve çeşitli yüzeylerdeki yansımalara yer vererek bu karşıtlığı beslemişlerdir. Ayna, sanatçılara birçok anlatım olanakları sağlamış, sanatçılar da bunu kendi amaçları doğrultusunda kullanmayı bilmişlerdir.

[137] Topografik açıdan kusursuz olan bu yansıma, Brugge kentindeki artık var olmayan bir kilisenin (ve kulesinin) bilinen tek betimidir. (Madou: **a.g.e.**, pp. 60-61.)
[138] Aslında üslupların gösterim farklılıklarının çok temel bir örneğidir: Rönesans yansımanın daha çok fiziksel tarafıyla ilgiliyken –yani hiçbir şeyi kaçırmak istemezken- Barok her konuda olduğu gibi burada da daha çok "fikriyle" –yani sezdirimiyle- ilgili. O yüzden Hals'a üç-dört fırça vuruşu yetiyor.

2.3. Çerçeve ve Niş

Tüm resim çerçeveleri kurgunun kimliğini belirler.[139]

William Adair "Çerçeve" konusunu ele aldığı uzun yazısına çerçevenin genel bir tanımıyla başlar ve şöyle der:

"Bir resmin sunumunda çerçevenin rolü, şu işlevlerden bazılarını ya da hepsini yerine getirir: Resmin korunması; resmin sergilenmesi ve duvara fiziksel olarak tutturulması; resme bağlı kalarak konunun ve renk uyumunun geliştirilmesi; resmin çevre uzunluğunun tanımlanması ve izleyicinin ilgisinin konu üzerinde odaklanması; gerçek dünya ile resmin dünyası arasındaki geçiş alanının temini; iç dekorasyon ile uyumun yaratılması ve resmin dikkat dağıtan arka plandan soyutlanması. Ayrıca çerçeve, kendi içinde göze hoş gelen dekoratif bir nesne olarak da vardır."[140]

Bugün kullandığımız anlamıyla çerçevenin kenar boşlukları, bordürlerle başlayan hikâyesi şu şekilde gelişmiştir: Vazo ve mezar resimlerinde, öyküleri ve dekoratif öğeleri ayıran yatay ve sonrasında dikey stilize geometrik kenar boşlukları M.Ö. 2000-1000 yılları arasında Luxor'da görülmeye başlanmıştır. Duvardaki oymalar mimari çerçeveler ile çevrilirken, Antik Yunan'da mozaiklerde şekilleri bir araya getirip organize eden bordürlere başvurulmuştur. 11. ve 12. yüzyıllarda kıymetli taşlar ve sedefle kakılmış metal altar çerçevelerinin koruyucu bir işlevinin yanı sıra Kutsal Üçlü ve azizlere atfedilen ilahi övgüyü sembolize etmiştir. Tezhipli el yazmalarında bordürler, metni çerçevelemek ve sayfaya bir tutarlılık sağlamak üzere kullanılmışlardır.[141] Betimin yapıldığı yüzeyle bir bütün oluşturan fildişi ve metal çerçeveler gibi, 12. ve 13. yüzyıllarda oyma ahşap çerçeveler görülmeye

[139] Stoichita: **a.g.e.**, p. 55.
[140] William B. Adair: "Frame", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 11, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, p. 372.
[141] https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/researchguidance/medievalbooks/decorationandillumination.aspx (çevrimiçi, 27.7.2017)

başlanmıştır. Bu çerçeveler taşınabilir, modern çerçevelerin öncülleri sayılmaktadır.[142]

Çerçeveler öncelikle kilise ve şapellerde, kutsal bir imgeyi çevrelemek ve kutsal ile dünyevi olanı ayırmak üzere kullanılmışlardır. Söz konusu çerçeveler, genellikle içine bulundukları yapının mimari üslubu ile uyum göstermişlerdir. Örneğin, Katolik kilisesinde gösterişli ayrıntılara sahip ve içindeki Katolik imgeyi pekiştiren çerçeveler kullanılırken, Protestan kilisesinde daha sade ve ciddiyeti vurgulayan çerçeveler görülür.[143] Yapıtlar tek, büyük boyutlu ahşap çerçeveler içinde sergilendiği gibi, zaman zaman da iki (diptik), üç (triptik) ya da daha fazla sayıda (poliptik) kanada da sahip olabiliyordu. Buralarda sergilenen yapıtlar, hem önemli/ kutsal günlerde açılarak ibadete gelenin gözleri önüne serilmiş,[144] hem de ayinler ve dinî kutlamalar dışında kalan zamanlarda bu önemli imge gözlerden saklanmış, kir ve toza karşı korunmuştur. Ancak özellikle de Genç Antik dönem ve Ortaçağ Hıristiyan sanatında çerçeve sadece maddi anlamda öğeleri bir arada tutmamış, onların birbiriyle bağlantılarını da temin etmiştir. Bu şartlarda izleyicinin resimde kaybolmak üzere çerçeveyi görmeme tercihini düşünmek mümkün değildir.[145]

Dinî amaçla kullanılanların dışında saray çevrelerinde görülen çerçeveler de Ortaçağ'dan itibaren kullanılmaya başlanmıştır. Soylu ve zenginlerin, saray ve malikânelerindeki çerçeveler birer statü sembolü olarak ve propaganda amacı ile kullanılmışlardır.[146] Kişisel ibadet amacı ile bu özel yaşam mekânlarına yerleştirilen çeşitli küçük altarlarla birlikte koleksiyonculuğun da gelişmesiyle resimler için de çerçeveler kullanılmıştır. Bu çerçeveler lüks ve ihtişamı sergileyen görkemli aksesuarlar olmanın yanında, zaman zaman aile armasını da (Resim 96) taşımışlardır.

Üretimi en fazla yapılan ve daha ekonomik olan standart çerçeveler ise kilise ve saray çevreleri dışında kullanılmışlardır. Çevreleyeceği yapıtın konusuna ve resim

---

[142] Adair: **a.g.e.**, p. 374.
[143] **A.e.**, p. 372.
[144] Altar önündeki perde (velum) kullanımına denk bir kullanımı vardır bu açıdan. Bkz. Perde ile ilgili bölüm.
[145] Wolfgang Kemp: "The Narrativity of the Frame", Trans. Roger Hillman, **The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork**, Ed. Paul Duro, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 14.
[146] Adair: **a.g.e.**, p. 372.

ile birlikte sergileneceği iç mekâna göre üslubu seçilen çerçevenin malzemesi de hem bütçe hem de diğer koşullara göre şekillenmiştir.

"Etkili bir resim çerçevesinin fonsiyonu 'sanat' ve 'gerçeklik' arasında bir durak (*caesura*) oluşturmaktır"[147] der Stoichita. Çerçeve, kamusal bir alanda ya da özel bir mekânda önünde durduğumuz resim, şimdi ve burada ile resmin konusu ve zamanı arasında bir sınır çizgisi oluşturuyor gibidir. Sahne ile izleyici arasındaki mesafeyi daha da vurguladığı zamanlar olduğu gibi, tamamen etrafta olup bitenlerden kendimizi soyutlayabildiğimiz anda o sınırın bir adım ötesine geçip zihinsel ve duygusal olarak yapıtın bir parçası olmak mümkün gibi görünür. Leonardo'nun deyimiyle, çerçeve resmi bağımsız bir mikrokozmosa dönüştürür.[148]

Hollanda'da 17. yüzyılda *trompe l'oeil*, natürmortlarla yeniden hayat buldu sayılabilir. Bu tip yapıtlar, hem optik bir haz veriyor hem de genel bir beğeniye hitap ediyordu.[149] Hollandalı ressamlar 17. yüzyıldan çok önce çerçevenin resimdeki öneminin ve kullanımının farkına varmışlardır. Sadece elle tutulur, maddesel olanları değil, ressamın kendi ustalığı ile resmin bir parçası haline gelen, boyanmış çerçeveler de görsel bir olanak olarak sunulmuştur.[150] Söz konusu boyanmış çerçeveler çeşitli şekil ve türlerde karşımıza çıkar. Niş de bu türlerden birisidir. "Kendisinden geniş bir mekâna açılan ve duvar içine oyulmuş, genellikle, üstü kemer ya da mukarnas ile örtülü girinti ya da hücre"[151] olarak tanımlanan niş, mimari bir detaydır. İç ve dış mekânlarda dekoratif amaçla, içine heykel koymak ya da boyamak (genellikle fresk) suretiyle, kimi zaman da işlevsel bir biçimde raflarla kullanışlı hale getirilerek dolap gibi kullanıla gelmiştir.

İçinde bulunduğu mekâna derinlik, üç boyutluluk katan nişleri ressamlar da bu özelliklerinden ötürü, özellikle natürmortlarını ya da figürlerini daha da gerçekçi

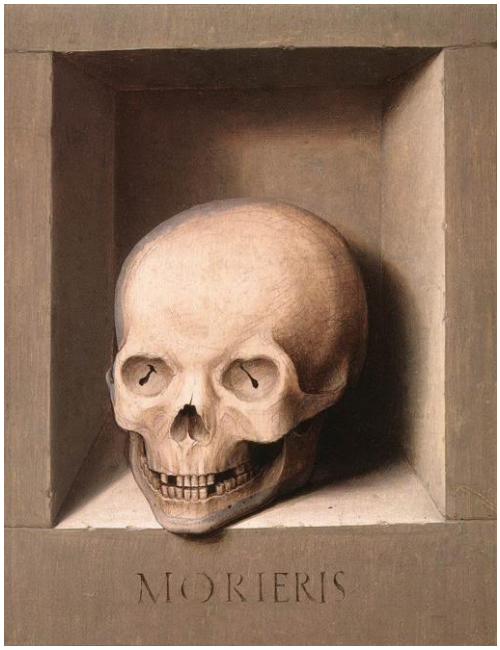
---

[147] Stoichita: **a.g.e.**, pp. 59-60.
[148] E.H. Gombrich: **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 269.
[149] Eckhard Hollmann and Jürgen Tesch: **A Trick of the Eye: Trompe L'oeil Masterpieces**, Prestel, Munich, 2004, p. 13.
[150] 5. yüzyılda yaşanan değişimlerle birlikte, Rönesans dönemine gelene kadar perspektif yasaları, gölge kullanımı ve diğer teknikler unutulmuştu. Rönesans'la birlikte yeniden bir *trompe l'oeil* etkisinden bahsetmek mümkündür. (Hollmann and Tesch: **a.e.**, p. 11).
[151] Metin Sözen ve Uğur Tanyeli: "Niş", **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001, p. 173.

hale getirecek bir araç gibi görmüşlerdir. Betimlenen konuyu çerçeveleyen niş, Hollandalı ressamların severek kullandıkları ve özellikle de 17. yüzyılın ikinci yarısında fonksiyonu değişen bir araç olmuştur. Ancak Flaman ressamlar daha 15. yüzyılda poliptiklerin kanatlarının dış (arka) tarafına niş içinde yanılsamacı (*trompe l'oeil*) bir üslupta gündelik hayattan nesneler betimlemişlerdir. Genellikle *vanitas* nesneleri ile bezeli bu nişler (Resim 61 ve 62), sadece yortu ve bayramlarda izleyiciye açılan kutsal imgenin gündelik yüzü olurdu.[152] Stoichita'nın da belirttiği gibi arka yüzdeki natürmortlu niş betimleri ön yüzdeki imgeden/resimden ayrı düşünmek mümkün değildir. Panelin ön yüzü 'imgeyi' betimlerken, arka yüzü 'gerçeği' betimliyordu.[153]

Resim 61: H. Memling, *Aziz Yahya ve Azize Veronica Diptiği (sol kanat arkası)*, 1483, ahşap üstüne yağlıboya, 31,2 x 24,4 cm, München Alte Pinakothek.

Resim 62: H. Memling, *Aziz Yahya ve Azize Veronica Diptiği (sağ kanat arkası)*, 1483, ahşap üstüne yağlıboya, 31,6 x 24,4 cm, Washington National Gallery of Art.





Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Memling_St_John_and_Veronica_Diptych_reverse_left.jpg (çevrimiçi, 15.4.2017)

Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41660.html (çevrimiçi, 15.4.2017)

[152] Milman: **a.g.e.**, p. 38.
[153] Stoichita: **a.g.e.**, pp. 20-21.

Vaftizci Yahya'nın betimlendiği panelin arkasına denk gelen kısımda, fâniliği sembolize eden niş içerisinde bir kuru kafa ile hemen altına taşa işlenmiş *Morieris* (Lat. ölmek/ çürümek) yazısını görürüz. Azize Veronica'nın betimlendiği panelin arkasında ise İncil yazarı Yuhanna'nın atribüsü[154] olan altın kadeh içinde bir yılan bulunur.

Bir başka örnekte ise Jan Gossaert[155] (1478-1532), *Carondelet Diptiği*'nin kemerli çerçevesi ile uyumlu yaptığı nişlerin içine bir kuru kafa ve ölümün kaçınılmazlığına ilişkin Aziz Hieronymus'un sözlerinin yazılı olduğu bir *cartellino*[156] iliştirmiştir (Resim 63a). Hemen yanındaki nişte ise Carondelet'nin aile arması görülmektedir. Ön yüzde (Resim 63b) Meryem ve Çocuk İsa'ya secde etmekte olan, diptiğin bağışçısı Besançon Katedrali başdiyakozu Jean Carondelet (1469-1545) görülmektedir.[157] Saygın bir ailenin üyesi olan ve Gossaert'in yapıtı tamamladığı tarihte hayatının olgunluk döneminde olan bu adam, mesleki açıdan da önemli bir noktada bulunmaktadır. Ancak her fâni gibi o da tüm bu yaşamın er ya da geç bir sonunun olduğunu bilmektedir. Arka yüzde taşa oyulmuş gibi görünen nişlere ışık sağ alt taraftan doğru vurmuş, oluşan koyu gölgeli kısımlar da nişlere daha kuvvetli bir derinlik duygusu katmıştır. Hem *cartellino*'nun kıvrılan uçları hem de nişin dışına taşan, -dağılmakta olan- kuru kafadan ayrılmış çene kemiği, izleyicide yoğun yanılsamacı bir hisse neden olur. Bu sayede muhtemelen kişisel ibadeti için sipariş verdiği bu diptiğin kapaklarını kapattığında Carondelet ölümlü varoluşu üzerine tefekküre dalmakta zorlanmamıştır.

---

[154] Hall: "Chalice", **a.g.e.**, 1979, p.63.
[155] Mabuse adıyla da bilinen ressamın bu ismi doğum yeri olan Maubeuge'den gelir.
[156] *Cartellino* için bkz. Yüzeyde Oyunlar Bölümü ve Sözlükçe
[157] Kişisel ibadet amacıyla yapılan iki kanatlı altar panolarında Meryem ve Çocuk İsa imgelerinin bulunması oldukça yaygındı. Bu panellerin sağ tarafına Meryem ve Çocuk İsa, panelin sol tarafına ise panelin bağışçısı betimlenirdi. (Kuile: **a.g.e.**, p. 23.)

Resim 63a ve 63b: J. Gossaert, *Carondelet Diptiği (arka yüz ve ön yüz)*, 1517, panel üstüne yağlıboya, 43 x 27 cm., Paris Musée du Louvre



Kaynak: https://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/diptych-jean-carondelet (çevrimiçi, 15.4.2017)

Vanitas imgeleriyle birlikte, gündelik hayat ya da törensel (dinî) nesnelerinin de niş resimlerinde kullanıldığına tanık oluruz; Taddeo Gaddi'nin Floransa Santa Croce Kilisesi Baroncelli Şapeli'nde Kutsal Ekmek-Şarap Ayini sırasında kullanılan *paten*, *pyx* ve *ampulla* gibi nesneleri betimlediği yanılsamacı freski (Resim 64) ya da

Bartélémy d'Eyck'in Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum'da bulunan, nişin içindeki rafa gelişi güzel bırakılmış kitapları betimlediği panel gibi (Resim 65).

Resim 64: T. Gaddi, *Nişte Tören Nesneleri*, 1337-38, fresk, Florence Santa Croce Baroncelli Chapel.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Resim 65: B. d'Eyck, *Kitaplarla Natürmort*, 1442-45, panel üstüne yağlıboya, 30 x 56 cm., Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum.



Kaynak: http://collectie.boijmans.nl/en/object/4754/Still-Life-with-Books/Barth%C3%A9l%C3%A9my-d%27-Eyck (çevrimiçi, 15.4.2017)

Nişler, natürmortların betimlenmesinde tuval yüzeyini doldurmaya yarayacak ve çeşitli cansız nesne, çiçek ve yiyeceğe hacim kazandırmak üzere kullanılacak bir araç olmuşlardır. Natürmortu bir nişe yerleştirmek bu türde geleneksel bir yaklaşımdı.[158] Nişin, Rönesans ve öncesinde yeniden ortaya çıkmasının sebebi, nesnelere temsilin yüzeyiyle yine de ilişkilendirilebilecekleri sınırlı bir üç boyutlu uzam sağlamasıydı.[159] Jacques de Gheyn II'in 1603 tarihli *Vanitaslı Natürmort* (Resim 58) adlı yapıtında da bir kuru kafa ve camdan küre, taştan bir nişin içine yerleştirilmişlerdir.[160] Kürenin yuvarlaklığı, nişin üst kısmının yuvarlaklığını ve kemerini daha da vurgular. De Gheyn'in nişi (üstten dairesel, alttan düz), kurgu mimari ile resmin dikdörtgen formunu birleştirir.[161] Perde ve niş motifini yetkin bir şekilde birleştiren daha geç tarihli bir *vanitas* örneği olarak Gerard Dou'un *Mumluk ve Saatle Natürmort* (Resim 21) adlı yapıtı verilebilir. Yaklaşık 50 yıllık bir süre zarfında görülen kompozisyon farklılığı çarpıcıdır.[162]

Jacques de Gheyn II, her ne kadar *vanitas*lı natürmortuyla tanınsa da, adı, Roelant Savery (1576-1639), Jan Brueghel I (1568-l625) ve Ambrossius Bosschaert I'ın (1573-1621) da aralarında bulunduğu erken dönem bağımsız çiçek ressamlarıyla birlikte anılır. *Vanitas* gibi, çiçekli natürmortlar da Hollanda'da, 17. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Bu türe ait yağlıboya ilk örnek, 1603 yılına tarihlenen ve Roelant Savery'in imzasını taşıyan *Niş İçinde Cam Vazodaki Çiçekler*'dir (Resim 66).[163] İlk *vanitas* betimi gibi ilk çiçek natürmortunun da sık kullanılan bir tema olan bir niş içinde betimlenmiş olması bir alışkanlık, yeni bir tür için de başlangıç noktası olarak görülmesi ile ilişkilendirilebilir. Oldukça yüzeysel bir girintinin içine resmettiği cam vazoda Savery, yabani orkide, unutmabeni çiçeği, lale, Fransız gülü,

---

[158] Bağlamdan kopukmuş ya da herhangi bir bağlama oturmuyormuş gibi görünen natürmortların barındırdıkları çeşitli nesneler niş sayesinde birbirleriyle ilişkilendirilip, bütünlük sağlayacak şekilde çevrelenmişlerdir.

[159] Stoichita: **a.g.e.**, 1997, p. 19.

[160] Bu yapıtla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Ayna ve Yansıma bölümü.

[161] **A.e.**, p. 31.

[162] Bu yapıtla ilgili daha fazla bilgi için bkz. Perde bölümü.

[163] Sam Segal: **Flowers and Nature: Netherlandish Flower Paintings of Four Centuries**, Hijnk International b.v., Amstelveen, 1990, p. 173. Bilinen ilk çiçekli natürmort, bir portrenin arkasına yapılmasından dolayı tamamen bağımsız sayılmasa da, Hans Memling'e ait ve 1490 yılına tarihlenen *Çiçekli Natürmort* (panel üstüne yağlıboya, 29,2 x 22,5 cm., Madrid Museo Thyssen-Bornemisza) adlı yapıttır.

göl soğanı gibi yaklaşık on altı farklı çiçeği betimlemekle kalmamış, vazonun etrafına kertenkele, karasinek, güve, mezar böceği, salyangoz gibi çeşitli böcekler ve sinekler de eklemiştir. Segal, söz konusu yapıtın, birçok çiçek natürmortunda olduğu gibi, dinî çağrışımları olduğunu belirtir. Çiçekler yaşamın sınırlılığını; böcekler ve sinekler ölümü ve çürümeyi; hasar görmüş olan taş niş, bu malzemenin bile zamanın tahrip edici gücüne dayanamadığını; kelebekler ve kertenkelenin ise yeniden dirilişi sembolize ettiğini belirtir. Böylece izleyiciye hayatın kısalığı, ölüm ve ölüm sonrası hayat hatırlatılır.[164] Savery, kuvvetli ışık- gölge etkilerini uygulamadığı bu yapıtında nişi daha çok bir fon olarak kullanmış gibidir ve bu açıdan bakınca da yanılsama etkisi oldukça zayıftır.

Resim 66: R. Savery, *Niş İçinde Cam Vazodaki Çiçekler*, 1603, bakır levha üstüne yağlıboya, 29 x 19 cm., Utrecht Centraal Museum



[164] **A.e.**, pp. 173-174.

Kaynak: https://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=roelandt%20Savery#o:2885 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Ambrossius Bosschaert I, daha sonra oğulları, kayınbiraderleri ve damadının da dâhil olacağı, büyük oranda çiçek natürmortları üreten bir hanedanın ilk üyesi olmuştur. Bosschaert, nişteki buketi ile (Resim 67) Savery'in kompozisyonunu bir adım öteye taşımıştır. Ressam, masif taş bir nişin içine yerleştirdiği cam vazo, içindeki çiçekler ve son derece canlı betimlenmiş deniz kabukları ile nişi tamamıyla dolduran bir kompozisyon elde etmiştir. Böylesi büyük bir buketi barındıran niş, haliyle onu kapsayacak derinlikte betimlenmiştir.[165] Soldan gelen ışık nedeniyle nişin içine yansıyan gölgeler üç boyutluluk hissini kuvvetlendirir. Vazonun ve nişin kenarından sarkan çiçekler de neredeyse bizim için elle tutulur hale geldiğinden ressam başarılı bir görsel yanılsama denemesine imza atmış gibi görünür.

[165] Özellikle de Savery ve diğer çiçek ressamları derinlik etkisini arttırmak için ortadaki çiçekleri daha keskin ve belirgin betimlemiş ve yanlara doğru çiçekleri bulanıklaştırmışlardır. (**A.e.**, p. 54.)

Resim 67: A. Bosschaert I, *Vazoda Çiçek Buketi*, 1618, bakır üstüne yağlıboya, 55,5 x 39,5 cm, Copenhagen Statens Museum fur Kunst.

Resim 68: A. Bosschaert I, *Kemerli Pencerede Buket*, 1618, panel üstüne yağlıboya, 64 x 46 cm, Den Haag Mauritshuis





Kaynak: http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/ambrosius-bosschaerts-the-elder-bouquet-of-flowers-in-a-stone-niche/ (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/vase-of-flowers-in-a-window-679/ (9.5.2017)

Bosschaert'ın bir başka buketi (Resim 68) ise daha farklı bir etki bırakmaktadır. Benzer cam bir vazoyu dolduran ihtişamlı bukette, yine sayısız türde ve renkte çiçek görülür. Vazonun bir yanından, bu sefer bir karanfil pervazdan sarkar, diğer tarafta yine iki güzel deniz kabuğu görülür. Bu nişi farklılaştıran, arkasının pencere misali açık olmasıdır. Arkada mavi ve toprak tonlarının hâkim olduğu manzara, Hollanda düzlüklerinden çok farklıdır. Ressamın bu kompozisyonu daha önce Hendrick Hondius I'un (1573- 1650) gravüründen görmüş ve uygulamış olduğu sanılır. Bu gravürde Hondius, arkası İtalyan tarzında bir manzaraya açılan bir nişin içinde duran barok bir vazodaki karışık bir çiçek buketini betimlemiştir.[166]

[166] *Kuşlarla bir Çiçek Çalışması* (1599, gravür, 62 x 45 cm, Vienna Albertina). Hondius bu gravürü, o

Nişin arkasının artık dışarıya açılması, dışarısının görünür olması farklı bir tartışmayı da beraberinde getirir. Vazonun içindekiler kurgulanmış, yapay bir doğanın ürünüyken, hemen arkalarında sonsuza uzanan doğa 'gerçek'tir bu resim bağlamında. İzleyici açısından ise, o da kurgunun bir parçasıdır. Bryson, farklı bir bakış açısıyla, buketle arkasındaki manzara arasında herhangi bir bağlantı bulunamayacağını belirtir. Arkadaki manzaranın enginliği ve sınırsızlığı ile dünyanın çeşitli yerlerinden getirilmiş nesnelerin vazonun içine ve o daracık nişe sıkıştırılması arasındaki karşıtlığı görürüz.[167] Ancak bu çelişki haricinde bir de ışık-gölge kullanımındaki tuhaflık göze çarpmaktadır. Nişin sol tarafından geldiği anlaşılan yapay ışık çiçeklerin ve vazonun gölgesini nişin sağ tarafına düşürürken, arkadan gelen doğal gün ışığının hiçbir şekilde nişin içini ve çiçekleri aydınlatmaması (ya da çiçeklerin narin yapraklarını saydamlaştırmaması) ilginçtir.

Resim 69: M. d'Hondecoeter, *Niş İçinde Ölü Kuşlar ve Av Eşyaları*, 1633, tuval üstüne yağlıboya, 56 x 46 cm, Stockholm Nationalmuseum.

Resim 70: M. Naiveu, *Niş İçinde Üzüm Salkımı*, 1680-1700, tuval üstüne yağlıboya, 66 x 57 cm, özel koleksiyon.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/hondecoe/melchior/deadbird.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: http://hoogsteder.com/paintings/grapes-in-a-niche/ (çevrimiçi, 9.5.2017)

zamana kadar başka çalışması bilinmeyen Elias Verhulst'ün (1575-1601) bir resminden yapmıştır. (**A.e**, p. 49).

[167] Norman Bryson: "Abundance", **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**, Reaktion Books Ltd, London, 1990, p. 105.

İlerleyen yıllarda nişli resimlerde yanılsamacı özelliğin bilinçli olarak daha ön plana çıkartıldığını görüyoruz. Av sahnelerinin önde gelen ressamlarından Melchior d'Hondecoeter'ın 1633 tarihli resminde (Resim 69), bir nişin hemen üstündeki bir çiviye asılı bir keklik, iki saka, kuş avlamaya yarayan ağ ve yine avlanma sırasında kullanılan doğanların taktığı başlıklardan bulunur. Erken modern dönemde av, kraliyet ailesine mensup olanlar (Hollanda'da da eyalet valileri (*stadhouder*)) ve soylular arasında yaygın olan bir zaman geçirme, eğlence aracı ve sadece onlara tanınmış bir ayrıcalıktı. Ayrıca sarayın büyük miktarlardaki et ihtiyacını karşılamanın da yoluydu.[168] Baş aşağı asılı av hayvanı betimleme geleneği, tıpkı Jan Weenix'e (ressamın kuzeni) olduğu gibi d'Hondecoeter'a da Jan Baptist Weenix'ten (ressamın dayısı) geçmiştir. J.B. Weenix ise daha önceki kuşaktan Jacopo de'Barbari ve Yaşlı Lucas Cranach'tan etkilenmiştir.[169] De'Barbari'nin *Keklik ve Zırh Eldiveniyle Natürmort* (Resim 193) adlı yapıtını düşününce d'Hondecoeter'ın resmindeki *trompe l'oeil* etkilerinin kaynağı da açıklık kazanır. Nişin pervazından bizim alanımıza sarkan ölü saka kuşu ve onun ressamın imzasının üzerine düşen gölgesi de bu durumu pekiştirir.

D'Hondecoeter'ın kompozisyonuna çok benzeyen, ancak arada yaklaşık bir yarım yüzyıl bulunan diğer bir yapıt, Matthijs Naiveu'nün üzüm salkımlı nişidir (Resim 70). Üzümler bir önceki resimdeki kuşlar gibi nişin üstündeki bir halkaya bağlanmışlardır. Nişin hemen alt kısmında ise bir nar görülür. Sembolik açıdan bakıldığında üzümler İsa'nın kanını, nar ise Hıristiyanlık'ta yeniden dirilişi ve ölümsüzlüğü temsil eder.[170] Naiveu de yapıtında yanılsamacı etkiler üzerinde durmuştur. Her ne kadar sembolik anlamlarla yüklü de olsa, gölgelendirmeler ve meyvelerin yerleştirilişi bu görsel kaygıyı ortaya koyar.

Konumuz bağlamında Gerard Dou 1640'lardan itibaren Hollanda resminde yepyeni bir sayfa açacaktır. Pencere ya da niş resimleri diye adlandırılan tür, bir süredir kullanılmasına rağmen -ki bu yıllarda Rembrandt'ın da boyanmış çerçeve ve

---

[168] Schneider: **a.g.e.**, p. 51.
[169] **A.e.**, 1990, p. 54.
[170] Hall: **a.g.e**, 1996, "Grape" p. 147 and "pomegranate" p. 156. 16. ve 17. yüzyıllarda Hollanda resminde üzüm sembolizmi ile ilgili Eddy de Jongh'un oldukça kapsamlı bir makalesi bulunmaktadır ("Grape Symbolism in Paintings of the 16th and 17th Centuries", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 7, No. 4, 1974, pp. 166-191).

perdelere ilgisi başlamıştır[171]- bunu değiştiren ve dönüştüren Dou olmuştur.[172] Leiden kentine *Fijnschilderen* ressamlarının kullandıkları belirsiz, pürüzsüz fırça vuruşlarının yanına bir de bu türden kompozisyonlar eklenmişti. 17. yüzyılın ortasında hevesle kullanılmaya başlanan bu yeni kompozisyon o kadar sevilmişti ki 19. yüzyıla kadar takipçi ve alıcı bulmuştur.[173] Gerard Dou'un öğrencisi Frans van Mieris I, onun oğlu Willem van Mieris ve torunu Frans van Mieris II, Jan Steen, Gabriel Metsu, Adriaen van der Werff, Eglon van der Neer, Caspar Netscher, Godfried Sckalcken ve Matthijs Naiveu gibi sayısız ressam pencere ya da niş resimleri ortaya koymuştur. Resim çerçevesi, ressamın izleyiciye başka bir dünyayı göstermek üzere açtığı bir pencereye benzetilir. Ancak Dou ve onu takip eden diğer ressamlar, resmin içinde de bir çerçeve açarak çerçeve olgusunu kuvvetlendirmiştir. Çerçeve içinde betimlenen çerçeve sadece resim alanı ile izleyiciyi değil, görünen ile gizleneni de ayırır.[174]

Kraemer-Noble'ın "Niş, resme sanatsal bir öğe olarak uyarlanmışsa da her zaman sanatçıların gündelik çevresi ile uyumludur. Bu, nerede yaşadıkları ve normalde nişlerin nerede bulunduğu ile ilgilidir; duvara yapılmış bir giriş, duvara oyulmuş bir taş altar, gündelik ev eşyalarını barındıran bir raf ya da ya da duvara pencere gibi dışarıya açılan bir oyuk olabilir bu"[175] açıklaması Hollandalı ressamlar için çok da geçerli görünmemektedir. Çünkü raflı nişler, altar oyukları ya da vestibül tarzında nişler görülmekle birlikte, pencere şeklinde böyle gösterişli açıklıklar bulunmamaktaydı. Dou'un kendine has abartılı taş pencerelerinin Hollanda gündelik hayatında yeri olmadığı gibi, bu türden pencereleri öyküleri için [sadece] anıtsal birer çerçeve oluştururlar.[176] Ressamların elinden çıkan bu nişler ve altlarındaki rölyefler

[171] Michalski: **a.g.e.**, p. 186.
[172] Çerçevesi olmayan resimde, resim yüzeyinde yayılan imge, tuvalin ötesine de taşan, sınırı olmayan bir dünya parçası gibi görünür. Dou ise resmine bir çerçeve ekleyerek belirleyici bir rol üstlenmiştir (Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 27).
[173] Eric Jan Sluijter, v.d.:**a.g.e.**, 1988, p. 101.
[174] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 21.
[175] Magdalena Kraemer-Noble: "Cartouche and Niche Paintings", **The Magic of Things: Still-Life Painting 1500-1800**, Ed. Jochen Sander, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2008, p. 239.
[176] Eric Jan Sluijter, v.d.:**a.g.e.**, 1988, p. 101.

resim yüzeyini vurgular, tamamen yapay görünüşleri bizim gerçekliğimizden ayırarak bunu bir sanat yapıtı olarak sunarlar.[177]

Resim 71: G. Dou, *Niş İçinde Paletli Otoportre*, 1660-65, ahşap üstüne yağlıboya, 31 x 21 cm, Paris Musée du Louvre.

Resim 72: G. Metsu, *Ressam Olarak Otoportre*, 1659-62, panel üstüne yağlıboya, 38 x 31,4 cm, London Royal Collection.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/dou/2/index.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/collection/405943/a-self-portrait (çevrimiçi, 9.5.2017)

Birbirinden farklı konuları işleyen, niş kompozisyonu içerisinde ele aldığı yaklaşık kırk tane resmi olan Dou, bunların arasına yaklaşık sekiz otoportre katmayı bilmiştir. *Paletli Otoportre*'sinde (Resim 71) Dou'u aynı temalı diğer resimlerindekinden farklı, oldukça sade taş bir nişin içinde, elinde paleti ve fırçaları ile görürüz. Nişin gerisinde içeride ise şövalesi durmaktadır. Ressam, muhtemelen çalışırken giymeyeceği şıklıkta, yakası kürklü bir kıyafet giymiş ve başına da kadife

[177] Eric Jan Sluijter: "On Fijnschilders and Meaning", **Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age**, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, p.271.

bir başlık geçirmiştir.[178] Ressamın çerçevenin üzerine düşen elinin gölgesi burada yanılsamacı bir oyun oynadığını bize anlatır. Ressam Dou, imge ile imge olmayanı birbirinden ayıran çerçevenin oluşturduğu mesafeyi bu şekilde aza indirir, izleyicisi ile hem bakışları hem de bu el hareketiyle iletişime geçer.

Gabriel Metsu'nun niş içindeki otoportresi (Resim 72) ise biraz daha farklıdır bu açıdan. Resim sanatı atribüleriyle ve oldukça şık kıyafetleri içindeki ressamı çerçeveleyen tuğladan örülmüş niş oldukça sadedir. Şık kırmızı cüppesiyle, elindeki ressam çubuğu, fırçalar ile diğer elindeki tebeşirle bir resmin ön çalışması ya da bir varyasyonunu yaparken betimleyerek, kendisini bir zanaatçı olarak değil, o sıralarda Amsterdam'ın önde gelen bir janr ressamı olarak sunmuştur.[179] Her ne kadar Dou gibi izleyici ile doğrudan yakın bir ilişki kuruyor görünmese de, nişin üzerinden sarkan çizim ve sol tarafta nişe gölgesini bırakan asma yaprakları bir *trompe l'oeil* etkisi yaratır.

Cornelis Bisschop, kendini betimlediği niş/çerçevenin (Resim 73) içine tam anlamıyla hapsolmuş görünür. Nişin pervazına yerleştirdiği minik heykelcik ve hasır çanta ile masanın üzerinden pervaza doğru sarkan çizim yine de bunun bir pencere olduğu fikrini vermekten uzaktır. "Resmi en çok hatırlatan çerçeveleme penceredir." der Stoichita.[180] Bisschop da aslında bir niş/ pencere betimi yapmak isterken kendisini bir resim figürü olarak ortaya koymuştur. Yapıttaki perspektif sorunları, figürün tam olarak resme 'ait' olmasını engeller. Ressamın severek yaptığı ve bir anlamda ününe katkısı da olan *chantourné*'lerine benzeyen figür, adeta, birbirinden oldukça bağımsız görünen resmin ön planı ile arka planı arasına yapıştırılmış gibidir.

---

[178] Dou'un hocası Rembrandt da otoportrelerinde giydiği şık kıyafetler ve kostümleri ile bilinir. Çalıştığı dönemde yüzü geniş bir kitle tarafından bilinse de, Rembrandt sürekli değişen kostümleri, ifadesi ve (mesafe olarak) yakınlığı ile izelyiciyi kendisine yabancılaştırır. (James Hall: **The Self-Portrait: A Cultural History**, Thames and Hudson Ltd., London, 2014, p. 151.) Dou ve Van Mieris sıklıkla otoportrelerini yapmışlar, kendilerini sembolik anlamlarla yüklü gösterişli mekânlarda pahalı giysiler içinde betimlemişlerdir. (Hall: **a.g.e.**, 2014, p. 157.)

[179] Adriaan E. Waiboer: **Gabriel Metsu Life and Work: A Catalogue Raisonné**, Yale University Press, New Haven and London, 2012, p. 57.

[180] Stoichita: **a.g.e.**, pp. 31.

Resim 73: C. Bisschop, *Atölyesinde Sanatçı*, 1665-70, tuval üstüne yağlıboya, 90,8 x 76,8 cm, Detroit Institute of Art.

Resim 74: S. van Hoogstraten, *Otoportre*, 1647, tuval üstüne yağlıboya, 102 x 79 cm, St. Petersburg Hermitage.





Kaynak: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/43570 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Yanılsamacı resimleri ile bilinen Samuel van Hoogstraten da, meslektaşları gibi, kendisini bir pencerenin önünde ele almış; ne var ki onlardan farklı olarak tuval ve paletle değil, resim sanatı için önemli olan çizim malzemeleriyle betimlemeyi seçmiştir (Resim 74). Henüz çok genç yaşta, Rembrandt'ın öğrencisi olduğu sıralarda tuvale aktardığı bu yapıt, ustasının ışık-gölge kullanımını yansıtır. Oldukça karanlık bir odadan (odada, sadece, ressamın sol tarafında, duvarda belli belirsiz bir resim seçilir) dışarıya açılan bu niş/pencereyle yüzü ve ellerinin bir kısmı, ancak üstünde çizim yaptığı kâğıtların bütünü aydınlığa kavuşur. Pencerenin kenarından sarkan kâğıtlar, bizim de bulunduğumuz dış dünyaya aittir. Niş ressamın dünyasını değil (Resim 71, 72 ve 73 olduğu gibi), sadece kendisini çevreler.

Resim 75: G. Dou, *Bakkal Dükkânı*, 1647, ahşap üstüne yağlıboya, 38,5 x 29 cm, Paris Musée du Louvre

Resim 76: G. Dou, *Kasap*, ykl. 1670, ahşap üstüne yağlıboya, 58 x 46 cm, London National Gallery





Kaynak: https://www.pubhist.com/w40446 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w10025 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Resim 77: G. Metsu, *Eczacı*, 1661, ahşap üstüne yağlıboya, 27 x 23 cm, Paris Musée du Louvre.



Kaynak: https://arthive.com/artists/112~Gabrielle_Metsu/works/497030~Pharmacist (çevrimiçi, 9.5.2017)

Resim 78: J.A. Berckheyde, *Fırıncı*, 1681, tuval üstüne yağlıboya, boyutları bilinmiyor, Massachussetts Worcester Art Museum.



Kaynak: http://www.worcesterart.org/collection/European/1975.105.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Resim 79: G.van Battem, *Janr Sahnesi*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 33 x 29 cm, özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/battem/index.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Ressamlar, otoportrelerinde kullandıkları nişli kompozisyonu pek çok başka temayı betimlemek üzere tuvallerine de yansıtmışlardır. Dükkânların yer aldığı kompoziyonların ortaya çıkmasında, Hollanda Altın Çağı'nda gerçekleşen ve geniş kitlelere refah getiren ekonomik mucizenin de etkisi vardır. Çoğunluğu tüccarlardan, girişimcilerden ve usta zanaatçılardan oluşan yeni bir orta sınıf doğmuş ve bu da perakende satışın doğasını değiştirmiştir.[181]

Sanatçıları, zanaatçıları, dükkân sahiplerini, satıcıları yaptıkları işleri ele veren çeşitli nesnelerle betimlerken de zaman zaman figürleri izleyenle göz göze getirmiş, zaman zaman da kendi uğraşları içerisinde dalıp gitmiş şekilde göstermişlerdir.[182] Yapılan en erken tarihli niş resimlerinden biri olan Dou imzalı *Bakkal Dükkânı* (Resim 75) bu yeni temanın da nasıl oluştuğunu bize anlatır. Henüz

[181] Quentin Buvelot: "The Grocer's Shop", **Masters of the Everyday. Dutch Artists in the Age of Vermeer**, Ed. Desmond Shawe-Taylor and Quentin Buvelot, Royal collection Trust and Mercatorfonds, London and Brussels, 2015, p. 61.

[182] Waiboer, çeşitli meslekleri betimleme geleneğini takip eden –başta Dou olmak üzere- Hollanda Altın Çağı ressamlarının, Jost Amman'ın Hans Sachs'ın *Ständenbuch* (1568) adlı kitabı için gerçekleştirdiği ahşap oyma baskılardan ilham aldığını belirtir. Bu kitapta, zanaatçılar bir pencerenin arkasında durmuş, pencere pervazına serdikleri malları satarken betimlenmişlerdir. (Waiboer: **a.g.e.**, 2012, p. 108.)

çok sade bir nişin içinden görülen dükkânda bir satıcı kadın ve üç müşteri vardır. Tavandan sarkan kurutulmuş et parçası, soğanlar, nişin kenarında asılı sepetteki yumurtalar, büyük testi, çeşitli kök bitkiler Dou'un daha sonraları ününe ün katacak olan dokuları betimleme yeteneğini gözler önüne serer. Dou'un yaklaşık olarak bir çeyrek asır sonra tuvaline aktaracağı *Kasap* (Resim 76) ise bu kompozisyonu nasıl da zenginleştirdiğini görmemiz açısından önemlidir. Nişin hemen altında betimlediği bir rölyef, Flaman heykeltıraş François Duquesnoy'un[183] (1597-1643) yaptığı ve oldukça tanınmış olan *Putto'ların Bacchus Ayini* (1630, Roma, Galleria Spada) çalışmasının bir kopyasıdır.[184] Bir *paragone* örneği olarak Dou'un öğrencileri ve takipçilerinin yapıtlarında yer alır. Küçük bir keçiyi ellerindeki maske ile kandıran çocukların betimlendiği rölyef için Peter Hecht "Yapıtlarında sıklıkla bu rölyefi kullanan sanatçı kadar izleyicileri de memnun olmalıydılar" der ve Emmens ile Raupp'un rölyefe yükledikleri sembolik anlamların ötesinde çocukların elindeki maskeye vurgu yapar.[185] Maske, Cesare Ripa'nın (1560-1622) 1593 yılında basılan *Iconologia*'sında *Pictura*'nın, yani resim sanatının, sembolü olarak verilir. Çocukların maskeyle keçiyi kandırması gibi ressam da izleyicisini kandırır (yanıltır) düşüncesi yatar bunun altında. Her zaman yanılsamacı olanakların peşinden giden Dou için niş resimleri ister alegorik otoportreler olsun, ister mutfak sahneleri, asıl konusu her zaman resmin kendisidir. Dou da ressamın ustalığını/ sanatını keşfetmek ve bunu kutlamak üzere bu kompozisyonu kullanmıştır.[186]

Pek çok ressam Dou'un örneğini takip ederek (Gabriel Metsu'nün *Eczacı*'sı (Resim 77) ve Job Berckheyde'nin *Fırıncı*'sı (Resim 78) gibi) bu türden sayısız yapıta imza atmışlardır. Mesleklere göre kullanılan nesneler (eczacının havanı, fırıncının taze çıkan ekmeğini duyurmak üzere kullandığı boynuzdan yapılma borusu vb.), nişlerin görünüşü, nişin etrafını saran bitkiler, böcekler ve minik hayvanlar

[183] François Duquesnoy öncelikle Brüksel'deki *Mannekenpis* heykelini de yapan babası Hieronymus Duquesnoy'un yanında eğitim almıştır. Ardından Roma'da Giovanni Lorenzo Bernini'nin öğrencisi olmuştur. Nicholas Poussin ile olan dostluğuyla da bilinir.
[184] Yapıtlarında sıksık Duquesnoy'un bu rölyefini kullanan Dou'un elinde, bunun fildişi ya da alçıdan bir kopyası olduğu sanılıyor. Sluijter, v.d.:**a.g.e.**, 1988, p. 101.
[185] Peter Hecht: "Art Beats Nature, and Painting does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 29, No. 3 /4 (2002), pp. 185-186. *Paragone* için bkz. Yüzeyde Oyunlar bölümü.
[186] Hollander:**a.g.e.**, 2002, p. 50.

değişse de esasen yapmaya çalıştıkları Dou gibi sanatlarını ön plana koymaktı. Ancak Gerrit van Battem'ın *Janr Sahnesi* (Resim 79), Panofsky'nin ifadesiyle, 'örtülü sembolizm' (*disguised symbolism*) ya da De Jongh'un ifadesiyle 'görünüşte gerçeklik' (*schijnrealisme*) gibi sembolik anlamlarla yüklü başka örnekler de yok değildi.[187]

Resim 80: F. van Mieris, *Baloncuk Üfleyen Çocuk*, 1663, panel üstüne yağlıboya, 26 x 19 cm, Den Haag Mauritshuis.

Resim 81: C. Netscher, *Baloncuk Üfleyen İki Çocuk*, 1670, panel üstüne yağlıboya, 31 x 25 cm, London National Gallery.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/a-boy-blowing-bubbles-106/detailgegevens/ (9.5.2017)

Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/caspar-netscher-two-boys-blowing-bubbles (çevrimiçi, 9.5.2017)

[187] Battem, bir balıkçı dükkânını gösteren yapıtında tüm dokular (tezgâhta cansız yatan balıkların yanardöner renkli pulları, toprak kap, onun yansımalara açık gümüş kapağı, asılı yumurta sepeti ve soğanlar), kullandığı ışık-gölge etkileri onun bir ressam olarak bunları betimlemedeki ustalığını ortaya koysa da, buradaki çiftin hareketleriyle ve erkeğin elinde tuttuğu büyükçe bir balık dilimiyle aslında kompozisyonunda daha derin anlamlar da yattığını göstermek istemiştir. Kadın cinsel organını hatırlatacak şekilde gösterilen balık dilimini, biraz da müstehcen bir gülümseme ve küçük bir dokunuşla satıcı kadına gösteren adam, sadece balığın değil, kadının da peşinde olduğunu belli eder.

Resim 82: M. Naiveu, *Baloncuk Üfleyen Çocuklar*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 50 x 42 cm, Boston Museum of Fine Arts.



Resim 83: A. van der Werff, *Fare Kapanlı Çocuk*, ykl.1678, panel üstüne yağlıboya, 19,2 x 13,3 cm, London National Gallery.

Resim 84: E. van der Neer, *Kuş Kafesli Çocuklar ve Kedi*, 1680, panel üstüne yağlıboya, 24 x 19 cm, St. Petersburg Hermitage.





Çocukların şaşkınlık, sevinç, korku, haylazlık gibi yüzlerinde beliren ifadeler, 17. yüzyıl ressamlarını meşgul etmiştir. Frans Hals, Judith Leyster ve Jan Steen gibi -özellikle de Haarlem'deki- dönemin önde gelen sanatçıları, defalarca böylesi ifadeleri farklı kompozisyonlarda izleyiciye sunmuşlardır. Frans van Mieris'in niş içinde *Baloncuk Üfleyen Çocuk* (Resim 80) başlıklı yapıtı çocukların severek oynadıkları bir oyunu görselleştirir.[188] Hocası Dou'un kullandığı gibi taş bir niş içine yerleştirdiği iki figürün hemen altında, daha ziyade Van Mieris'in yapıtlarında severek kullandığı bir motif olan taşa kazınmış Roma rakamlarından yapıtın tarihi (MDCLXIII-1663) okunmaktadır. Nişin etrafını saran asma ağacı, çocuğun koyu kırmızı kadife şapkasına iliştirilen yumuşacık beyaz tüy, ayçiçeklerinin bezediği sarı vazo ve Roma rakamları arasında yukarı doğru tırmanan salyangoz yapıtın küçük boyutlarına rağmen *trompe l'oeil* etkilerini arttırır. Çocuğun üflediği baloncuk tıpkı Netscher (Resim 81) ve Naiveu'nün (Resim 82) resimlerindeki baloncuklar gibi izleyicinin bulunduğu alana doğru hareket etmek üzeredir. Netscher'in resminde benzer bir konu ve kompozisyon ile karşılaşırız. Yanılsamacı bir perdeye de yer veren sanatçı, nişin alt kısmına meyvelerden oluşan bir girland rölyefi eklerken Naiveu, artık 18. yüzyıldaki sanatsal gelişmelerle de bağlantılı olarak, son derece süslü, neredeyse abartılı bir heykel ve rölyef programıyla bezediği nişle çerçevelemiştir çocukları. Naiveu'nün tıpkı hocası Dou gibi Duquesnoy'un rölyefine yer vererek, kendi resmi aracılığıyla resim sanatını ön plana çıkarttığı düşünülebilir.

Adriaen van der Werff, *Fare Kapanlı Çocuk* (Resim 83) resminde kompozisyonu iki sade açıklık ile oluşturmuştur. Bunlardan birisi sol eliyle fareyi sağ eliyle de kapanı tutan çocuğu çevreleyen taş niş, diğeri de hemen resmin solunda kedinin görüldüğü ve onu çevreleyen bir pencere açıklığı. Klasik Antikite'de fare ve fare kapanı cezalandırılan ölçüsüzlüğün sembolü olarak görülmekteydi. Alciati, Cats, Heinsius gibi birçok yazarın amblem kitaplarında yer alan bu motifi Heinsius *Emblemata amatoria* (1621) kitabında aşkla da aşksız da yapamayan insanı, kedi ile kapan arasında kalmış bir fareye benzetir.[189] Sanatçı her ne kadar bir nişin içine yerleştirse de konuyu, nişten çok bu alegorik öyküye önem vermiş gibidir. Van der

[188] Sabun köpüğünden baloncuk, hayatın gelip geçiciliğini sembolize etmekteydi. *Homo Bulla* olarak bilinen bu Latince deyim ile ilgili bkz. İkinci Bölüm dipnot 133.
[189] Jongh: **a.g.e.**, 1976, p. 285.

Werff'in söz konusu resminin bir de bugün için kayıp olan bir *pendant*'ı olduğu biliniyor. Bu kayıp resimde ressam, bir çocuğun minik bir kuşu kafesine sokarken yanında kedi olan bir çocuğun da ona baktığını betimlemiştir. Böylesi bir kompozisyonu Van der Werff'in hocası Eglon van der Neer de tuvaline aktarmıştır (Resim 84). Nişe ve yanılsamacı perdeye rağmen Van der Neer de daha çok resmin sembolik özelliğini ön plana çıkartmıştır. Sevgiliyi, kafese kapatılmış bir kuşa benzeten bu yapıt da diğeri gibi 17. yüzyılda iyi bilinen aşk sembolizmini tuvale yansıtır.

Resim 85: G. Schalcken, *Mum Işığında Âşıklar*, 1665-70, ahşap üstüne yağlıboya, Paris Musée du Louvre.

Resim 86: G. Metsu, *Camdaki Kadın*, 1661, panel üstüne yağlıboya, 28 x 23 cm, New York Metropolitan Museum of Art.





Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Godfried_Schalcken_-_Lovers_Lit_by_a_Candle_-_WGA20947.jpg (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437073 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Özellikle mum ya da yağ lambası alevi ile aydınlanan sahneleri ile tanınan Godfried Schalcken, *Mum Işığında Âşıklar* (Resim 85) ile niş konusuna daha farklı bir yorum getirmiştir. Bir gece vakti betimlenen çifti çevreleyen niş, karanlıktan

ötürü neredeyse görünmez. Ancak mum alevinin hissettirdiği bir nişten ve onun etrafındaki asma ağacından bahsedebiliriz. Böylelikle sanki izleyici ile resmin konusu arasındaki sınır da belirsizleşir. Schalcken'in janr resimlerinin bize hissettirdiği cinsel duygular, gücünü gece betimlemelerine borçludur.[190] Hemen arkada görülen Venüs heykeli, genç kadın ve erkeğin aklından geçenleri cisimleştirmektedir. Schalcken, özellikle de dokular ve cisimlerin betimi konusunda Leidenlı ressamlar kadar detaylı ve pürüzsüz çalışmaları ile bilinir. Mum ışığında resmettiği insanlara ve heykele bu şekilde kattığı üç boyutluluk etkileyicidir. Karanlık sahnelerde böylesi yetkin bir ele alışı bir de Dou'un *Gaz Lambalı Kız* (tarihi bilinmiyor, Amsterdam Rijksmuseum) ya da *Astronom* (1650-55, Leiden Museum Lakenhal) gibi yapıtlarında görürüz.

Metsu, kendi karısı Isabella'yı ölümsüzleştirdiği yapıtında (Resim 86) onu elinde bir elma ve bıçakla betimlemiştir. Elma soymak bir kadının evdeki görevlerinden biri olarak algılanmakla birlikte pencere pervazında duran (dinî) kitap kadının saflığına işaret eder. Ancak Waiboer, janr resminde elmanın kadında cinsel olarak istekliliği vurguladığını ve kadının yüzündeki hafif baştan çıkartıcı gülümsemenin de bunu desteklediğini belirtir.[191] Kadın nişin hemen gerisinde izleyici ile göz göze durur. Kitabın kurdele ayracı, izleyicinin alanına girerek kadının bakışı ile birlikte kolayca geçilebilecekmiş gibi duran bir sınıra işaret eder.

[190] Romantik temaların, arzu gibi cinsel duyguların betimlenmesinde geceyi kullanmasıyla Schalcken, 19. Yüzyıldaki *noktürn* sahnelerinin öncülü sayılabilecek yapıtlar vermiştir. Nicole Elizabeth Cook: "Eros, Intimiteit en Verlangen in de genrestukken van Godefridus Schalcken", **Schalcken: Kunstenaar van het Verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, p. 76-77.

[191] Waiboer: **a.g.e.**, 2012, p. 99. Bununla birlikte Liedtke, Metsu'nun bu resme eşlik edecek bir başka resim (*pendant*) (*Avcı* (1661, Den Haag Mauritshuis), yaptığını belirtir –ki Waiboer bu görüşü desteklemez. Bazı Hollanda resimlerde görülen, kadına ölü kuş ya da yabantavşanı getiren avcının aklında cinsel ilişki olduğu yazar. Böylelikle de yazar aslında yapıtın (Resim 86) niyetini ortaya koymuş olur. (W. Liedtke: **Dutch paintings in the Metropolitan Museum of Art**, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York and New Haven and London, 2007, p. 460.)

Resim 87: G. Dou, *Tüy Kalemini Açan Yaşlı Öğretmen*, 1671, ahşap üstüne yağlıboya, 32,2 x 24,9 cm, Dresden Gemäldegalerie.



Kaynak: https://www.theleidencollection.com/artwork/a-scholar-sharpening-his-quill/ (çeviri, 9.5.2017)

Bu noktada Gerard Dou'un *Tüy Kalemini Açan Yaşlı Öğretmen* (Resim 87), *Bakkal Dükkânı* (Resim 75), *Kasap* (Resim 76), *Pencerede Meyve Sepetli Kız* (Resim 31) ya da *Trompetçi* (Resim 32) gibi yapıtlarına dikkatlice baktığımızda nişin sadece bir figürü değil, arkadaki bir sahneyi ve/ veya başka figürleri de çevrelediğini görürüz. O sahneler başka bir hikâyeyi ya da tamamlayıcı bir etkinliği gösterirler. Niş ve hemen arkasında duran büyük figür hem resim yüzeyine *repoussoir* görevi görüp derinlik sağlar hem de ikincil bir öykünün çerçevesini oluşturur. Dou'un nişli resimlerindeki bu ikincil sahneleri, diğer ressamların nişli resimlerinde görmeyiz. Bu sahneler genellikle karanlık ya da boş bırakılırlar.[192]

[192] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 76. Hollander, 15. ve 16. yüzyıllarda dinî ve mitolojik resimlerde

Resim 88: J. Tielius, *Hurdy Gurdy Çalgıcısı ve Yaşlı Kadın*, 1681, panel üstüne yağlıboya, 35 x 29 cm, özel koleksiyon.

Resim 89: P.C. van Slingelandt, *Kemancı*, panel üstüne yağlıboya, 29 x 22 cm, Sibiu Brukenthal Museum.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/t/tielius/hurdygur.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w15222 (çevrimiçi, 9.5.2017)

sanatçıların arka planda, geçmiş ya da gelecekten küçük sahneler kullandıklarını belirtir. 16. yüzyılda kişinin atribüsü olarak portrelerde ve dinî sahnelerde anekdot olarak kullanılan bu arka plandaki sahneler yine aynı yüzyılda tiyatroda da sahne düzenlemesinde kullanılmıştır. (M. Hollander: "Framing devices within pictures", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York & London, 1997, p. 143.)

Resim 90: G. van Honthorst, *Elinde Flütle Şarkı Söyleyen Adam*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 107,5 x 85,5 cm, Schwerin Staatliches Museen.

Resim 91: G. van Honthorst, *Balkonda konser*, 1624, tuval üstüne yağlıboya, 168 x 178 cm, Paris Musée du Louvre.





Resim 92: G. van Honthorst, *Mutlu Kemancı*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 108 x 89 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Niş içinde betimlenen en neşeli konulardan biri de müzisyenlerin yer aldıklarıdır. Müziğin bir anlamda insan ruhuna dokunması, coşku ve hareket getirmesi gibi resim sanatıyla da bunun elde edilebileceğini göstermek istemişlerdir.[193] *Trompetçi* (Resim 32), Slingelandt'ın *Kemancı*'sı (Resim 89), Van Honthorst'un flüt çalıp şarkı söyleyen yaşlı adamı (Resim 90) ya da *Mutlu Kemancı*'sı (Resim 92) bu türden betimlemeleri örneklendirirler. Tielius'un resminde (Resim 88) Jan Steen'in *Retorikçiler*'i (1663-65, Philadelphia Museum of Art) ya da Adriaen van Ostade'nın *Şarkıcılar*'ı (1660-70, Washington National Gallery of Art) biraz komedi unsurları da taşıyan kalabalık bir grup, muhtemelen karnaval zamanı camın önünde birikmiş bir gruba (biz izleyicilere) müzik yapıp şarkı söylemektedirler.[194]

Doğrudan izleyici ile ilişki kuran bir başka yanılsamacı örnek ise bu konuda başarılı ressam Gerard van Honthorst'a aittir (Resim 91).[195] Tielius'un yapıtındaki figürlerin aksine daha üst sınıftan bir izleyiciye (resmin Oranje Prensi ve genel vali Frederick Hendrik için yapıldığı biliniyor) seslenmektedirler. Bir balkonun kenarında oturmuş lavta çalan iki kadın figür ve arkalarında nota kâğıtlarına bakıp şarkı söyleyen üç kadın görülür. Yapıt, prensin Den Haag Noordeinde Sarayı'ndaki bir şöminenin üstüne asılacağından, ressam izleyicinin aşağıdan görebileceği bir bakış açısını tercih etmiştir. Neredeyse gerçek insan boyutundaki figürlerin üstüne

[193] 17. yüzyılda müzik yapan ressamlar sıkça görülmekteydi. Müzik yapmak, uyuma (resim sanatında bu renk ve orantıda uyum), ayrıca duygusal hazlara ve dünyevi zevklere de işaret ediyordu. (Sluijter v.d.: **a.g.e.**, 1988, p.101.) Ancak 17. yüzyıldaki çoğu sanat yazarı, müziğin sanatsal bir ilham kaynağı fikrine biraz hoşnutsuz yaklaşmışlardır. Gerard Dou'un müziği konu alan resimlerinde, özellikle de müzikten ilham alan bir ressamı betimlediği *Kemancı* (1665, Dresden Gemäldegalerie) gibi yapıtlarında, alttan alta olumsuz duygular yatar; gayretli egzersizlerle yeteneğini geliştirmeyen sanatçı, eğer çağdaşlarının da şüphe ettiği duyusal zevklere (burada müzik kastediliyor) yenilirse alay konusu olur (Laab: **a.g.e.**, 2001, p. 41.).

[194] Resimde baş figürün elindeki *Hurdy Gurdy,* kemana benzeyen ancak yay yerine elle çevrilen bir tekerin telleri titreştirmesi sayesinde notaları duyurabilen bir çalgıdır. Ortaçağ'da şövalyelerin çaldığı bir çalgıyken, 17. yüzyıla kadar kör dilenciler ve köylülerin eline düşmüştür. Genellikle bu çalgı, alt sınıfın betimlendiği resimlerde, köylü sahnelerinde ya açık hava ya da taverna eğlencelerinde görülür. (I.F. Finlay: "Instruments in 17th Century Dutch Paintings", **The Galpin Society Journal**, Vol.6, 1953, p. 62.)

[195] Werner van den Valckert'in 1620 tarihli *Kuyumcunun Portresi* (Amsterdam Rijksmuseum) de böylesi yetkin çalışmalardan birisidir.

oturduğu balkon korkuluğunu şömine rafının devamı şeklinde tasarlayan Van Honthorst, kullandığı perdelerle de *tromp l'oeil* etkisini arttırmıştır.[196]

Bir elindeki kemanıyla perdeyi kenara itip diğer elindeki şarap kadehiyle bizi içerideki eğlenceye davet eden *Mutlu Kemancı* (Resim 92), Van Honthorst'un çerçeveyi bir yanılsama aracı olarak en iyi şekilde kullandığını gösteren yapıtlardan birisidir. Özellikle Utrecht ressamları arasında oldukça yaygın bir şekilde görülen büyük boyutlu yarım figürlerden birisi olan kemancının şarap kadehini tutan eli (ve kolu) çok başarılı bir kısaltım ile verildiğinden, doğrudan bizim bulunduğumuz alana giriyor gibi görünmektedir. Yanılsamacı sanatta insan figürünün (ya da diğer canlıların betimi zorluk çıkartır; nefes alan bir canlıyı hareketler arasında bir anlık bir hareketsizlikle dondurmak[197] her sanatçının başarılı olabildiği bir şey değildir. Nitekim bir başka anekdotta Parrhasius ile arasında gerçekleşen yarışmadan sonra Zeuxis yeniden bir deneme yapar. Genç bir hizmetlinin elindeki kâseden üzüm yemek üzere gelen kuşlar Zeuxis'in yeniden bir öz eleştiri yapmasına sebep olurlar. İnsan figürünü kuşları korkutacak kadar gerçekçi çizememiştir.[198]

---

[196] Collange Adeline: "Concert on a Balcony",(çevrimiçi, 7.8.2017) http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/concert-balcony

[197] Battersby: **a.g.e.**, p. 75.

[198] Plinius: Naturalis Historia (çevrimiçi, 22.10.2017) http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D36 ve
Paul Huys Janssen and Sanne ten Brink: **Schijn Bedriegt: Trompe- l'oeil en de Kunst van Illusie**, Het Noordbrabants Museum and Uitgeverij Lecturis, 's- Hertogenbosch and Eindhoven, 2013, p. 11.

Resim 93: B. van der Helst, *Pencerede Yaşlı Kadın*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 99 x 85 cm, Leipzig Museum der Bildenden Künste.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w5091 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kitap okurken, birşey söylemek istercesine pencereye yönelen kadın (Resim 93), tıpkı kemancı gibi kitap tutan kısaltıma uğratılmış eli ile çerçevenin dışına çıkarak alanımıza girer. Kadının penceresinin çerçevesi, bizim için resmin boyanmış yanılsamacı çerçevesini oluşturur. Yüzeye boyanmış bu çerçevenin ötesinde başka bir mekân algısı yaratan sanatçı, çerçeveye takılı yanılsamacı perde ile Parrhasius anekdotuna bir gönderme yapar. Ancak Van der Helst figürüne yanılsamacı perdeyi içeriden doğru açtırarak sadece Parrhasius'a benzemeyi değil, onu geçmeyi amaçlamıştır.[199] Burada *Kemancı*'dan (ve benzer resimlerden) farklı olarak kadın dışarıdan içeriye bakmaktadır. İzleyici iç mekânda, o ise dışarıda bulunur. Bir

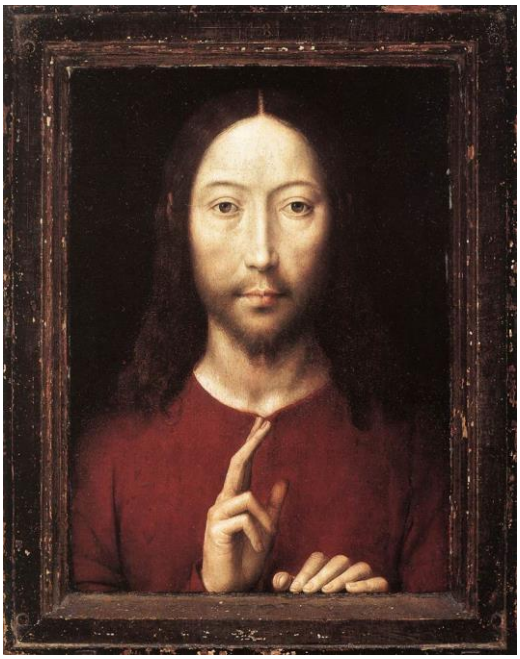
[199] Hecht: **a.g.e.**, 1989, p. 43, not.8.

anlamda, eğer perdeyi ve bir eliyle tuttuğu panjurları kapatırsa, bizi dışarı çıkılamayacak şekilde bir iç mekâna 'hapseder'.

Resim 94: P. Christus, *Carthusian Keşişinin Portresi*, 1446, panel üstüne yağlıboya, 29,2 x 18,7 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

Resim 95: H. Memling, *Takdis Eden İsa*, 1481, panel üstüne yağlıboya, 34,8 x 26,2 cm, Boston Museum of Fine Art.





Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/435896 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: http://www.mfa.org/collections/object/christ-blessing-35484 (çevrimiçi: 9.5.2017)

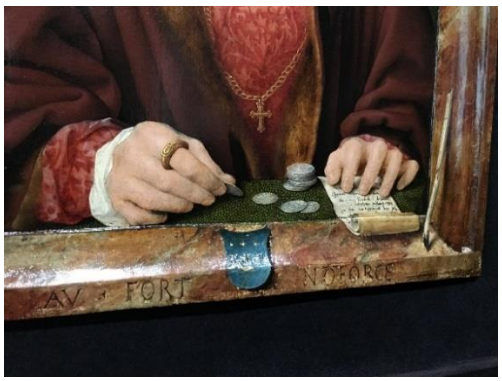
Figürün çerçevenin içinden izleyici ile ilişkisi üzerine Kuzey Rönesansı ressamları da düşünmüş ve çeşitli kompozisyonlar ortaya koymuştur. Christus, bir keşişi betimlediği portesinde (Resim 94) yanılsamacı (ahşap) bir çerçeveye kendi adını ve portrenin tarihini kazımış gibi görünür. Çerçevenin gerisinde, derinliği çok olmayan bir mekân vardır. Çerçevenin hemen üzerine konan ve keşişin beyaz cübbesinin önünde daha da belirginleşen karasineği tek bir el hareketiyle oradan

uzaklaştırma isteğimiz, Christus'un gerçeklik hissini yaratmadaki gücünü ortaya koyar.[200]

Petrus Christus'un bir karasinek aracılığıyla yaptığını Hans Memling yanılsamacı ahşap bir çerçeveye sol elini yerleştiren İsa betimi (Resim 95) ile yapar. Van Honthorst'un kemancısından yaklaşık yüz elli yıl önce Memling, figürleri aracılığıyla doğrudan izleyicinin alanına girme uğraşında olmuştur.[201]

Resim 96-96a: J.van Cleve, *Portre (Anthonis van Hilten (?)*, 1515, panel üstüne yağlıboya, 40 x 29 cm, Enschede Rijksmuseum Twenthe





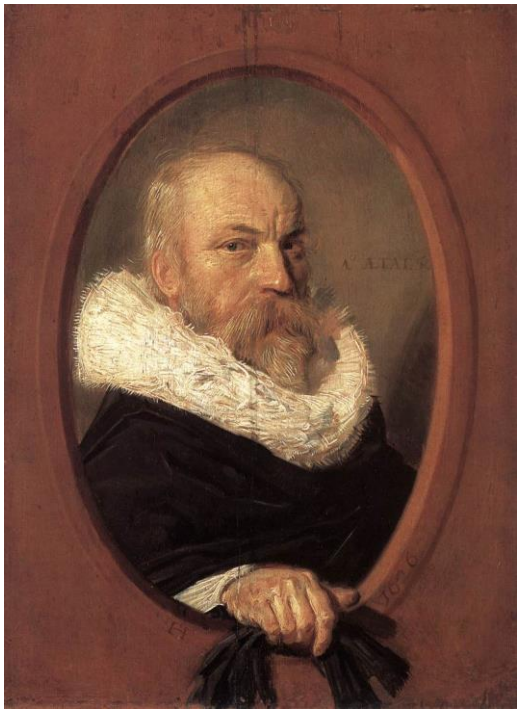
Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016.

Joos van Cleve (1485-1541) ise görsel oyununu biraz daha ileri taşımıştır (Resim 96). Kıyafetlerinden ve takılarından oldukça varlıklı olduğu anlaşılan bir adamı çevreleyen ve mermer etkisi verilmiş ahşap çerçevesine kazınmış yazı, üzerine iliştirilen ve ucu kalktığından gölgesi çerçeveye düşen aile armasının yanı sıra üzerine hesabını tuttuğu kâğıt parçası ve çerçevenin kenarına dayadığı kaz tüyü kalemi ile bizim dünyamıza da aittir.

[200] Smith: **a.g.e.**, 2010, p.107.
[201] Memling'in buna benzer birçok portresi bulunmakla birlikte, benzer portrelere Jan Gossaert (Mabuse) da imza atmıştır.

Resim 97: F. Hals, *Petrus Scriverius'un Portresi*, 1626, panel üstüne yağlıboya, 22 x 17 cm, New York Metropolitan Museum of Art.

Resim 98: F. Hals, *Bir Adamın Portresi*, 1627, tuval üstüne yağlıboya, 20 x 14 cm, Berlin Staatliche Museen.





Resim 99: Rembrandt, *Jan Cornelisz. Sylvius*, 1646, gravür (2. evre), 27,8 x 188,8 cm, Haarlem Teylers Museum.

Resim 100: Rembrandt, *Resim Çerçevesindeki Kız*, 1641, panel üstüne yağlıboya, 105,5 x 76 cm, Warsaw Royal Castle.





17. yüzyıla döndüğümüzde, başta Frans Hals ve Rembrandt gibi ustaların da çerçeveden taşan portreler üzerinde çalıştığını görürüz. Frans Hals, 1620'lerden 1640'lara kadar yanılsamacı oval çerçeveler içine yerleştirdiği birçok portreye imza atmıştır. En bilinenlerinden birisi Leidenlı bilim adamı Petrus Scriverius'a ait olandır (Resim 97). Bu yapıtın, Scriverius'un eşinin portresinin yer aldığı bir de *pendant*'ı bulunur. Baş harflerini ve yapıtın tarihini 'kazıdığı' çerçeveye tutunan Scriverius'un eli ve tuttuğu eldivenler, tıpkı *Bir Adamın Portresi*'ndeki (Resim 98) gibi resmin kurgusal alanından bizim gerçekliğimize taşar. Hals, resim siparişi verenlerin *trompe l'oeil* etkili resimlere ilgisi yitene kadar böylesi yapıtlar vermiştir. Rembrandt, alıcıların ilgisi bittikten sonra da yansılamacı portreler yapmış ve hatta bunları gravürlere de uygulamıştır. Sylvius'un (Resim 99) çerçeve dışına çıkan eli ve çerçeveye düşen gölge Hals'ın otuz yıl önce yaptığı çalışmalardaki üslubunu andırır.[202] Bununla birlikte Varşova'da bulunan *Çerçevedeki Kız* (Resim 100) ile *Agatha Bas'ın Portresi*'nde (1641, London Royal Collection) Rembrandt, Memling örneğine dönmüş görünür. Ancak kullandığı kuvvetli ışık-gölge etkileri ve her iki yapıta kattığı olağanüstü üç boyutluluk hissi ile iki kadın karaktere can vermiştir. Her ikisi de biz izleyicilere bir kol mesafesi ötede dururlar. *Çerçevedeki Kız* resminde, Rembrandt'ın *trompe l'oeil* resme hareket katmaya çalıştığını görürüz. Kızın çerçeveyi tutmak üzere olan sol eli, çerçeveye değen başparmağı, elin çerçeveye düşen gölgesi, omuzlarının duruşu ve hatta kıyafetinin sol kolundaki kumaşın hafif bulanıkığı ile yine sol kulağındaki küpesinin hafifçe sallanması ustanın bu çabasını ele verir.[203]

Constantijn Huygens, 1653'te 's-Gravenhage'da basılmış *Hofwyck* adlı kitabında "Abanoz ağacından bir çerçeve kötü bir tuvali işte böyle zenginleştirir/ Ve onu satmak ya da izlemek için değer katar" der. Huygens'a göre resim çerçevesi bir araç olarak resmi etkileyen ve aynı derecede olumlu özelliklerini daha da görünür

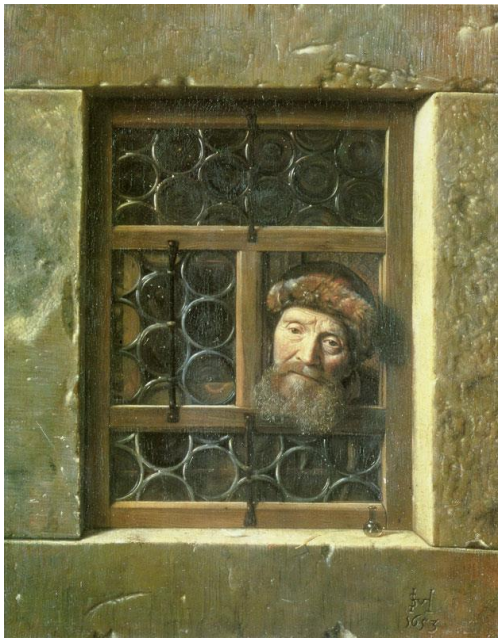
[202] Slive: **a.g.e.**, 1989, p. 185. Hals'ın *Scriverius Portresi*'nden yola çıkarak Jan van de Velde II'nın yaptığı gravürün (1626, New York Metropolitan Museum of Art) veyahut Hals'ın resminin kendisinin, Rembrandt'ın Sylvius gravürü için model oluşturduğu düşünülür (Liedtke: **a.g.e.**, 2007, p. 279).
[203] Ernst van de Wetering: **Rembrandt: The Painter Thinking**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016, p. 263.

hale getirerek öne çıkartan bir araçtır. Ancak bu durum tersine olumsuz bir şekilde de kullanılmış, çerçeve resmin taşımadığı kaliteyi varmış gibi göstermiştir.[204] Bu saptama yanılsamacı resimler için de geçerlidir. Ressamlar, her zaman abanoz ağacına benzer çerçeveler boyamamakla birlikte, niş, pencere, çerçeve ya da kapı gibi yanılsamacı bir öğe ile çevrelenmiş yapıtlarına ayrı bir ruh katmışlardır. Belki de çok sıradan görünebilecek olan bir konu ya da portre eklenen *trompe l'oeil* çerçeve ile öne çıkartılmıştır.

Resim 101: S. van Hoogstraten (Rembrandt Atölyesi), *Açık Yarım Kapıdan Bakan Kadın*, 1645, tuval üstüne yağlıboya, 102,5 x 85,1 cm, Chicago Art Institute.

Resim 102: S. van Hoogstraten, *Pencerede Yaşlı Adam*, 1653, tuval üstüne yağlıboya, 112 x 88 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum





Kaynak: http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/94840 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.khm.at/objektdb/detail/981/ (çevrimiçi, 9.5.2017)

[204] P.J.J.van Thiel: "Prijst de lijst: Een onderzoek naar vorm en functie van de Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw", **Prijst de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw**, Ed. P.J.J.van Thiel ve C.J. de Bruyn Kops, Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1984, p. 21.

Hollanda'da yanılsamacı resim deyince akla ilk gelen ressamlardan olan Samuel van Hoogstraten, daha Rembrandt'ın atölyesindeyken yaptığı bir resimde (Resim 101) hocasının ne kadar etkisinde olduğunu göstermiştir. Hem ışık-gölge ile derinlik yaratma hem de kızın üst yarısı açık kapıdan hafifçe dışarıya doğru yönelmesi ve beraberinde hissettirdiği hareket bunu örnekler. Yanılsama konusuna, Rembrandt atölyesinde beraber çalıştığı Carel Fabritius ile birlikte daha fazla ilgi duyan ve çeşitli denemeler yapan Van Hoogstraten, başta Viyana'da İmparator III. Ferdinand'ın ilgisini çeken yanılsamacı çalışmalar gerçekleştirir. Yanıltan/aldatan bir tür olarak resim sanatını Van Hoogstraten *Inleyding tot de hooge schoole der schilderkonst* (1678) adlı kitabında, "Doğanın aynası; olmayan şeyi var gibi gösteren; zevk veren, övgüye değer ve hoş görülebilir ölçüde aldatan" şeklinde tanımlar.[205] Viyana'da imparator için gerçekleştirdiği bir resminde ise bu düşüncelerinin tuvale nasıl yansıdığını görürüz (Resim 102). Rustik taş bir yapının koyu renkli penceresinden anca sığan kafasını dışarı sarkıtan yaşlı bir adam görürüz. Bu yaşlı adamın Haham Jom Tow Lipmann Heller (1579-1654) olduğu sanılsa da kesin bir bilgi yoktur bununla ilgili olarak.[206] Taş duvarın sağ alt köşesine 'kazıdığı' baş harfleriyle Van Hoogstraten sadece pencereyi doğrudan bizim için açan adamın bakışında değil, başındaki kürklü berede ve sakalında; taş duvarın ve camın pürüzlü dokusunda da yanılsama yaratmadaki gücünü gösterir.

Nişler, pencereler ve çerçevelerden sonra mimarî öğelerin de belirli konuları çerçevelediğini görürüz. Özellikle 15. yüzyıl Hollanda/ Flaman resminde görülen ve barındırdığı heykellerle bir kilise portalini andıran açıklıktan içeriye baktığımızda arkada açılan bir mekân ve kutsal bir olayı anlatan öykü ile karşılaşırız (Resim 103 ve Resim 104). Portal görünümündeki kemerler, gerçek resim çerçevesi ve resim alanının arasına girerek hem sembolik bir anlam içerir hem de resmi böler. Genellikle kilise gibi bir mekâna asılan bu türden yapıtlar bir çeşit bağlayıcı unsur oluştururdu.[207]

---

[205] Weststeijn: **a.g.e**, 2008, p. 273.
[206] https://www.khm.at/en/objectdb/detail/981/?pid=2599&back=576&offset=2&lv=listpackages-5489 (çevrimiçi, 13.8.2017)
[207] Stoichita: **a.g.e.**, pp. 44-45.

Resim 103: D. Bouts, *Meryem'e Müjde*, 1445, ahşap üstüne yağlıboya, 80 x 56 cm, Madrid Museo de Prado.

Resim 104: R. van der Weyden, *Miraflores Altarı Orta Pano (Ölü İsa'ya Ağıt)*, 1440, panel üstüne yağlıboya, 71 x 43 cm, Berlin Staatliche Museen.





Kaynak: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/triptych-of-the-life-of-the-virgin/ed28d5db-1f03-441e-bbc4-010786805dde (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak https://www.wga.hu/html_m/w/weyden/rogier/04mirafl/0miraflo.html (çevrimiçi, 9.5.2017)

Aynı yüzyılda İtalya'da Masaccio ise tek kaçışlı perspektifle Santa Maria Novella Kilisesi'nin duvarına boyadığı *Kutsal Üçlü* freski (Resim 105) ile yanılsamaya yeni bir boyut katacaktır. Düz duvarın içine, derinlere açılan bir şapelde Baba Tanrı, İsa, Kutsal Ruh'u sembolize eden güvercin Meryem ve Aziz Yuhanna'nın betimlendiğini görürüz. Fresk olmasından da kaynaklanan büyük boyutu, bu yapıtı daha da 'gerçekçi' kılar. Korint başlıklı pilasterler, dor başlıklı sütunlar ve yuvarlak kemer gibi mimari öğelerle oluşturulan çerçeve, kutsal bir anı kilisedeki izleyici için neredeyse elle tutulur hale getirir. Bu kutsal olay sanki o anda, orada bulunanların gözü önünde gerçekleşmektedir ve mimari öğelerin önünde dizleri üstünde duran bağışçılar da izleyici ve olay arasında, tıpkı yuvarlak kemer gibi, bağlayıcı bir unsur oluşturur.[208]

[208] D. Bouts'un resminde (Resim 103) Meryem'in çerçeve dışına taşan mavi harmanisi ile R. van der Weyden'in resminde (Resim 104) Meryem'in çerçeve dışına taşan kırmızı harmanisi ve İsa'nın

Resim 105: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425-28, fresk, 640 x317 cm, Florence Santa Maria Novella



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Utrechtli ressam Jacob Duck, kendi halinde bir kadınının ütü yaparken gösterilmesi türünden gündelik hayattan bir sahneyi (Resim 106) ele aldığı yapıtında, figürü evin bodrum katında bulunan mutfaktaki kemer ile çerçevelemiş ve Dou ile takipçilerinin nişli resimlerinde yaptığı gibi, uğraşına dair nesnelerle birlikte tuvaline aktarmıştır. Sanatçı, kadını tuvale aktarırken onu çerçeve içine aldığı kemeri daha gösterişli hale getirmemiş, en doğal haliyle bir evin içinde kemer nasıl oluyorsa o şekilde betimlemiştir. Figür sadece arka planı ön plandan ayıran kemer ile değil, sol taraftaki bir pencereden geldiği varsayılan ışıkla da vurgulanmıştır.

ayakları izleyici ile resim arasında bağlayıcı unsurdur. *Ghent Altarı*'nda Jan van Eyck, Adem'i de ayağıyla içinde bulunduğu nişin sınırını zorlarken betimlemiştir. İtalya'da Giotto'nun erdemleri ve günahları betimlediği freskler (1306, Padua Arena Şapeli), Fra Filippo Lippi'nin *Niş içinde Meryem ve Çocuk İsa* (1440-45, Washington National Gallery) 1440 Brescianino'nun *Venüs ve İki Cupid* (1520-25, Roma Galleria Borghese), Veronese'nin *Aziz Mennas* (1560, Modena Galleria Estense) gibi örneklerde de çerçeveyi zorlayan, bu sayede izleyici ile bir bağ oluşturan hareketler görürüz.

Resim 106: J. Duck, *Ütücü Kadın*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 42,5 x 33,1 cm, Utrecht Centraal Museum.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w42197 (çevrimiçi, 9.5.2017)

Samuel van Hoogstraten ise anıtsal yapıların içine yerleştirdiği figürlerini, yine o anıtsal yapıların anıtsal kemerleri ile çerçevelemiştir.[209] Bir avluda, elindeki mektubu sabırsızlıkla okuyan kadın, putti başları ile süslü kemerden görülür (Resim 107). Sanatçı, kemerin gerisinde açılan sütunlu iç avlu ve ileride görülen bahçe ile bu büyük boyutlu resmin içine her an adım atabilirmişiz gibi bir his yaratır. Eşikteki köpek de gerçek dünya ile kurgu dünya arasında aracıdır. Tıpkı Westminster Abbey'de kemerdeki basamaklarda sırtı bize dönük oturan adam gibi (Resim 108). Kompozisyon olarak birbirine çok benzeyen bu büyük boyutlu iki yapıt, Van Hoogstraten'ın üç boyutlu gerçekçi mekân yaratmakla ne kadar uğraştığını gösterir. Resimlerle yaklaşık aynı zamanlarda gerçekleştirdiği perspektif kutusu (1655-60,

[209] Bununla birlikte örneğin kilise ressamları diye bilinen sanatçıların, kilise içi betimlerinde kilisenin kendi mimari öğelerini kompozisyonu çevrelemek için kullandıkları gibi (özellikle de Pieter Saenredam'ın birçok yapıtında görüldüğü üzere) Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte, Gerard Houckgeest'in yanılsamacı çerçeveler ve hatta bunların önünde perde kullandıkları görülür.

London National Gallery) çalışması da bunun tam anlamıyla üç boyutlu bir kanıtıdır.[210]

Resim 107: S. van Hoogstraten *Mektuplu Kız*, 1660-65, tuval üstüne yağlıboya, 214 x 179 cm, Den Haag Mauritshuis.

Resim 108: S. van Hoogstraten, *Westminster Abbey İçi*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 156 x 110 cm, Dordrecht Dordrechts Museum.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/perspective-view-with-a-woman-reading-a-letter-66/detailgegevens/ (çevrimiçi, 9.5.2017)

Kaynak: https://www.dordrechtsmuseum.nl/objecten/noordtransept-westminster-abbey-london/ (çevrimiçi, 9.5.2017)

Yatağının kenarına oturmuş çorabını giymekte olan genç bir kadının betimlendiği *Sabah Hazırlığı*'nda (Resim 109) Jan Steen, taş kemerli bir kapıdan kadının mahrem dünyasına bakmamızı sağlar. Kadın, başını kaldırmış (büyük bir ihtimalle erkek olan) izleyicisine bakmaktadır. Ağır mimarî çerçeve, bunun alegorik bir yapıt olduğunu ortaya koyar. Böylesi bir yatak odası girişi Hollanda'da görülmemiş olduğundan, Steen'in öyküsü için görsel ve tematik bir çerçeve

[210] Perspektif kutusu konusuna için bkz. Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura* bölümü.

oluşturur.[211] Cinselliği, dünyevi hazları ve ölümden sonrasını çağrıştıran sayısız sembol ile yüklü bu resimle Jan Steen, kendi yapıtlar bütünü içerisinde hem yanılsamacı öğelerin hem de yoğun sembolizmin harmanlandığı başarılı bir yapıta imza atmıştır.

Söz konusu yapıt (ve daha birçokları), gerçek bir çerçeve içinde biz izleyicilere sunulur. Hâlihazırda genelde elle tutulur, gerçek bir çerçeve ile sergilenen *trompe l'oeil* çerçeveli resimler çerçevesiz sergilenmek üzere yapılmışlardır ve dolayısıyla da ikinci defa çerçevelenmeleri gereksizdir.[212] Bu da çerçeve konusunun getirdiği sorunlardan birine işaret eder.

Resim 109: J. Steen, *Sabah Hazırlığı*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya, 64,7 x 53 cm, London Royal Collection.



Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/collection/404804/a-woman-at-her-toilet (çevrimiçi, 9.5.2017)

[211] Arthur K. Wheelock: "Het Morgentoilet", **Jan Steen: Schilder en Verteller**, Ed. H.P. Chapman, W. Th. Kloek, A.K. Wheelock, Rijksmuseum, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Amsterdam, Washington and Zwolle, 1996, p. 160.
[212] Stoichita: **a.g.e.**, p. 32 ve Thiel: **a.g.e.**, 1984, p. 22.

Resmi, içinde bulunduğu mekândan ayırarak sınırlamak ve böylelikle çerçeve sınırları içerisinde farklı bir dünya yaratmak üzere kullanılan çerçeveler bu şekilde resim içinde bir tutarlılık da sağlamışlardır. Çerçeve, 'gerçek' dünya ile resim dünyası arasında bir geçiş alanı yaratarak[213] izleyiciyi yapıt ile ilişkilendirmiştir. Erken dönem İtalyan, Alman ve özellikle de Hollanda resminde, gerçeklik ile imgeye içkin anlatımcı değeri olan imge arasındaki sınır geçişini sağlayan sınır, 'gerçek' çerçeve kadar resmin kendisine ait kurmaca çerçeve motifi aracılığıyla da sağlanmıştır.[214] Sınırlar, başka bir deyişle çerçeveler, Stoichita'nın en başta yer alan sözündeki gibi kurgunun kimliğini belirler.

2.4. Derinlik ve Doorkijkje

2.4.1. Derinlik

Düz bir yüzey üzerine üç boyutlu bir dünya yaratma uğraşı, insanoğlunu Antik dönemden beri en çok meşgul eden konulardan birisi olmuştur. Ancak Arap optik kuramları Batı'ya ulaşana dek Antik dünya, perspektifi oluşturan matematiksel bilgiye sahip değildi.[215] Antik dünyada optik ile ilgili yazdığı kitapta matematikçi Öklid (M.Ö. 300), temel geometrik hesaplarla perspektif bilgisini ortaya koymuştur. İtalya'da sanatçılar 14. yüzyılda uzam hissi yaratma ve bu uzama üç boyutlu nesneleri yerleştirme arzusuyla çeşitli yöntemler deneseler de çizgisel perspektifi yaklaşık 1413'te ilk ortaya çıkartan ve kullanan Filippo Brunelleschi olmuştur.[216]

---

[213] Çerçeveler, kiliselerde kutsal ve dünyevi olanı ayırmak üzere kullanılmışlardır.

[214] Ekkehard Mai: "Ancient Anecdotes and Theatrical Perspectives. On Imitation and Illusion- Not Limited to Baroque Painting", **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Ed. Olaf Koester, Statens Museum for Kunst, Copenghagen, 1999, p. 120.

[215] Basralı matematikçi, fizikçi ve felsefeci İbn-i Heysem'in (Lat. Alhazen) (956- 1040) önce *Perspectiva*, 1572'den sonra da *Optics* olarak çevrilen *Kitab-ül-Menazir* başlıklı yapıtı ışık ve ışıkla ilgili kuramlarla ilgiliyken, Batı'da Rönesans'la birlikte geliştirilen kuram insan bakışının ölçümlerine dayanan bir görsel imge yaratmayı mümkün kılmıştır. (Hans Belting: **Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science**, Trans. Deborah Lucas Schneider, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge Massachusetts and London England, 2011, pp. 26, 27 ve 17.)

[216] Martin Kemp: **The Science of Art: Optical Themes in Western Art From Brunelleschi to Seurat**, Yale University, 1990, p. 9. "Mekân tanımının simgesel bir değer olmaktan çıkıp naturalist anlamda etkili bir güce dönüşmesi [de] *Trecento* ustaları yoluyla gerçekleşmişti." (Uşun Tükel:

Brunelleschi bir panele açtığı delik ve bir ayna aracılığıyla panele yansıttığı üç boyutlu mekân betimleri ile buna öncü olmuştur. Sanatçılar 'gerçek' dünyayı düz bir zemin üzerine olabildiğince 'gerçek' betimlemek üzere yola çıktıklarında, bu matematiksel hesaplara gerek duymuşlardır. Bu hesaplarda temel alınan izleyici olup, nesnelerin uzaklık ve buna bağlı boyutları, ufuk çizgisine göre konumu, onun bakış noktası ile belirlenir. Ortogonal denilen çapraz doğrultudaki çizgilerin, genellikle resmin üçte ikisi yüksekliğinde bulunan yatay bir çizgideki kaçış noktasında birleşmelerinden sonra, aralıklarla, boydan boya, kaçış noktasına yaklaştıkça kısalan çizgiler çizilir. Oluşan düzlemlere, değişen açı ve küçülen boyutlarda nesneler yerleştirildiğinde bunlar, uzaklaşıyor görünür ve böylece de bir uzam yanılsaması yaratılmış olur.[217]

Brunelleschi'nin ortaya koyduğu perspektif kurallarını, 1435 yılında Brunelleschi'ye adadığı *Resim Üzerine* (*Della Pittura*) adlı yapıtıyla Leon Battista Alberti (1404-1472) kaleme almıştır.[218] Ancak, perspektifin artık iyice olgunlaştığı bir dönemde yaşayan Piero della Francesca (ykl.1415-1492), konu üzerine bilimsel bir eser yazan ilk sanatçı olmuştur. Matematik eğitimi alan sanatçı, *Resim için Perspektif Üzerine* (*De Prospectiva Pingendi*) adlı kitabının giriş bölümünde, bilimsel optik kuramını örnek aldığını belirttikten sonra, perspektifin "görme, yani gözle" ilgili olduğunu, "görülen şeyin biçimi" ile "göz ve görülen şey arasındaki mesafe"yi betimlemeyi öğrettiğini çünkü o şeyin çevre çizgisinden (kontur), göze çizgiler gittiğini belirtir. İbn-i Heysem nesnelerin yüzeyleri ile ilgilenirken, şimdi kuramın temeli üç boyutlu görme olmuştur.[219]

"Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda", **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 112.)

[217] Mary Acton: **Learning to Look at Paintings**, Routledge, London and New York, 1997, p. 25.

[218] Alberti'nin resimle ilgili metni tamamen sözcüklerden oluşmuşken, onun kuzeyli meslektaşları açıklamalı resimlerin bulunduğu kitaplar yazmışlardır (Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 53.).

[219] Belting: **a.g.e.**, s. 154.

Resim 110: P. Uccello, *San Romano Savaşı*, 1450'ler, ahşap üstüne tempera, 182 x320 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/paolo-uccello-the-battle-of-san-romano (çevrimiçi, 23.5.2017)

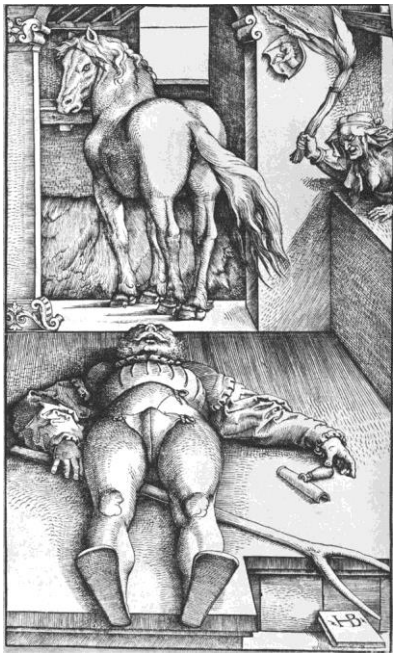
Ancak perspektifle böylesine tutkuyla ilgilenen, sadece bu sözü edilen Rönesans ustaları olmamıştır. Giorgio Vasari'nin *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*'nde biraz şaşkınlık ve alayla[220] konu edindiği Paolo Uccello neredeyse saplantılı bir şekilde çizgisel perspektif üzerine çalışmıştır. Hem *San Romano Savaşı* (Resim 110), hem de *Kutsal Ekmek Mucizesi* (1465-69, Urbino Galleria Nazionale delle Marche) gibi yapıtlarında, resimde derinlik yaratma çabaları görülmektedir. *San Romano Savaşı*'nda figürlerin ve atların bezemeci bir üslupla ve neredeyse acemice betimlenmiş olmalarına rağmen askerlerin mızrakları ve arkadaki yollar, gözü derinlere çeker. Niccolò da Tolentino'nun beyaz atının arkasında yere yüz üstü yatmış halde görülen beden de bu derinlik etkisini güçlendiren bir öğe olarak göze çarpar. Bu figür (her ne kadar ölçüler bakımından çok doğru olmasa da), kısaltımla betimlendiği ilk örneklerden biri olarak sanat tarihi açısından önemli bir yere sahiptir. Kısaltım (Rakursi), figür veya nesnelerin yüzeye dik ya da çapraz bir şekilde, derinlik hissi yaratacak şekilde betimlenmesi ile elde edilir. Sanatçılar,

[220]"Paolo Uccello perspektifin inceliklerine harcadığı ve kaybettiği zamanı insan figürlerine ve hayvanlara vakfetmiş olsaydı, Giotto'dan beri yaşamış en büyüleyici ve en yaratıcı ressam olabilirdi. Öylesi ayrıntılar kuşkusuz ilgi çekici ve ustalık gerektiren şeylerdir ama bunlar üstünde aşırı çalışan kişi, zamanını ve enerjisini boşa harcar, zor sorunlarla zihnini boğar, çoğunlukla da verimli ve doğal bir yeteneği kısır ve zorlanır hale getirir. Figürlerden çok perspektife özen gösteren sanatçılar, şeyleri aşırı titizlikle inceleme endişesi yüzünden kuru ve katı bir üslup benimser, üstelik çoğunlukla yalnızlığa, melankoliye, yabancılığa ve yoksulluğa düşerler ki Paolo Uccello'ya da böyle olmuştur." Vasari: **a.g.e.**, s. 83.

gerçekte olduğu gibi görünebilsin diye, derinlemesine yatan bir nesneyi/ figürü deforme[221] ederek betimlerler. Vasari, Giotto'nun bu türden bir derinlik etkisi yaratmaya çalışan ilk sanatçı olduğunu ve bu yöntemin sanatçılar tarafından değerinin bilinmesi gerektiğini belirtirken, büyük hayranlık duyduğu Michelangelo'dan -özellikle de Sistine Şapeli'nde yapmış olduğu esin dolu ve kusursuz Yunus peygamber figürü için- bu konuda, daha başarılı bir ressam bulunmadığını savunur.[222]

Resim 111: H.B. Grien, *Büyülenmiş Seyis*, 1544, ahşap baskı, 33 x 19,7 cm, Washington National Gallery of Art.

Resim 112: H. Goltzius, *Ölmekte Olan Adonis*, 1609, tuval üstüne yağlıboya, 76,5 x 76,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.678.html (çevrimiçi, 23.5.2017)

Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-1284 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Vasari, Michelangelo'ya kısaltım konusunda toz kondurmasa da ilerleyen

[221] *Anamorfoz*; resimde belirli bir etki elde etmek için bilinçli bir şekilde figürlerin ve nesnelerin biçiminin çarpıtılması/ deforme edilmesidir. Yunanca'da 'yeniden şekillendirmek' anlamına gelen *anamorfoz*, bu yanıyla izleyicinin katkısına ihtiyaç duyar. Çarpıtılan nesne ya da figür, izleyicinin doğru açıdan bakmasıyla olması gerektiği gibi görünecektir. *Anamorfoz*'un en bilinen örneği Hans Holbein'in *Büyükelçiler* olarak da bilinen *Jean de Dinteville ve Georges de Selve* (1533, London National Gallery) çalışmasında görülür. Ön planda ilk anda ne olduğu seçilemeyen nesnenin, doğru açıdan bakıldığında bir kuru kafa temsili olduğu görülür.

[222] A.e., s. 62 ve 307.

(yüz)yıllarda İtalya'da ve kuzey ülkelerinde yetkin örnekler verilmiştir (Resim 111 ve 112). Rakursi oluşturan çapraz düzenlemeler derinlik algılaması yaratmakta tipik de olsalar -daha sonra yapılacak Rembrandt'ın *Dr. Jan Deijman'ın Anatomi Dersi* (1656, Amsterdam Museum) gibi yetkin örnekleri bir yana koymakla birlikte[223]- 16. yüzyıldan itibaren neredeyse tümüyle yitip gider."[224]

Çizgisel perspektif kuramına dönecek olursak, buna göre tek bakış noktası (*single point view*) ile tasarlanmış resimlere izleyicinin tek bir noktadan (yukarıdan, aşağıdan ya da aynı seviyeden) bakması beklenir.[225] Tüm yapıt, buna göre kurgulanmıştır ve izleyici eğer bu belirli noktadan farklı bir yerde duruyorsa, sanatçı arzuladığı etkiyi elde edemez. Farago bu durumu şöyle açıklar;

"Doğrusal (çizgisel) perspektifin aksiyomatik sistemine göre gerçekleştirilen bir tablo, sadece tek bir statik bakış açısına sahip olabilir ve tablo bu bakış açısından yola çıkılarak izlenmelidir. Tablo izlenirken gözün biri kapalıdır; yüz kaçış noktasına yani tablonun yüzeyindeki yatay ve dikey bütün hatların, ufuk çizgisi üzerinde, derinlemesine olarak yöneldiği noktaya dönüktür ve tablonun yüksekliğinden yaklaşık üç kat uzakta durulur. Tüm diğer bakış açıları, sadece imgenin çarpıtılmasına neden olur yani tabloyu geniş bir *anamorfoz* haline getirir. Böyle bir tasvir, sadece tek bir yerden bakıldığında kusursuz görünür; fakat Pascal'ın da gösterdiği gibi, çok yakından ya da çok uzak bakıldığında veya çok zayıf ya da çok güçlü bir ışıkta izlendiğinde, tasvir bir soyutlama haline gelir."[226]

Her mimari resimsel gösterim, yapıların nitelikleri gereği, birer çizgisel perspektif manifestosuna dönüşmüştür 15. yüzyılda. Daha, Brunelleschi'nin kuramı ortaya koymasının üzerinden çok zaman geçmeden, başta Massacio (Resim 105), Uccello, Piero della Francesca (örn. *İsa'nın Kırbaçlanması*, 1455 ve *İdeal Şehir*, 1470 her iki yapıt da Urbino Galleria Nazionale delle Marche'de bulunur) gibi birçok ressam bunu Güney'de ve Kuzey'de uygulamaya başlamışlardır.

Kuzey'de, perspektifle uğraşanlar arasında en önemli isimlerden birisi, Albrecht Dürer (1471-1528) olmuştur. 1494-1507 yılları arasında iki kez İtalya'ya giden sanatçı, buradaki sanatsal ve bilimsel gelişmeleri ilgiyle takip etmiş ve

[223] İki çizgi arasındaki kısım kendi yorumumdur.
[224] Heinrich Wölfflin: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları: Yeni Zamanların Sanatında Üslubun Gelişmesi Sorunu**, Çev. Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015, s. 108.
[225] Acton: **a.g.e.**, p. 28.
[226] France Farago: **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı yayınları, Ankara, 2011, s. 107.

yapıtlarında uygulamıştır. Sanatçı perspektife dair bildiklerini Floransa'da değil Venedik'te öğrenmiştir.[227] 1525 yılında *Pergel ve Cetvel ile Ölçüm için Yönergeler* (*Underweysung de Messung*) başlıklı kitabıyla –bilimsel açıdan bir yenilik getirmemekle birlikte- Kuzey'de perspektifle ilgili bilimsel bir kitap yazan ilk sanatçı olmuştur. Piero della Francesca'ya göre, Dürer, 'Birincisi, gören gözdür, diğeri görülen nesnedir, üçüncüsü ise aradaki mesafedir,' demektedir.[228] Dürer'in, perspektif kurguları için çeşitli aletlerden[229] yararlandığı bilinmektedir. Özellikle geç Ortaçağ'dan itibaren bilim, matbaacılık ve teknik buluşların gerçekleştiği bir kent olarak bilinen Nürnberg'de doğmuş ve yaşamış olması da bu bağlamda ilginç bir detaydır.

Hayatının oldukça geç bir döneminde, yaklaşık 45 yaşında, Sebastiano Serlio ve Vitruvius'un mimari kitapları ile tanışan Hans Vredeman de Vries, Mechelen'de Claude Dorigny'den perspektifle resim yapmayı öğrenmiştir.[230] Oğlu Paul ile birlikte ilk kilise içi betimleri yapmaya başlamaları ise Antwerp'ten ayrılıp Gdánsk'a (Danzig) yerleştikleri 1594/96 yıllarına tarihlenir.[231] 1604/05 yılında yayınlanan *Perspective, Dat is de hoogh-gheroemde conste […]* kitabı ile dönemin sanatçılarını, çizgisel perspektifin kullanıldığı, doğru iç mekân betimleri konusunda yönlendirmiştir. Bu, özellikle de oğlu Paul Vredeman Vries'in kitaptaki yorum ve açıklamalarıyla mümkün olmuş[232] ve yetmişten fazla perspektif gösterimi (Resim 113) bulunan kitap, o tarihten sonra da sanatçılar arasında yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanmıştır.

---

[227]Belting: **a.g.e.**, s. 13.

[228] Erwin Panofsky: **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 52.

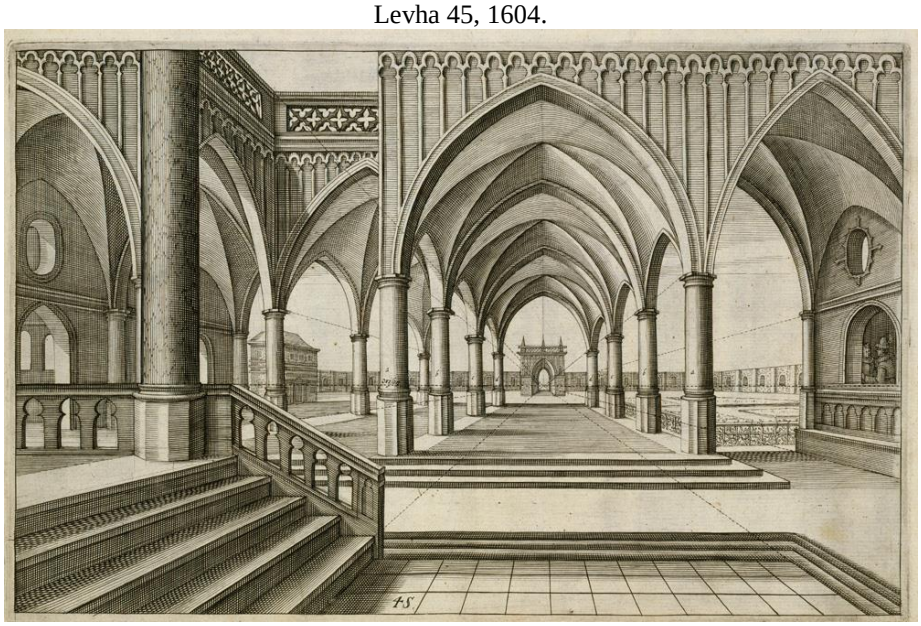
[229] İplerin yatay ve dikey olarak gerildiği ızgaralı pencere, cam levha, çeşitli türde kalemler ve bakma aletleri Dürer'in çalışmaları sırasında yararlandığı nesnelerdi.

[230] Jeroen Giltaij: "Hans en Paul Vredeman de Vries", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 53.

[231] Thomas Fusenig and Ulrich Heinen: "Stylistic Development in Paintings of Antwerp Church Interiors around 1600", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, p. 13.

[232] Ursula Härting: "Catholic Life in the Churches of Antwerp", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, p. 28.

Resim 113: H. Vredeman de Vries, *Perspective, Dat is de hoogh-gheroemde conste […]*, gravür, Levha 45, 1604.



Kaynak: http://www.design-is-fine.org/post/69534288025/hans-vredeman-de-vries-perspective-16th-century (çevrimiçi, 23.5.2017)

Resim 114: H. Vredeman de Vries, *Mimari fantezi*[233], 1596-98, panel üstüne yağlıboya, 65 x 89 cm, özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/v/vredeman/father/palace1.html (çeviri, 23.5.2017)

1560'lardan itibaren saray ve iç mekân resimleri yapan Vredeman de Vries'in

[233] Burada fantezi olarak kullandığım kelime İtalyanca'da *Capriccio* (İng. *Caprice*) olarak geçmektedir. Kelime anlamıyla *Capriccio*, farklı türden (hayalî ya da gerçek) yapıların ve bazen de yıkıntıların; tuhaf durumların ve olayların betimlendiği resim ve eskizleri ifade eder.

bilinen ilk Gotik kilise içi betimi 1594 yılına tarihlenir.[234] Resimlerinde genellikle İtalya'ya özgü mimarî öğeler kullanan ressamın, hayal gücünü zorlayan mimarî eşleştirmeler ile emrinde çalıştığı İmparator II. Rudolf'u etkilediği biliniyor. Rönesans figürleriyle bezediği *Mimari Fantezi*'sinde (Resim 114), çeşmenin hemen önünde durduğu revakta, bakış âdeta, Hulten'in deyimiyle, kesintisiz çizgiler boyunca uzaktaki kaçış noktasına doğru, rayların üzerindeymişçesine kayar.[235] Sanatçının birçok resminde karşılaşılan delik, kaçış noktasına çaktığı çividen gerdiği tebeşire bulanmış ipler aracılığıyla, perspektifi nasıl belirlediğini gösterir. Oğlu Paul ve çok daha ilerde Vermeer gibi ressamların da doğru bir perspektif kurgu için bu yönteme başvurdukları görülür.

Vredeman de Vries'in mimarî resmin yaratıcısı olarak etkisi, sonraki nesiller üzerinde büyük olmuştur. Öğrencisi Hendrick van Steenwijck I'i öne çıkartan ise, Hollanda/ Flaman resminde, var olan bir kilise iç mekânının (Resim 115), en erken tarihli betimini yapmış olmasıdır.[236] Resim, Roma İmparatoru I. Charles (Şarlman)'ın emriyle 9. yüzyılda yapılmaya başlanmış[237] ve Avrupa'nın en eski katedrallerinden birisi olan Aachen Katedrali'nin içini göstermektedir. Van Steenwijck'in oldukça basit bir perspektif şeması kullandığı resimde, kaçış noktası tam ortaya, altar panosunun bulunduğu yere denk gelir. Bu yüzden de resmin sağ ve sol tarafları birbirinin yansımasıdır.[238] Ancak sekizgen yapıda, kenarlarda kalan yer karolarındaki kaçış çizgileri, hatalı olmakla birlikte yine de bir mekân duygusu yaratmayı başarmıştır.

---

[234] Bernard Vermet: "The Burgeoning North", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, p. 105.
[235] Pontus Hulten: **Vermeer ve Spinoza**, Çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2012, s.8.
[236] Seymour Slive: **Dutch Painting 1600-1800**, Yale University Press, New Haven and London, 1995, p. 262 ve Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 111.
[237] I. Charles ölümünden sonra buraya gömülmüştür. Yaklaşık 600 yıl boyunca Alman kral ve kraliçelerinin taç giydikleri mekân olmuştur.
[238] Jeroen Giltaij: "Hendrick van Steenwijck de Oude", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 67.

Resim 115: H. van Steenwijck I, *Aachen Katedrali*, 1573/75, panel üstüne yağlıboya, 52,2 x 79 cm, München Alte Pinakothek.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w4678 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Hollandalı olmalarına rağmen Flaman mimarî resminin öncüleri olarak görülen Hans Vredeman de Vries ve Hendrick van Steenwijck'in üslubunda yaptığı mimarî resimlerle bilinen Bartholomeus van Bassen[239] da çoğunlukla yaptığı hayalî kilise içleri ile bilinir; o böylesi mimari resimler yapan ilk Hollandalı ressam olarak kayda geçer.[240]

[239] Bartel ya da Barthold van Bassen olarak da geçer kaynaklarda.
[240] Mimarî öğeler 14. ve 15. yüzyıllarda resimlerde detay olarak bulunsa da, başlı başına bir tür olarak mimarî resimlerin ortaya çıkışı 16. yüzyıla tarihlenir (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 109).

Resim 116: B. van Bassen, *Şatafatlı Kilisede Ayin*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 117cm, özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/b/bassen/index.html (çevrimiçi, 23.5.2017)

Resim 117: B. van Bassen (Esaias van de Velde ile), *İç Mekânda Eğlence*, ykl. 1624, panel üstüne yağlıboya, 72 x 100 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-864 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Şatafatlı Kilisede Ayin (Resim 116), ressamın hem mimarî detaylar hem de ışık kullanımı açısından hâlâ Flaman etkisinde olduğunu gösterir. Gösterişli Katolik

bir kilisede devam etmekte olan bir ayini betimleyen Van Bassen, öncüleri gibi, bakışımızı alıp kilisenin en derin ucuna kadar taşır. İzleyici olarak bizi dâhil etmediği mekânında renkli yer karoları kadar tonozlar da derinlik etkisini arttırır.

Bartholomeus van Bassen, daha sonra Dirck van Delen ve Dirck Hals'ın da severek kullanacakları başka bir türü daha başlatmıştır; saray içi betimleri (Resim 117). Genellikle tavanı kasetli, yerleri mermer döşeli, gösterişli heykellerin bulunduğu ve resimlerin/ altarların, varaklı deri kaplamaların duvarları süslediği, şatafatlı Rönesans salonlarında, çeşitli figürlerin toplandığını, sohbet edip yemek yediklerini, oyunlar oynadıklarını görürüz. Ressam, resmin içyapısında perspektifi oluşturabilmek için ipler kullanmıştır. Mimarî kısmını hallettikten sonra figürleri boyaması için panelini Esaias van de Velde'ye devreden Van Bassen'ın, bu resminde de olduğu gibi, diğer resimlerinde de zaman zaman figürler için yeterli yer bırakmadığı, figürlerin içinden görünmeye başlayan mimarî öğelerden anlaşılır.[241]

Van Bassen ve kendinden önceki mimarî ressamlarının, iç mekân/ kilise içi resimlerine baktığımızda, izleyici olarak, genellikle o mekânın dışında bırakılmış, mekâna bir şekilde dâhil edilmiyormuşuz gibi hissederiz. Tükel'in de bahsettiği "yok sayılan duvar" *kâbusunun*[242] üstesinden gelme yöntemini, bu ressamların henüz tam olarak bulamadıkları hissine kapılırız. Kullanılan çizgisel perspektif, kasetli tavanlar ve kareli yer döşemeleri ile bir uzam yaratma çabaları her ne kadar görünse de sanki bir perspektif kutusundan[243] içeri tek gözümüzle, genellikle de biraz yukarıdan bakıyoruz gibidir. Ressam da izleyici de neredeyse tüm mekâna, figürlere ve olup bitene hâkim bir tanrı pozisyonundadır. Bu durum, 17. yüzyılın ilerleyen yıllarında, sadece kilise içi resimlerinde değil, janr resimlerinde de değişiklik gösterecektir ve Vermeer, De Hooch, Steen ya da De Witte gibi ressamların yapıtlarında, biz de sahnenin bir parçası haline geleceğiz ya da "yok sayılan duvar" kemerli bir kapı ya da pencere açıklığı şeklinde kendini gösterecektir.[244]

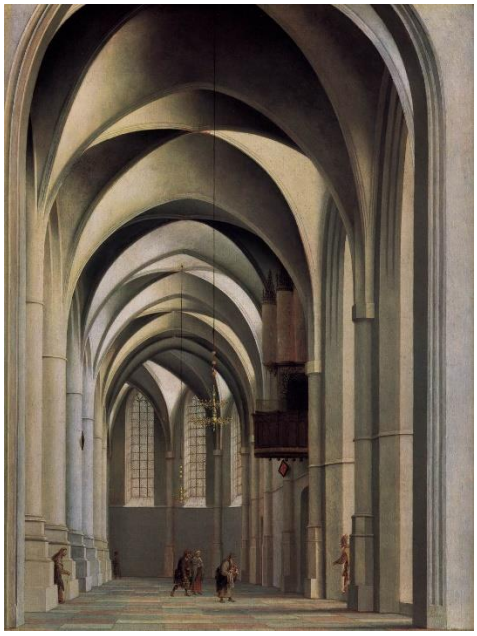
Bartholomeus van Bassen, tüm kariyeri boyunca merkezî perspektifi

---

[241] Pieter Biesboer and Martina Sitt (Red.): **Satire en Vermaak: Schilderkunst in de 17e eeuw genrestuk in de tijd van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610-1670**, WaandersUitgevers and Frans Hals Museum, Zwolle and Haarlem, 2003, p. 68.
[242] Uşun Tükel: "Resimde İç mekan ya da Resmin İç Yapısı", **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 105.
[243] Perspektif kutusu için bkz. Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura* bölümü.
[244] **A.e.**, s. 105 ve 109.

kullanmıştır. Ressam, gerçeğe yakın hayali kilise içi betimleriyle, başta Houckgeest olmak üzere, 1650'lerin Delftli kilise içi ressamlarına zemin hazırlamış; bu açıdan da Flaman geleneği ile Delft mimarî resmi arasında ciddi bir bağ olmuştur.[245]

Resim 118: P. Saenredam, *Haarlem St. Bavo Kilisesi Koro Dehlizi*, 1635, panel üstüne yağlıboya, 48 x 37 cm, Berlin Staatliche Museen.
Resim 119: P. Saenredam, *Haarlem St. Bavo Kilisesi*, 1636, panel üstüne yağlıboya, 96 x 57 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/saenreda/pieter/2bavo6.html (çevrimiçi, 23.5.2017)
Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-359 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Hollanda'da Pieter Saenredam'ın kilise içi betimleri, 1628'den sonra mimarî resimlere yepyeni bir bakış getirmiştir. Ressam, hayalî kilise ve içlerini değil, yaşadığı yerlerde gördüğü veya başka kentlerde bizzat ziyaret ettiği kiliseleri çalışmıştır (Resim 118, 119, 120 ve 121). Hulten, Saenredam'ın iç mekân resminde, şeylerin ve yerlerin aşinalığına ve Hollanda gerçekliğine somut bir ifade kazandıran ilk ressam olduğunu belirtir.[246] Genellikle oldukça yumuşak bir ışıkla aydınlanan beyaz duvarlı Protestan kiliseleri, bu resimlerde sessizliği ve huzuru çağrıştırır. Slive, Saenredam'ın çalışma yönteminin üç basamaktan oluştuğunu belirtir; sanatçı önce

[245] Axel Rüger and Rachel Billinge: "The Design Practices of the Dutch Architectural Painter Bartholomeus van Bassen", **National Gallery Technical Bulletin**, Vol 26, National Gallery Company Limited, London, 2005, p. 27.
[246] Hulten: **a.g.e.**, s. 14.

çalışmasını yapacağı mekânda bir serbest çizim gerçekleştirir,[247] ardından atölyesinde gerekli aletlerle, doğru ölçümler yaparak yeniden çizer ve bazen de resimsel etkiyi arttırmak için bazı boyutları incelikli bir şekilde değiştirir, son olarak da bu tamamlanmış çizimleri, yağlıboyayla ahşap panele geçireceği zamana kadar bir dosyaya kaldırıp saklar.[248]

Resim 120: P. Saenredam, *Utrecht Buurkerk*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 58,8 x 41,6 cm, Amsterdam Collection Six
Resim 121: P. Saenredam, *Alkmaar Sint Laurens Kilisesi*, 1661, tuval üstüne yağlıboya, 59 x 40 cm, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w4379 (çevrimiçi, 23.5.2017)
Kaynak: https://www.pubhist.com/w4376 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Sanatçı, genellikle resmin sağına ve soluna yerleştirdiği sütunlarla, yapıtı, bir tür çerçeveye alır. Ondan sonra da güçlü geometrik çizimlerle, tek bir bakış hattıyla, resmin derinine kadar göze eşlik eder. Saenredam'ın her zaman resim düzlemi ile resimdeki hâkim düzlemi birbirine paralel olarak kullandığı görülür.[249] Figürlerle ve çeşitli detaylarla boğmadığı ve tertemiz bir sadelikle betimlediği kilise içlerinde,

[247] Yerinde yaptığı neredeyse saplantılı derecesinde ayrıntılı çizimlerine, nerede ne zaman yapıldıklarını ve ne zaman resme aktarıldıklarını –ki bu bazen yıllar sonra olabiliyordu- ekliyordu (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 114).
[248] Slive: **a.g.e.**, 1995, p. 264.
[249] Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 116.

yapının kütlesel varlığı iyice hissedilir. Gözü oyalayacak, onu yapıtın kendinden başka bir şeye yönlendirecek bir şey bulunmaz.

Saenredam'ın sonradan klasikleşecek ve daha geleneksel sayılacak üslubu, 1650'lerden sonra Delft'te, başta Gerard Houckgeest ile Emanuel de Witte'nin yenilikçi bir biçimde ele aldıkları kilise içi betimleri ile yeni bir bakış kazanacaktır.[250] Bu sürecin nasıl ve neden başladığının tam bir açıklaması olmamakla birlikte, özellikle aranan yepyeni bir kompozisyon oluşturmuşlardır. Daha önceki neslin resimlere dâhil etse de, daha çok kütlesel mekânı hareketlendirmeye yarayacak minik detaylar olarak eklediği figürler, bu dönemde öne çıkmış ve mekâna renk, canlılık ve nefes katmışlardır. Houckgeest, De Witte ve akabinde Hendrick van Vliet, 1650'lerden itibaren kilisenin herhangi bir noktasından, çoğu zaman da çapraz bir biçimde (*oblique view*) bakarak, sütunlar ve kemerlerin yarattığı daha karmaşık ve ilginç desenler kullanmışlardır.[251] Kemp, Albrecht Altdorfer'in (1480-1538) 1520'lerde yaptığı yıkık bir Gotik kilise eskizini (Resim 122) –ki bu eskiz *Meryem'in Doğumu* resminin (Resim 123) bir hazırlığı gibidir[252]- Delft'te yaklaşık 130 yıl sonra görülecek olan çapraz bakış kompozisyonunun bir öncüsü sayar.[253]

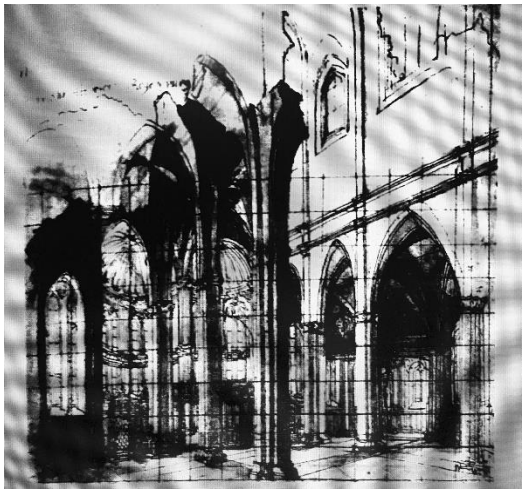
[250] Pontus Hulten "1640'lı yılların sonuna doğru Delftli mimarî ressamlarının iç mekân resminde büyük bir devrim yaptığını ileri sürmek pek doğru değildir. Burada yapılan, hayalî mekânların resmedilmesinden gerçek yerlerin resmedilmesine geçmekten ibarettir ve bundan yeni bir mekânsal hacim duygusu doğmuştur" diye özetler bu durumu (Hulten: **a.g.e.**, s. 16, not. 9). Ancak kilise içi betimleri aşağı yukarı kronolojik bir sıralama ile incelendiğinde 1650'lerden itibaren yapılanlar öncellerin belirgin şekilde ayrılmaktadır.

[251] Bob Haak: **The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century**, Waanders Publishers, Zwolle, 2003, p. 438.

[252] Benim yorumdur.

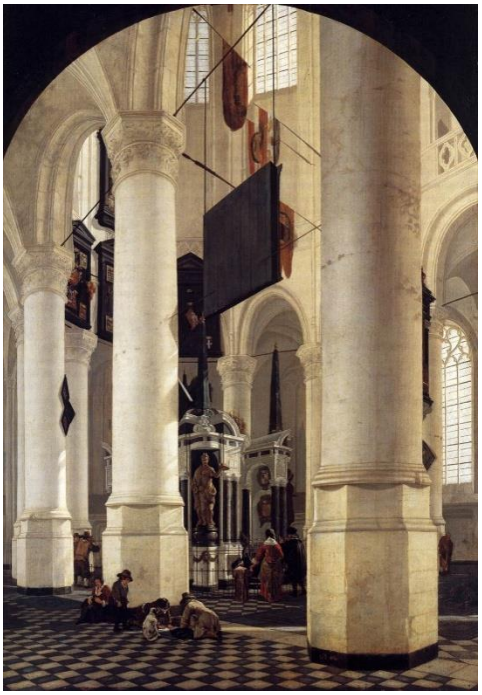
[253] Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 109.

Resim 122: A. Altdorfer, *Yıkık bir Gotik Kilise'nin Eskizi*, ykl. 1520, Berlin Staatliche Museen Kupferstichkabinett.
Resim 123: A. Altdorfer, *Meryem'in Doğumu*, 1525, panel üstüne yağlıboya, 140,7 x 130 cm., München Alte Pinakothek.





Resim 124: G. Houckgeest, *Nieuwe Kerk'in İçi I. Willem'ın Mezarı ile*, 1650, panel üstüne yağlıboya, 126 x 89 cm, Hamburg Kunsthalle.
Resim 125: G. Houckgeest, *Nieuwe Kerk'in Koro Dehlizi*, 1651, panel üstüne yağlıboya, 66 x 78 cm, Den Haag Mauritshuis.





Houckgeest, 1650 yılında Delft'in Yeni Kilise'sinin (*Nieuwe Kerk*) (Resim 124) resminde sadece kendi çalışmalar bütünü içindeki ilk gerçek kilise içi betimini yapmamış (hocası Bartholomeus van Bassen'ın izinde yaptığı hayalî kilise içleri mevcuttur), yeni bir kompozisyon da yaratmıştır.[254] Çarpraz bakış açısıyla gerçekleştirdiği bu yapıtında, göz öncelikle sağ tarafa yakın duran kütlesel sütuna, sonra da sütunların ardındaki Sessiz Willem'ın anıt mezarına[255] takılır. Mezar anıtı, tam merkezde yer almasına rağmen tüm yapıta hâkim değildir. O da insanlar kadar o görkemli yapıtı detaylandıran bir öğedir. Çapraz bakışın çift kaçış noktası sunmasıyla yapıt, geleneksel tek kaçış noktası şemasından ayrılır.[256] Özellikle de yerdeki karolar, gözü yanlardaki iki noktaya yönlendirir (Resim 124 ve 125). Houckgeest, *Nieuwe Kerk'in Koro Dehlizi*'nde (Resim 125), genellikle yaptığının aksine, yatay bir kompozisyon seçerek, oldukça geniş açıyla ele alınmış bir kilise içi gösterir bize. Böylece, resmin üst kısmı tamamen çapraz tonozlarla örtülmüş görünür. Böylesi karmaşık bir perspektif hesaplaması için ressamın Vredeman de Vries'in kitabından yararlanmış olabileceği düşünülür.[257] Bununla birlikte Houckgeest, De Witte ve Van Vliet'in kilise içleri, bizi de mekâna dâhil eder. (Resim 126 ve 127) Saenredam'ın ya da daha önceki neslin kilise içi resimlerinde, mekâna dâhil edildiğimiz hissine kapılmayız. Kaçış noktaları ve haliyle de bakış noktalarımız daha alçakta olduğundan, figürlere ve zemine yakın hissederiz. Dâhil olduğumuzu hissettiğimiz mekândaki derinlik etkisini duyumsamak da biz izleyici için daha kolay gibidir.

---

[254] Michalski: **a.g.e.**, p. 184; Slive: **a.g.e.**, 1995, p. 269.

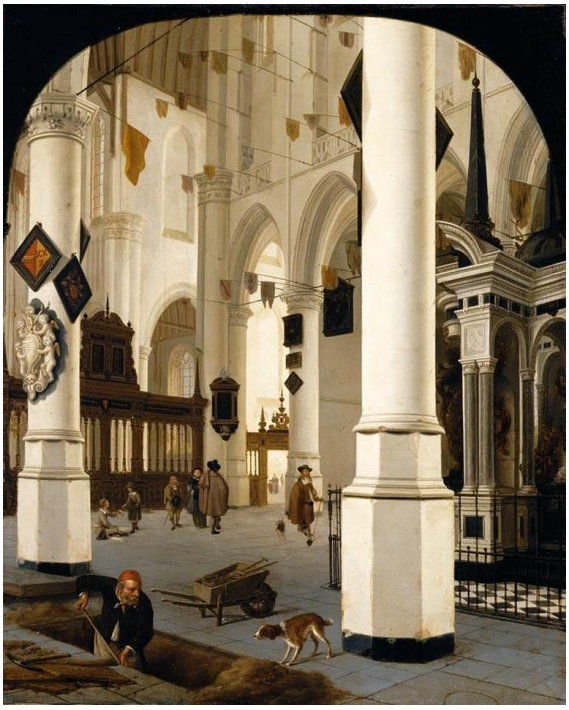
[255] Gerçek kilise içlerinin betimlendiği dönemde Delft ressamlarının sıklıkla Yeni Kilise içinde Oranje Hanedanı'nın kurucusu ve İspanya'ya karşı başlatılan başkaldırıları yöneten Prens (Sessiz) I. Willem'ın anıt mezarını betimledikleri görülür. Sütunlar arasından, değişik açılardan görülen bu gösterişli mezar, Kemp'in de deyişi ile, bir vatanseverlik vurgusu olarak görülebilir. (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 116.)

[256] İki kaçış noktalı kompozisyonlarda –ki bu yapıtlarda bir de üçüncü (merkezî) bir kaçış noktası bulunurdu- yanlardaki bozulmalar en aza iner (W. Liedtke: "Delft Painting 'in Perspective': Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward", **Vermeer and the Delft School**, Ed. W. Liedtke, M. Plomp and A. Rüger, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York and New Haven, 2001, p. 105).

[257] Daniëlle Lokin: "Het Delftse Kerkinterieur van 1650 tot 1675" **Delftse Meesters Tijdgenoten van Vermeer: Een andere kijk op perspektief, licht en ruimte**, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, p. 55 ve Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 117.

Resim 126: E. de Witte, *Delft Oude Kerk İçi*, 1650-52, panel üstüne yağlıboya, 48 x 35 cm, New York Metropolitan Museum of Art.
Resim 127: H. C. van Vliet, *Delft Nieuwe Kerk'in İçi I. Willem Mezarı ile*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 80 x 65 cm, Özel Koleksiyon.





Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/438490 (çevrimiçi, 23.5.2017)
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/v/vliet/nieuwe3.html (çevrimiçi, 23.5.2017)

Bu üç isim, sadece bir derinlik yanılsaması yaratmakla uğraşmamışlar; bu tezin Perde ile Çerçeve ve Niş başlıklı bölümlerinde de ele alındığı gibi, farklı türden yanılsamacı öğeleri de yapıtlarına ekleyerek izleyicide daha da güçlü bir etki bırakmak istemişlerdir. Daha açık ve parlak renk paleti ile ışık etkileri üzerinde de çalışmışlardır. Saenredam'ın daha geç dönem çalışmalarında aydınlanmaya başlayan paletiyle, 1650'den sonra başta De Witte olmak üzere kilise içi ressamlarının ustalıklı ışık kullanımı, aydınlık mekânların ortaya çıkmasına sebeptir. Büyük vitraylı pencerelerden içeri süzülen doğal güneş ışığıyla, beyaz duvarlar ve sütunların ağırlığı hafifletilir.[258] Bugün, Delft Okulu'nun belli başlı özelliklerinden sayılan aydınlık iç mekân ve yanılsamacılık, 1650'lerin kilise içi betimlerinde görülür. Her tarafı pencerelerle çevrili aydınlık iç mekânlarda, ışık oyunları, yere düşen pencere gölgeleri ve güçlü ışık-gölge karşıtlıklarından kaçınılması, yine dönemin temel özelliklerinin yansıtılması açısından önemlidir.

[258] Slive: **a.g.e.**, 1995, p. 269.

Resim 128: A. de Lorme, *Kilise İçi Betimi*, 1650'ler, panel üstüne yağlıboya, 118 x 157cm, özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/l/lorme/interchu.html (çevrimiçi, 23.5.2017)

Gözümüzü aynı döneme ait Rotterdamlı ressam Anthonie de Lorme'nın bir kilise içi betimine (Resim 128) çevirdiğimizde ise biraz daha farklı bir durum ile karşılaşırız. Rembrandt'ın resimlerinde de gördüğümüz, kaynağı belli olmayan ilahi ışık, resmin orta planında, insanların yüzlerini ve hareketlerini, hayalî kilisenin mimarî yapısıyla, görkemli kilise orgunu aydınlatmak, öne çıkartmak üzere kullanmış gibidir. Gerilerde kademeli bir şekilde belli belirsiz görülen ışık ise gerekli yerlere yansıtılarak yapının derinliğini vurgulamak üzere kullanılmıştır.

Resim 129: A. van Ostade, *Sanatçı Atölyesinde*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya, 38 x 35,5 cm, Dresden Gemäldegalerie.



Kaynak: https://skd-online-collection.skd.museum/Details/Index/358135 (çevrimiçi, 23.5.2017)

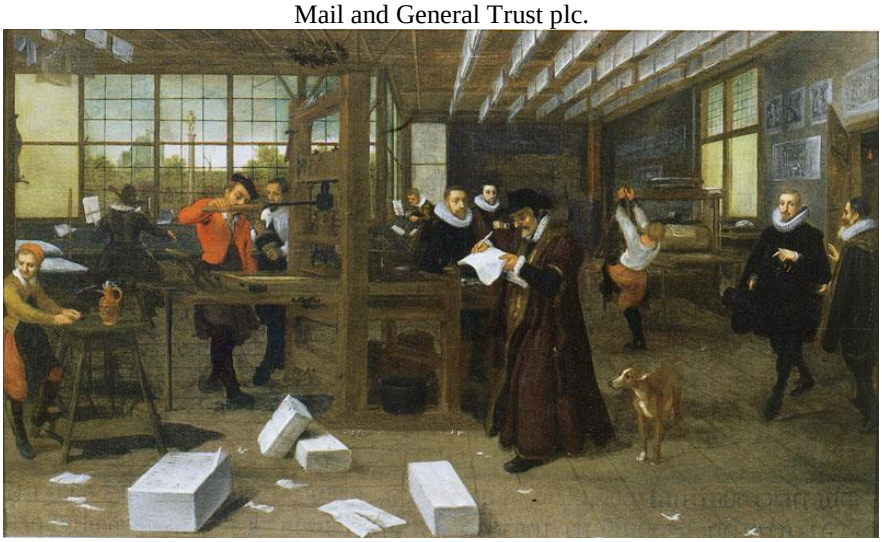
Adriaen van Ostade'nın *Atölye*'sine (Resim 129) baktığımızda da ışık ve gölgenin derinliği oluşturmak üzere kullanıldığını görürüz.[259] Ressamın şövalesi başında çalıştığı ön plan, sol taraftan içeriye giren ışıkla aydınlanırken, arkada hazırlık yapmakta olan çırak gölgede kalmıştır. Derinliğin yaratılmasında ışık kullanımının yanı sıra ressam, aynı mekân içinde iki farklı yükseklik alanı oluşturmuş, her iki alanın zemininde yerdeki ahşap döşemeleri farklı şekillerde yerleştirmiştir. Arkadaki yüksekçe alanda bu yer döşemeleri derine, bir kaçış noktasına doğru giderler. Tavandaki paralel hatıllar da gittikçe daralarak derine gidişi vurgular. Fakat arkadaki figür, derinlik yanılsamasında tonalite farklılığının da önemine işaret eder.

Adriaen van de Venne'nın *Matbaa*'sı (Resim 130) ve Cornelis Bisschop'un *Mutfak*'ı (Resim 131), her iki mekânın da L şeklinde olmasıyla farklı bir derinlik algısı yaratırlar. Her ikisinde de mekân, soldaki camekânlı bölme ya da duvar ile

[259] Gerard Dou, *Genç Anne* (1658, Den Haag Mauritshuis) yapıtında, ışık-gölge karşıtlıklarıyla annenin ardında ikincil bir mekân yaratmış ve ışık oyunlarıyla yapıtı katman katman derinleştirmiştir. Esaias Boursse'nin iç mekânlarında da derinlik, kuvvetli ışık ve gölge karşıtlıklarıyla oluşturulur.

kesilirken sağ tarafta daha da gerilere giderek bakışı derinlere çekerler.

Resim 130: A. van de Venne, *Matbaa*, 1623, 46,5 x 76,2 cm, panel üstüne yağlıboya, London Daily Mail and General Trust plc.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w4125 (çevrimiçi, 23.5.2017)

Resim 131: C. Bisschop, *Mutfak'ta Sos Pişiren Hizmetçi,*1664, tuval üstüne yağlıboya, 72 x 97 cm., Dordrecht Dordrechts Museum.

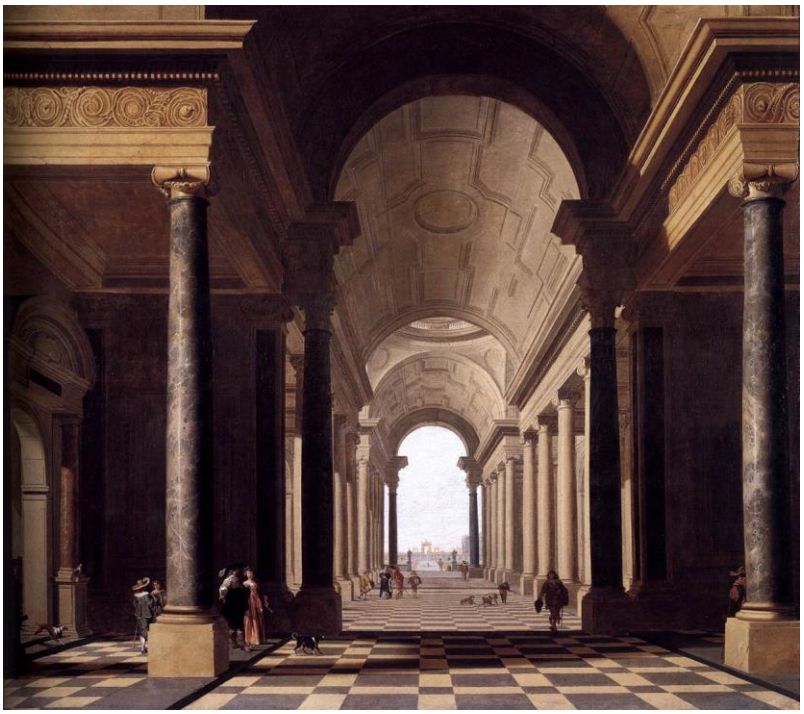


Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/bisschop/cornelis/kitchen.html (çevrimiçi, 23.5.2017)

Daha 15. yüzyılın sonuna doğru Leonardo da Vinci, görsel algılamanın küresel (*spherical*), hareketli ve çift odaklı (*bifocal*) olduğunu belirterek çizgisel perspektifi eleştirmiş ve karşısına hava perspektifini (*sfumato*) koymuştur. Ona göre,

uzaktaki formlar ve renkler, atmosferik neme ya da gökyüzünün maviliğine göre değişiyordu.[260] Kendisi de bu yöntemi, özellikle açık hava betimlerinde derinliğin yansıtılmasında, soğuk renkleri arka plana alarak kullanmıştır. Uzaklarda bulunan nesneler, tıpkı dağlarla gözün arasındaki havadan ötürü dağların göründükleri gibi, göze mavi görünürler. Ayrıca, ön plandaki nesnelerin daha detaylı, arka plandaki daha küçük nesnelerin ise daha bulanık betimlenmesiyle derinlik ve mekân etkisi arttırılır. Renk tonlarındaki varyasyonlar, yani ön ve arka planların birbirleriyle ilişkili olarak daha açık ve daha koyu betimlenmesi de bu yanılsamanın oluşturulmasında kullanılır. Buna göre nesneler gözden uzaklaştıkça renkleri de açılır ve detayları görünmez olur.[261]

Resim 132: G. Houckgeest, *Revaklardan Görünen Manzara*, 1638, tuval üstüne yağlıboya, 131 x 152 cm, Edinburgh National Gallery of Scotland.



Kaynak: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5037/architectural-fantasy-figures (23.5.2017)

[260] Diane Bodart: **Renaissance and Mannerism**, trans. Patrick McKeown, Streling Publishing Co. Inc., New York, 2008, p. 23.
[261] Leonardo da Vinci: **A Treatise on Painting**, Trans. John Francis Rigaud, George Bell and Sons, London, 1877, pp. 125-127.

Houckgeest'in 1630 sonlarında yaptığı hayalî bir yapının, iyi planlanmış[262] ve revak sütunlarıyla birlikte renkli yer karolarının, çizgisel perspektifi desteklediği resminde (Resim 132), arka planın gittikçe aydınlanmaya başladığını görürüz. Arkaya doğru küçülen figürlerin yanı sıra revağın bittiği ve yapının dışarıya açıldığı noktada, silik figürler ve daha da uzakta anıtsal bir kemerin varlığı hissedilir ancak. İzleyicinin durduğu noktadan çok uzaklardadır. Ressam bu etkiyi tonal farklılıklarla sağlamıştır.

"Üç boyutlu gerçeklikleri iki boyutlu resim düzlemi üzerinde betimleyerek, üçüncü boyut yanılsaması yaratma işine yarayan bir resim ve çizim tekniği"[263] olarak tanımlanan perspektif kelimesini, Hollandalı yazarlar ve ressamlar 17. yüzyılda kilise, tapınak, saray, sokak, meydan ya da avluların betimlerini isimlendirmek üzere kullanmışlardır. Van Mander gibi birçok yazar, Hendrick van Steenwijck'in ya da örneğin Vredeman de Vries'in betimlediği bu türden bazı yapıtları, *perspectijf* olarak tanımlıyordu.[264] Düz bir yüzey üzerine üç boyutlu bir uzam yaratmaya yarayan araç, bu şekilde, ortaya konan yapıta isim vermiş oluyordu. Perspektif kelimesinin kökeni üzerine farklı açıklamalar da bulunur; "Dürer; algılamak, yani resim düzleminin içinden görmek anlamındaki eski bir fiil olan *per-spicere* ile bağlantılı olarak, yeni Latince *Perspectiva* terimini, içinden görmek (*seeing through*) olarak çevirmiştir. Bu tanım, ancak içinden bakılacak bir ekran/paravan/yüzey varsa anlamlıdır", der Belting ve şöyle devam eder; ressamların benimsediği kelimenin *Prospettiva* olan İtalyanca çevirisi, hem bakışı (*view*) hem de manzara/perspektifi (*vista*) tanımlar.[265] Panofsky ise "Bu sözcük 'içinden bakmak' anlamındaki *perspicere*'den değil, 'açık seçik görmek' anlamındaki *perspicere*'den türetilmiştir" der ve Dürer'in tanımlamasını temel aldığını belirtir.[266]

---

[262] Giltaij, resmin boya katmanında, ufuk çizgisinde bulunan bir kaçış noktasının işaretlenmiş olduğunu belirtir. Jeroen Giltaij: "Gerard Houckgeest", **a.g.e.**, 1991, p. 165.
[263] Sözen ve Tanyeli: **a.g.e.**, s. 189.
[264] John Michael Montias: "Perspectiven'in zeventiende-eeuwse boedelbeschrijvingen", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 19.
[265] Belting: **a.g.e**., s. 242.
[266] Panofsky: **a.g.e.**, s.61 ve 9.

2.4.2. Doorkijkje

Bu noktada, Hollandalı ressamlar, perspektif kelimesinin[267] anlamı olan 'içinden bakmak'ın Hollandaca çevirisi *doorkijken*'ı, perspektifle bağlantılı olarak, ancak biraz daha farklı şekilde kullanmışlardır.

Resim 133: P. Christus, *Meryem'e Müjde*, 1452, ahşap üstüne yağlıboya, 86 x 55cm, Brugge Groeningemuseum.
Resim 134: J. Wtewael, *Tanrılara Yakalanan Venüs ve Mars*, 1604-08, bakır levha üstüne yağlıboya, 20,2 x 15,5 cm, Los Angeles, The J. Paul Getty Museum.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/c/christus/1/annuncia.html (çevrimiçi, 7.6.2017)
Kaynak: http://www.getty.edu/art/collection/objects/715/joachim-anthonisz-wtewael-mars-and-venus-surprised-by-vulcan-dutch-1604-1608/ (çevrimiçi, 7.6.2017)

Ortaçağ'dan itibaren resim sanatında öyküleyici anlatımın birçok çeşidine alışkın olan izleyici bunun; duvarda, panelde ya da tuvalde farklı örnekleriyle karşılaştığında yadırgamıyordu. Çok katmanlı anlatımın olanaklarını araştıran ressamlar, farklı yollardan öyküleyici anlatımı yapıtlarında uygulamışlardır. Petrus Christus'un, *Aziz Eligius Atölyesinde* (Resim 47) ve *Carthusian Keşişinin Portresi*

[267] Perspektif kelimesi,17. yüzyılda Hollandaca'da *deurzigtkunde* olarak da geçer.

(Resim 94) gibi yapıtlarına baktığımızda, bunların yanılsamacı öğelerle ne denli ilgili olduğunu görürüz. 1452 tarihli *Meryem'e Müjde* (Resim 133) paneli de, bu açıdan izleyiciyi etkileyecek ayrıntılara sahiptir. Bir kilisenin portalını anımsatan bir çerçeve ile çevrelenmiş bu kutsal sahnede, öncelikle ressamın portaldaki heykelleri ustalıkla betimlediğini görürüz.[268] Ön yüzeye oldukça yakın bir şekilde betimlenen Meryem, melek ve vazonun gerisinde, başarıyla uygulanmış merkezî perspektif kurallarıyla mekânda, yerdeki karoların da desteklediği oldukça kuvvetli bir derinlik kurgusu görülür. İzleyicinin, bir portal aracılığıyla, dışarıdan tanık olduğu iç mekândaki bu sahnenin gerisinde, merkezin sağında dışarıya bir kapı açılır. Bir 15. yüzyıl Flaman kentinin görüldüğü açıklık, bu kutsal olayın, dünyevi hayatımızın (o günün) bir parçası olduğunu anımsatır.

16. yüzyıl Hollanda Maniyerizmi'nin önde gelen ressamlarından olan Joachim Wtewael da öyküsünü anlatabilmek için böylesi bir araca başvurmuştur (Resim 134). Görkemli bir yatakta, Vulcan ve diğer tanrılar tarafından, sevişirken basılan Venüs ve Mars'ın betimlendiği bu hareketli ve oldukça renkli (ana) sahneyi daha da detaylandıran, Apollo'nun yatağın perdesini açıp da arkada Vulcan'ın atölyesini ve orada çalışan Vulcan ile diğer bir demirciyi ortaya çıkartmasıdır. Perde aralığından görülen bu ikincil sahne, ana sahneden başta renk kullanımı ve ortam açısından farklıdır. Hollanda Altın Çağı resminde örneklerini sıklıkla göreceğimiz bu resimsel ayrıntı, *doorkijkje*[269] yani 'içinden bakmak' ya da kapı/ pencere/ perde aralığından görülen ikincil konu/ mekân olarak da adlandırılabilir.

Velázquez'ın *İsa Meryem ve Martha'nın Evinde'*si (1620, London National Gallery), Joachim Beuckelaer'ın *İyice Stoklanmış Mutfak*'ı (1566, Amsterdam Rijksmuseum), Pieter Aertsen'in *Kasap Tezgâhı* (1551, Uppsala Gustavianum Museum) ya da Gerard Dou'un *Trompetçi'*si (Resim 32) gibi çalışmalar, ön planda çeşitli konulara yer verirken, arka planda bir *doorkijkje* olarak, ya kutsal ya da dünyevî bir ikincil –hatta bazen de ana- konuyu ele almıştır. Böylesi bir resimsel olanak, elbette ki 17. yüzyıl Hollandalı ressamların da severek başvurdukları bir araç

[268] Bunlar, İsa'nın doğumunu önceden bildirmeleri bağlamında peygamberler Zekeriya ve Mika ile Meryem'ın hayatından sahnelerin betimlediği heykellerdir. *Paragone* ile ilgili ayrıntılı bilgi için bkz. Yüzeyde Oyunlar bölümü

[269] *Doorkijkje* (Hol.) kelimesinin çevirideki zorluğu ve Türkçe'de bunu karşılayacak tek bir kelime bulunmayışından dolayı bundan sonra kelime Hollandaca'daki haliyle kullanılacaktır.

olmuştur.

İzleyiciyi bizzat konuya dâhil eden ressamlardan birisi olan Nicolaes Maes bunu *Kulak Misafiri* adını verdiği bir dizi resim ile başarılı bir şekilde yapmıştır. 1655-57 yılları arasında yaptığı, altı farklı *Kulak Misafiri* resmi ve *Aylak Hizmetçi* (Resim 137) gibi yapıtlarında, uzamsal derinliğin olanakları üzerinde çalışırken, bir yandan da ana figürün izleyici ile kurduğu göz teması ve parmağını 'sessiz ol' dercesine dudağına götürüşü (ya da *Aylak Hizmetçi*'deki 'olacak şey değil!' anlamına gelebilecek el hareketi) ile neredeyse interaktif bir oyun oynar.[270]

Resim 135: N. Maes, *Kulak Misafiri*, 1655-56, tuval üstüne yağlıboya, 57,5 x 66 cm, London Apsley House.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w5775 (çevrimiçi, 7.6.2017)

[270] Wieseman, Willem Buytewech ve Jacob Duck'la birlikte Maes'in, resmin dışındaki izleyiciden doğrudan ilgi bekleyen figür motifini kullanan az sayıdaki ressamdan biri olduğunu belirtir (Marjorie E. Wieseman: "De Luistervink", **De Zichtbaere Werelt**, Ed. Peter Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 241).

Resim 136: N. Maes, *Kulak Misafiri*, 1656, tuval üstüne yağlıboya, 83,9 x 69,9 cm, London Wallace Collection.
Resim 137: N. Maes, *Aylak Hizmetçi*, 1655, panel üstüne yağlıboya, 70 x 53,3 cm, London National Gallery.





Kaynak: https://www.pubhist.com/w15973 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w3222 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Nicolaes Maes, bu resimlerinde 17. yüzyıl Hollanda ev içlerinin, hem gerçek hem de mecazî anlamda, çok katmanlı bir betimini yapmıştır. Genellikle merdiven başında ya da kapı eşiğinde bekleyen evin 'hanımı'[271], evin diğer bir odasındaki hizmetçi ile sevgilisinin gizli buluşmasına şahitlik eder. Çalışma odasının hemen çıkışındaki merdivende durup bize bakan kadın (Resim 135), evin ön (giriş) odasındaki sevgilileri dinlerken, hizmetçi hemen odanın dışında bıraktığı çalı süpürgesinin de ele verdiği gibi sorumluluklarını yerine getirmemektedir. *Aylak Hizmetçi*'de de (Resim 137) tezgâhın üzerindeki balığı çalan kedinin benzer bir işlevi vardır. Çalışma odasının içeriye açılan kapısı, kadının nereden çıktığını gösterirken, evin ön odasının evin içine açılan kapısı, hem sevgilileri görünür kılar (ki kapı eşiğin sağında olup içeriye açılsa bu mümkün olmazdı), hem de sırrını bizimle paylaşan

[271]Maes, Boston Museum of Fine Arts'ta bulunan ve 1655-56 yıllarına tarihlenen *Kulak Misafiri* adlı resminde ise bu serinin tek erkek kulak misafirini betimlemiştir. Bu yapıt zaman zaman kaynaklarda *Kıskanç Koca* olarak geçer.

muzip kulak misafirinin onlar tarafından görünmemesini sağlar. Bir diğer örnek de, evin üst katında misafirlerini ağırlamakta olan kadının, boşalan sürahisiyle evin bodrum katındaki mutfağa inmek üzereyken, fısıldaşmaları duyup merdiven başında duraksamasıdır. (Resim 136). Odalar, ön odalar, çalışma odaları, bodrum kattaki mutfaklar, merdivenler, basamaklar hep evin içindeki farklı alanları ve onların yarattığı uzam duygusunu pekiştirirler. Martha Hollander, Maes'ın kurguladığı bu türden ev içleri için şöyle der:

"İhmalkâr hizmetçiler ile komplocu işverenlerin bu resimleri, hane içindeki (ev halkı arasındaki) sosyal ve ahlâkî ilişkiyi dile getirir. Maes, ev hayatının mekânlarını ve özellikle de Hollanda yerel mimarî özelliklerini, iki farklı kadına odaklanmak üzere kullanmıştır. Arka odaya açılan bir kapı, bu karşıtlık ve ilişkilendirme için önemli bir araçtır. Bu resim dizisinde Maes, hizmetliler ile işverenler arasındaki ilişkiyi, alanlar/bölgeler kümesi olarak tanımladığı haneyle açıklar."[272]

Evlerin içinde kapılar –ki aslında iki farklı mekân arasında bir sınır, bir geçiş de oluştururlar- farklı yerlere açılarak bize başka dünyaları, başka gerçeklikleri göstermek isterler. Bir odadan diğerine (bazen de tekrarlayarak art arda bir sıra halinde) açılan, dışarıya açılan, dışarıdayken başka 'dışarılara' açılan, dışarıdan içeri açılan kapılarla ressamlar izleyicinin merakını ve hayal gücünü harekete geçirmek isterler.

[272] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 104.

Resim 138: P. de Hooch, *Çamaşır Dolabının Önünde*, 1665, tuval üstüne yağlı boya, 72x77,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum.
Resim 139: H. van der Burch, *Neşeli Topluluk*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 55 x 69 cm, özel koleksiyon





.
Resim 140: J. Steen, *Aşk Hastalığına Tutulmuş Kız*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 86 x 99 cm, New York Metropolitan Museum of Art.



Resim 141: G. Metsu, *Jan Jacobsz. Hinlopen ve Ailesinin Portresi*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 72 x 79 cm, Berlin Staatliche Museen.



Resim 142: E. de Witte, *Aile ile İç Mekân*, 1678, tuval üstüne yağlıboya, 68,5 x 86,5 cm, München Alte Pinakothek.(Foto: F.T. Kazancı, 2017)



Genellikle varlıklı ve orta sınıf ailelerinin betimlendiği yukarıdaki resimlerde (Resim 138, 139, 140, 141 ve 142), farklı ressamlar, birbirini çağrıştıran ancak yine de farklı kompozisyonlarla, dış dünyayı evlerin içine taşımışlardır. De Hooch, Steen[273] ve Metsu kırmızı tuğlalarıyla kent içi evlerini ya da bir kilisenin kulesini kapı aralığından göstermiş, De Witte ve Van der Burch ise söz konusu evlerin kapılarını, bahçelere açmışlardır. Derinlik algısının *doorkijkje*'larla birlikte yer karolarıyla pekiştirilmesi, Hollandalı ressamların sıkça yaptığı bir şeydir. Ancak bu, o dönemlerde bile, yeni bir yöntem değildir. Rönesans ressamları, çoğu kez derinlik yanılsaması yaratmak için zemine döşeme taşları resmederek izleyicinin beklentisinden yararlanmışlardır. "Elimizden, zeminin düz ve bütün döşeme taşlarının da eşit büyüklükte olduğunu varsaymaktan başkaca bir şey gelmeyeceğinden, bunların sürekli küçülmesini de bir derine uzanma diye yorumlamamız kaçınılmaz olmaktadır" der Gombrich.[274] Hollandalı ressamların, ev içlerine kullandıkları çeşitli malzemeden yer kaplamalarını, oda geçişlerinde sıklıkla değiştirdiklerini ya en azından renklerini/ yerleştiriliş yönlerini değiştirdiklerini görürüz. Böylece kapının her iki tarafında kalan kısımlar yine birbirinden ayrılmış olup, yansıttıkları farklı ışık sayesinde derinlik algısına katkıda bulunurlar.

Bu noktada, De Witte'nın resmi (Resim 142) ilgi çekici bir detay daha ortaya koymaktadır. Metsu'nün resmiyle (Resim 141) büyük benzerlikler taşıyan yapıtında De Witte'nın, aile portresinin arka planında kendi yaptığı başka bir yapıtı, *Vaaz Sırasında Amsterdam Oude Kerk İçi* (1678, The Kremer Collection) görülmektedir. Portreyi sipariş eden ailenin isteği doğrultusunda yapıta eklenen bu detay, Tanrı'nın sözü doğrultusunda yaşayan dini bütün ailenin ve sahip oldukları tüm varlıklara rağmen fâniliklerinin bilincinde olduklarını vurgular.[275] Kenara çekilmiş perdeden dolayı görünür hale gelen yapıt, izleyiciye soldaki kapının yanı sıra bir *doorkijkje* daha sunar; izleyici bir ailenin özel iç mekânından bir kilisenin kamusal alanına geçer. De Witte bir anlamda yaptığı bir resmin içinde başka bir resmini kullanarak

[273] Jan Steen her zamanki muzip kişiliğiyle, kapı aralığından sadece bir kent görüntüsü göstermekle kalmamış kapının hemen dışında çiftleşmekte olan iki köpeğe de yer vererek resmin konusunu daha da 'anlaşılır' hale getirmiştir.
[274] Gombrich: **a.g.e.**, s. 255.
[275] Gregor J.M. Weber: "Huiselijke taferelen", **Emanuel de Witte: Meester van het Licht**, Red. Gerdien Wuestman, Stedelijk Museum Alkmaar and Waanders Uitgevers, Alkmaar and Zwolle, 2017, p. 98.

‘reklamını’ yaptığı gibi, izleyiciye çok katmanlı bir oyun da sunar.

Van der Ast çiçekli natürmortunda (Resim 143), bir *doorkijkje*’ya yer vererek bu türden natürmortlarda sıkça karşılaşılmayan bir kompozisyon yaratmıştır.[276] Gösterişli Çin işi bir vazoya yerleştirilmiş ve değişik mevsimlerin çiçekleri ile mavi-beyaz vazonun etrafındaki meyveler ve çok sayıdaki egzotik deniz kabuğu, varlıklı bir evin sessiz ve huzurlu bir köşesini yansıtır. Pencereden görülen kırmızı tuğlalı yapı, Hollanda’da *herenhuis* denilen ve genellikle iki tam kat ve bir çatı katıdan oluşan, çatısında iki bacası bulunan lüks konutlardandır. Camdan bakıldığında görülen, diğer yapının çatısı olduğuna göre, bu çiçeklerin içinde bulunduğu bina da büyük olasılıkla bir *herenhuis*’tür. Ancak tüm bu lüks, şatafat ve güzellikler tıpkı resimdeki böcekler ve kısa ömürlü kelebek gibi gelip geçicidir.

Resim 143: B. van der Ast, *Pencere Kenarında Çiçekler*, 1650-1657, tuval üstüne yağlıboya, 67 x 98 cm, Dessau Anhaltische Gemaldegalerie.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w5491 (çevrimiçi, 7.6.2017)

[276] Van der Ast birçok açıdan Ambrosius Bosschaert’ın öğrencisi olduğunu belli ederken, özellikle konu seçimleri, ilginç kompozisyonlar ve çiçekleri betimlemek için sürekli yeni olasılıklar arayışında olmasıyla ustasından ayrılır. (Chong and Kloek (Ed.): **a.g.e.**, 1999, p. 156)

Resim 144: L. de Jongh, *Avluda*, 1661-63, tuval üstüne yağlıboya, 67 x 82 cm, New York Metropolitan Museum of Art



.Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436784 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Resim 145: C. Bisschop, *Elma Soyan Kadın*, 1667, panel üstüne yağlıboya, 70 x 57cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2110 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Ludolf de Jongh ve Cornelis Bisschop'un *doorkijkje*'ları bize yepyeni bir bakış sunar. Bir evin iç avlusunu betimlediği daha önce Pieter de Hooch ve Hendrick

van der Burch'e atfedilen resminde, De Jongh'un, başta *Avluda Kadın ve Hizmetçisi* (1660-61, London National Gallery) olmak üzere, De Hooch'un yapıtlarından etkilendiği görülür.[277] Söz konusu iç avlu, her iki taraftan da *doorkijkje*'lara sahiptir (Resim 144). Sağ tarafta evin mutfağına açılan kapıdan bakıldığında, ateş başında yemekle uğraşan bir kadın görülür. Arka plandaki açıklıktan ise sokak ya da diğer evlerin avluları görülmektedir.[278] Avluda meşgul olan figürler açık havada bulunmakla birlikte ne tam olarak içeriye ne de tam olarak dışarıya aitler. Bisschop'un elma soyan kadını da işte böyle bir eşikte bulunur (Resim 145). Ressam, karmaşık perspektif kurguları ve *doorkijkje*'ları ile hemşerileri Maes ve Van Hoogstraten kadar iyi tanınır. Maes, onun ev içi betimlerindeki ilham kaynağıdır.[279] İşinin arasında yorulmuş, süpürgesini kapı eşiğine dayamış ve bir elma soyup soluklanan kadın, avluya açılan kapıdan gelen ışıkla aydınlanır. Arkasındaki kapı sayesinde evin içindeki üç farklı odadan da kesitler görünür. Bisschop hem dışarıya hem de evin derinliklerine açılan iki kapının hemen arasına yerleştirdiği figürle iç ve dış dünyayı ilişkilendirmiş görünür.

[277] Liedtke, **a.g.e**., 2007, p. 378.
[278] Avlunun çıkışındaki kapıda duran figür, dışarısı ve içerisi arasında sınır konumundadır. Jacob Ochterveld'in *Kapıya Gelen Sokak Çalgıcıları* (1665, Saint Louis Art Museum) gibi resimlerde ev halkı çalgıcı, postacı ya da satıcılarla aynı resim çerçevesi içinde bulunsalar da evin eşiği (kapısı) 'içeridekiler ve dışarıdakiler' olarak onları ayırır. Kapının gerisinde güzel sokakları belirgin yapılarıyla tehditkâr olmayan bir kent görüntüsü varsa da kapı, ev (bilinen, güvenli) ve dünya (bilinmeyen, tekinsiz) arasındaki ayırımı vurgular. (Simon Schama: **The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age**, Vintage Books, New York, 1997, p. 570.)
[279] Wieseman: "De Appelschilster", **a.g.e.**, 1992, p. 89.

Resim 146: J. Vermeer, *Küçük Sokak*, 1657-58, tuval üstüne yağlıboya, 54,3 x 44 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



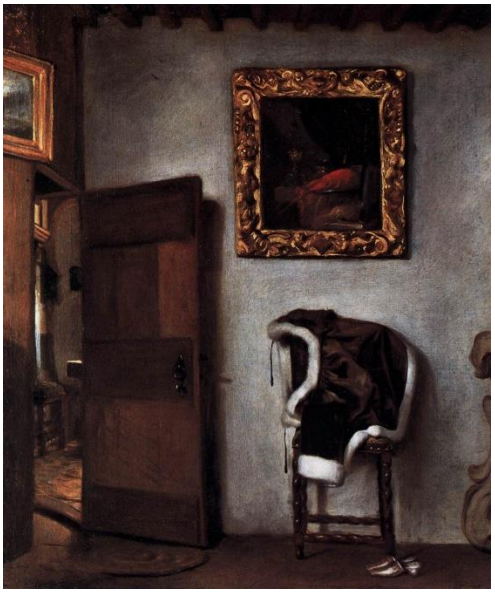
Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2860 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Vermeer'in bir açıkhavada yaptığı iki resimden biri olan *Küçük Sokak* (Resim 146) –diğeri de *Delft Manzarası*'dır (1659-60, Den Haag Mauritshuis)- *doorkijkje*'lar açısından bir çeşitlilik sunmaktadır. De Hooch'un avluları ile karşılaştırıldığında, resmin içinde hissetmeyiz kendimizi. Dışarıdan, uzaktan bir bakışla, Vermeer'in sokağını gözlemleriz. Figürler uzak ve küçüktür; yüzleri de gösterilmediğinden ya da mesafeden ötürü belirgin olmadığından neredeyse kişiliksizdirler. Resim bize üç kapı sunar; soldan sağa baktığımızda ilki kapalıdır ve bu açıdan bize renginden başka birşey göstermez. İkincisi bir iç avluya açılır ve burada gözümüze, hafif eğilmiş ve birşeylerle uğraşan bir kadın ilişir. Üçüncü kapı da açıktır ve hemen eşiğinde bir kadın elişi yapar. Gerisi karanlık olduğundan evin içiyle ilgili bir ipucu edinemeyiz. Hollander, Vermeer'in kent hayatı görüntülerinin mesafe ve uzaklaşmayı vurguladığını belirtirken, De Hooch'un (ki De Jongh örneğinde de öyledir (Resim

144)) bu türden yapıtlarında, belirli yapılar, kiliseler ve kanallara dayanarak şehrin kalbinde insan ilişkilerine odaklandığını belirtir.[280]

Resim 147: P.J. Elinga, *Oturan Figürlerle İç Mekân*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 76 x 89 cm, özel koleksiyon.
Resim 148: C. Bisschop, *Sandalye Üstünde Ceket ile İç Mekân*, ykl. 1660, tuval üstüne yağlıboya, 45,2 x 37,8 cm, Berlin Gemäldegalerie.





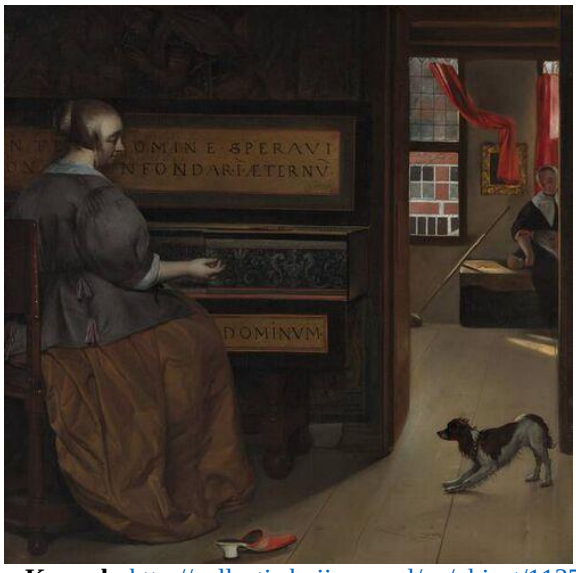
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/e/elinga/interior.html (çevrimiçi, 7.6.2017)
Kaynak: https://www.pubhist.com/w4585 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Pieter Janssens Elinga (Resim 147) ve Cornelis Bisschop (Resim 148) evin içindeki kapılarla mekânı genişletmek, ona daha fazla alan ve farklı bakış açıları katmak istemişlerdir.[281] Elinga'nın resminde, sağdaki kapının hafifçe açık olması sayesinde bize görünür olan odanın aksine, soldaki eşikte bir kapı görmeyiz ancak onun duvara doğru tamamen açıldığını varsayarız. Buna rağmen, diğer odada, evi süpüren kadının yüzünü aydınlatmaya yarayan pencereler dışında bir şey görülmez. Bisschop'un Hendrick van der Burch'e de atfedilen resminde izleyici, doğrudan bir duvar ve önünde duran bir sandalye ile karşılaşır.[282] Sandalyenin üstünde asılı duran

[280] Hollander: **a.g.e.**, 2002, p. 159.
[281] Giorgio Vasari'nin Arezzo'da bulunan evi *Casa Vasari*'de duvara *trompe l'oeil* olarak, pencereden bakan bir kadını kapı aralığından (kapı da duvara resmedilmiş bir yanılsamadır) görülecek şekilde betimlemesi (1542-1568) (Resim 156) ya da Duccio'nun Siena Katedrali'nde bulunan *Tapınakta Baştan Çıkartma* freskinde(1308-1311) sütunlu bir iç mekâna açılan açıklık yanılsaması, içinde bulunulan mekânı genişletme arzusunu örneklendirirler.
[282] Tablonun düzlemine paralel aydınlık duvara 1630'lu yılların başından itibaren sık rastlanır.

resim, lüks yiyeceklerle donatılmış bir sofra natürmortudur. Sandalyeye gelişi güzel bırakılmış, yakası ve kol ağızları kürklü ipek ceket ve yerde duran terlikler, dünyevi/ tensel hazlara işaret eder, resimdeki sofra gibi. Duvara doğru açılan kapı sayesinde bir kısmını görebildiğimiz oda da bize fazla ipucu vermez ancak duvarın, resim yüzeyine paralel betimlenmesi ve bakışımızı çok çabuk sınırlandırmasını hafifleten bir unsur olarak kapı, bir rahatlama alanı yaratır.

Resim 149: G. Metsu, *Virginal Başında Kadın*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 82,5 x 85 cm, Rotterdam Museum Boijmans van Beuningen.
Resim 150: J. Vermeer, *Aşk Mektubu*, 1669-70, tuval üstüne yağlıboya, 44 x 38,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: http://collectie.boijmans.nl/en/object/113557/Lady-at-a-Virginal/Gabri%C3%ABl-Metsu (çevrimiçi, 7.6.2017)

Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/search/objects?q=vermeer+the+love+letter&p=2&ps=12&ii=7#/SK-A-1595,0 (çevrimiçi, 7.6.2017)

Gabriel Metsu'nün *Virginal Başında Kadın* resminde (Resim 149) uzamsal yanılsama yaratma uğraşısının sonucu, çok inandırıcı olmamakla birlikte, bugün 'Delft Üslubu' olarak adlandırılan uzamı ve ışığı betimleme çabasını yansıtır. Söz konusu yapıtta, sanatçının diğer tüm resimlerindekinden daha çok bir *doorkijkje*

(Hulten: **a.g.e.**, s. 14.) Böylesi duvarlarla Bisschop'unkiler kadar, Vermeer ve De Hooch'un iç mekânlarında da karşılaşırız. Wölfflin de bu konuyla ilgili olarak, De Hooch'un gölgesel uzamların zenginliği ile çalışmak yerine bir odanın cepheden görülen arka duvarının sahneyi kapattığı görünümleri kullanmayı sevdiğini vurgular. (Wölfflin: **a.g.e.**, s. 113.)

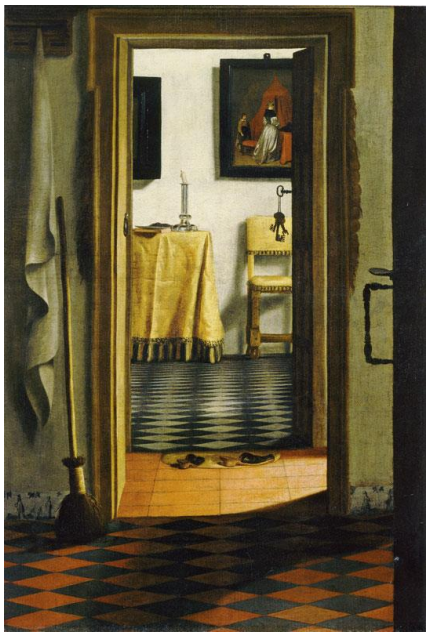
vurgusu görülür.[283] Yaptığı müziği yarıda kesen kadın sağına dönmüş, oynamakta olan köpeğine bakar. Kapı açıklığının önünde oynayan köpek ise gözümüzü diğer odaya ve kenara iliştirilmiş perdesi sayesinde dışarıya, karşıdaki binaya çeker. Emanuel de Witte'nın *Klavsen Çalan Kadınla İç Mekân* (Resim 42) resmine birçok açıdan benzemekle birlikte[284]*doorkijkje*'ların sayısı, ışık-gölge kullanımının mekânsal derinlik etkisi yaratması açısından farklılık gösterir.

Vermeer'in yapıtında, yine bir süpürgenin dayandığı kapıdan sessizce içeri baktığımızda, kendisine gelen bir aşk mektubunu hizmetçisinden alan kadın, kapının, kapının önündeki perdenin ve yerdeki siyah beyaz mermer karoların etkisiyle bizden uzaklaşmış, odanın gerilerine itilmiş görünür (Resim 150). Hulten şöyle açıklar bu durumu:

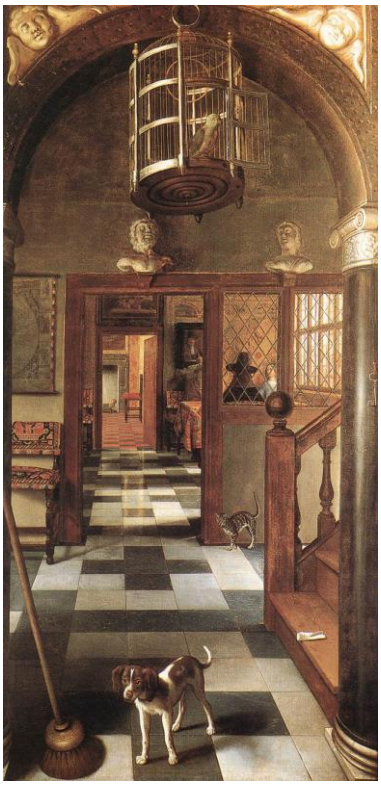
"Saenredam ve diğerleri gibi, Vermeer de, izleyiciye bir aile ortamında yaşadığı, bir odadan diğerini gördüğü izlenimini verecek şekilde resme bir perde veya bir kapı pervazı yerleştirme yöntemine başvurur. Üstelik ön plandaki bu tür bir çerçeve, fondaki duvar ile pervaz arasında bulunan mekân içinde güçlü bir hacim algısı verir. Böylece oda kapalı ve sınırlanmış görünür ve aydınlık duvarın geri çevirdiği bakış bir şekilde arkadan ön plandaki figürlere ulaşır."[285]

[283] Waiboer: **a.g.e.**, 2012, p. 132.
[284] Tükel, De Witte'nın yapıtıyla ilişkili olarak "Yapıt, gösterim sorunları açısından 'içeriden içeriye bakış' türünden, daha çok eklenmeli bir mantığı gündeme getiriyor. De Witte'nın yapıtı, açılan kapılarla art alanların (başka iç mekânların) gösterimi sorununa kompleks ve bir o kadar da rafine çözümler sunuyor" der. (Tükel: "Resimde İç mekan ya da Resmin İç Yapısı", **a.g.e.**, 2005, s. 108-109.)
[285] Hulten: **a.g.e.**, s. 30.

Resim 151: S. van Hoogstraten**,** *İç Mekân,* 1654-62, tuval üstüne yağlıboya, 103 x 71 cm, Paris Musée du Louvre.



Resim 152: S. van Hoogstraten, *Koridor*, 1662, tuval üstüne yağlıboya, 260 x 140 cm, Gloucestershire National Trust Dyrham Park.
Resim 153: G. Metsu, *Bir Soytarı, Kız ve Köpeğiyle Koridor Betimi*, 1667, tuval üstüne yağlıboya, 67,6 x 50,8 cm, Toronto Art Gallery of Ontario.





Samuel van Hoogstraten'ın *İç Mekân* resmi (Resim 151), diğer janr ressamlarınınkinden ayrılarak, daha çok kilise içi ressamlarının yapıtlarına yaklaşır. Art arda sıralanan üç mekânın betimlendiği bu resimde figür yoktur, (bir tek duvarda asılı olan ve Gerard Terborch'un *Baba Öğüdü* (1654, Amsterdam Rijksmuseum/ Berlin Gemäldegalerie) diye bilinen resimlerinin değiştirilmiş bir versiyonunda iki figür görülür).[286] Bu, art arda sıralanan mekânın bir portresidir. İzleyicinin eşiğinde durduğu kapı sağa doğru, bir süpürgenin bulunduğu alana açılmıştır. Bakışımız oradan, alelacele çıkartılmış gibi duran bir çift terliğin olduğu, sağdan gelen ışıkla aydınlanan bir koridora ve nihayetinde de henüz anahtarları kapının üzerinde sallanan, duvarında iki resmin asılı olduğu, bir masa ve sandalyenin bulunduğu odaya geçer. İzleyici, bu özel mekânda, bir anlamda sessiz sedasız ve belki de gizlice gözlerini gezdirir. Brusati'nin de belirttiği üzere, sessiz tanıklar (dikizci de diyebiliriz), Van Hoogstraten'ın perspektif çalışmalarında sıklıkla görülür. Aynı dönemin De Hooch, Vermeer, Maes, Bisschop gibi başka ressamları da ister izleyiciyi, ister yapıtın içindeki başka bir figürü, dikizci olarak kullanmışlardır.[287] Van Hoogstraten'ın *İç Mekân*'ının eşiğinde dururken bize hissettirilen de böylesi bir duygudur. İkonografik açıdan ele alındığında, duvardaki resim, çıkarılmış terlikler, masanın üzerindeki sönmüş mum gibi simgeler neden böyle hissettiğimizi açıklar.

Sanatçının Gloucestershire'daki resmi, yanılsamaya duyduğu merakın ve bu konudaki yeteneğinin en bilinen örneklerinden birisidir (Resim 152). Son derece başarıyla uygulanmış perspektif şeması ve bir evin derinlerine doğru uzanan mekânlar silsilesinin, özellikle 17. yüzyılın bir izleyicisi için oldukça şaşırtıcı olduğunu düşünmek zor değildir; özellikle de bu 'gerçekçi' boyutlara sahip büyük tuvalin, villadaki bir kapının ardında bulunduğu göz önüne alınırsa.[288] Brusati, resmin konusunun 'eşik' olduğunu, kuşun kafesiyle izleyicinin 'görünen dünyası' ile

---

[286] Gerard Ter Borch'un resminin, bu resim içindeki yerine dair ayrıntılı bir değerlendirme için bkz. C. Brusati: "Painting at the Treshold: Competition and Conversation in Perspective, **Aemulatio: Imitation, emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter**, Waanders Publishers, Zwolle, 2011, pp. 326-341.

[287] Celeste Brusati: "Samuel van Hoogstraten: Gezicht in een gang", **De Zichtbaere Werelt**, Ed. Peter Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 199.

[288] Günümüzde bu resim, daha önce tasarlandığı gibi bir koridorun sonuna yerleştirilmiş ve böylece doğru noktadan bakıldığında, koridorun daha da derin olduğu hissini sağlamıştır. (Christopher Brown: "Samuel van Hoogstraten: Perspective and Painting, Introduction", **National Gallery Technical Bulletin**, Ed. Ashok Roy, Vol. 11, National Gallery Publications The National Gallery London, 1987, p. 63.

ressamın 'görünen dünyası'nın ayrıldığını belirtir.[289]

Daha çok janr resimleri ile bilinen Gabriel Metsu'nün, kendi yapıtlar bütünü içinde bir benzerinin daha olmadığı *Bir Soytarı, Kız ve Köpeğiyle Koridor Betimi*'nin (Resim 153), 1980 sonlarında resim üzerinde yapılan incelemeler sonucu, resmin ona ait olduğu kesinleşmiştir. Daha önce Samuel van Hoogstraten'ın imzalamadığı bir yapıtı olarak değerlendirilirken, bu resmin solundaki merdivenin en alt basamağında, Metsu'nün imzası ortaya çıkartıldığında, gerçeğe de ulaşılmıştır.[290] Konu seçimi ve kompozisyonun kuruluşu açısından resmin, ilk önce Van Hoogstraten'a atfedilmesi yerinde görünür. Kurgu olarak *Koridor*'dan çok farklı olmayan bu yapıtın, boyutları itibariyle aynı etkiye sahip olması pek mümkün değildir. Bir köpeğin yanı sıra küçük bir kızın *repoussoir* olarak kullanıldığı bu perspektif çalışmasında, adeta kızın bakışlarıyla koridora davet edilen izleyici, yerdeki karolar aracılığıyla,[291] arka plandaki kapıdan, dışarıdaki bahçeye yönlendirir.

Derinlik yanılsaması yaratmak sadece yer karoları ve duvarlarla sınırlı kalmamış, tavanlarda da 16. yüzyıldan itibaren kendisini göstermiştir. Duvarlarda ya da tavanlarda, gerçek mekânın, yaratılan bir mekânda devam ettiği duygusunun oluşturulması *quadratura* kelimesi ile tanımlanır. İzleyici de genellikle bu iki mekânın nerede başlayıp bittiğini, yani her ikisi arasındaki sınırı ayırt etmekte zorlanır. Böylesi bir çalışmayı, izleyici aşağıdan yukarı doğru (*di sotto in su*)[292] izler. Ancak bu türden yanılsamaların 'işe yaraması' izleyicinin belirli bir noktada durmasına bağlıdır (tıpkı *anamorfoz*'larda olduğu gibi). Gombrich bu durumu şöyle açıklar:

"[…] Öte yandan yanılsamanın ustalarının hilelerinin üstesinden gelinebilmesi çoğu kez olasıdır; bu eserlere ressamların hesaba katmadıkları bir açıdan bakıldığında yanılsamanın nasıl silinip gittiğini izlemek hem eğlendirici hem de öğreticidir."[293]

---

[289] Brusati: "Samuel van Hoogstraten: Gezicht in een gang", **a.g.e.**, 1992, p. 199.
[290] Joaneath Spicer: "An Experiment with Perspective by Gabriel Metsu", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 51. Bd., H. 4, 1988, p. 575.
[291] Spicer, Metsu'nün karoları betimlerken gittikçe sabırsızlandığını ve bu sebepten de özellikle kaçış noktasına doğru bozulmalar olduğunu belirtir. (**A.e.**, p. 576.)
[292] Acton: **a.g.e.**, p. 35.
[293] Gombrich: **a.g.e**, s. 240.

Panofsky de yanılsamacı tavan resimleri göz önüne alındığında, resmin perspektifinin izleyiciye göre kurulması gerekip gerekmediğini ya da tam tersinden ele alınırsa izleyicinin kendi konumunu, resmin perspektifsel yapısı için en ideal şekilde mi ayarlaması gerektiğini sorar.[294] Tıpkı perspektifle yapılmış resimlerde olduğu gibi ama belki de biraz daha çok, *quadratura* resimleri doğru etkiyi verebilmesi açısından, izleyicinin bakış açısına ve durduğu noktaya fazlasıyla bağımlıdır.

Resim 154-154a: A. Mantegna, *Tavan Freski*, 1465-74, fresk, Mantua Palazzo Ducale, Camera degli Sposi





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/m/mantegna/07/index.html (çevrimiçi, 7.6.2017)

Mantegna'nın Mantua'da, Gelin Odası'nda yaptığı tavan freski, bu açıdan güzel bir örnek oluşturabilir (Resim 154 ve 154a). Odanın ortasında, gökyüzüne açılan yuvarlak penceredeki trabzanlardan sarkan çeşitli figürler, *Putto*'lar, bir tavus kuşu ve daha da ileride masmavi gökyüzünde beyaz bulutlar görülür. Eğer izleyici 'açıklığın' hemen altında durursa, yağacak bir yağmurda ıslanırmış gibi bir his veriyor. Görülen tüm figürler derinlik etkisini arttırmak üzere güçlü bir kısaltımla betimlenmiştir. Ancak izleyici yer değiştirip başka bir açıdan baktığında (Resim

[294] Panofsky: **a.g.e**, not 67, s.124.

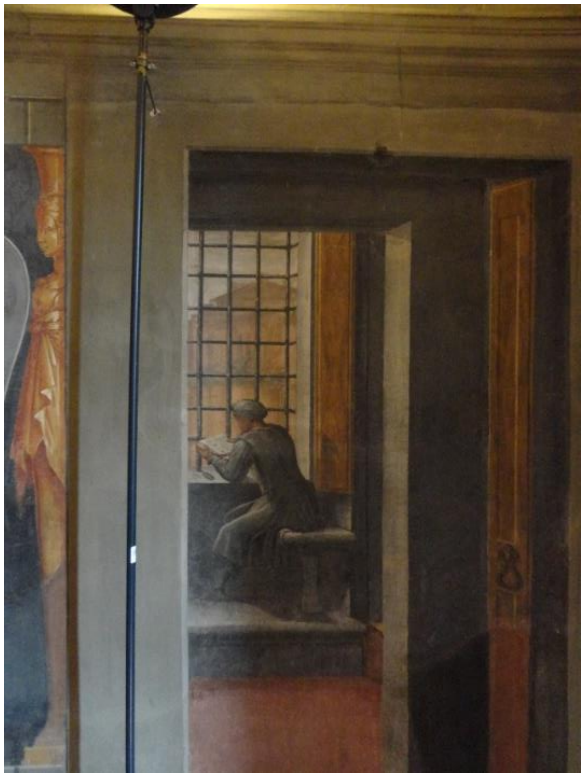
154a), aynı etki yakalanmayacaktır. Bu durum duvarlardaki *quadratura*'larda da geçerlidir (Resim 155 ve 156).

Resim 155: P. Veronese, Villa Barbaro Freskleri (Kapıdaki Kız), 1560-61, fresk, Maser Villa Barbaro.



Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/veronese/07/index.html (çevrimiçi, 7.6.2017)

Resim 156: G. Vasari, *Cam Kenarında Okuyan Kadın Freski*, 1542-48, fresk, Arezzo Casa Vasari



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Hollanda'da *quadratura*'lara sık rastlanmamakla birlikte[295] elimizdeki en bilinen örneklerden birisi, Utrecht Caravaggistlerinden, Roma'da kalmış ve çalışmış olan Gerard van Honthorst'a aittir (Resim 157). Kendi evi için yaptığı bu balkon freskinde, tıpkı Mantegna'nın freskindeki gibi, figürleri balkon trabzanlarına yaslanmış ve aşağıdaki izleyiciye bakmaktadır. Barok dönemde İtalya'da özellikle sevilerek kullanılan bu türden yapıtların, Kuzey'e nasıl aktarıldığını görmek açısından iyi bir örnektir. Adriaen van der Werff, Caesar van Everdingen gibi genellikle tarihî resim yapan sanatçılar da kendi konutlarında veya Oranje- Nassau Hanedanı'nın konutu Huis ten Bosch gibi mekânlarda, *quadratura*'lara yer vermişlerdir.

Resim 157: G. van Honthorst, *Balkonda Müzik Grubu*, 1622, fresk, Özel Koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/h/honthors/1/10musica.html (çevrimiçi, 7.6.2017)

Wölfflin'in belirttiği gibi "16. yüzyılda resmi sahnenin kenarına paralel

[295] Delft kentinde 1654'te meydana gelen büyük patlama sırasında Carel Fabritius'un birçok büyük boyutlu freskinin de yok olduğu bilinmektedir. İçlerinde *quadratura*'ların olup olmadığı pek bilinmese de, Fabritius'un yanılsamalara ve optik olanaklara duyduğu ilgi bunun mümkün olduğunu düşündürüyor. Bununla birlikte Dordrechts Museum koleksiyonunda yer alan ve Cornelis Bisschop'un oğlu Abraham Bisschop'un (1670-1729) fırçasından çıkan *Başkasının Malıyla Övünme* (*Pronk niet met Andermans Veren*) resmi (1708), bu alanda önemli bir çalışmadır. Ezop'un bir masalından konusunu alan resimde, başka kuşların tüyleriyle güzelleşip kuşlar âleminin kralı olmaya yeltenen bir kuzguna gününü gösteren kuşlar, gökyüzüne açılan bir açıklıktan izleyiciye görünürler.

kesitlere bölen bir yüzey iradesi, 17. yüzyılda ise yüzeyi gözden uzaklaştırmak, değersizleştirmek ve görünmez kılmak eğilimi vardır."[296]*Quadratura*'lar ve genel olarak derinlik ve uzam yaratmak üzerine yoğunlaşan ressamların yapıtlarında yüzeyle olan mücadeleleri açık bir şekilde görülür. Hulten da bu durumu "Görünen o ki, mimari resme olan ilgi, gerçekçi betimleme kaygısından doğmuyordu. Bu tabloları yapanlar, sahip oldukları perspektif bilimi yoluyla, hayal güçlerinden doğan baskın anıtsal yapılar içinde mekân yanılsaması yaratmaya çabalıyordu"[297] diye açıklar.

Perspektif, çeşitli şekilleriyle her türden resimde kullanılmakla birlikte, Hollandalı ressamlar (kitaplar ve çokça pratik aracılığıyla öğrendikleri) perspektifle ilgili bilgilerini, tuvallerinde yarattıkları üç boyutlu mekânlarda, özellikle de gerçek ya da hayalî büyük kiliseler, saraylar, kamu binaları, avlular, şık salonlar ya da mütevazı odalarda uygulamışlardır. Özünde, ulaşmaya çalıştıkları, Panofsky'nin perspektifi tanımladığı aşağıdaki paragraftaki deyimiyle şu olmuştur:

"Dolayısıyla perspektif bizim için tam anlamıyla şudur: Çok sayıda nesneyi, mekânın içinde bulundukları kısmıyla temsil etmek, ama bunu yaparken maddesel tuval fikrinin yerine şeffaf bir yüzey fikrinin yerleşmesini sağlamak ve böylece, bu yüzeyin içinden, tüm nesneleri art arda sıralanmış gibi gösteren ve resmin kenarıyla sınırlanmayan, aksine sadece bir kesit olan hayalî bir mekâna baktığımız izlenimini oluşturmak."[298]

2.5. Perspektif Kutusu ve Camera Obscura

2.5.1. Perspektif Kutusu

Altın Çağ'da ressamların iki boyutlu bir yüzeyde bir mekân yanılsaması yaratma uğraşları iki boyutlu tuval ile kalmamış, izleyicilerini daha da şaşırtmak için

[296] Wölfflin: **a.g.e.**, s. 87.
[297] Hulten: **a.g.e.**, s. 8-9.
[298] Panofsky: **a.g.e.**, s. 62, not. 5.

bugüne sadece altı örneği gelebilen perspektif kutularında bu arzularını üç boyutlu bir nesnenin içinde daha 'gerçekçi' bir biçimde gerçekleştirmeye çalışmışlardır. Perspektif kutusu[299] denilen nesneler genellikle ahşaptan yapılmış olup, iç yüzeyi merkezî perspektif kurallarına uygun şekilde bir iç mekânı betimlerler.[300] Söz konusu iç mekânı, kutunun bir ya da birden fazla köşesinde açılan tek bir küçük delikten göz(et)lemek mümkün olur. Genellikle bu kutuların bir yüzeyi bir tür yağlı kâğıt ile kaplanarak buradan ışığın girmesi sağlanır. Her ne kadar bir kutunun içine yerleştirmemiş olsa da, böylesi bir çalışmayı Brunelleschi Floransa Vaftizhanesi'ni betimlediği resminde kullanarak, perspektif kutusunun öncüsü sayılabilecek bir çalışmaya imza atmıştır.[301] Buna göre Santa Maria del Fiore'nin kapısında durup vaftizhaneyi bir panele resmetmiş ve panele bir delik açmıştır. İzleyici bu panelin arkasında durup, delikten bakıp elinde paneldeki imgeyi yansıtacak şekilde bir ayna tuttuğunda aynadan vaftizhaneyi görmüştür. Brunelleschi bununla, imgeyi 'daha gerçek' hale getirerek, iki gözle bakıldığında imgede oluşacak bozulmaları engellemek ve düz yüzey üzerine resmedilen imgedeki derinlik hissini güçlendirmek istemiştir.[302]

[299] İngilizce'de *Perspective Box*, *Peep Box*, *Peep Show, Show Box*; Hollandaca'da *Perspectiefkas*, *Kijkdoos* ya da *Kijkkast* olarak kullanılır. Tek bir gözle kutunun içine bakıldığından, bir mekânın içini gizlice gözetliyormuş hissi yaratır. Bu sebepten de İngilizce'de 'dikizlemek, gözetlemek' anlamındaki *peep* kelimesi kullanılmıştır. *Peep Show* kelimesi Barok dönemi takiben daha geniş kitleleri eğlendirmek üzere içinde hikâyelerin (çoğu zaman erotik), resimlerin ya da kişilerin gösterildiği kutuları tanımlamak üzere kullanılmıştır.

[300] Ancak yazılı metinlerden ve tahminlerden, manzara betimleyen kutuların varlığından da haberdar oluruz.

[301] Kemp, Alberti'nin anonim olarak kaleme alınmış biyografisinde iki 'sihirli' kutudan bahsedildiğini yazar. Alberti'nin Gece ve Gündüz olarak adlandırdığı kutularda yüksek dağlar, denize açılan geniş koylar ve gözün seçemeyeceği kadar uzak manzaralar görülebiliyordu. Bu iki kutu da bilinen ilk örneklerdendir. (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 204.)

[302] Rudolf Arnheim: "Brunelleschi's Peepshow", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 41 Bd., H. 1, 1978, p. 58.

Resim 158: S. van Hoogstraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu*, 1650 sonları, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 58 x 88 x 60,5 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/samuel-van-hoogstraten-a-peepshow-with-views-of-the-interior-of-a-dutch-house (çevrimiçi, 19.6.2017)

Hollanda'da 17. yüzyılda en gelişkin haliyle ortaya çıkan perspektif kutularından en karmaşık, en iyi şekilde tasarlanmış ve tek imzalı olanı Samuel van Hoogstraten'in 1650'lerin sonlarına tarihlenen London National Gallery'deki perspektif kutusudur (Resim 158 ve 158a). Bugüne kadar gelebilen altı perspektif kutusu içinde en iyi durumda olanı beş kenardan (altıncısında ışığı geçirmeye yarayan geçirgen bir kâğıt bulunuyordu muhtemelen) oluşan dikdörtgen bir yapıya sahiptir. Kısa kenarların her birinde açılan birer küçük delikten, bir 17. yüzyıl Hollanda ev içi görünmektedir. Ressamın *doorkijkje*'lara olan ilgisini söz konusu kutuda da görürüz. Ana mekân dört ayrı kapı ile ikincil mekânlara açılır. Kutunun açık olan tarafından baktığımızda doğrudan karşıda bulunan yarım açık kapı, hemen yanındaki pencereden de anlaşıldığı gibi, son derece aydınlık bir iç avluya açılmaktadır. Sağ ve soldaki diğer üç kapıdan ise çeşitli odalara ve odaların içinden başka odalara bakma olanağı sunar. Samuel van Hoogstraten'in perspektif kutusu, Vredeman de Vries'in çerçevelenmemiş odalar dizisi ile ardı ardına izlenebilen

manzaralarından farklı değildir.[303] Fazla eşyayla doldurulmamış bu iç mekânın ana odasındaki bir sandalyenin[304] üzerinde üstünde '*Monsieur S. de Hoogstraten a Dordrecht*' yazılı bir mektup görülür. Mektuptaki isimden dolayı kutunun, sanatçının evini betimlediği söylense de, mekân ve ışığın içeriye düşüşündeki tutarsızlık ile odalar arasındaki oran ve ilişkinin yetersiz şekilde verilmiş olması, mekânın doğru bir planının çıkartılmasına engel olur. İç mekândaki öğeler gerçeklere dayanmakla birlikte yapının tümünün bir hayal ürünü olduğu söylenebilir.[305]

Tüm perspektif kutularında olduğu gibi, Van Hoogstraten örneğinde de, sanatçı izleyiciyi açtığı bir delikten bakmaya yönlendirir. Ancak diğer kutudan farkı, Van Hoogstraten'ın kutunun karşılıklı kısa kenarlarına birer tane, toplamda iki tane, delik açmış olmasıdır. İzleyici, bu deliklerden baktığında, kaçış noktasına göre tasarlanmış (Delft Okulu resimlerindeki gibi) bir iç mekânın içinde kendisini buluverir. Bu, fiziksel ve psikolojik bir histir. Tek bir göz ile baktığımızdan derinlik ve boyut algımız değişir. Van Hoogstraten kendi kitabında bu durumu şöyle açıklar: "Perspektif bilgisi, harikulade perspektif kutusunun da yapılmasına olanak sağlar. Eğer bu kutu doğru bir şekilde ve bilen biri tarafından yapılırsa, parmak boyundaki bir figür gerçek boyutlu gibi görünür".[306] Bununla birlikte, kutunun tüm iç yüzeyleri açılmış gibi yan yana sergilendiğinde (Resim 158a) görülecektir ki bazı nesneler ve figürler *anamorfoz* olarak uygulanmıştır. Sol tarafta bize bakarak oturan köpek, iki yüzeye; sağ duvarda iki kapı arasındaki sandalye, üç yüzeye betimlenmiş; ana mekândaki yer karolarıyla sağdaki kapıların üstündeki resimler (tavanın olduğu yüzeyde görünürler) son derece çarpıtılmış olarak tasarlanmıştır.[307] Sabit bir mesafeden ve ressamın belirlediği delikten tek gözle bakıldığında bu çarpıklıklar

[303] Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 62.
[304] Bu kutuda gördüğümüz ve 17. yüzyıl Hollanda evlerinde (dolayısıyla da resimlerinde) de sıkça karşımıza çıkan, genellikle duvar diplerine yerleştirilmiş bu sandalyelere İspanyol sandalyeleri denirdi. (John Loughman and John Michael Montias: **Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses**, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, p. 11.)
[305] Brown: "Samuel van Hoogstraten: Perspective and Painting, Introduction", **a.g.e.**, 1987, p. 62 ve Loughman and Montias: **a.g.e.**, 2000, p. 11.
[306] Samuel van Hoogstraten: **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Book 7, Rotterdam, 1678, pp 274-275. (çevrimiçi 14.10.2017)
http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0082.php
[307] Bu farklı yüzeylere yayılan figür ve nesneler sanatçının her bir panelde ayrı ayrı geometrik yansımanın nasıl çalıştığı üzerinde düşündüğünü, daha sonra da bakma deliğinden bakarak, göz kararı ayarlamalar yaptığını ve yanılsamanın nasıl çalıştığını formüle ettiğini gösterir (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 205.)

kendiliğinden düzelmiş gibi görünür.[308]*Anamorfoz*'lar sadece kutunun içinde değil, dış yüzeylerinde de bulunur. Sanatçı, resim sanatını öven alegorik figürlerle, Venüs ve Eros'u betimlediği bu dış bezemelerde de yanılsamalarını devam ettirmiştir. Bunları doğru halleriyle görebilmek için kutuya belirli bir açıdan yaklaşmak gerekir. Gombrich'in de belirttiği gibi, "resimdeki nesneler birbirleriyle bağlantılı konumlarını değiştiremediklerinden, biz konumumuzu değiştirdiğimiz anda yanılsama da yıkılıp gider,"[309] saptaması kutunun içindeki imgeler için geçerliyken, dışındaki imgeler bağlamında yapmamız gereken ise, yanılsamayı var edebilmek için konumumuzu değiştirmektir.

Resim 158a: S. van Hoogstraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu (tüm iç yüzeyleri gösteren kesit)*, 1650 sonları, ahşap üstüne yağlıboya ve tempera, 58 x 88 x 60,5 cm, London National Gallery.

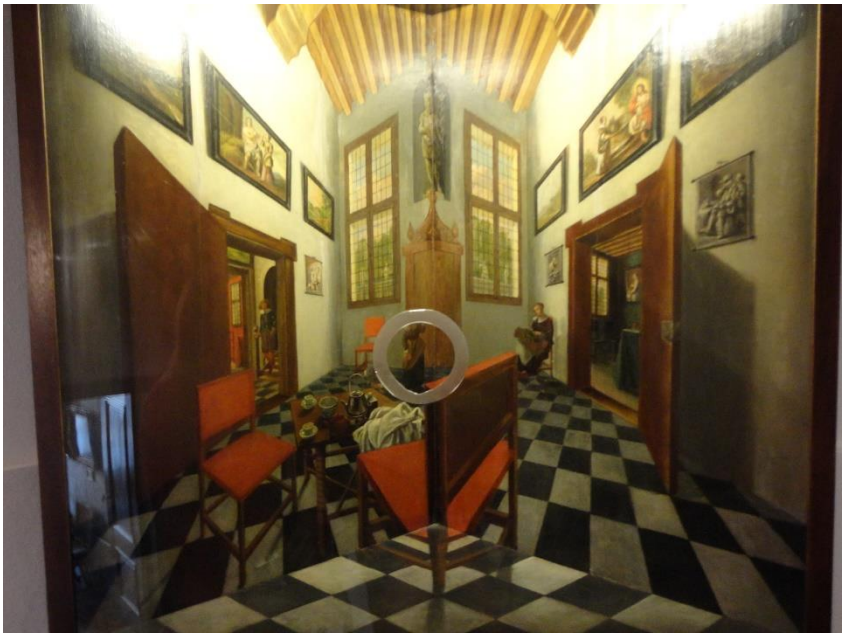


Kaynak: https://natchard.com/2011/09/30/403/ (çevrimiçi, 19.6.2017)

[308] Arthur K. Wheelock: "Carel Fabritius: Perspective and Optics in Delft", **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, Deel 24, Fibula/ van Dishoeck Bussum, 1973, p. 65 ve Fred Leeman: **Anamorfosen: Een spel met waarneming, schijn en werkelijkheid**, Landshoff, Köln, 1975, p. 83.
[309] Gombrich: **a.g.e.**, s. 269.

Sanat tarihçisi ve koleksiyoncusu Abraham Bredius'un (1855-1946) Den Haag'taki özel koleksiyonunda bulunan bir perspektif kutusu, Pieter Janssens Elinga'ya (ya da çevresine) aittir (Resim 159, 159a, 159b ve 159c). Van Hoogstraten'ın kutusu ile karşılaştırıldığında çok daha basit bir şemaya sahip olan bu üçgen perspektif kutusunun dört yüzeyine bir iç mekân betimlenmiştir. Kutunun iki yan panelinde arka odalara açılan birer kapı bulunur. Delikten bakıldığında tam karşı duvardaymış gibi görünen pencerelerden evin bahçesine (dış dünyaya) bakarız. Dikdörtgen (görünen) mekânın, kapılar, pencereler ve duvardaki resimler göz önüne alındığında, oldukça simetrik bir şemaya sahip olduğunu görürüz.

Resim 159: P.J. Elinga: *Perspektif Kutusu*, 1660-80, panel üstüne yağlıboya, 84 x 82 x 42 cm, Museum Bredius Den Haag.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2015

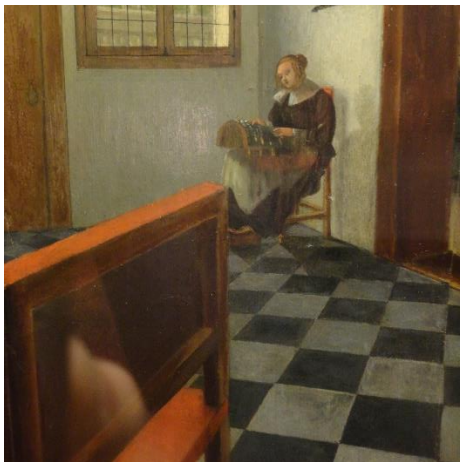
Günümüzde, bir bakma deliği bulunan şeffaf bir ön yüzeye sahip bu kutunun yapıldığı dönemde, üst kısmında dikdörtgen bir ışık açıklığı ve alt tarafa doğru bir bakma deliği bulunan ahşap bir kenarı olduğu düşünülüyor. Samuel Marolois'un

1628'de perspektif üzerine yazdığı kitaptaki yönergelere göre yapılan kutudaki iç mekânda görülen mobilyalar, masadaki çay takımı[310], Delft Okulu resimlerinde görülen türdeki siyah beyaz yer karoları ve *doorkijke*'lar, bu kutunun 1660-80 yıllarına tarihlenmesine neden olmuştur.[311]

Kutunun üç yüzeyine boyanan İspanyol sandalyesi *repoussoir* olarak derinlik etkisini arttırmak üzere kullanılmıştır. Elinga'nın sakin iç mekânlarından tanıdığımız figürlerle karşılaşırız; evi süpüren ve odanın sağ duvarında gün ışığından yararlanarak dantel işleyen kadınlar gibi. Van Hoogstraten gibi Elinga da, bir köpekle bu 17. yüzyıl odasına sıcaklık getirmeyi ihmal etmemiştir. Delikten baktığımızda perspektif açısından son derece doğru olarak göreceğimiz bu imgenin, ön yüzeydeki sandalye kadar evi süpüren kadınla hemen yanı başındaki sandalyenin oranlarının doğru olmadığını ve sanatçının görüntüleri nasıl çarpıttığını fark ederiz.

Resim 159a-159b: P.J. Elinga: *Perspektif Kutusu*, 1660-80, panel üstüne yağlıboya, 84 x 82 x 42 cm, Museum Bredius Den Haag



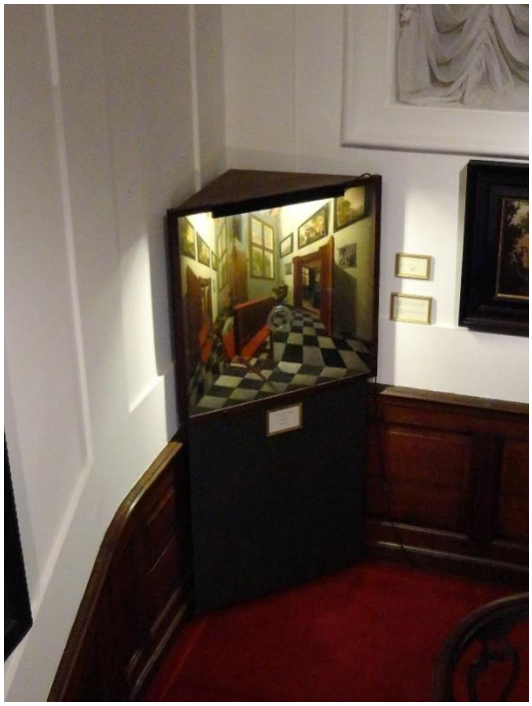


Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2015

[310] Çay, Hollanda'da, 1678 yılında yayınlanan bir kitaptan sonra yaygınlaşmaya başlamıştır. Daha öncesinde nadiren tüketilen bir içecekti. (Albert Blankert. **Museum Bredius: Catalogus van de Schilderijen en Tekeningen**, Uitgeverij Waanders, Zwolle and 's-Gravenhage, 1991, p. 80.)

[311] Albert Blankert. **Museum Bredius: Catalogus van de Schilderijen en Tekeningen**, Uitgeverij Waanders, Zwolle and 's-Gravenhage, 1991, p. 80.

Resim 159c: P.J. Elinga: *Perspektif Kutusu*, 1660-80, panel üstüne yağlıboya, 84 x 82 x 42 cm, Museum Bredius Den Haag.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2015

Bugüne kadar gelen altı perspektif kutusundan üç tanesinin günümüzde Kopenhag National Museet'de olması tesadüf değildir. Önce Kral III. Frederick (1609-1670) ardından da oğlu Kral V. Christian'ın (1646-1699), dönemin birçok Avrupalı taht sahibi gibi, sanata ilgisi biliniyor. Ancak baba-oğulun özel ilgisi, Flaman ve Hollandalı sanatçılara ve onların yanılsamacı üretimlerine odaklanır.[312] Koleksiyonlarında bulunan iki adet perspektif kutusu daha önce Walter Liedtke tarafından Hendrick van Vliet'e (ya da çevresine) atfedilmiş olsa da daha sonra aynı yazar tarafından Van Vliet çevresine ya da Louys Aernoutsz. Elsevier'e (1618-1675) ait olabileceği belirtilir.[313] Liedtke, biri bir Protestan kilisesi (Resim 160 ve 160a) diğeri de bir Katolik kilisesinin (Resim 161) içini gösteren iki perspektif kutusunun *pendant* olduğunu düşünür. Her iki perspektif kutusunun kaplaması da özgün

[312] Örneğin, Cornelis Norbertus Gijsbrechts (ykl. 1630-ykl. 1675) yaptığı yaklaşık yirmi beş yanılsamacı yapıtı Danimarka krallarının sanat koleksiyonlarının en önem atfettikleri parçalarından olmuştur.

[313] Liedtke: "Delft Painting 'in Perspective': Carel Fabritius, Leonaert Bramer, and the Architectural and Townscape Painters from about 1650 Onward", **a.g.e.**, 2001, p. 128.

halleriyle korunmaktadır ve kutuların ikisi de Elinga'nın kutusu gibi üçgen bir yapıya sahiptir.

Resim 160- 160a: H.C. van Vliet (çevresi ?), ?), *Protestan Kilisesi İçi Gösteren bir Perspektif Kutusu*, 1660'lar, ahşap üstüne yağlıboya, 119 x 75,5 x 78 cm., Copenhagen Nationalmuseet.



Kaynak: Olaf Koester: **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, 1999**.**

Protestan kilisesinin betimlendiği kutunun dışı Van Hoogstraten'ın kutusu gibi bezelidir. Çekmeceli bir dolaba benzemek üzere yapılmış olan *trompe l'oeil* bezemelerde bozuk paralar, tüy kalemler ve boncuklar, açık çekmecelerin içinden taşıyormuş gibi görünür. *Repoussoir* olarak ön plana yerleştirilen sandalyenin üstünde bir İncil bulunur. Yerdeki mezarların oluşturduğu çizgiler de gözü derinlere çeker. Katolik kilisesinin daha fazla figürle donatılan iç mekânında bu sefer *repoussior* olarak bir sehpa ve sehpanın üzerinde bir İncil, bir yastık, bir tespih ve bir haç bulunur.[314] Çeşitli altar panoları ve Katolik imgelerle donatılan bu iç mekânda öndeki sehpa ile birlikte sütunlar ve kemerler de derinlik etkisini oluşturmaya yararlar. Her iki kutudaki bakma deliklerinin çok alçakta açılmış olması, resimlenmiş bir üst kapağı işlevsiz kılar.[315]

[314] Fred Leeman: **Anamorfosen: Een spel met waarneming, schijn en werkelijkheid**, Landshoff, Köln, 1975, p. 83.
[315] **A.e.**, p. 83.

Resim 161: H.C. van Vliet (çevresi ?), *Katolik Kilisesi İçi Gösteren bir Perspektif Kutusu*, 1660'lar, ahşap üstüne yağlıboya, 117,5 x 87 cm., Copenhagen Nationalmuseet.

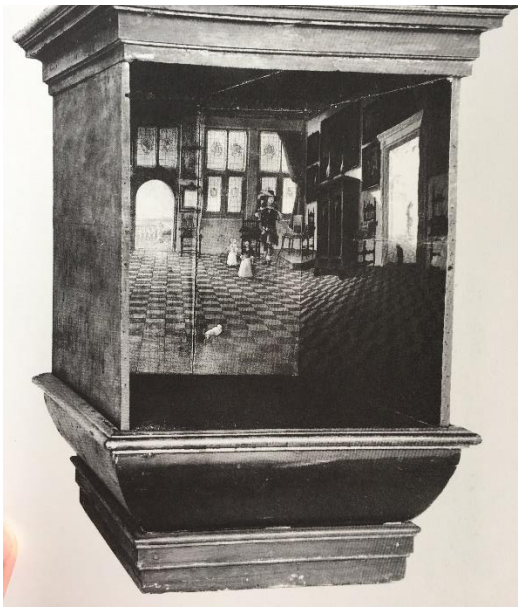


Kaynak: Olaf Koester: **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, 1999**.**

Kopenhag'daki üçüncü perspektif kutusunun kim tarafından yapıldığı bilinmiyor (Resim 162). Dikdörtgen bir yapıya sahip olan bu kutu, varlıklı bir evin salonunu ve salondaki bir erkek ile iki çocuğunu gösterir. Yerdeki siyah beyaz karoları, içerdeki değerli mobilya ve aksesuarları ve arka planda pencerelerden görülen bahçesiyle Delft tipi bir iç mekândır bu.

Resim 162: Anonim, *Perspektif Kutusu*, ykl. 1670, ahşap üstüne yağlıboya, 83 x53 x 66 cm, Copenhagen Nationalmuseet.

Resim 163: S. van Hoostraten, *İç Mekânlı Perspektif Kutusu*, 1663, ahşap üstüne yağlıboya ve ayna, 41,9 x 30,2 x 28,3 cm, Detroit Institute of Arts.





Kaynak: Olaf Koester: **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, 1999**.**

Kaynak: https://www.dia.org/art/collection/object/perspective-box-dutch-interior-48296 (çevrimiçi, 19.6.2017)

London National Gallery'deki gibi oldukça yetkin bir çalışmanın ürünü olan Detroit'teki perspektif kutusunda (Resim 163), Samuel van Hoogstraten sadece yanılsamacı özelliklerle değil, kullandığı simgesel detaylarla da yine bu konuda ne denli başarılı ve çağdaşlarından bir adım önde olduğunu gösterir.[316] Son derece çarpıcı bir *anamorfoz* çalışmasıyla kapladığı ön planda, lüks tüketim ürünleriyle donatılmış bir masa, masanın üstünde yemeklerin tadına bakmak isteyen bir kedi,

[316] Sanatçı, üç boyutlulukla ilgili deneylerini, boyanmış yüzeyin düzlüğü ile resmedilmiş imgenin yarattığı derinlik hissinin karşıtlığını anlamak üzere yapmıştır. E. de Bièvre: **Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700**, Yale University Press, New Haven ve London, 2015, p. 94.

masanın hemen yanında da buna izin vermeyen bir köpek görürüz. Beş kenarlı olarak tasarladığı bu kutuda köpek, masanın üzerindeki gümüş tabak, yer karoları, sütunlar delikten bakıldığında 'doğru' görülebilsinler diye kuvvetli bir çarpıtılmaya maruz kalmıştır. Çeşitli *doorkijkje*'larla zenginleştirdiği bu iç mekânın yapısı, gözü başka binaların görüldüğü dış dünyaya çeker. Kapının üstündeki altın renkli *memento mori* yazısı ve masanın üstündeki mavi kurdeleli saat ise betimlenen tüm zenginliklere karşın, izleyiciye hayatın geçiciliğini bir kez daha hatırlatır. Bu 'sahte' dünya, bir kez daha *memento mori* yazısının üstünde asılı olan kürede yansıyarak tekrarlanır.[317]

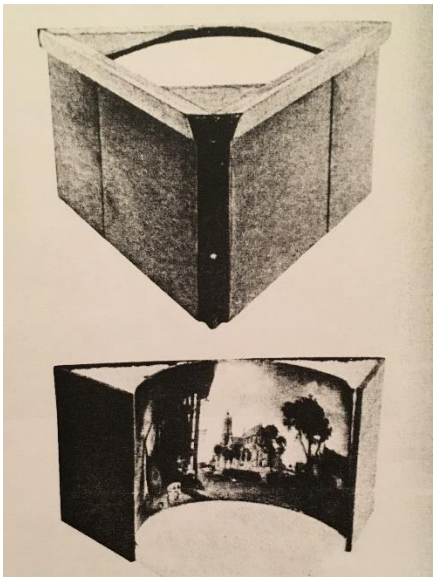
Resim 164: C. Fabritius, *Delft Manzarası*, 1652, tuval üstüne yağlıboya, 15,4 x 31,6 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/carel-fabritius-a-view-of-delft (çevrimiçi, 19.6.2017)

[317] Leeman: **a.g.e.**, p. 83.

Resim 164a:C. Fabritius, *Delft Manzarası (W. Liedtke'nın önerdiği perspektif kutusu rekonstrüksiyonu)*, 1652, tuval üstüne yağlıboya, 15,4 x 31,6 cm, London National Gallery



Kaynak: Frederic J. Duparc: **Carel Fabritius 1622-1654**, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, p. 124.

Samuel van Hoogstraten gibi görsel oyunlara, perspektif uğraşlarına ilgi duyan ve onunla aynı zamanda Rembrandt'ın öğrencisi olan Carel Fabritius'un *Delft Manzarası* (Resim 164 ve 164a), Delft'teki Nieuwe Kerk'in güney doğusuna doğru, bir hanın dış cephesinde oturmuş dinlenen bir adamı gösterir. Bu tuval ilk anda oldukça şaşırtıcı perspektif kurgusuyla dikkati çeker. Ressamın bir *repoussoir* olarak kullandığı masaya yatırılmış olan viola da gamba neredeyse bir *anamorfoz* gibi görünür. Bu haliyle bir yandan bir manzara resmine benzerken, öte yandan da sanki çalgılarıyla oturan adamla ilgili bir hikâye de anlatmak ister gibidir.[318] Yapıtın perspektif kurgusuyla ilgili farklı fikirler ortaya koyan yazarların[319] sorularına, 1992-93 yıllarında yapıtın restorasyonunu gerçekleştiren Larry Keith bir anlamda açıklık getirir. Zamanında üçgen bir perspektif kutusunun içinde bulunduğu düşünülen bu manzara resminde, restorasyon sırasında sonradan boyanan yerler ortadan kalkınca,

[318] Liedtke, arkada görülen han ile çalgıların (fâni hazlar) dünyevi değerleri, kilisenin (ebedî hayat) ise manevi değerleri sembolize ettiğini ifade ederek resmin bu şekilde ortaya bir karşıtlık koyduğunu belirtir. (Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 250)
[319] E.P.Richardson, W. Martin, A. Wheelock, W. Liedtke gibi.

Fabritius'un tuvali alt sınırına kadar boyadığı görülmüş[320] ve tuvalin arkasında bulunan iki farklı hayvansal yapıştırıcıyla önce kolayca bükülüp şekil alan bakır bir levhaya, ardından da kutuya yerleştirildiği (Resim 164a) sonucuna varılmıştır.[321]

Rembrandt'ın öğrencisi olduğu ilk yıllarda ustasının renk paletini kullanmakla birlikte, Delft'e gelmesiyle Fabritius'un renklerinin açıldığı ve daha parlak bir ışığın yapıtlarına farklı türden bir parlaklık kazandırdığı görülür. Keith'in restorasyonu sonrasında bu renkler ve detaylar daha da belirgin şekilde ortaya çıkmıştır. Liedtke, resimdeki pütürsüz boya kullanımı ve pürüzsüz tamamlanmış yüzey ile Fabritius'un *fijnschilder*'lardan sayılabileceğini belirtir.[322]

Bugüne gelebilmiş Frabritius'un elinden çıkmış bir perspektif kutusu bulunmamasına rağmen, arkadaşı ve meslektaşı Van Hoogstraten'ın kitabında ve dönemin çeşitli envanterlerinde onun yaptığı kutularla ilgili ipuçları vardır. Hollanda'da 17. yüzyılda yapılan ve ünü sınırlar ötesine geçen bu kutuların o zamanlarda nasıl bir etki yarattığı John Evelyn'in (1620-1706) günlüklerinden okunur. 5 Şubat 1656'da Londra'da sergilenmekte olan ve Haarlem'deki Büyük Kilise'yi (St. Bavo) betimleyen üçgen perspektif kutusunu görmek üzere kentteki tüm sanatçı ve ressamların kutunun sergilendiği yere akın ettiğini yazmıştır.[323] Fabritius'un *Delft Manzarası* türünden bir kutu olduğu anlaşılan Londra örneğinin anlatıldığı günlükte, perspektif kutularından çok sayıda yapıldığını ve bunların izleyicide nasıl bir şaşkınlık ve merak uyandırdığını göstermesi açısından önemlidir.

---

[320] Bu da, Liedtke'nın resmin ön yüzeyindeki viola da gambanın, kutunun alt yüzeyinde daha da kuvvetli bir *anamorfoz*'la devam etmiş olduğu varsayımını destekler. (W. Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 252.)

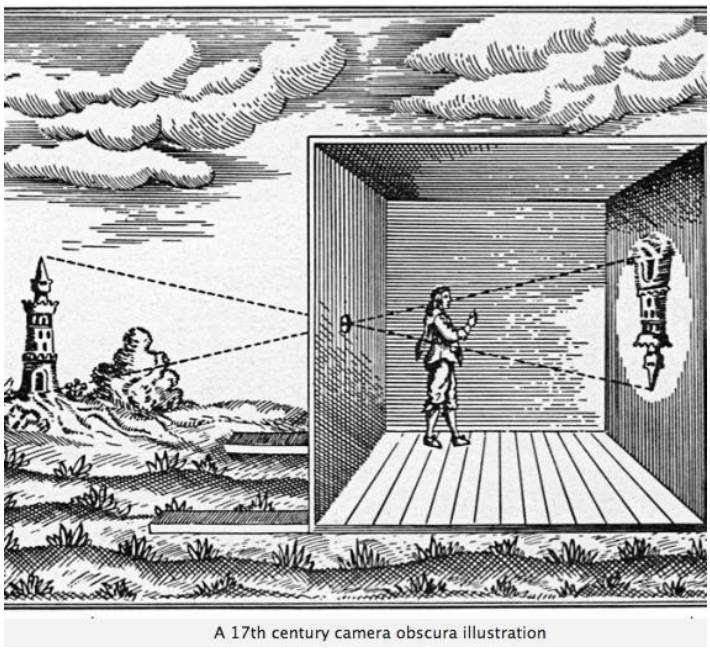
[321] Larry Keith: "Carel Fabritius' A View in Delft: Some Observations on its Treatment and Display", **National Gallery Technical Bulletin,** Ed. Ashok Roy,Vol. 15, National Gallery Publications, London, 1994, pp. 60, 62. Arthur Wheelock, resmi dönemin sıkça kullanılan mercek, ayna ve *camera obscura* gibi optik aletleriyle ilişkinlendirerek, geniş açıyla ele alınmış bu resmin çift içbükey mercek aracılığıyla yapıldığını zamanında savlamış olsa da (Wheelock: **a.g.e.**, 1973, p. 71) bu görüş restorasyon sonrasında geçerliliğini yitirir. (L. Keith, **a.g.e.**,1994, pp. 58-59)

[322] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 252. Duparc ise bu resimdeki dikkatli ve detaycı fırça kullanımı ile onu adeta bir minyatür ressamına benzetir. (Duparc: **a.g.e.**, 2004, p. 125.)

[323] **A.e.**, p. 124.

2.5.2. Camera Obscura

Resim 165: Bir 17. yüzyıl *Camera Obscura*'sı ve nasıl çalıştığını gösteren şema



Kaynak: http://www.cameraobscura.nz/ (çevrimiçi, 22.10.2017)

Altın Çağ ressamlarının daha 'gerçekçi', 'gerçek hayatı' daha çok yansıtan betimlemeler yapmak için çeşitli aletler kullandıkları biliniyor. Gerçek, yaşanılan ya da ibadet edilen bir mekân yanılsaması yaratmak üzere icat ettikleri perspektif kutuları gibi bir başka kutu/ oda daha olmuştur; *Camera obscura*[324]. Ancak perspektif kutusu görülmesi gereken/ istenen asıl 'şey' iken, sanatçı için *camera obscura* görülmesi gerekenin/ istenenin oluşturulmasında sadece bir araçtır. Karanlık bir kutu/ oda, içine küçük bir noktadan ışık alır, bunun sayesinde gerideki beyaz bir duvar, perde ya da zemin üzerinde, dışarıdaki görüntü baş aşağı, tersten ve daha küçük boyutta belirir (Resim 165 ve 166).[325] Daha sonra çeşitli geniş açılı dışbükey mercekler ve aynalar aracılığıyla bu görüntüler daha da kusursuz hale getirilmiştir.[326]

[324] *Lat*. Karanlık oda

[325] Her ne kadar karanlık oda olarak geçse de, önemli olan odanın içindeki ışık seviyesinin, yansıtılacak olan şeyin etrafındaki ışık seviyesinden önemli ölçüde düşük olmasıdır. (Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 189.)

[326] Işığın içeri alındığı yere yerleştirilen bir mercek olmazsa, imge ya çok parlak ve puslu ya da çok karanlık ve keskin oluyor. (Fink: **a.g.e.**, p.494.) Mercek kullanımına gelince, tek istisna olan Galileo hariç, kuzey Avrupa mercek kullanımı konusunda bir merkezdi. Delftli Anthonie van Leeuwenhoek ise mikroskoplarda kullanılan mercekleri çalışmıştır. (Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 25). Mikroskopun

Bugün kullandığımız fotoğraf makinasının öncüsü olan, ancak görüntüyü kaydedemeyen, *camera obscura*'nın keşfi milat öncesi çağlara dayansa[327] da anlaşılır bir kuram olarak İbn-i Heysem tarafından açıklanmıştır (astronomlara *camera obscura'*yı güneş ve ay tutulmalarını sağlıklı bir şekilde izleyebilmeleri için önermiştir) ve Batı'da yeniden keşfi ise Rönesans döneminde olmuştur.[328] Leonardo da Vinci, Descartes (*Dioptrique*, 1637) ve Kepler gibi sanatçı/ bilim adamları *camera obscura*'nın temelde tıpkı göz gibi çalıştığını belirtmiş; Da Vinci ve Giambattista della Porta (*camera obscura*'da imgeleri düzeltmek için dışbükey mercek kullanan ilk kişi) bu kutuyla deneyler gerçekleştiren ilk kişiler olmuşlardır.[329]

Daha 17. yüzyılın ortalarında taşınabilir bir çeşidi de icat edilmiş (Resim 167), böylelikle sanatçılar kolaylıkla yanlarında (çeşitli şekillerdeki *camera obscura*'larıyla (ki Joshua Reynolds'ın (1723-1792) yanında gezdirdiği çeşidi, fazla göze batmasın diye kitap şeklindedir) hareket edebilmişlerdir. Ancak temelde 16. yüzyıldan itibaren *camera obscura*'nın şekli ve dış görünüşü dışında fazla bir şey değişmemiştir.

---

mucidi Van Leeuwenhoek'un Vermeer ile tanışıyor olma ihtimali vardır ancak bu kanıtlanabilmiş değildir. (Vermeer üzerine yazdığı monografide Gowing, Vermeer'in *camera obscura* kullandığını ve Van Leeuwenhoek'un teknik bilgiler konusunda kendisine yardımcı olduğunu yazar (C. Seymour: "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura" **The Art Bulletin**, Vol. 46, No. 3, 1964, p. 323.) Delftli sanatçıların, başta da Vermeer'in optik etkilerle ilgilenmeleri bu bağlamda şaşırtıcı değildir.

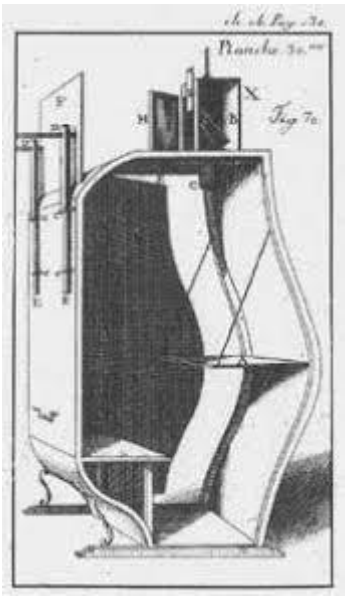
[327] "Öklid, Aristoteles, İbn-i Heysem, Roger Bacon, Leonardo ve Kepler gibi birbirine çok uzak düşünürler bu fenomeni kaydetmişler ve bunun insanın görmesiyle koşutluk oluşturup oluşturmadığını sorgulamışlardır." (Jonathan Crary: **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, İstanbul, 2010, s. 39-40)

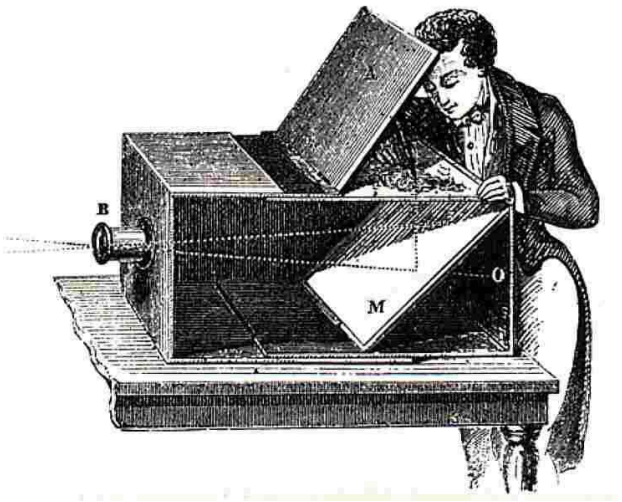
[328] Belting: **a.g.e.**, s. 124.

[329] Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 46; Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 191; Belting: **a.g.e.**, s. 126.

Resim 166: Oda şeklinde *Camera Obscura.*

Resim 167: Taşınabilir *Camera Obscura* örneği





Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_two.html#.Wez0OYhx2M8 (çevrimiçi, 22.10.2017)

Matematikçi ve astronom Johannes Kepler (1571-1630) açık bir alanda güneş ışınlarını incelemek üzere siyah bir çadıra benzeyen *camera obscura*'sını kurduktan sonra mercekten kâğıda yansıyan manzarayı resmetmiş ve bunu "bir ressam olarak değil, bir matematikçi olarak" yaptığını belirtmiştir.[330] 17. yüzyılla birlikte, Kepler'in bu sözünün aksine, sadece bilim insanlarının değil sanatçıların da söz konusu aletten faydalanmaya başladıkları düşünülür ve bu yapıtlarında görülür.[331] Ancak çok daha öncesinde 15. yüzyılın başlarından itibaren (iç ve dışbükey) aynalar ve çeşitli mercekler de resim sanatının hizmetinde kullanılmışlardır. Da Vinci, Lorenzo Lotto, Masaccio, Brunelleschi, Bronzino, Bouts, Van Eyck gibi ressamlar ulaşabilecekleri en iyi kalitedeki aynalar ve merceklerle yapıtlarında 'daha gerçekçi', neredeyse

[330] Belting: **a.g.e.**, p. 127 ve Alpers: **a.g.e.**, 1989, p. 46; Kemp: **a.g.e.**, 1990, pp. 49-50.

[331] Mimar, mimarî üzerine yazılar yazan ve Vitruvius'u çeviren Venedikli Daniele Barbaro (1514-1570), 1568 yılında sanatçılara yardımcı olabilecek bir araç olarak *camera obscura*'yı tavsiye eder. Barbaro, "Kâğıdı sabit tutarak, doğadan tüm perspektif taslağını bir kalem ile çizebilir, gölgelerini oluşturabilir ve itinayla renklendirebilirsiniz" diye yazar. A. Scharf: **Art and Photography**, Penguin Books Ltd., Middlesex, 1975, p. 19.

dokunulabilir detaylar üzerinde çalışmışlardır.[332] Hollanda'da başta Vermeer olmak üzere Torrentius, C. Fabritius, Bramer'ın, İtalya'da Canaletto'nun, İngiltere'de Joshua Reynolds'un yapıtlarında *camera obscura*'nın yardımını aldıkları düşünülüyor. Özellikle Vermeer ve çağdaşlarının doğru bir çizgisel perspektif oluşturmak üzere kullandıkları çivi yöntemini[333] düşününce *camera obscura*'nın kullanıldığı resimleri 'kanıtlama' işi kolay olmamış ve bu soru sanatçılar, sanat tarihçiler ve bilim insanları kadar bilim tarihçilerini de meşgul etmiştir.

Hollandalı gravürcü, bilim adamı, mühendis ve sihirbaz Cornelis Drebbel'ın[334] (1572-1633), Altın Çağ'ın en tanınan şair, diplomat ve bestecisi Constantijn Huygens'a (1596-1687) 1622 yılında Londra'dayken *camera obscura* ile yaptığı bir gösteri (sihirli fener- *magic lantern*- diye bilinen) sonrası Huygens şunları yazmıştır: "Onun (*camera obscura*) güzelliğini kelimelerle ifade etmek mümkün değil. Resim sanatı ölmüştür, çünkü bu hayatın ta kendisi ya da tabii eğer bunun için doğru sözcüğü bulabilirsek, daha da fazlasıdır."[335] Sanatla yetişmiş ve sanatın birçok alanında yapıtlar vermiş birinin, bir aletin yapabildiklerinin karşısında duyduğu şaşkınlık ve coşku başka çevrelerde de nasıl karşılanmış olabileceğine ilişkin bir örnek oluşturur. Böylesi 'gerçek', 'doğal', 'hayat' gibi görünen görüntülere ressamların kayıtsız kalması elbette ki mümkün değildi.

---

[332] İngiliz ressam David Hockney (1937-), **Secret Knowledge: Rediscovering the Lost Techniques of the Old Masters** (Thames and Hudson, 2001) kitabında ve kitapla bağlantılı yaptığı BBC belgeselinde, mercek ve aynalar aracılığıyla yaptığı deneylerle optik çalışmaların başladığı 15. yüzyıldan itibaren çeşitli ressamların yapıtlarını çok ayrıntılı bir şekilde çalışmış ve bunları da belgeselde bilimsel kanıtlarıyla gözler önüne sermiştir. Belgeselde bilgisine baş vurduğu fizikçi Charles Falco (1948-) Lorenzo Lotto'nun *Evli Bir Çiftin Portresi*'nde (1523-24, St. Petersburg Hermitage) masanın üzerindeki halıdaki bir desende odağın kayması ve bir yerde de kaçış noktasına giden çizgideki hata üzerinden *camera obscura* kullanımını örneklendirir. Böylesi bir çalışmayı Hockney de *Giovanni Arnolfini ve Karısı* resmindeki avize için gerçekleştirmiş ve böylece bunun optik bir araç olmadan yapılamayacağını göstermiştir. Falco Hockney'in 15. yüzyılda henüz iyi mercekler bulunmadığına dair sorusunu da, 'dışbükey aynaların mercek gibi kullanılabileceği' şeklinde yanıtlamıştır. (çevrimiçi, 23.10.2017)
https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZIpNK10 ve
https://www.youtube.com/watch?v=MDIiVkoTik8

[333] Resmin kaçış noktasına tutturulan bir çiviye bağlı, tebeşire bulanmış ipler aracılığıyla tuval/ panel üstünde kaçış noktasında birleşecek olan ortogonallerin işaretlenmesi yöntemi. Çivi, tuval/ panelden çıkartıldığında, yapıtta bugün hâlâ görülebilen izler bırakmıştır.

[334] Gravürcü olarak eğitimini Hendrick Goltzius'tan alan Drebbel, İngiltere'de tahtın varisi Galler prensi Hendrik Frederik Stuart'a ve Prag'da da II. Rudolf'un sarayında hizmetlerde bulunmuştur. Denizaltı çalışmaları yapmış, çift dışbükey mercekli mikroskop, mercek değirmeni, güneş enerjisi ile çalışan *perpetuum mobile* ve klavsen gibi birbirinden farklı şeyler keşfetmiş ve bunları da patronlarına sunmuştur.

[335] Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 192; Alpers: **a.g.e.**, 1989, pp. 12-13.

Yapılan ayrıntılı bilimsel ve (sanat) tarihsel çalışmalara rağmen Vermeer'in yapıtlarında *camera obscura* kullanıp kullanmadığı konusunda bile henüz kesin şeyler yazılıp söylenemiyorsa, diğer sanatçıların *camera obscura* kullanımıyla ilgili durum da ancak tahminlerle sınırlı kalıyor. Torrentius'un bugün elimize kalan tek yapıtına baktığımızda (Resim 57) yüzeylerin parlaklığı ve nesnelerin neredeyse ele alınabilecek gibi resmedilmiş olması, onun merceklerle çalışmış olabileceğini akla getirir. Aynı şey perspektif çalışmaları ile üç boyutlu gerçekçi betimlemeler yapma uğraşı içinde olmuş olan ve *Delft Manzarası*'nda da *camera obscura* kullandığı (Resim 164) düşünülen Carel Fabritius için de geçerlidir.

Daniel Fink konuya ilişkin ufuk açıcı makalesinde, *camera obscura* kullanılmış bir resimde nelerin izlenebildiğini madde madde açıklar. Genellikle bu tür resimlerde, başlıca düzlemlerde odaklanma, parlak yüzeylerin etrafında ışık haleleri oluşur; optik eksene dik paralel çizgiler tam olarak çakışır; betimlenen nesnelerin ressama olan uzaklığına rağmen uzamsal ve boyutsal doğruluk görülür. Bununla birlikte yirmi dört Vermeer tablosunda optik görüngülere rastlandığını anlatır.[336] Fink ve Prof. Philip Steadman[337] ayrı ayrı yaptıkları çeşitli deneylerle Vermeer'in atölye ortamını yeniden kurgulamışlardır (Resim 168-168a). Bu şekilde başta çeşitli ışık etkilerini ve çeşitli odak noktalarını inceleme fırsatları olmuştur. Steadman küçük boyutlu olarak tasarladığı *Müzik Dersi*'de incelikli bir biçimde tüm iç mekânı (ki bu Vermeer'in başka resimlerinde de kullandığı bir iç mekândır[338]) figürlerle birlikte yeniden kurgulamıştır. Kendi deyimiyle yaptığı "tersten perspektiftir; üç boyutlu bir mekândan iki boyutlu bir resme ulaşmaya" çalışmıştır. Bu ve bu türden resimlerinde, Vermeer'in de aynen bunu yaptığını savunur; bunlar gündelik hayattan enstanteneler değil, iyi düşünülmüş ve planlanmış iç mekân ve durumlardır. Yaptığı hesaplamalar ve çalışmalar sonucunda başta *Müzik Dersi* olmak üzere bu türden yapıtlarında bakış noktalarının hep aynı yerde bulunduğunu ve betimlenen yapıt tersine çevrilirse (bakış noktası tarafına doğru), *camera obscura*'nın

[336] Fink: **a.g.e.**, p.493.
[337] University College London'da mimarlık profesörü ve **Vermeer's Camera** (Oxford University Press, 2001) adlı kitabın yazarıdır. Tıpkı Hockney, Fink ve Tim Jenison (**Tim's Vermeer**, 2013) gibi Steadman da Vermeer'in atölye koşullarını yeniden kurgulayıp yapıtlarını hayata geçirmiş ve Vermeer'in optik araçları sanatında nasıl kullandığını araştırmıştır.
[338] *İnancın Alegorisi*, *Resim Sanatı*, *Konser* gibi.

beyaz perdesine yansıyan görüntünün de betimlenen resimle aynı boyutta olacağını belirtir. Tasarladığı odada *camera obscura*'nın durduğunu düşündüğü yere eski tip levhalı bir fotoğraf makinesi yerleştirmiştir. Steadman, Vermeer'in resimlerindeki imgelerin *camera obscura* aracılığıyla perdeye yansıyan büyük bir kısmının kopyasını çıkarttığını belirtir".[339] Fink ise *camera obscura*'nın Vermeer'in resim yapması için bir kısa yol oluşturmadığını, daha gerçekçi, hayattan betimler yapmasını sağladığını vurgularken,[340] Wheelock ise Vermeer'in ışık haleleri gibi optik görüngüler ve kompozisyonu oluşturmak üzere kullandığı *camera obscura*'da beliren görüntüyü hiçbir zaman tam anlamıyla kopyalamadığını söyler.[341]

Resim 168-168a: Philip Steadman, *Vermeer'in Müzik Dersi Rekonstrüksiyonu*, 2001.

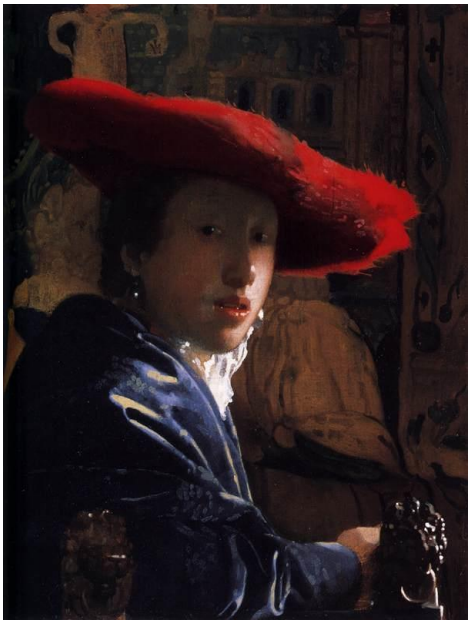


Kaynak: http://watsonellisgalleryart.blogspot.nl/2013/11/the-controversial-theory-of-use-of.html (çevrimiçi, 23.10.2017)

[339] Prof. Steadman'ın 5 Mart 2015 yılında Bartlett Faculty of the Built Environment University College London'da yaptığı "Vermeer's Camera and Tim's Vermeer" başlıklı konuşmasından alınmıştır.
https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM (çevrimiçi, 23.10.2017)
[340] Fink: **a.g.e.**, p. 505.
[341] Arthur K. Wheelock: "Leven en werk van Johannes Vermeer (1632-1675)", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, p. 26.

Resim 169: J. Vermeer, *Flütlü Kız*, 1665-75, panel üstüne yağlıboya, 20 x 17,8 cm, Washington National Gallery of Art.
Resim 170: J. Vermeer, *Kırmızı Şapkalı Kız*, 1668, panel üstüne yağlıboya, 23 x 18 cm, Washington National Gallery of Art





Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.1237.html (çevrimiçi, 23.10.2017)
Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.60.html (çevrimiçi, 23.10.2017)

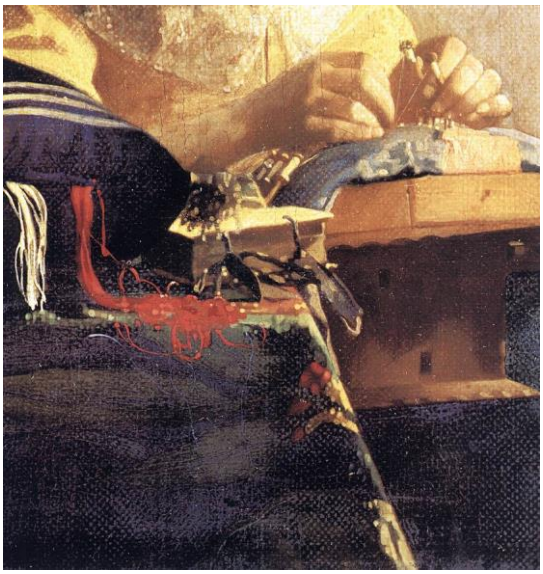
Lawrence Gowing'in *pendant* olarak yapıldıklarını düşündüğü[342] *Flütlü Kız* (Resim 169) ve *Kırmızı Şapkalı Kız* (Resim 170) oldukça küçük boyutta ahşap panellere boyanmıştır. Ancak, tam da bu sebepten genelde Vermeer'e atfedilmezler.[343] Her iki panelde de oldukça yakından betimlenmiş, kostümlü iki kızın arkasında asılı duvar halısı bulunur. Şapkaları, aslan başlarıyla süslenmiş sandalyelerde oturuyor olmaları ve ışığın sağdan geliyor oluşu 'alışıldık' Vermeer tablolarından olmadıklarını gösterir. Bu yapıtlarda asıl odak arkadaki duvar halılarındadır. Odağın önünde kalan (özellikle de) aslanlı başlıklar, küpeleri, göz ve dudaklarında normalde çıplak gözle görülemeyecek ışık haleleri vardır.[344] Flütlü kızın ceketinin önündeki kürkünde ve şapkalı kızın şapkasının göz alıcı kırmızı

[342] Seymour: **a.g.e.**, 1964, p. 329.
[343] Van Thienen, Swillens, Blankert ve Bretjens gibi sanat tarihçileri söz konusu resimleri Vermeer'e atfetmezler. (Arthur Wheelock and Ben Broos: "Catalogue", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, not. 3, p. 165.)
[344] Fink: **a.g.e.**, p. 496.

tüylerinde, sanki güneşin denizde yarattığı türden parıltılar görülür. Aslan başları son derece stilize bir şekilde fırça darbeleriyle betimlenmiştir.

Resim 171-171a: J. Vermeer, *Dantel İşleyen Kız*, 1669-70, tuval üstüne yağlıboya, 24,5 x 21 cm, Paris Musée du Louvre.





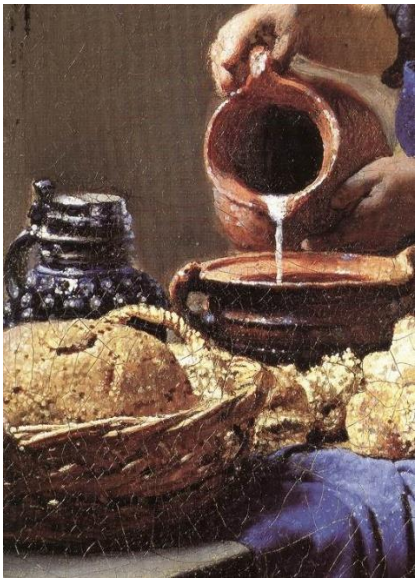
Kaynak: http://www.essentialvermeer.com/catalogue/lacemaker.html#.WskYa5e-mM8 (çevrimiçi, 23.10.2017)

Tıpkı *Pencere Kenarında Mektup Okuyan Genç Kadın* (Resim 55) ya da *Tartı Tutan Kadın* (1662-62, Washington National Gallery) gibi, *Dantel İşleyen Kız*'da da (Resim 171) kendi dünyasına dalmış, elindeki danteliyle meşgul bir kadın görürüz. Arkadaki duvarın keskinliği figürün yüzünde duraksayıp ön plana gelene kadar azalmış ve masanın üstündeki kırmızı ve beyaz iplikler neredeyse soyut çizgiler halini almıştır (Resim 171a).[345] Sanatçı'nın *Sütçü Kız* (Resim 172 ve172a) resmi için de aynı tespitlerde bulunmak mümkündür. Resmin ön planını yaklaştırdıkça sepetin içindeki ekmeğin çok daha izlenimci bir üslupta yapıldığını görürüz. Arka plandaki netlik, öne geldikçe etkisini yitiriyor gibi gözükür.

[345] Wheelock and Broos: **a.g.e.**, 1995, not. 3, p. 176 ve Fink: **a.g.e.**, p. 496.

Resim 172-172a: J. Vermeer, *Sütçü Kız*, 1657-58, tuval üstüne yağlıboya, 45,5 x 41 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-2344 (çevrimiçi, 23.10.2017)

"Bu emsalsiz yapıt, resmin renkli bir fotoğrafa kesinlikle en yaklaştığı çalışmadır" der Clark kitabında.[346] Hollanda'da manzara resmi deyince akla ilk gelenlerden, Vermeer'in açık havada betimlediği iki resminden birisidir *Delft Manzarası* (Resim 173). Yapıt siyah beyaz olarak incelendiğinde belki de fotoğrafik özellikleri daha bir belirginleşir Steadman'ın deyişiyle (Resim 173a). Neredeyse 17. yüzyılda, bir gezginin nostaljik fotoğraf makinasıyla çekilmiş bir Delft manzarası görürüz.[347]

[346] Philip Steadman'ın konuşmasında ve Svetlana Alpers: **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century** kitabında (Penguin Books, London, 1989, not. 37, p. 243) yaptıkları alıntı. Özgün cümle şurada: K. Clark: **Landscape into Art**, John Murray, London, 1984 (rep.), p. 65.

[347] Seymour ve Fink, Vermeer'in yapıtlarının ancak fotoğrafın keşfedildiği çağda hak ettiği değeri görmeye başladığını belirtirler ve bu yapıtları 'yeniden keşfeden' kişinin fotoğrafla yakından ilgilenen Théophile Thoré- Bürger olmasını şaşırtıcı bulmazlar. (Fink: **a.g.e**., p. 505 ve Seymour: **a.g.e.**, 1964, p. 330.)

Resim 173: J. Vermeer, *Delft Manzarası*, 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 98,5 x 117,5 cm, Den Haag Mauritshuis.



Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/view-of-delft-92/ (çevrimiçi, 23.10.2017)

Resim 173a: J. Vermeer, *Delft Manzarası (siyah-beyaz)*, 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 98,5 x 117,5 cm, Den Haag Mauritshuis. (photoshop: F.T. Kazancı)



Vermeer, kenti güneyinden doğru, kent surları ve bu surlardan geçit veren Rotterdam Kapısı (çift kuleli), Schiedam Kapısı (saatli), daha da geride parlak güneş ışığı ile aydınlanmış Nieuwe Kerk'in (Yeni Kilise) kulesi ve kırmızı çatılarıyla konutlar görünecek şekilde betimlemiştir. Kentle izleyici arasına Schie Kanalını koyarak bir derinlik oluşturmuş; kanalın sularında yansıyan kent, ışık-gölge etkilerini arttırmıştır. Fink, gemilerin, Rotterdam Kapısı'nın ve köprünün ışıklı kısımlarda adeta çözülüp dağıldığını ifade eder.[348] Gemilerin, binaların üstündeki boyalar detaylı bir çalışma ile değil, gelişi güzel noktacıklar halinde serpiştirilmiş gibi görünür; *Dantel İşleyen Kız*'daki iplikleri akla getirecek gibi. Bu da, ressamın bu resminde de *camera obscura* kullanmış olabileceğinin işaretidir. Wheelock, bunu kanıtlayacak belgeler olmamasına rağmen, ressamın durduğu düşünülen noktada, bir ev bulunduğunu ve bunun içinde de bir *camer obscura*'nın bulunmuş olabileceğini ilginç bulur ve *Delft Manzarası*'nın sadece bir *camera obscura* yardımıyla yapıldığı söylemenin resme haksızlık olduğunu ekler. Vermeer'in *camera obscura*'dan çeşitli görsel etkiler açısından yararlanmış olduğunu ancak bunları değiştirerek yapıtlarında kullandığını söyler.[349]

Sanatçıların, *camera obscura* türünden çeşitli optik ve çizime yardımcı aletleri kullandığını kabul etmek, görülüyor ki birçok sanat eleştirmeni ve tarihçisi için kolay değildir. Çeşitli deneylerle bu türden 'yardımlar' kanıtlansa dahi, yapıtlarının eşsiz özelliklerine zarar vereceğini düşündüklerinden olsa gerek, farklı tepkilerle makale ve kitapları kaleme alırlar. Ancak bu aletlerin, sanatçının yaratıcı dehasını ortaya koymak için kullandığı boya ya da tuvalden farkı yoktur. "Hollanda resminde optik olanaklar çizgisel perspektifin kısıtlamalarını aşmak için çok yenilikçi bir yol olarak kullanılmıştır"[350] der Liedtke. Özellikle de, en iyi merceklerin üretildiği, Anthonie van Leeuwenhoek gibi mikroskop ve teleskoplar üzerinde çalışan bir bilim adamı burada çalışırken sanatçıların bu gelişmelerle ilgilenmemiş ve kendi işlerine yarayacak şekilde kullanmamış olmalarını düşünmek ne derece doğrudur? Ancak Martin Kemp'in şu sözleri de aklın bir köşesine takılmıyor değil:

---

[348] Fink: **a.g.e.**, p. 499.
[349] Wheelock and Broos: **a.g.e.**, 1995, not. 3, pp. 122-23.
[350] Walter Liedtke: "Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650. (Outstanding Dissertations in the Fine Arts by Arthur Wheelock)", **The Art Bulletin**, Vol. 61., No. 3, 1979, p.492.

"Hollanda resmindeki harikulade uzamsal ve atmosferik natüralizm etkileri en iyi *camera obscura* imgelerinin yoğunlaştırılmış kesinliğine layık. Ancak bu etkiler makul bir şekilde ve başlı başına, hiçbir gerekli optik alete başvurmadan, Hollanda'da gelişen natüralist resim teknikleriyle açıklanabilir." [351]

2.6. Yüzeyde Oyunlar

2.6.1. Cartellino

Bilindiği kadarıyla, Fra Filippo Lippi'nin *Tarquinia Madonnası*'ndan beri kullanılan bir *trompe l'oeil* aracı olan *cartellino*, İtalyanca'da küçük kâğıt, etiket anlamına gelir. Resimlerin arka planında bir duvarda ya da ön planda resim çerçevesine yakın ya da çerçevenin üstüne 'iliştirilmiş' gibi duran bu küçük kâğıt parçalarında genellikle ressamın imzası, resmin yapılış tarihi ya da yapıta ilişkin açıklayıcı bir yazı bulunur. Görsel bir oyun olarak *cartellino,* izleyicinin mekân algısına meydan okuyup, "bu kâğıt parçası resmin üstünde mi yoksa içinde mi?" sorusunu akla getirir.[352]

[351] Kemp: **a.g.e.**, 1990, p. 193.
[352] Leslie Ross: **Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery**, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, 2014, p. 68.

Resim 174-174a: Filippo Lippi, *Tarquinia Madonnası*, 1437, panel üstüne tempera, 151 x 66 cm, Roma Galleria Nazionale d'Arte Antica.



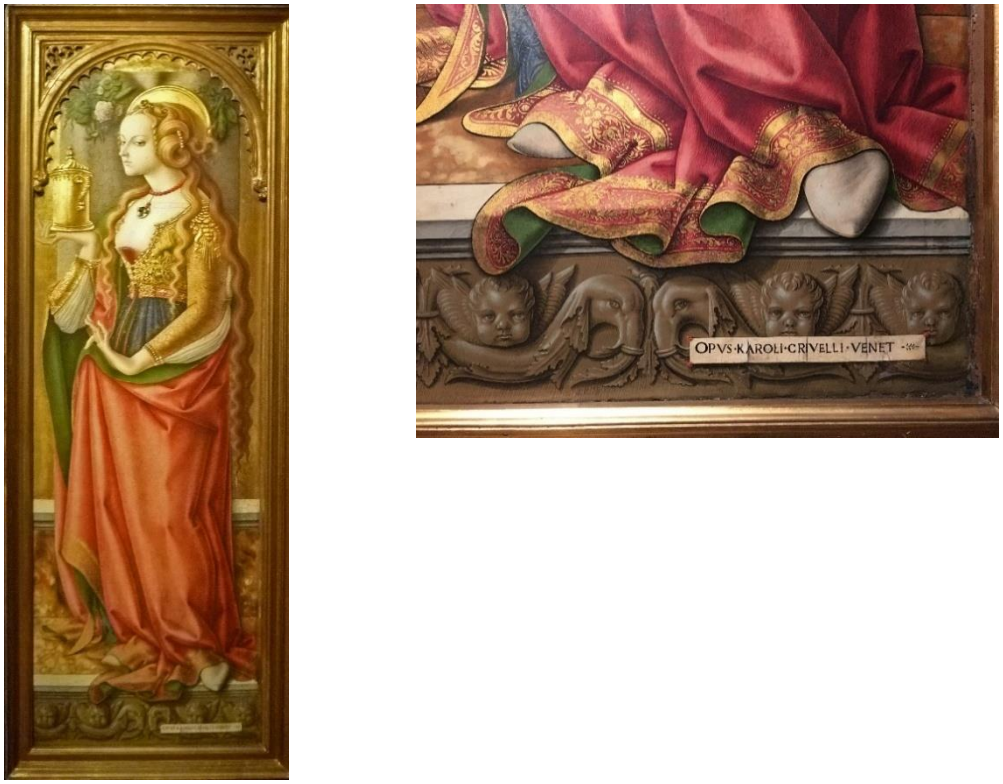


Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/l/lippi/filippo/1430/4madonna.html (çevrimiçi, 10.8.2017)

Lippi'nin 1437 yılında yaptığı *Tarquinia Madonnası*'nda (Resim 174-174a), Meryem ve çocuk İsa'nın tahtının bulunduğu yükseltinin hemen altında, iki ucu kıvrılmış sarı bir kâğıt parçası görülür. Kâğıtta A.D. MCCCCXXXVII[353] yazmaktadır. Kompozisyon incelendiğinde Lippi'nin mekânsal derinlik yaratma kaygısıyla açık kapı ve pencereyle bunu pekiştirdiği ve hacimli figürleriyle de mekânı doldurduğu görülür. Yapıtın tarihini gösteren minik kâğıt parçası ise Meryem'in sağında duran kitabın içinden düşüp oraya konmuş gibi durur.

[353] Milattan Sonra (Anno Domini) 1437.

Resim 175-175a: C. Crivelli, *Mecdelli Meryem*, 1480, panel üstüne tempera, 152 x 49 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3989 (çevrimiçi, 10.8.2017) (Detay Foto: F.T. Kazanci, 2017)

Venedikli Carlo Crivelli de yapıtlarında *cartellino*'yu sıklıkla kullanan sanatçılardan biridir. Rijksmuseum'da sergilenmekte olan *Mecdelli Meryem* resmi (Resim 175-175a) Crivelli'nin hayatının son dönemlerinde yaşadığı küçük bir yerleşimde, Mecdelli Meryem'e adanmış bir kilise için yapılmış bir altar panosudur. Uluslararası Gotik üslubu ile ele aldığı ve son derece süslemeci özelliklere sahip bu panoda figür, bir mekânın içerisinde değil de yüzeye iliştirilmiş gibi görünmektedir. Sanatçı, azizenin rölyefin üzerinden sarkan ayağı ve aynı rölyefin hemen sağ alt köşesine kırmızı raptiyelerle tutturulmuş gibi görünen *cartellino*yla bir çeşit derinlik yanılsaması yaratmaya çalışmıştır. Üzerinde *Opus Karoli Crivelli Venet* yazan *cartellino* ressamın imzası için kullandığı bir araç olmuştur.

Resim 176: J.C. van Oostsanen (veya atölyesi), *Jacob Cornelisz. van Oostsanen (Oto)Portresi*, 1533, panel üstüne yağlıboya, 38 x 30 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Hollanda'da 16. yüzyılda Jacob van Oostsanen'ın yapıtlarında *cartellino*'ya ve üzerinde metin barındıran flamalara rastlıyoruz. 1533 yılında, varlıklı ve yüksek bir sosyal sınıftan bir birey ve tanınan bir ressam olarak yaptığı otoportresinin [354] (Resim 176) fonunda, oldukça belirgin bir noktada asılı duran kâğıt parçasında harfler ve resmin yapıldığı tarih okunur. I, ters W, W'nin içinde V ve A harfleri[355]onun ve atölyesinde çalışan diğer aile bireylerinin yapıtlarda kullandığı bir

[354] Daantje Meuwissen ve Matthias Ubl, bu portrenin sanatçının ölümünden sonra atölyesindeki bir başka sanatçı tarfından yapıldığını savunurlar. Resim yüzeyinin pürüzsüz ve boyanın da çok ince bir kat olarak kullanıldığı, güçlü bir *chiarocuro*'nun görüldüğü bu portrede kullanılan teknik ve üslubun Jacob Cornelisz.'in diğer yapıtlarındakine benzemediğini belirtirler. (Daantje Meuwissen (Ed.): **Jacob Cornelisz. van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar (ca. 1475-1533)**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, p. 283.).

[355] I(acob) W(ar) V(an) A(msterdam) yani Amsterdam'dan Jacob War anlamında. Oostsanen'ın Amsterdam Kalverstraat'ta bulunan büyük atölyesinde (aile şirketi de denilebilir) kilise ve manastırlar

monogramdı. Monogram bir tür kalite belgesi yerine de geçiyordu. Özellikle geç Ortaçağ'da bu türden kalite kontrol işaretleri zanaatkârlar tarafından kullanılmıştır.[356] Albrecht Dürer ve Lucas van Leyden gibi sanatçıların hem resimlerinde hem de gravürlerinde monogramlarını kullandıkları bilinir.

Resim 177:J.C. van Oostsanen, *Saul Endor Cadısı'nın Yanında*, 1526, panel üstüne yağlıboya, 85,5 x 122,8 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2017

Van Oostsanen'ın imge ve sözü buluşturduğu *Saul ve Endor Cadısı* isimli yapıtı (Resim 177), Hollanda resminde o tarihten önce betimlenmeyen bir Eski Ahit öyküsünü[357] ele alır. Filistinlilerle girişeceği savaş öncesinde İsrail'in ilk kralı Saul'un bir cadıya danışmak üzere gittiğini gösteren bu yapıt, öyküleyici bir anlatıma sahiptir ve birkaç ayrı katmanda incelenebilir. Resmin sol üst köşesindeki

için altar panoları, kişisel ibadet için panolar, serbest pazar için resimler, tonoz içi resimleri, ahşap oyma baskılar, vitray ve dinî kumaş (ör. rahip kıyafetleri için kullanılan) tasarımları yapılıyordu. (D. Meuwissen: "Een Ondernemer in Kalverstraat: De Werkplaats van Jacob Cornelisz. van Oostsanen" **a.g.e.**, 2014, p. 159.)

[356] Daantje Meuwissen: "De Omgekeerde W: Het Huismerk van Jacob Cornelisz. van Oostsanen", **a.g.e.**, 2014, pp. 100-101.

[357] Samuel 28:3-20

flamalarda, konuyla ilgili Eski Ahit öyküsü metinleri görülür. Cadı, kenarına altın harflerle Latince 'Saul'un Büyücüsü' yazısı işlenmiş kırmızı başlığı kafasında, bir satirin tutmakta olduğu büyü kitabından bir şeyler okumaktadır. Ressam, cadının altında, yine otoportresindeki gibi, bir *cartellino*'da monogramını ve yapıtın tam tarihini (29 Kasım 1526) belirtmiştir.[358]

Resim 178:M. van Heemskerck, *Aziz Luka Meryem ve Çocuk İsa'yı Resmederken*, 1532, panel üstüne yağlıboya, 168 x 235 cm, Haarlem Frans Hals Museum



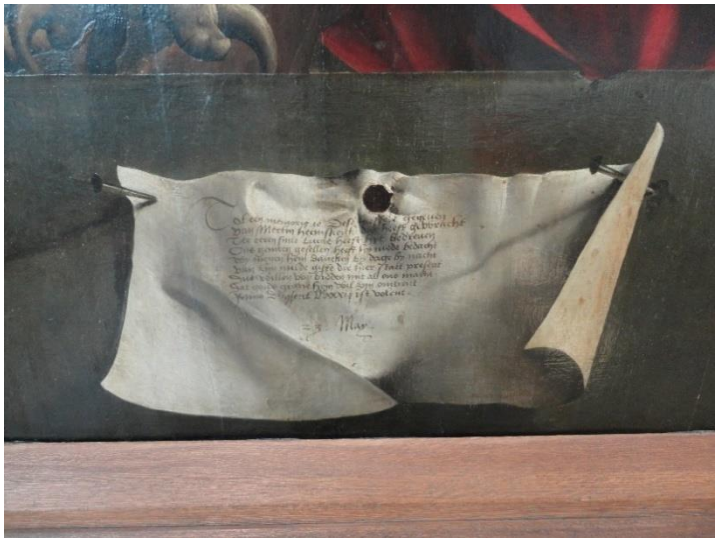
Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2015

Resmi imzalama eğilimi İtalya'da 1540'lardan sonra azalmaya başlamıştır. Bunun sebeplerinden birisi, imzanın resimde rahatsız edici bir unsur ve resimsel uzamı daraltan bir şey olarak görülmesi; bir diğer sebep de imzanın zanaatkârlıkla özdeşleştiriliyor olmasıdır. İtalyan ressamların imzalamayı bıraktıkları dönemde, Kuzey'de yapıtlar imzalanmaya başlanıyordu. Örneğin, Van Heemskerck'in

[358] Daantje Meuwissen and Yvonne Bleyerveld: "Een Uniek Schilderij: Saul Bezoekt de Heks van Endor", **a.g.e.**, 2014, pp. 120-121.

resimlerinin yarısına yakını imzalıdır.[359] Ancak o da Van Oostsanen ile yakın tarihlerde Haarlem'de St. Bavo Kilisesi'ndeki ressamlar loncası şapeline yerleştirilmek üzere yaptığı büyük boyutlu bir altar panosunda (Resim 178), imzasını atmak için, sol alt köşede neredeyse resim çerçevesinin dışına doğru kıvrılmış gibi duran bir *cartellino* (Resim 178a) kullanmıştır.

Resim 178a:M. van Heemskerck, *Aziz Luka Meryem ve Çocuk İsa'yı Resmederken (*detay*)*, 1532, panel üstüne yağlıboya, 168 x 235 cm, Haarlem Frans Hals Museum



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2015

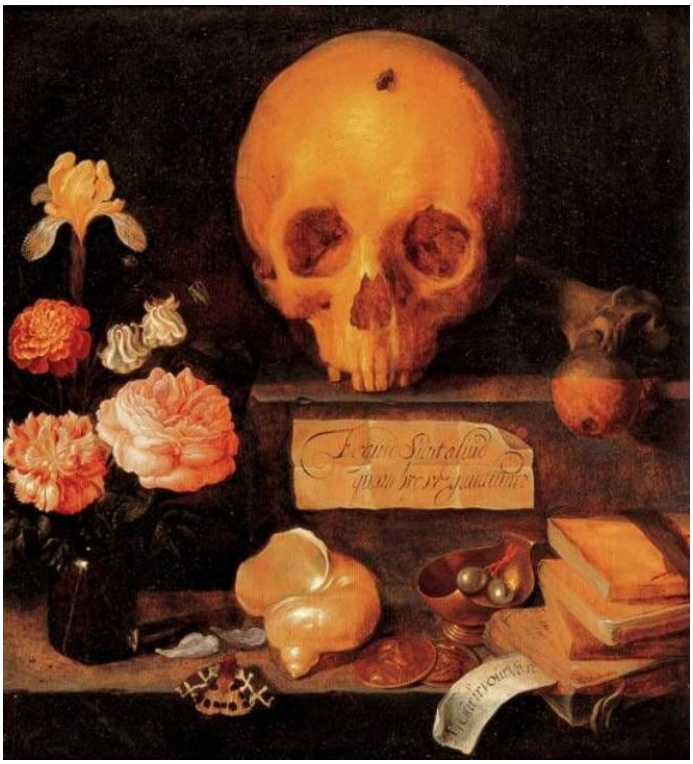
İki çivi ile Meryem'in oturduğu taş zemine çakılmış bu mühürlü kâğıt parçası, başka şeylerin yanı sıra ressamın resmi bir andaç olarak, loncadaki kardeşlerini (meslektaşlarını) da düşünerek, Aziz Luka onuruna yaptığını belirtir.[360] Böylelikle bu yanılsamacı öğeye, yapıtın tarihi ve sanatçının imzasını izleyiciye sunmak dışında da bir işlev yüklenmiştir.

16. ve 17. yüzyıllarda natürmortlarda, özellikle de *vanitas* türünden yapıtlarda ölümü, faniliği hatırlatan çeşitli türde yazılara rastlanır. Genellikle geçiciliği

[359] Tobias Burg: **Die Signatur. Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert**, Kunstgeschichte Bd. 80, LIT Verlag, Münster, 2007, pp. 294-296.
[360] Antoon Erftemeijer, H.F.Snethlage, Neeltje Köhler: **Frans Hals Museum Highlights**, Frans Hals Museum, Haarlem 2014, p. 15.

sembolize eden nesnelerin izleyiciye hissettirdiklerini, bir de kısa bir yazı ile pekiştirme eğilimi görülür. Jan Gossaert'ın (Mabuse) *Carondelet Altarı*(1517, Paris Musée du Louvre) (Resim 63a) arka yüzünde, niş içindeki kuru kafa bile parçalara ayrılırken hem nişin içine bir kâğıt parçası[361] hem de nişin alt kısmında taşa kazınmış MATVRA (olgun) kelimesi görülür. Benzer bir *vanitas* da Barthel Bruyn'ün 1524 tarihli *Jane Loyse Tissier'in Portresi'*nin arkasında vardır (Otterlo, Kröller Müller Museum).

Resim 179: A. van Nieulandt, *Vanitas Natürmortu*, 1636, panel üzerine yağlıboya, 40x37.2 cm, Haarlem Frans Hals Museum



Kaynak:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adriaen_van_nieulandt,_natura_morta_con_vanitas,_1636_teschio.jpg (çevrimiçi, 10.8.2017)

Adriaen van Nieulandt'ın 1636 tarihli *Vanitas Natürmortu* (Resim 179) bu türden iki *cartellino* barındırır. Kuru kafanın üzerinde durduğu taş yükseltiye

[361] Bu minik kağıtta Aziz Hieronymus'un *Epistolae*'sinden alıntılanmış "Daima ölümü düşünen kişi, kolaylıkla herşeyin üstesinden gelebilir" sözleri görülür. (*Facile contemnit omnia quise semper cogitate moriturum*) yazmaktadır. (Schneider: **a.g.e.**, p. 77.)

iliştirilmiş *cartellino* "Bunlar kısa bir mutluluktan başka nedir ki?" derken, kitabın arasından sarkan kâğıt parçasının iletisi de benzerdir; "(ahirette) yaşamak için ölmek –*mourir pour vivre*".[362] Her iki kâğıtta da yazanlar, kısa ömürlü taze çiçekler, kelebek, kuru kafa ve üstündeki sinek, değerli inciler ve bir deniz kabuğu ile desteklenir. Hepsi gelip geçici bu hayatta kısa süreli dünyevi zevkleri sembolize ederler, kuru kafanın ve hemen yanında duran kemiğin sessizce işaret ettiği düşünceler kâğıttaki harflerle söze dökülür.[363]

Resim 180: P. Steenwijck, *Vanitas (Amiral Tromp'un Ölüm Alegorisi)*, 1655, tuval üstüne yağlıboya, Leiden Museum De Lakenhal.



Kaynak: http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/s-409 (çevrimiçi, 10.8.2017)

Bir masaya serilmiş Doğu halısının üstüne yerleştirilmiş kuru kafa, yeni sönmüş ve dumanı hâlâ tütmekte olan bir mum, kılıç, flüt, küre, kürenin üzerinde zaferi sembolize eden defne yapraklarından bir taç, matara, parlak sedef bir notilus, pipo ve tütün, kitaplar, artık hayatta olmayan Amiral Tromp'u ve onun şanlı askerî hayatını hatırlatacak nesnelerdir (Resim 180). Tromp artık fiziksel olarak orada değilse de ressam Pieter Steenwijck, masanın üstündeki kitapta, Tromp'un cenaze

[362] Alice van Diepen ve Henriëtte Fuhri Snethlage: **Haarlem en Hals: Een stad en zijn schilder**, Waanders Uitgevers ve Frans Halsmuseum, Zwolle ve Haarlem, 1990, p. 122.
[363] Bir *vanitas* betimi olmamakla birlike Torrentius'un *Üç Kap ile Dizgin* (Resim 57) yapıtı, fâni insana ölçülülüğü hatırlatacak bir *cartellino* barındırır.

konuşması metnini (*oratio funebris*) ve masanın kenarından sarkmakta olan ve her an izleyicinin alanına düşecekmiş gibi görünen kâğıtta, onun bir portresini betimlemiştir. Bu *vanitas* betimi, Tromp gibi şanlı ve hayatı başarılarla dolu bir insanın bile tüm dünya nimetlerinden, günü geldiğinde sessizce elini eteğini çekeceğini hatırlatır. Benzer kompozisyonlara Vincent Laurensz. van der Vinne (Resim 53), Edwaert Collier, L.N. Peschier (?-1660/80) ve Simon Luttichuys'un (1610-1661) yapıtlar bütününde de rastlanır.

Resim 181: D. Bailly, *Otoportre*, 1651, ahşap üstüne yağlıboya, 65 x 97,5 cm, Leiden Museum De Lakenhal.



Kaynak: http://www.lakenhal.nl/en/collection/s-1351 (çevrimiçi, 10.8.2017)

Bailly'nin *vanitas* öğeleri ile bezediği otoportresi (Resim 181), birçok açıdan 17. yüzyıl Hollanda resmi için ilginç bir örnektir. Yapıtta, masadaki birçok *vanitas* nesnesinin yanı sıra, hayatın geçiciliğini vurgulayan uçuşmaktaki sabun baloncukları (*homo bulla*) ve ressamın etrafındaki çeşitli portreler görülür. Bu resmi ilginç kılan, o sırada 67 yaşında olan ressamın kendi gençliğini 'kanlı canlı' betimlemesi ve kendisinin o sıradaki görünüşünü genç ressamın tuttuğu resme hapsetmesidir. Zaman akıp gitmekte; gençlik de hayatın kendisi gibi bir çırpıda geçmektedir. Kadehin

ardında belli belirsiz bir hayalet gibi görünen, ressamın hayata veda etmiş karısının 'ruhu'dur.[364] Masanın sağ tarafında ise iki parça kâğıt görürüz. Biri düşmekte olup, diğerinin ucu bir kitabın altına sıkıştırılarak düşmesi özellikle engellenmiştir. Kâğıtta "*Vanitas vanitatum et omnia vanitas David Bailly pinxit 1651*" yazar.[365]

Resim 182: F. van Mieris, *Ressam Olarak Otoportre*, 1667, panel üstüne yağlıboya, 17,7 x 13,3 cm, Polesden Lacey Surrey The National Trust.



Kaynak: http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1246501 (çevrimiçi, 10.8.2017)

Tıpkı daha önce meslektaşları Samuel van Hoogstraten (Resim 74) ve Gabriel Metsu (Resim 72) gibi Van Mieris de kendisini saygın bir ressam olarak betimlerken resim yüzeyinden izleyicinin alanına geçmiş gibi görünen yanılsamacı üslupta bir parça kâğıt betimlemiştir (Resim 182). Kâğıtta belli belirsiz görülen çizim, ressamın çizim yapmayı ressamlığın temel parçası saydığı biçiminde yorumlanmıştır.[366] Buna benzer bir yaklaşımı Metsu'nün otoportresinde de görürüz. Van Hoogstraten da, elinde kalemi çizim yaparken görülür. Van Mieris'in dayandığı korkuluğa, resmi yaptığındaki yaşını (*ætat* 32), resmin yapım yılını (*anno* 1667) 'kazımış' ve onun

[364] http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/s-1351 (çevrimiçi, 4.11.2017)
[365] "Her şey boş, bomboş bomboş!" (Bkz. Vaiz 1: 1-2), her şey geçici, David Bailly resmetti 1651.
[366] Otto Naumann: "Frans van Mieris as a Draughtsman", **Master Drawings**, 16, 1978, pp. 3-4.

altına fırçasıyla imzasını atmıştır. Her üç ressam da otoportrelerinde *cartellino* türünden yanılsamacı öğelere yer vererek, ressam olarak ustalıklarını, izleyiciyi şaşırtma yetisine sahip olduklarını vurgulamak istemiş gibidirler.

Resim 183: M. Sweerts, *Genç Bir Adamın Portresi*, 1656, tuval üstüne yağlıboya, 114 x 92 cm, St. Petersburg Hermitage.



Kaynak: https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/47184/?lng=fr (çevrimiçi, 10.8.2017)

1650'lerin sonunda Amsterdam'da bir dönem çalışmış olan Flaman ressam Michael Sweerts, *Genç Bir Adamın Portresi*'nde melankolik bir şekilde kafasını eline dayayan bir adamı, yazı masasının başında betimler (Resim 183). Üstünde çeşitli dosyaların, kâğıtların, para kesesinin, bozuk paraların ve içinde tüy kalemlerin bulunduğu büyükçe bir hokkanın durduğu masanın koyu yeşil örtüsüne, katları tam açılmamış bir *cartellino* 'iğnelenmiştir'. Üstünde "Her fatura ödenmelidir" yazdığından ve genç adamın vücut dilinden yola çıkarak, zamanında Hermitage Müzesi kataloğunda *İflas* olarak yanlış adlandırılmış bu yapıtı, 1907 yılında A.

Neustroyev yeniden değerlendirmiştir. Ona göre kâğıtta yazan şey iflası değil, her ticarî işlem için gerekli olan bir şartı hatırlatıyordu.[367]

Resim 184: C. Netscher, *Dantel Yapan Kadın*, 1662, tuval üstüne yağlıboya, 33 x 27 cm, London Wallace Collection.



Kaynak:
http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=65171 (çevrimiçi, 10.8.2017)

Yukarıdaki resimde Netscher, oldukça sade bir odada, vücudu ve yüzü büyük oranda duvara dönük genç bir kadını, dantel yaparken betimlemiştir (Resim 184). Erdemli ev kadınını yücelten yapıtlardan biri olarak[368], ressam burada kadını dış dünyadan tamamen soyutlamış ve izleyiciyle dahi göz göze gelemeyecek şekilde bir

[367]Natalia Gritsaj: "Michael Sweerts", **Masterpieces from the Hermitage Leningrad: Dutch and Flemish Paintings of the Seventeenth Century**, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1985, p.124.

[368] Özellikle Münster Antlaşması'ndan sonra (1648), erdemli, ideal ev kadını ve anne tasvirleri yapan resimlerde artış olduğunu belirten Franits, genellikle cinsellikle bağdaştırılan çıkarılmış terlik ve ayakkabı motifinin, Plutarkhos'un *Evlilik Kanunları* (*Conjugalia Praecepta*) adlı yapıtından yola çıkarak, kadının evine ait olduğunu hatırlatan nesneler olduğunu belirtir. Yine genellikle cinsellikle bağdaştırılan midye kabuklarının da, midyenin içindeki canlının hep kabuğunda kalmasına istinaden, kadının yuvasına olan sadakati sembolize ettiğini açıklar. (W. Franits: **Dutch Seventeenth-Century Genre Painting**, Yale University Press, New Haven and London, 2008, p. 109.)

odanın köşesine yerleştirmiştir. Bu kadının dış dünyayla, bir ihtimal, tek bağı duvarda asılı bir gravürdür. Kenarları kıvrılmış ve böylece de hacim kazanmış bu kâğıt parçası bir manzara betimidir; altında ressamın imzası ve yapıtın tarihi okunur. Netscher bu iki dünyayı bu şekilde karşı karşıya getirir; evinde her kadının yapması gereken işlerden birini yapan bir kadın ve o evin kapıları dışındaki dünya. Kadının bizimle kurmadığı ilişkiyi bu bağlamda duvardaki gravür kurar; bize paralel olarak betimlenen duvara elimizi uzatsak sanki ucu kıvrılmış olan gravürü oradan çekip alabilecekmişiz gibi görünür.

Resim 185: C. Gijsbrechts, *Resmin Arka Tarafı (Trompe L'oeil)*, 1670, tuval üstüne yağlıboya, 66,6 x 86,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst.



Kaynak: http://www.smk.dk/en/explore-the-art/highlights/cornelius-norbertus-gijsbrechts-trompe-loeil-the-reverse-of-a-framed-painting/ (çevrimiçi, 10.8.2017)

Resim sanatı tarihinde belki de en ilginç *cartellino* örneklerinden birini Flaman ressam Cornelius Gijsbrechts yapmıştır (Resim 185). Üzerine kırmızı mühür ile iliştirilmiş, sadece 36 numarasının görüldüğü minik kâğıt değil, yapıtın tamamı *trompe l'oeil* resimler açısından en etkileyici yapıtlardandır. Arkası dönük bir tuvalin betimlendiği bu yapıt, bir duvara asılmak üzere değil, duvara dayanmak üzere yapılmıştır. Buradaki amaç, üzerindeki numaranın da imlediği gibi, bir sergiye ya da müzayedeye katılmak üzere bekletilen bir resmin, izleyici/alıcı tarafından merak

edilerek çevrilmesini sağlamaktır.[369] İzleyici resmi çevirdiğinde bu yapıtın arkasını (yani bir anlamda da ön tarafta gördüğünün aynısı) görecektir. Resmin kendisi resmin arkasıdır ve bundan başka da bir öykü sunmaz. Leppert'in deyimiyle bu temsil, kendi varlığını hem ilan hem de inkâr eder. Bu "olmayan bir resmin" resmidir.[370]

Resim 186: Samuel van Hoogstraten, *Janr Resimli ve Çizimli Trompe L'oeil Natürmort*, tuval üstüne yağlıboya, 65 x 50 cm., özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w7525 (çevrimiçi, 10.8.2017)

Samuel van Hoogstraten'a atfedilen bu *trompe l'oeil* (Resim 186) üç katmanlı bir öyküyü barındırır. Bir taverna sahnesinin betimlendiği tuvalin sol üst köşesi, tutturulduğu panelden ayrılıyor ve ortaya resmin bir ön hazırlığı gibi görünen bir çizim çıkıyor. Böylece ressam, asıl görünen şeyin gerçek olmadığını, gördüğümüzü

[369] Koester: **a.g.e.**, p. 206.
[370] Richard Leppert: **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 42. Stoichita ise bunu "Söz konusu resim bir temsildir ancak bu temsilin nesnesi kendi negatifidir" diyerek özetler. (Stoichita: **a.g.e.**, p. 276.)

sandığımız şeylerin bir yanılsama olduğunu vurgular. Tuvalin ahşap panelden ayrılması yanılsamasına, bir de o panele tutturulmuş gibi görünen çizim eşlik eder; panel de bir yanılsamadır. İzleyici, yine var olmayanın varmış gibi gösterilmesi durumu ile karşı karşıyadır.[371]

Yazılı belgelerin bulunduğu kompozisyonların görünüşteki garipliği, rastgeleliği ve doğallığı, izleyeni bunlar içinde bir mesaj aramaya yönlendirir. Çünkü bunlar son derece özenle betimlenmiş ve çoğu zaman da okunaklı yazılardır.[372] Yazılı metinler, ne şekilde olursa olsun, resim içinde ressamdan izleyiciye doğrudan bir ileti sunar. Resimde görülen bir harf bile onun yapıtla ilişkisinin sorgulanmasına neden olur; yapıtın kendisiyle mi, sanatçıyla mı, yoksa yapıtın dışında kalan dünyayla mı ilgili olduğu sorusu izleyeni meşgul eder.

Resim 187: C. Brisé (Brize), *Amsterdam Belediyesi Maliye Bölümü Duvarındaki Belgeler*, 1656, 194 x 250 cm, tuval üstüne yağlıboya, Amsterdam Museum.



Kaynak: https://hart.amsterdam/nl/page/148756/trompe-l-oeil-schilderij-van-cornelis-brise (çevrimiçi, 10.8.2017)

[371] Weststeijn: **a.g.e.**, 2008, pp. 281-283.
[372] Ross: **a.g.e.**, p. 68.

16. ve 17. yüzyılda Hollanda'da, resmî kurumlarda, avukatlık ve noter bürolarında yazılı belgelerin iplerle demetlenerek duvara asılmak suretiyle 'dosyalandıklarını' Gossaert'ın *Bir Tüccarın Portresi* (ykl.1530, Washington National Gallery of Art), Pieter de Bloot'un *Avukatın Ofisi* (1628, Amsterdam Rijksmuseum), Berckheyde'nin (Resim 10) ve Brisé'in (Resim 187) yapıtlarında görürüz. Yapıt, 1648 yılında yapımına başlanan Amsterdam belediye binasında maliye işlerinden sorumlu belediye meclis üyesinin oda kapısını üzerine asılmak üzere sipariş edilmiştir. Gerçek kâğıt demetleri arasına asılan bu yanılsamacı resim, ilk bakışta fark edilmemekle birlikte, büyük bir ihtimalle fark edildiği anda da oraya gelenleri şaşkınlığa uğratmıştır.[373] Yol masrafları, mahkeme masrafları, özel faturalar gibi sekiz farklı başlık altında toplanan kâğıtlar bir düğümle tutturulmuştur. Açılan bir düğümden aşağıya kayan kâğıtlar ve çizimlerle, kadife bir para kesesi de dikkati çeker. Bu yapıt, dönemin şairlerine de şiirler yazdırmıştır. Yerli kâğıt üreticilerini korumak üzere, Fransa'dan kaliteli kâğıt ihracatının durdurulduğu bir dönemde Joost van den Vondel (1587-1679) şöyle bir şiir yazar:

"Matbaacılar ve yazarlar çıldıracak/ Şimdi Hollanda bize Fransız kâğıdı kullanmayı yasak edince./ Amsterdam'ın veznedarı bizi bu dertten kurtar dedi/ Brisé resme başlarken kâğıt ısmarladı/ Şu sahneye bir bakın. Orada, yukarıda ne görüyorsunuz?/ Kâğıtlar, sertifikalar, tapular, yoksa görünen şey gözlerimizi mi yanıltıyor?"[374]

Ancak bir tek Brisé değildir, gerçek gibi görünen yanılsamacı yapıtlarında bol bol kâğıt kullanan ve Van den Vondel gibi yazarları bu kâğıt savurganlığı ile 'kıskandıran'.

[373] Chong and Kloek (Ed.): **a.g.e.**, 1999, p. 228.
[374] **A.e.**, 1999, p. 230.

2.6.2. Quodlibet

Kâğıt ve kâğıttan yapılmış çeşitli belgelerin görüldüğü bir başka yanılsamacı resim türü de *quodlibet*'tir. Türkçe'ye mektupluk ya da mektup panosu olarak çevrilebilecek olan bu türden yapıtlar; genellikle yazı ve çizi işleriyle uğraşan insanların çalışma odalarında kullandığı mektup, gazete ve çeşitli nesneleri bir arada tutan bir panoymuş izlenimi vererek izleyiciyi şaşırtmak üzere yapılmışlardır.[375]Günümüzde mantar ya da metalden yapılmış türleri kullanılan bu mektupluklar, dikdörtgen ve kumaşla kaplanmış (bazen de kaplanmamış) panolar olup yatay, dikey ve çaprazlamasına çivilerle gerilmiş deri şeritler veya kurdelelerle işlevsel hale geliyordu.

Resim 188: V. Carpaccio, *Mektupluk (Lagünde Av resminin arkası)*, 1490-95, panel üstüne yağlıboya, 75,6 x 63,6 cm, Los Angeles J. Paul Getty Museum.

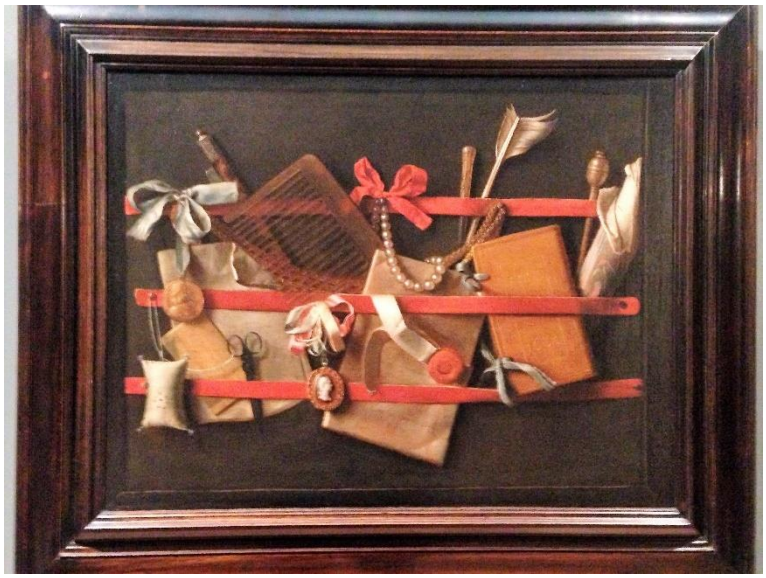


Kaynak: http://www.getty.edu/art/collection/objects/686/vittore-carpaccio-hunting-on-the-lagoon-recto-letter-rack-verso-italian-venetian-about-1490-1495/?artview=dor636913 (çevrimiçi, 10.8.2017)

[375] Bu panolarda genellikle rastlantısal gibi görünen, gündelik kullanımda el altında olması arzulanan nesneler bulunuyordu. Bu sebepten bunlara Latince'de "ne istesen" ya da "her tür" anlamına gelen *quodlibet* ismi verilmiştir. (Koester: **a.g.e.**, p. 22.)

Bilinen en erken tarihli *quodlibet* örneği, Venedikli ressam Vittore Carpaccio'ya aittir (Resim 188). Lagünde bir av sahnesinin betimlendiği panelin arkasına yaptığı bu mektupluk, boydan boya gerilmiş tek bir kırmızı kurdeleye iliştirilmiş mektuplardan oluştur. Resmin yüzeyine ait bir yanılsama yaratan mektuplar izleyicinin alanına girer.

Resim 189: S. van Hoogstraten, *Trompe L'oeil Quodlibet,* 1664, tuval üstüne yağlıboya, 47 x 65,1 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014)



Resim 189a-b: S. van Hoogstraten, *Trompe L'oeil Quodlibet* (detay), 1664, tuval üstüne yağlıboya, 47 x 65,1 cm, Dordrecht Dordrechts Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2014)





Üstünde defterler, tüy kalem, 1664 tarihini taşıyan bir günlük, minyatürlü (*cameo*) bir kolye ucu, makas, iğnelik, Kutsal Roma İmparatoru III. Ferdinand'ın görüldüğü bir madalya, inci bir kolye ve bir tarak bulunan bu mektupluk da, Samuel van Hoogstraten'ın kişisel eşyalarını gösterir (Resim 189). Bu, bir anlamda ressamın eşyalardan oluşmuş bir otoportresi gibidir. 1660'ların başında eşiyle birlikte Londra'ya taşınan ressam, yazı yazarken ihtiyaç duyduğu eşyaların ve eşine ait olanların yanına bir de imparatoru yanılsamacı bir resmiyle Zeuxis misali 'kandırmasının' ödülü olan madalyayı, ressam olarak başarısının bir nişanesi olarak mektupluğun bir köşesine iliştirmiştir. Van Hoogstraten'ın ve diğer 17. yüzyıl ressamlarının natürmortlarında, sanatçının kendi 'varlığı' önemli bir unsurdur. Bu, onların edimsel doğalarına bir vurgu olup ustalıklarına dikkati çeker. Bunu natürmortlarında bir otoportre ya da kendilerinin bir imgesi ya da Van Hoogstraten örneğinde olduğu gibi kimliğine (sanatına, ustalığına, becerisine) işaret eden bir madalya ile yaparlar.[376]

Resim 190: C. van der Meulen, *Trompe L'oeil Mektupluk*, 1673, tuval üstüne yağlıboya, Dordrecht Dordrechts Museum (Foto: F.T. Kazancı, 2014)



[376] Brusati: **a.g.e.**, (1990/1991), p. 182.

Samuel van Hoogstraten'ın 1650'lerin sonunda Dordrecht'te öğrencisi olmuş olan Cornelis van der Meulen (1642-1691) de hocasının izinden giderek yanılsamacı üslupta natürmortlara imza atmıştır. 1673 yılında gerçekleştirdiği bu çalışmada (Resim 190), 1668'da Fribourg'da basılmış olan ve iyice yıpranmış olarak betimlenen *Je Jaloux par Force et le Bonheur de Femmes* adlı kitap dikkati çeker.[377] Bunun yanı sıra, mektuplar, notlar, bir insan vücudu çizimi, defter, tüy kalem ve bir kalem bıçağı bulunur. Van der Meulen'ın yanılsamacı çalışmaları da ustasınınkiler gibi soyluların ilgisini çeker. Sanatçı İsveç sarayında çalışmak üzere Stockholm'e çağrılır ve hayatının sonuna kadar da çalışmalarına orada devam eder.

Resim 191: E. Collier, *Trompe L'oeil Mektupluk*, ykl. 1703, tuval üstüne yağlıboya, 50 x 65,5 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal. (Foto: F.T. Kazancı, 2016)



Yaklaşık yirmi yıl Leiden'da çalıştıktan sonra, yaşamının son on beş yılını Londra'da geçiren Edwaert Collier'in mektupluğu (Resim 191) ise her iki kentten de izler taşır. Leiden Gazetesi (*Extraordinaire Leydse Gazette*), üzerinde 'Leidenlı ressam Edward Collier' yazan bir mektup, İngiltere Kraliçesi Anne'ın mecliste

[377] Kıskançlık ile ilgili bu kitabın 23. sayfasında çoğu erkeğin itibarları, kadınların ise kocaları konusunda kıskançlık yaptıkları belirtilir. (çevrimiçi, 5.11.2017) http://librairie-hugonnard-roche.blogspot.nl/2014/06/le-jaloux-par-force-et-le-bonheur-des.html Bu, kadın ve erkeğin toplum içindeki rollerini yine ortaya koyan bir detay olarak görülebilir.

yaptığı konuşmayı içeren bir gazete nüshası ile büyüteç, yazı-çizi aletleri, cep saati ve üzerinde 1642'de idam edilen kral I. Charles'ın imgesinin bulunduğu bir madalya görülür. Dönemin politik olaylarına göndermelerle dolu olan bu yapıtın benzerleri Glasgow (ykl. 1707, Hunterian Museum and Art Gallery) ve Londra'da (1701, Victoria and Albert Museum) bulunur. Battersby, bu birbirine çok benzeyen yapıtlardaki benzer öğeler ve yapılışlarından yola çıkarak sanatçının sanatsal kaygıdan çok ticari kaygıları olduğunu belirtmektedir.[378]

Resim 192: C. Gijsbrechts, *Berber Cerrahlık aletleriyle Mektupluk*, 1668, tuval üstüne yağlıboya, 125 x 109,5 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst.



Kaynak: http://www.smk.dk/en/visit-the-museum/exhibitions/haim-steinbach/the-smk-artworks-in-the-exhibition/ (çevrimiçi, 10.8.2017)

Mektupluk tarzında çok sayıda yanılsamacı resme imza atan Gijsbrechts'in bu türden kimi yapıtlarına bir de yanılsamacı bir çerçeve ve perde eklediği görülür.

[378] Battersy: **a.g.e.**, p. 123.

Ressamın mektupluğu ele alınan diğer örneklerden daha kalabalıktır ve mektuplukta çok sayıda nesneyi tutabilecek şekilde hem yatay hem de dikey tutturulmuş kurdeleler vardır (Resim 192). Çok sayıda kâğıt parçasının yanı sıra berber tıraş çanağı, enjektör, forseps, ameliyat bıçağı ve testeresi, çeşitli tarak ve fırçalar görülür. Berber çanağında görülen pencere yansıması, materyali betimleme konusundaki yeteneğini örneklendiren bir detaydır. Yanılsamacı resim konusunda en başarılı olan ressamlardan biri olan Gijsbrechts, birden çok oyunu yapıtına dâhil ederek ustalığını ve soylu patronlarının ona olan hayranlığının nedenini göstermektedir adeta.

İzleyicinin şaşkınlığına neden olan türden oyunlar oynamalarının yanı sıra bu yapıtlar, Brisé örneğinde de olduğu gibi, dekoratif amaçlar da taşırlar. İzleyicinin kısa sürecek olan 'yanılsamasının' ardından karşı karşıya kalacağı sanat yapıtının kendisi, izleyiciye yaşattığı hazzı hatırlatacak şekilde odasında ya da sergilendiği yerde varlığını sürdürecektir.

2.6.3. Avian Trompe l'oeils[379]

16. yüzyılda değişen yasalarla birlikte avlanma hakkı, zaten karınlarını doyurmakta güçlük çeken köylüler ve sıradan insanlardan alınıp, sadece toprak sahibi prenslere ve onların ayrıcalık tanıdıkları aristokrasi ve ruhban sınıfına verilmişti. Hollanda, Flaman ve Almanya topraklarında, sarayın büyük miktardaki et ihtiyacını karşılamak için senede birkaç defa büyük avlanma etkinlikleri düzenleniyordu. Prensler büyük hayvanları avlarken, diğerleri ancak küçük hayvanları avlayabiliyordu.[380] Bu büyük av şölenleri ya da daha küçük boyutlu av partileri, yeni bir resim türünü de beraberinde getirmiştir. 17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren öl(dürül)müş av hayvanlarının her çeşidi (tavşan, keklik, sülün, geyik, yaban domuzu, kuğu, vb.) değişik kompozisyonlarla (zaman zaman resimde bir detay olarak, zaman zaman da resmin başlıca konusu olarak) izleyiciye sunulmuştur. Söz konusu resimler, özellikle ayrıcalıklı üst sınıfın bir 'ihtiyaçtan'

[379] *Avian* İngilizce'de kuşlarla ilgili olan anlamına gelen kelime, konumuz bağlamında, kuşlar ve kuş avıyla ilgili yanılsamacı resimler için kullanılır.
[380] Schneider: **a.g.e.**, p. 51.

doğan boş zaman eğlencelerini belgeleyen bir andaç ve ressamlar için de hayvanların tüylerini, derilerini ve cansız bedenlerini 'en gerçekçi' şekilde betimlemeleri için bir araç olmuştur. Biz de "görsel olarak güzel ve muhtemelen arzulanır bir şey haline dönüştürülen ölüme bakmaktan haz duymaya davet ediliriz."[381]

Resim 193: J. de' Barbari, *Keklik ve Zırh Eldivenleri*, 1504, ahşap üstüne yağlıboya, 52 x 42,5 cm, München Alte Pinakothek.

Resim 194: L. Cranach I, *İki Ölü İpekkuyruk Kuşu*, ykl. 1530, suluboya ve siyah kalem, 43,6 x 20,3 cm, Dresden Kupferstichkabinett.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/barbari/stillife.html (çevrimiçi, 16.8.2017)

Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a6/Lucas_Cranach_the_Elder_-_Two_Dead_Bohemian_Waxwings_-_Google_Art_Project.jpg (çevrimiçi, 16.8.2017)

Av hayvanlarının *trompe l'oeil*'lerde kullanılmasına, ilk olarak Jacopo de Barbari'nin *Keklik ve Zırh Eldivenleri*'nde (Resim 193) rastlanır. Yapıtın, Antik dönemden beri bir gerçeklik algısı yaratma amacındaki ilk *trompe l'oeil* ve ilk

[381] Leppert: **a.g.e.**, s. 68.

natürmort olduğu savlanır.[382] Bir av köşkü için yapıldığı düşünülen resim güçlü bir ışık gölge karşıtlığı ile üç boyutluluk kazanmıştır. Kekliğin yanında betimlenen zırh eldivenleri de avı gerçekleştirenin kimliği hakkında fikir verir. Resmin sağ alt köşesinde ressamın imzasını ve resmin yapım yılını taşıyan *cartellino* da yapıtta 'gerçeklik' duygusunu pekiştirir.[383] Cranach'ın çok daha detaylı çalıştığı tüyler ve daha canlı renkler ile bezeli *İpekkuyruk Kuşları* (Resim 194) da erken tarihli bu türden yapıtlardandır. Cranach'ın bu yapıtı, sanki De' Barbari'nin *Ölü Keklik*'i ile ondan yüz elli yıl sonra Hollanda'da yapılacak başka bir keklik arasında bir köprü oluşturmaktadır.

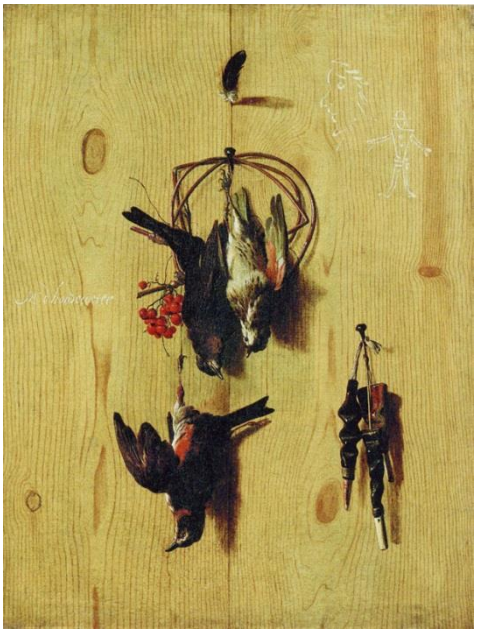
Jan Baptist Weenix'in betimlediği *Ölü Keklik* (Resim 195) her ne kadar sadeliği bakımından öncüllerine benzese de Weenix, kuşun cansız bedenini çok daha başarılı bir biçimde tuvale aktarmıştır. Ressamın fırçasından, ölümün kararttığı gözleri ile kuşun asılı olmayan ayağının yana düşüşü de Alberti'nin sözlerini akla getirir: "Cansız bir bedeni çizmeyi çabalayıp da (bu kesinlikle çok zor bir iştir) bedenin her bir uzvunu cansız bir biçimde resmetmeyi başaran kişi, iyi bir ressam olacaktır. […] Bir ölünün uzvları, tırnaklarına varıncaya kadar ölü olmalıdır."[384] Kuşun tüylerindeki renk geçişleri; kanat altındaki tüylerinin beyaz ve gri tonları; vücudunun farklı yerlerinde farklı şekilde görünen tüy yapıları; beyaz/gri duvarın düzlüğü ile kuşun hacimli bedeninin karşıtlığı, ipin dokusu ve çivinin neredeyse çekip çıkartılabilecek kadar gerçekçi betimi, resmi türünün yetkin bir yanılsamacı örneği haline getirir.

[382] Milman: **a.g.e.**, 1983, p. 83 ve Battersy: **a.g.e.**, p. 145. Battersby, yapıtın yağlıboya ile yapılmış ilk gerçek *trompe l'oeil* olduğunu vurgular.
[383] Bu anlamda, Venedikli ressamın sanatına, şüphesiz, Kuzey'e yaptığı seyahatlerin ve Venedik'te tanımış olduğu düşünülen Albrecht Dürer'in de katkıları olmuştur.
[384] Leon Battista Alberti: **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 53.

Resim 195: J. B. Weenix, *Ölü Keklik*, 1650-52, tuval üstüne yağlıboya, 50,6 x 43,5 cm, Den Haag Mauritshuis.

Resim 196: M. d'Hondecoeter, *Ahşap Panelin Üstüne Ölü Kuşlar*, 1660-70, 83 x 65 cm, Aachen Suermondt- Ludwig Museum.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/dead-partridge-hanging-from-a-nail-940/ (çevrimiçi, 16.8.2017)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w5549 (çevrimiçi, 16.8.2017)

Melchior d'Hondecoeter eniştesi J. B. Weenix gibi hayvan betimleri, av natürmortları ve *trompe l'oeil* türü resimlere imza atmıştır. Ahşap bir duvar panosuna tutturulmuş ardıçkuşları, av düdükleri ve uçlarında yemiş olan tuzaklar görülür (Resim 196). Panoda görülen çocuk çizimleri, nesnenin 'gerçek dünya'ya ait olduğunu izlenimi vererek bir *trompe l'oeil* etkisini arttırmak üzere yapılmıştır.[385] Bir yandan da iki boyutlu ve üç boyutlu temsil arasındaki çarpıcı farkı göstermesi açısından eğlenceli bir detaydır.

[385] Koester: **a.g.e.**, p. 248.

Resim 197: J. Leemans, *Av Aletli Trompe L'oeil*, 1665, tuval üstüne yağlıboya, 85 x 167 cm, Dordrecht Dordrechts Museum.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2014

D'Hondecoeter'ın resminde de görüldüğü üzere, ölmüş av hayvanlarının yer aldığı *trompe l'oeil*'lere bir zaman sonra bu hayvanları avlamak üzere kullanılan çeşitli alet ve silahlar da eklenmiştir. Ağabeyi Antonie gibi çeşitli av silahları resimleri bulunan Johannes Leemans, av sonrasını değil de, ava çıkmadan hemen öncesini, av için hazır bekletilen değişik birçok nesneyi betimlemiştir. Bir *trompe l'oeil*'de aslında olması gerektiği gibi tüm bu nesneleri (bir av tüfeği, kuş kafesi, çeşitli düdükler, ağ, hançer, av borusu, matara, vb.) gerçek boyutları ile tuvale aktarmıştır (Resim 197). Bununla da kalmayıp yanılsamacı ahşap bir çerçeve eklediği resminde, kumaş bir av kesesi ve üst tarafta da av tüfeğinin bir kısmı çerçeveden taşarak doğrudan izleyicinin alanına girer. Böylelikle izleyici üzerindeki etkisini de arttırmış olur.

Den Haaglı bir başka ressam Jacob Biltius'un (1633-1681) ve Cornelis Gijsbrechts'in de av ve av aletli *trompe l'oeil* yapıtları bulunur. Gijsbrecht'in duvara asılı müzik aletleri ve Van Hoogstraten'ın kişisel eşyalarının (havlu, fırça, tarak ve

madalyası) asılı olduğu dolap kapağı da izleyicide benzer yanılsamalar yaratan örneklerdendir.

2.6.4. Chantourné

Ressam ve sanat yazarı Arnold Houbraken, sanatla ilgili bildiği her şeyi borçlu olduğunu söylediği hocası Samuel van Hoogstraten'ın evine ziyarete gittiğinde karşılaştığı yanılsamacı nesneleri şöyle anlatır:

"Şurada tabak rafında bir elma, armut ya da limon; orada odanın köşesinde ya da bir sandalyenin altına yerleştirilmiş mukavvadan kesilmiş ve boyanmış bir terlik ya da ayakkabı gördüm. Ayrıca, bir çiviyle oraya buraya asılmış, tutkallı alçı kaplanmış tuvale boyanarak kesilen, tuzlanıp kurutulmuş balık da vardı. Bunlar o kadar göz aldatıcı şekilde boyanmışlardı ki insan kolaylıkla bunları gerçek kurutulmuş pisibalığı sanabilirdi."[386]

Bir ressam olarak Houbraken'ı bile şaşırtmayı başaran Van Hoogstraten'ın, resmin yanılsamacı etkilerini bilmeyen ve daha önce böyle bir resim türü ile karşılaşmamış bir izleyicide yaratacağı şaşkınlığını düşünmek bizi gülümsetir. Bu türden yapıtlara *chantourné,*[387] yani kesilmiş olan, ismi verilmiştir. Milman *chantourné*'in çıkış noktasının şömine siperlikleri olduğunu, şöminenin yanmadığı yaz aylarında ateşten kararmış deliği örtmek üzere panellerin kullanıldığını belirtir. 17. yüzyılla birlikte söz konusu panellerin, önce sanatçının ev sahibinin zevkiyle koşut boyadığı tuvallere, bir yüzyıl sonra da *trompe l'oeil* resimlere dönüştüğünü ekler. Sanatçı daha sonra resmin arka planını ve onu kısıtlayan çerçeveyi reddederek

386 Houbraken: **a.g.e.**, p. 157. (çevrimiçi 08.11.2017)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0256.php

387 Fransızca'da kıl testereyle kesilmiş olan anlamına gelen '*chantourner*' kelimesinden türemiştir. İngilizce'de *the painted cut-out* olarak kullanılır.

üç boyutlu gerçekliğe yaklaşmak isteğiyle bu imgelerin etrafını kesmeye başlamıştır.[388]

Resim 198: C. Bisschop, *Sandalyesinde Uyuyan Çocuk*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 97,5 x 66,5 cm, New York Collection Mrs. Heidi Shafranek.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w4312 (çevrimiçi, 20.8.2017)

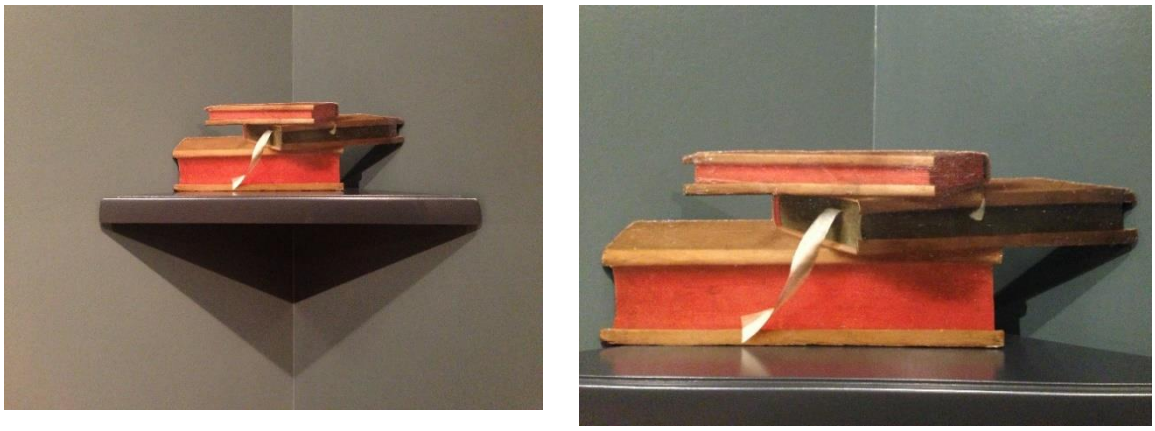
Chantourné'leri ilk yapanlardan birisi, Van Hoogstraten ve Houbraken gibi Dordrechtli olan Cornelis Bisschop'tur. Houbraken kitabında Bisschop'un bir köşeye ya da kapıya yerleştirilmek üzere kesilmiş ve canlı renklerle boyanmış her çeşit ahşaba resimler yapan ilk -ama en iyisi sayılamayacak- ressam olduğunu yazar. Çok doğal şekilde tasarlanmış ve nükteli bu figürlerin gözü yanıltarak canlı insanlarmış gibi gelip geçenler tarafından selamlandığına şahit olduğunu da ekler.[389] Bisschop'un

[388] Milman: **a.g.e.**, 1983, pp. 90-92.
[389]Houbraken: **a.g.e.**, p. 220. (çevrimiçi 08.11.2017)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0275.php

Chantourné'lerine ilgi o kadar büyük olmuştur ki siparişlerini yetiştirmek üzere atölyesinde kızı ve oğulları da ona yardım etmeye başlamışlardır.

Bisschop'un, mama sandalyesinde uyuya kalmış küçük bir çocuğu betimlediği kesilmiş resminde, bir de izleyiciyle doğrudan göz göze gelen bir kedi görürüz (Resim 198).[390] Zeuxis'in üzüm kâsesi tutan genç adam örneğinden de bilindiği kadarıyla, canlı figürler genellikle yanılsama yaratma konusunda sorunlu bir konu oluştururlar. Bisschop çocuğu uykuda ve hareketsiz betimlediğinden neredeyse bir natürmort gibi görünür.

Resim 199-199a: H. van Heemskerck, *Kitaplı Trompe L'oeil*, 1682, panel üstüne yağlıboya, boyutları bilinmiyor, Dordrecht Dordrechts Museum.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2014

Hakkında fazla bilgi sahibi olmadığımız Hendrick van Heemskerck (1629-1682) Leiden ve Den Haag kentlerinde çalışmıştır. Manzara ve köylü eğlenceleri türünde resimleri olan sanatçının en bilinen yapıtı bir *trompe l'oeil*'dür. Dordrechts Museum'un bir köşesinde duvardaki bir rafın üzerine yerleştirilmiş duran kitaplı *chantourné*'si, ilk bakışta okunmakta olan üç kitabın gelişi güzel oraya konulduğu izlenimini verir (Resim 199-199a). Ortadaki kitabın biraz daha çapraz yerleştirilmiş

[390] Brusati, buradaki kedinin tıpkı Van Hoogstraten'ın *doorkijkje* resimlerindeki köpek ve kediler gibi izleyiciyi sahnenin içine çeken bir işlevi olduğu belirtir ve izleyicinin de kedi tarafından izlendiğini ekler. (C. Brusati: "Slapend kind in een hoge stoel", **a.g.e.**, 1992, pp. 93-94. Bkz. Ekler-2.)

olması ve içinden sarkar gibi görünen ayracın raftaki yansıması da derinlik ve gerçeklik etkisini kuvvetlendirir.

Yapıtın, ya izleyiciden biraz uzağa ya da odanın 'pek de iyi' aydınlatılmamış bir köşesine yerleştirilmesi önemlidir.[391] Özellikle de gerçek nesnelerin ya da insanların yerine geçecek olan *chantourné*'lerde yapıtın fazla göze batmaması önemlidir; çünkü yanılsama büyüsünü zaten çok kısa bir an içinde yitirecek olan yapıtın başarısı, 'sırrını' hemen açığa vurmamasındadır.

Resim 200: C. Gijsbrechts, *Şövale* (*Chantourné*), 1670 (?), panel üstüne yağlıboya, 226 x 123 cm, Copenhagen Statens Museum for Kunst.



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a4/Cornelius_Norbertus_Gijsbrechts_-_Cut-Out_Trompe_l%27Oeil_Easel_with_Fruit_Piece_-_KMS5_-_Statens_Museum_for_Kunst.jpg (çevrimiçi, 20.8.2017)

Kopenhag Statens Museum'da sergilenen Gijsbrechts'in *Şövale*'si (Resim 200) belki de (Antoine Fort Bras'ın *Şövale*'si ile birlikte, 1686, Avignon Musée

[391] **A.e.**, p. 93.

Calvet) en bilinen *chantourné* örneklerindendir. Burada Gijsbrechts, izleyiciyi doğrudan kendi sanatı ve dehası ile baş başa bırakır. Ressam şövalesine üzerinde çalışmakta olduğu meyveli natürmortu yerleştirmiş ve resmin önüne ressam çubuğunu, bir deste fırça ve boya kutusunu bırakmıştır. Natürmortun önünde oval bir panelde Danimarka Kralı V. Christian'ın bir portresiyle, kendi adına yazılmış bir not[392] vardır. Şövalesinin altına, üstünde çalışmayı bitirdiği bir tuvali ters olarak dayamış ve paletini de şövaleye iliştirmiştir. Bunların hiç birisi temsil ettikleri nesneler değildir. Tüm nesneler (şövale dâhil) yanılsamacı bir üslupta, gerçek boyutlarıyla panellere resmedilmiş ve konturlarından dikkatlice kesilmişlerdir. Gijsbrechts, odanın ortasında duran bu panelin arkasına bir de ayak ekleyerek izleyicilerin ilk bakışta üç boyutlu bir nesne ile karşılaştıkları hissini vermeye çalışmıştır.[393] Ressam çubuğu, fırça gibi nesnelerin başarılı kısaltımları ve paletin arkası dönük tuvale düşen gölgesi gibi ayrıntılar yapıtın vermeye çalıştığı derinlik duygusunu pekiştirirler. "Hiç kuşkusuz ressamların bizzat kendi zanaatlerini konu alan en öz-bilinçli ve doğrudan çabalarının canlı şahitleri, *trompe l'oeil* ressamlarının şövale resimleridir" der Leppert.[394] Sanatının farkında olan ve bunu da şaşırtıcı biçimlerde ortaya koyan Gijsbrechts, Forbera ve Bisschop gibi ressamlar Avrupalı taht sahiplerinden de çoğunlukla ilgi ve övgü görmüşlerdir.

[392] Üstünde "Bay Cornelius Gijscrechts, Kopenhag'da Majesteleri Danimarka Kralı'nın saray ressamı" yazar.
[393] Celeste Brusati: "Munt slaan uit bedrog. Trompe l'oeils als culturele valuta", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Ed. Alan Chong and Wouter Kloek, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, p. 63. "Aynen kendisinin modeli olan nesne [şövale] gibi ortalık yerde durmalıdır. Aksi halde seyircinin aldatılması mümkün değildir." (Leppert: **a.g.e.**, s. 44)
[394] **A.e.**

Resim 201: H. Ronner-Knip: *Kedi*, 19. yüzyıl, demir üstüne yağlıboya, 18 x 29 cm, Amsterdam Collectie Six.[395]



Kaynak: http://archief.collectiesix.nl/shop (20.8.2017)

Altın Çağ'da oldukça popüler olan *chantourné*'ler 19. yüzyıla ve hatta günümüze kadar bu özelliklerini korumuşlardır. Rembrandt'in yakın dostu Amsterdam belediye başkanı ve oyun yazarı Jan Six'in (1618-1700) kuşaklar boyu hâlâ kullanılan ve bir müze-ev olan konutunda, natürmort ve hayvan (özellikle de kedi) resimleri ile bilinen Henriette Ronner-Knip'in (1821-1909) *Kedi*'si ziyaretçileri/izleyicileri karşılar. Evin salonunda şömineye yakın, yerde durmakta olan bu *chantourné,* evin kedisinin bir temsilidir (Resim 201). Özellikle 19. yüzyılda ev sahipleri, misafirleri geldiğinde saklanan ev hayvanlarını misafirleriyle tanıştırmanın bir yolu olarak (ve misafirleri biraz da eğlendirmek için) böylesi nükteli bir yönteme başvurmuşlardır.[396]

Dordrecht'te Cornelis Bisschop ve atölyesinden Hollanda'daki evlere, Avrupa saraylarına uzanan ve günümüzde hâlâ faydalanılan (reklam ve siyasi kampanyalarda, tanıtımlarda, vb.) *chantourné*'ler, çağımızın tüm teknik olanaklarına rağmen izleyicinin merakını ve ilgisini çekmeye devam eder.

[395] Yapıta ilişkin teknik bilgiler için Six Collection yöneticisi Sayın Jhr. Jan Six van Hillegom'a teşekkürlerimle.
[396] Amsterdam Collectie Six'e Mart 2016'da gerçekleştirilen bir ziyaret sırasında rehberin verdiği bilgiler kullanılmıştır.

2.6.5. Paragone

"Bütün güzelliklerin resimden doğduğu söylenebilir."[397]

"Heykel, renklerin güzelliğinden yoksundur."[398]

Sanatçıların birbirleriyle olan yarışları ve çeşitli konulardaki çekişmeleri Antik dönemden beri bilinir. Özellikle de konumuz bağlamında Zeuxis ve Parrhasius'un katıldıkları yarışma, Leonardo ve Michelangelo'nun birbirlerini sürekli eleştirmeleri ya da daha yakın zamanda Kandinsky ile Klee'nin ve Picasso ile Matisse'in sağlam dostluklarının yanı sıra sanat alanındaki tatlı rekabetleri, Tatlin ile Maleviç'in yumruklaşmaya varan tartışmaları da sanat tarihi içinde yerini almıştır. Sanatlar da birbirleriyle (resim ve şiir, resim ve heykel, müzik ve şiir, vb.) sürekli karşılaştırılıp hangisinin daha üstün olduğu konusunda tartışmalara konu olmuşlardır. Bu karşılaştırmalar için İtalyanca bir kelime olan *paragone* kullanılır.

Ortaçağ'dan itibaren ressamların diğer zanaatkârlardan kendilerini ayırma çabaları, çeşitli şekillerde kendini göstermiştir. Yapıtlarına imza atmaları, dinî, edebî ve felsefi yapıtlara hâkimiyetleri ve kurdukları ressamlar loncaları bu çabaların sadece birkaç göstergesidir. Ressamların üretimlerinin zanaat değil sanat olduğunu kanıtlama yönündeki uzun soluklu uğraşları düşünüldüğünde, zanaatin daha çok fiziksel olan yönü (heykel sanatında olduğu gibi) kendilerini layık gördükleri statüye uygun değildi. Leonardo, ressam ve heykeltıraş arasındaki zihinsellik ve fiziksellik karşılaştırmasını oldukça nükteli bir şekilde değerlendirir: "her yanı mermer tozuyla kaplanan heykelci bir fırıncıyı andırır […] (heykelcinin) yaşadığı yer pislik içindedir ve mermer parçacıklarıyla, taşların tozuyla kaplıdır."[399] Altın Çağ ressamlarının otoportrelerinde üzerlerinde bulunan gösterişli kıyafetler ve Japon sabahlıkları da kendilerini parçası olarak gördükleri (daha) yüksek statünün bir göstergesidir, tıpkı Leonardo'nun da önerdiği gibi. Resim ve heykel karşılaştırmasını ilk ele alan

[397] Alberti: **a.g.e.**, s. 40.
[398] Leonardo da Vinci: **Paragone: Sanatların Karşılaştırması**, Çev. Kemal Atakay, Notos Kitap, İstanbul, 2007, s. 103.
[399] **A.e.**, s. 84.

metinlerden birisi Alberti'nin *De Pictura*'sıdır (1435). Hümanist ve tarihçi Benedetto Varchi (1503-1565), 1546 yılında sanatçılara yolladığı bir tür ankette, resim ve heykel karşıtlığı üzerine sorular sormuş; Michelangelo[400], Cellini ve Pontormo gibi yedi sanatçı bu anketi yanıtlamışlardır. Verilen yanıtlardan her iki tarafın da (ressam ve heykeltıraşlar) kibar, kalemi kuvvetli ve klasik savlar konusunda bilgili oldukları görülmüştür; bu, sanatçıların artık mütevazı zanaatkârlar değil iyi eğitim görmüş ve kültürlü (*letterati*), düşüncelerine değer verilen kişiler olduklarının bir kanıtıdır.[401]

1642'de Leiden Ressamlar Loncası'nın açılışı nedeniyle yaptığı konuşmada Philips Angel da *paragone* konusunda değinmiştir. Angel, resim sanatının heykel sanatından da önce doğduğunu anlattığı bölümlerden sonra resmin neden diğer sanatlardan daha üstün olduğunu örnekleyip, Apelles'in *Venus Anadyomene* resmini yaparken resme modellik eden Campaspe'ye âşık olduğunu ve Büyük İskender'in de Antik Çağ'ın bu en büyük ressamına sevgilisi Campaspe'yi bağışladığını anlatmıştır.[402] Angel, tarihteki önemli isimlerin ressamlara ve resim sanatına nasıl değer verdiklerini anlatarak onu diğer sanatların birkaç adım ötesine koymak ister. Angel, Alberti ve Leonardo gibi sanatla (başta resimle) uğraşan ve sanat üzerine düşünüp yazanlar, resmin heykelden üstünlüğünü birçok şekilde dile getirmişlerdir.

Antik dönemden günümüze kadar gelmeyi başaran heykeller her iki sanat açısından dayanıklılık konusunu gündeme getirmiştir. Heykelin kalıcılığı konusuna Leonardo, bunun heykeltıraştan değil, yontulan malzemenin gücünden kaynaklandığını belirterek, "eğer resim pişmiş toprak üzerine yapılırsa, yapıt heykelden bile ölümsüz olur" der.[403] Alberti de "Resim sanatının üzerinde çalıştığı

---

[400] Michelangelo resim ve heykel karşılaştırmasına çok belirgin yorumlar getirmese de her ikisi için temel saydığı şey *disegno* olmuştur. Ona göre *disegno* yeteneği bahşedilmiş kişinin her iki sanatta da eşit derecede başarılı olacağını belirtmiştir. (Judith Dundas: "The Paragone and the Art of Michelangelo", **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 21, No. 1, 1990, p. 87.)

[401] Peter Hecht: "The paragone debate: ten illustrations and a comment", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 14, No.2, 1984, p. 125.

[402] Philips Angel, Michael Hoyle and Hessel Miedema: "Praise of Painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 24, No.2/3, 1996, p.238. Alberti de, Kral Demetrius'un Rodos'u yakmama nedenini Protogenes'in bir resminin de yangında yok olacağından korkması olduğunu yazar. (Alberti: **a.g.e.**, s. 42.)

[403] Vinci: **a.g.e.**, 2007, s. 108.

altın, aynı ağırlıkta ama üzerinde çalışılmamış altından daha değerlidir" diyerek ressamın 'sihirli' eline vurgu yapar.[404]

Heykelin üç boyutlu, dolayısıyla elle tutulur olmasına ve her açıdan görülebildiğine ilişkin savunuları da boşa çıkartmak için ressamların hem metinleriyle hem de resimleriyle verilecek yanıtları hazırdı.

Resim 202: H. Memling, *Son Yargı Altarı (dış kanatlar)*, 1467-71, panel üstüne yağlıboya ve tempera, 242 x 90 (tek kanat), Gdańsk National Museum.

Resim 203: R. van der Weyden, *Vaftizci Yahya Altarı* (sağ panel), 1455-60, panel üstüne yağlıboya, 77 x 48 cm, Berlin Staatliche Museen.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/m/memling/1early3/index.html (çevrimiçi, 29.9.2017)

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/w/weyden/rogier/12stjohn/index.html (çevrimiçi, 29.9.2017)

Hans Memling'in *Son Yargı Altarı*'nın (Resim 202) dış kanatlarındaki betim, resmin yapabileceklerinden bir örnek sunar. Medici Bankası'nın Brugge kentindeki

[404] Alberti: **a.g.e.**, s. 40.

şubesinin yöneticisi Angelo Tani tarafından sipariş edilen altar panosunun dış kanatlarının arka yüzünde, Tani ve karısı Caterina Francesco di Tanagli betimlenmiştir. Bir sayvanın altında Meryem ve Çocuk İsa ile diğer tarafta Başmelek Michael birer nişin içinde *grisaille*[405] olarak betimlenmişlerdir. Nişin önünde diz çökmüş halde betimlenmiş olan bağışçılar, canlı varlıklar olarak, hem ten renkleriyle hem de canlı renklerle betimlenmiş kıyafetleri ile bir karşıtlık yaratırlar. Rogier van der Weyden ise *Vaftizci Yahya Altarı*'nın sağ panelinde (Resim 203) *grisaille*'ı heykellerle detaylandırılmış mimari bir öğe (portal) olarak kullanmıştır. *Grisaille* betimler genellikle çok kanatlı altar panolarının arka yüzünde bulunur. İzleyiciler (ibadet için kilisede bulunanlar) özel günler ve bayramlar haricinde kapalı duran kanatlarda heykel yanılsaması yaratan bu figürleri görür. *Grisaille* heykeller, ana panellerde hâlâ ikonaların ve onların kutsal dünyasının katı sınırlamaları ile elleri kolları bağlanan ressamlar için uzam yaratabilme girişimlerinde özgürleştirici bir yöntem olmuştur.[406] Ressamlar heykeltıraşlara, fırça ve boyalarıyla bir heykel 'yontabileceklerini' bu sayede gösterme fırsatı bulmuştur. Çok kanatlı altar panolarının arka yüzeyinde tasvir edilen *grisaille*'lar, *trompe l'oeil* heykellerle başlamış, Hugo van der Goes'un *Portinari Altarı'*ndaki (1475-79, Florence Uffizi) gibi karmaşık hareketler betimlemiş ve sonunda da 16. yüzyılın sonunda yanılsamacı gri monokrom resimlere doğru evrilmişlerdir.[407]

Beş duyunun betimlenmesine 16. yüzyıldan itibaren rastlanır. Hem resim hem de baskı sanatında, özellikle de Flaman ve Hollanda Altın Çağı ressamları arasında sevilen bir konu olan duyuların resimlenmesi için farklı kompozisyonlar tasarlanmıştır. Duyular tek tek resmedildikleri gibi, hepsinin bir arada betimlendiği örnekler de çoktur. Duyular, insanlar tarafından kişileştirilmekle birlikte, hayvanlar da zaman zaman duyuları betimlemek için kullanılmışlardır. Bir eylem içinde gösterilen duyular, onu resmeden sanatçının yaşadığı döneme uygun atribülerle donanmıştır. Buna göre, konumuz bağlamında, görme duyusunun atribüleri ayna, gözlük, meşale ve kartal; dokunma duyusunun oldukça değişken atribüleri arasında

[405] *Grisaille* (İng.), resimde gri ya da gri tonlarının kullanılarak yanılsamacı heykel betimleri oluşturmak üzere kullanılmasıdır.
[406] Milman: **a.g.e.**, p. 54.
[407] **A.e.**, not. 2, p. 110.

kirpi, ermin, kaplumbağa, hatta kan alan bir cerrah bulunabiliyordu.[408] Sanatlar bağlamında, görme duyusunun tartışılmaz bir önemi vardır. Leonardo'ya göre evrenin güzelliğinin aynası olan göz, olağanüstüdür ve ruh, gözler aracılığıyla doğanın bütün eserlerini gördüğü için insanlık hapishanesinde kalmaktan memnundur.[409]

Resim 204: J. de Ribera, *Dokunma Duyusu*, 1515-16, tuval üstüne yağlıboya, 115,9 x 88,3 cm, Pasadena The Norton Simon Museum.

Resim 205: Rembrandt, *Homeros'un Büstü ile Aristoteles*, 1653, tuval üstüne yağlıboya, 143,5 x 136,5 cm, New York Metropolitan Museum of Arts.





Kaynak: https://www.nortonsimon.org/art/detail/F.1965.1.052.P/ (çevrimiçi, 29.9.2017)

Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437394 (çevrimiçi, 29.9.2017)

Ribera, *Dokunma Duyusu*'nda (Resim 204), gözleri görmeyen adamı bir büstü eliyle incelerken betimlemiştir. Heykelin üç boyutluluğu sayesinde bu büstü algılayabilen adam[410] için hemen solunda masada yatık halde bulunan tuvalin fiziksel

[408] Hall: **a.g.e.**, 1979, p. 122.
[409] Vinci: **a.g.e.**, 2007, s. 30.
[410] Günümüzde çeşitli müzeler görme engellilerin resimle buluşabilmesi ve bir şekilde algılayabilmesi için değişik yöntemlere başvuruyorlar. Örneğin, Floransa'daki Uffizi, Botticelli'nin yapıtlarının bir

özelliği dışına, üzerine betimlenmiş portrenin bir önemi yoktur. Ancak ressam olarak Ribera hem adamın elindeki büstü hem de yatık duran resmi betimlemiştir. Böyle bir kompozisyonu oluşturmak, yapıtı bir rölyef değilse eğer, bir heykeltıraş için mümkün değildir. Rembrandt, büyük olasılıkla, *Homeros'un Büstü ile Aristoteles* resmini (Resim 205) resim sanatına övgü olarak tasarlamamıştır. Ancak büyük usta, *Poetika*'sında sadece şiirin değil tüm görsel sanatların mimetik özelliği üzerinde durmuş olan ve görmeyi bilgi edinmenin temel aracı olarak üstün gören Aristoteles'in düşüncelerinden yola çıkarak, resim kavramının yüce olduğun farkına varmıştır.[411]

Resim 206: G. Schalcken, *Antik Heykele Bakan Sanatçı ve Modeli*, 1680-90, tuval üstüne yağlıboya, Özel Koleksiyon.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w3540 (çevrimiçi, 29.9.2017)

kısmını 3D olarak ilgili yapıtların yanında sergilerken, Amsterdam'daki Van Gogh Museum'da Van Gogh'un *Ayçiçekleri* tablosunun 3D baskısını da görme engellilerin dokunarak hissetmesi için koleksiyonunda bulunduruyor.

[411]Liedtke: **a.g.e.**, 2007, p. 642.

Hocası Gerard Dou kadar yoğun bir şekilde *paragone* konusuyla ilgilenmeyen Godfried Schalcken, gaz lambasının az da olsa aydınlattığı karanlık bir odada Antik bir heykele bakan iki kişiyi betimlemiştir (Resim 206). Resim, gerçek modelden çalışmaya başlamadan önce heykeller üzerinden resim eğitimi alan genç ressamları konu alır. Dou ve Caspar Netscher gibi Schalcken da mum ya da gaz lambası eşliğinde antik heykellerin çizimlerini yapan genç ressamları severek konu edinmişlerdir. Burada yapay ışık, daha derin bir kavrayışla sanatı öğrenecek olan gerçek sanatçının eğitimine işaret eden simgesel öğe olarak açıklanmıştır.[412] Başındaki ressam beresi ile genç adam, başka heykel başlarının da göründüğü sahnede, elinde heykelin bir çizimini tutmakta ve sanatını genç kadına açıklamaktadır.

Elle tutulur üç boyutlu bir nesne olarak heykeli resimden daha üstün tutan heykeltıraşlar "var olmadan (görünüşte), varmış gibi yapan"[413] resim sanatını eleştirirler. Angel ise, ressamların heykeltıraşlarla aynı şeyleri taklit etmesine karşılık, ressamların bunu formlar ve renkler aracılığıyla yaptığını ancak heykeltıraşların sadece formları kullandıklarını belirttikten sonra ressamların doğaya çok daha sadık ve onu daha doğru taklit ettiğini vurgular. Ona göre resim; renkleri, dokuları, ışığı ve en önemlisi de bir düzlemde mekân yanılsamasını aktarmaktadır.[414] Heykelin üç boyutluluğu ve her açıdan görülebildiği tartışması karşısında resmin de savunusu kuvvetlidir. Çeşitli resimsel araçlar sayesinde, resmin konusu ya da figür birçok farklı açıdan hem de aynı anda izlenebilmektedir. Vasari, Giorgione'nin bugün artık kayıp olan bir resmi üzerinden yine resim ve heykel arasındaki bu tartışmayı örneklendirir. Sanatçı çıplak bir erkek figürü resmi yapar. Sırtı izleyiciye dönük olan bu figürün yüzü önünden akmakta olan nehirde, sol profili üzerinden çıkarttığı parlak zırhta, sağ profili ise bir aynadan izleyiciye yansır.[415] Antonio del Pollaiuolo *Aziz Sebastian'ın Şehit Edilmesi* resminde (1473-75, London National Gallery) ise biraz daha farklı bir yol izlemiş, bir ağaca bağlanmış St. Sebastian'a

[412]Guido Jansen: "Jong paar dat een beeldje van een hurkende Venus bij lamplicht bestudeert", **Schalcken: Kunstenaar van het verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, p. 124.
[413] Hollandaca'da 'schijn zonder zijn' olarak geçen bu tanımlama İngilizce'ye 'semblance without being' olarak çevrilebilir.
[414] Angel, Hoyle and Miedema: **a.g.e.**, p.239.
[415] Vasari: **a.g.e.**, s. 238.

oklarıyla nişan almış, birbirine benzeyen altı figürü, üç farklı grup halinde simetrik olarak birbirini yansıtacak şekilde yerleştirmiştir. Aynalarla çevrili bir figürü çeşitli açılardan izliyormuşuz etkisi yaratan bu çalışma ile ressam *paragone* tartışmasına katkıda bulunmaktadır.

Resim 207: Giovanni Girolamo Savoldo, *Gaston de Foix'nın Portresi*, ykl. 1529, tuval üstüne yağlıboya, 91 x 123 cm, Paris Musée du Louvre.



Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/collection/405770/a-man-in-armour (çevrimiçi, 29.9.2017)

Kuzey İtalyalı Savoldo, Fransız komutan Gaston de Foix'yı betimlediği resminde (Resim 207) figürün arkasında iki ayna kullanarak hem onu farklı açılardan göstermiş, hem de normalde böyle bir kompozisyonda izleyiciye görünmeyecek olan iç mekânın detaylarını paylaşmıştır.[416]

Kilise içi resimleri ile tanınan Pieter Saenredam'ın babası olan ressam, gravür sanatçısı ve kartograf Jan Saenredam (1565-1607), hocası Hendrick Goltzius'un bir çalışmasından yaptığı gravürde görme duyusunun alegorisini işlemiştir (Resim 208). Ressamın çıplak bir modeli tuvale aktardığı resimde de çok katmanlı bir imge

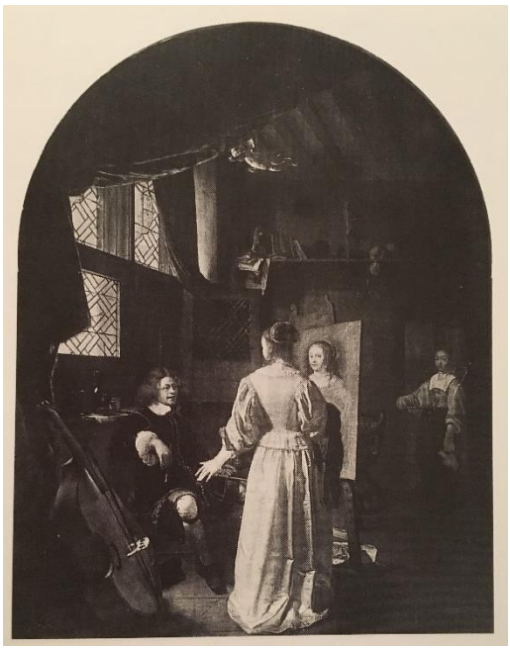
[416] Aynanın mekânı çoğaltan etkisi için bkz. Ayna bölümü.

sunulur. Bu çıplak modelin kendisi, tuvaldeki resmi ve aynadaki yansıması üç açıdan izleyiciye sunulmuştur.

Resim 208: J. Saenredam, *Görme Duyusunun Alegorisi* (H. Goltzius'un ardından), 1606, gravür, Washington National Gallery of Art.

Resim 209: F. van Mieris, *Atölye*, 1655-57, panel üstüne yağlıboya, 59,5 x 47 cm, Dresden Gemäldegalerie Alte Meister (2. Dünya Savaşı'nda yok olmuştur).





Kaynak: https://www.nga.gov/collection/art-object-page.54052.html (çevrimiçi, 29.9.2017)

Yapılan portresini görmek üzere bir ressamın atölyesine gelen kadını sırtından gördüğümüz yapıtında Frans van Mieris (Resim 209), modelinin yüzünü resimdeki tuval aracılığıyla bize gösterir. Betimlediği ressam bizzat kendisidir ve elindeki fırçadan da anlaşılacağı üzere portre üzerinde çalışmaya devam etmektedir. Modelin kendisi değil portesi bizimle göz göze gelerek, bizi ressamın bu oyununu görmeye davet eder.

15. ve 16. yüzyıllardan itibaren din dışı konularda yapılan ilk *trompe l'oeil* çalışmalarından olan *grisaille*'lar, alçak kabartmaları taklit ediyordu. Bundan sonraki üç yüz yıl boyunca dekoratif sanatların bir özelliği olarak kendilerine yer bulmuşlar ve çeşitli formlarıyla dekoratif sanatlarda, belki de, gelenek kelimesinin

kullanılabileceği tek form, *trompe l'oeil* olmuştur.[417] Gerard Dou, onunla özdeşleşen niş resimlerinde bir *paragone* örneği olarak François Duquesnoy'un *Putto'ların Bacchus Ayini*'ni (Resim 211) severek kullanmıştır.[418] Bir keçiyi maske ile kandırmaya çalışan *putto*'ların betimlendiği bu rölyef, birçok farklı açıdan ele alınmıştır. Resim ve müziğin duyulara haz verdiğini belirten Eric Jan Sluijter, keçiye maske tutan *putto*'ların, resim sanatının zevk veren aldatmasına bir referans olduğunu belirtir.[419] Dou'un resmettiği bu rölyef ile heykele öykündüğü ve fırçasıyla bu yanılsamayı oluşturmaya çalıştığı açıktır.

Resim 210: G. Gerard Dou, *Kemancı*, 1653, panel üstüne yağlıboya, 32 x 20 cm, Vienna Liechtenstein Museum

Resim 211: F. Duquesnoy, *rölyef* (kopya), 1630, Roma Galleria Spada.





[417] Battersy: **a.g.e.**, p. 43.
[418] Bkz. Çerçeve ve Niş bölümü.
[419] Sluijter: **a.g.e.**, 1988, pp. 101-103.

Kaynak:
http://www.liechtensteincollections.at/en/pages/artbase_main.asp?module=browse&action=m_work&sid=489525&oid=W-1472004121953420258 (çevrimiçi, 29.9.2019)

Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/duquesno/bacchana.html (çevrimiçi, 29.9.2017)

Dou'un söz konusu rölyefi barındıran pek çok niş resminden bir olan *Kemancı*'da (Resim 210), kafesindeki kuşa bakarken elindeki kemanıyla bir kuşun çıkardığı türden sesler çıkartarak (yani kuşu taklit ederek) onun ötmesini sağlamaya çalışan genç bir adam bulunmaktadır. Müzisyenin kemanıyla yaratmaya çalıştığı yanılsamayı, ressam da rölyefle yaparak ortaya koyar. Kemancı, Batı sanatındaki mimetik geleneğin en üst noktasına hitap eder; başka bir deyişle doğanın kendisini (insanlar kadar hayvanları da) yanıltır.[420]

[420] Peter Hecht: "Art Beats Nature, and Painting does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 29, No. 3 /4 (2002), pp. 191 and 195.

Resim 212-212a: G. de Lairesse, *Sanatların Alegorisi*, 1675-83, tuval üstüne yağlıboya, 289 x 128 cm, Amsterdam Rijksmuseum.





Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4176 (çevrimiçi, 29.9.2017) (Detay Foto: F.T. Kazancı, 2016)

Resim 213: N.J. Delin, *Heykeli Resmetmenin Alegorisi*, 1795, tuval üstüne yağlıboya, 102,5 x 84 cm, Leiden Stedelijk Museum De Lakenhal.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Beş farklı alegoriden oluşan bir dizinin parçası olan Gerard de Lairesse'in (1641-1711) *Sanatların Alegorisi* (Resim 212), büyük boyutlu bir *grisaille*'dır. Hollanda'da gittikçe zenginleşen yönetici orta sınıfın, kent içinde yaptırdıkları büyük evlerini, kent içi saraylarını ve tiyatro salonlarını bezemek üzere sipariş edilen ve büyük boyutlu rölyefleri anımsatan -işçilik ve malzeme açısından da daha ucuz olan- bu monokrom çalışmalarla, De Lairesse gibi daha klasik eğilimde çalışan sanatçılar, hem üne hem de servete kavuşmuşlardır. Amsterdam'da Philips de Flines'in Herengracht üzerindeki evi için sipariş ettiği[421] bu yapıtta, şövalesi başında elinde paleti ile 'Resim Sanatı'nın kişileştirildiğini görüyoruz. Resim Sanatı'nın hemen

[421] Gerard de Lairesse "Allegorie op de Kunsten" (çevrimiçi, 19.11.2017) https://www.rijksmuseum.nl/nl/zoeken/objecten?q=de+Lairesse&p=27&ps=12&st=OBJECTS&ii=3#/SK-A-4176,315

yanında başında defne yapraklarından tacı ile 'Müzik', şövalenin altında ise ellerinde maske tutan iki *putti* görülür. Resimde yanılsamanın atribüsü olan maske, burada De Lairesse'in büyük boyutlu 'rölyef' yanılsamasını daha da vurgulamak açısından ilgi çekicidir. Arnold Houbraken, kitabında, De Lairesse'i yazdığı bölümde niş içinde betimlenmiş bu *grisaille*'ların, beyaz mermerden yapılmış alçak kabartmalar olarak algılanmalarına neden olacak kadar doğal betimlendiklerini belirtir.[422]

Yaklaşık yüz yıl sonra dekoratif resimleri ve *grisaille*'ları ile tanınan Nicolas Joseph Delin (1741-1803) benzer bir resme imza atmıştır.[423]*Heykeli Resmetmenin Alegorisi* (Resim 213) isminin de salık verdiği gibi bir *paragone* çalışmasıdır. Bir kapının üstüne asılmak üzere boyanan yapıt Leiden'daki Lakenhal Müzesi'nde oldukça yüksekte sergilenerek, özgün konumu hakkında da fikir verir.[424] Ressam kendisinin de üyesi olduğu, Leiden'da Antik heykellerin alçı kopyalarından çizimlerin yapıldığı bir dernek olan *Ars Aemula Naturae* (Sanat Doğayı Kusursuzlaştırır) için söz konusu resmi yapmıştır.[425]*Putto*'lardan birisi, resim sanatını, ayakları arasında heykeltıraş gereçleri olan iseheykel sanatını temsil eder.

Alberti kitabında: "Bence bir ressamın işlevi şudur: Kendisine verilen herhangi bir panel ya da duvarda, gözlemlenen bir cismin düzlemlerini çizgilerle betimlemek ve çizdiklerini boyamak ve bunu da öyle yapmalı ki, belirli bir mesafeden ve belirli bir noktadan bakıldığında, bunlar kabarıkmış, kütleye

---

[422] Houbraken: **a.g.e.**, "Gerard de Laires", p. 118. (çevrimiçi, 19.11.2107)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0354.php

[423] 18. Yüzyılda, dekoratif iç mekân, kapı ve şömine üstü ve tavan resimleri ile en fazla tanınan ressamlardan olan Jacob de Wit (1695-1754) ise, özellikle Amsterdam'da üst sınıfını evleri için çalışmıştır. Katolik olan sanatçının, birçok katolik kilisesinde de yapıtları bulunur. Özellikle de, kendisinin de yaptığı rölyef tarzındaki resimlere adını (*Witjes*) vermiştir (Wit Hollandaca'da beyaz demektir, *grisaille* türündeki resimlerde de beyaz fazlasıyla kullanıldığından sanatçının adı ile bir benzerlik kurulmuştur. Yapıtlarının çoğu, Amsterdam kanalları boyunca özgün mekânlarında hâlâ korunmaktadır. (çevrimiçi, 21.11.2017)
http://www.jacobdewit2020.nl/waar-is-jacob/

[424] Dekoratif amaçlarla, yapıların belirli bölümlerinde asılmak ve izleyicisinde o noktada bir heykel ya da rölyef varmış hissi yaratmak üzere siparişi verilen bu yapıtlar, zamanla modaları geçtiğinde yerlerinden kaldırılmışlardır. Rölyef etkisi veren söz konusu *grisaille* resimler, özgün yerlerinden kaldırılınca artık "göze hoş görünmeyerek" tavan aralarında unutulmaya mahkûm olmuşlardır. Böylelikle benzer birçok yapıt yok olmuşken, bir kısmı da müze koleksiyonlarında kendilerine yer bulmuşlardır. (Battersy: **a.g.e.**, p. 43.)

[425] Nicholas Joseph Delin "Allegorie op het Schilderen van Beeldhoukunst" (çevrimiçi, 19.11.2017)
http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/b-22

sahiplermiş ve yaşarmış gibi görünsünler" der.[426] Rölyefe benzetilmek üzere yapılan resimlerde, renkten bahsetmek mümkün değilse de kütle ve boyut verme açısından Altın Çağ'da son derece yetkin örnekler verilmiştir. Sarf ettikleri bedensel çabadan dolayı ressamlardan daha düşük konumda görülen heykeltıraşların işini, ressamlar da yoğun bir zihinsel çaba ile taklit edebilmişleridir. Ressam, mermerle değil de boyalarla 'yonttuğu' heykelleri hava perspektifi, derinlik, ışık-gölge bilgisi ile donatabilmiştir. Heykeltıraşın yapıtını istediği etkide sunabilmesi için, dışarıdan ihtiyaç duyduğu ışığı, ressam resminin içinde kendisi yaratabilmiştir. Dundas "Asıl konu öykünmedir. *Paragone*'nin her bir örneği, insanları etkilemenin ve böylece de onların kavrayışına ulaşmanın ön şartı olarak sanatın doğaya öykünebilme kaygısını ortaya koyar."[427] diyerek aslında başta ressamlar ve heykeltıraşlar olmak üzere sanat alanında ürün verenlerin yüzyıllardır ulaşmaya çalıştıkları, yapıtlarını doğaya benzetme ve hatta ondan üstün yapma çabasını vurgular.

2.7. Işık ve Gölge

Ortaçağ'da henüz tanrısal bir ışıkla aydınlanan resimlerde hüzme olarak yukarıdan inen ışık, Ortaçağın sonlarından itibaren nadiren de olsa gölge yaratmaya da başlamıştır. İster açık havada ister iç mekânda işlenmiş bir konu olsun, tüm kompozisyonu aydınlatan, canlı renklerin hâkim olduğu ve neredeyse göz alan parlaklıkta bir ışık kullanımı görülür. Özellikle Rönesans döneminde stüdyo ışığıyla aydınlanmaya başlayan 'yapma' mekânlar (Barok dönemle birlikte) artık mum ve kandillerin mütevazı ancak 'gerçek' ışığı ile kuşatılmıştır.[428] Işık ve onunla var olan gölge üzerine Antikite'den beri yazılmasına rağmen, Leonardo da Vinci özellikle de Yüksek Rönesans ve Maniyerizm'le birlikte Barok dönemde yoğun bir şekilde kullanılacak olan ışık-gölge karşıtlığını formüle etmiştir.

"Doğada bulunanları taklit etme sanatını en ustalıklı şekilde isteyen öğrenci, sadece figürlerin ve nesnelerin şeklini ve bunları doğru ve kusursuz olarak

[426] Alberti: **a.g.e.**, s. 59.
[427] Dundas: **a.g.e**., p. 89.
[428] Tükel: "Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda", **a.g.e.**, 2005, s. 113. Parantez içindeki kısım bana ait.

betimlemeyi değil, bunlara eşlik eden ve duruma göre değişkenlik gösteren ışık ve gölgelerini de en doğru şekilde öğrenmeli" der Leonardo resim sanatı üzerine yazdığı kitabında.[429] Işık ve gölgeyi kullanarak form oluşturma düşüncesini ilk Leonardo dile getirmiştir. Yüzeyde bir rölyef duygusu yaratabilmek için Leonardo'nun *chiaroscuro* olarak adlandırdığı[430] yöntem, 17. yüzyılda İtalya'da olduğu kadar Hollanda'da da doğaya sadık, 'gerçeklik' yanılsaması peşinde olan sayısız takipçi bulmuştur. Özellikle de 15. yüzyıl sonlarından itibaren İtalya'ya seyahat eden ve orada çalışma imkânı bulan Hollandalı sanatçılar, Rönesans ve sonrasındaki sanatsal etkinlikleri deneyimlemiş ve öğrendiklerini Kuzey'deki vatanlarına taşımışlardır.

17. yüzyıl başında Caravaggio'nun (1571-1610) sanatının etkisi sadece kendi ülkesinde değil, Hollanda'da da etkisi çok büyük olmuştur.[431] Gerard van Honthorst, Hendrick Terbrugghen, Dirck van Baburen ve Jan van Bijlert genç yaşlarında Roma'ya gidip Caravaggio'nun sanatından etkilenmişler ve onun gerçekçiliğini, ışık-gölge kullanımını ve kompozisyonlarını çalışmışlardır.[432] Albert Blankert, Caravaggio'nun çoğu zaman konu seçiminde ilhamını Hollanda ve Flaman örneklerden aldığının varsayıldığını belirtir. Bu durumun, Hollandalı ustaların Caravaggio'yu nasıl bu kadar çabuk anladığını ve onu takip etmeyi bu kadar kolay ve doğal bulduklarını açıklayabileceğini savunur.[433]

---

[429] Vinci: **a.g.e.**, 1877, p. 67.
[430] **A.e.**, 1877, p. 67. (Söz konusu terim, *Chiaro*: ışık, parlaklık ve *Scuro*: gölge, karanlık kelimelerinin birleşiminden oluşmuştur)
[431] Karel van Mander, *Het Schilderboeck* (1604) kitabında "Hâlihazırda Roma'da Çalışan İtalyan Ressamlar" başlığı altında 1606 yılına kadar Roma'da yaşamış olan Caravaggio'yu yazmıştır. Bu, Caravaggio hakkında bilinen ilk yazılmış metindir. Van Mander, Caravaggio'nun doğaya bakmadan tek bir fırça hareketi bile yapmadığını belirtip överken, onun doğadaki güzelliklerin 'en güzelini' seçmediği için eleştirmiştir. (Albert Blankert: "Hendrick ter Brugghen and Dutch Caravaggism", **Selected Writings on Dutch painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer and Others**, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, p. 151 ve (çevrimiçi, 2.12.2017)
http://www.dbnl.org/tekst/mand001schi01_01/mand001schi01_01_0177.php
[432] Bkz. Utrecht kenti ile ilgili bölüm.
[433] Blankert: **a.g.e**., 2004, p. 163.

Resim 214: Caravaggio, *Emmaus'ta Yemek*, 1601, tuval üstüne yağlıboya, 141 x 196 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/michelangelo-merisi-da-caravaggio-the-supper-at-emmaus (çevrimiçi, 3.11.2017)

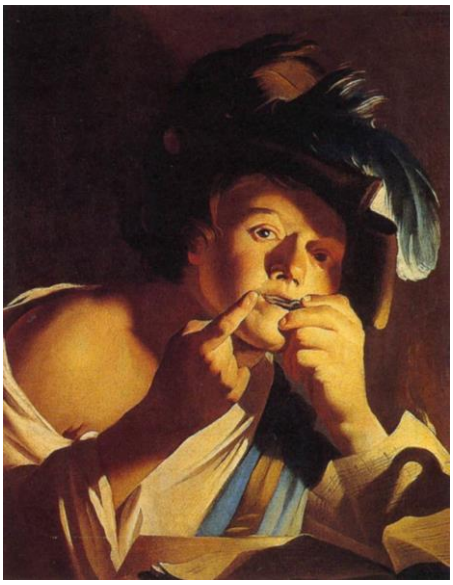
Roma'da bulunduğu dönemde yaptığı *Emmaus'ta Yemek* (Resim 214) tablosunda[434] Caravaggio, söz konusu İncil öyküsünün en can alıcı anını tuvaline yansıtmıştır. Sanatçı, yanlarında oturan 'yabancı'nın dirilmiş olan İsa olduğunu anladıkları an, her iki havarinin de gösterdikleri heyecan ve şaşkınlık ifadelerini yetkin bir vücut dili ile aktarmıştır. Sol taraftan kaynağı belli olmayan bir ışık ile havarilerin şaşkınlığı vurgulanmıştır. Caravaggio neredeyse teatral bir sahne yaratmış gibidir. Koyu renk fonun üzerinde oluşan İsa'nın gölgesi anıtsal bir etki yaratır. Caravaggio sadece havarilerin hareketleri ile değil (sağdaki havarinin neredeyse tablonun içinden çıkacakmış gibi duran kolu aracılığıyla), masanın kenarından her an aşağıya, -izleyicinin alanına- düşecekmiş gibi duran meyve dolu sepetle de izleyiciyi olayın içine dâhil eder. Sol üstten gelen ışık, önce İsa'nın yanında ayakta duran hizmetlinin giysisinin kırmızı detayına, oradan İsa'nın kırmızı giysisine ve beyaz harmanisine, oradan da havarinin kolu aracılığıyla izleyiciye ulaşır. Rönesans'ta canlı renklerin hâkim olduğu ve neredeyse göz alan parlaklıktaki ışıkla aydınlanmış

[434] Bkz. Luka 24: 13-35, ikonografik bir değerlendirme için bkz. Uşun Tükel ve Serap Yüzgüller Arsal: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 170.

resimler, Maniyerist ve Karşı Reformasyon sonrasının Barok yapıtlarında yerini daha koyu bir palete ve gölgelere bırakmıştır. Böyle bir değişim Caravaggio'nun yapıtlarında açık bir şekilde görülmektedir.

Resim 215: G. van Honthorst, *Parayı Kontrol Eden Yaşlı Kadın*, 1623, tuval üstüne yağlıboya, 75 x 60 cm, The Netherlands Fondation Aetas Aurea.
Resim 216: D. van Baburen, *Ağız Tamburası Çalan Adam*, 1621, tuval üstüne yağlıboya, 65 x 53 cm, Utrecht Centraal Museum.





Kaynak: http://www.thekremercollection.com/gerrit-van-honthorst-old-woman-examining-a-coin-by-a-lantern-sight-or-avarice/ (çevrimiçi, 3.11.2017)
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/baburen/jewsharp.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Gerard van Honthorst, dışarıdan, belirsiz bir kaynaktan gelen ışık hüzmesi yerine ışık kaynağını doğrudan kompozisyonunda kullanma cesareti gösteren az sayıdaki ressamdan biri olmuştur.[435] Elindeki parayı duvara asılı camlı bir fenere yönelten, diğer eliyle de gözlüklerini yerinde tutmaya çalışan bir kadını betimlediği resimde (Resim 215) sanatçı, mumdan yayılan ışığı doğru ve etkileyici bir şekilde yansıtmıştır.[436] Caravaggio'nun da severek kullandığı büyük boyutlu yarım bir figürün resim yüzeyini neredeyse tamamıyla kapladığı kompozisyondaki tüm ayrıntılar, mum ışığının yarattığı çeşitli derecelerdeki aydınlanmalarla kendini gösterir. Kadının parayı tutan sağ elinin üstü tamamen karanlıktadır, paranın mum

[435] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 74.
[436] Van Honthorst, tek bir ışık kaynağı kullanarak (mum ya da meşale), Caravaggist karanlığı kompozisyonlarında sistematik hâle getirmiştir. (Blankert: **a.g.e.**, 2004, p. 174)

aracılığıyla aydınlanan yüzünü inceleyen kadının gözleri daha da iyi görebilmek üzere kısılmıştır. Yaşlı yüzünün ve boynunun karakteristik detayları bu tek ışık kaynağının aleviyle parlamış ve görünür olmuştur. Caravaggio'nun da figürlerinde kullandığı (ve genellikle eleştirildiği) natüralizmi, Van Honthorst ve diğer Hollandalı ressamların da kendilerine yakın buldukları bir özelliktir. Resmin arka planına doğru renklerin gittikçe koyulaştığı yapıtta, detaylar gittikçe kaybolmuştur.

Kısa sürmüş hayatının dokuz yılını İtalya'da geçiren Dirck van Baburen orada kurulan *Bentveugel* grubunun[437] kurucu üyelerinden birisidir. Van Baburen da Gerard van Honthorst gibi Katolik olduğundan, ikisi de Roma'da çalıştıkları dönemde kiliselerden siparişler almışlardır.[438] Sanatçı 1621 yılında Utrecht'e döndükten sonra Caravaggist etkili yapıtlar vermeye devam etmiştir. Bir müzisyeni betimlediği resminin (Resim 216), Hollanda'ya geri gelişinden sonra yaptığı ilk çalışma olduğu düşünülür. Ağzında kadim bir çalgı olan ağız tamburası ile betimlediği genç bir adam[439] önündeki notlardan başını kaldırmış izleyiciye bakmaktadır. Caravaggio gibi genellikle ışık kaynağını betimlemeyen ressam, burada sağ alttan duran bir mumun ışığını kullanmıştır. Mum, müzisyenin önündeki nota kâğıtlarının ardında kaldığından, ilk anda dikkati çekmez. Sağ omzunu, yüzünün bir kısmını ve çalgısını (ve onu çalmakta olan ellerini) aydınlatmaya yetecek olan ışık dışında kalan herşey arka planın karanlığında çözülür ve kaybolur.

[437] Bkz. Utrecht kenti ile ilgili bölüm ve Sözlükçe.
[438] Ancak Protestan olan Terbrugghen için böylesi siparişler söz konusu olmamıştır. (**A.e.**, p. 175.)
[439] Ağız tamburası ve nasıl çalındığıyla ilgili bilgiler için (çevrimiçi 29.11.2017) http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=dirck%20van%20baburen&img_only=1#o:7454

Resim 217: H. Terbrugghen, *Konser*, 1626, tuval üstüne yağlıboya, 102 x 83 cm, St. Petersburg Hermitage.



Kaynak: https://www.arthermitage.org/Hendrick-Jansz-Terbrugghen/Concert.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Van Honthorst Utrecht'e döndükten sonra Terbrugghen'ın resimlerinde de daha sık mum ışığı görülmeye başlanmıştır.[440] Müzik yapan bir grubun betimlendiği resimde (Resim 217) Terbrugghen sahneyi bir mum ile aydınlatmayı seçmiştir. Mumun alevi, karanlık odayı ve figürleri parlak ışık ile sarıya boyamaktadır. Ön planda arkası izleyiciye dönük olan figürün hatları sağdan gelen cılız ışıkla az da olsa görülür hale gelir ve figür, ışığın kıyafetlerinin kıvrımlarında yarattığı hareketle derinlik kazanıp işlevsiz bir karaltı olmaktan kurtulur. *Repoussoir* oluşturan bu figür ve mum ışığı, arka plandaki iki figüre üç boyutluluk katarlar. Sarı ışığın sıcaklığı, yüzünü gördüğümüz her iki figürün samimi gülüşlerini daha da belirgin hale getirir.

[440] Blankert: **a.g.e.**, 2004, p. 175.

Resim 218: W. van der Vliet, *Filozof ve Öğrencileri*, 1626, panel üstüne yağlıboya, 85 x 113 cm, National Trust for Scotland Brodie Castle.



Kaynak: https://artuk.org/discover/artworks/philosopher-and-his-pupils-196070 (çevrimiçi, 3.11.2017)

20. yüzyılın ikinci yarısında gerçekleştirilen bir restorasyona kadar Van Honthorst'a atfedilen[441] *Filozof ve Öğrencileri* (Resim 218), Delftli ressam Willem van der Vliet'in Utrecht resmine çok uzak olmadığını açık bir şekilde ortaya koyar. Ressam, başında kürk bir başlıkla kompozisyona hâkim bir şekilde betimlenen filozofun hem jestleri hem de açıklayıcı tavrıyla öğrencilerine önemli bilgiler aktardığını hissettirir. Profilden görünen öğrencisinin bir eliyle tuttuğu diğeriyle de alevini örttüğü mumun ışığı, bu sayede bize değil sadece orada bulunan dört kişiye yansımıştır. Grubun etrafındaki karanlık, onları adeta sararak bir bütünlük oluşturmuş ve ışık bu bütünlüğü dairenin içinden tamamlamıştır.

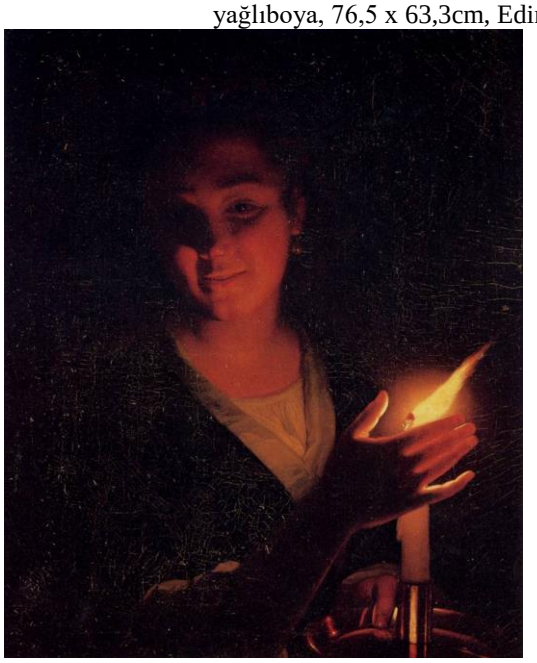
Büyük boyutlu yarım figür kullanılan kompozisyonlarda nadiren bir arka plan bulunmakla birlikte, tavan, yer, kapı ya da pencereler görülmez. Mekân, ancak, figürlerin yaptıkları harekete yetecek kadar ve kendi vücutlarının hacmi ile hissedilir. Bundan dolayı da renk ve ışığın mekân duygusu verecek şekilde işlenmesi çok büyük

[441] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 56.

önem taşır. Utrecht Okulu ressamlarının ve onların takipçilerinin kullandıkları az sayıdaki büyük boyutlu ve yarım figürler, izleyicinin ilgisinin ana konuda toplanmasını sağlarken, kullanılan koyu renkler ve güçlü ışık-gölge karşıtlıkları da bunu destekler.[442] Konu bazen 'hile', 'genelevde pazarlık', bir 'konser anı' ya da bir 'ders' olurken bazen de sadece figürün bir jesti ya da bakışıyla ima ettikleri olabiliyordu.

Resim 219: G. Schalcken, *Mum Tutan Genç Kız*, 1670-75, tuval üstüne yağlıboya, Florence Palazzo Pitti.

Resim 220: G. Schalcken, *Mum Yakmak için Meşaleye Üfleyen Çocuk*, 1692-96, tuval üstüne yağlıboya, 76,5 x 63,3cm, Edinburgh Scottish National Gallery.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/schalcke/girl_can.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Kaynak: https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/5748/boy-blowing-firebrand-light-candle (çevrimiçi, 3.11.2017)

Genellikle akşam karanlığında, bir iç mekânda, ellerinde mum ya da meşale olan figürleri betimlediği resimleri ile bilinen Godfried Schalcken, Caravaggistlerden ve hocası Gerard Dou'dan etkilenmiştir. Olasılıkla, Schalcken kadar boyalar ve renklerden oluşan alevin sıcaklığını hissettirecek başka bir ressam olmamıştır. Elinde bir mum ile girdiği karanlık odada izleyici ile karşılaşan genç bir kız, mutlu bir

[442] Vries: **a.g.e.**, 2005, pp. 75-76.

şaşkınlık ifadesi ile bakar (Resim 219). Açılan kapıdan içeri sızan rüzgârın hareketiyle canlanmış alev 'Batı resminde rüzgâr ya da esintinin temsili'[443] olarak görülebilir. Hareket halindeki mum ya da meşale alevi onun portrelerinde, tarihî ve janr resimlerinde sıklıkla kullandığı bir motif olmuştur. Kızın mum sönmesin diye siper ettiği elinin parmakları arasından sızan ışık, ince parmaklarını yarı saydam hâle getirmiştir.[444] Hem parmakları hem de yüzü ki mum sadece onları görünür kılmıştır, turuncu-kızıla boyanmıştır. Jansen, ressamın böylesi bir etkiyi tuvali öncelikle kırmızıya boyayarak elde ettiğini belirtir. Diğer renkler, bu kırmızı zemin üzerine eklenmiştir.[445] Genç kız, sanki mumun yardımıyla, karanlığın içinden var olmaya, yavaş yavaş boyut ve hacim kazanmaya başlamış gibi görünür.

Bir başka yapıtında ressam, bir elindeki mumu tutuşturmak üzere diğer elindeki meşaleye var gücüyle üfleyen bir çocuğu konu edinmiştir (Resim 220). Bir önceki resimdeki gibi karanlıkta alevin ışığı ile var olan bu çocuğun elindeki pirinç mumlukta da alevin ışıltısı tekrarlanır. Kompozisyon, meşaleden yayılan kıvılcımlar sayesinde bir önceki yapıttan biraz daha aydınlık bir his yaratır. *Antik ve modern dönemin en seçkin ressamlarının en ünlü resimlerinin tasviri*'nde yazdığı nükteli şiirleriyle[446] 18. yüzyılda İngiliz yazar John Elsum *Meşaleli Çocuk* resminden şöyle bahseder:

"Epigram CXXXVII: Meşaleye üfleyen bir çocuğun betimlendiği bir gece resmi, Schalcken'ın olduğu sanılan, üflerken meşaleye alevlensin diye, kendi yüzüyle birlikte ressamının da ününü parlatıyor."[447]

Schalcken özellikle de mum ışığı ile yarattığı bu türden yanılsamacı resimleri ile 1680'lerden itibaren uluslararası bir üne sahip olmuş, sanatçının III. Cosimo de' Medici ve Palatin Elektörü Johann Wilhelm gibi soylu müşterileri olmuştur. Elsum

[443] Hocam Prof. Dr. Uşun Tükel'e bu yorumundan ötürü teşekkürlerimle.
[444] "Hollanda resminde bir elin arkasından görünen ya da bir sırt ile örtülmüş mum Caravaggio etkisine işaret etmez. Savoldo ve Bassanoların gece manzaraları ya da Kuzey'de Geertgen'e kadar giden dramatik ışık etkilerine bakmak gerekir bu motif için" der Nicholson (B. Nicholson: "Caravaggio in the Netherlands", **The Burlington Magazine**, Vol. 94, No. 594, 1952, p. 247.)
[445] Guido Jansen: "Lachende Jongen bij Kaarslicht", **a.g.e.**, 2016, p. 276.
[446] *A Description of the Most Celebrated Pieces of Paintings of the Most Eminent Masters Ancient and Modern* (1704).
[447] Wayne Franits: "Jongen die een fakkel aanblaast", **Schalcken: Kunstenaar van het verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, p. 272.

da şiirinde tam olarak bundan bahseder.

Resim 221: M. Naiveu, *Meşale ile Aydınlatılmış İç Mekân*, tarihi bilinmiyor, tuval üstüne yağlıboya, 55 x 64 cm, özel koleksiyon.



Kaynak: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b4/Matthys_Naiveu_-_Candle-Lit_Interior_-_WGA16410.jpg (çevrimiçi, 3.11.2017)

17. yüzyılda sanat yazarları henüz gece sahnelerini başlı başına şiirsellik barındıran bir form olarak ele almasalar da, yapay ışığın (mum, meşale, yağ lambası gibi) betimini ressamın ilham alabileceği bir kaynak olarak görüyorlardı. Karel van Mander da iyi bir gece sahnesi betimi yapmanın zor olduğunu ve bu türden resimlerin, ressamların yeteneğini ortaya koyması için iyi bir fırsat olduğunu belirtir.[448] Matthijs Naiveu resimlerinde şiirsel sayılabilecek gece sahnelerine, gece eğlencelerine yer veren bir sanatçıdır. Ressam, olgunluk döneminde iç mekân ve ev dışı eğlence ve kutlamalarını sıklıkla betimlemeye başlamıştır. Yapıtlarında, Bruegel ve Jan Steen'in panayır ve pazar yeri betimlerinin izinden giderek, *Bamboccianti*[449] aracılığıyla Hollanda'ya ulaşan İtalyan karnavallarının etkisi görülür.[450] Bir gece

[448] Cook: **a.g.e.**, p. 77.
[449] Bamboccianti ile ilgili ayrıntılı bili için bkz. Sözlükçe ve Utrecht ile ilgili bölüm
[450] Adele-Marie Dzidzaria: **Entertaining Genre of Matthijs Naiveu: Depicting Festivities and**

sahnesinin betimlendiği resminin tam merkezinde, her şeyden önce, dikkati kendisine çeken büyük bir meşale alevi vardır (Resim 221). Alevin etrafından yavaş yavaş her şey görünür olmaya başlar. Kostümlerin, ağır bir dekorasyonun hâkim olduğu sahnede, jestler de oldukça abartılı olduğundan teatral his kendini iyice belli eder. Meşalenin sağında görülen Harlequin[451], evin 'hanımını' eğlendirmek üzere çeşitli hareketler yapmaktadır. Meşalenin güçlü ışığı odanın içindeki birbirinden farklı nesnelerin farklı dokularını görünür kılar. Şöminenin üstünde duran porselenlerdeki yansımalar, halı ve goblen sandalye döşemesinin dokuma detayları, aynaların pırıltısı, kıyafetlerin renkli detayları, Dou'un öğrencisi olmuş Naiveu'nün *fijnschilder* olarak meziyetlerinin bir kanıtıdır.

Resim 222: G. Dou, *Uyuyan Kadın ve İki Adam*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 30 x 21,5 cm, Collection Hohenbuchau.



Performances at the Dawn of 'Theatre Age', Yayınlanmamış Master Tezi, Utrecht University, 2007, p. 62.

[451] 18. yüzyıl başında komedi tiyatrosunun popüler bir figürü olan Harlequin, İtalyan *Commedia dell'Arte* aracılığıyla (başta Fransız kralını eğlendirmek üzere) Fransa'da yaygınlaşmıştır. 1682 yılı sonrasında Hollanda'da maskeli İtalyan komedilerine olan ilgiyle birlikte Parisli *comédiens italiens* oyuncuları repertuarlarını, Fransız kültürüne meyletmiş Hollanda Cumhuriyeti ile tanıştırmışlardır. (**A.e.**, p. 56.)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w7618 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Gerard Dou, öğrencisi Naiveu'nün resmi (Resim 221) ile karşılaştırılınca çok daha sakin ve yumuşak bir ışık kullandığı resminde üç ışık kaynağı kullanarak (daha) aydınlık bir iç mekân yaratma çabası içinde olmuştur (Resim 222). Bu sayede betimlenen dört kişinin de yüzleri görülür. Uyuklayan kadının ayağının dibindeki büyük camlı fenerdeki mum, içeriye en fazla ışık sağlayan kaynaktır ve fener etrafında çeşitli görsel oyunlara neden olur. Fenerin etrafında beliren şekiller, güneş ışınlarını hatırlatır; Dou, odadaki en büyük ışık kaynağı olarak bu feneri güneşle karşılaştırmış olabilir. Dou, yapıtlarında uzun yıllar boyunca mum ve yağ lambasına yer vermiş ve çeşitli kompozisyonlarda kullanmıştır. Samuel van Hoogstraten, Dou ve takipçilerinin yapay ışık kullanımını överek, bu türden ışık kaynaklarını yapıtlarında kullanmak isteyen diğer ressamlara onları örnek gösterir.[452]

Resim 223: Rembrandt, *Petrus'un İsa'yı Yadsıması*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 154 x 169 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3137 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Caravaggio gibi Rembrandt da çeşitli ışık etkilerinden yararlanarak ele aldığı

[452]Hoogstraten: **a.g.e.**, (çevrimiçi, 30.11.2017) http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0080.php Van Hoogstraten bu sözleri dile getirmeden birkaç sayfa önce de Dou ve takipçilerinin mum ışığını şehveti betimlemek üzere kullandığını da belirtir. p. 262.

dinî bir temayı, bir Kutsal Kitap öyküsü olmanın ötesine taşıyıp, ona bir ruh ve gerçeklik katmıştır. Her iki sanatçı da dramatik ışık-gölge etkilerini, kompozisyonda yer alan figürlerin duygusal dünyasını, anın gerilimini ya da heyecanını vurgulamak üzere kullanmışlardır. Birden fazla ışık kaynağı kullandığı resminde Rembrandt (Resim 223), İsa'nın çilesine giden yoldaki en önemli anlardan birini, Petrus'un İsa'yı (üç kez) yadsıdığı anı betimlemiştir.[453] Caravaggio'dan farklı olarak Rembrandt'da arka plan, katman katman geriye doğru açılır. Petrus'un kaldırdığı sol eline denk gelen kısımda, bir *doorkijkje'*dan İsa'nın kendisini yadsıyacağını söylediği Petrus'a dönüp bakması sahnenin psikolojik etkisini arttırır. Sanatçı, gençlik yıllarında sıklıkla kullandığı, görünmeyen ışık kaynaklarına yer vererek, Utrecht Caravaggistlerinden doğrudan etkilendiği zamana dönmüştür.[454] Hizmetçi kızın bir elinde tuttuğu ve diğer eliyle örttüğü mum, Petrus'un yüzünü kızıllığıyla aydınlatırken, yine mum sayesinde iyice vurgulanan beyaz harmanisi de ifadesinin daha belirgin hale gelmesini sağlar. Resmin ön planında oturan askerin zırhı, sağ alt taraftan gelen belirsiz bir ışıkla aydınlanarak yansımalar yaratır. Aynı askerin yüzü ise, hizmetçinin mumu ile aydınlanan beyaz harmaninin yansıttığı ışıkla aydınlanarak Rembrandt'ın ışığa ve buna bağlı renk kullanımına hâkimiyetini de ortaya koyar; onun renk kullanımı, ışık etkilerini pekiştirir.

[453] Bkz. Matta 26:69-75; Luka 22: 54-62; Markos 14: 66; Yuhanna 18: 15, 25-27. İkonografik bir değerlendirme için bkz. Tükel ve Yüzgüller Arsal: **a.g.e.**, s. 160-161.

[454] Duncan Bull: **Rembrandt-Caravaggio**, Waanders Uitgevers and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2006, p. 84. Yıllarını Rembrandt çalışmalarına adamış Ernst van de Wetering, Rembrandt'ın her zaman bir Caravaggist olduğunu ve öyle de kaldığını belirtir. (M. van Eikema Hommes and E. van de Wetering: "Licht en kleur bij Caravaggio en Rembrandt, door de ogen van hun tijdgenoten", **Rembrandt-Caravaggio**, Waanders Uitgevers and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2006, p. 174.)

Resim 224: Rembrandt, *Filozof*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 29 x 33 cm, Paris Musée du Louvre.



Kaynak: http://www.rembrandtdatabase.org/Rembrandt/painting/208164/old-man-in-an-interior-with-winding-staircase (çevrimiçi, 3.11.2017)

Louvre'da bulunan, yaşlı bir filozofu tefekkür halinde gösteren etkileyici yapıtında Rembrandt, soldaki bir pencereden giren doğal gün ışığını kullanmıştır (Resim 224). Kompozisyonunun iyi aydınlanmış kısımlarında açık doğal renkler, gölgedeki kısımlar için daha koyu tonlar kullanmıştır. Ressamın yapıtta kullandığı renkler ile ışık kendini çok daha etkileyici şekilde belli eder. Soğuk renklerle betimlediği gün ışığını, sıcak renklerle betimlediği mum ya da meşalenin yayacağı ışıktan ayırmıştır.[455] Pencerenin hemen yanında oturmuş yaşlı adam, gün ışığının parlak ışığıyla resmin önüne çıkarken, aynı ışık çalışma masasını, kitaplarını ve belki de zihnindeki düşünceler gibi dönen merdiveni bize görünür kılar. Kompozisyonun ön planında ocağı yakmakta olan yaşlı kadının yüzü ise evi ısıtacak, yemeği kaynatacak olan alevlerle kızıla boyanmıştır. Çapraz bir eksen üzerindeki bu iki ışık kaynağı, mütevazı evin ayrıntılarını bize hissettirir. Rembrandt, Leiden yıllarında kullandığı daha canlı renklerin yerini, yıllar içinde daha koyu renkler ve bunların tonları almıştır. Özellikle 1627 yılından sonra, inandırıcı ışık-gölge etkileri onun önceliği olmuş ve ışık ile gölgenin etkileşimi destekleyecek şekilde saf renkleri

[455] Erik Hinterding: "Light", **Late Rembrandt**, National Gallery Company and Rijksmuseum, London and Amsterdam, 2014, p. 176.

kırmış ve yumuşatmıştır.[456]

Elimize kalan resimlerden, neredeyse dört yüzyıl önce mekânların nasıl aydınlatıldığına ilişkin az da olsa bir fikrimiz olduğunu düşünürüz. Gün ışığının yanı sıra mumlar, meşaleler, ocaklar, varlıklı evlerde büyük şamdanlar, şömineler birer ışık kaynağı olarak karşımıza çıkar. Yaz aylarının sıcak, parlak güneş ışığından coğrafi konumu nedeniyle fazla yararlanamayan bir ülke olan Hollanda'nın, bir de *Küçük Buz Çağı*[457] denen bir dönemi yaşamış olması zorlu bir deneyim olmuştur. 17. yüzyılda Hollanda'da, evlerin içi genel olarak oldukça karanlıktı. Evlere giren ışığın kalitesi ve miktarı, odanın evin neresinde bulunduğu, büyüklüğü, hangi katta olduğu, pencerelerinde perde olup olmadığı gibi birçok etkene bağlıydı. Mutfaktaki ocak ve gündelik hayatın geçtiği ana odadaki (evin başka bir odasında bulunmayan) şömine, hem ısı hem de ışık verecek bir kaynaktı. Bunların dışında ışık kaynağı olarak mumlar (balmumundan yapılanlar daha kaliteli, pahalı olup uzun süre yanıyorken don yağından yapılanlar çabucak eriyip yok oluyordu) ve yağ lambaları kullanılıyordu. Bazen de içinde mum bulunan fenerler tavana asılıyordu. Mumlar, bir evde çarşaflar kadar önemli sayılıyordu. Genellikle karanlıkta oturan insanlar, ancak bir odadan diğerine geçerken mumdan faydalanıyorlardı. Varlıklı evlerde daha fazla kullanılan mum ışığı, aynalar aracılığıyla çoğaltılıyordu. Ancak Muizelaar ve Philipps, Altın Çağ resimlerinde mumla aydınlatılmış gece sahnelerinin abartılmış olduğunu ve bu sebepten de izleyiciyi yanılttıklarını belirtirler.[458]

---

[456] Ernst van de Wetering: "Subordinating Colour to Light and Shadow: Rembrandt's Fatal Choice?",**Aemulatio: Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500-1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter**, Ed. A.W.A. Boschloo, v.d., Waanders Publishers, Zwolle, 2011, p. 127. Van de Wetering, Rembrandt'ın ışık-gölge uğruna rengi feda etmesinin olgunluk döneminde ona verilen birçok siparişin reddedilmesine ya da iptal edilmesine yol açtığını savunur. (**a.e.**, p. 132)

[457] Söz konusu dönem 16. yüzyılın ortalarından 19. yüzyıla kadar devam etmiştir. 1550-60 yıllarında Buz Çağı'ndan beri en soğuk dönem yaşanmıştır. Özellikle de 17. yüzyılda Kuzey Batı Avrupa'da yaşanan çetin kış koşullarından Hollanda özellikle 1607-08; 1620-21; 1640'lar; 1662-63 ve 1671-72 yıllarında etkilenmiştir. Yiyecek ve içme suyuna ihtiyaç, yolların kapanması ve ısınma sorunları bu zamanlara damgasını vurmuştur. (Ariane van Suchtelen: **Winters van Weleer: Het Hollandse winterlandschap in de Gouden Eeuw**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2001, pp. 12-15.)

[458] Ev içi aydınlatması ile ilgili bu paragraf Klaske Muizelaar and Derek Phillips: **Picturing Men and Women in the Golden Age: Painting and People in Historical Perspective**, Yale University Press, New Haven and London, 2003, pp. 56-59'dan derlenmiştir.

Resim 225: E. Boursse, *Dikiş Diken Kadınla İç Mekân*, 1660, tuval üstüne yağlıboya, 52 x 59 cm, Berlin Staatliche Museen.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/b/boursse/dutchint.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Böyle bir bilgi ışığında Esaias Boursse, Hendrick Sorgh, Pieter Elinga, Jacob Vrel, Pieter van Slingelandt ve Pieter de Hooch gibi ressamların, doğal ışık kullanılmış ancak karanlık iç mekân kompozisyonları, daha da açıklık kazanır. Boursse'nin, dikiş diken bir kadını betimlediği resminde oldukça karanlık bir oda ve elindeki dikişe odaklanmış bir kadın görülür (Resim 225). Kadının sol tarafındaki (bizim göremediğimiz) pencereden gelen doğal ışık, ancak elindeki işi görebileceği kadardır. Odadaki çocuk neredeyse karanlıkta kaybolmuş gibidir. Kadının diğer tarafındaki pencere iç avluya açılmakta ancak oradan gelen cılız ışık odayı yeteri kadar aydınlatamamaktadır. *Yün Eğiren Kadın* (1661, Amsterdam Rijksmuseum) resminde de doğal ışık kaynağının aslında ne kadar yetersiz olduğu iyice belli olur. Her iki yapıtta da içeri giren ışık, kadınların beyaz başlıklarında bir kez daha kendini kısaca belli eder.

Resim 226: H.M. Sorgh, *Mutfak*, 1643, ahşap üstüne yağlıboya, 52 x 44 cm, New York Metropolitan Musuem of Art.
Resim 227: P.C. van Slingelandt, *Terzi Dükkânı*, 1665-1670, panel üstüne yağlıboya, 55 x 45 cm, Jerusalem Israel Museum.





Kaynak: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/437703 (çevrimiçi, 3.11.2017)
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/s/slingela/tailors.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Işığın çok değerli olduğu o zamanlarda tüm işler de gün ışığından yararlanılabilecek gibi, pencerenin hemen yanında gerçekleşmektedir (Resim 226). İki kadının mutfakta gündelik işlerini bir pencerenin hemen kenarında yaptıkları görülür. Biri patates soyarken, diğeri de yerde ters çevrilmiş ahşap bir leğenin üstünde balık pullarını temizler. Ellerindeki bıçaklar keskin olduğundan dikkat gerektiren işler için karanlık mutfağın en aydınlık noktasında dururlar. Işık, sol üstten gelir ve iki kadının kıyafetlerinin beyaz detaylarını geçerek yerdeki metal kaplara doğru yönelir. Büyük kazandan yansıyan gün ışığı ile balık pulu temizleyen kadının yüzü aydınlanır. İncelikli bir özen gerektiren işlerini yaparken terziler de pencere kenarındaki büyük masada yerlerini almışlardır (Resim 227). Kurşun detayları olan camlardan süzülen ışık daha sarı olduğundan, terzi ve yamaklarının yüzünde beliren ışık da daha sıcaktır. Sırtı izleyiciye dönük genç adamın karanlıkta kalması gereken yüzünün sağ tarafı, kumaştan geri yansıyan ışıkla aydınlanır.

Resim 228: P. de Hooch, *Aydınlık Odada İskambil Oynayanlar*, 1658, tuval üstüne yağlıboya, 76,2 x 66,1 cm, Windsor Royal Collection.
Resim 229: P. de Hooch, *Elma Soyan Kadın*, 1663, tuval üstüne yağlıboya, 71x54 cm, London Wallace Collection.





Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/collection/405951/cardplayers-in-a-sunlit-room (çevrimiçi, 3.11.2017)

Kaynak: http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64913 (çevrimiçi, 3.11.2017)

17. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Delft resminin en belirgin özelliklerinden birisi olarak ister betimlenen iç mekânlarda, ister dış mekânlarda huzurlu ve sakin bir etki uyandıran parlak gün ışığı kullanılmıştır. De Hooch, Fabritius, De Witte ve Vermeer, Delft okulu resimlerinde, ışık etkisi üzerine düşünmüş ve bunu yapıtlarına aktarmış belli başlı isimlerdir. De Hooch, özellikle Delft'te yaşadığı dönemde ve sonrasında yaptığı ev içi ve avlu betimlemeleri ile bilinir. Vermeer'den farklı olarak tasarladığı, *doorkijkje*'ları olan katmanlı mekânlarda gündelik uğraşısı içinde olan kadınlar (bazen de erkekler) ve çocuklar görürüz. Ressam, bir masa etrafında toplanmış iskambil oynayanları ve onları izleyenleri betimlediği resimde, odadan açılan kapıyla avluya ve oradan da bir kemer ile bakışımızı sokağa yönlendirir (Resim 228). Avludan içeri dolan oldukça keskin gün ışığı ile içerinin loş, daha samimi ışığı karşıtlık oluşturur. Bu karşıtlık, De

Hooch'un resimlerindeki önemli etkiyi yaratan şeydir ve onun ters ışık (*contre-jour*) tercihi bu etkiyi pekiştirir.[459] Açık kapıdan giren bu daha keskin ışık ve hemen yanındaki pencere ve perdelerden süzülüp gelen daha yumuşak ışık, onun ışık etkileriyle nasıl oynayabileceğini gösterir. Keskin ışık, avludan yer karolarının bulunduğu odaya geçişte parlaklığıyla bu iki farklı dokuyu birleştirir. Bu parlak ışığın değdiği sırtı kapıya dönük adamın saçının rengi artık seçilemez olur.

Yaklaşık beş yıl sonra boyadığı başka bir tuvalde, De Hooch, daha yumuşak bir ışık kullanmıştır (Resim 229). Pencerenin yanında oturmuş bir anne, küçük kızına elma soymaktadır. Kıyafetlerinden ve kapalı pencereden mevsimin kış olduğunu çıkartabiliriz. Hem mevsime bağlı olarak hem de pencerenin sarımtırak camlarından dolayı ışık, bir önceki resme göre daha yumuşaktır. Odaya yayılan genel yumuşak bir ışık dışında, asıl etkiyi duvardaki ve aynadaki ışık yansımaları yaratır. Bu, Pieter de Hooch'un birçok başka resminde de severek kullandığı bir motiftir. Renk noktacıkları olarak uyguladığı bu ışık, pencerenin ızgaralı görüntüsünü daha parlak bir renkle tekrarlar.

Antonie de Lorme, izleyicinin kilisedeki karanlık bir galerinin altından içeri baktığı ana nefi betimleyerek oldukça farklı bir kompozisyon yaratmıştır (Resim 230). Burası 1632 yılında bir birahane kisvesi altında kurulmuş gizli bir kilisedir (*schuilkerk*).[460] İç mekân, büyük pencerelerden giren gün ışığı ile oldukça aydınlıktır. Sağdaki pencerelerin yere düşen yansıması ise duvardaki formun yerde tekrarlanmasına neden olmuştur.

[459] Piet Meeuse: **Doorkijkjes: Over de Werkelijkheid van Beelden**, De Bezige Bij, Amsterdam, 1995, p. 50.
[460] Giltaij: "Anthony de Lorme", **a.g.e**, 1991, p. 239. *Schuilkerk* için bkz. Sözlükçe.

Resim 230: A. de Lorme, *Rotterdam Remonstrant Kilisesi'nin İçi*, 1656, panel üstüne yağlıboya, 70 x 84 cm, Brussels Musée d'Ixelles.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w3267 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Resim 231: E. de Witte, *Vaaz Sırasında Delft Oude Kerk İçi*, 1651, ahşap üstüne yağlıboya, 61 x44 cm, London Wallace Collection.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w3503 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Emanuel de Witte ise yapıtlarında içeri giren gün ışığının yansımalarını göstererek zihnimizde bir pencere imgesi yaratır (Resim 231). Doğal ışık, kişileri belirginleştirerek mekâna bir insan sıcaklığı katar. Kütlesel sütunlarda beliren ve pencerenin formunu da hissettiren ışık ile yapının üç boyutluluğu vurgulanmıştır. De Witte'nın *Klavsen Çalan Kadınla İç Mekân* (Resim 42) ya da *Gotik Protestan Kilisesi İçi* (1668, Rotterdam Boijmans van Beuningen Museum) gibi yapıtlarında, yere düşen büyük gün ışığı lekelerinin birbirini takip ettiğini, böylelikle bunları iç mekânı kurgulaması için kullandığını görürüz.

Resim 232: J. Vermeer, *Bir Hanım ve İki Adam*, ykl. 1659-60, tuval üstüne yağlıboya, 78 x 68 cm, Braunschweig Herzog Anton Ulrich Museum.



Kaynak: https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/vermeer/02c/12lady.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Yapıtlarında kullandığı yumuşak gün ışığı ile bilinen Vermeer, her zaman resmin solundan gelen bir gün ışığı kullanmıştır. Bu doğal ışık, formları sarmalayıp daha belirgin hale getirirken, mekân da üç boyutluluk kazanır. Ressamın resimlerinde gölge, ışıkla yumuşak bir şekilde buluşur ve bunlar birbirlerine yumuşak bir şekilde

yer açar. Işık ve gölgenin Caravaggistlerde görüldüğü türden dramatik bir etkisi yoktur onun resimlerinde, olayların sakinliğini ve huzurunu pekiştirirler. Da Vinci de gölgeden tam bir kesinlikle ayrılan ışığın kötü bir etkiye sahip olduğunu vurgular.[461] Vermeer'in genel kompozisyonları ile karşılaştırınca oldukça kalabalık sayılabilecek olan *Bir Hanım ve İki Adam* yine tanıdık bir şemaya oturtulmuştur (Resim 232). Sadece bir kısmı görülebilen bir odada figürler, soldaki bir pencereden gelen gün ışığı ile aydınlanır. Vitraylı camdan içeri giren ışık, gözü, masanın üzerindeki limonlar, beyaz sürahi ve beyaz örtü aracılığıyla kadının göz alıcı kırmızı saten elbisesi ve onun sarı detaylarına yönlendirir. Duvarda dalgalanan ışık lekelerini, yerdeki karolarda daha da etkili şekilde gözlemlemek mümkündür. Ressamın kullandığı koyu sarının, kadının eteğinin hemen yakınında ne kadar açık bir tonda boyandığını, yapıtın sağ alt köşesinde neredeyse koyu bir renk aldığını görürüz. Bu, doğru renk kullanımının ışık etkilerini vermekte ne kadar önemli olduğunu gösterir. Üst tabakadan seçtiği figürlerinde Vermeer, kadının saten kıyafeti ve parıldayan gümüş tabakta da gözlemlenebilecek, özenli ve pürüzsüz bir fırça vuruşu kullanmıştır.[462] Buna karşın, *Sütçü Kız*'da da görüleceği üzere, kalın boya katmanları üzerinde çıkıntılar yaratarak, daha koyu alanlarda parıldayan ışık yanılsaması yaratmıştır (Resim 172). Kullandığı bu noktacı teknik ile Vermeer, resmin temelindeki tonal tasarımı fazlaca etkilemeyecek, geçişleri aydınlatmış, pırıltılı gün ışığı ve atmosfer yanılsaması yaratmış ve dokusal etkiler oluşturmuştur.[463]

Tamamen kendi dünyasına çekilmiş, gündelik hayatın içinden bir işle meşgul olan kadınları betimlediği yapıtlarından biri olan *Sütçü Kız,* hem sadeliği hem de işine odaklanmış olmasıyla, Vermeer'in yapıtlar bütünü içinde öne çıkar. Mektup okuyan, dantel işleyen, inci kolyesini inceleyen kadınları ya da derin düşüncelerle camdan dışarıya bakan coğrafyacısı gibi, sütçü kızın da hareketleri aceleden uzak, sakin ve düşünülmüştür. Yapıtın kütlesel figür dışındaki en belirgin özelliği, ışık kullanımıdır. Vermeer'in en özen gösterdiği şey, gölge ile ışık arasındaki kontrast değil, ışık oyunudur.[464] Kız ile pencere arasında kalan karanlık kısım, her ne kadar kızın ardında kalan kısımla karşıtlık oluştursa da aradaki yumuşak renk geçişi

[461] Vinci: **a.g.e.**, 1877, p. 71.
[462] Wheelock and Broos: "Catalogue", **a.g.e.**, 1995, p. 118.
[463] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 121.
[464] P.T.A. Swillens'tan alıntılayan Hulten: **a.g.e.**, not. 32, p. 32.

kendini hissettirir. Duvarın gölgede kalan kısmında asılı bulunan sepet ve bakır kovanın gölgesinin olması da incelikli bir ayrıntıdır. Kızın sütü döken sağ elinin daha belirgin hale gelebilmesi için Vermeer onu gölgenin bulunduğu tarafta betimlerken kızın vücudunun daha karanlık tarafını duvarın aydınlık tarafına denk getirmiş ve sol omzu ve kolu boyunca beyaz bir kontur çizgisiyle burayı vurgulamıştır.[465]

Resim 233: C. Fabritius, *Saka Kuşu*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 33,5 x 22,8 cm, Den Haag Mauritshuis.
Resim 234: G. Dou, *Pencerede Üzüm Salkımlı Kadın* (Detay), 1662, panel üstüne yağlıboya, 38 x 29 cm, Turin Galleria Sabauda.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/the-goldfinch-605/ (çevrimiçi, 3.11.2017)

Amsterdam'da Rembrandt'ın öğrencisi olmuş olan Carel Fabritius'un, Delft'e yerleştiği 1650'lerde, parlak gün ışığının atmosferik etkileri ve berrak tonlar onun resimlerinde baskın hale gelmiştir. Fabritius, Rembrandt'ın karşı konulmaz dehasına boyun eğmeyecek güce ve kişiliğe sahipti.[466] Mauritshuis'te bulunan çok sade ve küçük boyutlu *Saka Kuşu* resmi, onun ustasından, özellikle de ışık kullanımı

[465] Wheelock and Broos: "Catalogue", **a.g.e.**, 1995, pp. 108-110.
[466] Rosenberg, Slive and Kuile: **a.g.e.**, p. 115.

açısından, ne denli farklı bir yaklaşım sergilediğini gösterir (**Resim 233**). Beyaz badanalanmış bir duvara tutturulmuş bir yemliğe zincirle bağlı bir saka kuşunu gösteren yapıtına neredeyse tamamıyla gün ışığı hâkimdir.[467] Resimde yanılsamacı ve optik olanaklarla ilgilendiği bilinen Fabritius'un bu resmi, bir *trompe l'oeil* çalışmasıdır. Ancak Liedtke, söz konusu resmin, *Delft Manzarası* (Resim 164) gibi, geleneksel yanılsamacılığın ötesine geçtiğini, yapıttaki hareket ve ışık izleniminin öyküleyici değil, optik etkiler olduğunu belirtir.[468] Işık, tümüyle kuşu ve üzerinde durduğu yemliği sararak yapıta bir derinlik katar. Vermeer'in *Sütçü Kız*'ında olduğu gibi, açık renk fon, daha koyu renkteki figürü izleyiciye yaklaştırır. Açık renkli bir fonun önündeki nesneler, daha belirgin bir rölyef olarak görünürler çünkü ışıktan açık renk fona değen ışık nesneye yansıyarak onu öne çıkartır.[469] Yapıtın oldukça kalın bir panele boyanmış olması ve çivi izlerinin varlığından dolayı (bu ve benzer sebeplerden bir çerçeveye yerleştirilmesi pek mümkün görünmeyen) yapıtın özellikle izleyicisini yanıltmak üzere tasarlanmış olduğu düşünülüyor. Genellikle evlerin dışına asılan kuş evleri ve yemlikleri, Resim 234'te olduğu gibi pencere yanına alt alta asılıyordu. Yapıtla ilgili varsayımlardan birisi, bir kuş evinin hemen altındaki bir pencerenin panjuruna boyanmış olabileceği yönündedir. Böylelikle panjur kapalıyken yemliğinde tünemiş bir saka yanılsaması yaratılmak istemiş olabilir.[470] Delft Okulu'nun huzurlu, sakin ve yumuşak ışığı ile aydınlanan bu yapıtta Fabritius'un farklı dokuların duvarda yansıttığı farklı türden gölgeleri de yetkin bir şekilde betimlediğini görürüz.

[467] Kendi suyunu küçük bir kap yardımıyla bir kuyudan çekebilecek yeteneğe sahip sakanın bu özelliği onun 17. yüzyılda Hollanda'da sevilen bir evcil hayvan olmasının sebeplerindendir.
[468] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 262.
[469] Vinci: **a.g.e.**, 1877, p. 80.
[470] Linda Stone-Ferrier: "The Engagement of Carel Fabritius's Goldfinch of 1654 with the Dutch Window, A Significant Site of Neigborhood Social Exchange", **Journal of Historians of Netherlandish Art**, Vol. 8, Issue 1, 2016 'da ayrıntılı bir şekilde hem yapıtla ilgili varsayımlara hem de Hollanda sosyal hayatında pencere ve kuş evlerinin önemine değiniyor.

Resim 235: J. Leyster, *Teklif*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 31 x 24 cm, Den Haag Mauritshuis.
Resim 236: J. Leyster, *Genç Flütçü*, 1635, tuval üstüne yağlıboya, 73 x 62 cm, Stockholm National Museum.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/man-offering-money-to-a-young-woman-564/detailgegevens/ (çevrimiçi, 3.11.2017)
Kaynak: https://www.pubhist.com/w2765 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Altın Çağ'ın usta ressamları arasındaki yerini alan Judith Leyster'in özellikle *Teklif*, *Son Damla* (1639, Philadelphia Museum of Art) ve *Serenad* (1629, Amsterdam Rijksmuseum) gibi yapıtlarında, mum ya da benzeri bir ışık kaynağından gelen ışık, figürlerin büyük kısmının gölgede kalmasına neden olur. Bu türden güçlü bir gölge kullanımı, sanatçının hocalarından birisi olduğu düşünülen Frans Hals'ın yapıtlarında görülmez. Utrecht ressamları ve Rembrandt'ın kullandığı bu teknik, başka bir Haarlemli ressam olan Pieter de Grebber'ın (1600-1652/3) yapıtlarında da karşımıza çıkar. Leyster daha önce hiçbir ressamın yapmadığı bir şeyi yaparak *Teklif* resminde, neredeyse resim düzleminin yarısından fazlasını gölge ile kaplamıştır.[471] *Teklif*'te, yine Utrecht Okulu ressamları gibi benzer bir temayı, günün akşam saatlerini ve ışık kaynağı olarak da yağ lambasını seçmiştir (Resim 235). Elindeki dikişe odaklanmış kadının yüzü, mumdan beyaz gömleğine yansıyan ışıkla, erkeğin

[471] Anna Tummers: **Judith Leyster: De eerste vrouw die meesterschilder werd**, Frans Halsmuseum, Haarlem, 2009, p. 13.

yüzüne göre, daha aydınlıktır. Onun ağırbaşlı ve kararlı tutumu, bu sayede daha açık bir şekilde görülebilirken[472], erkeğin yüzü mum alevi sayesinde daha kızıl ve koyu betimlenmiştir. Bu, bir elindeki paraları kadına gösterirken, diğer eliyle de kadının omzundan tutan adamın uygunsuz teklifinin karanlık yönünü simgeler. *Genç Flütçü*'de Leyster, gün ışığının yarattığı gölgelere yer vermiştir (Resim 236). Haarlem ve Utrecht resmine özgü büyük bir figüre yer verdiği yapıtında, soldan gelen ışık, Fabritius'un *Saka* resmindeki gibi bir etki yaratarak figürü ön plana çıkartır. Duvara asılı keman ve flüt neredeyse duvardan alınıp çalınmaya başlanacak kadar gerçekçi görünürler. Ressam, figürün sağ tarafında böylelikle bir *trompe l'oeil* etkisi yaratmış gibidir. Müzik aletlerinin duvardaki daha koyu gölgeleri ve flüt çalan çocuğun daha uzakta kalan ellerinin daha açık renkteki gölgesi de resmini kuvvetlendiren bu görsel etkiye ressamın ne kadar hâkim olduğunu gösterir.

Resim 237: D. Hals, *Mektup Yırtan Kadın*, 1631, panel üzerine yağlıboya, 45 x55 cm., Mainz Mittelrheinishes Landesmuseum.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w7859 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Dirck Hals uzun yıllar Willem Buytewech'in izinden gidip çok figürlü, daha neşeli ve renkli janr resimleri yaparken, 1631 yılında tamamen farklı bir bakış açısı

[472] Bir kadın duyarlılığıyla Leyster, 'teklif' temasını betimlerken, Utrecht ressamlarından farklı olarak kadının erdemini ön plana çıkartmayı tercih etmiştir. (Frima Fox Hofrichter: "Judith Leyster's Proposition: Between Virtue and Vice", **The Feminist Art Journal 4**, No.3, Fall 1975, p.24.)

ile yapıtlarını ortaya koymaya başlamıştır. Bu yeni döneminde daha az figürün bulunduğu, sakin, güçlü ışık gölge karşıtlıklarının olduğu ve renklerin daha koyu ve idareli kullanıldığı resimlere imza atmıştır.[473] Gün ışığı, odaya soldan girerek kadının yüzüne, oradan da beyaz yakası ve önlüğü aracılığıyla yere kadar iner (Resim 237). Işık, Caravaggist resimlerde olduğu kadar güçlü olmamakla birlikte dramatik etkiye sahiptir; elindeki mektubu büyük bir umutsuzluk ve hayal kırıklığı ile yırtan kadının yüzündeki ifadeyi ortaya çıkartır. Odanın geri kalan kısmı oldukça boş ve karanlık olmasına rağmen duvarda gölgelerin varlığı hissedilir. Öğrencisi olduğu düşünülen Judith Leyster'ın *Teklif* resmiyle aynı yıl gerçekleştirdiği yapıtta Hals, benzer renk ve ışık kullanımı ve arka plandaki karanlık duvar aracılığıyla figürü öne çıkartır.

Resim 238: Jacob van Velsen, *Müzikli Eğlence*, 1631, panel üstüne yağlıboya, 40 x 56 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jacob-van-velsen-a-musical-party (çevrimiçi, 3.11.2017)

Roger de Piles'in *Cour de peinture par principes* (Paris, 1708) kitabında, "Kompozisyonu ve yerel renk kullanımı vasat olan, ancak *chiaroscuro* ile iyileştirilen bir resim, izleyicinin, yanından sessizce geçip gitmesine izin vermez, onu

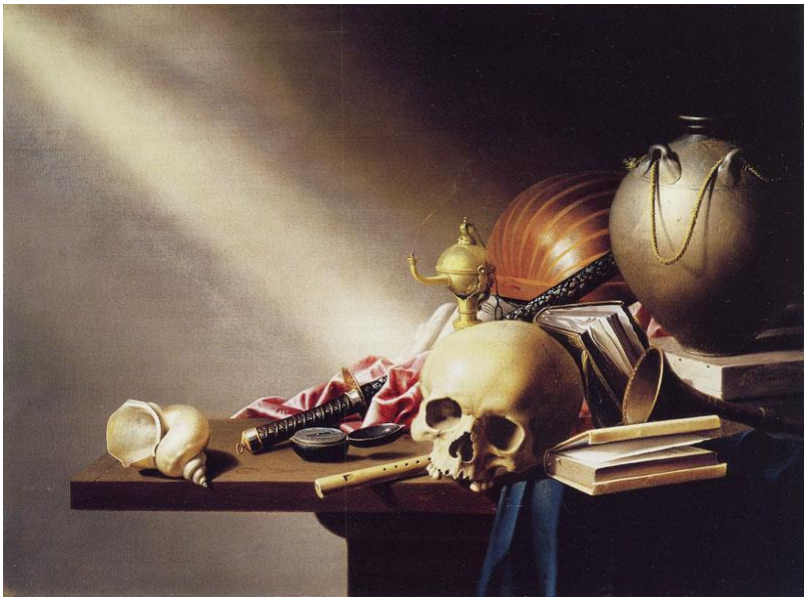
[473] Cynthia von Bogendorf Rupprath: "Dirck Hals: Vrouw die een Brief Verscheurt, 1631", **Satire en Vermaak: Het Genrestuk in de Tijd van Frans Hals**, Red. Pieter Biesboer and Martina Sitt, Waanders Uitgevers and Frans Hals Museum, Zwolle and Haarlem, 2003, p. 108.

en azından bir an için bile olsa çağırır" der.[474] Jacob van Velsen eğlenmekte olan bir grup insanı betimlediği resminde (Resim 238), soldan gelen geniş ışık şeridi ile nota kitabına bakarak şarkı söyleyen bir çift ve kemancı aydınlanır. Yapıtın solunda tamamıyla gölgede kalmış pipo içen bir figür güçlü bir *repoussoir* oluşturur. Leidtke, Van Velsen'in çalışmalar bütünündeki ışık ve mekân kullanımını Vermeer ve diğer Delft ressamları ile ilişkilendirilebileceğini belirtirken, çalışmalarının Hollanda'da janr resmi içinde daha geniş bir bağlamda değerlendirilmesi gerektiğini vurgular. İyi bir gözlemci olarak Van Velsen'in kendi yaklaşımını oluşturmak üzere farklı etkileri karıştırdığını da sözlerine ekler.[475] Sanatçının oldukça çizgisel olarak kullandığı ışık ve gölge etkileri De Piles'in sözlerini akla getirir. Van Velsen, yirmi yıl sonra Vermeer'in kullanacağı ışık ve gölgeye giden süreci bize gösterir.[476]

Harmen van Steenwijck de resminde, Van Velsen'dan yaklaşık on beş yıl sonra benzer aydınlık bir şerit kullanmış ancak bunu daha yumuşak ve ustalıklı bir biçimde yapmıştır (Resim 239). Sol üstten gelen ve kaynağı belli olmayan ışık, adeta bir spot gibi, doğrudan masanın üstündeki kafatasına inerek yapıtın ismini de pekiştirir. Masanın üzerindeki nesneler, farklı dokuları ve o dokuların ışıkla ilişkisini göstermek üzere kullanılmıştır. Egzotik deniz kabuğu ve cep saatinin koyu gölgeleri masaya düşer. Nesnelerin üzerinde kayan ışığa karşılık, kuru kafanın göz yuvaları, kitap sayfalarının araları da farklı türden gölgeleri betimler. Herhangi bir şeyle bezenmemiş duvarda ışık ve gölge arasındaki geçişler de Van Velsen'ın yapıtındakiyle karşılaştırıldığında daha kademeli ve yumuşaktır.

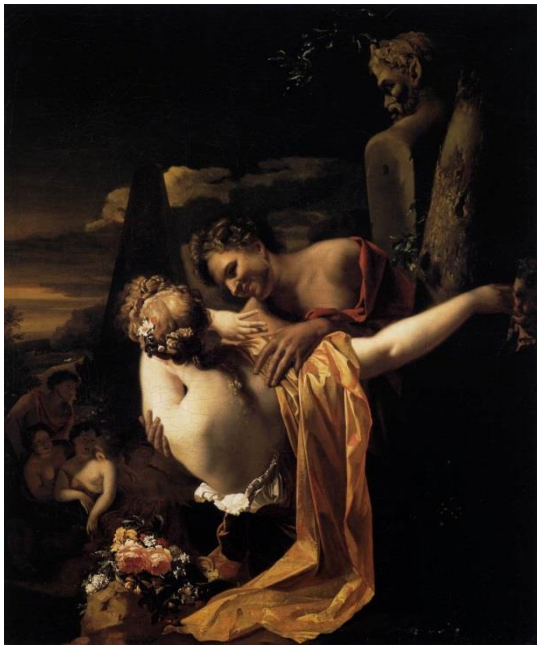
[474] De Piles'den alıntılayan: Thijs Weststeijn: **a.g.e.**, 2008, p. 226.
[475] Liedtke: **a.g.e.**, 2001, p. 351.
[476] **A.e.**, 2001, p. 76.

Resim 239: H. Steenwijck, *Vanitas Natürmort*, 1640, panel üstüne yağlıboya, 39,5 x 50,7 cm, London National Gallery.



Kaynak: https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/harmen-steenwyck-still-life-an-allegory-of-the-vanities-of-human-life (çevrimiçi, 3.11.2017)

Resim 240: A. van der Werff, *Âşık Çobanlar*, 1690, tuval üstüne yağlıboya, 46 x 38cm, Berlin Staatliche Museen.



Kaynak: https://www.pubhist.com/w13215 (çevrimiçi, 3.11.2017)

Hollanda *fijnschilderen* ressamları arasında anılan Adriaen van der Werff,

pastoral bir konuyu ele aldığı yapıtında, bu özelliğini bir kez daha gösterir (Resim 240). Bir alacakaranlık anında, meraklı bakışlar altında sevdiğine sarılmak isteyen bir çoban görülür. Kadın, utangaç bir şekilde onun elinden kurtulmaya çalışıyor gibidir. Sol taraftan gelen güçlü yapay ışık, kadının teninin kusursuz beyazlığını ve yumuşaklığını vurgular. Özellikle sol omzu ve sağ kolunun üzerinden kayan ışığın yansıması ile erkeğin yüzü hafifçe aydınlanır. Kadın ve erkeğin ten renkleri keskin bir karşıtlık oluştururlar. Van der Werff'in özellikle 17. yüzyılın son on yılından itibaren yapmaya başladığı bu türden yapıtlarında, bu yumuşak ancak bir spot ışığı gibi olan kaynak, resmin başkahramanı kadının tenini ön plana çıkartır. Bir *fijnschilderen* ressamı olarak dokulara verdiği önem, kadının omzundan sarkan sarı saten kumaşta, saçında ve hemen arkasındaki bukette parlayan rengârenk çiçeklerde, erkeğin omzundaki kırmızı kadifemsi kumaş parçasında ve etraflarındaki taş, ağaç gibi doğal dokularda görülür. Van der Werff ışığı, cinsel çağrışım yapan detayları olduğu kadar dokuları daha da ortaya çıkartmak üzere kullanmıştır.

Ambrossius Bosschaert da *Vazoda Çiçek Buketi* (Resim 67) adlı yapıtında çiçekleri, onların farklı taç yaprak özelliklerini, renk nüanslarını, alttaki vazoda beliren ışıltıları ve deniz kabuklarının sedefli parlaklıklarını, yine soldan gelen bir ışıkla gözler önüne serer. Taç yapraklarının birbirleri üstüne bıraktıkları gölgeler kadar nişin içinde oluşan güçlü gölge de Utrecht ressamlarından olan Bosschaert'ın bu olguya aşina olduğunu belli eder. Burada ilginç olan, vazonun nişe yansıyan güçlü gölgesinden deniz kabuklarının hiç etkilenmemiş olmasıdır. Bu, gerçek anlamda Caravaggist bir resim olsaydı deniz kabuklarının gölgede kalması gerekirdi. Ancak gördüğümüz, ressamın oynadığı bir görsel oyundur. Gerçekte olması gerekeni değil, onun göstermek istediği 'gerçeklikler'i görürüz.

Hollanda'da alt tabakadan insanların sosyal hayatlarının önemli bir parçası olan tavernalar Adriaen van Ostade, Jan Steen, Adriaen Brouwer gibi ressamların yapıtlarında kavgalarıyla ve eğlenceleriyle defalarca yer almıştır. Genellikle karikatürize edilmiş köylülerin betimlendiği bu sahneler, güçlü gölge-ışık ve renk kullanımları ile öne çıkarlar. Neredeyse monokrom özellikler taşıyan renk kullanımları ile bu yapıtlarda asıl vurgu, ışık kullanımındadır.[477]

[477] Wetering: **a.g.e.**, Zwolle, 2011, p. 128.

Resim 241: A. van Ostade, *Müzik Yapan ve İçki İçen Köylüler*, 1635, tuval üstüne yağlıboya, 34 x 27 cm., özel koleksiyon.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/o/ostade/adriaen/1/peasant1.html (çevrimiçi, 3.11.2017)

Müzik yapıp içki içen köylüler soldan gelen güçlü ve teatral bir ışıkla karanlık kompozisyonun içinde öne çıkarlar (Resim 241). *Repoussoir* konumundaki dans eden figür, neredeyse bir silüet halinde görülür. Mekân, ışık sayesinde hissedilebilen bir yer haline gelir ancak aydınlanan yerler dışında, izleyici için, mekân yok gibidir.

Köylü ve taverna resimlerinde renk, ışık ve gölge grupları birleştiren ve onları mekân içinde konumlandıran bir araç olur.[478] Işıkla sarmalanmış figürler bir bütün olarak ortaya çıkarlar.

"Işık görünen bir şeydir ancak aynı zamanda doğrudan ona baktığında kör edicidir. Işık kaynakları da onlara bakmak için değil, onlarla bakmak için vardır. Işığın önemli bir rol oynadığı resimlerde de genellikle ışığın kaynağını değil, aydınlığı görürüz. Aydınlatma, gerçek konunun en iyi şekilde ortaya konması için bir

[478] Vries: **a.g.e.**, 2005, p. 65. Rembrandt da nesneleri ve figürleri benzer tonlarla gruplayarak, ışık ve gölgenin yaratacağı düzensiz bir karmaşanın önüne geçmiştir. (Hinterding: **a.g.e.**, p. 174.)

araçtır"[479] der Meeuse. 17. yüzyıl Hollanda resmi içerisinde hem ışığın kaynağının göründüğü hem de görünmediği yapıtlarda, ışığın ve onunla beraber gelen gölgenin ifade aracı olarak ne denli önemli olduğu açıktır. Pieter de Hooch'un yapıtlarında kullandığı ters ışık, Schalcken'ın meşaleleri ya da Leyster'in gölgeleri, farklı türden ışık ve gölge kullanımlarını ortaya koyar. Altın Çağ ressamları ellerindeki bu olanağı en iyi şekilde değerlendirip, Angel'in deyimiyle "izleyiciyi duygusal olarak etkileyip, sanal bir gerçekliğe çekmeyi" başarmışlardır.[480]

2.8. Doku ve Materyal

> "Sanatçının fırçası, erdem ve gerçeği hakkıyla ifade edebilmek için, her zaman dürüst olmalı, hiçbir zaman yapmacık olmamalıdır."[481]

Francisco de Holanda'ya[482] göre; Michelangelo, Kuzeylilerin sanatının sadece üzerlerinde güçlü duygusal etki yaratabildiği aptallar için olduğunu, çünkü Flaman bölgesi sanatının, şeylerin yüzeyine ve gözü aldatma üzerine odaklandığını ileri sürer.[483] Michelangelo'nun böyle bir şeyi söyleyip söylemediği kesin olarak bilinmemekle birlikte, bu oldukça ilginç bir yaklaşımdır. 15. yüzyıldan itibaren Kuzey'de yaygın bir şekilde kullanılmaya başlanan yağlıboya ile anlatım olanakları da değişmiştir. Daha geç kuruyan bu boyalarla resimde değişiklikler yapmak mümkünken, boyanın kendisinden kaynaklanan parlaklık da yapıtları daha canlı hale getiriyordu. Michelangelo'nun, bu noktada, Hollanda ile ilişkilendirilen yağlıboyayı 'kadınsı' bulması ve bu sanatın sadece kadınlar (özellikle de rahibeler) tarafından

---

[479] Meeuse: **a.g.e.**, p. 56.
[480] Angel, Hoyle and Miedema: **a.g.e.**, p.244.
[481] Hoogstraten: **a.g.e.**, (çevrimiçi, 15.12.2017)
http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0073.php
[482] Francisco de Holanda (1517-1585), Portekizli ressam, mimar ve heykeltıraş.
[483] De Holanda'dan aktaran Thijs Weststeijn: "The Gender of Colors in Dutch Art Theory", **Netherlands Yearbook for History of Art (Meaning in Materials)**, Vol. 62, 2012, p. 177.

takdir edildiğini belirtmesi[484] aşağılayıcı bir ifadedir. Ancak Hollanda resmine karakterini veren şey, tam da budur. Bu malzeme sayesinde resimler daha canlı, daha 'gerçek' görünüyor ve izleyiciyi adeta 'büyüleyip' (güzel bir kadın gibi belki de!), gerçekle (gerçek hayatla) karşı karşıya kalmış izlenimi veriyordu. Hollanda resminde 17. yüzyıla genel olarak baktığımızda, kesin olarak sınırları belirgin olmamakla birlikte, yüzyılın ilk yarısı ve ikinci yarısında sanatçıların fırça vuruşları ve boyayı ele alışları arasında oldukça belirgin bir fark görülür. Dönemin zevkini ve sanat alıcılarının tercihlerini yansıtan bu seçimler, ressamları zaman zaman yönlendirmiş, zaman zaman da ilgilendirmemiştir.

Resim 242: Dordrechts Museum'da 22 Şubat-26 Haziran 2016 tarihleri arasında gerçekleşen **Schalcken: Kunstenaar van het Verleiden** sergisinde sanatçının atölyesinin rekonstrüksiyonu.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

Gerard Dou, Rembrandt'ın atölyesinde üç yıl kadar kaldıktan sonra kendi atölyesinin başına geçmiştir. Ustasının yanında kaldığı süre boyunca onun renk kullanımını, kompozisyonlarını ve fırça kullanımını özümsemiş olmasına rağmen, ondan ayrıldıktan sonra kendi yolunu bulması uzun sürmemiştir. Dou'un boyayla olan ilişkisi, boyayı farklı yüzeylerdeki kullanışı ve renkleri 1630'lardan önceki

[484] **A.e.,** p. 177.

çalışmaları ile farklılık gösterir. Kendine has üslubunu takip eden birçok öğrencisi kadar, onların yetiştirdikleri ve bu üsluptan etkilenen başka ressamlar da bu etkiyi ve ilgiyi neredeyse 19. yüzyıla taşımışlardır. Dou'un öncüsü olduğu ve *Leiden Fijnschilders* olarak tanınan bu ressamların yapıtları, Avrupa'nın belli başlı koleksiyonlarının aranan parçaları olmuştur. *Fijnschilders* terimi aslında zamanı içinde bu türde resim yapan sanatçıların kendilerine uygun gördükleri bir isim değildi. Bu, daha başka birçok terim gibi, 19. yüzyılda Gerard Dou ve takipçileri[485] için kullanılmaya başlanmıştır. *Fijnschilderen* tekniği özenli, resim yüzeyi üzerine pütürsüz boyayla fırça izi bırakmadan aşırı dikkatle boyanmış ve neredeyse mineli gibi duran parlak ve pürüzsüz resimleri ifade eder. Ressamlar küçük boyutlu, birbirinden zarif, göz alıcı janr ve portre türündeki kompozisyonlarını, daha pürüzsüz ve parlak bir yüzey elde etmek için Baltık Denizi civarından getirilen iyi kalitede meşe panellerin üstüne olduğu kadar,[486] bakır levhalara da boyuyorlardı. Genellikle büyük atölyeleri hem çok ışık alan hem de mümkün olduğunca tozdan arınmış yerlerdi (Resim 242). Joachim von Sandrart 1642 yılında Gerard Dou'un atölyesini ziyaret ettiğinde ustanın çalışma pratiğine değgin ilginç gözlemlerde bulunur; boyalarını cam üstünde kendisi hazırlayan Dou, fırçalarını da kendisi yapıyordu. Resimlerine yapışacak olan tozdan endişelenen ressam, fırça, palet ve boyalarını işi bitince bir dolapta saklıyor ve boyamadan hemen önce ortaya çıkartıyordu. İşinin başına oturduğunda da atölyedeki hareketinden kaynaklanan toz çökene kadar çalışmaya başlamıyordu.[487] Dou başta olmak üzere diğer ressamlar da küçük boyutlu resimleri için, kendi dönemlerindeki diğer ressamlarla karşılaştırınca oldukça yüksek ücret alıyorlardı. Bu sayede varlıklı bir hayat sürdürebilen ressamların ışıkla yıkanmış geniş atölyelerinde, lüks sayılabilecek gündelik eşyalar (halı, porselen

[485] Gerard Dou'u Leiden'da olduğu kadar kent dışında da takip eden büyük bir grup sanatçı vardı. Bugün *Fijnschilders* arasında sayılabilecek ressamlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Frans van Mieris, Gabriel Metsu, Willem van Mieris, Godfried Schalcken, Pieter Cornelisz. van Slingelandt, Eglon van der Neer, Caspar Netscher, Arie de Vois, Adriaen van der Werff, Jan van Mieris, Frans van Mieris II, Pieter Leermans, Jacob Toorenvliet ve Domenicus van Tol.

[486] Christoph Schölzel: "The Technique of the Leiden Fijnschilders", ed. A. Laabs, **The Leiden Fijnschilders from Dresden**, Waanders Publishers, Gemäldegalerie Alte Meister Staatliche Kunstsammlungen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Zwolle, Dresden ve Leiden, 2001, p. 16.

[487] Sandrart, ayrıca, ressamın bir süpürge sapını resmetmekte olduğunu görür. Özenli çalışmasına hayranlık duyduğu Dou, ona daha en az üç günlük işi olduğunu söyler. (Joachim von Sandrart'tan aktaran Sluijter: **a.g.e.**, 1988, p. 28.)

vazolar, gümüş servisler, değerli ahşap mobilyalar, çeşitli kumaşlar) bir yandan rahat bir çalışma ortamı sağlarken bir yandan da resimlerini güzelleştirecek detayların ellerinin altında olmasına yarıyordu.

Resim 243: Maria Schalcken, *Şövale Önünde Otoportre*, ykl. 1680, panel üstüne yağlıboya, 39,6 x 31,6 cm, Naples Florida The Rose-Marie and Eijk de Mol van Otterloo Collection.



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2016

En başarılı ve tanınan *fijnschilderen* ressamlarından olan Godfried Schalcken'ın kendisi kadar tanınmayan ressam kız kardeşi Maria Schalcken'ın (1645/50- ykl. 1700) otoportresi (Resim 243) *fijnschilderen* ressamlarının çalışma

pratiğinin önemli bir yönünü gözler önüne serer. Şövalenin üstünde daha önce tamamlanmış ya da üstünde çalışılmaya devam edilecek olan bir resim, adeta bir gölgelik gibi yerleştirilmiştir.[488] Boyalı olan taraf alta bakmaktadır; böylelikle geç kuruyan yağlıboyaya toz yapışması engellenmiş oluyordu. Söz konusu iki örnek *fijnschilderen* ressamlarının titizliğini ve yapıtlarındaki pürüzsüz yüzeylerin nasıl elde edildiğini anlamak açısından önemlidir.

Fijnschilderen ressamları, kumaş ve dokulara verdikleri önemle de bilinirler. İpekten kadifeye, satenden yünlüye kadar her çeşit kumaşı büyük bir gerçeklikle betimlemişlerdir. Bu detaycılık sadece kumaşlarla sınırlı değildi; meyve, sebze, balık ve bilumum farklı türden yiyecek, kürk, hasır ve metaller için de aynısı geçerliydi. Bu ressamlar, özellikle Frans Hals ve Rembrandt gibi kendilerinden önce gelen ustalarından çok farklı bir teknikle çalışıyorlardı. Onların bu üslubunu ve ince detaycılıklarını erken dönem Flaman resmi ile ilişkilendirebiliriz.[489] James Hall ise bu açıdan hiper-gerçekçi titizlikle boyanmış yanılsamalarıyla çok rağbet gören Holbein'ı, *fijnschilderen* ressamlarının babası sayar.[490]

20. yüzyıl başlarında *Fijnschilderen* tekniği, 'değersiz ihtimam' (*verwerpelijke pietluttigheid*) ve 'donuk titizlik' (*benepen peuterigheid*) olarak tanımlanarak değersizleştirilmiştir.[491] Ancak 1980'lerin sonunda Eric Jan Sluijter'ın ve Peter Hecht'in art arda Leiden Stedelijkmuseum De Lakenhal ve Amsterdam Rijksmuseum'da gerçekleştirdikleri iki sergi sayesinde uzunca süre göz ardı edilen ve değersizleştirilen Leiden *Fijnschilderen* ressamları yeniden ilgi görmeye başlamışlar, müzeler ve koleksiyonerler (başta The Leiden Collection olmak üzere) tarafından bir prestij konusu olarak değerlendirilmişlerdir.

Dou'un 'Prens' olarak adlandırdığı Frans van Mieris, kendisinin Avrupa'da önemli saraylarda dahi adının duyulmasına sebep olan yeteneğini, yani kumaş ve

---

[488] Adeta "amaca uygun biçimde yenileştirilmiş (innovative)" bu şövale, her ne kadar Dordrecht'teki sergide (bkz. **Resim 242**) replika olarak karşımıza çıkmış olsa da, resim sanatında neredeyse bu örnek dışında hiç bilinmemektedir.

[489] Jan van Eyck'in (1390-1441) 1434 tarihli *Giovanni Arnolfini ve Karısı* (London National Gallery) resmindeki köpeğin tüyleri ya da yine Jan van Eyck'in 1432 tarihli olağanüstü eseri Ghent Altarı'ndaki (Ghent St. Bavo Kilisesi) doğa ve kent betimi örneklerinde olduğu gibi.

[490] Hall: **a.g.e.**, 2014, p. 157.

[491] Sluijter: **a.g.e.**, 1988, p. 17. Samuel van Hoogtraten da *fijnschilderen* tekniğini gereksiz titizlik ve pürüzsüz katılıkla suçlayarak, bunun ancak akılsız sanatseverleri memnun edeceğini belirtiyor. (çevrimiçi, 10.1.2018)
http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0073.php

doku betimi konusundaki ustalığını, doğru bir konu seçimi yaparak tuvale aktarmıştır. Avusturyalı Arşidük Leopold Wilhelm'in kendisine bin florin ödeyerek sipariş ettiği *Kumaşçı Dükkânı* (Resim 244), sanatçıya birbirinden farklı kumaşları ve dokuları bir arada betimleme şansı vermiştir.

Resim 244: F. van Mieris, *Kumaşçı Dükkânı*, 1660, panel üstünde yağlıboya, 55 x43 cm, Vienna Kunsthistorisches Museum.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/m/mieris/frans/clothsho.html (çevrimiçi, 15.11.2017)

Şatafatlı giyimi ile kumaşçı dükkânına girmiş bir subay, kendisine çeşitli kumaş örnekleri gösteren tezgâhtar kadının çenesine dokunmaktadır. Diğer eli ile tuttuğu kumaşı, kadının teninin yumuşaklığı ile karşılaştırma fırsatı, her ikisini de memnun etmiş gibi görünür. Kadının ermin kürklü kadife ceketi, subayın tüylerle süslenmiş büyük şapkası, sandalyenin hemen yanında yerde oturan köpeğin tüyleri, *repoussoir* konumundaki masanın üstünde neredeyse tek tek görülebilen ilmekleriyle bir doğu halısı ve onun üzerine gelişi güzel bırakılmış saten bir sancak, sanatçının her birini farklı bir özen ve incelikle ele aldığını gösteriyor. Sancağın üstünde

okunabilen *comparat*[492] kelimesi karşılaştırma yapmak anlamına gelmektedir. Naumann, Frans van Mieris'in burada subayın kumaş ile kadının tenini karşılaştırmasına dikkat çekmek üzere böylesi belirgin bir atıfta bulunduğunu ve bu yapıttan sonra bir daha da resimlerinin anlamına işaret etme gereksinimi duymadığını belirtir.[493] Sanatçı sadece kumaşlarda değil dükkânın içindeki birçok farklı malzemeden yapılmış nesneye de benzer bir özenle yaklaşmıştır. Birbirine kur yapmakta olan çiftin üstünde asılı olan pirinç avize, dükkânın bizim görmediğimiz kısmını yansıtırken, yine pirinçten yapılmış şömine sehpası da dışarıdan gelen ışığı yansıtmaktadır. Ahşap sandalye ve masanın kıvrımlı bacakları, şöminenin mermer çerçevesi, yün halının parlak yüzeyi, saten sancak, subayın beyaz gömleğinin kol ağızları ve hemen arkasında görünen kılıcının sapı, farklı dokularda ışığın nasıl yansıdığını ve parladığını gösterir.

Frans van Mieris, boyaları da çok ince bir katman halinde üst üste gelecek şekilde çok ince fırçalarla resim yüzeyine uyguladığından fırça dokunuşları görünmez gibidir.[494] Oldukça titiz çalışan hocası Dou bile onun neredeyse mineye benzeyen resimlerine yaklaşamamıştır.

Fijnschilderen ressamlarından olmamakla birlikte, Frans van Mieris'in üslup ve teknik açısından en az hocası Gerard Dou kadar etkilendiği bir diğer ressam, Gerard ter Borch olmuştur. Üst sınıftan zarif kadın ve erkekleri betimlediği resimlerinde genellikle dönemin Fransız saray zevkini yansıtan iç mekân düzenlemeleri ve yine Fransız zevkine uygun daha narin figürler görülür.[495] Betimlediği saten kumaşlarla tanınan Ter Borch, Hollanda dışında da bu özelliği sayesinde aranan bir ressam olmuştur. Saten kıyafetlerle donattığı figürleri onun fazlasıyla zamanını aldığından, yapıtlarını satarken, fiyatlar bu özenli çabanın bir

---

[492] Metnin tamamı *comparatur cui vult*, 'görmek isteyenler için karşılaştırma yapılır' anlamına gelmektedir. Peter Hecht, karşılaştırmanın genç ve yakışıklı subay ile resmin arka planında oturmakta olan yaşlı ve mutsuz adam arasında da yapıldığını belirtir. (Peter Hecht: "Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses", **Looking at Seventeenth Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, p. 93.)

[493] Otto Naumann: "De Stilistische Ontwikkeling in het Werk van Frans van Mieris", **Frans van Mieris (1635-1681)**, Red. Quentin Buvelot, Mauritshuis, and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005, pp. 29-30.

[494] Quentin Buvelot: "De Reputatie van Frans van Mieris", **Frans van Mieris (1635-1681)**, Red. Quentin Buvelot, Mauritshuis, and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005, p. 15.

[495] S.J. Gudlaugsson: **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974, p. 162.

sonucu olarak yüksek oluyordu. Sanatçı, satenle yaratmak istediği görsel etkiyi yakalamak için atölyesinde, hemen gözünün önünde, bu pahalı kumaşı bulunduruyordu.[496] Böylelikle, çeşitli ışık ve kat etkilerini inceleyip titiz bir şekilde yapıtlarına aktarabilmiştir.

Resim 245: G. ter Borch, *Mektup*, 1660-62, tuval üstüne yağlıboya, London Royal Collection
Resim 246: G. ter Borch, *Bir Bardak Limonata* (detay), 1655-60, tuval üstüne yağlıboya (panelden transfer), 67 x 54 cm, St. Petersburg Hermitage.





Kaynak: https://www.royalcollection.org.uk/collection/405532/the-letter (çevrimiçi, 15.11.2017)
Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2018

Özellikle 17. yüzyılın ikinci yarısından sonra sıklıkla karşımıza çıkan mektup temasının yaygınlaşmasını sağlayan ressam Gerard ter Borch olmuştur.[497] Küçük bir odada, bir masa başında toplanmış üç kişinin görüldüğü sahnede (Resim 245), figürler, parlayan saten ve beyaz kürklü kıyafetleri ile karanlık fonda öne çıkarlar. İki kadının arasında duran hizmetli çocuğun yüzü, kadının elindeki beyaz mektup kâğıdı sayesinde belirgin hale gelir. Elindeki mektubu sesli bir şekilde okuyan ayaktaki figürün mavi ve soluk sarı saten elbisesi, kaynağı belli olmayan bir ışığı olduğu gibi kendisine çekmektedir. Parlak satende, katlar arasında kalan yerlerde, kırışıklıkların etrafında, ışık ve gölgeden kaynaklanan renk değişiklikleri etkileyicidir. İzleyici her

[496] Kettering: **a.g.e.**, 1997, p. 104.
[497] Sutton: **a.g.e.**, 2003, p. 17.

şeyden önce bu parlak kumaşın etkisiyle gözünü ayaktaki kadına çevirir. Daha sonra kadife kaplı bir pufta uyumakta olan köpeğin beyaz-kahve tüylerine, ardından da elinde tüy kalemiyle dalgın bir şekilde mektubunun okunmasını bekleyen kadının kürk yakalı ceketine odaklanır. Figürlerin sakin, dalgın, zarif duruşları Ter Borch'un birçok resminde göze çarpar, ancak bu örnekte de görüldüğü üzere sanatçının bize asıl göstermek istediği, sateni ve diğer dokuları yetkin bir şekilde ele aldığıdır.[498] Tıpkı bir flört sahnesi gibi duran *Bir Bardak Limonata* resminde olduğu gibi (Resim 246). Sanatçının *Baba Öğüdü* (1654, Amsterdam Rijksmuseum/ Berlin Gemäldegalerie) olarak bilinen yapıtı gibi bu da yanlış anlamlandırılmış bir sahnedir. Bir genelev sahnesini betimlediği bu yapıtında, daha başka resimlerinde olduğu gibi, erkek kardeşi Mozes ve kız kardeşi Gesina'yı model olarak kullanmıştır. Genç adam, kadının eline nazikçe dokunabilmek üzere tuttuğu bardakta limonata sunmaktadır. Gudlaugsson, ressamın Jacob Cats'ın *Sinne en Minnebeelden* (1618) adlı kitabında geçen erotik bir şiire gönderme yaptığını savlar.[499] Işık kadının dizine denk gelen yerde saten kumaşın üstünde adeta patlar. Sarının tonlarını kullandığı elbise ve cekette sırma telle yapılmış işlemeler kumaşın kendisi kadar pırıltı verir. Adamın mat, yünlü ve pamuk kıyafetleri ile karşılaştırıldığında kadının elbisesi her şeyi gölgede bırakmaktadır. Ancak adamın kıyafetlerinin ayrıntılarına baktığımızda ressamın aynı özeni farklı kumaşlarda da ortaya çıkar. Koyu gri ceketin kol ağızlarından görünen beyaz gömleğin, diz üstünde biten pantolonun ya da uzun çorapların farklı tonlardaki beyazı, her birinin farklı doku ve katları bunu gösterir.

Sateni en gerçekçi biçimde resmetme yarışında birçok ressam yer almıştır. Ter Borch'un öğrencisi olmuş ve uzun yıllar onun üslubunda çalışmış olan Caspar Netscher, Delft'e yüzyılın sonlarında resimleriyle yeniden canlılık getiren Jan

---

[498] Wölfflin, Ter Borch ve Metsu'nün severek betimledikleri bu parlak kumaşı çok farkı şekillerde duyumsadıklarını şu satırlarla ifade eder: "[Metsu'nun resimlerinde] kumaş, daha çok ağırlığıyla, başka bir deyişle ağır dökülür ve ağır kıvrılır niteliği ile duyumsanmıştır, kenarlar daha az zariftir, tek tek kıvrımların dönüş noktaları şıklıktan, kıvrımların birbirini izleyişi ise o hoş hercailikten yoksundur, canlılık uçup gitmiştir. Kumaş hâlâ atlas kumaştır ve bir usta tarafından resmedilmiştir ama Terborch ile karşılaştırıldığında Metsu'nun kumaşı neredeyse donuk bir etki yaratır." Wölfflin: **a.g.e.**, s. 5-6. (**Resim 15** ve **Resim 149** ile karşılaştırın)

[499] S.J. Gudlaugsson: **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974, p. 174. Amblem ve Aşk Resimleri olarak çevrilebilecek *Sinne en Minnebeelden*'da 38 numaralı şiirde "die 't soet wil sonder suer, en mach geen vrijer zijn" dizesi kelimesi kelimesine "içinde ekşisi olmayan tatlıdan isteyen, sevgili olamaz" diye çevrilebilir. Bunu gülü seven dikenine katlanır diye Türkçeleştirebiliriz. (Gudlaugsson: **a.g.e.**, 1974, p. 174)

Verkolje, çeşitli Avrupa saraylarında çalışmış Eglon van der Neer ya da Leiden'da Gerard Dou'dan aldığı derslerle yüzeyi mine gibi pürüzsüz yapıtlara imza atan Godfried Schalcken'ın bu konudaki uğraşları, kendilerine ün ve bol kazanç olarak dönmüştür.

Resim 247: C. Netscher, *Baştan Çıkartma*, 1664, panel üstüne yağlıboya, 38 x 32 cm, Özel Koleksiyon
Resim 248: J. Verkolje, *Ulak*, 1674, tuval üstüne yağlıboya, 59 x 53,5 cm, Den Haag Mauritshuis.





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/n/netscher/caspar/seductio.html (15.11.2017)
Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/nl-nl/verdiep/de-collectie/kunstwerken/de-boodschapper-865/ (çevrimiçi, 15.11.2017)

Resim 249: E. van der Neer, *Bayılan Kadın*, 1680, panel üstüne yağlıboya, 52x43 cm, özel koleksiyon



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/n/neer/eglon/fainting.html (çevrimiçi, 15.11.2017)

Netscher, Verkolje ve Van der Neer'in, değişik kompozisyonlarla burjuva evlerinden kesitler sunan resimlerinde (Resim 247, 248 ve 249) kadınlar göz kamaştıran saten elbiseleriyle gösterilmiştir. Bu türden yapıtlarda bir de masalara serilmiş doğu halıları göze çarpar.[500] Resimlerdeki halıların bir kısmı Anadolu kaynaklı olup bir kısmı da İran ya da Hindistan'dan gelen, varlık ve statü gösteren nesneler olarak önemli bir yere sahiptirler. Kumaşların ama özellikle de halıların değişik dokuları (mat, parlak, kaba ya da pürüzsüz), neredeyse her zaman kıvrılmış bir şekilde gösterilen girift motifleri ve canlı renkleri, ressamların betimlemedeki ustalıklarını ortaya koymaları için imkân sağlamıştır.[501] *Fijnschilderen* ressamlarının severek kullandığı ve zaman zaman ilmeklerin dahi görülebildiği kadar incelikle üstünde çalıştıkları halılar, gerçeğe en yakın etkiyi verebilmek için, atölyelerinde ellerinin altında bulundurdukları bir eşyaydı (Resim 242).

[500] Hollanda'da halıların, 17. yüzyılda yaygın olarak sandık veya masa örtüsü olarak kullanıldığı bilinir. 18. yüzyıla kadar, halıların evlerde yer örtüsü olarak kullanılması görülmüş bir uygulama değildir. O dönemde birçok resimde de görüleceği üzere yerlerde hasır örtüler bulunur.
[501] Fock: **a.g.e.**, 2002, pp. 94-95.

Resim 250: Rembrandt, *Zengin Adam Meseli*, 1627, ahşap üstüne yağlıboya, 32 x 42 cm, Berlin Staatliche Museen.



Kaynak: http://www.rembrandtdatabase.org/Rembrandt/painting/46372/parable-of-the-rich-man (çevrimiçi, 15.11.2017)

Rembrandt'ın henüz Leiden'da çalıştığı gençlik yıllarından olan *Zengin Adam Meseli*[502] (Resim 250), ışık-gölge kullanımı açısından onun ilerleyen yıllardaki çalışmalarının da bir habercisidir. Utrecht Caravaggistlerinden Gerard van Honthorst'un 1623 tarihli *Parayı Kontrol Eden Yaşlı Kadın* (Resim 215) resmi ile ışık ve gölge kullanımı ve konu bakımından büyük benzerlikler taşıyan yapıt[503], Rembrandt'ın nispeten pürüzsüz boya ve fırça kullanımı ile olgunluk dönemindeki üslubundan ayrılır. Tamamıyla karanlığın çevrelediği yaşlı bir adamın yüzü ve etrafındaki kâğıt tomarları, alevini eliyle örttüğü bir mumla aydınlanır. O da Van Honthorst'un kadını gibi elindeki parayı incelemektedir. Kâğıtların kıvrılan uçları, eskimiş ve bel vermiş kitap ciltleri, deri para kesesinin ayrıntıları, değirmen taşı yakanın[504] dalgalı kıvrımları küçük bir alanı aydınlatabilen mum ışığı ile canlanır. Adamın tel gözlük çerçevesi, açık mavi ceketinin işlemeleri ve masanın üstündeki saatin metal parçaları da bu ışıkla ışıldamaktadır. Dikkatlice bakıldığında yine de

[502] Tamahkârlığın alegorisi olan bu yapıtın kaynağı Luka 12: 13-21'de geçen Akılsız Zengin Meseli'dir (Pieter van Thiel: "De rijkaard uit de Gelijkenis van de rijke dwaas", **Rembrandt de Meester en Zijn Werkplaats**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991, p. 128.)
[503] **A.e.**, p. 128.
[504] *Molensteenkraag*: Değirmen taşına benzediği için bu ismi alan yakalar Hollanda'da 1640'lara kadar kullanılmıştır.

ustanın bir *fijnschilderen* ressamı kadar detaylı ve ince çalışmadığını ve fırça izleri bıraktığını görürüz.

Leiden'da özellikle 17. yüzyılın ilk yarısında yapılan natürmortlarda kitapların sıklıkla yer aldığı görülür. Leiden'da bir üniversite olmasından kaynaklanan entelektüel ortamın, buna sebep olduğu düşünülür.[505] Kitaplar, içinde bulundukları bağlama göre, sahip olmanın verdiği hazdan ötürü gösterişi; faniliği, bilgeliği, dünyevi bilginin geçiciliğini, dindarlığı ya da Hümanist açıdan bakıldığında edebiyat, müzik, görsel sanatlar gibi ruhsal ve entelektüel etkinliği sembolize edebiliyordu.[506] Tam da söz konusu dönemde Leiden'da yaşayan ve bu entelektüel çevrenin bir parçası olan Rembrandt, resimde Kutsal Kitap'taki öyküden yola çıkarak tamahkârlığın bir alegorisini yapar. Başta yaşlı adamın etrafını saran kitaplar, madeni paralar, para kesesi ve saat gibi nesneler resmi, bir anlamda, figür de barındıran bir *vanitas* natürmortu haline getirerek hayatın geçiciliğine vurgu yapar.

Philips Angel'in metninde (ve 17. yüzyılda yazılmış diğer sanat kuramı metinlerinde) resimdeki olası örtük anlamlarla ilgili herhangi bir yorum olmaması ve metnin vurgusunun da resimsel olasılıklar ve araçlar olması, Hecht'in deyimiyle "daha önce Jan Emmens ve Eddie de Jongh'dan öğrendiklerini[507] sorgulamaya sevk etmiştir". Özellikle ***Hollandse Fijnschilders*** sergisini hazırladığı dönemde Dou ve Van Mieris gibi ressamların, belirli konuları kendi yeteneklerini gösterebilmek adına seçtiklerini anladığını belirtir. Frans van Mieris'in *Kumaşçı Dükkânı*'nda (Resim 244) olduğu gibi Gerard Dou da *Pencerede Meyve Sepetli Kız* (Resim 31) ya da *Kasap* (Resim 76) gibi resimlerinde, çeşitli meyve, sebze ya da hayvan dokularını betimleme olanağı olduğu için bu konulara yönelmiştir.[508]

Gabriel Metsu ve Rembrandt (Resim 252) kendi konularının dışına çıkarak, ölü kuşların yer aldığı birer natürmorta imza atmışlardır. Metsu'nün resminde (Resim 251), karanlık bir fonun önünde tek bir ayağından asılı ölü bir horoz, bembeyaz tüyleri ve kırmızı ibiği ile öne çıkmaktadır. Tüylerin yumuşaklığı, gölgede kalan tüylerdeki renk değişiklikleri, ibikteki kırmızı derinin pürüzlü dokusunu

[505] Chong, Kloek and Wieseman:"Jan Davidsz. de Heem: Boeken en pamfletten", **a.g.e.**, 1999, p. 166.
[506] **A.e.**
[507] Eddie de Jongh, özellikle de 1976 yılında gerçekleştirdiği **Tot Lering en Vermaak** sergisinde 17. yüzyıl Hollanda resminin örtülü anlamlar barındırdığını ve didaktik bir işlevi olduğunu öne sürmüştür. Bu önemli serginin çalışmalarında Peter Hecht de bulunmuştur.
[508] Hecht: **a.g.e.**, 1997, pp. 88-89.

betimlemedeki ustalığı, ressamın daha önce yaptığı mutfak sahnelerinde de görülür. Waiboer, Metsu'nün bu resmi, uzmanlık alanı olmadığı halde natürmort konusundaki ustalığını meslektaşlarına göstermek üzere yaptığını düşünür. Bir tavuk kümesine sahip olduğu bilinen ressam hem bu sebepten hem de uzmanlığı natürmort olmadığı için (diğer natürmort ressamlarının aksine) av kuşları yerine sıradan bir horozu betimlemiştir.[509]

Resim 251: G. Metsu, *Ölü Horoz*, tarihi bilinmiyor, panel üstüne yağlıboya, 57 x 40 cm, Madrid Museo de Prado.



Kaynak: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/dead-cock/b4e36be9-b838-4201-99ef-ae95ce88447a (çevrimiçi, 15.11.2017)

[509] Waiboer: **a.g.e.**, 2012, p. 66.

Resim 252: Rembrandt, *İki Ölü Tavus Kuşu ve bir Kız ile Natürmort*, 1639, tuval üstüne yağlıboya, 145 x 135 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-3981 (çevrimiçi, 15.11.2017)

Rembrandt'ın yapıtlar bütünü içinde natürmortların bulunmayışı,[510] bir kız çocuğu figürü de eklediği *İki Ölü Tavus Kuşu*'nu (Resim 252) özel kılmaktadır. Van Thiel resmin sağ alt köşesindeki imzanın kötü grafik özelliğinden dolayı Rembrandt tarafından atılmadığını belirtir, buna rağmen yapıtın ustanın elinden çıkmış olduğunun şüphe götürmemesi gerektiğini ifade eder.[511] Bir tanesi kemerli pencerenin ahşap panjuruna tek ayağından asılmış, diğeri de taşa yatırılmış halde betimlenen iki tavus kuşuna[512] bakmakta olan bir kız çocuğunu görülür. Her iki tavus kuşunun da o görkemli kuyruklara sahip olmadığından yola çıkarak bunların dişi kuş oldukları söylenebilir. Av hayvanlarının (özellikle de kuşların ve tavşanların) tek ayaklarından özenle asılması, sert olan etini yumuşatmak ve bedeninde kalan kanın

[510] Kendi koleksiyonunda bulunan bir deniz kabuğunu konu edinen gravürü (1650, Amsterdam Rijksmuseum) haricinde

[511] Pieter van Thiel: "Stilleven met twee dode pauwen en een meisje", **a.g.e.**, 1991, p. 212.

[512] 'Cesur şövalyelerin yemeği' olarak adlandırılan tavus kuşu Antik Çağ'dan Ortaçağ'a kadar keyif için avlanan bir hayvanken, 17. yüzyıla gelindiğinde artık av hayvanı olmaktan çıkmıştır. Çiftliklerde yetiştirilen bu kuşlardan erkek olanı göze hoş göründüğü için korunurken, dişisi genellikle şık sofraları süsleyecek görkemli bir tart olmak üzere pişiriliyordu. (A. Chong, v.d.:"Rembrandt: Dode Pauwen", **a.g.e.**, 1999, p. 196.)

akıp gitmesini sağlamak için çağlar boyunca uygulanan bir yöntemdi.[513] Hem Rembrandt'ın söz konusu yapıtında hem de natürmortlarda bu uygulama ile karşılaşırız. Ressam, asılı olan kuşun ayaklarına yakın kısımdaki tüyleri daha ince fırçalarla ve detaylı çalıştığından daha yumuşak bir tüy topluluğu görüntüsü oluşmuştur. Kanatlara doğru ise tüyler daha belirgin fırça vuruşları ile tuvale aktarılmıştır. Rembrandt fırça vuruşlarını kuşların üstüne düşen ışıkla daha belirgin bir hale getirerek bir anlamda tüylü dokuyu nasıl oluşturduğunu izleyiciye gösterir.

Willem Kalf, genellikle karanlık bir fonun önüne yerleştirdiği lüks tüketim eşyaları ve yiyeceklerle donattığı sofraların bulunduğu natürmortları ile bilinir. Bu türden yapıtlara 'gösterişli natürmort' (*pronkstilleven*) adı verilmiştir. Kalf, resimlerinde ışık ve renk etkilerini derinlikli çalışabilmek ve renk değerlerine olan duyarlılığını arttırmak için resimlerinin ön çalışmasında *camera obscura* kullanmıştır.[514] Çin porseleninin içine yerleştirdiği, sıcak memleketlerden gelen, limon ve portakallarda, *camera obscura* kullanmış olduğu iyice belirgindir (Resim 253). Masanın kenarına doğru duran limonun gözenekleri, tıpkı Vermeer'in *Sütçü Kız*'ında (Resim 172) ön plandaki ekmekler gibi çok net görünmez. Arka plana doğru ise netlik artar. Çeşitli işlemelerle bezenmiş gümüş sürahi, gelen ışığı çeşitli şekillerde kırarak farklı noktalarda yansımalar meydana getirir. Alt tarafına doğru limonun parlak sarı renginin de sürahi yüzeyinde kendi rengini yansıttığını görürüz. Sürahinin arkasında, varaklı bir bardak tutacağı, *roemer* denilen türde bir bardak taşımaktadır. Hem ışıkla kırılganlığı iyice belirginleşen cam bardak, hem de bardağın koyu fonda yarattığı gölge ressamın sadece metal yüzeyleri değil, cam yüzeyleri de yetkin bir şekilde tuvale aktarabildiğini gösterir.

[513] **A.e.**, p. 194.
[514] Schneider: **a.g.e.**, p. 108.

Resim 253: W. Kalf, *Gümüş Sürahi, Varaklı Bardak Tutacağı ve Meyve Dolu Kâse*, 1655-57, tuval üstüne yağlıboya, 73,8 x 65,2 cm, Amsterdam Rijksmuseum



Kaynak: Foto: F.T. Kazancı, 2017

Seksen Yıl Savaşları sonrasında gittikçe zenginleşen Hollanda toplumunda varlıklı bir kesim, janr resimlerinde ayrıntı olarak ya da natürmortlarda başlıca konu olarak dünyanın çeşitli yerlerinden gelen nesneler ve yiyeceklerin süslediği zengin sofralar görmek arzusundaydı. Ressamlar da zaman zaman, müşterilerinin de isteği doğrultusunda, dünyevi hayatın geçiciliğini de hatırlatacak nesneler ekledikleri göz alıcı kompozisyonlar yaratmışlardır. Ressamlar bu sofraları sadece değerli gümüşler, saydam cam kadehler ve bardaklar, pişmiş topraktan kaplar, Çin'den porselen kâseler ya da Şam işi (damasko) örtülerle değil, farklı renk, şekil ve dokularıyla yiyeceklerle de donatarak, her tür dokuyu betimleme konudaki uzmanlıklarını sergileme fırsatı yakalıyorlardı.

Resim 254: F. van Dijck, *Peynir ve Meyveyle Donatılmış Sofra*, ykl. 1615, panel üstüne yağlıboya, 82,2 x 111,2 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-A-4821 (çevrimiçi, 15.11.2017)

Haarlem'de çalışmış olan Floris van Dijck'in 17. yüzyıl başlarına tarihlenen zengin sofrasında (Resim 254) farklı dokuya sahip pek çok şey bulunur. Kırmızımsı desenli bir damasko örtü ve onun da üzerinde dantelleri bulunan yine desenli beyaz bir başka örtüyle kaplı masada en belirgin merkezî konumda üst üste dizilmiş büyük peynir[515] parçaları vardır. En taze peynirin sarı rengine karşılık diğerlerinin renginin gittikçe koyulaştığı görülür. Peynirlerin delikli ve pürüzlü dokusunun yanı sıra ressam, bu büyük peynir parçalarını bölmek üzere kullanılan bıçağın izlerini de gerçekçi bir biçimde yansıtmıştır. Ön planda görülen kadehin örtüdeki, metal tabağın açık renk peynirdeki ve elmanın metal tabaktaki yansımaları ressamın titiz çalışmasını gösterir. Van Dijck, soyulmuş elma kabuğunu ve metal tabağı masanın ucuna kadar getirerek *trompe l'oeil* etkisi yaratmak istemiştir. Metal tabağın üstünde daha yeni yarıya kesilmiş elmanın beyazlığı ile daha önce soyulmuş ve iç kısmı kararmaya başlamış elma kabuğunun karşıtlığı incelikli bir ayrıntı olarak ressamın

[515] Bu türden 'zengin' sofralarda meyve, turta, şekerlemeler ve kuruyemişlerle birlikte peynir de tatlılar arasında sayılıyordu. (Schneider: **a.g.e.**, p. 101. Peynir içinde bulunduğu resme göre farklı anlamlar taşıyabiliyordu. Dinî anlamları olduğu kadar ulusal refahın da simgelerinden birisiydi. (A. Chong, v.d.: "Floris van Dijck: Gedekte tafel met kazen en fruit", **a.g.e.**, 1999, p. 132).

detaycılığını gösterir.[516]

Resim 255: C.J. Delff, *Mutfak Natürmortu*, 1608-10, panel üstüne yağlıboya, 70 x 102 cm, Minneapolis Institute of Arts.



Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/d/delff/cornelis/kitchen.html (çevrimiçi, 15.11.2017)

Cornelis van Haarlem'in yanında eğitim almasına rağmen, ondan farklı olarak, Cornelis Delff daha çok mutfak ve pazar sahneleriyle ve mutfak gereçlerinin yer aldığı natürmortlarıyla bilinir. Her türden mutfak kap kacağının yer aldığı bu resimlerinde metal, cam ve toprak yüzeylerin yanı sıra, balık, meyve, av hayvanı, ekmek gibi yiyeceklere de yer vererek her türlü dokuyu yetkinlikle tuvale aktarabileceğini göstermiştir. Tencere ve tavaların yer aldığı natürmortunda (Resim 255) farklı türden metaller betimleyerek her birisinin yarattığı farklı parlaklıkları ve yansımaları aktarır. Tencerelerin iç bükey yüzü ya da bir kepçenin dış bükey kısmı, ışık hareketlerini göstermek açısından önemlidir. Leonardo da Vinci, parlaklığın izleyicinin bakış noktasına göre değişebileceğini ortaya koyan ilk sanatçılardandır. Leonardo yansıyan ışıkları *lume* ve *lustro* olarak ikiye ayırır. Buna göre *lume*gelişigüzel dağılmış ışığı, *lustro* ise opak nesnelerin cilalı yüzeylerinde görülen parıltıyı ifade eder.[517] Resimde sanatçı bu iki farklı yansımayı da kullanmıştır. Delff, bakırın sarımsı kızıl, dökme demirin siyahımsı, gümüşün beyazımsı ya da kalayın

[516] **A.e.**, p. 131.
[517] Miller: **a.g.e.**, 1998, p. 20.

mavimsi tonlarını göstererek her bir metalin diğerinden farkını ortaya koymuştur. Bunun yanı sıra resmin ön planında görülen tütsülenmiş balıklar, minik kuşlar ve arka planda görülen soğan demeti Delff'in farklı türlerdeki dokuları aynı incelikle betimlediğini gösterir. Kloek, natürmort türündeki uzmanlığın gücünü, sanatçının oldukça sınırlı bir alanda kendisini sürekli geliştirebilmesinden aldığını vurgular.[518] Cornelis Delff, Willem Kalf ya da Pieter van Roestraten gibi ressamların, tekrara girmeden değişik kompozisyonlarla, farklı ışık etkileriyle kendilerini ve natürmortlarını sürekli geliştirdiğini söylemek mümkündür.

Aşağıdaki sözler, Rembrandt'ın Constantijn Huygens'a hediye ettiği bir resimle ilgili ona yazdığı mektupta geçer: "Bayım, bu parçayı (resmi) güçlü ışık alan bir yere asınız ve resme belli bir mesafeden bakınız böylece çok daha iyi ışıldayacaktır."[519] Rembrandt'ın kendi sanatı ile ilgili yazdıkları birkaç kelimeyi geçmez ve ışık kullanımı ile ilgili tek yazdığı da yukarıdaki sözlerdir. Ressam 'ışıldamak'la resmin açık renkli kısımlarında boyada yarattığı pürüzlerin (düzensizlikler) gerçek gün ışığını yansıtmasını kastediyordu.[520] 'Mesafe' konusuyla bağlantılı olarak, Arnold Houbraken, ustası Samuel van Hoogstraten'ın ustası Rembrandt'la ilişkili bir hikâye aktarır. Buna göre; atölyesine gelen ziyaretçiler, yaptığı resme çok yaklaşırsa, Rembrandt 'boya kokusu sizi rahatsız edebilir' diyerek onları sırtlarından çekiştirir.[521] O, resimlerini yakından bakılsınlar diye yapmamıştır. Ressamın kalın katmanlar halinde tuvaline sürdüğü boyalar yakından incelendiğinde neredeyse engebeli bir manzarayı andırır. İster doğal gün ışığında olsun isterse bir müzenin yapay ışıkları altında, yapıtın üzerinde dağları ve vadileri andıran iniş çıkışlar, gelen ışığı farklı şekillerde kırarak, ressamın istediği pırıltıyı yakalamasını sağlar. Böylelikle yapıtın içinde bulunmayan, dışarıdan gelecek bir ışığın müdahalesi ile istediği etkiyi yakalar.

---

[518] Wouter Kloek: "De betovering van het stilleven", **a.g.e.**, 1999, p. 45.
[519] Hommes and Wetering: **a.g.e.**, 2006, p. 178.
[520] **A.e.**
[521] Houbraken: **a.g.e.** (çevrimiçi, 18.1.2018)
http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/houb005groo01_01_0129.php

Resim 256: Rembrandt, *Yahudi Gelin* (detay), ykl. 1665, tuval üstüne yağlıboya, 122 x 167 cm, Amsterdam Rijksmuseum.



Kaynak: https://www.rijksmuseum.nl/en/collection/SK-C-216 (çevrimiçi, 15.11.2017)

Ressam güçlü bir sevgiyi yansıttığı *Yahudi Gelin*'de[522] (Resim 256) sıcak renkler kullanarak duyguyu daha da pekiştirir. İlk gençliğinde kullandığı daha pürüzsüz fırça vuruşu ve eşit sürülmüş boya, yerini, özellikle de son yıllarında çok daha yoğun ve katmanlı boya kullanımı ile daha serbest fırça kullanımına bırakmıştır. Rembrandt, İshak'ın sarı, kahve ve turuncu tonlarla oluşturduğu kıyafetinin kol kısmında ve Rebeka'nın elbisesinin altın işlemelerinde kendisini belli eden yoğun boya katmanlarıyla, resme üç boyutluluk katarak, resmi ışık-gölge etkilerine açık hale getirir. Usta ressam, son yıllarında sadece fırça değil, fırçanın arka ucu, spatula ve hatta parmaklarını kullanmıştır. Bu boya kullanımının, yanılsamacı etkileri vardır. Angel ve De Lairesse gibi sanat yazarlarının metinlerinde pürüzsüz/hassas ve kaba/serbest olarak ayırdıkları fırça vuruşları, değişen sanat zevkini de anlatmak için belirleyicidir. Daha yüzyılın ortasında bile kaba ve serbest fırça kullanımı demode

[522] Bikker, Rembrandt'ın resminde İshak ve Rebeka'nın birbirlerine gösterdikleri yoğun şefkatin kaynağını Hollanda'nın resmî olarak kabul edilen Kutsal Kitabı'ndan (*Statenbijbel*) ziyade, onun gibi 1637 yılında yayınlanan Jacob Cats'ın aşk ve evlilikle ilgili yazdığı *Nikâh Yüzüğü* (*Trou-ringh*) kitabından aldığını belirtir. (Jonathan Bikker: "Intimacy", **Late Rembrandt**, National Gallery Company and Rijksmuseum, London and Amsterdam, 2014, p. 195.)

sayılıyor ve hoş görülmüyordu.

Resim 257: Rembrandt, *Jan Six*, ykl. 1654, tuval üstüne yağlıboya, 112 x 102 cm, Amsterdam Six Collection.

Resim 258: Rembrandt, *Anna Six-Wymer*, 1641, tuval üstüne yağlıboya, 96 x 80 cm, Amsterdam Six Collection





Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/r/rembrand/24portra/093portr.html (çevrimiçi, 15.11.2017)

Kaynak: https://www.pubhist.com/w358 (çevrimiçi, 15.11.2017)

Rembrandt'ın en samimi çalışması olarak adlandırılan Jan Six portresinin bu 'ünü', ressamın yapıtı yakın dostu için hediye olarak yapmasından gelir (Resim 257). Son derece dostane duygularla, kendi hissettiği ve dostunu gördüğü şekilde resmettiği bu yapıt, onun kendisini tamamen özgür bıraktığı ifadeci bir çalışma olmuştur. Zaman zaman parmaklarıyla tuvale uyguladığı boyalarda, sanatçının parmak izlerine bile rastlanmaktadır. Rembrandt'ın bu portreden yaklaşık on üç yıl önce gerçekleştirdiği *Anna Six-Wymer* portresi (Resim 258), boya uygulamaları konusunda nasıl farklı bir yaklaşım sergileyebildiğini gösterir. Anna Six Wymer, Jan Six'in annesidir. Bu, dul kaldıktan sonra kocasından kalan işlerin başına geçen, ait olduğu Protestan toplumun kurallarına uygun giyimi, ciddi ifadesi ile güçlü bir kadının portresidir. Özellikle aynı dönemlerde etkin olan Bartholoeus van der Helst ve Johannes Verspronck gibi portre ressamlarının daha pürüzsüz üslubu ilgi

gördüğünden, Rembrandt da istek doğrultusunda söz konusu siparişi bu şekilde tamamlamıştır. Her iki yapıt, Six ailesinin konutunda karşı karşıya gelecek şekilde sergilenmektedir. Böylelikle ikisi arasındaki çarpıcı fark daha belirgin şekilde görülür. Jan Six çok daha rahat, bir iç mekâna yeni gelmiş ve eldivenlerini çıkartır halde betimlenmiştir. Yüzü net bir şekilde betimlenmekle birlikte, kırmızı pelerininin, beyaz gömleğinin kol ağızlarının ve koyu sarı eldivenlerinde sadece kalın, zaman zaman da parmakla sürülmüş renk lekeleri vardır. Van de Wetering'in de belirttiği gibi, *Yahudi Gelin* ve *Jan Six* portresi gibi resimlere imza atan kişinin, Leiden *Fijnschilders* okulunun kurucusu olduğuna inanmak zordur.[523]*Fijnschilderen* ressamlarının resimleri, yakından bakmayı, hatta zaman zaman büyüteçle bakmayı gerektirecek kadar detaylı, pürüzsüz ve küçük yapılmışken, Rembrandt'ın resimleri böyle bir yakın duruşla ancak ve ancak renk lekelerini ve fırça kullanımının detaylarını ele verir.[524]

[523] Genellikle Gerard Dou ile başlatılan fijnschilders okulunu, Van de Wetering Rembrandt ile başlatarak, Dou'un hocası olarak Rembrandt'a atıfta bulunur. Rembrandt'ın de erken dönem resimleri, 'peygamber sabrı ve karınca çalışkanlığıyla', fırça dokunuşunun belli olmadığı, mine benzeri yüzeyler elde etmeye çalışan *fijnschilderen* ressamları kadar olmasa da pürüzsüz ve detaylıdır.(Ernst van de Wetering: "Rembrandts schilderwijze: techniek in dienst van illusie", **Rembrandt de Meester en Zijn Werkplaats**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991, p. 16.

[524] Bu noktada Horatius'un şu dizelerini düşünmemek mümkün değildir: "Şiir sanatı, resim sanatına benzer. Bazı eserler yakından, bazıları ise biraz uzaktan daha hoşa gider." Horatius'un Ars Poetica'sının 361. dizesinde geçen bu ifadeyi aktaran Gombrich: **a.g.e.**, s. 191.

Resim 259: F. Hals, *Bir Adamın Portresi* (detay), 1634, tuval üstüne yağlıboya, 83 x 70 cm, Budapest Szépművészeti Múzeum.
Resim 260: F. Hals, *Erkek Düşkünler Evi Yöneticileri* (detay), 1659-69, tuval üstüne yağlıboya, 172,3 x 256 cm, Haarlem Frans Hals Museum. (Foto: F.T. Kazancı, 2016)
Resim 261: M. Sweerts, *Joseph Deutz'un Portresi* (detay), 1648-49, tuval üstüne yağlıboya, 99,5 x 74,5 cm, Amsterdam Rijksmuseum. (Foto: F.T. Kazancı, 2017)





Rembrandt'ın, Venedikli ressamlar kadar Frans Hals'ın janr türü resimlerinden etkilendiği bilinmektedir. Özellikle *tronie* denilen karakter çalışmalarında bu, çok daha belirgin hale gelir. Her ne kadar iki ressamın fırça sürüşündeki serbestlik, onları birbirine yaklaştırır görünse de Rembrandt daha kalın ve daha geniş sürüşlerle boyayı tuvale uygularken, Frans Hals'ın fırçası daha ince bir boya katmanının üstünde kayar gibidir.[525] Frans Hals'ın yapıtları genellikle Tiziano'nun geç dönem yapıtları ile karşılaştırılır. Vasari, Tiziano'nun erken dönem yapıtlarını inanılmaz bir incelik ve titizlikle yaptığını vurgularken son dönem çalışmalarını da şöyle anlatır: " […] öte yandan bu son dönem yapıtlarını kalın ve geniş fırça darbeleriyle ve iri renk alanları halinde gerçekleştirmiştir, sonuçta bunlara yakından bakılmaz, uzaktan mükemmel görünürler. Bu resim yöntemi, Tiziano'yu taklit etmeye çalışan ve kendilerini deneyimli bir usta gibi gösteren birçok sanatçı tarafından hantal resimler yapılmasının nedenidir."[526]

Frans Hals'ın nispeten erken tarihli bir portresinin detayı ile hayatının son dönemlerinde gerçekleştirdiği bir grup portresinin detayı, mesleki hayatındaki farklı

[525] Christopher D.M. Atkins: Frans Hals in Amsterdam en zijn invloed op Rembrandt", **Frans Hals: Oog in oog met Rembrandt, Rubens en Titiaan**, Ed. Anna Tummers, Frans Hals Museum, Nai010 Uitgevers, Haarlem and Rotterdam, 2013, p.64.
[526] Vasari: **a.g.e.**, 2013, p. 386.

yaklaşımlarını da örnekler. Kişisel tercihleri ve sipariş verenlerin istekleri doğrultusunda yaptığı resimlerde daha 'hassas ya da daha 'serbest' fırça dokunuşları kullanabiliyordu. Bir evlilik portresinin *pendant*'ı olarak yapılan portrede (Resim 259) elini beline koymuş bir genç adam betimlenmiştir. Siyah kadife giysisi, yakasının ve eldivenlerinin beyaz dantel detayları ile canlanır. Kadife giysinin kendinden deseni ile yaka ve kol ağzındaki dantellerde detaylı ve ince dokunuşlarla çalıştığı görülür. *Fijnschilderen* ressamları kadar en ince detaya odaklanmamakla birlikte dantelin deseni (Amsterdam Rijksmuseum'da bulunan1622 tarihli *Isaac Massa ve Beatrix van der Laen* portresindeki detaylarda da görüleceği gibi) kendini gösterir. Oysa erkek düşkünler evinin yöneticilerinden birinin kol ağzında artık dantel detaylar kaybolmuş ve yerini sert fırça vuruşlarına bırakmıştır (Resim 260). Hals'ın her bir fırça hareketi izlenebilmektedir. Yöneticinin siyah giysisi ise, sadece siyah bir boya lekesi gibi görünür. Atkins'in de belirttiği gibi bu grup portresindeki figürler, tıpkı Rembrandt'ın *Jacob Trip* portresinde (ykl. 1661,London National Gallery) olduğu gibi, karanlık arka plandan neredeyse kopartılamazlar. İki sanatçının erken dönem resimlerindeki üç boyutluluk hissinin aksine buralarda vurgu boyalı yüzeydedir.[527]

Bamboccianti[528] ressamları ile birlikte çalışmış olan Flaman ressam Michael Sweerts'in, Roma'daki müşterilerinden olan tüccar Joseph Deutz'u betimlediği portresindeki kol ağzı detayı (Resim 261) önceki iki örnekten oldukça farklıdır. Elini beline koymuş olan Deutz'un siyah ceketinin saten detayı ile beyaz keten gömleğinin dokusu pürüzsüz ve bütünlüklü bir fırça sürüşü ile verilmiştir. Fırçanın resim yüzeyinde neredeyse yumuşakça kaydığı hissedilir. Yer yer ışıkla parlayan kumaşlardaki bu detaylar sanatçının *fijnschilderen* tekniğine yakın çalışma yöntemini ortaya koyar. Burada gördüğümüz boyadan ziyade kumaştır.

Frans Hals'ın gülen bir çocuğu betimlediği *tondo*'daki bitmemişlik duygusu ve çocuğa ait herhangi bir atribünün bulunmayışından ötürü bunun bir portre, alegorik ya da janr türünde bir yapıt olamayacağını belirten Slive, resmin konusunun hayattan tam anlamıyla zevk alan bir çocuğun belgelenmesi olduğunu belirtir (Resim

[527] Atkins: **a.g.e.**, 2013, p.66.
[528] Bkz. Sözlükçe.

262).[529] Özellikle de çocuğun saçları ve kıyafetinde ressamın son derece hızlı ve serbest fırça vuruşları izlenebilir. Resim, bu fırça kullanımı ve renk uygulamasından ötürü o kadar hareketli görünür ki (bir anlamda çocuğun sevinçli heyecanını yansıtan), neredeyse hareketi yakalayamayan bir fotoğraftaki *fluluğu* anımsatır.

Resim 262: F. Hals, *Gülen Çocuk*, ykl. 1623, panel üstüne yağlıboya, çap. 30 cm., Den Haag Mauritshuis.
Resim 263: Judith Leyster, *İki Çocuk ve Kedi*, 1629, tuval üstüne yağlıboya, 61 x 52 cm, özel koleksiyon.





Kaynak: https://www.mauritshuis.nl/en/explore/the-collection/artworks/laughing-boy-1032/ (çevrimiçi, 15.11.2017)
Kaynak: https://www.wga.hu/html_m/l/leyster/children.html (çevrimiçi, 15.11.2017)

Frans Hals gibi çocukları ve onların sevimli ve coşkulu yüz ifadelerini betimlemeyi seven Judith Leyster, *İki Çocuk ve Bir Kedi* resminde bu ortak merakı ortaya koyar (Resim 263). Leyster, kediyle oynamak için birbirleriyle itişen iki çocuğun neşeli doğallığını Hals kadar başarılı yansıtmıştır. Her ne kadar serbest fırça vuruşu Hals'ınkini hatırlatsa da Leyster'ınki farklıdır. Leyster daha açık olan renk geçişlerine gölge uygulamış ya da gölgeyi henüz kurumamış boyaya yeni boya katmanları ekleyerek yapmıştır.[530] Ancak çocukların ele alındığı her iki yapıta baktığımızda, serbest fırça vuruşlarının da hissettirdiği temel şey harekettir. Tıpkı sanatçının bu etkiyi elde etmek için hızla çalışan eli gibi, figürler de hareketlidir.

[529] Seymour Slive, **Frans Hals**, Royal Academy of Arts, Gary Schwartz -SDU, London, Maarssen- 's-Gravenhage, 1989, p. 176.

[530] Tummers: **a.g.e.**, p. 7.

17. yüzyılda gölgesele olan ilgiyle birlikte sanki doğal olarak yüzeylerin niteliğine duyulan ilginin de ortaya çıktığını, yumuşaklık ve sertlik, kabalık ve düzlük ima edilmeksizin hiçbir çizim yapılmadığını vurgulayan Wölfflin[531] yüzyılın doğasını bu şekilde özetlemiştir. Özelllikle *fijnschilderen* ressamlarının yapıtlarıyla, Rembrandt ve Frans Hals'ın yapıtları karşılaştırıldığında doku ve materyal betimine olan yaklaşımın da nasıl farklılıklar gösterdiği daha net anlaşılır. Doku ve materyalin betimlenmesi için her tür fırça, spatula ve hatta parmaklarından yararlanan ressamlar bunu daha iyi vurgulayabilmek için çeşitli dokulara sahip bez tuvaller, farklı ağaç türlerinden paneller ve bakır levhalardan da faydalanmışlardır.[532] Tüm bu uğraşları en yetkin gerçeklik yanılsamasına ulaşmak içindi.

[531] Wölfflin: **a.g.e.**, s. 47.

[532] 17. yüzyılda Hollanda'da üstüne resim yapmak için başta meşe, ceviz, armut, maun ve sedir ağaçlarından yapılan paneller kullanılıyordu. *Fijnschilderen* ressamları özellikle iyi kalitede olan ve dikey kesilmiş Baltık meşesi kullanıyorlardı. Böylece panelin eğrilmesinin önüne geçilmiş oluyordu. *Fijnschilderen* ressamlarının küçük boyutlu panelleri (azami 75 x 50 cm), nadiren yerini tuvale bırakıyordu. Hem panellerin hem de tuvallerin yüzeyi pürüzsüz hale getirilerek, düzeltmek üzere kalın tabakalar halinde boyanarak zemin oluşturuluyordu. Tuvale uygulanan zemin daha renkli olabiliyordu. Zaman zaman yüzeyi pürüzsüz olan bakır levhalar da, daha parlak, mineli gibi bir etki yaratmak üzere kullanılıyordu. Ketenden yapılmış tuvallerin yanı sıra Hercules Seghers gibi bazı ressamlar çarşaflık kumaşlar da kullanmışlardır. Gravür ve baskılar için Avrupa'da üretilmiş kâğıtlar kadar parşömen ve 1647'den sonra Japon kâğıtları kullanılmaya başlanmıştır. *Fijnschilderen* ressamları hiç belli olmayacak fırça vuruşları elde edebilmek için çok ince fırçalar kullanmışlardır. (M. Cornelis and L. van Sloten: "Under the Spell of Hercules Seghers: Rembrandt and his Pupils", **Under the Spell of Hercules Seghers: Rembrandt and the Moderns**, WBooks, Zwolle, 2016, p. 30; Schölzel: **a.g.e.**, 2001, pp. 16-24; K. Kleinert and C. Tain Turier: "Schilders uit de Verf. Leidse ateliervoorstellingen uit de zeventiende eeuw", **Beelden van Leiden: Zelfbeeld en Representatie van een Hollandse Stad in de Vroegmoderne tijd 1550-1800**, Red. J. Roding, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 2006, pp. 115-116.)

DEĞERLENDİRME VE SONUÇ

> Resim sanatı düşünülebilecek en şaşılası büyücüdür. En açık ve seçik gerçeğe aykırılıklar aracılığıyla bizi, kendisinin salt gerçeklik olduğuna inandırabilir.[1]

Bu çalışmanın odağında, 17. yüzyıl Hollanda resminde görsel oyunlar ve bu oyunların sanatçıya resimsel anlamda sağladığı olanaklar yer almaktadır. Çalışmada ele alınan görsel oyunları yapıtlarında kullanan sanatçılardan yola çıkılarak hazırlanan tabloda, ülkenin coğrafi konumlanması içerisinde sanatsal etkinliklerin dağılımı ve yoğunluk haritası çıkartılmıştır. Daha önce böyle bir tablo gerçekleştirilmediğinden bu alana bir yenilik getirmektedir. Bununla birlikte görsel oyunların belirlenmesi, bunların sınıflandırılması ve başlıkların oluşturulması bu çalışma içinde oluşturulmuş özgün bir yaklaşımdır. Hollanda resmi ile ilgili yapılan çalışmalar zaman zaman belirli, seçilmiş görsel oyunlara odaklansa da, bu tezde böylesi bir sınıflandırma ve oyunların bir arada değerlendirmesi, söz konusu çalışma alanına farklı bir bakış açısı getirmiştir.

Temelde bu tablo (Ek-1) doğrultusunda hazırlanan tez, iki ana bölümden oluşmaktadır. Buna göre ilk bölümde, görsel oyunları resimlerinde kullanan ressamların etkinlik gösterdikleri kentlerin karakteristik özellikleri ve buradaki ressamların sanat alanındaki çalışmaları ve birbirleriyle ilişkileri ele alınmıştır. Bu kentler Delft, Haarlem, Leiden, Utrecht, Amsterdam, Den Haag, Deventer, Dordrecht, Rotterdam olarak belirlenmiştir. Sanat tarihi çalışmalarında genellikle üstünde durulan ilk beş kentin dışındaki diğer dört kent, çalışma açısından önem taşırlar. İkinci bölümde ise, Hollanda Altın Çağı ressamlarının izleyicilerini şaşırtmak, düşündürmek ve eğlendirmek üzere kullandıkları görsel oyunlar ayrıntılı bir şekilde tarihi olgular ve örnekler üzerinden çalışılmıştır. Perde; Ayna ve Yansıma; Çerçeve ve Niş; Derinlik ve *Doorkijkje*; Perspektif Kutusu ve *Camera Obscura*; Yüzeyde Oyunlar; Işık ve Gölge; Doku ve Materyal başlıkları altında

[1] Jean Etienne Liotard: Traité des principes et des règles de la peinture'den aktaran, E.H. Gombrich: **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992, s. 47.

incelenen görsel oyunlar özellikle de dönem ressamları tarafından tercih edilmişlerdir.

Tablo incelendiğinde, Amsterdam'da ressamların yapıtlarında söz konusu sekiz görsel oyunun tümünün kullanıldığı görülmektedir. Özellikle yüzyılın ikinci yarısından sonra, ekonomik açıdan bir hayli gelişen Amsterdam'da gittikçe zenginleşen burjuvanın özel konutlarını, yönettikleri şirket ve kurumların yönetim odalarını ve yeni inşa edilen belediye binasını 'süslemek' üzere artan siparişleri karşılamak için kente çok sayıda ressam göçmüştür. Farklı kentlerden ve altyapılardan gelen ressamlar, hem beraberlerinde getirdikleri bilgi, hem de ticaretle iyice zenginleşmiş, sosyolojik açıdan da çeşitlilik sergileyen Amsterdam'daki üretimleri, konu ve üslup çeşitliliğini açıklayabilir. Amsterdam'ın gelişen ticari yapısı kenti 17. yüzyılda hem sanatsal hem dinsel açıdan kozmopolit bir merkez haline getirmişti. Bütün görsel oyunların bir tek Amsterdam'da ortaya konmuş olması, kuşkusuz bu tür sosyolojik bir yapının ürünüdür.

Delft ise tabloda hareketlilik haritasının en yoğun olduğu yerdir. Çerçeve ve niş konusu, kent ressamlarının ilgisini pek çekmemekle birlikte üç boyutluluk ve yüzeye ilişkin oyunlar oynamak konusunda hem çok istekli hem de üretken olmuşlardır. Ülkenin yönetim merkezi Den Haag'a yakın olması, buradaki ressamların yönetici ve üst sınıftan müşterilerle ilişkilerini kolaylaştırmış, farklı ülke temsilcileriyle de bu sayede bağlantıları olmuştur. Böylelikle hareketli bir sanatsal üretimin de görüldüğü bir kent haline gelmiştir Ancak kentteki görsel oyunlara en büyük katkıyı sağlayan şey, optik alanında yaşanan gelişmeler olmuştur. Anthonie van Leeuwenhoek ve onun üzerinde çalıştığı mercekler, başta Vermeer olmak üzere *camera obscura*'yı kullandığı düşünülen ressamlar için yeni bir imkân sağlamıştır. Delft'teki kilise içi ressamları da derinlik ve üç boyutluluğu sağlamak konusunda kentte olmanın faydasını yaşamışlardır.

Deventer, tabloda etkinliğin en az görüldüğü kent olarak öne çıkar. Burada, ünü ülke sınırlarını aşan Gerard ter Borch 17. yüzyılın ikinci yarısına hâkim olacak zarif, Fransız zevki etkisinde janr türündeki yapıtları ile doku ve materyalleri çalışan ressamlara yetkin kumaş betimlemeleriyle esin kaynağı olmuştur. Ter Borch'tan

başka bir ressamın öne çıkmadığı kentteki görsel oyunlar şeması da, kendisinin çalışma alanı olan dokular, ışığın yansımaları ve ışık-gölge kullanımı ile sınırlı kalmıştır.

Tablo, özellikle de birinci bölümdeki biyografik ayrıntılarla desteklendiğinde, Hollanda Altın Çağı'ndaki sanatsal etkileşimleri ve eğilimleri göstermesi açısından açıklayıcı bir harita sunmaktadır.

* * *

Barok dönemde başka ülkelerde de çeşitli görsel oyunlara merak görülmekle birlikte, bu konuya özellikle eğilen ve farklı görsel oyunları bir arada kullanan Hollanda Altın Çağı ressamları olmuş ve yapıtlarıyla Danimarka Kralından, Medicilere, Palatin Elektöründen Avrupa'nın dört bir yanındaki aristokratlara kadar varlıklı ve güç sahibi bir müşteri kitlesine sahip olmuşlardır.

Apelles'in boyadığı atlarla, gerçek atları; Zeuxis'in boyadığı üzümlerle kuşları; Parrhasios'un boyadığı perdesiyle Zeuxis'i, Giotto'nun ustası Cimabue'yi boyanmış bir sinekle ya da Albrecht Dürer'in köpeğini otoportresiyle kandırması gibi birçok anekdot çağlar boyunca ressamları meşgul etmiştir. Bu eğlenceli hikâyeler, ressamların hayal gücünü harekete geçirmiş ve kendilerinden önceki nesillerin ressamlarını geçebilmenin yollarını aramışlardır. Gerçeğe bu kadar yakın betimlenen ve doğayı en kusursuz şekilde yansıtan bu türden resimler yapmak, ulaşılması arzulanan bir şey olmuştur. Antik dönemden beri ilgi çeken ve göz yanıltıcı/ aldatıcı bu türden resimler için 19. yüzyılda, Fransızca'da 'göz aldatan' anlamına gelen *trompe l'oeil* terimi kullanılmaya başlanmıştır. Bu türden resimleri ile bilinen Van Hoogstraten, konuya ilişkin şunları yazmıştır: "(…) çünkü kusursuz bir resim, olmayan şeyleri varmış gibi gösteren ve kişiyi hoş görülebilir, zevk veren ve övgüye değer bir şekilde kandıran/ aldatan doğanın bir aynası gibidir."[2] Makul bir derecede izleyiciyi kandırması hoş görülen resimler gücünü, ilk anda temsil ettikleri şey olarak algılanmalarına borçludur. Bu kısa süreli yanılsamanın en sonunda teşhis edilmemesi

[2] Samuel van Hoogstraten: **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Book 7, Rotterdam, 1678, p. 25. (çevrimiçi 15.2.2108)
http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0010.php

halinde, kandırmakta fazlasıyla başarılı olan resmin, bir tablo olarak başarısızlığa mahkûm olacağını ifade eder Leppert.[3]

Yanılsamacı resimlerde öykünün bir önemi yoktur. Bu türden yapıtların büyüsü, izleyicinin, bunların temsil ettikleri şey olmadıklarını anladığı anda yatmaktadır. Temsil ve gerçeklik arasındaki sınırın bulanıklaştığını fark edebilen izleyici için, bu artık ressamın yaratıcı dehasının da ortaya çıktığı ve bunu fark edebilmiş olmanın hazzının yaşandığı andır. Ressamın izleyici ile iletişim kurduğu bu oyun, her iki taraf için de bir beklenti ve eğlence aracıdır. Arnold Houbraken'ın hocası Samuel van Hoogstraten'ın evinde gördüğü *chantourné*'ler karşısında duyduğu şaşkınlıkla karışık hayranlık da bunu en güzel şekilde ifade eder.[4] Bu resimlerin neden oldukları hayranlık duygusu, ressamın mesleğindeki teknik becerisinin de önemli bir işaretidir. İlk anda, gerçeğinden ayrılamayacak kadar 'gerçek' tasvir edilen nesneleri fırça izi belli olmayacak şekilde boyamak gerekmektedir. Bu konuda uzman olan *fijnschilderen* ressamları, yapıtlarının oldukça küçük formatı nedeniyle yanılsamaya yaklaşsalar da, bunu tam anlamıyla gerçekleştirememişleridir. Rembrandt'ın perdesi ise (Resim 16), yakından bakıldığında görülen, fazlasıyla serbest sürülmüş boyası ile *trompe l'oeil* duygusunu tam verememekle birlikte, izleyiciye 'oyun oynadığının' belli olması da oyunun bir parçasıdır. Temsil edilen nesnenin konumu, yanılsamaya eşlik eder. Işığın geliş yönünün yapıttakiyle aynı olması, yapıt eğer yukarıya asılacaksa imgenin kısaltımla verilmiş olması (Resim 213), söz konusu temsil bir *chantourné* ise nispeten loş bir köşede, ama gerçek yaşamda resmedilen nesne nerede duruyorsa oraya konması gerekir. Bir sergi nedeniyle özgün yerinden kaldırılan ve sergileme alanının ışıkları altına yerleştirilen bu türden çalışmalarda–bu satırların yazarının bizzat gözlemlemiş olduğu gibi- izleyicide yaratılması amaçlanan şaşkınlık ve heyecanın bir hayli törpülendiğini görürüz (Resim 264). Bu çalışma bizi, Hollanda Altın Çağı'nda görsel oyunlara tutkun ressamların üretim mantıklarını kavramanın yanı sıra, replika ya da özgün, yapıtların nasıl sergilenmesi gerektiği konusunda da bilgilendirmektedir.

[3] Richard Leppert: **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002, s. 39.
[4] Bkz. Chantourné ile ilgili bölüm.

Yüzeye ilişkin bu oyunların yanı sıra, ressamlar üç boyutluluk yanılsaması yaratabilmek için farklı araçlara başvurmuşlardır. Wölfflin, "İlk kez gölgesel üslup, dünyayı gerçekten görülen bir dünya olarak yansıtır ve bu nedenle söz konusu üslup yanılsamacılık diye adlandırılmıştır"[5] diyerek ışık-gölge kullanımının yanılsama yaratmadaki rolünü ortaya koymuştur. Utrecht Caravaggistleri, Rembrandt, Adriaen van Ostade gibi ressamlar, özellikle de gölgeleri kullanarak bir mekân algısı yaratmaya çalışmışlardır. Buna karşın, Delft ressamlarının ışığı bu amaçla kullandıkları ve farklı şekillerde resimlerine yansıttıkları görülür. İster nişli resimlerde, ister Delft ressamlarının kilise içi betimlerinde ya da perspektif kutularının barındırdıkları minyatür dünyalarda olsun, yanılsamanın bir *repoussoir* aracılığıyla gerçekleştiğini görürüz. Temsil edilen dünya ile gerçeklik arasında bir geçiş oluşturan bu nesneler, izleyicinin kurgulanmış yapıya dâhil olmasını kolaylaştırır.

Ressamlar görsel oyunlarını kurgularken, çeşitli araçlardan yardım almışlardır. Perspektifi doğru vermeyi kolaylaştıracak pencerelerden, resimdeki kaçış noktasına sabitlenen çiviye bağlı tebeşirli ipe kadar farklılık gösteren bu araçlar içinde, bazı sanat tarihçilerinin ve sanat yazarlarının temkinli bir şekilde yaklaştıkları *camera obscura* da bulunur. Ressamın yeteneğine, ustalığına 'leke' süreceğinden korkulan böylesi araçlarla ilgili olarak Alberti şöyle demiştir: "Bazılarınızın şöyle dediğini duyar gibiyim: Ressam bunları kullanmamalıdır, çünkü bunlar resim yaparken çok faydalı olsalar da bir süre sonra ressam onlar olmadan çizemez hale gelecektir. Ressamın sonsuz acılara katlanması gerektiğine inanmıyorum […]"[6] Vermeer ve çağdaşları da aynı şekilde düşünmüş olmalılar ki, vermeye çalıştıkları etkiyi en iyi bu şekilde aktarabildiklerine inandıklarından böylesi 'yardımları' kullanmaktan çekinmemişlerdir.

Ressamların çağlar boyunca, ama özellikle de Hollanda Altın Çağı'nda yanılsamalara ve doğanın bire bir yansıtılmasına olan ilgileri, övgüye değer temsil

[5] Heinrich Wölfflin: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları: Yeni Zamanların Sanatında Üslubun Gelişmesi sorunu**, Çev. Ahmet Cemal, Hayalperest yayınları, İstanbul, 2015, s. 34.
[6] Leon Battista Alberti: **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul, 2015, s. 47.

güçlerini, öykünme yeteneklerini sergilemeleri açısından yaratıcı sonuçlar doğurmuştur.

* * *

17. yüzyıl toplumsal yaşantısındaki kimi durumların yansımalarını bu görselleştirme etkinliklerinde okuyabiliriz: söz gelimi ışık olgusunun verilişi. Işığın çok değerli olduğu bir çağdı 17. yüzyıl. Buna bağlı olarak elbette tüm işler de gün ışığından en üst düzeyde yararlanmak için çoğunlukla pencerenin hemen yanında gerçekleşmekteydi. Bu tür bir "iç mekân düzeni", başta Vermeer olmak üzere sanatçıları ilgili görsel oyunlarını düzenlerken ister istemez yönlendirecekti. Dar ön cephesinde ve evin arka kısmında bulunan pencerelerin kısıtlı bir zamanda sağladığı gün ışığı ile neredeyse çoğu zaman karanlık olan Hollanda evlerinde, mum ışığı mümkün olduğunca (o da varlıklı evlerde) aynalarla çoğaltılmaya çalışılıyordu. Ressamlar, ışığı sadece aynalarla değil, son derece özenli parlatılmış yer karolarında, bakır ve pirinç eşyaların yüzeylerinde ya da saten bir elbisenin kıvrımında çoğaltıyordu.

Mermer yer döşemeleri daha çok resmî kurumlarda ve varlıklı kesimin evlerinde görülmekle birlikte, Amsterdam'daki elit kesim mermerle aynı değerdeki kaliteli ahşap döşemeleri, yarattığı sıcaklık duygusundan dolayı, tercih ediyordu.[7] Ancak De Hooch, Vermeer ve dönemin birçok başka ressamı siyah-beyaz yer karolarını derinlik algısı yaratabilmek üzere resimlerinde sıklıkla kullanmışlardır.

Bununla birlikte, Van Eyck'in *Arnolfini ve Karısının Portresi* ya da Vermeer'in *Resmin Alegorisi* resimlerinde görülen türde, kıvrılan 6-8 kollu pirinç avizeler daha çok kilise ve resmî kurumlarda bulunurken, Amsterdam'da bunlara sahip sadece birkaç varlıklı aile bulunuyordu.[8] Resimsel açıdan bu çok kollu

[7] C. Willemijn Fock: "Semblance or Reality?: The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariet Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, p. 86.
[8] **A.e.**, pp. 95-96.

avizeleri doğru betimlemenin zorluğunun getirdiği soru işaretleri, son 20-30 yılda yapılan araştırmalarla giderilmeye çalışılmış ve bunların *camera obscura* türünden yardımcı araçlarla gerçekleştirildiği kanısına varılmıştır.

Amsterdam envanterlerinde yapılan çalışmalar, 17. yüzyılda evlerin her odasında resimler bulunduğunu ortaya koyar. Evin girişi (v*oorhuis*) ve büyük oda denilen en önemli odalar kıymetli olan resimlerin bulunduğu alanlardı.[9] Hollanda Cumhuriyeti'nin ilk dönemlerinde duvarlarda asılı olan köylü sahneleri (taverna) ve elit sosyalleşme sahneleri (ziyafet sofraları etrafındaki sohbetler), yerlerini ulusal bir mitoloji ve ortak bir kimlik oluşturmak üzere, ev halkını betimleyen resimlere bırakmıştı.[10]

Resimler, aynalar ve haritalar sadece evlerin değil dükkânların, resmî kurumların ve tavernalarında duvarlarını süslerdi Altın Çağ'da.[11] Andriaen van Ostade, Jan Steen, Adriaen Brouwer ve Jan Miense Molenaer gibi ressamlar genellikle tavernaların, hanların ve genelevlerin toplum tarafından çok da benimsenmeyen hallerini tuvallerine aktarmışlardır. Yönetimin Kalvenistlerin elinde olduğu bir toplum için, 'ahlaksız' ve 'tembel' bir hayat süren bu mekânların müdavimleri, genellikle kavga halinde, içkiden ve tütün ürünlerinden dolayı kafaları dumanlı, kumar oynarken ya da cilveleşirken betimlenmiştir Buradaki figürler bir anlamda Haarlemli ve Utrechtli ressamların severek kullandıkları klişe tiyatro figürlerine benzerler. Toplumun kabullenmediği, yerdiği, kaba, eğitimsiz, kültürsüz ve zevksiz olarak gördüğü ama bir yandan da bıyık altından gülümsediği ve

---

[9] John Loughman and John Michael Montias: **Public and Private Spaces: Works of Art in Seventeenth-Century Dutch Houses**, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, p.30.

[10] H. Perry Chapman: "Home and the Display of Privacy", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariët Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, p. 133.

[11] 1629 yılına ait 34 meyhane envanterinden, sadece bir primitif meyhanede hiçbir sanat eseri yoktu ancak burada bir ayna asılıydı. Ucuz manzara, natürmort, şelale resimleriyle, *tronie*'ler, Roma İmparatoru portreleri ve *Emmaus'ta Yemek* gibi İncil konularını betimleyen resimler de oluyordu. Genellikle bunlar içindeki mekânlarla alakalı konuları betimliyordu. Rokin'de bulunan bir hanın on üç odasında toplamda yirmi sekiz resim asılıydı. Hatta Jan Pynas'ın bir resmi bile vardı bu resimler arasında. Yine Amsterdam'da han işleten ve kendisi de ressam olan Aert van der Neer'in de elinde oldukça fazla resim bulunuyordu. Sanatçı olan müşterilerden bazıları da bazen kalacak yer ve yiyecek karşılığında resim veriyorlardı. Ayrıca buraların duvarlarında haritalar ve kaymak taşından, mermerden ve alçıdan heykeller/ heykelcikler bulunuyordu. (Maarten Hell: **De Amsterdamse Herberg 1450-1800: Geestrijk Centrum van het Openbare Leven**, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2017, p. 346)

karşılaştırmalarla kendini dinî ve sosyal açıdan üstün gördüğü bu figürler, başta ölçüsüzlüğün ve tembelliğin yaşayan simgeleri gibidir. Han, taverna ve genelevi genellikle aynı mekânın içinde işletilen ve fonksiyonları henüz ayrılmamış yerlerdi. Toplumsal sözleşme açısından pek de hayırlı bir üne sahip olmayan bu mekânlar, salt güçlü bir ışık-gölge karşıtlığıyla bilerek anonim bırakılmış izlenimi vermektedirler. Öteki iç mekân resimlerinde görülen bazı kimlik atribüleri –harita, mücevher kutusu, entelektüel gereçler, ev mobilyaları vs.- burada kasıtlı biçimde devreden çıkarılmış gibi görünmektedir. En fazla tahta bir masa, iki üç devrik sandalyenin görüldüğü bu resimler, bu mekânları işleten ve müdavimi de olan Van Mieris, Steen, Brouwer, Molenaer, Segers gibi kimi ressamlar tarafından, resmin alıcısına yönelik hareketle bilinçli bir şekilde tasarlanmıştır.

Görsel oyunlar yoluyla göz önüne serilen benzer bir figür de özellikle Nicholaes Maes'ın *doorkijkje*'larında karşımıza çıkan hizmetçilerdir. Kimi zaman kapı aralığından bize muzipçe gülümseyen, kimi zaman aylaklık ediyor gibi görünen, kimi zaman da evin bütün yükünü taşırken gösterilen bu hizmetçilere ilişkin iki ayrı görüş vardır. Bunlardan ilki, yapıtlarda gösterilen hizmetçilerin zamanlarını aylaklıkla ve dünyevi (cinsel) zevklerle geçirdiği,[12] diğeri ise De Hooch'un resmindeki gibi (Resim 138) evin hanımıyla birlikte, tüm Hıristiyanlar gibi, Tanrı'nın nimetlerine (Tanrı'nın bahşettiği maddi refah) sahip çıkan bir figür olarak gösterilmiştir.[13]

Katı Kalvenist ahlâkın hâkim olduğu bir toplumda, taverna/genelevlerde cinsel zevk peşinde koşanlar ya da ev gibi kutsal bir mekânda zamanını aylaklıkla geçirenler, bir açıdan bakıldığında aslında Tanrı'nın şanını arttırma hizmetindeki çalışmadan çalmışlardır. Yapmaları gereken, mesleklerinde (*calling*) var güçleriyle

[12] Hizmetçiler, tartışmasız bir şekilde, en tehlikeli kadınlardan sayılıyordu. Çünkü evdeki başıboşluğun varlığını temsil ediyorlardı. Schama'nın, Simon de Vries'in 1680'lere tarihlenen mizojinist hicivlerden biri olan The Seven Devils Ruling Present-Day Maidservants'dan (*Zeven Duyvelen Regerende de Hedendaagse Dienst Maagden*) yaptığı alıntıya göre hizmetçilere geleneksel olarak atfedilen kötülükler şöyle sıralanıyordu; itaatsizlik, tembellik, gevezelik, yiyecek ve içeceklere karşı tatmin edilmez zaaf. Hatta bazı hizmetçiler, görevini bilen ve dürüst ev hanımını bile, lüks tüketim nesneleri ve kıyafetler almaya teşvik ederek, dönüştürebilecek kuvvetteydi. (Simon Schama: **The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age**, Vintage Books, New York, 1997, pp. 455 and 458)

[13] Wayne E. Franits: **Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art**, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 104.

çalışmalarıdır.[14] Buradan yola çıkarak şunu söyleyebiliriz: *Doorkijkje*, ışık-gölge gibi kimi görsel oyunlarda karşımıza çıkan *disegno,* bir ölçüde bu tür bir zihniyet dünyasının görsel temsili olarak da hizmet görmekteydi.

* * *

Hollanda Altın Çağı'nda görsel oyunları oluşum mantığı ve gösterim düzeni açısından ortaya koymayı amaçlayan bu çalışma, bir yanda ilginç ayrıntılar ortaya çıkarmaktadır. Maria Schalcken'in resmiyle tanıdığımız "siperlikli şövale" (Resim 243) ya da Gerard David'in resminde (Resim 60) askerin miğferine yansıyan, tarih olmuş kilise: *Fijnschilderen*, ayna ve yansımanın bir bileşimi.

Bütün bu görsel oyunların topografisini, yapılış tekniklerini, sosyolojik düzlemde anlamsal yansımalarını ele alıp yorumladıktan sonra, belki de geriye tek bir şey kalıyor: ressamın ustalığı. "Resimden bilgece bir ders edinmek/öğrenmek isteyen izleyici bunu alıyordu da, ancak öncelikle sanatçının sanatını, ustalığını görmeye davet ediliyordu."[15]

[14] Max Weber: **Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu**, Hil Yayınları, İstanbul, 1997 s. 139-140.
[15] Lyckle de Vries: **Verhalen uit Kamer, Keuken en Kroeg: Het Hollandse Genre van de 17de Eeuw als Vertelende Schilderkunst**, Salomé- Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005, p. 110.

GENEL KAYNAKÇA

Acton, Mary: **Learning to Look at Paintings**, Routledge, London and New York, 1997.

Adair, William B.: "Frame", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 11, 1996, pp. 372- 499.

Adams, Ann Jensen: "Court and official portraiture", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp. 83-84.

Alberti, Leon Battista: **Resim Üzerine ve Heykel Üzerine**, Çev. Atilla Erol, Janus Yayıncılık, İstanbul, 2015.

Alpers, Svetlana: **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**, Penguin Books, London, 1989.

Alpers, Svetlana: **De Firma Rembrandt: Schilder Tussen Handel en Kunst**, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 1989.

Angel, Philips,
Michael Hoyle

and Hessel Miedema: "Praise of Painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 24, No. 2/3, 1996, pp. 227-258.

Aono, Junko: **Confronting the Golden Age: Imitation and Innovation in Dutch Genre Painting 1680-1750**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2015.

Arblaster, Paul: **A History of the Low Countries**, Palgrave Macmillan, Hampshire and New York, 2006.

Arnheim, Rudolf: "Brunelleschi's Peepshow", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 41 Bd., H. 1, 1978, pp. 57-60.

Atkins, Christopher D.M.: **The Signature Style of Frans Hals: Painting Subjectivity, and the Market in Early Modernity**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2012.

Atkins, Christopher D.M.: Frans Hals in Amsterdam en zijn invloed op Rembrandt", **Frans Hals: Oog in oog met Rembrandt, Rubens en Titiaan**, Ed. Anna Tummers, Frans Hals Museum, Nai010 Uitgevers, Haarlem and Rotterdam, 2013, pp.55-70.

Batur, Enis: "Ayna", **Başkalaşımlar I-X**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2000, s. 19-66.

Battersby, Martin: **Trompe L'oeil: The Eye Deceived**, Academy Editions, London, 1974.

Battisini, Mathilde: **Symbolen en Allegorien**, Trans. Paul van Calster, Ludion, Ghent-Amsterdam, 2004.

Belting, Hans: **Florence and Baghdad: Renaissance Art and Arab Science**, Trans. Deborah Lucas Schneider, The Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England, 2011.

Beusigem, Mariska van,
Marjan Brouwer v.d.: **Moderne Devotie: Terug Naar de Bron met Geert Grote en Thomas a Kempis**, Wbooks, Zwolle, 2011.

Biesboer, Pieter,
Martina Sitt (Red.): **Satire en Vermaak: Schilderkunst in de 17e eeuw Het genrestuk van Frans Hals en zijn tijdgenoten 1610-1670**, Waanders Uitgevers en Frans Hals Museum, Zwolle en Haarlem, 2003.

Biesboer, Pieter: **De Gouden Eeuw Begint in Haarlem**, Frans Hals Museum and NAi Uitgevers, Haarlem en Rotterdam, 2008.

Bièvre, Elisabeth de: **Dutch Art and Urban Cultures 1200-1700**, Yale University Press, New Haven and London, 2015.

Bikker, Jonathan: "Intimacy", **Late Rembrandt**, National Gallery Company and Rijksmuseum, London and Amsterdam, 2014, pp. 193-213.

Blankert, Albert, v.d.: **God, Saints and Heroes: Dutch painting in the Age of Rembrandt**, National Gallery of Art, The Detroit Institute of Arts and Rijksmuseum, Washington, Detroit and Amsterdam, 1980.

Blankert, Albert: "Classicism in Dutch Painting: 1614-1670", **God, Saints and Heroes: Painting in the Age of Rembrandt**, National Gallery of Art, The Detroit Institute of Arts and Rijksmuseum, Washington, Detroit and Amsterdam, 1980, pp. 183-236.

Blankert, Albert: **Museum Bredius: Catalogus van de Schilderijen en Tekeningen**, Uitgeverij Waanders, Zwolle and 'S-Gravenhage, 1991.

Blankert, Albert: "Hendrick ter Brugghen and Dutch Caravaggism", **Selected Writings on Dutch Painting: Rembrandt, Van Beke, Vermeer and Others**, Waanders Publishers, Zwolle, 2004, pp. 151-184.

Bleyswijk, Dick van: **Beschryvinge der stad Delft**, Delft, 1667, vol.2.

Bodart, Diane: **Renaissance and Mannerism**, Trans. Patrick McKeown, Streling Publishing Co. Inc., New York, 2008.

Boer, Eugenie: "Hendrick Terbrugghen", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp. 378-379.

Boers, M.E.W.: "Een nieuwe markt voor kunst: De expansie van de Haarlemse schilderijenmarkt in de eerste helft van de zeventiende eeuw", **Kunst voor de Markt 1500-1700, Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, Deel. 50, 1999, pp. 195-219.

Bogendorf Rupprath, C. von: "Esaias Boursse", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 4, 1996, p. 587.

Bogendorf Rupprath, C. von: "Dirck Hals: Vrouw die een Brief Verscheurt, 1631", **Satire en Vermaak: Het Genrestuk in de Tijd van Frans Hals**, Red. Pieter Biesboer and Martina Sitt, Waanders Uitgevers and Frans Hals Museum, Zwolle and Haarlem, 2003, pp. 108-111.

Boogert, Bob van den: **Rembrandt & Lucas van Leyden**, Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam, 2011.

Borger, Ellen: **De Hollandse Kortegaard: Geschilderde Wachtlokalen uit de Gouden Eeuw**, Waanders Publishers, Zwolle, 1996.

Brink Goldsmith, Jane ten: "Delft", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, New York, Garland Publishing, 1997, pp. 99-103.

Brink, Peter van den: "Pieter Pietersz. Lastman", **Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw**, Red. Peter van den Brink and Jos de Meyere, Waanders Uitgevers and Centraal Museum, Zwolle and Utrecht, 1993, pp.299-300.

Brink, Peter van den: "Hendrick Bloemaert: Pomona", **Het Gedroomde Land: Pastorale Schilderkunst in de Gouden Eeuw**, Red. Peter van den Brink and Jos de Meyere, Waanders Uitgevers and Centraal Museum, Zwolle and Utrecht, 1993, pp. 125-128.

Brière-Misme, E: A Dutch Intimist: Pieter Janssens Elinga" **Gazette de Beaux-Arts**, 89-90, 1947-1948, pp. 347-366.

Brook, Timothy: **Vermeer's Hat**, Bloomsbury Press, New York, 2008.

Broos, Ben: "Un celebre Peijntre nommé Verme[e]r", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, pp. 47-65.

Brown, Christopher: "Gabriel Metsu (1629-1667) A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age by Franklin W. Robinson", **Burlington Magazine**, Vol. 121, No. 919 (Oct., 1979), pp. 656-657.

Brown, Christopher: **Carel Fabritius: Complete Edition with *Catalogue Raissoné***, Phaidon Press Limited, Oxford, 1981.

Brown, Christopher: **Niet Ledighs of Ydels: Nederlandse genreschilders uit de 17e eeuw**, J.H. de Bussy, Amsterdam, 1984.

Brown, Christopher: "Samuel van Hoogstraten: Perspective and Painting, Introduction", **National Gallery Technical Bulletin**, Ed. Ashok Roy, Vol. 11, National Gallery Publications The National Gallery London, 1987, pp. 60-63.

Brown, Christopher: **Utrecht Painters of the Dutch Golden Age**, National Gallery Publications, London, 1997.

Brusati, Celeste: "Stilled lives: Self-portraiture and self-reflection in seventeenth-century Netherlandish still life painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 20, No. 2/3 (1990/1991), pp. 168-182.

Brusati, Celeste: "Samuel van Hoogstraten: Gezicht in een gang", **De Zichtbaere Werelt**, Ed. Peter Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 196-199.

Brusati, Celeste: "Slapend kind in een hoge stoel", **De Zichtbaere Werelt**, Ed. Peter Marijnissen, Wim de Paus vd., Waanders Uitgevers, Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 93-95.

Brusati, Celeste: "Munt slaan uit bedrog. Trompe l'oeils als culturele valuta", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Ed. Alan Chong and Wouter Kloek, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, pp. 59-71.

Brusati, Celeste: "Painting at the Treshold: Competition and Conversation in Perspective, **Aemulatio: Imitation, emulation and Invention in Netherlandish Art from 1500 to 1800. Essays in Honour of Eric Jan Sluijter**, Ed. A.W.A. Boschloo, et. al, Waanders Publishers, Zwolle, 2011, pp. 326-341.

Bryson, Norman: "Abundance", **Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting**, Reaktion Books Ltd., London, 1990, pp. 96-135.

Buijssen, Edwin: "Jan van Goyen", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, p. 423.

Buijsen, Edwin,
Charles Dumas,

Rudolf E.O. Ekkart, v.d.: **Haagse Schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700**, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 1998.

Bull, Duncan, v.d.: **Rembrandt-Caravaggio**, Waanders Uitgevers and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2006.

Burg, Tobias: **Die Signatur: Formen und Funktionen vom Mittelalter bis zum 17. Jahrhundert**, Kunstgeschichte Bd. 80, LIT Verlag, Münster, 2007.

Buvelot, Quentin,
Otto Naumann,
Eddie de Jongh, v.d.: **Frans van Mieris 1635-1681**, Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005.

Buvelot Quentin: "De Reputatie van Frans van Mieris", **Frans van Mieris (1635-1681)**, Red. Quentin Buvelot, Mauritshuis, and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005, pp. 12-26.

Carroll-Kremer, J.: "Jacob Cornelisz. van Oostsanen in Amsterdam en zijn uitstraling", **Kunst voor de Beeldenstorm**, Red. J.P. Filedt Kok, v.d., Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1986.

Carroll-Kremer, J.: "Dirck Jacobsz.", **Kunst voor de Beeldenstorm**, Red. J.P. Filedt Kok, v.d., Staatsuitgeverij, 's-Gravenhage, 1986.

Cerutti, Wim: **De Schilder en Vrijdenker Torrentius (1588-1644)**, Uitgeverij Loutje, Haarlem, 2014.

Chapman, Perry H., Wouter Th. Kloek, Arthur K. Wheelock (Ed.): **Jan Steen: Schilder en Verteller**, Rijksmuseum, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Amsterdam, Washington and Zwolle, 1996.

Chapman, Perry H.: "Home and the Display of Privacy", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariët Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, pp. 129-152.

Child, Graham: "Mirror; Western World", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol 21, 1996, pp. 719-722.

Chilvers,Ian: "Schildersbent", **Concise Dictionary of Art and Artists**, Oxford University Press, Oxford, 1996, p.479.

Chong, Alan: **Johannes Vermeer: Gezicht op Delft**, Trans. Hanne Martherus, Uitgeverij J.H. Gottmer, Bloemendaal, 1992.

Chong, Alan,
Marjorie E. Wieseman: "De Figuurschilderkunst in Dordrecht", **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands Oudste Stad**, ed. Peter Marijnissen v.d., Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 13-33.

Chong, Alan,
Wouter Kloek (Ed.): **Het Nederlands Stilleven 1550-1700**, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999.

Chong, Alan,
Wouter Kloek,
Betsy Wieseman: "Jan Davidsz. de Heem: Boeken en pamfletten", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, pp. 166-167.

Chong, Alan,
Wouter Kloek,
Betsy Wieseman: "Rembrandt: Dode Pauwen", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, pp. 194-197.

Chong, Alan,
Wouter Kloek,
Betsy Wieseman: "Floris van Dijck: Gedekte tafel met kazen en fruit", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, pp. 130-132.

Cook, Nicole Elizabeth: "Eros, intimiteit en verlangen in de genrestukken van Godefridus Schalcken", **Schalcken: Kunstenaar van het Verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, pp. 72-85.

Cornelis, Mireille,
Leonore van Sloten: "Under the Spell of Hercules Segers: Rembrandt and His Pupils", **Under the Spell of Hercules Seghers: Rembrandt and the Moderns**, WBooks, Zwolle, 2016, pp. 23-41.

Crary, Jonathan: **Gözlemcinin Teknikleri: On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite Üzerine**, Çev. Elif Daldeniz, Metis Yayınları, 2010.

Damen, Mario: "Amsterdam omstreeks 1500", **Vroege Hollanders: Schilderkunst van de Late Middeleeuwen**, Ed. Friso Lammertse and Jeroen Giltaij, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 2008, pp. 181-182.

Dickey, Stephanie S.: "Bartholomeus van der Helst", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp. 410-411.

Diepen, Alice van,

Henriëtte Fuhri Snethlage: **Haarlem en Hals: Een Stad en Zijn Schilder**, Waanders Uitgevers and Frans Halsmuseum, Zwolle and Haarlem, 1990.

Donahue, Susan: "Daniel Vosmaer", **Vassar Journal of Undergraduate Studies 19**, 1964, pp.1-27.

Doyle, E.R: **Art in the Mirror: Reflection in the Work of Rauschenberg, Richter, Graham and Smithson**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, The Ohio State University, 2004.

Dundas, Judith: "Paragone and the Art of Michelangelo", **The Sixteenth Century Journal**, Vol. 21, No. 1, 1990, pp. 87-92.

Duparc, Frederic J.: **Carel Fabritius 1622-1654**, Zwolle, Waanders Publishers, 2004.

Dzidzaria, Adele-Marie: **Entertaining Genre of Matthijs Naiveu: Depicting Festivities and Performances at the Dawn of 'Theatre Age'**, Yayınlanmamış Master Tezi, Utrecht University, 2007.

Eck, Xander van: "The Artist's Religion: paintings commissioned for clandestine Catholic churches in the Northern Netherlands 1600-1800", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 27, No. 1/2, 1999, pp. 70-94.

Eck, Xander van: "Genre Painting in Haarlem, Haarlem and Hamburg", **Burlington Magazine**, Vol.145, No.1208, Art in Italy, November 2003, pp. 817-819.

Eck, Xander van: "Painting and Religious Toleration in the Golden Age", **Traits of Tolerance: Religious Tolerance in the Golden Age**, W Books and Museum Catharijneconvent, Zwolle and Utrecht, 2013, pp. 33-79.

Erftemeijer, Antoon, H.F. Snethlage, Neeltje Köhler: **Frans Hals Museum Highlights**, Frans Hals Museum, Haarlem 2014.

Farago, France: **Sanat**, Çev. Özcan Doğan, Doğu Batı Yayınları, Ankara, 2011.

Fink, Daniel A.: "Vermeer's Use of the Camera Obscura-A Comparative Study", **The Art Bulletin**, Vol. 53, no. 4, 1971, pp. 493-505.

Finlay, Ian F.: "Instruments in 17th Century Dutch Paintings", **The Galpin Society Journal**, Vol.6, 1953, pp. 52-69.

Fleischer, R.E.: "Ludolf de Jongh and the Early Work of Pieter de Hooch", **Oud Holland**, Vol.92/1, Staatsuitgeverij, 's Gravenhage, 1978, pp. 49-67.

Fock, C. Willemijn: Spiegeling in het interieur: Een nieuwe mode in de zeventiende en de achttiende eeuw", **Oog in oog met de spiegel**, Ed. Nico J. Brederoo, Leendert D. Couprie v.d., Aramith Uitgevers, Amsterdam, 1988, pp. 66-82.

Fock, C. Willemijn: "Semblance or Reality ?: The Domestic Interior in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariët Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, pp. 83-101.

Foucault, Michel: "Nedimeler: Las Meninas Üstüne", Çev. Savaş Kılıç, **E-Skop Sanat Tarihi Eleştiri**, 21.8.2013 (çevrimiçi 2.3.2017) http://www.e-skop.com/skopbulten/nedimeler-las-meninas-ustune/1451

Franits, Wayne, E.: **Paragons of Virtue: Women and Domesticity in Seventeenth-Century Dutch Art**, Cambridge University Press, Cambridge, 1993.

Franits, Wayne: **Dutch Seventeenth-Century Genre Painting**, Yale University Press, New Haven and London, 2008.

Franits, Wayne: "Jongen die een fakkel aanblaast", **Schalcken: Kunstenaar van het verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, pp. 272-274.

Fromentin, Eugène: **The Masters of Past Time: Dutch and Flemish Painting from Van Eyck to Rembrandt**, Ed. Horst Gerson, Phaidon, London, 1981.

Fusenig, Thomas, Ulrich Heinen: "Stylistic Development in Paintings of Antwerp Church Interiors around 1600", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, pp. 12-21.

Gerhardt, Robert E.: "Michiel van Musscher, de beste Amsterdamse schilder voor kleine portretten", **Michiel van Musscher (1645-1705): De Weelde van de Gouden Eeuw**, WBooks, Zwolle, 2012, pp. 10-19.

Gerson, Horst: **Ausbreitung und Nachwirkung der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts**, B.M. Israel, Amsterdam, 1983.

Giltaij, Jeroen: "Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, pp. 8-18.

Giltaij, Jeroen: "Hans en Paul Vredeman de Vries", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, pp. 53-60.

Giltaij, Jeroen: "Hendrick van Steenwijck de Oude", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, pp. 65-69.

Giltaij, Jeroen: "Gerard Houckgeest", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, pp. 163-182.

Giltaij, Jeroen: "Anthony de Lorme", **Perspectiven: Saenredam en de Architectuurschilders van de 17e Eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, p. 239.

Giltaij, Jeroen,
Peter Hecht, v.d.: **Zinnen en Minnen:Schilders van het dagelijks leven in de zeventiende eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Städelsches Kunstinstitut und Städtische

Galerie, Hatje Cantz, Rotterdam, Frankfurt am Main and Osfildern-Ruit 2004.

Giltaij, Jeroen: **Het Grote Gouden Eeuw Boek**, WBooks, Zwolle, 2013.

Gombrich: E.H.: **Sanat ve Yanılsama: Resim Yoluyla Betimlemenin Psikolojisi**, Çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.

Gool, Johan van: **De Nieuwe Schouburgh der Nederlandtsche Kunstschilders en Schilderessen**, Den Haag, 1750. (çevrimiçi 13.12.2014) http://resources.huygens.knaw.nl/retroboeken/schouburg/#source=1&page=323&accessor=toc&view=imagePane

Gritsaj, Natalia: "Michael Sweerts", **Masterpieces from the Hermitage Leningrad: Dutch and Flemish Paintings of the Seventeenth Century**, Museum Boymans van Beuningen, Rotterdam, 1985.

Gudlaugsson, S.J.: "Gerard Ter Borch 1617-1881", **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974, pp. 19-24.

Gudlaugsson, S.J.: **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974.

Haak, Bob: **Hollandse Schilders in de Gouden Eeuw**, Meulenhoff/Landshoff, Amsterdam 1984.

Haak, Bob: **The Golden Age: Dutch Painters of the Seventeenth Century**, Trans. Elizabeth Willems-Treeman, Waanders Publishers, Zwolle, 2003.

Haberland, Irene: "Jan [Johannes] Verkolje I", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 32, 1996, p. 258.

Hall, James: **Dictionary of Subjects and Symbols in Art**, Westview Press, Colorado, 1979.

Hall, James: **Illustrated Dictionary of Symbols in Eastern and Western Art**, Westview Press, Colorado, 1996.

Hall, James: **The Self-Portrait: A Cultural History**, Thames and Hudson Ltd., London, 2014.

Härting, Ursula: "Catholic Life in the Churches of Antwerp", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, pp. 22- 37.

Hauser, Arnold: **The Social History of Art**, Vol. II, Routledge, London and New York, 2003.

Hecht, Peter: "The paragone debate: ten illustrations and a comment", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 14, No.2, 1984, pp. 125-136.

Hecht, Peter: **De Hollandse Fijnschilders van Gerard Dou tot Adriaen van der Werff**, Rijksmuseum and Gary Schwartz-SDU, Amsterdam, Maarssen-'s-Gravenhage, 1989.

Hecht, Peter: "Dutch Seventeenth-Century Genre Painting: A Reassessment of Some Current Hypotheses", **Looking at Seventeenth Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. W. Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 88-97.

Hecht, Peter: "Art Beats Nature, and Painting does so Best of All: The Paragone Competition in Duquesnoy, Dou and Schalcken", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 29, No. 3 /4, 2002, pp. 184-201.

Hedquist, Valerie Lind: "Pre-Rembrandtists", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp. 289-290.

Hell, Maarten: **De Amsterdamse Herberg 1450-1800: Geestrijk Centrum van het Openbare Leven**, Uitgeverij Vantilt, Nijmegen, 2017

Hellinga, Helma: "Amsterdam", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 1, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, pp. 799-805.

Hénin, Emmanuelle: "Parrhasius and the Stage Curtain: Theatre, Metapainting and the Idea of Representation in Seventeenth Century", Trans. Sigrid de Jong, **Theatricality in Early Modern Art and Architecture**, Ed. Caroline van Eck and Stijn Bussels, Association of Art Historians and Wiley-Blackwell Pub., West Sussex, 2011, pp. 164-177.

Heppner, Albert: "The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and His Contemporaries", **Journal of the Warburg and Courtauld Institutes**, Vol. 3, No. ½ (Oct. 1939 – Jan. 1940), pp. 22-48.

Hinterding, Erik: "Light", **Late Rembrandt**, National Gallery Company and Rijksmuseum, London and Amsterdam, 2014, pp. 173-191.

Hilleger, Jasper: "Johannes Verspronck", **Humor in De Gouden Eeuw: De Kunst van Het Lachen**, Ed. Anna Tummers, Elmer Kolfin and Jasper Hillegers, Waanders

Uitgevers and Frans Hals Museum, Zwolle and Haarlem, 2017, pp.151-152.

Hoetink, H.R., v.d.: **Gerard Ter Borch**, Mauritshuis, Den Haag, 1974.

Hofrichter, Frima Fox: "Judith Leyster's Proposition: Between Virtue and Vice", **The Feminist Art Journal 4**, No.3, Fall 1975, pp. 22-26.

Hollander, Martha: "Framing devices within pictures", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, p. 143.

Hollander, Martha: "Nicolaes Maes", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, p. 227.

Hollander, Martha: **An Entrance for the Eyes: Space and Meaning in Seventeenth-Century Dutch Art**, University of California Press, Berkeley, Los Angeles and London, 2002.

Hollmann, Eckhard,
Jürgen Tesch: **A Trick of the Eye: Trompe L'oeil Masterpieces**, Prestel, Munich, 2004.

Hommes, M.van Eikema,

E. van de Wetering: "Licht en kleur bij Caravaggio en Rembrandt, door de ogen van hun tijdgenoten", **Rembrandt-Caravaggio**, Ed. Duncan Bull, Waanders Uitgevers and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2006, pp. 164-179.

Honig, Elizabeth Alice: "Jacobus Vrel", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 32, 1996, p. 728.

Hoogstraten, Samuel van: **Inleyding tot de Hooge Schoole der Schilderkonst**, Book 7, Rotterdam, 1678. (çevrimiçi 18.5.2016) http://www.dbnl.org/tekst/hoog006inle01_01/hoog006inle01_01_0074.php

Houbraken, Arnold: **De Groote Schouburgh der Nederlantsche Konstschilders en Schilderessen**, Amsterdam, 1718. (Facsimile: B.M. Israël, Amsterdam, 1976). (çevrimiçi 06.12.2014) http://www.dbnl.org/tekst/houb005groo01_01/

Huet, Conrad Busken: Literarische fantasien en kritieken, 1881-1888, (çevrimiçi 20.1.2017)

http://dbnl.org/tekst/busk001litt05_01/busk001litt05_01_0006.php

Hulten, Pontus: **Vermeer ve Spinoza**, çev. İnci Uysal, Norgunk Yayıncılık, İstanbul, 2012.

Jager, Ida: "Rotterdam", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp. 334-336.

Jansen, Guido: "Jong paar dat een beeldje van een hurkende Venus bij lamplicht bestudeert", **Schalcken: Kunstenaar van het verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, pp. 122-124.

Jansen, Guido: "Lachende Jongen bij Kaarslicht", **Schalcken: Kunstenaar van het verleiden**, Red. Anja K. Sevcik, Dordrechts Museum, Dordrecht, 2016, pp. 274-276.

Janssen, Paul Huys: **Schilders in Utrecht: 1600-1700**, Historische Reeks Utrecht Deel 15, Uitgeverij Matrijs, Utrecht, 1990.

Janssen, Paul Huys,
Sanne ten Brink: **Schijn Bedriegt: Trompe- l'oeil en de Kunst van Illusie**, Het Noordbrabants Museum and Uitgeverij Lecturis, 's- Hertogenbosch and Eindhoven, 2013.

Jardine, Lisa,
Jerry Brotton: **Global Interests: Renaissance Art Between East and West**, Reaktion Books, London, 2000.

Jongh, Eddy de: **Zinne- en minne beelden in de schilderkunst van de zeventiende eeuw**, Nederlands en Belgisch kunstbezit uit openbare verzamelingen, 1967.

Jongh, Eddy de: **Tot Lering en Vermaak: Betekenissen van Hollandse genrevoorstellingen uit de zeventiende eeuw**, Rijksmuseum, Amsterdam, 1976.

Jongh, Eddy de: "Realism and Seeming Realism in Seventeenth Century Dutch Painting", **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 21-56.

Jongh, Eddy de, Mireille Cornelis, Leonore van Sloten: **Under the Spell of Hercules Seghers: Rembrandt and the Moderns**, WBooks, Zwolle, 2016.

Kaplan, Benjamin J.: "Confessionalism and Its Limits: Religion in Utrecht, 1600-1650", **Masters of light: Dutch Painters in Utrecht during the Golden Age**, Ed. J. Spicer, Yale University Press, New Haven and London, 1997, pp. 60-71

Kazancı, F. Tülay: "Işıksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri", **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı**, No. XVII, 2011, s. 49-68.

Kazancı, Tülay: "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi" **İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Sanat Tarihi Yıllığı**, No. XXII, 2013, s. 101-122.

Keith, Larry: "Carel Fabritius' A View in Delft: Some Observations on its Treatment and Display", **National Gallery Technical Bulletin,** Ed. Ashok Roy, Vol. 15, National Gallery Publications, London, 1994, pp. 54-63.

Kemp, Martin: **The Science of Art: Optical Themes in Art from Brunelleschi to Seurat**, Yale University, 1990.

Kemp, Wolfgang: "The Narrativity of the Frame", Trans. Roger Hillman, **The Rhetoric of the Frame: Essays on the Boundaries of the Artwork**, Ed. Paul Duro, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, pp. 11-23.

Kersten, Michiel: "Pieter de Hooch en de Delftse genreschilderkunst van 1650 tot 1675", **Delftse Meesters, Tijdgenoten van Vermeer: Een andere kijk op perspektief, licht en ruimte**, Ed. Michiel C.C. Kersten and Daniëlle H.A.C. Lokin, Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, pp. 129-210.

Kettering, Alison McNeil: "Terborch's Ladies in Satin", **Looking at Seventeenth Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed.

Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 98-115.

Kettering, Alison McNeil: "Gentlemen in Satin: Masculine Ideals in Later Seventeenth Dutch Portraiture", **Art Journal**, Vol. 56, No.2, 1997, pp. 41-47.

Kiers, Judikje,
Fieke Tissink: **De Glorie van de Gouden Eeuw: Schilderijen, Beeldhoukunst en Kunstnijverheid**, Uitgeverij Waanders and Rijksmuseum, Zwolle and Amsterdam, 2000.

Kleinert, Katja,
Cécile Tain Turier: "Schilders uit de Verf. Leidse ateliervoorstellingen uit de zeventiende eeuw", **Beelden van Leiden: Zelfbeeld en Representatie van een Hollandse Stad in de Vroegmoderne tijd 1550-1800**, Red. J. Roding, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 2006, pp. 108-121.

Kloek, Wouter: "De betovering van het stilleven", **Het Nederlandse Stilleven 1550-1720**, Amsterdam Rijksmuseum, The Cleveland Museum of Art, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1999, pp. 39-49.

Koester, Olaf: **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999.

Koester, Olaf: "Curtain Motifs", **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999, pp. 267-275.

Kolfin, Elmer (Rev.): "Dirck Hals: 1591-1656 Oeuvre und Entwicklung eines Haarlemer Genre-malers", **Burlington Magazine**, Vol.147, No. 1225, French Art and Artists, April 2005, pp.260-261.

Kraemer-Noble, Magdalena: "Cartouche and Niche Paintings", **The Magic of Things: Still-Life Painting 1500-1800**, Ed. Jochen Sander, Städel Museum, Frankfurt am Main, 2008, pp. 239- 264.

Kuile, Onno ter: **Seventeenth-Century North Netherlandish Still Lifes**, Staatsuitgeverij–Meulenhoff/Landshoff, Den Haag and Amsterdam, 1985.

Kuretsky, Susan Donahue: **The Paintings of Jacob Ochtervelt (1634-1682)**, Phaidon Press Ltd., Oxford, 1979.

Kuretsky, Susan Donahue: "Independents and Eccentrics", **God, Saints and Heroes: Dutch Painting in the Age of Rembrandt**, Albert Blankert, v.d., National Gallery of Art, Washington, Detroit, Amsterdam, 1980.

Kuretsky, Susan Donahue: "Leonard Bramer", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 258.

Kutsal Kitap: **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003.

Laabs, Annegret: **The Leiden Fijnschilders from Dresden**, Waanders Publishers, Gemäldegalerie Alte Meister Staatliche Kunstsammlungen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Zwolle, Dresden and Leiden, 2001.

Leeman, Fred: **Anamorfosen: Een spel met waarneming, schijn en werkelijkheid**, Landshoff, Köln, 1975.

Leppert, Richard: **Sanatta Anlamın Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi**, Çev. İsmail Türkmen, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2002.

Liedtke Walter: "Perspective, Optics, and Delft Artists around 1650. (Outstanding Dissertations in the Fine Arts by Arthur Wheelock)", **The Art Bulletin**, Vol. 61., No. 3, 1979, pp. 490-496.

Liedtke, Walter A.: **Architectural Painting in Delft: Gerard Houckgeest, Hendrick van Vliet, Emanuel de Witte**, Davaco Publishers, Doornspijk, 1982.

Liedtke, Walter: "Toward a History of Dutch Genre Painting II: The South Holland Tradition", **The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth Century Dutch Painting (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, Book II)**, Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1988, pp. 94-131.

Liedtke, Walter: "Hendrick Cornelisz. van Vliet", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 32, 1996, p. 673.

Liedtke, Walter: **Vermeer and the Delft School**, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York and New Haven, 2001.

Liedtke, Walter: **Dutch Paintings in the Metropolitan Museum of Art**, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York and New Haven and London, 2007.

Lokin, Daniëlle: "Het Delftse Kerkinterieur van 1650 tot 1675", **Delftse Meesters, Tijdgenoten van Vermeer: Een andere kijk op perspektief, licht en ruimte**, Ed. Michiel C.C. Kersten and Daniëlle H.A.C. Lokin, Waanders

Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, pp. 41-86.

Loughman, John: "Arent de Gelder", **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands Oudste Stad**, ed. Peter Marijnissen, v.d., Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 162-163.

Loughman, John: "Cornelis Bisschop: Zelfportret", **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands Oudste Stad**, ed. Peter Marijnissen,v.d., Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 90-92.

Loughman, John: "Dordrecht", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp.109-111.

Loughman, John: "Arent de Gelder en de kunstwereld in Dordrecht", **Arent de Gelder (1645-1727): Rembrandts Laatste Leerling**, Red. Dirk Bijker, v.d., Dordrechts Museum, Wallraf-Richartz Museum, Snoek-Ducaju &Zoon, Dordrecht, 1998, pp.37-49.

Loughman, John,

John Michael Montias: **Public and Private Spaces: Works of Art in the Seventeenth-Century Dutch Houses**, Waanders Publishers, Zwolle, 2000.

Loughman, John: "Domestic Bliss? Images of the Family and Home in Seventeenth-Century Dutch Genre Art", **Images of Familial Intimacy in Eastern and Western Art**, Ed. Nakamura Toshiharu, Koninklijke Brill NV, Leiden, 2014, pp. 83-107.

Lowenthal, Anne W.: "Italy", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila D. Müller, Garland Pub., New York and London, 1997, pp. 196-199.

Madou, Mireille J.H.: "Het gebruik van de spiegel in de Middeleeuwen", **Oog in oog met de spiegel**, Ed. Nico J. Brederoo, Leendert D. Couprie v.d., Aramith Uitgevers, Amsterdam, 1988, pp. 48-65.

Mai, Ekkehard: "Ancient Anecdotes and Theatrical Perspectives. On Imitation and Illusion- Not Limited to Baroque Painting", **Illusions: Gijsbrechts Royal Master of Deception**, Statens Museum for Kunst, Copenhagen, 1999, pp. 115-135.

Mander, Karel van: **Het Schilder-Boek: Het leven der Doorluchtige Nederlandsche en Hoogduitsche Schilders**, Wereldbibliotheek N.V., Amsterdam, 1936.

Manuth, Volker: "Denomination and Iconography: The Choice of Subject Matter in the Biblical Painting of the Rembrandt Circle", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 22, No. 4, 1993-1994, pp. 235-252.

Marijnissen, Peter, v.d. (Ed.): **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands Oudste Stad**, Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992.

Martin, Wilhelm: **De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw: Frans Hals en zijn tijd**, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1935.

Martin, Wilhelm: **De Hollandsche schilderkunst in de 17e eeuw: Rembrandt en zijn tijd**, J.M. Meulenhoff, Amsterdam, 1936.

Meeuse, Piet: **Doorkijkjes: Over de Werkelijkheid van Beelden**, De Bezige Bij, Amsterdam, 1995.

Meijer, Fred G.: "Jacques de Gheyn II", **Haagse Schilders in de Gouden Eeuw: Het Hoogsteder Lexicon van alle schilders werkzaam in Den Haag 1600-1700**, Kunsthandel Hoogsteder & Hoogsteder, Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 1998, pp. 133-138.

Meuwissen, Daantje: "De Omgekeerde W: Het Huismerk van Jacob Cornelisz. van Oostsanen", **Jacob Cornelisz. van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar (ca. 1475-1533)**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, pp. 100-101.

Meuwissen, Daantje: "Een Ondernemer in Kalverstraat: De Werkplaats van Jacob Cornelisz. van Oostsanen" **Jacob Cornelisz. van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar (ca. 1475-1533)**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, pp. 159-163.

Meuwissen, Daantje, Yvonne Bleyerveld: "Een Uniek Schilderij: Saul Bezoekt de Heks van Endor", **Jacob Cornelisz. van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar (ca. 1475-1533)**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, pp. 120-121.

Meyere, Josde: "Utrecht", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila D. Müller, Garland Pub., New York and London, 1997, pp. 399-404.

Michalski, Sergius: "Rembrandt and the Church Interiors of the Delft School", **Artibus et Historiae**, Vol. 23, No. 46, 2002, pp. 183-193.

Miedema, Hessel: "Introduction", Trans. Michael Hoyle, **Praise of Painting, Simiolus: Netherlands Quarterly fot the History of Art**, Vol. 24, No. 2/ 3, pp. 227-228.

Middelkoop, Norbert
Anne van Grevenstein: **Frans Hals: Leven, Werk, Restauratie**, Frans Hals Museum and Uitgeverij Uniepers, Haarlem and Amsterdam, 1988.

Miller, Jonathan: **On Reflection**, National Gallery Publications Limited, London, 1998.

Milman, Miriam: **The Illusions of Reality Trompe L'oeil Painting**, Skira and Macmillan, Geneva and London, 1983.

Mitchell, W.J.T.: "Looking at Animals Looking: Art, Illusion and Power", **Aesthetic Illusion: Theatrical and Historical Approaches**, Ed. F. Burwick and W. Pape, Walter de Gruyter, Berlin and New York, 1990, pp. 65-79.

Molen, Tom van der: "Gezicht op Amsterdam in Vogelvlucht", **Amsterdams Glorie: De Oude Meesters van de Stad Amsterdam**, Ed. Norbert Middelkoop and Tom van der Meulen, Uitgeverij THOTH and Amsterdams Historisch Museum, Busseum and Amsterdam, 2009, pp. 26-27.

Montias, John Michael: "Perspectiven in zeventiende-eeuwse boedelbeschrijvingen", **Perspectiven: Saenredam en de architectuurschilders van de 17e eeuw**, Museum Boijmans van Beuningen, Rotterdam, 1991, pp. 19-30.

Montias, John Michael: **Vermeer en zijn milieu**, Trans. Hans Bronkhorst, De Prom, Baarn, 1993.

Muizelaar, Klaske, Derek Phillips: **Picturing Men and Women in the Golden Age: Painting and People in Historical Perspective**, Yale University Press, New Haven and London, 2003.

Mullett, Michael: "Devotio Moderna" **Historical Dictionary of the Reformation and Counter-Reformation**, The Scarecrow Press Inc, Lanham, Toronto and Plymouth, 2010, pp. 139-141.

Naumann, Otto: "Frans van Mieris as a Draughtsman", **Master Drawings**, 16, 1978, pp. 3-34.

Naumann, Otto: "De Stilistische Ontwikkeling in het Werk van Frans van Mieris", **Frans van Mieris (1635-1681)**, Red. Quentin Buvelot, Mauritshuis, and Waanders Uitgevers, Den Haag and Zwolle, 2005, pp. 28-42.

Netta, Irene: **Vermeer's World: An Artist and His Town**, Prestel Publishing, Munich, 2004.

Nicholson, Benedict: "Caravaggio in the Netherlands", **The Burlington Magazine**, Vol. 94, No. 594, 1952, pp. 247-252.

Nierop, Henk van: "Confessional Cleansing: Why Amsterdam did not join the Revolt (1572-1578)", **Power and the City in the Netherlandic World**, Ed. W. te Brake and W. Klooster, Brill, Leiden and Boston, 2006, pp. 85-102.

North, Michael: **Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret**, İletişim yayınları, İstanbul, 2014.

Os, Henk van: "Sint Lucas en de Schilderkunst in Haarlem", **Beeldenstorm: Close-ups van kunst uit Nederlandse Musea**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 1997, pp. 149-152.

Panofsky, Erwin: **Perspektif: Simgesel Bir Biçim**, Çev. Yeşim Tükel, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.

Plinius: **Naturalis Historia** (çevrimiçi, 22.10.2017)

http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A1999.02.0137%3Abook%3D35%3Achapter%3D36

Plomp, Michiel C.: "De Stad Delft en Haar Schilderkunst van 1600 tot 1650", **Delftse Meesters, Tijdgenoten Van Vermeer: Een Andere Kijk op Perspektief, Licht en Ruimte**,

Waanders Uitgevers and Stedelijk Museum Het Prinsenhof, Zwolle and Delft, 1996, pp. 13-40.

Raaijmakers, Janneke, v.d.: **Christianity in the Netherlands: Highlights from Museum Catharijne Convent**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2006.

Riegl, Alois: **The Group Portraiture of Holland**, Trans. Evelyn M. Kain and David Britt, The Getty Research Institute for the History of Art and the Humanities, Los Angeles, 1999.

Roelofsz., Annelien: "Schilders in de zeventiende-eeuws Rotterdam", **Rotterdamse Meesters uit de Gouden Eeuw**, (Ed.) Nora Schadee, Waanders Uitgevers and Historisch Museum, Zwolle en Rotterdam, 1994, pp. 15-30.

Rosen, Jochai: "The Dutch Guardroom Scene of the Golden Age: A Definition", **Artibus et Historiae**, Vol. 27 No. 53 (2006), pp. 151-174.

Rosenberg, Jacob, Seymour Slive, E.H. Ter Kuile: **Dutch Art and Architecture: 1600 to 1800**, Penguin Books, Middlesex, 1966.

Ross, Leslie: **Language in the Visual Arts: The Interplay of Text and Imagery**, McFarland & Company Inc. Publishers, Jefferson, 2014.

Rüger, Axel: "Hendrick van der Burch", **Vermeer and the Delft School**, The Metropolitan Museum of Art and Yale University Press, New York and New Haven, 2001, pp. 235-237.

Rüger, Axel,
Rachel Billinge: "The Design Practices of the Dutch Architectural Painter Bartholomeus van Bassen", **National Gallery Technical Bulletin**, Vol 26, National Gallery Company Limited, London, 2005, pp. 23-42.

Rynck, Patrick de: **Resim Nasıl Okunur: Eski Ustalardan Dersler**, Çev. Nurdan Karasu Gökçe ve Serap Yüzgüller, Hayalperest yayınları, İstanbul, 2016.

Schadee, Nora (Red.): **Rotterdamse Meesters in de Gouden Eeuw**, Historisch Museum Rotterdam and Waanders Uitgevers, Rotterdam and Zwolle, 1994. (cat.)

Schama, Simon: **The Embarrassment of Riches: An Interpretation of Dutch Culture in the Golden Age**, Vintage Books, New York, 1997.

Schama, Simon: "Through a Glass Brightly", **Hang-Ups: Essays on Paintings (Mostly)**, BBC Books, London, 2004, pp. 56-68.

Scharf, Aaron: A**rt and Photography**, Penguin Books, Middlesex, 1975.

Schneider, Norbert: **The Art of Still Life**, Benedikt Taschen, Köln, 1990.

Schölzel, Christoph: "The Technique of the Leiden Fijnschilders", Ed. A. Laabs, **The Leiden Fijnschilders from Dresden**, Waanders Publishers, Gemäldegalerie Alte Meister Staatliche Kunstsammlungen, Stedelijk Museum de Lakenhal, Zwolle, Dresden and Leiden, 2001, pp. 16-24.

Schwartz, Gary: "Kunstenares in de Gouden Eeuw: De Raadsels rond Judith Leyster", **Vrij Nederland**, 9 Oktober 1993, pp. 84-85.

Schwartz, Heinrich: "The Mirror in Art", **The Art Quarterly**, No. 15, 1952, pp. 97-118.

Scillia, Diane G.: "Geertgen tot Sint Jans", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, p.152.

Segal, Sam: **Flowers and Nature: Netherlandish Flower Painting of Four Centuries**, Hijnk International b.v., Amstelveen, 1990.

Seymour, Charles: "Dark Chamber and Light-Filled Room: Vermeer and the Camera Obscura", **The Art Bulletin**, Vol. 46, No. 3, 1964, pp. 323-331.

Shaw-Miller, L. (Rev.): "Life, Work and the Whole Damned Thing: Artifice and Illusion, The Art and Writing of Samuel van Hoogstraten by Celeste Brusati", **Oxford Art Journal**, Vol.21, No.1, 1998, pp.154-157.

Shawe-Taylor, Desmond

Quentin Buvelot (Ed.): **Masters of the Everyday: Dutch Artists in the Age of Vermeer**, Ed. D. Shawe-Taylor and Quentin Buvelot, Royal Collection Trust and Mercatorfonds, London and Brussels, 2015.

Slive, Seymour: "Notes on the Relationship of Protestantism to Seventeenth Century Dutch Painting", **The Art Quarterly**, Vol. 19, Detroit Institute of Art, 1956, pp. 3-14.

Slive, Seymour: **Frans Hals**, Royal Academy of Arts, Gary Schwartz - SDU, London, Maarssen- 's-Gravenhage, 1989.

Slive, Seymour: **Dutch Painting 1600-1800**, Yale University Press, New Haven and London, 1995.

Sluijter, Eric J.: **Leidse Fijnschilders: Van Gerrit Dou tot Frans van Mieris de Jonge 1630-1760**, Uitgeverij Waanders ve Stedelijk Museum De Lakenhal, Zwolle and Leiden, 1988.

Sluijter, Eric J.: **De Lof der Schilderkunst: Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642**, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 1993.

Sluijter, Eric J.: "Matthijs Naiveu", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited., New York, Vol 22, 1996, p. 442.

Sluijter, Eric J.: "Didactic and Disguised Meanings: Several Seventeenth-Century Texts on Painting and the Iconological Approach to Dutch Paintings of this Period", **Looking at Seventeenth-Century Dutch Art: Realism Reconsidered**, Ed. Wayne Franits, Cambridge University Press, Cambridge, 1997, pp. 78-87.

Sluijter, Eric J: "On Fijnschilders and Meaning", **Seductress of Sight: Studies in Dutch Art of the Golden Age**, Waanders Publishers, Zwolle, 2000, pp. 265-343.

Sluijter, Eric J.: **Rembrandt and the Female Nude**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

Smith, Elise Lawton: "Lucas van Leyden" **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, p. 426.

Smith, Jeffrey Chipps: **The Northern Renaissance**, Phaidon Press, London, 2010.

Snoep-Reitsma, Ella: "De Waterzuchtige Vrouw van Gerard Dou en de betekenis van de lampetkan", **Verschuivende Betekenissen van zeventiende eeuwse nederlandse genrevoorstellingen**, doktora tezi, Deventer, 1975, pp. 1-6.

Sözen, Metin,
Uğur Tanyeli: **Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü**, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2001.

Schwartz, Gary: "Kunstenares in de Gouden Eeuw: De Raadsels rond Judith Leyster", **Vrij Nederland**, 9. Oktober, 1993, pp.84-85.

Spicer, Joaneath: "An Experiment with Perspective by Gabriel Metsu", **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 51. Bd., H. 4, 1988, pp. 574-583.

Spicer, Joaneath A.: "Frankenthal School", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 11, Grove Macmillan Publishers Inc., London and New York, 1996, pp. 731-732.

Spicer, Joaneath A.: "The Role of Printmaking in Utrecht during the First Half of the Seventeenth Century", **The Journal of the Walters Art Gallery**, Vol. 57, Place and Culture in Northern Art, 1999, pp. 105-132.

Stone-Ferrier, Linda: "The Engagement of Carel Fabritius's Goldfinch of 1654 with the Dutch Window, A Significant Site of Neigborhood Social Exchange", **Journal of Historians of Netherlandish Art**, Vol. 8, Issue 1, 2016.

Stoichita, Victor I.: **The Self-Aware Image: An Insight into Early Modern Meta-Painting**, Trans. Anne- Marie Glasheen, Cambridge University Press, Cambridge, 1997.

Suchtelen, Ariane van: **Winters van Weleer: Het Hollandse winterlandschap in de Gouden Eeuw**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2001.

Sutton, Peter C.: "Hendrick van der Burch", **The Burlington Magazine**, Vol. 122, No. 926, 1980, pp. 315-326.

Sutton Peter. C.: **Masters of Seventeenth-Century Dutch Genre Painting**, Ed. Peter C. Sutton, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 1984.

Sutton, Peter C.: "Introduction", **Masters of 17th Century Dutch Landscape Painting**, Ed. Peter C. Sutton, Museum of Fine Arts, Boston Massachusetts, 1987.

Sutton, Peter C.: "Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer", **Love Letters: Dutch Genre Paintings in the Age of Vermeer**, Ed. P.C. Sutton, L. Vergara and A.J. Adams, Frances Lincoln, London, 2003, pp. 14-49.

Takahashi, Tatsushi: "Philips Angel (II)", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 2, 1996, p. 29.

Thiel, P.J.J. van: "Prijst de lijst: Een onderzoek naar vorm en functie van de Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw", **Prijst de Lijst: De Hollandse schilderijlijst in de zeventiende eeuw**, Ed. P.J.J.van Thiel and C.J. de Bruyn Kops, Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1984, pp. 11-24.

Thiel, Pieter van: "De rijkaard uit de Gelijkenis van de rijke dwaas", **Rembrandt de Meester en Zijn Werkplaats**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991, pp. 128-129.

Thiel, Pieter van: "Stilleven met twee dode pauwen en een meisje", **Rembrandt de Meester en Zijn Werkplaats**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991, pp. 212-213.

Thiel, Pieter van: "The Haarlem School", **Painting in Haarlem 1500-1850: The Collection of the Frans Hals Museum**, Red. P. Biesboer, Trans. Jennifer Kilian, Ludion, Ghent, 2006, pp. 15-42.

Todorov, Tzvetan: **Ya Sanat Ya Hayat**, Çev. Aziz Ufuk Kılıç, Sel Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Tummers, Anna: **Judith Leyster: De eerste vrouw die meesterschilder werd**, Frans Halsmuseum, Haarlem, 2009.

Tükel, Uşun: "Resimde İç Mekan ya da Resmin İç Yapısı", **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 103-111.

Tükel, Uşun: "Günlük Yaşamdan Yapıta, Yapıttan Günlük Yaşama Oda", **Resmin Dili: İkonografiden Göstergebilime**, Homer Kitabevi, İstanbul, 2005, s. 112-116.

Tükel, Uşun: "Jan van Goyen", **Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi**, cilt 2, Yem Yayın, İstanbul, 2008, s. 611-612.

Tükel, Uşun,
Serap Yüzgüller Arsal: **Sözden İmgeye Batı Sanatında İkonografi**, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2014.

Tümpel, Astrid: "Pieter Lastman", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 126.

Tümpel, Astrid: "De Pre-Rembrandtisten", **God en Goden: Verhalen uit de Bijbelse en Klassieke Oudheid door Rembrandt en zijn Tijdgenoten**, Ed. Albert Blankert v.d., Rijksmuseum and Staatsuitgeverij, Amsterdam and Den Haag, 1981, p. 123.

Uffelen, G.A. van: **425 Jaar Hortus Botanicus Leiden**, Universiteit Leiden, Leiden, 2015.

Vasari, Giorgio: **Sanatçıların Hayat Hikâyeleri**, Çev. Elif Gökteke, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

Veen, J. A. van der: "Amsterdam; Art Life and Organization: 1578-1709", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Vol. 1, Grove Macmillan Publishers Inc., 1996, pp. 806-807.

Veldman, Ilja M.: "Kunst voor de Burgerij: Jacob Cornelisz. Oostsanen als het begin van de Amsterdamse schilder- en prentkunst." **Jacob Cornelis van Oostsanen: De Renaissance in Amsterdam en Alkmaar**, Ed. Daantje Meuwissen, Waanders Uitgevers, Zwolle, 2014, pp. 63-73.

Vermet, Bernard: "The Burgeoning North", **Divine Interiors: Experience Churches in the Age of Rubens**, ed. Claire Baisier, Museum Mayer van den Bergh, Antwerp, 2016, pp.104- 121.

Verwer, W.J.: **Memoriaelbouck: Dagboek van Gebeurtenissen te Haarlem van 1572-1581**, ed. J.J. Temmink, Schuyt, Haarlem, 1973. (çevrimiçi)

http://www.dbnl.org/tekst/verw006memo01_01/verw006memo01_01_0009.php 03.01.2015

Vinci, Leonardo da: **A Treatise on Painting**, Trans. John Francis Rigaud, George Bell and Sons, London, 1877.

Vinci, Leonardo da: **Paragone: Sanatların Karşılaştırılması**, Çev. Kemal Atakay, Notos Kitap, İstanbul, 2007.

Vos, Dirk de: **Hans Memling, The Complete Works**, Fonds Mercator Paribas and Ludion Press, Ghent, 1994.

Vries, Lyckle de: "Surveys: Yellow Pages or Guide Bleu?", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 26, No. 3, 1998, pp. 213-224.

Vries, Lyckle de: **Verhalen uit Kamer, Keuken en Kroeg: Het Hollandse Genre van de 17de Eeuw als Vertelende Schilderkunst**, Salomé- Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

Waiboer, Adriaan: "The Early Years of Gabriel Metsu", **The Burlington Magazine**, Vol 147, No. 1223, Art in Northern Europe (Feb. 2005), p. 80-90.

Waiboer, Adriaan E.: **Gabriel Metsu Life and works: A Catalogue Raissoné**, Yale University Press, New Haven and London, 2012.

Weber, Gregor J.M.: "Huiselijke taferelen", **Emanuel de Witte: Meester van het Licht**, Red. Gerdien Wuestman, Stedelijk Museum Alkmaar and Waanders Uitgevers, Alkmaar and Zwolle, 2017, pp. 87-99.

Weber, Max: **Protestan Ahlakı ve Kapitalizm Ruhu**, Hil Yayınları, İstanbul, 1997.

Weller, Dennis P.: "Haarlem", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp.165-167.

Weller, Dennis P.: "Dirck Hals", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Garland Publishing, New York and London, 1997, p.172.

Weller, Dennis P.: "Judith Leyster", **Dutch Art: An Encyclopedia**, Ed. Sheila Müller, Garland Publishing, New York and London, 1997, pp.222-223.

Weller, Dennis P.: "The Drawings of Jan Miense Molenaer", **Master Drawings**, Vol. 45, No. 2, Summer 2007, pp. 147-166.

Westermann, Mariët: "Costly and Curious, Full off Pleasure and Home Contentment" Making Home in the Dutch Republic", **Art and Home: Dutch Interiors in the Age of Rembrandt**, Ed. Mariët Westermann, Deventer Art Museum and The Newark Museum, Waanders Publishers, Zwolle, 2002, pp. 15-81.

Weststeijn, Thijs: **The Visible World: Samuel van Hoogstraten's Art Theory and the Legitimaton of Painting in the Dutch Golden Age**, Trans. B. Jackson and L. Richards, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2008.

Weststeijn, Thijs: "The Gender of Colors in Dutch Art Theory", **Netherlands Yearbook for History of Art (Meaning in Materials)**, Vol. 62, 2012, pp. 177-201.

Wetering, Ernst van de: "Rembrandts schilderwijze: techniek in dienst van illusie", **Rembrandt de Meester en Zijn Werkplaats**, Waanders Uitgevers, Zwolle, 1991, pp. 12-39.

Wetering, Ernst van de: "Subordinating Colour to Light and Shadow: Rembrandt's Fatal Choice?", **Aemulatio: Imitation, emulation and invention in Netherlandish art from 1500-1800. Essays in honor of Eric Jan Sluijter**, Ed. A.W.A. Boschloo, v.d., Waanders Publishers, Zwolle, 2011, pp. 126-135.

Wetering, Ernst van de: **Rembrandt: The Painter Thinking**, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2016.

Wheelock, Arthur K.: "Carel Fabritius: Perspective and Optics in Delft", **Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek**, Deel. 24, Fibula/ Van Dishoeck, Bussum, 1973, pp. 63-83.

Wheelock, Arthur K.: "Gabriel Metsu (1629-1667): A Study of His Place in Dutch Genre Painting of the Golden Age by Franklin W. Robinson", **The Art Bulletin**, Vol. 58, No. 3, (Sep. 1976), pp. 456-459.

Wheelock, Arthur K.: "Haarlem: The Seventeenth Century. Rutgers University", **The Burlington Magazine**, Vol.125. No. 963, 1983, p.386.

Wheelock, Arthur K.: **Vermeer**, London, Thames and Hudson, 1988.

Wheelock, Arthur K.: "Leven en werk van Johannes Vermeer (1632-1675)", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995, pp.15-29.

Wheelock, Arthur, Ben Broos: "Catalogue", **Johannes Vermeer**, Mauritshuis, National Gallery of Art and Waanders Uitgevers, Den Haag, Washington and Zwolle, 1995.

Wheelock, Arthur K.: "Judith Leyster Biography", 2014, (çevrimiçi 12.02.2015) http://www.nga.gov/content/ngaweb/Collection/artist-info.1485.html?artobj_artistId=1485&pageNumber=1

Wieseman, Marjorie E.: "De Appelschilster", **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands Oudste Stad**, ed. Peter Marijnissen v.d., Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, p. 89.

Wieseman, Marjorie E.: "De Luistervink", **De Zichtbaere Werelt: Schilderkunst uit de Gouden Eeuw in Hollands**

Oudste Stad, ed. Peter Marijnissen v.d., Waanders Uitgevers and Dordrechts Museum, Zwolle, 1992, pp. 241-242.

Wieseman, Marjorie E.: "Michiel van Musscher", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, London and New York, Vol. 22, 1996, p. 383.

Wölfflin, Heinrich: **Sanat Tarihinin Temel Kavramları: Yeni Zamanların Sanatında Üslubun Gelişmesi Sorunu**, Çev. Ahmet Cemal, Hayalperest Yayınevi, İstanbul, 2015.

Wurfbain, Maarten: "David Bailly's Vanitas of 1651", **The Age of Rembrandt: Studies in Seventeenth Century Dutch Painting (Papers in Art History from the Pennsylvania State University, Book II)**, yaz. Roland E. Fleischer, Susan S. Munshower, v.d., Pennsylvania State University, Pennsylvania, 1988, pp. 48-69.

Yunusoğlu (Kazancı), F.T.: **Fırçanın Ucundaki Cerrahlar: 17. ve 18. Yüzyıl Hollandası'nda Cerrahlar Loncası Portreleri**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı, 2008.

Zeeuw, Liesbeth van der: "Naamlijst van zeventiende-eeuwse Rotterdamse schilders", **Rotterdamse Meesters in de Gouden Eeuw**, Ed. N. Schadee, Historisch Museum Rotterdam and Waanders Uitgevers, Rotterdam and Zwolle, 1994.

Çevrimiçi Kaynaklar

"David Bailly: Otoportre" http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/s-1351 (çevrimiçi, 4.11.2017)

"Curtain", Encyclopædia Britannica, https://www.britannica.com/topic/curtain-interior-decoration (çevrimiçi, 5.4.2017)

https://www.nottingham.ac.uk/manuscriptsandspecialcollections/researchguidance/medievalbooks/decorationandillumination.aspx (çevrimiçi, 27.7.2017)

Adeline, Collange: "Concert on a Balcony", http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/concert-balcony (çevrimiçi, 7.8.2017)

http://librairie-hugonnard-roche.blogspot.nl/2014/06/le-jaloux-par-force-et-le-bonheur-des.html (çevrimiçi, 5.11.2017)

https://www.khm.at/en/objectdb/detail/981/?pid=2599&back=576&offset=2&lv=listpackages-5489 (çevrimiçi, 13.8.2017)

https://www.kb.nl/themas/boekkunst-en-geillustreerde-boeken/meer-geillustreerde-werken/perspective (çevrimiçi, 30.8.2017)

Camera Obscura Örnekleri için:

http://www.cameraobscura.nz/ (çevrimiçi, 22.10.2017)
http://www.essentialvermeer.com/camera_obscura/co_two.html#.Wez0OYhx2M8

(çevrimiçi, 22.10.2017)

David Hockney'in BBC **Secret Knowledge** Belgeseli:

https://www.youtube.com/watch?v=JKbFZIpNK10 ve

https://www.youtube.com/watch?v=MDIiVkoTik8 (çevrimiçi, 23.10, 2017)

Philip Steadman'ın Vermeer resimlerindeki odanın rekonstrüksiyonu ile ilgili kaynaklar:

https://www.youtube.com/watch?v=GFfmc4e7KgM (çevrimiçi, 23.10.2017)

http://www.bbc.co.uk/history/british/empire_seapower/vermeer_camera_01.shtml (çevrimiçi, 23.10.2017)

http://watsonellisgalleryart.blogspot.nl/2013/11/the-controversial-theory-of-use-of.html (çevrimiçi, 23.10.2017)

http://www.lakenhal.nl/nl/collectie/b-22 (çevrimiçi, 19.11.2017)

Jacob de Wit http://www.jacobdewit2020.nl/waar-is-jacob/ (çevrimiçi, 21.11.2017)

"Waarom heeft Den Haag een ooievaar als symbool?" (çevrimiçi, 30.11.2015) www.denhaag.nl

Ağız tamburasıyla ilgili olarak: (çevrimiçi, 29.11.2017)
http://centraalmuseum.nl/ontdekken/object/?q=dirck%20van%20baburen&img_only=1#o:7454

EKLER

Ek-1 TABLO

	Delft	Haarlem	Leiden	Utrecht	Amsterdam	Den Haag	Deventer	Dordrecht	Rotterdam
Perde	P. de Hooch J. Vermeer H.C. van Vliet G. Houckgeest J. Verkolje C van Couwenberg	J.A. Berckheyde J.M. Molenaer A.J. van Ostade P. de Grebber	G. Dou F. van Mieris G. Metsu J. Steen M. Naiveu A. van Gaesbeeck	G. van Honthorst	Rembrandt B.van der Helst M. van Musscher E. de Witte	C. Netscher A. van de Venne		G. Schalcken C. Bisschop N. Maes	
Ayna-Yansıma	J. Vermeer H. van der Burch C. de Man	F. Hals V.L.van der Vinne P.G.van Roestraeten	G. Dou F. van Mieris	P. Moreelse	P.J. Elinga E. de Witte Torrentius (J. van der Beeck) M.van Musscher		G. ter Borch	N. Maes	L.de Jongh
Çerçeve-Niş		F.Hals J.A. Berckheyde	G. Dou G. Metsu M. Naiveu J. Steen Q. van Brekelenkam P.C.van Slingelandt	G. van Honthorst J. Duck H. Terbrugghen A. Bosscheart R. Savery	Rembrandt B. van der Helst J. Victors	J. Tielius C. Netscher M. D'Hondecoeter		S. van Hoogstraten G. Schalcken C. Bisschop	E. van der Neer G. van Battem A.van der Werff
Derinlik-Doorkijkje	P. de Hooch J. Vermeer H. van der Burch C. de Man J. Vrel J. Verkolje B. van der Ast H.C. van Vliet G. Houckgeest	P. Saenredam J.A. Berckheyde A. Brouwer D. Hals P.G. van Roestraeten	G. Metsu J. Steen G. Dou F.van Mieris	A. Bosschaert	P.J. Elinga E. Bourse E. de Witte	B. van Bassen A. van de Venne		S. van Hoogstraten C. Bisschop N. Maes	L. de Jongh J. Ochtervelt A. de Lorme
Perspektif Kutusu-Camera Obscura	C. Fabritius J. Vermeer D. Vosmaer H.C.van Vliet				P.J. Elinga Torrentius			S. van Hoogstraten	W. Kalf
Yüzeyde Oyunlar	C. Fabritius B. van der Ast H. Steenwyck D. Vosmaer W.van Vliet	J. Leyster V.L.van der Vinne A.van Nieulandt J. Verspronck	G. Dou F. van Mieris G. Metsu M. Naiveu P.C.van Slingelandt E. Collier L.N. Peschier D. Bailly	G. van Honthorst C. Van Poelenburgh A. Bosschaert J.B. Weenix H. Terbrugghen J.D. de Heem	Rembrandt C. Brisé B.van der Helst Torrentius	M. D'Hondecoeter J. Leemans J.Tielus H. van Heemskerck J. Biltius C. Netscher		S. van Hoogstraten C. Bisschop C. van der Meulen G. Schalcken	A van der Werff
Işık- Gölge	W. van Vliet J. van Velsen P. de Hooch J. Vermeer H. van der Burch H.C. van Vliet H. Steenwyck J. Vrel	J. Leyster P. de Grebber A.van Ostade A. Brouwer D. Hals P.G.van Roestraten	G. Dou Metsu P.C.van Slingelandt M. Naiveu	G. van Honthorst H. Terbrugghen D. Van Baburen	Rembrandt E. Bourse P.J. Elinga W.C. Duyster		G. ter Borch	G. Schalcken A. Boonen S.van Hoogstraten	A.van der Werff L. de Jongh H. Sorgh
Doku-Materyal	J. Vermeer J. Verkolje C.J. Delff H. Steenwyck	F. Hals J. Leyster P.G.van Roestraten F. van Schooten Floris van Dijck	G. Dou F. van Mieris G. Metsu M. Naiveu P.C. van Slingelandt	J.B. Weenix	Rembrandt M. van Musscher Torrentius W.C. Duyster W. van Aelst	C. Netscher	G. ter Borch	G. Schalcken	J. Ochtervelt E. van der Neer H. Sorgh A. van der Werff W. Kalf

Ek-2

İzleyiciyi "uyutmak": Johannes Verspronck'un Chantourné'si

Bu tezin yazıldığı sırada Haarlem Frans Hals Museum'da devam etmekte olan (Kasım 2017-Mart 2018) **Humor in De Gouden Eeuw: De Kunst van Het Lachen** (Altın Çağ'da Mizah: Gülme Sanatı) başlıklı sergide, Bisschop'un *Chantourné*'sine (Resim 198) çok küçük farklılıklar dışında oldukça benzeyen bir çalışma sergilenmektedir. Sergideki görüntü (Resim 264), bu yanılsamacı tekniğin günümüz müze izleyicisini bile köşede sandalyesinde bir çocuk uyuyormuş izlenimiyle nasıl yanıltabildiğinin (Resim 264a) ilginç bir örneğidir.

Belçika'da özel bir koleksiyona ait bu yapıt, Johannes Versprock tarafından yapılmıştır. Verspronck (1600/03-1662) Haarlem'de yaşamış ve Haarlem Aziz Luka Loncası'na (1632) bağlı çalışmıştır. Frans Hals'ın öğrencilerinden olduğu sanılan sanatçı, portreleri ve natürmortları ile bilinir. Sergi küratörlerinden Hillegers, sergideki yapıtın üstündeki tarih ve imzadan yola çıkarak daha önce Bisschop'a atfedilen diğer *chantourné*'nin de Verspronck'a ait olduğunu iddia eder. Yazara göre, Bisschop'un 1988 yılında ortaya çıkartılan bu yapıtı, Houbraken'ın yazdıklarından ve söz konusu sergideki versiyonun varlığından haberdar olunmamasından dolayı böyle yanlış atfedilmiştir.[1]

[1] Jasper Hillegers: **Humor in De Gouden Eeuw: De Kunst van Het Lachen**, Ed. A. Tummers, E. Kolfin and J. Hillegers, Waanders Uitgevers and Frans Hals Museum, Zwolle and Haarlem, 2017, p. 151.

Resim 264: J. Verspronck, *Yüksek Sandalyesinde Uyuyan Çocuk*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 96 x 75,7 cm, özel koleksiyon. (Foto: F.T. Kazancı, 2018)



Resim 264a: J. Verspronck, *Yüksek Sandalyesinde Uyuyan Çocuk*, 1654, panel üstüne yağlıboya, 96 x 75,7 cm, özel koleksiyon. (Foto: F.T. Kazancı, 2018)



Ek-3

Philips Angel ve Resim Sanatına Övgü[2]

Philips Angel günümüzde daha çok 1641 yılında Aziz Luka Günü'nde (18 Ekim) Leidenlı ressamlara yaptığı *Resim Sanatına Övgü*[3] başlıklı konuşması ile bilinir. Ressam, gravürcü, yazar ve tüccar olan Angel 1618 yılında Leiden'da dünyaya gelmiş, 1648'de kuruluşunda görev aldığı Leiden Ressamlar Loncası'na bir dönem başkanlık da yapmış ve 1645 yılında VOC gemileri ile Batavia'ya (günümüzde Jakarta) gitmiştir. Yine VOC ile ticari bir görev için gittiği İsfahan'da Şah II. Abbas'ın saray ressamı olmuş ve sultanın torununa resim dersleri vermiştir. Buradan tekrar Batavia'ya dönen Angel 1664 yılında hayata gözlerini yummuştur.

Philips Angel'dan kalan birkaç gravürün yanı sıra sadece iki resim günümüzde ona atfedilebilmektedir. Bunlardan birisi 1650'lerden bir natürmort, diğeri ise St. Petersburg Hermitage Museum'da bulunan bir iç mekân resmidir. Yaşlı bir erkek başının görüldüğü bir gravürü Rembrandt etkileri taşımaktadır. Angel'in eğitimi hakkında fazla bir şey bilinmese de bu gravür ve konuşmasındaki fikirler, sanatçının 1638 yılında Leiden'da usta ressam olmadan önce Rembrandt'la iletişim halinde olmuş olabileceğinin ipuçlarını vermektedir.

Philips Angel'ın *Resim Sanatına Övgü* başlıklı konuşması Hollanda sanat tarihi literatüründe önemli bir yere sahiptir. Miedema, kapsamlı kuramsal bir eğitim almamış olmaya aldırmaksızın Angel'in böylesi bir toplantıda sanat ressamlığı mesleğini destekleyen bir söylev verebilmeyi başardığını; metnin tam da kuramsal eksikliklerinden dolayı ilginç olduğunu belirtir. Bu metin, daha çok bir grup ressam ve sanatsevere sunulmuş bir sanata övgü konuşması olarak, Hollanda resmiyle ilgili (hem nicelik hem nitelik açısından) en verimli döneminde yayınlanmış tek sağlam metindir. Philips Angel'ın, Karel van Mander'ın *Het Schilderboeck*'ta savladıklarının

---

[2] Philips Angel'ın biyografisi ve söylevine ilişkin bilgiler: Tatsushi Takahashi: "Philips Angel (II)", **The Dictionary of Art**, Ed. Jane Turner, Macmillan Publishers Limited, New York, Vol. 2, 1996, p. 29; Eric Jan Sluijter: **De Lof der Schilderkunst: Over schilderijen van Gerrit Dou (1613-1675) en een traktaat van Philips Angel uit 1642**, Uitgeverij Verloren, Hilversum, 1993, pp. 8-9 ve Hessel Miedema: "Introduction", Trans. Michael Hoyle, **Praise of Painting, Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 24, No. 2/ 3, p. 227'den derlenmiştir.

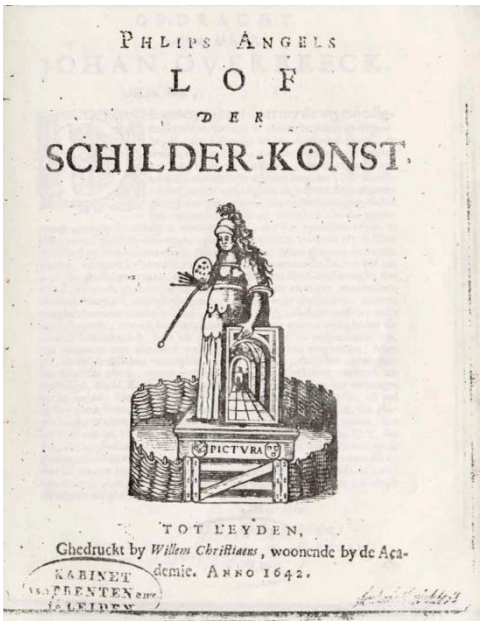
[3] *Lof der Schilder-Konst.*

aksine yaratıcılığın edebi yönleriyle ilgili belirli geleneksel bir fikri bulunmuyordu. Angel, hiyerarşik olarak tarihî resimleri diğer resim türlerinin üstünde görmediği gibi entelektüel bir etkinlik olarak sanatın didaktik işlevi konusunda yüce fikirler ve sanatla ilgili öğrenilmiş kuramsal fikirler formüle etmiyordu. Hollanda'da Van Mander aracılığıyla bilinen İtalyan sanat kuramına da çok önem vermiyordu. Angel kitaplardan devşiremediklerini, başta Gerard Dou'un olmak üzere kısmen Leidenlı meslektaşlarının çalışmalarından almıştır. Sonuç olarak, *Resim Sanatına Övgü* ancak 1980'lerden sonra hak ettiği ilgiyi görmeye başlamış ve Leiden *fijnschilderen* ressamlarının sanatsal ideallerini yücelten bir metin olarak kabul edilmiştir.

Ek-4

Resim Sanatına Övgü- Philips Angel (1642)[4]

Resim 265: Philips Angel'in *Resim Sanatına Övgü* başlıklı konuşma metninin başlık sayfası, 1642.



Kaynak: Philips Angel, Michael Hoyle, Hessel Miedema: "Praise of Painting", **Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art**, Vol. 24, No. 2/3, 1996, pp. 227-258.

[…]

Artık sona yaklaşırken, bir ressamın, kendisiyle alay edilmeden, övgüye değer insanlar mertebesinde değerlendirilebilmesi için gerekli özellikleri inceleyelim isterseniz. Çünkü ressam adını taşıyan herkesin bu mertebede değerlendirilemeyeceği kesindir. Çoğu kimse "Eğer sanatımız bu kadar mükemmel ise, ben de kendimi mahir sayarım çünkü ben de onun bir sakiniyim" diye düşünerek kendini eğlendirebilir. Ancak çoğu tavus kuşu gibi gururla göğüslerini kabartarak ve kuyruklarındaki zarif tüylerinden haz alarak dolanırken, ayaklarının zavallı ihtişamını görür görmez, kuyruklarını düşürüp utanç içinde ezilirler. Bu, geçmişin seçkin ressamları hakkında böylesi muhteşem şeyler duyana kadar kendileri de ressam adını taşıdığı için onlardan olduğunu sananların düşeceği durumdur. Oysa, eğer çalışmalarını söz konusu şöhretli insanların çalışmalarının yanına koyarlarsa, o tavus kuşu gibi utanç

[4] Söz konusu çeviri, Philips Angel'in özgün metni *Lof der Schilder Konst* sayfa 33'den başlamaktadır.

ve üzüntü ile dolup başları önde ayrılmak zorunda kalırlar. Bununla birlikte, kendisiyle alay edilme korkusu olmadan, şöhretli insanların mertebesine kabul edilebilmek için hangi özelliklere sahip olmak gerektiğini keşfetmek üzere benim şimdi kalemimle tasvir edeceğim böylesi birine dikkat edin.

Bu kişi sağlıklı bir muhakeme; sağlam ve güvenilir çizim yetisi; nesnelerin doğal bir şekilde düzenlenmesinde üstün yetenek, hoş bir coşkunluk ortaya koyacak ustalıklı yaratıcılık; ışık ve gölgeleri uygun bir biçimde ayarlayabilme; özgün doğal şeyleri iyi bir şekilde gözlemleyebilme; ustalıklı bir perspektif anlayışı ve tarihi konularda[5] eşit derecede deneyime eşlik eden etraflı okuma ve çalışmaya dayanan engin ve esaslı tefekkür gibi yetilere sahiptir. Bu kişi ayrıca matematik ilkelerini biraz kavrayabilmelidir. Bu ressam, kapsamlı anatomi bilgisine sahip olmalı; başka bir ustanın üslubundan ziyade doğaya öykünmeli; ten rengini elde edebilmek için renkleri nasıl karıştıracağını bilmeli; tüm yünlü, keten ve ipek kumaşları ayırt edebilmeli ve çevik fakat su gibi rahat akan bir fırça kullanımı olmalıdır. Kişi eğer tüm bu özellikleri Apelles'in tatlı dilli belagat yeteneği ve Michelangelo'nun meziyeti birleştirebilirse ve ayrıca Domenico Ghirlandaio'nun tutku ve çalışkanlığına sahipse, işte o zaman bu kişinin ebedi, unutulmaz şeref tacı övgüsünü hak ettiği söylenebilir. Ancak biri de çıkıp böyle bir ressamın daha önce, şimdi var olup olmadığını ya da gelecekte, var olup olamayacağını sorarak itiraz edebilir. Eğer böyle bir umut beyhudeyse kim ebedi şeref tacı ile ödüllendirilecektir? Daha önce bahsettiğim şövalye ruhlu şair J. Cats'tan[6] bir dize ile yanıtlayayım:

> "Bu örneğin umudunu kırmasına izin verme,
> kim daha yaklaşırsa en iyisini yapmıştır."

Şimdi burada sıralanan tüm meziyetlerin tek bir ressamda ille de bulunması gerekip gerekmediğini inceleyelim. Bu amaçla, değerini daha iyi takdir edebilmek için her birini sırayla inceleyelim. İlk olarak, ressamın her şeyden önce sağlıklı bir muhakemeye sahip olması gerektiği söylendi. Onun yararlılığından (sanatımızın hizmetinde olması ve şerefinin yayılmasından) bahsediyorum; çünkü iyi bir

[5] Tarih, mitoloji, din (ç.n.)
[6] Jacob Cats (1577-1660), özellikle didaktik çalışmaları ile bilinen şair, politikacı ve avukat. (ç.n.)

muhakemeye sahip ancak iyi hüküm verdiği halde onu uygulama gücünden yoksun olan kişi, bu çabasıyla etkisizliğini beyan edip kendini rezil etmek dışında bir şey yapmış olmaz. Bu durumu daha da açıklamak üzere bir örnek vereceğim. Kişi hoş olduğuna karar verdiği bir resmi görünce ve kendi üstünde çalıştığı resmi bu resme öykünerek onun kadar iyi yapamayacağını bilerek, bugünlerde fazlasıyla yaygın olan böylesi uygunsuz bir yanlışa kalkışmayacaktır. Başka bir deyişle, kompozisyona kendisinden bir şeyler katarak insanları bu yaptıklarının kendi yaratıcılığı olduğuna inandırarak yanıltan kişi, (şimdilerde birçokları gibi) olduğundan farklı görünmek arzusunda olmadan böyle bir resme öykünmekten fazlasını yapmamış olacaktır. Bu çok saçma ve çıplak poposunu şömine rafının altında çömelerek saklamaya çalışan ancak tırmanmaya başladığı anda tüm çıplaklığı ortaya çıkan bir maymun kadar sanat konusunda bilgili olanlar dışında değer görmez. Bu insanlar böyledir: büyük bir ustanın kompozisyonu altında saklandıkça yetersiz muhakemeleri ortaya çıkmaz ta ki kendi yaratıcılıkları ile tırmanmaya başladıklarında ortaya çıkan çıplaklıkları gibi. Lakin şeref hırsızlığının sanatın zararına hizmet etmek olduğunu bilen, sağlıklı bir kavrayışa sahip kişi bunu iyi bir muhakeme ile önleyebilir. Yine de birisi çıkıp sorabilir, başka ustalardan ödünç almak doğru değil mi diye. Ben hoş görülebileceğini varsayıyorum, evet, yoksa buna çeşitli iddialarla müsaade eden Karel van Mander'ın *Grondt der edel vrij schilder-konst*[7] kitabının 1. bölümünün 46. mısrasına doğrudan karşı gelmiş olurum.

Ancak birinin kusurlarını düzeltmek amacıyla bir şeyi ödünç alması ile zaten iyi olan çalışmasına yersiz bir şey ilave etmesi bambaşka konular. Çünkü ilki ustaya övgüyü arttırırken ikincisi eklendiği şeye gölge düşüren özensiz bir ilavedir. Onun için, burada ödünç almak ve ilave etmek arasında bir ayırım yapmalı. "İyi pişmiş şalgamdan güzel çorba olur" demişti daha önce bahsettiğim kişi. Bununla, bir şey ödünç almak isteyenin bunu gözden kaçacak kadar tatlı ve pürüzsüz bir şekilde kendi çalışmasına dâhil ederek ustalıkla yapması gerektiğini anlatmak ister. Böylelikle ödünç alan kişi, Ezop'un küçük kargasının akıbetinden kaçabilir. Bu küçük karga, güzel kuşlardan topladığı tüylerle kendini donatmış kasım kasım kasılarak gezinirken, diğer kuşların ne olup bittiğini anlamadığını düşünerek yanılmıştı çünkü

[7] *Het Schilderboeck* (1604) (ç.n.)

kendi tüylerini tanıyan kuşlar bunları geri almıştı. Süslü giysileri üzerinden alınan hırsız karga diğer kuşlar tarafından alaya alınmanın utancıyla sessizce sıvıştı. Bu şekilde bir araya getirilmiş bir kompozisyonu kendisine gösteren ressama Michelangelo: "eğer kompozisyondaki her bir öğeyi ait olduğu ressama geri verecek olsam, bu panel boş kalırdı" demiştir. Bu beklenmedik cevap, utançla yenilgisini kabul eden ressamı, fazla bir şey demeden apar topar oradan ayrılmak zorunda bırakmıştır.

İkinci olarak, güvenilir çizim yetisi bir ressam için çok gereklidir. Çünkü çizim kişinin, ölçüsüz bazı meslektaşlarının her gün yaptığını gördüğümüz, berbat hataları yapmasına engel olur. Bir yüz yapmak isterken, bir gözün diğerinden daha yüksekte yapıldığını ya da kulakların fazlasıyla küçük, burnun fazla kısa ya da uzun ağzın çarpık olduğunu filan fark eder veyahut bedene çok büyük ya da çok küçük gelecek bir baş, fazlasıyla uzun ya da kısa kollarla bacaklar yapar. Özetle birçok uygunsuz resim gün yüzü görür. Böylesi acemi bir hata sağlam bir çizim yetisi ile önlenebilir. Bilhassa (en şöhretliler arasında sayılanların bile zaman zaman yaptığına tanık olduğumuz gibi), hâlâ tembelliğe yatkın olduklarından, dostane bir şekilde gülen bir yüz yapmak isterken ağlarmış gibi görünmesi bu şekilde önlenebilir. Bunun tersi ile de karşılaşırız, yani içsel bir hüznü resmetmeyi arzu ederken yüz o kadar gevşek çiziliyor ki bu çoğunlukla neşe etkisi bırakır. Bu ve benzeri konularda emin olmak için kişi, sağlıklı bir muhakemeyle sağlam ve güvenilir bir çizim yetisine sahip olmalıdır.

Üçüncü olarak, ressamın her şeyi pürüzsüz ve doğal bir şekilde birleştirme yeteneği olmalıdır. Bunun doğruluğu şuralardan görülebilir: kompozisyon konusunda anlaşılır olan birisi nesnelerin düzenlenmesi konusunda hiçbir zaman sıkıntı yaşamayacaktır. Çünkü birbirleriyle oynamalarına izin vereceği düşüncelerini açığa çıkarınca, yaratıcı ruhu binlerce farklı buluş ortaya dökecektir. Bir de bu pürüzsüzlüğe doğallık eşlik edip de kardeş gibi hareket ederlerse, bunun sanata, benim yapacağım uzun açıklamadan ziyade bilge ustaların kolaylıkla kavrayacağı çok hoş, göz alıcı bir parıltı vereceğini görecektir. Yani ressamdan istenenlerden birisi de budur çünkü bu onun tasvir ettiği tarihi konulu resimleri sanatseverler ve resmi görenler için daha anlaşılır yapmasına olanak verir.

Ayrıca bu tatlı bir şekilde akan doğallığa bir de dördüncü konuyu

ekleyebiliriz: sanata en az cila kadar parlaklık katan hoş dekoratif zenginlikler. Bir ressamın buna neden fazlasıyla önem vermesi gerektiği, sanatseverlerin yüreklerinde uyanan ilham veren ilgiden saptanabilir. Kişi bunu günden güne resimlerini ve çalışmalarını bununla zenginleştirenlerde görebilir ve bunun bir sonucu olarak da onların resimlerinin kolaylıkla satıldığına tanık olur. Bize sağladığı yarardan dolayı dekoratif zenginliği betimlemeyi önemsemeliyiz.

Beşinci olarak, sanatımıza kattığı uzam sebebiyle, ışık ve gölgenin doğru birleşimi iyi bir ressamın alnını süsleyen çelenk olmalıdır. Çünkü eğer gölgeler uygun yerlerde yan yana getirilirse öyle büyüleyici bir etkileri olur ve öyle şahane uzam yaratırlar ki fırça ve boyayla taklit edilmesi neredeyse imkânsız çoğu şeyin adeta gerçek görünmesini sağlarlar. Çünkü gerçekte nesnelerin sahip oldukları kütle, dağınık ve düzensiz bir karmaşa içinde dahi olsalar, onların üç boyutlu görünmesini sağlar. İçimizdeki eksikliklerden dolayı çalışmalarımızda iyi bir görünüm elde edemediğimiz gibi, ışık ve gölgeyi hakkıyla bir araya getirmedikçe, bize göründüğü şekliyle kütleyi de elde edemeyiz. Aynı şey, dağılmış bir grup asker ve birbirinden uzak düşmüş savaş kahramanları için geçerli. Eğer, bir araya gelip toplu güçleri ile zaferi elde etmeye uğraşmazlarsa, zafer umudu taşıyamazlar. Bu, dağıldıklarından sanatseverlerin gözünü ele geçiremeyen bölünmüş gölgelerimiz için de geçerlidir. Çünkü (benim isimlendirdiğim şekliyle) gerçek gibi görünen bir dayatmayla, birleşmiş ve iyi bir düzenlemeyle bir araya getirilmiş ışık ve gölge kullanarak, sanatseverlerin gözünü şaşkına çevirerek ele geçirmeliyiz. Yani sadece gölgeleri düzgün bir şekilde düzenlemek gerektiğini söylemek yeterli değildir. Bu, kim olurlarsa olsunlar, tüm ressamlar tarafından en ileri derecede uygulamaya konmalıdır.

Altıncı olarak, birçokları gerçek ve doğal olan şeylerin gözlemi halkasını resim sanatı zincirine eklememi garip karşılıyor olabilir, ancak size sunacağım sebeplerimi açıklığa kavuşturacak açıklamalarımın sizi memnun edeceğine ve sizin de onların gerekliliğini kabul edeceğinize şüphem yok. Sanatsever ruhlar, (saygı çerçevesinde söyleyeceğim) hem en büyük ve en saygıdeğer ustaların hem de en acemilerin aynı vahim hatayı yaptıklarını sıklıkla fark ettim. Bunun en basit nedeni gerçek, doğal nesneleri yakından gözlememeleridir. Özellikle de bir at arabası resmettiklerinde atları dörtnala koşarken, at arabasının tekerleklerini ya da tekerlek parmaklarını hareketsizmiş gibi gösterirler. Bunu sadece savaş sahneleri yapan

ressamlarda değil, güneş arabasını süren talihsiz Phaethon, Proserpina'nın kaçırılışı ya da tanrıça Oreas'ın zayıf açlık tanrısını aradığındaki hızlı sürüşü gibi tarihi konulu resimlerde de gördüm. Bütün bunlarda yapılan yanlışı görüyorum. Oysa eğer gerçek, doğal şeyleri daha doğru ve yakından gözlemleselerdi, doğal hareketi daha fazla önemseselerdi, bu hatayı önlemiş olur ve gerçekte bize göründüğü haliyle bize sunarlardı. Çünkü ne zaman bir araba tekerleği ya da çıkrık büyük bir güçle dönse, hızlı dönüşten dolayı hiçbir tekerlek parmağı görünmez, görünen sadece belirsiz bir parıltı olur. Araba tekerleklerinin betimlendiği nice resim görmeme rağmen, bunların doğru benzetilenine rastlamadım. Ancak bu şekilde çizilmiş ya da boyanmış her bir tekerlek parmağı ile hareket eder görünmediği için, durmakta olan bir araba ile hareket halinde olduğu varsayılan arasında bir fark bulunmamaktaydı. Şimdi çoğu bu gerçek görünüşü taklit etmeyi etmemekten çok daha zor bulabilir, ancak bu bizi doğal nesnelerin başarılı bir taklidine yaklaştıracaksa, bizler hayatı taklit edenler olarak büyük zahmetler çekmekten sakınmamalıyız. Dahası, uygulamada iyi bilmemekten dolayı daha külfetli de olsa, çekilen zahmetler daha büyük değil daha hafiftir. Herkesin bildiği gibi muğlak olanı taklit etmek, kendini tam anlamıyla göstereni taklit etmekten kolaydır. Bu en iyi şu durumda ispatlanır: Hareketsiz durmakta olan araba tekerleğinin parmaklarını resmetmek isteyen kişi yuvarlaklığa, parlak noktalar ve gölgelere, ahşabın cinsine ve birçok başka şeye dikkat etmeliyken, bütün bunlar belirsiz parlaklıklar için gerekmez. Bu açık bir şekilde savaş resimleri yapanların, henüz patlamış silahların dumanının ardında yarattıkları kargaşada görülür. Bu, birbirine saldıran gemi filolarını resmeden deniz ressamlarının sanatlarında da görülür. Ardında düzensiz bir karmaşa betimlemeyi arzu ettiklerini düşündüren ve ağır topların ateşlenmesi sonucunda oluşmuş gibi görünen büyük bir duman bulutu boyarlar. Oysa aynı anda tüm o karmaşanın önündeki gemiyi boyamak bulutun ötesindeki büyük kargaşayı boyamaktan zordur. Bu sudaki yansımaları taklit eden manzara ressamları için de geçerlidir. O zaman, kişi dönmekte olan bir tekerleği karşısına alır ve doğru şekilde taklit ederse, böylesi tuhaf hataları önlemek çok daha kolay olur.

Doğal nesnelerin özünde bulunan özelliklere önem vermenin yararlarını göz önüne alın. Sadece bu yanlış ortadan kalkmakla kalmayacak birçok mülayim şey de bu şekilde gün yüzüne çıkacaktır; tıpkı, kompozisyonlarının şurasına sigara içen bir

figürü, orasına teçhizatlarını takan başka birini ve başka bir yerine oturmuş zar atan ya da iskambil oynayan insanları dâhil eden muhafız odası[8] ressamlarının gözlemleyeceği gibi. Aralarında fünyesini ateşlemekte olan bir asker, alev aldığını görünce daha da iyi tutuşsun diye fünyeyi iyice kavramaya çalışıp, havanın güçlü sürtünme gücünden yararlanarak hızlıca çeviriyor. Bu dönüşü düzgün bir şekilde betimlemek için dikkatlice gözlemleyenler, hareketin en az olduğu ele yakın kısım hariç, fünye ipini belli belirsiz olacak şekilde hareketli bir daire resmetmeleri gerektiğini keşfedeceklerdir. Böylesi bir doğallıkla karşılaşmadım ancak sanatseverlerin zihnine bunun doğal geleceği kadar hoşa gidecek ayrıca da sanat için daha şiddetli bir arzu uyandıracağına inanıyorum. İşte! Taklit edilecek bunun gibi daha çok doğal şey var ve bunu sanat seven ruhların dikkatli gözlemine bırakıp geçiyorum

Yedinci olarak; bilgiyle donanmış perspektif kavrayışının resim sanatı için gerekli olduğunu kanıtlamak. Kısa kesmek adına bunun doğruluğunu yedi ya da sekiz cümlede göstereceğim. Kuralları aracılığıyla gözlerimizi açtığımız bu sanat, en başta şu işe yarar; bakış çizgimizin altında kalanlar sanki yukarıdan görülüyormuş gibi, yukarısında kalanlar ise aşağıdan görülüyormuş gibi gözlemlenmelidir. Bunun önemsiz olduğuna inanların çoğu, perspektif bilgisi olmadan da bunun gözlemlenebileceğini söylerler ki bu da doğru değildir. Çünkü kendileri de resimlerinde sürekli olarak tersini sergileyerek bunu göstermiş olurlar. Perspektif sadece buna da hizmet etmez; manzara, tapınak, ev, masa gibi şeyleri, resimlerimizde seçilen doğru ufukta sağlam bir şekilde duruyormuş gibi gösterir. Sanat konusunda bilgili olmayanların çalışmalarında genellikle nesneler devriliyormuş gibi görünür. Bu hataların önüne geçmek için, ressamın kesinlikle bu sanatın pratiğini kavraması gerekir.

Resim 266: Rembrandt, *Samson'un Evliliği*, 1638, tuval üstüne yağlıboya, 127 x 178 cm, Dresden Gemäldegalerie.

[8] *Guardroom scenes* için bkz. sözlükçe



Kaynak: http://www.rembrandtdatabase.org/Rembrandt/painting/47564/the-wedding-of-samson (çevrimiçi, 15.11.2017)

Sekizinci olarak, deneyimsizlerin resmin tasvirinde yaptıkları özensiz ihmallerinden kaynaklanan hataları önlemek için tarihî konularda da en az bu kadar uygulamalı bilgi sahibi olması gerekir. Örneğin, bir zamanlar, böylesi bir hatadan dolayı burada adını anmayacağım oldukça çalışkan bir ressamın yaptığı bir resmi görmüştüm.Ressam, 1. Krallar Kitabı bap 17'de okuyabileceğiniz İlya peygamberin kent kapısının ötesinde karşılaştığı oğluyla odun toplayan Tsarefatlı dul kadının doğal bir betimini yapmayı arzu etti. O dönemdeki kuraklık nedeniyle, bu öyküde kızgın kuru bir gökyüzü, kavrulmuş ve solgun tarlalar, altı aydır süren büyük kuraklıktan dolayı diri yeşil bitki özlerinin terk ettiği kararmış ağaçlar bulunması gerekiyordu. Ancak bunları dikkate alacağına gökyüzünü sis ve bulutlarla resmetti ve hatta büyük bir fırtına betimi yaptı. Bunu kent surlarına bir mısır değirmeni yerleştirerek ve değirmenin pervanesindeki dört kanadı da toplayarak yaptı. Ayrıca çayırları sayısız sığır ile donattı ve hendeklerdeki ağaçlarla bitkiler yeşil ve hoştu böylelikle arazi kurak Mısır'ı değil cömert ve bereketli Kenan Diyarı'nı andırıyordu. Eğer Kutsal Kitabı tekrar açıp daha önce bahsi geçen bölümde peygamberin sözlerini dikkate alarak okusaydı, bu hatayı kolaylıkla önleyebilirdi. O halde, bu öykünün gerçek doğasını betimlemek isteseydi bu hatayı yapmazdı. Zira daha ilk cümlede peygamber "Hizmet ettiğim İsrail'in Tanrısı yaşayan RAB'bin adıyla derim ki, ben

söylemedikçe önümüzdeki yıllarda ne yağmur yağacak, ne de çiy düşecek."[9] Böyle de oldu. İlya Tanrı'nın emriyle, Ephraim Dağı'ndan Ürdün'ün içine uzanan, Şeria Irmağı'na gitmeye ve orada hırsız kargaların getirdiklerini yemeye ve susuzluğunu da derelerden su içerek dindirmeye zorlandı. Şimdi, bazıları Şeria Irmağının altı aydan sonra kuruduğuna inanıyor zira o kadar gündür yağmur yağmamıştı. Bu yüzden ressam, birisi onun leyhine peygamberin dul kadına yaklaşmakta olan bu sefaletin daha başlarında gittiğini ve ressamın tam da bunu betimlemek istediğini söylediği için mazur görülemez. Bunun tersini, öykünün devamı gösterir, çünkü İlya ırmak kuruyana kadar orada yaşamıştı. Eğer ressam bu öykünün özünü yansıtmak isteseydi ve konu hakkında okuyarak bilgi sahibi olsaydı şüphesiz bu aptalca yanlışlığı yapmaktan sakınmış olurdu ve fırtınalı gökyüzü ile yarı toplanmış kanatları başka türlü gösterirdi. Her şeyden önce, bulutların bulunmadığından şüphe edilemez ve ikinci olarak rüzgârın olmadığı da varsayılabilir. Sonra, bap 18: 45'te gökyüzünün bulutlarla karardığını ve rüzgâr çıktığını okuruz ve eğer rüzgârın estiği gösterilebiliyorsa bu ressama yarar sağlayabilecek mi bir bakalım. Değirmenler şüphesiz işlerini yapmışlardı zira dul kadın sadece biraz yemeği olduğunu ve hiç mısırı olmadığını söyledi. Böylelikle bu da ressamı affettiremez çünkü kişi her zaman fikirlerini başlıca soruna uygulamalıdır. Bu öykünün konusunun başlıca amacı, resmin tamamında kıraç ve çorak zamanları betimlemektir ve gerçekten biraz mısır ve onu öğütecek rüzgâr kaldıysa da onu göstermek yerine resme dâhil edilmemeliydi. Çünkü sonraki ihtiyaca değil daha ziyade bolluğa işaret eder. Ayrıca değirmenlerden kanatları ve çayırlardan sığırları kaldırmış olması gerektiğini ifade etmek yerine üzücü kıtlığı resmetmesinin daha iyi olacağı belirtilmelidir. Bazıları, ressamın sadece bu konularda ressamlara bir dereceye kadar bağışlanan alışagelmiş serbestlikten faydalandığını söyleyebilir. Fakat bunun yanıtı bu konularda ressamlara tanınan serbestliği öykünün anlamını zarar vermek ve çarpıtmak yönünde kötüye kullanmak değil, resimlerinin bezemesi için kullanabilmesidir. Örneğin bu öyküde ressam, peygamberin ricasını daha çok da oldukça buyurgan arzusunu ifade etme eylemini belirlemekte serbestti. Ressam peygamberin gerçekleştirmesi gereken eylemi ne kadar ustalıkla betimlerse o kadar saygı kazanır. Ancak tadına vardığı

[9] 1. Krallar 17: 1, **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003.

serbestlik yüzünden peygamberi gerçekten kıtlık zamanlarında olduğuna inandıracak kadar zayıf ve cılız göstermek yerine onu şişman ve Baküs kadar sağlıklı betimlerse saygı yerine daha çok yergiyi hak eder. (Asil insanlar) her halükârda, bunun önüne geçmek için, geçmişteki ruhların neler için emek harcadığını öğrenmek her şeyden çok değer görür. Yani günümüzdeki ustaların da yapmaya devam ettiği gibi, tarihî konularda bilgi edinmek için küf kokan eski kitaplardan özen ve sebatla faydalanmakla meşgul olmalıyız. Eğer aynı şeyleri çizimlerimizde, baskılarımızda ya da resimlerimizde betimlemek istiyorsak tarihî konuların anlamına ve çalışmamızın genel bezemesine zarar vermeden bu bilgiye, bize tanınan serbestlikle birleştireceğimiz, derin tefekkürümüzü eklemeliyiz, tıpkı eskilerin ve günümüzün şöhretli insanlarının hâlâ yaptığı gibi. Bunların arasında çok meşhur Rembrandt, şöhretli Jan Lievens, pek sevilen Backer, hoşa giden Bleecker[10] ve kısa kesmek adına atlayacağım daha nicelerinin hak edilmiş övgüleri vakti gelince gün yüzüne çıkartılacaktır. Bunların içinde, Hâkimler kitabı 14: 10'da okuduğumuz, Rembrandt'ın Samson'un evliğini betimleyen resmi gördüm. Orada keskin bir aklın, masadaki konukların oturuşunun (daha doğrusu uzanışının) gerçekliği üstüne düşünüp taşındığı görülür. Zira antik uygarlıklarda, şimdi bizim yaptığımız gibi masada oturmazlar, küçük sedirlerde uzanırlardı tıpkı şimdi Türklerin yönetimindeki topraklarda hâlâ adet olduğu üzere. Rembrandt da bunu çarpıcı bir biçimde göstermiştir. Bu düğün ile başka düğünleri ayırmak için, hiçbir usturanın başına asla değmediğini gösteren uzun saçlarıyla Samson'u ön plana yerleştirmiştir (Resim 266). İkinci olarak, Samson dikkatle dinleyen konukların bir kısmına bir bilmece sormaktadır. Bu ellerinden görülebilir zira sol orta parmağını sağ elinin orta ve başparmakları arasında tutmaktadır. Bu, akıl yürüterek birine bir şey açıklamak isteyen birinin yapacağı çok basit ve çok da doğal harekettir. Tüm konuklar aynı konuyla ilgilenmediklerinden, onları bilmeceyi dilemek yerine eğlenirken ve ellerinde şarap kadehi olduğu halde gülerken göstermiştir. Bazıları da öpüşür, sözün kısası bu eğlenceli bir düğün ziyafetidir. Buradakiler bizim modern düğünlerimizde yapılan hareketler olmasına rağmen Rembrandt yine de bizim düğünlerden ayırt edilecek kadar ayırım yapmıştır. İşte! Doğru ve doğal betimin bu meyvesi, öyküyü

[10] Jacob Adriaensz. Backer (1608-1651), ve Dirck Bleecker (1621-1679). (ç.n.)

düzgün bir şekilde okumaktan ve öyküyü ulvi ve derin bir tefekkür ile incelemekten gelir. Bunun gibi özel ve doğal bir şeyi Jan Lievens'ın, İbraniler'in Atası İbrahim'in kurbanını betimlediği, olağandışı ancak doğal bir *grisaille*'ında buldum. Bu tasvir, Yahudi tarihçi Josephus'un birinci kitabın 13. bölümünün sonunda, Tanrı'nın İbrahim'in elini durdurduğu, (yeni bulmuş gibi) [oğluyla] birbirlerini kucakladıkları ve öpüştükleri tasviri ile uyumluydu. Bu büyük zihin, kucaklaştıklarında yanan kurbanın tütmesini (kabaca olmasına rağmen) çarpıcı bir biçimde betimledi. Görüyorsunuz ya, bu yetki doğrulandı, tarihî konularla ilgili daha çeşitli bilgilere ulaşmak için kişi birden fazla kitap okuyabileceği konusunda haklı çıktı. Ressamın iyi muhakemesi ile öykünmesi gereken, konunun daha kapsamlı bir tasvir ya da açıklamasının olduğu, özü ya da belirli kısımlarının bulunduğu bir kitap olabilir. Çünkü Kutsal Kitap öyle demese de İbrahim'in İshak'ı kucaklamış olması akla yatkındır. Zira İshak ondan (Tanrı'nın buyruğu ile) kopartılmış ve o Tanrı'nın talebine onurlu bir şekilde itaat ettiğinde oğlu neredeyse yitmiş gibiydi. Fakat isteyerek oğlunu feda edebilecek kadar itaatini gösterdikten sonra bunun uygulanmaması ile şüphesiz ki yaşlı babanın daha önce sıkıntı ve keder dolan kalbine neşe dolmuş; şüphesiz ölümden dönmüş gibi olan oğlunu kollarına alıp göğsüne bastırmıştır. Çünkü İsa, Luka 15: 20'de Savurgan Oğul meselinde, babanın uzaklardan gelmekte olan oğlunu (yitmiş olan oğlunun dönüşünü) gördüğünde, ona doğru koşarak şefkatle kucakladığını ifade eder. İşte! Yeniden bulduğu oğluna duyduğu sevgiyi ifade etmek isteyen İsa, babanın oğlunu kucakladığını gösterir. Bu, oğlu kendisine bağışlanan, "Soyunun aracılığıyla yeryüzündeki bütün uluslar kutsanacak"[11] antlaşmasının, oğlu tehlikeden kurtulduğunda gerçekleştiği İbrahim için ne kadar da doğru olabilirdi. Böylesi alışılmamış bir doğallık ressam tarafından yapıldığında bu sebeple haklı ve övgüye değerdir. Aynı ruh, olağanüstü tefekkür gücünü, 2. Samuel 11'de okuduğumuz Batşeba öyküsünde de göstermiştir. Bu metnin dördüncü cümlesinde sarayının damından yıkanmakta olan Batşeba'yı gören Davud ulaklarını göndererek kadını getirtir ve daha fazla ayrıntı vermeden ana konuya geçer. Böylece bu çok meşhur ruh çalışmasının bezemesi üzerine tefekkür

[11] Yaratılış 22: 18 **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003.

etmiştir. Şüphesiz, kompozisyonu düzenledikten sonra ilk önce ulağın aşk sanatında tecrübeli yaşlı bir kadın, yani genellikle bu tür işler için kullanılanlara dendiği gibi bir mama, Batşeba'ya iletiyi sadece sözlerle değil, şüphesiz (daha büyük bir yetkenin işareti olan) bir mektupla da ulaştırır. Bu resimde, kadının mektubu okuduktan sonra (sadece belli belirsiz de olsa) onurlu bir utançla, yanaklarının kızardığını betimleyerek konuyla ilgili tatlı düşünceleri olduğunu göstermiştir. Ancak her şeyden önemlisi, tekrar tekrar okuduğunu göstermenin yanı sıra öykünün tasviri için derin tefekküre daldığını da ilan etmiştir. Öncelikle, bir hükümdar ne kadar güçlü olursa olsun, kimsenin günaha girmek söz konusu olduğunda onun emrine itaat etmeye hazır olması gerekmediği konusunda tefekkür etmiştir. Bu doğrultuda Kral Davud tarafından talep edilince, Batşeba arzunun ateşiyle yanmış olmalıdır. Bu yüzden, çocuğun kadına, içinden hassas kolları ve bacaklarının tatlı çırpınışının görüldüğü ince bir duman şeridi boyunca süzülen demir bir temren yerine kızgın bir ok göndermesine izin vererek, (göklere çıkarttığı) dünyayı karıştıran çocuğu olağan oklarından mahrum etmiştir. Velhasıl tüm bu ince ayrıntılar, küçük söylevimdeki hoşa giden ve doğal düşünceleri azaltmamak adına büyüsünden uzaklaşacağım okuma arzusunun çeşmesinden dökülür. Her halükârda, gerçek doğallığın sadece kutsal öykülerden çıkartılmadığını, bu temel uygulamanın manzum ve pagan öykülerde de ihmal edildiğine değineceğim. Ovidius'un *Dönüşümler*'inin 8. Kitabında okuduğumuz Philemon ve Baucis'in mütevazı evini tasvir eden muhtelif resim ve baskıların da aralarında olduğu çalışmalarda böylesi ihmalkârlıklara rastladım. Ne kadar yoksuldular ve Jüpiter ve Merkür'ü şereflendirmek için ne kadar da gayretle düzgün bir şekilde her şeyi düzenlerken (titreyen elleriyle nane ve başka bitkilerle ovarak olabildiğince temizledikleri) üçayaklı sehpalarının bir ayağının diğerlerinde kısa olduğunu fark etmiş ve sallanmasını önlemek için altına kırık bir parça çömlek yerleştirmişlerdir. Hiçbir yerde bu itinalı tedbiri bulamadım. Bir seferinde, bu ayrıntı hariç olmak üzere, neredeyse tüm bu yoksulluğun taklit edildiği bir resim gördüm. Bu, resmi yapan kişinin kendi ana dilinde olduğu kadar Latince'de de bilgili biri olmasından dolayı beni fazlasıyla şaşırtmıştır. Bununla birlikte, bilgisizlere sadece gıcırdayan ayakkabıları arayan Momus gibi görünmeyeyim diye, konu hakkında yeteri kadar konuştuğumu düşündüğümden, bu ihtiyacı bir kenara bırakacağım.

Bir ressamın, faydalarına birkaç kelime ile işaret edeceğim, matematik kurallarını neden biraz bilmesi gerektiğini inceleyelim. Bunun sebebi böylelikle bir ressam için çok gerekli olan, görme ışınlarını ve özelliklerini nasıl değerlendireceğini bilecek olmasıdır ancak bu konuyu başka bir vesileyle uzun uzadıya ele alacağım. Bu yola sapmaktan kaçınacağım çünkü bu bizi, gereklilikten ötürü, fazlasıyla geniş bir alana yönlendirir.

Ayrıntılı bir anatomi bilgisinin ne ölçüde işimize yarayacağını incelemek niyetineyim. Bu konuya hâkim olmak bizim kasları gereğince tanımamızı sağlar; kasların nerede başlayıp sona erdiğini, nasıl hareket ettiklerini ve hareket edince nasıl değiştiklerini, nerede basık oldukları ve nerede tekrar çıkıntı yaptıklarını; doğru oranlar elde etmek için vücudun nasıl bölünmesi gerektiğini gösterir. Kadın ve erkek figürleri arasında ayırım yapmayı; çocuklar ve yetişkinler arasındaki oran farklarını öğretir. İkinci olarak, bir insan figüründe düz dikey ya da düşey çizginin nasıl bulunacağını; aynı biçimde bir ikizkenar ve bir eşkenar üçgen, muntazam bir dikdörtgen ve kusuruz bir daire yapmayı ve bunun yanı sıra daha işe yarar birçok konuyu öğretir. Bu bilgiyi edinebilmek için Michelangelo ve seçkin birçok kişi birkaç bedeni teşrih etmiş ve anatomi hakkında tam bilgi sahibi olabilmek için kasları parçalamışlardır. Çoğu kez, bu kentte tüm sanatlar için olduğu kadar eskrim okullarının da yararına olacak olan söz konusu değerli bilimin yayılması için insanların hizmetinde bağımsız bir anatomi mekânı olmamasına hayıflanıyorum. Ancak, (tüm büyük ruhlar için besleyici bir kent olan) Leiden'a daha fazla ün sağlayan sanatımıza, burada daha da gelişmesi için bu özgürlük verilmemektedir. Buna rağmen, saygıdeğer ruhlar (bir gün, hizmetimize sunulacak başka kolaylıklarla birlikte, bunun bize sağlanacağı umuduyla), zira bunun eksikliği durumunda sizi, bizim için çok lüzumlu olan çıplak insan bedeni ile ilgili bilgi sahibi olabilmek adına Usta Hendrick ve Usta Cornelis van Haarlem'in[12] size bıraktıkları, başka şeyler bulunmadığından, yüzülmüş gibi duran alçılarına yönlendiriyorum. Benzer şekilde bu konuyla ilgili yaptığı sayısız inceleme ve fevkalade yakın gözlemleri sayesinde fazlasıyla deneyimli ve birçoğundan üstün olan P.F. de Grebber[13], hareket ettiklerinde nasıl değiştiklerini gayretle gözlemlediği tüm figürlerde, tüm özellikleri not etmiştir.

[12] Hendrick Golzius (1558-1617) ve Cornelis Cornelisz. van Haarlem (1562-1638) (ç.n.)
[13] Pieter Fransz. de Grebber (ykl.1600-1653) (ç.n.)

Bu bilgileri anatomi yaparak kolaylıkla elde edebilecekken, çok emek vererek ve en iyi yıllarını konu üzerinde çalışarak, onun yerine zamanını sanatın hizmetinde başka meselelere kullanmıştır. Öyle bile olsa, böyle değerli bir özellik ile bize örnek olan bu ruhu izleyelim çünkü bu meselelerden elde ettiğimiz nadir bulunan meyveler sanatımızın yararına olduğundan bizim için çok lüzumludur.

Anatomi konusunu bir kenara bırakarak, doğayı izlemenin başka ustaların üslubunu izlemekten daha övgüye değer olduğunu gösterelim. Çünkü başka bir ustanın üslubuna öykünmek iğrençken doğaya öykünmek takdire şayandır. O zaman takdire şayan olanı iğrenç olana tercih edelim ve hayatı mümkün olduğunca yakından izleyelim. Pekiyi, nasıl izleyeceğiz? Bunu, bu ya da şu üslupta yapıldığı için, bu ya da şu ustanın yaptığını herkesin göreceği şekilde mi yapalım? Hayır, kesinlikle değil, çünkü eğer bu görülür ve fark edilirse o zaman o usta kendinden fazla şey katıyor demektir. Fakat insanlar onu yapan ustanın üslubunu sezmeden yapıtın gerçek hayata yaklaşabildiği yargısına varırsa, böylesi bir ruh övgü ve şerefi hak ederek diğerlerinden üstün bir yere yerleştirilir. Sürekli kendinden bir şey katan diğer ustaların (Michelangelo bu duruma uygun olarak: "Bir diğerinin üslubunu izleyen hiçbir zaman onu geçemeyecektir" demiştir) üslubunu izlemekten uzaklaşalım o zaman. Bundan vaz geçelim büyük ruhlar ve bize daha fazla övgü getirecek olanı seçelim; çeşitlilik açısından çok bereketli olan doğayı arayalım ki kişi ona en doğal şekilde öykünürse çalışmayı kimin yaptığını söylemek mümkün olmayacaktır. Yani eğer birisi doğaya öyle bir öykünür de, bu öykünme doğal olduğu kadar çeşitlilik açısından bereketliyse bu ya da şu usta tarafından yapılmış olduğu sonucunu çıkartmak mümkün olmayacaktır. Çünkü daha önce o kişi kadar hayata yakın benzerlik sağlayan başka kimse olmadığından bu onun üslubundan değil, çalışmasının hayata olağandışı benzerliğinden anlaşılır. O zaman, hepimize açık olduğundan ve henüz öyle bir ruh bulunmadığından (sanatsever ruhlar) en büyük mükemmeliyeti arayalım. Her şeye karşın, buna olabildiği ölçüde yaklaşmak için gayretli bir çaba içinde olalım. Buna ulaşmayı başarırsanız, insanlar haklı olarak takdire şayan alnınızı çevreleyecek şeref tacıyla süsleyeceklerdir. Çünkü bu, ebedi hatıra sunağına takdim edilmek üzere övgüyü hak eden en üstün konulardan birisidir. Resim sanatı zincirine bir de doğal öykünme halkasını ekledikten sonra başka açıklamalarla bitişiğindeki halkayı da çabucak şekillendirerek ten rengi tonlarının

karışımının sanatımıza nasıl bir görkem getireceğine bakalım. İlk önce, cansız kahverengiliği; ikincisi yeşil yapaylığı; üçüncüsü kaba griliği defeder ve bu hor görülen, tipik olmayan özellikler yerine çok saygı gören doğallığı, başka bir deyişle ten rengine benzeyen tonu, getirir. Bu renk sanat tutkunlarının gözünde sanatımıza bir uygunluk verir. Yeteri kadar ciddi böylesi bir meziyetin gerekliliğini açıklamaya ihtiyaç olmadığı gibi bunu uzun uzadıya tartışmak da gereksizdir. O halde kendi sınırlarımız içinde kalarak, bir ressamdan istenen başka bir gerekliliğe, yani ipek, kadife, yün ve keten kumaşlar arasında doğru bir ayırım yapabilmesi konusuna geçelim. Zira nadiren kadife kıyafetin kadifeye özgü pırıltıya sahip olduğunu görür, ya da kırışıklıkları ve katlarını gözlemleyemezler; yünlü ve keten kumaşlar arasındaki fark edemedikleri gibi, satenin Tours ipeğine göre daha parlak oluşunu ayıramaz ve narin keten ile ince krep kumaşın inceliğinin taklit edilmesi gerektiğini de atlarlar. Övgüye layık bir ressam, bu çeşitliliği fırça kullanımı ile gözlere en hoş görünecek şekilde tasvir edebilmeli, sert ve kaba dokular ve pürüzsüz saten benzeri bir iplik düzgünlüğünü ayırabilmelidir. Bu konuda, muhteşem ve öğretici Duyster[14], herkesten kusursuz ve ünlüdür. Bunun bir ressam için ne kadar gerekli olduğunun değerlendirilmesini aklı başında ruhlara bırakıp, daha önce bahsi geçen tüm temel meziyetlere ek olarak bir ressamda bulunması gereken son şeyi göstermeye geçeyim; yani çevik, cesur fakat yumuşak kayan bir fırça kullanımına. Çünkü bu olmadan daha önceki meziyetlerden hiçbirisi yapılamaz. Kişinin aylarca kılı kırk yaran bir fırça vuruşu ile emek verdiği resim hoş bir fırça sürüşüne sahip değilse nedir ki? Ne yazık! Doğrusunu isterseniz, hiçbir şeydir. Böylelikle, gevşeklik olmadan düzgünlüğün pek bir anlamı yoktur, zira bir tutukluluk hatası, düzgünlük meziyetini (buna meziyet denebilirse) boğar. Eğer birisi çalışması için düzgünlüğü seçerse, bunu sabırla gözlemleyen hiçbir övgünün yeterli olmadığı Gerrit Dou gibi yapsın, yani kati ve keskin bir çizim yetisi ile yönlendirdiği titiz bir gevşeklikle. Bundan başka bir yolu benimseyen olursa övülmekten çok alaya alınır. Öyleyse, böylesi bir düzgünlüğü elde edemeyen, tutuk, tertipli bir yapaylık içinde boğulacağına, gevşek, çevik ve yumuşak kayan bir fırça kullanımı konusunda ustalaşmaya gayret ederek iyi yapar. İşte değerli ruhlar! Bir ressamın kendisiyle dalga geçilmeden en meşhur ustalar mertebesinde

[14] Willem Cornelisz. Duyster (1599-1635) (ç.n.)

sayılmak istiyorsa, sahip olması gereken özellikleri duymuş oldunuz. Eğer şimdi, bu ressamların meziyetlerine ek olarak, kendinizi iyi bir konuma getirmeyi amaçlıyorsanız, buna öyle bir şekilde çabalayın ki Apelles'in tatlı dilli hitabet gücüne –ki o kadar tatlıydı ki İskender bundan büyük zevk alarak, onu sohbet etmek üzere sıklıkla ziyaret ederdi- sahip olduğunuz görülsün. Bir vesileyle Kral İskender resim sanatını, aslında yapması gerekenin aksine, uygun bir biçimde değerlendirmeyince bunun üzerine Apelles kralın sessiz kalmasını buyurarak: "Majesteleri böyle bir düşünceyi söylemeye cüret etmeseniz iyi olur çünkü atölyenin gerisinde oturan çıraklar bunu alaya alıyorlar." Bu sözleri öyle saygılı ve nazik bir iyi huylulukla söyleyebilmişti ki kudretli İskender bunu ters algılamadı. Bakın, tatlı dil yüce hükümdarın yüreğinde böyle bir etkiye sahipti. Oysaki bunun aksine kaba bir terslik, aksi mizaçlı kişinin aleyhine ve alaya alınmasına neden olur ve tüm dünyada kötü şöhrete sahip olmasına yol açar. Eyvahlar olsun, o zaman, adı çıkan kurda! İngilizlerin bir özlü sözü vardır: İnsanın adı çıkacağına canı çıksın! Bundan sakınmak için, Apelles'in saygılı ve tatlı dilini tercih edelim ki, Vaiz bap 7'de bilge bir adamın "İyi ad hoş kokulu yağdan iyidir"[15] dediği gibi iyi bir şöhretimiz olsun. Bu düşünceyle, kişi dil denen o uçarı uzvu dizginlemeyi öğrenmeli ve öyle bir ehlileştirmeli ki düşüncelerimizde dilin ifade etmek istediklerini daha öyle olmadan üç kez tekrarlamalı ve akla gelenin o anda söylenip söylenmeyeceğini değerlendirmelidir. Kral Süleyman'ın, Süleyman'ın Özdeyişleri 25: 11'de dediği gibi "Yerinde söylenen söz; Gümüş oymalardaki altın elma gibidir."[16]

Bu meziyet için gayret edin o halde asil ruhlar ve dilin saygılı tatlılığına ilaveten Michelangelo'nun namusluluğunu örnek almaya çalışın. Böylelikle her biriniz bedenine terbiye ve onurla egemen olun[17] ki bu insanlar tarafından saygı görmenizi ve Tanrınız tarafından sevilmenizi sağlar. Çünkü her biri her zaman için adınızın tasdik ve kabul edilmesine yarar. Eğer, sonunda, elinizden gelen çabayı gösterip, Domenico Ghirlandaio'nun kendi zamanında işinden aldığı keyfi yaşar ve işine gösterdiği özeni gösterirseniz, hak etmiş olduğunuz şeref tacını başınıza

[15] Vaiz 7: 1, **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003.
[16] **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003.
[17] Bu söz "Öyle ki her biriniz kendi bedenine kutsallık ve onurla egemen olsun" şeklinde Selanikliler 4: 4'te geçmektedir **Kutsal Kitap ve Deuterokanonik (Apokrif) Kitaplar**: Kitabı Mukaddes Şirketi, İstanbul, 2003. (ç.n.)

geçirebileceğinizden başka bir şey de diyemem size. Sonuç olarak, en önemlisi iyi şeyler yapmak için zamanı kullanmayı ve bu zamanı iyi değerlendirmeyi öğrenelim,

"Tek bir çizgi çizmeden,
Tek bir günümüz geçmesin."

Bu büyük ve meşhur Apelles'in alışıldık sözüydü. Bu sadece bizim bir özdeyişimiz değil, gündelik gayretimiz olsun çünkü kişi çalışarak taştan ateş çıkartır, tanrılar da her şeyi ter karşılığında satar.[18] Yani gayret ederek, tüm ulu ruhların eşliğinde, ölümsüzlük sunağına takdim edileceğiz ve adlarımız bizi ebediyete izleyenler için yüceltilecek. Olur da birisi diğerlerinden nasıl daha üstünlük elde ettiğimizi sorarsa filozof Demostenes'in gözümüzün önüne altın harflerle yazılacak olan "şaraptan çok yağ kullanarak" sözüne yönlendirilecektir. Bu da, şarap içip ve rezil âlemler yapmak yerine çalışmamızı ileri taşımak için gece gündüz demeden çalışmış olmamız anlamına gelmektedir. Eğer buna dikkat edersek, sanatımız aracılığıyla ölümlülüğün aç gırtlağından kendimizi zorla çekerek kurtarıp, ölüme rağmen, onun hakkından gelmiş olur ve çağlar boyunca solmamak üzere çiçekleniriz. Ben ve herkes, en iyisini yapmaya çabalıyoruz ve geçtiğimiz saatlerde resim sanatımızı övmek adına yeteri kadar konuşulduğu kanaatindeyim. İyi huylu ruhlar, bunu size seslenen yüreğim ne kadar iyi niyetli ve şefkatli ise o kadar minnettar olan yüreklerinizle dinlerseniz kendimi mutlu sayarım.

Söyleyeceklerim bu kadar.

[18] Emek olmadan yemek olmaz (ç.n.)

Ek-4

SÖZLÜKÇE

Alteratie (*Hol.*): 26 Mayıs 1578 yılında gerçekleşen ve Amsterdam'da Katolik olan yönetimin yerini Kalvenist yönetime bırakmasıyla son bulan başkaldırılardır.

Anamorfoz: Resimde belirli bir etki elde etmek için bilinçli bir şekilde figürlerin ve nesnelerin biçiminin çarpıtılması/ deforme edilmesidir. Yunanca'da 'yeniden şekillendirmek' anlamına gelen *anamorfoz*, bu yanıyla izleyicinin katkısına ihtiyaç duyar. Çarpıtılan nesne ya da figür, izleyicinin doğru açıdan bakmasıyla olması gerektiği gibi görünecektir.

Avian Trompe L'oeil (*İng.-Fr.*):İngilizce'de kuşlarla ilgili olan anlamına gelen Avian, konumuz bağlamında, kuşlar ve kuş avıyla ilgili yanılsamacı resimler için kullanılır.

Bamboccianti (*İt.*): İtalya'da 1620'lerden itibaren Pieter van Laer (1599-1642) önderliğinde çalışan bir grup Hollandalı ressam. *Bamboccianti* adı, kambur olan Van Laer'ın fiziksel görünümünden dolayı ona verilen ve çirkin kukla anlamındaki *Il Bamboccio* kelimesinden türemiştir. Yaptıkları küçük boyutlu resimlerde, hanların önü, pazaryerleri, çobanlı sürülü manzara betimleri, kavgaya tutuşmuş haydutlar, avcılar, köylüler, dilenciler, hırsızlar ve sokak müzisyenleri yer alır. *Bambocciate* adı verilen ve alt tabakadan insanların gündelik hayatlarını betimleyen bu yapıtlar yüksek fiyatlara alıcı buluyordu. Bamboccianti ressamları arasında başta Pieter van Laer, Karel Dujardin, Michael Sweerts, Jan Miel, Andries Both gibi isimler bulunuyordu. Bamboccianti ressamları Bentvleugel grubuna dâhildi.

Banketje ve Ontbijtje (*Hol.*): 17. yüzyıl Hollanda resimlerinde ziyafet (*banket*) ve kahvaltı (*ontbijt*) sofralarını konu alan natürmortlar.

Beeldenstorm (*Hol.*): Protestan Reformu sonrasında Avrupa'nın çeşitli yerlerinde ve Alçakta Kalan Topraklar'da Protestanlarca gerçekleştirilen ikonoklazma hareketi. 1566 yılında, günümüzde Fransa sınırları içerisinde kalan ancak o dönemde İspanya yönetimindeki On Yedi Eyalet'in bir parçası Steenvoorde'dan başlayarak Flaman ve Hollanda topraklarına ulaşır. Özellikle Mennonitler ve Anabaptistlerin açık havada gerçekleştirdikleri vaazlardan beslenen kalabalıkların Katolik kiliselerde ve kamusal alanda bulunan dinî içerikli sanat yapıtlarına yönelik yok etme girişimleridir.

Bentveughels/ Bentvogels/ Schildersbent (*Hol.*): 1625 yılı itibariyle Roma'da, çoğunluğunu Hollanda'dan gelen sanatçıların oluşturduğu, benzer özelliklere sahip kişilerin oluşturduğu grup; 'kafadarlar' da denebilir. İngilizce'de kullanılan "Birds of a feather flock together" deyimi tam da bu durumu açıklamaktadır. (aynı tür kuşlar birlikte hareket ederler.) Gruba *Bentvogels* da denmektedir; *vogel* Hollandaca'da kuş anlamına gelir. Bu sanatçılar, *alçakta kalan topraklar*daki köylü, köy hayatı ve alt tabakadan insanları betimleme geleneğini 17. yüzyılda İtalya'ya taşımışlar ve buradaki gündelik hayatı tuvallerine aktarmışlardır.

Birleşik Yedi Hollanda Eyaleti:(*Hol. Republiek der Zeven Verenigde Provienciën*) Birleşik Hollanda Cumhuriyeti (*Hol. Republiek der Zeven Verenigde Nederlanden),* ya da kısaca Hollanda Cumhuriyeti ve Birleşik Eyaletler olarak da geçen dönem. Daha önce Kutsal Roma İmparatorluğu'na bağlı dükalık ve prensliklerin bir parçası olan Alçakta Kalan Topraklar'da siyasi, sosyal, ekonomik ve dinî sebeplerden başlayan gerginlikler, Oranje Prensi I. Willem (Sessiz Willem) önderliğinde başkaldırılara neden olmuştur. 80 Yıl Savaşları (1586-1648) sırasında, 1581 yılında Hollanda Cumhuriyeti kurulmuş, 1648'de Münster (Westphalia) Antlaşması ile cumhuriyetin bağımsızlığı tanınmıştır. Daha önce Habsburg'a bağlı On Yedi Eyalet'ten oluşan Alçakta Kalan Topraklar'dan ayrılan (günümüzde kabaca Hollanda, Belçika, Lüksemburg ve Kuzey Fransa'nın bir bölgesini içine alan), Hollanda Cumhuriyeti Yedi Eyalet'ten oluşuyordu.

Chantourné (*Fr.*): Kıl testeresiyle kesilmiş olan nesne anlamına gelen bu kelime, etrafından kesilmek suretiyle bir nesnenin ya da figürün yerini tutması amacıyla

yanılsamacı, üç boyutlu bir görünüş veren yapıtlardır.

Conversation Piece (*İng.*): İki ya da daha fazla kişinin bir iç mekân ya da açık alandaki sohbetlerini betimleyen yapıtlardır. Bunlar genellikle küçük boyutlu olup 18. yüzyıl İngiliz resminde örneklerine sık rastlanan grup portreleridir.

Doorkijkje *(Hol.)*: İçinden bakmak anlamına gelen bu kelime, kapı, pencere gibi herhangi bir açıklıktan görülen bir öykü ya da manzarayı ifade eder. Resimde ikincil bir öykünün anlatılmasına yarayan bu resimsel araç, zaman zaman resmin içindeki bir ayna ya da duvarda asılı bir resim olarak da karşımıza çıkar.

Fijnschilders (*Hol.*): Hollanda'da Leiden kentinde, ressam Gerard Dou öncülüğünde ortaya çıkmıştır. Yapıtlarında fırça vuruşlarının izlenemeyeceği, pürüzsüz boya ve fırça kullanımıyla yapılmış ve yüzeyde kusursuz bir bitiş sergileyen yapıtlar üreten sanatçılara verilen isim. Kullanılan teknik *fijnschilderen* olarak geçmektedir. Yapıtlar genel olarak küçük boyutlu janr ve portre türündedir. *Fijnschilderen* tekniği, 1630'lardan başlayıp etkisini 18. yüzyıl ortalarına kadar sürdürmüştür. Hollanda sanatı tarihi çalışmaları içinde 1980'ler itibariyle yeniden ilgi ve değer görmeye başlamıştır.

Frankenthaler Okulu: Yaklaşık olarak 1586-1620 yılları arasında Almanya'nın Frankenthal kentinde yaşayan ressamların oluşturduğu okul. 1562'de Palatin Elektörü III. Frederick'in Protestan mültecilere himaye sağlamasıyla buraya yerleşen çok sayıdaki sanatçı (Gillis van Coninxloo ile Pieter Schoubroeck ve Antoine Mirou başta olmak üzere) manzara resmi üzerine yoğunlaşmışlardır. Okulun en belirgin özelliği geniş manzara görüntülerinde uzakta akan nehirler, nefes kesici kaya oluşumları, tepelik açık alanlar ve yoğun ormanlarla çevrelenmiş ışık-gölge karşıtlıkları ile oluşturulmuş düzlemler. Bu manzaraları canlandıranlar ise minik köylüler, avcılarken yapıtlarda genellikle küçük ölçekte mitolojik ve dinî konulara yer verilmiştir.

Goudleer (*Hol.*): (*Fr. Cuir de Cordue*) İnce buzağı derisinden yapılan, kabartmalar

ve resimlerle süslenen, genellikle altın renkli detayları olan duvar süslemeleridir. Duvar halılarına alternatif olarak kullanılan ve varlıklı evlerde görülen bu kaplamalar, barındırdıkları varak ile mum ışığında parlaklık verirdi. Deri kaplamalar, dekoratif amaçlı oldukları kadar evin ısısının korunmasında da önemli bir role sahipti. 9. yüzyıl öncesinde Libya'da ortaya çıkan bu deri kaplamalar, önce İspanya'da, ardından da 16. yüzyıl başlarında Alçakta Kalan Topraklar'da üretilmeye başlanmıştır. Hollanda'da üretimi ise 1611 yılına tarihlenir. Günümüzde, 17. yüzyıla ait örneklerini Haarlem Frans Hals Museum, Amsterdam Rijksmuseum gibi müzelerde ya da Amsterdam Collection Six ve benzeri kanal evlerinde görmek mümkündür.

Grisaille (*Fr.*): (*Hol. Grauwtje*) Dekoratif amaçlarla, yapıların belirli bölümlerinde asılmak ve izleyicide, o noktada bir heykel ya da rölyef varmış hissi yaratmak üzere yapılmış gri ve beyaz tonların kullanıldığı resimler.

Hansa Birliği: 12. ve 16. yüzyıllar arasında Baltık Denizi'nden Kuzey Denizi'ne kadar uzanan bölgede, Almanya ve Hollanda gibi Kuzey Avrupa ülkelerdeki pazar kentlerinde bulunan ticaret loncalarının çıkarlarını koruyan bir konfederasyon.

Het Mirakel van Amsterdam (*Hol.*): Amsterdam Mucizesi. 1345 yılının 15 Mart'ı 16 Mart'a bağlayan soğuk bir kış gecesinde Eski Kilise'nin (Oude Kerk/ St. Nicholas Kerk) papazı Kalverstraat'ta hasta yatağında ölmesinden korkulan bir adama ölüm öncesi yolluk vermek üzere gider [*Lat.Viaticum*: Kilisenin ölüm öncesi ayinlerinden biridir. Söz konusu bu ayin ölüm döşeğinde yatmakta olan ya da önemli bir ameliyata girecek olan kişiye yalnız olmadığını hatırlatmak ve ebedi hayat umudu vermek üzere yapılır.]. Papaz, ayini gerçekleştirip gittikten sonra gece hasta kendisine ayin sırasında verilen kutsal ekmeği kusar. Hastanın bu çıkarttıklarını yanmakta olan şömineye döken bakıcı ertesi sabah şömine başında ısınmak isterken kutsal ekmeğin hastaya verilmeden önceki ilk haliyle, bembeyaz parlayarak şöminede durduğunu fark eder. Şaşkınlık içinde papazı geri çağırır, papaz kutsal ekmeği kiliseye götürür. Ancak ertesi gün kutsal ekmek yeniden şöminede belirir. Üç kez tekrar eden bu olayda, bakıcı her seferinde elini yakmadan ekmeği ateşten çıkartır. Mucizenin

etkileri dalga dalga yayılırken, kilisenin de mucizeyi tanımasıyla, hasta olup şifa arayanlar için daha 1346 yılından itibaren bu hasta adamın evi bir hac merkezi haline gelmiştir. Daha sonra buraya bir hac şapeli (*Kapel Ter Heilige Stede*) yapılmıştır. Günümüzde hâlâ her yıl, mucizenin gerçekleştiği gece (15 Mart), Katolikler tarafından bir geçit resmi yapılır.

Homo Bulla (*Lat.*): Antik dönem yazarlarının yapıtları kadar, Erasmus'un ***Adagia*** (1643) adlı yapıtına da dayanır. Erasmus, hiçbir şeyin insan yaşamı kadar kırılgan, geçici ve boş olmadığını belirttiği bu yazısında insan yaşamını sudaki bir hava baloncuğuna benzetir. Bu özellikle 17. yüzyıl ressamları arasında son derece sevilen bir motif olmuştur. Jan Steen'den Karel Dujardin'e kadar birçok yapıtta (baloncuk üfleyen küçük bir çocuk biçiminde) ana konu ya da ahlâkî bir uyaran olarak detayda yer alır.

Horror Vacui (*Lat.*): Boşluk korkusu. Herhangi bir yüzeyi ya da resmi boşluk kalmayacak şekilde doldurmak. Örn. Geometrik motiflerle doldurulan İslam Mimarisi detayları.

Houding (*Hol.*): Kullanılan renklerin sanat yapıtının tümüne olan katkısı. Bununla, renklerin önemine olan vurgu kastedildiği kadar renklerin uzam ve üç boyutluluğa olan katkısı da anlaşılıyordu.

Illusionism (*İng.*): Yanılsamacılık

Intarsia (*İt.*): Çeşitli şekil, boy ve cinsteki ahşap parçaların mozaik gibi yerleştirildiği ahşap içine ahşap kakma sanatı. Özellikle Rönesans *studiolo*'larındaki dolaplarda, yanılsama yaratacak şekilde kullanılmıştır.

Kortegaarde (*Hol.*): (*İng*. *Guardroom Scenes)* olarak geçen bu türdeki yapıtlar genellikle görev saatleri dışında askerleri bir bekleme odasında (muhafız odası) dinlenme halinde, *tric-trac* gibi çeşitli oyunlar oynarken, sigara içerken ya da bazen kavga edip fahişelerle görüşürken betimleyen janr türünde resimlerdir.

Molensteenkraag (*Hol.*): Hollanda'da ykl.1640'lara kadar kullanılan, sık dalga şekli verilmiş patiskadan yapılmış kırma yaka. Şeklinden ötürü değirmen taşı yaka adını almıştır. Kaynaklarda ayrıca *plooikraag* (*Hol.*), *pijpkraag* (*Hol.*), *ruff collar* (*İng.*) ve *fraise à la confusion* (*Fr.*) olarak da geçer.

Paragone (*İt.*): Karşılaştırma yapmak. Genellikle şiir ile resim, heykel ile resim, müzik ile şiir gibi sanatların karşılaştırılması için kullanılır.

Peeckelhaering (*Hol.*): Kaynaklarda *Pekelharing* olarak da geçer. 17. yüzyılda komik bir tiyatro figürüdür. *Peeckelhaering* kelime anlamıyla salamura edilmiş (tuzlu) ringa balığı demektir. Böyle bir öğünü yedikten sonra bol bira içmek kaçınılmaz olur. Bu sebepten elinde genellikle bir içki bardağı bulunan figür *peeckelhaering* olarak adlandırılmıştır.

Pendant (*İng.*): Birbirini tamamlayacak olan iki resimden her biri. Bu resimler konu ve kompozisyon olarak birbirini tamamlamak amacıyla yapılırlar. 17. yüzyıl Hollanda portre geleneği içinde de evli çiftler bu türden *pendant* portreler yaptırmışlardır.

Perspektif Kutusu: (*İng*. *Perspective Box*/ *Peepshow*/ *Peepbox*) (*Hol*. *Perspectiefkas*, *Kijkdoos*/ *Kijkkast*) olarak kullanılır. Tek bir gözle kutunun içine bakıldığından, bir mekânın içini gizlice gözetliyormuş hissi yaratır. Bu sebepten de İngilizce'de 'dikizlemek, gözetlemek' anlamındaki *peep* kelimesi kullanılmıştır. *Peep Show* kelimesi Barok dönemi takiben daha geniş kitleleri eğlendirmek üzere içinde hikâyelerin (çoğu zaman erotik), resimlerin ya da kişilerin gösterildiği kutuları tanımlamak üzere kullanılmıştır.

Perspectiven (*Hol.*): 17. yüzyılda Hollanda'da kilise içi betimlerine verilen isim

Pronkstilleven (*Hol.*): Gösterişli ya da şatafatlı natürmort olarak Türkçeleştirilebilir. Çeşitli nesneler, meyveler, av hayvanları ve çiçeklerin betimlendiği bu yapıtlar refah

ve zenginliği vurgulayarak bir anlamda dünyevi varlığın boş, her şeyin gelip geçici olduğunu anlatır.

Quadratura (*İt.*): Yanılsamacı tavan ya da duvar resimleri. Çeşitli perspektif oyunlarıyla duvar ya da tavanın başka bir uzama açıldığı yanılsamasının yaratılması.

Quodlibet (*Lat.*): Mektup panosu. Ancak bu panolarda genellikle rastlantısal gibi görünen, gündelik kullanımda el altında olması arzulanan nesneler bulunduğundan, Latince'de "ne istesen" ya da "her tür" anlamına gelen *quodlibet* ismi kullanılmıştır.

Repoussoir (*Fr.*): İki boyutlu bir çalışmada, yapıtın sağ ya da sol ön planında bulunan ve izleyicinin bakışını kompozisyonun içine çekerek, derinlik algısı yaratmaya yarayan bir kişi ya da eşya. Fransızca'da geriye itmek anlamını taşır.

Roemer (*Hol.*): Sapında, yağlı ellerle tutulmasını kolaylaştıracak camdan kabarcıkları olan büyük cam bardak/ kadeh.

Schuilkerk (*Hol.*): Gizli kiliseler, Reformasyon'dan sonra Hollanda Cumhuriyeti'nde güç sahiplerinin Kalvenizmi inanç olarak benimsediği dönemde, açık bir biçimde ibadet etmeleri yasaklanmış olan Katolikler, Remonstrantlar, Mennonitler, Lutherciler tarafından kullanılan ibadet mekânlarıdır. Bu kiliseler dışarıdan bakıldığında sıradan bir konut, depo ya da han gibi görünürken, içleri çeşitli mezheplerin inançları doğrultusunda düzenlenmiş ve dekore edilmiş mekânlardı.

Stadhouder (*Hol.*): (*İng*. Stadholder) Eyalet valisi. Seksen Yıl Savaşları'ndan sonra bir eyalet valisi kavramı kalmadığından, bunların bir nevi askeri komutan olarak görevlerini sürdürmelerine karar verilmiştir. Ancak Friesland, Groningen ve Drenthe gibi kimi eyaletler İspanya karşısındaki başkaldırılarda önderlik etmiş olanlara bu ünvanı vermeye devam etmiştir. 1572'de I. Willem van Oranje (Sessiz Willem) eyaletlerin tümü tarafından (herhangi bir yasaya bağlı olmaksızın, kendi istekleri ile) Hollanda Eyaletleri'nin valisi olmuştur. Birleşik Yedi Hollanda Eyaleti'nin başına

gelmiştir. Bu yönetim şekli 1815'e kadar devam etmiştir. Bugünkü Hollanda Kraliyet ailesi de I. Willem'ın soyundan gelmektedir.

Statenbijbel (*Hol.*): Protestan Hollanda devleti tarafından, İbranice, Aramice ve Yunanca'dan Hollandaca'ya yapılan ilk resmî Kutsal Kitap çevirisidir. Daha önce yapılan Hollandaca çeviriler başka dillerden yapılmış, çevirilerin çevirisi şeklindeydi. 1637 yılında basılan bu çeviri bu yüzden önemli sayılmaktadır.

Şehir Hakları: Ortaçağ'da şehir hakları, bir kente tanınan hak ve ayrıcalıkları belirlemek için veriliyordu. Daha ziyade Antik Çağ'da Roma politik yapısının çöktüğü ve nüfusun göçlerle değişik yerlere dağıldığı yerlerde böyle bir şeye ihtiyaç vardı. Şehir hakları Avrupa'da yargı sisteminin gelişiminde bir aşamadır. Feodal sitemin kaybolmasıyla, 'şehir hakları' gibi bir duruma gerek kalmamış; o da yavaştan yok olmaya başlamıştır. 11. yüzyıldan itibaren, haklar toprak sahipleri tarafından belirleniyor ve veriliyordu. Bu haklar genellikle kendi kanunlarının uygulanabilmesi; kendi yöneticilerinin seçilebilmesi; kentin sınırları içinde vergilerin belirlenebilmesi; pazarların kurulabilmesi; malların başka yerlerden önce depolanıp satılabilmesi; malların tartılıp vergilendirilmesi ya da kendi paralarının kullanıma sokulabilmesi gibi önemli başlıkları içeriyordu. Bu şehirlerdeki feodal yöneticiler açısından bunlar bir gelir kaynağıyken ve bunu da bölgenin ekonomik gelişmesi için kullanabiliyorken, öte yandan giderek onların buralardaki güçleri ve söz hakları da azalmaya başlamıştır. Merkezi yönetimlerin ve devletlerin ortaya çıkmasıyla da şehir hakları gibi bir duruma gerek kalmamıştır.

Tric-trac (*Hol.*): Tavla oyununun Hollanda'da oynanan versiyonu. Hollanda'da oynanan en eski oyunlardan birisidir.

Trompe l'oeil (*Fr.*): (*Hol*. Bedriegertje) Göz aldatan; İzleyicisini kısa bir süre için dahi olsa, gördüğünün iki boyutlu birşey olmaktan çok, gerçek bir nesne olduğu duygusuyla, 'kandırma' niyetiyle yapılan resim ya da resmin detayı.

Tronie (*Hol.*): Kafa, yüz ya da ifade anlamına gelir. Portreye benzeyen fakat belirli

bir kişiye atfedilemeyecek olan karakter çalışmalarıdır. Özellikle Flaman resminde görülen bu tür çalışmalar, 17. yüzyılda Hollanda'da da görülmeye başlanmıştır. Frans Hals'ın *Peeckelhaering* (1628-30, Kassel Staatliche Kunstsammlungen) ya da Rembrandt'ın *Gülen Adam* (1629-30, Den Haag Mauritshuis) gibi resimleri, tronie çalışmalarıdır.

Ut pictura poesis (*Lat.*): Şiir, resim gibidir. Horatius'un ***Ars Poetica***'sında kullanılan Latince bu ifade, şiiri resim sanatı ile karşılaştırmak için kullanılır. Bu konuda özellikle Leonardo da Vinci'nin **Paragone** başlıklı kitabı açıklayıcı niteliktedir.

Vanitas (*Lat.*): Sanat tarihi literatüründe *Vanitas* terimi çoğunlukla geçiciliğin/fâniliğin aşikâr yönleriyle ilgilidir. Anlamı aslında üç bölümden oluşur; geçicilik kadar kibir ve boşluğu belirtir. Bu üç yön arasında belirgin bir ayırım yapılmamıştır ve belirli durumlarda her biri de kast edilebilir. Örneğin Çin vazosu gibi değerli bir nesne a) kırılgan ve geçici b) pahalı ve bu yüzden de koleksiyonerin kibrinin bir nişanesi ve c) boşluğun ifadesi ve maddi şeylere büyük önem verildiği bir durumda içinde bir şey olmayışı ifade edilir. (Sam Segal: 1990, p. 30).

VOC ve WIC (*Hol.*): VOC (*Vereenigde Oostindische Compagnie*) yani Birleşik Doğu Hint Adaları Şirketi, 1602 yılında kurulan ve 1798 yılına kadar varlığını sürdüren, Hollanda Cumhuriyeti'ne ait denizler aşırı tekelci bir ticaret girişimidir. Etki sahası Ümit Burnu'nun doğusu ile Macellan Boğazı'nın batısı arasındaki bölgedir. VOC kurulduğunda dünyanın en büyük ve imtiyazlı anonim şirketi olmuştur. Başta baharat olmak üzere, porselen, kıymetli metaller, kumaşlar, halılar ve hatta köle ticareti ile uğraşan, neredeyse hükümet benzeri haklara sahip olan bu şirket yaklaşık beş bin gemiyle bir milyon insan taşımıştır Doğu-Batı arasında. Başta bugünkü Endonezya olmak üzere, gittikleri birçok yeri sömürgeleştirmişlerdir. VOC'un Avustralya kıtasının 'keşfinde' ve haritada yer almasında önemli bir rolü vardır.

WIC (*West Indische Compagnie*) yani Batı Hint Adaları Şirketinin amacı da, VOC gibi, Batı Hint Adaları'nda Hollanda ticaretini güçlendirmek ve bölgede çalışan Hollanda şirketlerinin birbiriyle rekabetini sona erdirmekti. Karayipler, Brezilya ve

Gine'de uzun süre etkin olmuştur.

Zoldertje (*Hol.*): Genellikle evin ön kısmında (*voorhuis*), kadınların el işi ya da başka işler yaparken sandalyeleriyle üstünde oturdukları ahşaptan yüksek platform. Bu platformun ayakları soğuktan ve nemden korumak gibi bir işlevi bulunmaktaydı. Ayrıca kış aylarında, ayaklarının altında ahşaptan yapılmış, üstü delikli bir kutuya kor halindeki kömürleri koymak suretiyle, ayak ısıtıcısı işlevi gören küçük mobilyalar da bulunmaktaydı. Bunlar özellikle Roemer Visscher'in **Sinnepoppen** (1614) amblem kitabından sonra *Mignon des Dames* yani Kadınların bir tanesi/ sevgilisi olarak bilinmektedirler.

ÖZGEÇMİŞ

FİKRİYE TÜLAY KAZANCI

KİŞİSEL BİLGİLER

Doğum yeri: Hollanda

Doğum tarihi: 24.12.1975

EĞİTİM

Lisans: İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi, İngiliz Dili ve Edebiyatı (1999)

Yüksek Lisans: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2008)

Yüksek Lisans Tezi: "Fırçanın Ucundaki Cerrahlar: 17. ve 18. Yüzyıl Hollandası'nda Cerrahlar Loncası Resimleri"

Doktora: İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Bölümü (2008-)

İŞ DENEYİMİ

2016-2017	Museum Het Rembrandthuis, Amsterdam (Gönüllü)
2014-2015	Museum Weesp, Weesp
2010-2013	Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Temel Eğitim Bölümü Öğretim Görevlisi (14-16. Yüzyıl ve 17-18 Yüzyıl Avrupa Sanatı Dersleri)
2004-2010	Marmara Üniversitesi Nihad Sayar Eğitim Vakfı, İngilizce Öğretmeni

1999-2003 Kadir Has Üniversitesi Yabancı Diller Yüksekokulu İngilizce Okutmanı

YABANCI DİLLER

İngilizce ve Hollandaca

YAYINLAR

- **"**Boyaya Dokunan Halılar: 17. Yüzyıl Hollanda Leiden Okulu Resimlerinde Osmanlı Halıları", **K.T.Ü. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu: "Yazmalardaki El İzleri"**, Trabzon, 20-21 Nisan 2017**,** Bildiriler, s.535-543.
- "In Bono et in Malo: 16. ve 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Günahlar ve Erdemler", **Sanatsal Göstergeler- Artistic Indicators**, Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, Ankara 2013, s. 81-98.
- "Lekesiz Gebelik: Meryem'in Saflığının Teolojik ve Sanatsal Betimi", İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı, Sayı XXII, 2013, s.101-122.
- "Işıksız Fener: 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Fahişe Betimleri", İstanbul Üniversitesi Sanat Tarihi Yıllığı, sayı XVII, 2011, s. 49-68.

BİLDİRİ, SUNUM

- **"**Boyaya Dokunan Halılar: 17. Yüzyıl Hollanda Leiden Okulu Resimlerinde Osmanlı Halıları", **K.T.Ü.Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu: "Yazmalardaki El İzleri"**, Trabzon Karadeniz Teknik Üniversitesi, 20-21 Nisan 2017
- "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Amblemler ve Semboller" İstanbul Üniversitesi, Edebiyat Fakültesi, Sanat Tarihi Bölümü, 23 Aralık 2016
- "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Amblemler ve Semboller" Trabzon Karadeniz Teknik Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, 21 Aralık 2016

- "In Bono et in Malo: 16. ve 17. Yüzyıl Hollanda Resminde Günahlar ve Erdemler", Ankara Üniversitesi Dil Tarih Coğrafya Fakültesi Sanat Tarihi Bölümü, **5. Uluslararası Genç Sanat Tarihçiler Sempozyumu** Ankara 2011.
- "Fırçanın Ucundaki Cerrahlar: 17. ve 18. Yüzyıl Hollandası'nda Cerrahlar Loncası Resimleri", İstanbul Teknik Üniversitesi Sanat Tarihi Anabilim Dalı **Sanat Tarihinde Gençler Semineri 8**, 2009.

ARAŞTIRMA-İNCELEME

- Utrecht Üniversitesi (Hollanda), Sanat Tarihi Bölümü Yüksek Lisans programında bir dönem boyunca Prof. Dr. Peter HECHT'in "Dutch and Flemish 17th Century Art: The Impact of Artistic Changes" başlıklı dersini izledim. (Şubat-Mayıs, 2012)

ÇEVİRİLER

- James H. Rubin, **İzlenimcilik Nasıl Okunur**, Hayalperest Yayınları, İstanbul, 2015. (İ-T)
- **The Balkans: A Shared Heritage**, Ivo Hajimishev'in proje sahibi ve fotoğrafçı olarak, Stichting Horizon'un (Hollanda) himayesinde Paris UNESCO Genel Merkezi'nde gerçekleştirdiği serginin kataloğu, 2015, (Doç. Dr. Sevgi Parlak'ın metinleri çevrilmiştir. T-İ)
- Tekinsiz Oyunlar/Uncanny Games, Sergi kataloğu, PG Art Gallery, 2011, (Rümeysa Kiger ile birlikte, T-İ)
- Serap Yüzgüller Arsal: "A Scene from Asia Minor: The Trial by Water", **Synergies Turquie: Regards sur une langue-culture**, numéro:2, 2009, pp. 51-57. (T-İ)

REDAKSİYON

- Giorgio Vasari, Sanatçıların Hayat Hikâyeleri, Sel Yayınları, İstanbul, 2013.

ÖDÜL

- En İyi Genç Araştırmacı Ödülü: **“**Boyaya Dokunan Halılar: 17. Yüzyıl Hollanda Leiden Okulu Resimlerinde Osmanlı Halıları”, başlıklı çalışma ile **K.T.Ü. Uluslararası Geleneksel Sanatlar Sempozyumu: “Yazmalardaki El İzleri”**, 2017.