

ON CREATIVITY AND DESIGN IN ART “A brief review on the artist's inspirations, tools and working environment.”

SANATTA YARATICILIK VE TASARIM ÜZERİNE
“ Sanatçının esin kaynakları, araçları ve çalışma ortamı üzerine
kısa bir inceleme.”

Halil Cenk BEYHAN¹

Abstract

Creativity is the first thing that comes to mind when art is the subject matter. Creative thinking and behavior perhaps find its most free expression in art. However, it is not enough to explain the formation of an artwork with creativity alone. Because, in order to be able to produce works of art, many design problems in terms of conceptual, aesthetic and technical have to be overcome. "Creativity", some aspects of which are difficult to explain, actually emerges in solutions that the artist finds in the face of these design problems. In this article, the design dimension of art, which is accepted as a creative activity, has been examined through some historical examples. Also by means of these examples, it is aimed to emphasize that a background based on the vital and professional accumulation of the artist also influences the design dimension of art.

Keywords: Creativity, art, design.

Özet

Konu sanat olduğunda ilk akla gelen yaratıcılıktır. Yaratıcı düşünme ve davranış belki de en özgür ifadesini sanatta bulur. Bununla beraber bir sanat yapının oluşumunu yalnızca yaratıcılık ile açıklamak yeterli olmaz. Çünkü sanat eserlerinin üretilebilmesi için kavramsal, estetik ve teknik açıdan pek çok tasarım sorununun aşılması gerekmektedir. Bazı yönleri ile açıklanması güç olan “yaratıcılık” aslında sanatçıların bu tasarım sorunları karşısında bulduğu çözümlerde ortaya çıkmaktadır. Bu makalede yaratıcı bir etkinlik olan sanatın tasarım boyutu bazı tarihi örnekler üzerinden incelenmiştir. Ayrıca bu örnekler yardımıyla sanatçının yaşamsal ve mesleki birikimlerine dayanan bir geri planın da sanatın tasarım boyutu üzerinde etkili olduğu vurgulanmak istenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Yaratıcılık, sanat, tasarım.

Giriş- Sanatta Yaratıcılık ve Tasarım

Konu sanat olduğunda ilk akla gelen yaratıcılıktır. Tümüyle açıklanması güç ve nadir görülen “yaratıcılık” gizemli olduğu ölçüde ilgi çekicidir ve sanatı diğer insani uğraşlardan ayırdığı düşüncesi çoğunlukla benimsenmiştir². Ancak bir sanat eserinin oluşumunu yalnızca yaratıcılık ile açıklamak mümkün değildir. Bunun başlıca nedenlerinden biri yaratıcılığın sanatın diğer boyutlarından bağımsız, tek başına değerlendirilebilecek bir olgu ya da özellik olmayışıdır. Sanat eserlerini meydana

¹ Yrd. Doç. Dr., Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi. cnkbeyhan@yahoo.com

² Bir benzetme olarak “yaratıcılık” -gizemli çağrışımları bir yana- aslında insan hayatını ilgilendiren her alanda geçerli, yenilik ve buluşlara kapı açan bir tür duyma, düşünme ve davranış biçimidir. Kısaca, olguları ve sorunları alışılmış, kabul görmüş yaklaşımlardan farklı bir biçimde algılama ve değerlendirebilme yeteneğidir. Böylece var olan şeylerden yepyeni işlev ve olanaklar elde edilebilmiş, hatta daha önce görülmemiş olan üretilebilmiştir.

getiren kavramsal, estetik, teknik boyutlar ve bunlar üzerinde etkisi olan tarihi, kültürel ve kişisel koşulların hepsi bir bütün olarak yapıtın oluşumunda rol oynamaktadır. Sanatçıyı harekete geçiren fikirlerin sanat yapıtı adını verdiğimiz somut, algılanabilir bir ürüne dönüştürülebilmesi için yukarıda saydığımız tüm bu boyutları ilgilendiren çok yönlü tasarım sorunlarının üstesinden gelinmesi gerekir ve yaratıcılığın belki de kendini en fazla gösterdiği anlar aslında bu sırada ortaya çıkar. Bu noktada tasarım kelimesine yükleyeceğimiz anlam oldukça önemlidir, çünkü “tasarım” belli bir aşamada tamamlanan bir tür ön çalışma ve planlamadan çok daha fazlasını içerir; algılama, düşünme ve uygulamaya dönük etkinliklerin tamamında sürekli gerçekleşmektedir. Algılama aşamasındaki seçim ve ilişkilendirmeler, zihinsel canlandırmalar, taslak oluşturma çalışmaları, belli bir yöntemi izleme konusundaki kararlar, deney ve eleştiri süreçleri, yapıtın üretilmesi sırasında gerçekleşen fikir değişiklikleri ve tüm bunları gerçekleştirebilmek için gerekli koşulların ve ortamın sağlanması söz konusu etkinliklerden yalnızca bazılarıdır. Bu nedenle sanatta yaratıcılığın ne olduğunu söyleyebilmek için öncelikle sanatın tasarım sorunlarını anlamak gerekmektedir.

Sanatın tasarım sorunlarını incelemeye geçmeden önce sanat ve yaratıcılık arasındaki bağın toplumsal ve tarihi yönlerine de kısaca değinmek yararlı olacaktır. Yaratıcılık kavramı olarak da sanat için ifade ettiği değer açısından da hem tarihi süreçte hem de farklı toplumlarda her zaman aynı şekilde yorumlanmamıştır. Yaratıcılığın sanat için önemi Batı uygarlığında birey kavramının gelişimine paralel bir olgudur. Belli tarihi aşamalarda gerçekleşen bu durum somut olarak sanatçının kolektif çalışmanın bir parçası olmaktan bireysel üretime geçişle kendini gösterir. Bir adım ilerisi ise, sanat yapıtının belli bir gelenekten çok kişi ile özdeşleşmeye başlaması, geleneğin çizdiği katı kurallardan çıkılıp bireysel tavırların belirginleşmesidir. Bununla beraber aynı tarih kesitinde, farklı coğrafyalarda yaşayan toplumlar için de her zaman aynı durumdan söz edemeyiz. Toplumları şekillendiren egemen inanç ve geleneklerdeki farklılıklar sanat eserinin üretilmesindeki amaç ve izleyicinin yapıttan beklentisi üzerinde de etkili olmuştur. Farklı kültürlerde bireyin yaşam karşısında aldığı duruş sanatı bazen bir ölümsüzlük (*immortality*) aracına dönüştürmüştür bazen de belli bir ülkünün hizmetinde anonimleştirmiştir. Dolayısıyla farklı çağ ve toplumların sanatını bir tür kalıplaşmış yaratıcılık tanımını altında açıklamak mümkün değildir.

Yaratıcılık ve sanatın bu gün neredeyse birlikte anılır kavramlar olmasında ise en büyük rolü Modernizm üstlenmiştir. İleride kısaca değineceğimiz gibi sanat alanında köklü geleneklerin yıkılmasıyla ortaya çıkan yeni sanatçı tipi bu algının giderek daha fazla keskinleşmesine neden olmuş, hatta geçmişin sanatını algılayışımız üzerinde de büyük ölçüde etkili olmuştur. Bir diğer etkense yaratıcılık üzerine yapılan araştırmaların yaklaşık yüzyılı aşkın bir zamandır önem kazanmasıdır. Bunda nöroloji, psikoloji, deneysel estetik ve pedagoji gibi bilimlerde kaydedilen gelişmelerin payı büyüktür. Yaratıcılığın sosyal, fizyolojik, psikolojik v.b açılardan hangi koşul ve etkenlere bağlı ortaya çıktığı, sonradan geliştirilebilir olup olmadığı gibi konular üzerine günümüzde sayısız araştırma bulunmaktadır. Bu tür araştırmaların ilgi alanlarından biri ve belki en başta geleni sanattır. Bilim insanları özellikle büyük sanatçılarda bulunan nadir yaratıcı özelliklerin ardındaki somut nedenleri tespit etmek isterler. Örneğin 2015’te Salzburg’da düzenlenen “The Neuroscience of Art: What are the Sources of Creativity and Innovation?” adlı küresel seminerde görsel sanatlar ve müzikte yaratıcı sürecin beyin ve sinir sistemindeki özellik ve farklılıklar açısından incelenmesi bu tür çabaların en son örneklerinden biridir. Bu noktada tekrar başa dönecek olursak yaratıcılığın davranış bilimleri, psikoloji ya da nöroloji açısından tanımlanması, yaratıcı sürecin aşamaları, yaratıcılığın ortaya çıkması ya da geliştirilmesine etki eden kişisel ve toplumsal koşulların incelenmesi gibi konuların bu makalenin dışında kalacağını belirtmemiz gerekir. Bu makalede sanatın yaratıcılık boyutunu- ya da belli bir yapıt söz konusu olduğunda yaratıcı özelliklerin gerçekte

neler olduğunu- doğru bir biçimde anlayabilmek için öncelikle sanatın tasarım sorunlarını araştırmamız gerektiği savından yola çıkarak bazı örnekler ortaya koymak amaçlanmıştır. Bu nedenle makalede biraz da geniş bir anlam atfederek, sanatçının çözmek zorunda olduğu tüm zihinsel ve uygulamaya dönük sorunları “tasarım” başlığı altında ele alacak, yaratıcılığı ise sanatçının bu sorunlar karşısında bulunduğu çözümlerde arayacağız.

Sanatın Tasarım Sorunları

Sanatın tasarım boyutu üzerine düşünmeye başladığımızda farklı çağ ve ekollerin bazen ortak, temel sorunlar, bazen dönemin sanat anlayışı ve gereksinimleri açısından kendine has yeni sorunlar ile uğraştığını görürüz. Şüphesiz bu sorunların başında seçilen araç ve gereçlerin özellik, olanak ve sınırlılıkları ile yapıtta elde edilmek istenilen sonuç arasında tasarım ve uygulama açısından tutarlı bir ilişki kurulması gelmektedir. Çağlar boyunca sanatçıların elde etmek istedikleri görsel ve plastik etkiler için yaptıkları araştırmalar, malzeme ve teknik alandaki bilgi dağarcığı bile bu sorunun önemini vurgulamaktadır.

Temel sorunlardan bir diğeri ise yapıtın biçimsel özelliklerini oluşturan tasarım elemanları ve ilkelerinin kullanılışıdır. Makalenin sınırları gereği derinlemesine inceleyemeyeceğimiz bu konu genel bir başlık altında biçimsel tasarımın alanına girer ve çizgi, şekil, form, değer, renk, doku v.b. elemanların ritim, denge, vurgu, kütle istifi, hareket v.b. tasarım ilkeleri çerçevesinde bir araya getirilmesi ile ilgilidir. Bir kısmını sıraladığımız bu tasarım elemanları ve bunların bir araya gelme ilkeleri, içeriği ne olursa olsun (figüratif ya da non-figüratif) yapıtın somut özellikleridir ve iyi bir tasarımın vazgeçilmez öğelerini oluştururlar. Bu tasarım sorununun yapıtın estetik, kavramsal ve semantik (anlam bilimi) açılarından diğer özellikleri, kısaca bütünsel içeriğinden bağımsız olmadığını da unutmamak gerekir. Makalenin ilerleyen bölümlerinde değineceğimiz bazı şemalar, tipler ve kalıplar yüzyıllar içerisinde bu alanda geliştirilmiş yöntem ve çözümler açısından bazı örnekler ortaya koyacaktır.

Bir başka tasarım sorunu ise -geçmiş çağların sanatının büyük bölümünde olduğu gibi- belli bir konu ya da yazınsal içeriğin sanat aracılığıyla betimlendiği durumlarda ortaya çıkar. Din, mitoloji ya da tarihten alınan konuların -ikonografik özellikler açısından- belli bir olayı anlatan sahneler halinde tasarlanması gerekmektedir. Burada öncelikle sanatçının konuyu bilmesi ya da araştırması gerekir. İşin en zor yanlarından biri olan “sahnenin tasarlanması” çok yönlü sorunları aşmayı gerektirir. Sahnede yer alan kişilerin karakterlerini ve rollerini yansıtacak özellik ve ifadelerden (bunların her biri birer portredir aslında), olayın geçtiği yere, yaptıkları iş, giydikleri giysi, kullandıkları aletlerin özelliklerine ve bunların kullanılış biçimine kadar sayısız araştırma konusu bu kapsama girer (her ne kadar “Devlet” adlı kitabında Platon sanatçıyı - dolayısıyla sanatı- bu yönden eksik saysa da³ Antik Çağ’dan günümüze bunun tersini ispatlayan pek çok örnek bulmak mümkündür). Ayrıca bu tür konular betimlenirken biçim, kavram, sembol ve literal özellikler açısından bazı kurallar, kanonlar yüzyıllarca geçerliliğini korumuştur. Sanatçının bunları -özellikle dini konularda- mutlaka göz önünde bulundurması gerekmiş, yasakları aşmak isteyip bunu kurnazca yapmayı başaramayanlar bazen çeşitli cezalara bile mahkûm olmuşlardır. Bu da sanatın sanıldığı kadar serbest bir yaratım alanı olmadığını bize hatırlatmaktadır.

Sanatçıların çözmeleri gereken sorunlar yalnızca yapıtı meydana getiren malzeme, teknik, biçim ve anlatım ile de sınırlı değildir; yapıt üretilirken yerleştirileceği mekân ile ilişkisinin de hesaplanması gerekir ve bu da başlı başına bir tasarım sorunudur. Çünkü sanat eserleri her ne kadar kendi içlerinde bütünlük ve tutarlılığa sahip olsalar

³ Platon,2006,s: 338-341

da buldukları ortam ve izlenme koşulları yaratacakları etki üzerinde rol oynamaktadır. Özellikle kamusal alanlara yerleştirilecek sanat eserlerinin çevrelerindeki diğer nesnelere ile ilişkisinin doğru kurulması oldukça önemlidir. Yanlış uygulamalar bakımından sayısız örneğine şahit olduğumuz bu sorun karşısında bulunmuş en iyi çözümlerden bazıları Rönesans sanatına bakarak anlayabiliriz. Her ne kadar mesleki uzmanlaşmanın bu günkü gibi keskin bir biçimde var olmadığı görüşüne sığınsak da pek çok Rönesans sanatçısının yalnızca yapıt üretmekle kalmayıp çevre düzenlemelerini de tasarlamış olmaları, sanatın mimari, dekorasyon ve çevre planlamayla bu denli iç içe olması boşuna değildir. Unutmamak gerekir ki günümüzde halen ilk yerleştirdikleri özgün mekânlarında izleme fırsatını bulduğumuz örnekler kadar müzelerin izole edilmiş ortamlarında, eşsiz hazineler olarak sergilenen sanat eserlerinin de bazıları aslında zamanının yüksek nitelikli dekorasyon ürünleridir ve bunların gerek şuan ki izlenme koşulları gerek sanat kitaplarında yer alan fotoğraf ya da reproduksiyonları çoğunlukla özgün bağlam, işlev ve görsel etkileri hakkında yeterince fikir vermemektedir.

Yukarıda kısaca değindiğimiz tasarım sorunları karşısında bulunan çözümlerin, üslup, özgünlük, çağının getirdiği olguları ve bir parçası olduğu toplumsal koşulları kavrama ve yorumlayabilme gibi özelliklerle kesiştiği noktada “sanatçı kimliği” meydana gelmektedir. Ayrıca -tarihi süreçte bunu hazırlayan belli dönüm noktaları olmakla beraber- özellikle Modernizm ile giderek daha fazla belirginleşen, sanatta “daha önce yapılmamış olanı keşfetmek” gibi bir kavram nedeniyle (her ne kadar tartışmalı olsa da) sanatçının bireysel dünyası ve bakış açısı geçmişe kıyasla daha fazla önem kazanmıştır. Bu da sanatçıları farklı arayışlara ve kaynaklara yönelterek son derece kişisel, kendine has bir yaratım ortamını oluşturma gereksinimini getirmiştir. Böylece sanatçının çalışma ortamı, kaynak ve araçlarının oluşturulması, sanatın tasarım sorunları arasında en üst sıralardan birine yerleşmiştir.

Bu kısa girişten sonra makalenin ilerleyen bölümlerinde yukarıda değindiğimiz tasarım sorunlarını ve bunlarla ilgili çözümleri sanat tarihinden bazı örneklerle açıklamaya çalışacağız. Seçilmiş örnekler sanatın tüm tarihini aydınlatmaya yetmeyecektir şüphesiz, ancak farklı çağ ve sanatçılara ait yapıtları içeren bu örneklerin sanatın tasarım sorunlarının değişik boyutlarını sergilemesi ve bunlar karşısında sanatçıların bulduğu yaratıcı çözümlere örnek olması bakımından aydınlatıcı olacağı düşüncesindeyiz. Örneklerin bazıları da sanat tarihinin önde gelen pek çok yapıtının daha önceden üretilmiş olanlardan esinlenilerek ortaya çıktığını ve tasarımda kalıp, şema ve tiplerin önemini vurgulamak için seçilmiştir. Tarihi belgeler, tanıklıklar ve günümüze ulaşan diğer kaynaklar sayesinde sanatçıların çalışma ortam ve araçları ile ilgili verilecek bazı örnekler de sanatın geri planındaki başka bir tasarım faaliyetini anlayabilmek açısından yararlı olacaktır.

Tasarımda Prototipler ve Kalıplar

Sanatın en büyük esin kaynağının çoğunlukla yine sanat olduğu tartışmasız bir gerçek. Ancak bunun nedeni yalnızca ödünç alınan hayal gücü ya da bir yapıtın sanatçıya yeni fikirlere kapı açacak niteliklere sahip olması değil, her şeyden önce sanatın estetik ve semantik özelliklerini oluşturan göstergelerin belirli biçim dağarcığı ve kalıplar ile ilişkili olmasıdır. Tıpkı bir lisanın kelime sözlüğü, sesleri ve cümle yapısı gibi kendine özgü özellikleri onu tutarlı ve anlaşılabilir kılıyorsa, sanatın da bir biçim ve kavram dağarcığı, bunları bir araya getirirken oluşturduğu mantık ve kendi tarihi serüveninden kaynaklanan bir birikimi (köken, örnekler ve kalıplar) bulunmaktadır (bu noktadan bakıldığında farklı coğrafyalar ve kültürlerin sanatında ortaya çıkan yaklaşım farklarını yalnızca biçimsel farklılıklar olmadığı aşikârdır). Şüphesiz sanatın en büyük hedeflerinden biri daha önce yapılmamış olanı icat etmektir, ancak sıklıkla dile getirildiği gibi sanatta hiçbir yenilik önceliklerden bağımsız ortaya çıkmamıştır. Geçmişin büyük sanatçıların tavsiyeleri çoğunlukla bu görüşü doğrular, örneğin

Leonardo Da Vinci sanatçı aday gençlere çalışmalarında izlemeleri gereken yol hakkında şunları tavsiye ediyor:

“Gençler önce perspektifi, daha sonra nesnelere orantıyı öğrenmelidir. Bundan sonra, kendilerini güzel formlara alıştırmak için bir ustadan kopya edebilirler. Ardından öğrenmiş oldukları kuralları pekiştirmek için doğadan çalışabilirler...”(Suh,2010,s:36)

Sıralamaya dikkat edilirse, Leonardo, gözleme dayalı çalışmanın, resim sanatının kavramsal ve estetik sorunları üzerinde bilgi ve tecrübe kazanıldıktan sonra yapılmasını tavsiye etmektedir. Buradaki “güzel formlar” ifadesi geniş bir perspektiften bakıldığında yalnızca dönemin beğenisini değil, Antikçağ kanonlarından Rönesans idealine kadar uzanan süreçte sanatın elde ettiği estetik birikimi temsil eder. Doğa ve insanın sanat aracılığıyla betimlenmesinde, bunların en güzel yanlarını ortaya çıkartacak ve belli bir anlam ve ifade boyutu katacak açılar, pozlar, ışık düzenlemeleri, renkler, geometrik esaslar, kalıplar ve modeller yüzlerce yıllık geçmişin bilgi birikimidir. Bu kalıplar bazen belli bir figür tipi ya da pozun meydana getirilmesinde esas alındığı - bir ilk örnekle açıkça bağlantılı olduğu- gibi bazen de bir yapıtın bütünündeki kurgu ve kompozisyon öğeleri açısından da bir model oluşturabilmektedir. Bunun kökeninde ilk çağ uygarlıklarından itibaren ortaya çıkan bazı motiflerin sistematik biçimde çoğaltılıp yaygınlaştırılmasının payı büyüktür. İlk örnek (prototip) olarak adlandırılan bu yapıtlar zaman içinde geliştirilmiş ve çeşitlendirilmiştir. Bu konuda belki de en tanınmış örneklerden biri Yunan heykeltıraş Praksiteles’in (M.Ö. 370-330) “Knidos Afrodit’i” adı verilen heykeldir. Orijinali günümüze ulaşmasa da bu yapıtı gerek Antik metinlerdeki tasviri, gerek Antik sikkeler üzerinde yer alan çizimi ve daha sonra yapılmış kopyaları aracılığıyla tanımaktayız. Praksiteles’in tanrıçayı tamamıyla çıplak olarak betimlediği- bu nedenle başlangıçta tepki çeken- heykeli tasarlarken ortaya koyduğu estetik çözümler ve figürün özgün pozunun etkisi yalnızca Antik çağ ile sınırlı kalmayıp, Rönesans’tan, Neoklasisizme, Akademizminin güzellik anlayışına ve hatta bazı günümüz reklâm imgelerine varıncaya kadar geniş bir etki yaratmıştır. Bu heykelin önemi ve bir ilk örnek olarak etkisi Praksiteles’in “Afrodit’i çıplak biçimde temsil ederek Yunan sanatında en uzun süre etkili olan gelenekten ayrılması” kadar “ince orantıları ve kendine özgü kontraposta duruşuyla (S kıvrımlı duruş)” da alakalıdır (Farthing,2012,s:50). Bu nedenle defalarca kopyalanmakla birlikte zaman içinde bu pozdan türetilmiş çeşitlenmeler de ortaya çıkmıştır (bunların genel adı *Venus Pudica*’dır). Bazı kopyalar ve sikkelerin üzerinde yer alan çizimlerinden anlaşıldığına göre başlangıçta bir elin (sağ el) vücudu örttüğü poz zaman içinde değişerek –Medici Venüs’ü ve Capitoline Venüs’ünde olduğu gibi- sol el aşağıda, sağ el ise bir göğsü örtecek şekilde dirsekten kıvrılmıştır. Daha da ilginç olan, bu pozun da Girit’te bulunmuş olan bir Arkaik bronz figür ile bağlantılı oluşudur (Arvello,2005,s:5).

Şimdi yukarıda söz ettiğimiz her iki durumun da, hem prototip hem de kalıbın birlikte kullanıldığı baş yapıtlardan birine bakacak olursak Botticelli’nin Venüs’un Doğuşu resmi bunun en güzel örneklerinden biri olacaktır. Antik Yunan mitolojisinden (Antik Yunan’da Aphrodite :köpüklerden doğan⁴) Latin dini ve edebiyatına, oradan da Ortaçağ ve Rönesans yazın ve sanatına taşınan bu temanın Botticelli tarafından gerçekleştirilmiş olan yorumu aslında tüm bu karakterlerin birleşimi gibidir. Kusursuz şekliyle Rönesans’ın rafine biçim anlayışına tıpa tıp uyan ve aslında Antik çağ motifi olan deniz tarağı içinden yükselen çıplak tanrıça, Praxiteles’e temellenen Venus Pudica betimlemelerinin bir örneği, “...Medici Venüs’ünün, uzatılmış, fidan boylu bir yorumudur.”(Dell,2012,s:145). Bununla beraber Botticelli’nin Venüs’ünün Klasik sanattan çok Gotik üslupta olduğunu belirten John Ruskin aradaki farkın fizyolojik

⁴ Magalhaes, 2007,s:26,240-42

özelliklerden değil, yapısal ve ritmik özelliklerden kaynaklandığını ileri sürer ve sanatçının katı ovalardan oluşan Antik Venüs'ü “ Gotik çizginin sonsuz melodisi içinde dönüştürdüğünü” ifade eder (Clark,1990,s: 102). Kompozisyonun bütününe bakıldığında ise yine son derece ilginç bir durumla karşılaşırız: dini içerikli bir konu için daha önce defalarca kullanılmış olan kompozisyon şemasıyla ile mitolojik tema birleştirilmiş, İsa'nı Vaftizi konulu resimlerin genel kompozisyon şeması bu resme adapte edilmiştir. “Venüs İsa gibi ortadadır, onu karşılayan *nymph*, vaftizcinin yerini almıştır ve *Zephiros* ile *Kloris*...ise tanıklık eden meleklerin yerindedir”(Dell,2012,S:145). Kısaca özetlersek bu yapıt bazı bakımlardan yenilik getirirken bazı bakımlardan da geçmişten gelen tip ve kalıplar üzerine inşa edilmiştir. Bu yaklaşımın sanatçı tarafından ruhani ve erotik içeriğe sahip iki temayı üst üste çakıştırmak amacıyla tamamen kasıtlı olarak kullanıldığı düşünülmektedir (Dell,2012,S:145).

Bunun gibi örnekler çoğaltılabilir, örneğin Çobanların ve Müneccim Kralların Tapınması gibi yine dini temaların işlendiği Erken Rönesans ve Rönesans resimlerinde bazı ortak kompozisyon özellikleri ve kutsal kitapta yer alan sahneyi betimlemek için geliştirilmiş bazı formüller sıklıkla kullanılır. Buna İsa'nın hayatını konu alan pek çok diğer sahne de eklenebilir. Botticelli örneğindeki gibi bir durum ise ilerleyen çağlarda daha sık karşımıza çıkacaktır ve bunlar giderek bazen orijinale sıkı sıkıya öykünen bazen de tamamen serbest yorumlar ve pastiş'ler (*pastiche*) olacaktır. Bu konuda sanat tarihinin sayısız örneği içinde bazıları, farklı yüzyılların sanatçıları tarafından yeniden ele alınmış olmaları ve belli bir ilk örnek ve kalıbın tarihi ve estetik nitelikler açısından sanat yapıtının içeriğini oluşturan dikey ve yatay bağlar ile ilişkisini sergilemesi açısından oldukça dikkat çekicidir. Bunlardan biri İtalyan sanatçı Marcantonio Raimondi'nin, Raffaello'nun günümüze ulaşmayan orijinal yapıtından gerçekleştirildiği Paris'in Yargısı (1515) adlı gravürüdür. Antikite kaynaklı konunun Rönesans yorumundan, önce Rubens, daha sonra da Manet yararlanmıştır. Rubens'in 1600 yılında ahşap panel üzerine yağlı boyayla yaptığı aynı adlı resminin kompozisyonu, bazı değişiklikler ve eklemelere rağmen Raimodi'nin gravürünün sol kısmında yer alan sahneyi temel alır. Rubens'in sırttan gösterdiği Paris figürü tıpkı Michelangelo'nun Son Yargı freskinde Aziz Bartolomo'ya- bu kez önden bakarak- örnek aldığı ve Raffaello'nun da özgün taslakta yine Paris'in pozuna temel aldığı Antik heykel Belvedere Torsu'nun bir yansımasıdır (Morall,1989,s:22). Bu örnekte Antikite kökenli tema ve ilk örneklerin Rönesans ve oradan da 17. yy sanatına aktarılışı izlenebilir. Rubens'in yaşadığı çağ, yer ve dönemin sanat anlayışı göz önüne alındığında ise sanatçının -özellikle Venedik ekolü ve Tiziano'yu büyük bir aşkla etüt edeceği- İtalya'ya gitmeden kısa bir süre önce yaptığı düşünülen bu erken dönem çalışması (Bir başka örnek de sanatçının yine aynı gravürünün örneğinden hareketle yapmış olduğu Adem ve Havva resmidir. Bkz→DeRynk,2009,s:3) Raimondi'nin gravürlerinin İtalyan sanatının bazı özelliklerini Avrupa'nın diğer bölgelerine taşıma konusunda ne kadar etkili olduğunu gösterir (Morall,1989,s:22-23).

Rubens'den ikiyüzelli yılı aşkın bir süre sonra aynı gravürün bu kez sağ kısmında yer alan figür grubu Edouard Manet'nin Kırdı Öğle Yemeği (1863) adlı resmine örnek olacaktır. Bu figür grubu yine Antikite kökenli pastoral temalar ile bağlantılıdır. Manet, Raimondi'nin gravüründeki üç figürden oluşan kompozisyonu kendi modelleri ile yeniden kurgulamış, her ne kadar bu kez figürlerden ikisi giyimli ve ortadaki figürün başı farklı bir yöne çevrilmiş olsa da kompozisyonun ana yapısı ve figürlerin duruşları bu gravürden alınmıştır. Mitolojik referansların kasıtlı olarak yok edilerek, çıplak beden tanrısal gücü ya da güzelliği temsil etmediği bu yapıt bilindiği gibi döneminde çok etkisi yaratmış, sanatçı büyük tepkilere maruz kalmıştı (Courthion,1988,s:12,60). Bu resim tarihi bir örneğin yapmacıklık ve eklektik bir yorumun (kötü bir tekrar ve anlamsız bir öykünme) tuzacağına düşülmeden, modern bir bakış açısıyla nasıl yeniden ele alınacağına ilişkin harika örneklerden biridir. Bilindiği

gibi sanatta Modernizmin temellerini atan en önemli isimlerden olan Manet, çok sevdiği Tiziano, Velázquez ve Goya gibi sanatçıların bazı yapıtlarını bu şekilde yeniden yorumlamıştır.

Manet örneği konuyu Modernizm ile beraber sanatta çok sayıda örneği olacak olan yorum çalışmalarına getirmiştir. Makalenin sınırları gereği fazla yer ayıramayacağımız bu konu ile ilgili yalnızca kısa bir hatırlama yaparsak, Van Gogh'un Rembrandt, Millet, Delacroix, Daumier Dore, Daubigny gibi sanatçıların resim ve gravürleri ve ayrıca Japon estamplarından yaptığı çalışmalardan, Picasso'nun özellikle 1950'lerde yaptığı Velázquez, Ingres, Delacroix ve Manet'nin bazı yapıtlarından esinlenerek gerçekleştirdiği serilere (kaldı ki Picasso'nun resim heykel ve diğer malzemelerle yaptığı çalışmalarda her zaman sanat tarihinden izler, Tarihöncesi sanatı, İlk çağ sanatı, Weyden, Raphael, El Greco, Poussin, Goya, Lautrec. Afrika ve Uzak Doğu sanatı, v.b...zaten vardı), Bacon'dan (Velázquez), Freud (Watteau) ve Richter'e (Tiziano) kadar pek çok sanatçıdan örnekler verilebilir. Ancak farklı amaçlar ile yapılmış bu eserlerin hepsi bir prototipin ya da belli bir tema ile bağlantılı kalıbın tarihi süreçteki tekrarlarını ve gelişimini yansıtmaz. Bu nedenle son olarak Yirminci yüzyıldan bir örnek vermek gerekirse Picasso'nun 1920 tarihli Oturan Kadın (Olga) ve 1932 tarihli Kitap Tutan Kadın adlı yapıtlarındaki figürlerin pozunun tarihi kökenleri ve ilk örneğini incelemek yerinde olacaktır. Picasso'nun çok sevdiği ressamlardan olan Ingres'in Madame Moitessier (1856) adlı portresinde karşımıza çıkan bu kendine has poz (elin duruşu nedeniyle) aslında 1748'de Herculanium kazılarında ortaya çıkan -daha erken bir örneğin kopyası olduğu anlaşılan- ve milattan sonra birinci yüzyıla tarihlenen (dördüncü stil) Hercules ve Telephus freskinde ⁵ yer alır. Ingres'in kendi çağına ait Klasisizm anlayışı ile Picasso'nun yirminci yüzyılda bu konuya duyduğu ilginin belli bir tarihi örnek ve bir tipte buluşması başta da belirttiğimiz gibi resmin semantik yapısı, estetik kalıpları ve bir dil olarak sanatın göstergeleri açısından son derece anlamlı görünmektedir.

Prototip ve Kalıpların Gelişiminde Kopya ve Reprodüksiyonların Önemi

Orijinal yapıtın kopyalanarak çoğaltılması Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında oldukça yaygın bir uygulamadır. Özellikle heykelden kopya/ çoğaltım yapmak söz konusu olduğunda bunun için Antik çağdan itibaren geliştirilen pek çok teknik ve mekanik araç kullanıldığı bilinmektedir. Resimde kopya yapma geleneği ise gerek öğrenme, gerek çoğaltım amacıyla yapılmış olan örneklerin gösterdiği gibi oldukça erken dönemlere dek gitmektedir. Ayrıca şunu da unutmamak gerekir, geçmişin orijinal yapıt ve kopya tanımı günümüzden farklıdır. Örneğin Ortaçağda resim ve heykel zanaat kapsamında yer alan “mekanik sanatlar” (*artes mechanicae*) arasında kabul edilirdi ve -her ne kadar orijinal ve kopya kavramları var olsa da- yapıtın “orijinali ve kopyası arasındaki estetik ayırım belirsizdi...izleyiciler kopya karşısında orijinal yapıttan aldıkları estetik hazzın aynısını hissederdiler.”(Ferrari, 1961, s:170).

Geçmiş yüzyılların koşulları göz önünde bulundurulduğunda kopya eserlerin sanat alanında bazı yeni fikirler ve buluşların yayılmasında ne denli önem taşıdığı daha iyi anlaşılacaktır. Sayısız yapıt arasından iki tanesini hatırlayacak olursak, Weyden'in “Çarmıhtan İndiriliş” (yaklaşık 1435) ve Pieter Bruegel'in “Atasözleri” (1559) iyi örnekler olacaktır. Flaman usta Weyden'in başyapıtlarından biri olan “Çarmıhtan İndiriliş” resmi Leuven'deki orijinal yerinden bu gün bulunduğu İspanya'ya gittiği yüz yılı aşkın süreçte birkaç kez kopya edilmişti. Ancak ilginç olan yapıtın İspanya'da önce kopyası vasıtasıyla tanınmış olmasıdır. Prado müzesi Koleksiyon ve Araştırma Bölümünden Gabriele Finaldi bu durumu şöyle açıklıyor:

⁵ Daha fazla bilgi için Museo Archeologico Nazionale di Napoli'nin resmi web sitesine bakınız→ cir.campania.beniculturali.it/museoarcheologiconazionale (son erişim Aralık 2016)

“Eserin 16.yy başlarında Hollanda’da, büyük olasılıkla aslı hâlâ Leuven’deyken yapılmış bir kopyası, bu imgeye iki sarayında da yer verebilmesi için II.Felipe’nin 1567’de Michel Coxie’ye yaptırdığı diğer kopyası gibi, Prado koleksiyonundadır. Kopyalardan ilkinin İspanya’ya aslından on yıllar önce vardığına işaret etmek oldukça tuhaftır. Rogier’in Çarmitan İndiriliş’inin ünü, neredeyse aslını geride bırakmıştır.” (Dell,2012,s:131).

Bunun gibi örnekler 15.yy’da İspanyol resminde etkili olan Flaman tarzı (*Hispano-Flemish*) ile başlayan (Jiménez- Blanco,2014,s:38-48) ve 16.yy’dan itibaren Avrupa kıtasında ilişkileri ekonomik boyuttan siyasi boyuta geçen iki bölgenin sanat alanındaki etkileşimini daha iyi anlamamızı sağlamaktadır.

“Güney Hollanda’nın İspanyol Habsburg egemenliğine girmesinden beri bu bölgeden kaynaklanan sanatsal etkiler, söz gelimi Pieter Aertsen (1508-1575) ve Joachim Beuckelaer (1530 dolayları-1573) gibi ressamların mutfak sahneleri, İspanyol ressamalarda kalıcı izler bırakmıştı.” (Wolf,2005 a. s:10).

Flaman sanatının İspanya’daki etkisi 17.yy’da da devam etmiştir. Örneğin Velázquez’in bazı resimlerinde gözlenebilecek bu tür etkiler oldukça ilginçtir. Birkaç kez İspanya’ya gelen Rubens’le tanışması kadar, saray ressamlığına getirilmesiyle elde ettiği ayrıcalıklar, özellikle kraliyet sanat koleksiyonunu inceleyebilmesinin buna büyük katkısı olmuştu.(Wolf,2005 a. s:7-10,87,94).

Diğer örnek olan Bruegel’in *Atasözleri*’nin (1559) macerası daha da ilginçtir. 17.yy’da ortadan kaybolan resim 20.yy başlarında tekrar gün yüzüne çıkıncaya kadar kopyaları sayesinde tanınıyordu. Günümüzde aslı Berlin’deki Gemäldegalerie’de olan resmin zamanında çok sayıda kopyası yapıldığı biliniyor (günümüze ulaşan yirmidört adet kopya mevcut). Bunlardan bazıları Genç Pieter Brueghel (sanatçının oğlu) tarafından yapılmıştır ⁶ (Dell,2012,s:191).

Sanat eserlerinin geniş kitlelere (ve elbette diğer sanatçılara) ulaşabilmesi konusunda en büyük adımlardan biri de baskı resim tekniklerinin gelişmesi sayesinde atılmıştı. 16yy’da ise baskı resim yapan sanatçılardan bazıları kendilerine ait özgün tasarımlar dışında var olan yapıtların reproduksiyonlarını yapmak için de bu tekniği kullanmaya başlamıştı. Bunlar arasında öne çıkan isimlerden biri daha önce adını andığımız İtalyan sanatçı Marcantonio Raimondi olmuştur. Dönemin pek çok sanatçısının yapıtlarının reproduksiyonlarını yapan Raimondi, Raffaello ile birlikte çalışmaya başladıktan sonra sanatçının *Lucretia*, *Paris’in Yargısı*, *Papa Leo X* ve *Parnasus* gibi yapıtları da dâhil birçok resmi ve hazırladığı taslaklardan hareketle gravürler yaptı. Vasari’nin teknik mükemmellik ve orijinal yapıtı yansıtması açısından övdüğü bu reproduksiyonlar Raffaello’nun rafine estetiğinin birkaç yüzyıl sürecektir etkisine büyük katkıda bulunacaktı (Ferrari, 1961, s:171,172).

Kopya, reproduksiyon ve özgün baskı serilerinin geçmişte sanatçıların yararlandığı kaynaklar olarak ne ölçüde önemli olduğunu gösteren sayısız örnek vermek mümkün, ancak bunlardan bazıları özellikle ilgi çekicidir. Hayatı boyunca Venedik’ten yalnızca bir kez ayrıldığı tahmin edilen 16.yy ressamı Tintoretto’nun da zaman zaman bu tür kaynaklardan yararlandığı bilinmektedir ancak bunlar arasında en ilginç olanlardan biri Floransa’daki San Lorenzo Kilisesindeki Medici ailesine ait mezarlar için Michelangelo’nun (Guiliano de Medici’nin lahtine) yapmış olduğu “Gündüz” heykelinin desenleridir(Louvre ve Metropolitan Müzelerinde). Yapıtın orijinalini gördüğü ya da görmediği konusunda her hangi bir bilgiye sahip olmamamız yanında bazı kanıtlar Tintoretto’nun bu çizimler için heykelin sonradan yapılmış pişmiş toprak modellerinden yararlanmış olduğunu göstermektedir. Konuyu daha da ilginç kılan

⁶ Son derece iyi durumdaki kopyalardan ikisi Frans Hals Müzesi (Haarlem) ve Antwerp Kraliyet Güzel Sanatlar Müzesi koleksiyonlarındadır.

Tintoretto'nun bu figürü *Madonna dell'Orto* kilisesine⁷ yaptığı “*Son Yargı*” resminde de kullanmış olmasıdır. Tarihi kayıtlar ressamın aralarında Michelangelo, Sansovino, Gian Bologna'nın yapıtlarından olduğu kadar Medici Venüs'ü, Belvedere Torso'su ve imparator büstleri gibi Antikçağ heykellerinden yapılmış modellerin de yer aldığı bir koleksiyona sahip olduğunu belirtmektedir. Bu koleksiyon bir yönüyle sanatçı ve atölyesinin standart çalışma malzemesini oluştururken bir yönüyle de –yukarıdaki örnekte olduğu gibi- yapıtlarının esin kaynağıdır (Virch,1956,s:111-116).

Benzer örnekler yine hayatı boyunca yaşadığı yerden fazla uzaklaşmamış olan Rembrandt'ın bazı çalışmalarında karşımıza çıkar. Sanatçı özellikle tarihi ve dini konudaki resimlerdeki bazı figür ve kompozisyonlar için sık sık başka sanatçıların yapıtlarından yararlanmışır. Şüphesiz 17.yy bu konudaki bilgi akışı açısından geçmiş yüzyıllardan daha da ileridedir. Özellikle -Rembrandt'ın bir dönem atölyesinde çalıştığı Pieter Lastman gibi- İtalya'ya gitmiş olan sanatçılar dönüşte beraberlerinde özgün ve reproduksiyon baskı serileri, -kendi ve başkaları tarafından yapılmış- kopyalar ve bazen de orijinal yapıtlarla geri dönüyorlar, bunlar sanatçıların şahsi koleksiyonlarının eğitim ve esin malzemelerini, yaratıcı tasarıma kaynak olan örnek ve kalıp repertuarlarını oluşturuyordu. Bu doğrultuda Rembrandt kendi koleksiyonunda da yer alan bu tür kaynaklar sayesinde Mantegna'dan Dürer'e, Federico Barocci'den Antonio Tempesta'ya kadar pek çok sanatçının yapıtlarından yararlanmış, özellikle baskı serilerinde bunların bir çoğunu yeniden yorumlamıştır (Schwartz,2006,s:24-39).

Sanatçının Çalışma Ortamı ve Araçları

İlkçağ sanatçısının çalışma ortamı, sonraki yüzyıllarda da fazla değişime uğramayacak olan bir tür şantiye okuldu. Bu sistem Ortaçağ ve Rönesans'ta da sanat ve zanaat ürünlerinin yüksek nitelikli ve istikrarlı üretimi için model oldu. Rönesans İtalya'sında resim ve heykel kadar mimari dekorasyona yönelik ürünler, pişmiş toprak (*terra cota*) bordürler, armalar, *stucco* figür ve bezemeler, ahşap, cam ve metal işçiliği, kuyum, dokuma ve dantel modellerinin de üretildiği *Bottega*lar (bir tür imalathane, atölye/dükkan) sanat ve zanaatın sınırlarının net olarak ayrılamayacağı kolektif çalışma ve aynı zamanda –uygulamalı- eğitim kurumlarıydı (Poli,1999,s: 21-33). Kolektif üretim, atölyenin yöneticisi olan ustanın asistanları ile beraber çalışması ile gerçekleşiyordu. Bazen de çalışma ustanın katılımı olmaksızın, ancak yönetimi altında gerçekleşirdi (Lucie-Smith, 1984,s:34). Tüm bunlardan anlaşılacağı gibi *Bottega*'ya kabul edilen ve burada geçireceği uzun bir eğitim ve çalışma sürecini (çıraklık) tamamlamayı başaran sanatçı adayları mesleği en ince ayrıntılarına kadar öğreniyorlardı ve mesleki açıdan yeterli olduklarını ispat ettikten sonra yerel loncaya⁸ kayıtlı kendi atölyelerini açabiliyorlardı. Bu sayede bir ustaya ait atölye, orada yetişip bağımsızlığına kavuşan çırak ve asistanları aracılığıyla diğer atölyelerin kurulmasına temel oluyor, kuramsal, teknik bilgi ve tecrübe kadar sanatsal üretimin ve eğitimin gerçekleşeceği koşulları sağlamaya yönelik bilgi de yeni kuşaklara aktarılmış oluyordu. *Bottega*'lardaki araçlar, gereçler, donanın ve işleyişe dair bilgi edinebileceğimiz yazılı kaynaklar bulunduğu gibi (özellikle Vasari'nin aktarımlarında), bir çok çizim, illüstrasyon ve resim de (özellikle Venedik'te bulunan *Museo Correr* ve bazı özel koleksiyonlarda) zamanın sanatçısının çalışma ortamı ve düzenini gösteren önemli belgeler olarak günümüze ulaşmıştır. İtalya'nın birbirinden önemli sanat merkezleri arasında – zamanın dondurulduğu bir yer olmaktan çok- bir tür yaşayan tarih olarak adlandırılacak Venedik'te neredeyse her adımda varlığını hissedebileceğimiz Veneziano, Vivarini, Bellini(ler), Carpaccio, Tiziano, Tintoretto, Bassano, Veronese, Tiepolo gibi dev sanatçılar da bu tür ortamlarda yetişmişlerdi.

⁷ Sanatçının mezarı da bu kilisede bulunmaktadır

⁸ Meryem ve bebek İsa'nın resmini yaptığı kabul edildiği için sanatçılar Aziz Luka loncasına bağlıydı.

Örneğin, tarihi kayıtlardan anlaşıldığına göre Venedik *Bottega*'larındaki çıraklık sürecini 1539'da tamamlayıp bağımsız ressam olarak çalışmaya başlayan Tintoretto (1519-1594) yaklaşık bir yıl sonra Campo San Cassian'daki atölyesinde bilinen ilk imzalanmış⁹ yapıtını üretmiştir (Romano,2010,s:7-13). Tintoretto gibi örnekler bu yüzyılların sanatçısının çocuk yaşta bir ustanın yanında başladığı çıraklık sırasında sanatın temel ilkelerini, teknik bilgi, beceri, artistik beğeni ve -bunlar kadar önemli olan- istikrarlı bir üretim sağlamak için gerekli çalışma ortamının nasıl kurulacağı ve nasıl işletileceği bilgisini de kazanmış olduklarını gösteriyor. Ancak bunun üzerinde kişisel yönelim, buluş ve yaratıcılığın filizlendiği bir kariyer geliştirmek mümkün oluyordu.

Rönesans'ı takip eden süreçte de sözünü ettiğimiz atölye modelinin devam ettiğini görürüz ancak 18.yy'da sanat ve zanaatkârlığın belirgin bir biçimde ayrışacak olmasının belirtileri henüz bu yüzyıllardan itibaren yavaş yavaş kendini göstermeye başlar. Kolektif çalışma yöntemi halen geçerli olsa da bazı sanatçılar giderek tamamıyla bireysel üretime yönelmeye başlamıştır. Üretim alanları giderek daha sınırlı hale gelmiş ve dekoratif ürünlerden ayrılan “yüksek sanat” kavramı ortaya çıkmıştır. Bu aşamada atölyeler bazı bakımlardan eski özelliklerini muhafaza etmekle beraber, eski tip, pek çok işin bir arada yürütüldüğü şantiye atölye modelinden, sanatçının bireysel dünyasının daha fazla hissedildiği (çünkü bazıları aynı zamanda evdir) özel tasarlanmış bir mekâna dönüşmeye başlar. Günümüze ulaşan ve tarihi belgeler ışığında restore edilerek yeniden canlandırılan bazı atölyeler sanatçıların çalışma ortamı, araçları ve esin kaynakları hakkında fikir vermektedir. Müze olarak hizmet veren böyle yerlerden biri Antwerp'te bulunan Rubens'in evi'dir. Rubens'in sekiz yıllık İtalya serüveninden iki yıl sonra 1610'da satın alarak mimari eklemelerle yeniden düzenlediği ve hayatının son otuz yılını ailesi, asistan ve öğrencileriyle (Antony van Dyck, Jacob Jordaens, Jan Boeckhorst ve Lucas Faydherbe gibi) büyük bir üretkenlik -ve mutluluk- içinde geçirdiği Antwerp'deki evi, Klasik Antikite, İtalyan Rönesans ve Barok üslubu etkisinde mimari unsurlar ile geleneksel Flaman mimari ve dekorasyonunun birleşimidir. Evin bir minyatür Pantheon'u hatırlatan yarım daire biçimindeki bölümü sanatçının resimlerinde sık sık yer verdiği, aralarında orijinal Roma dönemi büstlerinin de (Seneca'nın büstü ¹⁰ gibi) bulunduğu bir heykel galerisidir.1930'larda müze haline getirilip halen restorasyonu süren yapı kompleksi, günümüze ulaşan ve kayıp kısımların tarihi belgeler ışığında yeniden canlandırılması neticesinde Rubens'in yaratım ortamını anlamak açısından oldukça aydınlatıcıdır (DeRynck,2009,s:3,4). İtalyan tarzı Barok giriş, revak, pergola ve fiskiyeli çeşmenin yer aldığı bahçe Rubens'in bazı resimlerinin arka planında kendini gösterir. Ayrıca mümkün olduğunca aslına sadık olarak bir araya getirilen sanat eseri ve obje koleksiyonu ve içinde asma kat bulunan devasa atölye - buradaki yarım ve tamamlanmış resimlerle birlikte- Rubens'in sanat beğenisi, çalışma koşulları ve tekniği (özellikle *glaze* öncesinde kurşun beyazının kullanılışı ve bazı diğer aşamalar) hakkında önemli bilgiler vermektedir. Kısaca bu çalışma ve yaşam ortamı Rubens'in Flaman ve İtalyan sanat geleneklerinden elde ettiği sentezi, resimlerindeki doğa ve mimari görünümünün esin kaynaklarını, ressamlık yanında diplomatik temsilci olarak da görevli olmasına rağmen nasıl bu derece üretken bir sanatçı ve atölye yöneticisi olabildiğini, ekip çalışmasının iş dağılımını, öğrenci ve asistanlarıyla arasındaki bağı ve özel hayatının sanatındaki yerini göz önüne seren pek çok bilgiyi günümüze taşımaktadır.

⁹ İmza “Üstat Giacomo” olarak atılmıştır.

¹⁰ Rubens'in İtalya'dan döndüğü 1608'de beraberinde getirdiği ve birden fazla resmine konu olan (örnek: Floransa, Palazo Pitti'de bulunan 1611 tarihli “Dört Filozof” adlı resim) büstün sanatçının zamanında sanıldığı gibi Romalı düşünürü ait olmadığı 1813'te gerçek Seneca büstünün bulunmasıyla ortaya çıkmıştır. Günümüzde büstün Yunan şair Hesiodos'a ait olduğu düşünülmektedir (De Rynck,2009,s:18).

Benzer atölye evlerden biri de Rembrandt'ın 1639-1658 arasında yaşadığı Amsterdam, Jodenbreestraat'da bulunan dört numaralı binadır. Rembrandt'ın sanatı ve yaşamının en verimli yıllarını geçirdiği -sonrasında iflas ettiği için açık arttırma ile satılacak olan (Schwartz, 2006,s:41) -bu bina 1906-1911 yılları arasında müzeye dönüştürülerek, tarihi kayıtlar ışığında olabildiğince aslına sadık olarak yeniden düzenlenmiş ve restore edilmiştir (Tissink,2014,s:22). Ayrıca 1998'de yanındaki bina (mimarlar Zwarts ve Jansma'nın tasarladığı modern kanat) ile birleştirilerek genişletilen *Rembrandt Huis* yalnızca bir müze olmakla kalmayıp sanatçının resim ve baskı resim teknikleri ve kullandığı malzemeler hakkında tanıtım ve uygulama atölyelerinin yer aldığı bir eğitim kurumudur. Burada sergilenen sanat eserleri, atölye araç ve gereçleri, objeler ve gündelik yaşama ait detaylar Rembrandt'ın yaşamı kadar sanatçı ve eğitimci kişiliğini de daha iyi anlayabilmek adına çok önemli veriler ortaya koymaktadır (1628'de henüz Leiden'deyken- ilk- öğrencisi olan 14 yaşındaki Gerrit Dou'dan sonra, Ferdinand Bol, Carel Fabritius, Nicolaes Maes ve Samuel van Hoogstraten'in de aralarında bulunduğu pek çok sanatçıyı yetiştirmişti. Bu evde yaşadığı yıllarda çatı katındaki küçük stüdyo - *cleyne schilder caemer*- öğrencilerin çalışma alanıydı. Tissink,2014,s:11,49). Ayrıca atölyenin o günlerdeki durumu ve çalışma ortamı hakkında bilgilerin farklı kaynaklardan doğrulanabilme şansı da müzenin önemini artırmaktadır. Örneğin Rembrandt'ın gençlik yıllarından itibaren arkadaşı olan ressam Jan Lieves'in bugün Louvre müzesinde bulunan 1666 tarihli “*Bir Genç Sanatçı*” adlı resminde- Gérard de Lairese'in anlatımına dayanarak betimlediği atölye sahnesinde- genç bir öğrenci önceki bölümde değindiğimiz desen örneklerinin bulunduğu ciltlere bakarken görülür. Arka planda ise alçı modeller bulunmaktadır. Ayakta duran “Çocuk İsa” figürü Michelangelo'nun erken dönem çalışmalarından Brugge, *Onze-Lieve-Vrouwekerk'de* (Hanımımız /Meryem Ana Kilisesi) bulunan “*Meryem ve Çocuk İsa*” heykelinden alınmış olup, bu alçı model Rembrandt'ın atölyesindeki eşyalara ait 1656 tarihli envantere yer almaktadır (Black ve Hermens,2012,s:73,75). Sienna katedralinin ana altarı için yapılmış olan bu heykel Brugge'li tüccar Jan Mouscron tarafından satın alınarak Michelangelo'nun yaşamı sırasında İtalya dışına (ve Alpler'in Kuzeyine) çıkarılan tek heykeli olmuştur (Tilleman,2014,s:12 / Bartz ve Ebert,2007, s:24). Bu yapıt Kuzey Avrupa'nın “*Çukur Ülkelerinde*”¹¹ İtalyan Rönesans sanatının en tanınmış örneklerinden biridir (Black ve Hermens,2012,s:73). Bu bakımdan Rembrandt'ın atölyesinde heykele ait bir alçı modelinin bulunduğu dair kayıtlar oldukça önemlidir.

Tarihi belgeler ve yukarıda değindiğimiz gibi diğer kaynaklar (sanatçının ve çağdaşlarının atölyeyi yansıtan bazı resim ve çizimleri) ışığında yeniden canlandırılan müzenin en dikkat çekici özelliklerinden biri Rembrandt'ın -iflası pahasına- korkunç koleksiyon tutkusunu yansıtan nesnelere sergilenmesidir. Bunlar arasında resimlerini ve gravürlerini yaparken yararlandığı Antik heykeller ve replikalarından (1656 tarihli envantere göre 70 tane civarında), zırhlar, kalkanlar, silahlar (aynı envantere göre 150'den fazla. Schwartz, 2006,s:141), kutular içerisinde mineral ve kayalar, deniz kabukları (gravürünü yaptığı *conus marmoreus* v.b.), mercanlar, doldurulmuş hayvanlar (özellikle nadir bulunan canlılar), boynuzlar ve müzik aletleri (22 adet) gibi pek çok nesne ve ayrıca tamamen ilgisi çektiği için yine oldukça yüksek meblağlar ödeyerek satın aldığı egzotik nesnelere gibi pek çok şey bulunmaktadır. Rembrandt'ın farklı muhteviyattaki tüm bu nesnelere oluşan koleksiyonunun kendisi için -bazı yönlerini belki de hiçbir zaman anlamamız mümkün olmayacak- bir tür esin kaynağı olması yanında resimlerindeki bazı detayları etüt edebilmek ve bunları daha güçlü ve inandırıcı resmedebilmek için (“Gece Devriyesi” resmindeki perspektif kısaltım gibi) yararlandığı bir tür ansiklopedik arşiv olarak kullandığı anlaşılmaktadır. Ayrıca Rembrandt tarihi, mitolojik ya da dini içerikli pek çok

¹¹ Ren Nehri deltasında deniz seviyesinin altında kalan ülkeler.

resminde sık sık kendisini, karısı Saskia'yı ve daha sonra hayatına giren diğer kadınları model olarak kullanmıştır (Rubens de aynı amaçla ikinci eşi, genç Helena'yı sık sık model olarak kullanmıştı).

17. yüzyılın iki büyük ressamının çalışma koşulları hakkında verdiğimiz bu örnekler aslında sanatta belirgin kanon ve kalıpların egemen olduğu Ortaçağdan dünyevi gerçekliğin araştırılmaya başladığı Rönesans'a geçişten itibaren ortaya çıkan atölye koşulları ve çalışma yöntemlerinin bir uzantısıdır. Alberti, Vasari ya da Cennini gibi kuramsal yapıtlara da imza atmış olan sanatçıların kitaplarında betimlediği Rönesans atölyeleri de ressam ve heykeltıraşların ihtiyaç duyacakları tüm etüt ve araştırmaların yapılmasına olanak tanıyan bu tür nesnelere, heykeller, iskeletler, hatta maketler ve mekanik düzeneklerle doludur. 19.yy'a geldiğimizde ise gelişen açık hava resmi, sanatçıların çalışma ortamı ve ilham kaynakları konusunda bazı değişimlerin habercisidir. Rönesans'tan 17.yy Flaman sanatına, İngiliz manzara geleneğinden Barbizon okuluna, giderek gelişen manzara resmi artık baştan sona açık havada yapılan bir çalışma konusu olmaya başlamıştı. Bazı sanatçılar açık havada çalıştıkları resimlerini atölyelerinde tamamlasa bile bu çalışma yöntemi özünde sanatçının doğa ile bire bir ilişki kurmasına temelleniyordu. Bu geleneği devralarak daha da ileri bir noktaya taşıyan İzlenimciler doğanın anlık görünüşlerini sonsuz bir ışık ve renk problemi olarak çözümlenmek ve resimlerine aktarmak istediler. Bunun için bazen son derece ilginç koşullarda çalışmaları gerekecekti. Bu konuda en önemli örneklerden biri şüphesiz Fransız ressam Claude Monet (1840-1926) olmuştur. Monet resimlerini yapmak için çalışma düzenini hemen hemen her zaman konunun bulunduğu yere taşımıştır (Fransa'nın çeşitli bölgeleri dışında Hollanda, İtalya, İngiltere, Norveç, gibi ülkelerde de bazıları seri halinde gerçekleştirilen resimler yapmıştır). Bu bazen ilginç bir doğa görünümünü keşfettiği yer, bazen bir katedrali (*Rouen*) resmetmek için karşısındaki binada kiraladığı oda, bazen bir kilise ve önündeki meydana resmetmek için (*St.Germain-l'Auxerrois Kilisesi*) Louvre'un ikinci katı olmuştur. Monet'nin resim sehpasını kurup çalıştığı en ilginç yerlerden biri de Paris'teki Saint-Lazare Garı'dır. Renoir'ın aktarımına göre Monet burada resim yapabilmek için büyük bir karalılıkla davranıp garın müdürünü ikna etmiş, bununla da kalmayıp çalışırken bazı platformları kapattırması ve resimdeki unutulmaz buhar salan lokomotif bile onun için çalıştırılmıştır: “[...]. Monet, zorba bir hükümdar gibi tren istasyonuna el koydu, herkesin korkuyla karışık saygı dolu bakışları arasında günlerce resim yaptı, sonra koltuğunun altında tamamlanmış altı resimle çıkıp gitti.”(Heinrich,2006,s:41). Monet, sanatının merkezinde bulunan gözleme dayalı çalışma yöntemi için kendine her zaman yeni olanaklar sağlamaya çalışmıştı. “Yüzen atölye” ve Giverny'deki evinin bahçesi bunlardan en önemlileriydi. 1870'lerde Argenteuil'de yaptığı manzaralarda suya daha yakından bakabilmek ve istediği açıyı özgürce seçebilmek için üzerine bir tente ve kamara konmuş büyük bir kayık olan tekne atölyesinde çalışacaktı¹². Neredeyse hayatının son otuz yılında yapacağı resimlere konu olacak Giverny'deki evinin bahçesi ise yapımı ve bakımı büyük bir servete mal olan nilüferli gölet, Japon köprüsü ve her türlü egzotik çiçekle tamamen tasarlanmış bir doğa parçası, Monet'nin bu dünyada kendine inşa ettiği cennetti. Monet bu yıllarda şöyle demiş: “Bu dünyada resim yapmaktan ve çiçeklerimden başka hiçbir şey ilgimi çekmiyor.” (Heinrich,2006,s:78).

¹² Edouard Manet'nin Monet'yi tekne atölyesinde çalışırken betimlediği 1874 tarihli “ Claude Monet ile Eşi Yüzen Atölyede” resmi ve ayrıca Monet'nin “Yüzen Atölye” resimleri, teknede resim yapma fikrini sanatçı ile özdeşleştirse de aslında İzlenimciler üzerinde büyük etkisi olan Barbizon Okulunun en önemli ressamlarından Charles-François Daubigny 1860'larda teknede resimler yapmıştı. 1862 tarihli “ Tekne Turu” (*Voyage en Bateau*) adlı sersinde yer alan gravürler ve özellikle “Tekne Atölye” adlı çalışması bunu gösteren güzel örneklerden biridir.

Sanatçıların atölye ortamları, yararlandıkları kaynaklar ve çalışma yöntemleri bakımından sayısız ilginç örnek arasında -Monet'nin çağdaşı olan- heykeltıraş Auguste Rodin'e de (1840-1917) kısaca değinmek yararlı olacaktır. Bilindiği gibi 19.yy'dan 20.yy'a geçişte heykel sanatında dönüm noktası sayılan yapıtları hakkında “[...]Geçmiş bugüne bağlamak istiyorum...” (Néret 2007,s:7) diyen Rodin de yukarıda örnek verdiğimiz sanatçılar gibi aynı zamanda tutkulu bir koleksiyoncudur. Yaşamının son yıllarında tüm mal varlığını Fransız Devletine bağışlayan sanatçının Paris (Hotel Biron) ve Meudon'daki (Villa des Brillants) müzeye dönüştürülen atölyeleri Rodin'in özellikle Antik çağ heykeline olan tutkusunu gözler önüne serer. Yunan, Roma ve Mısır sanatından, Gotik mimariye, -kendini akademik kısıtlamalardan kurtardığını söylediği Michelangelo'dan etnik ve modern dansa ve edebiyata duyduğu büyük ilgi onu aynı zamanda hem uzak geçmişe hem de geleceğe bakabilen bir sanatçı yapmıştır. Bu noktada geçmiş çağların sanatı ile kendi yapıtı arasında kurduğu bağı öykünme yoluyla değil bir tür dönüştürme ile sağlamıştır. Rodin'in atölyesindeki Antik heykeller, insan bedeninin uzuvlarına ait sayısız hareketi içeren alçı kalıplar(fragments), fotoğraflar ve canlı modelden yapılan etütler biçim repertuvarına temel olan kaynaklarıdır. Atölye bir anlamda tüm bunların birleştirilerek yeni bir şeye dönüştürüldüğü laboratuvarıdır. Bu yolda Rodin bazen daha önce yapmış olduğu bir figürü bir başka yapıtında ters çevirerek kullanıyor, bazen farklı beden ve uzuvlardan yeni bir figür elde ediyor (assemblages), bazen aynı figürü çoğaltarak figür grupları oluşturuyor(multiples), bazen de -özellikle son yıllarında- iki farklı yapıtı bir araya getirerek yeni bir fikre ulaşıyordu (özellikle figürle birleştirmek için Antik Yunan vazoları ve mezar stelleri üretmişti). Sonuç olarak Rodin'in yaratıcı dehası kendisi için oluşturduğu bu çok özel çalışma ortamı içerisinde üretime dönüşüyor ve yapıtın arkasında tasarıma dönük zihinsel ve teknik açıdan muazzam bir geri plan bulunuyordu.

Konuları ve ilgi alanları aynı olmasa da farklı çağların sanatçılarının ortak özelliklerinden biri- yukarıdaki örneklerde olduğu gibi- yapıtlarına esin (ya da etüt) kaynağı olan nesnelere toplamak, bir tür koleksiyonculuk yapmak olsa gerek. Bu durumun yalnızca genel çerçevede natüralist yaklaşımdaki sanatçılar için geçerli olmadığı da bilinmektedir. 19.yy sonundan itibaren modernist hareketlerin yoğun bir biçimde ilgi duyacağı Uzak Doğu, Okyanusya ya da Afrika'ya ait nesnelere ve sanat eserleri de yeni koleksiyon malzemeleri olmuştur. Post-Empresyonizm'den Fovizm'e, Dışavurumculuğa ve Kübizm'e kadar pek çok hareket bunlardan beslenmiş, bu akımların sanatçıları uzak diyarlardan gelen baskı, yontu, dekoratif ve ayinsel nesnelere toplamışlardır. 20.yy 'da gelişen kolaj, asamblaj, motaj gibi yeni teknikler ve özellikle Dadaizm'in geliştirdiği yeni yöntemler sanatçıların atık, hurda v.b. nesnelere ya da tamamen sıradan gündelik işlevleri olan nesnelere de farklı bir gözle bakmalarını sağlamıştır. Bazen de sanatçılara organik ve inorganik doğal formlar bir tür çıkış noktası sağlayan koleksiyon malzemeleri olmuştur. Bunun bir örneği 20.yy'ın en önemli heykeltıraşları arasında sayılan Henry Moore'un taş ve kemik koleksiyonudur. Sanatçı “1932'den itibaren kemik, çakmaktaşı, deniz kabuğu ve diğer doğal nesnelere fikirler üretti...Heykel yüzeyine delik açma daha önce 1929 yılında Barbara Hepworth tarafından uygulandığı halde, Moore kendisinin doğal kaynaklardan esinlendiğini, topladığı çakmaktaşılarının içindeki su ve buz etkisiyle oluşmuş delikleri temel aldığını ileri sürer.” (Lewison,2008,s:45,46)

İmgeden Görsel Tasarıma Giden Yolda Bazı İlginç Yöntemler ve Araçlar

Sanatta anatomi, perspektif ve doğa etüdünün öne çıktığı Rönesans'tan ışığın ve ifadenin ağırlık kazanmaya başladığı Geç Rönesans ve Maniyerizme doğru geçişte ressamın özellikle resme konu olan sahnelerin tasarlanması ve ışığın düzenlenmesi için bazı ilginç yöntem ve araçlar kullandığı bilinmektedir. Bunlardan biri kil ya da

balmumundan yapılmış küçük figürlerin model olarak kullanılmasıdır. Carlo Ridolfi'nin 1642 tarihli *La vita di Giacomo Robusti* adlı biyografisinde, makalemizde daha önce de adını andığımız 16.yy Venedik ekolünün en büyük ustalarından Tintoretto'nun (asıl adı Jacopo Comin/ Robusti) bazı ışık efektleri ve perspektif görünüşleri planlamak için balmumu ya da kilden yapılmış figürleri model olarak kullandığından söz edilmektedir. Ayrıca bu figürleri, uygun ölçekte hazırlanmış mekânlara yerleştirdiği ve bunlara farklı açılardan ışık vererek denemeler yaptığı da bilinmektedir (Bayer,2008,s:326). Tintoretto'nun bu yöntemi kullandığına dair bilgi veren bir diğer kaynak ise yine 17.yy'da Marco Boschini tarafından kaleme alınmıştır. “Marco Boschini'ye göre Tintoretto kafasındaki resme benzer bir sahneyi önce balmumundan yaptığı küçük figürlerle tasarlıyor, sonra değişik ışık kaynaklarıyla denemeler yapıyordu.”(Wundram,2008,s:86). Tintoretto'nun İtalyan sanatçılar arasında bu tür yardımcı araçlar kullanan tek isim olmadığı günümüzde biliniyor. Ancak “bir tür görsel tiyatro” etkisi yaratan resimleri bu temel özelliğini aydınlatılmış kutular içine yerleştirdiği küçük heykelticiklerle (figürin) resimsel fikri tasarlamasından alıyor ve bu yaklaşım (sahneleme) resimlerinin ayırt edici özelliği haline geliyordu (Nichols,1999,s:89,90).

Resimlerinin tasarım aşamasında kil ve balmumu figürinler kullandığı bilinen bir diğer sanatçı da El Greco'dur. 1541'de Girit'te doğmuş olan El Greco'nun (asıl adı Domenikos Teotokopulos) sanatı başlangıçta aldığı eğitim ile Ortodoks İkona geleneğine temellenip daha sonra gittiği Venedik'te büyük ölçüde etkilendiği Tintoretto ve İtalyan Yüksek Rönesans ve Maniyerizmi ile birleşmiş ve hayatının en üretken, son dönemini geçireceği Toledo'nun çok kültürlü ve mistik ortamında olgunlaşmıştır. Dönemin tanıklarından,1611 yılında El Greco'nun Toledo'daki atölyesini ziyaret etmiş olan Francesco Pacheco, sanatçının atölyesinde büyük bir kutu dolusu kilden yapılmış figür gördüğünü belirtmektedir (Panzanelli,2008,s:144). Daha önce de değindiğimiz gibi, İtalyan sanatında köklü bir geçmişi olduğu düşünülen bu tür yardımcı araçların kullanımı özellikle bu dönemde oldukça yaygındı ve bu tip figürinleri her zaman ressamın kendileri için üretmesi de gerekmiyordu, çoğunlukla heykeltıraşlar tarafından üretilmiş olan figürinleri kullanıyorlardı (Panzanelli,2008,s:144). Ancak El Greco'nun çok fazla bilinmeyen bir yönünün de ahşap yontuculuğu olduğunu belirtmek gerekir. Günümüze az sayıda ulaşan çok renkli (*polychrom*) ahşap heykellerinden ikisi şu an Prado müzesi koleksiyonunda bulunan *Epimetheus ve Pandora* dır. Yaklaşık 43 santimetre yüksekliğinde olan bu çok renkli ahşap heykeller dönemi için alışılmadık ölçüdeki gerçekçiliğiyle dikkat çeken nü'lerdir. Dikkat çekici bir diğer örnek ise bu gün Toledo Katedralinin kutsal eşyalar odasında (*sacristy*) tam da sanatçının başyapıtlarından olan *İsa'nın Elbiselerinin Çıkartılması* adlı resminin altında bulunan ve *San Ildefonso* konulu, çok renkli- ve çok figürlü kompozisyon olan- ahşap heykeldir. Bu heykel El Greco'nun resimlerinde betimlediği ebedi dünyaya ait, havada uçan figürlerinin maddeye dönüşmüş halidir. Daha çarpıcı bir örnek ise Hospital Tavera'daki *İsa'nın Göğe Yükselişi* heykeldir. 45 santimlik bu yine çok renkli ahşap heykelin (bazı kaynakların belirttiği gibi El Greco tarafından yapılmamış olsa bile) Prado'daki *Diriliş (resurrection)* resmi ile bağlantısı açıkça görülmektedir (Scholz-Hansel,2011,s:34,35).

Tüm bu tanıklıklar, belgeler ve ayakta kalmış örnekler El Greco'nun Maniyerizminin belirteçleri olan uzatılmış figürlerin, abartılı hareketlerin, çarpıcı renklerin, keskin perspektif kısaltımların ve öte dünya ile dünyevi olanı aynı düzlemde bir araya getirerek yarattığı sahnenin mantıksal dizge ve tutarlılık açısından nasıl bu denli inandırıcı görünebildiği hakkında ipuçları sunmaktadır. Bazı resimlerinde ışık kaynağını resmin içine alarak sayısız çeşitlilikte açıdan aydınlattığı figürler (soldakiler sağdan, sağdakiler soldan, üsttekiler alttan v.b.) arasındaki karmaşık açık- koyu ilişkilerini nasıl bu kadar kusursuz yapabildiğinin sırrı belki de bu figürlerin hepsinin gerçek ışık kaynağının aydınlattığı –kilden, balmumundan ya da ahşaptan yapılmış-

gerçek nesnelere bakılarak yapılmış olmasında yatmaktadır (günümüzde sayısal ortamda gerçekleştirilen üç boyutlu animasyonlarda da teknolojik farklılığa rağmen öz itibarıyla halen benzer yöntemlerin geçerli olması gerçekten ironiktir. Tamamen sanal ortamda üç boyutlu tasarım yapmayı sağlayan bilgisayar programları da işleyiş açısından halen Rönesans'ın bilimsel perspektif ve ızgaralı kutu tekniklerini kullanmaktadır).

Son olarak konuyla ilgili bir örnek de 20.yy sanatından verecek olursak Amerikalı sanatçı Thomas Hart Benton'ı (1889-1975) hatırlamak yerinde olacaktır. Amerikan sanatında Bölgeselcilik hareketinin en önemli isimleri arasında yer alan Benton'ın (öğrencileri arasında en meşhuru Jackson Pollock olacaktır) tuval ve duvar üzerine yapmış olduğu resimlerinde formları meydana getiren güçlü açık-koyu ve gölgeler sayesinde elde ettiği heykelsi etki öne çıkmaktadır. Her ne kadar resimlerindeki figürler kendine has bir deformasyon ve yer yer grotesk özellikleri barındırsa da sözünü ettiğimiz heykelsi etki her zaman kendini hissettirmektedir. Bunun nedeni tahmin edileceği gibi Benton'ın da Tintoretto ve El Greco gibi kilden yapılmış modeller ile çalışmasıdır. Benton'ın plastilin (*plastilene*) kullanarak yaptığı modeller, figür grupları ve bazen peyzajı da içine alan yüksek kabartmalardır (Craven,1994,s:440). Bu nedenle resimlerindeki derinlik yanılması çoğunlukla bir kabartmayı hatırlatmaktadır (Tintoretto, El Greco ve Benton'ın bu tür araçlar kullanması özellikle çok figürlü kompozisyonlarda ışığın düzenlenmesi içindir, bunları kullanmak canlı modelden çalışmanın terk edilmesi anlamına gelmez. Örnek 34).

Sanat tarihinin fazla bilinmeyen gerçeklerinden biri de ressam ve heykeltıraşların çeşitli pozları etüt etmek için oynak eklemli, şekillendirilebilen yapay insan ve hayvan figürlerini sıklıkla kullanmış olduklarıdır. Çeşitli ölçeklerde olabilen bu tür mankenlerin (*Fr. Mannequin*) yalnızca temel anatomik oranların gözlemlenebildiği, hareket kabiliyeti sınırlı, küçültülmüş, basit örnekleri olduğu gibi bire bir ölçekte (gerçek boyutta), tüm eklemeleri hareket edebilen, detay ve doku özellikleri açısından son derece gerçekçi örnekleri de vardır. Sanatçıların atölyelerinde bu tür mankenler bulduklarına dair en eski kayıtlardan biri Giorgio Vasari'nin 1550 tarihli *En Mükemmel Ressamlar, Heykeltıraşlar ve Mimarların Hayatları (Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori)* adlı kitabında yer alır. Vasari kitabın dördüncü cildinde Fra Bartolommeo'nun (1472-1517) ahşaptan yapılmış ve hareket edebilen eklemelere sahip, gerçek büyüklükteki bir insan figürüne gerçek kıyafetler giydirdiğinden ve bu şekilde elbisenin kumaş kırıklarını istediği mükemmelliğe ulaşıncaya dek çalışma imkânı bulduğundan söz eder (Vasari,1913,s:161). 2014 yılında Fitzwilliam Museum'da düzenlenen (daha sonra Musée Bourdelle'e taşınan) *Silent Partners: Artist & Mannequin , from Function to Fetish* (Sessiz Ortaklar: Sanatçı ve Manken, İşlevden Fetişe) başlıklı sergi bu konunun tarihi geri planına ışık tutmak adına çok önemli bir girişim olmuştur. Bu serginin ana izleği, başlangıçta yorulmak bilmez, sadık modeller oldukları için kullanılan bu tür mankenlerin zaman içerisinde tüm gerçekliği, çıplaklığı ve tuhaflığıyla yapıtın başlıca konusu haline gelmeleridir.

Sanat tarihinde, çalışmalarında zaman zaman mankenlerden yararlanmış olan sanatçılar tahmin edilenden fazladır. Fra Bartolommeo, Michelangelo ve çağdaşları pek çok Rönesans sanatçısından sonra Poussin, Gainsborough, Millais, Ford Madox Brown, Courbet, Wilhelm Trübner, Walter Sickert, Cézanne, Degas, Kokoschka, Otto Dix, Giorgio De Chirico, Carlo Carra, Hans Bellmer, Raoul Ubac, Salvador Dali, Delvaux, Man Ray, Paula Rego¹³ ve Chapman kardeşler gibi isimler bunlardan hemen

¹³ Rego tam anlamıyla manken değilse bile çeşitli malzemelerden yapılmış ve gerçek kıyafetler giydirilmiş tam boy bebek ve kuklaları canlı modellerle birlikte kullanmaktadır. Rego'nun atölyesinde bu tür nesnelere ve ayrıca kâğıttan yapılmış maskelerden oluşan geniş bir koleksiyon bulduğunu bililmektedir.

akla gelen yalnızca bazılarıdır. Farklı çağlarda yaşamış olan sanatçılar önceleri bu tür mankenlerden resimlerinde gerçekçi insan imgeleri oluşturabilmek için yararlanıyorlardı (Courbet ve Millais'ın resimlerinde olduğu gibi), bununla beraber Degas'ın *Henri Michel-Lévy'nin portesi* (1878) adlı resminin sağ alt köşesinde yer alan, pembe kıyafeti, şapkası ve kırmızı fularıyla Lévy'nin – belki de sol tarafta bir kısmı görünen resminin- modeli olduğu anlaşılan mankenin bir çuval gibi yere yığılmış ve tüm gerçekliğiyle cansız bir nesne olarak gösterilmesi, yapay bedenlerin giderek ilginç bir natürmort malzemesine dönüşmeye başladığını göstermektedir. Yukarıda sözünü ettiğimiz sergi ve bu kapsamda Jane Munro tarafından kaleme alınan kitapta sanatçıların bu tür araçlardan yararlanmalarının tarihi kadar cansız bir bedeni model olarak kullanmanın psikolojik boyutu da incelenmiştir. Bu bağlamda bazı yorumlar Lévy'nin ayakları altında yatan kadın mankenin erkek despotizminin metaforu olduğunu ileri sürmektedir (Munro, 2014, s: 136-138). Kaldı ki at yarışları, balerinler, banyo sahneleri, ütü yapanlar v.b. resim serileri ile en şaşalı olandan en sıradan olana kadar çeşitli konulara bir ressamın gözünden nasıl bakılacağını gösteren Degas bu sevilen imgelerin altında her zaman insan ilişkilerindeki çarpıklıkları yansıtan bir sanatçı olmuştur. Sanıldığı kadar masum olmayan bale sahneleri bir yana, sonradan “Tecavüz” diye adlandırılacak olan (Grove,2013, s:30) bir iç mekân kompozisyonunun (1868-69) da aralarında bulunduğu bazı resimlerinde bu bakış açısını açıkça yansıtmaları yukarıdaki yorumu destekler niteliktedir.

Yapay bir bedenin model olarak kullanılmasının psikolojik boyutu konusunda belki de en trajik öykülerden biri Avusturyalı ressam Oskar Kokoschka'nın (1886-1980) biyografisinde yer alır. Sanatçının ünlü besteci Gustav Mahler'in dul eşi Alma Mahler ile yaşadığı fırtınalı aşk birçok resmine ilham vermiş ancak 1914'te ilişkileri sonlanınca Kokoschka bu olayın etkisinden kendini uzun süre kurtaramamıştı. Birinci dünya savaşında orduda yer alan sanatçı Avrupa'yı sarsan büyük yıkımın sona erdiği 1918'de daha önce de resimlerine konu olan Alma'nın gerçek boyutlarda bir bebeğini yaptırdı (Wolf,2005 b. s:62). Kokoschka'nın Münih'li bir bebek imalatçısına¹⁴ yaptırdığı bu son derece tuhaf (itici) görünümlü pelüş nü bebeği önceleri resimlerinde gerçek Alma'yı canlandırmak için kullandığını biliyoruz, ancak sanatçı ilerleyen yıllarda bunun hastalıklı bir durum haline geldiğini fark etmiş olmalı ki artık resimlerinde bu nesneyi bir kukla olarak göstermeye ve simgesel bir natürmort elemanına dönüştürmeye başlamıştır. Belki de içine düştüğü durumunu eleştiren resimler yaparak bu saplantıdan kurtulmak istemiştir.

Dadaistler ve Gerçeküstüçüler içinse kendi başına bile tuhaf olan bu nesnelere farklı bağlamlarda kullanıldığında daha da etkili olacak ve yeni bir anlam boyutuna geçerek izleyicide türlü çağrışımlar yaratacaktır. Bunu Man Ray, Salvador Dali, Luis Buñuel (“Archibaldo de la Cruz'un Suçlu Yaşamı” filminde) ve Almanya'da bir müzede görmüş olduğu Rönesans mankenlerinden etkilenmiş olan Hans Bellmer (Klingsöhr-Leroy,2006,s: 28) gibi sanatçılar son derece başarılı bir şekilde kullanmıştır. Yönetmen Hans Richter'in 1947 tarihli “Paranın Satın Alabileceği Düşler” (*Dreams that money can buy*) filminin unutulmaz manken sekansı (Léger' nin bölümü, *Prefabricated Heart*)¹⁵ ve kedine has tiyatrosunda kukla, manken ve oyuncuyu bir arada -ve bir bütün olarak- kullanan Philippe Genty'nin sahnelediği bazı eserler (özellikle “Beni Unutma”/ *Ne M'oublie Pas*)¹⁶ farklı sanat dallarında bu tür nesnelere kullanılması konusunda önemli örneklerdir.

¹⁴ Avant-garde bebekleriyle tanınan Hermine Moss (Munro, 2014,s:207)

¹⁵ “Paranın Satın Alabileceği Düşler” Calder, Man Ray, Duchamp, Ernst ve Léger gibi sanatçıları bir araya getirirken, filmin müziklerinde ise John Cage ve Darius Milhaud gibi çağdaş bestecilerin eserleri yer almıştır.

¹⁶ 1994 yılında üç gösterim için İstanbul Cemal Reşit Rey Konser Salonuna gelen Compagnie Philippe Genty, kukla ve oyuncularını birbirinden ayırmanın oldukça güçleştiği bazı sahneler (özellikle danslarda) ve - biraz da Fellini'nin Casanova filmindeki (Donali'nin tasarladığı) yapay denizi hatırlatan- hava ile şişen bir

Modernizm ve Sonrasında Yeni Sanatçı Kavramı

Batı sanatının köklü geleneğini bir anlamda sonlandıran Modernizm yeni bir yaratıcı sanatçı kimliğini de beraberinde getirmişti. Modernist sanatçı, içinde yetiştiği ortamın sanat geleneği ve estetik kavramları üzerinde kendi kişiliği ve üslubunu geliştiren eski ustaların aksine, daha çok kendi kendini yetiştiren, iç dünyası ve hayata baktığı noktadan sanata yaklaşan bireysel yaratıcı kimliği ile öne çıkmaya başlamıştı. Bu durumu Picasso şöyle açıklıyor:

“ Van Gogh ile başladığımızda hepimiz, ne denli önemli olursak olalım, belli ölçüde otodidakt sanatçılarız; hatta naif olduğumuz bile söylenebilir. Ressamlar belli bir geleneğin uzantısında yer almıyorlar artık; herkes tüm ifade olanaklarını kendi başına bulmak zorunda. [...]” (Batur ve diğerleri,2002,s:112)

Daha önce kısaca değindiğimiz gibi Batıda ondokuzuncu yüzyıl sonundan itibaren farklı coğrafyaların kültür ve sanatına, yeni esin kaynakları olarak -geçmişten daha fazla- ilgi duyulmasının bir nedeni de budur. Şüphesiz bu yüzyıl (özellikle Evrensel Sergiler v.b. sayesinde) buna her zamankinden daha fazla imkân vermiştir.

Sanatçının “kendi başına bulmak zorunda olduğu ifade olanakları” geçmişin tamamen reddi değil, sanata, sanatın tarihi birikimine ve içinde bulunan çağın olgularına karşı kendine özgü bir bakış ve yorum getirmek ile ilgilidir. Bu sorun Picasso örneğinde de olduğu gibi aynı anda uzak geçmiş ve uzak geleceğe bakabilmeyi engellemez ve tarihi referansları kullanmaya da açıktır. Ancak sorunun odağında kendi kurallarını oluşturan bir dilin tasarlanması yatar.

Modernist sanatın gelenekten kopuşu bir yana daha yirminci yüzyılın ilk çeyreği dolmadan Fütürizm, Dadaizm ve Süprematizm gibi hareketler sanatın varoluş nedenlerini sorgulayarak sanatın ve sanat yapıtının yeniden tanımlanması kavramını doğuracaktır. Bu hareketlerin yankıları 1950’lerden itibaren Neo Dada, Pop Art, Minimalizm, Yerleştirme Sanatı, Kavramsal Sanat v. b. ile kendini gösterdi. Bu noktada günümüz sanatını da etkileyecek olan yeni bir yaratıcı- sanatçı kimliğinin ortaya çıktığını görüyoruz: zekice tasarlanmış ve daha çok provokatif ya da anti estetik kavramları kullanarak ilgi çeken projelerin mucidi bir sanatçı tipi. Kökeninde Andy Warhol’un düşünceleri ve kurduğu “Fabrika” modeli yatan bir tür anonim üretim. Böyle bir üretimde artık düşünce boyutu ve uygulama birbirinden tamamen bağımsız gerçekleşebiliyor. Dolayısıyla bunu Rönesans atölyesindeki ustanın asistanlarıyla birlikte (bazen de yalnızca yönetiminde) yürüttüğü çalışma yöntemi ile benzer görmek -bazı istisnalar dışında- doğru olmaz. Burada sanat eserinin, yaratıcısının elinden çıkan bir ürün olarak biricikliğinden çok, fikre dayalı orijinallik ön plana çıkıyor. Bu bir tür “büyük üretim” olarak sanat piyasası dışında, endüstri, finans, politika, sosyal örgütler ve teknoloji gibi ayakları da olan bir proje olduğu için aslında ilginç bir biçimde günümüz yaşantısına ait kavramları, estetik olguları, teknoloji v.b. özellikleri doğrudan yansıtıyor. Bununla beraber bu tür sanatın günümüzde geçerli tek yaklaşım olduğunu söylemek de mümkün değildir. Çünkü izleyici için, sanatçının iç dünyasına açılan bir pencere -ve aynı zamanda yaratıcı süreç içinde ortaya çıkmış ve tekrarlanamaz bir nesne - olarak, yapıtın biricikliği halen çok önemlidir. Sanatta çoğulculuğun var olduğu günümüzde yapıtın düşünsel ve uygulamaya dönük tüm sorunlarıyla kendi başına uğraşan sanatçı da bireysel ve tarihi ölçekte yeni bir şeylere dokunmaya devam etmektedir.

dekor üzerindeki ışık ve perspektif kurgularıyla -oyunun diğer ilgi çekici yönleri kadar- kökleri Antik Yunan’a dayanan sahne tasarımının da (*scenography*) çağdaş bir uyarlamasını ortaya koymuştu.

Sonuç

Makalemizin başında, bir tür duyma, düşünme ve davranış biçimi olarak tanımladığımız yaratıcılığın, olguları ve sorunları alışılmış, kabul görmüş yaklaşımlardan farklı bir biçimde algılama ve değerlendirebilme yeteneği olduğunu belirtmiştik. Şüphesiz bu tarif yaşantımızın tüm alanlarını ilgilendirmektedir. Bilim ve teknoloji kadar toplumsal ve bireysel yaşantının temel pratiklerinde bile yaratıcılığın varlığı ya da eksikliği kendini hissettirir. Sanat ve yaratıcılık arasında ise şüphesiz çok özel bir bağ vardır. Geride bıraktığımız sayfalarda bu bağın önemini azaltmayı ya da yok saymayı kesinlikle amaçlamadık. Bununla beraber sanat ya da sanatçı denince pek çok insanın zihninde canlanan uçucu, romantik tasvirlerin gerisindeki gerçekte son derece disiplinli bir çalışma, mesleki bilgi ve araştırmanın olduğunu, yaratıcılığın ancak bunlar ile birleşince anlam kazandığını vurgulamaya çalıştık. Biraz da sanat üzerine yaygın algılamamızın çoğunlukla gölgede bıraktığı bazı tarihi gerçekleri aktarmaya çalıştık. Bunlardan bir tanesi sanat eserlerinin belli bir ilk tip ve kalıpla ilişkisi; tarihi özellikleri, taşıdığı bildiri ve üslup açısından dikey ve yatay bağlarının olması idi (Botticelli örneği ve bölümde yer alan diğer örneklerde olduğu gibi). Bu doğrultuda iletişim araçlarının günümüze göre oldukça kısıtlı olduğu geçmiş çağlarda bile bazı sanat eserlerinin etkisinin ne denli geniş olabildiğine, kopya ve reproduksiyonların buna katkısına kısaca değindik. Sanatçının çalışma ortamı ve araçlarını incelediğimiz bölümde ise bir yönde mesleki açıdan tutarlı (profesyonel) üretim ile yaratıcılık arasındaki ilişki, bir yönde de sanat eserini meydana getiren bireyin kendine has dünyası, ilgi alanları ve hayata bakışıyla yaptığı iş arasındaki bağ üzerinde durduk. Geçmişten alınan bilgi birikiminin üzerine sanatçının kendi biçim ve kavram sözlüğünü nasıl oluşturduğu konusunda bazı örnekler inceledik. Bu noktada esin ve etüt kaynaklarını büyük gayretler ile toplayan bir tür koleksiyoncu kimliğiyle karşılaştık. İlerleyen kısımda ise bazı sanatçıların neredeyse bir laboratuvar ortamında yaptıkları deneyleri, yararlandıkları bazı ilginç araçları (yalnızca bazılarını¹⁷) inceledik. Ve son olarak yaratıcı sanatçı kimliğinin Modernizm ile uğradığı köklü değişime kısaca değindik. Verilebilecek sayısız örnek arasından seçtiklerimizle, mümkün olduğunca sanatın oluşum sürecinde karşılaşılan farklı sorunlara temas etmeyi amaçladık. Sanat eserlerinin geri planlarında yatan çok yönlü sorunların tüm zihinsel ve uygulamaya dönük boyutları ve süreçlerinin tasarım kavramı ile direkt ilişkili olduğunu vurgulamaya çalıştık.

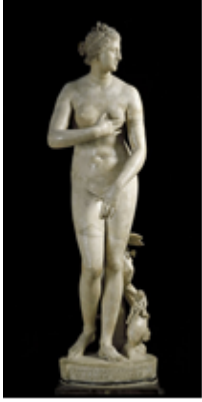
¹⁷ Makalede yer vermediğimiz mekanik ve optik izdüşümü araçları, Camera Obscura, Camera Lucida v.b. konular için bkz→ Beyhan, Halil Cenk “Teknoloji ve Sanat, Teknolojik Gelişmelerin Plastik Sanatlara Etkisi Üzerine”, Gazi Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı s 131-139 (17-21 Ekim 2011/Ankara).

Kaynakça

- Arvello, Angel,D (2005), A Hellenistic Masterpiece: The Medici Aprodite, Southeastern Louisiana University.
- Batur, Enis; Şerifoğlu, Ömer Faruk; Turan, Güven (Edt),(2002) Sanat Dünyamız, sayı: 83, (Çev: Mehmet Ergüven) Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık A.Ş. İstanbul.
- Bayer, Andrea (Edt), (2008), Art and Love in Renaissance Italy, Yale University Press, New Haven & London.
- Black,Peter; Hermens, Erma (2012), Rembrandt and the Passion, Prestel Publishing, Munich, London & NY
- Bartz,Gabriele; König, Eberhard (2007) Masters of İtalian Art , Michelangelo, Ullmann, Tadem Verlag, GmbH.
- Beyhan, Halil Cenk (2011) “Teknoloji ve Sanat, Teknolojik Gelişmelerin Plastik Sanatlara Etkisi Üzerine”, Gazi Üniversitesi I. Uluslararası Sanat Sempozyumu Bildiri Kitabı s 131-139 (17-21 Ekim 2011/Ankara).
- Clark, Kenneth (1990), The Nude “A Study in Ideal Form”, Princeton University Press, New Jersey.
- Courthion, Pierre (1988), Edouard Manet, Thames &Hudson Ltd, London.
- Craven,Wayne (1994), American Art, History and Culture, Calmann & King Ltd, London.
- De Rynk, Patrick (Edt),(2009), Rubens House Guide, BAI, Musea en Erfgoed, Antwerpen.
- Dell,Christopher (Edt),(2012), Başyapıt Budur! ,Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Farthing, Stephen (Edt), (2012), Sanatın Tüm Öyküsü (Çev. Gizem Aldoğan, Firdevs Candil Çulcu), Hayalperest Yayınevi, İstanbul.
- Ferrari,Oreste (1961), Encyclopedia of World Art (vol.XII),Mc Graw-Hill Book Company,Inc, London.
- Grove,Bernd (2013), Degas, Taschen GmbH, Köln.
- Heinrich, Christoph (2006), Monet, (Çev. A. Ela Uluhan), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Jiménez-Blanco, María Dolores (Edt), bölüm yazarı Alberto Pancorbo (2014), The Prado Official Guide,Museo Nacional del Prado Difusions, Madrid.
- Klingsöhr-Leroy, Catrin (2006), Gerçeküstücülük, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Lewis, Jeremy (2008), Moore, (Çev. Rengin Arslan), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Lucie-Smith, Edward (1984), The Times and Hudson Dictionary of Art Terms, Times and Hudson Ltd, London.
- Magalhaes, Roberto Carvalho (2007) Antikçağdan Günümüze Sanatta Mitoloji, (Çev: Yiğit Değer Bengi), Alfa Yayınları, İstanbul.
- Morall, Andrew (1989), The History and Techniques of Great Masters, Rubens, Quarto Publishing, London.
- Munro, Jane (2014), Silent Partners: Artist & Mannequin , from Function to Fetish,Yale University Press, New Haven and London.
- Néret, Gilles (2007), Auguste Rodin, Heykel ve Çizimler (Çev. Selva Suman) Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Nichols,Tom (1999), Tintoretto “Tradation and Identity”, Reaktion Books, London.
- Panzanelli, Roberta (Edt),(2008), The Color of Life “Polychromy in Sculpture from Antiquity to the Present” Getty Publications, L.A.
- Platon (2006), Devlet (Orijinal adı: *Politeia*, Çev: Sebahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz), Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,İstanbul.
- Poli, Doretta Davanzo, (1999), Arts & Crafts in Venice (Original title & edition: *Le Arti Decorative a Venezia- 1978*), Könemann Verlagsgesellschaft mbH, Cologne.

- Rodin, Auguste (2006), Düşünce Kıvılcımları (Çev: Ayşegül Sönmezay), Aklım Yayınevi, İstanbul.
- Romano, Eileen (Edt) , (2010), Tintoretto, Skira Editore S.p.A, Milano.
- Scholz-Hänsel, Michael (2011), El Greco, Taschen GmbH, Köln.
- Schwartz, Gary (2006), Rembrandt's Universe, *His art, his life, his World*, Thames & Hudson Ltd, London.
- Suh, Anna (Edt),(2010), Leonardo'nun Defterleri, “Büyük Ustadan Uygulamalı Dersler” (Çev. Alev Serin), Arkadaş Yayınevi, Ankara.
- Tilleman, Jan (2014), The Church of Our Lady, Bruges, Verlag Schnell &Steiner GMBH Resenburg.
- Tissink, Fieke (2014), The Rembrandt House Museum, Terra Publishing Group, Houten, Nederland.
- Vasari, Giorgio (1913), Lives of the Most Eminent Painters, Sculptors and Architects (translated by Gaston du C. De Vere) Macmillan and The Medici Society, London.
- Virch, Claus (1956), A Study by Tintoretto after Michelangelo, The Metropolitan Museum of Art Bulletin, Vol 15, No 4.
- Wolf, Norbert (2005,a), Velazquez (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Wolf, Norbert (2005,b), Dışavurumculuk, (Çev. Mehmet Tahsin Yalım), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.
- Wundram, Manfred (2008), Rönesans, (Çev. Selva Suman), Taschen GmbH, Köln ve Remzi Kitabevi A.Ş, İstanbul, ortak yayını.

Görseller



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12



13



14



15



16



17



18



19



20



21



22



23



24



25



26



27



28



29



30



31



32



33



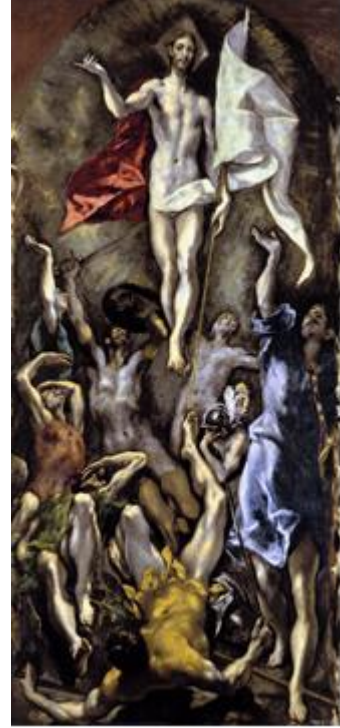
34



35



36



37



38



39



40



41



42



43



44



45



46

Görsellerin Listesi

1. *Medici Venüsü*, M.Ö. 1.yy, mermer, yükseklik 1.55 m Uffizi Gallery, Floransa.
2. *Venüs'ün Doğuşu*, yaklaşık 1480, Alessandro Botticelli, tuval üzerine tempera, 172,5 x 278,5 cm. Uffizi Gallery, Floransa.
3. *İsa'nın Vaftizi*, 1475 , Andrea del Verrocchio ve Leonardo da Vinci, ahşap panel üzerine tempera ve yağlıboya, 151 x 177 cm. Uffizi Gallery, Floransa.
4. *Belvedere Torso'su (Ajax)*, M.Ö. 1.yy, Apollonius (M.Ö. 2.yy'a ait orijinal bronz heykelden esinlenilerek yapıldığı düşünülen mermer kopyadan fragman, yükseklik 224 cm) Museo Pio-Clementino, Vatikan.
5. *Paris'in Yargısı*, 1515, Marcantonio Raimondi, Gravür, 29.1x43.7 cm, The Metropolitan Museum of Art.
6. *Paris'in Yargısı*, 1597-1600, Peter Paul Rubens, meşe panel üzerine yağlıboya, 133.9 x 174.5 cm, The National Gallery, Londra.
7. *Kırda Öğle Yemeği*, 1863, Édouard Manet, tuval üzerine yağlıboya, 208 m x 264 cm, Musée d'Orsay, Paris,
8. *Hercules ve Telephus*, M.S. 1.yy, fresk, Museo Archeologico Nazionale di Napoli.
9. *Madame Moitessier*, 1856 Jean-Auguste-Dominique Ingres, tuval üzerine yağlı boya, 120x92.1 cm, The National Gallery, Londra.
10. *Oturan Kadın (Olga)*, 1920, Pablo Picasso, tuval üzerine yağlıboya, 100x81 cm.
11. *Kitap Tutan Kadın*, 1932, Pablo Picasso, tuval üzerine yağlıboya 130.5x 97.8 cm, Norton Simon Museum.
12. *Gündüz*, 1526-31, Michelangelo Buonarroti, mermer, uzunluk 285 cm, Medici Chapel, San Lorenzo, Floransa.
13. *Michelangelo'nun Gündüz heykelinden desen*, 1550-55, Jacopo Tintoretto, mavi kâğıt üzerine kömür ve beyaz tebeşir, 35x50,5 cm, The Metropolitan Museum of Art.
14. *Michelangelo'nun Gündüz heykelinden küçültülmüş kopya*, 1535, Niccolò Tribolo, pişmiş toprak (*terracotta*), Bargello Museum, Floransa.
- 15-16. "Rubens Evi"ndeki (*Het Rubenshuis, Antwerp*), büyük atölyeden iki görünüm. Fotoğraflar: Cenk Beyhan 2015.
- 17-18. Rembrandt'in Amsterdam'da bulunan müze evinde 1656 tarihli envantere göre canlandırılan koleksiyondan örnekler. Fotoğraflar: Cenk Beyhan 2014-2016.
19. 16.yy sonuna ait bir atölye tasviri, Philip Galle'nin *Nova Reperta* serisinden gravür 20.4 x 27.1 cm (Johannes Stradanus'un 1590 tarihli *Color olivi* eserinden) Rijks Museum, Amsterdam.
20. *Yüzen Atölye*, 1874, Claude Monet, tuval üzerine yağlıboya, 50 x 64 cm, Stichting Kröller-Müller Museum Otterlo.
21. *Tekne Atölye (Le Voyage en Bateau serisinden)*, 1861, Charles-François Daubigny, gravür, 13 x 17.8 cm, Van Gogh Museum, Amsterdam.
22. Rodin'in kullandığı vücut fragmanlarından örnekler, Musée Rodin, Paris.
23. *Üç Gölge*, 1880, Auguste Rodin, bronz döküm (aynı figürün çoğaltılarak kullanılmasına örnek), Musée Rodin, Paris.
24. *Ugolino'nun çaresiz çocukluk ve gençliği*, yaklaşık 1900, Auguste Rodin, assemblage 45.8 x 46.6 x 27.5 cm, Musée Rodin, Paris.
25. Rodin'in kullandığı vücut fragmanlarından örnekler, Musée Rodin, Paris.
26. Rodin'in antik fragmanlardan yararlandığı çalışmalarından, Musée Rodin, Paris.
27. *Vulkanus, Venüs ve Mars'a baskın yapıyor*, 1555, Jacopo Tintoretto, tuval üzerine yağlıboya, 135 x 198 cm, Alte Pinakothek, Münih.
28. *Venüs ve Vulkanus*, 1551, Jacopo Tintoretto, mavi kâğıt üzerine mürekkep ve beyaz tebeşir, 20.4 x 27.3 cm, Staatliche Museen, Berlin.
29. *San Ildefonso*, 1586-87, El Greco, çok renkli ahşap heykel, Toledo Katedrali, kutsal eşyalar bölümü. Fotoğraf: Cenk Beyhan 2015.

30. *Epimetheus*, 1600-1610, El Greco, çok renkli ahşap heykel, 44 x 17.1 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
31. *Pandora*, 1600-16010, El Greco, çok renkli ahşap heykel, 43 x 12.7 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
32. *Persephone*, 1938-39, Thomas Hart Benton, ahşap panele marufle edilmiş canvas üzerine tempera ve yağlıboya glaze, 183.2 x 142.4 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art.
33. Thomas Hart Benton'ın "*Persephone*" resmi için yaptığı çok renkli kil modellerden biri, 1939, Fotoğraf: Alfred Eisenstaedt/The LIFE Picture Collection/Getty Images
34. *Thomas Hart Benton "Persephone" resmini yapıyor*, 1938, Alfred Eisenstaedt, gümüş jelatin baskı, 38.74 x 35.56 cm, The Nelson-Atkins Museum of Art.
35. *İsa'nın göğe yükselişi*, anonim, 1595-98, çok renkli ahşap heykel, yükseklik 45 cm, Hospital Tavera, Toledo.
36. *Diriliş* (detay), yaklaşık 1590, El Greco, tuval üzerine yağlıboya, Museo Nacional del Prado, Madrid.
37. *Diriliş*, yaklaşık 1590, El Greco, tuval üzerine yağlıboya, 275 x 127 cm, Museo Nacional del Prado, Madrid.
38. Güney Almanya'da üretilmiş Rönesans mankenleri, anonim usta (*Meister IP*), yaklaşık 1520-30, şimşir, Skulpturensammlung und Museum für Byzantinische Kunst, Staatliche Museen zu Berlin.
39. *Son Yargı freskindeki İsa figürü için etüt*, 1499-1500, Fra Bartolommeo, keten üzerine gri, kahverengi ve beyaz pigmentler, 30.5 x 21.2 cm, British Museum, Londra.
40. *Son Yargı* (detay) 1499-1500, Fra Bartolommeo, fresk, Museo di San Marco, Floransa.
41. *Gustave Courbet'nin Ornans'daki atölyesi*, 1864, Eugène Feyen, Institut Gustave Courbet, Ornans (fotoğrafta, geri planda yer alan ayna ve dolabın arasında Courbet'nin kullandığı tam boy manken rahatça görülmektedir) .
42. *Henri Michel-Lévy'nin portresi*, 1878, Edgar Degas, tuval üzerine yağlıboya, 40 x 28 cm, Museu Calouste Gulbenkian, Lisbon.
43. *Seine nehri kenarında genç hanımlar*, 1856, Gustave Courbet, tuval üzerine yağlıboya, 174 x 206 cm, Petit Palais, Paris.
44. Courbet'nin *Seine nehri kenarında genç hanımlar* (1856) resmini hicveden bir karikatür, 1857, Félix Nadar, Bibliothèque Nationale de France.
45. Jeff Koons ve ekibi, Manhattan'daki stüdyodan bir köşe, fotoğraf: Artribune, 2016.
46. *Albie büyükbabasına (Lucian Freud'a) poz veriyor*, 2004, fotoğraf: David Dawson, Kunsthistorisches Museum Wien.