



ARAŞTIRMA

ORTA ÇAĞ'DAN POSTMODERNİZME TRİPTİK RESİM GELENEĞİ*

Cenan ÖZTÜRKLER¹  ORCID: 0000-0002-8532-9547

Makale Geçmişi

Geliş: 12/03/2025

Kabul: 25/04/2025

Yayın: 30/06/2025

Öz

Triptik resimler, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine tasvir edilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki tasvirlerdir. Bu üçlü kompozisyonlarda resmin ana teması merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. İlk olarak Orta Çağ döneminde ortaya çıkan triptik resimler, yüzyıllar boyunca kilise sunaklarında dini anlatıların tasvir edilmesi için kullanılmıştır. Ancak Postmodernizm ile birlikte bu durum değişmiş ve triptik resimler, dini anlatıların yanı sıra her türden konunun aktarımında kullanılmaya başlanmıştır. Bu açıdan değerlendirildiğinde, triptik resimlerin tarihsel süreçte değişen bağlamı araştırmanın konusunu oluşturmaktadır. Araştırmanın amacı, Batı sanatında dini anlatıların görselleştirilerek aktarılmasında kullanılan triptik resimlerin, sanat tarihindeki dönüşüm sürecini ve bu süreçte değişen bağlamsal sınırlarını araştırmaktır. Bununla birlikte ilgili konu özelinde bulunan sınırlı alanyazına önemli katkılar sunmaktır. Araştırmanın ilk bölümünde, triptik resim geleneğinin Orta Çağ'dan Postmodernizme kadar olan süreci ele alınmıştır. İkinci bölümde ise triptik resimlerin Postmodernizm sonrasında uğradığı bağlamsal dönüşüm incelenmiştir. Konu ile ilişkili olarak Duccio di Buoninsegna, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Anselm Kiefer ve Vincent Desiderio'nun eserlerine yer verilmiştir. Araştırmanın sonucunda ise Batı sanatında dini anlatıların tasvir edildiği triptik resimlerin, postmodernizm ile birlikte kişisel ve toplumsal anlatıların aktarımında da kullanıldığı sonucuna ulaşılmıştır. Araştırma sürecinde "doküman analizi yöntemi" kullanılmıştır. Araştırma konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan kaynaklar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, biçim ve içerik açısından değerlendirilerek altında yatan öykü ve sembollerin çözümlenmesine yardımcı olan "ikonografik yöntem" ile resimlerde kullanılan görsel öğelerin nasıl üretildiğinin, iletilindiğinin ve yorumlandığının anlaşılmasına yardımcı olan "göstergebilim yöntemleri" kullanılarak çözümlenmiştir.

Anahtar kelimeler: Sanat tarihi, Orta Çağ, Postmodernizm, Resim, Triptik.

İntihal-Plagiarism/Etik-Ethic: Bu makale, en az iki hakem tarafından incelenmiş ve intihal içermediği, araştırma ve yayın etiğine uyulduğu teyit edilmiştir. / This article has been reviewed by at least two referees and it has been confirmed that it is plagiarism-free and complies with research and publication ethics. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/otuzyedisanat>

Copyright © Published by Kastamonu University, Since 2022 - Kastamonu

* Bu makale, 11. Hitit Öğrenci Kongresi'nde "Orta Çağ'dan Postmodernizme Triptik Resim Geleneği" başlığıyla bildiri olarak sunulmuştur.

¹ Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Hacettepe Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Anasanat Dalı, Beytepe/Ankara, Posta Kodu: 06800. cenanozturkler.art@gmail.com.

Atf: Öztürkler, C. (2025). Orta Çağ'dan Postmodernizme triptik resim geleneği. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 4(1), 1-19.



RESEARCH

THE TRADITION OF TRIPTYCH PAINTING FROM THE MEDIEVAL AGES TO POSTMODERNISM*

Cenan ÖZTÜRKLER¹  ORCID: 0000-0002-8532-9547

Article History

Received: 12/03/2025

Accepted: 25/04/2025

Published: 30/06/2025

Abstract

Triptych paintings are usually depicted on a mechanism that can be opened and closed, consisting of three interrelated parts. In these triptych compositions, the main theme of the painting is depicted on the central panel, while other related themes are depicted on the side panels. Triptych paintings, which first emerged during the Medieval Ages, were used for centuries to depict religious narratives on church altars. However, with Postmodernism, this situation changed and triptych paintings began to be used to convey all kinds of subjects as well as religious narratives. When evaluated from this perspective, the changing context of triptych paintings throughout the historical process constitutes the subject of the research. This research aims to investigate the transformation process of triptych paintings used in the visualization and transmission of religious narratives in Western art in art history and the changing contextual boundaries in this process. In addition, it aims to make significant contributions to the limited literature on the relevant subject. In the first part of the research, the process of the triptych painting tradition from the Medieval Ages to Postmodernism is discussed. In the second part, the contextual transformation that triptych paintings underwent after Postmodernism is examined. The works of Duccio di Buoninsegna, Rogier van der Weyden, Hieronymus Bosch, Francis Bacon, Anselm Kiefer and Vincent Desiderio were included in relation to the subject. As a result of the research, it was concluded that triptych paintings depicting religious narratives in Western art were also used in the transmission of personal and social narratives along with postmodernism. The “document analysis method” was used in the research process. In relation to the research topic, the necessary data were collected by examining the sources in electronic and printed media. In addition, the artworks included in the research were analysed using the ‘iconographic method’, which helps to analyse the underlying stories and symbols by evaluating them in terms of form and content, and ‘semiotics methods’ which help to understand how the visual elements used in the paintings are produced, communicated and interpreted.

Keywords: Art History, Medieval Age, Postmodernism, Painting, Triptych.

* This article was presented as a paper at the 11th Hitit Student Congress with the title “The Tradition of Triptych Painting from the Medieval Ages to Postmodernism”.

¹ Proficiency in Art Student, Hacettepe University, Institute of Fine Arts, Department of Painting, Beytepe/Ankara, Zip Code: 06800. cenanozturkler.art@gmail.com

Extended Summary

Research Problem: This research aims to investigate the transformation process of triptych paintings, which are used to visualise and convey religious narratives in Western art, in the history of art and their changing contextual boundaries in this process. Triptych paintings are depictions in three interrelated parts, usually painted on a device that can be opened and closed. In triptychs, the main theme is depicted on the central panel, while other related themes are depicted on the side panels. The word triptych, which originates from the Ancient Greek language, derives from the word 'triptychos', which is a combination of the words 'tri-' meaning 'three' and 'ptychē' meaning 'layer' and means 'three-layered'. Triptych paintings have been an important means of expression in the history of Western art, in which religious, mythological and historical narratives are at the forefront. Triptych paintings, the first examples of which were seen in the Medieval Ages, have existed in almost every period until today and have undergone some contextual changes in this process. The biggest change was realised with Postmodernism. Therefore, in the first part of the research, will discuss the process of the tradition of triptych painting from the Medieval Ages to Postmodernism. Triptych paintings, in which mostly religious subjects were depicted for centuries, have come to the present day as a method preferred by artists to convey all kinds of narratives with Postmodernism. However, triptychs, instead of being painted on a device that can be opened and closed with a hinge, as in church altars in previous centuries, have now begun to be painted on canvases exhibited side by side. Therefore, the second part of the research will examine the transformations of triptych paintings after Postmodernism and discuss their journey up to the present day.

Literature Review: It covers the process of the triptych painting technique from the Middle Ages to Postmodernism. In relation to the subject of the research, the necessary data were obtained by examining articles, theses and books in electronic and printed media.

Methodology: In this article, 'document analysis method' was used. Document analysis method, which is one of the qualitative research methods, is a research method used for systematic examination and evaluation of all information, documents and resources in printed and electronic media. Therefore, the research process was carried out within the framework of this method and the necessary data were collected by analysing articles, theses and books in electronic and printed media in relation to the subject of the research. In addition, the artworks included in the research were analysed using the 'iconographic method', which helps to analyse the underlying stories and symbols by evaluating them in terms of form and content, and 'semiotics methods' which help to understand how the visual elements used in the paintings are produced, communicated and interpreted. However; care was also taken to use primary sources.

Results: As a result, researchers concluded that artists can effectively use triptych paintings not only to express religious subjects, as in traditional art but also to convey their ideas and criticisms on various individual and social issues after postmodernism. In this context, the article aims to contribute to artists and researchers on the use and analysis of triptych paintings in art.

Giriş

Triptik resimler, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine resmedilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki tasvirlerdir. Triptik resimlerde ana tema merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. Kökeni Antik Yunan diline dayanan triptik kelimesi, “üç” anlamına gelen “tri-“ ile “katman” anlamına gelen “ptychē” kelimelerinin birleşiminden oluşan ve “üç katmanlı” anlamına gelen “triptychos” kelimesinden türemiştir. Triptik resimler, çoğunlukla dinsel anlatıların ön planda olduğu Batı sanat tarihinde önemli birer anlatım aracı olmuştur. İlk örnekleri Orta Çağ döneminde görülen triptik resimler, günümüze kadar neredeyse her dönemde var olmuş ve bu süreçte birtakım bağlamsal değişimlere uğramıştır. En büyük değişim ise Postmodernizm ile gerçekleşmiştir. Dolayısıyla araştırmanın ilk bölümünde triptik resim geleneğinin Orta Çağ’dan Postmodernizm’e kadar olan süreci ele alınacaktır.

Yüzyıllar boyunca çoğunlukla dinsel konuların tasvir edildiği triptik resimler, Postmodernizm ile birlikte her türden anlatının aktarımında sanatçılar tarafından tercih edilen bir yöntem olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Bununla birlikte triptik resimler, önceki yüzyıllarda kilise sunaklarında olduğu gibi menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine, yan yana sergilenen tuvalere resmedilmeye başlanmışlardır. Dolayısıyla araştırmanın ikinci bölümünde, triptik resimlerin Postmodernizm sonrası geçirdiği dönüşümlere değinilecek ve günümüze kadar olan serüveni ele alınacaktır.

Araştırma kapsamında, Duccio di Buoninsegna’nın “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement”, Rogier van der Weyden’in “Meryem’e Müjde”, Hieronymus Bosch’un “Dünyevi Zevkler Bahçesi”, Francis Bacon’un “Dyer’in Anısına”, Anselm Kiefer’in “İsimsiz” ve Vincent Desiderio’nun “Öz-Sevginin Gelişimi” isimli triptik resimlerine yer verilecektir.

Yöntem

Bu makalede “doküman analizi yöntemi” kullanılmıştır. Nitel araştırma yöntemlerinden olan “doküman analizi, basılı ve elektronik materyaller olmak üzere tüm belgeleri incelemek ve değerlendirmek için kullanılan sistemli bir yöntemdir” (Kıral, 2020, s. 173). Dolayısıyla araştırma süreci bu yöntem çerçevesinde yürütülmüş ve araştırmanın konusu ile ilişkili olarak, elektronik ve basılı ortamda yer alan makale, tez ve kitaplar incelenerek gerekli veriler toplanmıştır. Ayrıca araştırmada yer verilen sanat eserleri, “sanat eserlerinin biçimleri karşısında konuları ve anlamlarıyla ilgilenen” (Panofsky, 2012, s. 25) “ikonografik yöntem” ile resimlerde kullanılan “göstergelemlerin yorumlanmasını, üretilmesini veya işaretleri anlama süreçlerini içeren bütün etmenlerin dizgesel bir biçimde incelenmesine dayanan” (Weeks, 2022, s. 314) “göstergebilim yöntemleri” kullanılarak çözümlenmiştir.

Bulgular

Orta Çağ'dan Postmodernizme Batı Sanatında Triptik Resim

Resim sanatında triptik kelimesi, genellikle açılıp kapanabilen bir düzeneğin üzerine tasvir edilen birbirleriyle ilişkili üç parça halindeki resimleri tanımlamak için kullanılmaktadır. Triptik şeklinde düzenlenen kompozisyonlarda, resmin ana teması merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde tasvir edilmektedir. Ayrıca bu üç parçalı düzeneğe, merkezde yer alan “parçanın eni yanların iki katıdır ve yanlar bunun üzerine kapanırlar. Bu nedenle yanların arka yüzeyleri de resimlenir” (Eroğlu, 2006, s. 346). Etimolojik açıdan bakıldığında, kökeni Antik Yunan diline dayanan triptik kelimesi, “üç” anlamına gelen “tri-“ ile “kat veya katman” anlamına gelen “ptychē” kelimelerinin birleştirilmesiyle oluşturulan Yunanca triptychos (“üç kata sahip”) kelimesinden türemiştir” (Merriam Webster, t.y.).

Batı kültürü, görsellik üzerine inşa edilen bir kültürdür. Dolayısıyla Batı sanatı, çoğunlukla dinsel, mitolojik ve tarihsel anlatılara sahip resimlerden meydana gelmektedir. Anlatının ön planda olduğu Batı sanat tarihinde, triptik resimler ise önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda, dini anlatıları görselleştirerek izleyiciye aktarmak için kilise sunakları üzerine resmedilen triptiklerin en erken tarihli örnekleri, Orta Çağ döneminde karşımıza çıkmaktadır. Orta Çağ döneminde Hristiyan Kilisesinin sanatçılar üzerindeki baskıcı politikaları neticesinde “resimler, okuma yazma bilmeyen cahil toplumların Hristiyan öğretilerini anlayabilmesi için dinin hizmetinde birer araç olarak kullanılmıştır. Bu didaktik resimler İncil’de geçen dini hikayeleri, Hristiyanlık tarihindeki önemli kişi ve olayları, Kral’ın ve Papa’nın kutsal otoritesini simgeleyen anlatıları tasvir etmiştir” (Öztürkler, 2024, s. 66). Triptik resimler ise kiliseye gelen okuma yazma bilmeyen insanlara bu anlatıları görsel sahneler halinde aktaran önemli bir anlatı aracı olmuştur.



Görsel 1. Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement, 1311-1318, Merkez Panel: 61x39,4 cm, Sol Panel: 45,1x19,4 cm, Sağ Panel: 45,1x20,2 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan ilk eser, İtalyan ressam Duccio di Buoninsegna’nın (1255-1318) “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement” (Görsel 1) isimli eseridir. Sienna Okulu’nun kurucusu olan Buoninsegna’nın sanatı, Bizans sanatından etkiler taşır.

Sanatçının genellikle altın yaldızlı yüzey üzerine resmettiği figürleri iki boyutlu bir etkiye sahiptir. Mekânlar ise belli belirsizdir. Buoninsegna, resimlerinde Orta Çağ sanatına uygun olarak “altın yaldızlı arka planları ve stilize figürleri resmetmeyi sürdürmüş olsa da, aynı zamanda hareket izlenimini zarif bir biçimde ortaya koymuştur” (Anonim, 2020). Sanatçının, 1311-1318 yılları arasına tarihlenen “Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement” (Görsel 1) isimli eseri, isminden de anlaşılacağı üzere İsa’nın çarmıha gerilmesi olayını konu almaktadır. Merkezi panelde, İsa çarmıha gerilmiş vaziyettedir. Altı adet melek, İsa’nın çevresinde dönmekte ve dua etmektedirler. Çarmıhın her iki tarafında kalabalık insan grupları bulunmakta ve kederli bir şekilde İsa’nın ölümünün yasını tutmaktadırlar. Merkezi kompozisyonun en üst bölümünde ise, yanındaki iki melek ile birlikte kurtarıcı İsa figürü görülmektedir. Merkezi panelin her iki tarafında, menteşeler ile tutturulmuş ve açılıp kapanabilen iki yan panel bulunmaktadır. Bu panellerde, eserin isminde geçen Aziz Nikolas ve Aziz Clement’in tasvirleri bulunmaktadır. Buoninsegna’nın triptik resmi, Hristiyan anlatılarında geçen İsa’nın çarmıha gerilmesi olayını Orta Çağ sanatına uygun bir şekilde görselleştirmekte ve döneminin izleyicisine aktarmaktadır.

Orta Çağ’ın son bulmasının ardından, Rönesans dönemi ile birlikte triptik resimler oldukça popüler bir anlatı aracı haline gelmiştir. Bu noktada, Orta Çağ ve Rönesans sanatı arasındaki farklılıklara kısaca değinmek gerekmektedir. Buoninsegna’nın eserinde incelediğimiz gibi, Orta Çağ’ın son dönemlerine kadar sanatçılar, resimlerdeki mekân ve figürleri tek boyutlu soyut bir uzam içerisinde tasvir etmişlerdir. Bu soyut uzamda, resimlerin yüzeyi genellikle tek renge boyanmış, kutsal sahnelerde ise altın yaldız ile süslenmiştir. Tasvir edilen nesne ve figürler de hacimden yoksundurlar. Bu durum, Giotto’ya (1267-1337) kadar bu şekilde devam etmiştir. Rönesans sanatının öncüsü sayılan Giotto, resimlerde tek boyutluluğun yerine derinlik yanılsaması yaratmanın yollarını aramış ve böylece Batı sanatında yeni bir sayfa açılmıştır. Nazan İpşiroğlu (1923-2015) ve Mazhar İpşiroğlu (1908-1985), “Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi” isimli kitabında bu durumu; Giotto ile birlikte ilk kez resim yüzeyi “derinlik etkisi uyandırıyor ve o zamana kadar alışlagelen soyut uzamın yerini somut uzam almaya başlıyor. Giotto’nun resimlerinde figürlerin de şema olmaktan çıktığını görüyoruz. Figürler artık bir yer dolduruyor ve kendi ağırlığını taşıyor” (2012, s. 63) şeklinde ifade etmiştir. Giotto’nun resim yüzeyindeki derinlik arayışları perspektif alanındaki çalışmalara da ilham olmuştur. İtalyan mimar Filippo Brunelleschi’nin (1377-1446) bu konu üzerine yürüttüğü çalışmalar, üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu resim yüzeyine aktarılacak izleyicide üç boyutluluk yanılsaması yaratılmasını sağlayan perspektif tekniğinin oluşumuna büyük katkı sağlamıştır. Hans Belting (1935-2023), “Floransa ve Bağdat” isimli kitabında bu durumu; “Bir izleyicinin dünyaya çevirdiği bakış ilk kez perspektif resmiyle tasvir edildi” (2017, s. 21) şeklinde ifade etmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde perspektif tekniği, içerisinde yaşadığımız gerçek uzamın iki boyutlu resim yüzeyinde sınırlı bir temsiliyi oluşturmakta ve resim yüzeyini “karşıdan bakılabilir...bir uzama” dönüştürmektedir (Florenski, 2021, s. 10). Tüm bu gelişmeler değerlendirildiğinde, “Orta Çağ

Avrupası'nda yapılmaya başlanılan triptikler, Rönesans döneminde altın çağını yaşamış" (Şahin, 2021) ve en ihtişamlı örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır.



Görsel 2. Rogier van der Weyden, Meryem'e Müjde, 1440, (Triptik) Panel Üzerine Yağlı Boya, Merkez Panel: 89x92 cm, Sol Panel: 86x36,5 cm, Sağ Panel: 86x36,5 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan ikinci eser, Flaman sanatının en önemli temsilcilerinden olan Belçikalı ressam Rogier van der Weyden'in (1399-1464) "Meryem'e Müjde" (Görsel 2) isimli triptiğidir. Sanat tarihinin en çok resmedilen konularından biri olan müjde sahnesi, Cebrail'in Tanrı tarafından Nasıra kentine gönderilerek Meryem'i ziyaret etmesi ve ona Tanrı'nın buyruğuyla İsa adında bir çocuk dünyaya getireceğini bildirme anını gösteren sahnedir. "İsa'nın Meryem'in rahmine Tanrı tarafından konması meselesine dayanan" (Güngör, 2019, s. 43) müjde sahnesi, Rogier van der Weyden'in resminde oldukça titiz bir şekilde tasvir edilmiştir. Merkezi panelde, bir iç mekân sahnesi yer almaktadır. Burası Meryem'in odasıdır. Meryem, zengin ve süslü detaylara sahip odasında, kırmızı örtülü yatağının hemen önünde yer alan bir rahlenin üzerinde kitap okumaktadır. Meryem'in hemen arkasında ise Cebrail yer almakta ve Meryem'e, Tanrı'nın müjdesini iletmektedir. Bedrettin Cömert, "Mitoloji ve İkonografi" isimli kitabında, Cebrail'in Meryem'e müjdesini şu şekilde anlatmaktadır;

Melek şöyle konuşur: Korkma Meryem, çünkü sen Tanrı katında lütuf buldun. Ve işte gebe kalacaksın, bir oğlan doğurup adını İsa koyacaksın. İsa büyüyecek ve Yüce Tanrı'nın oğlu denecek O'na. Tanrı, atası Davut'un saltanatını verecek ona ve...bu saltanatın sonu olmayacak. O zaman Meryem şöyle der meleğe: Hiçbir erkek bilmeden nasıl olur bütün bunlar? Melek şöyle cevaplar: Kutsal Ruh senin üzerine gelecek ve Yüce Tanrı'nın gücü seni gölgesiyle kaplayacak. İşte bunun için, doğacak çocuk kutsal olacak ve kendisine Tanrı'nın Oğlu denecek. İşte, akrabası Elizabet de yaşlı olmasına karşın bir oğlana gebe kaldı ve kısır denilen kadın, altıncı ayında bulunuyor, çünkü Tanrı için hiçbir şey olanaksız değildir (Cömert, 2010, s. 186).

Triptiğin sol ve sağ panellerinde, merkezi panelin aksine dış mekân sahneleri tasvir edilmiştir. Sol panelde, kim olduğu kesin olarak bilinmeyen ancak resmin siparişini veren kişi olduğu düşünülen bir erkek figür, dizlerinin üzerinde çökmüş vaziyette dua etmektedir. Sağ panelde ise

Cebrail'in getirdiği müjde sonrasında Meryem'in Elizabet'i ziyareti tasvir edilmiştir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde, Rogier van der Weyden, ortaya koymuş olduğu triptik resim ile Hristiyan anlatılarında geçen müjde olayını, Rönesans sanatının ilkelerine uygun bir şekilde görsel bir anlatı içerisine yerleştirmiş ve döneminin izleyicisine aktarmıştır.



Görsel 3. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500-1505, (Triptik) Panel Üzerine Yağlı Boya, Merkez Panel: 200x195 cm, Sol Panel: 200x97 cm, Sağ Panel: 200x97 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan üçüncü eser, Kuzey Rönesansının en önemli ve sıra dışı sanatçısı Hieronymus Bosch'un (1450-1516) "Dünyevi Zevkler Bahçesi" (Görsel 3) isimli triptik eseridir. "Bosch'un bu karmaşık eseri, bir sunak resmi olamayacak kadar sıra dışı" bir karaktere sahiptir (Farthing, 2014, s. 188). Bosch'un triptiği, birbirinin devamı niteliğinde olan üç sahneden oluşmaktadır. Triptiğin sol panelinde, bir cennet sahnesi tasvir edilmektedir. Sahnede Tanrı, Adem ile Havva'yı yaratmaktadır. Sahneye, cennet hayatının huzur ve dingin atmosferi hakimdir. Triptikte betimlenen manzara ise "ilerleyen doğal sürekliliği ima edercesine, orta panele doğru devamlılık göstermektedir. Bu ana panel, insanoğlunu bir dizi "dünyevi zevk" ile oyalanır halde betimler" (Farthing, 2014, s. 188). Orta panelde, dünya hayatının karmaşası, gösterişi ve aldatmacası alegorik bir şekilde tasvir edilmiştir. Sağdaki panel ise cehennem sahnesi tasvir edilmektedir. Bu sahne, "insanlığın Tanrı'nın iradesini takip etmedeki başarısızlığının sonuçlarını göstermektedir" (Mattei, 2023) ve diğer iki panelin aksine oldukça karanlık ve karamsar bir atmosfere sahiptir. Bosch'un binlerce imge ve yoğun detaylarla işlemiş olduğu triptik resim, insanlığın kökeni ve yolculuğunu alegorik bir dille aktarmaktadır. Dönemin dinsel inançlarına ve anlatılarına dair yoğun detaylar barındıran resim, triptik geleneğinin eşsiz bir örneğini sunmaktadır.

Dinsel anlatılar yaklaşık 400 yıl boyunca resim sanatını etkilemeye devam etmiştir. 19. yüzyılda yaşanan Endüstri Devrimi ile birlikte Batı toplumlarında oluşan modernleşme düşüncesi, sanat da dahil olmak üzere her alanda köklü değişimler yaratmıştır. Geçmişin anlatı resimleri, artık modern izleyici kitlesinin ilgisini çekmez olmuştur. Bu yeni izleyici kitlesi, ilgisini daha çok modern yaşama ve onun tasvirlerini konu edinen eserlere yöneltmiştir. Tabi sanatçılar da toplumun geri kalanı gibi hem modern yaşama karşı yoğun bir ilgi duymaya başlamış hem de resimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Bununla birlikte "modern dünyanın görünümünün ötesinde, modernliğin ruh

halini hissettirmeye çalışmışlar, yeni konular yanında yeni biçimsel ve teknik arayışlarla ‘güzel duyu’nun ötesini amaçlayarak, izleyicinin görme biçimlerini ve algısını değişime uğratma çabası içinde olmuşlardır” (Antmen, 2010, s. 18). Bu durum, Modernizm olarak adlandırılan dönemde geleneksel konu ve tekniklerin etkisini yitirerek sanatçıların yeni konu, teknik ve biçim arayışı yoluna girmesine neden olmuştur. “Modernizm, gelenek ve yenilik üzerindeki bir karşıtlık temelinde ilerlemiştir. Bu süreçte yeni olan şeyler yüceltilmiş, eski olanlar yerilmiş; bir anlamda, gelenek diye bir şey icat edilmiş ve sonra ona karşı çıkmıştır” (Yılmaz, 2006, s. 13). Bu dönemde geçmişin dinsel anlatılarının yanı sıra triptik resimler de -yok olmamakla birlikte- geri planda kalmıştır. Bu durum, 20. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir. Çünkü “dönemsel bir üslup olarak Modernizm aşağı yukarı 1960’ların başlarında son bulmuştur” (Danto, 2014, s. 116).

Sanatta anlatı geleneği ise “1970’li yıllarda sanatın merkezine yerleşen Postmodernizm ile birlikte yeniden büyük bir değer kazanmıştır. Modernizme karşı bir tepki olarak ortaya çıkan Postmodernizm, Modernizmin yok saydığı her türlü geleneksel değeri yeniden tartışmaya açmış ve sanatçıların kullanımına sunmuştur” (Öztürkler, 2024, s. 69). Bunun sonucunda Postmodernizm ile birlikte anlatı resimleri yeniden ortaya çıkmaya başlamıştır. Postmodernist dönemde, Modernizmin getirdiği “deneysel yöntemler reddedilmiştir. Figürasyon yeniden moda olmuş ve alıntı sanatının uygulanması için sanat tarihinin sunduğu birikimden faydalanılmıştır. Medyadan ve sanat tarihinden alınan imajlar kullanılmış ve sanatın özgünlüğü ilkesine şiddetle karşı çıkmıştır (Eroğlu, 2006, s. 283).

Böylece Batı resim sanatında anlatı dili yeniden önem kazanmaya başlamış ve triptik resimler yeniden anlatıların önemli bir parçası haline gelmiştir. Dolayısıyla triptik resimleri “geleneksel” ve “postmodern” olarak iki dönemde değerlendirmek daha doğru olacaktır. Geleneksel triptikler çoğunlukla dinsel anlatıları konu alırken, Postmodernizm sonrası triptik resimler ise içerisinde sosyolojik, kültürel, politik, tarihsel, biyografik vb. anlatılara aracılık etmektedir.

Postmodernizm Sonrası Batı Sanatında Triptik Resim

Postmodernizm ile birlikte, Modernizm’in getirdiği kavramsal ve biçimci yaklaşımlar yerini geleneksel değerlere dönüş hareketlerine bırakmıştır. “Yeniden resim, yeniden boya, yeniden figür, yeniden anlatı, yeniden tarih... gibi bir dizi ‘geri dönüş’, hem modernist sanatın, hem kavramsalci eğilimlerin dışladığı birçok geleneksel sanatsal unsurun yeniden sahiplenilmesine yol açmıştır” (Antmen, 2010, s. 263). Bu süreçte, triptik resimler de yeniden etkili bir şekilde tarih sahnesindeki yerine geri dönmüştür. Bu noktada, geleneksel değerlere geri dönüş meselesinin geçmişin kısır tekrarı düşüncesine dayanmadığını belirtmek gerekmektedir. Postmodernizm ile ortaya çıkan bu yeni sanatçı profili, tarihteki sanatçıların konu ve yöntemlerini taklit etmenin ötesinde onları yorumlayan hatta eleştiren sanatçılardan oluşmaktadır. “Ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara

yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi, hepsinin farklı düşünceleri vardır” (Kuspit, 2018, s. 200). Dolayısıyla, Orta Çağ’dan günümüze kadar sanat tarihinin neredeyse her döneminde var olan ve genellikle tek bir konunun -çoğunlukla dinsel- tasvir edildiği triptik resimler, Postmodernizm ile birlikte birtakım bağlamsal değişimlere uğramıştır. Triptik resimler bu süreçte, “dini resim kategorisinden çıkarak görsel sanatlara miras kalmıştır” (Şahin, 2021). Böylece triptik resimler, dinsel anlatılar yerine sanatçılar tarafından kişisel, tarihsel, toplumsal, kültürel, politik, biyografik vb. çeşitli anlatıların aktarımında tercih edilen bir yöntem olarak günümüze kadar ulaşmıştır. Diğer yandan triptikler, önceki yüzyıllarda kilise sunaklarında olduğu gibi menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine artık yan yana sergilenen tuvalere resmedilmeye başlanmıştır.



Görsel 4. Francis Bacon, Dyer’in Anısına, 1971, (Triptik) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 198x147,5 cm.

Araştırma kapsamında ele alınan dördüncü eser, İngiliz ressam Francis Bacon’un (1909-1992) “Dyer’in Anısına” (Görsel 4) isimli triptik resmidir. Bacon’un sanatı, genel anlamda rahatsız edici insanlık durumlarını tasvir etmektedir. Resimleri varoluş kaygısı, dehşet, yalnızlık, çaresizlik, ölüm gibi travmatik duygular ile yüklüdür. Tüm bu travmatik duyguları ise beden üzerinden ele almaktadır. Dolayısıyla, resimlerinin öznesi insan bedeni olmakla birlikte Bacon, “bedeni, varlığı sorgulamak adına maddesel olanla özsel olanın aynı şeyde bulunduğu bir nokta olarak saptamıştır” (Dönmez, 2021, s. 258). Bacon’un bedeni ve bedenin altında saklı olanı “şaşırtıcı bir şekilde dolaysız açığa çıkarışı, uygarlığın içimizde bastırmış olduğu kaotik güçleri uyandırır ve kontrol kaybını, çaresizlik ve dehşet duygusunu ele geçirir” (Fineberg, 2014, s. 137). Bacon’un 1971 tarihli triptik resmi “Dyer’in Anısına” (Görsel 4), arkadaşı George Dyer’in trajik ölümü konu almaktadır. Bacon, 1963 yılında tanıştığı arkadaşı George Dyer ile çalkantılı bir duygusal ilişkisi içerisinde olmuştur. Yaklaşık sekiz yıl sonra Dyer, 1971 yılında Paris’teki Grand Palais’te düzenlenecek olan Bacon Retrospektif sergisinin açılışından iki gün önce, kaldığı otel odasının banyosunda alkol ve aşırı doz uyuşturucu kullanımı nedeniyle trajik bir şekilde hayata veda etmiştir. “Bu trajik durum sonrasında Bacon, zihninde ‘Dyer’ öznesini takıntı haline getirmiş ve defalarca resimlerinde konu edinmiştir” (Dönmez, 2021, s. 262). Bacon, triptiğin sol panelinde, Dyer ile olan sanatsal ve duygusal bağını, sevgi dolu bir kucaklaşma halindeki iki etten varlık olarak tasvir eder. Merkezi panelde ise Dyer,

otelin merdivenlerinde yalnız bir gölgeye dönüşür. Merdivenlerden yaşamına son vereceği banyoya doğru çekilirken resmedilmiştir. Dyer'in anahtarı kapı deliğine yerleştiren bedensiz ve et rengi kolu, belki onun kontrolü dışında gelişen bir failliği belki de içten içe ölüme duyduğu arzuyu temsil eder. Bu bakımdan, resimde ağır bir şüphe duygusu yer alır. Sağdaki panelde ise Dyer, hem sanatsal özne hem de ölü beden olarak, her biri diğerini suçluluk duygusuyla yansıtan bir temsille resmedilmiştir. Tüm bunlar değerlendirildiğinde, "Dyer'in Anısına" triptiği, Bacon'un aşk ve kayıpla başa çıkma çabasının bir dışavurumu olarak değerlendirilebilir.

Araştırma kapsamında ele alınan beşinci eser, Alman sanatçı Anselm Kiefer'in (d. 1945) "İsimsiz" (Görsel 5) triptiğidir. Kiefer'in sanatı, "savaşın, hafızanın ve kültürel travmaların derin izlerini" (Symbiosis, 2025) taşımaktadır. Eserleri, savaş sonrası Almanya'nın acı dolu tarihi ve bunalımlı kimliği ile bir hesaplaşmayı yansıtmaktadır. Resimden fotoğrafa, heykelden enstalasyona kadar geniş bir yelpazede üretimlerine devam eden sanatçı, eserlerinde sosyo-kültürel, politik, edebi, dinsel ve felsefi pek çok kaynaktan faydalanmaktadır. Büyük ölçekli "eserlerinde kullandığı ağır malzemeler ve derin anlamlar, izleyiciyi zamanın ve hafızanın etkilerini sorgulamaya teşvik etmektedir" (Symbiosis, 2025).



Görsel 5. Anselm Kiefer, İsimsiz, 1980-1986, (Triptik) Tuval Üzerine Monte Edilmiş Fotoğrafa Yağlı Boya, Akrilik, Emülsiyon, Gomalak, Taş, Kurşun, Odun Kömürü, Saman, Çelik Kablo, 330,7x555,3 cm.

Kiefer'in 1980-1986 yılları arasına tarihlenen "İsimsiz" (Görsel 5) triptiği, insan varoluşunun kökeni ve doğasına bununla birlikte kaos, ölüm ve yıkım temalarına odaklanmaktadır. Triptik, taş, kurşun, çelik, kömür gibi malzemelerin kullanımından dolayı monokrom tonlara sahiptir. İkinci Dünya Savaşı'nın yarattığı yıkımdan dolayı Kiefer'in "çocukluk bahçesi kelimenin tam anlamıyla evinin etrafındaki bombalanmış binaların kalıntılarıydı. Bu harap manzaralar ve holokostun musallat tarihini takip eden manevi ve varoluşsal sorular, Kiefer'in çalışmalarında tematik olarak kurşun, kül ve saman gibi malzemelerin kullanımını şekillendirmiştir" (Davison, 2020). Merkezi panelde kurşundan yapılmış bir merdiven resmin dışına doğru uzanmaktadır. Kiefer'in merdiven imgesi, Yakup'un rüyasında gördüğü cennet merdivenini tasvir eder. Bir nesne olarak merdiven, bir yere çıkmak ve inmek için kullanılan basamaklı yapıdır. Bir nesne olarak gündelik işlevinin yanı sıra, tarih boyunca çeşitli toplum ve kültürlerde kullanılan önemli bir sembol

olmuştur. Merdiven imgesi, tüm tek tanrılı dinlerde ve yaratılış anlatılarında, Tanrı'nın fizikötesi evrenini ve ilahi bir yükselişi simgelemektedir. Dolayısıyla, “merdiven aracılığıyla gerçekleştirilen bu metafizik yolculuk” (Arslan, 2019, s. 422), aşkın bir deneyimi ve bilinç dönüşümünü sembolize etmektedir. Diğer yandan, çift yönlü bir nesne olan merdiven, genellikle yükselme anlamında değer kazanmış olsa da alçalmanın, düşmenin hatta cennetten kovuluşun simgesi olarak da kullanılabilir. Kiefer'in resmine baktığımızda, merdivenin hemen altında yer alan yılan imgesiyle birlikte böyle bir anlama ulaşmaktayız. Yaratılış anlatılarında Tanrı'nın sözlerini çarpıtarak insanı aldatan bir figür olan yılan, ilk günahın ve cennetten kovuluşun sorumlusudur. Yılan, “Tanrı'nın krallığına bir alternatif önerir; hayatının kontrolünü ele geçir. Böylece, zamanın kıyılarına düşmüş insanın yaşamında kaos, yıkım ve ölüm hüküm sürmüştür” (Davison, 2020). Dolayısıyla hemen önündeki yılan imgesiyle birlikte okunduğunda, merdiven imgesi cennetten yeryüzüne inişin imgesi haline gelmektedir. Bununla birlikte Kiefer'in yılanı, ilk günahla birlikte devamın gelen tüm günahların simgesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Triptiğin sağ panelinde, sihirbaz şapkasına benzer garip bir nesne yer almaktadır. Buna karşılık triptiğin sol panelinde ise resmin üzerinde asılı altı adet ağır taş yer almaktadır. Bu taşlar, “tarihin ağırlığını sembolize etmektedir” (Davison, 2020). Sonuç olarak Kiefer'in triptiği, dinsel ve tarihsel referanslar aracılığıyla, insanın kökeni ve doğasına karşı eleştirilerini kaos, ölüm ve yıkım temaları üzerinden ele almaktadır. Bu eleştirileri ise yüzyıllardır dinsel anlatıların aktarımında kullanılan triptik yöntemi ile izleyiciye sunmaktadır.

Araştırma kapsamında ele alınan altıncı eser, Amerikalı sanatçı Vincent Desiderio'nun (d. 1955) “Öz-Sevginin Gelişimi” (Görsel 6) isimli triptiğidir. Günümüzde, triptik resimleri ile ön plana çıkan sanatçıların başında Vincent Desiderio gelmektedir. Desiderio, sıklıkla sanat tarihinden referanslara yer verdiği ve “hipergerçekçi bir yaklaşımla resmettiği büyük ölçekli tuvallerinde hem kendi yaşantısına hem de günümüze dair öyküler ve eleştiriler sunmaktadır” (Öztürkler, 2024, s. 72). Desiderio için triptik resimler, “belli bir fikrin çeşitli boyutlarının eşzamanlı olarak sunulduğu” (Çiçek, 2016, s. 63) bir anlatım biçimidir. Batı sanatında tek bir anlatıya -çoğunlukla dini anlatılara- ait sahnelerin tasvir edildiği geleneksel triptik resimlerinin aksine Desiderio, kavramsal bir yaklaşımla birbirinde farklı konu ve sahneleri bir araya getirerek izleyiciye eşsiz bir anlatımcılık örneği sunmaktadır.



Görsel 6. Vincent Desiderio, Öz-Sevginin Gelişimi, 1990, (Triptik) Tuval Üzerine Yağlı Boya, 283,2x232,4 cm.

Bu örneklerden biri olan 1990 tarihli “Öz-Sevginin Gelişimi” isimli triptiği (Görsel 6), izleyiciye başlangıçta birbirinden bağımsız gibi görünen üç farklı sahne sunmaktadır. Resmin sol panelinde bir cinayet sahnesi, orta panelinde bir savaş sahnesi, sağ panelinde ise denizde av sahnesi ile bulunmaktadır. Konuları ne kadar farklı olursa olsun, üç resim yine de ortak bir payda da, yani ölüm teması üzerinde buluşmaktadır. Üç sahneyi birbirine bağlayan şey, sahnelerin alt kısımlarında yer alan ölü bir kadın, ölü askerler ve ölü balina imgeleridir.

Sol paneldeki sahne, bir cinayet sahnesini tasvir etmektedir. Ön planda, yerde çıplak bir kadın cesedi yatmaktadır. Yanı başında bir doktor ise kadının durumu incelemektedir. Orta planda, bir erkek polis memuru elinde beyaz bir kumaş parçası ile ayakta beklemektedir. Arka planda ise kanepede oturmakta olan deli gömleği ile sarılmış yarı çıplak bir adam ve yanında onunla konuşmaya ve söylediklerini not alamaya çalışan bir psikolog yer almaktadır. Olayın geçtiği mekânın bir ev olmadığı açıktır. Burası bir resim atölyesidir. Yerdeki boya kutuları ve tuval bize buranın bir ressamın atölyesi olduğunu gösteriyor. Ayrıca, “deli adamın sanatçı, öldürülen kadının ise onun modeli olduğu sonucuna varıyoruz” (Firestone, 1996, s. 17). Desiderio, burada modern sanata ve sanatçıya dair alegorik bir eleştiri sunmaktadır. Bu eleştiriye ise sanat tarihsel referanslar üzerinden sunmaktadır. Resmin sağ kenarından sırtı bize dönük şekilde yalnızca bir kısmı görünen tuval ve arka duvardaki ayna, Velazquez’in 1656 tarihli “Nedimeler” isimli tablosundan alıntılanmıştır. Bununla birlikte, resmin sol tarafındaki pencereden mekâna yayılan doğrusal ışık ve arka duvarda asılı şekilde yer alan desenli kumaş ise Vermeer’in 1668 tarihli “Resim Sanatı” isimli resmine göndermede bulunur. Desiderio’nun atölyesi, Batı sanatının meşhur resim atölyelerinin üzerine temellenmektedir. Ancak Vermeer ve Velazquez’in modeli ön plana çıkaran eserlerinin aksine, Desiderio burada modeli/figürü önemsizleştiren -kelimenin tam anlamıyla yok eden- ve soyut arayışlara yönelen modern sanatçı/ressam temsili sunmaktadır. Bir Postmodern sanatçı olarak Desiderio, bu sahnede "modern sanat olarak adlandırdığı şeyle olan çekişmesini alegorik olarak betimlemektedir. Yaratmaya devam etmek için kendi modellerini öldüren ve gerçekte zaten ayırıştırılmış olanı soyutta arayan avangard sanatçıyı, narsist bir deli olarak tasvir etmektedir”

(Firestone, 1996, s. 10). Hemen yanında ressam ile konuşurken notlar alan psikolog ise onun durumunu çözümlemeye ve yorumlamaya çalışan sanat eleştirmenini temsil etmektedir.

Triptiğin orta panelinde baktığımızda ise bir savaş sahnesi görmekteyiz. Bu sahnedeki kalabalık figürler ve dinamik etki, yan sahnelerin durgunluğu ile tezatlık oluşturmaktadır. Eser hem kompozisyon hem figürlerin konum ve durumları hem de renk paleti ile Theodore Gericault'un 1819 tarihli "Medusa'nın Salı" tablosundan alıntılar içermektedir. Fransız Romantik resminin önemli eserlerinden biri olan "Medusa'nın Salı", "sanatçının resmi tamamlamasından üç yıl önce meydana gelen gerçek bir deniz kazasının dokunaklı ve ürkütücü bir temsildir" (Farthing, 2014, s. 268). Tablo, Fransa kralı 18. Louis tarafından Afrika'ya gönderilen "La Meduse" isimli geminin, 1816 yılında içerisindeki 400'e yakın yolcu ve mürettebat ile birlikte batması ve hayatta kalanların okyanusun ortasında verdikleri yaşam mücadelesini konu almaktadır.

La Meduse isimli gemi, 17 Haziran 1816 günü Fransa'nın Rochefort limanından yelken açtığında seferin amacı Senegal'i İngilizlerden devralıp Fransız kolonisi yapmaktır" (Erdemol, 2017, s. 94). Afrika'ya doğru yola çıkan gemi, sığ sulara sahip bir bölgede kayalıklara çarptıktan sonra batmaya başlamıştır. Bunun üzerine tüm yolcu ve mürettebat gemiyi terk etmek zorunda kalmıştır. Ancak "cankurtaran filikaları yolcuların tamamını taşıyacak sayıda değildi. Filikalara binemeyen 147 yolcu için geminin aksamı kullanılarak 7x20 m boyutlarında bir sal yapılmıştır" (Erdemol, 2017, s. 95). Yapılan salın kısa süre içinde parçalara ayrılması ile birlikte yolcular okyanusta sürüklenmeye başlamıştır. Diğer yandan yolcuların yanlarına aldıkları yiyecek ve içecekler de birkaç gün içinde tükenince günler süren açlık ve susuzluk dönemi başlamıştır. Günler geçtikçe hayatta kalanların sayısı azalmıştır. Açlık ve susuzluk ölümcül seviyeye ulaşınca hayatta kalmayı başaranlar, ölen yolcuların cesetlerini yiyerek kurtulmaya çalışmışlardır. İki haftalık mücadelenin sonucunda, bir kurtarma gemisi "canlı kalan 15 kişiyi kurtarmıştır" (Erdemol, 2017, s. 96).

Bu trajik olaydan etkilenen Gericault'un resminin ön planında cesetler yatmaktadır. Cesetlerin başındaki figür, büyük bir umutsuzluk ve sessizlik içerisinde kendi sonunu düşünmektedir. Ön plandaki ölüm sessizliği ve durgunluğa karşıt olarak arka plana doğru bir hareketlilik başlar. Arkadaki figürler büyük bir sevinç ve heyecan içinde ufukta görünen kurtarma gemisine işaret vermeye çalışmaktadırlar. O sırada yanı başlarındaki dev dalgalar salın ve yolcuların kırılgan varlıklarını tehdit edercesine yükselmektedir. Benzer şekilde, Desiderio'nun eseri ise yeşil, kahverengi ve gri tonlarında oldukça kasvetli bir atmosfere sahiptir. Ön planda 15 asker cansız şekilde yerde yatmakta, arka planda ise 5 asker -göremediğimiz- düşmana karşı hücumla kalmaktadır. Gericault'un resmi doğaya karşı hayatta kalma mücadelesini anlatırken, bu mücadelede insan olmanın sınırlarını sorgulatmaktadır. Desiderio'nun resminde kime karşı yaşam mücadelesi verildiği belirsizdir. Bir önemi de yoktur. Çünkü Desiderio, burada insanoğlunun hayatta kalmak için fethetme, işgal etme ve yok etme içgüdüsünün temsilini sunmaktadır.

Sağ panelde yer alan denizde av sahnesi ise Herman Melville'nin ilk olarak 1851 yılında yayınlanan ve Amerikan edebiyatının başyapıtı olarak kabul edilen dünyaca ünlü "Moby Dick" isimli romanından esinlenilerek resmedilmiştir. Roman, Moby Dick isimli beyaz balina ile onun peşinde olan balina avcısı kaptan Ahab'ın hikâyesini anlatmaktadır. Denizlerde yıllarca korku salan Moby Dick isimli beyaz balina, ilk karşılaşmalarında Ahab'ın tek bacağını koparır. "Yaşanan olaydan sonra Ahab, çılgınlık nöbetleri geçirir ve bedeninde, ruhunda duyduğu tüm acıları balinadan ayrı düşünemez hale gelir. İnsanlığın Âdem'den beri duyduğu tüm öfke ve kin sanki beyaz balinanın kamburu içinde toplanmış gibidir" (Küçük, 2023, s. 666-667). Dolayısıyla hikâyede, Moby Dick'e karşı intikam yemini eden Ahab'ın, onu öldürmek için yıllarca açık denizlerde izini sürmesi anlatılmaktadır. Ayrıca Melville'in romanı, "kurgusal yapısı itibariyle mitik göndergeler üzerine kuruludur" (Küçük, 2023, s. 665). Kaptan Ahab ile Moby Dick arasındaki mücadelenin birey ve doğa, Ahab ve gemisi Pequod mürettebatı arasındaki mücadelenin de birey ve toplum arasındaki mücadeleyi temsil ettiği söylenebilir.

Eserde, kompozisyonun büyük çoğunluğunu deniz oluşturmaktadır. Resmin üst merkezinde hikâyenin başkahramanı kaptan Ahab'ı temsil eden tek bacaklı figür, iki geminin arasında yer alan filikanın üzerinde hem Moby Dick'e hem de izleyiciye tepeden bakan bir şekilde tasvir edilmiştir. Kompozisyonun alt merkezinde, kayalıkların arasında beyaz balina Moby Dick'in çürümekte olan cesedi yatmaktadır. Resim bizlere Melville'nin hikâyesinin aksine, Ahab'ın intikamını aldığını ve insanın doğa üzerindeki sözde zaferini göstermektedir. Öz-Sevginin Gelişimi triptiğinin son parçası olan bu sahne, insanın doğaya karşı fetih ve yıkım için gösterdiği büyük arzuyu simgelemektedir. İzleyiciyi ölü balina ile aynı hizaya yerleştiren Desiderio, izleyiciyi bu sözde zaferin sonucunda kimin kazandığı ya da kimin kaybettiği konusunda düşünmeye zorlamaktadır. Sonuç olarak Desiderio, "Öz-Sevginin Gelişimi" (Görsel 6) isimli triptik resminde, ilk bakışta üç farklı hikâye sunmaktadır. Eşsiz bir anlatımcılık örneği sergileyerek bu üç temayı şiddet ve ölüm temaları ile bir araya getiren Desiderio, sanat, uygarlık ve doğa hakkında eleştirel düşünmeye sevk etmektedir.

Sonuç

Açılıp kapanabilen üç parçalı bir düzeneğin üzerine tasvir edilen triptik resimlerde, ana tema merkezi panelde, ilişkili diğer temalar ise yan panellerde resmedilmektedir. Dinsel anlatıların ön planda olduğu Batı sanatında, anlatıları görselleştirerek izleyiciye aktaran triptik resimler, yüzyıllar boyunca önemli bir yere sahip olmuştur. Bu bağlamda, triptik resimlerin ilk örnekleri Orta Çağ döneminde ortaya çıkmıştır. Bu dönemde anlatı resimleri, Hristiyan kilisesinin sanatçılar üzerindeki baskıcı politikaları neticesinde genellikle okuma yazma bilmeyen insanların Hristiyan öğretileri anlayabilmesi için yapılmıştır. Triptikler ise bu anlatıları görsel sahneler halinde aktaran önemli bir anlatı aracı olmuştur.

Orta Çağ'ın son bulmasının ardından triptik resimler, Rönesans döneminde resim sanatında yaşanan gelişmeler neticesinde altın çağını yaşamış ve en ihtişamlı örnekleri bu dönemde ortaya çıkmıştır. Dinsel anlatılar, Rönesans'ın ardından yaklaşık 400 yıl daha resim sanatını etkilemeye devam etmiş ve 19. yüzyılda etkisini yitirmiştir. Bunun nedeni, Endüstri Devrimi sonrasında Batı toplumlarında yaşanan modernleşme hareketlerinin dönemin sanat algısını değiştirmiş olmasıdır. Bu dönemde, geçmişin anlatıları izleyicinin dikkatini çekmez olmuştur. Dolayısıyla sanatçılar, dikkatlerini modern yaşama yöneltmiş ve resimlerinin konusu haline getirmişlerdir. Modernizm olarak adlandırılan bu dönemde yaşanan bu gelişmeler sonucunda triptik resimler de etkisini yitirmiştir. Ancak bu durum, 20. yüzyılın ortalarında son bulmuştur. Modernist düşüncenin etkisini yitirmesiyle birlikte, 1970'li yılların başlarında Batı sanatında Postmodernist düşünce etkili olmaya başlamıştır. Postmodernizm ile birlikte, Modernizm döneminde yok sayılan her türlü geleneksel değer, yeniden sanatta etkisini göstermeye başlamıştır. Böylece, Batı resim sanatında anlatı dili yeniden önem kazanmaya başlamış ve triptik resimler yeniden anlatıların önemli bir parçası haline gelmiştir. Ancak Postmodernizm ile birlikte birtakım bağlamsal değişimler meydana gelmiştir. Geleneksel triptiklerde genellikle dinsel anlatıları konu edilirken, Postmodernizm ile birlikte kişisel, tarihsel, sosyolojik, kültürel, politik, biyografik vb. anlatılar da triptik resimlerin konusu olmaya başlamıştır. Bununla birlikte, Postmodernizm öncesi triptik resimler genellikle kilise sunaklarında menteşe ile birleştirilen açılıp kapanabilen bir düzenek üzerine resmedilmek yerine artık yan yana sergilenen tuvallere resmedilmeye başlanmıştır.

Kaynakça

- Anonim. (2020). Orta Çağ Sienna'sının en büyük ressamı Duccio di Buoninsegna, Sanatın Öyküsü. <https://www.sanatinoykusu.com/duccio-di-buoninsegna/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Antmen, A. (2010). *20. yüzyıl Batı sanatında akımlar*. Sel Yayıncılık.
- Arslan, N. B. (2019). Ardavirafname ve Miraçnemelerde yükseliş mitinin incelenmesi. *Akademik Dil ve Edebiyat Dergisi*, 3(4), 420-446. <https://doi.org/10.34083/akaded.638598>
- Belting, H. (2017). *Floransa ve Bağdat; Doğu'da ve Batı'da bakışın tarihi*. (Z. Aksu Yılmaz, Çev.). Koç Üniversitesi Yayınları.
- Çiçek, Z. (2016). *Teknolojinin gölgesinde resimde estetik süreç*. Agora Kitaplığı.
- Cömert, B. (2010). *Mitoloji ve ikonografi*. De Ki Basım Yayım LTD.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat nedir*. (Z. Baransel, Çev.). Sel Yayıncılık.
- Davison, A. (2020). Advent love & Anselm Kiefer's alchemist, Culturecare RDU. <https://www.culturecarerdu.com/post/advent-love-anselm-kiefer-s-alchemist> adresinden 12 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Dönmez, İ. (2021). Francis Bacon'un "otoporte için çalışma" adlı resimleri üzerine bir inceleme. *Akdeniz Sanat*, 15 (28), 255-267. <https://doi.org/10.48069/akdenizsanat.945366>
- Erdemol, H. (2017). Meduse'nün Salı. *Bütün Dünya*, 2017 (6), 94-96.
- Eroğlu, Ö. (2006). *Resim sanatı sözlüğü*. Nelli Sanat Evi Yayınları.
- Farthing, S. (2014). *Sanatın tüm öyküsü*. (G. Aldoğan, F. Candil Çulcu, Çev.). Hayalperest Yayınevi.
- Fineberg, J. (2014). *1940'tan günümüze sanat; varlık stratejileri*. (S. Atay Eskier, E. Yılmaz, Çev.). Karakalem Kitabevi Yayınları.
- Firestone, E. R. (1996, Yaz). The death of Moby Dick: Vincent Desiderio's "the progress of self-love". *American Art*. 10(2), 8-27.
- Florenski, P. (2021). *Tersten perspektif*. (Y. Tükel, Çev.). Metis Yayınları.
- Güngör, Z. T. (2019). *Erken Hristiyanlık dönemi sanatında Meryem ve bazı azizelerin sanata yansımaları üzerine bir değerlendirme* [Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi]. Süleyman Demirel Üniversitesi.
- İpşiroğlu, N., İpşiroğlu, M. (2012). *Oluşum süreci içinde sanatın tarihi*. Hayalperest Yayınevi.
- Kıral, B. (2020). Nitel bir veri analizi yöntemi olarak doküman analizi. *Siirt Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 8(15), 170-189.
- Küçük, Şeyma K. (2023). Moby Dick ve Taimat adlı romanlarda modernitenin zihinsel girdabı: din ve dindışılık çatışması. *Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim (TEKE) Dergisi*, 12(2), 660-677. <https://doi.org/10.7884/teke.1312775>
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın sonu*. (Y. Tezgiden, Çev.). Metis Yayınları.
- Mattei, S. (2023). Dünyevi zevkler bahçesi, Hieronymus Bosch, Art Majeur Magazine. <https://www.artmajeur.com/tr/magazine/5-sanat-tarihi/dunyeve-zevkler-bahcesi-hieronymus-bosch/333613> adresinden 09 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Merriam-Webster. (t.y.). Triptych. Merriam-Webster dictionary. <https://www.merriam-webster.com/dictionary/triptych> adresinden 4 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Öztürkler, C. (2024). Vincent Desiderio resimlerinde alegorik anlatım. *Otuzyedi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 3(1), 59-88.

- Panofsky, E. (2012). *İkonoloji araştırmaları*. (O. Düz, Çev.). Pinhan Yayıncılık.
- Şahin, E. (2021). Batı sanatında panel tablolar I: Triptychs, Söylenti Dergi. <https://www.soylentidergi.com/bati-sanatinda-panel-tablolar-i-triptychs/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Şahin, E. (2021). Batı sanatında panel tablolar II: Polyptychs, Söylenti Dergi. <https://www.soylentidergi.com/bati-sanatinda-panel-tablolar-ii-polyptychs/> adresinden 05 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Symbiosis, C. (2025). Zamanın ve hafızanın yanında: Anselm Kiefer. GZT. <https://www.gzt.com/skyroad/zamanin-ve-hafizanın-yaninda-anselm-kiefer-3792362> adresinden 06 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Weeks, M. (2022). *Dakikalar içinde felsefe*. (M. Özeren, Çev.). Kronik Kitap.
- Yılmaz, M. (2006). *Modernizmden Postmodernizme sanat*. Ütopya Yayınevi.

Görsel Kaynakça

- Görsel 1. Duccio di Buoninsegna, Çarmıha Gerilme; Meleklerle Kurtarıcı; Aziz Nikolas ve Aziz Clement, 1311-1318. <https://collections.mfa.org/objects/32944> adresinden 2 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 2. Rogier van der Weyden, Meryem'e Müjde, 1440. https://en.wikipedia.org/wiki/Annunciation_Triptych_%28van_der_Weyden%29#/media/File:Rogier_van_der_Weyden_-_Annunciation_Triptych_-_WGA25590.jpg adresinden 8 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 3. Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi, 1500-1505. <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> adresinden 20 Şubat 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 4. Francis Bacon, Dyer'in anısına, 1971. <https://www.mutualart.com/Artwork/In-Memory-of-George-Dyer--Small-/84FC1B41DEEBD491CEAFEC6530A81B08> adresinden 1 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 5. Anselm Kiefer, İsimsiz, 1980-1986. <https://www.culturecarerdu.com/post/advent-love-anselm-kiefer-s-alchemist> adresinden 2 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.
- Görsel 6. Vincent Desiderio, Öz-Sevginin Gelişimi, 1990. <https://www.vincent-desiderio.com/1990-2000/aj2taa960v123w4w29zx2sqdxt663f> adresinden 6 Mart 2025 tarihinde alınmıştır.

Yazarların Katkı Oranı Beyanı

Makale tek yazarlı olduğundan, araştırma sürecindeki katkı oranı %100 yazara aittir.

Destek ve Teşekkür Beyanı

Makale kapsamında destek alınan herhangi bir kişi veya kurum bulunmamaktadır.

Çatışma Beyanı

Makale ile ilgili olarak, herhangi bir kişi veya kurum ile yaşanabilecek bir çıkar çatışması bulunmamaktadır.

Etik Bildirim

Bu makale, araştırma türünde olduğu için etik kurul kararı gerektirmemektedir.