

Sanat Tarihinin Temel Kavramları ve Bir Metin Eleştirisi

Hatice Kübra Bulak^{1*}

Öz

Heinrich Wölfflin'in "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı kitabını ele alan bu makale Wölfflin'in öne sürdüğü görüşleri sanat eserleri üzerinde analiz ederek eleştiride bulunmaktadır. Makale beş bölümden oluşarak kitabın kendi bölüm başlıkları altında incelenmektedir. İlk bölümde, "Çizgisel ve Gölgesel" üsluplar Wölfflin'in ileri sürdüğü görüşler altında birbiri ile kıyaslanarak analizi yapılmaktadır. İkinci bölümde, "Yüzey ve Derinlik" üslupları kitabın görüşleri ile bağdaştırılarak eserler üzerinde incelenmektedir. Sonraki bölümde ise "Kapalı Form ve Açık Forum" özellikleri eserler üzerinde Wölfflin'in öne sürdüğü ile birlikte analiz edilerek incelenmektedir. Dördüncü bölümde "Çokluk ve Birlik" kavramlarının birbirleri arasındaki farklar belirtilerek analizi yapılmaktadır. Son bölümde ise "Belirlilik ve Belirsizlik" üslupları ele alınmaktadır.

Makalede, Wölfflin'in "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" kitabında belirttiği görüşleri eserler üzerinde analiz edilmesi ile ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanat

Giriş

1864-1945 yılları arasında yaşamış olan İsviçreli sanat tarihçisi Wölfflin, 1912 yılında Münih üniversitesinde ders verdiği sıra en önemli eseri *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*'ni yazmaya başlamıştır ve 1915 yılında da yayınlamıştır. Hayrullah Örs'ün çevirmenliğini yaptığı bu kitap, beş bölümden oluşmakta ve 16. yüzyıl ile 17. yüzyıl barok sanatının form dilleri anlatılmaktadır.

Wölfflin sanat yapıtının form gelişimini ve bu gelişimin kavramlarını ortaya çıkartarak bize somut düşünmeyi ve görmenin ne demek olduğunu göstermektedir. Bugünün sanat tarihi de Wölfflin'in bize aktardığı bu kavramlar üzerine ilerlemektedir. Makalede, Wölfflin'in önerdiği bu kavramları eserler üzerinde uygulayarak bir analiz ortaya çıkartılması amaçlanmıştır.

Çizgisel ve Gölgesel

Wölfflin kitabının ilk bölümünde çizgisel ve gölgesel üslubun özelliklerini karşılaştırmalı

olarak aktarmaktadır. Wölfflin, "Çizgisel tavırla Rönesans dönemi resminin temel biçim ve biçimsel özelliklerini, gölgesel tavırla Barok dönemi resminin temel biçim ve biçimsel özelliklerini kasteder" (<http://dergipark.gov.tr>, 12.12.2018). 16. Yüzyılda batı resimlerinin çizgisel olduğunu ve 17. yüzyılda gölgeselliğe geçiş yapıldığını öne sürmektedir. Wölfflin'e göre gölgesel üslupta ışık ve gölge hakim iken, çizgisel üslupta dikkat konturlardadır. Bu saptamayla Wölfflin, çizgisel üslubun çizgileri gölgesel üslubun da kitleleri gördüğünü belirtmektedir.

Wölfflin, çizgisel üslubun nesnelere oldukları gibi, gölgesel üslubun ise göründükleri gibi yansıttığını iddia etmektedir. Bu görüşü açacak olursak, çizgisel üslupta nesnelere üç boyutlu bir belirlilik esasıyla resmedilir. Gölgesel üslupta, gölgeler nesnelere tam bir uyum içerisindedir ve bu sayede dokunulabilecekmiş gibi bir gerçeklik hissi

^{1*} Grafik tasarımcı, hkbulak@gmail.com

vermektedir. Çizgisel üslupta ise nesnelere olduğu gibi tasvir edilmemektedir. Çizgiyle oluşturulan desenler, modellerle uyum göstermezler ve birbirinden bağımsız lekeler biçiminde algılanırlar. Bununla bağlantılı olarak Wölfflin temel olarak gölgesel izlenimin resmin bütünü olduğunu ifade etmektedir. Resmi oluşturan şekil, ışık ve rengin birbirine kaynaşması ile gölgesellik elde edilmektedir. Bununla birlikte nesneye üç boyutlu görünümü kazandıran ışık ve gölge arasında kurulan bağlantıdır. Wölfflin (Wölfflin, 2015: 27), çizgisellik için “bu, var olanın sanatıdır, öteki ise görünenin sanatıdır” demiştir. Gölgesel üslupta, nesnelere göründükleri gibi verildiği için detaylar net görülmez, yani belirsizdir. Mesela bir masa resmedilirken

masanın örtüsünün kenarlarında ki danteller net olarak gösterilmez. Bunun aksine çizgisel üslup nesnelere olduğu gibi resmettiği için masanın örtüsü ile dantelleri aynı netlikte ve detayları ile birlikte verir.

Wölfflin’in bu bölümde öne sürdüğü görüşlerini Dürer’in “İsa Doktorlar Arasında” (Resim 1) eserinde ve Rembrandt’ın “Samson’un Körlüğü” (Resim 2) eserinde görmek mümkündür. Dürer’in eseri ile Rembrandt’ın eseri karşılaştırıldığında Rembrandt’ta her şeyin hareket ve başkalaşım içinde olduğu, Dürer’de ise her şeyin sınırlı ve hareketliliğin yerini durağanlığın aldığı görülmektedir. Dürer’de var olan, Rembrandt’ta ise görünen resmedilmiştir. Dürer’de yüzeyler elle tutulabilir bir gerçeklik



Resim 1: Dürer, İsa Doktorlar Arasında



Resim 2: Rembrandt, Samson'un Körlüğü

esasıyla resmedilmiştir ve dokunma niteliği taşımaktadır. Rembrandt'da ise resim dokunma duygusundan uzaklaştırılmıştır ve Wölfflin'in de söylediği gibi "yakalanan sadece gerçekliğin görünüşüdür" (Wölfflin, 2015:26). Rembrandt'ın kompozisyonunda karanlık bir atmosfer içinde aydınlık figürler gözükmemekte ve dikkat olaya yöneltilmektedir. Bu sebeple mağaranın karanlık ve net olmayan duvarlarında olduğu gibi detaylar belirsizleşmiştir.

Buna karşın figürler aydınlık ve hareketleri daha dikkat çekicidir. "Diyelim bir kiliseye ait iç mekanda görsel bir aydınlatma, sütunları ve duvarları olabildiğince belirgin kılan bir aydınlatma değildir; tam tersine gölgesel aydınlatma biçimin üzerinden geçecek ve onu kısmen örtecektir" (Wölfflin, 2015: 26).

Dürer'de ise var olan resmedildiği için görünenden daha fazlası verilmektedir. Mesela kitabın arasından görünen sayfanın yazıları, kumaşların kıvrımları, ciltteki kırışıklar bütün detaylarıyla verilmiştir. İnsan gözünün bütün bu detayları bir arada görememesine rağmen çizgisel üslupta bütün detaylar bir bütün olarak verilmektedir.

Dürer'de çizgiler şekillerin etrafını sararmakta ve kesintisiz ilerlemektedir. Silüetlerin hatlarını meydana getiren ve kabarıklıkları belirten çizgiler uzundur ve aynı kalınlıktadır. Aynı zamanda resimde çizgiler tamamen dokunma duygusuna uygun olarak düzenlenmiştir. Rembrandt'ta ise şekli veren çizgiler parça parça olmuştur. Uzun kesintisiz çizgilerin yerini kesik kesik ve tek başına bir



Resim 3: Vermeer, Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanımefendi

anlamı olmayan çizgiler almıştır. Kumaşlarda görülen kıvrımlar, ayak ve ellerdeki çizgiler genellikle tamamlanmamış kesik çizgilerden oluşmaktadır. Dürer'de dikkat konturlarda iken, Rembrandt'ta kenarlardan çekilip şeklin iç kısmına yönlendirilmiştir. Çizgiler, sınır olmaktan çıkıp önemini yitirmiş, ışık ve gölge önem kazanmıştır. Dürer'de ışık ve gölge kullanılmasına karşın resme asıl hakim olan unsurlar çizgilerdir. Bu bağlamda Wölfflin'in de söylediği gibi, (Wölfflin, 2015: 24) *"Dürer ile Rembrandt arasındaki fark, ışık ve gölge kitlelerinin az ya da çok kullanılmış olmasından değil, Dürer'de kitlelerin belirgin kenarlarla sınırlanmasına karşılık Rembrandt'ta belirsizleşmiş olmasından kaynaklanır"*.

Böylece Dürer ve Rembrandt'ın eserleri analiz edilen ve kitabın ilk bölümünde Wölfflin'in çizgisel ve gölgesel üslup arasındaki farklar belirgin bir şekilde ortaya konmuştur.

Yüzey ve Derinlik

Kitabın ikinci bölümünde çizgisel üslup ile gölgesel üsluplarda olduğu gibi birbirinden ayrı iki tasvir tarzı; yüzey ve derinlikle ilgili karşılaştırma yapılmaktadır. Wölfflin kitabının bu bölümünde 16. yüzyıl ve 17. yüzyılda değişen tasvir farkından bahsetmektedir. 16. yüzyılda, şekillerin bir düzlem üzerinde toparlanmasının esas alındığını, 17. yüzyılda ise bu üslubun değiştiğini ve derinlemesine bir kompozisyon yaklaşımının ortaya çıktığını belirtmektedir. Figürler sıralama yüzeylere, yani planlara bağlanmak yerine daha geniş kompozisyonlarla derinlik sağlanmıştır. *"Önemli olan betimlenen uzamdaki derinliğin ölçüsü değil, derinliğin nasıl etkin kılınmış olduğudur"* (Wölfflin, 2015: 89). Wölfflin, bu derinlemesine kompozisyonun genel olarak resimlerin figürlerinin çaprazlama yerleştirilerek elde edildiğini ve bu yöntemin bulunmadığı yerlerde ressamın, figürlerin aynı düzlemde ve yan yana oldukları izleniminden kaçınmak için başka çareler bulduğunu belirtmektedir. Wölfflin'in öne sürdüğü bu yaklaşımını; Vermeer'in "Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanımefendi", Raphael'in "Galatea'nın Zaferi" ve Ruisdael'in "Yahudi Mezarlığı" resimleri karşılaştırıldığında görmek mümkündür.

Vermeer; "Hizmetçisiyle Mektup Yazan Hanımefendi"(Resim 3) adlı eserinde modeli odanın en ucuna yerleştirmiştir. Biraz önünde duran mektup yazan figür ile olan ilişkisi sayesinde sahneye kuvvetli bir derinlik hakim olmuştur. Bu derinliği ışıklandırma ve perspektif görünüş daha da kuvvetlendirmiştir. Yakından görülen perde, ortadaki masanın ve en arkada



Resim 4: Raphael, Galatea'nın Zaferi

duran figürün perspektifin etkisiyle giderek küçülüyormuş gibi görünmesiyle derinlik daha da belirginleştirilmiştir.

Raphael'in "Galatea'nın Zaferi" (Resim 4) adlı eserine bakıldığında derinlik üslubunun yerini düzlemler üslubunun aldığı görülmektedir. Resmi oluşturan arka arkaya sıralanmış paralel düzlemlerdir. Figürlerin hepsi ayrı bir düzlem olarak üst üste yerleştirilmiştir. Raphael'in bu eseri 16. yüzyılın üslubunu tam olarak yansıtmaktadır.

Ruisdael'in "Yahudi Mezarlığı" (Resim 5) eserine bakıldığında derinlik üslubunun kullanıldığı görülmektedir. Sağ tarafta bulunan ağaç, resmin içine doğru çaprazlama olarak tasvir edilmiştir. Resmin arkasında bulunan yıkılmış yapının boyutunun

küçültülmesi ile derinlik ilişkisi daha çok belirtilmiştir. Ön plandan derinliğe doğru giden boş alanda derinlik duygusunu kuvvetlendirmektedir.

Bu üç eserin karşılaştırılması sonucunda kitabın ikinci bölümünde Wölfflin'in düzlem ve derinlik üslupları hakkında değindiği görüşler açık bir şekilde gözlemlenebilmektedir.

Kapalı Form ve Açık Form

Wölfflin bu bölümde 16. yüzyılda kullanılan tektonik yani kapalı form üslubunu ve 17. yüzyıla tektonik yani açık form üslubunu ele almaktadır. Wölfflin, klasik sanatın dikey



Resim 5: Ruisdael, Yahudi Mezarlığı

ve yataylara dayanan bir sanat olduğunu söylemektedir. Klasik sanatta; resim ister portre, ister bir boy resmi, ister bir manzara resmi olsun daima düşey ve yatayların karşıtlığının hakim olduğunu, Barok dönemde ise bu durumun daha güçsüz kaldığını savunmaktadır. Bununla birlikte; 16. yüzyılda simetrinin var olduğunu ve resmin bütün kısımlarıyla merkezi bir eksenin etrafında toplandığını, bunların kullanılmadığı yerlerde de, daima resmin iki yarısı arasında bir dengenin bulunduğunu öne sürmektedir. 17. yüzyılda ise bu tam simetrinin kaybolduğunu belirten Wölfflin, klasik sanatta resmin tuvalin

boyutlarına göre düzenlenmekte olduğundan ve çerçevenin kenar çizgileri ile köşeleri uyulması zorunlu şeyler olarak kabul edildiğinden bahsetmektedir. Ancak 17. yüzyılda resmin kendini çerçeveden ayırdığını, kompozisyonun tamamının belli bir çerçeveye girmesinden uzaklaşmış olduğunu da belirtmektedir. Wölfflin eserinde (Wölfflin, 1990), tektonik üslubun kısmen geometriye uyan, ama çizgilerin ilerleyişi ve yönü, ışığın kullanılışı, perspektif gibi kendini açıkça belirten kurallar içinde aranması gerektiğini ifade etmektedir. Buna karşılık Wölfflin atektonik üslubun klasik üsluba göre çok daha bağımsız olduğunu da belirtir. Wölfflin'in bu bölümde öne sürdüğü görüşleri Bernard Van Orley'in "Charles V'in portresi" (Resim 6 ve Rubens'in "Hasır Şapka" (Resim 7) eserlerinde görmek mümkündür.



Resim 6: B. Van Orley, Charles V'nin Portresi

Bernard Van Orley'in "Charles V'nin Portresi" eseri tektonik üslupta resmedilmiştir. Tektonik üslup resmin her yerinde hissedilmektedir. Resim adeta çerçevenin boyutlarına özel resmedilmiş gibi durmaktadır. Masaya dayanan kol aracılığıyla resmin yatay eksenini belirtmektedir ve şapkanın çizgisi ve yakanın yatay duruşu da bunu desteklemektedir. Gözlerin, kaşların ve ağzın paralelliği düşeye karşıt bir yön oluşturmuştur. Tektonik üslubun kurallarından biri olan başın dik duruşu da bu resimde mevcuttur.

Rubens'in "Hasır şapka" eserine bakıldığında ise figür ile tuval dörtgeninin arasında hiçbir ilişkinin olmadığı görülmektedir. Orley'in tablosunun aksine çerçeveyi desteleyen dik eksenler vurgulanmamıştır ve geometrik ilişkilerden kaçınılmıştır. Ellerin çapraz olarak birleştirilmesi ve şapkanın çapraz bir eksenle yerleştirilmesi tektonik düzene tamamen aykırıdır. "Devinim, diyagonal bir seyir çizgisini izler" (Wölfflin, 2015: 158). Bahsedilmiş olan bu özelliklerden yola çıkılarak, resmin atektonik bir üslupta resmedildiği görülmektedir.

Çokluk ve Birlik

Kitabın dördüncü bölümünde çokluk ve birlik kavramları ele alınmıştır. Wölfflin'e göre bu iki



Resim 7: Rubens, Hasır Şapka

kavramın arasındaki fark, birincisinin ayrıntıların, ikincisinin ise bütünü görülmesinden ileri gelmektedir. Birincisinin bağımsız kısımların uyumu ile birliğin sağlandığını, ikincisinde ise kısımların bir motif meydana getirmek üzere toplandığını, bir araya getirildiğini belirtmektedir. Wölfflin birlik üslubuna 16. yüzyıl portrelerini örnek vermiştir. Bu portreler ayrıntıdan bütüne geçiş açıkça görülmektedir. *“Biçimde gözü uyandıran ve çokluğun tamamını belli bir bütünlük içerisinde kavramaya zorlayan bir güç vardır”* (Wölfflin, 2015: 180). Mesela; göz, göz çukuru, alın, burun ve elmacık kemikleri bir bütün olarak algılanmaktadır. Dağınıklık olarak da tanımlanabilecek çokluk üslubunda ise birbirine eklenmiş kısımlardan her birinin başlı başına kendini anlatabilmesi, kavranabilmesi ve aynı zamanda tüm formun bir eklemi olarak onunla bağlılığını belli etmesi yolunda genel bir görünüş olduğunu öne sürmektedir. Bu durum önemli olayları anlatan çok figürlü resimlerde

biraz daha net görülmektedir. Mesela, Barok dönemine ait olan Rembrandt'ın “Gece Nöbeti” (Resim 8) eseri çokluktan birliğe geçişe örnek niteliğindedir. Bu tabloda, açıkça gösterilen karşıtlıkların yerini bir iç içelik almıştır. Tek başına bulunan formlar başka formlar ile köprü kurarak bir formdan ötekine geçmektedir ve bu sayede birleştirici akış sağlanmıştır. Çokluğu ve formların ayrılmasını amaç edinen üslubun yerine motiflerin harmanlanıp toplandığı bir üslubun var olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, ışığın güçlü bir şekilde belli bir motifin üzerine toplanması bu birlik anlayışını bozmayarak hareketin en yükseğe varmasını sağlar. Aynı zamanda bu durum Barok ile Klasik sanatı birbirinden ayıran net bir biçimdir.

Vellert'in “The Deluge” (Resim 9) eseri klasik üslubun belirgin özelliklerini taşımaktadır. Dirk Vellert 16. yüzyılın önde gelen ressamlarından biri değildi ancak üslubuyla bunu aratmayacak nitelikte olmuştur. Klasik sanat bütünü



Resim 8: Rembrandt, Gece Nöbeti



Resim 9: Dirck Vellert, The Deluge

başlangıç olarak kabul eder ve tek bir noktayı odak olarak belirlemez. *“Klasik sanatta, bir eserin her parçası, tüme sıkı sıkıya bağlı olmakla birlikte, daima bir çeşit bağımsızlığa sahiptir”* (<http://mimoza.marmara.edu.tr>, 12.12.2018). Ne kadar çok figür kullanılırsa o kadar da ilgi merkezi vardır. Figürlerin hepsinin kendine has varlığı bulunmaktadır. Birbirinden ayrı olan bu figürler bakan kişi tarafından bir bütün halinde görülmektedir. Formlar çoklu bütünlüğü koruyarak tek başına varlığını sürdürmektedir.

Belirlilik ve Belirsizlik

Wölfflin kitabın son bölümünde Barok ve Klasik sanattaki belirlilik ve belirsizlik üslupları hakkındaki görüşlerini sunmaktadır. Wölfflin'e göre, Klasik sanatın tasvir anlayışı tablodaki nesnelerin doğada ki gibi görünmesini sağlamak, her şeklin en belirgin halini vermektir. *“Klasik desen, şekli eksiksiz olarak açıklayabilecek bir tasvir tarzına yönelmiştir”*. Wölfflin bu duruma örnek olarak Leonardo'nun “İsa'nın Son

Yemeği”indeki 26 elden hiç birinin masanın altında olmayıp hepsinin açık bir şekilde resmedilmesini göstermiştir. Sanatçının burada hiçbir şüpheye yer vermeden, her şeyi açık ve net olarak resmettiği görülmektedir. Barok bunun tersine tam bir belirginlikten kaçınmaktadır. Bu dönemin en önemli özelliği, izleyici tarafından tahmin edilebileceği düşünülen ayrıntıların belirtilmemesidir. Wölfflin *“17. yüzyıl, şekilleri yutan karanlıkta da bir güzellik bulmuştur. Hareket üslubu, Empresyonizm, tabiatı gereğince, bir çeşit belirsizlik istediğini”* öne sürmektedir ve Barok'un nesnelerin gerçek görünüşünü tasvir etmekten kaçındığı, kesin bir bellikten hoşlanmadığını belirtmektedir. Wölfflin'in öne sürdüğü bu görüşleri Borch'un “Bekçi odasında askerlerin kart oynaması” (Resim 10) eserinde gözlemlemek mümkündür. Resimde sekiz elden sadece dört tanesi gözükmektedir. Arkası dönük figürün yüzü belli değildir tamamen seyircinin tahminine bırakılmıştır. İfadeler net değildir ve cepheden resmetmekten kaçınılmıştır. Resmin

bir köşesinde karanlık bir leke hakimdir bu durum da Barok dönemi resimlerinin genelinde görülmektedir.

Tintoretto'nun "St Mark'ın Cesedinin Bulunması" (Resim 11) eserinde olaylar tüm detayları ile aktarılması amaçlandığından figürler enlemesine yerleştirilmiştir. Figürlerin aynı düzlemde bulunmasından ve silüet etkisinden kaçınılmıştır. Resimde hem dışarıdan içeriye, hem de içeriden dışarıya doğru girilmesini sağlayan güçlere önem verilmiştir. Derinlik üslubunun ağırlıklı olduğu bu eserde, İsa'nın uzanan eli, figürlerin yerleştirilme biçimi ve sütunların derinliklere yönlendiren algısı ile ana

figür geride bırakılır niteliktedir. Ancak buna rağmen ana figür diğer figürler ile olan ilişkisi sayesinde belirginliğini korumaktadır. Dikkat çekmeden ve tekrarlanmadan oluşturulan koşullar ile konu ana figür ile olan ilişkiyi açık bir biçimde belirtmektedir.

SONUÇ

Yapılan analizler sonucunda, Wölfflin'in kitabında aktarmış olduğu görüşlerinin bugünün sanat tarihinin temelini oluşturduğu görülmektedir. Çizgisel ve gölgesel, düzlem ve derinlik, kapalı ve açık form, çokluk ve birlik, belirlilik ve belirsizlik olmak üzere beş ana kavramın 16. ve 17. yüzyıllarda nasıl ele



Resim 10: Gerard ter Borch, Bekçi Odasında Askerlerin Kart Oynaması

alındığını açıklamaya çalışarak bu kavramların öğrenilmesini sağlamaktadır. 16. yüzyılda resimlerin çizgisel ve kapalı form üslubu kullanılarak çokluktan birliğe ulaşıldığı, şekillerin bir düzlem üzerinde toplandığı ve bir belirlilik esası ile resmedildiği görülmektedir. 17. yüzyılda ise bu durumun tamamen değiştiği gözlemlenmektedir. Resimler gölgesel olarak açık form üslubu ile derinlik algısı kullanılarak belirsizlik bir yaklaşımla resmedilmektedir. Eserler üzerinde yapılan analizler sonucunda Wölfflin'in kitabında aktardığı görüşlerin adından da anlaşıldığı gibi sanat tarihinin temel kavramları olduğu sonucuna varılmaktadır.

Kaynaklar

Wölfflin, H. (2015). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev: Ahmet Cemal, İstanbul: Hayalperest Yayınevi

Wölfflin, H. (1990). Sanat Tarihinin Temel Kavramları, çev: Hayrullah Örs, İstanbul: Remzi Kitabevi

http://mimoza.marmara.edu.tr/~avni/dersbelgeligi/dersnotlari/renaissance_barok.html (11.12.2018)

<http://dergipark.gov.tr/ataunigsfd/issue/2601/33479> (10.12.2018)

Görsel Kaynaklar

Resim 1. <https://lutheranreformation.org/history/durers-christ-among-doctors/> (10.12.2018)

Resim 2. <https://www.staedelmuseum.de/en/collection/blinding-samson-1636> (11.12.2018)

Resim 3. <https://www.nationalgallery.ie/woman-writing-letter-her-maid-johannes-vermeer> (11.12.2018)

Resim 4. <https://www.istanbulsanatevi.com/sanaticilar/soyadi-r/raphael-sanzio-de-urbino/sanzio-de-urbino-raphael-galateanin-zaferi-4697/> (11.12.2018)

Resim 5. https://www.artble.com/artists/jacob_van_ruisdael/paintings/the_jewish_cemetery (10.12.2018)

Resim 6. <https://rkd.nl/nl/explore/images/47814> (11.12.2018)

Resim 7. <https://artuk.org/discover/artworks/portrait-of-susanna-lunden-le-chapeau-de-paille-115047> (09.12.2018)

Resim 8. <http://birazresimtaniyalim.blogspot.com/2015/05/gece-devriyesi-nightwatch-de-nachtwacht.html> (11.12.2018)

Resim 9. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/336284> (09.12.2018)

Resim 10. <https://www.theleidencollection.com/viewer/a-guardroom-interior-with-soldiers-smoking-and-playing-cards/> (10.12.2018)

Resim 11. https://www.chinaoilpaintinggallery.com/t-tintoretto-c-58_86_1308/the-discovery-of-st-marks-body-p-28329 (11.12.2018)



Resim 11: Tintoretto, St Mark'ın cesedinin bulunması