

# 17. Yüzyıl Hollanda Toplumunu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama

Zafer ÇELER

galatasaray üniversitesi,  
medya ve iletişim çalışmaları doktora öğrencisi  
zceler@hotmail.com

## Abstract

### **Dutch Society and the Art of Painting in the 17th Century: Gaze, Style and Interpretation**

*This study aims to analyse the relation between modernity and  
visuality; and it discusses the methods of interpretation of the relation  
between images and social structures within historical framework. The  
paintings as the visual reflections of the daily life constitute the focus  
of this discussion. The Dutch society and the genre painting of the 17th  
century where the relationship between daily life and visual images were  
quite salient are analysed as the historical example within this discussion.*

**keywords:** *modernity, style, iconography, genre painting*

## Resumé

### **La société hollandaise et la peinture au 17ème siècle: Regard, style et interprétation**

*Cette étude vise à analyser la relation entre la modernité et la visualité; et examine les méthodes d'interprétation de la relation entre les images et les structures sociales dans une perspective historique. Les peintures, comme les réflexions visuelles de la vie quotidienne, constituent le centre de ce travail. La société hollandaise et la peinture de genre propre au 17ème siècle, où la relation entre la vie quotidienne et des images était tout à fait saillante, sont analysées en tant qu'exemple historique au sein de cette discussion.*

**mots-clés :** *modernité, style, iconographie, peinture de genre*

## Özet

*Bu çalışmada modernlik ve görsellik arasındaki ilişki incelenmekte; imgeler ve toplumsal yapılar arasındaki bağlantıların tarihsel bir çerçeve içinde nasıl anlamlandırıldığı ve bu anlamlandırma sürecinin hangi yöntemsel araçlarla mümkün olduğu tartışılmaktadır. Bu çalışmanın odağında, günlük hayatın imgesel yansımaları olarak resimler yer almaktadır. Tartışma, günlük hayat ve imge ilişkisinin belirgin bir şekilde ortaya çıktığı 17. yüzyıl Hollanda toplumuna ve dönemin resim sanatına odaklanmaktadır.*

**anahtar kelimeler:** *modernite, üslup, ikonografi, tür resmi*

## Modernliğin Bakışı

Batı modern düşüncesinin temellerinden biri olarak işlev gören “idea” kavramı, eski Yunancadaki görme fiilinden türemiştir. Düşünme eylemiyle görme eylemi arasındaki bu yakın ilişki modernliğin görme eylemine yüklediği ayrıcalıklı konumu da açığa vurur. İngilizcede “to see” fiilinin çoğu zaman bilmek, tanımak ya da anlamak anlamında kullanılması, Batı kültüründe gözün bir duyu organı olarak tüm diğer duyu organları karşısındaki önemini gösterir. Rönesans döneminde kök salan ve Aydınlanma geleneğiyle ilerleyen Batı Modernliği temel itibarıyla göz merkezlidir (Jay, 1996: 178). Elbette ki bu, Batı düşünce geleneğinin tamamının *göz merkezli* olduğu anlamına gelmez. Fakat Aydınlanmadan ve bilimsel devrimlerden 19. yüzyılın pozitivizmine uzanan modernliğin belirli bir damarı, sanayi devrimi sonrası toplumların dünyayı algılama ve bilmede kullanacakları en temel duyuusal aracın göz olduğunu öne sürer.

Öznenen bağımsız bir gerçekliğe sahip olan dış dünyanın kavranmasının duyularımız ve özellikle de görme duyusu sayesinde mümkün olduğunu iddia eden bu anlayış, tüm doğal fenomenler gibi toplumsal olguların da gözün sağladığı müstahkem mevki sayesinde kavranabileceğini öne sürer. Toplumsal olgular kendilerini tüm moral, kültürel ve siyasi değerlerden arınmış özneye açık ederler. Böylece tanrısal bir konumda her şeye yukarıdan bakan özne, gerçekliği en yalın biçimiyle elde edebilir. Bu biçimiyle görme eyleminin kendisi saf bir algılama durumuna indirgenmiş olur. W. J. T. Mitchell’ın tanımıyla tahayyül, arzu ya da yargılarla kirlenmemiş bu masum göz tamamıyla kördür (Jenks, 1995: 4). Modern öncesi dönemin tanrısal gözüne duyulan inanç yerini, bu noktada insan gözünün optik kurallarına olan inanca bırakmıştır. Nesnelere ve olguların görünüşleri belli bir mesafeden onlara bakan insan gözünün optik ağından kurtulamazlar. Martin Jay’ın modernliğin görsel modeli olarak adlandırdığı Kartezyen perspektif bu tür bir optik algının, dışsal gerçekliği olduğu haliyle ve tüm gerçekliğiyle içerebileceğine ilişkin inancın günümüze kadar varlığını sürdürmüş en bilinen halidir. Erwin Panofsky Kartezyen perspektifin simgesel bir yapı olduğunu öne sürer (Panofsky, 1991); Martin Jay ise bu tür bakışın her şeyden önce bir soyutlama olduğunu düşünür. Beyin, göz ve nesne arasındaki ilişkiyi basitleştirilmiş soyut bir biçime indirger (Jay, 1996: 179). Bir delikten bakan hareketsiz tek bir göz, soyut bir ideal uzaklıktan nesneye bakar. Bu bakma biçimiyle, her şey tekil bir kayma noktası teşkil eden insan gözünde kaybolup gider. Hâlbuki modern düşüncenin içerisinde yükselen ve bu tür tekil ve çıplak gözün hükümlerine eleştirel bir şekilde yaklaşan başka bir düşünce akımı, dünyanın önceden biçimlendirilmiş bir şekilde insan tarafından görülmeyi ve algılanmayı beklemediğini iddia eder. Platonik mağara alegorisi, görünen dünyanın gerçekliğinin en temel yadsınmasını oluşturur. Platon’un bu alegorisine göre hakikate, görünen dünyadan aşkın bir yerde konumlanan değişmez bir idealar evreninin bilinmesi sonucu ulaşılabilir. Optik bakış bizi sadece mağaranın karanlığına geri götürür, gerçeklik sadece ve sadece bu tür bir optik yanılısamadan kurtulmakla ve düşünsel bir pratiğe bağlanmakla mümkündür. Bu platonik bakış açısı, bilimselciliğin optik algının tarafsızlığına duyduğu

inanç yüzünden geri plana düşmüş; bilimselciliğin dışsal olduğunu iddia ettiği gerçekliğin gözün optik iktidarıyla bilimsel olarak ele geçirebileceğine duyduğu güven yüzünden gerilemiştir. Lakin Platon'dan bu yana varlık kazanan bu eleştirel bakış açısı, Batı düşünce geleneği içinde kendisine idealist felsefesinin yanında bir konum bulup varlığını sürdürmüştür. Baktığı kültürel ve toplumsal alanın içine gömülmüş öznenin bakışı, bu alanın koordinatları tarafından belirlenmiştir. Masum gözün tarafsızlığı daha en başından itibaren kirlenmiştir; görme eyleminin ve görülen dünyanın aslında değerlerden, yargılardan, moral yapılardan, istek ve arzuların örülmüş bir ağ tarafından sarmalanmış olduğunun farkına varılması gerekir. Her şeyden önce, imgelerin üretildiği bu toplumsal ve kültürel yapı üzerine düşünsel bir sürecin geliştirilmesi gerekmektedir.

Bu tür bir düşünsel süreçte biçimlenecek bir sosyo-kültürel kuram, görme eylemi ve görülen ilişkisi konusunda bize ne söyleyebilir? John Berger'in de belirttiği gibi sözcüklerle görülen nesnelere arasında her zaman bir uçurum vardır (Berger, 2010: 7). Günlük hayat açık uçlu ve çok katmanlı olsa da, günlük hayatı ele alan her tür kuramsal bakışın sınırlı, tutarlı ve içsel bir bütünlüğe sahip olması gerekir. Bu açıdan, günlük hayatın nesnelere ile bilginin nesnelere birbirlerinden her zaman farklı olacaktır. Çünkü kuramsal dil kavramlar sayesinde işler ve bu kavramlar da günlük hayatın duraksız bir şekilde devinen gerçekliğiyle ancak metaforik olarak ilişkiye geçebilir. Ampirik bakış dışsal gerçekliği tarafsız bir şekilde gözlemleyebileceğimizi ve bu gerçekliğin bilgisine dolaysız bir şekilde ulaşabileceğimizi iddia etse de, kullandığımız kavramlar her zaman metaforiktir. Martin Jay'ın modernliğin hakim "bakış rejimi" ve Chris Jenks'in modernliğin kültürel bakışı olarak adlandırdığı bakış biçimi, göstergeler ve sembollerle donanmış bu metaforik kavramsal düzeyi reddeder. Çünkü kavramların metaforik işlevini reddeden ampirik gelenek, realist estetiğe ve pozitivist bir tutuma yaslanır. Bu yüzden kültürel alan metaforik ve ikonografik özelliklerinden sıyrılmış tek taraflı basit bir gözleme faaliyetinin alanına indirgenir. Bu tür bir kültürel alanın içinde konumlanan bireylerse, tüm yorumlama kapasitelerine yabancılaştırılmış basit birer muhaberat neferi haline gelirler.

## **Üslup ve İkonografik Yöntem**

Kültürel alanın hem yaratıcısı hem de yorumlayıcısı olarak birey, metaforik kavram avadanlığını kullanarak göstergeler, simgeler ve imgelerden oluşmuş bu alanı yorumlayabilmelidir. Bu göstergeler, simgeler ve semboller toplumsal olarak paylaşılan bir kültürel ağ dokusu oluşturur. Belli bir toplumsal yapının belirli bir dönemdeki kültürel dokusu, o toplumsal yapının ya da o dönemin ismiyle nitelenen bir üslubu tanımlar, Roma üslubu, Gotik üslup ya da Barok üslup gibi. Schapiro'ya göre üslup toplumsal bir grubun dini, sosyal, kültürel ve moral hayatına dair sahip olduğu değerlerin ifade biçimi, kolektif düşüncenin ve duygulanımın tezahürüdür; kendi içsel düzenine, ifade biçimine ve sentaksına sahip bir dil görünümündedir (Schapiro, 1998: 143-149). Üslup hem normatif hem de tanımsal bir düzlemde kullanılabilir. Normatif açıdan üslup, belli bir kültürel yapıya ya da yapış biçimine

dair değer ve estetik yargılarının ortaya konması demektir. Örneğin bu tür bir normatif biçim “bu bina üslüptan yoksun” deyişinde ifadesini bulur. Tanımsal açıdan baktığımızdaysa üslup, bir toplumsal veya dönemsel karakterin sosyotarihsel betimlenmesini ifade eder ve herhangi bir estetik beğeniyi dışlar gibi görünmektaysa de, Gombrich aslında sanat tarihinin kullandığı tanımsal üslup sınıflandırmalarının çoğu zaman normatif temellere dayandığını gösterir. Üslupsal sınıflandırma diğer birçok sınıflandırma gibi modern bir kurgudur. 18. yüzyılda Winckelmann’ın sınıflandırması Yunan ve Roma sanatını normatif olarak Batı uygarlığının doruk noktası olarak almış ve diğer tüm dönemsel üslupları bu klasik üsluba göre tanımlanmıştır. Bu açıdan Gotik üslup Roma İmparatorluğu’nu yıkan Barbar kavimlerin üslubu olarak dejenere bir üslup olarak nitelenmiştir (Gombrich, 1998: 150-163). Rönesans ise klasik üslubun yeniden canlandırılması olarak Batı uygarlığının tekrar yükseldiği bir dönem, Barok ise kelime olarak ifade ettiği gibi tuhaf, amorf ve absürd bir üslup olarak Rönesans’tan bir sapma olarak adlandırılmıştır. Bu açıdan Romanesk, Gotik, Rönesans, Barok, Rokoko ve Neoklasizm gibi tüm dönemsel üsluplar, klasik üslubun mükemmellik idealine göre değerlendirilmiştir.

Normatif ya da tanımsal bir şekilde sınıflandırılmış ve birbirilerinden kesin tarihsel kırılmalarla ayrışmamış olsalar da, üsluplar bize belirli bir toplumun belirli bir tarihsel dönemdeki düşünsel ve duygulanımsal yaşantısının ipuçlarını sunar. İşte tam bu noktada ikonografi ve ikonoloji bu tür ipuçlarının araştırılması yöntemi olarak karşımıza çıkar. İkonolojik yorumlama bu kültürel yapıtlar üzerinden bir *Ulusun*, bir dönemin, bir sınıfın, dini ya da felsefi bir inancın temel tavrını ortaya koyan ilkelerin okunabileceğini öne sürer. Erwin Panofsky *Gotik Mimari ve Skolastisizm* adlı çalışmasında ortaçağ toplumunun dini ve toplumsal yaşantısının ve skolastik düzenin Gotik mimarideki yansımalarını incelemiş ve bu mimari üslubun o dönemin toplumsal yaşantısına dair çok önemli veriler sunduğunu göstermiştir (Panofsky, 1957). Fakat Panofsky için bir dönemin üslubu bir bütündür ve mimari ya da resim gibi kültürel olgular dönemin tüm diğer toplumsal alanlarıyla bir bütünlük içinde anlaşılabilir ve yorumlanabilir: “Panofsky, imgelerin tüm bir kültürün parçası olduğunu ve söz konusu kültür bilinmeden resmin de anlaşılamayacağı konusunda ısrarlıydı” (Burke, 2003: 39). Panofsky’e göre mesajı yorumlamak için kültürel kodlara aşina olmak gerekir. Klasik kültür hakkında bilgimiz yoksa, Batı resimlerinin çoğunu okuyamayız. Örneğin Yunan mitolojisi ya da Yahudi-Hıristiyan geleneğinin simgesel kodlarına aşina değilsek, bunlara yapılan göndermeleri anlayamayız. Üslubun bir dil olarak cümle yapısını bilmemiz ve kelime hazinesine aşina olmamız, bize, bu dilin/üslubun kullanıldığı toplumsal hayatın kapılarını açar; aksi takdirde söz konusu toplumun bize söylediği ya da söylemeye çalıştığı ne varsa, bizim için bilmediğimiz bir dil gibi tınlayacaktır. Peter Burke’ün verdiği bir örnek bu noktada oldukça açıklayıcıdır: Tiziano’nun *İlahi ve Dünyevi Aşk* adlı tablosu (bkz. Tablo 1). Bu tabloda, bir mezarın başında biri çıplak diğeri ise giyinik iki kadın durur ve ikisinin arasında bir çocuk vardır. Bu tablodaki kadın figürlerinin hangisinin ilahi aşkı hangisinin dünyevi aşkı temsil ettiği konusunda 19. yüzyılda yapılan yorumlar, giyinik kadının ilahi aşkı, çıplak kadının

ise dünyevi aşkı temsil ettiği yolundadır. Bu yorumun doğmasına, 19. yüzyılın modern burjuva toplumunun çıplaklıkla dünyevi ve şehvani olanı birleştiren bakışı yol açmıştır. Hâlbuki 16. yüzyıl İtalyası için çıplak kadın figürü (Eski Yunan'da olduğu gibi) doğaldır ve çıplaklığa olumlu bir açıdan bakılır. Bu bakış, o dönemde Klasik dönem felsefesine karşı yeni oluşan ilgiden kaynaklanmaktadır.

**Tablo 1:** Tiziano, 1513-1514. Galleria Borghese, Roma



İkonografik yaklaşım resimlerin okunmasını dönemin üslubunun ve toplumsal yapısının anlaşılması için bir yöntem olarak öne sürmesine rağmen, bir yandan da zaten orada bulunduğu bilinen bir şeyi, yani dönemin ruhunu, "Zeitgeist"ını bulma tehlikesini eşikte saklı tutar. Bu noktada ikonografi içi boşaltılmış banal bir yöntem olarak hâlihazırda bilgisine sahip olunan bir şeyin doğrulanmasından başka bir işe yaramama durumuyla karşı karşıya kalır. Bu tehlikeye işaret eden Gombrich sorunun temelini *Zeitgeist* kavramının kendinde bulur. Hegel'in tarih felsefesi tarihi her *Ulusun* sanatının, felsefesinin, dininin, kanun ve ahlaki değerlerinin, bilim ve teknolojisinin ortak bir özde birleştiği ve tarihsel sürecin belirli bir basamağında o çağın ruhunu (*Zeitgeist*) oluşturduğu bir süreç olarak görür. Tarihçinin görevi çağın ruhunu meydana getiren bu yapılar arasındaki ilişkileri bulmaktır. Bu noktada Gotik mimari ya da resimle skolastik felsefe arasındaki ilişki kaçınılmazdır, tarihçinin görevi aradaki bağlantıyı göstermek, *Zeitgeist*'ta ifadesini bulan bütüncül yapıyı ortaya çıkarmaktır. Bu Hegelci anlayış 19. yüzyıl boyunca sürmüştür ve Latince bir deyişte somutlanan bir yorumlama geleneğini yerleştirmiştir: *Ex Ungue Leonem* yani "Pençesi Aslanın Varlığını Gösterir" şeklinde çevrilebilecek olan bu deyiş, zaten varlığı bilinen aslanın varlığını kanıtlamak için gövdesinden parçalar aramaya gönderme yapmaktadır. Halbuki Gombrich'e göre toplumsal gerçeklik *Zeitgeist* kavramının ifade ettiği gibi holistik, bütüncül ve tekil değil, çok parçalı, sayısız farklı ve karşıt karakteri barındıran bir yapıya sahiptir. 19. yüzyılın İngiliz toplumu bir taraftan faydacı ve rasyonalist bir ruhun egemenliğinde gibi görünürken, diğer yandan *Pre-Rafaeliteler* gibi tamamıyla bu ruha karşı kürek çeken bir resim akımını da içinde barındırmıştır. 20. Yüzyıl hem rasyonalist modern mimariye, hem Bergson'un irrasyonel felsefesine, hem de Faşizmin gerici modernizmine tanıklık etmiştir.

Gombrich ikonografinin, toplumsalın bu parçalı karakterinin anlaşılması için çok daha dikkatli bir şekilde kullanılmasını; hem holistik bakış açısının tehlikelerine hem de belirli üslupsal özelliklerin seçilip diğerlerinin dışarıda bırakılmasına karşı bir başka yöntemin geliştirilmesini önermektedir (Gombrich, 1998: 162). Burke ise tarihçilerin ikonografiyi, psikanalizi, yapısalcılığı ve özellikle alımlama kuramını kullanmayı gerektiren daha sistematik bir biçimde uygulamaları gerektiğini düşünür (Burke, 2003: 46).

Michael Baxandall'ın 15. yüzyıl İtalyan resmi üzerine yaptığı çalışma böylesi sistematik bir çalışmanın nasıl olabileceğini göstermesi açısından oldukça önemlidir (Baxandall, 1988). Baxandall, *Quattrocento* resminin toplumsal ilişkilerin sonucu olarak ortaya çıktığını söylerken, bu dönem resimlerini hem ticari ilişkilerde kullanılan bir meta, hem toplumsal bir statü objesi, hem dinsel bir tapınma imgesi ve bir eğitim aracı, hem de toplumsal imgelemi şekillendiren beşeri birer tahayyül alanı olarak tanımlamaktadır. Baxandall hem ticari kapitalizminin matematiksel anlayışıyla yükselen rasyonel zihnin biçimlendirdiği bir dünya hem de aynı zaman da dinsel simge ve alegorilerin çepeçevre kuşattığı bir dünya olan 15. yüzyıl İtalyasının tortusu olarak gördüğü resimden hareketle yaptığı yorumlarla, bize, hem yeni hem de birçok açıdan çok farklı ve ayrıntılı bir 15. yüzyıl İtalyası manzarası çizer.

Baxandall'ın farklı sınıflardan farklı kültürel kodlarla donanmış insanların sahip olduğu parçalı bir bakışı ve tahayyülü tanımlamak amacıyla 15. yüzyıl İtalyası için kullandığı bilişsel üslup kavramının resimdeki muadili resimsel üslup olarak karşımıza çıkar. Baxandall bilişsel üslup ile resimsel üslup arasındaki etkileşimin, ikisinin birbirini etkileyerek birbirlerini nasıl dönüştürdüğünün izini sürer. Baxandall'a göre dönemin dinsel resimleri bir kategori olarak belli bir konuyla, yani sadece dinle açıklanamayacak kadar karmaşık bir ilişkiler ağını yansıtır. Bu resimler bir taraftan kurumsal ihtiyaçları karşılar; diğer taraftan belli entelektüel ve ruhani faaliyetlerin düzenlenmesini sağlarlar. Bu resimler imgeler hakkında geliştirilmiş belli bir dinsel kuramın kesin sınırları içinde belirlenmekteydi. Beşeri akıl bir tabula rasa değildi, ressam resimlerini yaparken her şeyden önce halkın bilincinde var olan simgeler ve sembollerle iş görmekteydi. Resimler her şeyden önce insanlara (özellikle halkın çoğunluğu okuma yazma bilmediği için) kutsal hikâyeleri anlatmakla yükümlüydü. Bu noktada ressam ve vaiz aynı sürecin ve işlevin farklı iki parçasıydılar. Biri insanlara sözlü olarak kutsal metinleri açıklarken, diğeri bunu görsel yollarla yapıyordu. Papa Büyük Gregorius'a göre resimler harfleri bilmeyenlerin kitabıydı (Todorov, 2012: 16). 15. yüzyılda vaizler gezgindiler ve çoğu zaman dilini bilmedikleri ülkelere ve bölgelere gidiyorlardı. Buralarda verdikleri Latince vaazlarda, sözcüklerden çok kullandıkları jestler ve hareketler açıklayıcı oluyordu. Bunun dışında Benedikten keşişlerinin konuşmama orucu tuttıkları uzun yıllar boyunca keşişlerin birbirleriyle anlaşmak için kullandıkları jestler de aynı vaizlerin kullandıkları jestler gibi belli bir dil oluşturuyordu. Baxandall'ın belirttiği üzere bu jestlerle kurulan dilin kuralları ve her hareketin anlamı, ortak bir anlaşma zemini yaratmıştı. 15. yüzyıl resmindeki figürler bize

şimdi pek bir şey ifade etmese de; figürlerin duruşları veya el ve kol ile yaptıkları jestler, o dönemin insanların anladığı dilin simgesel sentaksına gönderme yapmaktadır: Onaylamak için kolunu hafifçe kaldır, böylece elinin tersi bakını gösterebilir. Bir şeyi göstermek için elini kaldır ve avuç içini o yönde tut. Kutsal bir şeyi düşündüğün zaman ellerini iki yanında havaya kaldır (bkz. Tablo 2). Birini selamlamak için elini hafifçe kaldır ve avuç için aşağıya doğru inerken iki parmağın aşağı doğru sarksın (bkz. Tablo 3). Baxandall renklerin simgesel değerlerini; ticaretle kullanılan matematiksel bilginin resim sanatında nasıl yer aldığını; moral değerlerin resimlerin kompozisyonunu nasıl etkilediğini; ve ayrıca da resimlerin 15. yüzyıl insanının tahayyül etme tarzını, düşünümsel ve duygulanımsal zeminini nasıl biçimlendirdiğini çeşitli örneklerle açıklamıştır.

**Tablo 2:** *Fra Angelico, Meryem'in Taç Giymesi, 1437-1446, San Marco Manastırı, Floransa*





**Tablo 3:** *Leonardo da Vinci, Meryem'e Müjde, 1472-1475, Galleria Uffizi, Floransa*



### 17. Yüzyıl Hollandası: Burjuvazi, Zenginlik ve Sanat

Hollanda toplumu, imgeler ve iktisadi sistem, ideolojik-dini düzen ile siyasal mücadeleler gibi toplumsal yapılar arasındaki ilişkilerin iç içe geçmişliğinin en bariz şekilde gözlemlendiği toplumlardan biri olarak değerlendirilebilir. Özellikle 16. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan ve 17. yüzyıl ortalarında en yetkin örneklerine rastlanan tür resmi, Hollanda toplumunun söz konusu tarihsel dönemdeki siyasi, kültürel, iktisadi ve toplumsal yapısının, bu yapının geçirdiği dönüşümlerin ve özellikle de günlük hayatın yansıdığı bir ayna olarak nitelenebilir. 17. yüzyılda Hollanda'yı ziyaret eden yabancılar, hayatın tüm alanlarını kapsayan sayısız yeniliği ve ilerlemeyi gördüklerinde, hayrete düşmüşlerdir. Hollanda denizciliğinden, ticaretinin gelişmiş yapısından, sanayinin ve finans sisteminin ileri derecedeki teknik gelişmişliğinden, şehirlerin güzelliği, düzen ve temizliğinden, din ve düşünce alanındaki geniş hoşgörüden, felsefe, sanat ve bilim alanındaki ilerlemelerden şaşkına dönmüşlerdir. Bazen bu şaşkınlık kendini olumsuz bir şekilde de göstermiştir. Hollanda toplumunun farklı dinlere ve mezheplere gösterdiği geniş hoşgörü, toplumsal ve sınıfsal katmanlar arasındaki ayrımın oldukça belirsiz olması, çoğu zaman yabancı ziyaretçiler tarafından tiksintiyle de karşılanmıştır (Israel, 1995: 2). Hollanda'yı dönemin diğer toplumlarından farklı kılan bu özellikler, Hollanda'nın ayrıksı tarihsel gelişimiyle açıklanabilir. Bugün Hollanda olarak bildiğimiz ülkede ortaçağ boyunca küçük kontluklar egemendir. Holland ve Zeeland olarak adlandırılan bölgeler, Maas ve Waal ırmaklarının ağzındaki bataklık arazilerden oluşmaktaydı; ayrıca buralar yerleşime elverişsiz ve seyrek nüfuslu bölgelerdi. Nüfusun çoğunluğu daha yüksekte bulunan Gelderland ya da Brabant gibi iç kesimlerde yaşıyordu. 13. yüzyılda Holland ve Zeeland bölgesindeki bataklık araziler kurutulmaya ve deniz doldurulup geniş düzlüklerden oluşan *polderler*

oluşturulmaya başlandı. Böylece 13. ve 14. yüzyıllarda bu kıyı kesimlerinin nüfusu tarımsal üretimden dolayı hızla artmaya başladı, gittikçe zenginleşen kıyı bölgesi halkı balıkçılıkla, deniz ticaretiyle ve hayvancılıkla da uğraşmaya başladı. *Polder*leri koruyan setlerin sık sık yıkılıp taşkınlarla neden olması tarımsal üretimi daha istikrarsız bir duruma getirdikçe; deniz ticareti ve hayvancılık temel ekonomik faaliyetler haline gelmeye başladı. Böylece ortaçağın sonlarında İtalyan şehir devletleriyle yarışabilecek ölçüde gelişmiş bir ticaret hayatına ve canlı bir ekonomiye sahip bir Felemenk<sup>1</sup> ülkesi doğmuş oldu. Özellikle bugünkü Belçika'yı oluşturan topraklardaki Flandre ve Brabant kontlukları ve Maas ve Waal nehirleri tarafından çizilen sınırın yukarısındaki Holland ve Zeeland kontlukları oldukça zenginleşmişlerdi. Bu kontluklar, hem kuzeye İskandinavya ve Baltık ülkelerine hem de güneye Akdeniz'e uzanan bir ticaret ağı kurarak ve binlerce gemiden oluşan bir deniz filosu yaratarak Kuzey Batı Avrupa'da ticari kapitalizmin doğduğu topraklar haline gelmişlerdir. Birbirleriyle sürekli savaş ve rekabet halindeki İtalyan şehir devletlerinden farklı olarak Felemenk kontlukları, iktisadi olarak birbirlerine ihtiyaç duyduklarının farkındadırlar; uzun süreli ittifaklar yaparak siyasi bir barış ortamının yaratılmasını ekonomik olarak gelişimi hızlandıracak şekilde güvence altına alırlar.

Ortaçağın sonunda Felemenk ülkesi güneyden gelen bir saldırıyla sarsılır; Dijon merkezli Burgonya Düklüğü, kuzeye doğru yayılmaya başlar ve güneyden Brabant'a girer; bu istila, tüm Felemenk ülkesinin 1433 yılında Burgonya hâkimiyetine girmesiyle sonuçlanır. Burgonya düklüğü evlilik yoluyla Avusturyalı Habsburg sülalesine, oradan da yine evlilik yoluyla İspanyol Habsburg'larına geçince Felemenk de İspanyol hâkimiyetine girmiş olur. 15. ve 16. yüzyıllara damgasını vuran İspanyol hâkimiyeti, aslında sonraki dönemlerin Hollanda toplumunun yapısını ve gelişimini derinden etkilemiştir. Tüm bu dönem boyunca, gelişimini siyasal ve askeri baskılara rağmen sürdüren iktisadi hayat Felemenk şehirlerinin durmadan büyümesini sağlar, özellikle Brüksel merkezli İspanyol yönetiminden görece uzak olan Kuzey Felemenk'te yeni ve güçlü bir burjuva toplumunun doğmasına yol açar. Flandre'in ve Brabant'ın soylu sınıfıyla ittifak halinde baskıcı bir rejim kuran İspanyol yönetime karşı huzursuzluklar kuzeydeki Holland ve Zeeland'da gittikçe artar ve 1579'da Utrecht Birliği'nin altında toplanan Kuzey Felemenk şehirleri İspanyollardan bağımsızlıklarını kazanırlar. İspanyol egemenliği altında kalan Flandre ve Brabant ise daha sonra Belçika olarak adlandırılacak olan ülkeyi oluşturacaklardır (Israel, 1995: 316). Elbette ki bu ayrımı yaratan önemli bir diğer etken de dinsel ayrışmadır. Özellikle 16. yüzyılın başlarında zenginleşen kuzey şehirlerindeki ticaret burjuvazisi yeni ortaya çıkan ve kendi iktisadi görüşleriyle de uyuşan, bireyciliği ve çalışmayı vurgulayıp öven reformcu kiliselerin etkisine girmeye başlamıştır. Calvinci öğretisi Kuzey

1 Hollanda ismi bugün İngilizcede the Netherlands (Hollandaca: Nederland) olarak adlandırılan ülkenin sadece bir bölgesini oluşturmaktadır. Holland olarak adlandırılan bölge hem tarihsel olarak hem de bugün Amsterdam, Haarlem ve Leiden şehirlerini içine alan bir bölgedir ve ülkeyi oluşturan bölgelerden sadece bir tanesidir. Bu nedenle tarihsel olarak tüm ülkeyi kapsamı amacıyla bu toprakları tanımlarken Felemenk ismini kullanmayı tercih ediyoruz.

Felemenk'te hızla yayılmış ve 16. yüzyılın ortalarında Katoliklik sadece Flandre ve Brabant'ta çoğunluğun dini olarak kalabilmiştir. Dinsel farklılık, böylece Katolik İspanyollara karşı savaşı da haklı çıkaran ideolojik bir temel de sağlamış olur.

İspanyol egemenliğine karşı verilen mücadelenin sonucunda ortaya çıkan ortak bir *Ulusal* duygudaşlığa karşın Hollanda, merkezi otorite tarafından boğulmayan bir kent toplumu olmayı sürdürür. Her şehir kendine özgü bir kimliğe sahiptir ve giderek bu kimliği daha da çok sahiplenirler. 17. yüzyılın Hollandası Avrupa'nın en şehirleşmiş ülkesidir ve bu şehirlerde Yeni Dünya'yla ve Avrupa'nın diğer ülkeleriyle yapılan ticaretten zenginleşmiş bir burjuva sınıfının hâkimiyeti vardır. *Stadtholder* denilen yönetici, ileri gelen burjuva ailelerden seçilmektedir. Bu burjuva toplumu, Calvinist öğretiyle yoğrulmuş bir dünya görüşünden destek alarak kendi otoritesini daha da sağlamlaştırır. Calvinizm'in bireyciliğe yaptığı vurgu, dünyevi otoriteye yani monarşiye ve kiliseye karşı çıkan tutumu, Hollanda orta sınıfının iktisadi ve siyasi ihtiyaçlarıyla da örtüşür. Bu burjuva toplumu, o dönemde Avrupa monarşilerinin hiçbirinde bulunmayan bir özgürlük ve hoşgörü ortamının doğmasını da sağlar. Özellikle Hollanda şehirlerinin entelektüel ortamında filizlenen ve Erasmus gibi düşünürler tarafından geliştirilen hümanist bakış, bu özgürlük ortamının çok daha geniş bir toplumsal taban kazanmasını sağlar; Descartes gibi dönemin birçok ünlü filozofu ve sanatçısı Hollanda'yı bir özgürlük ve hoşgörü ülkesi olarak görür, buraya yerleşir.

17. yüzyılda Hollanda şehirlerinden birini ziyaret edenler, diğer birçok Avrupa şehrinde karşılaşacakları büyük meydanları, askeri anıtları ve zafer taklarını burada bulamazlar. Bu şehirler bir burjuva yaşantısının izlerini yansıtacak şekilde kanal boyunca sıralanmış tuğla evlerden, doklardan ve ticarethanelerden oluşur ve her şehrin merkezinde o şehrin gurur kaynağı olan bir belediye binası bulunur. İspanyol egemenliğine karşı verilen mücadele ortak bir *Ulusal* kimliğin doğmasına yol açmıştır. Hem bir kentlilik kimliği hem de bir *Ulusal* bütünlüğe referansla Hollandalılık bilinci ve gururu yerleşmiştir. Flandre'in ve Brabant'ın Katolik kültürüne ve İspanyol mirasına karşı Hollanda'ya özgü yeni bir kültürel dil ve anlayış ortaya çıkmıştır. Bu yeni kültürel anlayışta kendisini özellikle sanatsal ifade ve yorumlarda açığa vurmaktadır. İspanya'ya karşı verilen savaştan sonra Calvinizm'in de etkisiyle yoğun bir ikonoklazmacı hareket gelişir ve kiliseler ile manastırlara el konulur. Kiliselerdeki Katolik inancını simgeleyen tablolar ortadan kaldırılır. Avrupa'nın diğer ülkelerinde sanatın en önemli patronları ve alıcılarını Katolik kilisesi ve soylu sınıfı oluşturur. Hollanda ise ne Katolik'tir ne de soylu bir sınıfa sahiptir. Calvinci öğreti kiliselerde her türden imgeyi yasaklamıştır. Böylece sanatsal üretimin tek alıcısını, şehirli burjuva sınıfı oluşturmaktadır. Bu burjuvalar kendi toplumsal statülerinin birer emaresi olarak sanatsal ürünlere ve her şeyden önce de tablolara büyük yatırım yapmaya başlarlar. Diğer Avrupa ülkelerinde tabloları satın alabilecek olanlar sadece kilise ve soylularken, Hollandalı zengin burjuvalar resim sanatına gittikçe daha fazla yatırım yapmaya başlarlar. 1660'da Hollanda'daki evlerde toplam 3 milyon tablo bulunduğu bilinmektedir (Vries, 1999: 83). Bu kadar büyük bir pazar oluşunca, ürünlerde de çeşitlenme ve

sonucunda da belli konularda uzmanlaşma kaçınılmaz olarak ortaya çıkar. Böylece “tür resmi” olarak tanımladığımız resim biçimi ve bu türlerde uzmanlaşmış bir ressam kuşağı oluşur. Kimi ressamlar sadece manzara, kimileri sadece ölü doğa, kimileriye sadece portre üzerinde uzmanlaşır. Sekülerleşen ve burjuvazinin şehriri gururunu ve *Ulusal* bilincini yansıtan resimler, güneyin Katolik geleneğine bağılı kalan Rubens gibi Flaman ressamların yaptıkları mitolojik ya da dini konuları işleyen resimlerin tersine, burjuva ailelerin yaşantılarını ya da şehirlerin kamusal yaşantısını konu almaya başlar. Kişi portreleri ve grup tabloları Hollanda resminin en geniş sayıdaki bölümünü oluşturur. Özellikle İspanyollara karşı verilen mücadelede önemli rol oynayan şehir milisleri daha sonrasındaki barış döneminde de varlıklarını sürdürürler, bir nevi kapalı birer grup halinde kendi sembolleri ve hiyerarşilerini koruyarak toplumsal statü odakları haline gelirler. Rembrandt ve özellikle de Frans Hals gibi ressamlar bu milis gruplarının toplantılarının gururlu anlarını resmetmişlerdir (Marien ve Fleming, 2005: 419). (bkz. Tablo 4).

**Tablo 4:** Frans Hals, *Yüzbaşı Reinier Reael, Teğmen Cornelis Michielsz ve Yoldaşları*, 1633-1637, Rijksmuseum, Amsterdam



Manzara resmi ise kentlilik bilincinin gelişmesi ve *Ulusal* kimliğin doğmasıyla yakından ilişkilidir. Jacob van Ruisdael, Adriaen van de Velde, Albert Cuyp, Jan van Goyen ve Jan Vermeer gibi ressamlar kendi şehirlerinin tablolarını yaparlar (bkz. Tablo 5). Bu ressamlardan bazıları detaylı haritalar da çizerler. Bu anlamda, Hollanda *Ulusal* kimliğin coğrafi bir alana referansı temel alan anlayışın hâkimiyet kazandığı ilk ülke olarak çıkar karşımıza. Böylece doğa *Ulusallaştırılır*. Ayrıca bu tablolar Hollandalıların kendi şehirlerini algılama tarzını da dönüştürür. Pitoresk kavramı bu tablolarla birlikte ortaya çıkar ve şehirlerin güzelliği tablolardaki şehirlerin estetik özellikleri göz önüne alınarak değerlendirilmeye başlanır (Burke: 47). Sıradan evlerin duvarlarında bile şehirleri konu alan tablolara ve haritalara rastlanır. Jan Vermeer'in ev içi resimlerinde duvarları süsleyen haritalar bu tür bir *Ulusal* bilincin ve gururun yansımaları olarak değerlendirilebilir (bkz. Tablo 6).

**Tablo 5:** Jan Vermeer, *Delft Manzarası*, 1660. Mauritshuis, Lahey



**Tablo 6:** Jan Vermeer, *Resim Sanatının Alegorisi*, 1666



Ölü doğa resimleri zengin bir şekilde donatılmış sofraları resmederek ya da incelikle düzenlenmiş çiçekleri sergileyerek burjuvaların rafine zevklerinin kanıtını oluşturur; ayrıca aynı tablolar, birer *memento mori* olarak bu dünyanın gelip geçiciliğini simgeleyen Calvinci referanslar da taşırlar (bkz. Tablo 7). Bu tablolar, tüketim ve lüksün geniş toplumsal tabakalara yayılması ile bunları lanetleyen ve yedi ölümcül günahın biri olarak gören Hıristiyan öğretisinin Hollanda toplumunda yan yana yaşadığına tanıklık ederler. Kapitalizm öncesinin sadece aristokrasieye ait olan lüks tüketimi 17. yüzyıl Hollanda toplumunda diğer toplumsal katmanları da içine alacak şekilde genişlemeye başlar. Böylece sadece farklılaşmayı amaçlayan eski tüketim biçimlerinin yerine artık bir tür toplumsallaşmayı da sağlayan ve belirli kültürel anlamların aktarımını üstlenen bir tüketim biçimi oluşmaya başlamaktadır (Vries: 73-76). Bunları dikkate aldığımızda, 17. yüzyıl Hollandasını modern tüketim toplumunun ilk nüvelerinin görülmeye başlandığı yer olarak düşünülebiliriz. Fakat yaygınlaşan bu tüketim ve lüks, Calvinci vicdani hiçbir zaman susturamaz. Duvarlarda sergilenen ve sahip olunan zenginliği betimleyen tablolara, bu dünyanın faniliğini hatırlatan *vanitas* tabloları eşlik eder.

**Tablo 7:** Pieter Claesz, *Vanitas*, 1630, Mauristshuis, Lahey



Ev içi resimleri de benzer simgesel referanslar taşırlar. Feodal toplumun kamusal ve özel alan farkını tanımayan yapısıyla Hollanda burjuva toplumu, gittikçe daha fazla özel alanın önem kazandığı ve bu açıdan da kamusal mekândan farklı bir burjuva aile düzeninin ortaya çıktığı bir dünya biçimini alır. Yeni ortaya çıkmaya başlayan bu özel alan ve mahremiyet düşüncesi elbette 19. yüzyılda kazanacağı kesin çizgilere sahip değildir ve hala kamusal olan ve özel olan arasındaki sınır oldukça geçişkendir. Aralık kapılar veya kapı ağzında duran insanlar, özel alan ve kamusal alan arasındaki geçişkenliği ve sınırı imleyen semboller olarak 17. yüzyıl Hollanda resimlerinin ana konularından birini oluşturur (Castan, 1989: 414) (bkz. Tablo 8).

**Tablo 8:** Pieter de Hooch, *Delft'te Bir Evin Avlusu*, 1658



17. yüzyılda Hollanda'da evlerin iç mekânlarını konu alan resimler genellikle gündelik hayata dair basit göndermeler gibi görünmelerine rağmen, aslında temizlik ve çalışkanlık erdeminin yüceltilmesi üzerinde duran ahlaksal alegorilerdir de (Burke: 100). Örneğin Jan Steen'in tabloları genelde yere saçılmış oyun kağıtları, mutfak malzemeleri, yumurta kabuklarıyla betimlenen tam bir karmaşa ve düzensizlik halini temsil ederler ve böylece düzensizlik ile günah arasındaki bağlantı konusunda açık ahlaki mesajlar taşırlar (bkz. Tablo 9). Jan Steen'in tabloları öylesine güçlü bir ahlaki anlam taşır ki, Hollandacada bir deyim olarak yerleşmiştir ve bugün de hala kullanılmaktadır: "Een Huishouden van Jan Steen" şeklindeki bu deyimın Türkçe karşılığı "Bir Jan Steen Evi"dir. Değiş dağınık ve düzensiz yerleri tanımlamak için kullanılır ve bir ayıplama ve yerme anlamını taşımaktadır.

**Tablo 9:** Jan Steen, *Üç Kral Festivali, Kassel*



Ev içini konu alan tabloların taşıdığı diğer bir ahlaki mesaj, çocukların eğitimine yöneliktir. Calvinist öğretinin herkesin İncil'i kendi başına okuması, Hıristiyanlığın gereklerini doğrudan kendilerinin aracısız bir şekilde öğrenmesi gerektiğini ve bu açıdan kilisenin kurumsallığı dışında dini eğitimin evlerde verilmesini vaaz eder. Okuma yazma bu açıdan gittikçe daha önemli bir hale gelir ve çalışkanlığı, tutumlu olmayı ve düzeni vurgulayan ahlaki eğitim ev halkının temel kaygılarından birini oluşturur (Dekker, 1996: 155-182). Çocukların eğitiminin en önemli noktalarından biri, onlara öğrenmenin önemini aşılacak ve oynamaktansa çalışmalarının gerekli olduğunu öğretmektir. Hollanda resimlerindeki çocuk temsilleri bu tür eğitici mesajların alegorilerini oluştururlar. İnsan hayatının bir parçası olarak çocukluğun kutlanmasına işaret eden değil, yetişkinlere nasıl çocuk yetiştirileceğini gösteren belgelerdir. Bu tür ahlaki ve pedagojik mesajlar içeren tabloların merkezinde anne ve çocuk ikilisi bulunur. Anne ev içi eğitimde, toplumsal ve dini kodları ve gelenekleri çocuğa aşılayan ve bu açıdan da Hollanda toplumunun değerlerini öteki kuşaklara ileten en önemli kişi olarak görülür. Bu tablolar ideal olan davranışlarla, istenmeyen davranışlar arasındaki karşıtlığı vurgulayarak çocuk eğitimine dair imgesel birer kateşizm oluştururlar (Dekker: 172). Gerard Ter Borch, Gerard Dou, Gabriel Metsu ve Emmanuel de Witte gibi ressamın çoğu tablosu bu konuyu işler ve Hollanda toplumunun aileye yüklediği kutsallığı, annenin bir eğitmen olarak önemini ve çocuğun eğitiminin ahlaki yapısını gözler önüne sererler ( bkz. Tablo 10 ve Tablo 11).



**Tablo 10:** Emmanuel de Witte, *Bir Aile Portresi*, 1678, Bayerische Staatsgemaldehyesammlungen, M¼nih



**Tablo 11:** Gerard Ter Borch, *Annelik Sevgisi*, 1625-1653, Mauritshuis, Lahey



Sanat tarihçisi Svetlana Alpers Hollanda tablolarına sadece moral mesajlar, ahlaki temalar taşıyan belgeler olarak bakılmaması gerektiği konusunda bizi uyarır. Alpers'e göre Hollanda resimlerini dönemin İtalyan resimlerinden ayıran en önemli fark, Hollanda resimlerinin betimleyici ve tasvir edici olmasıdır. İtalyan resimleri ise öyküleyicidirler. Mitolojik ya da dini hikayeler gibi resmi önceleyen ve genellikle metinsel bir anlatıyı hikaye ederler. Halbuki Hollanda resimleri, Alpers'e göre, burjuva yaşamının hızlı akışı içinde gelip geçici bir anı yakalayan betimleyici tablolardır (Alpers, 1989: XXIII-XXIII). Alpers, Bruegel'in tablolarını incelediği makalesinde, bu tabloların ahlaki mesajlar içerdiğini yadsımaz, özellikle köy eğlencelerini ve düğünlerini işleyen bu ünlü tablolarda aç gözlülüğün, zinanın, oburluğun eleştirildiği görüşüne katılır, fakat bu tabloların sadece bu tür ahlaki mesajları iletme için yapılmadığını da belirtir. Bu tür bir ikonografik okumanın tabloları bizim bugün durduğumuz noktadan bakarak görmek anlamına geldiğine işaret ederek, bunun oldukça anakronik bir algılama biçimi olduğunun altını çizer. Alpers'e göre Bruegel'in tabloları ahlaki mesajlarının yanında aslında dönemin köylü yaşantısının belli bir anını gayet açık bir şekilde gözler önüne seren betimleyici etnografik belgelerdir de (Alpers, 1972-1973: 163-176) (bkz. Tablo 12). Dönemin köylüleri tıpkı bu tablolarda olduğu gibi eğlenir, hayattan aynı bu tabloların gösterdiği gibi haz alırlar. Ayrıca Alpers'e göre bu tabloları, Avrupa edebi geleneği içerisinde yer alan belli bir anlayışın kanıtı olarak da görmek gerekir. Rabelais ve Shakespeare gibi yazarlar köylü eğlencelerini bir komedi unsuru olarak kullanmış; bu festivalleri ahlaki bir dersin çıkarılabileceği durumlar olarak değil, insan doğasının bir parçası olarak görmüşlerdir. Alpers'e göre Bruegel'in tabloları bu tür bir edebi geleneğin içerisine yerleştirildiklerinde daha iyi anlaşılabilirler (Alpers, 1972-1973: 174).

**Tablo 12:** *Pieter Bruegel, Düğün Dansı, 1566, Detroit Institute of Arts*



Alpers'in Bruegel'in tabloları hakkında geliştirdiği yorumlar daha sonraki dönemlerin Hollanda resimleri için de söylenebilir. Moral ve pedagojik mesajlar taşımalarının yanı sıra bu tablolar, ayrıca gündelik hayatın geçici doğasını yansıtan anlık fotoğrafik betimlemelerdir. Bu açıdan Jan Vermeer gibi ressamlar yaptıkları tablolarda Hollanda burjuva hayatının bu gelip geçici anlarını yakalamayı başarmışlardır. Tzvetan Todorov bireyi yeryüzündeki varoluşu içerisinde, eşyaların, öteki insanların arasında, evinin ya da yaşadığı köyün sınırları içinde gösteren bu tabloların, modern bireyi betimlediğini öne sürmektedir. Dinin egemen olduğu bir dünyada sadece belirli anlamları ima etmek için kullanılan ve gösterme işlevine indirgenen insan imgesi yerini özellikle Kuzey Batı Avrupa'da tüm kişisel nitelikleriyle betimlenen bireyin temsiline bırakmıştır. Bu gelişim tam da Hollanda topraklarında gelişmeye başlayan modern toplumun hem habercisi hem de yansımasıdır (Todorov, 2012).

## Sonuç

İmgeler ve toplumsal yapılar arasındaki ilişki Gombrich'in de belirttiği gibi çok katmanlı ve karmaşık bir karaktere sahiptir. Görsel kültür toplumsal yapıların ve dönüşümlerim sadece basit birer yansıması değildir, etnografik belge işlevi, gördükleri gibi ahlaki, ideolojik ve kültürel yaşantıların simgesel görüntülerini de içlerinde taşırlar. Bu karmaşık yapının analizi her şeyden önce farklı yönetsel bakış açılarını gerekli kılmaktadır. Simgesel analizin yoğun bir şekilde kullanıldığı ikonografik yöntemin yanında etnografik ve tarihsel-sosyolojik yaklaşımlar da görsel kültür ve tarihsel toplumsal yapılar arasındaki ilişkilerin anlaşılmasında kullanılabilir. 17. yüzyıl Hollanda toplumunun siyasi, kültürel ve sosyal yapısıyla resim geleneği arasındaki ilişki, ancak bu çok boyutlu yönetsel çerçeve içinde anlamlandırılabilir.

## Kaynakça

ALPERS, Svetlana (1989), **The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century**, London: Penguin Books.

ALPERS, Svetlana(1972-1973), "Bruegel's Festive Peasants", **Similous: Netherlands Quarterly for the History of Art**, cilt 6, sayı 3 / 4, s. 163-176.

BAXANDALL, Michael(1988), *Painting and Experience in Fifteenth Century Italy: A Primer in the Social History of Pictorial Style*, Oxford: Oxford University Press.

BERGER, John (2010), **Görme Biçimleri**, İstanbul: Metis Yayınları.

BURKE, Peter (2003), **Tarihin Görgü Tanıkları**, çev. Zeynep Yelçe, İstanbul: Kitap Yayınevi.

CASTAN, Nicole (1989), "The Public and the Private", **A History of the Private Life**, der. Philippe Ariès, Georges Duby, Cambridge: Harvard University Press.

DEKKER, Jeroen J. H. (1996), "Educational Messages in Seventeenth-Century Dutch Genre Painting", **History of Education Quarterly**, cilt 23, sayı 2, Yaz 1996, s. 155-182.

GOMBRICH, Ernst (1998), "Style", **The Art of Art History**, der. Donald Preziosi, Oxford: Oxford University Press.

ISRAEL, Jonathan I. (1995), **The Dutch Republic: Its Rise, Greatness and Fall, 1477-1806**, Oxford: Oxford University Press.

JAY, Martin (1996), "Scopic Regimes of Modernity", **Modernity and Identity**, der. Scott Lash ve Jonathan Friedman, Oxford: Blackwell Publishers, s. 178.

JENKS, Chris (1995), "The Centrality of the Eye in Western Culture", **Visual Culture**, der. Chris Jenks, London: Routledge.

MARIEN, Warner ve WILLIAM Fleming (2005), **Arts and Ideas**, Belmont: Thomson & Wadsworth.

PANOFSKY, Erwin (1957), **Gothic Architecture and Scholasticism**, NewYork: Meridian Books.

PANOFSKY, Erwin (1991), **Perspective as Symbolic Form**, çev. Christopher S. Wood, New York: Zone Books.

SCHAPIRO, Meyer (1998), "Style", **The Art of Art History**, der. Donald Preziosi, Oxford: Oxford University Press.

TODOROV, Tzvetan (2012), "Resimde Bireyin Gösterimi", **Sanatta Bireyin Doğuşu**, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları: İstanbul, s. 11-23.

VRIES, Jan De (1999), "Luxury and Calvinism / Luxury and Capitalism: Supply and Demand for Luxury Goods in the Seventeenth-Century Dutch Republic", **The Journal of the Walters Art Gallery**, sayı. 57, s. 73-85.