

İZLEYİCİNİN BAKIŞINDAN İSPANYOL RESİM SANATI ÖRNEKLERİNİN DEĞERLENDİRİLMESİ

EVALUATION OF EXAMPLES OF SPANISH PAINTING FROM THE VIEWER'S PERSPECTIVE

Tuncay Murat ATAL

Tekirdağ Namık Kemal Üniversitesi Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Resim Bölümü; tmatal@nku.edu.tr; <https://orcid.org/0009-0006-3197-3886>

ÖZET

Bakışın tarihine, batılı kanonlar ile şekillendirilmiş tarihsel dizgede düz çizgisel bir sanat anlayışının örneklem dünyasından bakıldığında, ilksel zamanlardan itibaren tanrılar ve krallar arasında yer değiştiren güç ve otorite için pozisyon almış tek merkezli ve eril bir bakışın estetik tarihinden söz edilmektedir. Bütün bu nedenle günümüz izleyicisinde oluşan palimpsestik bakış katmanları, çok uzun tarihsel bir sürecin irili, ufaklı ve kayıtlı ya da anonim izlerini taşımaktadır. Bu makalenin özelindeki izleyicinin varoluşunun başlangıcı, daha çok sanatın, sanatçının ve birey olarak izleyicinin özerkleştiği 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Yanı sıra izleyicinin bakışının daha çok kayıt dışı izlerini taşıyan ve izleyicinin bakışını arşiv dışı bir estetik alana yönlendirmeye çalışan araştırma ve inceleme boyutundan söz edilmektedir. Özellikle antikitenin anlam dünyasından beslenen ve antik çağ estetiğinin terminolojisi üzerinden şekillenen bakışın estetik tarihi, sanatın, sanatçının ve birey olarak izleyicinin 18. yüzyıla tarihlendirilen özerkliği ile değişim göstermektedir. Antik zamanlardan 20. yüzyıla, dolayısıyla da günümüze uzanan bakışın bu uzun soluklu serüveninde izleyicinin bakışı gibi seyir noktası da değişmiştir. Bu makalede izleyicinin bakışı özelinde değişen duyumsama süreçlerinin izleri ve sanat, sanatçı, sanat üretimi, izleyici arasında şekillenen estetik süreçlerin izleri, çoğunluğu Prado Müzesi Koleksiyonunda bulunan tarihsel örnekler üzerinden karşılaştırma yöntemi ile ele alınacaktır. Bu makale boyunca izleyicinin zihninin palimpsestik katmanlarındaki estetik duyumsamanın resmin karşısında nasıl pozisyon aldığı ile resmin estetik olarak izleyici tarafından duyumsandığı ve izleyicinin bakışından resmin palimpsestik katmanlarında yeniden varedildiği üzerine bulgular ortaya konulmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Plastik sanatlar, İzleyicinin bakışı, İspanyol Resim Sanatı, Kültürel miras, Sanat eleştirisi, Palimpsest.

ABSTRACT

Looking at the history of perspective from the sample world of a linear understanding of art shaped by Western canons within the historical framework, we see an aesthetic history dominated by a single-centered, masculine perspective that has taken a position for power and authority, shifting between gods and kings since primordial times. For all these reasons, the palimpsestic layers of perspective formed in today's viewer carry the large and small, recorded and anonymous traces of a very long historical process. The beginning of the existence of the viewer specific to this article is traced back to the 18th century, when art, artists, and the audience as individuals became autonomous. In addition, there is a research and analysis dimension that carries more traces of the viewer's gaze outside the record and attempts to direct the viewer's gaze towards an aesthetic space outside the archive. The history of aesthetics, shaped by a perspective nourished by the conceptual world of antiquity and informed by the terminology of ancient aesthetics, has undergone changes with the autonomy of art, the artist, and the viewer as an individual, traced back to the 18th century. In this long-

term journey spanning from ancient times to the 20th century, and consequently to the present day, the viewer's perspective has changed, as has the vantage point. This article will examine the traces of changing perception processes from the viewer's perspective and the traces of aesthetic processes shaped between art, the artist, art production, and the viewer, using a comparative method based on historical examples, most of which are found in the Prado Museum Collection. Throughout this article, findings have been presented regarding how aesthetic perception in the palimpsestic layers of the viewer's mind positions itself in relation to the image, how the image is aesthetically perceived by the viewer, and how the image is re-created in the palimpsestic layers from the viewer's perspective.

Keywords: Plastic arts, Viewer's perspective, Art of Spanish Painting, Cultural heritage, Art criticism, Palimpsest.

GİRİŞ

Bu makale günümüzde Prado Müzesi Koleksiyonunda bulunan, İspanyolcada Yunanlı anlam karşılığında tanımlanan ve İspanyol resim sanatının Romantik Dönem figürlerinden El Greco'nun, gerçek ismiyle Domenikos Theotokopoulos'un, *Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)* adlı yağlıboya tablosunun arşivlenemez anonimliğinden yola çıkmaktadır. El Greco'nun Elini Göğsüne Koyan Şövalyesi'nin çerçevesinden ve sanat tarihsel dizgedeki fotoğrafik imge halindeki dolaşım değerinden yola çıkarak estetik sorgulamalar gerçekleştirilmiştir. Makalede tartışılan düşüncelerin teorik altyapısı Antonio Negri, John Berger, Jonathan Crary gibi düşünürlerden beslenmektedir. El Greco'nun Elini Göğsüne Koyan Şövalyesi ile aynı şekilde Prado Müzesi Koleksiyonundan izleyicinin bakışına sunulan Diego Rodríguez de Silva y Velázquez'in *Nedimeler (Las Meninas)* tablosunun sanat tarihsel mirasından izler takip edilmektedir. Michel Foucault'un düşüncelerinden doğan bakış açılarıyla literatüre kazandırılmış olan Velázquez'in Nedimeler tablosu hakkındaki düşünceler başlangıç olarak belirlenmiştir. Hemen akabinde Velázquez'in Nedimeler tablosu ile şablon benzerliğinden kaynaklı Francisco José de Goya y Lucientes'in, *IV. Carlos ve Ailesi (La familia de Carlos Cuarto)* isimli tablosu ve Barselona kentindeki Picasso Müzesi'nde sergilenen Pablo Picasso'nun Las Meninas'ının eser incelemesi ile görme biçimlerine ilişkin sorular doğrultusunda ilerleyen makale toplamda iki bölümden oluşmaktadır.

Makalenin örneklemindeki bütün bu resimlerin sunduğu bilgiler ışığında tanrılar, krallar ve aristokratların bakışından daha ziyade izleyicinin bakışını önceleyen bu makalenin sorusu: otoriteye göre değişen bakışın sanat tarihindeki izleri nelerdir olacaktır. Bu sorudan kaynakla izleyicinin bakışının sanat tarihindeki özellikle 19. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan konumu üzerinden, bakış resimde kendisini nasıl var etmektedir? 20. yüzyılın ortalarında özneleşen izleyici bakışı günümüzde hakikaten özerk bir izleyici olarak varolabilmiş midir? Bu ve benzeri soruların estetik tartışmalarına ulaşmak isteyen makalenin amacı günümüz izleyicisinin bakışının palimpsestik katmanlarını sanatçılar ve sanat ürünleriyle buluşturmaya çalışmaktır. Makalede tartışılan düşünceler boyunca ve yukarıda bahsedilen sorular nedeniyle sanatçı, sanat ürünü ve izleyiciyi benzer mesafelerden anlamlandırmaya çalışan karşılaştırma yöntemi ve izleyicilerin deneyimledikleri estetik duyumsama hali önemsenmektedir.

1. EL GRECO (YUNANLI)

Modern felsefi estetiğin kurucusu olarak kabul edilen Alexander Baumgarten, estetiği felsefenin bir alt disiplini olarak konumlandırırken, estetik ile mantığı kıyaslayarak teoriyi gerçekleştirmiştir. Dolayısıyla modern felsefi estetik tarihinde *estetik kavramı*, ilk kez Baumgarten tarafından kullanılmıştır (Keskin, 2018: 16). Fakat estetik kelimesinin kökenleri Antik Yunan’a tarihlendirilmektedir. Baumgarten’ın çalışmasından Jale Nejdert Erzen’e göre *duyumsallık*: “1750-58’de yayımlanan *Theoretische Ästhetik* kitabında Baumgarten “estetik” terimini algılanan farklı duyumsal nitelikler için (...), yani duyumsal idrakin bilimi olarak kullanmıştır. Bu tanıma göre estetiği en sade şekilde “duyumsallık” olarak yorumlayabiliriz.” (Erzen, 2018: 16). Duyumsallık olarak yorumlanan estetik terimi için -Antik Yunan’daki kelime kökeni tırnak içinden çıkartıldığında- Baumgarten’ın modern felsefi estetik tarihinde kullandığı güzel ve ideal olanın ikili karşıtlıklarıyla estetik kavramı, antikitenin gündelik yaşam pratiğinde modern zamanlarda olduğundan başka halde yalınlaşmaktadır. Estetik kelimesi sıfat olarak Prof. Dr. Güler Çelgin’in Eski Yunanca-Türkçe sözlüğünde αἰσθητός duyularla algılanabilir, algılanabilir (Çelgin, 2018: 35) olarak maddeleştirilmiştir. Kelimenin karşıt anlamı a(n)+ ön ekiyle türetilmiştir (Nişanyan Sözlük, 2020). Anestezik halde olan izleyiciler, güzel ya da çirkinin, haysiyetli ya da zelilin v.b. değerlerin farkına varıp ayırt etmek bir yana, aynı tıbbi operasyonun anestezik halinde olduğu gibi duyuları ile etraflarındaki dünyayı algılamaktan yoksun olacaklardır. Antik Yunan’daki duyumsallık, modern zamanlardaki felsefi ve bilimsel estetik terminolojisinden farklıdır. Kelimenin kullanıldığı antik zamanlardaki anlam, ikili karşıtlığındaki sadeliğinden ve günlük yaşamdaki kullanım alanından başkalaşmıştır.

Prof. Dr. Larry Shiner *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi* adlı kitabının Birinci Kısım olan *Güzel Sanat ve Zanaat Ayrımının Öncesi*’ndeki I. Bölümleme *Yunancada Öyle Bir Kelime Yoktu* başlığı altında günümüzde kullandığımız güzel sanat kelimesinin anlam karşılığını vermeyen Antik Yunanlıların *techne* ile Romalıların dilindeki *ars* kelimelerinin günümüzde kullandığımız sanat kelimesiyle olan kökensel farklılıklarını akademik bir çerçevede kanıtlamaktadır. Shiner’a göre:

“Hakikaten, çoğu şey için kesin ayrımlar kullanmış olan Yunanlıların dilinde bizim güzel sanat dediğimiz şeyin karşılığı olan hiçbir sözcük yoktu. Bizim genellikle “sanat” olarak çevirdiğimiz *techne* kelimesi, tıpkı Romalıların *ars*’ı gibi, bugün bizim “zanaat” dediğimiz şeyleri de içine alıyordu. *Techne/ars*, marangozluk ve şiir, ayakkabıcılık ve tıp, heykeltiricilik ve at terbiyeciliği gibi birbirlerinden çok farklı şeyleri kapsıyordu. Gerçekten de *techne* ve *ars*, bir nesneler sınıfından ziyade, insanlardaki imal ve icra etme kabiliyetlerine işaret ediyordu. (...) Her ne kadar teamülleri ve kökenleri araştırmak rahatlatıcı olsa da eskilerin tutumlarıyla bizlerinkiler arasında bulunan derin farklılıklardan öğreneceğimiz çok daha fazla şey var” (Shiner, 2004: 49).

Kelimelerin kökenlerine gidilip, icat edildikleri zamanlardaki kullanımları incelendiğinde ve araştırıldığında öğrenileceklerin arasındaki en derinlikli bilgi: antikitenin anlam dünyası içerisindeki inşa sürecinde kelimeler, izleyicisi ile şekillenmiştir. Günümüz izleyicisinin şartlarının yarattığı bakış açısıyla bakıldığında *Antigone* gösterisine gitmek, bir Cumartesi gecesi senfoni orkestrasının konserine gitmek ya da baleye gitmek gibi bir “sanat” deneyi olarak duyumsanmaktadır. Çünkü Atinalılar, *Antigone*’yi ilk gördüklerinde bunu yıllık bir dinsel ve siyasal şenlik olan “*Şehir Dionysiası*”nın bir parçası olarak seyretmişlerdir. Sözün somut örneklerini Antik Tarihçi Prof. Dr. Erich Stephen Gruen’in Antik Yunan ve Roma araştırmalarından aktaran Shiner’a göre: “Yurttaşlar kendi ilçe meclislerinden bilet alırlar ve

aynı amfiteatr içinde bulunan şehirli toplulukların yaptığı gibi kendi siyasal “kabile”lerinden olanlarla oturlardı. Büyük anfiteatrın zemininde bulunan bir altardaki kurbanları canlandıran Dionysos rahipleri ise ön sırada özel olarak yontulmuş koltuklara oturlardı” (Shiner, 2004, 48). Dolayısıyla bütün bu dinsel ve siyasal şöenin tanıkları olan insanlar, Antik Yunan’daki “demokrasi” adı altında birincil olarak birey değil -kadınların, çocukların ve kölelerin yurttaş bile olmayıp yok sayıldığı- sadece otoritenin tebaası olarak görülmüşlerdir. Dinsel ve siyasal bir hiyerarşinin içerisinde izleyici olarak pozisyonları ve neyi, nasıl seyredecekleri oturma düzenlerinden itibaren belirlenmiştir. “Aynı şekilde Romalıların tiyatro oyunları da dinsel-siyasal bir bağlamda sergilenir, genellikle “tanrılar onuruna düzenlenen ve toplumsal dayanışma ve coşkuyu ifade eden seremonilere ilave” olarak yurttaş oyunlarına eşlik ederdi” (Shiner, 2004: 49). Geleneksel olarak Batı Sanatı, kendi içindeki coğrafi ve tarihsel farklılıkları bir yana, Antik Yunan ve Roma izlerini kaçınılmaz olarak taşımaktadır. Shiner, 18. yüzyılın akışı içerisinde gerçekleşen genellikle tayin edici bir dönüğe işaret eden dilbilimsel, entelektüel ve kurumsal kanıtların, modern sanat sisteminin birdenbire düzenleyici bir hale geldiği mucizevi bir tarihi gösterecek kadar net olmadığından bahsetmektedir. Şairlerin prestijlerinin ve rollerinin ressamlarınkinden çok farklı olduğunu tespit etmiş olan Shiner’a göre süreçteki bu net olmama halinin nedenleri:

“Yaratıcı edebiyatın genel edebiyattan ayrılması ile görsel sanatların güzel sanatlar ve zanaat olarak ikiye ayrılması tam olarak aynı dönemde gerçekleşmedi. Aynı şekilde açıktır ki resim, heykel ve mimarlık “liberal sanatlar” statüsüne Avrupa’nın öteki ülkelerine kıyasla İtalya’da, İtalya’nın öteki bölgelerine de kıyasla Floransa’da çok daha önce erişti. Son bir örnek olarak, “estetik” teriminin Alman sanat söyleminde düzenleyici hale gelmesi Fransa ya da İngiltere’de norm oluşumundan onlarca yıl önceydi” (Shiner, 2004: 34).

104

Bütün bu nedenlerle günümüz izleyicisinin oluşumu çok uzun tarihsel bir sürecin ürünü, ufaklı ve kayıtlı ya da anonim izlerini taşımaktadır. Bu makalenin özelindeki izleyicinin başlangıcı, daha çok sanatın, sanatçının ve birey olarak izleyicinin özerkleştiği 18. yüzyıla tarihlendirilmektedir. Makalede genel olarak 19. ve 20. yüzyıllardaki izleyicinin tarihsel şekillenme süreçlerinin izleri sürülmeye çalışılmaktadır.

Özellikle Batılı kanonlar ile şekillendirilmiş düz çizgisel bir sanat tarihsel anlayışın örneklem dünyasından okuma yapıldığında, ilksel zamanlardan itibaren tanrıların, sonrasında tanrının yerini almışçasına kralların ve zenginlerin dolayısıyla çoğunlukla eril zihniyetlerin bakışı için pozisyon almış bir tarihsellikten söz edilmektedir. Düşünür Antonio Negri, *Sanat ve Çokluk* adlı teori kitabında sanat üzerine düşüncelerini tartışmak için dostları ile mektuplaşma yöntemini kullanmaktadır. Kült yapının *Marie-Magdeleine’e Mektup, Biyo-politik Üzerine* adlı bölümlenmesinde, Negri ve dostu Marie-Magdeliene tarafından iki ay önce gezilen Venedik Bienali’nde izleyici olma durumu: boş bir biçimsel yenilikten kafa karışıklığına ve şaşkınlığa dönen izleyici olma hali yanı sıra sergilenen sanatsal çalışmaların bir mezarlıktaki belirsizlik hissini veriyor olması üzerinden açıklanmaktadır. Venedik Bienali ziyaretinden birkaç gün sonra Negri, düşünür Jean-Luc Nancy ile “*Üretim ve Yaratım*” hakkında bir tartışma gerçekleştirme şansı bulmuştur. Adı geçen mektuptaki tartışma Negri tarafından: “Varlığı bütünüyle, çokluk olduğu haliyle kat eden öznellik üretimi” olarak inceltirilmiştir. (Negri, 2013: 97-101) Bu makalenin çıkış noktasındaki esin kaynağı: Negri’nin düşüncesi olan “Tanrı ölmüş olabilir ama kral ölmedi ve Leviathan’ı yeniden inşa edip kimlikler aracılığıyla bizi yeniden şekillendirip boğmaya uğraşıyor.” düşüncesi olmuştur. Bu düşüncenin dirimselliğinde, *yaratmanın* daha insana dair fakat *türetmenin* tanrılardan devşirilen yaratmaktan daha üretici olduğu hususunda düşünmeye izleyicileri davet eden Negri’ye göre yaratmak ve türetmek olguları şu ifadelerle açıklanmaktadır: “İssizlığa terk

ederek firar etme sanatının da -güç ve neşe arayarak başını alıp gitmek, aynı anda bu dünyanın hem içerisinde hem de onun dinamiklerinin dışarısında kalarak, kolektif anlam yaratarak, yeni ortak deneyimler icat ederek, başını alıp uzaklara gitmek- figürleridir.” (Negri, 2013: 102). Böylece varlığın en küçük parçası bile kendine mal edilmiştir. Bu kapsamlar doğrultusunda Negri, günümüz izleyicisine derinlikli bakış olanakları sunmaktadır. Tekil yaratma, üretme ve izleme durumundayken izleyici, maalesef eril zihniyetlerin bakışı örgütlenme arzusunun karşısındadır. Büyük birader neyi izleyeceğimize karar vermektedir. Çünkü düşünür John Berger’e göre, “Düşündüklerimiz ya da inandıklarımız nesneleri görüşümüzü etkiler. İnsanların Cehennem’in gerçekten var olduğuna inandıkları ortaçağda ateşin bugünkünden çok değişik bir anlamı vardı kuşkusuz.” (Berger, 2006: 8) Berger, günümüz izleyicisinin geçmişin sanatını hiç kimsenin görmediği bir biçimde gördüğünden bahsetmektedir. “Yalnız Avrupa sanatına özgü olan Rönesans’ın başlarında yerleşen perspektif geleneğinde her şey bakan kişinin görüş açısına göre düzenlenir. (...) Görünenler dünyası seyirciye göre bir zamanlar evrenin Tanrı’ya göre düzenlendiği biçimde düzenlenmiştir.” (Berger, 2006: 16) İlk üretildiği antik zamanlarda tanrıların bakışlarına sunulmak için üretilen Fayyum Portreleri¹, *imagolar*² ya da insan eli değmeden oluşan Veronika’nın keten örtüsü³ gibi imgeler, günümüzde ilksel zamanlardaki görülme hallerinden başka bir şekilde ve müzeler aracılığı ile izleyicinin bakışına sunulmaktadır.

Ölü hayvan bedeni parçasının kayıp gönderge ile ete dönüştürüldüğünü yanı sıra kadın ve çocuklara uygulanan şiddetin ilk olarak insan türünün dışındaki canlılar üzerinden gerçekleştirildiğine dair temaların araştırıldığı *Etin Cinsel Politikası* adlı kitabında aktivist Carol J. Adams *Et Kraldır* adlı bölümlemede eril merkezli dünyanın nasıl şekillendiği hakkındaki düşüncelerini açmaktadır. Adı geçen kitabın *Et Kraldır* bölümlemesinde Adams, eril otoritenin eleştirisini gerçekleştirirken, toplumsal cinsiyet eşitsizliğinin savaş zamanlarında nasıl arttığını ve böylece etin erkek egemenliğinin sembolü haline gelişini izah etmektedir. (Adams, 2015: 86-88) Batılı sanat tarihinin geleneğinde krallar yemek masası başında tabağındaki et ile sembolleştirilmektedir. Toplumsal cinsiyet ayrımıyla ailenin geri kalanı yani kadınlar ve çocuklar sebzelerle bağdaştırılmaktadır. Yanı sıra John Berger’e göre, ortaçağ ressamaları çoğu zaman resimlerinde doğrudan altın yaldız kullanmış ve altın yaldız zamanla sadece çerçevelere sürülmeye başlanmıştır. Takip eden dönemlerde resimlerin çoğu parayla satın alınabilecek başka şeyleri göstermiştir. Satın alınabilecek bu mallar sonunda sanat yapıtlarının asıl konusu haline gelmiştir. Sahiplerinin zenginliği ve alıştıkları yaşama biçimlerini yansıtan bu resimlerin tarihinde, sahiplerinin toplumsal sınıfını vurgulayan doğrudan davarlar, dört ayaklı ev eşyaları gibi resme geçirilen hayvanlardır (Berger, 2006: 99). Bilindiği gibi sömürge coğrafyalarının egzotik yiyecekleri de resmin natürlmort konusu olarak eril kompozisyona dahil edilen “zenginlik” göstergesiydi. Bununla birlikte zenginliklerin beslendiği sömürge coğrafyalarına ait ölü hayvan bedenleri de haşmetli batı resminin sofralarında resimsel bir unsur olarak izleyicinin bakışına sunulmuştur. Bahsedilen resimsel dönem içinde gerçekleştirilmiş natürlmortlar, gösterişli yapıların yemek salonlarını süslemek üzere resmedilmiştir. Yapıldıkları zamanlarda çoğunlukla zengin bir zümrenin bakışı için duvara asılmış olmasına rağmen günümüzde müzelerde izleyicilerle buluşmaktadır.

¹ “Kuzey Mısır’da İsa’dan sonra 1. ve 3. yüzyıllar arasında Fayyum Havzası’nda üst sınıf mummyalara tutturulmuş ahşap panolara resmedilmiş natüralist portrelerdir” (Sayın, 2003: 43, 44, 45, 46).

² “Roma ölü tapı geleneğinde tahnitten önce cesedin yüzünden alınan balmumu maske. Genelde imago’lar evlerde ahşap dolaplar içinde saklanır ve cenazelere eşlik eder” (Sayın, 2003: 309-310).

³ “Latince vera ikona, hakiki ikona. İsa’nın çarmıha gerilmeye götürülürken Via Dolorosa’da terini sildiği ve yüzünün suretinin çıktığı mendil ve ona öykünen, mucize yaratmaya kadir, insan eli değmeden oluşan imgeler” (Sayın, 2003: 318).

Bütün bu bilgiler ışığında tanrılar, krallar ve aristokratların bakışından daha ziyade izleyicinin bakışını önceleyen bu makalenin sorusu: otoriteye göre değişen bakışın sanat tarihindeki izleri nelerdir olacaktır. Bu sorudan kaynakla izleyicinin bakışının sanat tarihindeki özellikle 19. yüzyıldan itibaren belirmeye başlayan konumu üzerinden, bakış resimde kendisini nasıl varetmektedir? İspanyolcada Yunanlı anlam karşılığına denk lakabıyla tanınan ve İspanyol resim sanatının Romantik Dönem figürlerinden El Greco'nun, gerçek ismiyle Domenikos Theotokopoulos'un, *Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)* adlı yağlıboya tablosu (Görsel 1) Prado Müzesi Koleksiyonunda bulunmaktadır.



Görsel 1 El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, tual üzerine yağlıboya, 81.8 cm x 66.1 cm, 1580, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Bu resim, El Greco'nun İspanya'da hayatını sürdürmek üzere henüz Toledo'ya vardığı otuz altı yaşına yani 1580 yılına tarihlendirilmektedir. İtalyan Rönesans sanatçılarından özü itibarıyla İtalya'da öğrenmiş olduğu tekniklerin El Greco tarafından uygulandığı ve sanatçının İspanya'daki resmettiği ilk portrelerinden biri olan resim, elliye yetmiş günümüz standart boyutlarından biraz büyük ve modelinin kimliğinin tam olarak tespit edilemediği bir yağlıboyadır (Museo Nacional del Prado, 2007). Teknik olarak kendi döneminde bir nevi “vesikalık fotoğraf” formatında tanımlanabilecek kimliği belirsiz olan bu anonim portre, bir şövalye imgesini yansıtmaktadır. Doğrudan izleyiciyle bakışan figürü gri fon ve siyah elbiseden ayıran beyaz fistolü gömlek yakası ve elini vurgulayan yine beyaz fisto kaplı bilekleri dikkat çekmektedir. Figürün sol elinde altın kabızalı kılıç tuttuğu anlaşılan kompozisyonda, sağ el göğüs hizasında betimlenmiştir. İzleyiciyle bağ kuran cesur bakışları ve eşit olmayan parmak açıklıkları sembolik bir ifade miydi? Elin bu pozisyonu dönemin dini resimlerinde görülmektedir. Fakat dindışı portrelerde pek rastlanmamaktadır (“The Gentleman with his Hand on his Chest. Greco”, 2025). Figürün göğsüne koyduğu el bir yemine mi işaret ediyordu? Krallara mı, kiliseye mi yoksa kendi iktidarına mı? Kibrin ideal kanonlarında boğulan sıradan bir poz muydu sadece? Bir diğer söylenceye göre gerçekten de ressamın kendisi miydi ya da sadece sıradan bir otoportre ürünü mü olduğuna dair soruları çoğaltmak mümkündür.

El Greco, Toledo'da hayatını sürdürdüğü yıllar boyunca manastırlar, kiliseler ve şapeller için resimler yapmıştır. 16. yüzyıl giyim modasını üzerinde taşımakta olan yaklaşık otuz yaşlardaki bu şövalye, boynundaki süsleme ve kollarındaki beyaz manşetler ile karşıtlık oluşturacak biçimde siyahlar giymektedir. Şövalenin yüzü ve elleri vurgulanmak için gene

boyun ve manşetlerde olduğu gibi beyaz renk kullanılmıştır. Manşet, büyük madalyonun izleyiciye gösterilen yarısı ve kılıcın kabzası aynı şekilde kontrastın arttırılması için koyu renklerden oluşturulmuştur. Resmedilen anonim şövalenin yüzünde bulunan ciddi ifade ve düşünceli bakış, El Greco'nun resimlerinde dini bir atmosfer oluşturmak için sık sık kullandığı bir ifadeden kaynaklanmaktadır. Oldukça spekülatif biçimde kimi uzmanlar resmin El Greco'nun kendisi olduğunu düşünürken, kimileri yazar ve şair Miguel de Cervantes olduğunu düşünmektedir. Kimi uzmanlara göre portre resminin Kral II. Felipe'nin sekreteri Antonio Pérez olabileceği kanaatindedir (Prado internet sitesi). Portredeki el pozisyonu daha çok dini resimlerde yaygın olduğu için dini olmayan bir şahsiyetin portresinde ya nadiren resmedilmiştir ya da günümüz için en doğru fikri yani portrenin anonimliği bilgisini beslemektedir.

Portrenin yapımından yirmi yıl sonra tuvalin çerçevesi ("Frame of The Nobleman with his Hand on his Chest", 2025) takılmıştır. (Görsel 2) Halen Prado Müzesi Koleksiyonunun



Görsel 2 El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Elini Göğsüne Koyan Şövalye Çerçevesi* (Marco de El caballero de la mano en el pecho), 1600, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

kıymetli bir parçası olarak izleyicilerin bakışına sunulmaktadır. Prado Müzesi Koleksiyonu ve Louvre Müzesi gibi benzerlerinde resimler, çerçeveler ve koleksiyonun parçalarından yola çıkılarak üretilmiş *souvenirlere* (hatıra eşyaları) dönüştürülen her şey müzelerin kültürel mirasında sahiplenilmektedir. Egemen zihniyetin *mouseionları*⁴ olan dünya kültür mirasının isim müzeleri, bu *kültür endüstrisinin* üretimlerini hatta Mona Lisa'nın kaçırıldığı duvardaki bıraktığı boşluğun izi de dahil olmak üzere teşhir etmektedir. Psikanalist Dariean Leader sanatın izleyicilerden gizlediklerini konu aldığı *Mona Lisa Kaçırıldı* adlı kitabında 21 Ağustos 1911 sabahı Louvre Müzesi'nde çalışan bir badanacı olan Vincenzo Peruggia tarafından Mona Lisa'nın kaçırıldığı tarihte rapor edilmesini konu etmektedir. Olay polislerce tespit edilir edilmez izleyiciler, bir zamanlar resmin asılı olduğu fakat artık boş olan

⁴ Sanat tarihçisi Anne D'alleva'nın *Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?* adlı kılavuz kitabının *Müzelerin Kısa Tarihi* adlı bölümlemesinde, günümüzde kullandığımız müzenin Antik Yunan'daki kelime kökeni olan mouseion, sanat yapıtlarının sergilendiği yerler değil insanların derin düşüncelere daldığı mekanlar olarak açıklanmaktadır. Antik çağlarda müzeler işlevsel olarak Yunan mitolojisinde ilham ve sanatsal yaratıcılık Tanrıçaları olan Muselara adanan felsefi kurumlar şeklinde kullanılmıştır. Müzelerin felsefi tartışmalar ve antik ritüeller gerçekleştirilmiş mekanlar oluşu konusunda Romalılar da Yunanlıların izinden gitmiştir. Üstelik antik zamanlarda mozole yani anıt mezar işlevi bu mekanlar için yaygın şekilde gözlemlenmektedir. Ancak 18. Yüzyılda zenginlerin koleksiyonlarını kamusal alana açmalarıyla birlikte çağdaş müze doğmaya başlamıştır. 19. Yüzyıl boyunca müzeler, savaş ganimetleri olan sömürgecilerin ve misyonerlerin yağmaladıkları Avrupa dışı dünyanın gündelik yaşam nesneleriyle doldurulmuştur (D'alleva: 2020, 58).

uzama öylece bakmak için Louvre’da toplanmışlardır. Hatta izleyiciler arasında tablonun duvarda bıraktığı boşluğun izini seyretmek için Franz Kafka ve arkadaşı Max Brod dahi hazır bulunmuşlardır (Leader: 2004, 12; Atal: 2015, 1663). “Mona Lisa’yı çalıp iki yıl boyunca bekâr odasında gözden uzakta saklayan adam bile, eserin kartpostal reproduksiyonlarını şömine rafı üzerinde sergilemek zorunda hissetmiştir kendini” (Leader, 2004: 14). Tarihsel olarak izleyicilerin bakışı, egemenin örgütlediği sanatın müzelerdeki karşılığından ziyade daha hayatın içerisinde izleyicilerin kendilerine mal edebilecekleri kartpostallarda, fotoğraflarda, müzelerin görkemlerinden uzak bir hali gözeterek hayatın içerisindeki mütevazı imgelerde gezinmektedir.

Portre resmin ve çerçevenin kültürel mirasına sahip çıkan Prado Müzesi’nin Koleksiyonunda izleyicinin bakışından resmin nasıl izler takip ettiği hususundaki dizgeyi göstermekte olan aşağıdaki görseli bulunan fototip kartpostal (“El caballero de la mano en el pecho”, 2025), dönemi için çoğaltım nesnesi fakat günümüzde kıymetli bir parça olarak mevcuttur. (Görsel 3) Müzenin koleksiyonundaki bir örneği görülen bu kartpostallar, Prado



Görsel 3 Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco’dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototip, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905’ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Müzesi’ndeki El Greco’nun resminden daha çok dolaşımda olan ve izleyicilerin hayatlarındaki estetik duyumlarıyla buluşan türden imgelerdir. Prof. Dr. Zeynep Sayın, *İmgenin Pornografisi* adlı kitabında, Charles S. Peirce’in *index* dediği imgeyi tanımlayış biçimini ele almaktadır ve *fotoğraf*’ın tartışılmaz olarak *index* diye nitelenecek türden bir imge olduğunun yorumunu paylaşmaktadır. Index kapsamındaki imgeler ve dolayısıyla fotoğraf, Peirce’den aktaran Sayın’a göre, kumsalda bırakılan ayak izleri ya da tıbbi semptom olarak deride görünen belirtiler misali sürdüğü izin göstergeleri olsa bile onunla benzeşmeyen türden imgelerdir. Bu bağlamda *index* imgeler, ne denli yakın olursa olsun, eşsiz bir uzaklığın ve ne kadar uzak olursa olsun aslında eşsiz bir yakınlığın görüntüsü olmalıdır (Sayın, 2003: 78). Bu türden imgelerle izleyicilerin karşılaşma mekanları neresidir? Bu sorunun yanı sıra izleyiciler, imgelerin hangi halleriyle yüz yüze gelmektedirler? Görsel/görüntü/fotoğraf/imge, hayatın gündelik pratiğinde en çok karşılaşılan görüntü biçimi nedir?



Görsel 4 Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco'dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototipin kutusu, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905'ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görme görülme ilişkisini dile getirme çabası içerisindeki düşünür John Berger, imgenin *göze-geliş-biçimine* ve izleyicinin bakışına açılım yaparcasına: ““Sizin her şeyi nasıl gördüğünüz”ü benzetmeyle ya da doğrudan açıklama çabanızla, “onun her şeyi nasıl gördüğü”nü anlama çabanızdır” (Berger: 2006: 9) hususuna dikkat çekmektedir. Kendilerinde bir benzeşim ya da tekabüliyet önermesi bulundurmaktan kaynaklı siyasal iktidarın temsiline dönüşebilmekte ve bilgi ile iktidarı varlıkta buluşturduklarını iddia etmekte olan imgeler üzerine düşünen Zeynep Sayın, John Berger’e özdeş bir yerden imgelerin göze geliş biçimlerindeki Žižekçe “Totaliter Pornografi”den imge teorisini inceltmektedir. Sezar’ın bedensel dokunuşunu temsil etmeye yeltenirken, Sezar göstereninin Sezar gösterileniyle örtüştüğünü iddia etmekte olan üzeri kabartmalı madeni sikkeler ya da Amerikan doları ve bunlar gibi imgeler, Sayın’a göre haysiyetli imgelerden ayrılmaktadırlar:

“Pornografik olmayan bir dokunuş izi (...) sevgili bir ayağın değdiği toprağı yüreğinde saklayan bir kadının yaptığı türden benzeşmeyen bir benzeşimdir. O nedenle aynı anda yakınlığı ve mesafeyi ifade etmektedir. Bir yandan toprağa dokunmayı ve öpmeyi arzulayan türden bir yakınlıktır bu. Diğer yandan öpülen ve okşanan, sevilen bedenin bizatihi kendisi değildir. Bu türden bir imge, benzeşen bir *imago*’yla benzeşmeyen bir *vestigium*’u eşzamanlı olarak göze getirir ve göze getirdiği an görünmezleştirir” (Sayın, 2003: 76).

Bu nedenledir ki Sayın, imgenin haysiyetinden ya da zilletinden, ahlakından ya da pornografisinden, sanat öncesi ya da sanat sonrası halinden bahsetmenin başka bir deyişle gözle ve bakışla ilişkilendirmenin dizgesinden estetik tartışmayı yürütmektedir. Bütün bu sorunsalların üzerine düşünebilmek için izlekte öncelikle bu hususların, imgenin göze-geliş-biçimi ile ilgili olduğunu saptamak gerekmektedir (Sayın, 2003: 48). Böylelikle izleyicinin bakışının, aslında ne kadar imgelerin göze geliş biçimlerindeki kendilerini teşhir edişleri, müstehcenlikleri, yanılsamaları ve hatta benzeşimleri ya da benzeşemeyişleri hakkındaki problematiklerden kaynaklandığının incelenmesi ve araştırılması gerçekleştirilecektir.

Jonathan Crary 19. yüzyılda görme ve modernite konuları hakkında kaleme aldığı kapsamlı metni *Gözlemcinin Teknikleri*’nde, izleyicinin ve bakışının derinlikli çözümlemelerini paylaşmaktadır. Kitabın *Modernite ve Gözlemcinin Sorunu* bölümlemesinde Crary, bu makalenin özelinde yoğunlaşılan üretim biçimleri ve teknikleri üzerine iktidarın merkezileştirilmesine ve görüntüler üzerindeki tahakkümüne başkaldırı niteliğindeki örneklem dünyasını tartışmaya açmaktadır. Crary’a göre, “İmitasyonlar, kopyalar, taklitler ve bunların üretim teknikleri (buna İtalyan tiyatrosu, doğrusal –merkezi– perspektif ve *camera obscura* dahildir) aristokrasinin tekeline ve göstergeler üzerindeki denetimine meydan

okumuştur” (Crary, 2010: 24). Dolaşımdaki etkisi bağlamında fotoğraf, gözlemcinin içine yerleştirildiği yeni bir homojen tüketim ögesidir fakat Crary’ye göre 19. yüzyıl modernitesindeki izleyicinin konumu, 17. ve 18. yüzyıllardaki dokunma ile ilgili bilgi boyutundan beslenmektedir. “Para da fotoğraf da bireylerle şeyler arasında yeni, soyut bir ilişkiler bütünü kuran ve bu ilişkileri gerçekmiş gibi dayatan büyüsel biçimlerdir” (Crary, 2010: 26). Crary’nın tarihselliği içerisinde gözlemci diye adlandırdığı fakat bu makalenin özelinde izleyici kelimesinin kullanıldığı öznenin varolma hali dillere, coğrafyalara, kültürlere göre başkalıklar göstermektedir. Bunun yanında izleyicinin tanımının bakış ile çerçevesi makalede, sadece göz organından ve görme fiilinden yana bir taraf söz konusu değildir. İzleyicinin zihninin *palimpsesti*⁵ ile resmin palimpsestik katmanlarının birbirleriyle karşılaşmasındaki bilgi boyutu devreye girmektedir. John Berger, söz konusu düşünsel yapıyı: “Bir şeyi gördükten hemen sonra, aynı zamanda kendimizin görülebileceğini de fark ederiz. Karşımızdakinin gözleri bizimkilerle birleşerek görünenler dünyasının bir parçası olduğumuza bütünüyle inandırır bizi” (Berger, 2006: 9) şeklinde ifade etmektedir. Prof. Dr. Beliz Güçbilmez palimpsesti “Freudyan bastırılmanın geri dönüşü”ne ve hatta bir kötülüğün, egemenlerin otoritelerini sarsacak her türlü bilgiye erişimi düzenli biçimde engelleme çabası şeklinde tanımlanabilecek kavram olan *obskürantizme* benzetmektedir. Özensizliğin yol açtığı harikulade bir insanlık arşivi olarak tanımlamaktadır (Güçbilmez, 2023: 84-85). Günümüz izleyicileri, bütün bu görseller dünyasının doğrudan ya da dolaylı olarak birçok kanaldan zihinlere doldurulduğu ve kurmaca ile gerçeğin eşiğindeki bilinçdışı palimpsestleri kadar hayatlar yaşamaktadır.

2. LAS MENİNAS TABLOLARINDA VAROLAN RESSAMLARIN GÜNDÜZ DÜŞÜNDEKİ İZLEYİCİLER

İzleyicinin bakışına sunulan bir diğer görsel yine Prado Müzesi Koleksiyonunun güzide parçalarından biri olan Velázquez’in *Nedimeler (Las Meninas)* tablosudur (Görsel 5).

110

⁵ Sarah Dillon, palimpsest kavramının etrafıca bir incelemesini ve araştırmasını gerçekleştirmektedir. Dillon’nun tespitiyle Thomas De Quincey 1845’te *Blackwood’s Magazine*’de “The Palimpsest” başlıklı bir deneme yazısında kelimenin başına belirli tanım edatı “the” koyarak palimpsest’in isim olarak kullanımını başlatmıştır. Kelime 1845’e kadar sadece antikiteye ait elyazmaları araştırmacılarının ilgilendiği paleografik tuhaf nesneler olan palimpsestler ile ilgiliyken, bir kavram olarak yeni bir metaforik kullanım alanı bulmuştur (Dillon, 2017: 13). Günümüzde palimpsest kavramı katmanlardan oluşmayı tarif etmektedir. Katmanlar üst üste gelerek kültürel derinliği artırmaktadır. Bu kavram artık mimari, edebiyat, plastik sanatlar gibi birçok farklı alanın terminolojisindedir. Palimpsest kavramsal olarak insan zihninin işleyişinin bir çeşit metaforu şeklinde kullanıldığının yanı sıra mimaride İstanbul, Roma, Plovdiv v.b. kültürel ve tarihsel katmanları birbirinin üzerine kurulmuş şehirler için de palimpsestik sıfatı kullanılabilir.



Görsel 5 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Nedimeler (Las Meninas)*, tual üzerine yağlıboya, 318 cm x 276 cm, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Velázquez'ın *Nedimeler*'i günümüzde müzenin sanatçının diğer büyük yağlıboya tablolarına ayrılmış devasa hacimdeki Velázquez salonunda izleyicilerini selamlamaktadır. *Don Quijote*'nin *Şunuş*'unda Jale Parla, birinci kısmının basıldığı 1605 yılından itibaren en çok okunan, en çok yorumlanan ve yeniden en çok yazılan La Mancha'lı Şövalye El Quijote ve Sancho Panza'nın serüvenleriyle romanın "öz" babası Miguel de Cervantes Saavedra, kendisini izleyen tüm romancıları yapıtlarının "üvey" babası konumuna düşüreceğini bilebilir miydi diye sormaktadır (Cervantes Saavedra, 2020: 9). Parla'ya göre Cervantes, Shakespeare'le birlikte ilk kez, "modern" okuru düşlemiştir ve düşlediği bu okur, neredeyse yaratıcı şövalye El Quijote kadar romanının içindedir (Cervantes Saavedra, 2020: 11). Cervantes'e özdeşlikle Velázquez, *Nedimeler* tablosunda geleceği düşleyen bir kurmaca evren yaratmıştır. Bu kurmaca evren bütün hakikatiyle Velázquez'ın *Nedimeler* tablosunun dışına ve izleyicilerin bilinçdışı depolarına taşmaktadır. Günümüzdeki sergilendiği mekan olan Velázquez Salonu'ndaki resmin karşısında durduğumuzda, yüzyıllar öncesinden Velázquez'ın gündüz düşünde hayal ettiği izleyiciler olmaktadır. Katmanlar derinleşmektedir ve Cervantes'in *Don Quijote*'si misali Velázquez'ın *Nedimeler*'i dişil ve doğurgan bir biçimde sanat tarihsel örneklerine doğru çoğalmaktadır. Cervantes modern okuru ve Velázquez modern izleyici düşlemiştir. Hatta onların düşledikleri okur hem de izleyici özelliği barındırarak ve özne olmuş haliyle düşledikleri izleyici hem de okur olarak, türetici bir kimlikle günümüzde hayat sürmektedir. İzlerken, okurken, gözlemlerken, seyrederken etkin ve katılımcı bir biçimde estetik varlık alanını türetmektedir.

Gündüzdüşündeki izleyicileri tablonun solunda, ressamın şahsının önünde duran ve sırtını gördüğümüz tuvaldeki yağlıboya resmin içerisine, yaklaşık dört yüz yıldır boyamasında olduğu gibi bir varoluşla: "günümüz" izleyicisi, oradadır. Düşünür Enis Batur'un *Başkalaşımalar I-X* adlı kitabının *Ayna* bölümlemesinde estetik tartışmasını yürüttüğü üzere: "“Las Meninas” iki çekirdeği olan, iki özekten kurulmuş bir resim; bakmayı sürdürenler yapıtın alt oluşumunu bulacaklardır. Biz bu ikilemin tasarıma dönük yerinden ayrılacağız:

Ereğimiz Velázquez'in yaptığı resmi görmek değil çünkü: Yaptığı resmin içinde yapmadığı resmi arayacağız" (Batur, 2000: 27). Böylece *görünmeyene* doğru dönülecektir. Bu da makalenin okurunu, Velázquez'in Nedimeler tablosu özelinde, düşünür Michel Foucault ile buluşturacaktır. Foucault'un altını çizdiği öğüdü anımsatıp aktaran Enis Batur, Velázquez'in ustası Pachero'nun çömezine vermiş olduğu: "Görüntü çerçeveden çıkmalı" ilkesini çözümlemektedir (Batur, 2000: 29). Özne ve nesne, izleyici ve model rollerini sonsuza kadar tersyüz etmiş olan Nedimeler tablosunda, Michel Foucault'nun ifadesiyle marjinal bir tuzak tarafından çoğaltılan ve daha da kaçınılmaz kılınan şaşkınlık:

"Ressamın gözleri, seyirciyi bakışlarının alanı içine yerleştirdiği ânda, onu kavramakta, tablonun içine girmeye zorlamakta, ona hem ayrıcalıklı hem de zorunlu bir yer vermekte, onun aydınlık ve görünür yanını yok etmekte ve onu donuk tuvalin ulaşılamaz yüzeyine yansıtmaktadır. Seyirci, ressam için görünür hale gelmiş ve kendi için kesinlikle görünmez bir görüntü halinde yüzeye aktarılmış olan görünmezliğini görmektedir" (Foucault, 2001: 30).

İzleyici ve model rollerini karşılıklı kılmış ustalıktaki Velázquez'in yüzyılları aşan öngörüsü, izleyicinin bakışını, görmediğimiz ve hiçbir zaman bitmiş halini göremeyeceğimiz tuval resmiyle kucaklamıştır. Velázquez estetik imge üretimi noktasında, hem 19. yüzyıldan itibaren kamusallaşan ve dolayısıyla özgürleşen izleyiciye, hem de Nedimeler tablosunu tohum olarak sanat tarihindeki birçok ressamın doğrudan resmin kendisinden etkilenip üretmesine vesile olmuştur.

Özgürleştiği için bakışının derinliğini ve kıymetini her bir izleyici nasıl bilmekteyse, aynı şekilde sanat tarihsel dizgedeki Velázquez'in Nedimeler tablosunu yeniden üreten her bir ressam keza derinlikli ve kıymetlidir. Bu makale özelinde Francisco José de Goya y Lucientes, daha fazla bilindiği haliyle: soyadı Goya ve ressamın *IV. Carlos ve Ailesi* (*La familia de Carlos Cuarto*) yağlıboya resmi (Görsel 6) ile devam edilecektir.



Görsel 6 Francisco José de Goya y Lucientes, *IV. Carlos ve Ailesi* (*La familia de Carlos Cuarto*), tual üzerine yağlıboya, 280 cm x 336 cm, 1800-1801, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Resim Velázquez'in Nedimeler tablosunda olduğu gibi Prado Müzesi Koleksiyonunun seçkin parçalarından biridir. Bunun başat nedeni Goya'nın Velázquez'in öğrencisi olması ve benzer kompozisyon şemalarını kendine özgü teatral unsurlarla tuvale yansıtmasıdır. Goya'nın tüm eserlerinde bir tiyatro sahnesinin kurmacası izlenmektedir. İspanyol Kraliyet ressamı olarak görev yaptığı süre içinde detayların kendine özgülüğünü abarttığı yaklaşımını portrelerde ve grup resimlerinde başarıyla kullanmıştır. Yanı sıra bu makale özelinde dikkat çekici olan unsur, Goya'nın IV. Carlos ve Ailesi adlı yağlıboya tablosunun Velázquez'in Nedimeler tablosunu şablon olarak alması ve böylece sanatçının kendisini Velázquez'in Nedimeler tablosunda olduğu şablonla tuvalin sol köşesine yani aynı Velázquez'in Nedimeler tablosunda konumlandığı noktaya yerleştirmiş olmasıdır. Oldukça benzer espride Goya'nın önünde de izleyicilerin sonsuza kadar resmedilmesini düşlediği tuvali hazır bulunmaktadır.

Prado Müzesi Koleksiyonunun güncel takipçileri olan izleyiciler, IV Carlos ve Ailesi tablosunun önünde seyre başladıklarında aileyi önceleyen bir sırada hizalanmak yerine Goya'nın gölgede kalmış varlığıyla karşılaşmaktadırlar. Kralın ve ailesinin portreleri olmasına rağmen resim, kral resmetme geleneğinin tarihselliğindeki ciddi, görkemli, bürokratik geleneğinden oldukça uzak tasarlanmıştır. Işıklı aydınlatılmış IV. Carlos'un kendisi ve ailesindekilerin portreleri gülünç denebilecek bir biçimlendirmeye izleyicilerin karşısındadır. Yaklaşık üç metreye üç metrelik resim bütün büyük hacmine kontrast şekilde, modellerini küçültmüş gibi görünmektedir. Kralın yüzünde sakin bir ifade görülmektedir. O dönemde, gerçek iktidarın kraliçede olduğunun söylentisi söz konusu edilmiştir (Prado Müzesi internet sitesi). Yalnızca gölgede izleyicilerini düşleyen ressam Goya hariç olmak üzere her biri kıyafetlerindeki en ince, ışıltılı detaylarla resmedilmiştir. Sol tarafta kendisini neredeyse gölgede gizlenmiş olarak resmeden Goya'nın, Velázquez'in Nedimeler tablosunda görüldüğü gibi büyük bir tuval üzerine resim yaptığı görülmektedir. Böylece sanatçı, kendisini kompozisyonda Velázquez'in Nedimeler tablosunda konumlandığı noktaya aynı rol ile yerleştirmiştir. Makalenin ilk bölümünde Berger'in ifade ettiği üzere 'onun her şeyi nasıl gördüğü'nü yani ressamların, resimlerin izleyiciyi sonsuz kere düşlemesi ve seyretmesi hakkındaki bilgi boyutu açıklıkla gözlemlenmektedir. Ressamın gölgelerden ulaşan bakışı ile esasında, anlamlandırma çabası ile yükümlü izleyicinin sorumluluk alanına işaret edilmektedir.

John Berger *Manzaralar Sanat Üzerine Yazılar* adlı kitabının *İdeal Eleştirmen, Mücadeleci Eleştirmen* adlı bölümünde, bir sanatçının dünyaya bakma biçimi, tarzı neden bizim için bir anlam taşımalıdır sorusuna yanıt vermektedir. Berger eleştirmeni tarif etmeye çalıştığı adı geçen bölümde, bir sanatçının dünyaya bakma biçiminden, tarzından neden haz alıyoruz sorusundan yol almaktadır. Sanatçının dünyaya bakma üslubu bir başka deyişle sanatsal üretim Berger'e göre kendi potansiyelimize dair farkındalığımızın artmasını sağlamaktadır. Sanatsal üretim, üretirken sanatçılar ve duyumsarken izleyiciler olarak insanların dünyaya bakışlarının ve dünya ile nasıl bir ilişkiye girdiklerinin ipuçlarını vermektedir. Her ilişki de bir eyleme işaret etmektedir. Birbirinden çok farklı eylemler söz konusudur. Berger'in ortaya koyduğu problematik sözü sözüne:

"Klasik bir Yunan heykeli potansiyel fiziksel onurumuza dair farkındalığımızı artırırken bir Rembrandt ahlaki cesaret potansiyelimize, bir Matisse duysal farkındalık potansiyelimize dair farkındalığımızı artırır. (...) Gerçek bir sanat eseri öyle ya da böyle bir gelişme, bir ilerleme ihtimali vaat eder. Eserin bunu başarması için iyimser olması gerekmez; aksine, konusu trajik olabilir. Neticede, vaatte bulunan eserin konusu değil, sanatçının konusunu ele alış biçimidir. Goya'nın bir katliama bakışı, katliamlar olmadan yaşamamız gerektiği fikrini yansıtır" (Berger, 2019: 105-106).

İspanya'nın 17. yüzyıldaki Diego Velázquez ile 20. yüzyıldaki Pablo Picasso arasında yaşamış en önemli ressamı sayılan Goya'nın dehasını en çok 18. yüzyıl sonları 19. yüzyıl başlarında İspanya'da yaşanan politik ve toplumsal başkaldırıları beslemiştir. Goya'nın yapıtlarının büyük bir çoğunluğunun mirasçısı Prado Müzesi, 18 Ekim 2005-8 Ocak 2006 tarihleri arasında Viyana Sanat Tarihi Müzesi'nde *Goya: Modernitenin Habercisi* adlı Goya'nın başyapıtlarından oluşan bir seçkinin izleyicilerle buluşmasını sağlamıştır.

Devrimden sonra ve moderniteden önce varoluşuyla Goya, Velázquez ve Pablo Picasso arasında kültür köprüsü oluşturmaktadır. Goya sanatının zirvesindeyken “savaşın yıkımları” resimler oluşturmıştır. Bu tür resimlerinde Goya, katliamların iktidarla bağlantılarını umursamadan katillerin karşısında ve kurbanların tarafında bulunmuştur. Bu seçim ressamın Enkizisyon ile özellikle Kral VII. Ferdinand ile arasının açılmasına neden olmuştur. Goya sonunda Fransa'ya göç etmek zorunda kalmıştır (Portakal Sanat ve Kültür Evi [PSanat], 2005). Picasso 1957 yılında, günümüzde Barselona Pablo Picasso Müzesi'nde bulunan *Las Meninas* (Görsel 7) adlı tabloyu resmetmiştir (Museu Picasso de Barcelona, t.y.).



Görsel 7 Pablo Picasso, *Las Meninas*, tuval üzerine yağlıboya, 194 cm x 260 cm, 1957, Picasso Müzesi Barselona Koleksiyonu, Barselona.

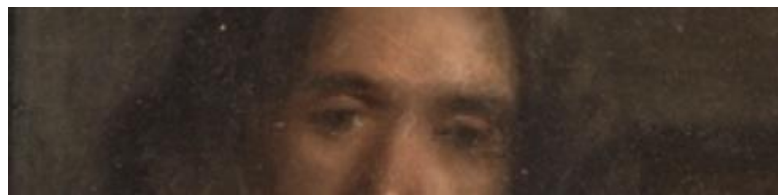
Picasso, Velázquez'i devleştirerek resminin merkezi haline getirdiği ve böylece ressamı öncelediği yağlı boya tablosunda bir şablon olarak Velázquez'in Nedimeler tablosunu kullanmıştır. Goya'nın tarihte gerçekleştirdiği gibi Nedimeler tablosunu yeniden üretmenin geleneğine kendisini yerleştiren Picasso, aynı zamanda Goya'nın katliamları resimlerinin konusu haline getirerek savaşlarda ölüp giden isimsiz sivil halkın yanında durduğu gibi Goya'nın insani duruşunun izinden gitmiştir: *Guernica*, Pablo Picasso'nun resmettiği anıtsal tablo olarak sanat tarihinde yer almaktadır. Picasso sanatının zirvesinde ünlü bir ressamken davet edildiği, 1937 yılında Paris'te düzenlenen Uluslararası Sergi'nin İspanyol Pavyonu'nun bir parçası olarak yağlıboya tabloyu yaratmıştır. Canının istediği herhangi bir temayı işlemektense, resme de adını veren Guernica isimli Bask kasabasındaki Almanların bombardıman yaparak sivil halkı öldürmesini konu almıştır. İspanya İç Savaşı sırasında Nazi Almanyası'na ait bombardıman uçaklarının Guernica'yı 26 Nisan 1937'de bombalamasını anlatmış ve böylece bütün dünyanın bakışının sivil halkın katliamına çevrilmesini sağlamıştır. Guernica tablosu, İspanya İç Savaşı'nın yol açtığı dehşeti ve II. Dünya Savaşı'nda yaşanacakları önceden haber vermektedir (Paloma Esteban Leal, t.y.). Adı geçen resim, Pablo Picasso'nun *Las Meninas* adlı yağlı boya tablosunun renk paletini,

biçimsel özelliklerini yanı sıra ifade edilişindeki haberci canlılığını taşımaktadır. Guernica bir trajediyi dünya kamuoyuna duyurmuştur. Benzer bir dirimsellikle Picasso'nun Las Meninas'ı Velázquez'den itibaren İspanyol Sanatı'nın tarihsel sürecini modern zamanların izleyicisinin bakışına sunmaktadır. Pablo Picasso'nun, Velázquez'in Nedimeler tablosunu şablon olarak yansıttığı 1957 yapımı Las Meninas isimli yağlı boya resmi, tarihsel olarak Velázquez'in estetik mirasından beslendiği kadar aynı zamanda Goya'nın hem estetik mirasından hem de dönemin iktidarlarına başkaldıran ve halkının yanında yer alan kültürel mirasından da beslenmektedir. Bunun nedenleri Picasso'nun Las Meninas'ının renkleri ile biçimlerinde Guernica'nın paleti ile biçimlenişinin izlerinin olmasında ve Goya'nın son dönemlerindeki neredeyse bütün çalışmalarındaki merkez olan İspanyol halkının kültürel dokusunu, resimlerinde ölümsüz kılmasındaki arzusunda gözlemlenmektedir.

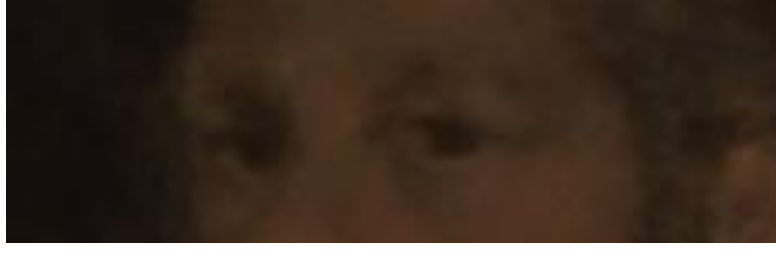
Velázquez'in Nedimeler'inin, Goya'nın IV. Carlos ve Ailesi'nin, Picasso'nun Las Meninas'ının içindeki arkası izleyicilere dönük tablosu ve izleyiciler olarak bizlerin sonsuz kere o tablolarla resmediliyor oluşumuzdaki varoluşumuz. Velázquez'in Nedimeler'inden itibaren sanat tarihinde izleyiciler ressamın saklı tuvallerinin canlı modelleri olmaktadır. Darian Leader'ın uzmanlık alanı olan psikanalizden tarifiendirerek ifade ettiğine göre, “(...) eğer bazı şeyler bir tablonun dışında bırakılmışsa, daha fazlasını görmek isteyeceğizdir, çünkü tanımı gereği asla görülemeyecek şeyi görme arzusunu bizde uyandırır. Sanat tarihi, bazı şeyleri bir imgenin dışında bırakmak için değişik yollar bulmanın tarihi olarak bile anlaşılabilir” (Leader, 2004: 83). Çünkü izleyicilerin bakışı en somut haliyle Velázquez'in Nedimeler'inden başlayarak ressamın izleyiciler olan bizlere bakmasının tarihine dönüşmektedir. Sanat tarihsel olarak öncüllerine de bu şekilde bakılacağı gibi Velázquez'in Nedimeler'indeki ressamın bakışından sonra, sanat tarihine izleyicilerini arzulayan ressamın gözlerinden bakılabilmektedir. Michel Foucault'a göre, “Ressamın bize bakmasına bakıyoruz ve onu görmemize olanak veren aynı ışık tarafından biz de onun için görünür kılınıyoruz. Ve, tıpkı bir aynada olduğu gibi, onun eli tarafından tuvale aktarıldığımızı kavrayacağımız anda, bu tuvalin ancak tersini yakalayabiliyoruz” (Foucault, 2001: 31). Prof. Dr. Liz Rideal (2016, 36) *Resimler Nasıl Okunur? Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi* adlı kitabında sanatçının boyanmış tuvalinden kendini açığa vurmakta olduğundan bahsetmektedir:

“Otoportre, bu nedenle sanatçının sanatı hakkında söylemek istediği şeyin yoğunlaşmış hali, psikanalitik bir değerlendirmeyi de amaçlayan fiziksel bir yorumudur. Otoportre, sanatçıların yaratıcı sanatçıların yaratıcı bilinçdışının, tutku ve arzularının özünün sezilmesini sağlayabilir. Ayrıca bir otoportre çizme eylemi dolaylı olarak ölümle, mezarın ötesinde bir yaşam beklemekle ve insan varlığının beyhudeliği ve kısalığı üzerine –bazen ironik biçimde– yorum yapmakla ilişkilidir. Bir otoportre çizerken sanatçı yaşamı hem yakalar hem de durdurur.” (Rideal, 2016: 36).

Velázquez'in Nedimeler'i ile Goya'nın IV. Carlos ve Ailesi'nin ressamın kendilerini konumlandıkları resmin sol tarafında otoportreleri (Görsel 8 ve Görsel 9) görülmektedir.



Görsel 8 Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Nedimeler'den ayrıntı (Las Meninas)*, tuval üzerine yağlıboya, 318 cm x 276 cm, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.



Görsel 9 Francisco José de Goya y Lucientes, *IV. Carlos ve Ailesi'nden ayrıntı (La familia de Carlos Cuarto)*, tual üzerine yağlıboya, 280 cm x 336 cm, 1800-1801, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Picasso'nun *Las Meninas*'ının biçimlendirmesinde ise sanatçı Velázquez'in portresini (Görsel 10) kübik soyutlama ile tuvale resmetmiştir. Velázquez'in portresinde görülmekte olan kübik soyutlamanın izleyiciye sunmuş olduğu parçalı biçimlendirmede, Velázquez'in yüzünün farklı açılardan bakışa sunulduğunu görmekteyiz. Bu biçimlendirme sadece portre olarak değil, resmin bütün yüzeyine yayılmış biçimde Picasso'nun fırçasının izlerini taşımaktadır.



Görsel 10 Pablo Picasso, *Las Meninas*, tuval üzerine yağlıboya, 194 cm x 260 cm, 1957, Picasso Müzesi Barselona Koleksiyonu, Barselona.

Picasso'nun şahsına ait üslubu ve her bir fırça darbesindeki soyutlama, resmin tamamına Picasso'nun bakışını taşımaktadır. Sanatçısı tarafından oluşturulan her bir fırça darbesi, resmin tamamındaki bilgiyi tekil haliyle de taşıyan birer hücre canlılığında yaratılmıştır ve izleyicilerin bakışıyla etkileşime girmektedir. Rideal'in aktarımıyla Oscar Wilde, duygularla resmedilen her portrenin, poz verenin değil, sanatçının bir portresi olduğunu savunmuştur (Rideal, 2016: 36). Rideal'in Oscar Wilde aktarımındaki düşünceden yola çıkan bir biçimde, John Berger tarafından ünlü ressam Eugène Delacroix'dan birebir aktarılan 1850'deki bilgide şöyle yazmaktadır: "Kendime yüzlerce kez söyledim, resim –yani resim denen maddi şey– ressamın zihni ile izleyicinin zihni arasındaki bahaneden, köprüden başka bir şey değildir" (Berger, 2019: 134). Sanat üretimi, sanatçı ve izleyici arasındaki kurulmuş köprülerin baş taraflarından birbirlerine benzerlikle ulaşan ama aynı olmayan palimpsestik varlık alanlarından bahsedilmektedir.



Görsel 11 Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco'dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye'den ayrıntı (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototip ön kısmı, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905'ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Las Meninas tablolarında varolan ressamların gündüz düşündeki izleyiciler ya da izleyicinin bakışının palimpsestindeki anonim, kayıtsız imagolar yanı sıra bütün bu görsellerin imgeye dönüşme serüvenindeki incelemelerin ve araştırmaların sunulduğu makalenin göz küresinden yansıyan bakışlarının ayrıntılarına (Görsel 8-9-10-11) odaklanıldığı kadar, sanatçıların ve izleyicilerin tanıklığındaki izler takip edilmiştir. Bütün bu portreler ve adı geçen resimler, sanatçıların üretiminden hemen sonra duvara asıldıkları andan itibaren izleyicilerin bakışına sunulmuştur. Günümüzde bulundukları müzelerdeki fiziki koşulları ile biçimsel yapıları (otopotre, portre, soyut v.b. oluşları) bir yana metaforik olarak izleyicilerin bakışlarında yeniden yaratılan bağlamsal varlık alanlarına dönüşmektedirler. El Greco'nun Elini Göğsüne Koyan Şövalye'sinde seyredildiği üzere, anonim olanların arşivlenemez halleriyle resimdeki bu varlık alanı, izleyiciler açısından daha özgürleştirici bir bakışı taşımaktadır.

SONUÇ

İspanyol resim sanatının başyapıtlarını izleyicinin bakışına sunan Prado Müzesi Koleksiyonu'ndaki Velázquez'in Nedimeler'inin, Goya'nın IV. Carlos ve Ailesi'nin, Picasso'nun Las Meninas'ının incelendiği bu çalışmada izleyicinin zihninin palimpsesti ile seyir noktasındaki sanat ürününün palimpsestik katmanlarının birbirleriyle karşılaşmasındaki bilgi boyutu ele alınmıştır. Sanatçıların emeklerini ve günümüz izleyicilerinin kültürel çabalarının birbirleriyle karşılaştırılıp, bu iki palimpsestik bilgi boyutunun kesişim noktaları değerlendirilmiştir. Araştırmalar, izleyicinin bakışı çerçevesinde resim ile karşılıklı bir estetik etkileşim alanı oluşturulabilirliğini ortaya koymaktadır. Sanat, sanatçı, sanat yapıtı ve izleyici denklemindeki bu varlık alanı görme yetisi ile somut olarak varolsun ya da varolmasın katmanlara dayalı bir iletişim alanında estetik duyumsamalara olanak sağlamaktadır. Eser, yapıt, sanatçı ve bakışın konumu, tarihsel ve estetik bilginin palimpsestik derinliğinde bir varlık alanı olarak izleyicinin bakışına ve estetik varlık alanına açılmaktadır.

KAYNAKÇA

- Atal, T.M. (2015). Louvre Müzesi'nin La Joconde'u ve Prado Müzesi'nin Monna Lisa'sı. *IFAS Uluslararası Güzel Sanatlar Sempozyumu Selçuk Üniversitesi Bildiri Kitabı*, 12-13 Kasım, Konya.
- Batur, E. (2000). *Başkalaşımalar I-X*, Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2006). *Görme Biçimleri*, (Çev: Yurdanur Salman). Metis Yayınları (1972)
- Berger, J. (2019) *Manzaralar Sanat Üzerine Yazılar*, (Çev: Beril Eyüboğlu, Özlem Dalkıran, Oğuz Tecimel). Metis Yayınları (2016)
- Charles the Fourth of Spain and His Family. Goya. (2025). <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/charles-the-fourth-of-spain-and-his-family-goya/dfc3c7ca-4296-4af1-e0b4-91c68417db11>, 25.07.2025.
- Crary, J. (2010). *Gözlemcinin Teknikleri On Dokuzuncu Yüzyılda Görme ve Modernite*, (Çev: Elif Daldeniz). Metis Yayınları, (1992)
- D'Alleva, A. (2020). *Sanat Tarihi Nasıl Yazılır?* (Çev: Emel A. Aksoy). Literatür Yayınları (2010)
- Dillon, S. (2017). *Palimpsest: Edebiyat, Eleştiri, Kuram*, (Çev: Ferit Burak Aydar). Koç Üniversitesi Yayınları.

- El caballero de la mano en el pecho. (2025). Museo Del Prado Kurumsal İnternet Sitesi. 25 Temmuz, 2025 tarihinde <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-caballero-de-la-mano-en-el-pecho/f9464042-cece-40af-af5b-6db609bdb1fd> adresinden erişilmiştir.
- Erzen, J. N. (2011). *Çoğul Estetik*. Metis Yayınları.
- Foucault, M. (2001). *Kelimeler ve Şeyler İnsan Bilimlerinin Bir Arkeolojisi*, (Çev: Mehmet Ali Kılıçbay), İmge Kitabevi, (1966)
- Frame of The Nobleman with his Hand on his Chest. (2025) Museo Del Prado Kurumsal İnternet Sitesi. 25 Temmuz, 2025 tarihinde <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/frame-of-the-nobleman-with-his-hand-on-his-chest/389f29db-29d9-4bae-8e34-95b81c80d63c> adresinden erişilmiştir.
- Güçbilmez, B. (2023). *Anne Ben Düştüm mü? Kurmacalara Neden Muhtacız? Kurmaca-Gerçek İlişkisi Üzerine Bir Deneme*. Kolektif Kitap.
- Keskin, G. (2018), Baumgarten'ın Felsefesinde Estetik ve Mantık, *Felsefe Arkivi - Archives of Philosophy*, 49, 13-22. doi: 10.26650/arcp2018-591061
- Leader, D. (2004). *Mona Lisa Kaçırıldı Sanatın Bizden Gizledikleri*, (Çev: Handan Akdemir). Ayrıntı Yayınları (2002)
- Museo Nacional del Prado. (2007). Visitor's Guide Museo del Prado [Kitapçık].
- Museu Picasso de Barcelona. (t.y.). Las Meninas. Museu Picasso. <https://museupicassobcn.cat/en/collection/artwork/las-meninas-9> adresinden erişilmiştir.
- Negri, A. (2013). *Sanat ve Çokluk Sanat Üzerine Dokuz Mektup*, (Çev: Serkan Sönmezgil). MonoKL Yayınları (2009)
- Paloma Esteban Leal (t.y.). *Home / Collection Guernica*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia. <https://www.museoreinasofia.es/en/collection/artwork/guernica> adresinden erişilmiştir.
- Pancorbo, Alberto. (2011). Brief history of the Moseo del Prado and Spanish painting. In María Dolores Jiménez-Blanco (Eds.), *The Prado Guide* (pp. 8-220), Gobierno de España, Ministerio de Cultura, Museo Nacional del Prado Edition
- Portakal Sanat ve Kültür Evi [PSanat]. (2005). Goya: Modernitenin Habercisi. *P Dünya Sanatı Dergisi*, (38-39), 2-3.
- Çelgin, G. (2018). αἰσθητός (adj.). *Eski Yunanca Türkçe Sözlük* içinde (1. Basım, 35). ALFA BasımYayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.
- Rideal, L. (2016). *Resimler Nasıl Okunur? Anlam ve Yöntem Okuma Rehberi*, (Çev: Ece Nahum). Yapı-Endüstri Merkezi YEM Yayın (2014)
- Saavedra, M. C. (2004). *La Mancha'lı Yaratıcı Asilzade Don Quijote - I*, (Çev: Roza Hakmen, Şiirleri Çev: Ahmet Güntan). Yapı Kredi Yayınları (1992)
- Sayın, Z. (2003). *İmgenin Pornografisi*. Metis Yayınları.
- Nişanyan, S. (2020). Anestezi. *Nişanyan Sözlük Çağdaş Türkçenin Etimolojisi* içinde. 15 Ağustos 2025 tarihinde <https://www.nisanyansozluk.com/kelime/anestezi> adresinden erişilmiştir.
- Shiner, L. (2004). *Sanatın İcadı Bir Kültür Tarihi*, (Çev: İsmail Türkmen). Ayrıntı Yayınları (2001)

The Gentleman with his Hand on his Chest. Greco. (2025). Museo Del Prado Kurumsal İnternet Sitesi. 25 Temmuz, 2025 tarihinde <https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/the-gentleman-with-his-hand-on-his-chest-greco/8e210337-42d4-2e5f-600e-3b213119be48> adresinden erişilmiştir.

GÖRSEL KAYNAKÇA

Görsel 1: El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, tual üzerine yağlıboya, 81.8 cm x 66.1 cm, 1580, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 2: El Greco (Domenikos Theotokopoulos), *Elini Göğsüne Koyan Şövalye Çerçevesi (Marco de El caballero de la mano en el pecho)*, 1600, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 3: Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco'dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototip, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905'ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 4: Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco'dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototipin kutusu, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905'ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 5: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Nedimeler (Las Meninas)*, tual üzerine yağlıboya, 318 cm x 276 cm, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 6: Francisco José de Goya y Lucientes, *IV. Carlos ve Ailesi (La familia de Carlos Cuarto)*, tual üzerine yağlıboya, 280 cm x 336 cm, 1800-1801, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 7: Pablo Picasso, *Las Meninas*, tuval üzerine yağlıboya, 194 cm x 260 cm, 1957, Picasso Müzesi Barselona Koleksiyonu, Barselona.

Görsel 8: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Nedimeler'den ayrıntı (Las Meninas)*, tual üzerine yağlıboya, 318 cm x 276 cm, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 9: Francisco José de Goya y Lucientes, *IV. Carlos ve Ailesi'nden ayrıntı (La familia de Carlos Cuarto)*, tual üzerine yağlıboya, 280 cm x 336 cm, 1800-1801, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.

Görsel 10: Pablo Picasso, *Las Meninas*, tuval üzerine yağlıboya, 194 cm x 260 cm, 1957, Picasso Müzesi Barselona Koleksiyonu, Barselona.

Görsel 11: Fotoğrafçı Hauser ve Editör Menet, *El Greco'dan Elini Göğsüne Koyan Şövalye'den ayrıntı (El Caballero de La Mano en El Pecho)*, karton üzerine fototip ön kısmı, Sergilenmemiş., 86 mm x 147 mm, 1905'ten sonra, Prado Müzesi Koleksiyonu, Madrid.