

MICHAEL BAXANDALL

15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim

MICHAEL BAXANDALL (1933-2008) Londra Üniversitesi Warburg Enstitüsü ve California Üniversitesi'nde sanat tarihi dersleri vermiştir. *Sanat ve Deneyim* kitabında geliştirdiği "dönem gözü" kavramı sanat tarihi ve sosyolojisinde çok etkili olmuştur. Diğer eserleri arasında *Giotto and the Orators*, *Limewood Sculptors of Renaissance Germany* ve *Patterns of Intension* adlı kitaplar bulunmaktadır.

sanathayat

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun

Sanat tarihinde para çok önemlidir. Paranın resim üzerindeki etkisi yalnızca bir müşterinin bir resme para harcamak istemesinde değil, bu parayı verme biçiminin ayrıntılarında da kendini gösterir. Sonuçta resimler aynı zamanda, ekonomik yaşamın izlerini taşıyan birer fosildir.

Michael BAXANDALL

MICHAEL BAXANDALL

15. Yüzyılda Sanat ve Deneyim

STİLİN TOPLUMSAL TARİHİNE GİRİŞ

*Painting and Experience
in Fifteenth-Century Italy:
A Primer in the Social History of Pictorial Style*

ÇEVİREN Zeynep Rona



*Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy:
A Primer in the Social History of Pictorial Style*
© 1972, 1988 Oxford University Press

İletişim Yayınları 2108 • sanathayat dizisi 33
ISBN-13: 978-975-05-1702-0
© 2015 İletişim Yayıncılık A. Ş.
1. BASKI 2015, İstanbul

•

DİZİ EDITÖRÜ Ali Artun
YAYINA HAZIRLAYAN Elçin Gen
KAPAK TASARIMI Özlem Özkal - Suat Aysu
UYGULAMA Hüsnü Abbas
DÜZELTİ Asude Ekinci
DİZİN Elçin Gen

BASKI ve CİLT Sena Ofset • SERTİFİKA NO. 12064
Litros Yolu 2. Matbaacılar Sitesi B Blok 6. Kat No. 4NB 7-9-11
Topkapı 34010 İstanbul Tel: 212.613 38 46

İletişim Yayınları

SERTİFİKA NO. 10721

Binbirdirek Meydanı Sokak, İletişim Han 3, Fatih 34122 İstanbul
Tel: 212.516 22 60-61-62 • Faks: 212.516 12 58
e-mail: iletisim@iletisim.com.tr • web: www.iletisim.com.tr

İÇİNDEKİLER

Teşekkür.....	7
İkinci Baskıya Önsöz.....	9
İlk Baskıya Önsöz.....	11
Ticaret Koşulları.....	13
• Giriş.....	13
• Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi.....	17
• Sanat ve Malzeme.....	31
• Becerinin Değeri.....	35
• Beceri Algısı.....	43
Dönem Gözü.....	53
• Göreceli Algılama.....	53
• Resim ve Bilgi.....	57
• Bilişsel Üslup.....	63
• İmgelerin İşlevi.....	69
• Öykü (<i>Istoria</i>).....	76
• Beden ve Dili.....	90
• Figür Düzenleri.....	108

• Renklerin Değeri	120
• Hacim	128
• Aralıklar ve Oranlar	142
• Gönül Gözü	153
Resimler ve Kategoriler	173
• Sözlere ve Resimler	173
• Giovanni Santi'nin Yirmi Beş Ressamı	177
• Cristoforo Landino	182
• Kategoriler	187
• Sonuç	233
Dizin	241

Ticaret Koşulları

Giriş

Bir 15. yüzyıl resmi, toplumsal ilişkilerin biriktiği bir çökel-tidir. Bir yanda resmi yapan ya da en azından gözetimi altın-da yapılmasını sağlayan ressam, diğer yanda da ressamdan onu yapmasını isteyen, bunun için gerekli mali kaynağı sağ-layan ve tamamlandıktan sonra bir biçimde kullanmayı dü-şünen bir başkası vardır. İki taraf da, ticari, dinî, algısal, ya-ni geniş anlamıyla toplumsal kurumlara ve geleneklere bağlı çalışır. Bugünkünden farklı olan bu kurum ve gelenekler, iki tarafın birlikte oluşturduğu resim formlarını etkiler.

Resmi ısmarlayan, bedelini ödeyen ve onu kullanıma so-kan kişiye “hami” [*patron*] denebilir, ama bu terim başka ve oldukça farklı durumları ima edecek anlamlar da taşır. Söz konusu kişi, son aşaması tamamlanmış bir resim olan bu alışverişte, etkin, belirleyici ve her durumda yardımsever ol-ması gerekmeyen bir aracı olduğu için ona “müşteri” demek belki daha doğru olabilir. Üstün nitelikli 15. yüzyıl resimle-ri sipariş üzerine yapılırdı. Bu durumda müşteri ne tür bir

resim istediğini belirtirdi. Önceden yapılmış hazır eserlerse, pek revaçta olmayan ressamların boş zamanlarında yaptıkları sıradan Madonna'lar ile resimli çeyiz sandıklarıydı; önemli altar panoları ve freskler sipariş üzerine yapılır, genellikle müşteri ile sanatçı arasında yasal anlaşma imzalanır, sanatçı, müşterinin az ya da çok ayrıntı vererek belirttiği isteklerine uymayı taahhüt ederdi.

Müşteri, bugün olduğu gibi ödemeyi yapar, ama paranın hangi kalemlere harcanacağını 15. yüzyıla özgü yöntemlerle belirlediği için bu durum resimlerin niteliği üzerinde etkili olabilirdi. Resmin bir çökelti gibi somutlaştırdığı bu ilişki, her şeyin ötesinde ticari bir ilişkiydi ve dönemin bazı ekonomik uygulamaları çok açık biçimde resimlerde cisimleşiyordu. Sanat tarihinde para çok önemlidir. Paranın resim üzerindeki etkisi yalnızca bir müşterinin bir resme para harcamak istemesinde değil, bu parayı verme biçiminin ayrıntılarında da kendini gösterir. Resimlerinin bedelini metrekare hesabıyla ödeyen Ferrara Dükü Borso d'Este gibi bir müşteri ile (Schifanoia Borso Sarayı freskleri için bir *pede* [ayak] kare, bir Bolonya lirasıydı), ticaretin inceliklerine vâkıf olan ve ressama hem malzemesinin, hem de emeğinin karşılığını ödeyen Floransalı tüccar Giovanni de' Bardi'nin alacağı resimler büyük olasılıkla birbirinden farklı nitelikteydi.¹ Gerçek 15. yüzyıla özgü fiyatlandırma tarzları, gerek usta ve ustabaşlarına ödenen farklı bedeller, bizim bugün tanımladığımız resim üslubunda büyük ölçüde belirleyici oluyordu; sonuçta resimler aynı zamanda, ekonomik yaşamın izlerini taşıyan birer fosildir.

Ayrıca, resimler müşterilerin kullanması için yapılmaktaydı. Her müşterinin sipariş verirken niyetinin ne olduğuna dair spekülasyon yapmanın pek bir yararı yoktur. Herkesin birden fazla gerekçesi vardı ve bunların birleşimi bir kişiden öbürüne çok da fazla değişmiyordu. Ressamlara sık sık

iş veren Floransalı tüccar Giovanni Rucellai, evinde, çok sayıda kuyumcu ve heykeltıraşın eserlerinin yanı sıra, “yıllardan beri yalnızca Floransa’nın değil tüm İtalya’nın en ünlü ustalarından” Domenico Veneziano’nun, Filippo Lippi’nin, Verrocchio’nun, Pollaiuolo’nun, Andrea del Castagno’nun ve Paolo Uccello’nun yapıtlarının bulunduğunu belirtmekteydi. En iyilere sahip olmaktan ötürü duyduğu memnuniyet ortadaydı. Rucellai, kilise ve evlerin inşaatına ve dekore edilmesine ne kadar çok para harcadığını anlattığı başka bir yerde, resim siparişi ederken en iyi yapıtlara sahip olma arzusu dışında üç gerekçesi daha olduğunu belirtiyordu: Bu tür şeylerin kendisine “çok büyük bir tatmin ve zevk verdiğini, çünkü bunların Tanrı’nın şanına, kentin saygınlığına ve kendisinin anılmasına hizmet ettiğini” söylüyordu.² Bunlar birçok resim siparişinde, farklı derecelerde olsa da güçlü gerekçeler olmalıydı; bir kilisedeki altar panosu ya da bir şapelde yer alan fresk dizisi kuşkusuz bu üç amaca da hizmet ediyordu. Bunun ardından Rucellai beşinci gerekçesini açıklamıştı: Bu tür şeyleri satın almak, parayı yerinde kullanabilmenin ve bundan keyif almanın bir yoluydu ve para kazanmanın verdiği azımsanmayacak hazdan çok daha fazlasını veriyordu. Bunlar aslında kulağa ilk geldiği kadar tuhaf sözler değil. Bu denli zengin olan, özellikle de Rucellai gibi tefecilikle para kazanan birisinin, halk yararına kiliseler yaptırması ve onları sanat yapıtlarıyla donatması, gerekli olan erdemli bir davranış ve haz duyulacak bir durumdu, bir bakıma topluma ödemesi gereken bir borçtu; cömert bir bağış ile vergi ya da kilise aidatı arası bir şeydi. Bir iyi niyet göstergesi olarak kilise için ısmarlanan bir resim, hem daha kolay fark edilen, hem de çanlar, mermer yüzeyler, brokar kaplamalar ya da benzerleri kadar pahalı olmayan bir armağandı. Bir şeyi tarif ediş biçiminden ve inşaatlar sırasında tuttuğu kayıtlardan anlaşıldığı üzere görsel duyarlılığa sahip bir kişi olan

Rucellai'nin değinmediği, ama ona atfedilebilecek altıncı bir gerekçe daha vardı, o da, güzel resimlere bakmanın verdiği hazdı. Aslında başka bir bağlamda kendisi de belki bunu söylemekten çekinmeyebilirdi.

İyi eserlere sahip olmaktan keyif duyma; etkin bir dindarlık; öyle ya da böyle bir tür yurttaşlık bilinci; kendi hatıra-sını yaşatma ve belki kendi reklamını yapma arzusu; zengin bir adamın topluma olan borcunu ödeme erdemi ve bundan aldığı haz; resim beğenisi... Aslında bir müşteri eser sipariş etme gerekçelerini açıklamak durumunda değildi, çünkü genelde, onun sipariş verme isteğini dolaylı olarak –genellikle de onu yücelterek– rasyonelleştiren geleneksel biçimler vardı: altar panoları, aile şapeli için freskler, yatak odalarına asılan Madonna resimleri, çalışma odaları için üretilen zarif duvar süsleri gibi. Hatta bu geleneksel biçimler, ressamdan tam olarak ne beklendiğini de belirlerdi. Her durumda, görünür olan nedeni, yani resmin asıl amacının ona bakmak olduğunu bilmek bizim için genellikle yeterlidir: Resimler bir müşterinin ve onun saygı duyduğu kişilerin görmesi ve bir bakıma hoşâ gidecek, unutulmayacak, hatta yararlı olacak dürtüleri harekete geçirmek için tasarlanıyordu.

Bunların hepsi bu kitapta ele alınacak noktalar. Şu an için üzerinde durulması gereken genel nokta, 15. yüzyılda resmin, hâlâ resamlara bırakılmayacak kadar önemli olduğudur. Resim satışlarındaki uygulamaysa, bizim bildiğimiz usulden, yani geç romantik dönemde olduğu gibi ressamın dilediği resmi yapması ve sonra bir alıcı araması yöntemin-den tamamen farklıydı. Bizim resim satın alırken önceden yapılmış olanlardan seçip alıyor olmamız, aslında sanatçının kişisel yeteneklerine, 15. yüzyılda yaşayan Giovanni Rucellai gibi insanlardan daha fazla saygı duymamızdan değil, bugün artık çok farklı bir ticaret anlayışına sahip bir toplum içinde yaşıyor olmamızdan kaynaklanmaktadır. Gün-

müzde resim ticareti daha çok, hazır üretilmiş ürün ticaretine benzemeye başlamıştır. Bu, romantizm sonrasının, yani Sanayi Devrimi sonrasının bir özelliğidir ve çoğumuz artık mobilyalarını bile hazır almaktadır. Gelgelelim 15. yüzyıl, resimlerin özel olarak sipariş edildiği bir dönemdi ve bu kitap da alıcıların bu sürece katkısını ele almaktadır.

Sözleşmeler ve Müşterilerin Denetimi

1457'de Filippo Lippi, Giovanni di Cosimo de' Medici için bir triptik [üç kanatlı altar panosu] yapmıştı. Panonun, Medici diplomasisi içinde ikincil bir rol oynayan Napoli Kralı V. Alfonso'ya armağan edilmesi düşünülüyordu. Filippo Lippi, Floransa'da çalışıyor, bazen kent dışına çıkan Giovanni'yle mektuplaşarak temas kuruyordu:

Resimle ilgili söylediklerinizi yaptım ve her birini titizlikle kendim uyguladım. Aziz Mikhael figürünü bitirmek üzereyim; zırhı, diğer giysileri gibi gümüş ve altından olacağı için, Bartolomeo Martelli'yi görmeye gittim. Kendisi altın için ve sizin istedikleriniz için Francesco Cantansanti'yle konuşacağımı ve istediklerinizi aynen yapmam gerektiğini söyledi. Ayrıca size karşı hatalı davrandığımı sanarak beni azarladı.

Şimdi, Giovanni, ben burada tamamen sizin hizmetinizdeyim ve öyle olmaya devam edeceğim. Sizden 14 *florin* aldım ve size masraflarımın 30 *florin* tutacağını yazdım; bu kadar tutacak çünkü resmin zengin süslemeleri var. Martelli'yle anlaşıp onu bu çalışmada vekiliniz olmaya ikna etmenizi rica ediyorum; işi hızlandırmak için bir şeye ihtiyacım olursa, ona gidebileyim ve bu isteğim karşılansın. [...]

Bana bütün malzemeler, altın, yaldız ve resim için 60 *florin* vermeyi, Bartolomeo'nun da benim söylediğim gibi ve-

kiliniz olmasını [...] kabul ederseniz, ben de üzerime düşeni yapar, sizi daha az uğraştırmış olurum, resmi 20 Ağustos'a kadar tamamen bitiririm, Bartolomeo kefilim olur [...] Ayriyeten sizi bilgilendirmek için, triptiğin nasıl bir ahşaptan yapıldığını ve yüksekliği ile enini gösteren bir çizim yolluyorum. Size duyduğum dostluktan ötürü işçilik karşılığında sizden 100 *florin*'den fazla istemeyeceğim: Daha fazla istemiyorum. Cevap vermenizi istirham ediyorum, çünkü burada işler durgunlaştı ve resim biter bitmez Floransa'ya dönmek istiyorum. Eğer size yazarak haddimi aştıysam beni bağışlayın. Küçük veya büyük her türlü isteğinizi her zaman yerine getireceğim.

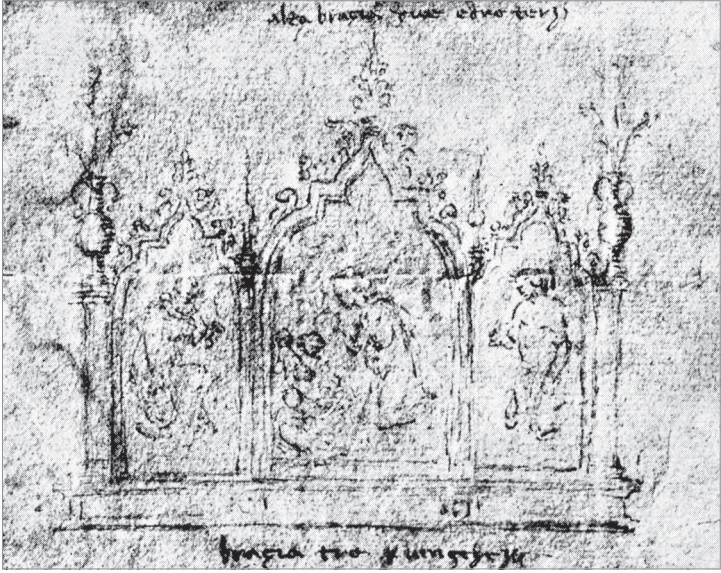
Valete. 20 Temmuz 1457.

Ressam Fra Filippo, Floransa'da.³

Filippo Lippi mektubun altına triptiği nasıl planladığını gösteren bir çizim eklemişti (Resim 1). Soldan sağa doğru Aziz Bernardo, Çocuk İsa'ya Tapınma sahnesi ve Aziz Michael taslak halinde betimlenmiş, altar panosunun çerçevesi ve özellikle onay istediği kısım daha ayrıntılı işlenmişti.

'Kamusal' ve 'özel' ayrımı 15. yüzyıl resminin işlevlerine çok uygun değildir. Özel kişilerin siparişleri çoğu zaman kamusal alanlarda kamusal kullanıma açık olurdu; bir altar panosu ya da bir kilisenin yan şapelindeki fresk dizisi, kullanım açısından özel değildi. Katedral inşaat dairesi gibi büyük kurumlar tarafından denetlenen siparişler ile tek tek kişilerin ya da küçük grupların verdiği siparişler arasındaki ayrım bu bağlamda daha geçerlidir: bir yanda ortak veya toplu, diğer yanda kişisel girişimler. Ressam, her zaman olmasa da genel olarak bir kişi ya da küçük bir grup tarafından çalıştırılır ve denetlenirdi.

Bunun böyle olması önemliydi, çünkü bu, ressamın, genellikle sanat alanı dışından bir müşteriyle oldukça dolay-



Resim 1. FILIPPO LIPPI, *Bir Altar Panosunun Çizimi*, 1457, mürekkep. Floransa Devlet Arşivi, Med. av. Pr., VI, no. 258.

sız bir ilişki kurabilmesi demekti. Müşteri genellikle özel bir kişi, bir hayır kurumunun en üst yetkilisi ya da manastırın başrahibi, bir prens ya da vekili olabilirdi. En karmaşık durumlarda bile ressam, normal olarak, siparişi veren, ressamı seçen, sipariş verirken belli bir amacı olan ve süreci baştan sona denetleyen belirli bir kişi için çalışırdı. Bu bakımdan ressam, çoğunlukla kamu yararı gözeten büyük kuruluşlarla çalışan heykeltıraştan farklıydı; heykeltıraşın iş yaptığı kuruluşlarda, sanat alanı dışından gelen denetim daha az kişiseldi ve büyük olasılıkla daha gevşekti; örneğin Donatello, uzun yıllar, Floransa Katedrali yapıtlarını denetleyen Yüncüler Loncası yönetimi için çalışmıştı. Müşterinin günlük müdahalelerinin kayıtları genellikle tutulmamış olsa da, ressam, heykeltıraştan daha fazla göz önündeydi. Filip-

po Lippi'nin Giovanni de' Medici'ye yazdığı mektup, müşterinin sıkı denetimi olduğu açıkça hissedilen ender durumlardandır. Acaba müşterinin doğrudan müdahale ettiği sanat alanları nelerdi?

Her iki tarafın da sözleşmeden kaynaklanan yükümlülüklerinin belirtildiği yazılı anlaşmaların kayıtlarından oluşan bir grup resmî belge, bir resmin yapım sürecinde yaşanan ilişkileri bütün gerçekliğiyle ortaya koyuyor. Bunlardan yüzlerce örnek bulunmasına karşın, çoğu günümüze ulaşmayan resimlere aittir. Bazıları bir noter tarafından hazırlanan dört başı mamur sözleşmeler, bazıları da iki taraf için hazırlanan daha az ayrıntılı beyannameler (*ricordi*) biçimindedir. İkinci gruptakiler, noterlik retoriki daha hafif olmakla birlikte gene de bir sözleşmenin bağlayıcılığına sahiptir. Her ikisi de benzer şartlar içerir.

Aynı kentte bile tek tip sözleşme yapılmadığından, baştan aşağı tipik denebilecek hiçbir sözleşme yoktur. Bunlar arasında, Floransalı ressam Domenico Ghirlandaio ile Floransa'daki Yetimler Yurdu'nun (Spedale degli Innocenti) başrahibi arasındaki anlaşma, birçok sözleşmeye göre biraz daha tipiktir. Anlaşmanın konu ettiği resim bugün hâlâ yerinde duran 1488 tarihli *Müneccim Kralların Tapınması*'dır (Resim 2).

Bu belgeyi her kim görürse ya da okursa bilsin ve anlasın ki, şu anda Floransa'daki Yetimler Yurdu Başrahibi olan Muhterem Francesco di Giovanni Tesori ile ressam Domenico di Tomaso di Curado'nun [Ghirlandaio –M.B.] isteği üzerine, ben, Cizvit Kardeşler'den Floransalı Fra Bernardo di Francesco, bu belgeyi, yukarda belirtilen Yetimler Yurdu kilisesine yerleştirilecek olan altar panosu anlaşma sözleşmesi ve siparişi için, aşağıdaki anlaşmalar ve şartlar çerçevesinde ellerimle hazırladım, şöyle ki:



Resim 2. DOMENICO GHIRLANDAIO, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1488. Floransa Yetimler Yurdu.

Bugün, 23 Ekim 1482'de, adı geçen Francesco, adı geçen pano ressamı Domenico'ya, adı geçen Francesco'nun yaptırdığı ve tedarik ettiği panonun resimlendirilmesi işi ni tevdi ve emanet etmektedir; adı geçen Domenico'nun söz konusu panoyu kendi alması, yani masrafını karşılaması; ve adı geçen panoyu bütünüyle kendi elleriyle, kâ-

ğıt üstündeki çizimde gösterildiği tarzda, belirtilen figürler ve çizimde gösterilen tarzda, ben Fra Bernardo'nun en iyi olduğunu düşündüğüm ve belirttiğim her özelliğe uygun şekilde renklendirmesi ve boyaması gerekmektedir; adı geçen çizimdeki tarzdan ve kompozisyonundan uzaklaşmayacaktır; ve panoyu parasını kendi ödediği güzel boya- larla ve eğer süslemeler gerektirirse altın tozuyla boyama- sı, aynı pano için yapılacak diğer tüm harcamaları da ken- di cebinden karşılaması ve mavi renk için değeri *ons* [ykl. 27 gram] başına dört *florin* dolayında olan laciverdi kul- lanması gerekmektedir; ve adı geçen panoyu tamamlan- mış olarak bugünden itibaren otuz ay içinde teslim ede- cektir; ve burada tarif edildiği şekilde (masrafları bütün bu zaman boyunca kendisi, yani adı geçen Domenico tara- findan karşılanarak) yapılan pano için, bana, yukarda adı geçen Fra Bernardo'ya göre değeri 115 büyük *florin* olan miktar ödenecektir; ve ben, işinin en iyisi olduğunu dü- şündüğüm herhangi birine, panonun değeri ya da işçiliği hakkında fikir sorabileceğim ve eğer yapılan iş bana gö- re belirlenen bedele değmezse, adı geçen ressam Domeni- co'ya verilecek ücrette ben Fra Bernardo'nun uygun bul- duğu miktarda kesinti yapılabilecektir; ve sözleşme şart- namesine göre o, adı geçen panonun *predella*'sını [altar basamağı], ben Fra Bernardo'nun uygun gördüğü gibi bo- yayacak ve ödemesini aşağıdaki gibi alacaktır – adı geçen Muhterem Francesco, yukarda adı geçen Domenico'ya, 1 Kasım 1485'ten başlayarak her ay üç büyük *florin* verecek ve belirtildiği gibi, her ay üç büyük *florin* ödemeye devam edecektir. [...]

Ve eğer Domenico panoyu yukarda belirtilen süre için- de teslim etmezse kendisi on beş büyük *florin* ceza ödemek- le yükümlü olacak, buna mukabil Muhterem Francesco, yukarda belirtilen aylık ödeme sözünü tutmazsa, o da bü-

tün miktarı ceza olarak ödeyecek, yani pano bittiği zaman ödenmesi gereken bütün parayı tam olarak ödeyecektir.⁴

İki taraf da anlaşmayı imzalar.

Sözleşme, bu tür anlaşmalardaki üç ana tema üzerine yoğunlaşmıştır: (i) Ressamın hangi resmi yapacağını belirler; bu örnekte, üzerinde anlaşmaya varılan bir çizime bağlı kalması beklenmektedir; (ii) müşterinin nasıl ve ne zaman ödeme yapacağı ve ressamın resmi ne zaman teslim edeceği açıktır; (iii) ressamın nitelikli boya, özellikle de altın ve lacivert kullanması gerektiğinin altı çizilir. Ayrıntılar ve şartların tam tamına belirlenmiş olup olmadığı, sözleşmeden sözleşmeye değişir.

Çoğunlukla resmin konusuyla ilgili fazla ayrıntılı talimat verilmez. Birkaç sözleşmede betimlenmesi gereken figürler birer birer sayılmıştır, ama çizime bağlı kalma ilkesi hem daha yaygın, hem de açıkça daha etkilidir: Sözler ne tür figürlerin istendiğine dair çok belirgin tanımlamalar yapmaya yeterli değildir. Çizimlere sadakat genellikle çok önemlidir. Fra Angelico'nun Floransa'da, Ketenciler Loncası'nın siparişi üzerine 1433'te yaptığı *Linaiuoli Altar Panosu* buna bir örnektir (Resim 3); Fra Angelico kutsal bir yaşam sürdürdüğü için fiyat konusu alışılmadık biçimde kendi vicdanına bırakılmıştı –190 *florin* ya da kendisi ne kadarını uygun görüyorsa o kadar daha az– ama azizlere yaraşır hayatına da bir dereceye kadar güvenilebilirdi, sonuçta çizime bağlı kalmak zorundaydı. Ancak, iki taraf arasında çizimle ilgili tartışma yaşanmış olabilir. 1469'da Pietro Calzetta, Padova'daki S. Antonio Bazilikası'ndaki Gattamelata Şapeli'nin freskleri siparişini aldığı zaman imzaladığı sözleşmede, anlaşmaya varılabilemesi için gerekli bütün aşamalar tek tek sıralanmıştı. Bağışçının vekili Antonfrancesco de' Dotti, resimlenecek konuları söyleyecekti; Calzetta bu konuları kabul edecek, bir çizim (*designum cum fantasia seu instoria*) hazırlayıp Antonfrancesco'ya



Resim 3. FRA ANGELICO, Ketenciler Loncası için *Linaiuoli Altar Panosu*, 1433, pano. S. Marco Müzesi, Floransa.

sunacaktı; Antonfrancesco bunu temel alarak resim konusunda bir sonraki talimatları verecek ve son olarak da bitmiş ürünün kabul edilip edilmeyeceği kararına varacaktı. Resmin hangi aşamaya kadar bitirilmesi gerektiği tam olarak anlatılmıyorsa, bir başka resme bakarak buna karar verilebilecekti.⁵ Örneğin Floransalı Neri di Bicci, 1454'te, S. Trinita altar panosunu boyamak ve bitirmek için, 1453'te Carlo Benizi için S. Felicità'da yaptığı altar panosunu örnek almıştı.

Ödeme Ghirlandaio örneğinde olduğu gibi genellikle her şey dahil olmak üzere taksitler halinde yapılırdı, ama bazen ressamın masrafları işçiliğinden ayrı hesaplanırdı. Müşteri isterse daha pahalı boya maddelerini [*pigment*] kendi alır ve ressama harcadığı zaman ve işçiliği için ödeme yapabiliyordu. Filippino Lippi, Roma'da S. Maria sopra Minerva Kilisesi'nde (1488-1493) Aquino'lu Aziz Tommaso'nun yaşamını betimleyen freskleri yaptığında, Kardinal Caraffa kendisine ressam payı olarak 2000 düka ödemiş, asistanları ve lacivert boya için de ayrı ödeme yapmıştı. Her halükârda, iki kalemle oluşan giderler ve ressamın işçiliği ödemenin hesaplanmasında temel alınmıyordu. Neri de Bicci'nin belirttiği gibi kendisine "hem altın hem de onu uygulaması için, hem boyalar hem de işçiliği için" ödeme yapılmıştı.⁶ Sözleşmede kabul edilen toplam ücret değişmez değildi, yani ressam sözleşmeden ötürü zarara uğradığını görürse genellikle yeniden pazarlığa oturabilirdi. Ghirlandaio'nun durumunda, ressam sözleşmede belirtilen 115 *florin*'e dahil olmak kaydıyla Yetimler Yurdu altar panosundaki *predella*'yı da yapmayı üstlenmiş, ama sonradan bunun için yedi *florin*'lik bir ek ücret almıştı. Eğer ressam ve müşteri toplam bedel konusunda anlaşamazsa, profesyonel ressamlar hakemlik yapabiliyordu, ama genellikle işler bu noktaya gelmezdi.

Ghirlandaio'nun sözleşmesinde, ressamın nitelikli boyalar, özellikle de lacivert kullanması şart koşulmuştu. Sözleşmelerde mavi boya maddesi ile altının kalitesi konusunda gösterilen genel hassasiyet çok da yersiz değildi. Altın ve gümüşten sonra ressamın kullandığı en pahalı ve zor renk lacivertti. Laciverdin ucuz ve pahalı cinsleri vardı, hatta yerine kullanılacak ve genellikle Alman mavisi olarak anılan daha ucuz boyalar da mevcuttu. (Lacivert boya, Doğu Akdeniz bölgesinden getirmesi çok pahalı olan *lapis lazuli*'nin [*laciverttaş*] ezilerek toz haline getirilmesiyle elde ediliyordu; toz, rengi

çıksın diye birkaç kez suya batırılıyordu. İlk elde edilen canlı morumsu mavi en iyisi ve en pahalı olanıydı. Alman mavi-siyse bakır karbonattan elde ediliyordu; rengi çok parlak degildi ve daha önemlisi, her zaman, özellikle de fresklerde, aynı sonucu vermiyordu.) Mavi konusunda düş kırıklığına uğramamak için müşteriler lacivert istediklerinde bunu özellikle belirtiyorlardı; daha tedbirli müşteriler ise belli düzeydeki bir boya cinsinin kullanılmasını şart koşuyorlardı: *ons*'u ya bir, ya iki ya da dört *florin* olan cinsler. Ressamlar da hitap ettikleri izleyiciler de bu konuda dikkatliydi, lacivert egzotik olduğu kadar kullanımı da riskli olduğundan daha çok vurgulanmak istenen yerlerde kullanılıyordu; ama bu, koyu maviyi kan kırmızısından ya da nar kırmızısından daha çarpıcı bulmayan bizlerin gözünden rahatlıkla kaçabilecek bir detay. İncil'den alınan sahnelerde İsa ya da Meryem gibi ana figürlerde kullanıldığı zaman laciverdin farkını görebilmemize karşın, bazı örneklerde bu kullanım bu kadar belirgin olmayabiliyordu. Sassetta'nın *Aziz Francesco'nun Yoksul Bir Askere Harmaniyesini Verişi* adlı pano resminde (Resim 4) harmaniye laciverttir. Masaccio'un pahalı boya maddeleri kullanarak gerçekleştirdiği *Çarmıha Geriliş*'te Aziz Yuhanna'nın sağ kolunun, resmin anlatımı açısından hayati önem taşıyan hareketi de lacivertle vurgulanmıştır. Örnekler çoğaltılabilir. Bunun da ötesinde, bazı sözleşmelerde mavi tonları arasında yapılan incelikli ayrımlar, günümüz kültüründe sahip olmadığımız ince bir zevkin varlığına işaret eder. 1408'de Gherardo Starnina'nın Empoli S. Stefano freskleri için imzaladığı sözleşme, mavi tonları konusunda son derece ayrıntılıydı.⁷ Günümüze ulaşmayan *Bakire Meryem'in Yaşamı* adlı resmin genelinde *ons*'u bir *florin* olan lacivert boyanın kullanılması, ama Meryem figüründe kullanılacak olanın, *ons*'u iki *florin* olması gerektiği yazılıydı. Önemli olan figür, morumsu tonla ayırt ediliyordu.