T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE VE SOSYAL BİLİMLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
TARİH ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR SOSYAL ELEŞTİRİ USTASI OLARAK FRANCISCO GOYA

GAYE SAVAŞ

İzmir
2025

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ

EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
TÜRKÇE VE SOSYAL BİLİMLER EĞİTİMİ ANABİLİM DALI

TARİH ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

BİR SOSYAL ELEŞTİRİ USTASI OLARAK FRANCISCO GOYA

GAYE SAVAŞ

TEZ DANIŞMANI
PROF. DR. SİBEL ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

JÜRİ ÜYESİ
Prof. Dr. Çınla ŞEKER

JÜRİ ÜYESİ
Dr. Öğr. Üyesi Seda AĞIRBAŞ

İzmir
2025

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum "***Bir Sosyal Eleştiri Ustası Olarak Francısco Goya***" adlı çalışmanın içerdiği fikri izinsiz başka bir yerden almadığımı; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında ve bölümlerinin yazımında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada kullanılan her türlü kaynağa eksiksiz atıf yaptığımı ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi, ayrıca bu çalışmanın Dokuz Eylül Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla tarandığını ve *intihal içermediğini* beyan ederim. Herhangi bir zamanda aksinin ortaya çıkması durumunda her türlü yasal sonuca razı olduğumu bildiririm.

04/09/2025

GAYE SAVAŞ

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORİJİNALLİK RAPORU

Tarih: 03/10/2025

Tez Başlığı:

Bir Sosyal Eleştiri Ustası Olarak Francisco Goya

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam 114 sayfalık kısmına ilişkin, 01/10/2025 tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programı) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 8'dir.**

- http://www.kutuphane.deu.edu.tr/tr/turnitin-tez-intihal-analiz-programi/ adresindeki Tez İntihal Analiz Programı Kullanım Kılavuzunu okudum X

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) □ **Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30)** X 8

□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça hariç, □ Alıntılar dâhil, □ Altı (6) kelimeden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç.	□ Kabul/Onay ve Bildirim sayfaları hariç, □ Kaynakça dâhil, □ Alıntılar dâhil.
EK 1- İntihal Tespit Programı Raporu İLK SAYFA Çıktısı. X **EK 2- İntihal Tespit Programı Raporu (Tümü) Cd İçinde.** □	

Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esasları'nı inceledim ve yukarıda belirtilen azami benzerlik oranlarına göre tez çalışmasının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Gaye SAVAŞ
Öğrenci No : 2022950134
Anabilim Dalı : Türkçe ve Sosyal Bilimler Eğitimi Anabilim Dalı
Programı : Tarih Öğretmenliği Yüksek Lisans Programı
Statüsü : Yüksek Lisans X Doktora □

ÖĞRENCİ	**DANIŞMAN**
Gaye SAVAŞ	Prof. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
03/10/2025	03/10/2025

Açıklamalar

1: Bu formu teslim etmeden önce sizden istenen bilgileri uygun kutucuğu (□) işaretleyerek doldurunuz.

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: +90 (232) 3018026 veya ali.tas@deu.edu.tr) başvurunuz.

2: Yüksek Lisans/Doktora Tez Çalışması Orijinallik Raporu" formu tezin ciltlenmiş ve elektronik nüshalarının içerisinde ekler kısmında yer alır.

3: Tez savunmasında düzeltme alınması durumunda bu form güncellenerek yeniden hazırlanır.

4: **Turnitin**-Tez İntihal Analiz Programına yükleme yapılırken Dosya Başlığı (document title) olarak **tez başlığının tamamı**, Yazar Adı (author's first name) olarak **öğrencinin adı**, Yazar Soyadı (author's last name) olarak **öğrencinin soyadı** bilgisini yazınız.

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında değerli bilgi ve tecrübeleriyle bana yol gösteren, akademik desteğinin yanı sıra anlayış ve sabrıyla da en büyük dayanağım olan danışman hocam Prof. Dr. Sibel Almelek İşman'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Stresli anlarımda sergilediği sakinleştirici yaklaşımı ve yapıcı rehberliği, bu süreci benim için daha verimli ve anlamlı kılmıştır.

Hayatım boyunca yanımda olan, sabır ve sevgileriyle bana güç veren aileme şükran borçluyum. Ayrıca, tez sürecinde bana huzur ve neşe katarak desteğini hissettiren kedim İblis'e de teşekkür ederim.

Bu çalışmanın ortaya çıkmasında katkısı olan ve varlığıyla beni motive eden herkese minnettarım.

İÇİNDEKİLER

ÖZET **8**

ABSTRACT **9**

BÖLÜM I **10**

GİRİŞ **10**

1.1Problem Durumu 10

1.2 Amaç ve Önem 11

1.3 Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri 12

1.4 Sınırlılıklar 12

1.5 Tanımlar 12

BÖLÜM II **15**

KAVRAMSAL ÇERÇEVE **15**

2.1 Rokoko Sanatı ve Genel Özelikleri 15

2.2 Romantizm ve Genel Özellikleri 19

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR **28**

BÖLÜM III **30**

YÖNTEM **30**

3.1. Araştırmanın Modeli 30

3.2. Evren ve Örneklem 30

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları 30

3.4. Verilerin Analizi 31

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği 31

3.6. Araştırmacının Rolü 31

BÖLÜM IV **32**

BULGULAR **32**

4.1 Francisco José de Goya y Lucientes'in Yaşamı ve Sanatı 32

4.2 Francisco José de Goya y Lucientes'in Eserleri 36

4.2.1 Duvar Halısı Taslakları 36

4.2.2 Otoportreleri 41

4.2.3 Portreleri 46

4.2.4 Din ve İnanç Konulu Eserleri 56
4.2.5 Alegorik Eserleri 64
4.2.6 Savaş Konulu Eserleri 68
4.2.7 Kara Resimler 71
4.2.8 Ölüdoğa Eserleri 76
4.2.9 Baskı Serileri 79
4.2.9.1 Kapriçyolar 79
4.2.9.2 Savaşın Felaketleri 83
4.2.9.3 Boğa Güreşi 87
4.2.9.4 Atasözleri 91
BÖLÜM V 92
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER 92
5.1. TARTIŞMA 92
5.2. SONUÇ VE ÖNERİLER 93
KAYNAKÇA 100
EK 1. 110

Resim Listesi

Şekil 1: Giambattista Tiepolo, *Apollo ve Dört Kıta (Apollo and the Four Continents)*, 1750–1753, fresk, Würzburger Residenz, Würzburg. 17

Şekil 2: Eugene Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, 260 cm × 325 cm, Musée du Louvre, Paris 21

Şekil 3: Caspar David Friedrich, Bulutların Üzerinde Yolculuk, 1818, 94,8 × 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg 22

Şekil 4: Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1818-1819, 491 cm × 716 cm, Musée du Louvre, Paris 23

Şekil 5: Henry Fuseli, *Kâbus*, 1781, 101,6 cm × 127 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit 24

Şekil 6: J. M. William Turner, *Savaşan Temeraire*,1939, 90,7 cm × 121,6 cm, National Gallery, Londra..... 25

Şekil 7: John Constable, *Saman Arabası (The Hay Wain),* 1821, tuval üzerine yağlı boya, 130,2 × 185,4 cm, The National Gallery, Londra..... 26

Şekil 8: Francisco Goya, *Manzanares Nehri Kıyısında Piknik* (*La merienda a orillas del Manzanares*), 1776, tuval üzerine yağlı boya, Museo del Prado, Madrid..... 37

Şekil 9: Francisco Goya, *Mesane Şişiren Çocuklar* (*Niños inflando una*), 1777–1778, tuval üzerine yağlı boya, 116 cm × 124 cm, Museo del Prado, Madrid..... 40

Şekil 10: Francisco Goya, *Dr. Arrieta ile Otoportre* (*Autorretrato con el doctor Arrieta*), 1820, tuval üzerine yağlı boya, 114,62 × 76,52 cm, Minneapolis Institute of Art.. 45

Şekil 11: Francisco Goya, *Hala Öğreniyorum (Aun Aprendo)*, 1826, kara tebeşir ve litografik kalem, gri laid kâğıt, 19,2 × 14,5 cm, *Cuaderno de Burdeos* I (Cuaderno G, 54), Museo del Prado, Madrid..... 46

Şekil 12: Francisco Goya, *İsa'nın Defnedilişi (El Entierro de Cristo)*, 1770–1772, tuval üzerine yağlı boya, 130 cm × 95 cm**,** Lazaro Galdiano Museum, Madrid..... 58

Şekil 13: Francisco Goya, *Küçük Vaftizci Yuhanna ile Kutsal Aile* (*La Sagrada Familia con san Juan Bautista niño*), tuval üzerine yağlı boya, 1775–1780, 203 cm × 143 cm, Museo del Prado, Madrid..... 59

Şekil 14: Francisco Goya, *Cadılar Bayramı* (*El aquelarre*), 1789, tuval üzerine yağlı boya, 44 cm × 31 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid. 61

Şekil 15: Francisco Goya, *Engizisyon Mahkemesi* (*Tribunal de la Inquisición o Auto de fe de la Inquisición*), 1812–1819, panel üzerine yağlı boya, 46 cm × 73 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid..... 62

Şekil 16: Francisco Goya, *Cadıların Uçuşu* (*Vuelo de brujas*), 1797–1798, tuval üzerine yağlı boya, 43,5 cm × 30,5 cm, Museo del Prado, Madrid. 64

Şekil 17: Francisco Goya, Gerçeğin Zaman Tarafından Kurtarılması (Verdad rescatado por hora, fue testigo de la Historia), tuval üzerine yağlı boya, 1812–1814, 294 cm × 244 cm, Nationalmuseum, Stockholm..... 66

Şekil 18: Francisco Goya, *Madrid Şehri Alegorisi (Alegoría de la villa de Madrid*), tuval üzerine yağlı boya, 1810, 260 cm × 195 cm, Museo Municipal, Madrid 68

Şekil 19: Francisco Goya, *Üç Mayıs 1808* (Ejecución de los Defensores de Madrid), tuval üzerine yağlı boya, 1814, 266 cm × 345 cm, Museo del Prado, Madrid 69

Şekil 20: Francisco Goya, *2 Mayıs 1808 (El Dos de Mayo de 1808)*, 1814, tuval üzerine yağlı boya, 266 cm × 345 cm, Museo del Prado, Madrid 70

Şekil 21: Francisco de Goya, Natürmort: Üç Somon Filetosu (*Naturaleza muerta tres filetes de salmón*), 1808–1812, yağlı boya, tuval, 45 × 62 cm, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur. 77

Şekil 22: Francisco de Goya, *Ölü Hindi* (*Pavo muerto*), 1808–1812, yağlı boya, tuval, 45 × 63 cm, Museo del Prado, Madrid..... 77

Şekil 23: Francisco de Goya, *Natürmort: Meyve, Şişeler, Ekmekler (Naturaleza muerta con frutas, botellas, panes)* 1824–1826, yağlı boya, tuval, 45 × 62 cm, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur..... 78

Şekil 24: Francisco de Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* (*El sueño de la razón produce monstruos*), 1799, asit kazı, akuatin (aquatint), 21,2 × 15,1 cm (plaka); 29,5 × 21 cm (kâğıt), *Los Caprichos* serisinden 43. plaka, The Metropolitan Museum of Art, New York . 80

Şekil 25: Francisco de Goya**,** *Ölüme kadar* (*Hasta la muerte*), 1799, asit kazı, kuru iğne ve akuatin (aquatint), 21,5 × 5,2 cm, Los Caprichos serisinden, Ashmolean Museum, Oxford. 81

Şekil 26: Francisco de Goya y Lucientes, *Uçtular (Volaverunt)*, 1797–1799, akuatin (aquatint), asit kazı (etching), kuru iğne (drypoint), 21.5 × 15 cm, *Los Caprichos* serisinden, envanter no: G000673, Museo del Prado, Madrid. 82

Şekil 27: Francisco de Goya y Lucientes, *Anne Nereye Gidiyor? (Donde vá mamá?),* 1799, asit kazı (etching), akuatin (aquatint), kuru iğne (drypoint), 18.1 × 11.8 cm, *Los Caprichos* serisinden, Royal Academy of Arts, Madrid. 83

Şekil 28: Francisco Goya, Çare Yok (Y no hay remedio), 1810, asit kazıma, kuru iğne, burin ve parlatıcı, 14 x 16,7 cm, Savaşın Felaketleri (Los Desastres de la Guerra) serisinden, The Metropolitan Museum of Art, New York 85

Şekil 29: Francisco Goya. (1863). *Ne Cesaret! (Que valor!)*, Asitle kazıma, sulu boya, kuru iğne, kalem ve cila, 6 1/8 × 8 1/4 inç. Pomona College Art Museum,..... 86

Şekil 30: Francisco Goya, Savaşın Tahribatları (Los desastres de la guerra) serisinden 30 numaralı asit kazıma baskı (Estragos de la guerra / Ravages of War), Yale University Art Gallery..... 87

Şekil 31: Francisco de Goya y Lucientes. (1816 veya öncesi). Modo con que los antiguos Españoles cazaban los toros a caballo en el campo (The Way in which the Ancient Spaniards Hunted Bulls on Horseback in the Open Country), Asit kazı, parlak akuatin ve kuru iğne; ilk baskı, National Gallery of Art. 89

Şekil 32: Francisco Goya, (1816 veya öncesi). *Meşhur Martincho, Boğa Oynayan Banderillaları Vücut Hareketiyle Tutuyor (El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro),* Asit kazı, parlak akuatin, kuru iğne ve burin; ilk baskı. 90

Şekil 33: Francisco Goya. (1815–1819). *Bobalicón (Simpleton)*, Asit kazı, parlak akuatin, kuru iğne ve burin, 24.7 × 35.9 cm. Minneapolis Institute of Art 91

ÖZET

BİR SOSYAL ELEŞTİRİ USTASI OLARAK FRANCISCO GOYA

Francisco Goya, 18. yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başlarında İspanyol sanatının en önemli kişiliklerinden biridir. Sanat kariyeri boyunca Rokoko'dan Romantizme geçişi simgelemiş ve kendine özgü üslubuyla dikkat çekmiştir. Goya'nın erken dönem eserleri dini temalar ve saray portreleri üzerine yoğunlaşırken, sonraki dönemde toplumsal eleştiri ve insan doğasının karanlık yönlerini işlemeye başlamıştır. "Los Caprichos" ve "Savaşın Felaketleri" gibi baskı serileriyle, dönemin sosyal ve politik sorunlarına keskin eleştiriler getirmiştir. "IV. Carlos ve Ailesi" tablosu hem teknik ustalığını hem de dönemin siyasi atmosferini yansıtan çok katmanlı bir eserdir. Goya'nın "Çıplak Maja" ve "Giyinik Maja" tabloları İspanyol kültüründe önemli bir yer tutar ve sanat yorumcuları arasında tartışmalara yol açmıştır. Sanatçının geç dönem "Kara Resimleri", kişisel karamsarlığını ve toplumsal trajedileri derinlemesine yansıtmıştır. Goya, aynı zamanda baskı ve gravür alanındaki yenilikçi teknikleriyle de tanınan bir sanatçıdır. Onun sanatı, duygusal yoğunluk ve gerçekçilik arasındaki dengeyi ustalıkla kurmuştur. Goya, sanatında sosyal eleştiriyi ustalıkla kullanarak, dönemin siyasal baskılarını, toplumsal yozlaşmayı ve insan doğasının karanlık yönlerini çarpıcı imgelerle görünür kılmış, böylece eserlerini yalnızca estetik bir ifade aracı değil, aynı zamanda dönemin ruhunu belgeleyen güçlü bir tanıklık haline getirmiştir. Goya'nın eserleri, modern sanatın öncüsü olarak kabul edilir ve günümüzde hala geniş bir ilgiyle incelenmektedir. Sanatçı, sadece İspanyol tarihinin değil, dünya sanat tarihinin de önemli bir parçası olmuştur. Bu tez, Goya'nın hayatı, sanatsal gelişimi ve eserlerinin kapsamlı bir analizini sunmaktadır.

Anahtar Kelimeler: Francisco Goya, Rokoko, Romantizm, Baskı Resim, İspanyol Sanatı, Kara Resimler, Sosyal eleştiri

ABSTRACT

AS A MASTER OF SOCIAL CRITICISM FRANCISCO GOYA

Francisco Goya is one of the most important figures of Spanish art at the end of the 18th century and the beginning of the 19th century. Throughout his artistic career, he symbolized the transition from Rococo to Romanticism and attracted attention with his unique style. Goya's early works focused on religious themes and court portraits, while in his later period he began to address social criticism and the darker aspects of human nature. Through print series such as "Los Caprichos" and "The Disasters of War," he delivered sharp critiques of the social and political issues of his time. The painting "Charles IV and His Family" is a multilayered work that reflects both his technical mastery and the political atmosphere of the period. Goya's paintings "The Nude Maja" and "The Clothed Maja" hold an important place in Spanish culture and have sparked debates among art commentators. The artist's late period "Black Paintings" deeply reflect his personal pessimism and societal tragedies. Goya is also known as an artist who introduced innovative techniques in printmaking and engraving. Goya masterfully employed social critique in his art, making political oppression, social corruption, and the darker aspects of human nature visible through striking imagery, thus transforming his works into not only aesthetic expressions but also powerful testimonies of the spirit of his time. His art skillfully balances emotional intensity and realism. Goya's works are considered pioneering in modern art and continue to be widely studied today. The artist is an important part not only of Spanish history but also of world art history. This thesis presents a comprehensive analysis of Goya's life, artistic development, and works.

Keywords:: Francisco Goya, Rococo, Romanticism, Printmaking, Spanish Art, Black Paintings, Social Criticism

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1Problem Durumu

18. yüzyılın ortaları ile sonları, Avrupa sanatında Rokoko üslubunun hâkim olduğu bir dönemdir. Rokoko, Barok'un görkemli ve dramatik tavrına karşı daha hafif, zarif, süslemeci ve dekoratif bir anlayışı temsil etmiştir. Saray ve aristokrasinin zevklerini yansıtan Rokoko üslubu; pastel renkleri, ince detayları, gündelik yaşam ve eğlence temalarını işlemesiyle dikkat çekmiştir. Ancak bu üslup, toplumsal çalkantıların ve siyasi dönüşümlerin yaşandığı 18. yüzyıl sonu Avrupa'sında yavaş yavaş eleştirilmiş, sanatın daha derin, dramatik ve bireysel boyutlara taşınmasına zemin hazırlamıştır.

İspanyol ressam Francisco Goya (1746–1828), kariyerinin ilk yıllarında Rokoko'nun etkilerini taşıyan eserler üretmiş, özellikle halı desenleri ve portrelerinde bu zarif ve süslemeci üslubu yansıtmıştır. Fakat Goya'nın yaşamı boyunca tanık olduğu savaşlar, siyasal baskılar, Engizisyon, hastalıklar ve kişisel trajediler, sanatçının üslubunu giderek dönüştürmüş; sanatında dramatik, karanlık ve eleştirel bir ifade biçimi gelişmiştir. Bu değişim, onu yalnızca Rokoko'nun bir takipçisi olmaktan çıkarıp modern sanatın öncülerinden biri haline getirmiştir.

Sanat tarihinde merkezi bir rol üstlenmesine rağmen, Goya'nın Rokoko'dan ayrılıp kendine özgü bir ifade dili geliştirmesi ve bu dilin sonraki sanat akımlarına etkisi yeterince bütünlüklü biçimde incelenmemiştir. Özellikle sanatçının hem saray ressamı kimliği hem de "Los Caprichos", "Savaşın Felaketleri" ve "Kara Resimler" gibi eserlerinde ortaya koyduğu toplumsal eleştiri ve bireysel duyarlılık, onun sanat tarihindeki yerini anlamak açısından önem taşımaktadır.

Bu bağlamda, Francisco Goya'nın Rokoko'dan başlayarak geliştirdiği sanat anlayışının, eserleri üzerinden biçim, içerik ve üslup yönünden incelenmesi; ayrıca onun sanat tarihindeki yeri ve öneminin tartışılması bu araştırmanın temel problemini oluşturmaktadır.

1.2 Amaç ve Önem

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında başlayan ve 19. yüzyılda doruk noktasına ulaşan bir sanat hareketidir. Bu hareket, Aydınlanma Çağı'nın rasyonel ve objektif düşüncesine tepki olarak doğmuştur. Romantik sanatın temel felsefesi, insan duygularının ve iç dünyasının önemini vurgulamaktır. Gerçekliği bireysel bir bakış açısıyla yansıtmaya çalışan romantik sanatçılar, doğayı ve manevi dünyayı keşfetmeye, insan ruhunu ve duygularını anlamaya odaklanmışlardır. Romantik sanatta, duygusal ve mistik bir atmosfer oluşturmak için sıklıkla güçlü renkler, dramatik ışıklandırma ve yoğun gölgeler kullanılmıştır. Sanatçılar, doğa, ve tarihi konuları sıklıkla ele almış ve bu konuları kendi hayal güçleriyle zenginleştirmişlerdir.

Romantik sanat hareketi, edebiyat, müzik ve tiyatro gibi diğer sanat dallarına da ilham vermiştir. Romantik sanatın etkisi, 20. yüzyılın başlarına kadar devam etmiş ve hala modern sanatta da etkisini sürdürmektedir.

Francisco Goya (1746-1828), İspanyol Rönesansı'nın son dönemlerinde yaşamış olan bir ressam ve gravür sanatçısıdır. Sanata yaptığı katkılar, onu İspanyol resim sanatının en önemli figürlerinden biri haline getirmiştir. Sanatçının eserleri, Aydınlanma Çağı'nın rasyonel düşüncesine karşı çıkarak, insan duygularını, yıkımı ve acıyı yansıtmaktadır. Goya, 1775-1791 yılları arasında, Santa Barbara Kraliyet Halı Fabrikası için hazırladığı duvar halısı kartonları Rokoko izlerini taşır.

Goya'nın eserleri arasında, özellikle "IV. Carlos ve Ailesi", "Üç Mayıs 1808", "Siyah Tablolar" gibi yapıtları dikkat çekmektedir. Bu resimler, savaş, şiddet, acı, adaletsizlik ve insan doğasındaki karanlık yönleri tasvir eder. Goya, gravür sanatı konusunda da önemli bir yere sahiptir. Ayrıca "Kapriçyolar", Goya'nın politik ve sosyal eleştirilerini yansıtması nedeniyle özellikle önemlidir.

1.3 Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Francisco Goya'nın sanat tarihindeki yeri ve önemi nedir?

a. Rokoko akımının genel özellikleri nelerdir?

b. Francisco Goya'nın Real Fábrica de Tapices de Santa Bárbara (Kraliyet Dokuma Fabrikası) için yaptığı duvar halısı kartonları nelerdir?

c. Romantizm akımının genel özellikleri nelerdir?

d. Francisco Goya'nın yaşamı ve sanatı nasıldır?

e. Francisco Goya'nın eserleri nelerdir?

f. Francisco Goya'nın din ve inanç konulu resimleri nelerdir?

g. Francisco Goya'nın tarihsel kaynaklı resimleri nelerdir?

h. Francisco Goya'nın politik ve sosyal eleştiri içeren resimleri nelerdir?

i. Francisco Goya'nın portre çalışmaları nelerdir?

1.4 Sınırlılıklar

"Francisco Goya'nın Sanat Tarihindeki Yeri ve Önemi" adlı bu çalışmada; 18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başında yaşamış olan Goya'nın hayatı, sanatı ve eserleri ile sınırlandırılmıştır. Araştırmada, dönemin toplumsal ve kültürel koşulları ele alınmış, özellikle İspanya'daki siyasal ve sosyal gelişmelerin sanatçı üzerindeki etkileri vurgulanmıştır. Sanatçının yaşam öyküsünden ve sanatsal gelişim sürecinden söz edildikten sonra, farklı dönemlerinden seçilen eserleri biçim ve içerik açısından incelenmiştir.

Araştırma, Goya'nın yaşadığı dönemin tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamıyla sınırlıdır. Sanatçının eserlerinde özellikle portreler, dini konular, tarihsel olaylar ve alegorik unsurlar gibi farklı temalara yer vermesi dikkate alınmıştır. Çalışma, sanatçının farklı dönemlerini ve resim türlerini temsil edecek nitelikte seçilmiş örneklerle sınırlandırılmıştır.

1.5 Tanımlar

Francisco de Goya: Francisco Goya, 18. yüzyıl sonları ile 19. yüzyıl başlarında yaşamış hem saray ressamı olarak hem de savaşın ve toplumsal yozlaşmanın karanlık yönlerini yansıtan eserleriyle tanınan İspanyol sanatçıdır. Klasik üsluplardan uzaklaşarak,

içsel dehşeti ve bireysel acıyı çarpıcı şekilde resmetmiş ve modern sanatın öncülerinden biri olmuştur. (Gassier, 1971)

Rokoko: Rokoko, genellikle hem bir sanat ve mimari üslubu hem de sanat tarihindeki bir dönem olarak tanımlanır. Kronolojik olarak bu dönem, yaklaşık olarak 1700 yılı civarında, XIV. Louis'nin saltanatının son yıllarında başlayıp 1789'daki Fransız Devrimi'nin başlangıcına kadar uzanır. (Milam, 2011, s. 1)

Romantizm: Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında Fransız Devrimi'nin ve Aydınlanma karşıtı fikirlerin etkisiyle doğan, bireysel duygulara, hayal gücüne ve doğaya vurgu yapan entelektüel ve sanatsal bir harekettir. Bu akım, neoklasisizmin düzenli, akılcı yapısına karşı çıkarak belirsizliğe, özgünlüğe ve insan ruhunun derinliklerine odaklanmıştır. Sanatta romantizm; klasik simetriden uzak, duygusal, dramatik ve zaman zaman melankolik ifadeleri öne çıkarırken, aynı zamanda ulusal kimlik ve tarihsel geçmişle de ilgilenmiştir. Edebiyat, resim, mimari ve müzik gibi alanlarda etkili olan romantizm, Avrupa'dan Amerika'ya yayılarak modern sanatın temelini atmış ve bireyin iç dünyasını sanatın merkezine yerleştirmiştir. (Palmer, 2011).

Karanlık Romantizm: Karanlık Romantizm, 18. ve 19. yüzyıllarda romantizmin bir alt türü olarak ortaya çıkan, melankoli, delilik, suç ve doğaüstü unsurlar gibi karanlık temaları işleyen bir akımdır. Bireyselliğe ve duygulara vurgu yaparken, klasik dönem yerine Orta Çağ'a ve doğaya yönelik gizemli bir hayranlık taşır. (Rathee, 2017)

Gotik: Gotik, özellikle Orta Çağ Avrupa'sına özgü mimari biçimlere dayanan, sivri kemerler, yüksek tonozlar, vitray pencereler ve ayrıntılı süslemelerle karakterize edilen bir sanatsal tarzdır. 19. yüzyılda romantik akım içinde yeniden canlanarak Gothic Revival olarak mimari, edebiyat ve resimde nostaljik ve dramatik bir anlatım tarzı haline gelmiştir. (Palmer, 2011)

Alegori: Bir karakterin veya olayın, doğruluk, kötülük, ölüm gibi bir fikri ya da niteliği simgelediği bir hikâye, oyun, resim vb.; bu tür sembollerin kullanımı. (Oxford University Press, t.y.)

Simgecilik: Simgecilik, 19. yüzyılın sonlarında Fransa ve Belçika'da gelişen kültürel bir harekettir ve romantizmin bir uzantısı olarak, aynı zamanda yeni gelişmekte olan natüralizm ve realizm akımlarına bir tepki olarak anlaşılabilir. (Palmer, 2011, s. 215)

Gravür: Metal bir levha, tahta blok veya benzeri bir yüzey üzerine, kesme, asitlerle aşındırma ya da fotografik yöntemlerle desenler oluşturma sanatıdır; desenlerden baskı ya da kopya almak amacıyla yapılır. (Dictionary.com, t.y.)

Aydınlanma Çağı: 18. yüzyılda Avrupa'da birçok yazar ve düşünürün, kralların ya da Kilise'nin otoritesi gibi yerleşik inançları sorgulamaya başladığı, bunun yerine akıl ve bilimsel kanıta dayalı düşünceyi savunduğu bir dönemdir. Bu çağda, herkesin eşit değere sahip olduğu ve eşit haklara sahip olması gerektiği fikri gelişmiştir. (Oxford University Press, t.y.)

Cadı: 1.Genellikle kötü niyetli doğaüstü güçlere sahip olduğuna inanılan bir kişi (özellikle bir kadın) 2.Genellikle kara büyü yaptığına ve bunu bir şeytanın ya da cin gibi bir varlığın yardımıyla gerçekleştirdiğine inanılan kadın. (Merriam-Webster, t.y.)

Hiciv: Hiciv, bir kişi ya da durumu gülünç duruma düşürerek, mizah yoluyla hedefini küçük düşürmeyi, utandırmayı ya da itibarını zedelemeyi amaçlayan bir sanat biçimidir. (School of Writing, Literature, and Film, t.y.)

İspanyol Engizisyonu: İspanyol Engizisyonu, 15. yüzyılda Katolik Krallar I. Isabel ve II. Fernando tarafından kurulan, başta Yahudiler ve Müslümanlar olmak üzere "sapkın" olarak görülen topluluklara karşı uygulanan sistematik işkence ve zorla din değiştirme politikalarıyla tanınan bir dini mahkemedir. Bu mahkemeler, yaklaşık iki yüz bin kişiyi sorgulayıp cezalandırmış, sadece inanç farklılıklarını değil, etnik ve kültürel kimlikleri de hedef alarak bir tür kitlesel asimilasyon ve şiddet politikası yürütmüştür. (Güneş, 2017)

Portre: Bir kişinin yüz ve baş özelliklerini yansıtan, onu tanınabilir biçimde betimleyen sanat yapıtıdır. Portre, kişinin dış görünüşünü vermekle kalmaz; aynı zamanda onun karakteri, ruh hali ve toplumsal konumu hakkında da ipuçları taşıyabilir. (Turani, 1993, s. 106)

Yağlı Boya: (isim) Eşyaya renk vermek veya dış etkenlerden korumak amacıyla, boyanın özel sıvılarla karıştırılmasıyla elde edilen kimyasal madde. (sıfat) Bu tür boya kullanılarak yapılmış (resim). (Güncel Türkçe Sözlük, 2025)

Sosyal Eleştiri; Sosyal: Toplumla ilgili ya da toplumun nasıl örgütlendiğiyle ilgili, anlamına gelir. **Eleştiri:** Bir durumun ya da bir kişinin eserlerinin ya da fikirlerinin yazılı incelemesi ve yargılanması**. Sosyal eleştiri**, toplumsal koşulları, kurumları ve uygulamaları normatif bir gözle inceleyen ve değerlendiren eleştirel bir pratiktir; bu değerlendirme, toplumun işleyişindeki çelişkileri, adaletsizlikleri ve güç ilişkilerini açığa çıkarmayı amaçlar (Collins Dictionary, n.d.).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1 Rokoko Sanatı ve Genel Özelikleri

Zarif ve süslemeci bir sanat anlayışıyla özdeşleşen Rokoko üslubu, Francisco Goya'nın erken dönem eserlerinde gözlemlenebilen belirgin etkileri nedeniyle, genel çerçevesiyle ele alınması gereken önemli bir sanat hareketidir. 18. yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da ortaya çıkan Rokoko, kısa süre içinde Avrupa'nın geneline yayılmış; sanatçıların kendilerini ifade biçimlerinde Barok dönemin dramatik ve ağır üslubunun yerini daha hafif, bireysel ve estetik yönü öne çıkan yaklaşımlar almıştır. Fransızca kökenli bir terim olan "rocaille"den türeyen Rokoko kavramı, "deniz kabuğu" ya da "taş" anlamına gelmekte olup, bu akımın süslemeye verdiği önemi ve doğadan ilham alan estetik anlayışını ifade eder (Encyclopaedia Britannica, n.d.). Rokoko üslubu yalnızca resim ve mimari ile sınırlı kalmamış, aynı zamanda mobilya tasarımı ve iç mekân düzenlemeleri gibi sanatın pek çok alanında etkisini göstermiştir.

Rokoko'nun ortaya çıkışı, XIV. Louis'nin 1715 yılında vefatının ardından Versailles Sarayı'na hâkim olan ihtişamlı Barok anlayışın sadeleşmeye başlamasıyla ilişkilendirilir. Sanatsal ifadenin daha kişisel ve zarif bir biçim kazanması, Rokoko'nun doğuşunu beraberinde getirmiştir. XV. Louis döneminde özellikle aristokrat çevrelerde, gündelik hayatın neşeli yönlerine odaklanan, incelikli detaylarla işlenmiş eserler ön plana çıkmıştır (Isbouts & Toman, 2012). Bu durum, sanatın bireyselleştiği ve süslemeci formların önem kazandığı bir döneme işaret etmektedir.

Rokoko'nun Avrupa genelindeki hızlı yayılımı, Osmanlı sanatında da etkisini göstermiştir. 18. yüzyılın başlarında Fransa'ya elçi olarak gönderilen Yirmisekiz Mehmed Çelebi'nin gözlemleriyle Osmanlı kültürüne taşınan bu üslup, daha sonra "Türk Rokokosu" olarak adlandırılan sentez bir sanat anlayışının temellerini oluşturmuştur. Her ne kadar Batı'ya özgü süsleme biçimleri başlangıçta taklit edilmiş olsa da, Osmanlı sanat geleneğiyle harmanlanan bu üslup, milli kimliğini koruyan özgün bir karakter kazanmıştır (Durmuşoğlu Utku, 2017).

Sanatsal özellikleri bakımından Rokoko, kıvrımlı ve organik formları, pastel tonlardaki renk paletiyle birleştiren, yumuşak hatlı ve zarif kompozisyonlar üretmeyi amaçlamıştır. Deniz kabukları, bitki motifleri, çiçek desenleri ve doğal formlar, bu üslubun

temel görsel unsurları arasında yer alır. Rokoko ressamları Barok'un koyu ve dramatik renk tonlarını terk ederek; açık pembe, süt beyazı, açık mavi, altın sarısı gibi tonlarla daha aydınlık ve huzurlu bir atmosfer yaratmışlardır (Isbouts & Toman, 2012).

Fransa, Rokoko sanatının hem doğduğu hem de en nitelikli örneklerinin verildiği merkez olarak öne çıkar. XIV. Louis dönemindeki ihtişamlı saray yaşamı, XV. Louis döneminde bireysel zevklerin öne çıktığı, daha sade ve içe dönük bir estetik anlayışa dönüşmüştür. Bu dönüşüm, sanatın her alanında gözlemlenebilir. Antoine Watteau (1684-1721), François Boucher (1703-1770) ve Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) gibi sanatçılar, Rokoko'nun başlıca temsilcileri arasında sayılabilir. Watteau, pastoral ve duygusal sahneler aracılığıyla üslubun romantik yönünü vurgularken; Boucher ve Fragonard, mitolojik konularla süslenmiş zarif detaylarla Rokoko'nun görsel zenginliğini derinleştirmişlerdir. Rokoko'nun yalnızca resimle sınırlı kalmadığını, iç mekân tasarımı ve mobilya üretiminde de aynı estetik anlayışın sürdüğünü belirtmek gerekir (Isbouts & Toman, 2012).

Rokoko'nun İtalya topraklarında ilerleyişi daha çok fresklerde ve dekoratif sanatlarda göze çarpar. Fresk sanatındaki ustalığı ile bilinen Giovanni Battista Tiepolo, sanatıyla rokokonun İtalya'daki en önemli temsilcisi olmuştur. Tiepolo'nun Würzburg Rezidansı tavan freskleri, rokoko estetiğine verilebilecek harika dekoratif örneklerdendir. Ayrıca dünyanın tavana çizilmiş en büyük freski olma özelliği taşırPietro Longhi ise daha çok günlük hayatı resmetmeyi tercih etmiş ve bu türde örnek vermiştir (Bavarian Administration of State Palaces, Gardens and Lakes, n.d.).



Şekil 1: Giambattista Tiepolo, Apollo ve Dört Kıta (Apollo and the Four Continents), 1750–1753, fresk, Würzburger Residenz, Würzburg.

Rokoko Almanya'da daha farklı bir gelişim seyri göstermiş ve mimaride büyük değişikliklere yol açmıştır. Almanların yoğun yaşadığı bölgelerdeki sanatçılar mimaride dış mekân süslemelerini üç boyutlu hale getirerek heykelsi formlar kullanmayı tercih etmişlerdir. Almanların sahip olduğu üstün ahşap işçiliği becerisi barok sanatından da beslenerek zarif ve detaycı süslemelerde kendini göstermiştir. Bütün bunlarla birlikte 18.yüzyıl Alman mimarisinde hem Fransız Rokoko'sunun hem İtalyan Barok'un etkileri olduğunu söylemek mümkündür (Khan Academy, n.d.). Wieskirche (Wies Kilisesi) ve Prusya Kralı Büyük Frederick tarafından yazlık saray olarak yaptırılan Sanssouci Sarayı rokoko tarzındaki mimari eserlere örnek gösterilebilir.

Venedikli ressam Giovanni Battista Tiepolo'nun (1696–1770) Würzburg Piskoposluk Sarayı'ndaki merdiven boşluğuna uyguladığı *Apollo ve Kıtalar Alegorisi* adlı tavan freski, şekil 1'de görüldüğü üzere, Rokoko üslubunun en görkemli örneklerinden biridir; zengin

alegorik figürleri, teatral mekân kurgusu ve ışıkla yumuşatılmış dekoratif estetiğiyle 18. yüzyıl Rokokosunun doruk noktasını temsil eder.

Şekide, tavana alttan çekilmiş genel bir görünüm sunulmaktadır. Tavan freskinin kenarlarındaki perspektif bozulması, bu noktanın ziyaretçi için esas bakış açısı olarak planlanmadığını göstermektedir; kompozisyon, merdivenleri tırmanan izleyiciye kademeli biçimde açılacak şekilde düzenlenmiştir. Merkezde Apollon, altında Venüs ve Mars, arka planda burç kuşağı ve dört mevsim tasvir edilmiştir; kelebek kanatlarıyla tanınan Saat Tanrıçaları (Horae) dikkat çekmektedir. Üst bölüm karşı yönden izlenmek üzere kurgulanmış olup Merkür, onun altında Diana, Jüpiter ve Satürn yer almaktadır.

Tiepolo'nun bu freskteki başarısı, izleyicinin farklı bakış açılarından algılayacağı sahneleri önceden hesaplamasında ve bağımsız görsel parçaları uyumlu bir bütünlük içinde birleştirmesinde yatmaktadır. Merdivenin başlangıcında Amerika kıtasının kişileştirilmiş figürü görülür; ardından dramatik bulutlar ve ışık içinde Apollon belirir. Yükseldikçe sağda Afrika, solda Asya görünür; sonunda yön değişimiyle Avrupa freski ortaya çıkar. Avrupa sahnesi daha statik düzeni ve cepheden konumlanan figürleriyle izleyicinin dikkatini yoğunlaştırarak İmparatorluk Salonu'na geçişte görsel bir doruk noktası oluşturur.

Dolayısıyla fresk, tek bir bütünsel bakışa göre değil, merdiven boyunca hareket eden izleyicinin deneyimine göre tasarlanmıştır. Boş gökyüzü alanlarına yöneltilen eleştiriler bu nedenle yersizdir; zira Tiepolo, mimari ve resimli süslemeyi tören yolunun görkemli sahnelemesini destekleyecek uyumlu bir bütünlük içinde tasarlamıştır (WGA, n.d.).

Orta Avrupa'daki prenslik saraylarında olduğu gibi, İspanya'da da Rokoko, XIV. Louis'nin "Grand Manner" (Yüce Üslup) tarzına karşıt olarak değil, bu zevklerin güncellenmiş bir uzantısı olarak görülüyordu. Bu nedenle Rokoko, İspanya'da özellikle kraliyet saraylarına ait mobilyalarda, yani dekoratif sanatlarda gelişti. Tarih resimleri, alegorik freskler ve saray mimarisi ise gösteriş ve görkem anlayışını sürdüren geç Barok ve Klasik üsluplarda muhafazakâr kaldı. Buna karşın, duvar halısı taslakları (kartonları), Francisco de Goya ve Francisco Bayeu gibi sanatçılara, Madrid'deki çağdaş yaşamı konu alan, kendi seçtikleri temaları kavramsallaştırma fırsatı sundu. Kraliyet ailesinin özel alanlarını süslemek üzere yapılan bu eserler, İspanyol Rokoko'suna dair en önemli kanıtları sunmaktadır. Fransa'da ilk geliştirilen fête galante (zarif eğlence sahneleri) imgelerinden ve konularından etkilenmiş olsa da Goya bu sahnelere Madrid'in alt sınıflarından insanları ve onların gündelik eğlencelerini dahil ederek özgün İspanyol motifleri kattı. Ayrıca, pastoral temanın zamansız doğasını, çağdaş kıyafetler içinde, hicivsel bir tonla resmedilmiş figürlerle, belirli bir İspanyol mekâna yerleştirerek yeniden biçimlendirdi. Goya'nın bu

duvar halısı taslakları, hem miras alınan konvansiyonları eleştirel bir biçimde yeniden ele alarak çarpıcı biçimde modern görünmekteydi hem de Fransız Rokoko'sunun pastoral nostaljisine göndermeler yoluyla muhafazakâr saray zevklerine hitap etmekteydi (Milam, 2011).

2.2 Romantizm ve Genel Özellikleri

18. yüzyıl, Aydınlanma Çağı olarak bilinen dönemde, akıl ve bilimin ışığında toplumsal, siyasal ve felsefi dönüşümlerin yaşandığı bir süreçtir. (Bununla birlikte eklemeliyiz ki aydınlanma çağının düşünsel süreçleri 17. yüzyılda Descartes ve Newton ile filizlenmiştir.) Bu dönemde Klasisizmin akıl ve sağduyuyu temel alan yaklaşımları, bilimin hızla ilerlemesine ve toplumsal yapının yeniden şekillenmesine yol açmıştır. Felsefeciler Jean Jacques Rousseau, Montesquieu ve Diderot gibi isimler, bu süreçte önyargılara ve zorbalıklara karşı düşünceyle mücadele ederek, bireysel haklar, düşünce özgürlüğü ve toplumsal eşitlik gibi kavramları halka benimsetmeye çalışmışlardır. Bu fikirlerin halk arasında ve sanat camiasında yayılması, 1789 yılında Fransız İhtilali'nin patlak vermesine zemin hazırlamış ve bu dönemin monarşisi yıkılarak burjuvazinin yükselmesine yol açmıştır (Göktepe, 2020). Burjuvazinin tam anlamıyla güç kazanması ise 19. yüzyılı bulacaktır.

Tüm bunlarla birlikte Romantizm akımı, aklın ve düzenin yanı sıra bireysel duygulara, hayal gücüne ve doğaya vurgu yapan bir tepki hareketi olarak ortaya çıkmıştır. Aydınlanma'nın soyut ve sistematik düşünce tarzına karşı bireyin özgünlüğünü, tutkularını ve hayal gücünü ön plana çıkarmayı amaçlamıştır. Böylelikle, toplumsal ve sanatsal bir devrim niteliği taşıyan Romantizm, hem halkın duygusal yönüne hitap etmiş hem de sanatın sınırlarını genişletmiştir (Türk Edebiyatı, t.y.).

Romantizm'in ortaya çıkışı, tarihsel bağlamda büyük sosyal ve politik değişimlere dayanır. Fransız Devrimi ve Sanayi Devrimi gibi tarihin seyrinde büyük rol oynayan hadiseler, toplumda bireylerin ve sınıfların yeniden tanımlanmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda romantizmin etkileri ve duygu temelli yaklaşımı edebiyattan resme birçok sanat dalına dokunmuştur. Romantizm bu tarihsel değişimlere bazı açılardan tepkili bazı açılardan ise uyumlu olarak değerlendirilebilecek bir akım olarak gelişim göstermiştir.

Romantizm'in ulusal düzeyde farklı yansımaları olduğunu belirten Swiggett, örneğin Almanya'da bu akımın daha idealist ve felsefi bir yön aldığını, İngiltere'de ise doğa sevgisi ve bireysel özgürlükle özdeşleştiğini vurgular. Fransa'da ise Romantizm, sosyal değişimlere daha doğrudan bir yanıt olarak gelişmiştir. Swiggett, Romantizm'in ana temalarını şu şekilde sıralar:

“Doğa ve İnsan İlişkisi: Doğa, Romantik edebiyatta insanın duygusal bir yansımasıdır. Romantik eserlerde doğa teması görüyorsak bu insanın huzur arayışı, kaostan ve düzensizlikten kaçışı, ruhun dinginliği bulma çabası olarak yorumlanabilir.

Bireysellik ve Duygusal Özgürlük: Kişisel deneyimler ve yaşantıların yansımalarına tanık oluruz. Bireyin duygu dünyasındaki bunalımlar, huzursuzluk ya da aksine daha pozitif duygular olarak tanımlayabileceğimiz coşku, aşk, sevinç gibi hisler resmin içine girer ve sanatçının fırçasına yansır.

Geçmişe Özlem: Artık bitmiş olan Orta Çağ, zaman zaman eserlerde özlemin nesnesi olarak karşımıza çıkabilir. Bunun dışında sanatçının geçmişe duyduğu özleme ve bunu eserine yansıtma isteğine bağlı olarak nostaljik öğelere de eserlerde yer verebilir.

Doğaüstü ve Gizem: Romantik eserlerde sık görülen konulardan biridir. Sanatçı doğaüstü unsurları çizerek alegorik temaları sanatına yansıtabilir.”

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında ortaya çıkmış ve 19. yüzyılın ortalarına kadar etkisini sürdürmüş bir sanat akımıdır. Bireysellik, doğa ve duyguların ön planda olduğu bu akım, klasik sanatın katı kuralları ve mükemmeliyetçi anlayışına bir tepki olarak gelişmiştir (Honour & Fleming, 2010). Resim sanatında Romantizm, sanatçıların bireysel dünyalarını, duygularını, hayallerini ve doğaya yönelik sevgilerini tuvallerine yansıttıkları bir üslup olarak tanımlanabilir (Gombrich, 2007).

Romantik sanatçılar, kişisel deneyimlerini ve yaşantılarını duygusal ifadelerle harmanlayarak eserlerine aktarmışlardır. Bu yaklaşım, onların iç dünyalarının ve olaylara bakış biçimlerinin sanat aracılığıyla izlenmesine imkân tanımaktadır. Fransız ressam Eugène Delacroix’nın (1798-1863) “Halka Yol Gösteren Özgürlük” adlı eseri bu durumun örneklerinden biridir. Eserde sanatçının devrimci düşüncelerini ve özgürlük idealini görsel bir dille ortaya koyduğu anlaşılmaktadır. Bu resim hem bireysel duyguların hem de toplumsal gelişmelerin sanata nasıl yansıdığını göstermesi bakımından önemlidir (Rosenblum & Janson, 2008).



Şekil 2: Eugene Delacroix, *Halka Yol Gösteren Özgürlük*, 1830, 260 cm × 325 cm, Musée du Louvre, Paris

Doğa resimleri yapan romantik sanatçılar tabiata hayrandır. Onlar doğayı sadece hayran oldukları "güzel gözüken çizilebilir bir nesne" olarak görmemiş, ilham aldıkları ve insanın ruhunu besleyen bir kaynak olarak düşünmüşlerdir. Dağların büyüklüğü, çayırların genişliği, ağaçların yeşilliği, hava durumu, romantik resimlerde sık sık görebildiğimiz konulardandır (Nochlin, 2000). Alman ressam Caspar David Friedrich'in (1774-1840) "Bulutların Üzerinde Yolculuk" adlı eseri, insanın doğa karşısındaki hayranlığını ve alçakgönüllülüğünü etkileyici bir şekilde tasvir eder. Bu eser, doğanın insan ruhu üzerindeki derin etkisini vurgular (Clark, 1998).



Şekil 3*:* Caspar David Friedrich, *Bulutların Üzerinde Yolculuk (Der Wanderer über dem Nebelmeer)*, 1818, 94,8 × 74,8 cm, Hamburger Kunsthalle, Hamburg

Romantik ressamların sıklıkla başvurdukları temalardan biri tarihsel olaylardır. Sanatçılar kimi zaman bizzat tanık oldukları olayları eserlerine yansıtmış, kimi zaman ise etkilendikleri tarihsel gelişmeleri resimlerinde konu edinmişlerdir. Bunun yanı sıra, gezdikleri uzak coğrafyalar ya da görmedikleri ancak çeşitli kaynaklardan bilgi edindikleri egzotik ülkeler de Romantik sanatçılar için önemli bir ilham kaynağı olmuştur. Merak ve hayranlıkla yöneldikleri bu coğrafyaların tasvirleri, eserlerde maceracı bir ruhun okunmasına olanak tanır. Bu duruma örnek olarak Fransız ressam Théodore Géricault'nun (1791-1824) "Medusa'nın Salı" adlı eseri gösterilebilir. Gerçek bir deniz kazasını konu alan bu tabloda, saldan düşmemek için birbirine tutunan figürlerin bedensel gerilimi, yüzlerindeki korku dolu ifadeler ve sanatçının dramatik renk tercihleri, izleyiciye yoğun bir görsel etki sunmaktadır. Söz konusu eser, tarihte yaşanmış bir trajedinin duygusal ve çarpıcı biçimde resmedilişine örnek teşkil etmektedir (Rosenblum & Janson, 2008).



Şekil 4: Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı (Le Radeau de la Méduse)*, 1818-1819, 491 cm × 716 cm, Musée du Louvre, Paris

Romantik resimlerde, doğaüstü ve gotik unsurların önemli bir yeri vardır. Her insanda olan bilinmeyene duyulan merak sanatçıları ve ürettiklerini de etkilemiştir. Bilinmeyenin zihinde yarattığı özgürlükle şekillenen doğaüstü öğeler ve insanların karanlık tarafından; hatta kötülüklerden, ölümden, hastalıklardan ilham alan gotik unsurlar sanatçıların zihninde şekillenmiş ve tuvale yansımıştır. (Gombrich, 2007). İsviçreli ressam Henry Fuseli'nin (1741-1825) "Kâbus" adlı eserinden örnek vermek gerekirse, yatan bir kadının üzerine çökmüş bir iblisi tasvir eden bu tabloya baktığımızda ürpermemek imkânsızdır. (Honour & Fleming, 2010). Türk kültüründe de “karabasan” olarak adlandırılan uyku felci ya da kâbus durumunun çok iyi betimlendiği görülmektedir. Kadının solgun yüzü, iblisin korku verici bakışları ve perdeye yansıyan gölgelerle oldukça etkileyici bir tablodur.



Şekil 5: Henry Fuseli, *Kâbus (The Nightmare)*, 1781, 101,6 cm × 127 cm, Detroit Institute of Arts, Detroit

Renk uyumu ve ışık dengesi resimlerde dramatik etkiyi artırmak için sık kullanılan öğelerdir ve romantik ressamlar da bu durumu ustaca kullanmışlardır. Kullandıkları yoğun ve geniş renk paleti, gölge oyunları eserlerinde yakalamak istedikleri duygusal etkiyi onlara sunmuştur. (Clark, 1998). İngiliz ressam J.M.W. Turner'ın (1775-18519 "Savaşan Temeraire" adlı eserine bakıldığında tam da Turner'ın yakalamak istediği dramatik ve nostaljik duygu hissedilir. Gün batımına uygun olarak kullanılan sıcak tonlar ve eski bir savaş gemisinin üzerine düşen güneş ışınları görevinin sonuna gelmiş bir gemiyle batan güneşin uyumunu yansıtır. Eser, renk ve ışık kullanımının usta ellerde duyguyu geçirme konusundaki etkisinin gücünü bizlere aktarır. (Nochlin, 2000).



Şekil 6: J. M. William Turner, *Savaşan Temeraire (The Fighting Temeraire)*,1939, 90,7 cm × 121,6 cm, National Gallery, Londra

John Constable, İngiltere kırsalını romantik bir perspektifle resmeden önemli bir manzara ressamıdır. *"Saman Arabası"* adlı eseri, pastoral bir sahnenin doğallığını ve güzelliğini etkileyici bir şekilde yansıtır. Constable, yaşadığı çevrenin doğal manzaralarını betimleyerek, doğanın huzurunu ve sakinliğini öne çıkarmıştır. Sanatçı, ışık ve atmosferin manzaralar üzerindeki etkilerini dikkatlice incelemiş ve bu unsurları resimlerine yansıtmıştır. Onun eserleri, kırsal yaşamın şiirselliğini ve romantik ideallerini somutlaştırır (Reynolds, 1996).



Şekil 7: John Constable, *Saman Arabası (The Hay Wain),* 1821, tuval üzerine yağlı boya, 130,2 × 185,4 cm, The National Gallery, Londra.

Romantizm, resim sanatında bireysel duyguların, hayal gücünün ve doğanın yüceltilmesini temel alan bir sanat akımıdır. Klasik sanat anlayışının katı kurallarına bir tepki olarak doğmuş; sanatçılar, içsel dünyalarını ve özgün ifadelerini ön plana çıkararak bu yeni estetik anlayışı şekillendirmişlerdir (Gombrich, 2007). Romantik ressamlar, eserlerinde öznel deneyimleri ve duygusal yoğunluğu vurgulamış; doğayı ise yalnızca görsel bir arka plan olarak değil, aynı zamanda insan ruhunun derinliklerini yansıtan sembolik bir alan olarak değerlendirmişlerdir (Honour & Fleming, 2010). Bununla birlikte, tarihsel anlatılar, egzotik coğrafyalar ve doğaüstü öğeler aracılığıyla insanın bilinmeyenle olan ilişkisine ve karanlık yönlerine de dikkat çekmişlerdir (Rosenblum & Janson, 2008).

Işık ve rengin dramatik kullanımı sayesinde, görsel kompozisyonlarda yoğun bir duygusal atmosfer yaratılmış; bu yönüyle J.M.W. Turner ve Caspar David Friedrich gibi sanatçılar, akımın temsil gücünü belirleyici biçimde ortaya koymuşlardır. Bu özellikler, Romantizmin resim sanatındaki temel yaklaşımlarını ve karakteristiklerini tanımlamaktadır (Clark, 1998).

Romantizm, 18. yüzyılın sonlarında Avrupa'da doğmuş, bireysel duyguların, hayal gücünün ve doğanın yüceltilmesini ön plana çıkaran bir sanat akımıdır. İspanya'da bu akım, tarihsel olayların, kırsal yaşamın ve mimarinin güçlü bir şekilde işlendiği eserlerle kendini göstermiştir. Goya'nın ötesinde, İspanyol Romantizmi'ni şekillendiren birçok önemli ressam, bu akımın temel temalarını ve özelliklerini eserlerinde yansıtmıştır. Antonio María Esquivel,

Jenaro Pérez Villaamil, Leonardo Alenza gibi önemli İspanyol Romantik ressamların çalışmaları da bu dönemde dikkat çekmektedir

Antonio María Esquivel (1806–1857), Sevilla'da doğmuş ve Romantizmin dramatik ve duygusal özelliklerini portre ve tarihsel resimlerinde başarıyla birleştirmiştir. Esquivel, Romantik sanatın bireysel ifadeyi yüceltme anlayışını eserlerine taşımış, özellikle portrelerinde bu özelliği ön plana çıkarmıştır. Sanatçının Don Juan Tenorio adlı tablosu, ünlü İspanyol edebi karakter Don Juan'ın karizmatik kişiliğini ve dramatik doğasını ustalıkla yansıtır (Honour & Fleming, 2010).

Esquivel'in eserlerinde, kompozisyon ve renk kullanımı dikkat çeker. Işığın duygusal etkilerini başarıyla kullanarak, izleyicinin karakterlerin psikolojik derinliğini hissetmesini sağlamıştır. Portre sanatında zarafeti ve duygusal yoğunluğu birleştirerek Romantik akımın önde gelen temsilcilerinden biri olmuştur.

Jenaro Pérez Villaamil (1807–1854), İspanyol Romantik manzara resminin en önemli isimlerinden biridir. Ferrol'da doğan Villaamil, İspanya'nın çeşitli bölgelerini gezerek doğanın ve tarihi yapıların güzelliklerini eserlerinde yansıtmıştır. Onun tabloları, doğanın ihtişamını ve mimari detayların etkileyici uyumunu sergiler. Toledo Katedrali adlı eseri, Gotik mimarinin büyüleyici yapısını ve katedralin çevresindeki huzurlu atmosferi tasvir eder (Tomlinson, 1992).

Villaamil'in eserleri, sadece manzara resimleri olarak değil, aynı zamanda dönemin İspanya'sına dair bir görsel tarih olarak da değerlendirilir. Doğanın büyüklüğü ve insanların bu büyüklük karşısındaki küçüklüğü, sanatçının eserlerinde sıkça işlenen temalardır. Onun fırça darbeleri, doğanın ruhani bir derinlik sunduğunu hissettirir.

Leonardo Alenza (1807–1845), kısa ama etkili bir kariyere sahip olan önemli bir İspanyol Romantik ressamdır. San Fernando Güzel Sanatlar Akademisi'nde eğitim gören Alenza, günlük yaşam sahnelerini ve toplumsal eleştirileri eserlerinde işledi. Alenza'nın en bilinen eseri olan Çılgınlık, akıl hastanesindeki bireyleri tasvir eder ve toplumun bu bireyleri nasıl dışladığını etkileyici bir şekilde gözler önüne serer (Nochlin, 2000).

Alenza'nın eserlerinde gerçekçilik ve duygusal derinlik dikkat çeker. Özellikle, toplumsal dışlanma ve bireyin yalnızlığı gibi temaları cesurca işler. Fırça darbelerinin hareketliliği ve renk kullanımı, izleyiciyi resimle duygusal bir bağ kurmaya davet eder.

Bu dönemde İspanya'da etkin olan Antonio María Esquivel, Jenaro Pérez Villaamil ve Leonardo Alenza gibi sanatçılar, Romantizmin farklı yönlerini temsil ederek akımın İspanyol sanatındaki çeşitliliğini göstermişlerdir. Portre ve tarihsel konulara odaklanan Esquivel, manzara resminde öncü rol üstlenen Villaamil ve toplumsal eleştiriyi gündelik

yaşam sahneleriyle harmanlayan Alenza, Romantizmin İspanya'daki güçlü yansımalarını ortaya koymuşlardır. Ancak tüm bu sanatçılar arasında Francisco Goya'nın (1746–1828) özel bir konumda olduğu açıktır.

Goya, kronolojik olarak Romantizmin doğuşundan önce eserler vermeye başlamış olsa da sanatında gözlenen bireysellik, dramatik ifade, toplumsal eleştiri ve psikolojik derinlik onu Romantik akımın öncüllerinden biri haline getirmiştir. Saray ressamlığı görevinden eleştirel grafik dizilerine, dini ve tarihsel resimlerden karanlık, bireysel nitelikli yapıtlarına kadar uzanan geniş üretim yelpazesi, Goya'nın yalnızca İspanyol sanatında değil, tüm Avrupa sanatında da eşsiz bir yer edinmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, İspanyol Romantizmi'ni temsil eden diğer ressamlar dönemin ruhunu farklı boyutlarıyla yansıtırken, Goya'nın sanat anlayışı hem bu akımın temel özelliklerini önceler hem de modern sanatın gelişimine doğrudan zemin hazırlar.

İLGİLİ YAYIN VE ARAŞTIRMALAR

500 Görsel Eşliğinde Goya (Susie Hodge) adlı eser, Francisco de Goya'nın yaşamını ve sanatsal üretimini kronolojik bir yaklaşımla ele almaktadır. Yaklaşık 500 görselle desteklenen kitap, sanatçının klasik portrelerinden karanlık dönemine ait eserlerine kadar geniş bir yelpazeyi kapsamaktadır. Goya'nın tarihsel bağlam içindeki dönüşümünü izlemek isteyen araştırmacılar için hem görsel hem de metinsel açıdan zengin bir kaynak niteliği taşımaktadır.

Gülceren Altıparmak'ın Francisco de Goya'nın Yaşamındaki Psikolojik Dönüşümlerin Sanatsal İfadesine Etkileri adlı tezi, Goya'nın yaşamındaki psikolojik dönüşümlerin sanatsal üretimine etkilerini irdeleyerek, bireysel travmalar ve toplumsal kırılmaların sanatçının ifade biçimlerine nasıl yön verdiğini ortaya koymaktadır.

Dilek Aydın'ın "Sanat Yapıtında İmge Kullanımı ve İmge-İzleyici Diyalektiği Bağlamında Francisco Goya'nın Sanatına Bir Bakış*"* adlı tezi, Goya'nın eserlerinde imgenin işlevini ve izleyiciyle kurduğu etkileşimi analiz etmektedir. Çalışma, sanatçının üretiminde imge kullanımının estetik ve düşünsel boyutlarını ortaya koymuştur. Bu bağlamda tez, Goya'nın sanatına yönelik özgün bir değerlendirme sağlamaktadır.

Francis Claudon'un Romantizm Sanat Ansiklopedisi, 18. ve 19. yüzyıl Avrupa'sında ortaya çıkan Romantizm akımını geniş bir şekilde anlatır. Kitap, resim, heykel, mimarlık, edebiyat ve müzik gibi sanat dallarında Romantizmin nasıl geliştiğini açıklar. Sanatseverler ve akademisyenler için önemli bir kaynak olan eser, Romantizmin temel temaları ve önemli temsilcileri hakkında bilgi sunar.

Historical Dictionary of Rococo Art, Jennifer D. Milam tarafından kaleme alınmış olup Rokoko sanatına dair kavramsal, tarihsel ve biçimsel unsurları alfabetik girişler aracılığıyla sistematik biçimde sunar. Kitap, 18. yüzyıl Avrupa'sındaki Rokoko akımını sadece resim sanatıyla sınırlı kalmaksızın mimari, dekoratif sanatlar ve kültürel bağlamlar üzerinden ele alır. Araştırmacılar için hem kronolojik gelişim hem de anahtar terimler bakımından kapsamlı bir başvuru kaynağı niteliği taşır.

Historical Dictionary of Romanticism in Literature, Romantizm akımının edebi yönlerini kapsamlı ve sistematik biçimde ele alan önemli bir başvuru kaynağıdır. Kitap, Romantik dönem yazarları, temalar, teknikler ve tarihsel bağlamları detaylı şekilde açıklayarak araştırmacılara derinlemesine bilgi sunar. Akademik çalışmalarda Romantizm ile ilgili terminoloji ve kavramları hızlıca anlamak için güvenilir bir kaynak olarak kabul edilir.

Derya Şahin'in *"*Francisco Goya'nın Belge Niteliğindeki Baskı Resimleri*"* başlıklı çalışması, sanatçının grafik üretimlerini tarihsel ve toplumsal bir bağlamda değerlendirmektedir. Tezde, Goya'nın baskı resimlerinin yalnızca sanatsal değil, aynı zamanda dönemin sosyal ve politik olaylarını belgeleyen nitelikleri vurgulanmıştır. Bu yönüyle çalışma, Goya'nın baskı resimlerine ilişkin hem sanatsal hem de belgesel bir okuma sunmaktadır.

BÖLÜM III

YÖNTEM

Bu bölümde araştırma modeli, evren ve örneklem, veri toplama araçları ve veri çözümleme teknikleri verilmektedir.

3.1. Araştırmanın Modeli

Araştırmanın problemi ile ilgili verileri toplamak için ilgili doküman incelemesi (literatür taraması) yapılmıştır. Araştırma konusunun seçilme nedeni, bu konuyla ilgili daha önce kapsamlı bir çalışmanın yer almamasıdır. Araştırılması planlanan konu ile ilgili bilgi içeren yazılı kaynakların analizini kapsamaktadır. Bu araştırmada ağırlıklı olarak betimsel araştırma niteliğinin yanı sıra tarama modelli araştırma modeli uygulanmıştır. İspanyol Sanatçı Francisco Goya'nın sanat akımı içerisinde yer alan eserleri incelenmiş, resimler ve literatür taranarak bu çalışma oluşturulmuştur.

3.2. Evren ve Örneklem

Araştırma evreni, 18. ve 19. yüzyıllarda İspanya'da ve Avrupa'da sanat dünyasını derinden etkileyen, Rokokodan Romantizme geçişi simgeleyen ve toplumsal, siyasi meselelerle yakından ilişkilendirilen Francisco de Goya'nın hayatı ve sanatsal üretimini kapsamaktadır. Bu evren, Goya'nın dini temalar, portreler, toplumsal eleştiriler ve kişisel karamsarlığını yansıtan Kara Resimler gibi farklı dönemlerde ürettiği geniş eser yelpazesini içermektedir. Araştırmanın örneklemi ise Goya'nın tarihi, portre, dini ve toplumsal eleştiri içeren eserlerinden seçilmiş temsili örneklerle oluşturulmuştur. Bu eserler, sanatçının stil evrimi, teknik yenilikleri ve dönemin sosyal bağlamı açısından kapsamlı bir analiz için temel teşkil etmektedir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Bu araştırmada, 18. ve 19. yüzyılları etkileyen toplumsal ve kültürel olaylar, seçilen sanatçının yaşam öyküsü, sanat anlayışı ve eserlerinin incelenmesi; mevcut yazılı kitaplar, makaleler, tezler, ansiklopediler, belgeler, dergiler ve gerekli yerlerde internet gibi uluslararası veri tabanlarından yararlanılarak gerçekleştirilmiştir. Elde edilen dokümanların bir kısmı tezin ilgili yayın ve araştırmalar bölümünde sunulmaktadır. Araştırmanın örneklemini oluşturan Francisco Goya'nın eserlerinden otoportre, portre, tarihsel, alegori, dini ve mitolojik temalı olmak üzere toplamda **40** adet resim incelenmiştir.

3.4. Verilerin Analizi

Bu araştırmada verilerin analizinde, betimsel değerlendirme yöntemi kullanılarak elde edilen veriler detaylı şekilde çözümlenmiştir. Avrupa resim sanatında Rokoko'dan Romantizme geçiş sürecinde önemli bir yere sahip olan Francisco Goya'nın yaşamı ve eserleri kapsamlı biçimde incelenmiştir. Araştırma için seçilen eserler, biçim ve içerik açısından analiz edilerek Goya'nın dini temalar, toplumsal eleştiri, portre ve tarihi konuları nasıl işlediği bağlamında değerlendirilmiştir. Goya'nın yaşam öyküsünün eserleri üzerindeki etkisi, kullandığı teknikler ve yöntemler betimsel içerik analizi yöntemiyle araştırılmıştır. Sanatçının eserlerinin oluşum süreci, eseri yaratırken etkilenmiş olduğu tarihi, sosyal ve kültürel bağlamlar detaylı olarak incelenmiş ve açıklanmıştır.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Araştırmanın konusu kapsamında, 18. ve 19. yüzyıllarda Avrupa'da etkili olan Rokoko ve Romantizm akımları, Francisco Goya'nın yaşamı, sanatı ve eserleri detaylı biçimde incelenmiştir. Goya'nın eserlerinde işlediği dini, toplumsal, tarihsel ve mitolojik temalar; bu farklı alanlardan derlenen kaynaklarla desteklenmiştir. Goya ve eserleriyle ilgili doğrudan ve dolaylı alıntılar yapılmış; seçilen çalışmaların analizinde künye ve kaynak bilgileri açıkça belirtilerek sunulmuştur.

3.6. Araştırmacının Rolü

Araştırmacı, kuramsal çerçeve ve bulgular bölümünde kişisel görüş ve yorumlarını mümkün olduğunca sınırlayarak, nesnel verilere dayanarak objektif bir yaklaşım sergilemeye özen göstermiştir. Araştırmanın temel konularından olan Rokoko ve Romantizm akımları ile Francisco Goya'ya ilişkin yurtiçi ve yurtdışı kaynaklara geniş ölçüde ulaşılmıştır. Bu sayede, sanatçı ve eserleri hakkında kapsamlı ve çeşitli bilgiler elde edilerek, konuya hakimiyet sağlanmıştır. Kaynakların yeterliliği, araştırmanın derinlemesine ve detaylı biçimde yürütülmesine imkân tanımıştır.

BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1 Francisco José de Goya y Lucientes'in Yaşamı ve Sanatı

Francisco de Goya y Lucientes, 1746 yılında İspanya'nın Zaragoza kentinde dünyaya gelmiştir. Doğduğu dönemde İspanya, Avrupa'daki diğer büyük güçlerin gerisinde kalmış bir kültürel ve ekonomik yapıya sahipti. Ancak Goya'nın yaşadığı yüzyıl, Avrupa genelinde endüstri, siyaset ve toplumsal yapının köklü biçimde değiştiği bir dönemdi. Bu koşullar altında Goya, sadece yetenekli bir ressam değil, aynı zamanda yaşadığı çağın sosyal ve politik dönüşümlerine tanıklık eden bir sanatçı olarak var olmuştur. (Tomlinson, 2020).

Goya'nın sanat eğitimi Zaragoza'da başlamış; Escuelas Pías de San Antón adlı kilise okulunda ücretsiz olarak eğitim almıştır. Bu okul, yoksul fakat yetenekli çocuklara eğitim verme amacı taşıyordu. Burada Martín Zapater ile tanışmış; bu dostluk, Goya'nın entelektüel çevresinin şekillenmesinde etkili olmuştur. Çocukluğuna dair farklı anlatılar olsa da yeteneğinin erken yaşta fark edildiği ve desteklendiği kesindir (Hodge, 2022). Sanayi Devrimi'nin etkileri İspanya'da henüz sınırlı olmasına karşın; sağlık koşullarındaki iyileşmeler, tarımda artan verimlilik gibi gelişmeler toplumda değişim rüzgarları estirmiştir. Goya'nın bu değişim ortamında büyümesi, sanatında yeni temaların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır (Arroyos, 2022).

Genç yaşta Goya, yerel ressamların atölyelerinde çalışarak teknik bilgi ve becerilerini geliştirmiştir. Ardından Madrid'e taşınarak saray çevresine girmeyi başarmıştır. Madrid, dönemin sanat merkeziydi ve buradaki ortam Goya'nın kariyerinde dönüm noktası olmuştur. Saray ressamı olarak kabul edilmesiyle birlikte, resmi portreler ve büyük ölçekli çalışmalar yapmaya başlamış, bu görev, ona hem prestij hem de ekonomik istikrar sağlamıştır (Tomlinson, 2020).

Goya'nın erken dönemdeki eserlerinde rokoko ve neoklasik üslupların etkileri görülürken, zamanla resimlerinde kişisel gözlemler ve eleştirel bakış öne çıkmaya başlamıştır. Sanatçının toplumsal gözlemleri, özellikle savaş, yoksulluk, insan doğasının karanlık yönleri gibi temalar, onun gravür serilerinde etkileyici biçimde işlenmiştir. "Los Caprichos" adlı gravür dizisi, 18. yüzyıl sonlarında toplumsal eleştiri içerirken, "Los Desastres de la Guerra" ise Napolyon'un İspanya'yı işgali sırasında yaşanan yıkım ve vahşeti çarpıcı bir şekilde ortaya koymaktadır (Blackburn, 2012).

Napolyon Savaşları ve İspanyol Bağımsızlık Savaşı (1808-1814), Goya'nın hayatında ve sanatında derin izler bırakmıştır. 2 Mayıs 1808 ayaklanması ve ardından gelen infazlar, Goya'nın iki önemli tablosu "İki Mayıs 1808" ve "Üç Mayıs 1808"de anlatılmaktadır. Bu eserler, sadece tarihsel anları yansıtmakla kalmaz; insanlık dramını, korku ve direniş ruhunu güçlü simgelerle betimlemektedir (Museo Nacional del Prado, n.d.). Goya, bu tablolarla gerçekçi ve dramatik anlatımı birleştirerek, savaşın insan üzerindeki yıkıcı etkisini gözler önüne sermektedir.

Sansür ve baskılar, Goya'nın kariyerinin önemli bir parçasını oluşturmaktadır. Sanatçının eserleri, özellikle dini ve siyasi otoriteler tarafından zaman zaman sakıncalı bulunmuştur. "Kara Tablolar" olarak bilinen son dönem çalışmaları, Goya'nın içsel dünyasındaki karanlık, korku ve çaresizlik temasını yansıtmaktadır. Bu tablolar, onun sanatında bireysel ifade özgürlüğü ile toplumsal eleştirinin doruk noktasıdır (Tomlinson, 2020; Blackburn, 2012).

Goya, hayatının son dönemlerinde Fransa'ya sürgüne gitmiş ve 1828 yılında burada vefat etmiştir. Ölümüyle birlikte geride bıraktığı eserler hem teknik ustalık hem de derin toplumsal ve psikolojik içeriğiyle sanat tarihinde kalıcı bir yer edinmiştir. Onun sanatı, yalnızca İspanyol sanatının değil, evrensel anlamda modern sanatın temel taşlarından biri olarak kabul edilmektedir (Arroyos, 2022; Olszewski, 1999).

Aydınlanma Çağı, Goya'nın eserlerinin gelişmesine olanak sağlamış ve sanatının entelektüel temelini oluşturmuştur. 1770'lere kadar, Goya'nın diğer ressamların tarzlarını taklit etmekten oluşan eğitimi, ne kadar yetenekli olsa da kendi çizgisini bulabilmiş değildir. İlk eğitimi, Goya'nın gençlik yıllarını geçirdiği Zaragoza'nın yerel sanatçısı olan saygın ama vasat bir usta Jose Luzán y Martínez tarafından verilmiştir. Daha sonra o dönemde ressamlar için adetten görüldüğü üzere İtalya'ya giderek eğitimini sürdürmüş ve kısa süreliğine Neoklasik gelenekten etkilenmiştir. Zaragoza'ya döndüğünde, dekoratif Rokoko tarzında kilise freskleri yapmıştır. Arkadaşları, koruyucuları ve akranları olan İspanyol Aydınlanması'nın önde gelen figürleri, doğanın ve gerçekliğin en iyi olduğunu savunmuş ve bu hareketin entelektüelleri ile sanatçılarının doğayı en yüksek hassasiyetle keşfedip tanımlamakla görevli olduğunu belirtmiştir. Sonuç olarak, Goya'nın sanatında ne kadar acımasız olsa da gerçeği dile getirme arzusu daha o zamandan ortaya çıkmıştır (Muller, 1984).

Anton Raffael Mengs, döneminin önde gelen ressamı ve San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'nin yöneticisidir. 1774'te III. Carlos, onu ve yardımcısı Francisco

Bayeu'yu Santa Barbara'daki Kraliyet Goblen Fabrikası'nı yenilemekle görevlendirmiştir. Bayeu'nun kardeşi Ramon ile kayınbiraderi Goya da, dokumacıların ipek ve yün üzerine kopyalayacakları resimler ya da kartonlar hazırlamaları için işe alınmışlardır (Muller, 1984).

Goya'nın yaşamı, sadece kişisel başarılarla değil, aynı zamanda İspanya'nın ve Avrupa'nın siyasi çalkantıları ile de şekillenmiştir. 18. yüzyılın sonları ve 19. yüzyılın başlarında Avrupa, Napolyon Savaşları'nın etkisi altında sarsılırken, İspanya'da yaşanan siyasi kargaşalar Goya'nın hayatına doğrudan etki etmiştir (Tomlinson, 2020). 1808 yılında başlayan İspanyol halkının Fransız işgaline karşı direnişi, Goya'nın sanatı için hem ilham kaynağı hem de dönüm noktası olmuştur. Özellikle *İki Mayıs 1808* tablosunda, Madrid halkının Fransız ordusuna bağlı Mısır kökenli süvari birliklerine (Mamelükler) karşı verdiği cesur direniş ve *Üç Mayıs 1808* tablosunda ise bu direnişin acı bedeli olarak gerçekleşen infazlar betimlenmektedir (Museo Nacional del Prado, n.d.). Goya, bu tablolarla tarihin tanığı olmakla kalmamış, aynı zamanda savaşın insan ruhunda yarattığı travmayı ve adaletsizliği güçlü bir şekilde ifade etmiştir..

Goya'nın savaşın dehşetini anlatan eserleri, döneminin çoğu sanatçısından farklı olarak sadece güzellik ve idealize edilmiş figürler yaratmayı değil, gerçekliğin karanlık yanlarını da resmetmeyi amaçlamıştır. Bu yaklaşımı hem çağdaşları hem de sonraki kuşaklar tarafından cesur ve yenilikçi olarak değerlendirilmiştir (Blackburn, 2012). Onun gravür serileri, özellikle "Los Desastres de la Guerra", savaşın yıkıcı etkilerini yalın ve çarpıcı bir biçimde ortaya koymaktadır. Bu eserlerdeki imgeler, insanlığın acımasızlık ve vahşet karşısındaki kırılganlığını gözler önüne sererken, aynı zamanda sanatın toplumsal sorumluluğunu da sorgulamaktadır (Arroyos, 2022).

Siyasi baskılar ve sansürle dolu bir ortamda çalışan Goya, kariyerinin ilerleyen dönemlerinde kişisel ve toplumsal temaları daha da derinleştirmiştir. "Kara Tablolar" olarak bilinen geç dönem eserleri, ressamın içsel dünyasındaki karanlık ve umutsuzluk temasını işaret etmektedir. Bu tablolar, sanat tarihçilerince Goya'nın yaşadığı dönemin ruhunu ve bireysel psikolojisini en yoğun biçimde yansıtan çalışmalar olarak kabul edilmektedir (Tomlinson, 2020). Goya'nın sanatındaki bu radikal değişim, ona hem eleştiri hem de övgü getirmiştir.

Hayatının son yıllarında Fransa'ya sürgüne gitmek zorunda kalan Goya, 1828 yılında burada yaşamını yitirmiştir. Ölümünden sonra eserleri ve sanatsal vizyonu, modern sanatın gelişimi üzerinde kalıcı etkiler bırakmıştır. Goya, sadece İspanyol resminin değil, tüm dünya sanatının dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Olszewski, 1999). Onun sanatı,

toplumsal gerçekliklere karşı duruşu ve insan ruhunun derinliklerine yaptığı cesur yolculukla bugün hâlâ büyük bir saygı ve hayranlıkla incelenmektedir.

Goya'nın sanat kariyerinin önemli bir dönemi, saray ressamlığı göreviyle ilişkilidir. İspanya Kraliyet Ailesi için yaptığı portreler, onun teknik ustalığını ve dönemin resmi sanat anlayışına uyumunu göstermektedir. Ancak Goya, bu resmi görevlerinin yanında, toplumsal gerçekçilik ve bireysel yorumlarına da büyük önem vermiştir. Saray çevresinde yer alması, ona yüksek sosyo-politik kesimlerle temas imkânı sağlamış olsa da bu ortamın kısıtlayıcı unsurlarına karşı sanatsal eleştirilerini gizlememiştir (Tomlinson, 2020).

Francisco de Goya'nın sanatî mirası, tek bir birey için birden fazla kimliği barındıran çok yönlü bir yapıya sahiptir. Bu yapı, goblen kartonlarıyla halkın gündelik yaşamını betimleyen popüler ve toplumsal Goya'dan; Alba Düşesi'ne duyduğu tutkulu aşkı yansıtan duygusal Goya'ya; Katolik Kilisesi ve Engizisyon uygulamalarına eleştirel yaklaşan siyasi Goya'ya; Fransız kültürünü benimseyen ve liberal düşüncelere sahip Goya'ya; İspanya'nın Bağımsızlık Savaşı'nın korkunç gerçeklerine tanıklık eden *Desastres* (Savaşın Felaketleri) serisiyle temsil edilen trajik Goya'ya; ve son olarak, *Pinturas Negras* (Kara Tablolar) serisiyle içsel çatışmalarını ve hayal kırıklıklarını ifade eden karamsar Goya'ya kadar çeşitlilik göstermektedir.

Bununla birlikte, Goya'nın Bordeaux'daki yaşamı ve ölümünü takiben ortaya çıkan dolaylı kaynaklar, sanatçının efsanesinin şekillenmesinde önemli rol oynamıştır. Özellikle Fransa'da, Goya'nın hiyerarşik yapıya ve toplumsal ahlak normlarına karşı eleştirel ve satirik bir tavır sergileyen, meydan okuyan bir figür olarak anıldığı görülmektedir. İspanya'da ise ilk biyografileri kaleme alan Valentín Carderera ve José de Somoza gibi entelektüeller, Goya'nın akademik normlara karşı geliştirdiği anti-akademik ve romantik resim anlayışını vurgulamış; onun gerçekçilik, özgünlük ve duygu yoğunluğuyla işlediği eserlerde İspanyol halkı ve gelenekleriyle kurduğu yakın ilişkiyi ortaya koymuşlardır. Ayrıca, sanatçının boğa güreşiyle olan bağı, torero kimliği, öfkeli mizacı, cesareti, silah kullanmadaki ustalığı, dini kurumlara yönelik düşmanlığı ve Engizisyon'un mağduru oluşu ile Alba Düşesi'ne duyduğu sevgi gibi kişisel ve politik yönleri de bu çalışmalarda öne çıkan unsurlar arasında yer almaktadır (Otero Vázquez, 2010).

Goya'nın özellikle 18. yüzyıl sonlarında ve 19. yüzyıl başlarında ürettiği gravürler, toplumsal düzenin, ahlaki ikiyüzlülüğün ve insan doğasının karanlık yönlerinin eleştirisini içerir. "Los Caprichos" adlı serisi, İspanyol toplumunun çeşitli sorunlarını hicivle ele alır. Bu gravürler, sadece sanat değeri taşımakla kalmaz, aynı zamanda dönemin aydınlanma

düşüncesinin etkisi altında gelişen bir sosyal eleştiri manifestosu niteliğindedir (Blackburn, 2012).

Sürgünde geçen son yıllarında bile Goya, sanat yapmaya devam etmiş; Fransa'da yaşamını sürdürürken İspanya'daki değişimleri uzaktan takip etmiştir. 1828 yılında Paris'te hayatını kaybeden sanatçı, ardında bıraktığı eserlerle sanat dünyasında kalıcı bir yer edinmiştir. Onun sanatı, sadece İspanyol tarihinin değil, tüm insanlığın ortak deneyimlerine ışık tutan evrensel bir dil olarak günümüzde de büyük önem taşımaktadır (Olszewski, 1999).

Francisco de Goya y Lucientes, yaşamı boyunca hem dönemin sosyal ve siyasi koşullarına hem de bireysel psikolojisine ayna tutmuş, sanatını bir ifade aracı olarak kullanmış nadir sanatçılardan biridir. Onun eserleri, savaşın dehşetinden toplumsal ahlaki çöküşe, bireysel korkulardan toplumsal eleştiriye kadar geniş bir yelpazede insan deneyimini yansıtmaktadır. Böylece Goya, tarih boyunca sanatın gücünü en etkili şekilde kullanan sanatçılardan biri olarak kabul edilmiştir (Tomlinson, 2020).

4.2 Francisco José de Goya y Lucientes'in Eserleri

4.2.1 Duvar Halısı Taslakları

"Manzanares Nehri Kıyısında Piknik" başlıklı eser, Goya tarafından 1776 yılında yapılmış seçkin bir tür resmidir. Tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle resmedilen bu eser, duygu ve bireyselliği ön plana çıkaran Romantizm akımının etkileyici örneklerinden biridir.

Eserde, izleyiciye Manzanares Nehri kıyısında geçen canlı ve pastoral bir sahne sunulur. Bir grup insan, doğanın içinde keyifli bir gün geçirerek piknik yapmaktadır. Kompozisyonun merkezinde yer alan bir kadın, elinde bir sepetle özgüvenli bir şekilde ayakta durur ve çevresindeki arkadaşları sohbet ederek, dinlenerek ve kırsal yaşamın tadını çıkararak sahneyi tamamlar.

Sahne, günlük yaşamın neşesini kutlar niteliktedir. Figürler, dönemin çağdaş kıyafetleri içinde, sosyal etkileşim içinde resmedilmiştir. Sol tarafta, yere oturmuş birkaç kişi görülür; içlerinden biri gitar çalmaktadır ve bu detay sahneye müzikal bir öğe katmaktadır. Giysiler ve yüz ifadeleri, bu sosyal buluşmanın rahat ve samimi atmosferini yansıtır.

Kalabalığın çevresindeki manzara, yemyeşil ve huzur doludur; bu da insanın doğayla kurduğu bağı vurgular. Sol tarafta yükselen ağaçlar sahneyi çerçevelerken, arka plan usulca uzaklara doğru açılır; nehrin sakin görüntüsü ve ufukta beliren silik binalar tabloya derinlik katar. Işık ve gölge kullanımı, kompozisyona hacim kazandırarak gerçekçiliği artırır.

Figürler büyük bir özenle detaylandırılmıştır; duruşları ve birbirleriyle olan etkileşimleri eserin anlatısına katkı sağlar. Bu insani öğeler ile doğanın güzelliğinin birleşimi, Romantik sanat anlayışındaki insan-doğa uyumunu yansıtır. Goya'nın bu uyumu duyarlılık ve içgörüyle resmetme yeteneği, eseri etkileyici kılan en önemli unsurlardandır. (Artchive, n.d.)



Şekil 8: Francisco Goya, *Manzanares Nehri Kıyısında Piknik* (*La merienda a orillas del Manzanares*), 1776, tuval üzerine yağlı boya, Romantizm, Museo del Prado, Madrid

"Şemsiye" adlı duvar halısı taslağı, kucağında bir köpek olan genç bir kadını betimler. Kadına eşlik eden bir Majo (18. yüzyıl İspanyası'nda halk sınıfından gelen, şık giyimli erkek) onu güneşten bir şemsiye ile korur. Eserin formatı ve alttan yukarıya bakış açısı, onun bir pencerenin üstüne asılmak üzere tasarlandığını gösterir. Figürlerin ön planda yer aldığı piramidal kompozisyonu, Goya'nın klasik İtalyan resminden etkilendiğini ve ışık-gölge kullanımındaki ustalığını yansıtır.

Ortaya çıkan duvar halısı, gelecekteki İspanya Kralı IV. Carlos ve eşi Maria Luisa de Parma'nın El Escorial Manastırındaki yemek odası için tasarlanmıştır. Bu eser, "kırsal yaşam" temalı on duvar halısı taslağından oluşan dekoratif bir serinin parçasıdır. Goya, bu eserin özel kompozisyonunu kendisi yaratmıştır.

Eser, 1870 yılında Madrid Kraliyet Sarayı'ndan Prado Müzesi koleksiyonuna girmiştir. (Museo del Prado, n.d.)



Şekil 9: Francisco Goya, *Şemsiye* (*El Quitasol*), 1777, tuval üzerine yağlı boya, 104 cm × 152 cm, Museo del Prado, Madrid

Bir çocuk, meyve toplamak için ağaca tırmanmaya çalışırken, diğerinin sırtına basar; bu sırada iki çocuk daha, heyecanla bir şeyler elde etmeyi umarak onu izler. "Meyve Toplayan Çocuklar" eser, Goya'nın gelecekteki Kral IV. Carlos ve eşi Maria Luisa de Parma'nın El Escorial'daki yemek odası için hazırladığı duvar halısı taslaklarından biridir.

Goya, çocukların dünyasını iyi tanıyordu ve benzer temaları kısa süre sonra IV. Carlos'un El Escorial'daki çalışma odası için yaptığı taslaklarda da tekrarladı. Bu sahnede, özellikle çocukların meyveyle eğlendiği bazı tablolarında görüldüğü gibi, İspanyol Barok resminden, özellikle de Bartolomé Esteban Murillo'nun (1617–1682) eserlerinden, etkilenmiştir. (Museo del Prado, n.d.)



Şekil 10: Francisco Goya, *Meyve Toplayan Çocuklar* (*Muchachos cogiendo fruta*), 1778, tuval üzerine yağlı boya, 119 cm × 122 cm, Museo del Prado, Madrid

Şekil 11'deki çizimin sonucunda ortaya çıkan duvar halısı, yemek odasının kuzey kapısının üzerine asılmak üzere tasarlanmıştı ve Meyve Toplayan Çocuklar adlı eserin tamamlayıcısı olarak düşünülmüştü.

Tomlinson'ın da belirttiği gibi, sahne Philippe Le Bas'ın bir gravüründen (La vessie Paris, Ulusal Kütüphane) ilham almış olabilir; bu gravür, David Teniers'in bir tablosuna dayanır. Çocuk oyunlarını konu alan bu tema, yetişkinleri merkeze alan Uçurtma ve İskambil Oyuncuları (gibi kartonlara bir karşıtlık oluşturur. "Vanitas" (geçicilik ve boşunalık) sembolizmiyle uyum içinde olan bu eser, yetişkinlerin bilimsel kaygılarını ve kumara dayalı uğraşlarının boşunalığını, çocukların kaygısız oyunlarıyla dengeler gibidir.

Bu eser, Goya'nın çocukları ilk kez resmettiği erken dönem çalışmalarından biridir. Sanatçı, sonraları onları büyük bir gerçekçilik, içtenlik ve sevecenlikle tasvir etmesiyle tanınacaktır. Bu yeteneği, burada balonu şişirip düğümlemeyi bekleyen çocuğun yüz ifadesinde bile kendini belli eder.

Pastel tonları ve rüzgârla bağlantılı oyun teması nedeniyle Cruzada Villaamil, bu karton ile Uçurtma arasında yakın bir ilişki olduğunu düşünür. Nasıl ki çocuklar balonu şişirip patlayana dek eğleniyorsa, yetişkinler de bir o kadar gelip geçici olan uçurtmanın uçuşundan keyif alır. Her iki durum da rüzgâr gibi kısa sürelidir, geçicidir.

Sol arka planda, uzakta iki kadın figürü seçilir. Bunlardan daha belirgin olanı, sol tarafta oturan ve başını eline dayamış halde melankolik bir tavırla tasvir edilmiştir. Tomlinson, bu figürü bir kâhin (sibyl) olarak yorumlayarak, çocuk eğlencesinin geçiciliğine ve zamanın kaçınılmaz akışına dikkat çeker. Ancak Morales gibi bazı yazarlar, Goya'nın yalnızca çocuk oyunlarını konu alan geleneksel bir sahne sunduğu görüşündedir.

Tablonun sağ tarafında başlangıçta güneşten korunmak için geniş kenarlı şapkalar giymiş iki tarım işçisi yer alıyordu. Bu figürler duvar halısında bulunmalarına rağmen, resmin tuval versiyonunda üzerleri oldukça beceriksizce boyanarak silinmişlerdir. Kraliyet Duvar Halısı Fabrikası'nda çalışan dokumacıların bu müdahaleyi, işi kolaylaştırmak adına yaptığı düşünülmektedir; zira aynı kompozisyona sahip başka halılarda da bu iki figür yer almamaktadır. (Fundación Goya en Aragón, n.d.)



Şekil 11: Francisco Goya, *Mesane Şişiren Çocuklar* (*Niños inflando una*), 1777–1778, tuval üzerine yağlı boya, 116 cm × 124 cm, Museo del Prado, Madrid

4.2.2 Otoportreleri

Stüdyoda Otoportreav, Goya’nın ender olarak kendisini tüm vücuduyla betimlediği ve küçük boyutlara sahip eserlerinden biridir.

Sanatçı, yalnızca arka yüzü görülebilen bir tuvali resmetmektedir; önünde ise büyük bir pencereden gelen ışıkla aydınlanan bir ortam yer alır. Bu ışık kaynağı, ressamın figürünü ters ışıkta bırakır ve izleyiciye doğru yönelen bakışıyla ilginç bir ışık- gölge oyunu yaratır. Goya, diz hizasında pantolon, kısa bir ceket ve başında yüksekçe bir şapka giymiştir. Şapkanın çevresinde ise, küçük metal tüpler yer almakta; bunlara bir dizi mum yerleştirildiği anlaşılmaktadır. Bu ayrıntı, Goya’nın oğlu Javier de Goya’nın şu sözlerini doğrular niteliktedir: “Bir tablonun en etkili son dokunuşlarını gece, yapay ışık altında yapardı.”

Sanatçı, sol elinde on farklı rengin ayırt edilebildiği bir palet ve çeşitli fırçalar tutarken, sağ eliyle aktif olarak resim yapmakta olduğu fırçayı kullanmaktadır.

Bu tablo, Goya’nın resimlerinde "ortamın büyüsünü" yansıtma arzusunu açıkça gösteren örneklerden biridir. Nitekim oğlu Javier Goya’ya göre, bu ifade sanatçının en sık dile getirdiği sözlerden biridir. (Fundación Goya en Aragón, t.y.)



Şekil 12: Francisco Goya, *Stüdyoda Otoportre* (*Autorretrato en el estudio*), yaklaşık 1790–1795, tuval üzerine yağlı boya, 42 × 28 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid**.**

Eser, Goya'nın kendisini betimlediği bir otoportredir. Sanatçı burada mesleğini özellikle vurgulayarak "Pintor" (Ressam) ifadesine yer vermiştir. Goya, bu gravürde dönemin erkek modasına uygun biçimde, yüksek silindir şapka, ensesine kadar kabaran saçlar ve belirgin favorilerle tasvir edilmiştir. 19. yüzyılın başlarında, Eski Rejim sona ermek üzereydi ve toplumla birlikte moda anlayışı da dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte çorap, peruk ve yapay ben gibi aristokratik aksesuarlar gözden düşmeye başlamıştır.

Sanat tarihçileri tarafından "geçiş dönemi sanatçısı" olarak tanımlanan Goya, hem geleneksel sanat anlayışının son büyük temsilcilerinden biri, hem de modern sanatın öncülerindendir. Rasyonalite ile irrasyonalizm, Aydınlanma düşüncesi ile halk inançları arasında gidip gelen bir dünya görüşüne sahip olan sanatçı, sanat ile yaşamı birbirinden ayırmadan üretmiş ve tüm eserlerine bu yaklaşımını yansıtmıştır.

Söz konusu gravüre dair bir el yazması not, bugün İspanya Ulusal Kütüphanesi arşivlerinde muhafaza edilmektedir. Notta, bu eserin "gerçek bir portre" olduğu, sanatçının

"asık suratlı ve alaycı bir ifadeyle" kendini yansıttığı belirtilmektedir. Bu ifade, sanatçının fiziki görünümü kadar ruh hâline de ışık tutmaktadır. Eserin üretildiği dönemde Goya yaklaşık elli yaşında olup işitme yetisini büyük ölçüde kaybetmişti. Ancak, ifadesinde görülen alaycılık ve dikkatli gözlem, sanatçının insan doğasına dair keskin sezgilerini koruduğunu göstermektedir.

Bu otoportre, Goya'nın meşhur Los Caprichos (Kapriçolar) dizisinin ilk yaprağını oluşturur. Yüzündeki hafif alaycı ve melankolik ifade, onun yalnızca fiziki değil, aynı zamanda entelektüel bir portresini de sunar. Goya, şüpheci ve sorgulayıcı bakışıyla izleyiciyi doğrudan hedef alır; sanki insan doğasının trajikomik yönlerini gözlemleyip zihninde toplamış gibidir. Bu bağlamda eser, sanatçının yalnızca kendini değil, çağını ve insanlığın evrensel yönlerini de eleştirel bir biçimde yansıttığı önemli bir belge niteliğindedir. (Historia Arte, t.y.)



Şekil 13: Francisco Goya, *Otoportre*, 1796-1799, kâğıt üzerine gravür (akuafort, akuatinte, kuru iğne ve kazıma), 30,6 × 20,1 cm, Museo del Prado, Madrid.

Sanatçının yaşamı boyunca yaptığı birçok otoportre arasında özel bir yere sahip olan *Dr. Arrieta ile Otoportre* (*Autorretrato con el doctor Arrieta*), 1820 yılında, ciddi bir hastalık geçirdikten hemen sonra gerçekleştirilmiştir. 1819'da yaşadığı bu ağır hastalık sürecinde Goya, doktoru Eugenio García Arrieta'nın özenli tedavisi sayesinde sağlığına kavuşmuş;

iyileşmesinin ardından bu tabloyu hem bir teşekkür ifadesi hem de kişisel bir anı olarak doktoruna sunmuştur.

Kompozisyonda Goya, solgun ve zayıf bedeniyle yatağa yığılmış şekilde betimlenmiş, Dr. Arrieta ise ona destek verirken gösterilmiştir. Bu sahne yalnızca tıbbi bir müdahaleyi değil, aynı zamanda insani bir dayanışmayı da gözler önüne serer. Tablonun alt kısmında yer alan İspanyolca yazıt hem eserin kişisel niteliğini vurgular hem de onun işlevsel bir *ex-voto* (adak resmi) olarak okunmasına olanak tanır. Yazı şu şekilde çevrilebilir: "Goya, 1819 yılının sonunda, yetmiş üç yaşındayken geçirdiği ani ve tehlikeli hastalıktan kendisini ustalıkla tedavi ederek kurtaran dostu Arrieta'ya şükranlarını sunar."

Bu ifade, eserin yalnızca bir otoportre ya da doktor portresi olmanın ötesine geçerek, kurtuluşa ve minnettarlığa dair kişisel ve neredeyse dini bir anlatı taşımasını sağlar. Bu yönüyle tablo hem Goya'nın geç dönem estetiği hem de 19. yüzyıl başı İspanyol kültüründe *ex-voto* geleneği bağlamında değerlendirilmelidir (Minneapolis Institute of Art, t.y.).



Şekil 14: Francisco Goya, *Dr. Arrieta ile Otoportre* (*Autorretrato con el doctor Arrieta*), 1820, tuval üzerine yağlı boya, 114,62 × 76,52 cm, Minneapolis Institute of Art

"Hâlâ Öğreniyorum (Aun aprendo)" adlı çizim, belki de Goya'nın yaşamının son yıllarındaki ruh hâlini en iyi özetleyen çalışmadır. 1825–28 yılları arasında yapıldığı tahmin edilen bu çizim, Goya'nın biyografisine dair anlatımlarda sık sık referans gösterilmiştir. Ele alınan figür, sanatçının yeni düşüncelerini farklı araçlarla gerçekleştirmeye devam etme kararlılığını ve kişisel gelişime olan sarsılmaz bağlılığını sembolize eden bir otoportre olarak yorumlanır.

Önceki eserlerinde yaşlı figürler zamanın acımasız etkilerini yansıtırken, bu çizimde bakış açısında gözle görülür bir değişim söz konusudur. "Hâlâ öğreniyorum" ifadesiyle uyumlu bir şekilde, Burdeos yıllarında kazanılan iyimserlik göze çarpar. Ancak Laurent Matheron'un 1858 tarihli romantik biyografisinde aktardığı bir anekdot, çizime daha melankolik bir boyut kazandırır: Goya, Bordeaux'ya geldikten kısa süre sonra genç vatandaşı Brugada'nın yardımı olmadan dışarı çıkamaz hâle gelmiştir. İnsanların bulunmadığı yollarda yürümeyi dener, ama bacakları onu taşıyamaz. Bunun üzerine sinirle şöyle der: "Ne büyük bir küçük düşürülme! Seksen yaşındayım ve beni bir çocuk gibi gezdiriyorlar; yeniden yürümeyi öğrenmem gerek! (Museo del Prado, t.y.)"

Çizimin yorumları, Goya'nın klasik eserlerden etkilenmiş olabileceği varsayımıyla şekillenmiştir. Antik Latin yazarlar Platon ve Plutarkhos'un "Anchora imparo" (Hâlâ öğreniyorum) özdeyişinden esinlenilmiş olabilir. Figürün bastonlara yaslanan yaşlı hali, 1536 tarihli Girolamo Fagiuoli'nin aynı başlığı taşıyan bir gravürüne benzer. 16. yüzyılın ilk yarısında Kronos sıklıkla iki bastona dayanan yaşlı bir figür olarak tasvir edilirdi. Marcantonio Raimondi'nin bir gravüründe de bu imgeler görülür.

Goya'nın bu çiziminin, William Blake'in 1757–1827 arasında hazırladığı ve Henry Fuseli'nin Lectures on Painting kitabı için yaptığı gravüre biçimsel olarak benzediği düşünülür. Blake'in eserinde Michelangelo Bonarotti, bastonuna dayanarak izleyiciye karanlık bir fonun önünde bakar; bu fonda Roma'daki Kolezyum silüeti görülür. Gravürün altındaki "Anchora imparo" sözü, Rönesans insanının çok yönlülüğünü vurgular. Goya'nın çiziminde ise yaşlı figürün yürüyüşü tek başına zayıf ve dengesizdir. Ancak iki bastonla ilerlemesi, artroz nedeniyle şişmiş ellerin titizce çizilmesiyle vurgulanır. Yaşlılıkta bile yeni baştan yürümeyi öğrenme iradesi, çocuklukta yürümeyi öğrenmeye benzetilir. Figürün görkemli sakal ve saçları arasındaki yüze derin bir anlam yüklenmiştir: Yorgun gözleri ileriye değil, melankolik bir şekilde yana bakar. Adımlarının yönü ile bakışının yönü

arasında bir gerilim vardır. Eğer bu çizim bir otoportre olarak okunacaksa, yaşlılığın yıpratıcı etkileri ile yaşamı sürdürme arzusunun gerilimini simgeler (Museo del Prado, t.y.).



Şekil 15: Francisco de Goya y Lucientes, *Hala Öğreniyorum (Aun Aprendo)*, 1826, kara tebeşir ve litografik kalem, gri laid kâğıt, 19,2 × 14,5 cm, *Cuaderno de Burdeos* I (Cuaderno G, 54), Museo del Prado, Madrid

4.2.3 Portreleri

Portre ressamı olarak kazandığı prestij sayesinde, 1783 yılı Ağustos ayının ortalarında Goya, Ávila yakınlarındaki Arenas de San Pedro malikanesine davet edildi. Burada, Kral III. Carlos'un kardeşi Prens Luis de Bourbon, kardinal unvanından feragat ettikten sonra evlendiği eşi María Teresa de Vallabriga ile birlikte, melankolik bir şekilde yaşamının son yıllarını geçiriyordu. Goya, Don Luis'in yanında bir ay geçirdi. Geniş görüşlü bir adam olan Don Luis ile yalnızca sanatsal değil, insani ve kişisel düzeyde de verimli bir ilişki geliştirdi. Aragonlu ressam herkes tarafından sevildi ve Don Luis'in ailesinin samimi güvenini kazandı; hatta onlarla birlikte avlara katıldı.

İki dost arasındaki ilişki son derece içten bir hal aldı: 20 Eylül 1783 tarihinde Martín Zapater'e yazdığı bir mektupta, Don Luis'in Goya'yı ayrılmaktan vazgeçirmek için her şeyi denediği ve en azından yılda bir kez ziyaret etme sözü almayı başardığı ifade edilir. Ancak

Goya bu sözünü tutmadı ve Don Luis'i bir daha hiç görmedi. Don Luis, bu vedalaşmadan iki yıl sonra hayatını kaybetti.

Tablo, Don Luis'in kızı María Teresa de Borbón y Vallabriga'ya miras kaldı ve yaklaşık 1820 yılında Boadilla del Monte Sarayı'na taşındı. Daha sonra María Teresa'nın kızı Carlota Luisa de Godoy y Borbón'un koleksiyonuna katıldı. Tablo, 1832 tarihli *Boadilla Sarayı'nda bulunan tüm tabloların, resimlerin, boş çerçevelerin ve baskıların envanteri*nde açıkça belirtilmiş ve 1886'daki envanterde de yeniden yer almıştır. Bu ikinci kayıtta esere 25.000 peseta gibi yüksek bir değer biçilmiştir.

Haziran 1904'te Ruspoli ailesine miras kalan eser, bir süre sonra Floransa'ya götürülerek Contini Bonacossi koleksiyonuna katılmış, 1974 yılında ise Luigi Magnani koleksiyonuna dahil olmuştur. (Fondazione Magnani Rocca, 2025)



Şekil 16: Francisco Goya, *Infante Don Luis'in Ailesi (La familia del Infante Don Luis),* 1784, tuval üzerine yağlı boya, 630 cm × 838 cm, Özel Koleksiyon.

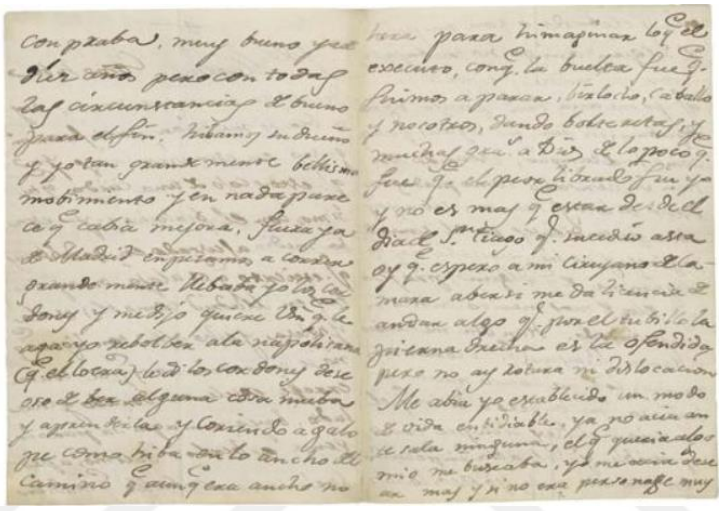
Martín Zapater y Clavería, 12 Kasım 1747 tarihinde Zaragoza'da doğmuştur. Mütevazı bir tüccar ailesine mensup olan Zapater, zengin akrabası Juana Faguás ve onun kızı Joaquina de Alduy tarafından evlat edinilmiştir. 1752-1757 yılları arasında Zaragoza'daki Escuelas Pías okulunda, Francisco Goya ile birlikte eğitim görmüş ve bu dönemde başlayan dostlukları Zapater'in 1803 yılındaki ölümüne kadar sürmüştür. Goya tarafından yapılmış Zapater portresi, bir sipariş eseri olmayıp, ressamın en yakın arkadaşını memnun etme ve onurlandırma isteğiyle gerçekleştirilmiştir. Zapater'in daha önce 1790 yılında da portresi yapılmış olup, bu eser yaklaşık yedi yıl sonra ikinci kez resmedilmiştir. 1797 yılında Zapater Madrid'e gitmiş ve Goya'nın evinde misafir edilmiş, burada portre için poz vermiştir. Bu dönemde Goya, neredeyse hayatını tehdit eden ağır bir hastalığı atlatmış ve sağır kalmış olmasına rağmen, ünlü bir ressam olarak sanatına devam etmektedir. Portrede, giysilerin renk ve teknik açıdan yalın fakat nüanslarla dolu olması dikkat çekerken, yüz ifadeleri ise titizlikle, büyük bir özenle işlenmiştir. Ressam, Zapater'in güçlü ve dışa dönük kişiliğini özellikle bakışlar aracılığıyla başarıyla yansıtmıştır. Resmin alt kısmındaki açık gri parapetin üzerine Goya, en yakın dostu Zapater'e ithafen "Goya. Dostu Marñ Zapater'e. 1797 (Goya. A su Amigo Marñ Zapater. 1797)." ifadesini yazmıştır (Pera Müzesi, 2012).



Şekil 17: Francisco de Goya, *Martín Zapater*, 1797, yağlı boya, tuval, 83 × 65 cm, romantizm stili, Bilbao Güzel Sanatlar Müzesi, Bilbao, İspanya.

Francisco de Goya'nın çocukluk arkadaşı Martín Zapater'e yazdığı mektuplar, sanatçının kişisel ve profesyonel yaşamına dair önemli bilgiler sunmaktadır. Bu yazışmalarda, Zapater için planlanan bir resim siparişinin ertelenmesi, Goya'nın ailesinin Madrid'e geçici taşınmasıyla ilgili maddi düzenlemeler ve sanatçının üzerindeki yoğun sipariş yüküyle ilgili endişeler açıkça dile getirilmektedir. 2004 yılında, Madrid'de gerçekleştirilen bir açık artırmada devlet tarafından satın alınan ve Prado Müzesi koleksiyonuna katılan yirmi mektup (19'u Zapater'e, biri Zapater'in teyzesine yönelik) Goya araştırmalarında önemli bir kaynak teşkil etmektedir. Prado Müzesi, sanatçının en kapsamlı eserlerini barındırmakla kalmayıp, aynı zamanda bu yazışmalarla Goya'nın yaşamı ve kişiliğine dair özgün bir pencere açmaktadır. 1775–1799 yılları arasında yazılmış olan bu mektuplar, Goya'nın saraydaki yükseliş sürecini ve Birinci Saray Ressamı olarak atanmasına kadar olan dönemi kapsamaktadır. Bu orijinal belgeler, sanat tarihçileri için son derece değerlidir; çünkü Goya'nın hayatına dair bazı eski belgeler günümüzde erişilemez

durumdadır ve dolayısıyla bu belgelerde yer alan bilgiler tartışmaya açıktır. Goya'nın kendine özgü yazım tarzı, fikirlerini ifade biçimi ve mektuplarda bulunan çizimler, onun resim, gravür ve çizimlerinde mekân kullanımına dair özgün yaklaşımını anlamak açısından da büyük önem taşımaktadır. Böylelikle bu yazışmalar, Goya'nın sanatı üzerine yapılacak incelemelerde hem bilgi doğruluğu hem de sanatsal anlayış açısından temel bir referans noktasıdır (Las firmas de Goya, 2023).



Şekil 18: Francisco Goya'nın Don Martín Zapater y Clavería'ya yazdığı mektup, 1 Ağustos 1786.

Francisco Goya'nın 1800 yılında tamamladığı *IV. Carlos ve Ailesi* (*La familia de Carlos IV*) adlı eseri, yalnızca bir saray portresi olmanın ötesinde, dönemin siyasi yapısı, bireysel psikoloji ve sanatçının eleştirel perspektifini yansıtan çok katmanlı bir görsel anlatıdır. Tuval üzerine yağlı boya ile 280 x 336 cm ölçülerinde gerçekleştirilen bu anıtsal çalışma, günümüzde Madrid'deki Museo del Prado koleksiyonunda yer almaktadır.

Goya, kompozisyonda İspanya Kralı IV. Carlos ve ailesini saray protokolüne uygun biçimde betimlemiş gibi görünse de, tablo yüzeyin altında ironik ve eleştirel bir dil barındırır. Kompozisyonun merkezinde, göz alıcı işlemeleriyle Kraliçe Maria Luisa öne çıkar; Kral IV. Carlos ise arka planda, dalgın ve pasif bir ifadeyle resmedilmiştir. Öte yandan, geleceğin kralı VII. Fernando'nun aydınlıkta kalan yüzü ile gölgede kalmış bedeninin kullanımı, onun gelecekteki siyasi konumuna dair ince bir sembolizm taşımaktadır (Hodge, 2022).

Sanat tarihçileri, Goya'nın bu portre üzerinde figürleri bireysel olarak atölyesinde detaylıca çalışıp daha sonra büyük kompozisyonda birleştirdiğini vurgulamaktadır. Multiband görüntüleme teknikleri sayesinde tablonun altında gerçekleştirilen birçok düzeltme ve değişiklik saptanmış; bu da sanatçının yalnızca dış görünüşü değil, karakterlerin psikolojik ve sosyal iç dünyalarını da aktarma arzusunu ortaya koymaktadır (Cardillo, Díaz Hidalgo, Picollo & Cucci, 2016).

Eserde kullanılan renk paleti de dikkat çekicidir. Sarı, gri ve mavi tonların hakim olduğu kompozisyon, kırmızı detaylarla stratejik olarak dengelenmiştir. Bu renk tercihleri sadece estetik bir amaç taşımamakta, aynı zamanda figürlerin karakter analizlerine dair ipuçları sunmaktadır. Yetişkin figürler genellikle mesafeli, gösterişli ve yüzeysel bir tavırla betimlenirken, çocuk figürler daha doğal ve samimi bir ifade taşımaktadır. Bu yaklaşım, Goya'nın saray hayatına yönelik eleştirel duruşunun görsel bir yansımasıdır (Hodge, 2022).

Tablonun önemli bir diğer unsuru da sanatçının kendisini kompozisyona dahil etmesidir. Sol arka planda, çalışmakta olduğu tuvalin yanında, gölgeli bir alanda resmedilen Goya, izleyiciye "bu sahnenin tanığıyım" mesajını ileterek, kendisini sadece bir ressam değil, aynı zamanda bir gözlemci ve anlatıcı olarak konumlandırmaktadır.

Sonuç olarak, *IV. Carlos ve Ailesi* tablosu, Goya'nın teknik ustalığını, bireysel karakter çözümlemelerini ve siyasi içerikli alt metinlerini bir arada sunduğu, çok katmanlı bir başyapıttır. Sanatçının mizahi, eleştirel ve derin gözlemci bakışı, onu klasik saray ressamı kimliğinin ötesine taşıyarak modern anlamda bir eleştirel sanatçı pozisyonuna yükseltmiştir. Bu eser, sadece dönemin sosyal ve siyasi yapısını değil, aynı zamanda Goya'nın kendine özgü üslubunu ve sanat anlayışını da gözler önüne sermektedir.



Şekil 19: Francisco Goya, *IV. Carlos ve Ailesi* (*La familia de Carlos IV*), 1800. Tuval üzerine yağlıboya, 280 x 336 cm. Museo del Prado, Madrid, İspanya.

Francisco Goya'nın *Çıplak Maja* tablosu, Batı sanat tarihinde seküler kadın bedeninin temsiline dair önemli bir kırılma noktası olarak kabul edilir. Mary Louise Krumrine'in analizine göre bu eser, idealize edilmiş mitolojik ya da dini figürlerin aksine, gerçek boyutlarda ve doğrudan izleyiciyle göz teması kuran bir kadın figürü sunar. Bu yönüyle *Çıplak Maja*, yalnızca estetik bir ifade değil, aynı zamanda modern bireyselliğin ve dünyevi arzuların sanat aracılığıyla dışavurumudur. Goya'nın figürü, doğrudan bir erotik bakışı çağırmakla kalmaz; aynı zamanda dönemin görsel kültüründe kadının pasif temsilini de kırar. Kadının doğrudan izleyiciye bakan bakışı ve rahat tavrı, izleyici üzerindeki kontrolü tersine çevirerek aktif bir özneye dönüştürür (Krumrine, 1994).

Ancak Goya'nın bu radikal temsili, dönemin muhafazakâr sansür anlayışıyla doğrudan çatışır. Janis A. Tomlinson, 18. yüzyıl sonu İspanyası'nda çıplak kadın imgelerine yönelik sansürün yalnızca ahlaki değil, aynı zamanda siyasal bir denetim mekanizması olduğunu vurgular. Özellikle Engizisyon'un imgeleri değil, sanatçının niyetini sorgulayan yaklaşımı, *Maja Desnuda*'nın yalnızca bir sanat eseri değil, aynı zamanda potansiyel bir

tehdit olarak görülmesine neden olmuştur. Goya'nın figürünü daha sonra *Maja Vestida* ile giydirerek sunması, bu tehdidin etkisizleştirilmesine yönelik bir strateji olarak yorumlanabilir. Giydirilmiş figürün alt sınıfa ait bir "maja" olarak kodlanması da cinselliğin toplumsal olarak nasıl metalaştırıldığını göstermektedir (Tomlinson, 1991).

Bu iki tablonun birlikte okunması, Goya'nın sadece estetik bir sanatçı değil, aynı zamanda dönemin toplumsal yapısını sorgulayan eleştirel bir gözlemci olduğunu ortaya koyar. *Maja Desnuda*, kadın bedeni üzerindeki dini ve siyasi denetimi ifşa ederken; *Maja Vestida*, bu denetimin yarattığı görsel ikiyüzlülüğü temsil eder. Goya'nın bu stratejik ikiliği, yalnızca dönemin sansür mekanizmalarına karşı bir sanatçı refleksi değil, aynı zamanda toplumsal iktidar yapılarını çözümleyen bir görsel söylemdir. Bu bağlamda, Goya'nın Majaları, hem çağdaşlarına hem de günümüz izleyicilerine yöneltilmiş politik ve estetik bir meydan okumadır (Krumrine, 1994; Tomlinson, 1991).



Şekil 20: Francisco Goya, *Çıplak Maja (Maja Desnuda),* 1800, tuval üzerine yağlı boya, 98 cm × 191 cm, Museo del Prado, Madrid

Francisco Goya'nın *Giyinik Maja* adlı eseri, İspanyol sanat tarihinde yalnızca estetik bir başarı değil, aynı zamanda toplumsal normlara karşı yürütülen görsel bir müzakeredir. Tabloda, yeşil kadife minderli bir sedirin üzerinde şeffaf giysiler içinde uzanmış, kimliği bilinçli biçimde gizlenen bir kadın figürü yer alır. Kimliğine dair varsayımlar Pepita Tudó veya Alba Düşesi üzerinde yoğunlaşsa da hiçbir resmi kayıtta bu isimler açıkça belirtilmemiştir (Museo Nacional del Prado, t.y.). Goya'nın bu eseri, onun kadın bedeni temsiline getirdiği ikili yaklaşımın bir parçası olarak değerlendirilmektedir. Özellikle *Çıplak Maja* ile birlikte düşünüldüğünde, *Giyinik Maja*'da vurgulanan ince örtüler ve yarı saydamlık, sansüre karşı takınılan stratejik bir tavrı yansıtır (Tomlinson, 1991). Figürün

doğrudan bakan gözleri ve kendinden emin pozisyonu, dönemin kadın temsilindeki pasif kalıpları kırar niteliktedir.

Bununla birlikte *Giyinik Maja*, yalnızca bir alternatif versiyon değil, başlı başına politik ve sanatsal bir tavırdır. Krumrine (1994), Goya'nın bu çift tablosunu "ahlaki ikiliğin ve görsel gerilimin" sembolü olarak değerlendirirken, Mackenzie (1941) eseri İspanyol toplumunun cinsellik, güç ve kimlik meseleleriyle kurduğu karmaşık ilişki üzerinden okur. Goya'nın kadını yalnızca izlenen bir nesne değil, aynı zamanda bakan bir özne olarak sunması, Avrupa resim geleneğinde radikal bir kırılmadır. Giyinik versiyonun özellikle ton geçişlerinde daha sade ve yüzeysel oluşu (Museo Nacional del Prado, t.y.), Goya'nın bu figür aracılığıyla sansürle estetik arasında bir denge kurmaya çalıştığını gösterir. Böylece *Giyinik Maja,* sadece *Çıplak Maja*'nın "örtülmüş" hali değil, dönemin sosyal ve kültürel baskılarına karşı verilmiş bilinçli bir sanatsal yanıttır (Tomlinson, 1991; Krumrine, 1994).



Şekil 21: Francisco Goya, *Giyinik Maja* (*La Maja vestida*), tuval üzerine yağlı boya, 1800, 95 cm × 190 cm, Museo del Prado, Madrid.

Francisco de Goya, María del Pilar Teresa Cayetana de Silva Álvarez de Toledo y Silva Bazán (1762–1802), yani 13. Alba Düşesi'nin bu portresinde en ikonik imgelerinden birini sunar. Bu eserin etkileyiciliği yalnızca üstün resim tekniğinden değil, aynı zamanda yaratılışını ve anlamını çevreleyen gizemden kaynaklanır.

Düşes, portrede muhtemelen Sanlúcar de Barrameda'daki malikanesinde, Guadalquivir Nehri ya da bir kolu önünde betimlenmiştir. Otuz beş yaşındadır, yeni dul kalmıştır ve güzelliğinin doruğundadır. Şehirli Madrid kadınlarının giydiği popüler *maja* tarzında modaya uygun bir şekilde giyinmiştir. Goya, elbisesini özellikle kol ve

mantillasında etkileyici fırça darbeleriyle resmederken, arka plandaki manzarada yumuşak ve neredeyse şeffaf geçişler kullanır. Düşes'in gizemli bakışı tabloya derinlik katar.

Kumda "Solo Goya" (Yalnızca Goya) yazısı dikkat çekerken, Düşes'in parmaklarında "Alba" ve "Goya" yazılı yüzükler yer alır. Bu ayrıntılar, tabloya kişisel bir anlam ve gizem yükler. Eser hem teknik ustalığı hem de duygu yoğunluğu bakımından Goya'nın en etkileyici portrelerinden biri olarak kabul edilir. (Hispanic Society Museum & Library, t.y.)



Şekil 22: Francisco Goya, *Siyahlar İçinde Alba Düşesi* (*La duquesa de Alba de negro*), tuval üzerine yağlı boya, 1797, 194 cm × 130 cm, Hispanic Society of America, New York.

4.2.4 Din ve İnanç Konulu Eserleri

Francisco Goya'nın *İsa'nın Defnedilişi* (El Entierro de Cristo) adlı eseri, 1770–1772 yılları arasında tamamlanmış, yaklaşık 130 × 95 cm boyutlarındaki tuval üzerine yağlı boya tekniğiyle yapılmış, sanatçının erken dönem dini temalı önemli çalışmalarından biridir. Bu tablo, sadece İspanyol dini sanat geleneğinin devamı olmakla kalmayıp, aynı zamanda Goya'nın kişisel sanat anlayışı ve teknik ustalığının da önemli bir göstergesidir (Sanderford, 2012; Artchive, 2023). Eser, İsa'nın çarmıhtan indirildikten sonra kutsal bir görev olarak gömülmek üzere hazırlık sürecine odaklanırken hem kutsal hem de insanî boyutları derinlemesine yansıtır.

Kompozisyonun merkezinde yer alan İsa figürü, beyaz bir örtü ile kısmen kaplanmış olmakla beraber, vücut hatları, kas yapısı ve anatomi detayları son derece titizlikle işlenmiştir. Bu idealize edilmiş anatomi, Goya'nın 18. yüzyıl sonlarında İtalya seyahatleri sırasında edindiği akademik sanat eğitiminin somut bir yansımasıdır ve klasik sanat normlarıyla güçlü bir bağ oluşturur (Sanderford, 2012). Ayrıca, İsa'nın ayakucunda bulunan ve muhtemelen Mecdelli Meryem'i simgeleyen kadın figür, diz çökerek İsa'nın ayaklarını saçıyla nazikçe temizlemekte, bu jest ise dönemin ikonografik geleneklerine uygun olarak kimliğini vurgulamaktadır. İsa'nın bedenini kollarının altından destekleyen melek figürleri ise esere hem kutsal bir nitelik hem de ilahi müdahale imgesi kazandırmaktadır (Sanderford, 2012).

Işık ve gölge arasındaki dramatik karşıtlıkları kullanma biçimiyle (chiaroscuro) Goya, eserin atmosferine derinlik ve duygusal yoğunluk kazandırmıştır. Kısıtlı ve yönlendirilmiş ışık, İsa'nın bedenini öne çıkarırken, etrafındaki yas tutan figürleri daha koyu gölgelerle kaplayarak sahnenin hüzünlü ve mistik havasını güçlendirmektedir (Artchive, 2023). Renk paletinde ağırlıklı olarak kullanılan koyu tonlar ve bu tonların İsa'yı çevreleyen figürlerle dengeli bir şekilde kullanımı, tabloya hem görsel hem de tematik anlamda bütünlük kazandırmaktadır.

Ancak Kottman'ın (2017) da belirttiği üzere, tabloda yer alan figürlerin duruşları ve yüz ifadeleri, genel olarak statik ve kontrol altındadır. Meryem Ana figürünün sıradan bir 18. yüzyıl halk kadını görünümünde olması, esere insanileştirilmiş ama geleneksel dini ikonografiden bir kopuş da getirmektedir. Figürlerin yas veya acı duygusunu dışa vurmadaki tutukluğu, sahnenin içsel düzenini ve kompozisyonun estetik bütünlüğünü koruma çabası olarak değerlendirilebilir. Öte yandan, sağ tarafta havada süzülüyormuş gibi tasvir edilen

melek figürü, Goya'nın doğaüstü temaları resmetme becerisinin erken göstergelerindendir. Bu figür, sanatçının sonraki çalışmalarında (örneğin *Uçan Cadılar* gibi) doğaüstü güçlere dair sorgulayıcı ve eleştirel yaklaşımını önceden haber verir niteliktedir (Kottman, 2017).

Goya'nın *İsa'nın Defnedilişi* eseri, sadece dini bir hikâyeyi tasvir etmekten öte, izleyiciyi insan deneyiminin temel duygularıyla; acının, sevginin ve bağlılığın, yüzleşmeye davet eder. Figürlerin anatomik doğruluğu ve duygusal ifade gücü, bu eserin hem teknik hem de sanatsal açıdan bir başyapıt olarak kabul edilmesini sağlar. Sanatçının Barok ve Neoklasik unsurları Romantizm'in bireysel duyarlılığıyla harmanlayarak oluşturduğu bu tablo, İspanyol dini resminde önemli bir dönüm noktasıdır (Sanderford, 2012; Artchive, 2023). *İsa'nın Defnedilişi* Goya'nın erken dönem dini sanat anlayışını ve teknik becerilerini yansıtan, İspanyol sanat tarihinde hem sanatsal hem de tematik açıdan özgün ve anlamlı bir yapıttır. Eser, Goya'nın dinsel konuları işlerken insani ve evrensel temaları nasıl bütünleştirdiğine dair önemli ipuçları sunmakta ve onun sanat tarihindeki konumunu pekiştirmektedir (Sanderford, 2012; Artchive, 2023; Kottman, 2017).



Şekil 23: Francisco Goya, *İsa'nın Defnedilişi (El Entierro de Cristo)*, 1770–1772, tuval üzerine yağlı boya, 130 cm × 95 cm, Lazaro Galdiano Museum, Madrid.

Piramidal kompozisyon ve hem anatomi hem de giysilerdeki sıkı ve belirgin formasyonlar, ışığın yoğun vurgusuyla desteklenerek Anton Rafael Mengs'in doğrudan etkisini göstermektedir. Konunun işlenişi, Goya'nın İtalya dönemine yakınlığını da yansıtır; bu dönemde aynı temanın birçok modelini inceleme fırsatı bulmuştur. Eserdeki çocuk figürler, Goya'nın diğer çocuk tasvirleriyle bağlantı kurmakta ve geleneksel kabul edilen bu sahneye özgünlük ve gerçekçilik katmaktadır. Eserin ölçüleri, bir altar tablosu olarak kullanım amacını işaret etse de, 1838 yılında Valentín Carderera'nın Noblejas Dükü koleksiyonunda eserden söz etmesine kadar erken bir belge bulunmamaktadır (Museo del Prado, t.y.).



Şekil 24: Francisco Goya, *Küçük Vaftizci Yuhanna ile Kutsal Aile* (*La Sagrada Familia con san Juan Bautista niño*), tuval üzerine yağlı boya, 1775–1780, 203 cm × 143 cm, Museo del Prado, Madrid

Francisco Goya'nın *"Cadılar Bayramı"* (*El aquelarre*) adlı eseri, sanatçının doğaüstü ve insan doğasının karanlık yönlerine dair ilgisini yansıtan önemli çalışmalarından biridir. Bu tema, Goya'nın sanat yaşamının farklı evrelerinde tekrar tekrar işlenmiştir. İlk versiyon 1789 yılında yapılmış olup daha renkli ve alegorik ögeler taşır. Bu yağlı boya eserde, şeytan keçi formunda betimlenmiş, çevresinde ise yaşlı ve genç kadınlardan oluşan bir cadı topluluğu yer almıştır. Kompozisyon ay ışığıyla aydınlanan karanlık, kurak bir

manzarada geçer. Keçinin sol ayağını kaldırması gibi detaylar, o dönemde büyücülükle ilişkilendirilen sembollere işaret eder. Goya, bu tarz simgeleri kullanarak İspanyol Engizisyonu'nun değerlerini ve dönemin kırsal kesimlerinde hâkim olan batıl inançları (örneğin gece yarısı cadı toplantıları ve şeytanın ortaya çıkması gibi) eleştirmiştir (The History of Art, n.d.).

Goya'nın hayatının son dönemine denk gelen *"Kara Tablolar"* (*Pinturas Negras*) serisi ise, sanatçının iç dünyasında yaşadığı karamsarlığın, korkuların ve İspanya'nın siyasi-toplumsal karmaşasının izlerini taşır. Bu seri, 1819-1823 yılları arasında, Goya'nın Madrid'deki *Quinta del Sordo* (Sağır Adam'ın Villası) adlı evinin duvarlarına yaptığı on dört freskten oluşur. Sanatçının bu villaya taşındığı dönemde, geçirdiği hastalık nedeniyle neredeyse tamamen sağır hale geldiği bilinmektedir. Eserler daha sonra, 1874 yılında duvardan sökülerek tuval üzerine aktarılmış ve günümüzde Museo del Prado'nun koleksiyonuna dahil edilmiştir (Artchive, n.d.).

Kara Tablolar arasında yer alan ikinci *"Cadılar Bayramı"* tablosu, sanatçının 1789'daki çalışmasına doğrudan gönderme yapar. Ancak bu versiyon çok daha karanlık, umutsuz ve rahatsız edici bir atmosfere sahiptir. Keçi figürü burada da merkezde yer alır ve etrafında çarpık yüzlü, grotesk cadılar dizilmiştir. Sahne, kargaşa dolu bir yapıya sahiptir ve figürlerin ifadeleri hem korku hem de saplantılı bir hayranlıkla doludur. Bu kompozisyon, Goya'nın akıl sağlığını kaybetme korkusunu, geçirdiği ağır hastalıklar sonrası yaşadığı psikolojik çöküşü ve insanlığa dair umutsuz bakışını açıkça yansıtır (Artchive, n.d.; The History of Art, n.d.).

Ayrıca, sanatçının bu dönemde tanık olduğu tarihsel olaylar – özellikle Napolyon'un İspanya'yı işgali, Napolyon Savaşları ve İspanya'daki iç siyasi çalkantılar – eserlerinde açık şekilde hissedilir. Goya, bu karmaşık dönem boyunca savaşın yıkıcılığını ve toplumsal çürümenin etkilerini sadece *Kara Tablolar* serisinde değil, aynı zamanda *Savaşın Felaketleri* (*Los desastres de la guerra*) adlı gravür serisinde de güçlü biçimde işlemiştir (Artchive, n.d.).



Şekil 25: Francisco Goya, *Cadılar Bayramı* (*El aquelarre*), 1789, tuval üzerine yağlı boya, 44 cm × 31 cm, Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Goya'nın toplumuna yönelttiği eleştiriler arasında, kuşkusuz en karanlık ve ürkütücü olanı, Engizisyon mahkemeleri ve onların "auto de fe" adı verilen yargı gösterileridir. Goya'nın bu sahneyle tasvir ettiği çılgınlık anı, dönemin toplumunun vahşet karşısındaki duyarsızlığını gözler önüne serer. Orta Çağ'dan beri sapkınları cezalandıran Engizisyon, her ne kadar Cádiz Cortesleri tarafından kaldırılmış olsa da VII. Fernando'nun tahta çıkmasıyla birlikte yeniden kurulmuş ve bu kez liberal ve Fransız yanlısı (afrancesado) aydınlara karşı hem siyasi hem de dini gerekçelerle bir cadı avı başlatmıştır. Goya'nın kendisi de *Çıplak Maja* (*La maja desnuda*) ve *Giyinik Maja* (*La maja vestida*) tablolarını savunmak zorunda kalmıştır. Bu bağlamda, Engizisyon'a ve onun aşırı, adaletsiz cezalarına yönelttiği eleştiri yalnızca genel bir tutum değil, aynı zamanda kişisel bir mesele hâline gelmiştir. Goya, her zaman toplumunun akıl dışı yönlerinden endişe duymuştur.

Eserde, gotik sivil mimaride sıkça görülen konopial (ters eğimli) kemerlerle çevrili, Orta Çağ mimarisini çağrıştıran bir salonda geçer olay. Salonda, kürsünün çevresine

toplanmış sayısız izleyici vardır; kalabalığın başları salonun arka kısmında karanlığa karışır. Yükseltilmiş bir kürsüde bir din adamı cezayı okur; aynı yükseklikte, sol tarafta mantilla (ipek örtü) giymiş kadınlar seçilebilmektedir. Sahnenin ön planında, dönemin sivil yetkilisi olan "corregidor" yer alır. Kıyafeti sayesinde kolayca tanınabilen bu kişi, sol tarafta rahatça oturmakta ve sanki bir şiir dinletisine katılıyormuşçasına rahat bir tavırla mahkûmlardan birine dikkatle bakmaktadır. Dört mahkûm, kararın okunması karşısında korkudan kasılmıştır. Üzerlerinde, Engizisyon tarafından ölüm cezasına çarptırılanlara giydirilen "sambenito" (günah giysisi) ve başlarında alev motifleriyle süslenmiş "capirotes" (konik başlıklar) vardır; bu, yakılarak öldürüleceklerinin ön belirtisidir. Arkalarında, kıyafetlerinden tanınabilen Dominiken, Fransisken ve Kartuj rahipleri oturmaktadır. Kompozisyonun tam merkezinde ise, büyük engizitör yer alır. Sert ve acımasız bir el hareketiyle, neredeyse bir Roma imparatoru gibi davranmakta ve adeta bir kölenin yaşamı kendi iradesine bağlıymış gibi hüküm vermektedir.

Goya'nın bu eserdeki eleştirisi, tıpkı serinin diğer parçalarında olduğu gibi, Engizisyon'un gerçekliğini tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermektir. Bu tür yargı törenleri, kanlı Engizisyon kurumunun 1834'teki resmî sona erişine kadar sürmüştür. (Fundación Goya en Aragón, t.y.)



Şekil 26: Francisco Goya*, Engizisyon Mahkemesi (Tribunal de la Inquisición o Auto de fe de la Inquisición),* 1812–1819, panel üzerine yağlı boya, 46 cm × 73 cm, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Goya'nın *Cadıların Uçuşu* adlı tablosu, 1798 yılında tamamlanmış ve Madrid yakınlarındaki kır evi La Alameda'da sergilenmek üzere Osuna Dükü ve Düşesi'ne satılan altı tabloluk serinin bir parçasıdır (Museo Nacional del Prado, t.y.). 31,5 x 43,5 cm boyutlarındaki bu eser, 1999 yılından bu yana Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenmektedir (The History of Art, t.y.).

Tablo, izleyiciyi hem görsel olarak hem de semboller aracılığıyla rahatsız edici bir atmosferin içine çeker. Üç kadın cadı, çıplak bir adamı havada taşırken tasvir edilmiştir. Adamın başı geriye düşmüş, kolları iki yana açık halde sanki çırpınıyormuş gibidir. Cadılar, adamın bedenine eğilmiş; ısırıyor ya da öpüyor gibi görünmektedir (The History of Art, t.y.). Üzerlerinde sadece kısa etekler ve "coroza" adı verilen, başlıklarının ucunda iki sivri uç bulunan sivri şapkalar vardır. Bu başlıklar, Engizisyon tarafından tövbe etmeyen mahkûmlara giydirilen giysilerden esinlenmiştir. Alev motifleriyle süslenmiş olan bu coroza'lar, bu figürlerin diri diri yakılmaya mahkûm edilen *samarra* sınıfına ait olduklarını ima eder (Museo Nacional del Prado, t.y.).

Zeminde, yüzü tamamen beyaz bir örtüyle kapalı bir adam yürümektedir. Yanında, yere yüzüstü kapanmış ve elleriyle kulaklarını kapatmış bir başka adam yer alır. Her ikisi de olan bitene doğrudan müdahale etmeyerek, bir anlamda izleyicinin bakışını toplumun kayıtsızlığına yöneltir. Yolun biraz aşağısında, sağda ise beyaz bir eşek durmaktadır. Goya'nın eserlerinde sıkça yer verdiği eşek figürü burada cehaleti temsil eder (Museo Nacional del Prado, t.y.; The History of Art, t.y.).

Bu tabloda Goya yalnızca batıl inançları değil, aynı zamanda Katolik Kilisesi'nin uyguladığı baskı ve zulmü de eleştirir. Uçan figürlerin altındaki iki adamdan biri higa işareti yaparak kötü gözden korunmaya çalışırken, diğeri yere kapanmış ve duyduklarını bastırmak istercesine kulaklarını kapatmıştır. Bu figürler, halkın cadı avlarına ve din adına işlenen zulümlere karşı sergilediği sessizliği ve isteyerek görmezden gelişini sembolize eder. Goya, bu eseriyle yalnızca "cadılıkla mücadele" adı altında yapılanların eleştirisini değil, bu mücadeleyi meşrulaştıran sistemleri ve halkın pasifliğini de hedef almıştır (The History of Art, t.y.).



Şekil 27: Francisco Goya, *Cadıların Uçuşu* (*Vuelo de brujas*), 1797–1798, tuval üzerine yağlı boya, 43,5 cm × 30,5 cm, Museo del Prado, Madrid.

4.2.5 Alegorik Eserleri

Büyük boyutlu kompozisyon, kuşkusuz Goya'nın en önemli eserlerinden biridir. Yaklaşık 1797 yılında Godoy'un Madrid'deki sarayının dekorasyonu için yaptığı büyük boyutlu Şiir Alegorisi ile eşleştirilmiş olması muhtemeldir. İspanya, Zaman ve Tarih Alegorisi, İspanyol resminde pek rastlanmayan nitelikler sergiler: Gerçekle düşsel olanı bir araya getiren yaratıcı bir kompozisyon özgürlüğü ve hem anıtsallıkla hem de ışıkla yumuşayan biçimsel liriklik arasında kurulan dikkat çekici bir denge halindedir.

Üç figür, ağır ya da tekdüze olmaksızın sağlam ve maddesel bir varlık hissi verir. Bu etki, her figürün çevresinde dönen mekân anlayışı ve ışığın yansımaları sayesinde izleyicinin bakışını serbestçe dolaştıran bir düzen ile elde edilir. Göz yalnızca açık geçişlerle değil, aynı zamanda onların altında kısmen gizlenmiş biçimlerle de yönlendirilir. Kompozisyonel yapı, eğik bir ağaç gövdesiyle Zaman figürünün sağ kanadının oluşturduğu çizgilerle belirlenen büyük bir üçgene dayanır. Daha küçük bir üçgenin merkezi ise ön planda oturan Tarih alegorisinde toplanır. Figürlerin başlarının üstünde geniş bir boşluk bırakılmıştır.

Teknik açıdan bu alegori hem zengin ve karmaşık hem de sade ve ölçülüdür. Belli başlı detaylarda görülen hafif deformasyonlar, kimi zaman belli bir etkiyi vurgulamak, kimi zaman ise geçici çizgilere dikkat çekmek amacıyla yapılmıştır. Dokunsal bir kesinlik kolaylıkla yakalanamaz; kompozisyonun unsurlarını sarıp sarmalayan homojen bir sfumato atmosferi, ışık etkilerini malzeme kalitesiyle ve biçimlerin modellenişiyle bütünleştirir. "İspanya" alegorisinin yüzünde, Goya'nın duvar halısı kartonlarında sıkça rastlanan arkaik Madrid sokak kadını tipolojisi terk edilmiştir. Yerine, kişisel özelliklerden arındırılmış, ancak yüzün ve mimarî detayların aşırı zarafetiyle dikkat çeken soyut bir güzellik sunulmuştur.

"İspanya" figürünün giydiği elbise, eserin en etkileyici resimsel parçalarından biridir. Yüksek belli ve modaya uygun biçimde kırışık katlar ile kalçaların üzerinde daha az belirgin geniş pileler görülür. Parıltılar ve yansımalar son derece etkileyici bir biçimde betimlenmiş, ancak duyusallığa yönelen bir eğilime asla kapılınmamıştır.

Goya'nın genel tarzında olduğu gibi burada da çizgisel etkiler nadirdir. Örneğin, ön planda oturan Tarih figürünün sol bacağı ve ayağının konturları neredeyse tanımlanmaz; bunun yerine, inci tonlarında beyazımsı bir biçim tercih edilmiştir. Gölgede yer almasına rağmen Zaman figürünün erkeksi bedeni dikkat çekici bir netlikle çizilmiştir. Başının yukarıya dönük ve kısmi kısaltmalı görünümü biçimsel ustalık ve anlatım yoğunluğu açısından etkileyicidir. Zaman'a atfedilen ruh hali, onu pagan mitolojisinden bir tanrıdan çok, Miltonvari düşmüş bir meleği andırır hale getirir (Gudiol, 1985).



Şekil 28: Francisco Goya*, Gerçeğin Zaman Tarafından Kurtarılması (Verdad rescatado por hora, fue testigo de la Historia),* tuval üzerine yağlı boya, 1812–1814, 294 cm × 244 cm, Nationalmuseum, Stockholm

Bu ünlü tuvalde Goya, önceki dönemlerine ait birkaç istisna dışında nadiren ele aldığı alegorik temalara geri dönmektedir. Eserde betimleyici özellikler belirgin biçimde ön plandadır; kompozisyon, Rönesans'ın alegori geleneğini sürdüren 18. yüzyıla ait kitap kapak gravürlerini andırır niteliktedir. Tablonun üst kısmında, "Şöhret Ruhları" olarak temsil edilen androjen melek figürleri uçarak geçmektedir. Sağda yer alan iki kanatlı ruh, defne yapraklarıyla çevrelenmiş oval bir madalyon sunmaktadır; bu madalyonun içinde başlangıçta Joseph Bonaparte'ın portresi yer almakta idi. Ancak dönemin değişen politik atmosferine bağlı olarak bu portre ve ithaf kısmı sonradan değiştirilmiş, günümüzdeki haliyle Napolyon işgaline karşı verilen mücadelenin başlangıcını anan bir yazıt haline getirilmiştir.

Sol tarafta ise Madrid'in kadınsı bir alegorik temsili yer almakta, Madrid'in armasını taşıyan bir tazı ile birlikte kompozisyonu tamamlamaktadır. Bu figür, boyutu, ön plana

yerleştirilişi, parlak giysileri ve belirgin biçimsel ifadesiyle öne çıkarılmakla birlikte; diğer figürlerin hareketine karşıt biçimde serinkanlı ve vecd içinde bir tavır sergileyerek izleyicinin dikkatini üzerine çeker. Konunun doğası gereği, bu eser belirli bir estetik anlayışa işaret eder. Goya'nın teknik üslubu bütünüyle kendi dönemine ait olsa da yapıtın kompozisyonu geç Barok ruhuna bir dönüş niteliği taşır. Sanatçı, eseri ortaya koyarken kendi sanatsal gelişimi içinde gerekli olan unsurları yeniden keşfetmiştir. Güçlü bir chiaroscuro (ışık-gölge kullanımı), figürlerin hiyerarşik önem sırasına göre net bir biçimde ortaya çıkmasını sağlar. Çizimlerde çeşitli ritmik yapılar gözlemlenirken, çizgisel unsurlar da sürekli dalgalanma özelliği sayesinde ayrı bir ilgi uyandırır. Renk skalası ve ton karşıtlıkları etkileyici biçimde kullanılmış, tablonun tüm bölümleri ayrıntılar açısından başarılı bir bütünlük sergilemiştir.

Bu eserin teması, benzer içerikli gravürlerle olan yakın ilişkisi nedeniyle eleştirilebilir. Ayrıca, sanatçının tüm figürleri yüzeye paralel tek bir düzlemde yerleştirmesi, mekânın aşırı yalın biçimde sunulmasına neden olmuş ve izleyicinin bakışının derinliğe doğru ilerlemesini engellemiştir. Ancak Goya'nın biçimsel temsili oldukça dolgun bir anlatıma sahiptir; tenin incelikleri ve kumaşların akıcı doğallığı başarıyla vurgulanmıştır. Sanatçının dramatik ve grotesk eğilimlerinin aksine, bu eserinde geniş sanatsal yelpazesinin başka bir yönünü ortaya koymuş; sayısız ayrıntıya gösterdiği özenle tuvale şiirsel bir duyarlılık katmıştır (Gudiol, 1985).



Şekil 29: Francisco Goya, *Madrid Şehri Alegorisi (Alegoría de la villa de Madrid*), tuval üzerine yağlı boya, 1810, 260 cm × 195 cm, Museo Municipal, Madrid

4.2.6 Savaş Konulu Eserleri

"Üç Mayıs 1808" (Madrid'in Savunucularının İnfazı), İspanyol sanatçı Francisco Goya tarafından 1814 yılında yaratılmış önemli bir tablodur. Bu eser, Napolyon'un

İspanya'ya müdahalesi sırasında, 3 Mayıs 1808'de Madrid'de gerçekleşen bir infazı tasvir eder. Goya, bu tabloyla savaşın dehşetini ve insanlık hali üzerine derin bir yorum getirir.

Tablonun merkezinde, elinde bir fener tutan bir adam, vurulmak üzere olan grup tarafından dikkatlice izlenmektedir. Arkada, Fransız askerleri, kurbanlarını tehditkâr bir şekilde çevrelemiştir. Goya, kullandığı renkler ve ışık-gölge oyunları ile sahnenin dramatik etkisini artırır. Ön planda yer alan kurbanların yüzlerindeki korku ve çaresizlik, izleyicide güçlü bir empati duygusu uyandırır.

Bu eser, yalnızca bir tarihi olayı belgelemekle kalmaz; aynı zamanda savaşın acımasız doğasını ve bireylerin maruz kaldığı trajediyi derinlemesine irdeler. Goya, insan ruhunun karanlık yönlerini ve savaşın getirdiği yıkımı cesurca ele alırken, aynı zamanda izleyiciye savaşın getirdiği korku ve belirsizliği hissettirir.

"Üç Mayıs 1808", Goya'nın toplumsal eleştirisini ve insani duyguları öne çıkaran stilini en iyi yansıtan eserlerinden biridir. Bugün Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenen bu tablo hem sanatsal hem de tarihsel açıdan önemli bir yapıt olarak kabul edilir ve izleyicilere savaşın yıkıcılığını ve insanlık hallerini sorgulama fırsatı sunar.



Şekil 30: Francisco Goya, *Üç Mayıs 1808* (Ejecución de los Defensores de Madrid), tuval üzerine yağlı boya, 1814, 266 cm × 345 cm, Museo del Prado, Madrid

"2 Mayıs 1808: Memlüklerin Saldırısı," İspanyol sanatçı Francisco Goya tarafından 1814 yılında yapılmış bir tablodur. Bu eser, Napolyon'un İspanya'ya müdahalesi sırasında, 2

Mayıs 1808'de Madrid'de yaşanan isyanı ve çatışmayı tasvir eder. Goya, bu tabloyla savaşın karmaşasını ve insan doğasının karanlık yönlerini ele alır.

Tablonun merkezinde, Memlük askerleri ve isyancıların çarpıştığı dinamik bir sahne yer alır. Goya, Memlüklerin hızlı bir şekilde ilerleyişini ve isyancıların cesaretini betimleyerek, iki taraf arasındaki çatışmanın gerilimini artırır. Renk paleti, güçlü kontrastlar ve hareketlilik ile doludur; bu, izleyicinin dikkatini hemen çeker.

Goya, bu eserinde sadece savaşın fiziksel yönlerini değil, aynı zamanda bireylerin duygusal durumlarını da vurgular. Yüzlerdeki korku, öfke ve kararlılık, savaşın insan üzerindeki etkilerini derinlemesine ortaya koyar. Tabloda, Memlüklerin figürleri, izleyiciye güçlü bir görsellik sunarken, arka planda dökülen kan ve kaos, savaşın dehşetini simgeler.

"The Second of May, 1808" hem tarihi bir olayı belgelemesi hem de sanatçı olarak Goya'nın toplumsal eleştirisini yansıtması bakımından önemlidir. Eser, yalnızca bir savaş sahnesi olmaktan öte, insanoğlunun içsel çatışmalarını ve trajedisini sorgulayan derin bir bakış açısı sunar. Günümüzde Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenen bu eser, Goya'nın savaş karşıtı duruşunun ve insani duyarlılığının bir ifadesi olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.



Şekil 31: Francisco Goya, *2 Mayıs 1808 (El Dos de Mayo de 1808)*, 1814, tuval üzerine yağlı boya, 266 cm × 345 cm, Museo del Prado, Madrid

4.2.7 Kara Resimler

Goya'nın 1819–1823 yılları arasında Madrid yakınlarındaki evi Quinta del Sordo'nun duvarlarına yaptığı ve daha sonra "Kara Resimler" olarak adlandırılan dizisi, sanatçının içsel dünyasının en çarpıcı ve karanlık yansıması olarak kabul edilir. Bu eserler, Goya'nın geçirdiği ağır hastalıklar, işitme kaybı ve yaşadığı siyasal çalkantılarla şekillenen ruhsal dönüşümünün görsel ifadesidir. Sanatçı, bu dönemde geleneksel estetik kaygılardan uzaklaşmış, hayal gücü ve bireysel bilinçaltına yönelerek insan doğasının karanlık yönlerini, korku, kaygı ve çaresizliği doğrudan resmetmiştir. Alegorik imgelerin yoğun biçimde kullanıldığı bu resimler, aynı zamanda dönemin toplumsal huzursuzluklarını ve siyasal baskılarını simgesel bir dille yansıtır. Goya'nın fırça darbelerindeki spontane enerji, ışık-gölge kullanımındaki dramatik gerilim ve deformasyona varan figür anlayışı, bu yapıtları klasik resim anlayışından kesin biçimde ayırır. "Kara Resimler", yalnızca bireysel bir iç hesaplaşmanın değil, aynı zamanda sanatın özgürleşme sürecinin ve modern ifade biçimlerine geçişin güçlü bir işareti olarak sanat tarihinde özel bir yere sahiptir.

Onun boyayı doğrudan duvarlara uygulamış olması fikri, zihnini rahatsız eden bu düşünce ve duyguların ne kadar güçlü ve sarsıcı olduğunu anlamamıza yardımcı olur. Goya, sanatını yalnızca kendi acısını değil, aynı zamanda İspanya'daki çevresindekilerin acılarını da ifade etmek ve dünya görüşünü yansıtmak için bir araç olarak kullanmıştır. İspanya'da ve dünyada meydana gelen olaylar Goya'nın sanatını önemli ölçüde etkilemiştir. Görünüşe göre Goya, insanlığın saflığına duyduğu tiksintiyi ifade etmek için cadıların kötü etkisine dair yaygın inancı araştırmıştır (Williamson, 2023, p. 26).

Köpek, pigmentlerin koyu ve siyah tonlarda kullanılması ile temalarının karanlık olması nedeniyle "Kara Resimler" (Pinturas Negras) adıyla anılan on dört sahneden oluşan bir grubun parçasıdır. Bu resimler, Madrid dışındaki Manzanares Nehri kenarında bulunan ve 1819'da Goya tarafından satın alınan Quinta del Sordo isimli kır evinin alt ve üst katlarında yer alan iki odayı süslemiştir. 1873 yılında Fransız fotoğrafçı Jean Laurent (1816-1886) tarafından yerinde çekilen fotoğraflar sayesinde eserlerin orijinal konumları belgelenmiştir. Kara Resimler ilk kez 1900 yılında Museo del Prado'nun kataloğuna dahil edilmiştir. Evin 1909 civarında yıkıldığı bilinmektedir. Bu resimler fresk tekniğiyle değil, kuru duvar yüzeyine doğrudan yağlı boya kullanılarak yapılmıştır. Daha önce, her iki katta da yer alan duvar panellerinde açık renkli küçük figürlü manzaralar olduğu ve bunların 1983 yılında Prado Müzesi'nde yapılan röntgen görüntülemeleriyle ortaya çıkarıldığı kaydedilmiştir.

Söz konusu sahne, Goya'nın oğlu adına tutulan ve 19. yüzyıl ortalarında ressam Antonio Brugada (1804-1863) tarafından hazırlanan envanterde "Bir Köpek" (Un perro)

başlığıyla kayıt altına alınmıştır. Bu eser, 1867'de Charles Yriarte'nin Goya üzerine yayımladığı monografide "Akıntıya Karşı Mücadele Eden Bir Köpek" başlığıyla ilk kez diğer sahnelerle birlikte tanıtılmıştır. Resim, Quinta del Sordo'nun üst katındaki bir yan duvarda yer almakta ve yanındaki sahne ise Yriarte tarafından Javier Goya'ya atfedilen "İki Cadı" (Dos brujas) adlı başka bir resimdir; bu eser daha sonra Salamanca Markisi tarafından satın alınmış ve günümüzde yerinde bulunamamaktadır. 1876'da Quinta'yı ziyaret eden ve 1873 tarihli gezisi öncesinde Baron Émile d'Erlanger tarafından satın alınmadan önce durumu anlatan P. L. Imbert, eserleri kitabında bahsetmemiştir. 1900 Prado kataloğunda esere "*Yarı Batmış Köpek*" (Perro semihundido) ismi verilmiştir (Museo Nacional del Prado, t.y.).



Şekil 32: Francisco Goya, *Köpek* (*El perro / Perro semihundido*), yaklaşık 1819, yağlı boya, alçı, tuval, 80 × 134 cm, Museo del Prado, Madrid.

"Çocuklarını Yiyen Satürn", İspanyol sanatçı Francisco Goya'nın en çarpıcı ve rahatsız edici eserlerinden biridir. 1819-1823 yılları arasında yaratılan bu tablo, Goya'nın "karanlık dönemine" ait önemli bir çalışmadır ve sanatçının ruhsal ve toplumsal huzursuzluğunu yansıtır.

Tablo, Roma mitolojisinde zaman ve tarım tanrısı olan Satürn'ün, kendi çocuklarından birini yediğini gösterir. Mitolojiye göre, Satürn, bir kehanetten korktuğu için

çocuklarını doğar doğmaz yok etmeye çalışır. Goya, bu temayı ele alarak hem mitolojik bir hikâyeyi hem de insan doğasının karanlık yönlerini gözler önüne serer.

Eserin kompozisyonu ve renk paleti oldukça dikkat çekicidir. Karanlık bir arka planda, grotesk bir şekilde tasvir edilen Satürn, çocuğunu acımasızca tutarken izleyicinin dikkatini çeker. Satürn'ün yüzündeki dehşet ve şiddet, tablonun genel atmosferine hâkimdir. Goya, burada insanın en temel içgüdülerini, korkularını ve güç mücadelesini ele alırken, izleyiciyi rahatsız eden bir görsellik sunar.

Satürn'ün oğlunu yediği korkunç imgesi, klasik geleneğe dayanmaz; bu uğursuz mesaj Orta Çağ'da şekillenmiş ve "satürnien" olarak adlandırılan karamsar mizaçlı insan tipini tanımlamak için ortaya çıkmıştır. Bu inanca göre, Satürn etkisi altında doğan insanlar melankoliye mahkûm olup, bilge olabilirler ancak mutlu olamazlardı. Ayrıca, Satürn insanlığı etkileyen savaşlar, kıtlıklar, seller gibi felaketlerin sorumlusu olarak görülürdü (López, 1978).

"Çocuklarını Yiyen Satürn", sadece bir mitolojik hikâye anlatmakla kalmaz; aynı zamanda insanlık tarihindeki gücün ve ihanetin evrensel temalarını da sorgular. Goya'nın bu eseri, psikolojik derinliği ve soyut korkuları ile günümüzde sanatseverler için önemli bir tartışma konusu olmayı sürdürmektedir. Bugün Madrid'deki Prado Müzesi'nde sergilenen bu tablo, sanat tarihinin en çarpıcı örneklerinden biri olarak öne çıkmaktadır.



Şekil 33: Francisco Goya, *Çocuğunu Yiyen Satürn (Saturno devorando a su hijo),* 1819–1823, yağlı boya, sıva üzerine (sonradan tuvale aktarılmış), 146 cm × 83 cm, Museo del Prado, Madrid

El Aquelarre, ya da Türkçesiyle Cadılar Bayramı Şabatı, Francisco Goya'nın Kara Resimler (Pinturas Negras) serisinin en çarpıcı ve anlam yüklü eserlerinden biridir. Bu resim, 19. yüzyıl İspanyası'nın siyasi ve toplumsal karmaşasını, dönemin ruh halini ve insan psikolojisinin karanlık yönlerini semboller aracılığıyla yansıtır. Eserin temel teması, cadıların Şabat toplantısıdır; yani şeytanla buluştukları efsanevi ve korku uyandıran bir mitolojik an. Bu tema, özellikle Orta Çağ'dan itibaren Engizisyon kayıtlarında sıkça karşımıza çıkar ve

Goya, bu tarihi ve kültürel bağlamı eserinde kullanarak hem bireysel hem de toplumsal kaygıları görselleştirir.

Şabattaki figürlerin başında yer alan "Gran Cabrón" (Büyük Keçi) sembolü, eserin astrolojik ve mitolojik derinliğini ortaya koyar. Bu figür, Oğlak burcunu (Capricornio) simgeler ve dolayısıyla Satürn gezegeniyle bağlantılıdır. Satürn'ün karanlık, melankolik ve zorlayıcı etkileri, eserin genel atmosferine doğrudan nüfuz eder. Goya'nın, Satürn temasını eserlerine sık sık yansıttığı ve özellikle Kara Resimler'de bu semboller aracılığıyla toplumsal ve bireysel melankoliye vurgu yaptığı akademik çalışmalarda belirtilmiştir.

Cadılar Bayramı Şabatı, sadece batıl inançların ve dinsel baskının bir yansıması değildir; aynı zamanda dönemin sosyal korkularının ve bireysel çaresizliklerin sembolik bir anlatımıdır. Goya, bu eserde, insanların karanlık taraflarıyla yüzleşmesini sağlarken, aynı zamanda toplumsal düzenin dayattığı korku ve tahakküm mekanizmalarını da eleştirir. Resmin figürleri ve kompozisyonu, tarih boyunca cadılık üzerine yazılmış belgeler ve anlatılarla sıkı bir ilişki içindedir; bu da eserin tarihsel ve kültürel derinliğini artırır.

Ayrıca, Goya'nın bu çalışmasında melankoli temasını işlerken, önceki dönem sanatçıları, özellikle Lucas Cranach'ın "Melankoli" tablosu ile kurduğu diyalog dikkat çekicidir. Goya'nın eseri, melankoliyi hem kişisel bir duygu durumu hem de toplumsal bir hastalık olarak sunar. Bu açıdan Cadılar Bayramı Şabatı, sanatçının iç dünyasının ve dönemin karamsarlığının karmaşık bir portresi olarak değerlendirilebilir.

Sonuç olarak, Cadılar Bayramı Şabatı, Goya'nın Kara Resimler serisinin en önemli ve karmaşık örneklerinden biri olarak kabul edilir. Eser, dinsel baskı, sosyal karanlık, batıl inançlar ve bireysel melankoli gibi temaları zengin bir ikonografiyle birleştirerek, sanat tarihinin en derin ve çok katmanlı anlatımlarından birini oluşturur. Bu nedenle hem Goya'nın kişisel sanatsal gelişimi hem de dönemin İspanyol toplumunun ruh hali açısından vazgeçilmez bir başvuru kaynağıdır (López, 1978).



Şekil 34: Francisco Goya, *Cadılar Bayramı Şabatı (El Aquelarre),* 1821–1823, alçı duvar üzerine yağlı boya, tuvale aktarılmış, 140,5 × 435,7 cm, Museo del Prado, Madrid

4.2.8 Ölüdoğa Eserleri

İspanyol natürmort geleneği, 16. yüzyılın sonlarından 19. yüzyıla kadar önemli bir dönüşüm geçirmiştir. Bu süreçte, Goya natürmort türünü, yığılmış hayvan leşleri gibi simgesel öğelerle zenginleştirerek derin bir anlam katmıştır. Onun natürmortları, sadece nesneleri betimlemekle kalmayıp, insanlık durumuna ve toplumsal gerçeklere dair güçlü göndermeler içerir (Jordan & Cherry, 1996).

Francisco Goya'ya ait etkileyici bir eser olan *Natürmort: Üç Somon Filetosu*, 1808-1812 yılları arasında yapılmıştır. Tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle gerçekleştirilen bu çalışma, bireysellik ve duygusallığa vurgu yapan Romantizm akımının tipik bir örneğini teşkil eder. Eser, 45 x 62 santimetre ölçülerinde olup halen İsviçre'nin Winterthur kentinde bulunan Oskar Reinhart Vakfı koleksiyonunda yer almaktadır.

Eser, üç somon filetosunun sade ancak dramatik bir biçimde koyu, sade bir arka plan önünde betimlenmesini sunar. Goya'nın fırça darbeleri, balığın dokusunu ve etinin zenginliğini ustalıkla yakalamakta; her bir fileto, doğal renk varyasyonları ve ton geçişlerine titizlikle işaret ederek dikkatlice tanımlanmaktadır. Somonun derin kırmızı ve pembe tonları, çevresini saran koyu zemine güçlü bir görsel kontrast sağlayarak izleyicinin dikkatini doğrudan eserin merkezine çekmektedir. Işık ve gölge oyunları, kompozisyonun derinlik kazanmasında önemli rol oynar ve fileto parçalarının üç boyutlu algılanmasını mümkün kılar. Somon filetolarının üzerinde yer aldığı yüzey, mat bir tonla işlenmiş olup, eserin genelindeki kasvetli atmosferi güçlendirmektedir. Goya, bu çalışmada form ve renk ustalığını ortaya koymakta; ki bu nitelikler, sıklıkla ölüm ve zamanın akışı gibi temalarla ilgilendiği daha geniş sanat üretiminde de öne çıkan özelliklerdir. Bu yönüyle eser, natürmort türüne anlamlı ve derinlikli bir katkı olarak değerlendirilebilir (Artchive, 2025).



Şekil 35: Francisco de Goya, Natürmort: Üç Somon Filetosu (*Naturaleza muerta tres filetes de salmón*), 1808–1812, yağlı boya, tuval, 45 × 62 cm, romantizm stili, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur, İsviçre

Bu tuval, sanatçının 1812'de eşyaları arasında listelenen on iki natürmort serisinden biridir. Goya, ilk yıllarından beri tuvallerinde natürmort unsurlarına yer vermiştir, ancak sanatçının bu türdeki daha önceki bağımsız çalışmalarına herhangi bir atıf yoktur. Bu serideki ölü kuşlar ve hayvanlar geleneksel tarzda av ganimetleri olarak tasvir edilmemiştir. Aksine sanatçı onların bedenlerine odaklanarak, onları neredeyse insanileştirerek sanki yaşamla ölüm arasındaki eşikteymiş gibi sunmuştur (Museo Nacional del Prado, 2025).



Şekil 36: Francisco de Goya, *Ölü Hindi* (*Pavo muerto*), 1808–1812, yağlı boya, tuval, 45 × 63 cm, romantizm stili, Museo del Prado, Madrid

Francisco Goya'nın *Natürmort: Meyve, Şişeler, Ekmekler* adlı eseri, beyaz örtülü bir masa üzerinde nötr bir fon önünde yer alan üç şişe şarap ve küçük bir fıçıyı; içinde üzüm, armut ve incir bulunan bir meyve sepetini; birkaç dilim ekmek, peynir ve dilimlenmiş eti detaylıca betimler. Bu natürmort, Goya'nın ölü hayvan figürlerini tasvir ettiği diğer eserlerinden farklı olarak, türün en geleneksel ve klasik örneklerinden biri olarak öne çıkar. Renk paleti diğer natürmortlara kıyasla daha zengin ve parlak olan çalışma, genel kompozisyona belirgin bir iyimserlik hissi katmaktadır.

Kompozisyon, romantik dönem natürmort anlayışının karakteristik özelliklerini taşırken, Goya'nın renk ve ışık kullanımındaki ustalığı ile sıradan nesneleri yüksek sanatsal düzeye taşır. Üç şişe ve fıçının koyu tonları, ön plandaki meyvelerin canlı renkleri ve masadaki ekmek, peynir ile dilimlenmiş etin dokusal detayları arasındaki kontrast, izleyicinin dikkatini kompozisyonun merkezine yönlendirir. Işık ve gölge oyunları, sahnenin üç boyutlu algılanmasını desteklerken, yüzeylerin mat ve parlak dokuları eserin atmosferini güçlendirir. Bu natürmort, Goya'nın gündelik yaşam objelerini resmetme biçimindeki ustalığını ve natürmort türüne kattığı derinliği göstermesi açısından önemli bir eserdir (Fundación Goya en Aragón, 2025; Artchive, 2025).



Şekil 37: Francisco de Goya, *Natürmort: Meyve, Şişeler, Ekmekler (Naturaleza muerta con frutas, botellas, panes)* 1824–1826, yağlı boya, tuval, 45 × 62 cm, romantizm stili, Oskar Reinhart Foundation, Winterthur, İsviçre

4.2.9 Baskı Serileri

4.2.9.1 Kapriçyolar

Francisco de Goya'nın 1799 yılında yayımladığı *Los Caprichos* serisinin 43 numaralı gravürü olan *El sueño de la razón produce monstruos* (*Aklın uykusu canavarlar üretir*), yalnızca dizinin en tanınmış yapıtı değil, aynı zamanda sanatçının dünya görüşünü ve çağının sosyal yapısına ilişkin eleştirilerini en yoğun biçimde yansıttığı eserlerden biridir. Goya, 18. yüzyıl İspanya'sında egemen olan cehalet, hurafe, çıkar ilişkileri ve kurumsal yozlaşmaya karşı geliştirdiği eleştirel tutumu bu gravür aracılığıyla izleyiciye sunmaktadır. (Metropolitan Museum of Art [Met], n.d.).

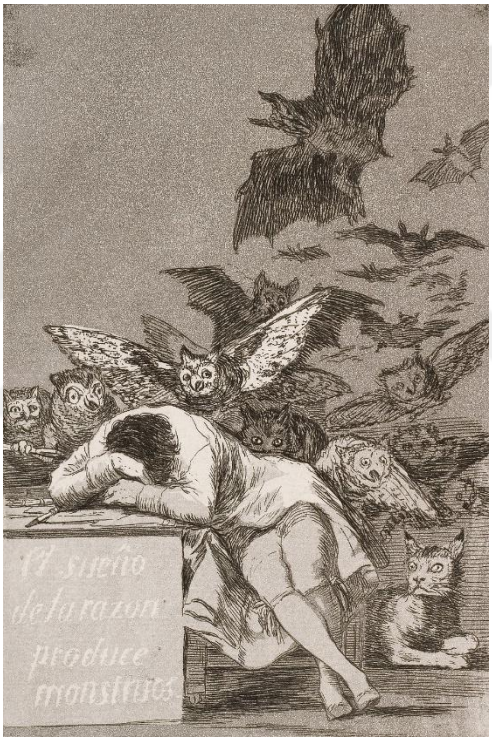
Sanatçının eser üretim pratiği, bu tarihe dek kraliyet portreleri, duvar halısı tasarımları ve dinsel komisyonlarla sınırlı kalmışken, *Los Caprichos* dizisi, Goya'nın sanatsal yöneliminin radikal bir dönüşümünü temsil eder. 6 Şubat 1799 tarihli *Diario de Madrid* gazetesinde yayımlanan ilanda Goya, gravür dizisini "Don Francisco Goya tarafından tasarlanmış ve asit kazı tekniğiyle hazırlanmış kaprisli konuların bir koleksiyonu" olarak tanıtır ve dizideki konuların, "her medeni toplumda yaygın olan sayısız saflık ve hatanın yanı sıra, gelenek, cehalet ya da çıkarlarla onaylanmış kaba ön yargılar ve yalanlardan" seçildiğini açıklar (Smart History, n.d.).

Gravürde, masa başında uyuyakalmış bir sanatçının çevresinde yarasalar ve baykuşlar gibi gece yaratıkları dolaşmakta, sağ alt köşede ise geniş gözleriyle tetikte bekleyen bir vaşak izleyiciye göz kırpmaktadır (Met, n.d.). Kompozisyonun merkezindeki bir yaratığın doğrudan izleyiciye bakması, Goya'nın izleyiciyi pasif bir gözlemci olmaktan çıkarıp, imgede aktif bir özneye dönüştürme stratejisinin açık bir göstergesidir (Smart History, n.d.). Bu açıdan bakıldığında, Goya'nın "aklın uyuduğu anlarda" bireysel ya da toplumsal bilinçdışından fışkıran "canavarların" yalnızca sanatçıyı değil, tüm toplumu tehdit ettiğini ima ettiği söylenebilir.

Gravürün altında yer alan başlık "*Aklın uykusu canavarlar üretir*" Goya'nın Aydınlanma düşüncesiyle olan ilişkisini doğrudan yansıtır biçimdedir. Bu ifade, akıl yürütmenin, eleştirel düşüncenin ve bilimin olmadığı durumlarda hurafe, baskı ve yozlaşmanın egemen hale geldiğine işaret eder. Ancak Goya, bu mesajı yalnızca akıl lehine bir mutlakçılığa indirgemez. Aynı esere ilişkin yazdığı açıklamada şu ifadeyi kullanır: "Aklın terk ettiği hayalgücü, imkânsız canavarlar üretir; fakat onunla birleştiğinde, sanatın anası ve mucizelerin kaynağıdır" (Smart History, n.d.). Bu değerlendirme, sanatçının sanatın

kaynağını yalnızca akılda değil, hayal gücüyle kurulan dengeli bir ilişkide gördüğünü ortaya koymaktadır.

Gravürün daha önce serinin başlık sayfası olarak tasarlandığı, ancak yayımlanan versiyonda 43. plaka olarak yer aldığı bilinmektedir (Met, n.d.). Buna rağmen, eser zaman içinde dizinin bütünüyle özdeşleştirilmiş ve adeta *Los Caprichos*'un kavramsal özeti hâline gelmiştir. Goya'nın kendisini betimlediği düşünülen figür üzerinden okunduğunda bu eser, hem bireysel içsel çatışmaları hem de toplumsal yozlaşmaları sembolize eden bir tür otoportre olarak da değerlendirilebilir (Smart History, n.d.).



Şekil 38: Francisco de Goya, *Aklın Uykusu Canavarlar Yaratır* (*El sueño de la razón produce monstruos*), 1799, asit kazı, akuatin (aquatint), 21,2 × 15,1 cm (plaka); 29,5 × 21 cm (kâğıt), *Los Caprichos* serisinden 43. plaka, The Metropolitan Museum of Art, New York

Ölüme Kadar isimli baskı, Goya'nın 80 baskıdan oluşan *Kapriçyolar* serisinin 55. levhasıdır. 1814 yılında İngiltere'de yayımlanan bir satış kataloğunda *Kapriçyolar* serisi, "en yüksek sınıflardan en düşüklerine kadar herkesteki ahlaksızlığı, açgözlülüğü, şehveti, korkaklığı, zorbalığı gösteren bir seri" olarak tanımlanmıştır. Avukatlar, doktorlar, askerler ve rahipler gibi toplumun tanıdığı hedeflere yönelik bu karikatürler, İspanyol Engizisyonu tarafından büyük tepkiyle karşılanmıştır. Bu levhada ise yaşlı bir kadın, ölümüne kadar süren yanılsamayla güzelliğine inanarak aynada kendine hayranlıkla bakarken, etrafındaki genç

izleyiciler elleriyle ağızlarını örtmelerinden anlaşıldığı üzere gülmemek için zor durmaktadır. Eser, yaşlılıkta görülen yanıltıcı kibir temasını sosyal eleştirinin eski bir konusu olarak işlemektedir (Ashmolean Museum, 2025).



Şekil 39: Francisco de Goya, *Ölüme kadar* (*Hasta la muerte*), 1799, asit kazı, kuru iğne ve akuatin (aquatint), 21,5 × 5,2 cm, Los Caprichos serisinden, Ashmolean Museum, Oxford.

Bazı kaynaklarda *Uçup Gitti*, bazı kaynaklarda da *Uçtular* olarak adı çevrilmiş baskıda, kollarını kuş gibi açmış bir halde Alba Düşesi olduğu tahmin edilen kadın görülmektedir. Elleriyle tuttuğu şalı izleyiciye kanat izlenimi vermektedir. Düşesin bembeyaz teni ve kafasındaki kelebek kanatlarını andıran aksesuarıyla meleksi bir görünümde çizildiğini söylemek mümkündür. Ayaklarının altında duran onu taşıyor gibi görünen ve oldukça çirkin tasvir edilmiş üç figür göze çarpmaktadır. Hodge (2015)'a göre bu figürler ünlü İspanyol boğa güreşçilerinin karikatürize edilmiş halidir.



Şekil 40: Francisco de Goya, *Uçtular (Volaverunt)*, 1797–1799, akuatin (aquatint), asit kazı (etching), kuru iğne (drypoint), 21.5 × 15 cm, *Los Caprichos* serisinden, envanter no: G000673, Museo Nacional del Prado, Madrid.

Çıplak ve şişman bir cadı, sırtında onu taşımak için büyük çaba gösteren bir figüre yaslanmıştır. Bu figür bacaklarını açmış ve bükmüştür, kollarını ise omuz hizasında tutarak kadının ayaklarından tutmaktadır. Cadının yanında, onu tutan iki figür daha görülür; soldaki figür ona alaycı bir şekilde bakarken, sağdaki figür onun memesinden süt emmektedir. Tüm bu figürler, kanatlarını uçuş pozisyonunda açmış bir baykuşun üzerinde durmaktadır. Havadaki bir kedi ise açık bir şemsiyeye tutunmuştur. Sanatçının diğer eserlerinde olduğu gibi, bu çalışmada da kedi figürü korkutucu, öfkeli ve vahşi bir ifade taşımaktadır. Goya, hayal gücünü kullanarak oluşturduğu bu kompozisyonda, dönemin cinsellik anlayışına yönelik sembolik göndermelerde bulunmaktadır (Çay, 2017). Arka planda, sol alt köşede, Goya küçük bir kasaba ve evler çizmiştir.

Bu baskı, çok ince bir taneli akuatint (aguatinta) tekniğiyle yapılmıştır. Goya ayrıca gökyüzünü oluşturmak için çok yakın yatay çizgilerle asit kazı (aguafuerte) tekniğini ısrarla kullanmış ve üst sol köşedeki bulutları bu şekilde betimlemiştir. Aynı teknikle figürlerin anatomik detayları titizlikle çizilmiştir (Fundación Goya en Aragón, 2025).

Los Caprichos serisini anlatan el yazmalarında bu baskıyla ilgili oldukça kısa açıklamalar yer alır. Museo Nacional del Prado ve Ayala el yazmalarında aynı ifade geçer: “Madama hidropik ve onu gezmeye gönderiyor. Tanrı şifa versin.” Ulusal Kütüphane el yazmasında ise şöyle denir: “Kadınlardaki şehvet ve sarhoşluk, sonsuz düzensizlikler ve gerçek büyücülükler doğurur.”

Bu baskının Goya tarafından yaratılmış bir rüya görüntüsü olabileceği, yani eleştiri amacı taşımadan, sadece karmaşık ve garip bir kompozisyon yaratmak için hayal gücünden doğan tuhaf çağrışımlarla oluşturulmuş bir capriccio olduğu düşünülmektedir (Fundación Goya en Aragón, 2025).



Şekil 41: Francisco de Goya y Lucientes, *Anne Nereye Gidiyor? (Donde vá mamá?),* 1799, asit kazı (etching), akuatin (aquatint), kuru iğne (drypoint), 18.1 × 11.8 cm, *Los Caprichos* serisinden, Royal Academy of Arts koleksiyonu, Madrid.

4.2.9.2 Savaşın Felaketleri

18. yüzyıl ve 19. yüzyıl başlarında İspanya, Napolyon istilası ve devamında yaşanan Bağımsızlık Savaşı'nın yol açtığı derin sosyal ve politik krizlerle karşı karşıya kalmıştır. Bu karmaşık ve trajik dönemin gerçekleri, dönemin önemli sanatçılarından Francisco de Goya tarafından "Los Desastres de la Guerra" adlı gravür serisinde etkileyici bir şekilde yansıtılmıştır. Goya, sadece savaşın getirdiği fiziksel yıkımı değil, aynı zamanda insan doğasının en karanlık yönlerini, acımasızlığı ve çaresizliği tüm çıplaklığıyla gözler önüne sermiştir. Bu gravürler, savaşın yarattığı korku, işkence, açlık ve ölüm gibi temaları sanatın

diliyle belgelemiş, bu anlamda hem tarihî bir belge hem de güçlü bir sanat eseri olarak değerlendirilmiştir.

Goya'nın eserlerinde savaşın dramatik görüntüleri, kahramanlık görüntülerini yüceltmekten uzak, daha gerçekçi ve eleştirel bir perspektifle sunulmaktadır. "Dos de Mayo" ve "Tres de Mayo" gibi önemli tablolarında da görüldüğü gibi, savaşın mağdurları anonim halktır; bu kişiler trajik ve insani boyutlarıyla betimlenmiş, kahramanlıktan çok çaresizlikleri ön plandadır. Goya, savaşın anlamsızlığını ve barbarlığını dramatik ışık ve gölge oyunlarıyla, figürlerin mimik ve hareketleriyle ustaca yansıtmış; klasik sanatın düzenli kompozisyon anlayışından koparak kaosun ve korkunun görsel dilini oluşturmuştur (García, 2002).

Savaş temalı bu çalışmalarının yanı sıra, Goya'nın sanatı toplumsal ve politik eleştiriyi de içermektedir. Onun "Savaşın Felaketleri" serisi, sadece görsel bir kayıt değil; aynı zamanda insan hakları, adalet ve özgürlük kavramlarına yönelik güçlü bir çağrıdır. Goya, savaşın getirdiği acıları betimlerken aynı zamanda insanlık onurunun korunması gerekliliğine dikkat çekmiş ve sanat aracılığıyla savaşın karanlık yüzünü dünyaya göstermiştir. Bu yönüyle, eserleri hem dönemin hem de günümüzün toplumsal sorunlarına ışık tutan önemli bir kültürel miras niteliğindedir.

Aşağıdaki şekilde gözleri bağlı, başı öne eğik bir adam, ahşap bir direğe bağlanmış olarak durmaktadır. Üzerindeki beyaz giysiler yırtılmış ve parçalanmış olsa da bu giysiler ışık saçıyormuş izlenimi vermektedir; adamın eğik ve dengesiz pozisyonu yenilgiyi simgelerken, aynı zamanda Alter Christus (başka bir Mesih) figürünü çağrıştıran bir kahramanlık niteliği taşımaktadır. Önünde yerde yatan ceset, omurgası bükülmüş, kolları ve bacakları farklı yönlere açılmış bir halde grotesk bir yüz ifadesiyle izleyiciye bakmakta; kafatasından kan ve beyin dokusu sızarak çevresinde birikmektedir. Bu adam henüz kısa bir süre önce hayattaydı. Kahramanın sol tarafında, diz çökmüş ve bükülmüş diğer bireyler de benzer şekilde ahşap kazıklara bağlanmıştır. Sağında ise katliamın kaynağı olan askerler, düzenli bir çizgi halinde tüfeklerini bu kişilere doğrultmuş, silahların namluları kahramanın kalçasının arkasında kaybolmaktadır. Ancak, resmin sağ kenarından üç tüfeğin namlusu belirgin bir şekilde mesiyanik figüre doğrultulmuş halde görünür. Bu sahne, kahramanın kaçınılmaz bir şekilde idam edilmek üzere olduğunu ve infazcılarının her yanda olduğunu açıkça ortaya koymaktadır. Resmin altındaki başlık da bu durumu teyit eder niteliktedir: "Y no hay remedio" (Ve yapılacak hiçbir şey yoktur) (Khan Academy, 2023).



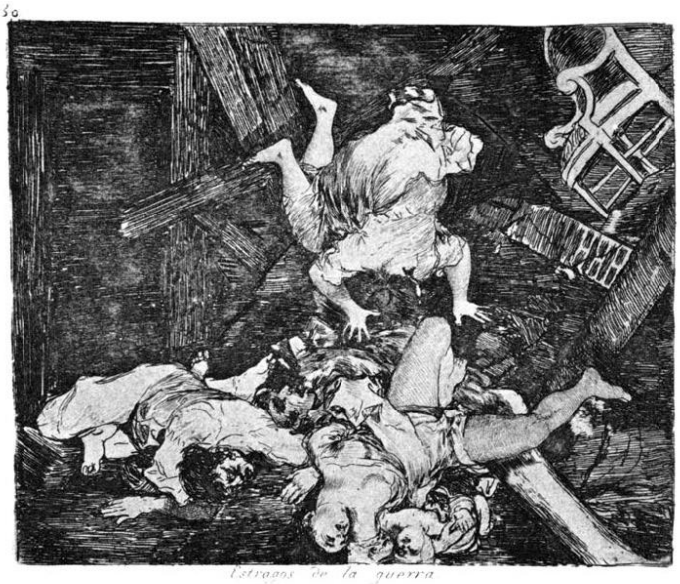
Şekil 42: Francisco Goya, *Çare Yok (Y no hay remedio),* 1810, asit kazıma, kuru iğne, burin ve parlatıcı, 14 x 16,7 cm, Savaşın Felaketleri (Los Desastres de la Guerra) serisinden, The Metropolitan Museum of Art, New York

Savaşın Felaketleri serisindeki aşağıdaki gravür, Goya'nın tarihsel bir olayı doğrudan betimlediği nadir örneklerden biridir. Eserde, İspanyol direnişinin simge figürlerinden biri olan 22 yaşındaki Agustina Zaragoza (tarihsel kaynaklarda Agustina de Aragón olarak da anılır), 1808'deki Zaragoza Kuşatması sırasında Fransız kuvvetlerine karşı gösterdiği kahramanlık anında tasvir edilmiştir. Gravürde, öldürülmüş İspanyol topçularının cesetleri arasında yer alan Agustina, onların yerine geçerek Fransız ordusuna top atışı yapmaktadır. Figürün giydiği beyaz elbise, çevresini saran koyu renkli top ve ölü asker bedenleriyle görsel ve sembolik bir zıtlık oluşturur. Bu kontrast, yalnızca estetik bir etki yaratmakla kalmaz, aynı zamanda bireysel cesaretin ve sivil direnişin gücünü vurgulayan anlam katmanları oluşturur. Gravür, Goya'nın yalnızca savaşın dehşetini değil, bu dehşet içinde ortaya çıkan olağanüstü insanî duruşları da belgelemeye çalıştığını gösterir (Hodge, 2022, s. 237).



Şekil 43: Francisco Goya. (1863). *Ne Cesaret! (Que valor!),* Asitle kazıma, sulu boya, kuru iğne, kalem ve cila, 6 1/8 × 8 1/4 inç. Pomona College Sanat Müzesi, Kaliforniya

Goya'nın "Los desastres de la guerra" (Savaşın Felaketleri) serisinden "Estragos de la guerra" (Savaşın Tahribatları) adlı 30 numaralı baskısı, savaş sırasında sivillerin bombalanmasının sanat tarihinde tasvir edildiği ilk eserlerden biri olarak kabul edilmektedir (Galbraith, 2002, s. 7). Bu eser, savaşın sivil halka verdiği zararı çarpıcı biçimde ortaya koyarken, aynı zamanda politik kötülüğün sanat yoluyla ifadesi üzerine önemli bir örnek teşkil etmektedir. Söz konusu gravür, dramatik etkisini büyük ölçüde ters üçgen kompozisyonundan alır ve savaşın sivil halk üzerindeki yıkıcı etkisini çarpıcı bir biçimde gözler önüne serer. Yıkılmış bir evin harabeleri arasında, öldürülmüş ve kenara atılmış bedenler, bir ailenin tamamen yok oluşunu simgeler. Kompozisyon, yalnızca fiziksel tahribatı değil, aynı zamanda savaşın doğurduğu duygusal ve ahlaki çöküşü de temsil eder. Fransız askerleri için bu yaşamların hiçbir değeri yoktur; insanlar yalnızca birer "artık" olarak resmedilmiştir. Goya, bu sahne aracılığıyla savaşın doğasında var olan anlamsız katliamı, çaresizliği ve terk edilmişliği güçlü biçimde ifşa eder. Nitekim sanatçı, 1810’dan 1820’ye kadar süren bir üretim sürecinde, tamamı koşulsuz ve etkileyici bir savaş karşıtı mesaj taşıyan 82 gravür ve 73 hazırlık çizimiyle bu diziyi oluşturmuştur.



Şekil 44: Francisco Goya, *Savaşın Tahribatları (Los desastres de la guerra)* serisinden 30 numaralı asit kazıma baskı (Estragos de la guerra / Ravages of War), Yale University Art Gallery, Connecticut

4.2.9.3 Boğa Güreşi

Boğa güreşi festivalleri üzerine yapılan antropolojik analizlerin tamamı spekülasyon olmaktan uzaktır. Aksine, bu konu üzerine arkeoloji ve tarih disiplinleri başta olmak üzere birçok bilimsel alan tarafından titiz ve sistematik çalışmalar yürütülmüştür. Bu araştırmalar, İspanyol boğa güreşlerinin büyü ve dini ritüellere dayanan kökenlere sahip olduğunu göstermektedir. Ayrıca, günümüzdeki boğa festivallerinin, antik mitolojide yer alan yaşam, ölüm, bereket gibi temalarla zenginleşen sembolik bir evrenle ilişkili olduğu ortaya konmuştur.

Boğa güreşlerinin bu mitolojik ve dini kökenleri uzun süre göz ardı edilmiştir. Tarih boyunca, İspanyol tauromaquiasının Arap kültüründen gelen barbar bir gelenek ya da Roma döneminden kalma bir "kalıntı" olduğu düşünülmüştür (Álvarez de Miranda, 1998). Bu nedenle, özellikle Katolik Kilisesi gibi seçkin çevreler tarafından boğa güreşleri pagan eğlenceleri olarak görülmüş ve aforoz tehdidiyle engellenmeye çalışılmıştır. Ayrıca, 18. yüzyıl aydınlanmacı yöneticileri boğa güreşlerini cehaletin ve zalimliğin simgesi sayarak Avrupa'da İspanya'nın itibarını zedelediğini savunmuşlardır. Buna rağmen halkın bu festivallere olan bağlılığı oldukça kuvvetli olmuş, çeşitli yasaklama girişimlerine rağmen gelenek devam etmiştir. Bu durum, boğa güreşlerinin kültürel köklerinin güçlenmesine katkı

sağlamıştır. Yüzyıllar boyunca İspanyol hükümetleri ve Katolik Kilisesi'nin desteğiyle tauromaquia yaşatılmıştır (Vincent, 2001).

Tarihçilerden bazıları, Huizinga (1957) gibi, boğa güreşlerinin Roma ludi oyunlarının bir devamı olduğunu savunmaya devam etmiştir. Ancak 20. yüzyılda, tarihçi ve antropologlar arasında yaygın kabul gören görüş, İspanyol boğa güreşlerinin kökeninin antik İberya'daki tauro-kültlere dayandığıdır. Bu yaklaşımı ilk benimseyenler arasında İspanyol aristokratlar ve bilim insanları bulunur. Conde de las Navas, Marqués de Cerralbo ve Juan Cabré gibi isimler, 1918'de düzenlenen bir boğa sergisi bağlamında, boğa güreşlerinin kökeninin eski toplulukların tanrılara adadığı kurban törenlerinden geldiğini ileri sürmüşlerdir (Álvarez de Miranda, 1998). Böylece, 20. yüzyıl başlarından itibaren tauromaquianın dinsel kökeni ritüel kurban kavramıyla ilişkilendirilmiştir.

20.yüzyıl başlarında İngiliz arkeolog Arthur Evans'ın gerçekleştirdiği kazılarla Girit'teki tauro-kültler hakkında önemli bulgular elde edilmiştir. Bu da İber Yarımadası'ndaki boğa kültlerinin Girit'ten kaynaklanmış olabileceği görüşünü güçlendirmiştir. Adolf Schulten (1972), bu konuda şöyle demiştir: "Eski İspanya'da kutsal kabul edilen boğa kültü, Diodorus'un yazılarında da geçer ve bölgede bulunan çeşitli anıtlarla belgelenmiştir. Bu kült Girit etkisi taşımaktadır." Benzer şekilde, 1930'larda İspanyol-Belçikalı arkeolog Luis Siret, tauromaquianın mitolojik kökeninin, Minotor'dan kurtarılan gençlere Theseus tarafından öğretilen dönerek ve eliptik danslardan kaynaklandığını savunmuştur (Álvarez de Miranda, 1998).

Boğa güreşi festivallerinin Minos uygarlığının boğa oyunları ve kurban ritüelleri gibi gizemli kökenlere sahip olması ve dolayısıyla "modern toplumun kalbinde kaybolmuş uygarlıkların şaşırtıcı bir kalıntısı" olması (Saumade, 2006: 41), bu geleneği kültürel açıdan önemli bir fenomen haline getirmiştir. İspanyol etnografinin öncülerinden Enrique Casas Gaspar, tauromaquianın kökenlerinin Girit'teki kurban törenlerinden geldiğini ve bu törenlerin Müslüman istilasından önce Akdeniz bölgesinde yaygın olan tarımsal ritüeller olduğunu belirtmiştir (Medina, 2013). 20. yüzyıl boyunca bu "kurban ritüeli" hipotezi, Michel Leiris ve Julian Pitt-Rivers gibi araştırmacıların çalışmalarıyla daha fazla kabul görmüş ve prestij kazanmıştır (Saumade, 2006).

Bu hipotezi savunan araştırmacılar, sadece geçmişle sembolik bağlantılar kurmakla kalmayıp, İspanya ve diğer ülkelerde gerçekleştirilen boğa güreşlerinin, daha ya da az örtülü gerçek kurban törenleri olduğunu ileri sürmüşlerdir. Bu görüş, birçok sembolik yorumun temeli olmuştur (Liso, 2015).



Şekil 45: Francisco de Goya y Lucientes. (1816 veya öncesi). *Eski İspanyolların Boğaları Arazide At Sırtında Avlama Yöntemi (Modo Con Que Los Antiguos Españoles Cazaban Los Toros A Caballo En El Campo*), Asit kazı, parlak akuatin ve kuru iğne; ilk baskı, National Gallery of Art, Washington

Bu baskı, boğa güreşi sırasında gerçekleştirilen özel "suertes" yani belirli hareketlerin konu edildiği bir dizi baskıdan biridir. Bu grup, bir önceki gravür olan, maskeli Falcesli çok becerikli öğrencinin boğayı "quiebros" hareketleriyle kışkırttığı baskıyla başlamaktadır. Bu grupta, ünlü Aragonlu boğa güreşçisi Martincho'ya adanmış dört baskı yer alır ancak bu baskılardan birinde karakterin kimliği tam olarak kesin değildir. Ayrıca, sadece ön baskı (state proof) kopyaları korunmuş olan ve Martincho'ya ithaf edilen ek bir iptal edilmiş baskı (Bullfighting H) de bulunmaktadır. Mevcut gravürde, Goya, boğa arenasında hem insanın hem de boğanın çabalarını ustalıkla tasvir etmiştir.

Goya'nın Martincho'ya adadığı baskıların çokluğu nedeniyle, bazı araştırmacılar ressam ile boğa güreşçisi arasında yakın bir dostluğun var olduğunu öne sürmüştür; ancak, iki figür arasındaki yaş farkının oldukça fazla olması ve boğa güreşçisinin, Goya'nın henüz adını duyurmaya başladığı bir dönemde vefat etmiş olması, bu olasılığı zorlaştırmaktadır. Bununla birlikte, Goya'nın en azından efsanevi boğa güreşçiye büyük bir hayranlık beslediği açıktır; zira ona ithaf edilen baskılar oldukça etkileyici ve boğa güreşi konulu eserler arasında en sembolik olanlardandır. Martincho'nun figürü, hareket halindeyken bile kuvvet ve enerji doludur; Goya, boğa güreşçisinin kişiliğini ve jestlerini belirginleştirmeye özellikle önem vermiştir.

Işık kullanımı son derece çarpıcıdır ve sahneye dramatik bir atmosfer katar. Özellikle, arka planı bulanıklaştıran ve odak noktalarına vurgu yapan parlatılmış akuatin (burnished aquatint) tekniğiyle yaratılan görsel etkiler dikkat çekicidir. Boğa güreşçisi, ellerinde banderillaları tutmakta ve artık kullanılmayan "topacarnero" adı verilen bir hareket sırasında boğayla yüz yüze bakışmaktadır. Boğa, izleyicinin önünde konumlandırılarak kompozisyona derinlik kazandırılmıştır. Arka planda, Martincho'nun hareketini izleyen seyircilerle dolu boğa arena bariyeri ve boğaların girdiği kapı belirgin şekilde resmedilmiştir.

Lafuente Ferrari, bu baskıyı ve hemen öncesindeki iki eseri – "A Spanish knight in the square breaking rejoncillos without help from the pimps" ve "The very dexterous student from Falces, wearing a mask, teases the bull with his 'quiebros'" – serideki ışık ve mekân kullanımı açısından özellikle önermiştir. Tomlinson ise, bu gravürü Tauromaquia serisinde daha sonraki bir tarihte yapılan "Fire Pennants" adlı eserle karşılaştırmış ve serinin üretimindeki stilistik evrime dikkat çekmiştir. Ayrıca, bu baskıya ait "The famous Martincho putting flags at the break" adlı bir hazırlık çizimi de bulunmaktadır (Fundación Goya en Aragón, 2025).



Şekil 46: Francisco Goya (1816 veya öncesi). Meşhur Martincho, Boğa Oynayan Banderillaları Vücut Hareketiyle Tutuyor (El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro), Asit kazı, parlak akuatin, kuru iğne ve burin; ilk baskı

4.2.9.4 Atasözleri

Atasözleri anlamına gelen Los Proverbios bu gravür serisine sonradan verilmiş bir addır. Bu serinin diğer ismi Los Disparates ise İspanyolca'da saçmalıklar ya da absürtlükler olarak çevrilebilir.

Goya'nın son baskı serisi olan Atasözleri'ne ait Dans Eden Dev isimli bu baskıda yüzünde korkunç bir gülümseme olan bir palyaço görülmektedir. Geleneksel İspanyol kıyafetleri içindeki bu dev adamın başka bir adamı korkutarak eğlendiği anlaşılmaktadır. Hodge (2015)'a göre bu gravürde asıl olarak kilise eleştirilmiştir. Bu çıkarım da korkarak kenara çekilmiş duran adamın elinde Bakire Meryem imgesinin bulunmasına bakılarak yapılmıştır. Bu yorumlara bakıldığında; Goya'ya göre hem batıl hem dini inanç saçmadır ve gerçek dünyada bir karşılığı bulunmamaktadır. Başka bir yoruma göre de Goya aquatint tekniği ile Bakire Meryem olarak yorumlanmış kadın figürünü kasıtlı olarak belirsizleştirmiştir (Minneapolis Institute of Art, 2025).



Şekil 47: Francisco Goya, (1815–1819). *Bobalicón (Simpleton)*, Asit kazı, parlak akuatin, kuru iğne ve burin, 24.7 × 35.9 cm. Minneapolis Institute of Art, Minneapolis

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

18. yüzyıl, Avrupa tarihindeki Aydınlanma Çağı ve beraberinde gelen Neoklasisizm sanat akımıyla entelektüel ve sanatsal anlamda radikal bir dönüşüm yaşanmıştır. Bu süreç, özellikle akıl, doğa yasaları ve insan aklının üstünlüğünü vurgulayan düşünce biçimleriyle şekillenmiş; toplumsal ve politik yapılar üzerinde derin etkiler yaratmıştır. Francisco Goya, bu dönemin entelektüel ortamında doğmuş ve eserlerinde hem Aydınlanma'nın rasyonel ve bilimsel temellerini hem de dönemin sosyal kargaşasını ve insan doğasının trajik yönlerini ustalıkla işlemiştir. Sanat tarihçileri, Goya'yı Neoklasik formal disiplin ile Romantik duyarlılık arasında köprü kuran, özgün ve çoğulcu bir figür olarak kabul eder.

Goya'nın sanatının erken döneminde Rokoko'nun süslü ve zarif estetik anlayışı yerini alırken, özellikle İtalya'da aldığı eğitimle Neoklasisizm'in klasik ideallerini içselleştirmiştir. Ancak onun eserlerinde görülen gerçekçilik ve eleştirel bakış, klasik idealizmden farklı olarak, insan doğasının karanlık ve karmaşık yanlarına odaklanmayı da beraberinde getirir. "Los Caprichos" ve "Savaşın Felaketleri" gibi baskı dizileri, sadece teknik yenilikler değil, aynı zamanda dönemin İspanya'sındaki toplumsal adaletsizliklere, dini baskılara ve savaşın dehşetine karşı sert eleştiriler içerir. Bu eserler, Goya'nın Neoklasik sanatın kuralcı yapısından saparak, bireysel özgürlük, akılcılık ve duygu yoğunluğunu harmanladığı önemli örneklerdir.

Sanatçının bu karmaşık tavrı, Aydınlanma ideallerinin sadece saf bir rasyonalizm olmadığını, aynı zamanda insanın içsel dünyasına ve toplumsal çelişkilere duyarlı bir bakışı da içerdiğini gösterir. Goya, özellikle "Kara Resimler" adlı geç dönem serisinde, kişisel trajediler ve toplumsal çözülmelerin karanlık imgelerini yaratmıştır. Bu eserlerde, klasik form anlayışından uzaklaşılarak, modern psikoloji ve bireysel yabancılaşmanın temaları ön plana çıkarılmıştır.

Büyük Tur'un ve Avrupa'nın kültürel hareketliliğinin etkisiyle Goya, klasik sanat merkezlerinde edindiği deneyimleri İspanyol halkının gerçekliğiyle birleştirerek eşsiz bir sentez oluşturmuştur. Bu bağlamda Goya'nın, dönemin saray ve elit çevrelerine ait portrelerinde, birey psikolojisini derinlemesine yansıtan nüanslı ifadeler dikkat çeker. "IV. Carlos ve Ailesi" tablosu, sadece bir saray portresi değil, aynı zamanda politik ve toplumsal güç dinamiklerini eleştirel bir perspektifle ortaya koyan çok katmanlı bir yapıttır. Sanatçının,

kişisel gözlemleri ve toplumsal gerçeklik arasında kurduğu diyalog, modern portre sanatının gelişimine öncülük etmiştir.

Goya'nın baskı ve gravür tekniklerindeki yenilikçi uygulamaları, özellikle akuatin ve kuru iğne tekniklerinin ustaca kullanımı, sanatsal anlatımın sınırlarını genişletmiştir. Bu teknikler, ışık ve gölge kontrastlarını dramatik biçimde yansıtarak, izleyici üzerinde güçlü bir psikolojik etki yaratır. Böylece Goya, sadece İspanyol sanatının değil, dünya sanat tarihinin de dönüm noktası sayılan eserler vermiştir.

Francisco Goya'nın sanatı, 18. yüzyılın Aydınlanma ve Neoklasisizm bağlamında kök salmakla birlikte, onun ifade gücü ve tematik çeşitliliği sayesinde çok boyutlu bir modernlik kazanmıştır. Goya, akılcı Neoklasik ilkeleri, bireysel özgürlük arayışları ve insan ruhunun karmaşık yapısını sanatsal olarak birleştirmiş; böylece dönemin entelektüel tartışmalarına ve toplumsal krizlerine ışık tutan eşsiz bir sanatçı kimliği ortaya koymuştur. Onun eserleri hem dönemin tarihi koşullarını hem de evrensel insan deneyimini içeren, zamanla modern sanatın temellerini atan derin bir kültürel miras olarak değerlendirilir.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Goya, resim tarihinde özgün konumuyla öne çıkan bir sanatçıdır. Her ne kadar çağdaşları arasında bir ekole dahil edilmesi gerekse de sanat anlayışı kendine özgüdür ve hiçbir sanatçıya tam anlamıyla benzemez. Goya'nın hem ruh dünyası hem de fırça ve renk kullanımındaki tavrı, onun bireyselliğini açıkça ortaya koyar. Sanatında zaman zaman melankolik, saldırgan, hatta insanlığa karşı karamsar bir bakış açısı görülürken; kimi dönemlerde ise ipekli kumaşlara, satenlere ve güzel kadın figürlerine olan ilgisi öne çıkar.

Goya doğduğunda Fransız ressam Honoré Fragonard henüz on dört yaşındaydı. Goya'dan iki yıl sonra doğan Jacques-Louis David, onun ölümünden üç yıl önce hayatını kaybetmiştir. Aynı dönemde ün kazanmış İngiliz ressamlar Joshua Reynolds ve Thomas Gainsborough ise, Goya çocukken sanat yaşamlarına başlamışlardı. Reynolds, Goya'dan on altı yıl önce, Gainsborough ise otuz iki yıl önce hayata veda etmiştir.

18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başları, Avrupa'da sanatsal üretimin sınırlı kaldığı bir dönemdi. İtalya, Fransa, Hollanda ve Almanya'da resim sanatı adeta duraklama devrine girmişti. İspanya'da ise barok dönemin son temsilcilerinden Jean-Baptiste Tiepolo'nun ölümü, Goya'nın sanata yoğunlaştığı yıllara denk gelir. Goya, çağında benzersiz bir sanatçı olduğunun farkındaydı ve bu özgünlüğü, onun sanatsal özgüvenini pekiştirmiştir.

Goya, sanat yaşamının daha başlarında renkleri son derece doğal ve etkileyici bir biçimde kullanma yeteneği sergilemiş, detaylara ise fazla önem vermemiştir. Zaragoza'daki ilk denemelerinin ardından Madrid'e giden Goya, burada eniştesi Francisco Bayeu ile çalışmaya başlamıştır. O dönemde yükselen her ressamın İtalya'da eğitim görmesi bir gelenekti. Goya da bu geleneğe uyarak Napoli, Roma ve Parma şehirlerinde yaklaşık beş yıl geçirmiştir. Bu süreçte sayısız görkemli yapıtı incelemiş, ancak bunlardan özellikle teknik açıdan etkilenmiştir. İspanya'ya dönüşü, barok sanatın son temsilcilerinden Tiepolo'nun etkisinin azaldığı bir döneme denk gelir. Goya önce Zaragoza'ya, ardından yeniden Madrid'e gitmiştir. Bu döneme ait yapıtlarında Diego Velázquez'in etkisi belirgindir. Velázquez'e duyduğu hayranlık, Goya'ya dışarıdan bakıldığında umursamaz gibi görünen, fakat aslında giderek incelik kazanan bir zarafet anlayışı kazandırmıştır. Bu sayede Goya, Antonio Rafael Mengs gibi dönemin neoklasik Alman ressamlarının etkisinden de sıyrılarak kendine özgü, daha soylu bir üslup geliştirmiştir.

Goya'nın Roma gezisi, sanat anlayışının şekillenmesinde önemli bir dönüm noktası olmuştur. Bu seyahat ona, geleneksel Roma–Napoli tarzının esaslarını kazandırmıştır. Bu üslup; mimari düzenin belirginliği, figürlerin tuvale keskin bir ifadeyle aktarılması, renk zenginliği ve ışık-gölge oyunlarının canlı bir biçimde kullanılmasıyla tanımlanabilir.

1771 yılında İspanya'ya dönen genç sanatçı, 1772–1774 yılları arasında ilk önemli eserlerini vermiştir. Bu dönemin başlıca örnekleri, Zaragoza'daki Saint Pilar Kilisesi'nin koro bölümünde ve birkaç kilometre ötedeki Aula Dei Manastırı'nda yaptığı fresklerdir. Goya bu fresklerde sağlam kompozisyon anlayışını, dini içerikleri, hacim duygusu güçlü figürleri, şeffaf ve değişken renkleri, akıcı çizgileriyle birlikte Roma–Napoli etkilerini ortaya koymuştur.

Sanatçının kariyerinde bir başka önemli adım, San Barbara Kraliyet Halı Fabrikası'nın siparişiyle gerçekleşmiştir. Bu sayede Madrid'in kapıları ona açılmıştır. Taşradan gelen fakir bir delikanlı olan Goya, başkentte hem maddi hem de sanatsal bakımdan güvence kazanmış; gençliğinin tükenmez enerjisi, üretken hayal gücü ve çalışma azmiyle kendisini kabul ettirmiştir. Madrid'in canlı atmosferi ve renkli yaşamı, onun sanatsal ilhamını beslemiştir. Bu ortamda hazırladığı halı kartonları arasında Şemsiye, Çini Satıcısı ve Çiçekler gibi bugün Prado Müzesi'nde sergilenen başyapıtları yer almaktadır.

Bu eserlerde neşeli ve kaygısız bir hava, yaşama tutkusu, mutluluk ve iyimserlik göze çarpar. Goya, İspanyol halkının bayramlarını, Madrid gençliğinin çılgın eğlencelerini ve günlük yaşamın renkli atmosferini usta fırçasıyla resmetmiştir. Onun tablolarında bazen bir yüz ifadesinin canlılığı, bazen de kadınsı bir tebessümün zarif kıvraklığı ön plana çıkar.

Halı kartonlarıyla kısa sürede geniş bir ün kazanan Goya, aristokrasi çevreleriyle de tanışma imkânı bulmuştur. Aynı dönemde eniştesi Francisco Bayeu ile birlikte kutsal konular üzerinde çalışmaya devam etse de sanatında giderek bağımsızlaşmıştır. Bayeu ile meslekî bakımdan kader birliği yapmasına rağmen ona körü körüne bağlı kalmamış; sık sık tartışmalara girmiştir. Özellikle 1780'de Akademi'ye kabul edildikten sonra Bayeu'nün yönlendirmelerine itaat etmemiştir.

Goya'nın yeteneği, yalnızca sanat çevrelerinde değil, devlet nezdinde de fark edilmiştir. Bakan Jovellanos'un, Osuna ve Medinaceli gibi soylu ailelerin desteğiyle yükselen sanatçı, nihayet 1789'da IV. Charles'ın isteği üzerine saray ressamlığına atanmıştır. Böylece Goya, hem aristokrasinin beğenisini kazanan hem de kraliyet nezdinde itibar gören bir ressam olarak İspanya sanat hayatında kalıcı bir yer edinmiştir.

Goya'nın 1789 yılında saray ressamlığına atanması, onun yaşamında büyük bir dönüm noktası olmuştur. Mütevazı kişiliğine rağmen içten içe sınırsız bir yükselme arzusu taşıyan sanatçı, bu atamadan derin bir mutluluk duymuş ve kendisini çevresine kabul eden aristokratlara neredeyse dalkavukluk derecesine varan bir saygıyla yaklaşmıştır. Ancak kısa süre içinde, saray yaşamının görkemli ihtişamının ardında saklanan yozlaşma ve çürümüşlükler sanatçıyı etkilemeye başlamıştır. Yasak aşklar, siyasi entrikalar ve ahlaki çözülmüşlük, Goya'nın eleştirel duyarlılığını harekete geçirmiştir.

Böylece, kısa süre önce hayranlıkla yücelttiği bir dünyayı küçümsemeye başlayan sanatçı, eserlerinde çarpışan duygularını giderek daha belirgin biçimde yansıtmıştır. Paleti, beklenmedik renk kombinasyonlarıyla zenginleşmiş; özellikle yalnızca gri tonlarının hâkim olduğu resimlerinde güçlü bir heykelsi etki yaratmıştır. Bu üslup, onun sanatındaki dramatik yoğunluğun ve ironik bakışın bir göstergesidir.

Bu dönemin en önemli başyapıtı, 1800 yılında Aranjuez Sarayı'nda yaptığı Kraliyet Ailesi adlı tablodur. Eserde Goya'nın soylu modellerine yönelttiği ironik bakışın bilinçli olup olmadığı hâlâ tartışmalıdır. Ancak açık olan, sanatçının gözlemlediklerini sezgisel bir içgüdüyle tuvale aktarmış olmasıdır. Bir yandan insanüstü bir ustalıkla sırma ve işlemeli kumaşların görkemli renk cümbüşünü sunarken, diğer yandan resmiyetle alayı aynı kompozisyon içinde ustaca bir araya getirmiştir.

1793 yılında tamamen işitme yetisini kaybeden Goya, hem maddi hem de manevi açıdan ağır bir buhranın içine sürüklenmiştir. Bu noktadan sonra bakışları, dünyayı artık bambaşka bir perspektiften görmeye başlamıştır. Yalnızlık, ıstırap ve ruhsal çalkantılar, sanatçının eleştirel yönünü daha da keskinleştirmiş; bir zamanlar tutkuyla bağlandığı

toplumun yüzeydeki sahte parıltısının altında gizlenen çürümüşlüğü, budalaca tutkuları ve ikiyüzlülüğü çıplak biçimde fark etmesine yol açmıştır.

Bu yeni iç görünün en somut yansıması, Caprichos (Hayaller ya da Geçici Arzular) adıyla bilinen gravür dizisinde ortaya çıkar. Siyah ile beyaz arasındaki çarpıcı karşıtlıktan güç alan bu eserler, sert çizgileri ve keskin mizahi havasıyla dönemin yozlaşmış değerlerini hicveder. Goya burada yalnızca bireyleri değil, bir bütün olarak toplumsal düzenin zayıflıklarını, ahlaki çöküşünü ve irrasyonel saplantılarını ifşa eder. İspanyol ruhunun muhafazakâr ahlâk anlayışı ile kötümser bir dünya görüşü, bu dizide iç içe geçmiştir. Yine de sanatçı, tamamen karamsarlığa teslim olmamış; kimi gravürlerinde İspanyol milletinin sonsuz yaşam gücüne ve dayanıklılığına duyduğu hayranlığı dile getirmiştir.

1798 yılında Saint-Antoine de la Florida Kilisesi için yaptığı fresk, Goya'nın bu dönemdeki yaratıcı enerjisinin bir başka güçlü örneğidir. Sanatçı, ilhamını yine insanın duygularında, acılarında ve umutlarında aramıştır. Freskte, azizin gerçekleştirdiği mucizenin etrafında toplanan Madrid halkı resmedilmiştir. Goya burada kutsalın çevresini kuşatan hayali engellerin ötesine geçerek, gündelik yaşamın çeşitliliğini ve doğallığını ortaya koymuştur. Güzel kadınlar, dilenciler, çocuklar ve genç kızlar; her biri bir anlık halleriyle gözler önünde canlanır. Yüz ifadelerinde hayranlık, acı, merak ve kayıtsızlık bir arada yer alır. Böylece Goya, dini bir sahneyi sadece kutsallığın değil, insan varoluşunun karmaşık duygularının aynası haline getirmiştir.

19. yüzyılın ilk yıllarında, saraydan gelen siparişlerin azalmasına rağmen Goya, yoğun bir üretim sürecine girmiştir. Bu dönemde özellikle İspanyol sosyetesinin önde gelen isimleri için yaptığı portrelerle dikkat çekmiştir. Erişilmez bir renk uyumu ve sedef pırıltıları saçan grileriyle öne çıkan Yelpazeli Kadın, melankolik ifadesiyle hüzün yüklü Señora Sabasa García portresi, bu dönemin unutulmaz örnekleri arasındadır. Goya, aynı zamanda İspanyol aristokrasisinin ikili yaşam tarzını da ele almış; bu gözlemlerinden esinlenerek Giyinik Maja ve Çıplak Maja tablolarını üretmiştir. Bu eserlerde, kadınsı çekicilik ile esrarengiz bir güzellik bir arada sunulmuştur.

Goya'nın sanatında aktüel olaylar da önemli bir rol oynamıştır. Günlük yaşamdan sahneler ve tarihî olayların etkisiyle ürettiği çok sayıda eserinde sanatçı, her şeyden önce hareketin ve canlı görünüşün gücünü vurgulamıştır.

Siyasi bağlamda ise Goya, özgürlük yanlılarının dostu ve reform politikalarının savunucusu olarak tanınmıştır. 1808'de IV. Charles'ın hükümetten düşmesinin ardından, Fransız işgalinin de tıpkı eski mutlakiyet yönetimi gibi halk için fayda sağlamadığını kısa sürede fark etmiştir. Buna rağmen Goya, ihtiyatlı kişiliğiyle dış dünyaya karşı son derece

ölçülü davranmış ve sarayla ilişkilerini bozmamaya özen göstermiştir. Tutumu, Joseph Bonaparte döneminde olduğu kadar, Fransızların çekilmesinin ardından tahta çıkan VII. Ferdinand devrinde de değişmemiştir.

Bununla birlikte, isyanların, şiddet olaylarının ve ülkenin içine sürüklendiği kargaşanın damga vurduğu bu yıllar, Goya'nın ruhunda derin ve onarılması imkânsız bir sarsıntı yaratmıştır. Bu tarihten sonra onun eserlerinde ironi, hüzün ve güvensizlik daha belirgin hale gelmiş; hayallerini gölgeleyen kâbuslar, korkular ve karamsarlık, fırçasının vazgeçilmez unsurları haline gelmiştir.

İspanyol olduğu kadar Avrupalı kimliğini de derinden hisseden Francisco de Goya, 18. ve 19. yüzyılların eşiğinde yer alan, iki çağın ruhunu aynı anda yansıtan bir sanatçıdır. 18. yüzyılın işveli güzelliğini, keyifli vurdumduymazlığını, alaycılığını ve şatafatını gözden kaçırmamış; öte yandan 19. yüzyılda sanat dünyasına yön veren yeni akımların öncüsü olmuştur. Onun sanat anlayışı, duygularda gerçekçilik ve ifadede yenilik arayışıyla karakterize edilir.

Goya, sanat tarihinde yalnızca üslup ve teknik ustalığıyla değil, aynı zamanda sosyal eleştiriyi sanatının merkezine yerleştirmesiyle de özel bir konuma sahiptir. Onun eserlerinde gözlenen bireysel ifade, toplumsal duyarlılık ve politik bilinç, Goya'yı çağdaşı ressamlardan ayıran en belirgin özelliklerdir. *Kapriçyolar* dizisinde batıl inançları, cehaleti ve sosyal yozlaşmayı eleştirirken; *Savaşın Felaketleri* serisinde savaşın yıkıcı sonuçlarını ve şiddetin insan ruhu üzerindeki etkilerini evrensel bir gerçeklik düzeyinde gözler önüne sermiştir. Bu yapıtlar, yalnızca bir sanatçının bireysel tanıklıkları değil, aynı zamanda dönemin toplumsal ve siyasal yapısına yönelik kapsamlı bir sorgulamanın ürünüdür.

Goya'nın sosyal eleştiriyi estetik formlarla bütünleştirme biçimi, onun sanatını salt betimlemenin ötesine taşımış, görsel imgeleri toplumsal bellek ve politik bilinç oluşturmanın bir aracı haline getirmiştir. Sanatında kullandığı dramatik ışık, güçlü kontrastlar ve sembolik öğeler, eleştirel mesajlarını daha da etkili kılmıştır. Bu bağlamda Goya, yalnızca İspanyol sanatında değil, tüm Avrupa sanatında sosyal eleştirinin en güçlü temsilcilerinden biri olmuş; Romantizm ile modern sanat arasındaki geçişin temel taşlarından birini oluşturmuştur. Onun eserleri, sanatı bir hakikat arayışı ve toplumsal vicdanın sesi haline getirmesi bakımından bugün dahi güncelliğini korumakta ve eleştirel sanatın öncüsü olarak değerlendirilmektedir.

Goya'nın sanatındaki bu olağanüstü gelişim sürecinde değişmeyen temel nokta, gerçeklere karşı tutumudur. Sanatçı, daima doğrudan doğruya gözleminin ve duygularının etkisiyle eserlerini oluşturmuştur. Ancak onun resimlerindeki görüntü, salt bir yansıma olmaktan çok uzaktır; her zaman sanatçının kişisel görüşü ve iç dünyasının damgasını taşır.

Bu nedenle Goya, gördüğünü mekanik biçimde aktarmaya çalışan bir ressam değil, yaşadığı ve hissettiği dünyayı duygularının gücüyle yeniden canlandırmaya çalışan bir sanatçıdır. Portrelerinde yalnızca modelin kişiliği değil, aynı zamanda sanatçının kendine özgü yorumu da görünür. Bu nedenle Goya'nın resmettiği kişiler, hatta onun karanlık hayal gücünden doğan canavarlar bile canlı varlıkları hatırlatır.

Sanatçı, yaşadığı çağın katı kalıplarına, önyargılarına ve şekilciliğine karşı da sürekli mücadele etmiştir. Bu başkaldırısı, dönemin neoklasik anlayışından ayrılır. Goya, sanatta bağımsızlığı, ifadede gerçeklere sadakati ve kesinliği savunurken, üslubunu romantizmin yoğun duygusallığıyla yoğurmuştur. Geleneksel bağlardan koparak resimde kişisel bir gerçekçiliğin öncüsü olmayı hedeflemiştir. Bu nedenle eserlerinde sık sık derin duygular, kaygılar, kararsızlıklar ve ruhsal buhranlar dile gelir.

Goya, tanığı olduğu çağın tüm olaylarını resimlerine taşımıştır. İspanya'nın XVIII. yüzyıldaki en parlak günlerini de XIX. yüzyılın başında ülkeyi temellerinden sarsan toplumsal ve siyasi buhranlarını da yaşamış ve betimlemiştir. Madrid'in gençliğinin hareketli ve canlı yaşamına katılmış; İspanyol halkının şenliklerini, eğlencelerini, şarkılarını ve kahkahalarını karton taslaklarına ve büyük kompozisyonlarına aktarmıştır. Onun eserlerinde hem halkın neşesi hem de aristokrasinin gerçek yüzleri yer bulmuştur.

Özellikle Napolyon'un İspanya'yı işgal etmesiyle patlak veren kanlı olaylar, Goya üzerinde derin bir iz bırakmıştır. Sanatçı, bu acıların ve yıkımların etkisini de büyük bir duyarlılıkla eserlerine yansıtmıştır. Böylece Goya, yalnızca bir ressam değil, aynı zamanda çağının ruhunu kayda geçiren güçlü bir tanık olarak sanat tarihindeki yerini almıştır.

Öneriler

Goya'nın *Boğa Güreşleri* (*La Tauromaquia*) adlı baskı serisi, İspanya'daki boğa güreşlerinin tarihsel arka planı ve kültürel önemi bağlamında ele alınarak incelenmeye değer bir çalışma alanı sunmaktadır. Bu bağlamda hem Goya'nın sanat anlayışını hem de 19. yüzyıl İspanyol toplumunun kültürel dinamiklerini yansıtan bu seri, sanat tarihi ve kültürel çalışmalar disiplinleri açısından derinlemesine analiz edilebilir. Öte yandan, yalnızca Goya ile sınırlı kalmadan, aynı dönemde eser vermiş olan Antonio María Esquivel ve Genaro Pérez Villaamil gibi diğer İspanyol romantik sanatçıların üretimleri üzerine odaklanan karşılaştırmalı çalışmalar da dönemin estetik anlayışını ve toplumsal yapısını daha geniş bir perspektiften değerlendirmeye olanak tanıyacaktır. Bu tür araştırmalar, İspanyol romantizminin sanatsal çeşitliliğini ve toplumsal izdüşümlerini daha kapsamlı biçimde ortaya koyabilir.

Sanat tarihinde sosyal eleştirinin görünürlük kazandığı önemli örneklerden biri William Hogarth'ın 18. yüzyıl İngiltere'sinde ürettiği hicivsel eserler, bir diğeri ise Honoré Daumier'nin 19. yüzyıl Fransa'sında toplumsal eşitsizlikleri konu alan çalışmalarıdır. Hogarth, toplumdaki ahlaki yozlaşmayı ve aristokrat sınıfın çöküşünü görselleştirirken, Daumier siyasal baskıları ve alt sınıfların yaşadığı sorunları resim ve litografilerinde güçlü bir dille işlemiştir. Bu nedenle, sosyal eleştirinin sanattaki yansımalarını araştırmak isteyenler için Hogarth ve Daumier'in eleştirel eserlerinin incelenmesi, farklı dönemlerde sanatın toplumsal işlevini anlamak açısından değerli bir çalışma konusu olacaktır.

KAYNAKÇA

KİTAPLAR

Bird, W. (2017). İşte Goya (N. Demir, Çev.). Hep Kitap.

Clark, T. J. (1998). *Farewell to an idea: Episodes from a history of modernism*. Yale University Press.

Claudon, F., İnce, Ö., & Usmanbaş, İ. (1999). Romantizm sanat ansiklopedisi. Remzi Kitabevi.

Gassier, P. (1971). *Goya*. Translated by Raymond Rudorff. Thames and Hudson.

Gombrich, E. H., Erduran, E., & Erduran, Ö. (2007). Sanatın öyküsü. Remzi kitabevi.

Goya, F. (1967). The disasters of war. Courier Corporation.

Goya, F. (1969). Los Caprichos... With a new introduction by Philip Hofer. Courier Corporation.

Gudiol, J. (1985). Goya (Masters of Art). New York, NY: Harry N. Abrams.

Hagen, R. M., Goya, F., & Hagen, R. (2003). Francisco Goya, 1746-1828. Taschen.

Hodge, S. (2022). Goya: 500 görsel eşliğinde yaşamı ve eserleri. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Isbouts, J. P., & Toman, R. (2012). *Rococo*. Parkstone International.

Joannides, D. (2017). "Madrid'li Kara Prens". O. Bleys ve B. Bozonnet (Editörler). Büyük Ressamlar, Goya (Çev. G. Özkök).Akılçelen Kitaplar.

Leppert, R. (2009). Sanatta Anlamın Görüntüsü. (Çev. İ. Türkmen). Ayrıntı.

McNeese, T. (2008). Francisco Goya. Infobase Publishing.

Milam, J. D. (2011). *Historical dictionary of Rococo art*. Scarecrow Press

Mülayim, S. (2018). Sanat Tarihine Giriş. Yeditepe Yayınevi.

Nochlin, L. (2000). *Representing women*. Thames & Hudson.

Palmer, A. L. (2011). *Historical dictionary of Romantic art and architecture*. Scarecrow Press.

Palmer, A. L. (2019). Historical dictionary of Romantic art and architecture. Rowman & Littlefield.

Russell, P. (2016). Delphi Masters of Art: Francisco de Goya (Vol. 23). Delphi Classics.

Tanilli, S. (2012). Uygarlık tarihi. Cumhuriyet Kitapları.

Todorov, T. (2019). Aydınlanmanın Gölgesinde, Goya (Çev. S. Şahin). İstanbul: Othello Yayıncılık.

Tomlinson, J. (2020). Goya: A portrait of the artist. Princeton University Press.

Tomlinson, J. A. (1997). From El Greco to Goya: Painting in Spain, 1561–1828. H. N. Abrams. https://archive.org/details/fromelgrecotogoy0000toml

Turani, A. (1993). *Sanat terimleri sözlüğü* (1 b.). Remzi Kitabevi.

Turani, A. (2007). Dünya sanat tarihi. Remzi Kitabevi.

Venturi, L. (2018). Resme nasıl bakılır. Baskı,(Çev: Esra Ermert), Hayalperest Yayınevi.

TEZLER

Aksakal, H. (2010). 'Aydınlanma' çağından 'karanlık' yüzyıla politik romantizm ve modernite eleştirileri. [Yüksek lisans tezi, İstanbul Üniversitesi]

Aydın, D. (2006). Sanat yapıtında imge kullanımı ve imge-izleyici diyalektiği bağlamında Francisco Goya'nın sanatına bir bakış. [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]

Bulut, A. (2018). Resimde gerçekçiliğin yeniden değerlendirilmesi ve güncel yaklaşımlar. [Yüksek lisans tezi, Mardin Artuklu Üniversitesi]

Cumhur, O Ö. (2017). Kara romantizm, düşsel imgeler ve kâbus resimleri. [Sanatta yeterlik tezi, Hacettepe Üniversitesi]

Doğru, H. Ç. (2009). Özgün baskı resimde Francisco Goya'nın yeri ve etkileri. [Yüksek lisans tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]

Sanderford, F. G. (2012). The unclothed body in Francisco Goya's The Disasters of War (Yüksek lisans tezi, Virginia Commonwealth University). VCU Scholars Compass. https://scholarscompass.vcu.edu/etd/432

Seydi, M K. (2006). Romantizm ışığında Francisco Goya gravür ve litografilerinin yüksek öğretimde özgün baskı uygulama atölyelerindeki eğitsel boyutu. [Yüksek lisans tezi, Marmara Üniversitesi]

Williamson, G. (2023). *Goya's Black paintings: The darkness of the world* (Bachelor of Science tezi, Alfred University, New York State College of Ceramics, School of Art and Design, Division of Art History).

MAKALELER

Álvarez de Miranda, Á. (1998) [1962]. Ritos y juegos del toro. (Con una nota preliminar de Pedro Álvarez de Miranda). Madrid: Biblioteca Nueva

Ateş, Ö. K. (2021). Goya'nın kara resimleri ve" köpek" adlı resminin analizi. Sanat Dergisi, 37, 317-336.

Batur, M., & BAŞDOĞAN, A. (2022) Resim sanatında grotesk imgelerin kullanımı üzerine bir inceleme. Uluslararası Disiplinlerarası ve Kültürlerarası Sanat, 7(14), 38-50.

Cardillo, L., Díaz Hidalgo, R. J., Picollo, M., & Cucci, C. (2016). Multiband technical imaging in the research of the execution technique and state of conservation of Francisco de Goya's Carlos IV of Spain and his Family. Ars Bilduma, (6), 141–158. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6777327.pdf

Corona-Rodarte, E., García-Gutiérrez, M. F., & Corona-Herrera, J. M. (2021). Düğün. Dermatología Revista Mexicana, 65(2), 274–277. https://www.medigraphic.com/cgi-bin/new/resumen.cgi?IDARTICULO=101002

Çalışkan, S. (2019). Katliamlara tanıklık: sanat eserleri aracılığı ile hatırlamak. Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, (43), 105-114.

Çay, M. B. (2017). Francisco Goya'nın kâbus resimleri üzerine bir inceleme. Yıldız Journal of Art and Design, 4(2), 88-103.

Durmuşoğlu Utku, N. (2017). *Rokoko'nun Türkçesi*. Z1 Dergi, 173-177.

Galbraith, J. K. (2002). *A perfect crime: inequality in the age of globalization*. Dædalus, 131(1), 7-26. American Academy of Arts & Sciences.

García, J. M. B. (2002). Una mirada a Goya: los desastres de la guerra. *Espacio Tiempo y Forma. Serie V, Historia Contemporánea*, (15).

Güneş, M. K. (2017). *İspanyol Engizisyonu ve bibliyografyası*. Uluslararası Tarih Araştırmaları Dergisi, 1(1), 1–11.

Huizinga, J. (1957). Homo ludens. Buenos Aires: Emecé.

Kaçmaz Ateş, Ö. (2021). Goya'nın Kara Resimleri ve "Köpek" Adlı Resminin Analizi. *Sanat Dergisi*, (37), 317–336. https://doi.org/10.47571/ataunigsfd.874505

Kaptan, C. (2013). Acı ve sanat. Sanat ve tasarım dergisi, 1(12), 59-81.

Kılınç, G. (2011). Sanat, sanatçı, yapıt üçgeninde benliğin rolü. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 87-99.

Liso, L. M. U. (2015). Toros y antropólogos: interpretaciones simbólicas del sacrificio en las corridas de toros. *Revista San Gregorio*, (9), 42-55.

López, S. S. (1978). Interpretación iconológica de las Pinturas Negras de Goya. In El arte del siglo XIX: II Congreso Nacional de Historia del Arte. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978 (p. 18). Comité Español de Historia del Arte.

Muller, P. E. (1984). *GOYA'S'BLACK'PAINTINGS*. Hispanic Soc. of America.

Navarro, A. A. (2021). Goya pintó en 1766 las pechinas de los padres de la iglesia occidental, según modelos de Francisco Bayeu, en la iglesia de los jesuitas de Calatayud. *Cuarta Provincia*, (4), 86-115.

Otero Vázquez, E. (2010). *Un pintor de película: Francisco de Goya en el cine* [A film painter: Francisco de Goya in cinema]. *Cuadernos de Historia Contemporánea* (CIHC 2010). Universidade de Santiago de Compostela.

Rathee, R. (2017). *The genre of dark romanticism*. Innovative Research Thoughts, 3(9), 86–88.

Saumade, F. (2006). Las tauromaquias europeas. La forma y la historia un enfoque antropológico. Sevilla: Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla- Universidad de Sevilla- Universidad de Granada

Schulten, A. (1972). Tartessos. Madrid: Espasa – Calpe

Soyşekerci, S. (2018). Goya'nın rüyası: aklın uykusu canavarlar üretir. İdil Sanat ve Dil Dergisi, 7(51), 1341-1348.

Swiggett, G. L. (1903). What is romanticism? *The Sewanee Review, 11*(2), 144–160. https://www.jstor.org/stable/27530553

Şahin, D. (2014). Francisco Goya'nın belge niteliğindeki baskı resimleri. Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 2(4).

Vincent, B (2001). La Iglesia y los toros. En García-Baquero González, A. Y Romero Solís, P. (Eds.). Fiestas de toros y sociedad (Actas del Congreso Internacional celebrado en Sevilla los días 26 de noviembre al 1 de diciembre de 2001) (337–354). Sevilla: Universidad de Sevilla- Fundación Real Maestranza de Caballería de Sevilla- Fundación de Estudios Taurinos.referenCias bibliográfiCas

İNTERNET KAYNAKLARI

Artchive. (2025). *Still life with fruit, bottles, breads* (1824–1826) by Francisco Goya. https://www.artchive.com/artwork/still-life-with-fruit-bottles-breads-francisco-goya-1824-1826/

Artchive. (2025). *Still Life: Three Salmon Steaks* (1808–1812) by Francisco Goya. https://www.artchive.com/artwork/still-life-three-salmon-steaks-francisco-goya-1808-1812/

Ashmolean Museum. (2025). *Hasta la Muerte (Until Death)*. https://www.ashmolean.org/hasta-la-muerte-until-death

Bavarian Administration of State Palaces, Gardens and Lakes. (n.d.). *The staircase in the Würzburg Residence*. Retrieved January 26, 2025, from https://www.residenz-wuerzburg.de/englisch/residenz/treppe.htm

Collins Dictionary. (n.d.). *Social critique*. In Collins English Dictionary. Erişim tarihi: 5 Ocak 2025, https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/social-critique

Dictionary.com. (n.d.). *Engrave*. In *Dictionary.com*. Retrieved June 15, 2025, from https://www.dictionary.com/browse/engraving

Fundación Goya en Aragón. (2023, June 14). *La boda*. https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/la-boda/77

Fundación Goya en Aragón. (2025). *El famoso Martincho poniendo banderillas al quiebro*. https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/el-famoso-martincho-poniendo-banderillas-al-quiebro/1928

Fundación Goya en Aragón. (2025). *Naturaleza muerta con botellas, frutas y pan*. https://fundaciongoyaenaragon.es/eng/obra/naturaleza-muerta-con-botellas-frutas-y-pan/556

Goya y Lucientes, F. de. (1775–1780). *La Sagrada Familia con san Juan Bautista niño* [Tuval üzerine yağlı boya]. Museo del Prado, Madrid. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-sagrada-familia-con-san-juan-bautista-nio/7bd1c98f-e987-4f82-adaf-d05fb3c816e2

Güncel Türkçe Sözlük. (t.y.). *yağlı boya*. Türk Dil Kurumu. Erişim: 15 Haziran 2025, from https://sozluk.gov.tr

Khan Academy. (2023). *Goya: Los desastres de la guerra*. https://www.khanacademy.org/humanities/ap-art-history/later-europe-and-americas/enlightenment-revolution/a/goya-disasters-of-war

Merriam-Webster. (n.d.). Witch. In Merriam-Webster.com dictionary. Retrieved May 30, 2025, from https://www.merriam-webster.com /dictionary/witch

Minneapolis Institute of Art. (2025). *Bobalicón (Simpleton)*. https://collections.artsmia.org/art/58290/bobalicon-francisco-jose-de-goya-y-lucientes

Museo del Prado. (s.a.). Aun aprendo. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/aun-aprendo/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3

Museo Nacional del Prado. (2025). *Dead Turkey*. https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/dead-turkey/25ec860a-102e-4c85-9aa3-551389673ae5

Museo Nacional del Prado. (s.f.). *Perro semihundido*. https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/perro-semihundido/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6

Oxford University Press. (n.d.). *Allegory*. In *Oxford Learner's Dictionaries*. https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/allegory

Pera Müzesi. (2012, 24 Mayıs). *Martín Zapater'in Portresi (1797)*. https://www.peramuzesi.org.tr/blog/martin-zapater%E2%80%99in-portresi-1797-/1484

School of Writing, Literature, and Film. (n.d.). *What is satire?* Oregon State University. https://liberalarts.oregonstate.edu/wlf/what-satire

WGA. (t.y.). *Tiepolo: Würzburg tavan freskinin görünümü* [Web sayfası]. Web Gallery of Art. Erişim tarihi: 2 Nisan 2025, https://www.wga.hu/html_m/t/tiepolo/gianbatt/5wurzbur/3ceilin.html

RESİM KAYNAKÇASI

ŞEKİL-1: https://images.metmuseum.org/CRDImages/ep/original/DP-14286-007.jpg

ŞEKİL-2: Eugène Delacroix - photo Shonagon 2024-05-02, Kamu Malı, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147987667

ŞEKİL-3: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b9/Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg/800px-Caspar_David_Friedrich_-_Wanderer_above_the_sea_of_fog.jpg

ŞEKİL-4: By Théodore Géricault - Unknown source, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17456087

ŞEKİL-5: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcTXC5Q7HSkMT_b2_9gprfcLia24CytKMQHlmg&s

ŞEKİL-6: By J. M. W. Turner - National Gallery of Art, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=37144597

ŞEKİL-7: By John Constable - National Gallery, London via gallerix.ru, Public Domain, https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=29779372

ŞEKİL-8: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-quitasol/a230a80f-a899-4535-9e90-ad883bd096c5

ŞEKİL-9: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/88/Francisco_de_Goya_-_Muchachos_cogiendo_fruta_%28Prado%29.jpg/1222px-Francisco_de_Goya_-_Muchachos_cogiendo_fruta_%28Prado%29.jpg?20140428192053

ŞEKİL-10: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/8e/La_merienda_a_orilla_del_Manzanares.jpg

ŞEKİL-11: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/nios-inflando-una-vejiga/138278ac-1bb8-45c2-8347-eac0523ad9ba

ŞEKİL-12: Francisco Goya y Lucientes, Pintor (Francisco Goya y Lucientes, painter) - Francisco de Goya — Google Arts & Culture https://share.google/k0zahzIW6zO5tZ6LJ

ŞEKİL-13: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Autorretrato_en_el_taller%2C_Francisco_de_Goya.jpg

ŞEKİL-14: https://collections.artsmia.org/art/1226/self-portrait-with-dr-arrieta-francisco-jose-de-goya-y-lucientes

ŞEKİL-15: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/i-am-still-learning/f0c1615c-8c5f-4e80-b7bc-702ec9f4d2f3

ŞEKİL-16: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-family-of-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74?searchMeta=carlos%20family%20goya

ŞEKİL-17: https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/the-naked-maja-goya/aa1e8e52-2cec-0e44-40b6-2f8c71d674fa?searchMeta=maja%20desnuda

ŞEKİL-18: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-clothed-maja/a3121efc-6924-454c-8a9f-e4320f26d3d0?searchMeta=maja%20goya

ŞEKİL-19: https://www.franciscogoya.com/assets/img/paintings/duchess-of-alba.jpg

ŞEKİL-20: https://artsandculture.google.com/story/the-family-of-the-infante-don-luis-by-goya-magnani-rocca-foundation/jAUR1rvnFvVx5g?hl=en

ŞEKİL-21: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Goya_A_su_amigo_Mart%C3%ADn_Zapater_1797.jpg

ŞEKİL-22:https://historia-arte.com/_/eyJ0eXAiOiJKV1QiLCJhbGciOiJIUzI1NiJ9.eyJpbSI6WyJcL2FydHdvcmtcL2ltYWdlRmlsZVwvNjNhZWRhYTFiMGQwMC5qcGciLCJyZXNpemUsMTUwMHxmb3JtYXQsd2VicCJdfQ.NdntFRVwFfzl4Op5OMfkvUWkHVQJSKxpQp5HkNXO6OA.webp

ŞEKİL-23: https://fundaciongoyaenaragon.es/files/resize/800x600/files/images/600_2.3.3.jpg

ŞEKİL-24: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-holy-family-with-the-infant-saint-john-the/7bd1c98f-e987-4f82-adaf-d05fb3c816e2?searchMeta=goya%20holy%20family

ŞEKİL-25: https://img.getdailyart.com/89237/conversions/d62bsqvtEF_retina-iPad.jpg

ŞEKİL-26: https://uploads8.wikiart.org/images/francisco-goya/inquisition-scene-1819.jpg!Large.jpg

ŞEKİL-27: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/vuelo-de-brujas/5e44d19d-7cda-472b-b6d8-8868c599d252

ŞEKİL-28: https://uploads6.wikiart.org/images/francisco-goya/truth-rescued-by-time-witnessed-by-history-1814.jpg!Large.jpg

ŞEKİL-29: https://fundaciongoyaenaragon.es/files/resize/800x600/files/images/174_6.2.3.jpg

ŞEKİL-30: https://www.museodelprado.es/en/whats-on/multimedia/the-third-of-may-1808-or-the-executions-goya/9cd56487-45e7-5345-b265-f42ce572115a

ŞEKİL-31: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-2nd-of-may-1808-in-madrid-or-the-fight/57dacf2e-5d10-4ded-85aa-9ff6f741f6b1?searchMeta=goya%20second%20of%20may

ŞEKİL-32: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-drowning-dog/4ea6a3d1-00ee-49ee-b423-ab1c6969bca6?searchMeta=goya%20dog

ŞEKİL-33: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/saturn/18110a75-b0e7-430c-bc73-2a4d55893bd6

ŞEKİL-34: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/witches-sabbath-or-the-great-he-goat/09559184-cfeb-48fe-8acc-89b070b64d92?searchMeta=witches%20goya

ŞEKİL-35: https://uploads3.wikiart.org/images/francisco-goya/still-life-three-salmon-steaks-1812.jpg!Large.jpg

ŞEKİL-36: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/e7/Pavo_muerto_%28Goya%29.jpg

ŞEKİL-37: https://uploads0.wikiart.org/images/francisco-goya/still-life-with-fruit-bottles-breads-1826.jpg

ŞEKİL-38: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bc/Francisco_Jos%C3%A9_de_Goya_y_Lucientes_-_The_sleep_of_reason_produces_monsters_%28No._43%29%2C_from_Los_Caprichos_-_Google_Art_Project.jpg

ŞEKİL-39: https://www.ashmolean.org/sites/default/files/styles/listing_image_gallery_image/public/ashmolean/images/media/1800full_9.jpg?itok=PQ5Ez6Mc

ŞEKİL-40: https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/volaverunt/9858e963-44af-43fe-b98d-07e1185072c8

ŞEKİL-41: https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/380491/767409/main-image

ŞEKİL-42: https://collectionapi.metmuseum.org/api/collection/v1/iiif/371423/767512/main-image

ŞEKİL-43: https://fundaciongoyaenaragon.es/files/resize/800x600/files/images/727_8.5.7.jpg

ŞEKİL-44: https://sothebys-md.brightspotcdn.com/dims4/default/49ded76/2147483647/strip/true/crop/2000x1698+0+0/resize/2048x1739!/quality/90/?url=http%3A%2F%2Fsothebys-brightspot.s3.amazonaws.com%2Fmedia-desk%2F79%2F3d%2F306b589b467ca711175151c52f25%2Fl19406-bbrs9-1.jpg

ŞEKİL-45: https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/modo-con-que-los-antiguos-espaoles-cazaban-los/1c5c9fe9-4dfd-4de9-b3d4-eabd0ce31246

ŞEKİL-46: https://fundaciongoyaenaragon.es/files/resize/800x600/files/images/8-6-1521433.jpg

ŞEKİL- 47: https://1.api.artsmia.org/800/58290.jpg

EKLER

EK 1.

Francisco Goya’nın Kronolojisi

1746 Francisco de Goya, 30 Mart'ta İspanya'nın Fuendetodos kasabasında doğdu.

1760 Madrid'e taşındı ve San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne başvurdu, ancak kabul edilmedi.

1770 İtalya’ya seyahat etti ve Roma'da sanat çalışmaları yaptı.

1771 Parma’da bir resim yarışmasında ödül kazandı; Zaragoza'ya dönerek Nuestra Señora del Pilar Bazilikası'nın tavan fresklerini yaptı.

1773 Josefa Bayeu ile evlendi; bu evlilik, Goya'nın kariyerinde önemli bir destek sağladı.

1774 Madrid’e taşındı ve Kraliyet Halı Fabrikası için halı tasarımları yapmaya başladı.

1780 San Fernando Kraliyet Güzel Sanatlar Akademisi'ne kabul edildi ve saygın bir sanatçı olarak tanındı.

1783 Floridablanca Kontu'nun portresini yaptı ve saray çevresinde tanınmaya başladı.

1786 Kral III. Carlos'un saray ressamı olarak atandı.

1789 IV. Carlos'un tahta çıkmasıyla baş saray ressamı unvanını aldı.

1792 Ağır bir hastalık geçirdi ve tamamen sağır oldu; bu durum, sanatında daha karanlık ve kişisel temaların ortaya çıkmasına neden oldu.

1799 "Los Caprichos" adlı 80 gravürden oluşan serisini yayımladı; bu eserler, toplumun ahlaki ve sosyal yapısını eleştiriyordu.

1800 Kral IV. Carlos ve ailesinin ünlü grup portresini tamamladı.

1808 Napolyon'un İspanya'yı işgali sırasında savaşın dehşetini yansıtan eserler üretmeye başladı.

1810 "Savaşın Felaketleri" (Los Desastres de la Guerra) adlı gravür serisini 5 yıl süreyle oluşturdu; bu seri, savaşın vahşetini ve insanlık dışı yönlerini belgeliyordu.

1814 "3 Mayıs 1808" ve "2 Mayıs 1808" adlı tablolarını tamamladı; bu eserler, İspanyol direnişçilerin Fransız askerleri tarafından infazını tasvir eder.

1819 Madrid'in dışında "Sağır Adamın Evi" (Quinta del Sordo) olarak bilinen bir ev satın aldı ve burada "Kara Resimler" (Pinturas Negras) serisini duvarlara uyguladı.

1824 İspanya'daki siyasi baskılar nedeniyle Bordeaux, Fransa'ya taşındı.

1828 16 Nisan'da Bordeaux'da hayatını kaybetti; cenazesi daha sonra Madrid'e nakledildi