

17.YY HOLLANDASI VE REMBRANDT

Derya Çelebi

Nisan, 2021

17.YY HOLLANDASI VE REMBRANDT

Derya Çelebi

Yüksek Lisans Tezi

Plastik Sanatlar ve Resim Anabilim Dalı

YEDİTEPE ÜNİVERSİTESİ

NİSAN, 2021

İntihal

Yüksek lisans tezi olarak sunduğum, bu çalışmayı, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yol ve yardıma başvurmaksızın yazdığımı, yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu ve bu eserleri her kullanışmada alıntı yaparak yararlandığımı belirtir; bunu onurumla doğrularım.

Enstitü tarafından belli bir zamana bağlı olmaksızın, tezimle ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara katlanacağımı bildiririm.

1/04/ 2021

Derya Çelebi

ÖZET

Bu tezde 17.yy Hollanda ve Flaman kültürüne ve coğrafyasına dair bilgiyi önemli kılarak yola çıkılmış, ve bu coğrafyada sanatın işleyiş şekli, sanatçıların tavırları, pazarın yapısı ve sanat yapının değeri araştırılmıştır. Hollanda'nın diğer Avrupa ülkelerinden nasıl farklılaştığı, nasıl bir refah toplumuna dönüştüğü incelenmiştir.

Bu gelişen ve Altın Çağı'nı yaşayan Hollanda topraklarında Rembrandt'ın yağlı boya, desen ve gravür çalışmalarında kullandığı tekniği, farklı ifade ve şekil açılarından mercek altına alınmıştır. Sadece sanat eserleri üzerine bir yoğunlaşma değil, kişisel hayatı, ilişkileri, ticaret ile kurduğu bağ, Hollanda toplumunun genel karakteri ve o toplum içindeki sanat anlayışına değinilmiştir.

ANAHTAR KELİMELEER: Hollanda, Altın Çağ, Rembrandt

ABSTRACT

In this thesis, information about the 17th century Dutch and Flemish culture and geography is set out, and the way that art works in that context, the attitudes of the artists, the structure of the market and the value of art work have been investigated. How the Netherlands differs from other European countries, and how it has turned into a welfare society has been examined.

The techniques used by Rembrandt in his oil painting, drawing and engraving works in the developing a golden ages of the Dutch lands has been examined in terms of how he used different artistic methods and shapes to express his thoughts and feelings.

KEY WORDS: Holland, Golden Age, Rembrandt

ÖNSÖZ

Bu tez çalışmasında, 17.yy'da Altın Çağı'nı yaşayan Hollanda incelenmiş ve bu bağlamda sanat tarihinde önemli bir yer edinmiş olan Rembrandt ele alınmıştır.

Bu süreçte desteği ile yanımda olan Sayın Dr. Öğr. Üyesi Hakan Özer ve Sayın Prof. Dr. Teymur Rzayev'e teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

İntihal.....	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	iv
İÇİNDEKİLER.....	v
RESİM LİSTESİ	vii
GİRİŞ	1
BÖLÜM II.....	3
17. YY'da HOLLANDA	3
II. I. Tarihi.....	4
II. II. Ticareti.....	4
II. II. I. Göçler.....	5
II. II. II. Tarım, Balıkçılık, Bahçecilik.....	6
II. II. III. Gemi İmalatı	7
II. III. Kültürel Yapısı.....	8
II. IV. Sanat Ortamı	11
II. IV. I. Sanat Pazarı	12
II. V. II. Sergiler, Mezatlar ve Müzayedeler	13
II. IV. III. Sanat Tüccarları	14
II. IV. IV. Koleksiyonerlerin ve Sanat Alıcılarının Eser Seçimi.....	16
BÖLÜM III	18
HOLLANDA ve FLAMAN RESMİ.....	18
III. I. Kuzey-Güney Farkı	18
III. II. Sanatın Gelişimindeki Faktörler.....	21
III. II. I. Din.....	21
III. II. II. Ekonomi	22
III. III. Teknikler	24
III. IV. Resim Türleri	28
III. IV. I. Manzara.....	28
III. IV. II. Janr	31
III. IV. III. Natürmort	35
III. IV. IV. Portre	37

III. IV. V. Grup Portreleri	40
III. IV. VI. Dini	41
IV. I. Hayatı	44
IV. I. I. Amsterdam Yılları-Tüccar Kimliği	49
IV. I. II. Atölyesi	50
IV. I. III. Koleksiyonu	53
IV. II. Sanatının Dönemleri	55
IV. III. Işığ ve Rönesans Etkileri	59
IV. IV. Tekniği	67
IV. IV. I. Imprimatura ve Underpainting	67
IV. IV. II. Impasto	69
IV. IV. III. Boya Yapımı	70
IV. V. I. Tarih ve Din	74
IV. V. II. Din ve Mitoloji	80
IV. V. IV. Otoportre	95
IV. V. V. Doğa	103
IV. VII. Gravür	121
IV. VIII. Son Dönemleri	132
BÖLÜM V	134
DERYA ÇELEBİ'NİN REMBRANDT'A DAİR ESPİRİ KOPYALARI	134
SONUÇ	144
KAYNAKÇA	145

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Johannes Vermeer, Resim Sanatı, 1666-1668, Tuval üzeri yağlı boya, 120 x 100 cm, Kunsthistorisches Museum, Vienna (commons.wikimedia.org).....	30
Resim 2. Jacob van Ruisdael, Ağartma Alanları ile Harleem Görünümü, 1665, Tuval üzeri yağlı boya, 36.2 x 45 cm, Museum of Fine Arts, Boston (en.wikipedia.org).....	31
Resim 3. Adriaen Brouwer, Tavernada Sarhoş Köylüler, 1624, Ahşap üzeri yağlı boya, 16.5 x 26.5 cm, Mauritshuis, Hague (commons.wikimedia.org).....	33
Resim 4. Johannes Vermeer, Mektup Okuyan Kadın, 1663, Tuval üzeri yağlı boya, 46.6 x 39.1 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (en.wikipedia.org).....	34
Resim 5. Jan de Bray, The de Bray Family, 1669, Tuval üzeri yağlı boya, 230 x 180 cm, The Currier Museum of Art, Manchester (en.wikipedia.org).....	39
Resim 6. Rembrandt, Belshazzar'ın Ziyafeti, 1636-1638, Tuval üzeri yağlı boya, 167.6 x 209.2 cm, The National Gallery, London (rembrandtpainting.net).....	42
Resim 7. Rembrandt, Samson'un Kör Edilmesi, 1636, Tuval üzeri yağlı boya, 236 x 302 cm, Stadelches Kunstinstitut, Frankfurt (rembrandtpainting.net).....	53
Resim 8. Rembrandt, Petrus'un İsa'yı Yadsıması, 1660, Tuval üzeri yağlı boya, 154 x 169 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (en.wikipedia.org).....	54
Resim 9. Rembrandt, Self-Portrait As a Young Man, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 22.5 x 18.6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	56
Resim 10. Rembrandt, Small Self-Portrait, 1627-1628, Gravür, 71 x 59 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	56
Resim 11. Rembrandt, Savurgan Oğul Benzetmesinde Rembrandt ve Saskia, 1637, Tuval üzeri yağlı boya, 161 x 131 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden (en.wikipedia.org).....	57

Resim 12. Rembrandt, İsa'nın Dirilişi, 1634, Ahşap üzeri yağlı boya, 53.1 x 50.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	59
Resim 13. Rembrandt, Jan Six'in Portresi, 1654, Tuval üzeri yağlı boya, 112 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (en.wikipedia.org).....	62
Resim 14. Rembrandt, Danae, 1636, Tuval üzeri yağlı boya, 185 x 203 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg (en.wikipedia.org).....	63
Resim 15. Tiziano Vecellio, Urbino Venüsü, Tuval üzeri yağlı boya, 119 x 165 cm, Uffizi, Floransa (en.wikipedia.org).....	63
Resim 16. Rembrandt, Dr.Ephraim Bueno, 1647, Ahşap üzeri yağlı boya, 15 x 19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (wikiart.org).....	65
Resim 17. Rembrandt, Self-Portrait with Berret and Turned-Up Collar, 1659, Tuval üzeri yağlı boya, 84.4 x 66 cm, National Gallery of Art, Washington (en.wikipedia.org).....	65
Resim 18. Rembrandt, Sanatçı Stüdyosunda, 1629, Ahşap üzeri yağlı boya, 24.8 x 31.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston (en.wikipedia.org).....	70
Resim 19. Rembrandt, Gülen Adam, 1630, Tuval üzeri altın ve yağlı boya, 15.3 x 12.2 cm, Mauritshuis, Hague (en.wikipedia.org).....	73
Resim 20. Rembrandt, Yusuf'un Oğullarını Kutsayan Yakup, 1656, Tuval üzeri yağlı boya, 175.5 x 210.5 cm, Staatliche Museen, Kassel (rembrandtpainting.net).....	75
Resim 21. Rembrandt, Bathsheba, 1654, Tuval üzeri yağlı boya, 142 x 142 cm, Louvre Museum, Paris (en.wikipedia.org).....	76
Resim 22. Rembrandt, Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı, 1659, Tuval üzeri yağlı boya, 168.1 x 136.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin (privada.com).....	77
Resim 23. Rembrandt, İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda, 1638, Ahşap üzeri yağlı boya, 61 x 49.5 cm, The Royal Collection, London (rembrandt.louvre.fr).....	78

Resim 24. Rembrandt, Melekler ve Kutsal Aile, 1645, Tuval üzeri yağlı boya, 119 x 91 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg (rembrandtpainting.net).....	79
Resim 25. Rembrandt, Savurgan Oğul Benzetmesinde Rembrandt ve Saskia, 1637, Tuval üzeri yağlı boya, 161 x 131 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden (en.wikipedia.org).....	80
Resim 26. Rembrandt, Self-Portrait with Helmet, 1634, Ahşap üzeri yağlı boya, 80.5 x 66 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Kassel (commons.wikimedia.org).....	81
Resim 27. Rembrandt, Saskia as Flora, 1634, Tuval üzeri yağlı boya, 124.7 x 100.4 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg (rembrandtpainting.net).....	82
Resim 28. Rembrandt, Flora, 1656, Tuval üzeri yağlı boya, 100 x 91.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York (rembrandtpainting.net).....	82
Resim 29. Rembrandt, Europa Kaçırılması, 1632, Ahşap üzeri yağlı boya, 62.2 x 77 cm, Paul Getty Museum, Los Angeles (rembrandtpainting.net).....	83
Resim 30. Rembrandt, Bust of a Man Wearing Turban, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 26.7 x 20.3 cm, The Kremer Collection, Amsterdam, (commons.wikimedia.org).....	84
Resim 31. Rembrandt, Man in Oriental Costume, 1635, Ahşap üzeri yağlı boya, 102.8 x 78.8 cm, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth (rembrandtpainting.net).....	85
Resim 32. Rembrandt, Rahip Anslo ve Eşi Aeltje Schoueten, 1641, Tuval üzeri yağlı boya, 176 x 210 cm, Staatliche Museen, Berlin (wga.hu).....	88
Resim 33. Rembrandt, Miğferli Adam, 1650, Tuval üzeri yağlı boya, 67.5 x 50.7 cm, Gemaldegalerie, Berlin (en.wikipedia.org).....	90
Resim 34. Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, Tuval üzeri yağlı boya, 363 x 438 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	92
Resim 35. Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, Tuval üzeri yağlı boya, 216.5 x 169.5 cm, Mauritshuis, Hague (en.wikipedia.org).....	93

Resim 36. Rembrandt, Self-Portrait As a Young Man, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 22.5 x 18.6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	96
Resim 37. Rembrandt, 34 Yaşında Otoportre, 1640, Tuval üzeri yağlı boya, 102 x 80 cm, National Gallery, London (en.wikipedia.org).....	97
Resim 38. Tiziano, A man with a Quilted Sleeve, 1510, Tuval üzeri yağlı boya, 81.2 x 66.3 cm, National Gallery, London (en.wikipedia.org).....	98
Resim 39. Rembrandt, Self-Portrait in Oriental Attire, 1631, Ahşap üzeri yağlı boya, 63 x 56 cm, Musee du Petit Palais, Paris (petitpalais.paris.fr).....	99
Resim 40. Rembrandt, Self-Portrait as the Apostle Paul, 1661, Tuval üzeri yağlı boya, 91 x 77 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (en.wikipedia.org).....	99
Resim 41. Rembrandt, Self-Portrait as Zeuxis Laughing, 1662, Tuval üzeri yağlı boya, 82.5 x 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Cologne (en.wikipedia.org).....	101
Resim 42. Rembrandt, Self-Portrait with Two Circles, 1665-1669, Tuval üzeri yağlı boya, 114.3 x 94 cm, Kenwood House, London (en.wikipedia.org).....	102
Resim 43. Rembrandt, Taş Köprü, 1638, Ahşap üzeri yağlı boya, 49.5 x 42.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	104
Resim 44. Rembrandt, Kış Manzarası, 1646, Ahşap üzeri yağlı boya, 17 x 23 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Kassel (commons.wikimedia.org).....	105
Resim 45. Rembrandt, Müzikal Alegori, 1626, Ahşap üzeri yağlı boya, 64 x 48 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.net).....	107
Resim 46. Rembrandt, The Parable of the Rich Fool, 1627, Ahşap üzeri yağlı boya, 31.9 x 42.5 cm, Gemaldegalerie, Berlin (en.wikipedia.org).....	107
Resim 47. Rembrandt, İki Ölü Tavus Kuşu ve Bir Kız, 1639, Tuval üzeri yağlı boya, 145 x 135.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (commons.wikimedia.org).....	108

Resim 48. Rembrandt, Sığır Gövdesi, 1655, Ahşap üzeri yağlı boya, 95.5 x 68.8 cm, Louvre Museum, Paris (commons.wikimedia.org).....	109
Resim 49. Rembrandt, Bittern Hunter, 1639, Ahşap üzeri yağlı boya, 121 x 89 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden (commons.wikimedia.org).....	110
Resim 50. Francis Bacon, Resim 1946, 1946, Tuval üzeri yağlı boya, 198 x 132 cm, Museum of Modern Art, New York (en.wikipedia.org).....	111
Resim 51. Francis Bacon, Etli Figür, 1954, Tuval üzeri yağlı boya, 129.9 x 121.9 cm, Art Institute of Chicago, Chicago (en.wikipedia.org).....	112
Resim 52. Rembrandt, The Naughty Child, 1635, Kağıt üzeri kalem, kahverengi mürekkep ve beyaz kurşun, 20.7 x 14.2 cm, Kupferstichkabinett, Berlin (commons.wikimedia.org).....	114
Resim 53. Rembrandt, Diana at the Bath, 1629, Kağıt üzeri siyah tebeşir, 18.1 x 16.4 cm, British Museum, London (commons.wikimedia.org).....	115
Resim 54. Rembrandt, The Calvary, 1635, Kağıt üzeri kalem ve kahverengi mürekkep, 21.8 x 17.9 cm, Staatliche Museen, Berlin (pubhist.com).....	116
Resim 55. Rembrandt, Ayakta Duran Dilenci, 1628-1629, Kağıt üzeri kalem, 29.4 x 17 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (rembrandtpainting.org).....	117
Resim 56. Rembrandt, Köpekten Korkan Çocuk ve Annesi, 1636, Kağıt üzeri kalem ve kahverengi mürekkep, 10.3 x 10.2 cm, Institut Neerlandais, Paris (rembrandtpainting.org).....	118
Resim 57. Rembrandt, Fil, 1637, Kağıt üzeri siyah tebeşir, 23.3 x 35.4 cm, Albertina, Vienna (rembrandtpainting.net).....	119
Resim 58. Rembrandt, At Üstündeki Siyah Komutan ve Davulcu, 1638, Kağıt üzeri kalem, kahverengi mürekkep, kırmızı tebeşir ve yağ, 21 x 17.1 cm, British Museum, London (britishmuseum.org).....	120

Resim 59. Rembrandt, Thomas Jacobsz. Haaring, 1655, Gravür, 19.6 x 14.9 cm, British Museum, London (rembrandtpainting.net).....	123
Resim 60. Rembrandt, Bastonuna Yaslanmış Dilenci, 1632, Gravür, 15.6 x 11.9 cm, National Gallery of Art, Washington (rembrandtpainting.net).....	125
Resim 61. Jacques Callot, Tek Gözlü Dilenci Kadın, 1619, Gravür, 14.2 x 9.2 cm, Cleveland Museum of Art, Ohio (commons.wikimedia.org).....	126
Resim 62. Rembrandt, Yaşlı Kadın, 1628, Gravür, 6.5 x 6.3 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (commons.wikimedia.org).....	127
Resim 63. Rembrandt, Sanatçının Annesi, 1631, Gravür, 8.7 x 6.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (commons.wikimedia.org).....	127
Resim 64. Rembrandt, Vaftizci Yahya'nın Vaazı, 1634-1635, Tuval üzeri yağlı boya, 62.7 x 82.1 cm, Staatliche Museen, Berlin (rembrandtpainting.net).....	128
Resim 65. Rembrandt, İshak'ın Kurban Edilişi, 1635, Tuval üzeri yağlı boya, 193 x 132 cm, Hermitage Museum, St.Petersburg (garyschwartzarthistorian.nl).....	130
Resim 66. Rembrandt, İbrahim ve İshak, 1645, Gravür, 15.7 x 13 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (commons.wikimedia.org).....	130
Resim 67. Rembrandt, Jan Six, 1647, Gravür, 24.3 x 19.2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam (commons.wikimedia.org).....	131
Resim 68. Derya Çelebi, Desen 1, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	134
Resim 69. Derya Çelebi, Desen 2, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	135
Resim 70. Derya Çelebi, Desen 3, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	135
Resim 71. Derya Çelebi, Desen 4, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	136
Resim 72. Derya Çelebi, Desen 5, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	136
Resim 73. Derya Çelebi, Desen 6, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	137
Resim 74. Derya Çelebi, Desen 7, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzün, 32 x 22 cm.....	137

Resim 75. Derya Çelebi, Desen 8, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	138
Resim 76. Derya Çelebi, Desen 9, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	138
Resim 77. Derya Çelebi, Desen 10, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	139
Resim 78. Derya Çelebi, Desen 11, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	139
Resim 79. Derya Çelebi, Desen 12, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	140
Resim 80. Derya Çelebi, Desen 13, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	140
Resim 81. Derya Çelebi, Desen 14, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	141
Resim 82. Derya Çelebi, Desen 15, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	141
Resim 83. Derya Çelebi, Desen 16, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	142
Resim 84. Derya Çelebi, Desen 17, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 34 x 25 cm.....	142
Resim 85. Derya Çelebi, Desen 18, 2021, Kağıt üzeri mürekkep ve füzen, 32 x 22 cm.....	143

GİRİŞ

17. yy'nin büyük sanatçılarından Rembrandt, yaşadığı dönem dahil günümüze kadar her dönemde öykünülen, incelenen, kutsanan ve eserlerine yüksek değerler biçilen bir figür olmuştur. Doğal olarak, sanatçıyla ilgili bir çok akademik tez, araştırma, hakkında yazılmış çok sayıda kitap, makale, vb. bulunmaktadır. Bu yüksek lisans tez çalışmasında sadece Rembrandt'ı sanatını anlamak değil, geniş bir bağlam içinde Rembrandt'ı incelemek amacı güdüldüğünden literatüre oldukça katkı sağlayacağı düşünülmüştür. Dolayısıyla Flaman coğrafyasını, dönemin siyasi, ekonomik ve sosyolojik boyutlarıyla, detaylı bir şekilde inceledikten sonra bu iklim içinde sanatın anlamı ve değeri üzerine yoğunlaşmıştır. Elbette bütün bu koşullar sanatçının, sanat yapısının anlamsal bütünlüğünü okumakta bize yol gösterici olur.

17.yy Hollandası, Avrupa'daki keskin değişimlerden erken nasiplenen ve sanat için son derece elverişli şartlar sağlıyor olsa da, değeri tamamen bununla paralel görmek de bizi yanıltmamalı. Ancak bir sebep sonuç ilişkisi içinde düşündüğümüzde Avrupa'nın geri kalanından ekonomik ve dini reformlar açısından bir adım önde olan Hollanda toplumunda oluşan sanat üretim ve tüketim dinamiği oldukça göz kamaştırıcıdır. İşte Rembrandt tam da bu elverişli ortamda var olmuştur. Ancak Rembrandt'ın sırrını burada aramak yetersiz kalır. Rembrandt, onca sanatçı ve üretim arasında teknik ve içerik açısından, yapıtlarında kolaylıkla çözülüp tarif edilemeyen bir tür büyü icat edip ölümsüz yapıtlar üretmiştir. Bu büyüğü ortamın koşullarına veya teknik becerisine yüklediğimizde sözcüğü tam karşılayamayabilir. Rembrandt'ı tanıdıkça bütün o ticaret ve ilişkiler dinamiğinin ortasında üretim azminin, merakın, malzeme ile özgürce deneme iştahının sonucunda kendi şiirini bulduğunu söyleyebiliriz. Bahsettiğimiz büyü, tam da buna karşılık gelir. Onun yapıtlarında bariz bir şekilde okunan bir ideolojiye veya toplumsal bir eleştirinin ortalama bir örneğine rastlamayız

ama yüzeyde oluşmasını istediği duyguya, auraya yani o büyüye ulaşmak için tekniğin sınırlarını ne kadar çok zorladığına şahit oluruz.

Bu tez çalışmasında hedef, Rembrandt'ın sanatını masaya yatırırken; temaları, dönemleri, farklı malzemelerle olan ilişkisi ve devasa tekniğini incelerken, bizi bu yolla içerik meselesine de ulaştırmaktır. Bu açıdan genelden özele bir sınıflandırma yoluna gidilmiştir. Sonucu etkileyecek her hangi bir bilginin dışarda kalmamasına özen gösterilmiştir. Bu sebeple gereksiz ayrıntılar gibi gözükebilecek bir çok bilgi bağlamın derinliği açısından gerekli görülmüştür.



BÖLÜM II

17. YY'da HOLLANDA

Ortaçağda kilisenin, halktan topladığı paraları kendi menfaati için kullanmaya başladığı ve halkı da bu yönde kullanıyor olduğu bilinmektedir. Maatbaanın icadı ise bu durumu değiştirmiş İncil'in farklı dillerde yazılıp dağıtılmasıyla halkın bilinçlenmesi, ve özgür düşüncenin yayılması, kilisenin zenginleşmesi ve halkın buna tepkisi sonucu reformu tetiklemiştir.

Bu dönemde Martin Luther en önemli kişilik olarak karşımıza çıkmaktadır. Yaptığı çalışmalarla ileride Hristiyanlığın yönünü değiştireceği bilinen bu kişi 1517 yılında Almanya /Wittenberg Kilisesi'nin kapısına 95 maddelik protesto yazısını asmasıyla Hristiyanlığın bölünmesi başlamıştır (Erbaş, 2007, s. 11).

Asırlar boyunca süregelen bu çabalar sonuncunda protestanlık yayılmıştır. Protestanlığın esası kapitalizme, insan haklarının çoğalmasına sebep olduğu düşünülmüştür. bu süreçte batı dünyası zenginleşmiş, kilise gücünü kaybederken, güçlü devlet ideolojisi ortaya çıkmıştır. Luther ekonomik açıdan devletten yana olup, John Calvin e göre ise bu dünyada çalışmak öbür dünya için yatırım olacağını savunmuştur. Böylece yepyeni bir ekonomi sistemi ortaya çıkmıştır.

"Marksist tarihçilere göre, reform, 'ilk burjuva devrimi'dir." Zenginleşen halk politikacılarla karşı karşıya gelip, katolik kilisesini reddetmiştir. Bu "dönemde Luther de onların nezdinde ekonomik iktidarın ve yeni burjuva düşünce yapısının bir sözcüsüydü." Avrupa bu zorlu süreçten geçerken, Flaman topraklarındaki yaşanan gelişmeler 17.yyda altın çağını yaşayacaktı (Erbaş, 2007, s. 63).

II.I. Tarihi

"Halsburg Hanedanı'ndan V. Karl (1500-1558) , 1557'de imparatorluk ünvanını kardeşi Ferdinand'a bırakırken, hollanda topraklarını da İspanya ile beraber oğlu II.Philipp'e vermişti. Protestan Hollandalılar bu tarihten sonra soykırım derecesinde zulüm gördükleri Katolik İspanyollara karşı Orange Hanedanlığı Dükü Willem'in önderliğinde ayaklandılar. "80 yıl savaşları"nın ardından 1648 yılında Vestfalya Barış Antlaşması sonucunda Hollanda, Zeeland, Utrecht, Friesland, Groningen, Overijssel ve Gelderland'dan oluşan Birleşik Eyaletler Cumhuriyeti, bağımsız bir devlet olarak tanınmış oldu" (Yılmaz, 2009, s. 11).

Bu anlaşma sonucu Flaman toprakları kuzey ve güney eyaletler olarak ikiye bölünmüştür. Bugunku Hollanda'nın temelini kuzey eyaletler oluşturmaktaydı. Bu bölgeye "Birleşik Eyaletler" veya "Hollanda Cumhuriyeti" deniliyordu. Ve güney bölgesi ise bugünkü Belçika, Lüksemburg ve kuzey Fransa'nın küçük bir bölümü "İspanyol Hollandası" olarak anılır. Bu bölgeye "Nederlands" yani, "aşağı/alt ülkeler" denilmektedir (North, 2014, s. 9).

Avrupada bir tarafta Roma'dan beslenen krallıklar varken, diğer yandan Protestanların elinde olan ve ticaretle uğraşan sürekli gelişen şehirler oluşmaktaydı. Bu dönemde Hollanda'nın altın çağı başlamış oldu (Ülde, 2010, s. 18).

II. II. Ticareti

Hollanda, deniz ticaretine ağırlık verirken, halkta ticareti önemsemiştir. Böylece halk zenginleşmeye başlamış ve devleti etkileyecek kadar güçlenmiştir. Ticaret öne çıkıp, tüccarlar değer kazanmıştır, böylelikle "ticari orta sınıf" devlet işlerinde söz sahibi olmaya başlamışlardır. Hollanda'nın bağımsızlığında önemli rol oynayan tüccarlar ve denizciler, artık

bu topraklarda iki önemli sınıf haline gelmiştir. Fakir halk yönetilenler tarafından korunuyordu. Açlık ve işsizlik gibi sorunlar çıkmaması için devlet tarafından önlem alınıyordu. Politik önlemlerin dışında kalvinist öğretisinin bir kuralı olarak fakir halka yardım etmek esastı. Ve bu sayede toplumda denge sağlandığı düşünülmektedir (Yücel, 2007, s. 19-20).

Aşevleri ve benzeri hayırsever kurumlar ihtiyaç sahiplerine yönelik oluşturulmuş olsa da çok önemszenmeyip, ciddiye alınmadan yürütüldüğü söylenen bu kurumlar sayesinde fakir halka arka çıkıldığı görülmektedir (North, 2014, s. 86).

Savaş sebebiyle güneyden kuzeye kaçan tüccar halk, ekonomisini ve sanat hayatını etkilemiştir. Amsterdam finansal yönden güçlenmiş, flaman sanatının merkezi olan Anvers'in popülaritesinin kaybolmaya başladığı gözlenmiş ve hem Flaman topraklarından hem de Avrupa'nın bir çok yerinden kuzey Hollanda'ya göçler meydana gelmiştir (Yücel, 2007, s. 19).

II. II. I. Göçler

Bu dönemde, Hollanda Avrupa'nın cenneti durumuna gelmişti ve diğer ülkelerden göç almaya başlamıştı. Çünkü burada insanlar kendilerini mutlu ve güvende hissediyorlardı. Protestanlığın sağladığı hoşgörü zemini, bu göçmenler için rahat bir ortamdı. Böylelikle bölgenin zanaatkar tüccar ve sarraf nüfusu artış gösterdi ve Hollanda, en parlak dönemini 17.yy'da yaşadı.

Dini ve entellektüel hoşgörü diğer avrupa ülkelerinden farklılığını yarattı. Kalvinizme göre çalışmak esastı. Lüksten uzak durmak, kilisenin kurallarına uymak insanları Tanrıya yakınlaştıracaktı. Bu inanca göre yaşayanlar "seçilmiş kişi"lerdi.

"Örneğin Calvin yaşamının son yıllarında Fransa ve Hollanda'daki Protestanlar uzerinde artan baskı sırasında protestanların imanlarında sadık kalarak sabretmelerini,

secilmişlerden olmanın bir işareti olarak nitelemiştir" (Olgun, 2012, s. 53). Calvin'in öğretileri, Hristiyanlık mezhebi olan Kalvinizm olarak adlandırılmıştır.

17.yyda hollandada bilimadamları fikirlerini rahatça sunabilecek ortam buldular. Diğer Avrupa ülkelerinde böyle bir durum söz konusu olmadığı, hatta Galilei fikirlerinden dolayı kilise tarafından cezalandırıldığı bilinmektedir. Descartes'te özgür bir çalışma ortamına sahip olmadığı biliniyordu (Yücel, 2007, s. 21). Hümanist bakışın Erasmus gibi düşünürler tarafından geliştirildiği bu ülkedeki özgürlük ve hoşgörü ortamı, Descartes ve diğer birçok ünlü filozof ve sanatçının buraya gelip yerleşmesini sağlamıştır (Çeler, s. 75).

Kuzey Hollanda'da Amsterdam ve Rotterdam gibi liman şehirleri önem kazandı. Böylelikle de nüfuslarının arttığı görülmektedir. Nüfus artışının nedeninin sadece göçlerden değil evliliklerin erken yaşta olup doğumların yükselmesinden ileri geldiği de düşünülmektedir. Yüzyılın ikinci yarısından sonra evlilik yaşı ilerleyince doğurganlık azalıp nüfusta buna bağlı olarak azalma göstermiştir. Bu yüzden kentlerin ekonomik ilerleme kaydetmesi için kırsal kesimler göçe ve tekrardan yüksek doğum oranlarına mecbur kalmış gözükmemektedir (North, 2014, s. 40).

Bu dönemde kişi başı gelirin en yüksek ülke olması nedeniyle Hollanda'ya göç cazip hale gelmiştir.

II. II. II. Tarım, Balıkçılık, Bahçecilik

Tarım ve balıkçılık ekonominin lokomatifi idi. Balıkçılıkta kullanılan teknoloji uygulamaları diğer avrupalı balıkçılardan daha gelişmişti ve onları lider konumuna getirmişti. Tarım geliştikçe baltık ülkelerinden ithalat da gelişti. Kendi topraklarını işletmeye başlayan köylüler, ticareti canlandırdı. Üretilen mallar (hayvan yemi, sanayi ürünleri gibi) genellikle kentli işletmeciler tarafından talep görüyordu.

Bir diğerk önem kazanan sektör ise bahçecilikti. sebze ve meyveler 16.yyda sadece varlıklı ailelerin bahçelerinde yetişirken, 17.yyda çoğuk köyde sadece sebze ve meyve yetiştirilmeye başlandı. Böylece çoğalan ürünlere herkes kolayca erişebildi. Sebze ve meyve lüks tüketim konumundan çıktı. Tarıma talep artınca, işlenen topraklar değerk kazandı. Ekonominin gelişmesi ile lüks tüketim arttı (North, 2014, s. 41-45).

"1728'de Daniel Defoe A plan of the English Commerce başlıklı risalesinde şöyle yazmıştı: "Hollandalılar dünyanın nakliyecileridir, ticarete de aracı rolü oynarlar, avrupanın simsarları, komisyoncularıdır; yeniden satmak için satın alırlar, içeri alıp dışarı gönderirler; çok geniş ticaretlerinin en büyük bölümünü, yeniden tüm dünyaya vermek üzere dünyanın her yerinden malzeme almaları oluşturur" (North, 2014, s. 37).

Ayrıca dokuma sanayii de göçler sayesinde oluşan farklı dokumacılık teknolojileriyle gelişmiştir. Kentleşme geliştikçe, inşaat sektörü de gelişmiştir. (North, 2014, s. 50).

II. II. III. Gemi İmalatı

Ekonominin gelişmesindeki diğerk bir faktörün de gemi imalatı olduğı ve bu sektör ile avrupanın ilk sırasında yer aldığı bilinmektedir. Gelişen gemi inşaat sanayii sayesinde hem iş bölümünün, hem de mekaniğin çok geliştiğı gözlenir (North, 2014, s. 48-49).

Kalvinizm ile benimsenen çalışkanlığın fayda sağladığı gözlenmektedir. Sanayii ve ticareti geliştiren diğerk önemli etken ise bölgenin verimli topraklarından kaynaklanmaktadır. Sistemli çalışmaları ve diğerk ülkelere kıyasla daha modern yöntemleri seçmeleri de buna katkı sağlamıştır.

VOC, Endonezya, Japonya, Tayvan, Sri Lanka ve Güney Afrika'da yeni şubeler açarak gelişimini sürdürmüştür. Deniz ticareti sayesinde baharat, porselen, değerkli kumaşlar ve çeşitli

egzotik ürünler Hollanda'ya geliyordu. Dolayısıyla bu ilgi çekici yeni ürünler yerli üretimde farklı zevklerin oluşumuna yol açmıştır (Yılmaz, 2009, s. 12). Ayrıca Deniz ticaretinin gelişimi sayesinde Hollandalıların harita çıkarma üzerine önemli adımlar attıkları bilinmektedir (Spence, 2001, s. 3).

Bu ticari etkileşim Hollanda'da eğitim ve öğretim alanında da yeniliklerin gözlemlenmesine sebep olmuştur. Üniversitelerde, doğu tıbbı ile matematik bilimlerinin incelenmesi için Arapça ve Türkçe derslerin verildiği Şarkiyat Bölümleri kurulduğu bilinmektedir (Yılmaz, 2009, s. 13).

Gemi yapımı ve bunun sayesinde oluşan deniz ticareti ihracatının etkilerinden bir diğeri de, seramik ve gıda maddeleri sektörünün gelişimi olarak görünmektedir (North, 2014, s. 49).

Hollanda, teknolojik üstünlük, yeterli işgücü ve yatırım sermayesinin hazır olması sayesinde Avrupa ülkeleri arasında lider konumda olmuştur. Bu üstünlükler sayesinde Altın Çağ'ını yaşayan Hollanda, 17.yy'da Avrupa pazarına hakim olmuştur (North, 2014, s. 60-61).

II. III. Kültürel Yapısı

17.yyda karşılaşılan toplumsal değişim, Avrupa'da benzeri olmayan bir durumdu. Aristokrasi düzeninden burjuva toplumuna geçiş gerçekleşmiş, ve bu insanlar Hollanda toplumuna egemen seçkin kentlilerdi. Toplumsal statü bu topraklarda artık doğumla gelen üstünlük sayesinde değil, ticari statü ile belirleniyordu (North, 2014, s. 67).

Sosyal ilerleme sahip olunan servete bağlıydı. Bu dönemde tüccarlarla soylu aileler arasında evlilikler yapılır, sosyal statüde yüksek mevkilere ulaşıldı (Yücel, 2007, s. 20). Alt ve orta sınıfa mensup insanların yükselecek kadar kadar paraları yoksa veya zengin evlilikler

yapamadıkları takdirde, denizci olmayı ya da sanat alanında ilerlemeyi seçerlerdi (North, 2014, s. 82).

Hollanda toplumunda statüyü belirleyen bazı semboller bulunuyordu. Siyah renkli kıyafetler, at arabaları, evlerinin büyüklüğü ve bulunduğu semtler, kutlamalarda veya kiliselerdeki oturma düzeni kişinin hangi statüde olduğunu kolayca anlaşılabilmesini sağlayan etkenlerdi (North, 2014, s. 84).

Evlerin döşemeleri, duvarlara asılan resimler, ev sahibinin sosyal konumuna işaret ediyordu. Porselenler, süslü duvar halıları, veya resimler yalnızca üst sınıfı yansıtmıyor, orta sınıfın da ince zevklere sahip olduğu, evlerinde aile portreleri ya da bireysel portrelerinin bulunduğu bilinmektedir. Bu özel statü sembolü sanatçılar için önemli bir durumdu (North, 2014, s. 85).

Kendi toplumsal statülerini ispatlamak isteyen burjuvanın, sanatsal ürünlere, özellikle de tablolara büyük yatırım yaptıkları görülmektedir. Hollanda'daki evlerde 1660 yılını işaret eden kayıtlarda, toplam 3 milyon tablonun varlığından söz edilmektedir (Çeler, s. 75).

17.yy Hollanda toplumu Avrupa'da benzersizdi. Siyaset ve sosyal yaşam, diğer Avrupa ülkelerinde olduğu gibi kilisenin ya da bir kralın yönetiminde değil, kentli üst sınıfın, burjuvanın elindeydi (North, 2014, s. 86).

Amsterdam'da yaşayan halkın, inanç özgürlüğüne sahip olduğu ve istedikleri gibi ibadet edebildikleri bilinmektedir. Lutherciler, Calvinistler, Yahudiler ve Katolikler bir arada yaşarlar (Spence, 2001, s. 4).

Kentli orta sınıf daha küçük kentlerde iktidarın sahibiyken Fransa'da bu durum, ancak Fransız Devrimi ile gerçekleşebilmiştir. Bu zengin orta sınıfın, köylüler ile birlikte çalışarak ülkenin ekonomik, sosyal ve sanatsal gelişiminde önemli rol oynadığı görülmektedir (North, 2014, s. 86). Köylülerin refah düzeyini ortaya çıkaran Jan de Vries'in derlediği tereke dökümlerinden anlaşıldığı üzere, 16.yy ile karşılaştırıldığında 17.yy'da köylülerin evinde

sahip oldukları eşyalar ve tablo sayısı ülkenin zenginliği ve gelişmişlik seviyesini açıkça göstermektedir (North, 2014, s. 72).

Avrupa ülkelerinden bir diğer farkı da, adil bir düzen içerisinde uygulanan vergi sisteminin olmasıydı. Vergi yükü köylülere atfedilmemiş, herhangi bir sınıf ayrıcalıklı sayılıp vergiden muaf olmamış, bir diğerine yük olmamak üzere düzenlenmiş bir sistem içerisinde yaşanıldığı gözlenmektedir (North, 2014, s. 88). Bu durumu dini açıdan açıklamak mümkün olabilir. Kalvinizm'e göre, dindar bir kişi, komşusunun sahip olduklarına karşı saygılı davranıp onu istismar etmez, hatta samimi duygular içerisinde komşusunun hakkını korur (Olgun, 2012, s. 100).

17.yy'da Hollanda'ya ziyaret amaçlı gelen yabancıların, ticaretin, sanayinin, teknolojinin ilerlemiş olması, şehirlerin düzeni, güzelliği ve temizliği, dini hoşgörü, felsefe, sanat ve bilim alanlarındaki gelişmeleri görünce hayret ve şaşkınlık yaşadıkları düşünülmektedir. Fakat bu şaşkınlık kimi zaman olumlu gelişmemiş, farklı dinlere ve mezheplere duyulan sınırsız hoşgörü, toplumun sınıfsal farklarının belirsizliğinin, yabancıları rahatsız ettiği söylenebilir (Çeler, s. 73).

Hollanda'da 15. ve 16.yy'da eğitime verilen önem, 17.yy'da da devam etmiştir. Özellikle hümanist Desiderus Erasmus'un kitapları 1650'de Amsterdam'da tekrar basılmış, "yalnızca eğitim yeni doğan çocuğu insan yapar" sözüyle bilinen Erasmus, eğitimin çok ciddiye alınmasını sağlamıştır. Eğitim ile, erdemli, kültürlü, sorumluluk sahibi çocuklar yetiştirilir, dolayısıyla Kalvinizm'e uygun eğitimden geçmeleri için okulların sayısında artış hatta, inanç özgürlüğü tanınmış özel okulların açıldığı gözlenmektedir (Öndin, 2018, s. 231).

II. IV. Sanat Ortamı

Hollanda'da sanat için hazır bir pazar bulunmaktaydı. Yılda yaklaşık 70 bin resmin üretildiği tahmin edilen Hollanda'da her sınıftan insan resim satın alabiliyordu (Demir, 2012). Evlerin duvarlarında orijinal yada kopya, veya basit baskı eserlerin bulunduğu düşünülmektedir. Örneğin Delft'teki evlerin yaklaşık olarak 2/3 sinde her çeşit resme rastlamak mümkündür (North, 2014, s. 145). Ressamlar tek bir konu üzerine profesyonelleşip, resimlerine harcadıkları saati hesaplayarak fiyatlarını belirlerlerdi (Spence, 2001, s. 26). Eserlerin fiyatları ayrıca, konusuna, orijinal veya kopya olup olmadığına, sanatçının ününe göre değişim gösterirdi (North, 2014, s. 139).

Ressamların çoğu Holland Eyaletlerinde, Rotterdam, Haarlem, Leiden, Delft ve bir sanat merkezi sayılan Ulrecht kentlerinde ikamet ettikleri bilinmektedir. Amsterdam'da mevcut olan geniş pazarın çekiciliği ve resamlara destek verdiği bilinen Orange Hanedanlığının olduğu Lahey şehri de, tercih edilen yerler arasındaydı (North, 2014, s. 94).

Aileleri tarafından bir ustanın yanında eğitim almaları için ödenen ücret incelendiğinde sanatçıların orta sınıftan geldiği görülmektedir. Aileler ile sanat eğitimi verenler arasında imzalanan sözleşmelerde sanatçı adayının altı ay süren çıraklık süreci boyunca nasıl ve ne tür bir eğitim aldığı hakkında bilgiler günümüze kadar ulaşan belgelerde bulunmaktadır.

Bazı aileler sanat eğitimi için çocuklarını İtalya'ya veya Fransa'ya yollarlardı. Bunu masrafı karşılayamayacak olan aileler ise, Amsterdam'da bulunan saygın bir ressamın yanında eğitim görmelerini yeterli bulurlardı. Sözleşmeler incelendiğinde ücretlerin çeşitlilik gösterdiği göze çarpmaktadır. Ustanın itibarı örneğin, Rembrandt veya Gerrit Dou gibi bir ressamın yanında yatılı kalmasalar bile aileler tarafından ödenen ücret yılda 100 gulden iken, daha az tanınmış bir ressam yılda 2 veya 6 gulden arasında olduğu bilinmektedir. Öğrencinin

yaşı veya yatılı kalıp kalmayacağı ve 17.yy'da yaygın bir şey olan ustaların, çıraklarının yaptığı resimleri üzerinde söz hakkı, yani imza yetkisine sahip olması bu çeşitliliğin sebepleri olarak gözükmektedir (North, 2014, s. 97).

17.yy öncesinde sanatçıların, zanaatkar loncalarına bağlı olduğu görülürken, büyük olasılıkla Rönesans'ın yol açtığı farkındalık sebebi ile kendi loncalarını kurdukları gözlemlenmektedir. Pek çok farklı şehirde kurulan Aziz Luka Lonca'sına bağlı olan ressamlar eserlerinin üretimini ve pazarlamasını denetleyen bu kurum sayesinde kendilerini güvence altına aldıkları düşünülmektedir (Ülde, 2010, s. 21).

Loncaya kayıtlı olmak şart değildi. Bazı ressamın örneğin, Rembrandt ve Ferdinand Bol'un münferit çalışmayı tercih ettikleri ve loncaya üye olmanın herhangi bir fayda sağlamadığını düşünmekteydi. Fakat bu tercih Rembrandt'ın, iflas ettiğinde loncanın sosyal yardım hakkından faydalanamamasına sebep olmuştur (North, 2014, s. 103).

Genel olarak ressamın varlık ve refah içinde yaşamlarını sürdürdükleri söylenebilir. Özellikle loncada usta sayılan bir ressam, toplum içinde üst sınıfa üye olabilecek kadar mevkisini yükseltebilirdi. Kayıtlara göre ressamın en yüksek emlak vergisini ödedikleri ve hayır kurumlarına yaptıkları bağışlar ile bu doğrulanmaktadır (North, 2014, s. 108).

Ressamların sanat alıcılarının ve kentli üst sınıfların iştirak ettiği, toplantılarda veya törenlerde bulunarak toplum içinde sosyal statülerini yükselttikleri düşünülmektedir. Ayrıca kendi yaptıkları koleksiyonun da ressamın toplumsal statüsünü belirleyen önemli faktörlerden biri olduğu söylenilebilir (North, 2014, s. 151).

II. IV. I. Sanat Pazarı

Modern anlamda koleksiyonerlik kavramı bu dönemde oluşmaya başlamıştır (Demir, 2012, s. 8). Ressamlar, resimlerini ya doğrudan aracısız şekilde atölye ziyaretlerinde bulunan

sanat alıcılarına, ya da sanat tüccarları vasıtası ile satarlardı. Fakat, eski usul sanat hamiliğinin tam olarak bittiği söylenemeyen bu dönemde, portre ressamlarının Orange Hanedanlığı çevresinde gelişen seri üretim işleri kabul etmediği takdirde, siparişlerle geçinmek zorunda kaldıkları görülmektedir. Belli bir üne kavuşmuş, Gerrit Dou, Frans van Mieris, Vermeer gibi ressamların ise, hayatları boyunca tek bir müşteri için çalıştıkları bilinmektedir (North, 2014, s. 119).

II. V. II. Sergiler, Mezatlar ve Müzayedeler

Kamu kuruluşlarından veya özel kişilerden sipariş alamayan çoğu ressamın, satış yapmak için çeşitli yollara başvurduğu gözlemlenmektedir. Aziz Luka Lonca'sının düzenlediği sergi ve müzayedeler sayesinde sanatçılar eserlerini satabilmekteydiler (North, 2014, s. 125).

İlk serginin Antwerp'te açıldığı, ardından Utrecht kentindeki ressamlar loncalasının kalıcı satış sergileri düzenlediği, Lahey'de de ressamların birlik kurup, fiyat konusunda bir standart oluşturmaya çalıştıkları görülmüştür. Hem kendi hem de başkalarının eserlerini sattığı bilinen sanatçıların, sanat pazarı merkezi Amsterdam şehridir. Yavaş yavaş profesyonel sanat tacirlerinin oluşmaya başladığı bu dönemde Rembrandt'ın hem kendi, hem de öğrencilerinin işlerini sattığı bilinmektedir (Öndin, 2018, s. 173).

Her fiyattan resim bulunan tereke mezatları ressamlar için diğer bir satış noktasıydı. Bazen başkaların düzenlediği tereke müzayedelerinde kendi resimleriyle katılır, bazen de kendileri hayattayken bile müzayedelerde resimlerini satarlardı. Loncaların çok sistemli ya da sıkı bir yönetimi olmadı için, ressamlar müzayedelere katılmak için de, kendilerini iflas etmiş gibi gösterip zorunlu mezat açabilirlerdi (North, 2014, s. 130).

Koleksiyonerlerin düzenlediği müzayedeler çok önemliydi. Sanat dünyasından çeşitli sanatçı ve akımlardan meydana gelmiş bu eserlerin oluşturduğu müzayedeler, heyecanla karşılanırdı. 1639 yılında gerçekleşen Lucas van Uffele'nin koleksiyonundan oluşan müzayede özellikle önem taşır. Rembrandt'ın Portekizli bir yahudi olan Alfonso Lopez ile birlikte katıldığı bilinen bu müzayedede, Lopez, Raffaello'nun "Baldassare Castiglione Portresi"ni 3500 guldene satın aldığı ve Rembrandt'ın da bu sırada eserin eskizini yaptığı bilinmektedir. O dönemde hiç bir Hollandalı ressamın böylesi yüksek fiyatlarda satış yapamadığı gözlemlenmiştir (North, 2014, s. 131).

17.yy'da sadece Hollanda'da hayır işlerine fon sağlamak için düzenlenen piyangolarda, ödül olarak eserlerin verildiği yani bir nevi değiş-tokuş yapıldığı görülmüştür. Sanat tüccarları ve ressamlar bu ortamda ellerinde bulunan resimleri ve koleksiyonlarını halka gösterme olanağını bulmuşlardır (North, 2014, s. 127).

İlk özel galerinin 1620 yılında Willem Jansz Decker ve sanat tüccarı Pauwel Weyts'in işbirliği ile resimlerini sergilemek için "Orange Sarayı Beyaz Galerisi" olarak bilinen yeri kiraladıkları bilinmektedir (North, 2014, s. 126-127).

II. IV. III. Sanat Tüccarları

II. IV. III. I. İkinci El Sanat Tüccarları

İkinci el sanat satışı genellikle okur yazar olmayan, alt sınıfa mensup kadın tüccarlar tarafından yürütülürdü. Koleksiyonlarında uygun fiyatlı eserler bulunmaktaydı. Sanat alıcılarını ve sanatçıları bir araya getiren ve kayıtlara göre 1 veya 2 guldene eser satın aldıkları bilinen bu tüccarların en ucuz sanat eserleri üzerine yoğunlaştıkları düşünülmektedir (North, 2014, s. 131). Seri üretim sanat eserleri ile de ilgilenen bu küçük tüccarlar çoğu zaman kendileri için çalışan ressamların resimlerini satar, seyyar satıcılık yapar, panayırları dolaşır

resim satın alır, ya da farklı şehirlerde kurulan panayır günlerini takip eder, oralarda satışlarını yaparlardı (North, 2014, s. 135).

II. IV. III. II. Ek İş Olarak Sanat ile İlgilenen Tüccarlar

O dönemde ressamalar eserlerini alışveriş aracı olarak kullanabilmekteydiler. Borçlarını ödeyebilir, hatta belirli bir mal veya hizmet almak için de resimlerlerini verebilirlerdi. Bu da resim sanatının Hollanda'da ne kadar önemli ve prestijli bir konumda yer aldığına işaret edebilir. Ama aynı zamanda her an nakde çevrilebilecek bir değiş tokuş malı olarak görülen bu eserler, çoğu zaman sadece prestij sahibi olmak için sahip olunmadığı düşünülebilir. Örneğin, Vermeer'in babası meyhane sahibidir, fakat aynı zamanda diğer meyhane işletmecileri gibi sanat tüccarlığı yaptığı, borçlarını ödeyen sanatçılar sayesinde önemli koleksiyona sahip oldukları bilinmektedir (North, 2014, s. 131).

II. IV. III. III. Önemli Sanat Tacirleri

Bu grup tacirler, genellikle ticarete atılmadan önce resim sanatında başarılı olamamış ressamalardan oluşmaktadır (North, 2014, s. 133). Kendi loncaları dışında sanatçı loncalarında da kayıtlı oldukları gözlemlenmektedir. Bu da, toplum içerisinde ressamaların ve tüccarların önemli bir yere sahip olduklarını gösterebilir (Erdoğan, 2016, s. 53). Koleksiyonlarını genişletmek için mezatlar ve müzayede katılımları dışında, kiraladıkları ressamalar sayesinde kopya işler yaptırdıkları bilinmektedir. Yalnızca Hollandalı sanatçıların eserleriyle değil, İtalyan ve Flaman sanatçılarının yapıtlarıyla da ilgilenir, bazen de Rönesans ustalarının gerçeği olmasa bile, kopyalarını sanat alıcılarıyla buluşturdukları söylenmektedir (North, 2014, s. 135).

Bu tacirlerin müşterileri, üst düzeyden önemli koleksiyon sahibi insanlardan oluşmaktaydı. Birçoğunun müşterilerine katalog gönderdikleri düşünülmektedir. Sanat erbabı olarak da tanınan bu tacirler, müşterilerinin talep ettiği esere ulaşmak için sanat kurumlarına gider, araştırma yapar, ya da kendileri için çalışan ressamalara sipariş verirlerdi (North, 2014, s. 136).

O dönemde tüccarların başlatmış olduğu yeni bir etkinlik göze çarpmaktadır. Adına "Büyük Tur" denilen bu aktiviteden birçok genç ressam, bilim adamı ve araştırmacı faydalanmıştır. Farklı ülkelere gidip gözlemlene fırsatı yakalayan bu insanlar, deneyimledikleri yeni kültürler sayesinde kendilerini geliştirmişlerdir. Eğitimleri için üniversite gezen ve müze ziyaretleri ile yeni eserler gören ressamlar, buralarda çevre edinmiş kendilerini tanıtmaya fırsatı elde etmiş, eserlerini satmış veya satın almışlardır. Gezi sırasında gözlemledikleri yeni yerlerde portre ve manzara resimleri yapan bu sanatçılar, öğrendikleri teknikleri geliştirip Hollanda Altın Çağı'nın sanat alanında büyük rol oynadıkları düşünülmektedir (Erdoğan, 2016, s. 48).

II. IV. IV. Koleksiyonerlerin ve Sanat Alıcılarının Eser Seçimi

16.yy'a göre 17.yy'da Hollanda'da sanat, ibadet aracı niteliğinden çıktığı için, sanat alıcılarının özel zevki ön plana geçmiştir. Ya estetik görüldüğü için, ya da eğitici mesajlar içerdiği için resim alınırdı. Bu sanat alıcısının tercihinine bağlıydı. Yani koleksiyoner istediği her esere maddi olanakları el verdiği kadarıyla, ulaşmakta özgürdü (North, 2014, s. 176).

17.yy'daki çeşitli gelire sahip sanat alıcıları incelendiğinde, ortak bir noktada buluşulduğu anlaşılmıştır. Önemli koleksiyonerler hariç, sanat alıcıları önem sırasının başına eserin ustasını koymamış, ne olursa olsun gelirlerine göre herhangi bir türden resim sahibi olmayı hedeflemişlerdir. Sanat eserlerinin işlevi değiştiğinden, insanlar artık evlerini

süslemek için resim satın almaya başlamışlardı. Manzara resimlerine ilgi artmıştı çünkü üretim süresi kısalmış fiyatları düşmüştü. Varlıklı kişilerin sahip olduğu resim sayısı ve kalitesi diğerlerine göre değişiklik gösterdiği ve istediği sanat eserine daha kolay ve kısa sürede ulaşabildikleri bilinmektedir. Bu da, diğer sanat alıcılarından tek fark olarak ortaya çıkmaktadır (North, 2014, s. 177-178).

Sanat alıcılarının zevkini sanat tüccarlarının belirlediği söylenebilir. 17.yy'ın sonunda yaşadıkları dönemin eserlerine değil de, eski ustaların eserlerine daha çok rağbet edilmiş olması bu durumu açıklayabilir (North, 2014, s. 178).



BÖLÜM III

HOLLANDA ve FLAMAN RESMİ

III. I. Kuzey-Güney Farkı

17.yy'a kadar Hollanda'nın başlıca sanat şehirlerindeki Harleem ve Lahey'deki ressamalar ile Anvers, Amsterdam Bruges şehirlerindeki ressamaların çalışmaları arasında sanatsal açıdan farklılıklar gözlenmemiş fakat 17.yy'da Hollanda'nın siyasi, dini ve toplumsal değişimi bu iki bölgeyi birbirinden ayırıp sanatlarını etkilemiştir. Bugün Hollanda ismini alan bu topraklardaki iki büyük sanatçı Rubens ve Rembrandt aynı yıllarda, aynı ülke içerisinde yaşamalarına rağmen, farklı yönetim sebebiyle ve çeşitli gelişmeler sonucu birbirine hiç benzemeyen iki sanat anlayışının içinde olmuşlardır. Rubens, Katolik Flaman topraklarda kalıp kilise yönetiminde sanatını yaparken, kuzey Protestan Hollanda bölgesinde yaşayan Rembrandt ise sanatına ruh katarak kendi ifade tarzını yaratmıştır. Dini baskı ve himaye altındaki Flaman bölgesi ile sosyolojik, ekonomik gelişim içerisinde hızla büyüyen bağımsızlığını elde eden kuzey Hollanda eyaletleri içerisinde sanat her iki tarafta yaşayan sanatçıları etkilemiştir (Yücel, 2007, s. 30).

17.yy'da Barok dönemde, Protestan kuzey bölge sanatı burjuvanın beğenisi ve istekleri doğrultusunda nesneleri ayrıntılı olarak betimleme eğilimiyle gelişmiş, İspanya'nın kontrolü altında kalmaya devam eden Katolik Flaman güney bölgede yaşayan sanatçılar ise İtalyan sanatının hareketli, renkli, abartılı, gösterişli üslubundan etkilenmiştir.

Güneydeki feodal yapı sebebiyle saraydan ve kiliseden sipariş alan sanatçılar resimlerinde "kahramanlaşmayı" betimleyen unsurlardan yana olmuş, kuzeydeki burjuva kontrolündeki sanat ise "gerçekçilik" alanında ilerlemiştir (North, 2014, 25).

Protestan ahlakında çalışmak bir tür ibadet olarak görülmektedir. Ve bu yüzden de ekonomik başarı Tanrı'nın bir hediyesi olarak değerlendirildiği için sanatçıların tavrının realizmden yana olduğu düşünülmektedir. Fakat bu gerçekçilik, gerçeğin basit bir taklidi olarak görülmemiştir (Öndin, 2018, s. 171).

Hollanda resmini mercek altına alan Georg Wilhelm Fredrich Hegel "Estetik: Güzel Sanatlar Üzerine Dersler" başlıklı yapıtında Hollanda resminden şu şekilde bahseder;

"Bu duyarlı ve doğuştan sanata yakınlık duyan insanlar güç sahibiydi ama aynı zamanda adildi; hayatları doyurucu ve rahattı, ve resimlerinden, bu hayatın zevkine varmak için yararlanmak istediler. onlar, durumun elverdiği her an resimlerinde bunların bir kez daha tadını çıkarmak istediler: kentlerinin, evlerinin, mobilyalarının tertipli olmasının , evde hüküm süren huzurun ve bir o kadar da eşlerinin, çocuklarının saygın giyiminin, zenginliklerinin, sivil ve siyasi törenlerinin, denizcilerin cesaretinin, ticaretteki ünlerinin ve dünyaya yelken açan gemilerinin. Hollandalı ressamalar aynı zamanda doğadaki nesnelere içten ve neşeli bir varoluş duygusu katarlar. resimlerini kılı kırk yararcasına yapmışlar, en üstün sanatsal kompozisyon özgürlüğü ile rastlantısal ayrıntılara karşı duydukları ince hassasiyeti birleştirmişlerdir. konular hem özgürce hem sadakatle ele alınmıştır ve yalnızca bir an var olan şeyleri sevdikleri çok açıktır. Taze bir bakışa sahiptirler ve dikkatlerini yoğun bir biçimde, en minik ve en sınırlı nesneler üzerinde toplarlar" (North, 2014, s. 13).

Hollanda sanatı gerçekçiliğinin üzerinde duran bir başka isim olan Samuel van Hoogstraeten, "Schoole der Schilder-Konst " başlıklı yapıtında şu şekilde bahseder; "Bitmiş bir resim doğaya tutulmuş bir ayna gibidir ama orada olmayan şeyleri de canlandıran bir aynadır bu ve bizler de, bu aldatma biçiminde, övgüye değer ve eğlenceli şeyler görüyoruz" (North, 2014, s. 15).

Ressam ve yazar olan Eugene Fromantin ise şöyle demiştir;

"Bir hollandalı ressam neden resim yapardı? Yapmak zorunda değildi ve belirtmeden geçmeyelim, hiçbir zaman ona neden resim yaptığı sorulmadı da. Şaraptan kızarmış burnu, kocaman gözleriyle bir köylü bize bakar, ağzında tükürüğünü toplarken, bütün dişlerini göstererek güler: bu iyi resmedilirse, kendi başına değerli bir şeydir" (North, 2014, s. 16-17).

Arnold Hauser ise bu topraklarda gelişen sanatın orta sınıf ve burjuvadan kaynaklandığını öne sürmekteydi.

"Sanat tarihinde, gelişmeleri sosyolojik bakışla çözümlemenin bu denli verimli sonuçlar verdiği başka bir dönem daha yoktur; çünkü burada Flaman baroku ve Hollanda baroku gibi temelde birbirinden ayrı iki akım, coğrafi açıdan birbirine çok yakın yerlerde, neredeyse aynı dönemde, benzer dış koşullar altında ortaya çıkmıştır" (North, 2014, s. 24).

Sanat tarihçisi Svetlana Alpers kuzey bölgedeki sanatın sadece ahlaki mesaj kaygısıyla yapılmadığını savunur. Alpers'e göre; İtalyan sanatından etkilenen güney Flandra bölgesiyle, kuzey resminin arasındaki en önemli fark, Hollanda resminin burjuva yaşamından bir anı yakalayan betimleyici ve tasvir edici bir tutum izlediği, güney resminin de öyküleyici bir yapıda olduğudur. Alpers, Jan Vermeer ve Bruegel gibi ressamın resimlerinin sadece ahlaki ve pedagojik mesajlar taşıdığını değil, ayrıca gündelik hayatı anlık yansıtan fotoğrafik betimlemeler olduğunu söyler (North, 2014, s. 21).

Eleştirmen Tzvetan Todorov'a göre ise, Hollanda resimlerindeki insanlar, modern bir bireyi temsil etmektedirler. 17.yy'da tüm Avrupa'daki sanata hakim olan, yalnızca din tarafından belirlenmiş şeyleri ima etmek için ve göstermek için kullanılan insan, Hollandalı

sanatçılar tarafından eşyalarla, diğer insanlarla, evinde ya da köyünde, yeryüzündeki varlığı ile tüm kişisel özellikleriyle betimlenen bireyin temsili haline dönüşmüştür. Bu sanatsal gelişim, Hollanda toplumundaki modernleşme hareketinin yansımaları sonucunda oluşmuştur (Çeler, s. 82).

III. II. Sanatın Gelişimindeki Faktörler

III. II. I. Din

Güney ve Kuzey Flaman topraklarında gelişen farklı sanat anlayışının en önemli sebebi dindir. Kilisenin üstünlüğünü temsil eden kutsal imgeler Kalvinist Protestan halk tarafından reddedilir. Kiliselerdeki ikonlar kaldırılır, yok edilir ve yasaklanır. Katolik Flaman bölgede ise, bu imgelerden vazgeçmek halkın dini cehalete sürüklemek demek olduğundan, en önemli tür dini konulu resimlerdir. Bu sebeple Protestanlara karşı atak yapan kilisenin, çok sayıda dini resim ve heykel yapımında destek olduğu bilinmektedir (Öndin, 2018, s. 17).

Dini resimlerin değeri ve önemi kalmayınca Hollanda sanatında yeni konulara eğilim başlamıştır. Katolikler ibadet amacıyla dini resimlerine sahip çıkmaya devam ederlerken, Protestanların dini resimleri ya eğitici bulduklarından, ya da kişisel zevkleri doğrultusunda satın aldıkları düşünülür. Hollandalı burjuvanın, kendilerine uyacak türde, evlerinde asabilecekleri gündelik yaşantılarını, ve inançlı kişiliklerini yansıtan portre siparişleri verdikleri bilinmektedir (Conti, 1978, s. 48).

Dini resimlerden uzaklaşan sanatçılar, daha insana yönelik, dünyevi konularda yoğunlaştılar. Birebir gerçeği yansıtan bu eserleri anlamak için herhangi bir tarih, teknik veya yüksek kültüre ihtiyaç olmadığı düşünülür. Ressamlar için artık gördükleri her şeyi doğada bulundukları gibi aktarmak yeterli olmuştur (Yücel, 2007, s. 30).

Hiç bir donanıma gerek olmadığı düşünölen bu eserler hakkında diğör bir göröş ise, Hollanda resimlerinin bir çok gizli mesaj içerdiiğidir. Eric Sluijter, Hollanda resminin altında yatan mesajları inceleyerek, eserleri satın alan kişilerin kendi entelektöel altyapılarına göre resimleri bilinçli şekilde seçtiklerini söylemiştir (North, 2014, s. 20).

Jacob Cats, "Simgeler" adlı kitabında bu konu üzerine yoğunlaşmış ve Hollanda resim sanatında simgeci geleneğinin olduğunu vurgular (North, 2014, s. 19). Eserlerinde sıradan görönen sahneleri dini ve ahlakçı mesajlarla donattıkları düşünölr (Yöcel, 2007, s. 25).

Bu göröşe karşı çıkan Svetlana Alpers ise, "In the Art of Describing" başlıklı çalışmasında Hollanda ressamlarının tavrının, simgecilikten yana değıl, sadece gördüklerini gerçekte olduğu gibi yansıtmak olduğunu söyler (North, 2014, s. 21).

III. II. II. Ekonomi

Hollanda'da resim sanatının gelişmesinde diğör önemli bir faktör ekonomik güç olduğu düşünölr. Ekonomik büyümenin gerçekteştiğı, refahın arttığı yerlerde, sanat alanında olumlu atılımlar yapıldığı gözlemlenebilir.

Robert Lopez'e göre ise, İtalya'da yaşanan en zengin dönemin Rönesans değıl, 13.yy olduğunu, fakat bu dönemde dikkate değıer sanatsal başarıya rastlanılmadığını söylemiştir. Bu göröşe göre, ölkeler, ekonomik gerileme veya kısıtlı şartlar altındayken, sanatsal ve kültörel alanlara daha fazla yatırım yapmaktadır.

Arnold Esch'e göre ise, "İnsanların büyük ve üretken olmayan projeleri desteklemesi için parası olmalıdır" savı gerçeğı yansıtmaktadır. Ama yine de ekonominin sanat üzerinde kesin bir etkisi olduğunu kabul etmemiştir. Esch'e göre, sanatsal gelişimin gerçekteşmesi için iyi bir ekonominin olması önkoşul sayılabilir ama yeterli değıldir. Bu bilgi doğrultusunda

Milano ve Venedik şehirleri, Floransa kadar sanatsal ilerleme içerisinde olmalıdır (North, 2014, s. 30).

Wilfried Brulez 1986 yılında yaptığı incelemede, Hollanda'daki sanat ve kültürün ekonomi üzerinde bir etkisi olmadığını vurgulayıp, "kültürün gelişmesi için yükselen bir ekonomi olması gerekmez, kültürel durgunluk da ekonomik durgunlukla açıklanamaz" demiştir.

Fakat yine de sanata talebin olabilmesi için, nüfusun çoğunluğunun temel ihtiyaçlarının karşılanmış ve toplumun maddi bir doyuma ulaşmış olması gerektiği düşünülür. Yani sanata olan talebin ekonomik gerileme döneminde değil, büyüme döneminde gerçekleşme ihtimali daha fazladır (North, 2014, s. 31).

Bu etkilerin sonucunda yenilenmek zorunda kalan kuzey sanatı, Avrupa'nın o zamana kadar hiçbir yerinde görülmemiş bir tavır içine girip spesifik bir konu seçip, onun üzerinde uzmanlaşma ihtiyacı duydu. Bu da, her sanatçıya kendi alanında rakipsiz olmalarını sağlamıştır.

İlk önce en büyük gelir kaynakları olan sunak resimlerinden vazgeçmek zorunda kalan sanatçılar Protestan kilisesinin karşı çıkamayacağı konular üzerinde yoğunlaşmaya başladılar. Bu dönemde tek bir konuda uzmanlaşma sadece Hollanda resminde görülür. Kiliseden sipariş alamayan kendilerini güvence altına almak için tezgahlarda satış yapmaya başlayan ressam, önceki çağlardaki sanatçılardan farklı olarak resimlerini önce resimlerini yapıp, sonra da sanat alıcılarını beklemek zorunda kalmışlardı. Siparişin kısıtlayıcı özelliğinden sıyrılmış ve özgürleşmiş gibi görünseler de, bu yeni bir tutsaklığın habercisiydi.

Sanat burjuvanın istekleri doğrultusunda gelişmeye başlar. Burjuvanın şehirli gururunu ve ülkenin ulusal bilincini yansıtan resimler, güney Katolik Flaman bölgedeki geleneksel sanata tabi olan Rubens gibi Flaman ressamın işledikleri dini-tarihi konuların

aksine, burjuvanın günlük hayatlarından kesitleri ya da şehirlerin kamusal yaşantısını konu edinmeye başlar (Öndin, 2018. s. 171).

Resim artık evleri süslemeye yarayan bir eşya haline gelmiştir. Günümüzde orijinal tablo alımı ne kadar lüks olsa da 17.yy Hollanda'sında hemen hemen her evde çeşitli boyutlarda orijinal resimler görülmektedir. Bu çok doğal ve sıradan bir şey olarak değerlendirilebilir (Yücel, 2007, s. 31).

Veraset kayıtlarında Hollandalıların evlerinde ilk sırada dini-tarihi, mitoloji konulu resimler sonrasında manzara resimleri, natürmort, janr ve son sırada portreler oluşturduğu görülürken, sonraları dini sebeplerle bu sıralama değişim göstermiş, ve dini-tarihi resimlerin daha çok zengin ve büyük olasılıkla eğitim seviyesi yüksek ailelerin koleksiyonlarında bulunduğu tespit edilmiştir (North, 2014, s. 152-153).

Resim sanatına önem verilen bu topraklarda, evlerin yanı sıra taverna, dükkan, lonca ve belediye binaları gibi çeşitli yerlerde de eserler bulunmaktaydı (Erdoğan, 2016, s. 54).

III. III. Teknikler

İlk resim malzemesi olan Tempera İtalya'da 14.yy'da karşımıza çıkmaktadır. Tempera, pigmentin yumurta sarısı, akı, incir ağacı özü veya hayvansal tutkalların su ve yağ ile karıştırılması ile elde edilen bu bağlayıcı malzemelerle karıştırılarak ortaya çıkan boyalara verilen genel isimdir. Akabinde 15.yy'da Flaman resmi Jan van Eyck ve kardeşi tarafından yağlıboya kullanarak Temperadan sonra resim sanatına en büyük yeniliği getirmiştir (Beyhan, 2015, s. 173). Dönemin kaynaklarının yetersiz olmasına karşın, elde edilen en önemli bilgi Giorgio Vassari'nin (1511-1574) "Sanatçıların Hayat Hikâyeleri" adlı kitabında, yağlı boyanın keşfi Flaman Jan van Eyck (1390-1441) tarafından yapıldığının belirtilmesidir (Yaşar, 2018, s. 124).

Flaman ustalar yağlıboya ile katmanlı resim oluşturmuşlardır. Yağlıboyanın sağladığı şeffaf katlar sayesinde "alt-resimleme" (underpainting) denilen uygulama ortaya çıkmıştır. Tuvale renkler eklenmeden önce bu aşamada kompozisyonun açık-koyu alanlar, gölgelendirme ve ayrıntılar yapıldı. Flaman ustalar tarafından uygulanan bu yöntem çoğunlukla grinin değerleri (grisaille) ile yapılıyordu. Sonraki adım ise alt desen (underdrawing) adı verilen desenin çizilmesiydi. Kömür veya gümüş uçla yapılan bu desenin dış hatları, mürekkep ile sabitleniyordu. Yağlıboya ile de sanatçı formlarını hacimlendirme aşamasına geçiyordu. Yağlıboya kuruduktan sonra ince şeffaf boya sürülürdü. Bu uygulamaya glaze adı verilmiştir (Beyhan, 2015, s. 174).

Maniyerizm ve Barok döneme doğru ilerledikçe, İtalyan ve Flaman sanatçıların etkileşiminin devam ettiği görülür. Barok ustaların tipik özelliği, alt resimleme aşamasında özgür davranmış olmalarıdır. Imprimatura denilen aşamada yüzeyi orta veya daha koyu bir değerde boyadıktan sonra , yıkama (wash) yöntemiyle desen çiziliyorlardı. Sonrasında ise, ışıklı alanlara kalın boya katmanı (impasto) yapılıyordu (Beyhan, 2015, s. 177).

Aynı prensibe dayanan bu iki yöntemde, ilk olarak kompozisyonun açık koyu bölgeleri belirlenir, rengi de bunun üzerine şeffaf katmanlar yaratarak eklenir. Fakat en önemli fark, bu tekniğin serbest fırça hareketleriyle uygulanması ve resim bittikten sonra alttaki bazı kısımların görünür durumda bırakılmasıdır. Özellikle koyu tonlara terebentin veya yağ gibi seyrelticilerin katılarak yapılan sürüşler, çizgiler arasındaki sınırların kaybolmasına yarıyordu (Beyhan, 2015, s. 178).

"Rogiervan der Weyden (yakl. 1400-1464) ve Hieronymus Bosch'un (1450-1516) yanı sıra dönemin diğer önemli ustaları Pieter Brueghel (1525-1569), Albrecht Dürer (1471-1528) ve Lucas van Leyden (1494-1533) de Flaman resimleme yönteminin gelişmesine önemli ölçüde katkıda bulunmuşlardır" (Yaşar, 2018, s. 125).

Hollandalı ressamların renk seçimlerinde ülkelerinin iklimi, puslu havasının etkili olduğu düşünülmektedir. Bu buğulu görüntü resimsel nesneler arasındaki renk zıtlığını azalttığı için ara tonlar bir bütünlüğün sağlanmasında yardımcı olmuştur (Yaşar, 2015, s. 45). Soğuk-sıcak, açık-koyu ilişkisinde ara tonlar sayesinde bütünlüğü sağlayan Hollandalı ressamların, manzara, iç mekan ya da portre resimlerini beyaz, kahverengi, kırmızı, açık mavi, grimsi mavi, yeşil tonlar ve grimsi altınimsi ışık etkili ara tonların ortak karakter bütünlüğü ile aktardıkları görülür. Bunun sonucunda da, ışığın, soğuk veya sıcak, mavimsi ya da altınimsi olarak ifade kazandığı düşünülür (Yaşar, 2015, s. 46).

1453 yılında ünlü CenninoD’Andrea Cennini resimde “ara ton”un önemine vurgu yaparak söz konusu “ara tonu, etrafında ışığın ve rengin tüm güçlerinin döndüğü sanatın başlıca eksenini” olarak tanımlamıştır.

MaxDoerner (1870-1939) ve Dmitri İ. Kiplik (1865-1942) Flaman resimleme tekniği üzerine yaptıkları çalışmalar doğrultusunda, önemli özellikler ortaya çıkmıştır. Flaman sanatçıların resimlerini yaptığı yüzeylerin, bitki liflerinden ve keten zeminler üzerinde titizlikle zımparalanmış, alçı ve hayvansal tutkal karışımlı astarlardan meydana geldiğini söylemişlerdir.

Bu karışımın ahşap yüzeylerde sıkça kullanıldığı keşfedilmiştir. Kalın ve iyice kurutulmuş tahtaların üzerine 8-10 kat alçı astarın sürüldüğü, ardından yüzeyi pürüzsüzleştirdikten sonra üzerine kurşun beyazı pigmenti ve hazırlanan hayvansal tutkalı en az 1 veya 2 kat sürüldüğü, ve bu işlem kuruduktan sonra yarı ıslak cam kağıdıyla üzerinden geçilerek düzeltildiği saptanmıştır.

Bir diğer uygulama ise, bazen çok ince bir keten bezinin ahşap üzerine yapıştırılması olarak bulgulanmıştır. Bu tarz bir işlemde, astar çok daha ince bir katmandan, 2 veya 3 kat uygulanan kurşun beyazı pigmenti ve tutkal yapıştırıcısı karışımından oluştuğu ortaya çıkmıştır.

Düzenli ve dikkatli bir sıralamanın takip edilmesini gerektiren bu uygulamanın bir sonraki adımı ise "karton" diye adlandırılan, kağıt üzerindeki hazırlık eskizinin gerçekleştirilmesidir. Bu titiz çalışma aşamasında beyaz astarın kirlenmemesi ve olası hataların engellenmesi için "karton" eskizin boyutunun aktarılan yüzeyin ölçüleriyle birebir uyuşması gerekmektedir (Yaşar, 2018, s. 125).

Hazırlanmış olan detaylı desenin ayrıntıları üzerinde iğneyle oluşturulan delikler pamuk yardımıyla kömür tozu sürülerek aktarılmaktadır. Dikkatlice ortaya çıkan bu noktalar kurşun kalem, fırça, sulandırılmış tempera, mürekkep veya arap zıncı ile karıştırılmış kömür yardımıyla hatta, sivri uçlu kalem veya tarama ucu gibi gravür materyalleri ile çizgiye dönüştürülür.

Elde edilen son görünümde ışıklı bölgeler için tuvalin beyaz kalan kısımları kullanıldığı ve en parlak olması istenilen kısımlar için ise ince katman beyaz boyası ile destek yapıldığı gözlemlenmiştir. Bu aşamada, gölgeli bölgelerden başlanarak, ışıklı bölgelere doğru boya katmanları yoğunlaşmış ve sonunda en parlak bölgenin etkisi gittikçe arttırıldığı bilinmektedir. Uygulanan bu çalışma doğrultusunda, gölgeli bölgelerde ince katman, ara tonlarda daha fazla katman, ve en ışıklı bölgelerde de en az 6-7 katmana rastlanmıştır. Yağlı boyaya geçilmeden önce, şeffaf bir tutucu olan "arap zıncı" zemine sürüldükten sonra üzerine bir veya iki kat "yağlı vernik" uygulandığı görülmüştür. Yağlı boya ve ince verniğin karışımıyla elde edilen akışkan boya üst üste sürülerek buzlu cam etkisi de denilen "glaze" aşamasına geçildiği bilinmektedir. Glaze uygulamasından sağlıklı bir sonuç alabilmek için, bir önceki katmanın iyice kurumuş olması gerekmektedir. Üst üste ince katlar halinde sürülen bu renkler, bir alttaki rengin üzerine binerek optik bir yanılsama yaratmaktadır (Yaşar, 2018, s. 126).

Genel hatlarıyla Flaman resim sanatında takip edilen yöntem, tutkallanmış, astarlanmış zemin üzerinden başlanarak, grisaille ile oluşturulan şekillendirme aşamasından sonra glaze uygulamasına geçiş olarak anlaşılmaktadır (Yaşar, 2018, s. 127).

III. IV. Resim Türleri

III. IV. I. Manzara

Sanatsal ifadenin en yüksek olduğu Hollanda'da ressamın doğa konusunda da Flamlardan daha çok ilerleme kaydetmişlerdir. Gözlemci kişilikleri sayesinde, manzara resminde çeşitli kolların gelişmesi kaçınılmaz olmuştur. Peyzaj ressamı, deniz ve kır ressamı gibi farklı alanlarda gelişim göstermiştir.

Ülkenin coğrafi yapısı, Hollanda'yı benzersiz bir peyzaj ülkesi konumuna taşımıştır. Avrupa'nın hiçbir yerinde görülmeyen güzel manzara resimleri, manzara ressamı tarafından titizlikle resmedilmiştir (Yücel, 2007, s. 30).

Manzara ressamı, hiçbir etki altında kalmadan, herhangi bir yorum katmadan, doğayı görüldüğü gibi, ayna tutulmuşçasına aktarmakta başarılı olmuşlardır. Manzara ressamı için sanatın asıl anlamı doğal olanı bozmadan, görüneni resmetmektir.

Hollanda'nın çeşitli yerlerindeki manzara görüntülerini idealleştirmeye çalışmadan resmeden manzara sanatçıları için duygular, ancak sanat ile dile getirilir (Öndin, 2018, s. 188).

Manzara resimlerinde dikkati çeken yalın anlatım, sanatsal duyarlılık, ve doğala sadık olma durumu ile sanatçıların, bu türe yeni bir anlayış getirdikleri söylenebilir (Akpınar, 2017, s. 7).

Toprak sahibi zenginlerin köy manzaralarından, deniz tacirlerinin ise manzara resimlerinden hoşlandıkları söylenir (Yücel, 2007, s. 25). Ülkedeki tüccar, zanaatkar, esnaf,

denizci ve her gruptan halk sanata hayranlık duyup resim konusunda bir şeyler bildiklerini öne sürerek bununla övündükleri düşünülmektedir (Conti, 1978, s. 47-48).

Ayrıca Burjuvanın siparişlerinde, kırsal alan betimlemeleri olan resimlerin de yer aldığı görülmektedir. Bunun sebebi, bu resimlere baktıkça kendilerinin ne kadar modern ve asil olduklarını görmek istemiş olmaları olabilir (Öndin, 2018, s. 171). Diğer bir görüşe göre, bu konulardaki resimleri seçmelerinin sebebi yeterli donanım ve eğitime sahip olmadıklarındadır.

Manzara resimlerinin gelişen kentleşme ve ulusal kimliğin doğmasıyla ilişkili olduğu söylenebilir. Bazı ressamın kendi yaşadıkları şehirlerin detaylı haritalarını yaptıkları bilinmektedir. Ulusal kimliğin geliştiği Hollanda, ressamlar tarafından yüceltilir ve bu anlamda bir ilktir. Böylece doğanın ulusallaştırıldığı gözlemlenir. Bu tablolar Hollandalıların kendi şehirlerini nasıl algıladıklarını da gösterir. Kendilerine göre onların şehirleri, tablo konusu olmaya değecek kadar güzeldir. Bu yüzden olmalıdır ki, sıradan evlerde bile ulusal bilincin ve gururun simgesi olan haritaları ve şehirleri konu alan eserleri görmek mümkündür. Sanatçı Jan Vermeer'in iç mekan eserlerinde duvarlara asılmış haritalar bu tavrın yansıması olarak değerlendirilebilir (Çelcer, s. 76).



Resim 1

Johannes Vermeer, Resim Sanatı, 1666-1668, Tuval üzeri yağlı boya, 120 x 100 cm,
Kunsthistorisches Museum, Vienna.
(commons.wikimedia.org, 1.19.2021)

Manzara resminde bir diğer konunun Hollanda ekonomisine büyük katkı sağlayan ağartma alanları olduğu söylenebilir. Ağartma alanları ile şehir manzarası popüler bir konu olarak öne çıkmaktadır. Jacob Isaackszon van Ruisdael'in "Ağartma alanları ile Haarlem Görünümü" (1665) adlı eseri örnek teşkil etmektedir (Öndin, 2018, s. 235).



Resim 2

Jacob van Ruisdael, Ağartma Alanları ile Harleem Görünümü, 1665, Tuval üzeri yağlı boya, 36.2 x 45 cm, Museum of Fine Arts, Boston.
(en.wikipedia.org, 1.19.2021)

Hollanda manzara resimlerinin izlerine 19.yy İngiltere manzara resminde rastlamak mümkündür. Başlıca Turner ve Constable'ın bu resimlerden etkilenmiş olduğu düşünülmektedir (Eroğlu, 2018, s. 147).

III. IV. II. Janr

Haarlem, Leiden ve Utrecht gibi şehirlerde farklı şekilde gelişim gösteren janr resminde sanatçılar, kuzey sanatı geleneğini devam ettirip günlük yaşamı konu olarak ele almışlardır. Bu türde uzmanlaşan sanatçıların, diğer ülkelere kıyasla 17.yy'da sayıca fazla ve çok daha başarılı oldukları bilinmektedir (Üldes, 2010, s. 21).

Janr resimleri 17. yüzyılda Hollanda'da gündelik hayata dair basit sahneler gibi görünse de, kalvinizmin emirlerini içeren mesajlar verir. Öz bakımına ve evinin temizliğine

önem veren, İncil'i kiliseye gitmeden yani Tanrı ile aralarına hiç bir aracı koymadan okunması gerektiğini, tutumlu ve çalışkan bir birey olmayı öğütler. İç mekanlarda aile hayatının sıklıkla işlendiği bu resimlerde kapıda ağzında duran veya özel alanlarında beliren insanlar görülmektedir (Çeler, s. 78).

Bir başka açıdan, bu resimler iç mekanda bir kesit veya gündelik hayattan sıradan bir eğlence sahnesini betimler gibi görünebilir, ama bir yandan da dünyevi zevklerin geçiciliği hakkında üzerinde düşünülmesi istenen resimler de olabilir. Kesin yargıda bulunulamayan bu resimler hakkında kutsal hristiyan geleneği ile doğrudan bağlantılı olduğu düşünülmektedir. Çünkü kalvinizm, insanları ahlaki kurallara uymaları için uyarır ve Hollandalı sanatçılar ise bunu bilerek hareket etmişlerdir. Fakat, 17.yy Hollanda resmine genel olarak bakılacak olunursa, resmin ne ifade ettiği ile ilgilenmek pek mühim gözükmemektedir. Burada önemli olan Hollandalı sanatçıların basit, sıradan bir konuyu nasıl bir başyapıta dönüştürebildiğini görebilmektir. Bu da onların devrimci olduklarını düşündürtebilir (Üldes, 2010, s. 21).

Orta sınıfın gündelik hayatını konu alan janr resimlerin bu kadar popüler olması, sanatı talep eden çevrenin zevk anlayışı ile ilgili olabilir. Sakin, huzurlu ev ortamı, düzenli aile yaşantısı sahneleri kalvinizm öğretisinden kaynaklanabilir. Evine ve çocuklarına bağlı anneler, ideal bireylerdir. Gündelik hayata dair sıradan sahneler gibi gözüken bu resimler, temiz ve çalışkan olmanın önemini vurgulayan ahlaki mesajlar içerir. Janr resminin içinde diğer popüler olan konular ise, hekim ziyaretleri, genelev sahneleri, müzik dersi, kutlamalar ve kalabalık aile yemekleridir (Yılmaz, 2009, s. 18).

Siparişlerin çoğu bilindiği gibi, güzel ve gösterişli evlerden, kaliteli eşyalardan hoşlanan burjuva tarafından verilmektedir. Kendi gündelik yaşamlarını yansıtacak türde orta boy tuval resim siparişleri verdikleri bilinmektedir (Conti, 1978, s. 48). Boyutları küçük resimlere de burjuva evlerinde rastlanmıştır. Göz hizasına asılan bu resimlerin büyüteçle izlenildiği düşünülür (Yücel, 2007, s. 28).

Kalvinizm bazı eleştirilere göre zengin olmayı tanrısallaştırmış, ve böyle bir toplum içerisindeki fakir insanların yaşamları ve davranışları hor görülmüş, ciddiye alınmamış, dalga geçilecek durum olarak görülmüş denilebilir. Bu durumda kalvinizmin yoksulları hor görmeyi ve zalim olmayı kutsallaştırdığı düşünülebilir. Eğlence ve kutlama sahnelerinin yanı sıra sefalet ve fakirliği betimleyen eserler kent soylularının evlerini süslüyordu. Böylece burjuva sınıfsal üstünlüğü vurgulayabiliyordu. Ahlaki değer taşıyan bu eserler, Tanrı'nın isteğiyle fakir oldukları ve Tanrı'ya inanmamalarının sonucu dünyevi mutluluğa kapıldıkları için bedel ödedikleri düşünülür (Ay, 2017, s. 82).

Adriaen Brouwer'in "Tavernada Sarhoş Köylüler" (1624) adlı eserinde, içki içilen yerlerin kente değil, kırsal bölgelere özgü olduğu üzerinde durulmuştur. Bu eserde dünyevi zevk uğruna kişinin kendi kontrolünü yitirdiği vurgusu yapılmaktadır. Yapıt, etik mesajlar içermektedir. Dünyevi zevk için kişinin kendi kontrolünü nasıl yitirdiği vurgulanmaktadır (Öndin, 2018, s. 195).



Resim 3

Adriaen Brouwer, Tavernada Sarhoş Köylüler, 1624, Ahşap üzeri yağlı boya, 19.5 x 26.5 cm, Mauritshuis, Hague.

(commons.wikimedia.org, 19.1.2021)

Burjuva janr resimlerini bir güç gösterisi ve hor görmek için evlerine asıyor, ressamlar da burjuvanın ikiyeüzlülüğü ve ahlakını eleştiriyor olabilirler (Ay, 2017, s. 82).

Janr resimlerde, 17.yy'da tipik bir Hollanda evi nasıl görünür sorusuna cevap bulunabilir. Pahalı kıyafetler içinde kadınlar ve erkekler, satranç oynadıkları mekanlar, perdeli yataklar, Delf seramikleriyle kaplı şömineler, ayak ısıtıcısı olarak bilinen maltızlar gibi birçok eşya ve ayrıntılar Hollanda evini tamamlayan unsurlar olarak görülmektedir (Yılmaz, 2009, s. 83).

Vermeer janr resimlerinde Hollanda aile yaşamı etik çerçevede değerlendirilir. Janr resimlerinde mektup alıp vermek çokça işlenmiştir. Yasak aşka gönderme yapan bu resimlere örnek olarak "Mektup Okuyan Kadın" (1663) adlı eser dönemin ahlak anlayışının çelişkilerini gözler önüne sermektedir (Öndin, 2018, s. 240).



Resim 4

Johannes Vermeer, Mektup Okuyan Kadın, 1663, Tuval üzeri yağlı boya, 46.6 x 39.1 cm,
Rijksmuseum, Amsterdam.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

İncelenen koleksiyonlarda, 1620-29 yılları arasında janr resimleri %3.9 iken, 1680-89 arası dönemde artış gösterip %12'ye çıktığı görülmektedir (North, 2014, s. 155).

III. IV. III. Natürmort

Natürmort terimi 17.yy Fransa'da bir resim stilini belirmek için kullanılan "ölü doğa" anlamına gelmektedir. Doğal veya doğal olmayan nesneleri ve yaşamayan cansız konu edinir. Günümüzde İngilizceden türemiş "still-life" tanımı daha yaygın şekilde kullanılmaktadır. Still-life resimlerinde çiçekler, meyveler, mutfak eşyaları gibi nesneler görülür. Still-life hareketsiz nesne kavramından yola çıkan, 17.yy Hollanda resminde de "still-laven" olarak bilinen bir resim türüdür (Ertop, 2004, s. 46).

Natürmort resmi ilk defa uygulandığı ve resim sanatına bu yeni konuyu kazandıran kişinin Caravaggio olduğu bilinmektedir. Ayrıca ölü doğanın en doruk noktasına 15.yy dan beri, geleneksel tutumda olmasa da, gerçekçi bir sanat anlayışını benimseyen ve gündelik hayatın içindeki ayrıntıları gözlemleyen Hollandalı sanatçılar tarafından benimsenmesi olağan bir durum olarak yorumlanabilir (Conti, 1978, s. 54).

15.yy'da Giotto'nun ölü doğa nesneleri incelendiğinde, bu objelerin farklı bir amaç için kullanıldığı anlaşılmıştır. Giotto, ölü doğa nesnelerini, perspektif için kullanmış, ve bir yanılsama aracı olarak işlevselliğini fark etmiştir. Kuzey Avrupa sanatında ise Van Eyck kardeşler, Van der Weijden, Vander Goes ve Robert Campin'in iç mekanlarda her gün yerlerini alan bu objeler ve doğa nesneleri kompozisyonlarına uygun olarak gerçekçi bir şekilde yerleştirilmiş olarak görülmektedir (Ertop, 2004, s. 47).

Ölü doğa resimlerinde genellikle burjuvanın zevki olan, zengin, şık sofraları, ya da titizlikle bir araya getirilmiş çiçekleri görmek mümkündür (Çeler, s. 78). Leiden Üniversitesindeki Kalvinistlerin inançları gereği vanitas ile yani hayatın geçiciliği ve kısıllığı üzerinde düşünülüp ders çıkarılması istenir. Bu dünyaya ait lüks objelerinin önemsiz olduğunu, izleyenin de bu mesajı görmesi, dolayısıyla Kalvinist bilginlerin ahlak çağrısına kulak vermeleri beklenir (Öndin, 2018, s. 178-179).

Bu tablolar lüks tüketimin geniş bir kitle tarafından benimsediği ama aynı zamanda bunları yasaklayan kalvinist ahlak ile birlikte yaşayan iki arada kalan bir toplumun var olduğunu düşündürebilir. Daha önce aristokrasiye ait olan bu lüks tüketim, burjuva ile genişlemeye ve farklı bir kimlik kazanır. Bu tüketim şekli yeni bir toplumsallaşmayı ve farklı kültürel anlamların ortaya çıkmasında önemli bir rol oynar. 17.yy Hollanda'sını modern tüketim toplumunun ilk oluştuğu yer olarak tanımlamak mümkün olabilir (Çeler, s. 78).

Sanatçılar için durum farklı açıdan değerlendirilebilir. Altın çağ natürmort resmi, lüks tüketim eşyalarını ve objelerini, zenginliği veya hayatın geçici oluşunu simgelese de, bunun ressamlar tarafından bulunmaz bir fırsat olarak görülmüş olduğu, istedikleri objeleri seçip deneysel çalışmalar yapabildikleri bir alan olduğu söylenebilir (Demir, 2012, s. 9).

Mükemmel tablolar yapmak için dramatize edilmiş kutsal bir sahneyi resmetmeye gerek olmadığını, sıradan, basit olaylardan da bir başyapıt çıkabileceğini, konunun daha az önemli olduğunu bu sayede kanıtlamış oldukları düşünülebilir. Bu düşünce ile ömürleri boyunca natürmort alanında eserler üreten 17.yy ölü doğa sanatçıları, konunun önemi resmin güzelliğini etkileyen bir unsur olmadığını kanıtlamıştır (Ay, 2017, s. 87).

III. IV. IV. Portre

İkonoklazma ve reformun etkisiyle sanatçılar, portre resimlerine yönelmişlerdir. Çünkü Yüzyılın ilk yarısından itibaren kişisel itibar önem kazanmaya başlamıştır. Kentsoyluları taşıdıkları unvanlarla resmedilmeyi istiyordu. Bu simgeler o kişinin kimliği hakkında bilgi veriyordu (Öndin, 2018, s. 172).

Altın çağ için tarihsel belge özelliği taşıyan portre resimleri, kazanılan zaferin ardından efsanenin kahramanları gibi kendini göstermek isteyen Hollandalılar için portreler, çok önemli bir yere sahipti. Özellikle Frans Hals'in portrelerinde Avrupa'nın portre sanatı kültürüne karşı bir duruş gözlenmektedir. Aristokrasi yanlı portrelerin yerine, portrelerinde sadece anlık, sıradan bir duruşu ikonlaştırmak istediği görülmektedir (Demir, 2012, s. 8).

Burjuvanın bu isteği doğrultusunda portre siparişleri çoğaldıkça portre ressamlarının ünü ile aynı doğrultuda yapılan portre resimlerinin fiyatı artmış ve bu resimler bir yatırım ürünü haline gelmiştir. Hem sosyal statü göstergesi, hem de karlı bir iş haline dönüştüğü için portre resimlerine 17.yy Hollanda altın çağında çok fazla sayıda rastlanır.

Kentlilerin, kırsalda yaşayanların ya da ülkenin önde gelen insanların tek isteği kişisel portrelerde yer almaktı. Bu da ünlü portre ressamlarının sayısının artmasını teşkil etti, hatta portre resmi yapmayı biraz olsun bilen o kadar da ünlü olmayan bir ressam bile karlı bir sonuç elde edebiliyordu. Yeni evlenen usta zanaatkarların, tüccarların, esnafların ellerine fazladan para geçtiği zaman eşleriyle birlikte resimlerinin yapılmasını istemişlerdir. maddi güçleri yeterli gelmediği takdirde, daha ucuz portre sanatçılarına başvurlardı. Her türlü durumda da toplumun her kesiminden insanların portre yaptırma isteği olduğu görülmektedir (North, 2014, s. 124).

Özel zamanları ölümsüzleştirmek için yapılan evlilik portrelerinde çiftler yan yana ya da ayrı ayrı resmedilmiştir. Gelenekleri gereği düğün törenlerinde gelinler damatların sol

yanında bulunduğu için bu portrelerde kadınlar sağ tarafta gözükmektedir (Öndin, 2018, s. 172).

Maddi olanakları elveren insanların Miereveld, Lahey ya da Amsterdam'da olan çok daha pahalı resimler yapan ünlü ressamlara gidip sipariş verdikleri bilinmektedir.

Rembrandt'ın sadece bir yüz portresi için 50 gulden aldığı, gerçek boyutlarda olan resimler için 500 guldene kadar ücreti yüksek tuttuğu, yarı boy veya grup portreler içinse figür başına 100 gulden aldığı bilinmektedir.

Ünlü portrecilerin rahat şartlarda altında lüks hayat yaşadıkları düşünülebilir. Fakat, müşteri sayıları sınırlıydı. Çünkü insanlar yeterli bir bütçeye sahip olduklarında genellikle hayatlarında bir kez portrelerini yaptırırlardı. Kendi portrelerine maddi olanaksızlıklardan sahip olamayacak diğeri bir kesim ise, Orange Hanedanı üyelerinden herhangi birinin portresini, orijinal olmasa bile en azından baskı hallerini satın alırlardı (North, 2014, s. 125).

Aile portrelerinde ise, tarihi hikayelere atıfta bulunulduğu gözlemlenmektedir. Jan de Bray'in "The de Bray Family" (1669) adlı yapıtında, sanatçı çocukluk zamanlarını canlandırıp ailesini Antonius ve Kleopatra'nın ziyafet yemeğine katılırken resmetmiştir (Yılmaz, 2009, s. 94).



Resim 5

Jan de Bray, The de Bray Family, 1669, Tuval üzeri yağlı boya, 230 x 180 cm, The Currier Museum of Art, Manchester.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

Burjuvanın sipariş tercihlerinin arasında portrenin büyük yer edinmiş olması, evlerini ziyaret edenlere ne kadar kültürlü ve inançlı kişiler olduklarını ispatlama veya soylulara özenerek geleceğe bir iz bırakma arzusunda oldukları düşünülebilir. Resim tarzı beğenilen bir ressamın böyle bir toplumda portre eserlerin modası geçmediği sürece sürekli bir gelire sahip olacağı kesindir (Üldes, 2010, s. 22).

Yüzyılın sonlarına doğru portre resimlerine olan talebin azaldığı, bu sebeple de portre üzerinde çalışan ressamların sayısının da aynı şekilde düşüşe geçtiği gözlenir (North, 2014, s. 153).

III. IV. V. Grup Portreleri

Özellikle Amsterdam'da bulunan grup portreleri, genellikle tam boy ya da yarım boy olarak bir kaç figürün bir arada yapıldığı resimlerdir. Bunların aile portreleriyle karıştırılmaması gerektiği üzerinde durulmuştur. Bu eserlerdeki figürler yalnızca ortak bir görüşe, kamuya faydası dokunan işler yapmış kişilerden oluşmaktadır. Bu sebeple, grup portreciliğinden "kurumsal" portrecilik adı altında bahsedilebilir (Riegl, 2019, s. 22).

Sayıda çok çalışılmış olan kişi portreleri ve grup tabloları Hollanda resim sanatında büyük bir yer alır. İspanyollara karşı kazanılan zaferde önemli rol oynayan şehir milisleri Hollanda'nın toplumsal simgesi haline gelirler. Kendi sembolleri ve hiyerarşi düzenlerini bozmadan varlıklarını bağımsızlık kazanıldıktan sonraki dönemde de devam ettiren bu gruplar, toplumsal bir statüyü simgelediklerinden tarihte ölümsüz bir iz bırakmak isterler. Bu grupların sayesinde yeni bir tür doğarak grup portreleri yapılmaya başlanmıştır. Bazı portre ressamları bu figürleri aynı mekan içerisinde veya kompozisyonda yerleştirme kabiliyetleri bakımından birbirlerinden ayrışıyorlardı (Yücel, 2007, s. 28-29). Bir çok kişiyi doğal halleriyle resmetmeyi başaran çeşitli lonca ve aile toplantılarını konu alan bu resimler Rembrandt ve Frans Hals tarafından ustaca aktarılmıştır (Ay, 2017, s. 80).

Grup portrelerinde çoğunlukla kent milislerinin ya da yöneticilerinin portreleri yapıldığı görülmektedir. Bu resimlerin sayısı, Avrupa sanat tarihinde hiç görülmemiş şekilde yüksektir. Bu kurumların başında, Amsterdam okçu milisleri loncası, Amsterdam fıçıcular loncası, hayır kurumlarının yöneticileri gelmektedir. Ayrıca, 16.yy'da da kent milislerinin grup portreleri yaptırdığı bilinmektedir (North, 2014, s. 124).

III. IV. VI. Dini

Erken Hollanda resminde İncil'e gönderme yapan birçok resim olduğu bilinir. Hikayelerin mesajını anlamak, bu türün dilini kavramak için "amblem literatürü" oluşmuştur. Gizli anlamları anlamak için yayımlanan bu kitapların ilk örnekleri 16.yy'da İtalya'da görüldüğü ve çok popüler oldukları bilinmektedir. Hollandalı kalvinist sanatçılar bu anlatım dilinin öğreticiliğinin ne kadar önemli olduğunu anlayıp, resimlerde gizlenen mesajları kısa zamanda kendi resimlerinde de yer vermişlerdir (Üldes, 2010, s. 22).

Genellikle kamu binalarında görülen eski ahit hikayelerine de sık sık Hollanda resminde karşılaşılır. Dini resimler ahlaki mesajlar içerir. Eski ahitten alıntı yapmanın çok yaygın ve popüler olmasının nedeni, ülkede yaşayan yahudi nüfusunun çok olması olabilir. İspanya ve Portekiz'den sınır dışı edilen tacir yahudiler, Amsterdam'a yerleşip buraya denizaşırı ticareti ile ilgili bütün bağlantılarını taşımış, Amsterdam'ın deniz ticaretine büyük katkıda bulunmuşlardır. Bu sebeple de Amsterdam onları korumuştur. Amsterdamlıların Eski Ahit hikayelerine sempati veya ilgilerinin olması, protestan ve yahudilerin tanrı anlayışının birbirlerine çok yakın olmasından kaynaklı olduğu bilinmektedir. Her iki inanışta da, kendisine hiç bir aracı olmadan tapınılması gereken bir tanrı imgesi mevcuttur. Kendi inanış ve görüşleriyle örtüşen bu hikayeler, kalvinist çevrelerce kabul görmüş, ve dini resimlerin içinde yer bulmuştur. Ahit hikayelerinden sık sık faydalandığı bilinen Rembrandt'ın, Caravaggio'nun dramatik ışık etkisini kullanarak yapmış olduğu "Belshazzar'ın Ziyafeti" adlı eseri örnek olarak incelenebilir (Öndin, 2018, s. 206).



Resim 6

Rembrandt, Belshazzar'ın Ziyafeti, 1636-38, Tuval üzeri yağlı boya, 167.6 x 209.2 cm, The National Gallery, London.

(rembrandtpainting.net, 19.1.2021)

Ressamlar 16.yy ressamlarında Pieter Aertsen'in izinden giderek, dini konuları ve kişileri ev içleri veya pazar yerleri gibi yerlerde sıradan günlük olayların içinde betimlemeye başladılar (Erdoğan, 2016, s. 48).

Kalvinizm öğretilerinin doğrultusunda önemini kaybeden dini konulu eserler, daha kişisel mesajların alınabileceği resimler haline gelmiştir. Bu yüzden Rembrandt özellikle dini eserlerinde, gündelik hayatta herkesin yaşayabileceği sıradan olayları resmetmiştir. Hatta figürleri ilahi olan düzleme yaklaştırma çabası içerisinde olduğu düşünülmektedir (Riegl, 2019, s. 170).

Hollanda resminde incilden sıklıkla alınıp konu edilen önemli sahnelerden biri, Samson'un kör edilmesi hikayesi olduğu bilinmektedir (Yılmaz, 2009, s. 101).

Ticaretin gelişmesiyle birlikte ülkeye gelen egzotik mallar, Hollandalı ve Flaman sanatçıları etkisi altına almıştır. Dini, tarihi resimlerde İran, Türk ve Hint ürünleri sanatçıların esin kaynağı olmuştur. Mistik atmosferi yakalamak için kullanılan bu kostüm ve halı gibi

dekorasyon ürünlerine İncil'den ve eski ahit hikayelerinden alıntılanan bir çok eserde rastlanılır (Yılmaz, 2009, s. 17).



BÖLÜM IV

REMBRANDT

IV. I. Hayatı

Rembrandt van Rijn 15 Temmuz 1606'da ilk hümanist eğitimin verildiği üniversitenin kurulduğu Leiden şehrinin Ren kıyısında bira endüstrisine hizmet veren başarılı bir malt değirmencisidir (Spence, 2012, s. 5). Harmen ve Cornelia çiftinin dokuz çocuğundan sekizincisi olarak dünyaya gelmiştir. Asıl adı, Leiden kayıtlarında geçen, Harmen'in oğlu Ren'li Rembrandt anlamına gelen Rembrant Harmenszoon van Rijn'dır. Katolik olan ailenin sonradan protestanlık mezhebini seçtiği bilinir (Yücel, 2007, s. 66). Üniversitede hukuk eğitimi almasını isteyen babası onu ilk önce Latin okuluna yazdırmıştır. 20 mayıs 1620'de 14 yaşında iken Leiden üniversitesine kaydı yapılmıştır. "20 MAI 1620 REMBRANDUS HERMANNI LEYDENSIS SUDUDIOS (US) LITTERARUM ANNOR(UM) 14 APUD PARENTES" Bu bilgi sanatçı hakkında bulunan en erken resmi kayıttır (White, 1989, s. 7).

Burada bir yıl boyunca din eğitimi, latince ve tarih dersleri aldığı bilinir gördüğü din eğitiminin eserlerini etkilediği söylenir. Resim sanatına ilgisi nedeniyle okuldan ayrılır. Dönemin ünlü ressamı Jacob Isaaksz van Swanenburgh'un yanında eğitime başlar. Swanenburgh Venedik'te ve Napoli'de uzun yıllar yaşamış ve Leiden kentine gelip atölyesini açar. Rembrandt burada 1619-1622 yılları arasında çıraklık yapar (Erdoğan, 2016, s. 7). Resim sanatının temel kurallarını öğrenir. Hızla gelişim göstermesi sebebiyle babası onu Amsterdam'a, İtalya'da (Roma ve Venedik) eğitim almış tarih resmi konusunda uzman olan Pieter Lastmann'ın yanına gönderir. Resim sanatının inceliklerini Pieter Lastmann ve Jan Pynas'ın atölyelerinde öğrendiği bilinir (Gültekin, 2007, s. 27).

Romada Adam Elsheimer'in klasik kompozisyonlarını inceleyip öğrenen Pieter Lastmann'ın yanında altı ay kalır (Ertop, 2004, s. 16). Yaptığı tarihi ve dini resimlerden etkilenen Rembrandt, Lastmann'ın özel ilgisi sebebiyle evine getirdiği usta sanatçıların gravürlerinden etkilenir. Lastmann'dan Klasik İtalyan metodlarını da öğrendiği bilinmektedir.

Rembrandt'ın, Caravaggio ekolünü izleyen Lastmann'dan ışık-gölge, renk, konu ve kompozisyon alanında, gravürlerinde ise teknik açısından Pietersz'den etkilendiği düşünülür (Gültekin, 2007, s. 29). İlk önce tarihi, mitoloji, portre ve sonrasında manzara resmi konusunda aşama kaydettiği gözlenir (Ertop, 2004, s. 16).

Altı ay eğitim sürecinden sonra Rembrandt, 1624 yılında birkaç aylığına ustasının arkadaşı Jan Pynas'ın yanında manzara resmi ve kompozisyon alanında eğitimden geçer. Lastmann'ın atölyesinden arkadaşı Jan Lievens ile birlikte 1625-1631 yılları arasında doğduğu şehir Leiden'de atölyesini açar (Erdoğan, 2016, s. 8). Bu yıllarda artık kendini ressam olarak tanıttığı bilinir. Hümanist bir avukat olan Arnold van Buchel'in (1565-1641) 10 ocakta atölyesini ziyaret ettiği bilinir. Günlüğüne şu sözleri yazmıştır; "Bir değirmencinin oğlu sanatçı olarak orada bir sansasyon yaratıyor, bunu her ne kadar erken bulsa da" (www.rembrandtpainting.net). Bu dönemde yapmış olduğu bilinen ilk eser 1625 tarihli "Aziz Stephan'ın Taşlanarak Öldürülmesi"dir. Dini tarihi konulu resimleri için ilk örnek denilebilir. İlk öğrencisi yanında çırak olarak çalışan Gerrit Dou olduğu bilinir (Erdoğan, 2016, s. 10).

Atölyesinden mezun olanların özgün tarz yaratmaları zaman alıyordu. Fakat bu durum sadece Rembrandt'ın atölyesi için geçerli değildi. 19.yy'ın sonuna kadar usta-çırak ilişkisi sürdüren atölyelerden çıkan öğrencilerin hepsinin bu sorun ile karşı karşıya kaldığı gözlenmektedir (Erdoğan, 2016, s. 27).

Orange Hanedanı'ndan Frederick Henry ve 2.william'ın saray vekili olan Constantijn Huygens ile bu dönemde tanışır. Huygens, sık sık atölye ziyaretleri yapan resim sanatıyla

yakından ilgilenen biri olarak bilinir. Bu tanışıklık sayesinde Rembrandt saraydan sipariş resim almaya başlar (Erdoğan, 2016, s. 7).

Gençliğinde resim dersleri alan fakat bu konuda başarılı olamayan Huygens'in, yani dönemin her başarısız sayılan ressam adayı gibi sanat tacirliği yaptığı bilinir. Resim sanatını şu sözleriyle yüceltir; "Ya seçkin kişilerce icra edilmek, ya da onu başarıyla icra edenlere ün kazandırmak suretiyle yeryüzündeki en güçlü efendilerin takdirini kazanmış olması, resim sanatının şerefini kanıtlamaya yeter. Bu sanat her zaman sonsuz bir yarar sağlamıştır" (North, 2014, s. 114).

Huygens'in Hollandadaki politik ve entelektüel yaşamda önemli rol oynadığı görülür. Leiden Üniversitesi'ndeki hümanist eğitim ile saray arasındaki bağları güçlendiren kişi olarak bilinir. Huygens sayesinde saraya tarih sanat ve edebiyat alanında Leiden Üniversitesi'nden bilgi akışı sağlanmıştır. Huygens Rembrandt'ın İtalya'ya gitmesini istemektedir, kariyeri için önemli olduğunu düşünür fakat Rembrandt isteksizdir. Huygens'in bu konudaki ısrarı sonuç vermemiştir. Rembrandt hayatı boyunca doğduğu topraklardan hiç çıkmamıştır. Çünkü Hollanda'nın kendisine yeterince kaynak sağladığını düşünür. İtalyan ustaların eserlerine aşinadır. Gerek çevresindeki koleksiyonerlerin salonlarında, gerekse kendi katıldığı müzayedelerden satın alıp incelediği eserler sayesinde ihtiyacı olan donanımına sahip olmuştur (Öndin, 2018, s. 199).

Leiden'deki atölyesinde din, tarih ve portre resmi yapan Rembrandt, giderek bu alanda ün kazanır. Ustası Lastmann'ın tesiri sebebiyle din konulu resimlerinde çarpıcı ve dramatik konuların üzerinde çalıştığı bilinir. Bu etkiyi yaratmak için gösterişli eşyaları, değerli antikaları ve ağır kumaşları yoğun ışık-gölge karşıtlığını kullanarak resmetmiştir. Metal malzemelerin, mücevherlerin, parıldayan ipliklerin üzerinde yansıyan ışığın peşine düşer (Erdoğan, 2016, s. 17).

1629 yılında gravürlerini satmak için bir yer kiraladığı bilinir. Gravürleriyle ve portreleriyle sanat alıcılarının dikkatini çekmiştir. O dönemde her ressamın yaptığı gibi geçimini hem kendi resimlerini, hem de satın aldığı resimleri satarak sağlayan sanatçı bu dönemde sanat taciri Hendrick van Uylenburgh ile tanışır (Erdoğan, 2016, s. 11). Uylenburgh sanatçıya resimlerini satması konusunda yardımcı olur. Aralarında ticari ilişki gelişir. Rembrandt'ın, onun evinde kaldığı, burada portre çalıştığı bilinir. Evde çoğu zaman sanat sohbetleri yaşanır. Bu sayede Rembrandt'ın çevresini genişlettiği gözlemlenir (Erdoğan, 2016, s. 11). Bu çevre ve resimlerinin gücü sayesinde adını duyuran sanatçının bir diğer yakın dostluk kurduğu kişi koleksiyoner Jan Six'dir. Hollanda'nın tanınmış simalarından Dr.Tulp'un damadı olan Six, sanatın her dalına karşı duyduğu saygı ile tanınır. Tiyatro oyun yazarı olan Six, yazmış olduğu "Madea" adlı oyununu Rembrandt'ın gravürleri ile süsledikten sonra yayımlamıştır (Erdoğan, 2016, s. 73).

1634 yılında Uylenburgh'un yeğeni olan Leeuwarden kenti Belediye Başkanı'nın kızı Saskia ile evlenir (Gültekin, 2007, s. 30-31). O yıllarda evlilik yoluyla sosyal statü değişebildiği için Rembrandt bu evlilik sayesinde çevresini genişleterek zenginleşti ve müzayedelere katılmaya başladı. Hatta koleksiyonculuk onun için bir tutku haline geldi. Bu sayede kısa zamanda Rembrandt'ın hem çevresi, hem de zenginliği arttı. Müzayedelere katılmaya başladı ve koleksiyonculuk onun için bir tutku haline geldi. Bir yandan başarısı yükselirken diğer yandan da özel hayatında büyük kayıplar verdi. Anne ve babasını, kız kardeşini, sonra da 1635 yılında doğan Rombertus, ve kızı Cornelia (1638), daha 1 yaşında olmadan ölür. 1640 yılında yine Cornelia adını verdikleri kızı bir kaç haftalıkken ölür. Ve oğlu Titus'u dünyaya getiren Saskia'nın, kısa bir süre sonra verem sebebiyle öldüğü bilinmektedir. Sanatçının hayatındaki en önemli kadın figürü olduğu bilinen Saskia'nın ölümüyle maddi varlığı, sosyal statüsü, çevresi ve dolayısıyla sanatı da etkilenir (Demir, 2012, s. 11).

Rembrandt'ın, oğlunun bakımı için yardımcı olarak eve gelen bakıcılar ile yaşadığı özel ilişkiler sebebiyle, dindarların tepkisini çektiği bilinmektedir. Geertje Dircx ve Hendrickje Stoffels, Rembrandt'ın hem yardımcısı hem de eşi rolünü üstlenmiş kişilerdir. Hendrickje Stoffels'ten 1654 tarihinde Cornelia adında bir kızı olur. Bu ilişki sebebiyle Stoffels'in kiliseden aforoz edildiği bilinir. Rembrandt, Saskia'nın ölümünden sonra bir daha evlenmemiştir. Çünkü karısının mirasını kaybedecektir. Koleksiyonu için yaptığı aşırı harcamalarından dolayı, maddi bir çöküş sürecine girdiği bilinen Rembrandt'ın karısının akrabalarının onu ressam olduğu için suçladıkları söylenir. Daha sonra Arnold van Houbraken ve Joachim von Sandrart onun için "Hayatının sonbaharında genellikle kötü insanlarla ve sanatçılarla düşüp kalktı" diye yazacaktır (North, 2014, s. 114).

Rembrandt'ın herhangi bir kiliseye kaydı bulunmamaktadır. Ortamın getirdiği dini hoşgörü ile farklı dini inançlara mensup insanlarla yakın ilişkiler kurabildiği bilinmektedir. Yahudi mahallesindeki arkadaşlarının eski ahit resimlerinde etkisi olduğu düşünülür. Calvinistlere göre, Kutsal Kitabın asıl sahibi Yahudi halk olduğuna inanılır.

O dönemde siparişler için doğru ilişkiler kurmak diğer ressamalar için önemli sayılmış olabilir, fakat Rembrandt'ın bu sebeple hareket ettiği düşünülmemektedir. Öyle ki; "müşterilerinin portrelerini yaparken onların kabul edilemeyecek kadar uzun saatler boyunca oturmaları konusunda ısrar ederek, onları uzaklaştırmış, ve bazen de tabloları bitirme konusunda ağır davrandığı ve birçok durumda da müşteriler tablolarını istedikleri gibi bitirilmediğinden şikayet edip tabloları geri yolladıkları bilinir (Spence, 2012, s. 26). Ama yine de sipariş için atölyesinin kapısında insanların sıra olduğu ve "burjuvanın siparişleri ile ilk dört yıl içinde yaklaşık elli portre siparişi yaptığı tahmin edilmektedir" (Öndin, 2018, s. 199).

Dönemin sanatını etkileyen Calvinizm ile genellikle bir tema üzerinde profesyonelleşen ressamaların aksine Rembrandt bu tutumda olmamıştır. Sanatına ilgi duyduğu

konuların üzerinde yoğunlaşmıştır, ve inandığı yolda ilerlemiştir. Kalvinizm çalışkan olmayı önemsediğinden, her sınıftan tüccarın, zanaatkarın ve sanatçıların çalışmaları destek görmüş, yüceltilmiştir. Ahlaklı, erdemli ve adil bir dindar olmayı öğütleyen kalvinizm burjuvanın siparişlerini de etkilemiştir. Burjuva kendisini portrelerinde dindar bir kalvinist olarak görmek istemiştir.

Rembrandt ve çağdaşları mevcut istekleri, dini ve kültürel ortamı nasıl aktarabileceklerini çok iyi biliyor ve bunları eserlerinde gerek sembollerle, gerek kullandıkları alegorilerle en iyi şekilde yansıtıyorlardı (Erdoğan, 2016, s. 41).

IV. I. I. Amsterdam Yılları-Tüccar Kimliği

1631 yılında Amsterdam'a temelli taşınan Rembrandt, Amsterdam'da bulunan 1 kasım 1642 tarihi belgede "Amsterdam Taciri Rembrandt van Rijn" olarak tanımlanıyordu (Spence, 2012, s. 4).

Rembrandt uzmanı Ernst van de Wetering, Rembrandt için şöyle der; "O, Leiden'de ışığı keşfetmişti, Amsterdam'a gittiğinde ise artık gücünün doruğundaydı" (Demir, 2012, s. 11). Saraydan siparişleri alan Rembrandt, hiçbir zaman sarayın himayesi altında çalışmasa da birçok sipariş alır. Rembrandt'a verdiği siparişlerinden bazılarını yurtdışına hediye olarak gönderen Prens Frederick Henry, Rembrandt'ın ününün uluslararası alana yayılmasında etkisi olduğu bilinir (Erdoğan, 2016, s. 29).

Bu dönemde ressamın hayatında sosyal statüyü belirleyici faktörlerden biri ya yüksek mevkili biriyle evlenmek ya da yaptığı işte başarılı olup maddi yönden güçlenmekti. İkisinden birini gerçekleştirebilen ressamın, aristokrat müşterilerinin hayatlarına hızla adapte olduğu gözlenmektedir. Rembrandt kadar maddi olanakları her türlü lüks tüketime yetmese de en azından gözde semtlerden ev satın alabiliyorlardı. Atölyelerinde değerli eserler ve

nesneler bulunabiliyordu (North, 2014, s. 84). Sosyal statünün çok önemli olduğu bir dönemde Rembrandt'ın kendisini tüccar olarak nitelendirdiği, ve bundan hoşnut olduğu düşünülmektedir. Bir yandan sanatında hızla başarıya koşan Rembrandt için para kazanmak lüks hayatını karşılamak ve yüksek sosyal statü edinmek için büyük bir hedef haline geldi denilebilir.

IV. I. II. Atölyesi

O dönemde Rembrandt'ın atölyesinin tam bir akademi gibi işlediği gözlemlenir. Bu eğitim Rönesans ustalarını çağrıştıran bir eğitimidir.

Canlı modelden çalışmalar bunu doğrulamaktadır. Rembrandt'ın İtalyan ustaların eserlerini kopyaladığı bilinmektedir. Öğrencilerine de bu yöntemi öğrettiği bilinir. Öğrencilerinin hayal güçlerini geliştirmesi için bir takım teknikler üzerinden ilerlediği düşünülmektedir. Bir grup modeli defalarca farklı açılardan eskizini aldığı, ve ayna kullandığı bilinir. Bu alışkanlığı gravür tekniğinden gelmiş olabilir. Böylece öğrencilerini kompozisyon alanında geliştirmeyi amaçladığı düşünülür. Uyguladığı diğer bir metod ise, öğrencilerinin yapmış olduğu çalışmaların üzerindeki mevcut yanlış çizimleri düzeltmesidir.

Leiden'deki atölye yıllarında siyah ve kırmızı tebeşirle yaptığı eskizlerdeki model, bir çok çalışmasında da görülmektedir. Bu da, aynı modelin atölyeye düzenli olarak gelip modellik yaptığını kanıtlar.

Atölyesindeki eğitimi sırasında koleksiyonundaki parçalardan yararlandığı bilinir. bir kaç büst çalışmasının bu sırada yapıldığı düşünülür.

Rembrandt'ın bir öğretmen olarak sözleri doğrudan bulunmamaktadır. Atölyesindeki eğitimin genel doğasını anlamak için ressamın ve öğrencileri tarafından yapılan çizimlerden

ve öğrencisi Samuel van Hoogstraten tarafından yazılan bir incelemeden bu bilgilere ulaşılabilir (White, 1989, s. 145).

Rembrandt'ın atölyesinde izlediği prosedür alışılmışın dışındaydı. Geleneksel olarak renkleri öğütme ve tuval hazırlama gibi basit görevlerden başlayarak, katı ve uzun bir program içeren loncanın çıraklık sistemine uymadı. Bunun yerine özel bir akademi kurdu. Bu akademi Bologna'daki Carracci Ailesi tarafından doğa ve klasik sanat çalışmalarını desteklemek için kurulan akademiden türetilmişti. Benzer bir akademi 16.yy'da Carel van Mander, Hendrick Goltzius ve Vornelis van Haarlem tarafından yürütülmüştür. Ayrıca Rembrandt'ın kendisinin de katılmış olabileceği Van Ulenborch'un 'Famosa Accademia'sı, kendi akademisinin genel yapısını belirlemesinde yardımcı olmuş olabilir.

Geleneksel rönesans programı anatomi ve perspektif öğretimi, heykellerden ve çıplak model çalışmalarının çizimlerinden, ustaların ve diğer ressamın eserlerini kopyalamasından oluşuyordu. Rembrandt aynı sistemi devam ettirdi fakat kendi yöntemlerini de ekledi. Canlı model çalışmalarını sadece iki seans çizim ile sınırlandırmayıp, aynı modelin farklı açılardan görülen çalışmalarını yaptırıyordu. Ancak Rembrandt'ın çalışmaları ne anatomik düzeltmelerin ne de perspektifin önemli olduğunu gösteriyor. İster çıplak model çalışması olsun, ister başka bir konu, Rembrandt'ın yaptığı düzeltmeler yalnızca konunun anlatımını geliştirmeye yönelikti. Rembrandt'ın anatomi ve insan vücudunun oranları, perspektif ve klasik heykellerden yararlanmanın kullanışlı olması gibi sanat kurallarına karşı çıkmakta tereddüt etmediğini yazan katı klasikçi Sandrart'ı şok eden, öğretisinin bu yönüydü. Sandrart'a göre, ressamlar için Raphael'in çizimleri ve mantıklı resimsel eğilimi ve özellikle meslekleri için gerekli olan akademiler çok önemlidir. Sandrart şöyle der; "Onun görüşüne göre başarılı ve uygun olduğu sürece, basit gerçeği ile çelişse bile, bir resmin ışığını, gölgesini ve nesnelerin ana hatlarını ortaya çıkarabilmek yeterliydi" (White, 1989, s. 146-147).

Rembrandt'ın atölyesinde eğitim almış isimlerden bazıları, Ferdinand Bol, Willem Drost, Gerbrand van den Eeckhout, Carel Fabritius, Govert Flinck, Abraham Furnerius, Arent de Galder, Samuel van Hoogstraten, Jan Lievens, Nicholas Maes, Johannes Raven, Canstantijn Daniel van Renesse, Jan Victors, Pieter de With gibi önemli ressamlandı (Erdoğan, 2016, s. 27).

Rembrandt öğrencilerine kendi tarzında çalışmalarını öğretmiş olsa da, bu sadece yürüttüğü programın bir parçasıydı. Nihai hedef değildi. Bir dizi çırak ve asistan çalıştıran Rubens'in aksine, Rembrandt öğrencilerinden hiç denecek kadar az miktarda kendi resimleri için yardım almıştır. Öğrenciler Rembrandt'ın üslubunu oturtuktan sonra kendi sanatsal kişiliklerini geliştirmeleri için teşvik edilmişlerdir. Eğitimlerini tamamladıktan sonra bazı öğrenciler zamanın moda tarzını benimsemek yerine kendi yollarında devam etmişlerdir. Diğerleri ise, Rembrandt tarzında çalışmalar üretmişlerdir. Eğitimlerinin sonunda bazı öğrencilerin, Rembrandt'ın çalışmalarının özgünlüğü ve gücü düşünüldüğünde, bağımsızlıklarını kazanabilmekte zorlanmış olmaları şaşırtıcı değildir. Houbraken, örneğin Govaert Flinck'in Rembrandt'ın etkisinden kaçmakta zorlandığını söyler (White, 1989, s. 148).

Öğrencilerine perspektif çalışmaları yaptırdığı ve kendi çalışmalarının bazı yerlerini tamamlamaları için izin verdiği, onların çalışmalarını sürdürürken kendisinin de öğrencilerinin eskizlerini çizdiği, zaman zaman öğrencilerine drama dersi işler gibi karakterler verip, kendilerini incelemelerini istediği gözlemlenmiştir (Erdoğan, 2016, s. 29).

1640'ların başlarında Carel Fabritius'un, Rembrandt'ın öğrencisi olduğu bilinir. Ustasından ışık-gölge konusundaki incelikleri öğrenmiştir. Fakat Rembrandt'ın çoğu öğrencisi bu konuya doğrudan ustalarının öğrettiği gibi uygularken, Fabritius'un ışığın yansımasından yola çıkarak kendine farklı bir yol çizdiği gözlenmiştir. Işık yerine, renkleri derecelendirme tekniğini seçmiştir (Yücel, 2007, s. 92).

IV. I. III. Koleksiyonu

Saskia ile evlendikten sonra, büyük bir koleksiyon oluşturan Rembrandt'ın, eserlerini üretirken bu koleksiyondan yararlandığı, kompozisyonlarını bu sayede geliştirdiği bilinir. Eskizlerini çoğunlukla koleksiyonuna bakarak yapar ve bu yüzden koleksiyonuna sıklıkla yeni parçalar eklemiştir. İtalyan sanatçıların eserlerinden ve değerli eşyalardan oluşan bu koleksiyonla gurur duyar. Hem koleksiyonerliği hem de yabancı kültürlere duyduğu ilgi sebebiyle, italyan, fransız ve osmanlı kültürü hakkında sürekli bilgi toplamıştır. Özellikle Rubens'in, Raffaello'nun, Tiziano'nun ve Caravagio'nun eserlerini, tarzlarını inceleyip özümsemiştir (Erdoğan, 2016, s. 27).

Metal zırhlar özellikle ilgisini çekmiş olmalı ki, zırhlara düşen ışığın yüzeyde oluşturduğu ışık pırıltılarını bir çok çalışmasında, ("Samson'un Kör Edilmesi", ya da "Petrus'un İsa'yı Yadsıması") hem koleksiyonundan izleri hem de zırhları resmetmek konusundaki ustalığını görmek mümkündür (Erdoğan, 2016, s. 17).



Resim 7

Rembrandt, Samson'un K r Edilmesi, 1636, Tuval  zeri yağlı boya, 236 x 302 cm, Stadelches Kunstinstitut, Frankfurt.
(rembrandtpainting.net, 19.1.2021)



Resim 8

Rembrandt, Petrus'un İsa'yı Yadsıması, 1660, Tuval  zeri yağlı boya, 154 x 169 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

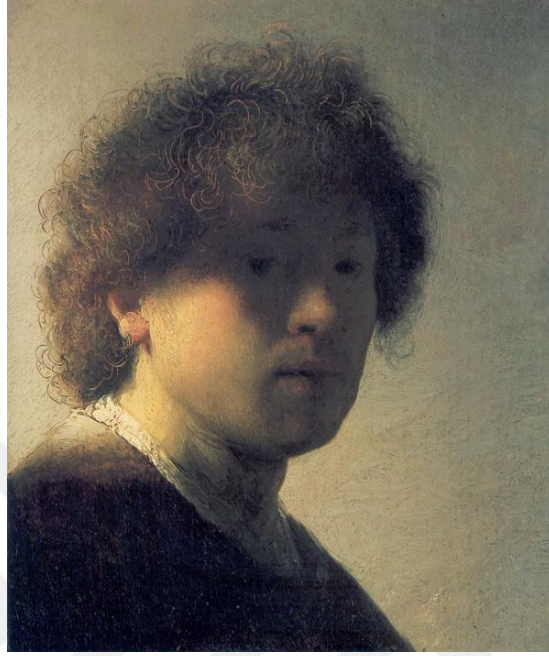
Evinin bir odasını depo gibi kullanıyor, bu odada doldurulmuş hayvanlar, midye kabukları, mercan parçaları, egzotik bitkiler, uzak dogu porselenleri, sedef kakma eşyalar, venedik işi kristal bardaklar, sikkeler, madalyalar, sıra dışı silahlar, antik heykellerin alçı kopyaları gibi pek çok farklı nesneyi saklıyordu. Flaman, Alman, İtalyan ustalara ait ve sayısı 8000 i aşan resim, desen, baskiresim olduğu kayıtlara geçmişti. Bunlar arasında Lucas van Leyden, Raffaello, Antony van Dyck Pieter Lastman, Jan Lievens, Hercules Segher gibi ustaların eserleri de vardı. Kaynaklara göre ressamın koleksiyonunda cerrah Vesalius'un hazırladığı derisi yüzüldükten sonra olduğu gibi kalabilsin diye özel bir sıvıyla yerleştirilmiş dört insan kolu ve bacağı da bulunuyordu. Sahip olduğu bu geniş koleksiyon ile elde ettiği sanatsal bilgi ve başarı kendisini diğer sanatçılardan ayırıyordu.

Saskia'nın ölümüyle birlikte gelen ekonomik çöküşün en önemli sebebi koleksiyonculuk tutkusuydu. Siparişleri devam etse de, borçlarını kapatmaya yetmiyordu ve sonunda koleksiyonunu açık arttırmaya sokmak zorunda kaldı (Erdoğan, 2016, s. 24).

IV. II. Sanatının Dönemleri

Rembrandt'ın sanatını üç bölümde incelemek mümkün olabilir. 1620 ile 1636 yılları arası çalışmalarında çoğunlukla ustası Pieter Lastmann'ın etkileri gözlemlenebilir. Dini ve tarih temalı eserlerinde ustası gibi çarpıcı konuları ele aldığı görülür. Figürler abartılı jestler içerisinde ve gösterişli kostümler içindedir. Yeteneğini ve bilgisini bu dönemde göstermek, çağdaşlarından farkını belli etmek istemiştir. Açık-koyu etkiler şiddetlidir. Bunun da konuyu daha da dramatik hale getirdiği düşünülür. Dikkati çeken noktadaki kuvvetli ışık, geride kalan kısımların koyu alanda bırakılması yani elemanlar arasındaki şiddetli tezatlık durumu bu dönemde gözlenmektedir (Dağpınar, 1969, s. 1).

İlk otoportre ve gravürü 1628 ve 1629 tarihlidir. Otoportrelerinde kendini farklı kişiliklerde ve kostümlerle resmettiği gözlenmektedir.



Resim 9

Rembrandt, Self-Portrait As a Young Man, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 22.5 x 18.6 cm,

Rijksmuseum, Amsterdam.

(rembrandtpainting.net, 19.1.2021)



Resim 10

Rembrandt, Small Self-Portrait, 1627-1628, Gravür, 71 x 59 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 1.19.2021)

1635 tarihli Saskia ile birlikte olan otoportresi o zamana kadar işlenmemiş şekilde çalışılmış olduğu düşünülmektedir. Bu otoportrede, canlılık, hareket ve neşe hakimdir. Ayrıca Bu döneme ait 54 adet dini tarihi konulu eser yaptığı bilinmektedir.



Resim 11

Rembrandt, Savurgan Oğul Benzetmesinde Rembrandt ve Saskia, 1635, Tuval üzeri yağlı boya, 161 x 131 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

1636 ile 1654 yılları arasında geçen zamana sanatının olgunluk çağı denilebilir. Bu dönemde çağdaşlarında rastlanmayan bir tarzda ilerlediği görülür. Otoportre çalışmaları devam etmektedir. Çünkü Rembrandt kendi yüzünde bütün ayrıntıları keşfederek, yaşadığı iç dünyanın gizemine bu şekilde ulaşabileceğini düşünmüş olabilir. Sevdiği bilinen dini tarihi temalı çalışmalarına devam eder. Fakat artık keskin kullandığı ışık gölge karşıtlığı biraz daha sakinleşmiş gözükmetedir. Kompozisyonlarında kullandığı figür sayısının azaldığı, genellikle iki figür ile eserlerini tamamlamayı seçtiği gözlemlenmektedir. Figürlerin ortak özelliği sayılabilecek elleri, dizlerinin üzerinde ya da birleşik pozisyonda konumlandırır.

1654-1669 yılları resimleri sanatının son dönemidir. Rembrandt'ın daha sakin, huzur dolu resimler yaptığı, ruhani boyuta eriştiği söylenebilir. İlk dönem çalışmalarındaki heyecan, durağanlık ile yer değiştirmiştir. İlk dönem resimlerinde açıkça ve çarpıcı mesajlar verirken şimdi, bir iç dönüş söz konusudur. Onun sanatını anlamaya çalıştığımızda belki de iç dünyasını görmeye çalıştığımızda o yumuşak geçişler içinde yeni yarattığı dili yakalamamız mümkün olabilir. Otoportrelerinde daha bilge bakışlar bizi karşılamaktadır. Portrelerin bu dönemde daha da önemli hale geldiği gözlenmektedir. Kişilerin psikolojik dünyasına inmeye çalışmıştır. Çağdaşları kompozisyonlarında her türlü ayrıntının kusursuz şekilde aktarılmasına önem verirken, Rembrandt tek kişi üzerinden maneviyatın derinlerine inmeyi tercih etmiştir (İnankur, 2006, s. 10).

IV. III. Işığı ve Rönesans Etkileri

Ortaçağ resminden sonra rönesans ile birlikte önem kazanan üçüncü boyutu, doğal gerçekçiliği ve hacmi ortaya çıkarmada yardımcı olan ışık gölge ya da İtalyanca'dan gelen teknik terimiyle "chiaroscuro"nun, barok dönemde yeni yorumuyla Rembrandt ile ortaya çıktığı söylenebilir (Demir, 2012, s. 13). Hareketli formları yaratmak için ışıktan yararlanan barok sanatta, yüzyıllarca güneş tanrısı veya "kutsal ruh" olarak tapınılan ışık artık fiziksel bir varlık haline gelmiştir. Güneş tanrısı, kutsal ruhtur, ve "ışık"a tapınılır (Öndin, 2018, s. 19). Rembrandt'ta ışıktan bu anlamı çıkartmış olabilir. Buna örnek olarak "İsa'nın Dirilişi" adlı eser verilebilir. İsa'nın üstündeki yoğun ışık kutsal olanı işaret etmektedir.



Resim 12

Rembrandt, İsa'nın Dirilişı, 1634, Ahşap üzeri yağlı boya, 53.1 x 50.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 19.1.2021)

Rembrandt, bir gizem ve korku duygusu yaratmak için resimlerinde figürlerin biçimlerini ortaya çıkartan ışıktan yararlandı. Gravürlerinde bunu yakalamak için daha az asite maruz kalmış paralel çizgilerden oluşan bir desen yarattı. Çizimlerinde ise mistik ışık kaynağını sağlamak için kağıdın doğal renginin çok azını bırakıp, yoğun olarak yıkama tekniğini kullandı (White, 1989, s. 168).

Onun resimlerini farklı kılan kuşkusuz tekniğidir. Resimlerinde ve gravürlerinde uyguladığı clair-obscur yani açık-koyu konusu, ilk olarak Caravaggio'da görülmüştür. Ustası Lastmann'dan öğrendiği ve incelediği İtalyan eserlerde gördüğü bu uygulamayı geliştirip, yeni bir üslup yaratmıştır. Burada dolaylı olarak Caravaggio'dan etkilendiğini söylemek mümkün olabilir. "Sonsuza giden kıvrımları ile barok gücünü ve ihtişamını ortaya çıkarmak için ışığa ve her türlü göz aldatmacısına başvurur" (Öndin, 2018, s. 23). Barok sanatta kıvrımlar üzerine vuran ışık göze çarparken, Rembrandt'ta ışık, portrelerde ruhani bir biçime dönüşür.

Rembrandt yüz ifadelerini bu ışık içerisinde aramış olabilir. "Söz konusu yüz ifadelerini

taşıyan bedenlerin ise karanlıkta çok, fakat dereceli ışık kaynağıyla modle etmeye, dolayısıyla kimi yerlerin kendini göstermesi, kimi yerlerinse erimesi şeklinde meseleyi ele almaya yönelmiştir" (Eroğlu, 2018, s. 123). "Rembrandt'ın ışığı da Caravaggio'nun ışığı gibi olacak, fakat fark olarak ışık kaynakları çoğalacak derecelenecek ve tamamen gerçekleştiği mekana yayılım gösterebilme kapasitesine sahip olacaktı" (Eroğlu, 2018, s. 142).

Dini tarihi konulu resimlerinde ise, ışığı kutsal olanın üzerinde toplamış, sıradan bir sahne gibi gözükse de bu ışık sayesinde dünyevi olanla ruhani olanı ayırt etmeyi amaç edindiği düşünülmektedir.

"Caravaggio resminde gördüğümüz vurması gereken yere oldukça sert vuran ışık, burada adeta geçişler halinde kendini kabul ettirip, bir yumuşaklık gösterir. Bu yumuşaklık kimi sanat tarihçileri tarafından bir lirik, dolayısıyla şiirsel dokunuş olarak da görülebilmektedir" (Eroğlu, 2018, s. 143).

Rembrandt'ın ışık ve gölge uygulamasının Caravaggio'nun resimlerinden farklı olarak gölgelerin kendi içlerinde derece derece koyulaştığı gözlemlenir. "Kompozisyonlarındaki kişilerin göze çarpması için yalnızca ışıktan yararlanarak devrin öteki özelliklerini tamamen geride bırakmıştır" (Conti, 1978, s. 51).

Caravaggio'nun tekniğinden etkilenen Rembrandt, ondan farklı olarak dramatik sahnelerin şiddetini vurgulamaz, ve ayrıca çağdaşları tarafından defalarca işlenen konuları beklenmedik bir yorumla ele almış olması onun bir diğer önemli özelliği olarak değerlendirilebilir. Dini tarihi resimlerinde çağdaşları öfkeyi vurgulamayı seçerken, Rembrandt hikayenin altındaki ruhsal duruma yönelir. Bu da, Rembrandt'ın İncil'i ve Eski Ahit Hikayelerini içselleştirdiğini düşündürür. Annesinin dindar olduğu bilinen Rembrandt, küçüklüğünde İncil'i öğrenmiş, Eski Ahit hikayelerini de yahudi dostlarının anlatımlarıyla öğrenmiş olduğu düşünülür. Rembrandt bir başka deyişle eserlerinde, Caravaggio'yu takip

ederek geliřtirdiđi tekniđiyle ruhani olanın peřine dūřmūř ve cōzmemek istediđi psikolojiyi boyasıyla maddeselleřtirmeye cālıřmıřtır.

Rembrandt'ın uzerinde etkisi olduđu dūřunūlen bir diđer usta ise Tiziano'dur. İtalyan yazar Giorgio Vasari 1604'te Felemenkçeye cēvrilen kitabında Rembrandt'ın "Salome Hz.Yahyanın Kafasını Tutarken" adlı eserini incelemiř ve Tiziano'nun son dōnem eserlerindeki tekniđine benzetmiřtir. Pittura di macchia (beneklerle resim yapmak) denen, bu tekniđin; resimlerin bitmemiř, detaylandırılmamıř gōzükmesinden dolayı, Tiziano'nun yařından kaynaklanan bir gōrme problemi sayesinde ortaya cıktıđı dūřunūlūr. Ama bu tekniđin tuvale cizim hazırlıđı yapmadan direkt boya ile yapılan serbest bir tarz olduđu anlařılmıřtır. Bu serbest tarz resim yapmanın geliřiminde bōyōk katkıda bulunmuřtur (Castelli, s. 7). Rembrandt'ın da gōzlemleri sayesinde bu tarzı bildiđi dūřunūlmektedir. Ve bunu Jan Six Portresinde uyguladıđını gōrūrōz (Spence, 2012, s. 28). řapkanın kenarından gōlgeler ile kısmen gizlenen gōzler, derinlik ve iē gōzlem kazanıyor. 'Dūřūnen adam' profilinin en gōcōlō temsillerinden biridir (White, 1989, s. 156).

Rembrandt burada fırca işciliğinin zenginleştirilmiş uygulamasını kullanmıştır. Kullanacağı yōntemi her zaman elindeki iře uyacak şekilde belirlemiştir. Bu resimde fırçanın glaze uygulaması ile kombine edilip serbest kullanım şekli, zengin ama yine de sınırlandırılmış bir paletin kullanımı gibi ōzellikleri gōz ōnūnde bulundurunca, ōnemli bir ilham kaynağı olan Tiziano gōrūlmektedir. Rembrandt, Tiziano'nun başarısını takdir ederken, kendi resminin karakteristik ōzelliklerini korudu. Bu, iki sanatcının da kullandığı kırmızının karşılaştırılması ile farkedilebilir (White, 1989, s. 167).



Resim 13

Rembrandt, Jan Six'in Portresi, 1654, Tuval üzeri yağlı boya, 112 x 102 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

Bu tabloyu Jan Six'e hediye etmiştir. Kendisine yazmış olduğu mektupta, tabloya uzaktan bakmasını söyler. Çünkü uyguladığı serbest teknik bunu gerektirmektedir. "Bunu doğrulamak için Arnold Houbraken adlı yazarın 1718'de bahsettiği gibi, Rembrandt'ın stüdyosuna gelen izleyicilerin tuvallere yaklaşmasını önlediğini, çünkü boya kokusundan rahatsız olabileceklerini anlatan hikayeye bakılabilir" (Spence, 2012, s. 28).

1636 tarihli "Danae", Tiziano geleneğindeki klasik çıplaklığa en yakın örnektir. Ressamın en barok döneminde yapılan resim, ayrıntı ve renk açısından karakteristik olarak zengindir. Rembrandt yine de bu resimde klasik idealle çelişen bir bireysellik unsuru sunar. Tiziano'nun "Venüs"ü ile karşılaştırıldığında, "Danea", gerçekçilik unsuru sayesinde kendisini daha güçlü bir şekilde ortaya koyar (White, 1989, s. 142).



Resim 14

Rembrandt, Danae, 1636, Tuval üzeri yağlı boya, 185 x 203 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)



Resim 15

Tiziano Vecellio, Urbino Venüsü, 1534, Tuval üzeri yağlı boya, 119 x 165 cm, Uffizi, Floransa.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

Rembrandt'ın İtalyan portre ustaları ile bağlantısı olduğu düşünülmektedir. Raffaello, Tiziano, Tintoretto gibi sanatçılar her ne kadar rönesansın bir sonucu olan insanın değerinin

farkında olup eserler üretseler de, Rembrandt'ın bu değerden referans alıp kendi eserlerinin üzerine insan psikolojisini de ekleyip yeni bir anlam getirdiği düşünülür.

Rembrandt ışığını atölyesinde konumlandırır. Bu konumlandırma ile sanatçı bir ön hazırlık aşamasındadır. Rembrandt'ın aslında 17.yy'a dair bir enstalasyon yaptığını düşünebiliriz (Eroğlu, 2018, s. 143).

Venedik Okulu'nun takıntısı olan ışık ve atmosfer duygusu Rembrandt için de önemliydi. Portrelerinde, gravür çalışmalarında, manzara resimlerinde hatta desenlerinde, her zaman tüm sahneyi kaplayan ışık oyunları görülmektedir. Tiziano ile bağlantısı, yapmış olduğu dini eserlerle sınırlı kalmıyor, manzara resimlerinde de Venedik usulü yerleştirmeler bulunuyor. Bu da bilinçli olarak Hollanda manzarasından uzaklaştığına işaret ediyor. Manzara resmini kendi başına bir konu olarak terk ederken, peyzaj ortamında yeni bir figür kompozisyon düzeni oluşturmaya çalışmıştır. Sonraki çalışmalarında hemen hemen mimariyle aynı işlevi gören figürleri ilişkilendirmesi Tiziano'nun örneklerine dönmüş olduğunu göstermektedir (White, 1989, s. 167-168).

Leonardo da Vinci, tamamlanmamış resimlerinden dolayı, "bitmemiş resim" anlayışının da öncüsü sayılabilir (Eroğlu, 2018, s. 76). Bu bitmemiş görüntü Rembrandt'ın eserlerinde de karşılaşılabilen bir durumdur. Rembrandt bir resmin bittiğine ancak bir ressamın onun deyişiyle "amacına ulaştığı anda" karar verebileceğini savunduğu bilinmektedir. Ellerin eskiz gibi bırakılmasına örnek olarak "Dr Ephraim Bueno" portresi ve 1659 tarihli "Self-Portrait with Beret and Turned-up Collar" adlı otoportresini incelenebilir. Bu tutumun Rembrandt'ın eserlerinden izleyiciye ve çevreye akan yaşam duygusunu güçlendirdiği düşünülebilir (Demir, 2012, s. 12).



Resim 16

Rembrandt, Dr.Ephraim Bueno, 1647, Ahşap üzeri yağlı boya, 15 x 19 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(wikiart.org, 19.1.2021)



Resim 17

Rembrandt, Self-Portrait with Beret and Turned-Up Collar, 1659, Tuval üzeri yağlı boya, 84.4 x 66 cm, National Gallery of Art, Washington.
(en.wikipedia.org, 19.1.2021)

IV. IV. Tekniği

"Techniques of the World's Great Painters" adlı kitabın yazarı Waldemar Konusczak, ustanın tekniğini şu şekilde ifade etmektedir:

"Yapıtları, kompleks katmanlardan oluşur. Resmi alttan üst yüzeye doğru özenle verniklerken, ışığın arka plana işlemlerini ve alt katmanlardaki beyaz boyanın yansımaları sağlar. Zengin ten renklerindeki boya katmanlarıyla, boşlukta yer alan bir vücut izlenimi verir. O zamana dek, hiç bir ressam, yapıtını oluşturmak için kullandığı fiziksel araçlara böylesine bir ilgi ve keyifle bağlanıp, onu yaptığı imgeden bu denli bağımsız tutmamıştı" (Ergün, 2016)

IV. IV. I. Imprimatura ve Underpainting

İmprimatura olarak bilinen ince sürülen astar boyası, ya da ilk kat boyasının ortaçağdan beri kullanıldığı bilinmektedir. Rembrandt'ın sıcak tonlarda astar boyası kullandığı gözlenmiştir. Yağlıboyanın zemin üzerinde üst üste şeffaf katlar oluşturmada olanak sağladığı bilinmektedir. Ve bu sayede alt boya (underpainting) diye adlandırılan uygulama ortaya çıkmıştır. Bu aşama renk sürülmeden önceki aşamadır. Açık-koyu değerlerin kompozisyon içindeki yerleri belirlenir. Araştırmalar doğrultusunda Flaman ustaların bu aşamayı grinin açık ve koyu değerleri ile yaptığı bilinmektedir. Bu işleme grisaille denilmiştir (Beyhan, 2015, s. 174).

Rembrandt'ın ilk döneme ait resimlerinde grisaille tespit edilmiştir. Sonraki geç dönem resimlerinde ise bu tekniği kahverengi ile yaptığı bilinmektedir. Araştırmalar doğrultusunda ortaya çıkan bir diğer uygulaması ise, 1630 yıllarından itibaren kahverenginin üzerine gri

kullanmış olmasıdır. Yani Rembrandt'ın, çift katmanlı bir zemin üzerine resim yaptığı belirlenmiştir. "Rembrandt'a atfedilen 153 tuvalin incelenmesi sonucunda bunların 77'sinde çift katmanlı renkli zeminin varlığı saptanmıştır" (Yaşar, 2015, s. 31).

"Rembrandt'ın en ünlü çalışmalarından biri olan "Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi" adlı resmin laboratuvar incelemesinde kırmızı okralı olan "imprimatura"nın aynı zamanda umbra ve silikatlardan (Al-silicates) oluşan bir dolgu katmanı olduğu anlaşılmıştır. Üzerinde kurşun beyazı, az miktarda sarı okra ve is siyahı pigmentlerinden oluşan "imprimatura" ise açık sarı bir ton ile sonuçlandırılmıştır (Yaşar, 2015, s.31).

"Birçok çift katmanlı imprimatura uygulamasının ikinci katmanı alt katmanla çok yakın tonda olmasından dolayı iç içe geçmiştir. Çoğu kez beyaz astarın dokusu ile kaba parçacıklar üzerinden ikinci renkli katmanın ince sürüldüğü görülmüştür."

Rembrandt'ın da 1630 yılı ile yapmaya başladığı bu uygulama, araştırmalar sonucunda birçok resminde bu katmanların birbirine çok yakın tonda olduğu saptanmıştır. Bu da birbirine bağlanarak bir bütünü oluşturduğu anlamına gelir. Bu katmanların en önemli özelliği şeffaf olmalarıdır ve pigment oranlarındaki değişikliklerin resim üzerinde değişik etkiler yarattığı saptanmıştır. İkinci gri katmanın pigment oranını az kullanan sanatçı, şeffaf bir görüntü elde etmiştir ve bunun Rembrandt'ın sanatına özgü bir durum olduğu söylenebilir (Yaşar, 2015, s. 36).

Alman bilim adamı Max Dorner, Rembrandt'ın uyguladığı monokrom ilk resimleme katmanının üst ve saydam ana resimleme katmanından geçmesinden kaynaklanan "optik" işlevselliğe vurgu yapmaktadır. Dorner'e göre sanatçı, "imprimatura" üzerine monokrom

“underpainting” ile ışıklı bölgelerinin boya katmanını özenle oluşturmuştur. Bu katmanlar üzerine sürülen ana resimleme katmanı ile birlikte ışık etkisi vurgulanmaktadır. Rembrandt’ın tekniğine yakın bir teknik uygulamasına da sanatçının kısa bir süreliğine (1653/54) öğrencisi olan Nikolaes Maes’in çalışmalarında rastlanmaktadır (Yaşar, 2015, s. 36).

IV. IV. II. Impasto

Rembrandt hakkında "ışığın ressamı" denilmesinin sebebi onun keşfetmiş olduğu boyasıdır. "Rembrandt’ın kendine has, belki de en ayırt edici teknik özellikleri arasında saydam katmanlar ve kalın boya (impasto) arasındaki gerimi giderek daha fazla artırması, bu aşamalarda saydam katmanları (glaze) bazen defalarca üst üste kullanarak doku, saydamlık ve ışık arasında mükemmel geçişler sağlamasıdır" (Beyhan, 2015, s. 180).

Rembrandt’ın kullandığı bazı teknikler çağının kabul görmüş sanat anlayışının dışına çıkmıştır. Çok kalın boya dokusu elde etmek için kaynatılmış keten yağı (bazen de ceviz yağı) ile karıştırdığı tebeşirden elde ettiği bir tür dolgu (pastose) kullanmış, zaman zaman fırçanın sapıyla henüz ıslak olan boyayı kazıyarak alt katmandaki renkleri ortaya çıkartan çizgiler elde etmiştir (özellikle bazı otoportrelerinde, saçlarda görülür). Kalın boyadan oluşan fırça sürüşleri ve kabartı halindeki pastose üzerine (kuruduktan sonra) şeffaf katmanlar (glaze) uygulamış, bunları yer yer silerek doku hissini artıran bir etki elde etmiştir. Böylece ışığı daha da belirgin hale getirip en parlak görünümü elde ettiği bilinir (Beyhan, 2015, s. 180).

İmpasto tekniğinin hizmet ettiği alanlardan birincisi, ışığın belirli bir şekilde oynanmasına izin vererek sanatçılara ışığın resimleri üzerinde fazladan kontrolünü sağlar. Sanat unsurlarının, özellikle doku, renk veya formun değerinin oyunuyla derinliğin yaratıldığı tipik tuval resimlerinden farklı olarak bu yöntemle oluşturulan resimler, üç boyutluluk kazanır. Bu tür resimler kalın dokulu boyadan dolayı güçlü bir fiziksel ifade taşır ve

mekandaki büyük varlıkları ve işgalleri nedeniyle, impasto süreci yardımıyla oluşturulan resimler genellikle etkileyici sanat eserleri olmuştur (www.widewalls.ch)

Rembrandt'ın eserlerinin yüzeyi oldukça pürüzlüdür. Ressam çağdaşlarından farklı olarak yoğun bir impasto uygulamasını tercih etmiştir. Boyanın Üst üste eklenerek uygulanması sonucu çıkan pürüzlü görünüm, ışık oyunlarını oluşturmuştur. Böylece Rembrandt kendine has bir boya tekniği geliştirmiştir. Ayrıca, çağdaşlarından farklı olarak, palet bıçağı ile geniş renk alanlarında boya uygulamıştır. Pürüzsüz bir bitişe alışkın siparişçiler için, mevcut moda anlayışından uzak bir görüntüyü (White, 1989, s. 192).

IV. IV. III. Boya Yapımı

17.yy'da boya yapımı, resim yapmak kadar önemli ve incelik isteyen bir iş sayılırdı. Bazı resimlerini meşe plakalarının üzerine, bazılarını da tuvale yapmıştır. Yüzeyi beyaz alkali ile astarlar, ahşap plaka üzerine kireçtaşı karışımı kullanır. Tuval üzerine ise beyaz yağlıboya kullanıldığı görülmektedir. Bu süreçte Rembrandt "hollands" denilen bir tür tutkal kullanır. Üstübeç denilen bu tutkal cinsi Amsterdam'da bulunan kireçtaşı ile kurşun karbonatın karışımından elde edilir (Spence, 2012, s. 20).

Rembrandt döneminin diğer ressamı gibi kullanacağı boyaları kendisinin hazırladığı bilinmektedir. Kan, safra, çimen, toprak ve boya elde edebileceği her tür maddeden boyalarını yapmıştır. Bu boyaları üretirken kullandığı farklı teknikler vardı. En önemli tekniklerinden birisi de boyalarını hazırladıktan bir süre sonra keten yağının içerisinde bekletmesiydi ("Turkuvaz Radyo Televizyon Haberleşme ve Yayıncılık", 2018).

1629 tarihli "Sanatçı Stüdyosunda" adlı eserinde pigmentleri karıştırdığı taş pota açık bir delil olarak görülmektedir.

"Rembrandt'ın pigmentleri yağla karıştırmadan ve renkleri boyanmış zemine uygulamadan önce öğüttüğü bilinmektedir. Hem kömür haline getirilmiş meşe, hem de kömür haline getirilmiş geyik boynuzu (kemik kömürü yerine) siyah pigment kaynağı olarak öğütülürlerdi. Karakalem çizim yapmak için de söğüt, ya da asma dalının kömürleştirildiği bilinmektedir" (Spence, 2012, s. 21).



Resim 18

Rembrandt, Sanatçı Stüdyosunda, 1629, Ahşap üzeri yağlı boya, 24.8 x 31.7 cm, Museum of Fine Arts, Boston.

(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

Rembrandt'ın sıklıkla kullandığı bilinen kurşuni kalay sarısını elde etmek için ilk önce kurşunu taş potada eritmesi sonra da yüksek ısıda kalay eklemek ve erimiş metalin yüzeyinde oluşan kurşuni-kalay sarısını almak gerekmekteydi (Spence, 2012, s. 20). Rembrandt'ın kullandığı, doğada kolayca bulunabilen sarı ochre ve kırmızı ochre, bilinen en eski pigmentlerdendir. Bu pigmentler 17.yy'da güney Fransa'dan gelmiştir. Havanda dövülerek elde edilen bu pigmentlere ilk olarak mağara resimlerinde rastlanmıştır. Venedik kırmızısı ve ispanyol kırmızısı diğer toprak pigmentleridir. İspanyol kırmızısı daha çok demir içerdiği için koyu renklidir. Raw sienna ve burnt sienna, İtalya'nın Umbria bölgesindendir. Burnt sienna

daha koyudur, ısınma sonucu renk tamamen değişir. Cassel toprak olarak bilinen Van dyke kahverengisi, toprağa rengini veren bileşenlerden oluşmaktadır. Bunlar, kurumuş bitkiler, çim ve çok koyu bir kahve rengi renktir. Toprak yeşili, İtalya'nın Verona şehrendendir. Bu renk, demir, magnezyum ve alüminyumdan oluşur.

Rembrandt kimyasal pigmentler de kullanmıştır. Her resminde kullandığı en önemli pigment, kurşun beyazıdır. Kurşun beyazını elde etmek için özel işlemlerden geçmesi gerekir. İlk olarak kurşun tabakaları toplanır ve asitli sirke ile toprak bir kavanoz içine koyulur. Bu kavanoz at gübresi ile kapatılır. Gübrenin sıcaklığı ve asit, kurşunun yüzeyinde beyaz bir tortu oluşturur. Daha sonra kazınır. Bu kurşun beyazıdır. Diğer bir kimyasal pigment, kurşun-kalay sarısıdır. Kalay, kurşun beyaz pigmenti eklenip eritilir. Kimyasal reaksiyon sonucu sarı renk elde edilir.

Oldukça zehirli bir kimyasal pigment olan Vermillon, kükürt ve cıva arasındaki bir bağdır. Simyacılar bu pigmeti altın elde etmek isterken tesadüfen keşfetmişlerdir. Rembrandt, o zamanlar altından bile pahalı olan ultramarine mavisini yerine azurit mavisini kullanmıştır. Azurit taşı Macaristan kökenlidir. Yüzeye yakın yerlerde bulunur. Malakit taşı ise Rusya'dan gelir. Bazen bu iki taş, birbirine yapışık şekilde bulunabilir. Bu taşlar bakır karbonattır. Daha az bakır içeren taş mavi, daha çok bakır içeren yeşildir.

Diğer bir renk kök boyasıdır. Kökboya bitkisinin kökleri iyice pişirilir. kurur ve sonunda alizarin rengi elde edilir. Bu özel bir renktir. Çünkü bu bir boyadır. Bir pigment, keten tohumundan yapılan keten tohumu yağı gibi bir materyale bağlanan küçük bir taneciktir. Keten tohumu yağı ile karıştırılan bir pigment, yağlı boyaya dönüşür. Boya ise suda çözünür ve genellikle pamuk veya yün gibi tekstil ürünlerini renklendirmek için kullanılır. Yağlı boya elde etmek için pigmentin üzerine yavaşça keten tohumu yağı dökülür ve karıştırılır. Bir bileme taşı yardımı ile partiküller macun kıvamına gelene kadar ezilir. Rembrandt zahmetli olan bu işlemi, muhtemelen öğrencilerine veya asistanlarına yaptırmıştır.

Boya yapıldıktan sonra domuz mesanesine koyulurdu. Bu boya tüpünden boyayı palet üzerine sıkmak için çivi ile delik açılırdı.

Bir boyadan da pigment elde edilebilirdi. Carmine rengi, ko inil denilen bir böcekten yapılır. Kakt s n üzerinde yaşayan bu böceklerin di ilerinde bulunan asit, bu rengi üretir. Günümüz kozmetik malzemeleri ve yiyecek renklendirmesinde kullanılır. Bu boyadan bir pigment yapmak için boya, tebe ir gibi renksiz bir pigment ile karıştırılır. Bu ikisi malzemenin birleşmesi sonucu kırmızı renkli bir lak ortaya çıkar. Rembrandt, bu kırmızı renkli cilayı "Yahudi Gelin" adlı eserinde kullanmıştır. Elbiseyi boyamak için ilk olarak vermillon kullanmış, üzerine de kırmızı lak ile glaze uygulamıştır. Diğer figürün kolunda uyguladığı kurşun beyazına, boyayı daha da kalınla tıran kurşun oksiti kullandığı ortaya çıkmıştır. (www.rembrandthuis.nl)

Rembrandt tuval dışında farkı yüzeylerde de resim yapmıştır ve bunun için özel uygulamalar geli tirmi tır. O dönemde tuval yüzeyini hazırlamak için iki kat tav an tutkalı sürmek yaygın bir uygulamaydı. Bu tutkal pişirilmiş hayvan kemikleri ve derisinden elde edilirdi. Bu işlemden sonra tuval bezi tamamen sızdırmaz hale gelir. Bu tabakanın üzerine ya lı boya uygulanırdı. Rembrandt, ahşap ve tuval üzerine ya lı boya yapmak dışında, bakır üzerinde de ya lı boya çalışmıştır. Bakır levhayı altın varak ile kaplamış olması dikkat çekicidir. Fır asının arka kısmıyla yüzeyi hafifçe kazınması, altta kalan zemini tekrar ortaya çıkarmasına yarıyordu. "Gülen Adam" isimli eserinde sakalda ve bıyıkta bu etki görülür (www.rembrandthuis.nl).



Resim 19

Rembrandt, Gülen Adam, 1630, Bakır Üzeri Altın ve Yağlı boya, 15.3 x 12.2 cm, Mauritshuis, Hague.
(en.wikipedia.org, 1.2.2021)

IV. V. Temaları

IV. V. I. Tarih ve Din

Flaman topraklarının kuzey ve güney olarak ikiye bölünmesiyle, Protestan olan kuzey ile Katolik kalmaya devam eden topraklarda sanat bu ayrılıktan çok etkilenmiştir. Protestanlar tanrı ile aralarına hiçbir din adamının girmesine izin vermemişlerdir. Tanrı ile doğrudan aracısız bir ilişkinin doğruluğunu benimsediler. Bu bölgedeki dini sanat hiçbir zaman ibadet nesnesi olarak görülmek istememiş ve bunun sonucunda da incil ve eski ahitten hikayelere yönelmiştir. İncilin önemi kilisenin ötesindedir. Protestan bölgede yaşayan sanatçıların kilisenin istediği şekilde kiliseyi öven yücelten resimler yapması istenmediği için sanatçıların farklı alanlarda profesyonelleşmeleri gerekmiştir. Bunun sonucunda her bir sanatçının tek bir

konu üzerinde yoğunlaştığı görülürken Rembrandt böyle bir tutum sergilememiş, çeşitli konuda çalışmalar üretmiş ve çok sevdiği dini tarihi resimlerini yapmaya devam etmiştir.

Rembrandt'ın, sipariş üzerine bazı dinsel konulu tablolar ve gravürler yaptığı bilinmektedir. Kendi isteği doğrultusunda yapmış olduğu bu dini ve tarihi resimlerin Rembrandt'ın siparişlerinin sayısını azalttığı iddia edilmiş olsa da, bunun sonucunda sanatçının özgür ve bağımsız hareket ettiği düşünülebilir (Dağpınar, 1969, s. 10-12).

İlk dönem dini tarihi resimlerinde ustası Lastmann'ın etkisinde olduğunu bildiğimiz Rembrandt, seyirciyi sarsacak, derinden etkileyecek sahnelere ilgi duymuştur. Samson'un kör edilmesi konusu buna örnek sayılabilir. Bu döneme ait dini ve tarihi konulu resimlerinin teatral etkisi altında, Rembrandt'ın en barok döneminin bu dönem olduğu söylenebilir.

Bu tercihten 1640'lardan sonra vazgeçtiği gözlenmektedir. Daha insani bir hava yakalamak isteyen sanatçı, daha içe dönük, daha sakin ortamlarda bulunan kompozisyonlar içinde ruh zenginliğine önem vermeye başlamıştır. Işık ve gölge karşıtlıklarının yumuşamaya, figürlerin psikolojik durumlarının önemli olmaya başladığı bir döneme girdiği ve bu tutumuyla çağdaşlarından tamamen ayrıldığı gözlemlenmektedir.

Buna örnek olarak, "Yusuf'un Oğullarını Kutsayan Yakup" (1656) eseri incelenebilir. Yusuf'un duyduğu huzur ve mutluluk, Yakup'un bilge tavrı yüzlerinden açıkça okunabilir.



Resim 20

Rembrandt, Yusuf'un Oğullarını Kutsayan Yakup, 1656, Tuval üzeri yağlı boya, 175.5 x 210.5 cm, Staatliche Museen, Kassel.

(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

Bir diğer örnek batı resmindeki geleneksel çıplak kadın temasından uzaklaşıp, kadının iç dünyasını, duygularını ele alan , "Bathsheba" (1664) adlı eseridir. Batsheba'nın dış görünümünün önemini yitirdiği, sadece duygularının, düşüncelerinin ve aklındaki soruların öne çıktığı bir eserdir. Önemli olan dışarıdan görünen değil, içtekidir.



Resim 21

Rembrandt, Bathsheba, 1654, Tuval üzeri yağlı boya, 142 x 142 cm, Louvre Museum, Paris.
(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

1659 tarihli "Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı" adlı eserde, klasik yorumun dışında, kavminin yaptıkları karşısında sinirlenmiş bir Musa yerine, üzülmüş ve hayalkırlığına uğramış bir Musa resmetmiştir.



Resim 22

Rembrandt, Musa'nın Kanun Tabletlerini Kırışı, 1659, Tuval üzeri yağlı boya, 168.1 x 136.5 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Berlin.

(privada.com, 20.1.2021)

Çağdaşlarından farklı olarak bir hikayeyi daha önce düşünülmemiş bir şekilde yorumlamayı tercih eder. "İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda" (1638) adlı eseri, buna örnek sayılabilir. Çağdaşları Meryem'i İsanın ölmüş olduğundan emin olmak için ona dokunduğu anı resmederken, Rembrandt, Meryem'in yüzüne vuran ışığı ile Tanrı'nın ona gerçeği gösterişini resmetmeyi tercih etmiştir.



Resim 23

Rembrandt, İsa ve Mecdelli Meryem Mezarda, 1638, Ahşap üzeri yağlı boya, 61 x 49.5 cm, The Royal Collection, London.

(rembrandt.louvre.fr, 20.1.2021)

Rembrandt'ın "Melekler ve Kutsal Aile" (1645) isimli resminde işlediği konu en popüler konularından biridir. Rembrandt burada sıradan bir aileyi betimlemiştir. Işık ile görülen melekler olmasaydı kutsal aile olduğunu anlamamız imkansız olurdu.



Resim 24

Rembrandt, Melekler ve Kutsal Aile, 1645, Tuval üzeri yağlı boya, 117 x 91 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg.
(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

IV. V. II. Din ve Mitoloji

Rembrandt karısı Saskia'yı, hayat arkadaşı Hendrickje'yi ve arkadaşlarını dini ve mitolojik karakterler içerisinde betimler. Bu eserlerin kompozisyonlarında koleksiyonundan bazı parçaları kullandığı görülür. "The Prodigal Son and The Brothel" (1637) adlı tabloda, karısı Saskia ve kendisini resmetmiştir. Ahlaki mesaj veren bu konu şimdiye kadar neşe içerisinde verilen ilk otoportre özelliğini taşımaktadır.



Resim 25

Rembrandt, Savurgan Oğul Benzetmesinde Rembrandt ve Saskia, 1637, Tuval üzeri yağlı boya, 161 x 131 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden.

(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

Otoportrelerinde farklı kişilikler içinde gördüğümüz Rembrandt kendini genellikle kafasına takmış olduğu tüylü miğferiyle veya zırhıyla bir komutan veya savaşçı olarak betimler.

Rembrandt Ovidius'un, içinde mitolojik ve efsanevi hikayelerin olduğu "Dönüşümler" adlı eserinden etkilenir ve bir çok mitoloji konulu resim yapar. Her ne kadar bu tarzdan, sonraki dönemlerinde vazgeçecek olsa da, resimlerinde hikaye anlatmayı seven sanatçı bazı konuları tekrar tekrar çalışmıştır. Bunlara örnek, kız kardeşini akıl, sanat ve savaş tanrıçası Minevra, erkek kardeşini zırhlı ve miğferli bir silahşör halinde resmettiği resimlerdir. Saskia'yı çiçek tanrıçası Flora ya da savaş tanrıçası Bellone olarak resmeder. Çiçek

tanrıçasını, hayat arkadaşı Hendrickje'i model alarak tekrar resmeder ve hatta sonradan Minerva'nın kişiliği ile birleştirildiği düşünülen zeka ve savaş tanrıçası Pallas Athena olarak, bazen de kucağında Cornelia ile birlikte aşk tanrıçası Venüs olarak resmetmiştir (Dağpınar, 1969, s. 4).



Resim 26

Rembrandt, Self-Portrait with Helmet, 1634, Ahşap üzeri yağlı boya, 80.5 x 66 cm, Gemaldegalerie

Alte Meister, Kassel.

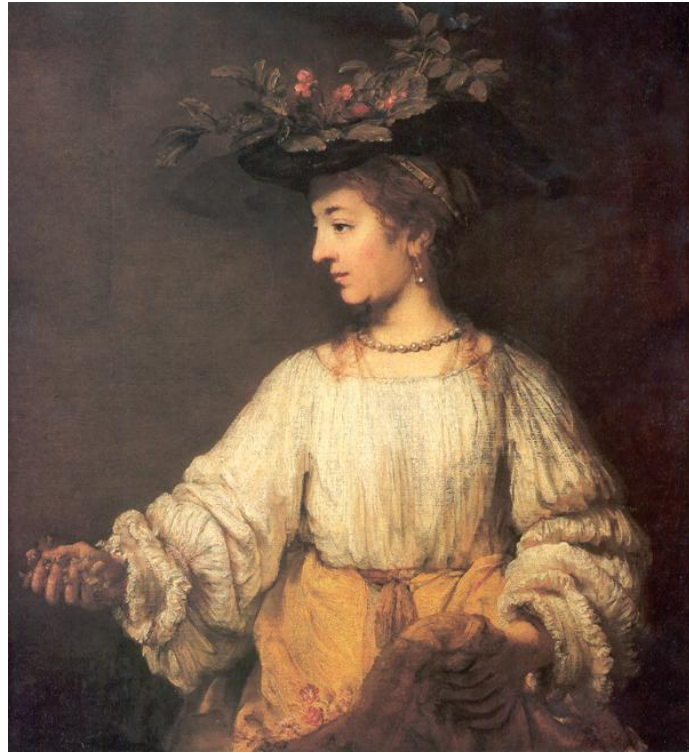
(commons.wikimedia.org, 20.1.2021)



Resim 27

Rembrandt, Saskia as Flora, 1634, Tuval üzeri yağlı boya, 124.7 x 100.4 cm, Hermitage Museum, St. Petersburg.

(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)



Resim 28

Rembrandt, Flora, 1656, Tuval üzeri yağlı boya, 100 x 91.8 cm, Metropolitan Museum of Art, New York.

(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

"Europa'nın Kaçırılması" (1632) adlı eser, Doğu Hindistan Şirketinin (Verenigde Oostindische Compagnie-VOC) ortaklarından Jacques Specx'in vermiş olduğu birkaç siparişten biridir. Ovidius'un hikayelerini okumaktan hoşlandığı bilinen sanatçı, ayrıca bu hikayelerin yorumunu yaptığı bilinen dönemin ünlü sanat kuramcısı Karel van Mander'in eserlerinden de yararlanmıştı. Mander'in yorumlarının ona farklı bir bakış açısı sunduğu düşünülür. Bu resmin sanatsal açıdan Tiziano ile benzerlik taşıdığı yönünde bazı görüşler vardır (Erdoğan, 2016, s. 30).

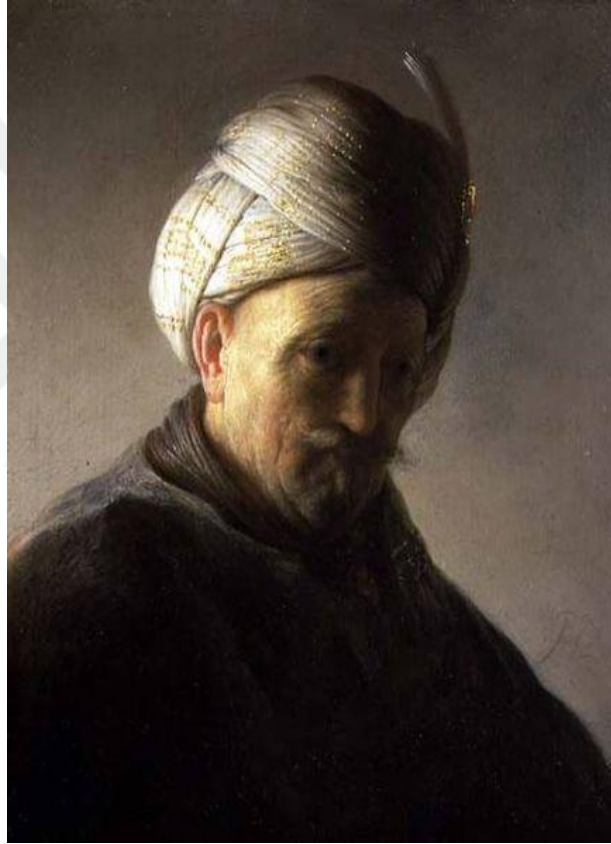


Resim 29

Rembrandt, Europa'nın Kaçırılması, 1632, Ahşap üzeri yağlı boya, 62.2 x 77 cm, Paul Getty Museum, Los Angeles.

(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

Ticaret sayesinde gelişen uzak ülkeler ile olan ilişki sayesinde Rembrandt, farklı kültürlerin giyim tarzına hakimdi. Nitekim bu kostümler portrelerinde görülür. Doğu medeniyetlerinden edindiği izlenimler portrelerine yansımıştır. Bu konuda "Belşazzar'ın Ziyafeti" (1635) adlı tablo incelenebilir. "Bust of a Man Wearing Turban" (1628) adlı eserde ise doğu kültürüne olan ilgisini görebiliriz. 1635 tarihli "Man in an Oriental Costume" adlı eser de bu çerçevede örnek teşkil edebilir.



Resim 30

Rembrandt, Bust of a Man Wearing Turban, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 26.7 x 20.3 cm, The Kremer Collection, Amsterdam.

(commons.wikimedia.org, 20.1.2021)



Resim 31

Rembrandt, Man in an Oriental Costume, 1635, Ahşap üzeri yağlı boya, 102.8 x 78.8 cm, Duke of Devonshire Collection, Chatsworth.

(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

IV. V. III. İnsan

IV. V. III. I. Portreler

Avustralyalı sanat tarihçisi Robert Hughes, "O, portresini yaptığı insanları soylu olarak göstermeye çalışan bir ressam değildi. işte bu yüzden de Caravaggio'dan sonraki gerçekçilik akımının ilk gerçek tanrısıydı" demiştir (Demir, 2012, s. 11).

Yapmış olduğu eserlerin üçte ikisini oluşturduğu bilinen portreler, 17.yy ressamaları için karlı bir alandı. Kilisenin siparişleri artık geçerliliğini yitirdiğinden, burjuvanın talepleri doğrultusunda portre önemli bir yer edinmiştir. Burjuvanın, sanatçılardan kendilerini idealize

bir görüntüde yansıtma larını istedikleri bilinir. Kendi mesleklerine ilişkin sembollere portrelerinde yer verilmesini isterler. Calvinist ahlaka göre şekil alan bu toplum, portrelerinde mantıklı, inançlı, adil, güçlü kişilikler olarak yer almayı tercih eder. Bu sebeple, sanatçılar kişilerin ruhsal yapılarını yansıtmaktan kaçınmalıdırlar. Rembrandt'ın da Amsterdam'a ilk geldiği sıralarda bu durumun farkına varmış olduğu anlaşılmaktadır. İlk önce istenileni yapmış ama sonrasında bunun ona yetmediğini anlayınca, insanın ötesine, yani insanı insan yapan ruhunun keşfine çıkmaya karar vermiştir.

Rembrandt'ın portrelerinde bilge kişilikler ve yaşlı insanlar dikkat çekmektedir. Eserlerinde onların bakışlarından aktarılan güçlü içsel yapıyı görebiliriz. Dış dünyanın aksine, kendi iç dünyasının zenginliklerine dönen kişiler onun daha çok ilgisini çeker. "Çünkü bu gibi kişiler, Pascal'ın 'bütün saygınlığımız düşünceden ibarettir' savı üstünde düşünüyor gibidir" (Bussierre, 1999, s. 40-42). Bu insanların maneviyatını ve psikolojilerini tuvaline birebir yansıtmak için çok çalışan sanatçı, sanat tarihinde kendi portresini en çok yapan isim olmuştur.

Burjuva ve loncalar için yapılan portre ve grup portreleri, 17.yy insanını bize tanıtmıştır. 17.yy giyim tarzı bugünün modasıyla karşılaştırılınca çok sade bir görünümde dir. Siyah kıyafetlerin çokça tercih edilmesi, o dönemin resmi ve saygın duruşuna işaret eder. Rembrandt'ın burjuva portrelerindeki kadın ve erkekler genellikle siyah renkte giyinmiş, zenginliğin bir göstergesi beyaz yakalık takmış ve manşetler kullanmıştır (Spence, 2012, s. 5).

Siyah kıyafetlerin seçiminde, resmiyet ve saygınlığın temsilcisi olduğu görüşünün yanı sıra, muhafazakarlığın bir göstergesi olarak da tercih edildiği bilinmektedir. "Şehir eliti olarak adlandırılan yönetici ve zengin tüccarlar sınıfının ortak giysi dilinin rengi her zaman siyah olmuştur" (Ekşi, 2011, s. 121).

17. yüzyıl portre resimlerindeki kıyafet seçimlerinin, modelin yaşı, sosyal statüsü ve hangi meslek grubuna ait olduğu ile yakından ilişkilidir. Kişilerin sosyal statüsü ve maddi

varlığı ne kadar yüksekse, portrelerinde modanın tam aksi yönünde yani eski moda kıyafetler içinde betimlenir. Buna örnek olarak, Rembrandt'ın Rahip Anslo ve eşi Aeltje Schoueten (1641) portresindeki giysilerin eski modanın örnekleri olduğu söylenebilir.

"Rahip yüzyılın başından beri erkeklerin genellikle ev içinde sıcak ve konforlu olduğu için doublet üzerine giydikleri bir üst ceket olan etrafı kürkle astarlanmış tabaard giymektedir. Tabaard; Ayak bileklerine kadar uzun olabilen, elin ve kolun alt bölümünün dışarı çıkabilmesi için dirsekten yırtmaçlı bol ve sarkan kollu, şal yaka bir üst ceketti. Bu giysinin resimlerde ilk kez görülmesi 15.yüzyılın sonuna denk gelir. 16. yüzyılın başında modaya en çok uygun olan erkek giysilerinden biri iken 1550'lerde ise eski moda kabul edilmekteydi. Bu giysinin en görkemli örnekleri brokarlı, altınla kumaşlarla dokunmuş ve çok pahalı kürklerle astarlanmıştır. Ne var ki 1531'de altınla dokunmuş bu giysiler V.Charles'ın "giderler kanunu" ile toplumun en üst sınıfı için bile yasaklanmıştır. 17. yüzyılda kendini bu giysi ile resmettirmek isteyen modeller için bu ev giysisi öğrenme, gelenekler ve hatta antikiteyi temsil etmekteydi.

Karısıyla birlikte kendini resmettiren Anslo giysi ticaretiyle hatırı sayılır bir servet edinmiştir. Her iki mesleğinin ve yüksek gelirinin sağladığı ayrıcalıklı toplumsal konuma rağmen sadece siyah giysisinin üzerine giydiği tabaard ile kendini geleneksel değerlere sadık bir vakarla resmettirmiştir (Ekşi, 2011, s. 120).



Resim 32

Rembrandt, Rahip Anslo ve eşi Aeltje Schoueten, 1641, Tuval üzeri yağlı boya, 176 x 210 cm, Staatliche Museen, Berlin.
(wga.hu, 20.1.2021)

Rembrandt'ın, portre sanatına ifade getirmeye çalışan Tiziano'nun yolunu izlediği söylenebilir. "Figürde psikoloji" ise Giotto öncesine kadar en büyük eksiklik olarak görülmektedir. Raffaello ile profilden bakış yerini, çeşitli duruşlara bırakmış, izleyici ile portre arasındaki bağı kuvvetlendirme çabaları gelişmeye başlamıştır. Geçmişin bu gelişmeleri Rembrandt'ı etkilemiştir. Rembrandt'ın "ifade" konusundaki ısrarı ve günümüze kadar gelen belge niteliği taşıyan bu çalışmalar, sanat tarihinde çok aydınlatıcı olmuşlardır. Kendi döneminin değerlendirilmesini sağlayan bu yapıtlar, özellikle ifade konusunda sanatçının filozofik bakış açısını görmemizi mümkün kılar.

"Rembrandt" sözcüğü ile "ifade" sözcüğü birlikte anılır. 16.yy'da Flaman ve Alman resminin (kuzey rönesansı) ifadeci eğilimleri 17.yy'da Rembrandt'ın güçlü ifadeci yaklaşımı ve barok dönemin deneye açık yapısı sayesinde, iyice genişlemek ve gelişmek için uygun bir ortam buluyordu (Eroğlu, 2018, s. 141).

Kişilerin ruh hallerini resmetmeye çalışan Rembrandt'ın, Caravaggio'nun mirasçısı olarak kabul edildiği de olmuştur. Rembrandt'ın modellerinin düşüncelerini, nasıl bir psikoloji içerisinde olduklarını, hatta sağlık durumlarının nasıl olduğunu gözlemleyebiliriz. Örnek olarak, karısı Saskia'nın birçok resmini yapan sanatçı, izleyiciye, eşinin ölümüne kadar olan bir dizi resimlerde sağlığının nasıl seyir ettiğini kolayca anlatabilir. Oğlu Titus'un portrelerinde de gelişimini gözleme şansı yakalanabilir.

Rembrandt'ın eserlerinde yalnızca tekniğinin gelişimini değil, aynı zamanda çevresindeki insanların iç dünyasının değişimi de izlenir. Hep aynı kişileri model alması, insan ruhunu anlamak istencinden kaynaklı olabilir. Sanat tarihinde Rembrandt yalnızca eşsiz tekniğiyle değil, aynı zamanda insan psikolojisinin derinine inme becerisiyle de yer almıştır.

Profesyonel olarak 1631 yılında portre sanatına başladığı bilinen Rembrandt'ın, 1631-1645 yılları arasında yapmış olduğu portre sayısının diğer dönemlerine kıyasla daha fazla olduğu bilinmektedir.

İlk dönem yaptığı portrelerde sanatçı portrelerinde gizemli bir atmosfer yaratmak istediği düşünülmüştür. Portrelerinin sol tarafına düşen yoğun ışık ile bu etkiyi yakalamaya çalışmış, yüzün diğer tarafını karanlıkta bırakarak bu mistik havayı yaratmak istemiş olabilir.

"Miğferli Adam" adlı kardeşinin model olduğu bilinen eserinde, düşüncelere dalmış bir asker görülmektedir. Yine koleksiyonundan yararlandığı düşünülen parçalarla zengin zırhının içindeki altın miğferli adam için belki de artık sosyal statü önemini kaybetmiş, içsel dünyası karmakarışık olan bir insan tasviri yapılmış olabilir.



Resim 33

Rembrandt, Miğferli Adam, 1650, Tuval üzeri yağlı boya, 67.5 x 50.7 cm, Gemaldegalerie, Berlin.
(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

IV. V. III. II. Grup Portreleri

"Alman sanat tarihçisi Alois Riegl, Hollanda resminde grup portreciliğini kapsamlı şekilde ele aldığı *das hollandische gruppenportrat* (hollanda grup portreciliği) adlı ünlü metninde Riegl, hollandaya özgü olduğu kabul edilen grup portrelerinin gelişim sürecini, gizemini, teknik kurallarını açıklarken bu konuda çalışan en önemli ressamlardan birinin de Rembrandt olduğunu vurgular. Ve onun bu gelenekten aykırı ürettiği örneklerin üzerinde de durur" (Erdoğan, 2016, s. 39).

Ülkenin içinde bulunduğu zamanın, grup portreciliği için çok uygun bir dönem olduğu düşünülmektedir. İspanya ile yapılan savaşlar sırasında birçok askeri birlik kurulmuş ve ülkelere zafer yaşatmışlardır. Bu milliyetçi duygular içerisinde yüceltilen askeri gruplar, gururlu bir şekilde resmedilmek, tarihe izlerini bırakmak istemişlerdir. Çağdaşlarının klasik kompozisyon içerisinde rütbelerine göre yan yana dizili halde ya da bir masanın etrafında toplanmış olarak resmettiği grup portrelerine Rembrandt, farklı bir bakış açısı getirdiği görülmektedir.

Buna en iyi örnek asıl ismi "Yüzbaşı Franz Banning Cocq ve Milis Birliği" olan "Gece Devriyesi" (1642) adlı eserdir. Rembrandt bu eserinde Caravaggio'nun kullanmış olduğu şiddetli gölgeleri ve ışığı bir araya getirip, dramatik bir etki yaratmıştır. Burada kullanılan ışığın, kişilerin rütbelerine uygun şekilde dağıtıldığı görülür. Bu resim, savaşta kazanılan başarının sembolü olarak yorumlanmaktadır. Kompozisyondaki ayrıntılar sayesinde, Rönesans ve Venedik resimlerini çağrıştıran renk paleti ile Rembrandt'ın bu eser üzerinde şimdiye kadar öğrenmiş olduğu teknik ve üslupları birleştirdiği sonucuna varılmaktadır. Onun portrelerinde uyguladığı teknik dışında, kişilerin karakterlerini gözlemleyerek tuvale aktarmış olmasının devrimci bir hareket olduğu düşünülür.



Resim 34

Rembrandt, Gece Devriyesi, 1642, Tuval üzeri yağlı boya, 363 x 438 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

Gece Devriyesi, klasik pozda değil, hareketli bir kompozisyon içerisine konumlandırılan askerlerden oluşmaktadır. Ve hepsinin bireysel bir yalnızlık içerisinde olduğu gözlemlenmektedir. Ama bu kompozisyon içerisindeki en önemli figürün küçük kız olduğu düşünülmektedir (Ertop, 2004, s. 18).

Rembrandt'a özgü bir çözümü burada görmek mümkündür. Resimdeki ışık gölge dengesi için buraya bir beyaz etki bırakmak istemiştir.

Gece Devriyesi'ni biricik yapan; "ışıkla üçboyutluluğun, biçimle anlatımın, ruhsal durumla dış görünüşün uyumudur" (Gültekin, 2007, s. 29). Çeşitli poz ve yüz ifadesinin yer aldığı bu hareketli kompozisyon ile Rembrandt'ın, çağdaşlarını geride bıraktığı söylenebilir.

"...Hollanda resminde benzer muhafız birlikleriyle ilgili olarak birçok resim yapılmış ve bu konunun resimde ele alınması bir gelenek haline gelmiştir" (Gögebakan, s. 213).

Gece Devriyesi'nde rütbe hiyerarşisine uygun olmayan yerleşim düzeni, Rembrandt'ın bu konudaki tavrına da iyi bir örnektir ve çağdaşları tarafından çok sayıda yapılmış olan garnizon grup resimleri arasından hemen sıyrılmasını sağlar.

Hollanda Altın Çağı'nın ressam ve kuramcısı Samuel Van Hoogstraten (1627-1678) şöyle der; "İyi bir usta, kompozisyonunda birliğe ulaşmalıdır ve detaylar bütüne bağlanmalıdır. "Gece Devriyesi" bunun mükemmel bir örneğidir. Fakat birçokları , Rembrandt'ın fazla ileri gitmiş olduğunu düşünür. Yapıt o kadar özgün, sanatsal ve güçlüdür ki, diğer Hollanda grup portreleri, oyun kartları gibi görünüyor" (Akpınar, s. 58)

Amsterdam Cerrahlar Loncasının siparişi üzerine yapmış olduğu "Dr.Tulp'un Anatomi Dersi" (1632) adlı eseri Rembrandt'ın yapmış olduğu bilinen ilk grup portresidir. 17.yy'da kadavra incelemeleri; bilet satın alınması karşılığında izleme hakkı doğduğundan, bir tür gösteri niteliğinde olan aktivitelerden sayılabilir. İdam mahkumlarının bedenlerine karşı yapılan bu incelemelerin, onların aileleri tarafından tepkiye yol açıp, mahkumun cesedine saygısızlık olarak görülmüştür. Tıp öğrencilerine faydası olduğu düşünülen, halkın gözü önünde gerçekleşen bu incelemelerin, insanları suçtan caydırmak için yapılan bir tür yöntem olduğu fikrini akıllara getirmektedir.



Resim 35

Rembrandt, Dr.Tulp'un Anatomi Dersi, 1632, Tuval üzeri yağlı boya, 216.5 x 169.5 cm, Mauritshuis, Hague.

(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

Bu eserde figürlerin bütün dikkati kadavra üzerindedir. Diğer sanatçılar tarafından resmedilen kadavra, resimde bir nesne olarak yer alırken, "Dr. Tulp'un Anatomi Dersi"nde kadavranın bir insan olarak değerlendirildiği düşünülmektedir. Bu eserin de "Gece Devriyesi"nde olduğu gibi siparişçileri tarafından beğenilmediği bilinir. Işığın, yani odak noktasının kadavra üzerinde olması yüzünden izleyicide rahatsızlık hissi uyandırdığı düşünülür.

Dr.Tulp, kadavranın sol kolunu kesip tendonları sergilerken, sol eliyle de parmakların kasılmalarını ve hareketlerini göstermektedir. Resimdeki anatomik ayrıntılar Rembrandt'ın konu üzerinde çalıştığının bir göstergesi olarak kabul edilebilir. Güçlü ışık ve gölgenin eserde psikolojik ve resimsel gerilimi arttırdığı düşünülmektedir.

Bu resimde ilk kez, Rembrandt'ın kendi çalışmalarının içerdiği sanatsal değerinin farkında olduğunu düşündüren bir gösterge olarak eserin arka planındaki duvara attığı imzayı gösterebiliriz. Sanat hayatının ilk döneminde imzasını "RHL" Leidenli Rembrandt Harmenszoon ve ya Rembrandt Van Rijn olarak atan sanatçının, 1632 tarihinden sonra ilk kez bu resimle sadece ilk adını ve ardından Latince fecit, yani yapan kişi anlamına gelen "F" harfini kullanmaya başladığı gözlenmiştir. Bu da, Leonardo, Raffaello ve Michelangelo gibi İtalyan ustalarının izinden gittiğini düşündürmektedir (Yücel, 2007, s. 66).

IV. V. IV. Otoportre

"Biliyorum insanın kendisini tanıması zor, ama kendi resmini yapması daha zordur. salt, insanı benzetmek yetmez onun ruh halini de yansıtmak gerekir, bu konuda en başarılı ressam Rembrandt" Van Gogh (Binzet, 2008, s. 68).

Sanat tarihinde kendi portresini en fazla yapan sanatçı olarak bilinmektedir. Kendisinin altmışa yakın yağlıboya, yirmi sekiz gravür, on adet desen çalışmasını yaptığı

bilinir. Otoportrelerinde yapmış olduğu analiz, iç dünyasının derinliklerine inmesiyle önemli sayılmaktadır. Bunun kendisine bir iç gözlem yeteneğini geliştirme alanı yarattığı düşünülebilir. Günümüzde popüler sayılabilecek türdeki bu eserleri satışa çıkarmamıştır.

Hayatının tümünü kapsayan otoportreleri düşünüldüğünde, Rembrandt'ın neden bu kadar çok otoportre yaptığı ve bu otoportrelerin nasıl yorumlanması gerektiğine dair iki soru ortaya çıkabilir. İlk dönem çalışmalarında kendini, yüz ifadelerine ilişkin bir dizi çalışma için en kolay ve en ulaşılabilir model olarak kullanmıştı. Bir sonraki döneminde kendini çeşitli kostümler içerisinde ciddi kişilik analizleri yaparken bulmuş, hayatının son yirmi yılında ise öncekinden daha fazla sayıda ve çeşitlilikte otoportreler yapmıştır. Bu dönem otoportrelerine insani ihtiyaçları sebebiyle daha fazla önem verilir (White, 1989, s. 136).

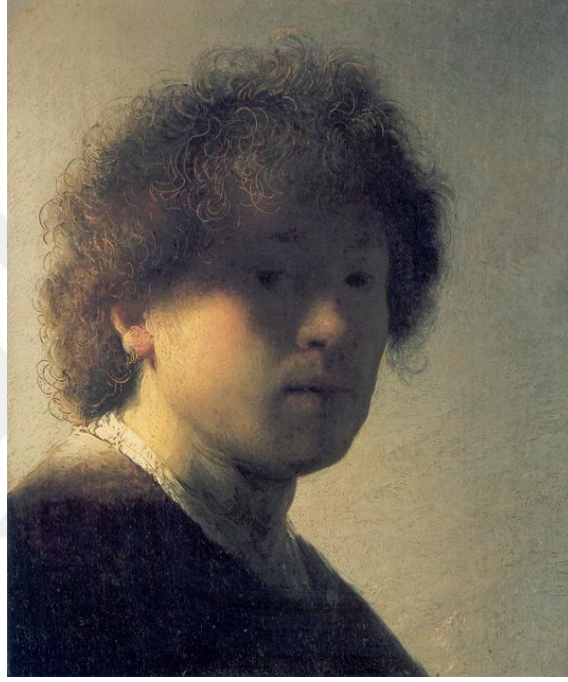
Kendi kendini gözlemlene yeteneği hakkında yorumda bulunan C.Wright, alışlagelmiş fikirlere ve davranışlara aykırı kabul edilebilen bu yeteneğini Rembrandt'ın sanat hayatında her zaman ona ait bir ayrıcalık olarak görmüş, insanın içe dönük incelemeler yapmasını geliştiren bir şey değil de, sanatçının boyasının, tarzının kendini bulması olarak değerlendirmiştir (Bussierre, 1999, s. 38).

Rembrandt'ın kendi yüzünde yapmış olduğu keşfin evrensel bir anlamı olduğu söylenebilir. Bu davranışı Montaigne'in "Denemeler" adlı eseriyle karşılaştırılabiliriz. Çünkü Montaigne de kendisini kitabının konusu yapmıştır. Montaigne'in şu cümlesi ile, Rembrandt'ın kendi portrelerini defalarca yapması arasında şöyle bir analogi kurulabiliriz: "Her insanda insanlığın bütün halleri vardır". Sanatçının bir başkasını tanımak için kendisini araç haline getirmiş olduğunu söyleyebiliriz (Bussierre, 1999, s. 40).

Sanat hayatının ilk dönemlerinde yapmış olduğu otoportrelerdeki heyecan, olgunluk dönemindekilerle karşılaştırıldığında aynı heyecan yakalanamayabilir. Araştırmacı kişiliği, hayatın ondan aldıklarıyla birlikte zamanla kaybolmuş gözükabilir. Ama yine de yaşamının son yıllarına dek otoportre yapmaya devam etmiştir. Otoportrelerin hiç birinin teması veya

kompozisyonu birbirinin benzeri değildir. Yıllar boyu gözlem ürünü olan bu eserlerin değeri o dönemde bilinmese de, sanat tarihinde çok önemli örnekler olarak yer almışlardır.

Bilinen en erken yağlıboya otoportresi 1628 yılına aittir. Saç tellerindeki ışık detayı, gravür işlerini hatırlatabilir. Yüzündeki ışık hareketi barok kıvrımlarının işareti olabilir. Gösterişten uzak bir duruş ve çekingen sayılabilecek bakışlar gözlemlenir.



Resim 36

Rembrandt, Self-Portrait As a Young Man, 1628, Ahşap üzeri yağlı boya, 22.5 x 18.6 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 20.1.2021)

1640 tarihinde yapmış olduğu otoportre, Tiziano'nun "A Man with a Quilted Sleeve" adlı eserinden esinlenmiş olduğu düşünülür. 16.yy'a ait olan bir kostüm içerisindeki otoportresi Tiziano ile benzerlik gösterir. Ama bu tutumun o yüzyıldaki eserlerde sosyal statü belirtisi olarak yapılmış olabileceği de düşünülmektedir.



Resim 37

Rembrandt, 34 yaşında Otoportre, 1640, Tuval üzeri yağlı boya, 102 x 80 cm, National Gallery, London.

(en.wikipedia.org, 20.1.2021)



Resim 38

Tiziano, A Man with a Quilted Sleeve, 1510, Tuval üzeri yağlı boya, 81.2 x 66.3 cm, National Gallery, London.

(en.wikipedia.org, 20.1.2021)

Yakın çevresindeki insanları farklı kişilik ve kostümlerde, aziz veya mitolojik bir kahraman olarak resmetmekten hoşlandığı bilinen sanatçının, kendi portrelerinde de aynı davranış içersinde olduğu gözlemlenir.

1631 yılına ait "Self-Portrait in Oriental Attire" adlı otoportre, ile Rembrandt'ın doğu kültürü ile yakından ilgilendiği, "Self-Portrait as the Apostle Paul" adlı eserinde ise kendini ilk Yahudi din adamı olarak bilinen Pavlus olarak resmetmiştir. Elinde Tanrı'nın sözlerinin yazılı olduğu kağıtları tuttuğu görülmektedir.



Resim 39

Rembrandt, Self-Portrait in Oriental Attire, 1631, Ahşap üzeri yağlı boya, 63 x 56 cm, Musee du Petit Palais, Paris.

(petitpalais.paris.fr, 20.1.2021)



Resim 40

Rembrandt, Self-Portrait as the Apostle Paul, 1661, Tuval üzeri yağlı boya, 91 x 77 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

(en.wikipedia.org, 21.1.2021)

1662 yılında yapmış olduğu "Self-Portrait as Zeuxis Laughing" adlı otoportrede ne Manierist dönemin izleri ne de Rubens'in portrelerindeki çizgisellik ve Rönesans'ın kontürü vardır. Bu otoportrede, Tiziano'nun *pittura di macchia* tekniğine yakın durur. Komik yaşlı bir kadının portresini yaparken öldüğü söylenen Zeuxis'i veya yaşamın zorluklarına rağmen hala gülümseyebilen yaşlı bir adamın resmi olarak yorumlanabilir. (Antik ressam Zeuxis'in aşk tanrıçası olarak yaşlı bir kadını resmettikten sonra kahkahalara boğulduğu söylenir. Rembrandt'ın buradaki gülüşü bu hikayeyi temsil ediyor.) <http://www.rembrandt-van-rijn.com/self-portrait-as-zeuxis-laughing/>

Bir başka görüş ise, kendi içinde olup bitenleri anlama, psikolojik yapısını kavramaya çalışma gibi yorumlanabilen bu otoportreler, onun hayatın anlamını arama çabası olarak düşünülürken, aynı zamanda anlamsız olarak nitelendirilebilen bu gülümsemenin insan

hayatının herhangi bir evresinde karşılaşılabileceği deliliğin bir başlangıcı olduğu görüşünde olanlar da olabilir.



Resim 41

Rembrandt, Self-Portrait as Zeuxis Laughing, 1662, Tuval üzeri yağlı boya, 82.5 x 65 cm, Wallraf-Richartz-Museum, Collogne.
(en.wikipedia.org, 21.1.2021)

Rembrandt'ın otoportreleri incelendiğinde Valery'nin şu sözlerini akla gelebilir;
"Ressam vücudunu katmaktadır, gerçekten de bir tin'in nasıl resim yapabileceği bilinmez, ressam dünyaya vücudunu katarak dünyayı resme dönüştürür, bilmece şudur; vücudum hem görendir hem de görünürdür. O ki her şeye bakmaktadır, kendine de bakabilir ve o zaman gördüğünde kendi görme gücünün 'öbür yanını' tanıyabilir, kendini gören olarak görmektedir; kendine dokunan olarak dokunmaktadır; kendisi için görünür ve hissedilirdir" (Binzet, 2008, s. 71).

Son dönemine ait otoportresinde duvarda görülen iki dairenin ne anlama geldiği bilinmemektedir. Bazı görüşlere göre bu dairesel şekiller, tuval, dünya haritası veya

yerkürenin yarım küreleridir. Bir diğer yorum ise, bu dairelerin kabala öğretisiyle alakalı olduğunu üzerinedir (Erdoğan, 2016, s. 78).

Bazen evlerde duvar dekorasyonu olarak kullanılan çağdaş dünya haritalarının dairesel görünümü, kompozisyona genişlik ve genel görünümdeki üçgen şekle bir denge sağlar. Bu basit geometrik şekiller, sınırlı renk seçimi arasından seyirciyi doğrudan keskin gözlerle buluşturur (White, 1989, s. 138).



Resim 42

Rembrandt, Self-Portrait with Two Circles, 1665-1669, Tuval üzeri yağlı boya, 114.3 x 94 cm,
Kenwood House, London.
(en.wikipedia.org, 21.1.2021)

IV. V. V. Doğa

IV. V. V. I. Peyzaj

Rembrandt'ın doğa temalı çalışmalarının, diğer çalışmalarıyla kıyaslandığında daha az olduğu söylenebilir. Manzara resimlerini 1630'ların ortalarından 1640'ların ortalarına kadar olan zaman diliminde gerçekleştirdiği düşünülmektedir (Akpınar, 2017, s. 18). Ve tekrar 1650'den 1653'e kadar olan zaman diliminde yoğunlukla manzaralarının gravür çalışmalarını yapmıştır. Bu dönemlerde yoğun bir şekilde desen de çalışmıştır. Peyzaj biçimlerinin sadeleştirilmesi ve düzenlenmesinde Rembrandt, ilk mesele olarak mesafe duygusu oluşturmaya odaklanmıştır. Daha sonraki çalışmalarında da Hollanda kırsalının motifi olan çiftlik evlerini kompozisyonlarında geri plana aldığı görülmektedir. Ön planda mekan oluşturarak yanlara atmosferik manzaralar yerleştirerek, temasının daha ölçülü ve anıtsal değerlendirmesini sunmuştur. Yüzey deseniyle uğraşmak yerine boşluk, mesafe ve havanın etkilerini aramıştır (White, 1989, s. 99-100).

Rembrandt'tan ilk defa bir manzara ressamı olarak, biyografi yazarı olduğu bilinen Edme-François Gersaint tarafından bahsedilmiştir. Sanatçının ilk biyografi yazarları Sandrart, Baldinucci, De Piles ve Haubraken'in, Rembrandt'ın manzara ressamı kimliğinden hiç bahsetmedikleri görülmektedir. Çünkü bu yazarlar popüler sayılmayan manzara resmi üzerine yorum yapmak yerine Rembrandt'ın dini resimleri ve portreleri gibi daha çok kâr getiren eserlerini ve bu konulardaki üstünlüğünü vurgulamayı tercih ettikleri görülmüştür (Akpınar, 2017, s. 8).

Bazı manzara resimlerini hayalden, bazılarını ise peyzaja sadık kalarak çalışmalar yaptığı bilinmektedir. Manzara resimlerinde Hollandalı manzara ressamlarının geleneğini hiç değiştirmeden uyguladığı söylenmektedir. Bu geleneğin özelliği, gökyüzünün geniş alan

kaplaması ve dolayısıyla ufuk çizgisinin de daha alçakta yerleştirilmesidir (Gültekin, 2007, s. 30).

Rembrandt'ın 1630'ların sonlarına doğru manzaraya olan ilgisi gelişti. Bazı manzara desenleri dışında, hayali dağlık görüntülerin yer aldığı küçük bir seri yapmıştır. İlk dönem manzara resimlerinin birincil ilham kaynağı Hercules Seghers'in fantastik resimleriydi. Rembrandt'ın bu çalışmalara hayranlık duyduğu ve satın aldığı bilinmektedir. Konunun daha gerçekçi olduğu "Taş Köprü" (1638) adlı manzara resminde Amstel Nehri'nin bir kolu görülmektedir. Fakat manzaranın gerçekleri alışılmadık bir renk şemasında tasvir edilmiştir. Güneş ışığı ve fırtına bulutlarının dramatik bir şekilde zıtlık yaratan etkileri yan yanadır.



Resim 43

Rembrandt, Taş Köprü, 1638, Ahşap üzeri yağlı boya, 29.5 x 42.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 22.1.2021)

Bundan sonra resmettiği birkaç peyzajda, Rembrandt, hayali olanı devam ettirmiştir. Ancak "Kış Manzarası" (1646) adlı örnek, o kadar gerçekçidir ki, belirli bir güne ait, gerçek

bir görünüşe dayandırılmış olduğunu düşündürür. Peyzajın kendisinden çok daha önemsiz olan figürlere dikkat çeker (White, 1989, s. 98-99).



Resim 44

Rembrandt, Kış Manzarası, 1646, Ahşap üzeri yağlı boya, 17 x 23 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Kassel.

(commons.wikimedia.org, 22.1.2021)

1640-1645 tarihleri arasında yapmış olduğu manzara resimleri hakkında bir takım görüşlerin olduğu görülmektedir. e Amstel Nehri çevresi ve Diemen köyüne karşı duyduğu ilgi sebebiyle manzara resimleri yaptığı düşünülür. Diğer bir yorum ise, eşi Saskia'nın ölümünden sonra kırsalda yaptığı gezintilerde teselli aramış olduğu olasılığı gözükmektedir. Bir başka görüş ise, sanatçı ruhunun sesini bu bölgede dinleyip orada huzur bulma arayışında olduğudur (Akpınar, 2017, s. 10).

Ancak bu yeni zevk için kişisel nedenlerden çok sanatsal ilginin çok daha ağır bastığı, sanatçının manzaranın içinde sükuneti bulduğu ve istediği hedefe ulaşmak için doğanın bir araç haline geldiği söylenebilir. Doğanın sayısız şekli, peyzaj sanatçısı tarafından sadeleştirilmek zorundadır. Rembrandt manzara resimlerini bir kaç fırça vuruşuna indirgeyene

dek yapmaya devam etmiştir. O zamana kadar konuyu tüketmiş ve amacına ulaşmıştır (White, 1989, s. 98).

Gravürlerinde gerçeğe dayanan topografik özellikleri ile manzara resimlerindeki hayali anlayış arasındaki farklılığın sıkça vurgulandığı bilinmektedir. "Jakob Rosenberg, bu farklılığı realizm ve romantizm izleri olarak tanımlar. Bu yönelimler, Rembrandt'ın çağdaşlarında da izlenebiliyor olsa da Rosenberg'e göre Rembrandt, bu iki farklı yaklaşımın farklı yöntemlerle yansıtılması gerektiğini düşünmüş olmalıdır" (Akpınar, 2017, s. 11).

Manzara baskılarında, tüy kalemiyle yaptığı çizgi karakterinin aynısı görülür. Fakat kazıma tekniği daha ince uçlu olduğu için, ayrıntıları vurgulayabilmek için daha fazla çizgi oluşturmaya ihtiyaç duymuştur.

IV. V. V. II. Natürmort

Rembrandt'ın, dönemin sanatçıları tarafından ilgi odağı olan natürmorta tam anlamıyla yöneldiği görülmez. Ama yine de bazı resimlerinde ana konunun yanında ikincil önem taşıyan objeleri eklediği gözlemlenmektedir. "Müzikal Alegori"(1626) adlı eserinde görülen kitaplar ve masa üzerindeki vazo örnek sayılabilir. Bir başka örnek ise kompozisyonun ortasında paralarını mum ışığında sayan, etrafında para kesesi, bozuk paralar ve kitaplar ile resmedilen "The Parable of the Rich Fool" (1627) adlı eseridir.



Resim 45

Rembrandt, Muzikal Alegori, 1626, Ahşap üzeri yağlı boya, 64 x 48 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(rembrandtpainting.net, 22.1.2021)



Resim 46

Rembrandt, The Parable of the Rich Fool, 1627, Ahşap üzeri yağlı boya, 31.9 x 42.5 cm,
Gemaldegalerie, Berlin.

(en.wikipedia.org, 02.03.2021)

Natürmortun bir takım semboller, özellikle de vanitas içerdği bilinir. Buna örnek olarak Rembrandt'ın "İki Ölü Tavus Kuşu ve Bir Kız" (1639) adlı eseri incelenebilir. Tavus kuşu güzelliğin sembolü sayılmaktadır. Ölü tavus kuşu ile verilen mesaj, güzelliğin geçici, asıl güzel olanın Tanrı'ya duyulan inanç olduğudur.



Resim 47

Rembrandt, İki Ölü Tavus Kuşu ve Bir Kız, 1639, Tuval üzeri yağlı boya, 145 x 135.5 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

(commons.wikimedia.org, 22.1.2021)

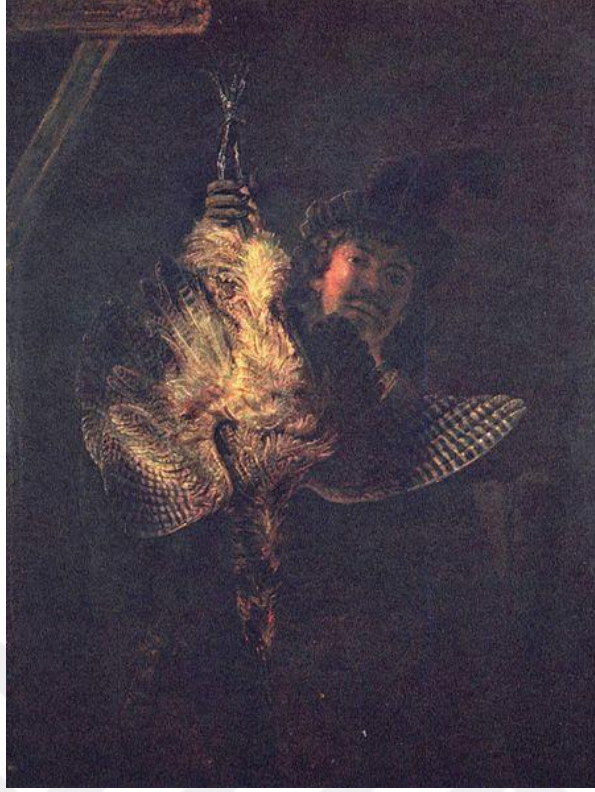
Diğer bir örnek ise, "Sığır Gövdesi" adlı eseridir. Alışlagelmiş güzellik idealleri sınırlarında resmedilen natürmortlardan son derece uzak bir resim olduğu görülür. Dönemin natürmortlarında tüketim hazzına ve göz zevkini doyurma isteğine yönelik bir eğilim vardır. Bu eserde ise alışlagelmiş mesajların aksine, derisi yüzülmüş bir hayvanın resmedilmesi ile

yeme hazzının nelere mal olduğu hatırlatılmaya çalışılmıştır. "Bittern Hunter" (1639) da aynı mesaj kaygısıyla yapılmış olduğunu düşünebiliriz.



Resim 48

Rembrandt, Sığır Gövdesi, 1655, Ahşap üzeri yağlı boya, 95.5 x 68.8 cm, Louvre Museum, Paris.
(rembrandtpainting.net, 22.1.2021)



Resim 49

Rembrandt, Bittern Hunter, 1639, Ahşap üzeri yağlı boya, 121 x 89 cm, Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden.

(commons.wikimedia.org, 22.1.2021)

Güzellik kavramından son derece uzak olduğu düşünülen, yani bir nevi dünyevi bolluğun görselini yansıtmayan Sığır Gövdesi adlı eser, sanat tarihinde birçok sanatçıyı etkilemiştir. O dönemde yapılan natürmort resimlerinin tüketme hazzına yönelik ve görsel doyum için yapıldığı bilinmektedir. Bu resimde ise anlatılmak istenenin, görsel bir şölen yerine, tüketim arzusunun nelere mal olduğu ile ilgili olduğu düşünülebilir. Karkasa gerili vaziyette henüz parçalanmış bir hayvanın uyandırdığı hissi resmetmek, şüphesiz döneminin çok ilerisinde bir resim olduğuna dair ip uçları sunar. Ancak sanat tarihçileri bunun dünyevi zevklerin geçici olduğunu hatırlatan bir resim olduğunu düşünmektedirler (Öndin, 2018, s. 214).

Radikal bir eser olan "Sığır Gövdesi"nde arkada duran siluet figür, bu resme farklı bir anlam katmaktadır. Buradaki ışık oyunu ile yaratılan soyutlama meselesi dikkati çekmektedir. Mevcut somut kavram dışına adım atılıp soyutlamanın odağı derisi yüzülmüş sığır olarak gözükmekte, hem mekan, hem de belli belirsiz görülen figür bu soyutlamadan nasibini almaktadır. Bu eserin devrim özelliği figürün soyut karakteridir. Dolayısıyla da, 20.yy sanatçıların etkilemiş olması olağandır. Modernizmin yolunu açtığı söylenen bu eserde Rembrandt ustalığını gözler önüne sermektedir (Eroğlu, 2018, s. 144).

19.yy'da Louvre'da eseri gören Eugene Delacroix'ya, Honore Daumier'e, Soutine'e ilham verdiği bilinen "Sığır Gövdesi", o yıllarda "ressamın resmi" olarak yorumlanmıştır. Francis Bacon'ın da "Sığır Gövdesi"ne gönderme yaptığı çalışmaları vardır. Ve bu eserler büyük yankı uyandırmıştır.

Bacon'ın ikinci dünya savaşının akabinde yaptığı bilinen "Resim 1946" adlı eseri tamamen siyasi içerikli bir eserdir. Savaşın toplum ve bireyler üzerindeki etkilerini yansıtmak istediği bu eser Rembrandt'ın izlerini taşımaktadır.



Resim 50

Francis Bacon, Resim 1946, 1946, Tuval üzeri yağlı boya, 198 x 132 cm, Museum of Modern Art, New York.

(en.wikipedia.org, 22.1.2021)

1954 tarihli "Etli Figür" adlı eserinde ise Bacon, hem Velazquez'e hem de Rembrandt'a gönderme yapmaktadır. Velazquez'in "Papa X. Innocent'in Portresi" ile Rembrandt'ın "Sığır Gövdesi"nden imgeleri birleştiren sanatçı, çarpıcı bir eser ortaya koymuştur (Erdoğan, 2016, s. 74-75).



Resim 51

Francis Bacon, Etli Figür, 1954, Tuval üzeri yağlı boya, 129.9 x 121.9 cm, Art Institute of Chicago, Chicago.

(en.wikipedia.org, 22.1.2021)

IV. VI. Desen Çalışmaları

Igres, "Desen, sanatın namusudur" demiş ve desenin önemini bu sözleriyle vurgulamıştır. Poussin ise, "Resimde bir fikri anlatan şey, sadece desendir." demiştir. Rembrandt da, desen bilgisinin önemini vurgulamış ve sanat eğitiminde en önemli basamağın desen çalışmaları olduğunu söylemiştir (Bulut, 2003, s. 23).

Kendine yeni bir anlatım dili bulduğu düşünölen Rembrandt'ın, yaklaşık 1400 adet ve bir o kadar da kayıp olduğu düşünölen desen çalışması mevcuttur. Bu kayıplara yangınlar, seller ve ihmaller sebep olmuştur. Resimlerine ön hazırlık olması için çok az desen kullandığı ve bunlar arasında az sayıda bitmiş olanlarını da arkadaşlarına ve hayranlarına hediye ettiğı bilinmektedir. Genellikle desenleri ünlü resimleriyle bağlantılı değildi. Ve yaklaşık 25 tane deseni dışında hiç bir deseni imzasını taşımamaktadır. Uzmanlar Rembrandt'ın desenlerinin ona ait olduğunu, kullandığı malzemeleri ve tarzını inceleyerek belirlemişlerdir (www.rembrandtpainting.net).

Rembrandt desen çalışmalarında malzeme olarak ilk dönemlerinde tebeşir ve tüy kalem kullanmıştır. Bunları eskiz defterleri için uygun bulmuştur (White, 1989, s. 100). Desenlerinin yapım süreci, elinde olan işe göre değişiklik gösterir. Dışarıda başladığı desenine özellikle detaylı yıkama ekleyecekse atölyesinde bitiriyordu (White, 1989, s. 103).

Desenlerinde elinin hızı ve rahat hareketleri ile çağdaşlarından farklı olduğuna dair dikkat çektiğı görülür. Bu hızlı çalışmalarını çini mürekkebi ile icra edilen lavi tekniğı ile, zaman zaman da karnış kalem, kırmızı ve siyah renkli tebeşir, yıkama (wash) tekniğı ile desen çalışmaları yaptığı bilinmektedir. "İçerisine bol miktarda inceltici, yani terebentin veya yağ karıştırılarak elde edilen likit boya ile yapılan bir tekniktir" (Beyhan, 2015, s. 177).

"The Naughty Child" örneğinde olduğu gibi çocuk figürlerini canlı modelden çalışmadığı düşünölr. Bu portreleri heykellerden referans aldığı bilinir. Çocuk dışında kalan sahnenin ise canlı modelden çizildiğı tahmin edilmektedir.



Resim 52

Rembrandt, The Naughty Child, 1635, Kağıt üzeri kalem, kahverengi mürekkep ve beyaz kurşun, 20.7 x 14.2 cm, Kupferstichkabinett, Berlin.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

Rönesanstan beri ressamların eskiz defterlerine dışarıda gözlemlediklerini aktardıkları bilinmektedir. Rembrandt'ın da çevresindeki insanların mimiklerini, jestlerini ve hayvanları incelemek için atölye dışına çıkıp gözlemleyip hızlı eskizler yaptığı görülür. Mürekkeple çalışmak yerine tebeşiri medyum olarak tercih etmesinin sebebi hız kazanmak olabilir. Rembrandt'ın çalışmalarının hayalden, kopya çalışmalardan ve canlı model eskizlerinin birleşiminden oluştuğu düşünülebilir. İyi bir gözlemci olarak çalışma tekniklerini çeşitlendirip kendini geliştirmeyi başarmıştır. Figürlerinin ve grup çalışmalarının hayalden ters görünümünü çizdiği ve aynı modeli farklı açılardan tekrar tekrar çalıştığı bilinir.



Resim 53

Rembrandt, Diana at the Bath, 1629, Kağıt üzeri siyah tebeşir, 18.1 x 16.4 cm, British Museum, London.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

Kısa bir süre sonra tebeşir kullanmayı bırakıp sık sık mükemmel bir tamamlayıcı çizgisine sahip tüy kalemine, daha sonra da manzaranın tamamını ve ölçeğini kolayca özetleyen kavisli kaleminin yumuşak geniş vuruşuna geçmiştir. Daha sonraki çalışmalarında ise boşluk, ışık ve atmosferin özünü aktarmak için serbestçe uyguladığı yarı saydam yıkama alanlarını arttırmış ve bu tekniğin seçilmesi kasıtlı bir hesaplamanın sonucu olarak karşımıza çıkmaktadır. Çağdaşlarının çoğunun aksine Rembrandt, hiç bir zaman suluboya çalışmamış, kendisini siyah ya da kahverengi mürekkep ile sınırlandırmış ve bu ikisinin kombinasyonunu da nadiren kullanmıştır.

Son dönem desen çalışmalarında bazen kağıdın keskin beyazından daha yumuşak bir birleştirici ton üreterek soluk bir yıkama ile kağıdını hazırladığı görülür (White, 1989, s. 100).

Rembrandt'ın desen anlayışının, Rönesans deseninden çok farklı bir hal aldığı görülür. Sanatçının, ideal bir biçime ulaşması için kurallara bağlı desen çalışmaları yapmakla ilgilenmediği aşikardır.

Amsterdam'a taşındıktan kısa süre sonra desen çalışmalarında üslup arayışından çok konunun yorumuyla ilgilendiği bir dizi incil konulu çizimler yaptığı görülür. 1635 yılına ait "The Calvary" adlı çalışmasında, kalemin oluşturduğu çizgi karakteri yıkama tekniği ile desteklenmiştir. Çarmıhtaki ölü İsa düzgün bir şekilde çizilmiş, yakınlarının perişan halleri yoğun yıkama tekniği ile birleştirilmiştir. Bu çalışmada Rembrandt'ın ortada sakin şekilde bıraktığı İsa'nın altındaki kalabalıkta kalemi ile dairesel bir hareket hissi yaratmıştır (White, 1989, s. 68).



Resim 54

Rembrandt, The Calvary, 1635, Kağıt üzeri kalem ve kahverengi mürekkep, 21.8 x 17.9 cm, Staatliche Museen, Berlin.

(pubhist.com, 21.1.2021)

Rembrandt'ın, günlük yaşamın gözlemcisi olarak en aktif olduğu dönem 1630-1640 arası dönemdir. Siyasi sebeplerle göçebe olarak Hollanda'ya gelmiş bir çok dilencinin bir dizi çizimini yapmıştır. Bu tür çalışmalar, elindeki işlere uyarlayabileceği artistik bir kaynak oluşturmuştur. Arkadaşça yaklaşan bir köpekten korkan çocuğu rahatlatan bir anne gibi, kadın ve çocuklarla ilgili yapmış olduğu çalışmalar, aile içi yaşam hikayeleri için fayda saylamıştır. Yani, günlük sahnelerle dair gözlemleri ile yapmış olduğu sayısız desen çalışmaları, Rembrandt'a resimlerinde ihtiyacı olan bilgiyi sağlamıştır (White, 1989, s. 73).



Resim 55

Rembrandt, Ayakta Duran Dilenci, 1628-1629, Kağıt üzeri kalem, 29.4 x 17 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.

(rembrandtpainting.org, 21.1.20)



Resim 56

Rembrandt, Köpekten Korkan Çocuk ve Annesi, 1636, Kağıt üzeri kalem ve kahverengi mürekkep, 10.3 x 10.2 cm, Institut Neerlandais, Paris.
(rembrandtpainting.net, 21.1.2021)

Sokaklarda dolaşırken her türlü günlük olayın peşine düşen sanatçının diğer bir ilgi odağı Amsterdam'da düzenli aralıklarla gerçekleşen gezici sirk performanslarıdır. Buraki gözlemleri bir grup hayvan desenleri ortaya çıkarmıştır. Örneğin, filin buruşuk derisini tanımlamak için muhtemelen siyah tebeşir tercih etmiştir.



Resim 57

Rembrandt, Fil, 1637, Kağıt üzeri siyah tebeşir, 23.3 x 35.4 cm, Albertina, Vienna.
(rembrandtpainting.net, 21.1.2021)

1638 tarihli "At Üstündeki Siyah Komutan ve Davulcu" adlı çalışmasında kullandığı malzemeleri çeşitlendirdiği gözlemlenmektedir. Alışılmadık derecede kalem, renk ve tebeşirden oluşan zengin bir karışım uygulanmıştır. Aynı yıl, yeni bir tiyatro açılışına tanık olan sanatçı, bu dönemdeki sanatının karakterleri düşünüldüğünde, muhtemelen tiyatrodaki hayal gücünü tetikleyecek görsellerle karşılaşmıştır. Bu zamanın daha ayrıntılı kompozisyonlarından bazılarının mizanseninin, gerçek bir türetme olmasa da, en azından ilgili topluluktaki teatral gösteriyi yansıttığı düşünülebilir. Rembrandt'ın, bahsi geçen tiyatrodaki oynanan oyunların ana karakterlerinden oluşturduğu bir dizi yıkama tekniği ve kalem ile yaptığı desenleri bulunmaktadır (White, 1989, s. 78-79-80).



Resim 58

Rembrandt, At Üstündeki Siyah Komutan ve Davulcu, 1638, Kağıt üzeri kalem, kahverengi mürekkep, kırmızı tebeşir ve yağ, 23 x 17.1 cm, British Museum, London. (britishmuseum.org, 21.1.2021)

Sanatçının 1640'ların ortalarında siyah tebeşirle yaptığı çıplakları konu alan desenleri incelendiğinde, klasik ideali takip etme girişiminde bulunmadığı görülmektedir. Bu desenlerde tenin beyaz rengi siyah tebeşir ile daha belirgin hale gelir. Bu çalışmalarda Rembrandt, vücut formlarının ağırlığını ve sürekliliğini kavramamıza izin verirken, ışık oyunları ile akademik bir boş dolu etkisinden uzaklaşıp, dikkat çekici bir dengeye ulaşır.

Rembrandt'ın araştırma analizleri en çok desenlerinde görülür. Manzara ve incil sahneleri çalışmalarının en kapsamlı bölümünü oluşturur. 1650'li tarihlere gelindiğinde, artık figürde etin işlenmesi veya biçimin tasviriyle ilgilenmiyordu. Tebeşirden uzaklaştığı bu dönemde, sadece kalem ve fırça ucuyla çalışmaya yoğunlaştı. Geleneksel taslaktan ziyade soyut figür imgesiyle ilgilenmeye başlamıştı. Kalem kalem açık yumuşak çizgileri, ayrıntıları bozmadan formun özünü farketirir. Son olarak çalışmalarını tamamlamak için bir

kaç hesaplanmış yıkama dokunuşuyla, ışığı, figürün ve arka planın üzerine düşürür (White, 1989, s. 142-143).

IV. VII. Gravür

Rembrandt'ın bütün eserlerinde mutlak olarak bir özellik göze çarpar. O da, ışık ve gölgedir. Sanat hayatının ilk yıllarından itibaren yoğun bir ışıktan, karanlığa doğru geçiş söz konusudur. Gravürle ilgilenen sanatçının bu alanda çalışmalar yapmasının nedeni, gravür tekniğinin ışık ve gölge karşıtlığı üzerinde çalışma imkanı sunmasıdır.

Rembrandt'a gravür alanında ilham veren kişinin Hercules Seghers olduğu bilinir. Seghers, hem kazıma, hem de baskı çalışmalarını çeşitlendirmiş ve aralıksız deneyler yapmıştır. Her seferinde renkli mürekkep ya da renkli kağıt kullanarak çalışmalarını geliştirmiştir. Rembrandt bu çalışmalardan etkilenip kendine yeni bir teknik geliştirmek istemiştir. Malzemeye göre konu seçtiği bilinen Rembrandt'ın, mürekkep yedirme işlemine farklılıklar getirdiği bilinir (Bussierre, 1999, s. 38).

Büyük ölçekli çalışmalarında, daha az bireysel bir ortam yarattığı görülür. Fakat küçük ölçekli çalışmalarında aynı desenlerindeki gibi bir çalışma fırsatı yakalamış, ve yıllar içinde desenlerini taklit etmekten çok, ona paralel olan bir stil geliştirmiştir. Ama aslında Rembrandt'ın gerçek savaşı, kazanmış çizginin doğuştan gelen karakterini yavaş yavaş kullanmayı başardığı dönemde yaptığı bir dizi büyük ölçekli gravürleridir (White, 1989, s. 68,70).

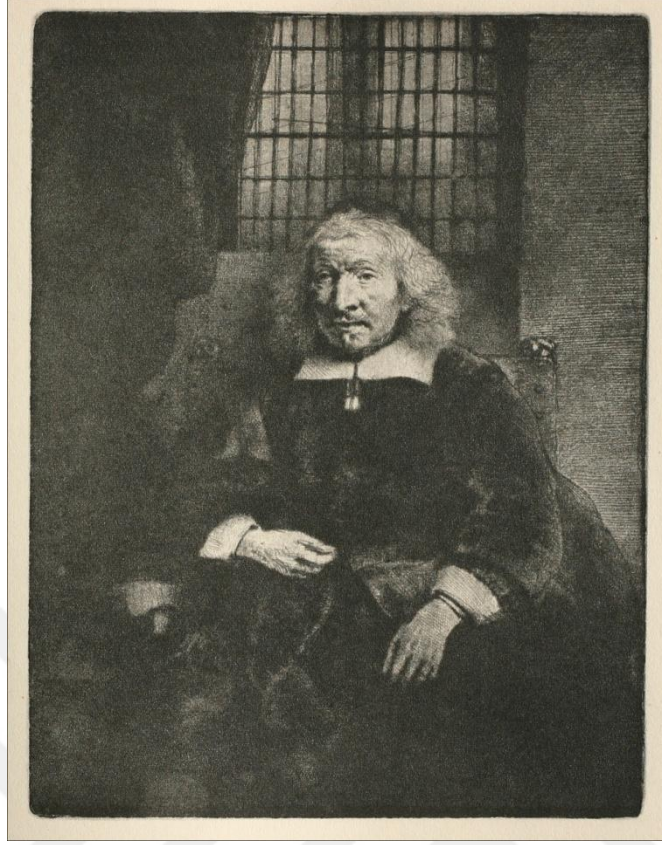
1660 yılında İtalyan ressam Giovanni Francesco Barbieri, Rembrandt'ın gravürlerine atıfta bulunup şöyle der; "Açıkçası onu büyük bir virtüöz olarak görüyorum". Çağdaşlarının gravürlerine duyduğu saygı anlaşılabilir bir düzeydedir. Çünkü kısa bir süre içerisinde yeni atılımlar gerçekleştirmiştir. Diğer baskı ustaları deneyler yaparak kendinlerini geliştirmeye

alışıp farklı yüzeyle baskı yaparken, hiç kimse basit bir gravür iğnesi ile bakır plakalara yapılmış Rembrandt'ın gravrlerinin nne geçememiştir. Rembrandt'ın dönemindeki avrupalılar için gravür, 17.yy'ın başlıca kitle iletişim aracıydı. Estetik bir zevk vermesinin yanında, uzak lkeler ve yabancı insanlar hakkında merakları gideriyordu. Bazı baskı ustaları gazete, kitap ve dergiler için ilustrasyon yaptı, bazıları ise özel kişilere ait tabloları yeniden üretti. Rembrandt ise gravürü sanatı için kullandı (www.rembrandtpainting.net).

Rembrandt yağlıboya, desen ve gravür çalışmalarını birbirinden ayırmamıştır. Bu üç alana da özgül araç gereç ve tekniklerle yaptığı deneme ve uygulamalarıyla bu çalışmaların karşılıklı olarak zenginleştiği gözlemlenmektedir (Bussierre, 1999, s. 36-38).

Sanatçının gravrlerindeki tekniği incelendiğinde, sivri uçlu tığ kalemden daha hızlı ve rahat çalışmasını sağlayabilecek bir yöntem tercih ettiği görülür. Rembrandt soğuk kazıma yerine aside yedirme tekniğini daha çok tercih eder. Gravürlerinde baskı mürekkebinin siyahını kullanarak bu alanda yenilik sayılabilecek etkiler yakalamıştır (Gültekin, 2007, s. 30).

İlk aşamada sanatçı, genellikle bakır veya metal plaka üzerinde çalışıp; tasarımını oluşturmak için ise burin adı verilen ince, çapraz olarak keskinleştirilmiş elik bir çubuk ile plakanın yüzeyini zahmetle keserdi. Burin ile kesilmiş oluğun yanına atılan fazla metal, plaka mrekkeplenmeden önce dikkatlice kazınırdı (www.rembrandtpainting.net). 1655 tarihli "Thomas Jacobsz. Haaringh" adlı gravür, burin ile yapılmıştır (White, 1989, s. 182).



Resim 59

Rembrandt, Thomas Jacobsz Haaring, 1655, Gravür, 19.6 x 14.9 cm, British Museum, London.
(rembrandtpainting.net, 21.1.2021)

Tekniğin yanısıra kullandığı malzemelere hakimiyeti de önemli ölçüde büyüktü. V uçlu kalemmini, ince uçlu iğne ve kalın kuru nokta iğnesi ile birleştirip daha zengin resimsel etkiler elde etmek için kullandığı bilinir. Rembrandt gravürlerinde ayrıntıları titizlikle işlemiş ama aynı zamanda rastlantısallık duygusunu da korumayı başarmıştır. Sanat tarihçisi Karel Gerald Boon'a göre Rembrandt'ın her bir gravürünün yapılış amacı, "O özel baskıyı yapmak için derinden hissedilen ihtiyaçtan" kaynaklanıyordu.

Bir gravürün görsel etkisinin en önemli kısmı, oluşturulan düzgün ve düzenli çizgilerdir. Gravürde kullanılacak olan plakanın yüzeyi reçine ile kaplanır. Bir iğne ile tasarım yüzeye çizildikten sonra, metal bir asit banyosuna yatırılır. Asidin etkisi biraz düzensiz, titrek kalitede çizgiler üretir fakat Rembrandt bunu avantaja çevirip, yeni bir meydan okuma olarak

görür. Bir bakır levha kolayca düzeltmeye ve değişime elverişlidir. Ortaya çıkan çizgiler vurma ve parlatma ile yok olabilir, hatta isteğe bağlı, plaka tekrar reçine ile kaplanıp tekrar yeni çizikler oluşturulabilir.

Eleştirmenler bir süre sonra Rembrandt'ın gravür alanında gizli bir süreci keşfettiğine ikna olmuşlardı. Hollandalı ressam ve yazar Arnold Houbraken; "Rembrandt, kazınmış plakalarını kademeli olarak işlemiden geçirme ve bitirme kendine has bir yöneme de sahipti" demiştir. Houbraken bu metod hakkında da şöyle bahseder; "Öğrencilerine anlatmadığı bir yöntemdi. Böylece bu buluş, mucit ile birlikte gömüldü." Aslında, süreç her zaman gizemli sayılır. Çünkü plakayı kaplayan tabakanın bileşenleri, asit banyosunun güç seviyesi, ve plakayı aşındırması için verilen süresi bir anlamda sırdır.

Rembrandt, bir levhasını tatmin olmuş bir biçimde bitirmek için bir kaç yılını vermiş, ve bu işlerinin farklı versiyonlarını çoğaltarak satışa çıkarmıştır. Aynı gravürün dört veya beş kadar farklı halini bulmak alışıldık bir durumdur. Bu farklılıklar küçük, bazen de radikal farklılıklardır. Hollandalı koleksiyonerler neredeyse Rembrandt'ın kariyerinin başlangıcından beri bu varyasyonları almaya heveslilerdi.

Gravür çalışmalarının görüntüsü basıldığında ters çıkar. Çoğu baskı ustası bunu dikkate alır. Fakat Rembrandt bu konuya pek aldırmış görünüyordu. Onun endişesi çalışmalarının kalitesiydi. Bazı gravür otoportrelerinde aslında sağ elini kullanmasına rağmen, solak görünür. Bazı imzalarını da ayna tutarak görmek mümkündür (www.rembrandtpainting.net).

Yağlıboya resim olarak yapılmış bir otoportrede, ressamın çalışırken baktığı yansımış görüntünün yarattığı tersyüz olmadan dolayı bir gerçek dışılık oluşturabilir. Buna karşılık aynanın aynası sayılan gravür olarak yapılmış bir otoportrenin baskısı, sanatçıyı başkalarına sunduğu yüze yeniden kavuşturur (Bussierre, 1999, s. 40).

Rembrandt bir çok kez sokak dilencilerine gravürlerinde yer vermiştir. Bu yapıtlarda poz ve konu bakımından Fransız gravür sanatçısı Jacques Callot'un eserlerinden etkilendiği bilinmektedir (www.rembrandtpainting.net). Callot'nun politik imalarından kaçınan Rembrandt, bu insanları 17.yy toplumunun zengin dokusunun mutsuz üyeleri olmalarına rağmen onları bir insan olarak temsil etmeye odaklanır. Bu çalışmalar kozmopolit bir şehir olan Amsterdam'ı gözlemlerken ortaya çıkmıştır (White, 1989, s. 75). Dilenci konusunu desenlerinde de işlemiştir. Her ne kadar bu desenlerin canlı modelden yapıldığı düşünülse de, Callot'un kopyalarından türetildiği fark edilmiştir. Callot'un kullandığı dikey tarama tekniği bu çalışmalarda görülmektedir.



Resim 60

Rembrandt, Bastonuna Yaslanmış Dilenci, 1632, Gravür, 15.6 x 11.9 cm, National Gallery of Art, Washington.

(rembrandtpainting.net, 21.1.2021)



Resim 61

Jacques Callot, Tek Gözlü Dilenci Kadın, 1619, Gravür, 14.2 x 9.2 cm, Cleveland Museum of Art, Ohio.

(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

1628'de, 22 yaşında genç bir sanatçı iken annesinin portresini ı ışık, gölge oyunları ile çalışmıştır. 1631 yılında yine annesine ait diğer bir çalışmasında ı ışık, gölge üzerinde çok daha incelikli bir ustalığa gelmiş olduğunu görürüz (www.rembrandtpainting.net).



Resim 62

Rembrandt, Yaşlı Kadın, 1628, Gravür, 6.5 x 6.3, Rijksmuseum, Amsterdam.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)



Resim 63

Rembrandt, Sanatçının Annesi, 1631, Gravür, 8.7 x 6.7 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

Rembrandt'ın yapmış olduğu gravür çalışmalarında görülen nazik veya kaba, yumuşak veya sert çizgiler her zaman tutarlılık içindedir. Çelişkiye yer yoktur.

Hayatı boyunca yaklaşık 290 gravür çalışması yaptığı bilinmektedir. Hiç biri 53 x 45 cm'den daha büyük değildir. Bir çoğu kartpostal büyüklüğünde hatta bazıları daha küçüktür. 1631 tarihli "The Little Polander" adlı gravürü 7,59 x 2,1 cm ölçülerine sahiptir (www.rembrandtpainting.net).

Hangi malzemeyi kullanıyor olursa olsun, 1630'lardaki bitmiş çalışmaları dramatik etki ve aksiyon katmanı vermesine rağmen, Rembrandt'ın sanatı etrafında dönen dünyanın doğru bir gözlemine dayanıyordu. "Vaftizci Yahya'nın Vaazı" adlı resim, olay bolluğuna sahiptir ve diğer resimlerindeki karakterleri kapsar. Bu resim, grisaille tekniği ile yapılmış, muhtemelen bir gravür çalışmasının hazırlığı için hazırlanmıştır. Zengin çeşitlilikle yapılmış gölgelendirme göz önünden kaldırılırsa, yoksullar, hastalar, insanlar, yaşlılar ve gençlerle ilgili dikkate değer bir dizi çalışma ortaya çıkacaktır (White, 1989, s. 72-73).



Resim 64

Rembrandt, Vaftizci Yahya'nın Vaazı, 1634-1635, Tuval üzeri yağlı boya, 62.7 x 82.1 cm, Staatliche Museen, Berlin.

(rembrandtpainting.net, 21.1.2021)

1635 yılında yapmış olduğu "İşhak'ın Kurban Edilişi" adlı eserinde İbrahim'in elinde bıçak ve Tanrı tarafından gerçekleşen bir mucize görülmektedir. Aynı konuyu on yıl sonra gravür ile tekrar yorumlayan Rembrandt, oğluna karşı sevgi dolu bir baba, tanrının emrinin karşısında çelişen duygularıyla savaşmaktadır. İlk örnekteki melek figürü artık görülmez. İbrahim'in gökyüzünü işaret eden parmağı, baba ile oğul arasındaki duygu etkileşimini birbiriyle birleştirir. Her iki çalışma şekli de sanatçının amacına ulaşmak için şekillendirilmiştir. Bu gravrdeki kompozisyon yarım-alçak kabartma şeklinde işlenmiştir. Böylece sığ alanlar figürlerin paralel gölgeleme ile birleştirilmiş arka plana doğru yansıtır. Bu pratiği Adrea Mantegna'nın gravürlerini çalışırken edindiği düşünülür (White, 1989, s. 123-124).



Resim 65

Rembrandt, İşhak'ın Kurban Edilişi, 1635, Tuval zeri yağlı boya, 193 x 132 cm, Hermitage Museum, St.Petersburg.

(garyschwartzarthistorian.nl, 21.1.2021)



Resim 66

Rembrandt, İbrahim ve İshak, 1645, Gravür, 15.7 x 13 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

1647 yılına ait "Jan Six" adlı gravür çalışmasında, mezzotint tekniğinin tonal zenginliğini elde etmiştir. Bunu kuru kazıma ve aşındırma tekniğini kombine ederek elde etmiştir. Işığın en yoğun görüldüğü kısım Jan Six'in yüzündedir. Levhanın geri kalanı gri ve siyahın tonlarıyla tasvir edilmiştir (White, 1989, s. 152).



Resim 67

Rembrandt, Jan Six, 1647, Gravür, 24.3 x 19.2 cm, Rijksmuseum, Amsterdam.
(commons.wikimedia.org, 21.1.2021)

Baskı ve desenlerinde resimsel amacı gerçekleştirmek için tüm teknik kaynakları zekice kullanan sanatçının artan ustalığının örneklerine, sonraki çalışmalarının her alanında rastlanır (White, 1989, s. 103).

Rembrandt, resimdeki gibi gravürde de çağından önce görülmemiş bir yaratıcılıkla çalışmıştır. Zaman içinde 17.yy uzmanları, gravürlerini yağlı boya resimlerinden daha fazla ödüllendirmiş ve kariyer hayatı boyunca baskı resimleri uluslararası bir ün kazanmıştır (www.rembrandtpainting.net).

IV. VIII. Son Dönemleri

1652'de Hollanda ve İngiltere arasında yaşanan savaş nedeniyle, Hollanda ekonomik bir krizle karşı karşıya kalmıştır. Burjuvayı çok etkilemediği düşünülen bu kriz döneminde Rembrandt'ın, yaşadığı kayıplar ve bazı kaynaklara göre 1640 tarihinden sonra siparişlerinin azalması sebebiyle de zor günler yaşadığı ve çok miktarda borç aldığı bilinmektedir.

Siparişlerinin azalması yönündeki yorumlar, Rembrandt'ın resimlerinin artık "modası geçmiş" olarak değerlendirilmiş olmasıyla ilgili olabilir. 17.yy sonlarına doğru neşeli, renkli eserlerin üretildiği Rokoko üslubunun doğması ile Rembrandt'ın eserlerinin popülerliğini kaybetmiş olması kuvvetli bir ihtimaldir. Her ne kadar olumsuz şartlar içinde olsa da, harcamalarına devam ettiği söylenen Rembrandt'ın, iflasın eşiğine geldiği bilinmektedir.

Hayat arkadaşı Hendrijke ve oğlu Titus'un galeri gibi işlettikleri bir yer açtıkları ve burada Rembrandt'ın eserlerini satmaya başladıkları, Rembrandt'ın borçları yüzünden alacaklılarına karşı kendisini korumak amaçlı yanlarında çalışan bir işçi olarak kayıtlara geçirttikleri bilinmektedir.

1656 tarihinde iflas eden Rembrandt, evini satmış ve koleksiyonunu üç defa açık arttırmaya koymak zorunda kalmıştır. O dönemde iflas ilanını duyurmak en utanç verici durumlardan biri olarak kabul edilirdi.

Ressamların maddi zorluk çektikleri dönemlerde, koleksiyonculara ya da sanat tacirlerine bağlı kaldıkları bilinmektedir. Bu durumun da, aralarında özel ilişkilerin doğmasına sebep olduğu düşünülür. Rembrandt'ın Hermen Becker adlı koleksiyoncu ile böyle bir ilişki kurduğu ve Becker'den üç kez borç aldığı bilinmektedir. Bu borçların ödendiğine dair bir bilgi bulunmamakla birlikte, Becker'in koleksiyonunun Rembrandt eserleriyle zenginleştiği görülür (North, 2014, s. 183).

1668 yılında da oğlu Titus'u kaybeden Rembrandt, 8 ekim 1669'da ölmüştür. Bu dönemde en dramatik eserlerini verdiği bilinen sanatçı, Amsterdam'da Westerkerk kilisesi mezarlığına gömülmüştür. Ölümünden yirmi yıl sonra da kimsesizlerin cenazelerine yapıldığı gibi onun da kemiklerinin olduğu yerden çıkartılıp yok edildiği söylenmektedir (Erdoğan, 2016, s. 71).

Rembrandt sadece yağlıboya, desen ve gravür tekniklerinde özgün eserler üretmekle kalmadı, elindeki konuyu tam olarak nasıl ifade edeceğini de bularak geliştirdi. Hem söylemek istediklerini, hem de nasıl söylediğini sürekli olarak çeşitlendirdi. Belirli bir dönemdeki çalışmaları hakkında anlamlı bir genelleme yapmak zordur. Çünkü belirli bir konunun temel anlamını ararken hayal gücü giderek daha kişisel hale evrildikçe, her çalışma kendi sorunlarını ortaya koydu ve kendi çözümlerini gerektirdi. Ölümünden sonra stüdyosunda bulunan bir çok bitmemiş resim bu durumun sebebi olabilir (White, 1989, s. 170).

Gelecek nesiller için Rembrandt, psikolojik içgörüsü ve kapsamlı çeşitliliği, sanat tarihindeki en etkileyici ve yüceltici eserlerden bazılarını sunan önemli sayıda resim, desen ve gravür bıraktı (White, 1989, s. 206).

BÖLÜM V

DERYA ÇELEBİ'NİN REMBRANDT'A DAİR ESPİRİ KOPYALARI

Bu başlık altında tez ile birlikte sergilenen özgün çalışmaların sunumunu görmekteyiz. Rembrandt, atölyesindeki öğrenciler ile birlikte yaptığı çalışmalarda çeşitli yöntemler denemiştir. Başka sanatçıların eserleri ile kendi eserleri arasında ilişkiler kuran deneysel kompozisyon çalışmaları yaptırdığını biliyoruz. Bu yaklaşımdan yola çıkılarak Rembrandt'ın bazı yağlı boya eserlerinin birer espiri kopyası yapılmıştır. Bu çalışmaların espirisi, bu boya eserlere dair herhangi bir desen veya mürekkeple yapılmış herhangi bir çizimin olmayışı ile ilgilidir. Rembrandt'ta tuvalden önce bir ön hazırlık (desen, vb) aşaması çok sık rastlanmaz. Bu kopyalar, hiç bir ön hazırlığı bulunamayan eserlerin bir ön hazırlığı etkisi yaratacak bir kurguyla sergilenmektedir.



Resim 68

Derya Çelebi, Desen 1, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 69

Derya Çelebi, Desen 2, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 70

Derya Çelebi, Desen 3, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 71

Derya Çelebi, Desen 4, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



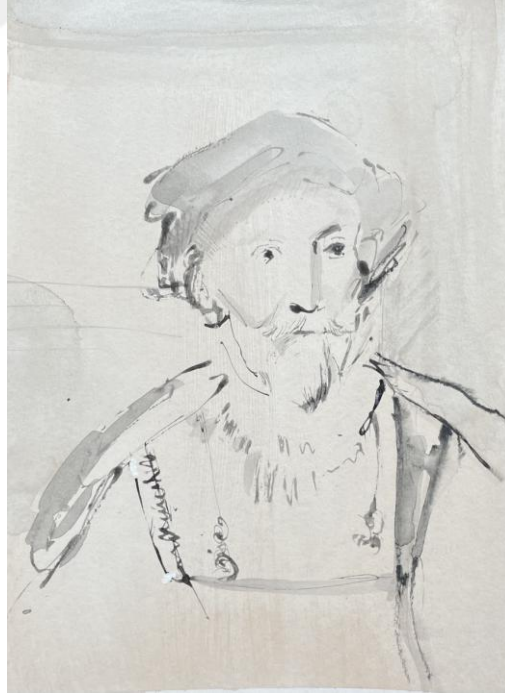
Resim 72

Derya Çelebi, Desen 5, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 73

Derya Çelebi, Desen 6, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



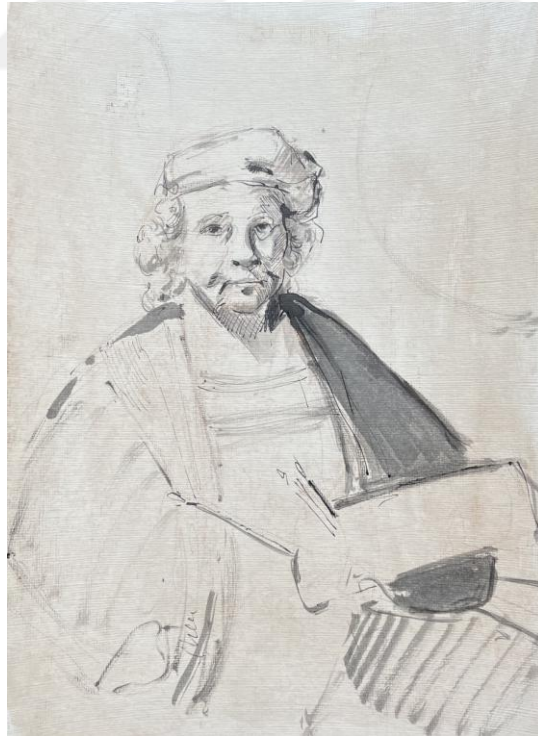
Resim 74

Derya Çelebi, Desen 7, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 75

Derya Çelebi, Desen 8, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzlen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 76

Derya Çelebi, Desen 9, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzlen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 77

Derya Çelebi, Desen 10, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 78

Derya Çelebi, Desen 11, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 79

Derya Çelebi, Desen 12, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 80

Derya Çelebi, Desen 13, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 81

Derya Çelebi, Desen 14, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 82

Derya Çelebi, Desen 15, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 83

Derya Çelebi, Desen 16, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 32 x 22 cm, 2021.



Resim 84

Derya Çelebi, Desen 17, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzen, 34 x 25 cm, 2021.



Resim 85

Derya Çelebi, Desen 18, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Füzün, 32 x 22 cm, 2021.

SONUÇ

Giriş bölümünde de söylendiği gibi, bu tez çalışmasında öncelikli olarak 17.yy Flaman coğrafyası ve Hollanda ayrımı üzerinde durulmuştur. 17.yy'da gelişen gemicilik ve dolayısıyla gelişen liman ticaretinin önemi görülmüştür. Bu dinamik, "burjuva" sınıfının diğer Avrupa ülkelerinden daha erken bir zamanda ortaya çıkıp iktidarda inisiyatif sahibi olmasını sağlamıştır. Bu ortamda sanat eserine olan ilginin bu ticari gelişimin ve sınıfsal tasaların bir uzantısı olduğu görülmüştür. Resim sahibi olmak, belli bir koleksiyon oluşturmak neredeyse burjuvazinin bir göstergesi pozisyonundadır. Bu uygun ortamda Rembrandt'ın, çalışkanlığı, ihtirası, yeteneği ve ilişkileri ile parlar.

Rembrandt'ın renkli bir kişilik olduğunu görürüz. Onca etkileyici sanat yapıtının, resmin gerçeğini ararken yaşadığı toplumsal gerçekliğe yabancılaşabilen ama bir o kadar da pazarlama, satış, takas gibi bambaşka konulara olan yatkınlığı da ortadadır. Bir koleksiyoncu, belki de istifçi, bazen bir aşk adamı, bazen toplumsal dengeler adına faydacı olabilir. Çeşitli bakış açıları ile onu yargılamak, eleştirmek elbette olasıdır. Örneğin burjuva sınıfı ile kurduğu sanat yapıtı ticaret ilişkisi açısından eserlerinin özerk karakteri üzerine şüphe duyulabilir. Ancak bu tezde görürüz ki, Rembrandt'ta o özel alan bir sürecin, onca arayışın, teknik deneyimin sonucunda kendiliğinden oluşur. Rembrandt eleştiriye yer bırakmayacak derecede yüksek bir duyarlığa ulaşmayı bilmiştir ve sonuna kadar zorlamıştır. Rembrandt'ta yapıtların değeri üst düzey bir tekniğin bir içerik meselesine dönüşümü ile anlam bulur. Temalar veya malzeme aslında sadece birer araçtır.

Bu tez çalışması detaylı bir Rembrandt ortaya çıkarırken, şartlar, azim ve becerinin, büyük bir sanatçının varoluşu için çok elverişli bir birliktelik sunduğunu görürüz.

KAYNAKÇA

Kitap

- Conti, F. (1978). *Barok Sanatını Tanıyalım*. İstanbul, İnkılap ve Aka Basımevi. Çeviren: Solmaz Tunç.
- Erbaş, A. (2007). *Hristiyanlık'ta Reform ve Protestanlık Tarihi*. İstanbul, İnsan Yayınları.
- Erdoğan, F. (2016). *Sanatın Büyük Ustaları Rembrandt*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Eroğlu, Ö. (2018). *Rönesans ve Barok*. İstanbul, Tekhne Yayınları.
- Ertop, E. (2004). *Rembrandt'tan Van Gogh'a*. Amsterdam, Türkevi Yayınları.
- North, M. (2014). *Hollanda Altın Çağı'nda Sanat ve Ticaret*. İstanbul, İletişim Yayınları. Çeviren: Taciser Ulaş Belge.
- Olgun, H. (2012). *Kalvinizm'de On Emir*. Ankara, Eskiyeeni Yayınları.
- Öndin, N. (2018). *Barok Resim ve Heykel Sanatı*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi.
- Riegl, A. (2019). *Hollanda Resminde Grup Portreciliği*. İstanbul, Hayalperest Yayınevi. Çeviren: F. Tülay Kazancı.
- Spence, D. (2012). *Büyük Ressamlar Rembrandt*. İstanbul, Koleksiyon Yayınevi. Çeviren: İlker Sevinç.
- White, C. (1989). *Rembrandt*. London, Thames and Hudson.
- Yılmaz, G. (2009). *Tezgahtan Tuvale Onyedinci Yüzyıl Hollanda ve Flaman Resminde Osmanlı Halıları*. Ankara, Bağlam Yayıncılık.

Makale

- Akpınar, N. E. (2017). Max Weber'in Protestan Meslek Ahlakı Argümanı İzleğinde Rembrandt'ın Üç Ağaç'ı. *Sanat Tarihi Yıllığı*, 26, 7-12. Erişim adresi: <http://www.idealonline.com.tr> Erişim Tarihi: 10.10.2020
- Ay, D. (2017). 17. Hollanda Resim Sanatında Yiyecek-İçecek Öğeleri: Portre, Tür ve Ölüdoğa Sanatından Örneklerle. *Journal of Tourism and Gastronomy Studies*, 5(1), 80-87. doi: 10.21325/jotags.2017.60

Beyhan, H. C. (2015, Temmuz). Resimde Temel Teknikler ve Uygulamaları Süreçleri Üzerine, *Route Educational and Social Science Journal* 2(3), 173-178. Erişim adresi: <http://www.ressjournal.com> Erişim Tarihi: 26.11.2020

Binzet, A. (2008). Kadının Nesne Olarak Portresi. *Rh+ Sanat Plastik Sanatlar Dergisi*, 55, 52, 68-71

Bulut, Ü. (2003). Plastik Sanatlar Eğitiminde Desen Çalışmaları. *M.Ü. Atatürk Eğitim Fakültesi Eğitim Bilimleri Dergisi*. 18, 23. Erişim adresi: <https://dspace.marmara.edu.tr/> Erişim Tarihi: 10.09.2020

Bussierre, S. (1999). Rembrandt: Gravür Portreler. *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 15, 32-42. Çeviren: Sema Rifat.

Cengiz, S., Karmel, P. ve Üldes, M. (2010). 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Toplumsal Önyargının İfadesi: Hizmetçiler. *Artist Modern*, 18, 18-29.

Çeler, Z. 17.Yüzyıl Hollanda Toplumu ve Resim Sanatı Üzerine: Bakış, Üslup ve Yorumlama. *İletişim Dergisi*, 73-82. Erişim adresi: <http://www.iletisimdergisi.gsu.edu.tr/> Erişim Tarihi: 10.10.2020

Dağpınar, A. (1969). En Büyük Ressamlar Rembrandt. *Sanat Şaheserleri*, 13, 1-5.

Demir, F. (2012, Şubat). Altın Tozuna Bulanmış Ressamlar. *Milliyet Sanat*, 635, 8-13.

Ekşi, İ. (2011). 17. Yüzyıl Hollanda Resimlerindeki Kültürel İmge ve Bu Resimlerdeki Moda Anlayışları Arasındaki İlişkiye Bir Bakış. 120. Erişim adresi: <http://dergipark.org.tr> Erişim Tarihi: 12.09.2020

Ergün, İ. (2016). Barok Resim. *Edebiyat ve Sanat Akademisi*. Erişim adresi: <http://edebiyatvesanatakademisi.com/> Erişim Tarihi: 17.10.2020

Gültekin, E. (2007). Işığın ve Gölgenin Şairi: Rembrandt. *Sanat Dünyamız, Üç Aylık Kültür ve Sanat Dergisi*, 101, 27-30.

İnankur, Z. (2006, Mart). Bir Gölge ve Işık Ustası Rembrandt. *Milliyet Sanat*, 564, 8-12.

Silka, P. (2017). The Importance of Impasto Painting Technique in Art. Erişim adresi: <https://www.sidewalls.ch/> Erişim Tarihi: 05.08.2020

Yaşar, N. (2015). XVII. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında İlk Teknik Uygulamaları ve Optik Etkiler. *İdil Dergisi*, 15, 27-46. doi: 10.7816/idil-04-15-02

Tez

Castelli, F. What Can Be Established About Titian's Late Style and Its Influence?. 7, Erişim Adresi: <https://www.academia.edu/> Erişim Tarihi: 10.10.2020

Yaşar, N. (2018). Yağlıboya Resimleme Yönteminin İki Temel Dalı: Flaman ve İtalyan Resimleme Yöntemleri. Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi, 41, 45-127. doi: 10.32547/ataunigsed.456121

Yücel, M. (2007). "17. Yüzyıl Hollanda Resminde Sembol Kullanımı". Marmara Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı, Resim-İş Öğretmenliği Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

İnternet Kaynakları

(http://www.rembrandtpainting.net/rembrandt_painting_1626-35.htm)

(<https://www.rembrandthuis.nl/>)

(<https://www.widewalls.ch>)