

TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANASANAT DALI

ÇAĞDAŞ BİR KİŞİSEL PORTR E ÜSLUBU OLUŞTURMA ARACI OLARAK
BAROK DÖNEM TEKNİK VE YAKLAŞIMLARI

SONER ZAĞIL

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2022

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ
ÇUKUROVA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT VE TASARIM ANA SANAT DALI**

**ÇAĞDAŞ BİR KİŞİSEL PORTR E ÜSLUBU OLUŞTURMA ARACI OLARAK
BAROK DÖNEM TEKNİK VE YAKLAŞIMLARI**

SONER ZAĞIL

**Danışman: Prof. Dr. Nimet KESER
Jüri Üyesi: Doç. Özgür AKTAŞ
Jüri Üyesi: Doç. Hüseyin SÖNMEZ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

ADANA / 2022

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğüne;

Bu çalışma, jürimiz tarafından Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalında Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan: Prof. Dr. Nimet KESER
(Danışman)

Üye: Doç. Özgür AKTAŞ

Üye: Doç. Hüseyin Sönmez

ONAY

Yukarıdaki imzaların, adı geçen öğretim elemanlarına ait olduklarını onaylarım.

.../.../2022

Prof. Dr. Serap ÇABUK
Enstitü Müdürü

NOT: Bu tezde kullanılan ve başka kaynaktan yapılan bildirişlerin, çizelge, şekil ve fotoğrafların kaynak gösterilmeden kullanımı, 5846 sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu'ndaki hükümlere tabidir.

ETİK BEYAN

Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde ve ortaya çıkan sonuçlarda herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

Bildirir, aksi durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim. / / 2022

Soner ZAĞIL

ÖZET

ÇAĞDAŞ BİR KİŞİSEL PORTR E ÜSLUBU OLUŞTURMA ARACI OLARAK BAROK DÖNEM TEKNİK VE YAKLAŞIMLARI

Soner ZAĞIL

Yüksek Lisans Tezi, Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı

Danışman: Prof. Dr. Nimet KESER

Ocak 2022, 96 sayfa

Resim sanatında bir figürün genellikle belden yukarısını gösteren ve özellikle omuzlar ve başı betimleyen resimler portre olarak adlandırılmaktadır. İlk yetkin portre örnekleri Greko-Romen kültürün egemenliğindeki Mısır'da Fayyum bölgesinde tabut nesnesi olarak üretilen portrelerdir. Natüralist eğilim açısından başarılı portre örneklerini oluşturan bu resimler önemli kişilere ait olmadığı bilinen ilk resimlerdir. Milattan sonra dördüncü yüzyıldan sonra Hristiyanlığın resmi din olarak kabul edilmesiyle birlikte erken Rönesans dönemine kadar gerçekçi temsil sanattan dışlanmıştır. 15. yüzyılla birlikte benzerliğin belirginleştiği portre örnekleri ortaya çıkmıştır. Bu değişiklik, günlük yaşama ve bireysel kimliğe yönelik yeni bir ilginin yanı sıra Greko-Romen geleneğinin yeniden canlanmasını yansıtıyordu. Portrenin yeniden dirilişi bu nedenle Avrupa'da Rönesans'ın önemli bir tezahürü oldu. 17. yüzyıl felsefesi ise Rönesans'ın sağladığı birikimlerden, bütünlüğü olan bir düşünce bağlantısı geliştirmiştir. 17. yüzyıl felsefesi gözlem ve deney yerine fizik ve matematik kavramlara dayalı olarak biçimlenmiş, rasyonalizm yüzyıllarca aradan sonra yeniden canlanmıştır. Bu dönemde izleyicinin sadece portreye ve yüzdeki ifadeye odaklanması için sanatçılar, Rönesans ve maniyerist dönemde geliştirilmeye başlanan boya, ışık, gölge ve renk kullanımını ödünç alıp etkisini artırarak kullandılar. Barok dönem sanatçıları bu yolla kişinin fiziksel görünümünün yanı sıra güçlü ve dramatik bir duygusal etki yaratmayı da başarmıştır. Seküler liderlerin giderek daha fazla egemen olduğu bir toplumda, zengin bir şekilde giydirilmiş figürlerin görüntüleri, önemli kişilerin otoritesini onaylayanın bir yolu olmuştur. Flaman ressamı Anthony van Dyck (1599-1641) ve Peter Paul Rubens (1577-1640) bu tür portrelerde başarılı olurken, Jan Vermeer (1672-1675) çoğunlukla orta sınıf mensuplarının portrelerini üretmiştir. Bu

Çalışma, 17. yüzyıldan günümüze kadar resim sanatında önemli dönüşümleri işaret eden portre örneklerini ve özellikle Barok dönem resmine karakterini kazandıran teknik ve yöntemleri, plastik özellikleriyle incelemeyi ve bu incelemeler sonunda elde edilen bulguların kişisel sanat çalışmalarımın özgünlüğüne sağlayacağı olanakları araştırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu araştırmalar kendi resimlerimin sanat tarihiyle olan bağlarını anlamamı sağlamıştır.

Anahtar Kelimeler: Resim sanatı, portre, Barok sanatı, Barok resmin teknikleri



ABSTRACT**BAROQUE PERIOD TECHNIQUES AND APPROACHES AS A WAY OF
CREATING A CONTEMPORARY PORTRAIT STYLE****Soner ZAĞIL****Master Thesis, Department of Arts and Design****Supervisor: Prof. Dr. Nimet KESER****January 2022, 96 pages**

In the art of painting, pictures that show a figure from the waist up, especially the shoulders and the head, are called portraits. The first examples of competent portraits are the portraits that produced as coffin objects in the Fayyum region of Egypt, which was dominated by the Greco-Roman culture. These paintings, which are examples of successful portraits in terms of naturalistic tendency, are the first paintings that are known to belong to unimportant people. Realistic representation was excluded from art until the early Renaissance period, with Christianity being accepted as the official religion after the fourth century AD. With the 15th century, emerged examples of portraits, in which the similarity became evident. This change reflected a resurgence of Greco-Roman tradition, along with a new interest in everyday life and individual identity. This change reflected a resurgence of Greco-Roman tradition, along with a new interest in daily life and individual identity. Therefore the resurgence of the portrait became an important manifestation of the Renaissance in Europe. The philosophy of the seventeenth century, on the other hand, developed an integrated thought connection from the knowledge provided by the Renaissance. In this period, in order for the viewer to focus only on the portrait and facial expression, the artists used the use of paint, light, shadow and color that had begun to be developed in the Renaissance and Mannerist era, borrowing but increasing its effect. In this way, the artists of the Baroque period succeeded in creating a strong and dramatic emotional effect as well as the physical appearance of the person. The philosophy of the seventeenth century was formed based on physics and mathematical concepts instead of observation and experiment, and rationalism was revived after centuries. In a society increasingly dominated by secular leaders, images of

richly dressed figures have been a way of affirming the authority of important persons. Flemish painters Anthony van Dyck and Peter Paul Rubens produced in this type of portrait, while Jan Vermeer produced mostly portraits of middle class members. This study aims to examine the examples of portraits that point to important transformations in the art of painting from the seventeenth century to the present, and especially the techniques and methods that gave the Baroque period painting its character, with its plastic properties, and to explore the possibilities that the findings obtained at the end of these studies will provide for the originality of my personal artworks. In addition, these researches will enable me to understand the connections of my own paintings with art history as a young artist.

Key words: Art of painting, portrait, Baroque art, thecnics of Baroque painting.

ÖN SÖZ

Bu tez çalışması, çağdaş bir kişisel portre üslubu oluşturmam ve mevcut resimsel yolumu değiştirmem için çok önemli fırsat oldu. Barok resminde kullanılan teknik ve yöntemler ile renk ilişkileri üzerine edindiğim bilgileri ve bu bilgileri uygulama çalışmalarında kullanma fırsatı bularak resimlerimin hem teknik hem plastik açıdan daha iyi hale gelmesini sağladı. Bu süreçte; tezin yazım ve uygulama aşamalarında her takıldığımda ya da duraksadığımda yanımda olan, yapıcı eleştirileriyle bana yol gösteren saygıdeğer hocam ve tez danışmanım Prof. Dr. Nimet Keser'e katkı ve emeklerinden dolayı sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET	iv
ABSTRACT.....	vi
ÖN SÖZ	viii

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi.....	1
1.2. Araştırmanın Amacı.....	4
1.3. Araştırmanın Önemi	4
1.4. Sınırlılıklar	5
1.5 Araştırmanın Yöntemi	5

BÖLÜM II

PORTRE RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

2.1. Portre Resminin Ortaya Çıkışı.....	6
2.2. Portrenin Bir Tür Olarak Yükselişi.....	10
2.3. Çağdaş Dünya Sanatında Portrenin Yeri ve Önde Gelen Sanatçılar	21

BÖLÜM III

BAROK SANAT

3.1. Barok Sanatın Temel Karakteri: Biçime ve İçeriğe Özgü Nitelikler.....	43
3.1.1 Barok Sanatçıların Kullandığı Resim Sanatına Özel Teknikler	44
3.1.2 Barok Dönem Resminin Renk Kullanımı.....	51
3.2. Barok Dönem Portre Sanatı: Öncü Sanatçılar ve Başyapıtlar	55

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

3.1. Uygulama Çalışmalarının Süreç ve Teknikleri.....	64
3.1.1 Gülümseyen Genç Kız.....	64
3.1.2 Mor Koltukta Otururken	69
3.1.3. Duvar Önünde.....	72
3.1.4. Küpeyi Takarken	74
3.1.5 Dilara’nın Portresi	76
3.1.6. Mavi Karanlık	78
3.1.7 Aniden.....	82
3.1.8 Nimet Keser’in Portresi	85

BÖLÜM V

SONUÇ

89

KAYNAKLAR	92
ÖZGEÇMİŞ	96

RESİMLER LİSTESİ

Sayfa

Resim 1. Fayyum Erkek Portresi, Metropolitan Müzesi, 1. 2. YY	7
Resim 2. Masaccio, Brancacci Şapeli'ndeki kendi portresi, Tempera Tekniği	12
Resim 3. Jan van Eyck, <i>Margaret Van Eyck'in Portresi</i> , 1439, Ahşap Üzerine Yağlıboya 32,6 x 25,8 cm.....	14
Resim 4. Philippe de Champaigne, <i>Kardinal Richelieu'nün Portresi</i> , 1633-1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 cm x 178 cm.	15
Resim 5. Albrecht Dürer, <i>Kürkü Otoportre</i> , 1500, Limon Ağacı Üzerine Yağlıboya, 67.1 x 48.9	16
Resim 6. Leonardo Da Vinci, <i>Lady with an Ermine</i> , 1489-1491, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 cm x 39 cm.....	17
Resim 7. Michealengelo Merisi De Caravaggio, <i>Hasta Baküs</i> , 1593, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67 x 53 cm.....	19
Resim 8. Rembrandt Van Rijn, Üzerine Yağlıboya, 102 cm x 80 cm	20
Resim 9. Rembrandt Van Rijn, 34 Yaşındaki Otoportresi, 1669, Tuval Rembrandt Gülüyor, 1628, Bakır levha üzerine yağlıboya, 22.2 cm x 17.1 cm.....	20
Resim 10. Rembrandt Van Rijn, 63 Yaşındaki Otoportresi, 1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 86 cm x 70.5 cm.....	20
Resim 11. Pierre-Auguste Renoir, <i>Yaz</i> , 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 × 59 cm .	22
Resim 12. Cezanne, <i>Sarı Sandalyede Madame Cezanne</i> , 188-1890, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81x65 cm.....	23
Resim 13. Vincent van Gogh, <i>Otoportre</i> , 1889, Tuval Üzerine yağlıboya, 65 cm × 54 cm.	24
Resim 14. Picasso, <i>Ağlayan Kadın</i> , 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.8 x 50 cm.	26
Resim 15. Egon Schiele, <i>Otoportre</i> , Tuval üzerine yağlıboya, 1912, 42 cm x 34 cm...	27
Resim 16. George Grosz, <i>Victim of Society</i> , Fotomontaj	28
Resim 17. Die Freie Welt Dergisi Kapağı.....	28
Resim 18. Edward Munch, <i>Çılgılık</i> , 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 cm × 66 cm....	29
Resim 19. René Magritte, <i>Kopyalanmamış- Not To Be Reproduced</i> , 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3 x 65 cm.	30
Resim 20. Salvador Dali, <i>Ölü Kardeşimin Portresi</i> , 1963, Tuval Üzerine yağlıboya, 175.26 x 175.26.	31

Resim 21. Frida Kahlo, <i>Ölümü Düşünmek</i> , 1943 Tuval Üzerine Yağlıboya 44 cm x 37 cm	32
Resim 22. Frida Kahlo, <i>Kırık Sütun</i> , 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39.8 cm × 30.6 cm	32
Resim 23. Francis Bacon, <i>George Dyer</i> , 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35.5 x 30.5 cm.	33
Resim 24. Chuck Close, <i>Otoportre</i> , 1969, Tuval Üzerine Akrilik boya, 271x210 cm..	34
Resim 25. Chuck Close, <i>Shirley</i> , 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243x213 cm	34
Resim 26. Lucian Freud, <i>Otoportre</i> , 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x55.....	35
Resim 27. Fang Lijun, <i>Kızıl Kafa</i> , 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162.5×129.5cm...	36
Resim 28. Nuri İyem, <i>Kadın Portresi</i> , 1984, Duralit Üzerine Yağlıboya, 40x37,.....	37
Resim 29. Ömer Kaleşi, <i>Çanak İçinde İki Baş</i> , 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28,1x65 cm	38
Resim 30. Jenny Saville, <i>Ters, Jenny Saville</i> , 2002	39
Resim 31. Gottfried Helnwein, <i>The Disasters of War 28</i> , 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 201x163	40
Resim 32. Kehinde Wiley, <i>Doktor Samuel Johnson</i> , 2009, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 213x139.	41
Resim 33. Gnosis, <i>Geyik Avı Mozaigi</i> , MÖ 300 dolayları.	45
Resim 34. Leonardo da Vinci, <i>Aziz Anne ve Vaftizci Yahya ile Bakire ve Çocuk</i> , 1500, 141,5 cm × 104,6 cm.	46
Resim 35. Michelangelo Merisi De Caravaggio, <i>Aziz Jerome Yazısı</i> , 1607, Üzerine Yağlıboya, 112 cm × 157 cm.	46
Resim 36. Caravaggio, <i>Aziz Matta'ya Çağrı</i> , 1599-1600, Tuval Üzerine yağlıboya, 322 cm × 340 cm.	47
Resim 37. Rembrandt, <i>Genç Bir Adam Olarak Otoportre</i> , 1628, Meşe Panel Üzerine Yağlıboya, 22.6cm x 18,7 cm.....	48
Resim 38. Rembrandt, <i>Jan Six'in Portresi</i> , 1654.....	50
Resim 39. Resim 36'dan detay Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 cm × 102 cm	50
Resim 40. Barok Resminde kullanılan Renklerin Genel Yoğunluğu.....	52
Resim 41. Michelangelo Merrisi De Caravaggio, <i>Aziz Jerome</i> , 1606, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 x 157 cm.....	53

Resim 42. Rembrandt, <i>63 Yaşında Otoportre</i> , 1669, Tuval üzerine yağlıboya, 86 cm × 70 cm.	56
Resim 43. Caravaccio, <i>Goliath'ın Kafasını Kesen Davud</i> , 1609, Tuval Üzerine Yağlıboya,	57
Resim 44. Johannes Vermeer, <i>İnci Küpeli Kız</i> , 1665, Tuval Üzerine Yağlıboya 44.5 x 38.1 cm.	58
Resim 45. Diego Velázquez, <i>Sebastian de Morra'nın Portresi</i> , 1644, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106,5 cm × 81,5 cm.	60
Resim 46. <i>Gülümseyen Genç Kız</i> , 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x65.....	64
Resim 47. <i>Gülümseyen Genç Kız</i> adlı resmin boyama aşamaları	66
Resim 48. <i>Gülümseyen Genç Kız</i> adlı resimden portre detayı	67
Resim 49. <i>Mor Koltukta Otururken</i> , 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x65.....	69
Resim 50. <i>Mor Koltukta Otururken</i> adlı resmin tamamlanmamış aşaması	70
Resim 51. <i>Mor Koltukta Otururken</i> adlı resimden portre detayı	71
Resim 52. <i>Duvar Önünde</i> , 2021, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 30x40 cm.	72
Resim 53. <i>Duvar Önünde</i> adlı resmin aşamaları.....	73
Resim 54. <i>Küpeyi Takarken</i> , 2022, Tuval üzerine Yağlıboya, 90x100 cm.....	74
Resim 55. <i>Küpeyi Takarken</i> adlı resmin boyama aşamaları	75
Resim 56. <i>Dilara'nın Portresi</i> , 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x30 cm.	76
Resim 57. <i>Dilara'nın Portresi</i> adlı resmin tamamlanmamış aşaması.....	77
Resim 58. <i>Mavi Karanlık</i> , 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x70 cm.....	78
Resim 59. <i>Mavi Karanlık</i> adlı resmin boyama aşamaları	79
Resim 60. Resim 58'den detay	80
Resim 61. <i>Aniden</i> , 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm.	82
Resim 62. Resim 61'den detay	83
Resim 63. <i>Aniden</i> adlı resmin aşamaları.	84
Resim 64. <i>Gümüş</i> , 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70X100 cm	85
Resim 65. <i>Gümüş</i> adlı resmin aşamaları	86
Resim 66. Resim 64' den ayrıntı	87

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Problemi

Genel olarak çağdaş sanat, belirli bir dönemden çok, yaşadığımız dönem içinde yaratılmış ve yaratılmaya devam eden sanatı ifade eder. Modern olarak kabul edilen tarihlerden itibaren sanatın geleneğinin, 19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan empresyonizm, post empresyonizm, fovizm, kübizm, ekspresyonizm, dadaizm, sürrealizm, pop art ve daha pek çok sanat hareketinin, geleneğin, yani empresyonizm öncesi sanatın hâkim yaklaşımlarının reddi üzerine kurulu olduğu kabul edilir. Bu kabul çağdaş sanatın da aynı eğilim içinde olması gerektiğini düşündürür.

Ancak, gerek modern sanat gerekse de çağdaş sanat; geleneksel olanı reddetmekle birlikte, gelenekten de yararlanmıştır: Kübizmin, litik çağlarda (paleolitik, mezolitik ve neolitik) ve ilk uygarlıkların sanatında kullanılan betimlemeyi kullanması ya da Rönesans sanatçılarının Klasik Yunan ve Roma sanatsal geleneklerini kullanması örneğinde olduğu gibi. Bu anlamda, çağdaş sanatın çağdaş-geleneksel olabileceğini de kabul etmek gerekir. Çağdaş sanatın, çağdaş teknikleri kullanabileceği gibi klasik teknikler aracılığıyla günümüz kültürünü, sorunlarını ve tercihlerini yansıtabileceğini, bulunduğumuz zaman diliminde üretilmiş bir sanat biçimi olarak ifade bulacağını kabul etmek gerekir.

Bu çalışma, kişisel bir çağdaş portre üslubu biçimlendirmek için portrenin bir tür olarak yükselmeye başladığı Barok dönemin resimsel geleneğinden yararlanma amacı üzerine planlandı. Konu olarak portrenin seçilmesinin nedeni, portreye kişisel olarak güçlü bir eğilime sahip olmamdır. Resim sanatında bir figürün genellikle belden yukarısını gösteren ve özellikle omuzlar ve başı betimleyen resimler portre olarak adlandırılmaktadır. Batı'daki portre örnekleri antik çağlara, özellikle de seçkin erkek ve kadınların gerçekçi tasvirlerinin heykellerde ve madeni paralarda görüldüğü antik Yunan ve Roma'ya kadar uzanmaktadır. Sanat tarihinde portre geleneğinin ilk yetkin örneklerinin de Greko-Romen kültürün egemenliğindeki Mısır'da üretildiğini söylemek mümkündür. Mısır'ın Fayyum bölgesinde tabut nesnesi olarak üretilen ve literatüre 'Fayyum Portreleri' olarak geçen resimler, natüralist eğilim açısından başarılı portre örneklerini temsil etmektedir. Bu portreler önemli kişilere ait olmadığı bilinen en eski (1.-3.yy.) portre örneklerini oluşturur (Ekici, 2013). Hristiyanlığın Roma'da resmi din olarak

kabul edilmesiyle birlikte, yani milattan sonra 4. yüzyıldan sonra, gerçekçi temsilin sanattan dışlanması ardından erken Rönesans dönemine kadar İsa ve Meryem ikonaları portre resminin en önemli örneklerini oluşturmuştur. 15. yüzyılda Avrupa'da benzerliğin belirginleştiği portre geleneği yeniden ortaya çıkmaya başlamıştır. Bu değişiklik, günlük yaşama ve bireysel kimliğe yönelik yeni bir ilginin yanı sıra Greko-Romen geleneğinin yeniden canlanmasını yansıtıyordu. Portrenin yeniden dirilişi bu nedenle Avrupa'da Rönesans'ın önemli bir tezahürü oldu. Avrupa portre sanatının ayırt edici özelliklerinden biri, belirli bir kişinin benzersiz görünümünü tasvir etmeye yönelik açık bir niyet olan gerçeklik duygusudur. Dolayısıyla her portre, bireysel kimliği ifade etmek içindir, ancak aynı zamanda izleyici de insanlığın geri kalanıyla ortak olan her şeyi ortaya çıkarmaya çalışır. Portrenin bu ikinci yönü, türün dikkate değer muhafazakârlığında karşımıza çıkar: Eski sikkelerde tercih edilen profil görünümü, on beşinci yüzyılda sıklıkla benimsenmiştir. İzleyicinin resimdeki portreyle bağın oluşumunu sağlayan üç çeyreklik yüz geniş ölçüde tercih edilmiştir (West, 2004, s.24).

16. yüzyılda ressamlar izleyici ve resimdeki portre arasındaki etkileşimi sağlamak için bazı formüller kullanmıştır. Bu formül, modeli altta bir pencere pervazı gibi yatay bir eleman ve sol arka planda bir ışık parlamasıyla basit bir şekilde karakterize edilmiş bir iç mekâna yerleştirir. Örneğin Leonardo da Vinci, yaklaşık olarak 1503-1505 yılları arasına tarihlenen *Mona Lisa* adlı resminde de benzer bir kompozisyon kullanır. *Mona Lisa*'nın ellerini bir pencere pervazına dayanmış gibi yerleştirir, yumuşak bir şekilde aydınlatılmış arka planla onun yüzündeki esrarengiz gülümsemeyi öne çıkararak güçlü bir gerçeklik yanılsaması yaratır.

19. yüzyılda fotoğrafın icat edilmesinden sonra, Fransa'da kimi sanatçılar, mümkün olduğunca kesin bir benzerlik elde etmelerine yardımcı olması için fotoğraflar kullandılar. Ancak, benzerlik istikrarlı bir kavram değildir. 'Sadık' özelliklerin yeniden üretimi olarak düşünülebilecek şey, estetik sözleşmeler ve belirli bir zaman ve mekânın sosyal beklentileri ile ilgilidir. Aynı bağlam ve koşullarda çalışan sanatçılar tarafından benzerliğe farklı yaklaşımlar da uygulanabilir. Fakat portreler bir bireye benzemesine rağmen, sanatçının hayal gücünü, bireyin algılanan sosyal rolünü ve bireyin kendisini o anın vesilesiyle soktuğu durumun özelliklerini de gösterebilir. Dahası, portreler, o kişinin sosyal ve kültürel ortamından kaynaklanan davranış biçimlerini yansıtabilir. Bu bakımdan, portreler benzerlik hakkında az, gelenek veya idealler hakkında daha fazla şey söyleyebilirler. Benzerlik en iyi ihtimalle sorunlu bir kavramdır ve sanatçılar neredeyse

her zaman bireyin benzerliğine dair bazı ipuçları vererek portreler üretirken, aynı zamanda portresi resmedilen bireyin tipik, geleneksel veya ideal yönlerini de vurgular.

Fotoğraf kamerasının icadından önce portreler, çoğunlukla sipariş üzerine üretilirdi. Önde gelen çağdaş sanatçılar arasında, sipariş üzerine portre resmi üretmek giderek nadir görülmeye başlandı. Bunun yerine sanatçılar, kendi yaşamlarından kişileri kendi sanatsal yaklaşımlarını ve çağın sunduğu sınırsız teknik ve yöntemlerle plastik dillerini odağa alarak yorumlamaya başladılar (West, 2003). Fotoğraf kamerasından sonra farklı araçlar da kişinin fiziksel görünümünü kaydetmek için geliştirildi, ancak çağdaş sanatçılar yine de portreye ilgi duymaya devam etti. David Hockney'in aşağıdaki sözü çağdaş sanatçıların bu türe duyduğu ilginin açıklanmasında önemlidir:

Yüzler gördüğümüz en ilginç şeylerdir; diğer insanlar beni büyülüyor ve diğer insanların en ilginç yanı - onların iç dünyasına girdiğimiz nokta - yüzdür. Yüz, her şeyi anlatıyor.

Bu sanatçı beyanından da anlaşılacağı gibi portre sadece fiziksel dış görünümle ilgili değil, kişinin sosyal durumunu, karakterini, erdemlerini, yani iç yaşamını da temsil edebilir. Bir portre resim, zamanının bir türü olarak inşa edilen sosyal veya sanatsal sözleşmelere tabi olabilir; ayrıca bireyin özgünlüğünü, bireyi bağlamından ayıracak şekilde inceleyebilir. Portrenin tüm bunları bir kerede yapma kapasitesi onu çok güçlü bir temsil biçimi haline de getirir (West, 2003).

Portre, izleyicisine gizli ve güçlü psikolojik etkiler bırakır; çünkü portre, salt bilgi ve güzellik değil, mekânsal ve ruhsal bir deneyimdir. Portrenin, kişinin görünüşünü, kişiliğini ve ruh hâlini yansıtabilme niteliği onu her dönemde geçerli kılmaktadır. Bu yüzden birçok sanat alanında belirli bir kompozisyon dâhilinde kişinin yaşadığı 'an'ı yakalayıp onu sunma temeline dayanır. Bir portrenin sanat olarak kabul görmesi, nesnel yönüyle kişinin görüntüsünün iki boyutlu yüzeye aksettirilmesinin yanı sıra bireyin manevi özelliklerini de sunmakta olmasıdır. Bireyin duygu durumunu aktarmak ve bireyin o anını ölümsüzleştirmek gibi varlığının her alanda hissedilmesi duygusuna aracılık etmektedir (Hurl, 1907). Portre, insan doğasına ayna tutar; 'ben'i ve 'birey'i ön plana çıkarıp kişinin özgün yanlarını aktararak yansıtmaya çalışılır. Bu bakımdan portre kişinin kendini başka bir gözden gördüğü ruh aynasıdır. Son çeyrek yüzyıl içinde özellikle genç kuşak sanatçılar arasında çağdaş portre resminde ağırlıklı eğilimin polikromatik-dekoratif bir yaklaşım olduğu söylenebilir. Genç sanatçılar arasındaki bu eğilime karşıt olarak portre resminde kişisel resimsel dilimi bu eğilimin dışında, sanat

tarihsel geleneğe dayalı olarak biçimlendirme eğilimi içerisindeyim. Portre resmine odaklanan bir ressam olarak en çok Barok dönem portrelerinden etkilendiğimi söyleyebilirim. Bu çalışma aracılığıyla da Barok portrelere ilişkin yeni saptamalar yapmak için dönemin Caravaggio, Rembrandt, Rubens, Van Dyke gibi ustalarının portre türündeki başyapıtlarını, tekniklerini, plastik dillerini oluşturan özelliklerini araştırmayı ve bu ustalardan edindiğim bilgi ve izlenimlerimi günümüz teknik ve yöntemleriyle birleştirerek üreteceğim çağdaş üsluptaki portrelerde kullanmayı amaçlamaktayım. Barok dönem resimlerinde kullanılan *kiaroscuro*, *tenebrizm*, *alla prima* ya da *impasto* gibi teknikler hacim/derinlik gibi yanılsamacı nitelikler oluşturmalarının yanı sıra psikolojik ifadeye de güç katmaktadır. Bu ifadeci nitelik izleyicinin bir portre resmiyle bağ kurması için çok önemlidir.

Bu bağlamda *kiaroscuro*, *tenebrizm*, *alla prima* ve *impasto* başta olmak üzere Barok teknik ve plastik olanakların benim gibi bir portre sanatçısına nasıl bir özgünlük alanı yaratır sorusu bu çalışmanın ana problemi olarak belirlenmiştir.

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışma, 17. yüzyıldan günümüze kadar resim sanatında önemli dönüşümleri işaret eden portre örneklerini ve özellikle Barok dönem resmine karakterini kazandıran teknik ve yöntemleri, plastik özellikleriyle incelemeyi ve bu incelemeler sonunda elde edilen bulguların kişisel sanat çalışmalarımın özgünlüğüne sağlayacağı olanakları araştırmayı amaçlamaktadır. Ayrıca bu araştırmalar genç bir sanatçı olarak kendi resimlerimin sanat tarihiyle olan bağlarını anlamamı sağlayacaktır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışma, iki farklı bakımdan önemlidir. Birincisi, sanat tarihinin önemli bir bölümündeki biçimlendirme geleneğinin detaylı biçimde incelenmesi ve anlaşılması bakımından önemlidir. İkinci olarak da portre türündeki kişisel sanat dilimin oluşumunu desteklemek ve bu dili tarihsel ve biçimsel kaynakları açısından açıklayabilmek açısından önemlidir. Bu çalışma, araştırmacı olarak kendi eser üretim sürecimi de betimlemeyi içerdiğinden ayrıca önemlidir.

1.4. Sınırlılıklar

Çalışma, tür ve materyal (teknik) bakımından sınırlandırılacaktır. Uygulama çalışmaları, yağlıboya tekniğinde üretilecektir. Konu ise portre üretimleri ile sınırlandırılacaktır.

1.5 Araştırmanın Yöntemi

Bu çalışma iki farklı yöntemle sürdürülecektir. Öncelikle portre türünün biçimlenmesinin tarihsel süreci ve portrenin bir tür olarak yükselişe geçtiği Barok dönemdeki teknik ve yaklaşımlar incelenecektir. Bu süreçte literatür taraması yapılarak önemli portre örnekleri incelenecektir.

İkinci yöntem ise uygulama ve betimlemedir. Bu süreç, portre uygulamaları yanında bu çalışmaların ve kişisel biçimlendirme süreçlerinin betimlenmesini kapsamaktadır.

BÖLÜM II

PORTRE RESMİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Bu ana başlık altında portrenin ne olduğu, ne zaman ortaya çıktığı, bir tür olarak yükselişi, önde gelen portre ustaları ve başyapıtlar, uygun alt başlıklar altında incelendi.

2.1. Portre Resminin Ortaya Çıkışı

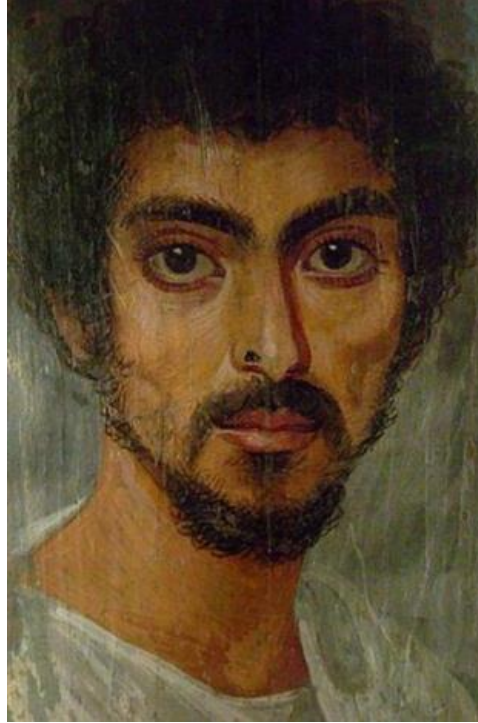
Portre resminin bir tür olarak ortaya çıkışını anlatmaya başlamadan önce Antik Yunan filozofu Platon'un (MÖ 427-347) insan yüzüne atfettiği anlamlara ilişkin metnine yer vermek gerekir:

Portre, ölümsüz ruhun ölümlü bedeni yönettiği bir pencere gibidir. Tanrılar tarafından başın ön tarafına yerleştirilen duyu organları ölümsüz ruhun işlerini yerine getirir. Bunun ise nedeni tanrıların ön kısmımızın arka tarafımıza göre daha soylu ve yetenekli olmasını istemeleriydi. Bu yüzdendir ki duyu organlarımız yürüme yönümüzle aynı tarafta toplanmıştır (Platon, 2015: 45).

Platon'un da ifade ettiği gibi beş duyu organımızın yüzümüzde toplanmış olmasının çok önemli işlevleri ve anlamı var. Yüz üzerine sadece Platon değil başka filozoflar da düşünmüş ve bazı tartışmalar gerçekleştirmişlerdir. Örneğin Cicero'ya göre (MÖ 106-43) 'Duyu organları sanki bir kaleye yerleştirilir gibi yerleştirilmiştir başımıza.' Yüzümüzün arkasını düşündüğümüzde beynimizin tam orada yer aldığı aklımıza gelir ve bütün bedenimizi yöneten bu merkez ruhun var olabileceği yegâne yerdir. Bütün duyu organlarımızla edinilen bilgiler bu merkezde toplanır, bir anlam bütünlüğü oluşturularak her türlü yaşamsal ve düşünsel fonksiyonlarımızı yerine getirir. Kısacası yüzümüzün bedenimizdeki konumu en önemli görsel iletişim merkezi, ilginç bir şekilde bütün bedenimizin merkezi, algı ve anlamların kesişim noktasında durmaktadır (Ayyıldız, 2017). Sosyal hayatımızın büyük bir bölümü yüzümüz tarafından oluşturulur. Başka insanlarla, başka yüzlerle yaşayıp onlarla ilişki kurmak için oldukça önemli bir iletişim aracıdır yüzümüz. Sesten ve sözden önce yüzlerle tanır ve sözler arasında gelip giden mimikler ve anlık duygusal tepkilerle karakter oluşturup birbirimiz hakkında yargıya varırız. Özetle biz neyse yüzümüz de ona bürünür ve yüzümüz nasılsa biz de öyle oluruz.

Aristoteles saçlar ve boyun arasındaki kısmın *prosopon* yani, ‘Kendini başkalarının bakışına sunan’ olduğunu söyler. Çünkü insanın, dik duran bir hayvan olmasından dolayı; ellerin ön ayak olma işlevinden kurtulması ve yüzün en tepemizde konumlanması, kendini yeni bir araç olarak ortaya çıkarmasına neden olmuştur. Daha da belirginleşen yüz ifadelerinin tanınır olup, vücut dilinin okunabilmesi, içinde bulunduğumuz sözselleşmiş dünyada yönümüzü bulmamızı olanaklı kılmıştır (Kocabıyık, 2014).

David Le Breton insanın yüzüne verdiği değeri, *Ten ve İz* isimli çalışmasında, bireyin kendini yaralamasında kol, göğüs, karın veya bacaklarını seçtiğini belirtir. Yüzü ise dokunulmazdır; çünkü ‘kutsal’ benlik burada tezahür eder. Bireyin yüzünü kesmesi, psikoz belirtisidir; yüzümüzü korumak, benliğimizi, sosyal ilişkilerimizi koruma, hayatla bağımızı sürdürmenin temel ifadesidir. Birçok yaban topluluk ve ritüellerde kullanılan maskeler de yüz ile ilgilidir, yüzü örtüp onun yerine geçen maske; temsil ettikleri mitolojik varlıkların, ilahların gerçek görünüşü olarak arkasındaki yüzün saygı görmesini sağlar. Ritüeller esnasında görünen ‘yüzün’ insanın taktığı maskeden ibaret olduğu gerçeği unutulup dış dünyanın mantığından kopularak iç dünyaya geçilir (Kocabıyık, 2014).



Resim 1. Fayyum Erkek Portresi, Metropolan Müzesi, 1. 2. YY

Eski Türkçede önce *şebih* daha sonra da tasvir olarak adlandırılan ‘portre’ kelimesinin kökeni, Latince *protraho* sözcüğüne dayanmaktadır. Kopyasını yapmak manasına gelen bu kelime bir insanın omuzlarından başlayarak başın tamamını en yüksek benzerlikte resmedilmesidir. Portre sanatı MÖ.100 ile MS.300 yılları arasında devam eden, İtalya yarımadasından başlayarak tüm Akdeniz’e yayılan bir sanattır (Kurt, 2012)

İlk yetkin portre örneklerine Fayyum portrelerine kadar rastlanmaz. Daha öncesinde elbette insan figürlerinin bir parçası olarak portreler mevcuttur. Ancak sadece insan yüzünün konu edildiği ilk tür Mısır’ın Fayyum bölgesinde MS 3. ve 4. yüzyıllarda tabut nesnesi olarak üretilen Fayyum portreleridir (Resim 1). Bu portreler ruhların bedenlerini kolayca bulabilmeleri için mumyaların baş kısmına yerleştirilen portre resimlerine verilen isimdir. Bu portreler, natüralist eğilim açısından başarılı portre örneklerini temsil etmektedir. Mumya portreleri, başka türlü bin yıllık bir Mısır cenaze töreni geleneğinde Roma İmparatorluk döneminin bir icadı olarak kabul edilir. Bu portreler, Mısır’ın en zengin sakinlerinden bazılarının mumyalanmış kalıntılarının keten sargıları arasında başın üzerine yerleştirilmek için yaptırılmıştır. İlk önemli arkeolojik keşifleri Kahire’nin güneybatısındaki Fayyum vahasında yapıldığından, bunlar genellikle Fayyum mumya portreleri olarak bilinirler. Ancak bunlar Nil vadisi boyunca Saqqara (Kahire’nin güneyi), Deir, el-Bahari (Luksor boyunca batı kıyısında), Panopolis (mod. Achmim) ve Antinopolis gibi başka yerlerde de bulunmuşlardır (Barr ve diğ, 2019). İtalyan kâşif Pietro della Valle 1615 yılında Mısır’ı ziyaret edip bu mumyaları dünyaya tanıtan ilk Avrupalıdır. Avrupalılar Eski Mısır’a büyük bir ilgi duysalar da 19. yüzyıla kadar bu portrelerden habersiz yaşamışlardır. Fayyum portrelerini yapan ressamın bir kısmının Mısır’ın Büyük İskender tarafından fethedilmesi ve Grek krallarının Mısır yönetimine geçmesi ile İskenderiye gibi şehirlere yerleşerek buralarda çalışan Greko-Romen ressamın olduğu bilinmektedir. Antik Yunan döneminde olduğu gibi ressamlar bu dönemde zanaatkâr olarak görülüyordu. ‘Natural History (Doğal Tarih)’ isimli yapıtının 35. bölümünde Plinius’un Roma resmi ile ilgili sunduğu bilgilerde portre sanatının ilk örneklerini Antik Roma dönemine tarihlendirir. Söz konusu bölümde Plinius, Roma İmparatoru Augustus döneminde yaşayan ressamlardan Iaia (Iaia of Kyzikos) isimli bir kadının portre ressamı olduğundan bahseder. Plinius’ a göre Iaia kendi portresini resmettiği zamanların dışında genellikle kadın portrelerini çalışır. Aynı zamanda bu ressam oldukça üretkendir ve yapıtları çok yüksek fiyatlara alıcı bulur. Gombrich’e göre ise izleyiciyi canlı ve gerçekçi görünümüyle etkilemeye devam eden bu

portreler, Iaia'ya göre oldukça ucuza çalışan ve pek bir iddiası olmayan ustaların yapıtlarıdır. Ancak portrelerin doğal görünümü ressamın anatomiye olan hâkimiyetini; yakaladığı üç boyut ise ışık-gölge konusunda oldukça yüksek bir bilgiye sahip olduğunu gösterir. Bu portreler çoğunlukla Mısır dışındaki bölgelerden getirilen meşe, çınar, selvi, sedir, incir ve narenciye gibi sert ağaçlardan hazırlanan ahşap plakaların üzerine yapılmıştır. Bu plakalar zımparalanarak pürüzsüz hale getirilen 1,5 cm kalınlığındaki ahşaplardan oluşmaktadır. Keten üzerine yapılmış olan portreler de mevcuttur. Bitirilen portreler, açıldığı anda yüzü doğrudan görünecek biçimde, bedeni saran bantların arasına yerleştirilmiştir. Ahşap yüzeyler resme başlanmadan evvel astarlanarak resme hazırlanmıştır. Portreler genelde monokrom renklerden oluşan fon üzerine, bir medyumunun sıcak balmumu, diğerinin su bazlı *tempera* tekniği olan iki farklı teknikle resmedilmiştir. Portrelerin büyük çoğunluğu *ankostik* tekniğinde yapılmıştır. *Ankostik* teknikte kullanılan boyanın elde edilmesi için bitki, taş ya da topraktan elde edilen pigmentlerin bağlayıcısı olarak balmumu kullanılır. Bu terim Yunanca yakmak anlamına gelen *enkaustikos* teriminden türetilmiştir. Balmumu ısıtılarak pigmentlerle karıştırılır ve sıcakken yüzeye sürülür. Kimi zaman resim tamamlandıktan sonra tekrar ısı uygulanarak renkler arasında geçiş sağlamak da mümkündür. Isı olmadan balmumu içeren boyalar *ankostik* olarak kabul edilemez. Sıcak balmumu kullanımı gerektiren *ankostik* tekniğini Mısırlılar Greklerden öğrenmiştir. Boyaların uygulanması için koter ve fırça, renkler arasındaki geçişi sağlamak için ise *kestrum* adlı kalın ve ağır bir metal mala kullanılmıştır. Kaş, kirpik gibi detaylar, hala sıcak olan balmumu sivri uçlu bir aletle çizilerek oluşturulmuştur. Portrelerin bir kısmı da *tempera* boya ile yapılmıştır. *Tempera* boya, çözücüsü su olan bir boya olduğu için çok çabuk kurur. Bu boya yumurta sarısı ve pigmentlerin karıştırılmasından elde edilir. *Tempera* ile yapılmış portrelerde ise renk geçişleri içine beyaz renk katılarak ince fırça sürüşleriyle elde edildiği için yumuşak ton geçişlerine ve mat bir görünüme yol açmıştır. Kimi portrelerde mücevher ve baştaki çelenklerin tasvir edilmesi için altın varak da kullanılmıştır (Ekici, 2012; Keser, 2018). Mumyaların yaklaşık %2'sinin portresi olması, cenaze portrelerinin sosyal kast sisteminin üst katmanlarında yer alan insanlar tarafından sipariş edilebildiğini gösteriyor. Sanatçının sosyal statüsünü de dikkate aldığımızda bu durumun daha çok portre yapımında kullanılan materyalin pahalı olmasından kaynaklandığı söylenebilir.

Portrecilik konusunda Romalıların önemli gelişmelere öncülük yaptığı tahmin edilmektedir. Fayyum portreleri de yukarıda belirtilmiş olduğu gibi Roma'nın siyasal

hâkimiyetine bağlı olunan bir dönemde Roma kültürünün etkisiyle biçimlenmiştir. Romalı ressamalar, gündelik yaşamlarındaki yüz ve vücut hareketlerini son derece natüralist bir eğilim içerisinde göstermiştir. Bu nedenle, kendilerini ya da kralları Pompeius, Magnus ya da Sezar'ı tasvir ederken onların bütün doğal halleri benimsenmiş; yüz kırışıklıkları, güzellik ölçütlerinin dışındaki uzuvlarıyla yansıtılmıştır. 4. yüzyıla kadar Roma sanatında kişiyi idealleştirmeye gidilmemiş, var olan bütün farklılıklar büyük bir dikkatle resmedilmiştir. Roma'da portrecilikten söz ederken büstlere değinmek de Roma portrelerindeki yaklaşımı açıklamak açısından önemli olabilir. Roma heykel sanatı dâhilindeki portreler, özellikle övücü olmayan gerçekçi betimlemelerle yapılmıştır. Bu durumu günümüze ulaşan örnekler baktığımızda anlayabiliriz. Daha sonrasında kişilerin görünüşleri, idealize edilmiş biçimlerde betimlenmiştir. Soylu Romalıların ellerinde, halka açık geçit törenlerinde taşınan bu büstler, heykeltıraşlar için model teşkil etmiştir (Schneider,2002, s. 26). Dönemin kralları büst, resim, heykel ve sikkedeki portrelerinde imajlarını, bulunmak istedikleri politik ve sosyal konumlarını belgelemek için kullanmışlardır (Turani, 2015, s. 130).

Roma İmparatorluğu'nun Hristiyanlığı resmi dinlerden biri olarak kabul etmesiyle birlikte örneklerini Fayyum portrelerinde ya da duvar resimlerinde de görebileceğimiz seküler, güçlü natüralist eğilim yerini şematik dini portrelere, ikonalara bırakmıştır (Ekici, 2012).

Bizans sanatıyla birlikte yaygınlaşan ikonalar kitap ve duvar resimleri ile birlikte Orta Çağ sanatı boyunca egemenliğini sürdürmüştür. 6. yüzyılda, Hristiyan kiliselerinin tavan ve duvarlarına resmedilen portreler bu ikonalara örnek olarak gösterilebilir. Bu resimler de Fayyum portrelerine benzer şekilde cepheden resmedilmiştir. 4. ve 5. yüzyılların bazı portreleri, açık olarak sanatçıların neye ulaşmak istediklerini göstermektedir. Portrelerdeki yüz çizgilerinin kararlı belirginliğinden veya alnın kırışıkları ve göz çevresindeki bölümler işlenirken gösterilen özenden çok yoğun bir ifadeyle dirilik ve canlılık olduğu görülür (Bülbül, 2017).

2.2. Portrenin Bir Tür Olarak Yükselişi

Portre resmi, 14. yüzyıldan itibaren başlayarak belirgin bir gelişme göstermiştir. Bu yüzyılın belirgin özelliklerinden biri portrelerin figürün bütün bedeniyle birlikte resmedilmesidir. Dinsel konuların betimlenmesinde sanatçılar genellikle, hayali veya idealize edilmiş portreler kullanmışlardır. Orta Çağda ise kutsal kişilerin dışındaki sıradan

insanların portrelerinin çalışılmasının yasak olması Rönesans'a kadar devam etmiştir. Rönesans ile birlikte farklı grup ve sınıflara mensup insanların portresi çalışılmış ve bu portrelerde insan bireyselliğinin yansması olan yüze odaklanılmıştır. Özellikle kilisenin kendi belirlediği yaşam şeklini dayatan totaliter uygulamaları, bireyin düşünme ve davranış hürriyetini elinden almakla birlikte toplumsal gelişme ve ilerlemeye de engel olmuştur. İnsanlar sınırlarla çizilmiş belli bir yaşama düzeninde, sınırlı bir konuma sahip olduğundan kişinin kendisi tarafından belirlenmeyen bu yaşama alanını ne düşünsel ne de fiziksel bakımdan terk etmesi mümkün olamamıştır.

1320'lerde yaşanan kıtlık ve sonrasında 1348'de nüfusun yüzde kırkının ölümüne neden olan veba salgınıyla sosyal düzenin kaybolduğu, çatışma ve huzursuzluğun hâkim olduğu bir ortamda şehir devletlerindeki oligark yönetimler halk üzerindeki güvenlerini yitirerek, güçlerini daha çok mali sektör ve ticaretle uğraşan orta sınıfa bırakmak zorunda kalmışlardır. Özellikle bankacılık, tekstil ve uluslararası ticaretin hâkim olduğu Floransa, Flaman ülkelerle birlikte Avrupa'nın en fazla şehirleşmiş ve endüstrileşmiş bölgesi haline gelmiştir. Bütün Avrupa ile aristokrat ve feodal İtalyan şehirlerinin tersine Floransa'da güç kasabalılarla burjuva sınıfı ve tüccarların eline geçmişti. Bu üst ve orta sınıf esnaf birlikleri ile benzeri gruplar devlet üzerinde güç elde etmişlerdir. Venedik dışındaki Kuzey İtalya'da şehir devletleri otokrasiyle yönetilirken, başta Floransa olmak üzere Lucca ve Siena şehir devletleri cumhuriyetle yönetilmekteydi. İşlek limanlara sahip bu şehirlerin ticaret ve seyahat yollarının bulunduğu bir bölgede olmaları dış dünyayla sınırsız etkileşime girmelerine olanak sağlamıştır (Welch, 1997).

Papalık kurumunun 13. yüzyıldan itibaren yavaşça gücünü kaybetmeye başlamasıyla farklı siyasal arayışlara ve iktidarı ele geçirme çabalarına sahne olan bu bölgede 15. yüzyıla gelindiğinde yerleşik düşünce yapısının yerini giderek akli ve bilimi öne çıkaran hümanizm almaya başlamıştır. Böylece sanat, felsefe ve bilim alanlarında insanı konu edinme, anlama ve açıklama eğilimi güç kazanmıştır.

15. yüzyılın başlarında bilimsel bir zemine oturtulan perspektifle insanın gerçek dünyadaki gibi bir ortamda, çevresindekilerle birlikte gerçek bir düzene göre yerleştirilebilmesi mümkün olmuştur. Böylece perspektif tekniği insanın dünya üzerindeki özel yerinin ve kaderine hükmedebileceğinin bir göstergesi olarak görüldü. Özellikle Plutarkhos'un *Hayatlar*'ı gibi klasik eserlerin çalışılması, insanların çağdaşlarını ele almasına ve görme biçimlerini değiştirmesine olanak sağlamıştır. Bu gibi eserler 'Büyük İnsan' kavramını vurgulayacak 15. yüzyıl İtalya'sında birey kültürünü

beslemeye yardım etmiştir. Böylelikle güzel olanın en fazla doğada bulunabileceği düşüncesi sanatı ile felsefeyi insana ve doğaya yönlendirmiştir. Bunun sonucunda sanatçılar artık kendi iç dünyalarını da resimlerde işlemeye başlamışlar ve portrenin kendi başına bir ifade biçimi halini almasının önü açılmıştır (Laletas, 2019).

14.yüzyılda Klasik Dönemlerden kalan sikke ve madalyonların incelenmesiyle doğalcılığın gelişmesi, hiyerarşik düzende üst sınıfta yer alan devlet büyüğü ve rahiplerin portre ve büstlerinin yapılmasının yayılmasını sağlamıştır (Aria, 2017). Modelini kılı kırk yararcasına inceleyen biçimciliği Rönesans portreciliğinin en belirgin özelliğidir. Portre sanatının zorluğu sanatçının yaratıcılığı ile modelin kişisel özelliklerini aktarma mecburiyeti arasındaki zıtlıktan kaynaklanır. Bu iki zıt uygulamayı bütünleştirmedeki büyük çabasına karşın Rönesans, kendi içinde farklı yönelimleri olan portrecilik anlayışlarının var olabildiği bir dönemi oluşturur. Bu dönem içerisinde Leonardo da Vinci bireysel özelliklere odaklanırken, kuramcı yapısıyla öne çıkan Alberti, idealizmin ağır bastığı portreciliğe önem veren anlayışları temsil etmiştir. Bu iki türü bütünleştiren bir düşünce daha vardır ki o da Giovanni Paolo Lomazzo'dur (1538-1600). 16. yüzyılda sanat üzerine en kapsamlı incelemeyi yazan ressamın kör olana dek yaptığı ve nadiren günümüze ulaşmış eserlerinden biri olan oto portresinde, yüzdeki bütün organların oldukça karakteristik olduğu görülebilmektedir. Resimlerinde bireysel özelliklere verdiği önemin yanı sıra kör olduktan sonra yazmaya yönelmiştir (Bülbül, 2017).



Resim 2. Masaccio, Brancacci Şapeli'ndeki kendi portresi, Tempera Tekniği

15. yüzyılda ister idealist ister edebi isterse dekoratif niteliklerle boyanmış olsun, bu yüzyılın portreleri son derece büyük bir dikkat ve ustalıkla resmedilmiştir. Zamanın ilerlemesiyle gerçekçiliğin idealize edilmesi için gözden çıkarılan birçok şey sonunda

büyük bir anıtsallığa ulaşmıştır. Bu eğilim Antonella Da Messina gibi sanatçılarla Roma ve Floransa Okulu gibi genel eğilimlerde bazı ayrıntılarla kişisel özelliklerin gözden çıkarılarak saf üslupçuluğun ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Ancak diğer yandan Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto gibi önemli sanatçılar; Venedik Okulu'nda kişisel özelliklerin kısmen ele alındığı bir tutumu benimsemişlerdir (Yaşar, 2018). Teknik açıdan izlenimci özellikler sergileyen fırça işçiliği bu sanatçıların elinde son derece canlı ve bu dünyaya ait portrelerin ortaya çıkmasıyla sonuçlanmıştır. Ancak 15. yüzyılda portreyle ilişkili ilk akla gelen sanatçı İtalyan ressam Masaccio'dur (1401-1428). Masaccio ile birlikte antik sanata ilgi tekrar başlamıştır. İki boyutlu düzlemde üç boyutlu gerçekliğe ulaşmak için ne kadar çok uğraştığını her bir resminde büyük ustalıkla uyguladığı tekniklerin mükemmel uyumundan anlayabiliriz. Ustaca kullandığı perspektif tekniği, renk ve ışık gölgeyle hacimlendirdiği heykelimsi üç boyutlu doğası, resimlerinin görsel bir yanılsama oluşturabilmesine olanak sağlarken insanın bu dünyadaki yerini adeta tesciller niteliktedir. Giotto'nun aksine Masaccio resimlerinde kullandığı doğrusal ve atmosferik perspektifiyle tek yönden gelen ışık ve fazlaca yararlandığı 'aydınlık-karanlık' anlamına gelen İtalyanca bir terim olan *Kiaroskuroyu* tekniğiyle çağdaşından daha inandırıcı, gerçekçi resimler yaratabilmiştir. Bu teknik, ışık ve gölgenin zıtlıklarını plastik üç boyutlu hacim yanılsamasına ulaşmak için bir modelleme tekniği olarak kullanılmıştır. *Kiaroskuroyu* kullanma tarzı ve uyguladığı diğer teknikleri öylesine etkili kullanmıştır ki ölümünden sonra birçok ressam tarafından taklit edilmiştir. Gerçekçi oranların kullanımı, *rakursi*, *sfumato*, *kiaroscuro* tekniklerini Floransa'da oldukça popüler hale getiren sanatçı; kısa süren yaşamına rağmen resim sanatına yön vererek İtalyan Rönesansı'nın ilk büyük ressamı olarak tarihe geçmiştir. Masaccio'nun ölümünden sonra Floransalı sanatçılar resimlerini onun, perspektif, ışık ve gölge kullanımına yaptığı katkılar üzerine inşa etmiştir (Krausse, 2005).



Resim 3. Jan van Eyck, *Margaret Van Eyck'in Portresi*, 1439, Ahşap Üzerine Yağlıboya 32,6 x 25,8 cm.

15. yüzyılın en önemli sanatçılarından biri olan kuzeydeki Van Eyck kardeşlerin yağlıboya tekniğini keşfederek mükemmel şekilde uygulamaları resim sanatında; günümüze kadar sürecek yağlıboya tekniğinin hâkimiyetini başlatmıştır. Jan Van Eyck'ın o güne kadar görülmemiş ustalıktaki tekniğini Margaret Van Eyck'ın portresinde görebiliriz. Özellikle koyu zemin önünde yüzü beyaz bir çerçeve gibi saran başındaki örtünün üzerindeki işlemlerin nasıl rahatlıkla betimlendiğini, yüzdeki hacmin ışık-gölgeyle renklerin birbiriyle nasıl uyum içinde kaynaştırılarak verildiğini görebiliriz. Bu elbette yalnızca ressamın üstün yeteneğinden değil, çağdaş tekniklerden de kaynaklanmıştır. Yağlıboya söz konusu döneme kadar kullanılan bütün boya malzemelerinden daha etkili, rahat ve sabır gerektiren boyamalarda, özellikle daha geç kuruma özelliği nedeniyle daha fazla olanak sağlamıştır. Rönesans'ın etkilerinin görülmeye başlamasıyla eş zamanlı ortaya çıkan bu buluşla Avrupa resim sanatı derinden etkilenmiştir. Resimsel görünümün yanı sıra, gerek içerik ve biçim, gerekse resimleme yöntem ve tekniklerinde büyük bir değişim gözlemlenmiştir. Ortaya çıktığı günden bu güne resimleme tekniğine olan hâkimiyetini günümüze kadar sürdüren yağlı boya ve tekniği bu değişimlerin başında gelmektedir. Güneş ışınları altında bekletilmiş veya pişirilmiş yağların 12. yüzyıldan itibaren bağlayıcı bir madde olarak pigmentlerle karıştırılmaya başlandığı tahmin edilmektedir. Bu alanda günümüze kadar gelen en önemli yazılı kaynak olarak bilinen Vassari'nin (1511-1574) Sanatçıların Hayat

Hikâyeleri adlı kitabında Jan Van Eyck (1390-1441) yağlıboyayı keşfeden ilk sanatçı olarak geçmektedir. 15. ve 16. yüzyıllara ulaşıldığında resim sanatında değişen yoğunluktaki boya katmanlarının belirli bir sırayla üst üste kullanıldığı kiaroskuro tekniği hâkimdir. *Imprimatura*, yani taşıyıcı yüzeye uygulanan; genelde siyah-beyaz veya kahverengi-beyaz gibi açık koyu tonlarla yapılan ilk resimleme katmanı, devamında asıl resimleme katmanı ve sonrasında en fazla ışık alan bölgelere uygulanan *impasto*, yani kalın boya kullanımı ile en son aşamada glaze olarak bilinen şeffaf boya katmanı uygulanmıştır. Kuzey Avrupa'dan başlayarak İtalya'da gelişimini sürdüren yağlıboya temelli resimleme tekniğinin uygulanmaya başlanması, her birinin sanat tarihinde çok önemli yeri olan ve tekniğin uzun ömürlü özelliğinden dolayı günümüze kadar ulaşan birçok eser resmedilmiştir. Yağlıboya tekniğinin yayılmasıyla, resim sanatı büyük bir sıçrama yaşamıştır. Detayların oluşturulma sürecinde zaman kazandıran bu teknik, portre resminin de gelişerek dönemin dini ve siyasi otorite sahipleri tarafından yoğun bir talep görmesine neden olmuştur (Yaşar, 2018).



Resim 4. Philippe de Champaigne, *Kardinal Richelieu'nün Portresi*, 1633-1640, Tuval Üzerine Yağlıboya, 260 cm x 178 cm.

Sanatta Anlamanın Görüntüsü ve İmgelerin Toplumsal İşlevi adlı kitabında Richard Leppert portre ile ilgili aydınlatıcı bilgiler verir:

İster resim isterse de heykeltçilik alanında olsun, eski çağlardan beri yapılabilen ürünlerdir portreler. Ama özellikle 15. yüzyıl Rönesans'ının doğuşuyla birlikte üretilen portrelerin sayısı inanılmaz rakamlara ulaşmıştır. Özellikle varlıklı ve üst sınıf insanlara yönelik bir tür olarak portreler, kişinin atalarının ve yakın ailesinin görüntülerinin yaşatılmasını sağlıyordu. Anma işlevinin ötesinde faydaları da olan portreler sınıfsal statünün ve genel önemliliğin bir göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına yardım ediyordu. Gerçekten de portreler duygusal bir mesele olmaktan ziyade bir propaganda meselesiydi ve iktidar

sahiplerinin resim sanatını portrelerinde başlıca propaganda araçlarından biri olarak kullandıkları görülebilir. Kişinin nesiller boyunca oluşturulmuş aile üyelerinin resimleriyle dolu olan bir galeri, bizzat yağlıboya resimlerinin prestiji sayesinde, ailenin eskiye uzanan öneminin kanıtı olarak kullanılıyordu. Portrecilik inanılmaz paraların döndüğü ve bazı sanatçılar için tam anlamıyla bir define olan olağanüstü önemli bir işti. Daima kişisel böbürlenme için dikilen anıtlardan öte anlamlar taşıyan portreler, kültürü yönetmenin başlıca araçlarından biri olarak da iş görüyordu. Ve üstlerine düşen bu görevi, özellikle siyasal ödüllerin yüksek olduğu durumlarda çok iyi yerine getiriyorlardı (Leppert, 2009, s. 201).



Resim 5. Albrecht Dürer, *Kürklü Otoportre*, 1500, Limon Ağacı Üzerine Yağlıboya, 67.1 x 48.9

Albrecht Dürer'in 28 yaşındayken yaptığı kendi portresinin sağ üst köşesindeki yazıda 'Ben, Nürnberg'den Albrecht Dürer, yirmi sekiz yaşında kendimi kendi boyamla resmettim' cümlesi yer almaktadır. Resim ahşap bir panel üzerine yağlı boya ile yapılmıştır. Dürer, daha önceki portrelerinde görülen üç çeyreklik duruş yerine kendisini doğrudan izleyiciye dönük olarak betimlemiştir. Ki bu duruş aslında kiliseler için yapılan ikonlarda kullanılan bir açıdır. Nitekim bu portrede başka unsurlar da bu çağrışımı desteklemektedir. Dürer gerek monogramıyla, gerek fiziksel özellikleri ve kutsama işaretini çağrıştıran hareketiyle İsa'ya göndermeler yaptığını düşündürmektedir. İsa tasvirlerini çağrıştıran bu biçimsel özellikler, sanatçının kendine ve sanatçı olmaya

atfettiği değeri de işaret etmektedir. Genel olarak sanatçının, özelde de kendisinin değerlerine vurgu yaparken, kendisinin de portresi yapılacak kadar değerli olduğunu ifade etmiştir. Portre aracılığıyla ‘sanatçı kimliğini’ yeniden inşa etmiştir.

Bütün insanlar birbirinden farklı yüzlere ve karakteristik yapılara sahiptirler. İnsanlar bu şekilde birbirlerinden kolaylıkla ayırt edilebilirler. Rönesans’ın en önemli sanatçılarından biri olan Leonardo Da Vinci, bu farklılıklar hakkında şöyle demiştir:

Eğer doğa, yüzün değişik parçalarının oranlarını değişmez bir kurala bağlasaydı, insanların yüzleri o denli biri birine benzerdi ki aralarından birini ayırt etmek olanaksızlaşır. Ama böyle davranmamış ve yüzün beş bölümünü alabildiğine çeşitlendirmiş ve bunların ölçülerine neredeyse evrensel bir kural getirirken, tek tek durumlarda bu kurala yeterince katı biçimde uymamış, böylece de birini ötekenden ayırt etme olanağını vermiş bize (Laletas, 2019).

Leonardo da Vinci’nin anatomiye çok büyük ilgisi olması nedeniyle Papalık tarafından yasaklanmasına rağmen kadvralar üzerinde çalışmalarına devam etmiştir. Bu ilgi sayesinde edindiği anatomik bilgilerinin üzerine inşa ettiği portrelerini, kendi oluşturduğu belli kurallar çerçevesinde karakteristik özelliklere yaptığı güçlü vurgularla çeşitli duruşlarda resmetmiştir.



Resim 6. Leonardo Da Vinci, *Lady with an Ermine*, 1489-1491, Tuval Üzerine Yağlıboya, 54 cm x 39 cm.

Lady with an Ermine (1489-1490) isimli çalışmasında kullandığı üç çeyreklik duruş o zamana kadar pek kullanılmayan bir portre duruşudur. Bu duruş Leonardo da Vinci’nin

anatomi bilgisi, boya kullanımındaki uzmanlığı ve neredeyse kusursuz bir kompozisyon oluşturabilme kabiliyeti bu resmin her köşesinde kendisini göstermektedir. Resimde yapılan incelemelerde Leonardo da Vinci'nin parmak izlerine rastlanmıştır. Yağlıboya tekniğinin İtalya'da yeni yeni kullanılmaya başlaması ve Leonardo'nun bu tekniği en iyi şekilde kullanmaya çalışan bir sanatçı olarak parmaklarını, boyayı en iyi şekilde uygulama amacıyla kullanmış olması muhtemeldir. Leonardo da Vinci, bu portrede de yalnızca doğal bir betimlemeyi değil, doğanın bütün sırlarını öğrenmek ve gördüğü sıradan şeylerin yerine hakiki ve haşmetli olanı arayarak ölümsüz güzelliğe ulaşmayı amaçlamıştır. Sanatçı keşfettiği *sfumato* tekniği ile ürettiği resimlerde kendisine has bir atmosfer yaratmayı başarmıştır.

Karakteristiği olan *Sfumato* tekniğini bu dönemde geliştirmiş ve mükemmeliyete ulaştırmıştır. *Sfumatoya* ışık ve gölgenin arasında yaptığı yumuşak geçişlerle ulaşıyordu; nesneler böylece sertliğini kaybediyor, gerçeklik biraz yumuşatılarak, izleyicide yeni ve farklı izlenimler uyandırıyor. Ressam, sert hatları ve keskin konturları yumuşatarak resminde daha büyük bir özgürlük yakalar. Renkler artık resmedilen mekânların ve nesnelerin özelliklerini daha iyi yansıtmaktadır. Gündüz ve gece, aydınlık ve karanlık resmin önemli unsurları haline gelir. Leonardo bu yöntemle hem erken Floransa resminin ustası olduğunu gösterir, hem de onu çoktan ardında bıraktığını. Katı, soyut bir geometrik biçim olan çizgiye ve bariz konturlara ağırlık veren eski portrelerin yerini artık nesneleri ve bedenleri bambaşka bir canlılık içinde gösteren zengin ışık-gölge oyunları ve geçişken konturlar almıştır; resim göze çok daha 'ruhani', bedenler çok daha canlı görünür. Resimdeki bu devrimin çıkış noktası, Leonardo'nun gölgeye yüklediği olumlu anlamdır. Gölge artık sadece ışığın ve rengin olmadığı anlamsız bir boşluk değildir; kendine ait bir renk değeri, yorumlanmak ve kavranmak isteyen bir manası vardır. Leonardo yalnız gölge ve renk oyunlarına girişip bu yenilikleri resme kazandırmakla kalmamıştır. Çağdaşlarının birçoğu gibi o da mekânsal gerçekliğin perspektif yardımıyla iki boyutlu bir yüzeye aktarılması üzerinde yoğun çalışmalar yapmıştı. Ancak dünyanın bu yolla edinilen 'gerçekçi' yansımasını resmin kendine özgü tematik ve biçimsel araçlarıyla birleştirerek ortaya yeni bir resim gerçekliği çıkartmıştır (Yaşar, 2005).

Leonardo da Vinci; alçı, taş duvar, tuval, ceylan derisi ve yüzeyi astarlanmış ahşap gibi birçok farklı yüzeye çalışmıştır. Onun resimlerinde detaylar ilk olarak açık tondaki zemin üzerine nötr gri ve şeffaf kahverengi katmanların dikkatli bir şekilde üst üste bindirilmesiyle oluşturulan tonlarla temel ışık-gölge ve hacim ortaya çıkartılmıştır.

Tamamen kuruduktan sonra sınırlı miktardaki kurşun beyazıyla ışığın en yoğun olduğu bölgeler verilerek son aşamada renkler ve daha ince detaylar girilmiştir (Yaşar, 2018).



Resim 7. Michealengelo Merisi De Caravaggio, *Hasta Baküs*, 1593, Tuval Üzerine Yağlıboya, 67 x 53 cm.

Bu dönemden önceki örneklere baktığımız zaman özellikle erken ve yüksek Rönesans'ta kişiyi benzetme çabası her ne kadar var olsa da idealize etme çok daha baskındır. Bunun nedeni idealizmi benimseyen klasik felsefeye geri dönüşle doğan Rönesans'ın keşfettiği mantığın büyüyle her şeyi kategorilere ayırıp ideal kurallarla çevirme çabasından ileri gelmektedir. Ancak 16. yüzyıla geldiğimizde portre resmi, bireyin özgün görüntüsüne bağlı kalınarak, onu tanıtmaya amacıyla resmedilmeye çalışılmış, farklı yöntem ve teknikler kullanılarak yüzdeki unsurların formlarını birebir aktarma çabasıyla betimlenmiştir. Bundaki önemli etkenlerden birisi ağırlıklı olarak 16. ve 17. yüzyılda hâkim olan Barok resim sanatının, Rönesans'ın tüm kazanımlarını içselleştirerek geliştirmesiyle daha çok hayatın içine girmesinden kaynaklıdır.

Bu dönemde adından ve portrelerinden bahsedeceğimiz ilk sanatçı; üslubu ve karanlık mizah anlayışıyla öne çıkan Michelangelo Merisi da Caravaggio olacaktır. Onun öncü Barok tarzı, zengin renkleri ve gerçekten karanlık gölgeleri izleyicisinin en karanlık noktalarına ulaşır. Caravaggio farklı yaşam şekli, kutsal konuları betimlemedeki cesur duruşu ve gerçekçi tarzı ile kendi döneminde ve sonrasında tartışmalı bir figür olmuştur. Resimlerinde çağdaşlarının aksine kendi karanlığıyla zıt kişiliğini ışık ve gölgeyle özdeşleştirmiş, bunu yaparken de birçok resminde olduğu gibi bu karanlık ve zıt kişiliğini kendi portrelerinde tartışıp yansıtmıştır. İlk olarak Da Vinci'nin resimlerinde gerçek

potansiyeline ulaşan *kiaroskuro* tekniğini daha da ileriye götüren Caravaggio bu resimlerinde kendisiyle özdeşleşmiş olan çok güçlü *tenebrist* (Işık gölge karşıtlığıyla oluşturulmuş) etkilere ulaşabilmiştir.

Caravaggio'nun *Hasta Baküs* (Resim 7) adlı resminde, şarap tanrısı olarak bilinen Baküs ile özdeşleştirdiği kendisini tanrısallaştırdığı düşünülür. Böylece, Caravaggio bir nevi Dürer gibi kendisini, belki de sanatçıyı yüceleştirmiştir. Ancak yüksek Rönesans sanatçısının aksine Caravaggio kendisini ideal bir yücelikte değil, çürümek üzere olan meyvelerin arasında, solgun benzi ve kirli tırnaklarıyla hasta bir biçimde resmetmiştir.

Portre ya da oto portre ressamı deyince aklımıza ilk gelecek ilk sanatçılardan biri Rembrandt Van Rijn'dir. Resim 8, 9 ve 10' da gördüğümüz portrelerin her biri Rembrandt'ın farklı dönemlerinde resmettiği otoportreleridir. Portrelerini birer günce gibi kullanan Rembrandt'ın hayatının farklı evrelerinde gravür, karakalem ve yağlı boya gibi farklı tekniklerde yaptığı yüze yakın otoportresi günümüze kadar ulaşmıştır (Gombrich, 2015). Bu portreler resim sanatında; Rönesans ile başlayan portre geleneğinin doğallık, üslup ve teknik anlamında ulaştığı en yetkin portre örnekleridir (Özkanlı,2006). *Kiaroskuro* ve *İmpasto* tekniğini birleştirerek oluşturduğu sihirli tekniğiyle muhteşem gözlem gücü, yaptığı portrelere son derece gerçekçi ve samimi ifadeler kazandırmasına olanak sağlamıştır.



8



9



10

Resim 8. Rembrandt Van Rijn, Üzerine Yağlıboya, 102 cm x 80 cm

Resim 9. Rembrandt Van Rijn, 34 Yaşındaki Otoportresi, 1669, Tuval Rembrandt

Gülüyor, 1628, Bakır levha üzerine yağlıboya, 22.2 cm x 17.1 cm

Resim 10. Rembrandt Van Rijn, 63 Yaşındaki Otoportresi, 1640, Tuval Üzerine

Yağlıboya, 86 cm x 70.5 cm

Örneğin Rembrandt'ın son yıllarındaki haliyle görüldüğü bu otoportre (Resim 10) için Gombrich, güzel bir yüzünün olmamasına rağmen yüzünün çirkinliğini saklamaya çalışmadığını savunur ve şöyle devam eder; 'Bu gerçek bir insan yüzüdür. Bu yüzde ne bir gösteriş, ne de bir kendini beğenmişlik izine rastlayabiliriz' (Gombrich, 2015). Her biri ruhsal birer günlük olarak görülebilecek otoportreleri ve grup portrelerinde ışığın bütün kişisel özellikleri yansıtabilecek bir araç olarak kullanması Rembrandt'ı çok önemli bir isim yapar.

Bu özelliğiyle gençliğinin uçarı kahkahalarını, orta yaşının özgüveni ve sonuna gelmek üzere olduğu yaşamından bize ve geçmişe bakışını son derece etkileyici biçimde betimlemiştir. Rembrandt, oto portrelerindeki derin ve karmaşık ruhsal ifadeleriyle, izleyicisine bir zamanlar kendisinin de yaşadığını; kendisinin de izleyiciler gibi var olduğunu gösterir.

2.3. Çağdaş Dünya Sanatında Portrenin Yeri ve Önde Gelen Sanatçılar

Portrenin bir tür olarak bittiği, farklı zamanlarda birçok defa iddia edilmiş ancak günümüzde hala başlı başına bir anlatım ya da sanatsal ifade aracı olarak önemini korumaya devam etmiştir. 19. yüzyılda modern sanatın temelleri atılmaya başlandığında da belki aynı itirazlar yükselmiştir. Fotoğrafın icadına denk gelen bu dönem optik biliminin gelişmesine zemin hazırlamış, Helmholtz ve Chevreul gibi fizikçilerin kuramları, sanatçıların ana renk zıtlığı ve tamamlayıcı karşıtlıklara yönelerek yeni görme biçimleri oluşturmalarına, geleneksel renkler yerine prizmatik renkleri kullanarak dünyayı optik yasalara göre boyamalarına, böylece portreleri daha canlı ve ışık dolu resmetmelerine neden olmuştur (Bayav, 2010). Portrelerinde Renoir; ışığın maddeyle olan etkileşimini objektif bir tarzda incelerken, yakaladığı ışık ve gölgeyi hızlı fırça vuruşlarıyla oldukça gerçekçi bir biçimde tuvaline yansıtmayı başarmıştır. Bu sayede gayet samimi portreler üreten Renoir, modellerinin çehrelerindeki anlık ışık ve duyguları tuval üzerinde görebilmemize olanak sağlamıştır. Mantık ve bilimsel gelişmeler üzerinden varlığını oluşturmaya çalışan Modern resim dini dışarıda bırakmış, merak ve kişisel ilgi üzerinden şekillenmeye başlamıştır. Ortaya çıkan sanatsal özgürlük alanı ressamların yeni arayışlara yönelmesine ve farklı üsluplarla sanatsal ifade araçlarının zenginleşmesine yardımcı olmuştur. Aşağıdaki portrede Renoir'ın 1866'dan 1871 yılına kadar 23 kez model olarak kullandığı Lise Therot'un o döneme göre hafif müstehcen, ancak ister

kompozisyon ister boyama ya da modelin duruşuyla oldukça rahat bir tarzda boyanmış olduğu görülebilir (Sroha, 2020). Resimde en çok dikkat çeken şey kuşkusuz fotoğraf makinesinin oldukça ilkel olmasına rağmen resimdeki fotoğrafik canlılıktır. O güne kadar resmedilen bütün resimler gerçekliğe ulaşmak için yapay atölye ışığı kullanırken, Auguste Renoir'nın ışık ve renk seçimleri modeli adeta karşımıza oturtur. *Yaz* isimli bu resminde modelinin arkasında, kaba fırça vuruşlarıyla oluşturduğu yaprakların arasından gördüğümüz ışığın kuvveti bir yaz mevsimini hissettirir. Dikkatlice bakıldığında ışığın renginden günün hangi saatlerinde olduğu bile anlaşılabılır.



Resim 11. Pierre-Auguste Renoir, Yaz, 1868, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85 × 59 cm

Modern resmin içerisinde barındırdığı farklı üsluplardan birine sahip olan sanatçılardan bir diğeri de Cezanne'dır. Modern sanatın en önemli özelliklerinden biri olan bilimsel gelişmelerle felsefi düşüncelere paralel yapısını Cezanne'ın kırk tane resmini çizdiği Hortanase'in portrelerinde görebiliriz.



Resim 12. Cezanne, *Sarı Sandalyede Madame Cezanne*, 188-1890, Tuval Üzerine
Yağlıboya, 81x65 cm.

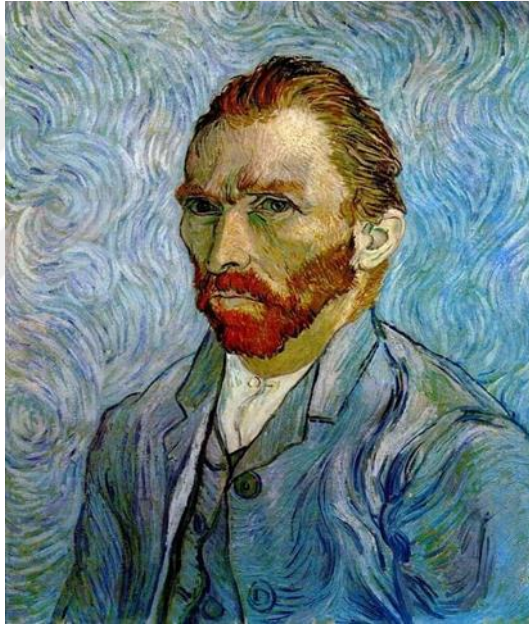
Modern resmin filozofu Cezanne, ressamlar ve edebiyatçıların fikir alış verişinin doruk noktasında olduğu bu dönemde sanatın amacı insan yüzüdür diyerek adeta sanatının manifestosunu vermiştir. Bu yüzden eşinin güzel ya da çirkin olmasından ziyade zihninde canlandığı şekliyle ilgilenmiştir. ‘Sarı Sandalyede Madam Cezanne’deki (Resim 12) portresinde Hortanse sıradandır; başı dik ancak özentisiz bir saç modeliyle resmedilmiştir (Laletaş, 2019).

Cézanne’ı çağdaşı olan diğer sanatçılardan ayıran en önemli şey resimlerinde değişen ışık tonlarından çok resmin konstrüksiyonuna ve temel öğelerine gösterdiği özendir. Kübizmin gelişimini de çok büyük ölçüde etkileyen önemli isimlerden biri haline gelen Cezanne; doğada görünen her şeyin koni, küre, silindir formlardan oluştuğunu savunmuş, maddenin geometrik yapısına vurgu yapmıştır.

(...) Cézanne, nesnelerin yapısal kuruluşlarını dağıtmamak için, renklerin arasına siyahı koyduğu gibi, görüntüyü de geometrik biçimler üzerine oturarak sağlamlaştırmayı prensip edinmişti. Cézanne’ın paralelindeki fikirlerle hareket eden Gauguin de, biçimin gerektirdiği boyasal çözümlemelere yönelmiş ve nesne çevresine renkli ve kalın konturları bu nedenle çizmişti. Bu sağlam biçim düşüncesi, hem Cézanne’ı hem Gauguin’i yapısal birer sistem kurmaya yöneltmişti (Turani, 1998 s, 43; Akt. Gümüşay, 2008).

Post-empresyonist sanatçı Vincent Van Gogh, dönemin birçok sanatçısı gibi çevreyi ve kendini duyumsama yetisine sahipti. Yaşamını sanatla sarıp sarmalayan Van

Gogh; dışavurumcu üslubuyla modern sanatın gelişimine en büyük katkısı olan sanatçılardan bir diğeridir. Kendini bütün resimlerinde gösteren renkleri sanatçının duygularını aktardığı birer araç niteliğindedir. Gogh'un resim sanatına katkılarıyla birlikte renk; artık yalnızca nesnel dünyanın tanımlanmasına hizmet etmemekte, içsel yaşantıların yansıtılmasında da önemli bir dışavurum ögesi olarak kimlik kazanmaktadır (Işıksaçan, 2019). Van Gogh saf ana renk zıtlığını, tamamlayıcı karşıtlıklar içinde kullanmıştır. Çok sayıda portre ve otoportre yapan Van Gogh, portresini yaptığı insanlarla olan ilişkisini ve bu bireylerin öznelliklerini yansıtmayı renk ve fırça darbeleriyle vermeyi başarmıştır. Portrelerinde açıkça görülen duygu yoğunluğu ve yaşanmışlık bir post-empresyonist olarak imza niteliği taşıırken, kullandığı renkler ve motifler istikrarsız duygusal durumunun yansıması gibidir.



Resim 13. Vincent van Gogh, Otoportre, 1889, Tuval Üzerine yağlıboya, 65 cm × 54 cm.

Çok sayıda portre ve otoportre üreten Van Gogh, portresini yaptığı insanlarla olan ilişkisini ve bu bireylerin öznelliklerini yansıtmayı renk ve fırça darbeleriyle vermeyi başarmıştır. Portrelerinde açıkça görülen duygu yoğunluğu ve yaşanmışlık bir post-empresyonist olarak imza niteliği taşıırken, kullandığı renkler ve motifler çalkantılı yaşamının tezahürü gibidir.

Van Gogh'un sonuncu ve en büyük portrelerinden biri olan bu resmi, ölümünden sadece aylar önce resmedilmiştir. Arka plandaki kompulsif, huzursuz, akıl hastalarının

çalışmalarını hatırlatan süslemeler, bazı doktorlar için resmin psikotik bir durumda yapıldığının kanıtıdır (Genç, 2009). Ancak ressamın bu öz-imgesi, seçtiği etkinliğin unsurlarını mükemmel bir şekilde bütünleştirebilen bir zihnin, ustaca bir kontrol ve gözlem gücünün göstergesidir. Arka plan bize Yıldızlı Gece isimli resminin ritimlerini hatırlatır. Arka planın nabız gibi atan akıcı biçimleri, 1890'ların dekoratif sanatının dalgalı biçimleriyle ilişkili olmasına rağmen, yalnızca süsleme ilgili değildir; sabit bir ritim veya kalıpla sınırlandırılmamış olup, daha çok sanatçının duygularının çevresine taşmasıdır. Yaşamı boyunca 30'dan fazla otoportre yapan Van Gogh'un her zaman geri döndüğü bir motiftir otoportre, çünkü sanatçılar her zaman sevdikleri temalara geri dönmüştür (VincentVanGogh.org).

Van Gogh'un kendini çok sık resmetmesi boşuna değildir. Sanatçı kronik olarak fakirdi ve modeller için ödeyecek parası yoktu. Bunun yerine kendini boyaması gerekiyordu. Van Gogh'un otoportrelerine daha fazla ışık tutmamızı sağlayacak bir ipucu daha var. Van Gogh'un sanatsal idollerinden biri, 100 adet otoportre yaratan 'büyücülerin büyücüsü' dediği Rembrandt van Rijn'dir. Mektuplarına göre Van Gogh aynı anda ikinci bir otoportre üzerinde daha çalışmıştır. Arka planında dönen fırça darbeleriyle canlandırmış olsa da sessiz renk düzeni resme daha sakin bir görünüm kazandırır. Sanatçı, ancak burada görülen resmin 'gerçek karakterini' yakaladığına inanıyordu (Stanska, 2020).

Ekspresyonistlerle birlikte resim vesika olma özelliğini kaybetmiş, sıradan insanların portresi olarak varlığını göstermeye başlamıştı. Duygu-durumlarının ve iç yaşamın yansıtıldığı portre, ekspresyonizmin temel ögesi olarak karşımıza çıkar. Duygu ve mantığın temel izlerinin yalnızca insan yüzüne yansıdığı düşüncesi portrelere doğal bir şekilde yansıtılırken, kimi zaman da aşırı abartılı ve çığ renklerle çarpıtılmış ifadeler, bu portrelerin çok daha vurucu etkiler oluşturmaya olanak sağlamıştı. Otoportrelerde büyük bir coşku hâkimken, benliklerde oluşan sarsıntılar, melankoli ve yalnızlıkla resmedilmişti. Tarihin en büyük sosyal ve kültürel değişimlerine şahitlik eden 19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarının karmaşasına verilen bu kökten tepki, portrelerde büyük bir hüznün yansıtılmasına olanak sağlamıştı (Meraklı, 2019).



Resim 14. Picasso, *Ağlayan Kadın*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60.8 x 50 cm.

Kübizmin en bilinen temsilcisi olan Picasso, resimlerinde kadın portrelerini farklı geometrik biçimlerle parçalama yoluna giderek betimlemesiyle sanatta yeni bir yorum oluşturmuştur. Picasso, eserlerinde işlemeyi seçtiği kadın formlarını portrelerine örnek olarak göstermesine karşın izleyiciye zevk vermekten uzak genelde modern çağın kadın görünümünü işlemiştir. Özellikle mavi döneminde yaptığı resimlerinde yer alan insan imgesi temel çıkış noktasını oluşturmuştur. Bu döneminde yaptığı resimlerinde genellikle içe dönük ve hüzünlü, yoksul Montmartre sakinlerini seçmiştir. Fernande Oliver ile başlayan ilişkisiyle birlikte mavi döneminin hüznü yerini pembenin coşkusuna bırakmış, büyük bir sosyal değişim geçirmesine neden olarak çalışmalarındaki yoksul ve hüzünlü Montmartre sakinlerinin yerini Akrobat kadınlar almıştır. (Yavuz & Şen, 2020)

Picasso, 26 Nisan 1937'de Almanlar tarafından kasabasının büyük bir vahşetle bombalamasının etkilerini anlatmak için 36 adet kadın imgesi resimlemişti. Bu resimlerden en çok dikkat çeken *Ağlayan Kadın*'ı yapmasına ilham veren kişinin o dönem Fransa'da fotoğraflarıyla ün yapmış sevgilisi Dora Maar isimli fotoğrafçı olduğu düşünülmektedir. Başarılı bir fotoğraf sanatçısı olan Dora bu resimde İspanya iç savaşının yıkıntılarına gözyaşı dökmemektedir. *Ağlayan Kadın*'ın gözlerindeki acı ve gerçek gözyaşları '*Guernica*' adlı resmine bir ön hazırlıktır. Resimdeki kaba fırça darbeleri, sert renkler ve keskin hatlar hissedilen derin acıları yansıtırken, yerleri değiştirilen alın ve gözler ile ağız etrafındaki mavi ve beyaz renkleri kullanarak gerçekleştirdiği soğuk etkiler dikkat çekmektedir (Yavuz & Şen, 2020).

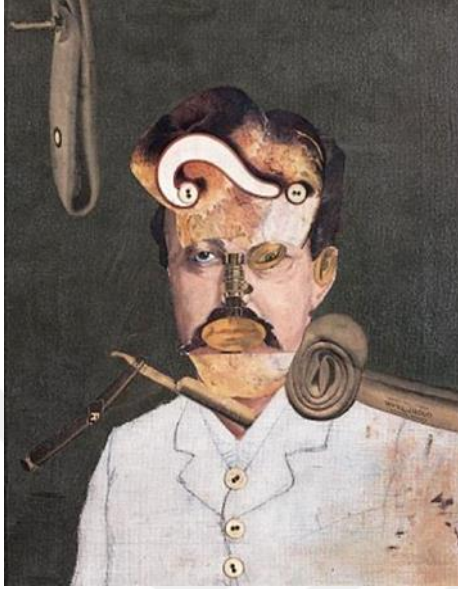


Resim 15. Egon Schiele, *Otoportre*, Tuval üzerine yağlıboya, 1912, 42 cm x 34 cm.

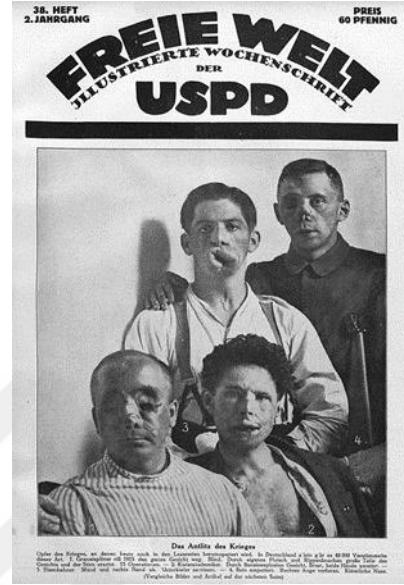
Dışavurumcu portre konusunda bir başka önemli ressam da yaratım sürecinde kendi portresini sürekli merkezde konumlandıran Schiele'dir. Resimlerinde bedenini büyük bir gerginlikle ve şiddetle eğip büken sanatçı, sürekli devam eden bir devinim sayesinde fon ve bedeni bir bütünlük kazanmaktadır. Narsizmin sınırlarını zorlayarak bedeni, varoluşunu sorgulayan bir araç olarak kullanmıştır. Neredeyse bütün sanatçıların eserlerinde, kişiliğindeki yaratma dürtüsünün temeline işaret eden ipuçları bulunabilir. Düş gücünü oyalayan belli motifleri bilerek ya da bilmeyerek sürekli kullanmasına birçok neden sıralanabilir. Bunları, sanatçının çıkış noktasına ilişkin odak noktası olarak görebiliriz. Çok sık kullanılan bu motif, Schiele'nin sanatında, otoportredir. Egon Schiele yüzden fazla otoportre üretmiştir. Kendini bu kadar çok gözlemleyen nadir sanatçılardan biri olan Schiele'nin narsistik kişilik bozukluğu tarafı bu durumda daha görünür hale gelir (Meraklı, 2019).

Genellikle savaş karşıtlığı ve sanayileşen Avrupa toplumunun içerisinde bulunduğu teknolojiye karşı oluşan bakış açılarını çarpıcı biçimde ifade etmek için farklı teknikler kullanılarak yaratılan dadaist portreler, modern sanatın en sarsıcı eserleri arasındadır. Hayalleriyle kendi zamanlarının gerçeklerini bir araya getirerek oluşturdukları portreler çarpıcılığını günümüzde dahi sürdürmektedir. Kolaj, assemblaj ve frotaj gibi teknikleri kullanarak farklı malzemelerin birbirleriyle bir arada bulunmaları neticesinde ortaya çıkan derinlik ve değişkenliği araştırmış, devam ettirdikleri deneysel süreçlerle

arayışlarını sürdürmüşlerdir. Baskı teknolojisinin gelişip yaygınlaşmasıyla insanın her yanını kaplayan gazete, dergi, ilan ve afişlerden aldıkları parçalarla portrelerini oluşturan sanatçılar mevcut gerçekleri bağlamlarından kopararak yabancılaştırıyor, hatta karşıt gerçeklikler oluşturmuşlardır.



Resim 16. George Grosz, *Victim of Society*, Fotomontaj



Resim 17. Die Freie Welt Dergisi Kapağı

Dadaist portrelerde fotomontajlar oldukça kışkırtıcı bir güce sahiptir. Çünkü medyanın üretilip sunduğu şeyleri onun araçlarıyla sorgulayıp çarpıtmak farklı anlamlar oluşturulabilmiştir. Bu teknikle oluşturulan portreler, öznesine benzeme kaygısı gütmeyen geleneksel portre resimlerinden farklıdır. Richard Huelsenbeck'in de söylediği gibi savaş sonrasında dağılmış parçaların toplanmasıyla inşa edilen portrelerdir. (E-skop Sanat Tarihi Eleştirisi, 2016)

Çok sayıda farklı ifade araçları kullansalar da, modern dönem akımlarının en büyük ortak noktası; kültürel sıkıntıların sanatla ifadeye kavuşmasından ötürü, hemen hepsinin dışavurumcu eğilimlerden oluşmasıdır. Özellikle Edvard Munch'ın *Çılgılık* adlı resminde (Resim 17) portrenin gerilim dolu ifadesi, gökyüzünün rengi, denizin hareketi, sonunda gelecek felaketi haber verir gibi izleyenini resme çeker. Resmin ana karakteri olan çılgılık atan figürün yüzü temel bir ifadeyle oluşturulmuş, detaydan yoksun olmasına rağmen aktarılmak istenen duyguyu belirgin biçimde yansıtabilmiştir. Munch, doğalcı akımdan yola çıkarak sembolist bir dışavurumculuğa yaklaşır. Bu dışavurum aynı zamanda onun ruhunun da bir yansımasını oluşturur. Munch'ın resimlerinde 19. yüzyıl sonuna hâkim

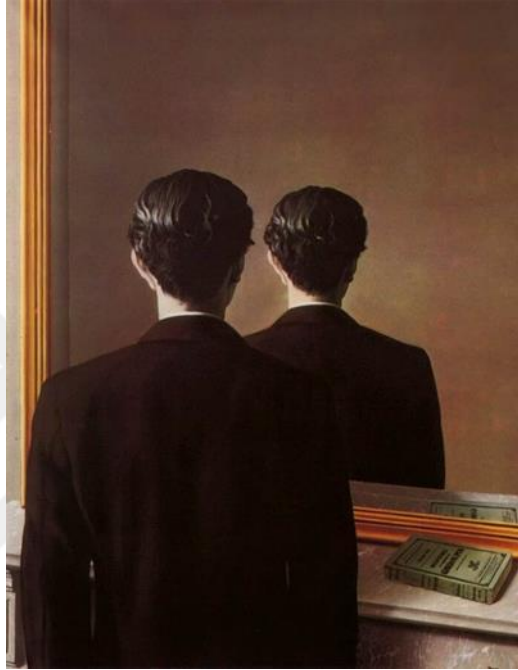
olan korku ve çaresizlik gibi simgeler dikkat çeker; onun deyimiyle ‘içindeki cinleri kovmak’ için tuvallerinde devamlı kullandığı temaları oluşturur bu simgeler. *Çılgılık* da, yaşadığı bir anlık dehşetin tuvale olduğu gibi yansıtılmasıyla ortaya çıkmıştır. Ancak Munch, bu resimle bir kuşağın duygularına tercüman olmuştur. *Çılgılık*, 20. yüzyılın başlarındaki sanat ve edebiyatta genel olarak insanın gittikçe daha da karmaşılaşan ve çıkış yolu bulunamaz hale gelen dünyaya karşı oluşan savunmasızlıktaki çaresizlik duygusunun simgesi haline gelmiştir (Meraklı, 2019).



Resim 18. Edward Munch, *Çılgılık*, 1893, Tuval Üzerine Yağlıboya, 84 cm × 66 cm

Dadacıların sanatta anlamı reddetmeleri ve kalıp düşüncelerle dogmalara açtıkları savaş sürrealizmin temel taşlarını döşemiş, dadacıların arasında olan pek çok sanatçı da ilerleyen süreçte bu akımın içinde anılmışlardır. Sürrealistler de dadacılar gibi özgürlük yanlısı ve düzen karşıtı bir tutumu benimsemişlerdir. Ancak dadacıların aksine sürrealistler özgürlüğün daha çok bilinçdışının serbest bırakılmasıyla ulaşılacak bir şey olduğu kanısındaydılar. Avrupa'nın bu hale gelmesindeki en büyük etkinin aklın yarattıkları ve akla olan inanç olduğunu savunan bu ressam, akılcılığa karşıt bir tutum geliştirmişler; aklın denetimi ile ahlak gibi engellerden kurtularak bilinçdışının düşselliğine sığınmışlardır. Ne de olsa bilim ve teknoloji aklın ürünüydü ve insanların çok büyük acılar çekmesine neden olmuşlardı. Sanatı politik bir araç olarak kullanarak toplumsal isyanı sanatsal bir zemine oturtmaya uğraşmış olan sürrealistler, burjuvazinin değer yargılarıyla sanatın geleneksel biçimine de karşıt bir tavır oluşturarak, kurulu toplumsal düzene savaş açmışlardır. Bir baskı unsuru olarak gördükleri bu düzeni

eleştirmek için resimlerinde; Freud'un psikanaliz kuramında açıkladığı 'Ruhsal Otomatizm' ve 'Hipnoz' gibi yöntemleri kullanmışlardır (E-skop Sanat Tarihi Eleştiri, 2016). Üretim süreçlerinin merkezine, sınırsız yaratıcılıkla dolu olduğunu savundukları bilinçdışını koyarak, mantığın buraya erişmelerine engel olduğunu, bu yüzden sanatsal süreci bilinçli kontrolün dışına çıkarmak gerektiğinden hareketle 'Otomatik Yazı' gibi çeşitli teknikler kullanmışlardır (Güngör, 2011).



Resim 19. René Magritte, *Kopyalanmamış- Not To Be Reproduced*, 1937, Tuval Üzerine Yağlıboya, 81.3 x 65 cm.

Sürrealizmin öncülerinden olan Rene Magritte'in resimlerinde kavramsal anlam yüklemeleri ön plandadır. *Kopyalanmamış- Not To Be Reproduced* isimli tablosunda gerçekliği ararken metafizik tartışmalara da girdiği görülür. Arka arkaya dizilmiş iki figür, aslında ayna karşısında durmasına rağmen aynaya bakan figür yine kendi sırtını görmektedir. Ancak ayna karşısındaki kitabın yansıması doğru kopya edilmiştir. Ressamın asıl niyeti gerçekliği sorgulamak iken ilk bakışta kurgu bireyin psikolojik durumuna işaret eder gibidir. Magritte, izleyicisini gerçeklik arayışında dolaştırmayı sever. Onun resimlerine bakanlar bir labirente girmiş hissine kapılırlar.

Normatif gerçekliği her fırsatta sorgulayan Magritte, bu resimde de izleyiciyi şaşırtmayı başarır. Sanat tarihinde sırtı dönük resmedilen figürler çoğunlukla içinde bir hüznün ve yalnızlık barındırır. Ancak Magritte'in resimleri bundan daha fazlasını içerir.

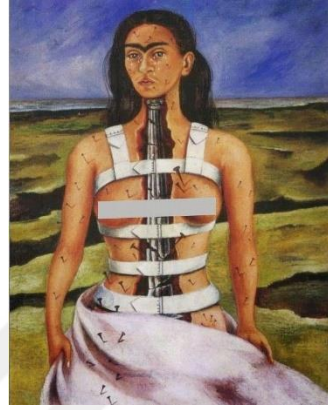
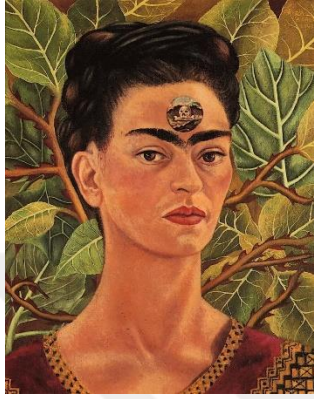
Bu onun resimlerinde görmeye alışık olduğumuz gizemli ve kaybolmuş hissi uyandıran atmosferden kaynaklıdır. Gördüğümüz şeyler gerçekten gördüğümüz gibi midir? Magritte öznenin gerçek görüntüsüne ulaşmamızı istemiştir.



Resim 20. Salvador Dali, *Ölü Kardeşimin Portresi*, 1963, Tuval Üzerine yağlıboya, 175.26 x 175.26.

Paranoyak-kritik yöntemini sürrealizme kazandıran Salvador Dali'nin *Ölü Kardeşimin Portresi* adlı yapıtı, hikâyesi itibariyle de ürettiği portreler arasında ünlü çalışmalarından biridir. Bu resmin ve hatta Salvador Dali karakterinin oluşmasında, kendi doğumundan dokuz ay on gün önce mide iltihabından ölen kardeşinin ismini alması büyük rol oynamaktadır. Dali, her zaman ölen kardeşinin gölgesi altında yaşamak zorunda kalmıştır. Bunda, anne-babasının yataklarının başında duran ağabeyinin portresiyle, annesi tarafından sürekli görmek zorunda bırakıldığı kalın harflerle kendi adının yazılı olduğu mezarlığın da büyük etkisi vardır. Ailesine, egoist davranışlarının belki de ilk kesin belirtisi olan şu sözleri söylemiştir; 'Ölü bir kardeş değil, yaşayan bir çocuk olduğumu kendime kanıtlamak istiyorum'. Resimden de anlaşılacağı üzere tasvir edilen portrenin ölü kardeşinin zihninde canlandığı olgun bir versiyonu olduğu düşünülmektedir. Gerçek ya da hayali olsun bu resim, Dali'nin en dikkat çekici resimlerinden birisidir. Resim ilk sergilendiğinde Dali, çalışmasına kısa bir açıklama

eklemiştir; ‘Mısırlılara ve Freud'a göre Akbaba, annemin portresini temsil ediyor. Kirazlar molekülleri temsil ediyor, kara kirazlar ölü kardeşimin görüntüsünü oluşturuyor, güneş ışığıyla aydınlatılan kirazlar Salvador'da yaşayanların imajını yaratıyor ve böylece Dioscures Castor ve Pollux'un büyük efsanesini tekrarlıyor.’ (Medium, 2020).



Resim 21. Frida Kahlo, *Ölümü Düşünmek*, 1943 Tuval Üzerine Yağlıboya 44 cm x 37 cm

Resim 22. Frida Kahlo, *Kırık Sütun*, 1944, Tuval Üzerine Yağlıboya, 39.8 cm x 30.6 cm

20. yüzyılın en özgün ve ayrıcalıklı sanatçılarından biri olan Frida Kahlo ise iç dünyasını son derece cesur ve özgürce yansıttığı başarılarını otoportreleriyle sağlamıştır. Küçük yaşlardan itibaren verdiği hayatta kalma mücadelesi onun sürrealist resimlerinde hayallerinden ya da rüyalarından çok gerçekleri resmetmeye itmiştir. Fiziksel acıyla henüz altı yaşındayken geçirdiği çocuk felciyle tanışan Frida, ömür boyu izlerini taşıyacağı bu hastalığa yakalandıktan sonraki 9 ay boyunca odasında tecrit hayatı yaşamıştır. Bütün hayatını korselerin, hastane ve doktorların arasında geçirmesine, dinmeyen fiziksel acılarla, geçireceği 32 ameliyata neden olan tramvay kazası onu henüz 18 yaşındayken bulmuştu. Bütün bu yaşananlardan sonra Frida kendini resme verir ve onun içinde kaybolur. Ailesi tarafından özel olarak yaptırılan ahşap yatağa annesinin yerleştirdiği ayna ise, Frida'nın kariyerinde önemli yere sahip olan bir figürdür. Çünkü yaşamının büyük bir bölümünü, bu aynaya bakarak çizdiği otoportreleri ile geçirmiştir (Öztürk & Sadıklar, 2018). Frida Kahlo, portre, özellikle de portrenin bir alt türü olan otoportreleriyle bilinen dikkate değer bir sanatçıdır. Portreleri; onun yaşamını, aynı zamanda duygusal değişimini de yansıtırken otoportreleri; onun aşkını, tutkusunu, acılarını, ideolojisini yansıtır. ‘*Kırık Sütun*’ adlı resmi, sadece tramvay kazası sonrasında yaşadığı bedensel acısını değil, tedirginliklerini, duygusal acısını da yansıtıyor. ‘*Ölümü*

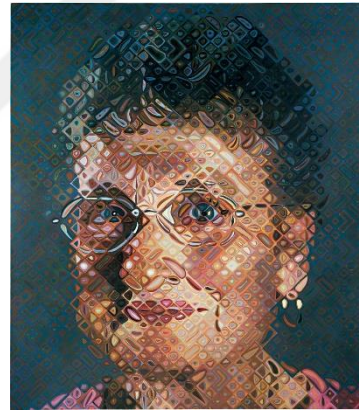
Düşünmek’ adlı resmi de bir otoportredir. Portrede alnının ortasında madalyon şekli içinde bir kurukafa görünmektedir. Bu kurukafa portreyi bir ‘*Vanitas*’a dönüştürüyor. Vanitas; dünyevi her şeyin geçici olduğunu ve ölümün kaçınılmazlığını anlatan, kısaca hiçlik manasına da gelen bir terimdir. Frida’nın yaşama ilişkin tedirginliğini sembolize ettiği gibi izleyiciye de ölümü hatırlatır. Bu sembolizm, onu dışavurumcu olmanın yanı sıra bir sürrealist ve sembolizmin devamcısı da yapar.



Resim 23. Francis Bacon, *George Dyer*, 1970, Tuval Üzerine Yağlıboya, 35.5 x 30.5 cm.

20. yüzyıl bir yandan pür soyut sanat yaklaşımlarına entelektüel bir ortam oluştururken bir yandan da biçim bozmaya eğilim gösteren hareketlere olanak sağladı. Bu hareketlerin içinde kendini gösteren en dikkat çekici isimlerden biri olan Francis Bacon, belirgin biçim bozmalarıyla öne çıkan bir sanatçıdır. Bu biçim bozmalarını insan bedenini ıstırap ve yoksunluk içinde resmetmek için kullanmıştır. En büyük sorunlarından biri fotoğrafçılığın hâkim olduğu bir dünyada portreyi yeniden icat edebilmektir. Bacon, resimlerinde genellikle arkadaşları ve sevgilileriyle kendi portrelerini işlemeyi seçmiştir. Figürün hâkim olduğu çalışmalarının merkezinde yer alan portrelerinde biçim bozma yoluna gitmesi resminin temel anlamını oluşturur. Daha çok 1960 sonrasında yaptığı resimlerinde kendi yüzünü, kullandığı kontrolsüz fırça vuruşlarıyla çarpıtmalara girişmiştir. Bunda hayatının çok önemli bir bölümünü oluşturan sevgilisi ‘George Dyer’in ölümünün büyük bir rolü vardır. Çünkü o zamana kadar onun portrelerini resmediyordu ve onu hafızasından çıkarabilmek için son derece çirkin bulmasına karşın kendi yüzünü resmetmek zorunda kaldığını söylüyordu. Resmettiği

portrelerini çoğunlukla deforme edici ve dinamik hareketlerle oluşturmuştur. Akademik sanat eğitimi almayan Bacon, hayatının kırılma noktalarıyla açığa çıkan duygularla yüzleşmesi sonucu ürettiği portrelerinde; yaşam ile ölüm arasındaki zıtlık ve varoluşsal kaygılarından kaynaklanan boşluk duygusunu vermeye çalışmıştır. Bu yüzden sanat yaşamının her aşamasında ürettiği çok sayıda portre ve otoportresinde sürekli kendi yüzünü incelemiştir. Bu portreler son derece güçlü plastik etkileriyle gittikçe biçimsizleşme eğiliminde olan portrelerdir. Jean-Paul Sartre'ın '*Bulantı*'da (1938) ifade ettiği 'Varoluşsal umutsuzluk' kavramından etkilenerek Bacon'un; umutsuzluk, yabancılaşma ve umutsuzluk imgelerini sıklıkla ve güçlü biçimde resimlerinde işlemesine yol açmıştır. Buna paralel işlediği Portre ve oto-portrelerini de oldukça kapalı, garip iç mekânlarda; deforme ederek, derileri soyulmuş gibi etkilerle ve eğreti yüz ifadeleriyle resmetmiştir (<http://www.alexalienart.com/bacongallery.htm>).



Resim 24. Chuck Close, *Otoportre*, 1969, Tuval Üzerine Akrilik boya, 271x210 cm

Resim 25. Chuck Close, *Shirley*, 2007, Tuval Üzerine Yağlıboya, 243x213 cm

20. yüzyıl soyut sanat yaklaşımlarına güçlü bir ortam oluştururken yanı sıra figürün de güç kazandığı birçok sanat hareketinin biçimlenmesine olanak sağladı. Pop-art, fotorealizm, hiperrealizm figür resmini canlandıran, resim sanatı ile fotoğraf arasındaki bağı güçlendiren hareketlerdir. Chuck Close ve Lucian Freud da fotoğraflardan açıkça faydalanarak resimler yaptılar. Bu sanatçılar aynı zamanda portre türünde eserler üreterek öne çıkan sanatçılardır. Chuck Close bazen kareleyerek fotoğrafı doğrudan tuvale aktarıp anıtsal boyutlarda resimler yapmıştır. Birçok portresini, özellikle de son dönem portrelerini karelerden oluşan ızgaraların içerisinde farklı tekniklerle boyadı. Chuck

Close, boya resmine ilaveten baskı ve kolaj tekniklerini de kullandı. Portrelerle ilgili olarak şöyle söylemiştir:

Yüzlerin resimlerini çizmeye ilk başladığımda, onları portre olarak düşünmemiştim. Onlara ‘kafa’ demekte ısrar ettim ve insanların onları belirli bir şekilde görmeleri konusunda ısrar ettim. Ama yıllar içinde insanlar başka şekillerde gördüler ve benim de onu farklı şekilde deneyimlememe yardımcı oldular. Bir şey söylediğinde ve başkalarının onu belirli bir şekilde anlamasını beklediğinde ve sonra onların onu başka bir şekilde anladıklarını gördüğünde, durup ‘belki de düşündüğüm şey bu değildi’ diye düşünmelisin. Bir sanat eseri sadece sanatçının sorumluluğunda değildir - izleyici tarafından iade edilene kadar tamamlanmış sayılmaz

(https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_324_300063003.pdf).

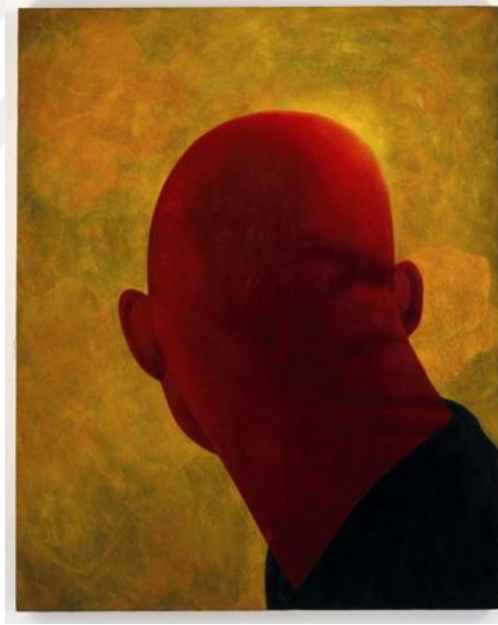


Resim 26. Lucian Freud, *Otoportre*, 1985, Tuval Üzerine Yağlıboya, 60x55.

Modellerini tuvale aktarmadaki desen gücü ve kullandığı pentürle dikkati çeken Lucian Freud, pentürel figüratif sanat deyince ilk akıllara gelecek olan sanatçıdır. Lucian Freud, Işık-gölge ve koyuluk-açıklığı öyle yerlere dağıtmıştır ki fırça vuruşlarının arasında bir üç boyut yanılsaması oluşur. Sigmund Freud’un da torunu olan Lucian Freud bu dede torun ilişkisinden oldukça etkilenmişe benzemektedir. Kendi portresinin de içinde olduğu hem gerçekçi hem dışavurumcu portrelerindeki psikolojik gerilimleri tasvir etmedeki başarısı bunu gösteriyor.

Freud’un katı gerçekçiliği, üslup gelişimi ve teknik ustalığı, portre sanatında gerçekçiliğe yeni bir yaklaşım sunmuştur. Lucian Freud, yaşamı boyunca kendi portrelerini yarattı. Yıllar geçtikçe, çalışmaları, özellikle de otoportreleri giderek daha

fazla içe baktı. Hem erkek hem de kadın modelleri kullandığı portre resimlerinde çıplak ve çarpık duruşların keskin ayrıntıları çoğu zaman rahatsız edicidir. Birçok portre sanatçısı gibi o da konularını resmederken fotoğrafik görüntülerine güvenmemiştir. Resim yaparken modelleriyle birlikte odada kaldı, onlarla olan etkileşimlerini yoğun bir şekilde gözlemledi ve resimlerini bu ilişkiler üzerine kurmuştur. Çalışmaları olgunlaştıkça, daha geniş fırça vuruşlarını dahil etti ve yoğun şekilde uygulanan beyaz ve koyu kırmızılardan oluşan daha kısıtlı bir renk paleti kullanmıştır. Altmış üç yaşındayken yaptığı bu otoportrede de (Resim 28) başı, göğsünün üzerine derin bir gölge düşürerek parlak ışıkla boyanmıştır. Yüz ve göğüs etinin üzerindeki ışık ve gölge kısmen kontrast oluşturan renklerden yapılmışa benziyor. Teninin soluk pembesine karşı zeytin yeşili, dramatik vurgular oluşturmak için kullanılmış. Bir kulak gölgede, diğeri ise ışıktadır. Sıcak ve soğuk renklerle hacim oluşturma oyunu kafasının öne çıkıyor gibi görünerek tuvalden izleyicinin kişisel alanına geçiyormuş hissini uyandırıyor (Harris, 2013).

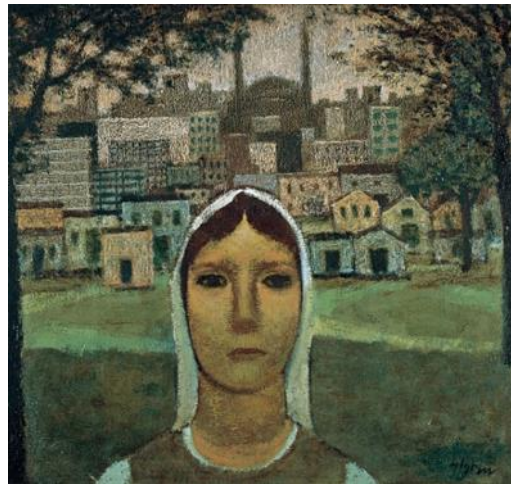


Resim 27. Fang Lijun, *Kızıl Kafa*, 1997, Tuval Üzerine Yağlıboya, 162.5×129.5cm.

Fang Lijun, akademik tanınırlık kazanarak eserlerini müzelerde toplayabilen ilk çağdaş Çinli sanatçılardan biridir. İmzasını oluşturan kel figürler, sanatının ruhunu ve temel motifini oluştururken aynı zamanda 1990'larda Çinlilerin varoluşsal can sıkıntısını ve zihniyetini de temsil etmektedir. Sanat eleştirmeni Valencia Tong, Fang Lijun'un birçok eserinde kullandığı kel kafaların ikonik tasvirler olduğunu yazar. Sanatçının kendisi her zaman kafasını traş etti ve sanatında tasvir edilen figürler belli bir ölçüde

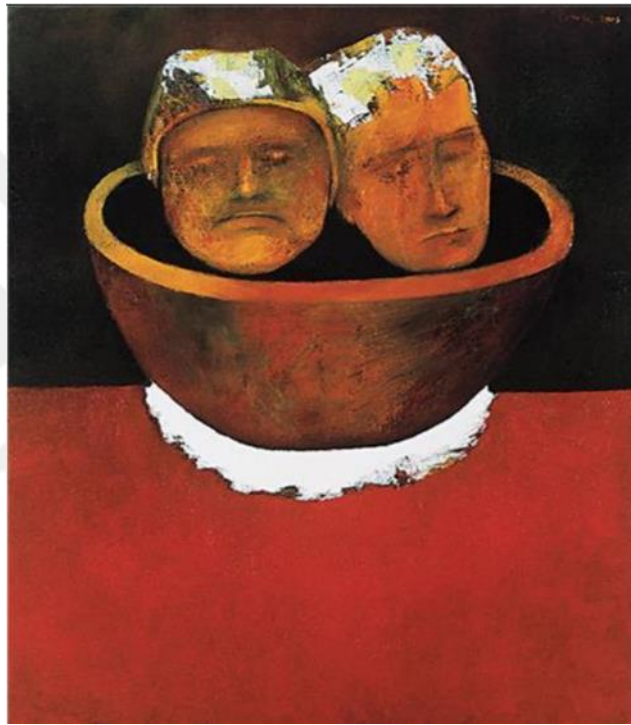
özdüşünümsellik gösteriyor. Kitleler benzer şekilde sergilendiğinden, tasvir edilen insanlar bireyselliklerini kaybeder ve kalabalığın bir parçası gibi görünürler. Bu tür estetikler, çağdaş toplumda bireysel bir kimliği korumak için mücadele eden nüfusun ve sanatçının kendisinin bu “fazla insani dünyada” karşılaştığı krizi vurgular (<https://artradarjournal.com/chinese-cynical-realism-fang-lijun-and-his-all-too-human-world-artist-profile/>). Kızıl Kafa adlı resimde bu eleştiri bağlamında tartışılacak bir resimdir.

Sosyal realist anlayışta eserler üreten bir ressam olan Nuri İyem de Türkiye’de kültürel, sosyal ve siyasal değişimlere tanıklık etmiş ve sanatçı olarak bu değişimlere resimleri aracılığıyla tanıklık etmiştir. Onun toplumsal içerikli, ifadeci tavırda resim yapmaya yöneldiği dönem 1940’lı yıllar olmuştur. Anıtsal formlarıyla figürlerini ve özellikle portrelerini başarılı bir şekilde biçimlendirmiştir. Kompozisyonlarını sağlam ve güçlü bir desen anlayışıyla kurmuş, figürlerini bu yapı üzerine inşa eden bir yaklaşım sergilemiştir. Nuri İyem özellikle 1940’lardan günümüze değin süregelen eğilimlere paralel olarak, insan ve doğaya yönelik, toplumsal gerçekçi özellikler barındıran bir yaklaşımla resimler üretmiştir. Köyden kente göçen, iş bulmak amacıyla şehre gelen yoksul insanları, onların yaşadığı sevinçleri, sıkıntıları resmeden sanatçı, göç kavramı üzerine şekillenen ve bu doğrultuda ürettiği portreleri aracılığıyla Anadolu insanının farklı şekilde deneyimlediği kent yaşamını ve köy ile kent temasının birbirine geçtiği bu süreci tarif etmiştir.



Resim 28. Nuri İyem, *Kadın Portresi*, 1984, Duralit Üzerine Yağlıboya, 40x37,

Göç ve dolayısıyla gecekondu mahallelerinde yaşayan köylü kadın portreleri sanatçının konuları arasındadır. Bu kadın portreleri, kocaman gözleriyle doğrudan izleyiciye bakmaktadır. Kendisi de resimlerindeki kadınlara ilişkin düşüncelerini şu sözlerle ifade etmeye çalışır; ‘Onların kocaman gözleri anlatır her şeyi. Konuşmak yasak olmasa dahi, Anadolu’da konuşan kadına iyi gözle bakılmaz. Bu yüzden ağızları kapalıdır. Bir bakarsınız yemenisiyle burnuna kadar kapatır ağzını, bir bakarsınız sımsıkı kenetlenmiştir dudakları’. İyem, gözlerin gücünü keşfederek bizlerin çok sayıda ruhu görebilmemizi olanaklı kılmıştır (Bender, 2010).



Resim 29. Ömer Kaleşi, *Çanak İçinde İki Baş*, 2005, Tuval Üzerine Yağlı Boya, 28,1x65 cm

Ömer Kaleşi’nin çalıştığı ilk figüratif işler, gençlik yıllarında izlenimlerine dayanarak ürettiği dışavurumcu öğelerin hâkim olduğu eserleridir. Kişiliğini oluşturduğu asıl dönem ise 1962 yılında çıktığı bir Anadolu gezisinden sonra başlar. Geziden kazandığı gözlem ve izlenimler resimlerinde kendini gösterir. Bu serisinde resimleri, vücudu olmayan, yalnızca ‘baş’lardan oluşan derviş ve çoban figürlerinden oluşur. Resimlerinde baş figürünü sıklıkla kullanan Ömer Kaleşi, ölümü çağrıştıran, kırmızı siyah ve beyaz renklerin hâkim olduğu, kesik başları anımsatan, düşünceli, acılı ve hüzünlü portreler yapmaktadır. Başlarla başa çıkmanın mümkün olmadığını ve bu

yüzden hep başları resmedeceğini dile getirmiştir. Sanatçının resmettiği bu figürler; yalnızlık, ölüm ve acıyı dile getirmektedir. Sanatçının sık kullandığı kırmızı renk adeta kanı ve acıyı anımsatmaktadır. Belki de sanatçımız çocukluğunda yaşamış olduğu Yugoslavya'daki iç savaşın hem izlerini sürmekte hem de o acı dolu günlere gönderme yapmaktadır. Resmedilen başlar genellikle ya bir çanak-çömlek ya da bir kabın içerisinde yer almaktadır. Sanatçıya konuyla ilgili sorulan sorularda; Paris'te gördüğü atkestanelerinden etkilendiğini söylemiştir (Batur, 2016). Tıpkı kesik başlar gibi olgunlaşarak dökülen kestaneler bir başka manada yaşamı ve yok oluşu da temsil etmektedir.



Resim 30. Jenny Saville, *Ters*, Jenny Saville, 2002

21. yüzyılın en dikkate değer sanatçılarından biri de İngiliz figüratif ressam Jenny Saville'dir. İnsan vücudunun sade ve zorlu, ancak son derece duysal tasvirleriyle tanınmaktadır. Etin maddeselliğini yakalamanın estetik ve biçimsel olanaklarını problem edinen Saville'in büyük ölçekli nü resimleri ve otoportreleri sıklıkla insan formunun dürüst ve çoğu zaman da övünmeyen gerçeklerini betimlemiştir (<https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/exhibition/all-too-human/artists-talk-jenny-saville>). *Ters* adlı çalışması sanatçıyı yerde veya bir masada yatarken gösteren ateşli bir yatay otoportredir. Bu resimde gördüğümüz kadın portresi; güzelliği, cinsel çekiciliği, saflığı, saygınlığı, yüceliği ortaya çıkaran, gösteren bir otoportre değil. Saville, bu tür resimler aracılığıyla kadının maruz kaldığı şiddeti anlatıyor. Obez kadın betimlemeleri ve *Ters* adlı resme benzer figürleriyle feminist bir yaklaşımı temsil etmiştir.



Resim 31. Gottfried Helnwein, *The Disasters of War 28*, 2011, Tuval Üzerine Akrilik ve Yağlıboya, 201x163

Gottfried Helnwein'in çalışmalarının genelinde çocuk teması ön plandadır. Saflık, masumiyet ve kırılganlıkla özdeşleştirdiği çocuk motiflerini doğrudan hisleri hedef alan, aklı karıştıran bir hiperrealist üslupla ele almıştır. *The Disaster of War 28* adlı tablosu her an incinebilir olan masumiyeti temsil etmektedir. Masumiyeti temsilen çocuk figürünün sol yüzü ve sol omzu kanlar içindeyken, ışık ve detaycılığının da yardımıyla oldukça çarpıcı bir şekilde olayın şiddetini yansıtmıştır. Çağımızda yaşamını sinsice sürdüren ve henüz üstesinden gelemediğimiz psikolojik şiddet hastalığını yakalamaya çalışmaktadır (Flynn, 2004)

Birçoğu çocuk olmak üzere Nazi döneminde 70.000 engelli 'İrk Hijyeni' bahanesiyle zehirlenerek öldürülmüştür. Nazi Almanyası'nın zorla uyguladığı bu ötanazi programının yanında getirdiği 'insanlık değerinin sorgulanması' Helnwein'i çok etkilemiştir (Flynn, 2004). Bu kurbanlar Helnwein'in resminde genellikle beyaz bandajlarla dolanmış, hayal ürünü işkence aletleriyle deforme edilmiş veya hapsedilmiş olarak ortaya çıkmıştır.



Resim 32. Kehinde Wiley, *Doktor Samuel Johnson*, 2009, Kâğıt Üzerine Yağlıboya, 213x139.

Kehinde Wiley motif olarak siyahi insanları seçmiş ve siyahî insanların toplumdaki statüsünü sorunsallaştırmış portre sanatçılarından biridir. Kehinde Wiley, geleneksel format ve motifleri, ‘çağdaş’la sentezleyerek çalışmalarını ortaya koyan bir portre ressamıdır. Geçmişten günümüze bazen artıp bazen azalsa da bir güç simgesi olarak portre geleneğiyle, toplumun siyahi bireylerinin ilişkisini problematize ederek sentezler. Klasik portre geleneğindeki toplumların portreyi bir güç simgesi olarak görmesi ile burjuva ve ruhban sınıfı gibi zengin kişilerin sipariş ettikleri portreler, kişiye kimlik kazandıran bir dil oluşturmuştur. Wiley’in portreleri de bu tür aristokrat portrelerine çağrışım yapmaktadır. Kendi insanlarını iddialı şekillerde resmederken, önemli tarihi kişilerin yerine yerleştirerek bir güç imgesi sunmaya çalışmıştır. Wiley’in özellikle 18. yüzyılın büyük aristokrat portreleri çok dikkatini çekmiştir. Oldukça stilize edip sahnelediği resimleri bir güç ifadesi olarak portreyle, bireyin güçlenme duygusu arasındaki bir diyalektiğe işaret etmiştir (Mancoff, ty.).

Doktor Samuel Johnson adlı resimde (Resim 30) realist tarzda resmedilen figür, kompozisyonun tam ortasında konumlanıp kahvenin tonlarıyla sakin bir şekilde boyanmıştır. Figür tek kolunu diğer kolunun üzerine atarak, portreye dinamik bir yapı kazandırmıştır. Figürün sakin duruşu, portrenin iddialı olmasını engellememiş. Figürün doğrudan izleyiciye bakması, bir iletişim kurma çabası olarak adlandırılabilir. Ayrıntılı

şekilde resmedilen figürün karakterini barındıran göstergeleri yakalaması için seyircinin dikkati yüzdeki ifadeye yönlendirilmiştir. *Lawdy Mama* adlı portresinde figürün yüzü gülmemekte, ancak ifade hem çekingenlik hem kararlılığı aynı anda sergilenmiştir. Bu bakış açısını arka planda kullanılan altın varak destekler, sıradan siyahi bir insan izleyicinin karşısına yüceltilmiş olarak çıkmaktadır (Mancoff, ty.).

BÖLÜM III

BAROK SANAT

3.1. Barok Sanatın Temel Karakteri: Biçime ve İçeriğe Özgü Nitelikler

Kilise ve papalık tarafından desteklenen Barok resminin konusunu dini hikâyeler, azizlerin yaşamı, mitolojik konular, portreler ve grup portreleri oluşturur. Barok sanat, dönemin Protestan reformlarına karşı girişilen mücadelede bir propaganda aracı olarak kilise ve papalık tarafından yaratılıp engizisyonun desteğiyle gelişmiştir. Buna rağmen onu oluşturan ruhun aksine ilahi olmaktan çok dünyevi ve sivil nitelikte bir sanat haline gelmiştir. İşte Barok sanatın başarısının sırrı olan bu sivil nitelik, önceki dönem sanatının aksine ‘aklın denetimi’ndeki ‘disiplin’e karşı çıkmış, yaşamın bütün duygu ve duyumlarını coşkuyla kucaklamıştır. Tarihsel süreçte de görebileceğimiz üzere, yeni düşünüş biçimleri ve yeni sanat hareketleri önceki emsallerine olan farklılıkları oranda dışlanmış ve aşağılanmış. Barok resminde hareket ve dinamizm aranmıştır. Rönesans’ın dengeli ve ölçülü yapısına karşın, coşku ve ölçsüzlük Barok resmin en belirgin özelliklerindendir. Barok resim gözü hareket halinde bulundurmak ister, bu yüzden kompozisyonlar hareketli, girintili çıkıntılı diyagonal biçimlerden oluşur. Barok resminde çizgi, yerini renk geçişlerine, netlik-açıklık yerini gölgelerdeki belirsizliğe bırakır. Barok resim sanatının getirdiği yeniliklerden bir diğeri de açık kompozisyonudur. Açık kompozisyonun ne olduğuna girmek gerekirse önce kapalı kompozisyonu anlamak gerekir. Klasik resimde kullanılan kapalı kompozisyonda resmedilen olayın tamamı bir çerçeveye sığdırılmaya çalışılırken, Barok resminde kullanılan açık kompozisyonda olayın en önemli anının, en vurucu şekilde tuvale aktarılmasıdır. Kimi figür ve nesnelerin belli bir kısmı tuval dışında bırakılır ki bu şekilde resmedilen gerçekliğin resmin dışında da devam ediyormuş izlenimi vermesi sağlanır. Rönesans resminde her şeyin bir çerçeveye sığdırılmaya çalışıldığı, her tarafı kendini işaret eden kapalı tasvirine karşın Barok resim her şeyiyle kendi dışını işaret eden ve dolayısıyla sonsuz bir gerçekliğin parçasıymış hissini uyandırmaya çalışan açık kompozisyonu kullanmayı tercih etmiştir. Barok sanatın bir başka biçimsel özelliği ise resimlerde diagonal kompozisyon kullanılmasıdır. Rönesans ile kıyaslayacak olursak Rönesans; her şeyin belli bir simetriyle yerleştirildiği merkezi kompozisyonu kullanırken, Barok; yığılmacı ve asimetrik bir kurulum anlayışıyla simetriyi göz ardı etmesine rağmen denge arayışını

farklı şekillerde sürdürmüştür. Barok ile yaşanan devrimle ilk önce kompozisyon anlayışı yeniden yorumlanmıştır. Bunu da yalnızca hareketle değil, renk ve ışığı da kompozisyonun vazgeçilmez bir parçası haline getirerek yapmıştır. Barok resim aynı zamanda renk ve ışığı çizgilerden bağımsız, bir bütün halde kullanarak renk ve ışık kavramını bir bütün haline getirir. Barok'un resim sanatına getirdiği en ciddi yenilik renk kullanımıdır; Rönesans'ın figürü modle ederken kullandığı çizgisel yöntemde kontrast renklere yer yoktu. Fakat Barok resim, kontrast renkleri ekleyerek figürün modle edilmiş biçimini değiştirmiş, bu sayede kontrast renklerle yan yana gelen parlak renkler tensel etkiyi çok daha kuvvetlenmiştir (Çetinkaya, 2007).

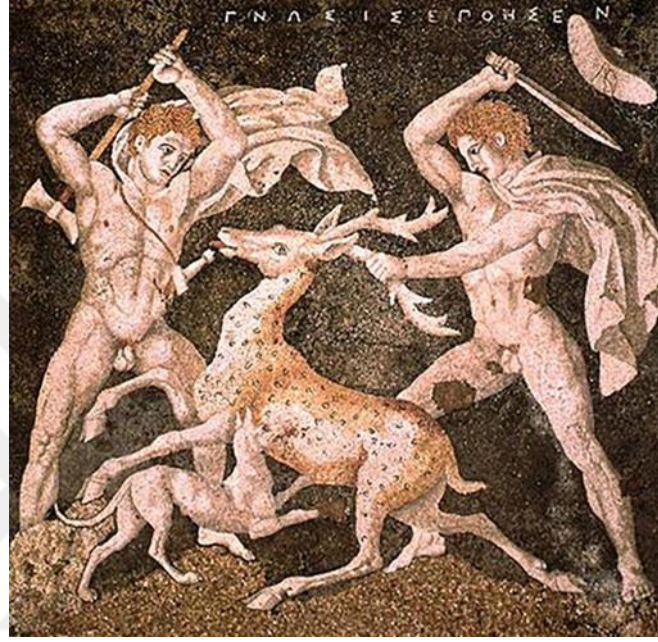
Şu ana kadar Barok resminin biçimsel özelliklerinden bahsettik ancak Barok, biçimle birlikte içeriği de çok güçlü biçimde etkilemiştir. Biçim bir sanatçı için aynı zamanda içeriğin en önemli parçalarından biridir. Bu yüzden sanat tarihinde oluşan biçimsel değişikliklerin altında yatan düşünsel gelişmeler göz ardı edilmemelidir. Var olan biçimin başka bir biçime evrilmesi aslında sanatçının dünyayı algılama ve onu yorumlama şeklinin de evrildiğine işaret eder; düşünce değiştiği için biçim değişir. Bu şekilde baktığımızda sanatçının özgürlük ihtiyacının sonucunda oluşan bir akım olduğunu düşünebiliriz Barok sanatın. Rönesans ve Maniyerizm'in yapaylığından sıkılan Barok sanatçıları farklı ifade biçimleri bulmak için model olarak halkın içinden sıradan insanları kullanmışlar, resmedilen karakterin bütün özelliklerini yansıtmak maksadıyla yüz kırışıklıklarının her bir ayrıntıları ustaca çalışılmıştır. (Çetinkaya, 2007). Bunun olmasını sağlayan sosyal ve politik ortam, papalığın bile var olmak için sanata sırtını verdiği, maddi gücü yeten herkesin portresini yaptırarak kendini bir şekilde tarihe kazıma çabasının hâkim olduğu bir ortamdır. Bu sayede portre dönemin en çok gelişen ve talep gören resim türü haline gelmiştir.

3.1.1 Barok Sanatçıların Kullandığı Resim Sanatına Özel Teknikler

Kiaroskuro

İtalyanca '*chiaroscuro*' teriminden gelir ve 'ışık-gölge' anlamındadır: *Chiaro* parlak ya da açık anlamına gelirken *scuro*, karanlık-koyu veya belirsiz manasına gelir. Üç boyutlu bir form yanılsaması yaratmak için iki boyutlu bir sanat eserine değer uygulama yöntemidir. *Kiaroskuro*, aynı zamanda, alttaki resimde olduğu gibi, aydınlık ve karanlık arasındaki aşırı karşıtlığın hâkim olduğu sanat eserlerini sınıflandırmak için daha dar bir anlamda da kullanılır (Keser, 2009; Kraguljac, 2008).

Kökeni Yunan ressam Apollodorus Skiagraphos'un gölgeli alanları tarayarak hacim oluşturmaya yarayan tekniğine kadar dayanır. Skiagraphos'un eserlerinden hiç biri günümüze ulaşmasa da ona ithafen isimlendirilen 'skiagraphia' veya 'gölge boyama' tekniğiyle üretilmiş 4. Yüzyıldan kalma bir halı mozaïği olan 'geyik avı' gibi birçok Helenistik sanat eserinde görülebilir. (Tarman, 2018)

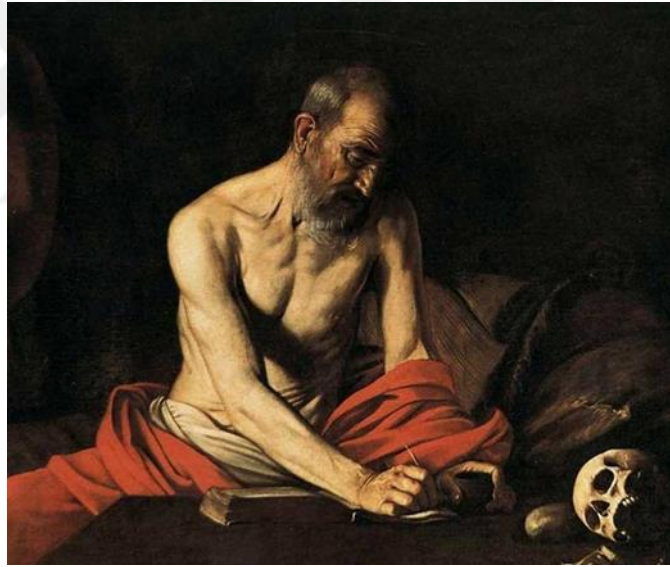


Resim 33. Gnosis, *Geyik Avı Mozaïği*, MÖ 300 dolayları.

15. ve 16. yüzyıl klasik olan her şeye oluşan ilgiyle, sanatçıların da eski gölgeleme tekniklerini geliştirip benimsedikleri yüzyıllar oldu. Ancak gerçek bir ışık gölge ilüzyonu elde etmek için bilinen gölgeleme yöntemlerini geliştiren Rönesans'ın ilk ustası Leonardo da Vinci oldu. Da Vinci, renkli kâğıt üzerine yaptığı çizimlerinde koyulardan başlayarak açık tonlara doğru yumuşak bir şekilde ilerleyip, son olarak beyaz guaj veya tebeşirle vurguları katarak çizimlerine bir ruh ve hacim kattı. Buna verebileceğimiz iyi bir örnek var. Karanlık ve aydınlık arasındaki doğru değerlerle dikkatle işlenmiş bir resim. Konularını kahverengi kâğıt üzerine çizerken Leonardo da Vinci, karakalem veya siyah tebeşir kullanmıştır (Resim 33). Yavaş yavaş gittikçe hafifleşen tebeşir katmanlarından oluşturduğu gölge yanılsamasını yarattı. Resme etraflıca bakıldığında ayaklara doğru inildikçe bu yanılsamayı oluşturmak için yapılan tamamlanmamış katmanlar görülür (Tarman, 2018).



Resim 34. Leonardo da Vinci, *Aziz Anne ve Vaftizci Yahya ile Bakire ve Çocuk*, 1500, 141,5 cm × 104,6 cm.



Resim 35. Michelangelo Merisi De Caravaggio, *Aziz Jerome Yazısı*, 1607, Üzerine Yağlıboya, 112 cm × 157 cm.

Ancak bu dönemde eşit ölçüde bir başka önemli keşif, yağlı boyanın resimlemeye getirdiği kolaylık ve çeşitliliktir. Rönesans' a kadar, en popüler boya, yumurta sarısından oluşturulan hızlı kuruyan bir karışım olan *tempera* boyası olmuştur. Çabuk kuruma süresi yüzünden karıştırılması zor ve opaklığından dolayı katmanlamaya uygun değildir. Oysa keten tohumundan elde edilen yağ içerisine öğütülmüş pigmentlerin katılarak oluşturulduğu yağlı boya daha yavaş kurur. Bu yavaş

kuruma özelliğiyle transparan kullanılabilme özelliği birleştiğinde, *glaze* (cam) denilen ince boya katmanları oluşturmayı olanaklı kılar. Böylece Rönesans sanatçılarının da renk tonlarından bir harmoni oluşturmasını oldukça kolaylaştırırken *kiaroskuronun* formları gerçekçi bir şekilde modellemek için en uygun yöntem haline gelmesine yardımcı olmuştur. Bunu 17. yüzyıl İtalya'sının sıra dışı yeteneğiyle bilinen ressamı Michelangelo Merisi De Caravaggio'nun, çoğunlukla arka fonun büyük bölümlerini karartarak ön plandaki büyük nesnelerin parlak bir şekilde aydınlatılıp, ışık ve gölgeyi resimlerinde nasıl en uç noktalarda kullandığını görebiliriz. Tek bir yerden gelen güçlü ışık kaynağıyla yüksek kontrastın kullanıldığı bu kombinasyonda olağanüstü derecede dramatik bir etki yaratır. Aşağıdaki resimde figür ve nesneler sağ taraftan gelen tek bir ışık kaynağıyla aydınlatılmaktadır. Sahnedeki drama, derin gölgelerle sıcak vurgular ve orta tonlar arasındaki keskin kontrastla daha bir yoğunlaşır. Işık, dikkatinizin çoğunu masa etrafındaki figürlere odaklar (Tarman, 2018).



Resim 36. Caravaggio, *Aziz Matta'ya Çağrı*, 1599-1600, Tuval Üzerine yağlıboya, 322 cm × 340 cm.

Kimi Flaman sanatçılar *kiaroskuroya* oldukça hassas bir yaklaşım eklemiş, sakin bir ruh halini yansıtabilmek için kullanmıştır. Bunlardan biri Hollandalı usta Rembrandt Van Rijn'dir. Bu sanatçı, *kiaroskuro* tekniğini ustaca yorumlayıp işlemesiyle ünlüdür. Resimlerini oluştururken *alla-prima*, ileriki yaşlarında resimlerini daha çok etkisi altına alacak *impasto* tekniklerinin karışımı olan kendine has üslubuyla boyayan Rembrandt ışık ve gölge arasındaki ilişkiyi keşfetmek için çok farklı fırça vuruşları kullanmıştır. *Genç Bir Adam Olarak Otoportre* adlı reminde (Resim 35), daha önce yaptığı birçok otoportreden farklı olarak bu resimde yüzünün büyük kısmı gölgede ve yalnızca sağ yanı hafifçe ışığa maruz kalıyor. Ayrıca, arka plan, diğer *tenebrist* üslupla yapılmış çoğu resmin aksine koyu siyah yerine orta tonlar kullanılarak boyanmıştır (Frances,2001).



Resim 37. Rembrandt, *Genç Bir Adam Olarak Otoportre*, 1628, Meşe Panel Üzerine Yağlıboya, 22.6cm x 18,7 cm.

Kendisine has *alla prima* tekniğiyle *kiaroskuroyu* portre resimlerinde oldukça canlı ve yansıtıcı şekilde kullanabilen bir diğer Barok ressamı Frans Hals'dır. Toplumun çeşitli katmanlarından insanların portrelerini boyamıştır: Memurlardan, lonca üyelerinden belediye başkanlarına, şarkıcılardan meyhane kahramanlarına kadar toplumun her kesiminden insanların karakterini farklı bir şekilde yakalamayı başarır. Pozlar ve yüz ifadelerinde ortaya çıkan kişiliklerinden, yüzlerde idealleştirme olmadığı görülebilir. Hals, gün ışığı ve onun gümüşü parlaklığına düşkün iken, Rembrandt belirsiz bir karanlıkta düşük ışığın yapay kontrastlarına dayanan altın parıltı efektleri kullanmıştır. Hals, sahip olduğu nadir sezgisiyle modellerinin hayatından bir an yakalamayı başarmıştır. Doğanın o anda gösterdiği görünümü, geniş bir renk

yelpazesinde, her ifade biçimini ustalıkla yeniden yaratmıştır. *Alla primada* öyle ustalaşmıştır ki az sayıda belirgin ve akıcı fırça vuruşuyla zengin tonlarda, ışık ve gölge ile figürlerini kolaylıkla modle edebilmiştir.

Tenebrizm

Caravaggio ve onun tarzını takip edenler tarafından kullanıldığı şekliyle parlak ışıkların ve koyu gölgelerin hâkim olduğu resimsel üsluba '*tenebrizm*' denir. Parlak ve aydınlatılmış nesnelerle birlikte geniş siyah arka plan parçalarının kullanılması, Caravaggio'nun çalışmalarıyla öyle yakından ilişkilidir ki, buna '*caravaggism*' de denir. İtalyanca bir terim olan, kasvetli veya gizemli anlamına gelen '*tenebroso*' sözcüğünden gelmektedir. *Kiaroskuroya* çok benzemesine karşın *Tenebrizm* 'de yoğun bir dramatik hava hâkimdir. Çoğunlukla karanlık bir fon önünde yer alan figürlerin ışık ile aydınlatılarak oluşturulan kompozisyonlarda, ışık ve karanlığın oluşturduğu zıtlık Caravaggio'nun eserlerine oldukça yoğun bir dramatizm kazandırmıştır. *Tenebrizm*'in henüz adı konulmadan Albert Dürer tarafından kullanıldığı yer yer söylenmesine karşın, ancak Caravaggio'yla birlikte gerçek bir kimlik kazanmıştır. Caravaggio, işlediği konularda, poz ve ifadeleri ışık ve rengin karanlık içerisindeki güçlü etkisi altında sentezleyerek yorumlar. Bu teknikle formlar çoğunlukla karanlık bir fon önünde tek bir kaynaktan gelen güçlü bir ışıkla oluşturulurken, bu etki modern spot ışığı kullanımına çok benzemektedir (Demir, 2018).

Alla Prima

Alla prima, 'ilk seferde', 'ilk oturuşta' anlamına gelen İtalyanca bir terimdir. Yağlıboya resim yaparken; tuval yüzeyine taslak çizmeden, farklı zamanlarda boyanmış katmanlar oluşturacak biçimde uzun çalışma süresi yerine bütün alana renklerle başlayıp ilk boya uygulamasında resmi tamamlama tekniğini ifade etmek için kullanılır. Bu teknikte, hızlı bir biçimde görüntünün saptanabilmesi için genellikle resmin tamamlanma sürecini uzatacak işlemlerden kaçınılır. Örneğin astar boya uygulaması yapılmaz. Resmin art arda boya katmanları ile parça parça, metodik bir şekilde oluşturulmasını gerektiren geleneksel yöntem yerine, bir resmin tuvalin tüm yüzeyinin bir kerede boyanmasını gerektirir (Keser, 2009). Barok dönem sanatçılarından bazıları ıslak üzerine ıslak boya uygulamayı gerektiren *alla prima* tekniğini kullandılar. Bu sanatçılar arasında Diego Velázquez (1599-1660), Frans Hals (c. 1582-1666), Rembrandt van Rijn (1606-1669),

Jan Porcellis (1580/8-1632) ve Jan van Goyen (1596-1656) öne çıkan sanatçılardır. Frans Hals ve Rembrandt'ın çalışmalarında geleneksel teknikler olsa da daha aşamalı tamamlama sürecine dayalı *alla prima*ı da içerir. Barok dönem sanatçılarının kullanmaya başladığı *alla prima* tekniği daha sonraki sanatçı kuşakları tarafından da benimsendi. Rokoko dönem sanatçıları da bu tekniği benimsedi. Ardından empresyonistlerin temel biçimsel niteliklerinden birisi olarak kabul edilmiştir. Rokoko döneminde, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806), Francesco Guardi (1712-1793) ve Thomas Gainsborough (1727-1788) gibi sanatçılar cesur *alla prima* örnekleri gerçekleştirmiştir.



Resim 38. Rembrandt, Jan Six'in Portresi, 1654

Resim 39. Resim 36'dan detay Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 cm x 102 cm

İmpasto

Bir resme enerji ve karakter katan kalın boya uygulamasını ifade etmek için kullanılan bir terimdir. Boya, spatul ya da fırçayla resim alanı olan tuvale, panoya ya da benzeri bir yüzeye hemen göze çarpması için uygulanır. Kimi sanatçılar boyayı doğrudan tüpten yüzeye sıkarak, fırça ya da spatul kullanmadan uygulamaktadırlar. *İmpasto*; Rubens, Rembrandt, Hals ve Velasquez gibi Barok dönem sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Bir tuvale veya panele, yüzeyden öne çıkmasını sağlayacak miktarlarda uygulanan *impasto*, Barok dönem sanatçıları tarafından yoğun bir ışığın çarptığı

nesnelerin yüzeylerini taklit etmek için sıklıkla kullanılmıştır. Rembrandt, Frans Hals ve Diego Velázquez gibi Barok ressamalar; çizgili ve buruşuk insan tenini/derisini ya da zırh, mücevher ve zengin kumaşların ışıltısını tasvir etmek için *impasto* tekniğini kullanmıştır. Daha sonraki sanatçılar da örneğin empresyonist ve post empresyonistler tarafından da kendi yaklaşımlarını destekleyen bir teknik olarak benimsenmiştir. 19. yüzyılda Manet ve Vincent Van Gogh gibi sanatçılar derinlik ve doku hissi oluşturmak için *impasto* kullanmayı tercih etmiştir. 20. yüzyılda da Constandt, Karel Appel, Jackson Pollock ve Willem de Kooning gibi bazı sanatçılar da genellikle boyanın kendisinin fiziksel özelliklerini vurgulayan bir dinamizm ve jestsel bir tavır ile *impasto* kullanmışlardır (Keser, 2009; McGuinness, 2016).

İlk olarak Barok dönemde öne çıkan *impasto* tekniği; 19. yüzyıl ressamı Vincent van Gogh, resimlerinde kalın, gergin boya lekeleriyle formları oluşturup tanımlayarak, *impastoları* dikkate değer bir şekilde kullanmıştır. 20. yüzyıl ressamaları da, o zamandan beri, bir tuvale kalın bir şekilde uygulanan ham pigmentlerle *impasto*, modern soyut ve yarı figüratif resmin temel bir tekniği haline gelmiştir.

3.1.2 Barok Dönem Resminin Renk Kullanımı

Işık ve gölgenin, renklerin içerisine siyah ve beyazın karıştırılarak elde edildiği Rönesans öncesi dönemin aksine, özellikle Da Vinci ve Rafaelle'in ışık gölgeyi koyu ve açık renklerle oluşturması Barok resmin renk kullanımına oldukça fazla etki etmiştir. Barok resmin ışık-gölge kontrastından oluşan en belirgin özelliği tıpkı empresyonistler gibi büyük ölçüde kontrast renkleri kullanarak oluşturmalarıydı. Işık gölge karşıtlığını bu renklerle oluşturmaları yalnızca bir önceki geleneğin böyle olması gerektiğini söylemesinden kaynaklı değildir. Çünkü sanatsal algı da kendi çağının gerçekliğini kavramaya çalışıp onu yansıtmak için uğraşırken bilimsel gelişmelere paralel görme biçimleri geliştirmiştir. Açıklık koyuluk oranlarının ve bunu belirlerken oluşturdıkları yöntem ve tekniklerin sanatçıdan sanatçıya değişmesine rağmen ortak amaç ışık ve gölge karşıtlığıyla güçlü bir üç boyut yanılsaması ve duygu yüklü sahnelerin oluşturulabilmesidir. Bu kısımda Barok resminin renk kullanımını klasik resimden ayıran en önemli özellik; kompozisyonun belli renklerin etrafında gezen tonlarla oluşturuluyor olmasıdır. Bunun nedeni kullanılan renkler ve onların tonlarıyla yaratılmak istenen atmosfere yakın bir sahnenin yaratılabilmesine olanak sağlamasıdır. Elbette renk kullanımındaki bu değişimin Barok resmine farklı sonuçları olmuştur. Örneğin klasik

resimde rengin simetriye dayalı yatay ve dikey kompozisyonların içinde belirli obje veya figürlerin ön plana çıkarılması için kullanılmasına karşın, Barok resimde renk, kompozisyonun vazgeçilmez bir parçası haline gelmiş ve böylece klasik resmin aksine barok resimde bir biriyle iç içe geçmiş güçlü ışık-gölgeye rengin eşlik ettiği, hareketli diagonal kompozisyonlar oluşturulmuştur.

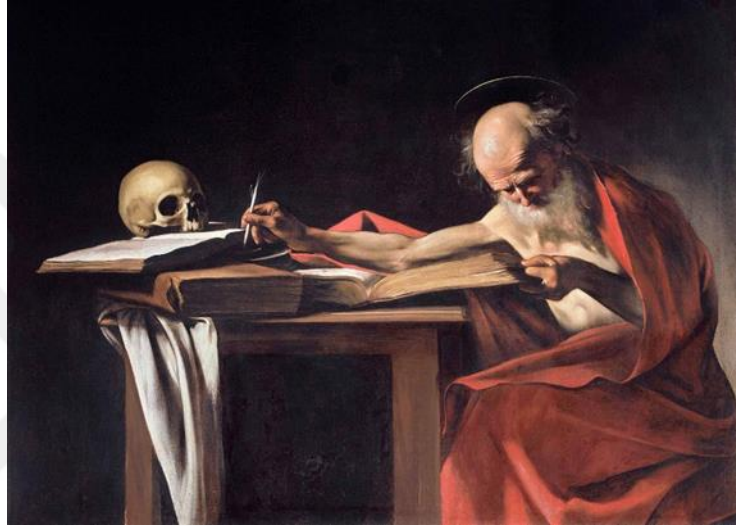
Bir sanatçının mesafeyi belirtmek için renklendirmeyi kullanma yolları ilk olarak Zaccolini tarafından (1618-22) *Prospettiva del colore* adlı eserinde özetlenmiştir. Her biri bağımsız olarak veya diğer ikisi ile birlikte kullanılabilen üç temel yöntem vardı. Biri, hemen ön planda saf renkten, uzaktaki karışık renge geçerek bir renk bozulması yaratmaktı. Bir diğeri odak ve bitişi azaltmak, ön plana daha fazla ayrıntı eklemek ve yakınlaştıkça daha uzak biçimlerden daha keskin konturlar çizmektir. Üçüncüsü, ön planda büyük bir ışık ve gölge kontrastı sunmaktı -parlaklıklar ve en koyu karanlıklarla mesafe arttıkça kontrastı art arda azaltmak. Bu araçlardan herhangi biri bile daha uzak formlardan daha yakın formları ayırt etmeye veya tek bir nesnenin yakın kısımlarını uzaktaki kısımlarından ayırmaya hizmet edebilir.

Barok dönemin renkle ilişkisi çoğunlukla Caravaggio ile analiz edilir. Renklerin bir değer ölçeğinde düzenlendiği, açıklık/koyuluk ve doygunluktaki değişimlerin çoğu zaman birbirinden ayırt edilmediği, değerden bağımsız renk doygunluğunun olmadığı 17. Yüzyılda, Caravaggio'nun hem güçlü hem de *tenebrist* renklendirme biçimlerinin kaynağı olarak anılması, onun rengin ne ölçüde yenilikçi ve dolayısıyla etkili olarak görüldüğünün kanıtıdır.



Resim 40. Barok Resminde kullanılan Renklerin Genel Yoğunluğu.

Kiaroskuro, elbette ki Caravaggio'dan çok önce uygulanmıştır. Ancak tekniği kesinleştiren, gölgeleri karartarak birbirine karıştıran Caravaggio olmuştur. Özne kör edici bir ışık huzmesi içindedir. Bu etkiyi koyu sarı-sarı kırmızı, umber, birkaç mineral pigment (vermilyon, kurşun kalay sarısı, kurşun beyazı), organik karbon siyahı ve bakır reçineden oluşan sınırlı bir paletle elde etmiştir. Amber ve hardal sarısının hâkim olduğu kompozisyonun üzerine daha parlak renklerle hacim ve coşku kazandırmıştır (webexhibits.org,2021).



Resim 41. Michelangelo Merrisi De Caravaggio, Aziz Jerome, 1606, Tuval Üzerine Yağlıboya, 112 x 157 cm.

Caravaggio bu süreçte ışığın çeşitliliğini temsil eden meselelerle de ilgileniyordu, ışığın farklı renk ve dokudaki yüzeyler üzerindeki görünümünü boyuyordu. Bu yüzden Caravaggio'nun tuval üzerindeki renklerin, keskin ışık gölgeyle girdiği ilişkiden yarattığı bu illüzyonu, bir süre sonra onun o güne kadar ki en natüralist ressam olarak anılıp, renk kâşifleri olarak adlandırılan Giotto, Leonardo ve Titian gibi isimlerle karşılaştırılır olmasına yetmiştir. Caravaggio sadece renklendirmenin görkemini arzulamış; et, deri, kan ve doğal yüzeylerin gerçekçi görünmesi için çalışmıştır. . Caravaggio, rengindeki tüm güzelliklerden ve gösterişten kaçınarak tonlarını güçlendirmiş ve onlara kan ve et vererek ressamlara gerçeği taklit etmenin önemini hatırlatmıştır. Caravaggio, yüzey gerçekliğinin bu etkilerini gösterme yeteneğinden dolayı dönemin ışık ve gölgeyi odak noktasına almış olan Scannelli, Malvasia ve Bellori gibi ressamlar tarafından övüldü. Bellori ayrıca Caravaggio'nun natürmortlardaki dokusal yanılsamalar yaratma konusundaki duyarlılığını şu sözlerle övmüştür: 'Odanın bir penceresinden süzülen ışıkla

henüz oluşmuş çiğ damlaları ve camın şeffaflığıyla vazoda bir çiçek çizdi ve çiçeklerin serpilmesini sağladı.’ Henüz oluşmuş çiğ damlalarıyla, her ikisini aynı anda hesaba katmanın özellikle zor olduğunu açıklayarak sözlerini tamamlamıştır. Sonra doğanın başarılı bir şekilde taklit edilmesinin kriterlerini açıklamıştır. Her şeyden önce, gri renklerin (su dici) kaba olmaması ve daha açık renklerle harmanlanması için her parçanın rengine uygun ışığın nasıl verileceğini bilmek gerekir. Ancak, karanlık alanlar ve ışıklı alanlar farklı kalmalıdır, böylece gerçek renkte bir değişiklik algılanmadan ışıkların ve karanlıkların karışımı ile gözün tatmin olması sağlanır. Giovanni Pietro Bellori de güçlü renkleri uyumlaştırmanın zorluğunu fark etti ve bu fikri ilk yayımlayan kişi olmuştur. (Bell,1993)

Renk anlatımını *kiaroskuro* tekniğiyle gösteren diğer usta isim flaman sanatçı Rembrandt Van Rijn’dir. Rembrandt da doğadaki en güzeli seçmeye yönelmeyen, sadece doğayı taklit etmesi gerektiğini temel ilkesi olarak aldığını, aksi halde yapılan her şeyin şüpheli bulunacağı düşüncesini dile getirdiği iddia edilir. Rembrandt doğacı/natüralist gözlemin resimlerine girmesine her hangi bir İtalyan sanatçıdan çok daha fazla izin verse de normatif kuralların dışına çıkarak farklı yollar arayan da bir sanatçıydı. Barok sanatın Rembrandt’ın resminde yükselişini yakından takip edebilme şansını bulan dönemin sanat tarihçisi Von Sandrart; Rembrandt’ın sadece kendi yargısını izlediğini ve yalnızca elde edilen etkinin birinci derecede önemli olarak gördüğünü ileri sürmüştür. Rembrandt, net bir şekilde çizilmiş ana hatlarla uğraşmak yerine yalnızca genel ve ‘evrensel-uyum’un aydınlık, karanlık ve renklendirme yoluyla birleştirilmesiyle ilgilenmiştir. Rembrandt sadece doğanın sadeliğini etkileyici bir şekilde nasıl sunacağını değil, aynı zamanda renklendirmesinin doğal gücü ve uzayda öne çıkma önerisiyle onu güzelleştirmeyi de biliyordu. Rembrandt çok önemli olarak gördüğü ışık ve gölgenin (dikkatlice dengelenmiş gölgeler dâhil) tamamen birbirine bağlı olduğunu, böylece gölgelerdeki ışığın büyük bir sağduyuyla sönerek, renklerin gerçekten parlıyor etkisi yarattığını söylemiştir (Sluijter, 2006).

Rembrandt farklı yönlerden farklı kuvvetlerde gelen ışığı yüzeye nasıl yansıtacağıyla meşgul olan bir ressamdı. Bunun için resimlerinde özellikle portrelerinde, birkaç yönden yansıyan zayıf ışıkları da resme dâhil etmiştir. Işık ve gölgeyi oldukça öznel bir tavırla, biçimi tanımlama önceliğinden ziyade daha çok biçimi ima eden, onu çağrıştıran nitelikleri ön plana çıkarmak için kullanmıştır (Dilim,2020). Dönemin en tipik Yağlı boya resimleme kültüründe derinlik ve zenginlik etkisi yaratmak için opak

alt tabakalar üzerinde kullanılan toprak pigmentleri, Rembrandt tarafından nadiren bu amaçla kullanmıştır. Rembrandt, toprak pigmentlerini renklerini zenginleştirmek için doğrudan diğer renklere karıştırarak kullanmıştır. Rembrandt resimlerindeki güçlü anlatımı, bakırımsı bir parlaklık ve altına çalan ışıkla oluşturmuştur. Bu yüzden resimleri çoğunlukla sarı beyaz, kırmızı, yeşil ve kahverengilerden meydana gelmektedir. Eserlerinde ışık ve gölge arasındaki geçiş oldukça yumuşaktır. Sanatçı değişen renk sıcaklıkları ve kimi zaman kırmızı tonların yanındaki sönmüş yeşille ışık ve gölge arasında yumuşak bir geçiş oluştururken, özellikle portre resimlerinde beyaz ve sarıyı, ışığın en yoğun düştüğü, burun, kaşın üzeri ve alın gibi bölgelerde yağdan parlayan dokuları vurgulamak için kullanmıştır. Işığı yoğun ve altın gibi parlarken, nesnelerin bir yanı gölgede diğer yanı ışıkla yıkanır. Rembrandt resimlerinde, tüm siyahların en koyusu olarak kabul edilen kemik siyahını; kabataslak alt katmanlarda ve modellerinin giydiği kostümlerin karanlık veya siyah bölgelerinde yaygın olarak kullanırken, karbon siyahını; tuval resimlerinde üst zemin katmanında öncelikle renklerinin doygunluğunu azaltmak ya da bir nevi rengi grileştirerek gölgeye yumuşak bir geçiş için kullandı ve bu bazen ten bölgelerinde yarı soğuk tonlar olarak görülebilir (webexhibits.org,2021).

3.2. Barok Dönem Portre Sanatı: Öncü Sanatçılar ve Başyapıtlar

Rönesans resminin yerini Barok resmin almasıyla birlikte psikolojik anlatım ön plana çıktı. Portresi yapılan kişinin suretinin birebir yansımaları tuvale aktarmaktan çok bir insan olarak yaşadıkları ve hissettikleriyle bir karakter oluşturduğu düşüncesi, modelin iç dünyasının da resmedilmesini gerekli kıldı. Rembrandt, ışık-gölge ve karanlığın model ve atmosfer üzerinde oluşturduğu etkinin gücünü hissedip bunu portrelerine ruh katabilmek için başarılı bir şekilde kullanan en önemli isimdir. Portrede ifadeyi kuvvetlendirmek için tek yönlü ışık kaynağı kullanma yöntemini bir adım ileri taşıyan Rembrandt çoğunlukla bu ışığı idealize ederek kişinin içerisinden geçip dışarı yansıyan bir ışık kullanmıştır. Sözü edilen bu lokal ışık barok dönemde mekanın karanlıklar içerisinde belirsizliğe sürüyerek portrenin zaman ve mekan gibi unsurlardan ayrı bir şekilde algılanmasını sağlamıştır. Portrenin kendisi dışında tüm ayrıntıların eriyip yok olduğu bir derinliğin olduğu bu noktada portre, adeta konuşmaya başlar. Gözlerdeki ifade güçlenerek kimliklerin iç dünyasına girilebilir.

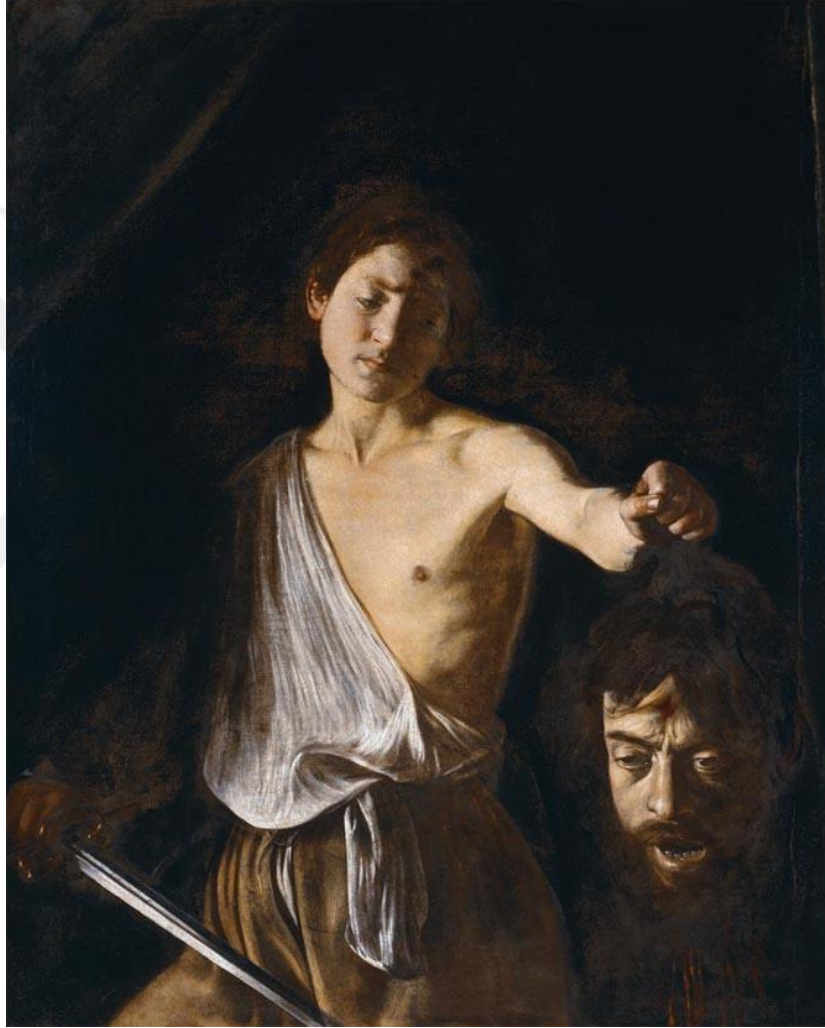


Resim 42. Rembrandt, *63 Yaşında Otoportre*, 1669, Tuval üzerine yağlıboya, 86 cm × 70 cm.

Yüze yakın sayıda otoportre üreten Rembrandt'ın portrelerinin her biri başyapıt niteliğini taşımaktadır. Işığın modle etme gücünün sınırlarını zorlayan sanatçı en basit tabirle portre sanatının sırrını çözmüş ve bu sırdan dökülen yüzleri büyük bir mütevazılık ile sergilemektedir. Rembrandt'ın renk anlatımı, Da Vinci'nin *kiareskurosuna* daha yakındır, fakat onunkinden mavi renk yoktur. Resimlerdeki güçlü anlatım, altın parıltı benzeri bir ışık ile oluşturulmaktadır. Ayrıca Rembrandt, beyazı çığ olarak değil, sarı, kırmızı, yeşil ve kahverengilerle karıştırarak kullanmıştır.

Caravaggio da tek başına portre türünde eserler üretmemiş olmasına rağmen oldukça farklı bir ressamdır. Donatello ve Botticelli gibi birçok ressam Holofernes'in ölü başını Judith'in elinde tasvir ederken, yalnızca Caravaggio onu tam bir vahşet anında yakalayabilmiştir. *Judith Holofernes'in Kafasını Keserken* isimli resminde tarihi bir olayı anlatan hikâyenin asıl amacı; Judith'in temsil ettiği 'erdem'in, 'Holofernes' in temsil ettiği 'günah' karşısında aldığı zaferi göstermektir. Caravaggio genellikle şiddet içeren unsurları çalışmalarına dâhil etmiş ve ayrıca, her zaman hançerler ve büyük kılıçlarla gezen, günlük yaşamda aşırı derecede şiddete meyilli biri olduğu bilinmektedir. Duygularını ifade etme ustası Caravaggio, *Davut Golyat'ın Kesik Kafasını Tutuyor* adlı resminde kendini göstermektedir. Bu resim bir otoportredir. Caravaggio kendisini genç Davut olarak resmetmiştir. Hayatı boyunca birkaç kere ziyaret ettiği, o zamanın Roma'sında sıradan bir olay olan kafa kesmeyi bir tema olarak sık sık kullanmıştır. (Truong, 2016). Resim, çatışmadan kısmen düşmüş bir tunik giyen genç bir adamı (David) gösteriyor. Davut, sol eliyle, havada asılı duran Golyat'ın kafası kesilmiş kafasını saçından tutuyor. Golyat'ın ağzı kısmen açık kaldığından çığlık atarken öldüğü

anlaşıyor. Davut kafaya bakıyor ama bu bakış hiç de zafer kazanan bir kahramanın bakışı değildir. Bu ifadeyle Caravaggio'nun o güne kadar işlediği suçlardan kendini aklamaya çalıştığını, derin bir pişmanlık duyduğunun ifadesi olarak da yorumlanabilir. Sağ elinde Golyat'a karşı kullandığı kılıcı tutmaktadır. Daha yakından incelendiğinde, kılıcın üzerinde 'H AS OS' yazılı aşağıdaki harfler bulunur. 'Alçakgönüllülük gururu öldürür' anlamına gelen Latince bir deyim kısıltması olduğuna inanılıyor.



Resim 43. Caravaccio, *Goliath'ın Kafasını Kesen Davud*, 1609, Tuval Üzerine Yağlıboya,

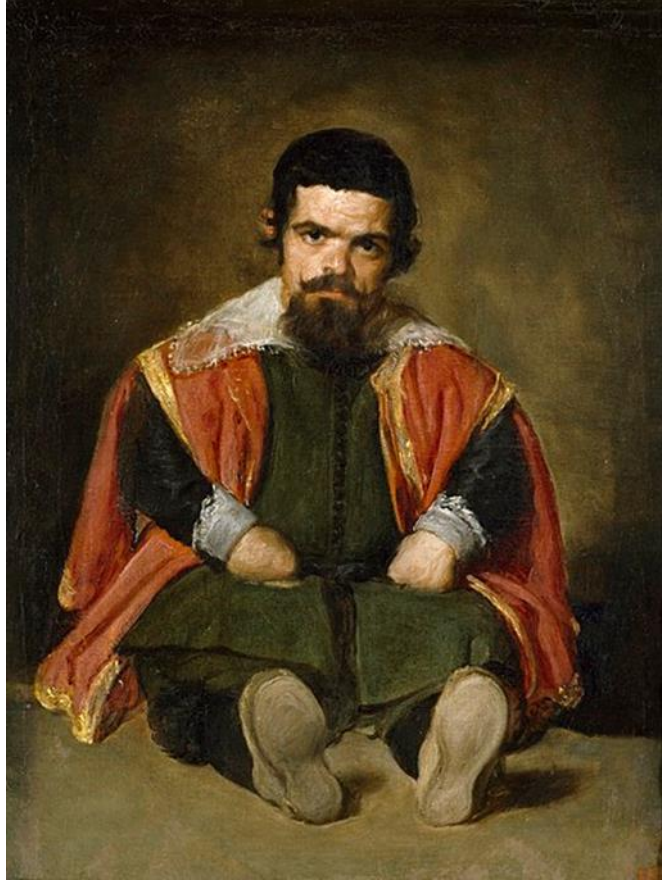


Resim 44. Johannes Vermeer, *İnci Küpeli Kız*, 1665, Tuval  zerine Yağlıboya 44.5 x 38.1 cm.

17. yüzyılda barok tarzda eserler üretmiş olan Johannes Vermeer'in (c. 1665) '*İnci Küpeli Kız*'ı Hollanda'nın Lahey kentindeki Mauritshuis koleksiyonunun en sevilen tablosudur. Resim bir proje kapsamında, 1994 yılında bir restorasyonda incelenerek Vermeer'in tekniğı aydınlatılmaya çalışılmıştır. Konservat rler ve bilim adamları, mevcut olan analitik ve bilimsel araçları kullanarak resmin malzeme bileşimini ve durumunu araştırdılar. *Girl in the Spotlight* adındaki bu ekip; resmin yüzeyindeki ve altındaki malzemeleri görselleştirmek ve tanımlamak, yüzey topografyasını taramak ve yüzeyi son derece yüksek bir oranda büyüterek incelemiştir. Sonunda, Vermeer'in boya katmanları ve ince optik efektler kullanarak ikonik *Kız* imajını yaratmak için attığı adımları ortaya çıkarılmıştır. Ayrıca, resmin ilk başta nasıl göründüğü ve zaman içinde meydana gelen değişiklikler hakkında bilgiler sağlar; Vermeer, sonunda (kısmen) yüzey boyası ile kaplanacak olan alt katmanları zeminin üzerinde kullanarak kompozisyonu döşemeye başlar. 1994 yapılan incelemeden önce bile araştırmacılar yüzeyin altındaki koyu boya tabakalarının fark etmiştir. 1980'de resim stereomikroskop altında incelendiğinde mavi başörtüsü, sarı ceketi ve derisinin gölgelerinin altındaki karbon

içeren alt tabakaları tespit etmek için kızılötesi reflektografi kullanmıştır. Resmin farklı alanlarından kesitleri karşılaştırarak bu alt tabakaların kalınlık ve renk bakımından farklılık gösterdiğini doğrulamıştır. Yazarlar, alttaki koyu boya tabakasını, pürüzsüz açık renkli zemin üzerinde tek renkli bir görüntü elde etmek için yaptığı sonucuna vardılar. Ayrıca Vermeer'in boyayı verimli bir şekilde oluşturduğunu, genellikle alt katmanın üzerinde yalnızca tek bir boya katmanı olduğunu da göstermiştir. Vermeer, istediği efekti elde etmek amacıyla son boya katmanının ve kahverengimsi-siyah alt katmanın hem rengini hem de kalınlığını oldukça iyi ayarlamış görünüyor. Aydınlik alanlarda, ince, koyu renkli alt boyanın üzerinde oldukça opak bir üst boya tabakası vardır. Buna karşılık, karanlık alanlarda koyu alt boya daha kalın ve üst tabaka daha şeffaftır. Katmanlar düz ve birbirinden farklıdır, bu da Vermeer'in üstte yüzey boyası uygulamadan önce alt katmanları kurumaya bıraktığını doğrular (Vandivere, Wadum, van den Berg, & Loon , 2019).

Vermeer'in ışık uygulamalarında gösterdiği büyük ustalık ile yaptığı eserleri, mavi ve sarının tonlarına odaklanmıştır. Resimleri, renk uyumu ile kompozisyon dengesi, sıradışı bir sezgiyle oluşturulmuş olağanüstü bir çekiciliğe sahiptir. *'İnci Küpeli Kız'* resmi, en bilinen resimlerindendir. Kişilik özelliklerine ilişkin bir şey ortaya koyulmasa da, kızın bakışı izleyiciyi kendine bağlar. Gözlerinin hafifçe aralanmış ve nemli parlaklığı ile dudakları, anlık bir poz olarak o an yakalandığı izlenimi uyandırıp, kıza canlı bir görünüm kazandırır. En ince ton geçişleriyle betimlenmiş düzgün cildi, ışıltılı inci küpesi ile mavi türbanı, arka plandan öne doğru çıkarken, kıza egzotik bir hava katar. Sanatçının kullandığı renkleri, nesneler ve mekânla o kadar iyi bütünleştirmiştir ki Velazquez'in siyah, beyaz, gri ve pembeyi birleştirerek yarattığı kendine has özelliğini, Vermeer; limon sarısı, mavi ve inci grisini kullanarak yarattığı uyumla sağlamıştır.



Resim 45. Diego Velázquez, *Sebastian de Morra'nın Portresi*, 1644, Tuval Üzerine Yağlıboya, 106,5 cm × 81,5 cm.

Kendi döneminde İspanya'nın en ünlü ressamlarından biri olan Velázquez'in resimlerinde de öteki İspanyol ressamlar gibi Caravaggio'nun ışık gölge etkileri göze çarpmaktadır. Büyük bir portre ressamı olan Velázquez 17. yüzyıl ressamlarına paralel şekilde portre çalışmalarında ve figürlerde yüz ifadeleriyle gündelik yaşamın sıradanlığını yok etmiş ve figürlere soylu bir hava katmıştır. Tablolarında figürlerin ve nesnelerin mekânda yer alış biçimini üst düzey bir gerçeklikle izleyiciye aktarmıştır. Diego Velázquez'in en bilinen özelliklerinden biri, cüceler ve aptallar portrelerinde gösterdiği dürüstlüktü. Velázquez cüceleri boyadı, çünkü gerçeği resmetmekte yalnızca çirkinliği yakalamaktan ziyade, onun içindeki güzelliği bulmak için de çabaladı. Velázquez, cücelerin basit, deforme olmuş eğlence araçları olarak tasvir etmektense, kimi zamanlar sarayın diğer adamlarını geride bırakacak seviyede insanlığa sahip cüceler olarak resmetmiştir. Sarayda çalıştığı yıllar boyunca cücelerle çevrili yaşadıkten sonra çalışmalarında soytarılara sempatisini gösterdi. Velázquez, cücelerin de insanlardan kalır yanının olmadığını göstermek için kraliyet ailesi için yaptığı figürlerle aynı boyama

ve dikkatle, en az bizim kadar insanlığa sahip cüceler çizdi. Sarayının köleleri olarak, soytarılardan nasıl hissettiğiyle ilgilenip, onların dışında kalan insanlar tarafından nasıl görüldüğünü örneklendirme görevini üstlendi. Realist tarzdaki resimlerinde büyük ayrıntıları yakalama becerisiyle ünlenen Velazquez, bu niteliklerini '*Sebastián de Morra'nın portresi*'nde (Resim 45) sergiliyor. Velazquez, doğrudan bir bakış açısıyla resmederek, onun kendi doğasına ve sakatlığına karşı bariz kızgınlığını vurgulamayı başarmıştır. De Morra, her hangi bir nesnenin olmadığı, düz, koyu bir arka planla kontrast oluşturacak şekilde yerleştirilmiştir. Arka planının boş duvardan ibaret olmasıyla, De Morra'nın kendi dışındaki var olan sosyal hayata büyük bir yabancılık çektiği sonucuna varılır. Başının hafif eğik açısı ve soldan gelen güçlü ışık kaynağı yüzünün sağ tarafını gölgede bırakmıştır. Işık kaynağı figürü toparlamaya yardımcı olur, aksi takdirde karanlık fondaki figür uzay boşluğunda yüzyormuş gibi görünürdü. Velazquez, izleyicinin dikkatini ellere ve yüzlere yönlendirmek amacıyla De Morra'nın kıyafetindeki beyaz yaka ve manşetlerde dantel malzeme kullanmayı tercih etmiştir. Figürü saran kırmızı, altın işlemeli pelerin ise, izleyenlerin dikkatini pelerinden yüzüne doğru çevirmesine yardımcı olur. Küçük bedenini saran pelerin ve yaka, IV. Philip tarafından giyildiği düşünülen askeri paltoya benzer bir görünümündedir. Resim, tuval üzerindeki işaretlerden anlaşılacağı üzere kare yerine ovaldi. Resim, tuval üzerindeki işaretlerden anlaşılacağı üzere kare yerine ovaldir. 1734'te De Morra'nın portresinin de olduğu Real Alcazar of Madrid büyük bir yangından sonra yok olmuştur. Tuvalin daha fazla hasar almaması için aceleyle ve düzensiz şekilde kesilmesinin nedeni bu olabilir.

BÖLÜM IV

UYGULAMA ÇALIŞMALARI

Bu araştırmada yer alan uygulama çalışmalarında, Barok dönem sanatçılarının öne çıkardığı renk ilişkileri ve teknikler kullanılmıştır. Bu bölümde uygulama çalışmalarının her birinin nasıl başladığı, hangi tekniklerin kullanıldığı ve sürecin nasıl sonlandırıldığı açıklanacaktır. Bu aşamada; bu tez çalışmasını hazırlayan kişinin, üretimlerine, resimlerine yabancılaşmasını engellemek için birinci tekil kişi dili kullanılacaktır. Çünkü çalışmanın bu bölümü aynı zamanda sanatçı bildirgesi ya da sanatçı ifadesi olarak kabul edilmesi gereken bir metindir.

Bir resme başlarken tuval hazırlama süreci önemlidir. Tuvalin yüzeyi resmin nihai görünümünü belirleyen önemli işlemlerden biridir. Rengin mat yâda parlak görünmesini, zemindeki renk, üst katmanlardaki rengin değeri açısından belirleyicidir. Zemine uygulanan işlem; fırçanın hareketi, kullanılan boya miktarını belirlemek ve boyanın taze görünmesi açısından çok önemlidir. Bu araştırmaya dâhil edilen uygulama çalışmalarında (resimlerde) Barok sanatçıların tuval hazırlama süreçlerine benzer şekilde, tez öncesi süreçteki genel teknik eğilimim olan tuval hazırlama işlemlerime paralel olarak tuvale ilk aşamada *gesso* uygulaması yaparım. *Gesso*, İtalyanca ‘alçı’ ya da ‘tebeşir’ anlamına gelen bir terimdir. Resim alanında resmin taşıyıcı yüzeyi olan ahşap paneller ya da tuval üzerine uygulanan alçı veya tebeşir tozunun tutkalla karıştırılmasından oluşan sıvı beyaz kaplamayı ifade eder. *Gesso*, *tempera* ve yağlı boya için doymuş, pürüzsüz bir zemin sağlar. Resimlerimde *gesso*yu geleneksel materyallerle değil talk pudra, beyaz akrilik boya ve ağaç tutkalı kullanarak oluştururum. *Gesso* aşamasından sonra Barok sanatçıların eğilim gösterdiği renkleri hazırlarım. Bu renkler sarı, Van Dyke kahverengisi ve kırmızıdır. Genel olarak resimlere kompozisyonun üst kısmından başlayıp, tüm kompozisyonu başa göre belirlerim. Eskize Van Dyke kahverengisiyle doğrudan fırça ve boyayla taslak çizerek başlarım. Her ne kadar, Barok sanatçıları bir kompozisyondaki figürlere lekelerle ışık ve gölge taslağı olarak başlasalar da fırçayla çizgisel taslak oluşturmayı tercih ediyorum. Sonunda tuvalin bir kısmında bir kompozisyondaki figürleri ağırlıklı olarak sarı rengin, kahverenginin yanı sıra yeşilin hâkim olduğu zemini, kuruduktan sonra bir müddet izler, portremi nasıl bir kompozisyon içine yerleştireceğim üzerine düşünürüm. Herhangi bir yansıtıcı kullanmadan, figürü doğrudan fırça ile tuval yüzeyine Van Dyke kahverengisiyle çizerim. Bu tez çalışmasına başlamadan önce bu

işlemi kareleme yöntemi ile geçirmek ya da projeksiyon cihazıyla görüntüyü tuval yüzeyine yansıtıktan sonra kalemle taslak çizimi yaparken, özellikle *alla prima* yaklaşımının doğası gereği söz konusu kareleme ya da yansıtıcı kullanma işlemlerini uygulamaktan vazgeçtim. Sarı ve kahverengi tercihimin nedeni Barok resimle doğrudan ilişkili olmasıdır. Çünkü sarı ve kahverenginin Barok resimlerin büyük bir kısmında başrolde olduğu söylenebilir. Sarı ve kahverenginin ya da kahverengi ve kırmızının birlikteliği Rembrandt başta olmak üzere Barok dönem sanatçılarının özellikle ilgilendiği renk ilişkisidir. Bunun yanı sıra kahverengi, nötr bir renk olduğu için tüm renklerle bir araya getirilebilir. Yanına geldiği hiçbir rengi susturmaz.

Barok Sanatçıların Kullandığı Resim Sanatına Özel Teknikler başlığı altında yer verilen Barok sanatçıların öne çıkardığı teknikler; *impasto*, *alla prima*, *tenebrizm* ve *kiaroskuro* teknikleri olarak görülebilir. *Kiaroskuro*, elbette natüralist yaklaşımın önemli bir parçası olarak klasik Roma'dan itibaren resimlerde yer almıştır. Hristiyanlığın Batı sanatında etkin olmasıyla tıpkı diğer natüralist unsurların ortadan kalkması gibi resimde de kullanımı sonlanmıştır. Daha sonra Batıda klasik kültüre dönüşle, yani erken Rönesans ile birlikte yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Ancak, Barok sanatçılar, *kiaroskuroyu* çok daha geliştirmiş ve *tenebrizme* evrilmiştir. Barok sanatçıların öne çıkardığı ve birçok dönem resminde görülebilen *alla prima*, gerek geleneksel gerekse de çağdaş bir eğilim olarak resimleri daha dinamik, ifadeci ve süreci yansıtan bir teknik olduğu için uygulama çalışmalarında kullandım. Resimlerde, tüm kompozisyonda olmamakla beraber öne çıkarmak istediğim bölgelerde *impasto* uyguladım.

Uygulama çalışmalarımın konusunu portre ile sınırlandırdım. Bu tercihin nedeni, Barok sanatçıların portreyi bir tür olarak öne çıkarıp değerli kılmasıdır. Her ne kadar Rönesans ve maniyerist dönemlerde portreler üretilmiş olsa da portre, Barok sanatçılar tarafından öne çıkarılan bir türdür. Barok döneme kadar üretilen portreler önemli kişileri, örneğin devlet adamlarından, din adamlarının ve azizlerin, Meryem'in, İsa'nın portrelerinden oluşmaktadır. Sanatçıların otoportreleri de mevcuttur. Ancak nicel bakımdan portreler; dini içerikli alegorilerin, Tivrattan ve İncilden dini öykülerin, azizlerin yaşamlarının ya da İsa'nın yaşamının konu edildiği resimlerle kıyaslandığında çok daha azdır. Barok dönem sanatçıları, Johannes Vermeer'in *İnci Küpeli Kız* adlı resminde olduğu gibi, sıradan insanın da portresini yapmaya değer bulmuşlardır. Bu bağlamda uygulama çalışmaları, tür bakımından Barok sanatçıların tercihlerine paraleldir.

3.1. Uygulama Çalışmalarının Süreç ve Teknikleri

3.1.1 Gülümseyen Genç Kız



Resim 46. *Gülümseyen Genç Kız*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 85x65

Gülümseyen Genç Kız adlı resim (Resim 46), 85x65 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde yapılmış bir portredir. Bu portrenin tuvaline öncelikle *gesso* uyguladım. Ardından Van Dyke kahverengisi ve haşhaş yağını karıştırarak çizim yapacağım yüzeyi yağa doyurdum; çünkü yağlı yüzey üzerinde çok az boyayla çok daha uzun süre çalışılabilir. Bu durum, *alla primanın* bir gereği olan ve Barok resmin ıslak boya üzerine ıslak boya uygulaması tekniğini kolaylaştırmaktadır. Söz konusu karışımın içerisine renk katmamın amacı ise transparan bir orta ton üzerinde koyu fırça darbeleriyle çalışabilirken, ışık alan yüzeyleri sadece silerek ortaya çıkarabilmeme olanak sağlamasıydı. Bu tez çalışmasında, öncesinde alışkanlık edindiğim imgeyi, figürü tuval yüzeyine kareleme ya da yansıtıcı ile aktarma işlemi yerine doğrudan fırça ile çizmeyi tercih ettim. Bu resim, deseni bu yöntemle tuval yüzeyine çizdiğim ilk resimdir. Figürün parçalarını tuvale yerleştirirken başın ölçüsünü referans aldım. Koyu ve açık bölgeleri belirlemeden önce başın açısını, alnın ortasından geçtiğini düşündüğüm bir doğruyla belirledim ve bu doğrunun açısına göre yüzün elemanlarını yerleştirdim. Portrenin eskizi tamamlandıktan sonra elin konumuna ulaşmak için kumaş kıvrımlarının yerlerini belli

edip aynı zamanda eklem yerlerini belirsizlikten kurtardım. Bütün eskizi Van Dyke kahverengisiyle tuvale çizdikten sonra *imprimaturayı* oluşturmak üzere beyazı aynı renkle kırarak ışığın astar halini tek düze boyadım. Işık değeri arttıkça beyaz miktarı ve yoğunluğunu da arttırarak hacim oluşturmaya çalıştım. Resim bitmeye yakın bir bütünlüğe kavuştuğunda eskiz ve boyama birbirine geçtiği için, hata ayıklama sürecine başlayıp gözüme hoş gelmeyen noktaları uyumlu olanlarla değiştirdim.

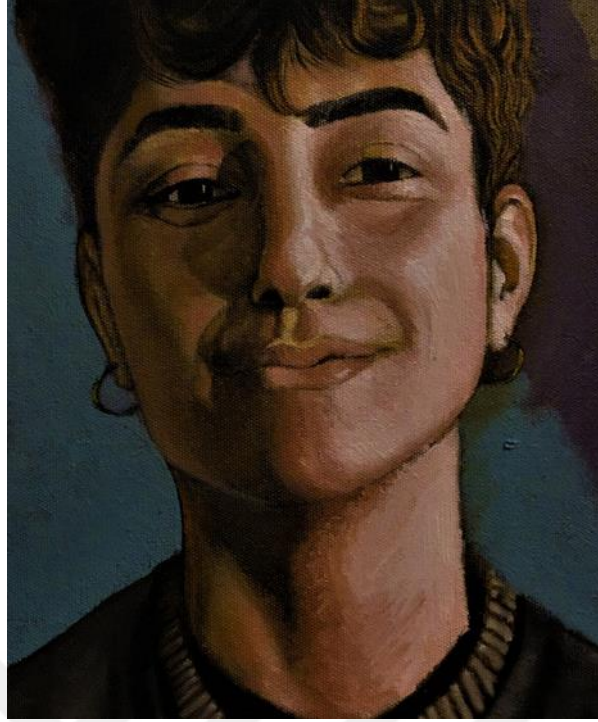
Bu portrede, Barok resmin sıradan insanların portrelerini betimlerken ifadeye ekledikleri bir mimiği betimledim: Gülümseme, gülme, barok döneme kadar sanatçıların resimlerinde tercih etmedikleri bir mimiktir. Gülme eylemi, insanın yüzünde çeşitli kasların hareket ederek, gülmenin düzeyine bağlı olarak çarpıtmalar oluşturarak, Rönesans'ın ideal güzellik olarak kabul ettiği yüceliğin, ağırbaşlılığın tahribi olarak görünmektedir. Sıradan insanı resme konu edinmeye başlayan Frans Halls ve Carraci başta olmak üzere Barok dönem ressamı modellerini gülümserken betimlemiştir (Keser, 2006). Bu yargı hemen akla Mona Lisa'yı karşıt bir örnek olarak hatırlatabilir. Ancak *Mona Lisa* adlı resmin konusu, mimiği, yumuşak ve ağırbaşlı bir tebessümdür. Barok teknikler dışında Barok dönemin resimsel kompozisyonlarıyla olan ilişkilerden biri de elleri kompozisyona dâhil etmemdir. Rönesans'tan beri süregelen ve Barok dönemde de Caravaggio, Rembrandt ve Frans Halls gibi önde gelen sanatçıların da elleri portre resimlerinde, kompozisyonlarına dâhil etme geleneğini sürdürecektir bir biçimde, ellerin yüzle birlikte kullanılarak portrenin etkisinin kuvvetlendirilmesi yöntemine uygun olarak kompozisyona dâhil ettim. Resme, *Alla prima* tekniğine uygun şekilde kareleme yöntemi veya yansıtıcı bir alet kullanmadan yalnızca desen bilgisini kullanarak tuvale direk fırçayla çizerek başladım.



Resim 47. *Gülümseyen Genç Kız* adlı resmin boyama aşamaları

Bunun için önce; göz, kulak, burun, ağız ve kaş gibi elemanların sınırlarını ve birbirleriyle olan simetrik ilişkileri renk ekleme çıkarma yöntemiyle tekrar konumlandırımdım. Yüzdeki orantı gözüme doğru gelmeye başladığında tekrar kollara ve ellere yönelip yüzde yaptığım *imprimaturayı* ellerde de yapmaya gayret ettim ve böylece hacim oluşturabildim.

Temel olarak zemin boyamayla başlayıp nötr gri ve şeffaf kahverengi katmanları üst üste bindirerek tonları oluşturup, temel ışık-gölge ve hacmi ortaya çıkarttıktan sonra ışığın en yoğun olduğu bölgelere gelecek olan beyaza sınırlı miktarda renk ekleyerek gölge alanların renksiz ve nötr görünmesine ve ışık alan bölgeyle kontrast oluşturarak hacim oluşturmaya çalıştım. Tuvalde figür, bitmişlik görünümü kazanmaya başladığında, araştırma çizgilerinden oluşan sınır dışına taşmaları, özellikle portrenin etrafını Van Dyke kahverengisiyle kırılmış bir grimsi morla sardım. Bu rengin olmasının nedeni yüzün gölgede kalan nötr kısmına hem ışık hem de renk olarak bir zıtlık oluşturma çabasından kaynaklanırken, Van Dyke ile kırılmasının (siyahla da kırılabilirdi) sebebi rengin doygunluğunun azalmasıyla geriye doğru giderek bir renk perspektifi oluşturma çabasından ileri gelmektedir.



Resim 48. *Gülümseyen Genç Kız* adlı resimden portre detayı

Yüzün ve başın etrafını kırık morla kapatınca resimdeki ışık miktarının hedeflediğimden fazla olduğunu ve yüzün gölge kısmında tonun dengesiz dağıldığını fark ettim. Üstelik burnun silüetinden düşmüş bir gölge gibi görünmeyen bölgenin sınırlarını doğru oluşturamadığımı gördüm. Ancak gölgenin sınırlarını doğru belirlediğimdeyse gölge içerisindeki anatomiden kaynaklı girinti ve çıkıntıların yeterince hacimsel durmadığını fark ettim. Referans aldığım model ya da fotoğraftaki ton değişimlerinin ortalamasını bulup tekrar düzelttim. Işık alan bölgeleri, sıcak tonlarda işleneceği ihtimaline karşılık, gölge olan bölgelerin sıcaklık etkisini arttırmak için nötr bir tonda (kahverengi-yeşil) boyadım. Aynı renk ilişkilerini kaş altı ve göz çukuruna düşen gölgeyle tenin diğer bölgelerinde de kullanma ihtiyacı duydum.

Burnun gölgesine uyguladığım renklerin aynısını yüzün gölgede kalan diğer kısımlarına uygulamam, yüzdeki ışığın yoğunluğunun istediğimden çok daha fazla olduğunu gösterdi. Bu fazlalığı gidermek amacıyla ve arka plandaki mor renkle dengesini sağlamak için okra sarısı ve morla oluşturduğum yeni renkle ışık ve gölge arasındaki sert geçişi yumuşatarak, özellikle ışığın yatay düştüğünü düşündüğüm bölgelerin ton değerlerini çok yumuşak fırça dokunuşlarıyla düşürdükten sonra resmin sürecini tamamladım.

Bu resim, *alla prima* tekniğini uyguladığım ilk resim olarak bazı sorunlar ve güçlükler yaşadığım resimdir. *Alla prima* tekniği uygulama çalışmalarında alet ya da yöntem olmadan da yalnızca desen bilgisiyle figürü tuvale yerleştirebileceğim fikrini düşünmek çok zor olmakla beraber resimlerimde bulunması gereken önemli bir görsel nitelikti. Ancak, sanki bisiklet sürmeye yeni başlamış biri gibi bir teknikten diğer bir tekniğe geçiş aşamasında bocalamalar yaşamamak için ayrıntılara çok fazla odaklanmamak gerektiğini fark ettim. Bu yüzden resmin ilerleyen aşamalarında üst üste iki ya da üç *glazing* uygulaması yapmam gerekebilir. Her *glazing* tabakası aynı konu üzerinde temiz bir çalışma alanı sunuyor. Çünkü en doğru bölgelerde, en doğru oranlarda boyanmış bir önceki katman, daha iyisine ulaşmam için yeni katmanda bana rehberlik ediyor. Formları, süreç içerisinde yoğunlukla bilinçsiz şekilde idealleştirdiğimin farkına varmama rağmen, ortaya çıkan oran ve orantı ilişkilerinin kompozisyona zarar vermediğini düşünerek bu durumun devam etmesine izin verdim. Ancak kumaşa form ve dokuyu ışık- gölge kontrastlığı içerisinde birleştirmem zaman aldı. Bunun nedeni kumaşa form katmak için lekelerden çok çizgiye başvurmuş olmamdı. Figürün arka planında eskiz niteliği taşıyan Van Dyke kahverenginin ve mavinin sürülme biçimi ve tamamlanmış hali resimde *alla prima* niteliği oluşturmuştur. Tüm zorluklara rağmen, bu çalışma süreci yeni bir kişisel resimsel yaklaşım oluşturabilmem açısından önemli deneyimlere olanak sağladı.

3.1.2 Mor Koltukta Otururken



Resim 49. *Mor Koltukta Otururken*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70x65

Mor Koltukta Otururken adlı resim (Resim 49), 70x65 cm boyutlarında ve tuval üzerine yağlıboya tekniğindedir. *Gülümseyen Genç Kız* adlı resimde yapmış olduğum gibi resme başlarken önce tuval yüzeyine gesso uygulaması yaptım. Figürü, tuval yüzeyine karakalemle çizdikten sonra en çok zorlanacağımı düşündüğüm kıyafeti boyamaya başladım. Rembrandt'ın 1628 tarihinde yapmış olduğu *Genç Bir Adam Olarak Otoportre* (Resim 35) isimli eserindeki ışık-gölge ve fon ilişkisi içerisinde *kiaroskuro* yöntemine ve *tenebrist* üslubuna uygun olarak boyamaya çalıştım. Ancak Rembrandt'ın söz konusu resminin aksine modelin ellerini kompozisyona dâhil etmeye karar verdim. Bu çalışmada Barok teknik ve yöntemlerini daha kontrollü şekilde uygulayabilmek için, resmi aktarma aşamasında kareleme yöntemini kullandım. Resimde hacim ve boyut oluşturmak için *griasille* ve *glazing* tekniğini kullandım. *Griasille* esasen ortaçağda pencerelerdeki vitraylarda kullanılan monokrom gri ile oluşturulan ilk boya katmanını tanımlamak için kullanılan bir terimdir (Whitehose, 2006). Resim sanatında bu teknik 14. yüzyılda yağlıboyanın keşfiyle kullanılmaya başlanmış, renklendirme öncesinde resmin gri tonlarla temel ışık-gölge değerlerinin boyanması yöntemine dayanmaktadır. *Griasille* (gri tonlarda) resmin başlangıç aşamasında ışık ve gölgenin siyah-beyaz tonlarla oluşturulması anlamına gelmektedir. *Glazing* (camlama) ise siyah beyaz tonlarda oluşturulan katmanın kurumasından sonra özellikle ten bölgelerinin üzerinde, renklerin

yağla transparan hale getirilip renkli cam etkisi oluşturacak biçimde alt katmandaki ışık ve gölgenin dinamizmini kaybettirmeden renklendirilmesi yöntemine denmektedir (Hunt,2019).

Kıyafeti ortaya çıkarırken amaçladığım şey, keskin ışık alan kısımları beyazla, gölgede kalan kısımları soğuk renklerle boyayarak hacimlendirmektir. Ancak kıyafetin hacim kazanabilmesi için içerisindeki bedeni sarmış olduğu hissini kuvvetlendirmem gerekti ve bu yüzden kumaşın vücut hatlarına paralel ilerleyen motiflerini belirtme ihtiyacı duydum.



Resim 50. Mor Koltukta Otururken adlı resmin tamamlanmamış aşaması

Kompozisyondaki yüzün gölgede kalan kısmının ayrıntıları üzerine çalışırken ışıklı alana göre ya çok aydınlık ya da çok karanlık boyamam, resmin sürecini zorlaştırmıştır. Bunun için yüzün üzerine birkaç defa *glazing* uygulaması yapmak gerekti. Çünkü *kiaroskuroyu* uygularken ışık ve gölgenin dengeli bir biçimde dağılması gerekir. Bu uygulamayı özellikle yüzün gölge kısmını önceleyerek kullanmamın nedeni; ayrıntıları her verişimden sonra keskin ışığa dengeli bir kontrast oluşturamadığım için gölgedeki ayrıntılarda daha bütünsel ve tekdüze bir görüntü elde ederek daha hafif tonlama yapmam içindi. Sonunda üst üste okra kahveyle uyguladığım *glazing* ve *titanyum* beyazı sonucunda bu kadar zorlanmamın nedenini *titanyum* beyazının aşırı örtücülüğüne bağladım. Bu yüzden nihayet çinko beyazının özellikle Rembrandt'ın paletindeki büyük önemini anladım. Çünkü çinko beyazı; transparanlığı sayesinde ışık ve gölge arasında

yumuşak bir geçiş sağlarken aynı zamanda ışık ve rengin dışında pentürel bir etki bırakarak hacim oluştuyordu.



Resim 51. *Mor Koltukta Oturuken* adlı resimden portre detayı

Yüzdeki problemleri çözdükten sonra, öncesinde astar olarak attığım ve yalnızca siyah leke halinde duran saç hacimlendirebilmek için yalnızca ışık alan bölgeleri kahverengiyle kırdığım beyazla boyamaya başladım. Ancak bir süre sonra saçların tamamen beyaza döndüğünü gördüğümde istediğim etkinin oluşmadığını gördüm. İstediğim şey, saçlara hacim katarken *impastoyu* kullanmaktı. Bunu düzeltmek için ıslak boya üzerine sprey vernik sıkarak, *glazing* uygulayabileceğim sahte bir kurumuşluk etkisi yarattım. Yağ ile okra kahveyi karıştırıp saçlara uygulasam da bu resimdeki saçın görsel karakterinin *impastoyu* kabul etmediğini gördüm. Bu nedenle bu resmin üzerinde *impastoyu* belirginleştirmekten vazgeçtim. Ancak, portrenin arka planında *impasto* aracılığıyla doku oluşturulduğu görülebilir.

Figür ve fon ilişkisini tamamlamak için yine Rembrandt'ın aynı resminde *kiarokuro* ilkesi içerisinde kullandığı figür-fon kontrastını kullanmaya çalıştım. Resmin kenarlarını temizlemek amacıyla kullandığım yosun yeşilinin çiğ durduğuna karar vererek resmin bütününe sürdüğüm bu rengin kurumasını bekledikten sonra gri eklediğim buz mavisini spatul ile figürün gölgede kalan kısmının kenarlarından başlayarak bütün arka plana, yer yer eski rengin alttan görünmesine izin vererek yaydım. Nihayetinde

istediğim genel etkileri yakaladığımı düşünerek resmi bitirmeye karar verdiğimde Barok resmine göre renk kontrastlarından yoksun ve oldukça nötr olduğunu fark ettim. Ancak bu resmin, tam anlamıyla Barok dönem resmi yanılması yaratan bir resim değil, Barok dönem üslup ve tekniklerine öykünen bir resim olduğunu ve çalışmamın amacına hizmet ettiğine karar vererek çalışma sürecimi nihayetlendirdim.

3.1.3. Duvar Önünde



Resim 52. *Duvar Önünde*, 2021, Ahşap Üzerine Yağlıboya, 30x40 cm.

Duvar Önünde adlı resim (Resim 52), 30x40 cm boyutlarında ahşap panel üzerine yağlıboya tekniğinde bir portre resmidir. Resme başlarken zımparalanmış ahşap yüzeye diğer resimlerde olduğu gibi *gesso* uygulaması yaparak başladım. Bu resmi oluşturmadaki öncelikli amacım *Tenebrist* bir yaklaşım sergilemek olduğu için Barok dönem sanatçıların teknikleri içinde yer almasa da yorumlamak istediğim fotoğrafı, buraya transfer ettikten sonra hızlı kurutucu medyumla karıştırdığım kahverengiyi tenin olduğu yüzeylere sürdüm. Elde etmek istediğim etki için Valezquez'in *Sebastian De Morra'nın Portresi* adlı resmindeki renk, ışık ve fon-figür ilişkisi ile *tenebrist* yaklaşımını yeniden incelemem gerekti. Yüzey kuruduktan sonra *kiaroskopun* resme kattığı derinlik yanılmasını yaratmasını istediğim yüzün en karanlık kısmını Van Dyke kahverengisiyle taslak biçiminde belirledim. Ancak önceki iki resimdeki kompozisyonunun aksine (*Gülümseyen Genç Kız* ve *Mor Koltukta Otururken*) ellere yer vermeyerek daha sınırlı bir alan üzerinde çalışmam gerekti. Omuzlar ve üst kolun bir kısmı da kompozisyonda yer almasına karşın bu resimde sadece portreye odaklanarak

resimde bir tamamlanmışlık etkisi oluşturdum. Bu tercih *alla prima* tarzını destekleyen bir seçim oldu.

Van Dyke kahverengisiyle nötr hale getirdiğim beyazla yüzün ortalama ışık alan kısmını gölgeye doğru yumuşak bir geçiş oluşturacak şekilde boyadım. Hacim ve boyut oluşturmak için ışığın en çok yansıdığı yere doğru beyaz miktarını arttırarak boyamaya devam ettim. Yüz kısmında *imprimaturayı*, yani taşıyıcı yüzey üzerine sürülen ilk boya katmanını oluşturduktan sonra yüzün dışına taşan boyaları hem temizlemek hem de resme devam ederken daha net bir görüş elde etmek için saç astar şeklinde siyahla kapatarak ışık gelen tarafı hafifçe belirginleştirdim. Resim kuruduktan sonra yine üzerine kahverengiyle yağı karıştırarak *glazing* uyguladım ve tekrar kurummasını bekledim. Resmin kurummasını beklerken portreyi, izleyenin bakışının odağına almak için giysiyi tamamen siyaha boyayarak kolların ve boynun sınırlarını çizmiş oldum.



Resim 53. Duvar Önünde adlı resmin aşamaları

Resim kurumaya devam ederken portreyi daha ön plana çıkarabilmek için arka planda Barok tarzında renk denemeleri yaptım. Öncesinde sürdüğüm kırmızı, portreyi atmosferinden koparınca Van Dyke kahverengisiyle kırmızıyı karıştırarak bir deneme daha yaptım. Ancak bu başarılı bir uygulama değildi ve bu nedenle tekrar Barok resminin başyapıtlarına bakmam gerekti. Valezquez'in *Sebastian De Morra'nın Portresi* adlı resmindeki arka planın bu resim için doğru bir örnek olduğuna karar verdim. Bu nedenle bütün arka planı kahverengi ve okra sarının, portrenin koyuluğuna yaklaştıkça hâkimiyetini arttırdığı bir fon oluşturdum. Arka planda yer alan boyama biçimi bir yandan duvar sıvasında aşınma, eskime etkisi yaratırken bir yandan da resmi bir *alla primaya* dönüştürdü. Arka planda aynı zamanda *impastoyu* da belirginleştirdim.

Bütün yüzey kuruduktan sonra yüzü ortaya çıkaran, ifadeyi belirginleştiren ışığın son halini rahatça çalışabilmek için yüzeyi yağlayarak kahverengi ve kırmızı karışımıyla kıldığım beyazla yüzün en belirgin ışıklarını oldukça yumuşak bir şekilde boyadım. Aynı ışığı kollara vermeyi düşünsem de sonrasında bunun portreye odaklanan ilgiyi dağıtacağına karar vererek resme bu şekilde son verdim.

3.1.4. Küpeyi Takarken



Resim 54. *Küpeyi Takarken*, 2022, Tuval üzerine Yağlıboya, 90x100 cm.

Küpeyi Takarken adlı resim (Resim 54), 90x100 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde bir portre resmi. Tuval yüzeyine yapılan ilk işlem *gesso* uygulamasıdır. Bu resim, hem bir portre olarak, hem resimsel nitelikler ve teknikler açısından hem de bir jest tarifi olması bakımından Barok döneme öykünmektedir. Resimde; *kiaroskuro*, *tenebrizm*, *alla prima* belirgin niteliklerdir. *Alla prima* tekniği, resmi oluştururken özgün bir form oluşturmaya yardımcı olurken, resmi hızlı bir şekilde sonuca götürme zorunluluğuyla zengin pentürel etkiler bırakmaktadır. Jest tarifi, yani ellerle ilgili bir hareketi konu edinen bir portre resmi olarak; yatay yüzeye dikey duran figürün kollarının yüzün yönünün tersine, tuval yüzeyinde diyagonal hareketler oluşturacak şekilde düzenlemek resimde jesti daha belirgin hale getirdi. Resme başlarken yağ ve kahverengiye karıştırarak resmi yerleştirecek olduğum yüzeyi bu karışımla kapladım. Böylece orta bir tondaki yüzey üzerinde ışık ve gölgeyi çok açık veya koyu bir

yüzey üzerinde olduğundan çok daha kontrollü bir şekilde oluşturabilmeme yardımcı olacaktı. Bu resim Caravaggio'nun resimlerini ışık ve gölge ilişkisi bakımından yeniden incelemeyi gerektirdi. Van Dyke kahverengisi, Caravaggio'nun resimlerinin bütününe hâkimdir. Bu yüzden resmin geneline hakim olmasını istediğim transparan kahverengiye uyguladıktan hemen sonra fırçama boya almadan tuval yüzeyindeki yağla karışık boyayı eksiltme yöntemi ve yalnızca desen bilgisiyle çizerek başın boyutlarını ve temel hatlarını ortaya çıkarttım. Yüzeyde eksiltebilecek boya kalmadığında tuval yüzeyine boya ekleyerek figürün konturları ile kaş, göz ve saç gibi uzuvları belirgin şekilde betimledim. Van Dyke kahverengisini kullanmamın nedeni okra kahverengisinin daha koyu bir tonu olarak düşünmemdi. Böylece iki rengi yan yana getirdiğimde birbirine tezat durmayan bir ton skalasından kaynaklı uyum oluşturmaktı.



Resim 55. *Küpeyi Takarken* adlı resmin boyama aşamaları

Ellerin yerini belirlerken kulak, burun, göz ve dudağı referans olarak yerleştirdim. Kompozisyon bakımından ellerle başın ilişkisini kurduktan sonra ışık alan kısımları bir bez yardımıyla silerek ortaya çıkarttım. Figürün ana ışık kaynağıyla aydınlanan kısmıyla ters ışıktan faydalanan kısımların dışında kalan daha koyu bölgelerinde *tenebrist* bir etkiye ulaşmak için tamamen Van Dyke kahverengisiyle boyadım. Bunun sonucunda hala istediğim sonuca yaklaşamadığımı fark edince çareyi ışık miktarını arttırmakta buldum. Kahve-kırmızıyla kırdığım beyazı ışık miktarını, gölgelere yeterince kontrast oluşturacak biçimde arttırmaya çalıştım. Ancak bu kez ışık miktarı istediğimden fazla oldu ve bunun nedeninin boyamadan değil ışığın figüre vuruş açısından kaynaklandığının farkına vardım. Bunu çözebilmek için de arka planı koyulaştırarak yüksek miktarda ışığı arka planın içinde sıkıştırma yoluna başvurdum. Bunun için barok resimde sık sık kullanılan kahverengi ve kırmızı kombinasyonunu, önce kırmızıyı, onun üzerine de Van Dyke kahverengisini sürerek kullandım. Fakat bunu yaptıktan sonra bile hacmi yeterince

oluşturamadığım düşüncesi beni başka arayışlara itti. Bu yüzden nispeten yapay duracak olsa da *kiaroskuronun* en önemli özelliklerinden biri olan ters ışığı kullanmak daha doğru olacaktı. Seçtiğim renk, tenin ışık alan bölgesindeki renge kontrast oluşturacak bir renk olmalıydı. Bu nedenle kahverengiyle kırdığım mavi-yeşil tonlarındaki renkle ters ışığı ekledim. Tüm kararlar ve süreçler sonunda resimde kullandığım *tenebrizm*, *kiaroskuro*, *alla prima* teknikleri ve konu açısından da jestsel bir hareket içeren bir portre olarak bu resim, Barok dönem resmine biçim ve içerik açısından öykünen çağdaş bir kompozisyona dönüştü.

3.1.5 Dilara'nın Portresi



Resim 56. *Dilara'nın Portresi*, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 30x30 cm.

Dilara'nın Portresi adlı bu resim (Resim 56) 30x30 cm boyutlarında, tuval üzerine yağlıboya tekniğinde bir portredir. Resme başlarken ilk yaptığım şey diğer resimlerde olduğu gibi yüzeye *gesso* uygulamak oldu. Ardından tuvale yardımcı araçlarla aktardığım resmin koyu bölgelerini Van Dyke kahverengisiyle boyayarak zemin boyasını oluşturdum. Resimlemeye zemin boyama ile başlamamın nedeni koyu bölgeleri resmin ilerleyen aşamalarında ışık ve gölgeyi boyarken çamurlaştırmamak ve gittikçe artan beyaz oranlarını üst üste bindirerek hacim oluşturma denememdi. Bu resmin ışık gölge ilişkisini ve renk kontrastlarını, *tenebrist* etkiler oluşturacak biçimde boyayabilmek için

Caravaggio'nun da kullandığı *grasille* ve *glazing* tekniğini uygulamaya çalıştım. Renk kompozisyonunu kurarken elbise ve baştaki eşarbin kırmızılarının sıcak ve soğuk kırmızı olarak birbirlerine kontrast oluştururken aynı zamanda arka planda kullanmayı düşündüğüm yeşil-mavi fona da kontrast oluşturmasını planladım.

Zemin boyamayı yaptıktan sonra resmin kurumasını bekledim ve yağa karıştırdığım okra kahverengisiyle üzerine ilk *glazing* katmanını renkli cam etkisi yaratacak şekilde uyguladım. Ardından tenin gölgede kalan kısımlarının anatomik yapısından kaynaklanan ayrıntıları, beyazın örtücülüğünü kırıp transparan bir yapıya kavuşması için bol yağla karıştırarak işlemeye başladım. Bu sayede renk karıştırmama gerek kalmadan sadece yağın boya içindeki miktarını arttırıp veya azaltarak koyu zemin üzerinde istediğim miktarda örtücülüğe ulaşabildim. Bu uygulamayı; en fazla ışık alan bölgeyi boyamaya yaklaştıkça yağ miktarını azaltıp boya miktarını arttırarak kullanmaya devam ettim. Yüzde ve tende istediğim hacim ve etkiyi yakalayınca bu bölgeyi kurumaya bıraktım ve saçtaki eşarbi ve elbiseyi boyamaya başladım.



Resim 57. *Dilara'nın Portresi* adlı resmin tamamlanmamış aşaması

Arka planı karanlık yapmayı düşünsem de elbise ve baştaki eşarbin sıcaklığını kullanarak fonla kontrast oluşturabileceğim düşüncesi beni bu karardan vazgeçirdi. bu yüzden turuncu ve kırmızıya kontrast bir renk olan yeşil tonları kullanmaya karar verdim. Bunun için Van Dyke kahverengisi ve sarıyı karıştırıp içine beyaz eklediğim boyayla

oluşturduğum yosun yeşiliyle bütün arka planı, doku da oluşturabilmesi için, spatul ile kapladım. Yine bu bölgenin de kurummasını bekledikten sonra grileştirdiğim açık maviyi, alttaki rengin de yer yer görünebileceği şekilde üzerine sürdüm. Fonda istediğim etkiyi yakaladığımda *imprimatura* halindeki yüz ve ten kurumuştur. Yüze renk katmam gerekiyordu ve bu nedenle son *glaze* katmanını yağla transparan hale getirdiğim okra kahverengisini ağırlıklı olarak yüzün orta tonlarına-*imprimaturanın* üzerine sürerek yüzün son rengini verdim. Barok resmin en belirgin özelliği olan ışık ve renk kontrastını en azından figür fon ilişkisi içinde yakalayabildiğimi düşündüğümde resmi bu şekilde sonlandırmaya karar verdim.

3.1.6. Mavi Karanlık



Resim 58. *Mavi Karanlık*, 2021, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x70 cm

Mavi Karanlık adlı bu resim (Resim 58), 50x70 santimetre boyutlarındaki tuval üzerine yağlıboya tekniğiyle üretilmiş bir resimdir. Bu portrede diğer resimlerden biraz daha farklı bir teknik söz konusu oldu. Her ne kadar resmi tuvale aktarma ve kompozisyonu yerleştirme aşamasında yalnızca desen bilgisinden yararlanmış olsam da bundan önceki resimlerde yeterince güçlü şekilde elde edemediğim *tenebrist* etkiyi en

azından yüzde yakalayabilmek için yüzeye boya yüklemekten çok yüzeydeki boyayı eksilterek zemindeki rengin ortaya çıkarılması yöntemini kullandım. Bu yüzden resme başlamak için tüm yüzeyi beyaz tuval üzerine Van Dyke kahverengisiyle kapladım. Bu sefer paletimde tuvale eskiz çizmek için yüzeyden daha koyu bir boyam olmadığı için silme yöntemiyle başladım. Bu şekilde resmin geneline hâkim olan karanlığın içerisinde, yalnızca ışığa odaklanarak formu bulmaya çalışmamın güçlü bir pentürel etki bırakırken ışık ve gölgenin zıtlığını resimleme süreci içerisinde daha keskin ve uzun süre muhafaza edebilmeme yardımcı olabileceğini düşündüm.

Bunun için önce yüzdeki temel ışık ve gölge değerlerini gözeterek fırçayla ışık gelecek kısımlardaki boyaları eksilterek, tuvalin beyazını gerekli tonlara ulaşıncaya kadar ortaya çıkardım. Doğru yerlerde doğru değerleri yakaladıkça yüzün aşağısına doğru inip yine silme yöntemiyle, burun ve çene gibi bölgeleri ortaya çıkarmaya devam ettim. Yüzdeki yapıların belli olmaya ve doğru yerlere oturmaya başlamasıyla tuvalin beyazını daha çok kullanma ihtiyacı duydum. Kimi yerlerde fazla sildiğim yerleri yine Van Dyke kahverengisiyle tekrar ham yüzeye aynı değere getirdim. Bunu yaparken özellikle yüzün gölge kısmına, tamamen karanlık olmasını istediğim bölgelere odaklandım. Çünkü resmin ilerleyen aşamalarında tamamen ışığa odaklandığım için bu bölgeleri de kullanmaya başladığımı daha önceki resimlerde tecrübe etmiştim.



Resim 59. Mavi Karanlık adlı resmin boyama aşamaları

Resmin devamında ayrıntılara daha fazla odaklanmaya başlayarak tek yönden gelen ışığın, örneğin; kulak gibi başın farklı kısımlarına ne kadar düştüğünü tartışmam gerekti. Çünkü mantığım, *tenebrizmin* hâkim olduğu bir portreyi oluşturmak için keskin ışık gölgeyi savunurken gözlerim gölgelerde ayrıntı görmek istiyordu. Bu yüzden her ikisini de birleştirmem, bunun için yüzün ayrıntılarını ortaya çıkarmak için kullandığım bez ve kalın fırçaların aksine daha ince bir fırça ile ve hafif vuruşlarla kulaktaki ayrıntıları, tuvalin çığ beyazı ve Van Dyke kahverengisini kullanarak tonları oluşturmaya başladım. Kulaktaki ışığın formunun gölge içerisinde görünebilecek seviyeye gelip ayrıntıların birbiriyle uyumunu yakaladığımda tekrar yüzü incelemeye başladım. Yüzdeki ışığın *tenebrist* bir resme göre zayıf kalarak gölgeyle yeterince kontrast oluşturamadığını gördüğümde, kahverengi ve kırmızıyla kırdığım beyaz ile yüzün keskin ışık alan kısmını tekdüze ama ışık-gölge kontrastını da yeterince kuvvetli bir biçimde gösterecek biçimde boyadım. Her ne kadar resim, ince ve düz boya uygulamasına dayalı gibi görünse de portrenin yüksek alanlarında; burun sırtı, elmacık kemiği, alnın ve çenenin çıkık kısımlarında Rembrandt'ın portrelerinde görülebilecek tarzda bir *impasto* uyguladım.



Resim 60. Resim 58'den detay

Bunu, kütle ve hacmi öncelerken, ışık ve gölge arasındaki keskin ayrımı gözeterek yaptım.

Yüzde hakim olan genel ışığı bu şekilde verdikten sonra kırmızı ve kahverengiye transparan bir etki bırakabilecek inceliğe gelinceye kadar yağla karıştırıp yüzün üzerine

ilk *glazing* uygulamasını yaptım ve daha keskin ışıkları verebilmek için kurumaya bıraktım. Diğer resimlerin aksine *glazing* katmanını kırmızı katarak oluşturduğum daha sıcak bir kahverengiyle uygulamamın nedeni bu resimde ışık ve gölgedeki renklerin birbirine kontrast oluşturmalarını amaçlamamdır. *Glazing* katmanı kurduğunda yüzdeki ışık değerleriyle uyumlu renk tonlarını ışık ve gölge olan kısımlara dağıttım. Bunun için yer yer mora yönelen renkleri gölgede kullanırken ışık alan kısmına daha sıcak renklerle oluşturduğum boyalara yer verdim. Bu portrede, her ne kadar yüzdeki ışık-gölge ve hacim etkisine kontrast renklerle ulaşamasam da *kiaroskuro* yöntemine uygun şekilde modle edebildim. Bunun dışında arka plana uygun rengi bulmak önemliydi. Bunun için barok resimde, özellikle Rembrandt ve Valezquez'in portrelerinde kullandığı figüre kontrast bir arka planı abartarak kullanmaya karar verdim. Yüzün ışık alan kısmının nispeten sıcak tonlarda boyanmış olması nedeniyle mavi-mor ve yeşil tonlardan oluşan bir soyut arka plan boyamanın figürle güçlü bir kontrast oluşturacağını düşündüm. Bu resim, Barok *tenebrizminin* sıra dışı bir yorumudur. Barok resimlerde *tenebrizm*, daha önce de belirttiğim gibi genellikle nötr bir rengin özellikle de kahverengi ya da siyahın arka plana uygulanması yoluyla karanlık ve aydınlık alan oluşturma yaklaşımıyken bu resimde karanlığı mavi-yeşille biçimlendirmeye çalıştım. Karanlık arka planda, ışık ise figür üzerinde ve ön plandadır. Resim adını da bu ilişkiden aldı.

3.1.7 Aniden



Resim 61. Aniden, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 50x50 cm.

Aniden adlı bu resim (Resim 61), 50x50 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniğinde üretilmiş bir resimdir. Resme başlarken daha önce yaptığım çalışmalara paralel şekilde tuvali *gesso* uygulaması yaparak resim yapmaya hazır hale getirdim. Portreyi oluşturacağım alanı bol miktarda yağ ile karıştırdığım Van Dyke kahverengisiyle kapladım. Portrenin taslak ve eskizini resmi yapacağım yüzeyde *alla prima* tekniğine uygun olarak herhangi bir yansıtıcı alet ya da teknik kullanmadan desen gücümle fırça kullanarak oluşturdum. Gerek figürün boyamasında, gerekse de arka planda fırça hareketlerinin oldukça belirgin olduğu görülebilir.



Resim 62. Resim 61'den detay

Tez çalışması kapsamında yaptığım tüm resimlerde çoğunlukla ayrıntılara odaklanarak kullandığım genel boyama eğilimle *impastoyu* belirginleştirmeyi hedeflesem de arzu ettiğim düzeye ulaştığımı söylemem çok da mümkün değildir. Bu yüzden bu portrede diğer Barok tekniklerin yanı sıra özellikle üzerinde durmak istediğim teknik *impasto* olmuştur. *İmpasto* uygularken kullanacağım tonları yerleştirirken öncelikle taslakta koyu ve açık bölgeleri belirttim. Devamında ten renginin sıcaklığını vurgulayacak tonda ama daha çok alt katmanlarda ve ışık gölge arasında geçiş sağlamak için kullanacağım pembe tonda boyayı yağ veya benzeri herhangi bir inceltici kullanmadan, kalın bir tabaka halinde tenin ışık alan kısmına sürdüm. Boyayı kalın bir tabaka halinde bu aşamada kullanmamın nedeni; ilerleyen aşamalarda yüze vuran ışık miktarına paralel şekilde, beyaz miktarını arttırarak boya katmanlarını üst üste bindirip *impastoyu* kuvvetlendirmeyi planlamamdır. Kahverengi ile kırdığım pembeyi boyun ve yüzün ışık alan kısımlarına sürdükten sonra aynı rengin içindeki beyazla bir miktar da pembeyi arttırarak yüzdeki anatomik yapıyı oluşturan yükseltilerin en çok ışık alan bölgelerine doğru kalın boya vuruşlarıyla boyadım. Resmi bitirmeye yakın olduğumu düşünmeye başladığımda *impastoyu* yeterince kullanamadığıma karar verip yüzde kullandığım renkleri daha büyük bir fırçayla daha kalın tabakalar oluşturacak biçimde tekrar sürdüm (Resim 62). Boya katmanlarının istediğim *impasto* etkisini oluşturacak kalınlık ve dokuya ulaştığında formu oldukça yapay görünen saça dönerek hem formunu

hem de boyasını tekrar oluşturup arka plan üzerinde çalışmaya geçtim. Portrenin dışında kalan arka plan yüzeyini palet olarak kullandığım için sadece burayı spatul ile sıyırıp, üzerine Van Dyke kahverengisi sürmem yeterli oldu. Bu şekilde genel atmosfere hâkim olan karanlığa uydurarak *tenebrist* yaklaşımı belirginleştirmeyi amaçladım.



Resim 63. *Aniden* adlı resmin aşamaları.

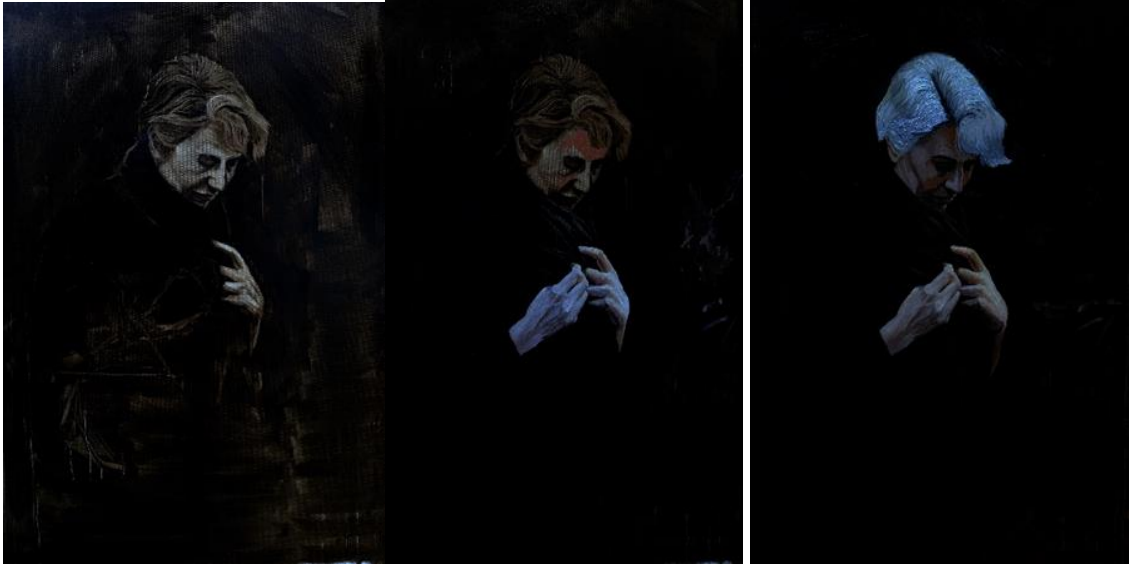
Bu resim başladıktan 24 saat sonra bittiğinde bu sürenin bir resmi tek oturuşta yapmak için hem çok uzun hem çok yorucu olduğuna karar verdim ve sürecin uzamasına neden olan etkenleri düşünmeye başladım. Diğer resimlere göre her ne kadar daha hızlı bir şekilde tamamlasam da, resimleme sürecinin içinde kullanacağım rengi seçmenin ve hazırlamanın çok vakit kaybettirdiğini anladım. Buna bir çözüm yolu olarak bir sonraki resimde kullanabileceğim ortalama renkleri, resmi oluşturma sürecine geçmeden önce paletimde bol miktarda hazır bulundurmam gerektiğini anladım. Böylece hangi renkleri kullanacağımı düşünmek ve bu renkleri hazırlamak için geçireceğim süreleri resimleme sürecinin dışına çıkararak resmi daha hızlı ve etkili bir biçimde bitirebileceğim.

3.1.8 Nimet Keser'in Portresi



Resim 64. *Gümüş*, 2022, Tuval Üzerine Yağlıboya, 70X100 cm

Gümüş adlı bu resim (Resim 64), 70x100 cm boyutlarında tuval üzerine yağlıboya tekniğindedir. Resmin üretim sürecine başlamadan önce tezin uygulama çalışmaları kapsamında yaptığım daha önceki portre resimlerin üretim süreçlerinde tecrübe ettiğim pratiklerin hepsinden faydalanmaya çalıştım. *Kiaroskuro*, *tenebrizm*, *alla prima* ve *imposto* tekniklerinin tamamını bu resimde kullanmayı amaçladım. Daha önce yaptığım resimlere paralel olarak bu resme de başlamadan önce tuvale *gesso* uygulaması yaptım. *Gesso* uygulamasını takiben resmin taslağını çiziceğim yüzeye, diğer resimlerin aksine daha az yağ ve çok daha fazla boya uyguladım. Taslağı tuvale aktarmak için herhangi yansıtıcı bir alet ya da teknik kullanmadan yüzeye fırçayla çizdim. Zaman zaman da henüz sürdüğüm boyayı peçete ve fırçayla silerek figürü eksiltme yöntemiyle belirginleştirmeye, ana hatlarını ortaya çıkarmaya çalıştım.



Resim 65. *Gümüüş* adlı resmin aşamaları

Bu tez için ürettiğim daha önceki portrelerdekilere benzer bir işlemle, boyama aşamasına eskizin tamamını çizdikten sonra geçtim. Eskizi boyama aşamasına ellerden başladım. Gölge kısmında kullanacağım renkleri, *impasto* oluşturabilmek için ellerin tamamına kalın bir boya tabakası halinde sürdüm. Bu tabakanın üzerinde kullanacağım boyanın -artan ışık miktarına paralel şekilde-içindeki sıcak renklerin ve beyazın miktarını arttırarak oluşturdum. Tez sürecimden önceki çalışmalarımın geneline hakim olan nötr renkleri de azaltmaya çalışarak oluşturduğum bu boyayı; anatomik yapıları daha belirgin hale getirebilmesi için eldeki zemin renginin üzerine, ışık miktarı gittikçe artan katmanlar halinde uygulayarak boyut ve hacim oluşturmaya çalıştım. Elleri istediğim seviyeye ulaştırdığımı düşündüğümde portreyi boyamaya karar verdim. Ellerde kullandığım renklerin içindeki beyazın çok güçlü durmasından edindiğim tecrübeyle yüz kısmının ışığı daha az alıyor oluşunu; daha kontrollü renk katmanları oluşturabilmek için kullanabileceğimi düşündüm. Bu nedenle yüz kısmının zemininde kullanacağım ilk boya katmanını, ellerin zemininde kullandığımdan daha koyu bir tonda bir renkle boyamaya karar verdim. Böylece gölgeyi biraz daha abartma şansı bulup, beyazı daha az kullanarak oluşturduğum renklerdeki boya katmanlarıyla yüzü boyamaya başladım. Yüzü boyamak için kullandığım boya katmanlarını daha kontrollü ve dengeli tonlardan oluşturmuş olmam, portrenin ışık-gölge dengesini daha kolay kurup, anatomik yapıları ve hacim etkisini ellere göre daha güçlü renk tonlarıyla verebilmemi sağladı. Ellerde, bu işlemi kontrolsüz bir şekilde oluşturduğum renk tonlarının çok fazla beyaz içermesi yüzünden birbirini içine geçmesine, bu yüzden anatomik yapıları boyama sürecinin çok uzamasına

yol açmıştı. Oysa daha planlı oluşturduğum renk tonlarıyla yüz kısmını daha kolay ve daha kısa sürede boyamamı sağladı.



Resim 66. Resim 64' den ayrıntı

Resmin bir *alla prima* olmasından, yani boya kurumaya yüz tutmadan, henüz çok tazeyken bütün aşamalarının bitmesi gerektiğinden, saçları boyama sürecine soğuk mavi tonlardaki ilk boya katmanını saçın orta tonlarına çok hızlı şekilde sürdüm. Sonra en koyu bölgeleri belirtmek için Van Dyke kahverengisini kullanırken, daha fazla ışık alan kısımları az miktarda okra sarısı eklediğim beyazla boyadım. En son aşamada yalnızca ışığın en yoğun düştüğü kısımları çığ titanyum beyazıyla boyadım. Resmi bitirmek ve son olarak *tenebrist* etkiyi tam anlamıyla yansıtabilmek için Van Dyke kahverengisiyle figürün çevresini boyayarak kapladım. Resme ilk fırçayı vuruşumun üzerinden geçen otuz saatin sonunda resme daha fazla müdahale edemeyeceğimi fark edip bu resmi *alla prima* tekniğine uygun olarak tek oturuşta bitirmeye karar verdim.

Tezin uygulama çalışmalarının sonuncusu olarak yaptığım bu resimde daha önceki resimlerde denediğim Barok resimleme tekniklerinden edindiğim bütün deneyimi bu resimde uygulamaya çalıştım. Bu resmin, süreç bakımından diğer tüm resimlerden daha başarılı ve amaca uygun olduğunu kabul ediyorum. Henüz taslağı tuvale aktarma

aşamasında bile oran ve orantı ilişkisi ile pentür anlayışı bakımından daha deneyimli ve bilgili bir elin ürünü gibi görünmesidir. Çalışma kapsamında yaptığım diğer portrelerde de yakalamaya çalıştığım ışık ve renk ilişkisini çözmeye en yakın olduğum uygulama çalışması bu resim oldu. Bu resim aynı zamanda *tenebrist* üslubu en güçlü yansıttığım resimdir. Son olarak bu resim, daha öncesinde projeksiyon yardımıyla yansıttığım ve günlerce uğraşarak boyadığım resimlerin yerine, eskizini doğrudan fırçayla çizip boyadığım, pentürel etkisini ve ışık gölge kontrastını güçlü tutabildiğim bir sürece girmeme olanak sağlayarak, bu tez çalışmasının amacına ulaşmasını sağladı.



BÖLÜM V

SONUÇ

Bir insanın kişiliğinin, ruh halinin ve daha birçok özelliğinin izlenebileceği ve bütün bu özellikleri nedeniyle insanın; ilkel dönemlerde bile tasvir etme ihtiyacı duyduğu insan yüzü, günümüze kadar önemini ve gizemini koruyan bir yapı olarak var ola gelmiştir. Nesiller boyunca bu gizemi farklı şekillerde çözmeye çalışan insanoğlu, bir sanat yapıtı olarak portrenin günümüzde de varlığını sürdürmesini sağlamıştır. Geçmişten günümüze nesiller boyu bir tür olarak portre; heykel, resim, fotoğraf ve diğer birçok sanat alanında kendisine yer edinmiştir. Portreler; şüphesiz bireyin biricikliğine vurgu yaparak, insanın bazen öteki dünyaya geçişi için, bazen otoritesini tescillemek ve kendini yüceltmek veya kendine başka bir gözle bakması için üretilmiş.

Bu çalışmada; geçmişten günümüze bir tür olarak portre; Fayyum tabut resimlerinden başlayarak, Rönesans, Barok, modern sanat ve günümüz sanatındaki yeri incelenerek anlaşılmaya çalışılmıştır. Özellikle Barok resim sanatının resimlemede kullandığı; *kiaroskuro*, *tenebrizm*, *alla prima*, *impasto* gibi yöntem ve teknikler incelenerek, renk ilişkileri ve ışık-gölge kullanımı çerçevesinde anlaşılmaya çalışılmıştır.

Tezin giriş kısmında; portre resminin tarihsel gelişim süreci içerisinde nasıl ortaya çıktığı irdelenirken, bir tür olarak nasıl ve hangi şartlar altında yükseldiği anlatılmaya çalışılmıştır. Gelişim aşamaları; Rönesans ve Barok gibi dönemler ile Masaccio, Jan Van Eyck, Dürer, Da Vinci, Caravaggio, Rembrandt gibi sanatçılar üzerinden incelenerek anlatılmıştır. Ardından modern sanat ve günümüz sanatında bir tür olarak portrenin geçirdiği dönüşümler, kazandığı anlatım biçimleri, değişen kullanım alanları sanatçılar ve yapıtları üzerinden incelenmiştir.

Tezin temel konusu olan Barok resim sanatına dönüldüğünde, temel karakteri olan biçime ve içeriğe özgü niteliklerinin, hangi sosyal, politik ve felsefi ortamda şekillendiği incelenerek temel özellikleri tanımlanmıştır. Ayrıca Barok sanatın dinle olan ilişkisi ile akıl-duygu karşıtlığı içerisinde nasıl şekillendiği, kompozisyon anlayışının hangi temeller üzerine inşa edildiği açıklanmaya çalışılarak portre resmin bu dönemde nasıl bu kadar gelişebildiğinin üzerinde durulmuştur.

Ardından Barok dönem sanatçıların kullandığı resim sanatına özel tekniklerin açıklandığı üçüncü bölümde ışık ve gölge anlamına gelen *kiaroskuro* ve yağlıboyanın bu tekniğe olan katkısıyla gerçekçi formlar modellemede nasıl en uygun yöntem haline

geldiği ve bu yöntemin kuzeyde Flaman sanatçıların nasıl kullanıldığına değinilmiştir. *Tenebrizminin* ne olduğu ve *kiaroskuroyla* arasındaki fark ve benzerlikleri ile *kiaroskuronun* Caravaggio tarafından *tenebrizme* nasıl evrildiği de açıklanmıştır. ‘İlk oturuşta’ veya ‘ıslak üzerine ıslak’ anlamına da gelen *alla prima* tekniğinin ne olduğu ve nasıl kullanıldığı açıklanırken, hangi sanatçıların bu tekniği bir resimleme yöntemi olarak tercih ettiği üzerinde durulmuştur. Ayrıca *impasto* tekniğinin de açıklaması yapılmış, nasıl ve ne için kullanıldığı anlatılmış, Barok dönemde bu tekniğin ne ifade ettiğiyle, hangi sanatçıların ne kadar kullandığı üzerinde durulmuştur.

Barok dönemin renk kullanımına gelindiğinde, Rönesans ve Rönesans öncesi dönemi renk kullanımı karşılaştırılmış, Leonardo da Vinci ve Rafeelle’in renk kullanımının Barok resminin renk kullanımını ne ölçüde ve nasıl etkilediği anlatılmış, kontrast renklerle oluşturulan ışık gölge karşıtlığıyla üç boyut yanılsaması oluşturulmasının yöntemi açıklanmıştır. Bu kısımda ayrıca kompozisyonun belli renk tonları etrafında oluşturulmasının, yaratılmak istenen atmosferle olan ilişkisi incelenmiş ve bu ilişkiyle kontrast renklerin renk perspektifi oluşturma sürecindeki detaylarına değinilmiştir. Ayrıca *tenebrist* resmin öncüsü Caravaggio ile Rembrandt’ın renk ve ışığı kullanma biçimlerine değinilmiştir.

Barok dönemin önde gelen portre sanatçıları ve başyapıtlarının incelendiği bölümde ise Rembrandt, Valezquez ve Vermer’in ışık-gölge ve karanlığı, portrelerine ruh katabilmek ve ifadeyi güçlendirmek için ne şekilde kullandıklarına ve paletlerindeki renklerini kullanma biçimlerine değinilerek genel bir açıklama getirilmiştir.

Dördüncü bölümde uygulama çalışmalarının başlangıç aşamalarına kısaca değinildikten sonra Barok resimleme yöntem ve tekniklerini kullanmak için bir tür olarak neden portrenin seçildiğine gerekçeler sunulmuş, resimlerin oluşturulma süreçlerinde *impasto*, *alla prima*, *tenebrizm* ve *kiaroskuro* gibi teknik ve yöntemlerin, hangi aşamalarda, nerede ve ne miktarda, karışık biçimde mi yoksa kendi başlarına mı kullanıldıkları ayrıntılı bir şekilde anlatılmıştır.

Sonuç olarak bu tez; zihnimde dağınık olarak bulunan Barok resminde kullanılan teknik ve yöntemler ile renk ilişkilerinin bilgisini daha sistematik hale getirerek resimleri daha hızlı ve sistemli oluşturabilmem için odaklanmamı sağlamıştır. Örneğin; resimleme sürecine başlamadan hemen önce tuvali yağa doyurmam gerektiğini öğrenmem eskiz aşamasındaki fırça ve boya kullanımını oldukça kolaylaştırmıştır. Ayrıca orta bir tondaki

yüzey üzerinde çalışarak beyaz tuval üzerindeki göre ışık ve gölgeyi oluşturan değerleri çok daha kontrollü ve hızlı bir şekilde yansıtabileceğimi anlamamı sağlamıştır.

Figürü tuvale aktarma aşamasında *alla prima* tekniği; çağdaş bir eğilim olarak resimlerimde daha dinamik, ifadeci ve süreci yansıtan etkiler yaratmama olanak sağlarken, desen gücüne eskisinden daha fazla güvenip geliştirebileceğime olan inancımı arttırmıştır. Bu sayede ilerleyen dönemlerde portre türü dışında kompozisyonlar oluşturup, eskisinden daha hızlı ve etkili resimler oluşturabileceğim düşüncesini güçlendirmiştir.

Resimde özellikle genele yaydığım ayrıntıları belli bir odak noktasına toplayarak zamandan tasarruf sağlayabilmeme olanak verirken, örneğin ayrıntıları sırasıyla; yüz, el ve en sonunda elbiseye uyguluyor olmamın resmin hemen her aşamasında bitmişlik görüntüsünü yakalayabileceğimi göstermiştir. Bu süreç, kompozisyonlarımda *impasto* uygulamasını kullanarak istediğim bölgeleri öne çıkarabileceğimi ve çinko beyazının *impasto* uygulamasında ne kadar önemli bir boya olduğunu anlamamı sağlamıştır. Barok sanatçıların eğilim gösterdiği renkler üzerine daha fazla denemeler yapma fırsatı yakaladım. Bu çalışma süreci, daha önce portrelerimdeki ışık-gölge ve hacim etkisini ağırlıklı olarak monokrom renklerle oluştururken, birbirine kontrast renkleri kullanarak bu etkileri daha da güçlendirebileceğimi; kompozisyonlarımda kahverengiyi sarı veya kırmızıyla birlikte kullanarak resimlerimdeki görsel etkiyi güçlendirebileceğimi fark etmemi sağlamıştır. Resimlerimin arka planında kullanacağım rengin içindeki gri miktarını değiştirerek arka plan ve figür arasındaki mesafeyi belirleyebileceğimi öğrenmem figür-fon ilişkisi üzerine yeni düşünceler oluşturup farklı türde kompozisyonlar oluşturabilmek için yeni araştırma olanakları yaratmıştır.

Tüm bu araştırma süreci, sanat tarihinin önemli bir dönemini oluşturan Barok dönemde; belirli bir türün, yani portrenin tarihsel gelişimine ilişkin bilgimi derinleştirmekle birlikte zaten eğilim gösterdiğim Barok resmin önemli tekniklerini kullanmam portre resimlerimin tekniğinde ve tarzında dikkate değer bir değişim gerçekleştirmiştir. *Seher'in Portresi*'nde başlayan *kiareskuro*, *alla prima*, *impasto* ve *tenebrizm* konusundaki ürkeklik, her bir resimde gelişme göstermiş, son resimlere doğru daha cesur bir karaktere doğru evrilmiştir. *Aniden* ve *Gümüş* adlı resimlerde *alla prima*, *impasto*, *tenebrizm* oldukça tutarlı ve güçlü bir biçime dönüşmüştür.

KAYNAKLAR

- Alparslan, G. U. & Bulut, Ü. (2018). Görsel sanatlar öğretmen adaylarının modern resmi algılamalarında kolaj tekniğinden yararlanılması: Eylem araştırması.: Denizli. *Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, s. 77-91.
- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Aria, Ü. Ö. (2017). *17. Yy. Hollanda Resminde Portre*. İstanbul. Hiperyayın
- Ayyıldız, A. (2017). Görme Olgusu "Portre, Yüz, Benlik". Yüksek lisans tezi, İstanbul: İstanbul Aydın Üniversitesi.
- Barr, J., Clara M. Berge, Jan M. van Daal, and Branko F. van Oppen de Ruiter (2019), The girl with the golden wreath: Four perspectives on a mummy portrait, *Arts*, 8(3), 92. <https://www.mdpi.com/2076-0752/8/3/92>
- Batur, E. (2004). 'Portre Berger'e karşı'. E. BATUR içinde, *Baskalasımlar I-X*, (s. 321). İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık Ticaret ve A.Ş.
- Batur, M. (2016). Türk Resminde Din Konulu Resimlerde Sembol. *Fine Arts*, 11(3), 129-142.
- Bayav, D. (2010). Işığın Bağımsızlık Yolculuğu Ve Empresyonizmde Işık. *Sanat Dergisi*, 23-26.
- Bell, J. C. (1993). Some seventeenth-century appraisals of caravaggio's coloring. *Artibus et historiae*, 103-129.
- Bender, M. T. (2010). Nuri İyem'in resimlerinde Göz. *Yedi*, (2), 47-50.
- Bülbül, M. (2017). *Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi*. İstanbul; Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Can Koç, D. (2017). Bedri Rahmi Eyüboğlu, Nuri İyem, Neşet Günal, Mehmet Pesen ve Nedret Sekban eserlerinin ön ve arka yapı kategorileri bakımından incelenmesi ve sanat eğitimine katkıları.
- Close, C. (1991). *Artist's Choice, Head-on/the Modern Portrait*,
- Çetinkaya, M. (2007), *Günümüz Türk Resmi'ne Barok Sanat'ın Postmodern Yansımaları*, Yüksek lisans eser metni. İstanbul; Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Dilim, H (2020) H. Rembrant Van Rjin'in Eserlerinde Aynasal Yansıma. *Mustafa Kemal Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 4(6), 91-99.
- Ekici, F. D. (2012). Fayyum Portreleri. *Dergipark*, 59.
- Ergüven, M. (2002). *Yoruma Doğru*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Yayıncılık.

- E-skop Sanat Tarihi Eleştiri. (2016). Dadanın 100. Yılı / Dada'nın Makine-İnsanları. İstanbul. <https://www.e-skop.com/skopbulten/dadanin-100-yili-dadanin-makine-insanlari/2987>
- Frances L. Preston (2001) Gersaint on Rembrandt: À Son Seul Génie, *Dutch Crossing*, 200-220
- Genç, A. (2009). Vincent Van Gogh'un Trajik Yaşamından artakalanlar. *Beykent Üniversitesi Sosyal bilimler dergisi*, 110-131.
- Gombrich, E. H. (2015). *Sanatın Öyküsü*. (Çev. Ö. Erol Erduran) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gümüşay, S. (2008). İnsanın Yaşam Alanlarıyla Kurduğu İlişkinin Resmin Olanaklarıyla İncelenmesi. Yüksek lisans tezi, Adana. Çukurova Üniversitesi.
- Hunt, P. (2019). Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms by Michelle P. Brown, *A Journal of Medieval and Renaissance Studies*, 50, pp. 213-214,
- İşıksaçan, E. G. (2019). Vincent van Gogh Resimlerinde Bir Dışavurum Göstergesi Olarak renk. *Journal of Current Research on Social Sciences*, 87-108
- Jones, C. P. (2020). How To Read Paintings: Albrecht Dürer's Self-Portrait: A complex description of religious piety and artistic self-assertion. Erişim adresi <https://medium.com/thinksheet/how-to-read-paintings-self-portrait-by-albrechtd%C3%BCrer-7bfbb148b691>
- Keser, N. (2018), Resim, Güzel sanatlar iç. (ed. H. Turgay Ünalın). Anadolu Üniversitesi Yayınları.
- Keser, N. (2009). *Sanat Sözlüğü*, Ankara: Ütopya Yayınları.
- Keser, N. (2006). Tek Parti Döneminde Türk Resim Sanatının İdeolojik Üretimi, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi.
- Kocabıyık, E. (2014). *Aynadaki narkissos*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Kraguljac, I. (2008). The Implementation of Chiaroscuro in Photography and Cinematography, Master Thesis, Texas A&M University
- Krausse, A. C. (2005). *Rönesanstan günümüze resim sanatının tarihi*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Kurt, T. (2012). Özgün baskı sanatında bir anlatım biçimi olarak portre. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Enstitüsü.

- Harris, J. C. (2013). Lucian Freud's reflection (self-portrait). *JAMA psychiatry*, 70(5), 455-456.
- Laletaş, M. (2019). İfade aracı olarak portre. Sanatta yeterlilik tezi, Ankara: Dergipark.
- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamların Görüntüsü: İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (Çev. İ. Türkmen,) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- McGuinness, D. E.(2016). *Painting: Materials, Techniques, Styles, and Practice*, New York: Britannica Educational Publication.
- Medium. (2020, ağustos 13). Salvador Dali's 'Portrait of My Dead Brother', <https://medium.com/lessons-from-history/salvador-dalis-portrait-of-my-dead-brother-e7e2da973bd4>
- Meraklı, S. (2019). Modern Dönem ve Sonrası Günümüz Sanatında Portre Yaklaşımları. Yüksek Lisans Tezi Sakarya: Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgel, S. (2006). Plastik Sanatlar, Matematik ve Yazın Alanlarında Çalışan Bireylerin Görsel Ve Mekânsal Algılarındaki Benzerlikler. Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Maltepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özgenç, N. (2014). Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme eylemi. *Yedi Sanat, Tasarım Ve Bilim Dergisi*, 17-25.
- Özkanlı, Ü. (2006). Sanat Ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre. Yüksek lisans tezi, Sakarya: Sakarya Üniversitesi
- Öztürk, D. Ö. & Sadıklar, A. G. (2018). Frida Kahlo'nun Mekânları: Otoportrelerde Retorik Analiz Denemesi. *Yakın Mimarlık Dergisi*, 56-71.
- Per, M. (2012). Resim sanatında rengin tarihsel süreçte incelenmesi. *İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi*, 2(4) 103-119
- Sluijter, E. J., & van Rijn, R. H. (2006). *Rembrandt and the female nude*. Amsterdam University Press.
- Sroha, A. (2020). Lise Tréhot. The Mysterious Beauty from Renoir's Paintings. Daily Art Magazin. Erişim adresi <https://www.dailyartmagazine.com/lise-trehot-renoir/>
- Stanska, Z. (2020). 10 Vincent van Gogh's Self-Portraits You Need to Know. Dailiyart Magazine, <https://www.dailyartmagazine.com/>: <https://www.dailyartmagazine.com/van-goghs-self-portraits/> adresinden alındı
- Truong, A. (2016). *Le tableau découvert dans un grenier de Toulouse serait-il un 'authentique' Caravage ?, Paris*. Erişim adresi <http://www.alaintruong.com/archives/2016/04/13/33659383.html>

- Tunalı, İ. (2010). *Estetik beğeni*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1998). *Çağdaş Sanat Felsefesi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vandivere, A., Wadum, J., van den Berg, K. J., & van Loon, A. (2019). From ‘Vermeer Illuminated’ to ‘The Girl in the Spotlight’: approaches and methodologies for the scientific (re-) examination of Vermeer’s Girl with a Pearl Earring. *Heritage Science*, 7(1), 1-14.
- Vangoghmuseum. (ty). www.VincentVanGogh.org Erişim adresi <https://vincentvangogh.org/>
- Welch, E. (1997). *Art and Society in Italy (1350-1500)*. Oxford: Oxford University Press.
- Whitehouse, D. (2006). *Glass: A pocket dictionary of terms commonly used to describe glass and glass making*, New York: The Corning Museum of Glass.
- www.webexhibits.org/pigments/
- Yaşar, N. (2018). Yağlı Boya Resimleme Yönteminin İki Temel Dalı: Flaman Ve İtalyan Resimleme Yöntemi. Erzurum: *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 123-134.
- Yavuz, Ö. K., & Şen, E. (2020). Picasso'nun Kübik Resimlerindeki Kadın İmgeleri. *Ulak Bilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 963-970.