



T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ



GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS VE BAROK DÖNEM KADIN PORTRERLERİNDE
GÜÇ VE STATÜ YANSIMALARI

GİZEM TÜLAY YÜKSEL

İzmir
2022

DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
GÜZEL SANATLAR EĞİTİMİ ANABİLİM DALI
RESİM-İŞ ÖĞRETMENLİĞİ PROGRAMI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

RÖNESANS VE BAROK DÖNEM KADIN PORTRERLERİNDE
GÜÇ VE STATÜ YANSIMALARI

GİZEM TÜLAY YÜKSEL

DANIŞMAN
Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN

İzmir
2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

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

18/07/2022

Gizem Tülay YÜKSEL



DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
YÜKSEK LİSANS/DOKTORA TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU



Tarih: 01/08/2022

Tez Başlığı:

Rönesans ve Barok Dönem Kadın Portrelerinde Güç ve Statü Yansımaları

Yukarıda başlığı belirtilen tez çalışmamın a) Kapak sayfası, b) Giriş, c) Ana bölümler ve d) Sonuç kısımlarından oluşan toplam **125** sayfalık kısmına ilişkin, **01/08/2022** tarihinde **tez danışmanım tarafından** Dokuz Eylül Üniversitesi Kütüphane ve Dokümantasyon Daire Başkanlığı'nın sağladığı İntihal Tespit Programından (**Turnitin-Tez İntihal Analiz Programı**) aşağıda belirtilen **filtreleme tiplerinden biri** (uygun olanı işaretleyiniz) uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin **benzerlik oranı % 26'dır**.

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

Filtreleme Tipi 1(Maksimum %15) ☐

Filtreleme Tipi 2(Maksimum %30) ☒

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

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

Gereğini saygılarımla arz ederim.

Adı Soyadı : Gizem Tülay YÜKSEL
Öğrenci No : 2019950231
Anabilim Dalı : Güzel Sanatlar Eğitimi
Programı : Resim-İş Öğretmenliği
Statüsü : Yüksek Lisans ☒ Doktora ☐

ÖĞRENCİ

Gizem Tülay YÜKSEL
01/08/2022

DANIŞMAN

Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN
01/08/2022

Açıklamalar

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

Kullanıcı şifre vb. konusunda sorun yaşanması durumunda Üniversitemiz Merkez Kütüphanesinde bulunan Turnitin yetkilisine (Ali Taş Tel: 0232 311 11 11 veya 0232 311 11 12) başvurunuz.

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

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

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

TEŞEKKÜR

Tez çalışmamın her aşamasında bana rehberlik eden, benden yardımlarını hiçbir zaman esirgemeyen, bilgi birikimi ve tecrübesini benimle paylaşan, özverisi, güler yüzü ve anlayışıyla yolumu aydınlatan saygıdeğer hocam tez danışmanım Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN' a,

Lisans Eğitimimden itibaren, bilgisi, deneyimi ve önemli görüşleriyle beni çok daha ileriye taşıyan çok kıymetli atölye hocalarım Sayın Prof. Dr. Cemile Arzu AYTEKİN, Sayın Prof. Dr. Tuba GÜLTEKİN ve tüm bölüm hocalarıma,

Lisans ve Yüksek Lisans eğitimim boyunca, bana her zaman değerli vaktini ayıran, tüm mütevazılığı ile hangi konuda olursa olsun desteklerini benden esirgemeyen, sanat pratiğimin gelişmesinde katkıları bulunan, bana olan güveni ve tüm yardımları için çok kıymetli hocam Doç. Dr. Muteber BURUNSUZ' a;

Tez sürecimde değerli vakitlerini bana ayıran kıymetli tez jüri üyesi hocalarımız Doç. Dr. Çınla ŞEKER ve Dr. Öğr. Üyesi Zehra ATABEY'e,

Hayatım boyunca maddi ve manevi her desteği bana sağlayan, sonsuz sevgilerini her zaman üzerimde hissettiğim, büyük bir özveri, ilgi ve fedakârlıklarıyla beni bugünlere getiren, her zaman ve her konuda bana destek olan annem Ayşe YÜKSEL, babam Ali YÜKSEL ve canımdan çok sevdiğim kardeşim Emir Batın YÜKSEL'e;

En içten sevgilerimi ve teşekkürlerimi sunmayı bir borç bilirim.

Gizem Tülay YÜKSEL

İÇİNDEKİLER

ŞEKİLLER LİSTESİ	v
ÖZET.....	vii
ABSTRACT.....	viii
BÖLÜM I.....	1
GİRİŞ	1
1.1. Problem Durumu.....	1
1.2. Amaç ve Önem	2
1.3. Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri.....	2
1.4. Sınırlılıklar	3
1.5. Tanımlar.....	4
BÖLÜM II.....	6
KAVRAMSAL ÇERÇEVE	6
2.1. Portre Sanatı ve Tarihsel Gelişimi	6
2.2. Güç ve Statü Kavramları.....	12
2.3. Rönesans Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı	16
2.5 Rönesans'ta Kadın İmgesi ve Sosyal Statüsü	25
2.6. Barok Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı.....	27
2.7 Barok Döneminde Kadın İmgesi ve Sosyal Statüsü	32
İLGİLİ ARAŞTIRMALAR	32
BÖLÜM III	34
YÖNTEM.....	34
3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni.....	34
3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar	34
3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları	34

3.4. Verilerin Analizi.....	35
3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği.....	36
BÖLÜM IV	37
BULGULAR.....	37
4.1. Rönesans Sanatında Güç ve Statüyü Yansıtan Kadın Portreleri.....	37
4.1.1. J. Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434	37
4.1.2. A. Castagno, Kraliçe Ester, 1450	39
4.1.3. A. Baldovinetti, Sarı Bir Kadının Portresi, 1465	41
4.1.4. P. Della Francesca, Urbino Dükü ve Düşesi, 1472	44
4.1.5. S. Boticelli, Venüs ve Mars, 1483	46
4.1.6. L. Da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-90.....	48
4.1.7. D. Ghirlandaio, Giovanna degli Tornabuoni, 1489.....	50
4.1.8. R. Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505.....	53
4.1.9. T. Vecellio, Salome, 1515.....	55
4.1.10. H. Holbein, Lady Mary Guildford, 1527	56
4.1.11.H. Holbein, Sanatçının Eşi ve Çocukları, 1528	59
4.1.12. A. Bronzino, Toledo'lu Elenora ile Oğlu Giovanni, 1546.....	60
4.1.13. L. Teerlinc, Kraliçe I. Elizabeth, 1550.....	62
4.1.14. S. Anguissola, Satranç Oyunu, 1555.....	64
4.1.15. S. Anguissola, Bernardino Campi, Sofonisba'yı Resmederken, 1559... 66	
4.1.16. M. Robusti, Madrigal ile Otoportre, 1578	68
4.1.17. L. Fontana, Bir Stüdyoda Otoportre, 1579.....	70
4.2. Barok Sanatında Güç ve Statüyü Yansıtan Kadın Portreleri	72
4.2.1. A. Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612-13.....	72
4.2.2. F. Zurbarán, Antakyalı Azize Margaret, 1630	75
4.2.3. J. Leyster, Otoportre, 1635.....	78

4.2.4. D. Velázquez, Kraliçe Isabel de Borbón At Sırtında, 1635	79
4.2.5. J. Jordaens, Kleopatra'nın Ziyafeti, 1653	83
4.2.6. R. Van Rijn, Hera, 1662-1665	85
4.2.7. F. Hals, Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri, 1664.....	86
4.2.8. J. Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-70	88
BÖLÜM V	90
TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER.....	90
5.1. Tartışma.....	90
5.2. Sonuç ve Öneriler.....	90
KAYNAKÇA.....	95
EK 1.	111

ŞEKİLLER LİSTESİ

<i>Şekil 1.</i> Mücevherli Kadın Portresi, 2. yüzyıl, ahşap pano üzerine mum boya, 43,7x34 cm, National Museum of Scotland, Edinburgh.	9
<i>Şekil 2.</i> Çıkış Mozaik'i Jüstinyen ve Meryem Ana ve Büyük Konstantin, 10. Yüzyıl sonu, Ayasofya.	10
<i>Şekil 3.</i> Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434, 82 x 60 cm, ahşap üzerine yağlıboya, The National Gallery, Londra.	39
<i>Şekil 4.</i> Andrea Del Castagno, Kraliçe Ester, 1450, fresk, 120 x150 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	41
<i>Şekil 5.</i> Alesso Baldovinetti, Sarı Bir Kadının Portresi, 1465, ahşap üzerine yağlıboya, 63 x 41 cm, The National Gallery, Londra.	43
<i>Şekil 6.</i> Piero della Francesca, Urbino Dükü ve Düşesi, 1472, ahşap üzerine yağlıboya, her biri 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.	45
<i>Şekil 7.</i> Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1483, panel üzerine tempera, 173.4 x 69.2 cm, National Gallery, Londra.	47
<i>Şekil 8.</i> Leonardo da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-90, ahşap üzerine yağlıboya, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Krakov.	50
<i>Şekil 9.</i> Domenico Ghirlandaio, Giovanna degli Tornabuoni, 1489, 77 x 49 cm, ahşap üzerine tempera, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid.	52
<i>Şekil 10.</i> Raffaello Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505, ahşap üzerine yağlıboya, 65 x 51 cm, Galleria Borghese, Roma.	54
<i>Şekil 11.</i> Tiziano Vecellio, Salome, 1515, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 89.5 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma.	56
<i>Şekil 12.</i> Hans Holbein, Lady Mary Guildford, 1527, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 87 x 70,5 cm Art Museum, Saint Louis.	58
<i>Şekil 13.</i> Hans Holbein, Sanatçının Eşi ve Çocukları, 1528, panel üzerine yağlıboya, 77 x 64 cm, Kunstmuseum, Basel.	60
<i>Şekil 14.</i> Angolo Bronzino, Toledo'lu Elenora ile Oğlu Giovanni, 1546, ahşap üzerine yağlıboya, 115 x 96 cm, Uffizi Gallery, Floransa.	62
<i>Şekil 15.</i> Levina Teerlinc, Kraliçe I. Elizabeth, 1550, minyatür, Yale Centre for British Art, New Haven.	64

<i>Şekil 16.</i> Sofonisba Anguissola, Satranç Oyunu, 1555, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 97 cm National Museum in Poznań. Poznań.	66
<i>Şekil 17.</i> Sofonisba Anguissola, Bernardino Campi, Sofonisba'yı Resmederken, 1559, tuval üzerine yağlıboya, 111 x 109 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznań... ..	67
<i>Şekil 18.</i> Marietta Robusti, Madrigal ile Otoportre, 1578, tuval üzerine yağlıboya, 93.5 x 91.5 cm, Galleria degli Uffizi. Floransa.....	69
<i>Şekil 19.</i> Lavinia Fontana, Bir Stüdyoda Otoportre, 1579, bakır üzerine yağlıboya, 15,7 cm çapında, Galleria degli Uffizi, Floransa.	71
<i>Şekil 20.</i> Artemisia Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612-13, tuval üzerine yağlıboya, 158.8 cm × 125.5 cm, Museo Capodimonte, Naples.	75
<i>Şekil 21.</i> Francisco de Zurbarán, Antakyalı Aziz Margaret, 1630, tuval üzerine yağlıboya, 163×105 cm, The National Gallery, London.	77
<i>Şekil 22.</i> Judith Leyster, Otoportre, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 72,3 x 56,3 cm, National Gallery of Art, Washington.	79
<i>Şekil 23.</i> Diego Velázquez, Kraliçe Isabel de Borbón At Sirtında, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 301 x 314 cm, Museo del Prado, Madrid.	82
<i>Şekil 24.</i> Jacob Jordaens, Kleopatra'nın Ziyafeti, 1653, tuval üzerine yağlıboya, 149x156 cm, Hermitage, St, Petersburg.....	84
<i>Şekil 25.</i> Rembrandt, Hera, 1662 1665, tuval üzerine yağlıboya, 127x 107.5 cm, Hammer Museum, Los Angeles.....	86
<i>Şekil 26.</i> Frans Hals, Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri, 1664, tuval üzerine yağlıboya, 172,5 x 256 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.	87
<i>Şekil 27.</i> Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-70, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris.....	89

ÖZET

RÖNESANS VE BAROK DÖNEM KADIN PORTRERLERİNDE GÜÇ VE STATÜ YANSIMALARI

Portre; bir kişinin karakterini ve ifadesini tamamen veren, sanatçıların bu ifadeleri bir yüzey üzerine boya, grafik, desen ve ya bir heykel malzemesi olarak aktarma dürtüsü üzerinden yola çıkmış tarih boyunca da tüm sanat akımları içerisinde üretilmiş yapıtları kapsamaktadır. Bu çalışma dört bölümden oluşmaktadır.

İlk bölüm, çalışmanın problem durumu, amaç ve önem, problem ve alt problem cümleleri, sınırlılıklar ve tanımlara yer verilerek bitirilmiştir. İkinci bölümde ise, portre kavramının tanımlaması yapılarak Roma döneminden Rönesans dönemine kadar olan süreçteki portre sanatının tarihsel gelişimi incelenmiş, sosyolojik açıdan güç ve statü kavramları irdelenmiştir. Ayrıca Rönesans ve Barok dönemi kültür ve sanat ortamları toplum, felsefe, düşünce, bilim ve sanat açısından incelenerek, kadın imgesi ve toplum içerisindeki sosyal konumları ele alınmıştır.

Son olarak Bulguları içeren dördüncü bölümde, Rönesans ve Barok Sanatında hem erkek hem de kadın sanatçıların yarattıkları kadın portreleri, oto portreler ve grup portreleri güç ve statüyü yansımaları açısından 23 sanatçı ve 25 eser kapsamında incelenmiştir. Böylelikle dönemlere ve farklı ülkelere ait sanatçıların kadın portrelerine yaklaşımları irdelenmiş ve çalışma tamamlanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Güç, portre, rönesans, barok, statü, kadın.

ABSTRACT

REFLECTIONS OF POWER AND STATUS IN THE WOMEN PORTRAITS OF RENAISSANCE AND BAROQUE

Portrait; It includes works produced in all art movements throughout history, which completely give the character and expression of a person, and which set out from the urge of artists to transfer these expressions on a surface as paint, graphics, pattern or a sculpture material. This study consists of four parts.

The first part is concluded by giving place to the problem situation of the study, purpose and importance, problem and sub-problem sentences, limitations and definitions. In the second part, the concept of portrait was defined and the historical development of portrait art in the process from the Roman period to the Renaissance period was examined, and the concepts of power and status were examined sociologically. In addition, the culture and art environments of the Renaissance and Baroque periods were examined in terms of society, philosophy, thought, science and art, and the image of women and their social positions in the society were discussed.

Finally, in the fourth chapter containing the Findings, female portraits, self-portraits and group portraits created by both male and female artists in Renaissance and Baroque Art were examined in terms of their reflections of power and status within the scope of 23 artists and 25 works. In this way, the approaches of artists from different periods and different countries to women's portraits were examined and the study was completed.

Keywords: Power, portrait, renaissance, baroque, status, woman.

BÖLÜM I

GİRİŞ

1.1. Problem Durumu

Her bireyin ve toplumun doğuştan gelen özelliklerinin haricinde kendine ait hem toplumsal hem de kültürel alanı bulunmaktadır. Bu alan farklı şekillerde görülmekte toplumu oluşturan bireylerin hiyerarşik sıralamasını içinde barındırmaktadır. Nüfusun hiyerarşik olarak sıralanmasına neden olan sosyal tabakalaşmanın belirlenmesinde önemli bir kıstas olan “Statü” karşımıza çıkmaktadır. Statü; yaşam biçimleri, servet ve güç gibi kıstaslara dayanarak toplumsal farklılıkları sınıflayan bir kavram olarak kullanılmaktadır. Avrupa sanat tarihinde, güç ve statüyü yansıtan pek çok resim bulunmaktadır. Özellikle Rönesans ve Barok Dönemlerinde her kademedan birçok kadın, portrelerini yaptırmışlardır. 14. ve 16. yüzyıllar arasında süregelen kültür ve sanat devinimi olan Rönesans’ın, insancıl düşüncesi, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi resimdeki dini konuların yanı sıra portre resminin şekillenmesini sağlamış; 17. yüzyıla gelindiğinde ise portre, diğer resim konularına oranla daha tercih edilir olmuştur. Bu dönemlerde bir tutku halini alan portrede kullanılan birtakım simge, gösterge ve kıyafetler, kişinin toplum içerisinde statüsünü belirlemiştir. Hayatımızın her noktasında, önemli bir belirleyici olan statü, dönemlere göre değişebilen ancak; statü edinme isteği hiçbir zaman değişmeyen bir olgu olmuştur.

Çalışmanın problem durumunu, Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayacak şekilde, kadın portrelerinin güç ve statü yansımaları açısından incelenmesi ve teknik yorumlamaları oluşmaktadır.

1.2.Amaç ve Önem

Bu araştırmanın amacı Rönesans ve Barok Dönemlerinde hem erkek hem de kadın sanatçıların yarattıkları kadın portrelerini, oto portrelerini ve grup portrelerini güç ve statü yansımaları açısından incelemektir. Araştırmanın konusunu, Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayacak şekilde, kadın portrelerinin güç ve statü yansımaları açısından incelenmesi ve teknik yorumlamaları oluşturacaktır. Rönesans ve Barok Dönemlerine ait birçok kadın portresi bulunmasına rağmen, literatürde bu portreler üzerine yapılan güç ve statü yansımalarını içeren incelemeler çok azdır. Bu çalışma da güç ve statü yansımalarını işleyen kadın portre resimleri detaylı bir şekilde ele alınacağı için, bu çalışma gelecekteki araştırmalar için bir katalog niteliği taşıyacak ve yol gösterici olacaktır.

1.3.Problem Cümlesi / Alt Problem Cümleleri

Araştırmanın ana problemi “Rönesans ve Barok Dönemi kadın portrelerindeki güç ve statü yansımaları nelerdir ve ne anlatmaktadır?” olarak ifade edilmiştir. Bu ana problemenden yola çıkarak aşağıdaki alt problemler oluşturulmuştur.

1. Erken Rönesans Döneminde güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
2. Yüksek Rönesans Döneminde güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
3. Kuzey Rönesans Döneminde güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
4. Geç Rönesans (Maniyerizm) Döneminde güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
5. Barok Dönemi İtalya Sanatında güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
6. Barok Dönemi Fransa Sanatında güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
7. Barok Dönemi Flaman Sanatında güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
8. Barok Dönemi Hollanda Sanatında güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?

9. Barok Dönemi İspanya Sanatında güç ve statü yansımalarını içeren kadın portre resimleri nelerdir ve ne anlatmaktadır?
10. Rönesans Dönemi sanatçıları, kadın portrelerinde güç ve statüyü hangi simgelerle yansıtmışlardır?
11. Barok Dönemi sanatçıları, kadın portrelerinde güç ve statüyü hangi simgelerle yansıtmışlardır?

1.4.Sınırlılıklar

Araştırmamızda Rönesans ve Barok Dönemi Kadın Portrelerini konu alan toplam 23 sanatçı ve 25 sanat eseri taranmıştır. Bu iki sanat dönemi içerisinde hem kadın hem de erkek sanatçıların yarattıkları kadın portreleri, oto portreler ve grup portreleri güç ve statü yansımaları açısından değerlendirilmiştir. Günümüze kadar ulaşmış olan bu eserlerin muhafaza edildiği ulusal müzeler ve müze katalogları, bilimsel tezler ve makaleler araştırma sürecinde incelenmiştir. Rönesans ve Barok Dönemlerine ait birçok kadın portresi bulunmasına rağmen, literatürde bu portreler üzerine yapılan güç ve statü yansımalarını içeren incelemeler çok azdır. Bu nedenle çalışmamızın konusunu güç ve statü yansımalarını işleyen kadın portre resimleri oluşturmaktadır.

1.5.Tanımlar

Barok: Bir sanat anlayışını ve bu anlayış doğrultusunda üretilmiş yapıtları niteler. Görsel sanatlar ve mimarlık alanında barok, genel olarak, simetriye karşıt olarak asimetriyi, temel geometrik biçimlere karşıt olarak eğrisel biçimleri, durağanlığa karşıt olarak hareketi, tek defada algıлана bilirliğe karşıt olarak kolay kavranamazlığı yeğleyen bir tutumdur.

Kadın: TDK Güncel Türkçe Sözlükte kadın kelimesi “1. ad. Erişkin dişi insan, hatun, hatun kişi, zen, erkek veya adam karşıtı. 2. sf. Analık veya ev yönetimi bakımından gereken erdemleri olan. 3. mec. Hizmetçi bayan. 4. esk. Bayan.” ve TDK Kişi Adları Sözlüğünde ise bunlara ek olarak “evlenmiş kız” tanımları da yer almaktadır (Tdk, t.y).

Portre: Belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini tamamen veren resimlere portre denir (Turani, 1975, s.106). Ortaçağda kullanılan *protraho* sözcüğünden türemiştir ve "yeniden üretmek" anlamına gelir. Resim ve ya Heykel 'de ölü ya da sağ gerçek veya düşsel bir kişinin kişisel özelliklerinin betimlendiği figürler portre olarak adlandırılmaktadır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türe ise "kendi portresi" oto portre denir. Yalnızca yüzlerin vurgulandığı büst portrelerin yanı sıra yarım ya da tam boy portreler de vardır (İskender, 1997, s.1504).

Rönesans: 15. yüzyıldan başlayarak İtalya'da ve daha sonra diğer Avrupa ülkelerinde hümanizmin etkisiyle ortaya çıkan, klasik İlk Çağ kültür ve sanatına dayanarak gelişen bilim ve sanat akımıdır (Tdk, t.y.). Rönesans yeniden doğuş anlamına gelir ki Avrupa'nın Katolik Kilisesi otoritesi altında geçen Ortaçağ'ının ardından küllerinden yeniden doğuşunu ve bağımsızlık ruhuna yeniden kavuşmasını ima eder. İtalya, Rönesans'ın doğum yeridir ve İtalya'da Antik Yunan ve Latin edebiyatı ile felsefelerinin yeniden keşfiyle, hümanizmin ve hümanist eğitim idealinin ortaya çıkmasıyla birlikte, etkisi İtalya sınırlarını aşarak Avrupa'nın dört bir yanına yayılmıştır.

Statü: Türk dil kurumuna göre statü; bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki durumu anlamına gelmektedir (Tdk, t.y.). Statü, kişinin toplumdaki konumunu ifade etmektedir ve sözcüğün kökeni Latince “ayakta duruş” anlamına gelen “statüm” fiilinden gelmektedir (Botton, 2010, s. 7). Sözcüğün daha tekniksel ve hukuksal açıdan anlamı ise toplumdaki konumla ilgili haklar ve yükümlülükler olarak açıklanmaktadır. Statünün pozitif ve negatif imtiyazlar açısından sosyal itibara olan katkısı önemli bulunmaktadır. Statünün, ayrıcalıklar üzerinde etkili bir kazanç iddiası anlamına da geldiği söylenmektedir. Tüm bu tanımlar doğrultusunda da yaşam tarzı, eğitim, evlilik, kazanç sahipliği, mesleki saygınlık ve kalımsal özellikler statüyü belirlemektedir (Turner, 2000, s.13).

Güç: Bir şey yapma ya da bir şey olma kapasitesidir. Bir veya daha fazla kişi üzerinde üstünlük kurma yetisidir. İnsanları etkileme ve toplum tarafından tanınan üstün bir otoriteye sahip olma yeteneğidir. Aynı zamanda güç, bireyin sosyal ilişkilerinde, kendi iradesini kullanması için fırsat ya da olasılık olarak tanımlanabilir. Türk dil kurumuna göre ise “büyük etkinliği ve önemi olan nitelik” anlamına gelmektedir (TDK, t.y.).

BÖLÜM II

KAVRAMSAL ÇERÇEVE

2.1. Portre Sanatı ve Tarihsel Gelişimi

Portre; resim, heykel ve diğer sanat türlerinde modelin görünüşünün, yüz ifadesinin ve ruh halinin yansıtıldığı eserlerdir. Yüzün her bölümü karaktere ışık tutan somut bir ipucudur (Ergüven,1995, s.201). Portrede amaç, kişinin ruh halini ve karakterini mimikleri ve duruşuyla yansıtmakla birlikte sadece kişiliğin tasvir edilmesi değil, ona bakan insanların iç dünyalarına hitap edebilmek ve kendi benliklerini bulmalarını sağlamaktır. Adnan Turani Sanat Terimleri Sözlüğünde portrenin tanımını; belli bir kişinin heykel malzemesi, boya, grafik ya da desen ile yapılan resmi olup o kimsenin karakterini ve ifadesini tamamen veren resimler şeklinde açıklamıştır. Portre yalnız baş, göğüs ya da dize kadar olduğu gibi, boy ve aile portreleri olarak da çeşitli ölçülerde yapılmıştır. Rönesans öncesi ve Rönesans'ta portre sanatı gelişmeye başlamış, Barok 'ta da dikkate değer portreciler yetişmiştir (Turani, 1975, s.106).

Türk figür resminin ustalarından olan Kemal İskender, otoporte ve portrenin tanımını şöyle yapmaktadır:

"Portre kelimesi, Ortaçağda "yeniden üretmek" anlamına gelen protraho sözcüğünden gelir. Resimde, çizimde ya da heykelde, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figürler portre olarak adlandırılır. Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği türeyse "kendi portresi" (otoporte) denir. Yalnızca yüzlerin vurgulandığı büst portrelerin yanı sıra yarım ya da tam boy portreler de vardır. Konu aldığı kişisel özellikleri olduğu gibi betimlemek ve bu özellikleri idealize etmek amaçlarını taşıyan iki ayrı portrecilik anlayışı vardır. İlk anlayış portreciliğin doğmasına neden olmuştur. Soyluluk, ağırbaşlılık, sadelik, kararlılık duygularının bireysel özelliklerle bir arada vurgulandığı Roma dönemi büstleri bu anlayışı örnekler. Simgesel anlatımın ağır bastığı ortaçağ sanatındaysa portre yok denecek kadar azdır" (İskender, 1997, s.1504).

Tarihi bir belge niteliğinde olan portre sanatı geçmişi günümüze, günümüzü de geleceğe taşımaktadır. Portreler, insanların yaşam biçimini, dinini, ırkını, gelenek-

göreneklerini aktarır ve yaşamın birer kanıtı, görgü tanığıdır. Bu yüzden yapılan portrenin çağını yansıtmayı önem kazanmaktadır (Bülbül, 2017, s.123).

İnsanların portre sanatına ilgi duymalarının sebebi, gelecek nesillere kendilerini hatırlatma ihtiyacıyla birlikte ebedi olma ve kendi güçlerini kabul ettirme arzularıdır. Sahip oldukları güç ve statülerini izlemek ve izletmekten keyif alan krallar, soylular ve din adamları portrelerini yaptırmışlardır. Zengin ailelerin portrelerini yaptırmalarındaki amaçları ise saygınlık kazanabilmektir. 14. yüzyılda İtalya’da aynanın bulunması ve geliştirilmesiyle birlikte ressamlar da yaşam biçimlerini ve ruh hallerini yansıtmak için portrelerini yapmaya yönelmişlerdir. Yüzleri ölümsüzleştirmek ve somutlaştırmak için ortaya çıkan portre kavramı, sanatçının sanatını kendisine yönelttiğinde ise portre yerini oto portre kavramına bırakır (Baykan, 2019, s.6-7).

Portreyi tarihi bir olgu olarak incelediğimizde, Roma dönemine kadar uzanan çok eski bir sanat biçimi olduğunu görürüz. O dönemde yaşayan büyük soylu aileler, atalarının görüntülerini bazı törenlerde halka açmışlar zamanla da güç ve zenginliklerini göstermek amacıyla daha çok kullanır olmuşlardır. Bu nedenle ölü kültürle ilişkili olarak portre sanatı çok önemli bir yere sahiptir. Roma sanatında özgün anlatım biçimi haline gelmiştir. Roma İmparatorluğu dönemlerinde ölüleri anmak amacıyla bal mumu maskeler yapılmış ve soyluların villalarındaki atriumlarda korunmuştur ancak bal mumu dayanıksız bir malzeme olduğu için, M.Ö. 1. yüzyılda mermer olarak yapılmaya başlanmıştır. Roma portresinde fiziksel benzerlikten çok yöneticinin içinde bulunduğu sosyal konumun yansıtılması önem kazanmıştır. Yaratılan görüntü, sahibine benzemekle birlikte daha çok vurgulanmak istenilen özelliklerinin altı çizilmiştir. Yönetici sınıf halklar üzerindeki etkisini arttırmak için egemenliğin sembolü olan paranın üzerine portreler yaptırmıştır. Bu portreler, zaman içinde soyluların haricinde diğer sosyal gruplara ait insanlara da hitap etmiştir. Bu yeni süreçte halktan kişilerin betimlenmesiyle önem kazanan kişisel portrelere ek olarak grup portreleri ve aile portreleri çağa uygun olarak yapılmaya başlamıştır (Kurt, 2011, s. 26-27).

M.Ö. 1. ve 3. yüzyıllar arasında Roma Dönemi Mısır'ında yapılmış olan Fayyum Portrelerinde ise, fiziksel özellikler daha gerçekçi biçimde yansıtılmıştır. Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada var olduğu ürünler olarak Antik Çağ resmi ile Bizans resmi arasında bir bağ oluşturan Fayyum Portreleri sanat tarihi açısından büyük önem taşımaktadır (Konstrzewa, 1999, s.6-17). Mısır'ın inanç sistemi doğrultusunda öldükten sonra yaşamın sürmesi bu portrelere bağlıdır. Ahşap panolar üzerine resmedilen bu portreler mumyalanmış cesetlerin baş kısmına yerleştirilmek için yapılmıştır. Mısır'ın birçok bölgesindeki mumya mezarlarından çıkarılmasına rağmen, büyük çoğunluğu Fayyum bölgesinde bulunduğundan bu isimle adlandırılmışlardır (Berger, 2003, s.52).

Firavunların yönetiminde olan Fayyum bölgesi, Büyük İskender tarafından fethedilince çok kültürlü bir yapıya dönüşerek değişmiştir. Ülke Grek hanedanlığı tarafından yönetilmeye başlamıştır. Grek soyundan gelenlerin Mısır'a egemen olduğu üç yüzyıllık süre içerisinde yaşam biçimlerini ve kültürel miraslarını korudukları ancak dini inanışlarını koruyamadıkları ve Mısır'ın inanç sistemini benimsedikleri bilinmektedir. Grekler de ölülerini gömerken Mısır geleneklerinden etkilenerek, ölülerini mumyalamaya başlamışlardır. Bundan farklı olarak Mısırlılar ölümlerinin yüzlerine maskeler yerleştirirken Grekler ölen kişiye ait iki boyutlu mumya portreleri yaptırmışlardır (Korkmaz Ekici, 2013, s.29-31). Halka ait olan bu portreler, çoğunlukla ıhlamur ağacından ahşap panolar ya da keten kefenler üzerine gerçekleştirilmiş ve mumyaların yüz kısmını örtecek şekilde lahitlerin üzerine yerleştirilmiştir (Ernur, 2012, s.2).



Şekil 1. Mücevherli Kadın Portresi, 2. yüzyıl, ahşap pano üzerine mum boya, 43,7x34 cm, National Museum of Scotland, Edinburgh.

Grek resminde kullanılan tempera ya da ankostik resim tekniği Fayyum portrelerinde de kullanılmıştır. Tenin, yüz hatlarının ve saçların betimlenmesinde genellikle beyaz, koyu sarı, kırmızı ve siyah kullanılmış; buna karşın, giysiler ve mücevherler için daha başka renkler ve yıldız kullanıldığı da olmuştur (Şekil 1.). Ankostik resim tekniği, esneklik sağladığı ve daha parlak renkler verdiği için çoğu zaman temperaya tercih edilmiştir. (Ernur, 2012, s.3).

Geleneksel Mısır resmiyle birlikte Antik Yunan resim anlayışının etkilerini taşıyan ve Roma İmparatorluğunun moda anlayışını bire bir yansıtan Fayyum Portreleri, John Berger'e göre "melez" portreler olarak adlandırılmıştır. (Berger, 2018, s.30).

Fayyum portrelerinin yankısı, erken Hristiyan sanatında olduğu kadar Bizans dönemi ve Orta çağ Avrupa'sının sanat eserlerinde de görülmektedir. Bireysellikleri, iri gözleri ve altın varak kullanımı yüzyıllar sonra Bizans ikonalarında ayrıca Orta çağ ve Rönesans dönemi sanatında kendini göstermektedir. (Erkal, 2013, s.30).



Şekil 2. Çıkış Mozaik'i Jüstinyen ve Meryem Ana ve Büyük Konstantin, 10. Yüzyıl sonu, Ayasofya.

Roma'da ortaya çıkan Fayyum portreleri gibi portre özelliği taşıyan resimler, Batı da Bizans resmi ile tekrar dikkat çekmeye başlamıştır. Ayasofya'da duvarlarda yapılmış olan mozaiklerde dinin koruyucusu olarak betimlenen Aziz ve Azizelerle birlikte resmedilen İmparatorların yüz tasvirleri portre özelliği gösterir (Şekil 2). Abartılmış gözleri ve ifadeli yüzleri ile Fayyum bölgesindeki portreleri anımsatırlar. Figürlerin oran ve orantılarının tam olarak gerçeği yansıtmıyor olması, ince uzun figürlerin mekândan bağımsız olarak betimlenmesi, portreler hariç sembolik bir anlatımın ön plana çıktığını göstermektedir. Bu dönemin devamı olan ve özellikle Rönesans'tan itibaren Avrupa'da Aziz ve Azizeleri içine alan dini konuların tasvir edildiği resimlerde, resmi yaptıran soylu kişinin de aynı sahnede yer aldığı ve bir portresinin yapıldığı görülmektedir. Bu resimler Avrupa resminde portre resminin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Bunların bir diğer özelliği ise, Tanrısal olan ile dünyevi

olanı bir araya getirmesidir. Bu durum aynı zamanda Tanrısal olanı da insanlaştırmaktadır (Erkal, 2013, s.36).

11. yüzyıl sonu ve 12. yüzyıl başlarında Bizans sanatı, çoklukla yapılan ikonalar sayesinde işlevsel olarak yeni bir döneme girmiştir. İkona; Ortodoks kültüründe İsa'nın Meryem'in, Azizlerin, meleklerin ve kutsal olayların resmedildiği duvarlara ya da ahşap levhalar üzerine yapılan tasvirlerdir. İkonalar, Ortodokslarda bir tapınma aracı olarak ve dua sırasında tasvir edilmiş azizlerin, meleklerin vb. kutsallığı ile birleşme amacı güdülerek kullanılmıştır. Katolik inançta ise ikonalar birer görsel bilgilendirme aracı olarak eğitim amacı gütmüştür. İkonalar çoğunlukla ahşap üzerine yapılmış olmalarına rağmen mermer ve fildişi üzerine yapılmış örneklerine de rastlanmaktadır (Yörükoğlu, 2006, s.16).

Rönesans ile birlikte yeniden doğan portre sanatı, Barok üslubuyla da farklı biçimleri özelliklerine katarak yoluna devam etmiştir. Portrecilik, ilgi odağı insan olan ve insana yönelen tavrıyla bağımsızlaşmıştır. Ayrıca, yağlıboya gibi malzemelerin bulunmasıyla portrecilik olumlu yönde etkilenmiştir. Bu malzeme sayesinde boya hemen kurumadığı için sanatçı resmin üzerinde tekrar çalışma imkânı buluyordu (Yücedağ, 2019, s.6).

2.2. Güç ve Statü Kavramları

Türk dil kurumuna göre statü; “bir kimsenin, bir kurum veya bir toplum içindeki durumu”, Güç kavramı ise; “büyük etkinliği ve önemi olan nitelik” anlamına gelmektedir (Tdk, t.y.). Kişinin toplumdaki konumunu ifade eden statü sözcüğünün kökeni Latince "ayakta duruş" anlamına gelen “statum” fiilidir. Aynı zamanda statü, kişinin bir gruptaki resmi ya da mesleki duruşudur (Botton, 2013, s.7). Sosyolojideki anlamıyla ise bir kişinin toplumsal yapıda işgal ettiği konum (öğretmen, rahip, vb. olarak) anlamına gelmektedir. Statü, grupları ya da katmanlarının hukuksal, siyasal ve kültürel ölçütlerle derecelendirilip düzenlendiği bir toplumsal tabakalaşma biçimini anlatmaktadır (Marshall, 1999, s.697). Statünün pozitif ve negatif ayrıcalıklar açısından sosyal itibara ve güce olan katkısı önemli bulunmaktadır. Tüm bu tanımlar doğrultusunda da yaşam tarzı, eğitim, evlilik, kazanç sahipliği, mesleki saygınlık ve kalımsal özellikler statüyü belirlemektedir (Turner, 2000, s.13).

Toplumsal tabakalaşma, çoğunlukla, özgün sosyal anlamlar taşıyan sosyal farklılıklara göre derecelendirilmektedir. Önemli kıstasları arasında; statü, güç, gelir durumu, itibar, zenginlik gibi belirleyiciler yer almaktadır. Ekonomik, kültürel, politik temelli eşitsizlikten meydana gelen yapılar, hiyerarşik toplumsal bölünmeleri yaratırken bazı bireylere diğerlerine göre daha fazla avantaj ve ayrıcalık yaratmaktadır. Böylece bu ayrıcalıkların yarattığı çıkarlar bazılarına diğerleri üzerinde üstünlük kurma, değişim ve dönüşüm kaynağı olmuştur. İşte tüm bunlar hem kendimizi toplum içinde nasıl bir yerde gördüğümüzü, hem de başkaları tarafından nasıl görüldüğümüzü sorgulatırken statüye gönderme yapmaktadır (Büyükkol & Yasinci, 2019, s.1169).

Soy, servet, işlevsellik, eğitim, din ve biyolojik durum statünün en önemli belirleyicileridir. Kişinin ailesinin soyu veya şöhreti, onun toplumsal konumunun belirlenmesinde önemli rol oynamaktadır. Bir diğer evrensel ölçüt ise servet sahipliğidir. Burada servetin kaynağı da önemlidir; soydan elde edilen servetin saygınlığı ile çalışarak kazanılan servetin saygınlığı arasında fark vardır. Toplumsal statüyü belirleyen faktörlerden biride eğitim düzeyidir. Eğitim düzeyinin yükselmesiyle toplumsal statünün artışı doğru orantılıdır. Yüksek derece ile üniversiteden mezun olmak toplumsal statüyü yükselten önemli bir faktördür.

Toplumsal statünün belirleyicilerinden biri olan din olgusu da, kişinin toplumdaki yaygın inanç sistemi içindeki konumu toplumsal statüsü açısından oldukça önemli olmuştur. Biyolojik durum yani cinsiyette toplumların çoğunda statü ölçütü olarak kullanılmaktadır. Erkeklere kadınlardan daha yüksek bir yer verilmektedir. Yaş da bir toplumsal statü ölçütüdür, en azından yetişkinlik çocukluktan çok daha değerlidir. Bu ölçüt toplumdan topluma değişebilir; bazılarında yaşlılar önemli görülürken bazılarında ise gençlere değer verilmektedir. Statü sınıflaması yapmak, yukarıda ifade edilen benzer özellikleri aynı grup içinde ele almak kaydıyla olmuştur (Ceylan, 2011, s.95- 96).

Sosyal statü, tartışmasız en belirleyici statü türüdür. Üstelik bu statü çekirdek aileden başlayıp, dış dünyaya açılan kepenk niteliğindedir. Ailenin sosyal statüsünü dış dünyada temsil eden genellikle aile reisi, koca veya babadır. Eş ve çocuklar aile reisinin sosyal statüsünü yansıtır, böylece koca veya babanın sosyal statüsü eş ve çocuklara da aktarılmış olmaktadır (Fichter, 1990, s.31).

Her birimiz aynı anda birçok statüye sahip olabiliriz. Bir kimsenin belli bir anda sahip olduğu statülerin toplamı “statü seti” şeklinde ifade edilir. Genç bir kız; anne-babası için evlat, kardeşleri için bir kız kardeş, okulda bir öğrenci ve voleybol takımında bir oyuncu olabilir. Statü setleri, hayat boyunca değişmektedir. Bir çocuk ebeveyn olmak için büyümekte, bir öğrenci sosyolog olmak için mezun olmakta ve bekâr biri karı ya da koca olmak için evlenmektedir. Bir kuruma katılmak veya bir iş bulmak statü setimizi geliştirirken, etkinliklerden geri durmak statü setini daraltır. İnsanlar hayat boyu onlarca statü elde eder veya kaybederler (Çetin, 2013, s.127).

Bireyin toplumdaki statüsü belirlenirken her ne kadar çeşitli faktörler etkili olsa da gerçekte statüyü toplumun kendisi tayin etmektedir. Sosyologlar, statüleri, insanların onları nasıl elde ettiğine göre sınıflandırır. Statü (konum) “verilen” ve “kazanılan” olmak üzere iki yolla edinilmektedir. Verilen statü; bireyin hiçbir eylem ve etkisi bulunmadan, toplumun kabul ettiği bazı ölçütlere göre belirlenmekte ve tanımlanmaktadır. Bu tanımlamada, bireyin kişisel yetenek ve becerileri hesaba katılmamaktadır. Örneğin erkek olarak doğmak, doğuştan edinilmiş bir statüdür. Bireyin erkek olarak doğmuş olması, O’na bazı haklar kazandırmakta ve kimi

davranışlarına müsaade edilmektedir. Kazanılan statü ise; bireyin kendi çabasına ve başarılarına, yeteneklerine göre toplum içinde kendisinin elde ettiği bir konumdur (Özçelik, 2017, s.73).

Gerçek dünyada çoğu statü onu üstlenme ve başarmanın birleşimini gerektirir. Dolayısıyla insanların doğuştan kazanılan statüleri, sonradan kazanılan statülerini etkilemektedir. Örneği; sosyolog statüsünü elde edenlerin genellikle nispeten varlıklı ailelere mensup olmaları onların bu statüyü elde etmelerinde ailelerin etkili olması ihtimal dâhilindedir. Benzer durum, hırsızlık, uyuşturucu bağımlılığı gibi kötü statüye sahip insanların toplumda daha fakir ailelere mensup olmalarında da söz konusu olabilir (Çetin, 2013, s.127).

Toplumsal bilinç statüyü desteklemektedir, çünkü bu bilinç statülerden oluşan bir birliktelik olarak görülmektedir. Hepsi birbiriyle bağlantılı ve hiyerarşik bir düzenlenme içinde varlığını sürdürmektedir. Dolayısıyla statü edinme süreci olarak ele alınan ve daha kaliteli bir yaşamın peşinde koşmak olarak dile getirilen sosyal hareketlilik modern toplumun merkezi bir konusu haline gelmektedir (Turner, 2000, s.13).

Toplumsal sistemde insanlar birbirlerini karşılıklı sosyal ilişki ve toplumsal kurallar çerçevesinde tamamlarlar. Bazı toplumların kişiler arasındaki ilişkiler ve toplumsal kurallar içerisinde bireyi maddi, ulusal, ırksal ya da cinsiyet olmak üzere birçok açıdan alçak ya da yüksek statüye yerleştirdiği görülür. Maddi değerler, geçmişte ve günümüzde de yüksek statünün en belirgin niteliğini oluşturmaktadır. Kurallar gereği oluşturulan ve “ayrıştırma” olarak da ifade edilebilecek bu durum, bireyde alçak ve yüksek algısını doğurur (Kılınç, 2018, s.3). Botton’a göre ise;

Alçak statünün sonuçları yalnızca maddi açıdan ele alınmamalıdır. Statü edinmemiş olmanın cezası (meseleyi geçimimizi sağlamamızın ötesinde değerlendirecek olursak) sadece fiziksel rahatsızlıkla sınırlı kalmaz. Daha da önemlisi, alçak statü kendimize olan saygımızı yerle bir eder (Botton, 2013, s.16).

Statü çözümlemeleri, daha çok Alman bir filozof olan Karl Marx'ın (1818-1883) politik ekonomisi ile Alman sosyolog Max Weber'in (1864-1920) sosyolojisi üzerine düşünceleri arasındaki karşıtlığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Marx'ın yaklaşımında anahtar etken mülkiyet sahipliği olarak, Weber'in çalışmalarında ise, temelinde ekonomik nedenlerin yanında güç, iktidar ve kültürel farklılıkların da olduğu görülmektedir. Yani; sınıf, statü, güç olarak, eşitsizliğin üç ayrı boyutuna göre incelenip, sosyo-kültürel kategorilerle belirlenmektedir (Turner, 2000, s.12).

Statünün sanat ile olan bağına gelince; toplumu eleştirel bir bakışla yorumlayan sanatçılar, tarih boyunca toplum üyelerinin hangi yöntemlerle o statüye sahip olduklarını ve statünün toplum üyeleri arasında nasıl pay edildiğini sorgulayan eserler yapmışlardır. Sanatçının statü sistemine yönelttiği eleştirel tavrı, ironik, öfkeli, lirik, melankolik bir karşı duruş ve meydan okumalar şeklinde olmuştur (Botton, 2010, s.152). Sanatın gücünü fark eden otorite, bu gücü kendi statülerinin ve iktidarlarının altını çizmek için sanatçılara sipariş vererek, kendi himayelerine aldıkları bilinmektedir. Sanatçının eserlerinde, iktidarın gücünü onaylayan, kimi zaman sorgulayan tavrıyla aynı zamanda kendi statüsünü de ortaya koyduğu görülmektedir (Yasinci, 2019, s.8).

2.3. Rönesans Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı

Rönesans sanatı, 14.yüzyıl'da İtalya'da başlayarak, 16.yüzyıl'a dek tüm Batı ve Orta Avrupa'ya yayılan entelektüel bir sanat hareketi olup, Antikitenin yeniden gündeme gelişi ve ona öykünülmesi eylemi olarak tanımlanmıştır. Klasik öğretinin 'yeniden doğuşu' anlamına gelen Rönesans, Batı sanatının özgün yaratıcılık gösterdiği bir dönemdir. (Sözen & Tanyeli, 2016, s.261). İtalyan ressam, yazar ve tarihçi olan Giorgio Vasari'nin (1511-1574), 1550 tarihli En Ünlü İtalyan Mimar, Ressam ve Heykelticilerin Yaşamları adlı kitabında 'sanatların yeniden doğuşu' anlamında ele alınmıştır. Bu yeniden doğuş Ortaçağın anlayışını aşan bir İtalyan sanat görüşüdür. Bu bakımdan Vasari, Rönesans kelimesini, bir dönemi ya da bir üslup anlayışını adlandırmak amacıyla değil, bir sanat olayını vurgulamak için kullanmıştır (Germaner, 1997, s.1584).

Avrupa'da meydana gelen sosyal, siyasi ve ekonomik gelişmeler, ticaret sahasının genişlemesi, matbaanın icadı ve bunları takiben ortaya çıkan daha fazla bilgi edinme merakı gibi çeşitli faktörler sonucunda, birçok Avrupalı, Gotik sanat ve mimariyi yaratan orta çağ fikirlerinden uzaklaşıp Rönesans'ın ortaya çıkmasında büyük rol oynamıştır. Orta çağın baskıcı ve katı kurallarına karşı gelen bazı düşünür ve edebiyatçılar, ortaçağ zihniyetine karşı fikirlerini savunmuşlardır. Böyle başlayan zihniyet değişiminin bir sonucu olarak, sanat alanında sembolizm çabaları sona ermiş, yerine daha natüralist bir anlayış hâkim olmuştur. Akla, bilime ve eleştiriye önem verilmesi, özellikle de bilimsel perspektifin bulunması, Orta çağ zihniyeti ve sanat anlayışından bir kopuş olmuştur. Rönesans'ın beşiği olan Floransa, ekonominin ve mali gücün yüksek olduğu bir yerdir ve sanat koruyuculuğunu üstlenebilen entelektüel bir halka sahiptir. Aynı zamanda eşsiz sanatçıları içinde barındırmıştır. Bu sanatçılar için özellikle Roma, Orta çağı geride bırakmak için inceleyebilecekleri heykelleri ve antik mimari eserleriyle büyük önem taşımaktadır.

Orta çağ da sanatçı sanat eserlerinde ismini belirtmezdi. Her şeyin tanrı tarafından insana yaptırıldığı inancı olduğu için sanatçının sanat eserinde bir rolü yoktu. Bu sebeple sanatta ve eserlerde kişilik aramak mümkün değildi. Rönesans'ta ise sanatçının kişiliği dikkate alındığı gibi, sanat eserinin ortaya çıkış nedeni ve bilinçli

yollardan geçilerek sanat eserinin yapılması görüşü kuvvet kazanmıştır (Turani, 1975, s.112).

Çok uzun süreyi kapsadığı ve bu dönemde ortaya çıkan sayısız fikir olduğu için, Rönesans olarak bilinen dönem, genellikle Erken, Yüksek ve Geç Rönesans (Maniyerizm) olarak üçe ayrılır. Rönesans'ta ortaya çıkan fikirler önce İtalya ve bugünkü Belçika ve Hollanda olan Flandra bölgesinde yayılıp Avrupa'yı etkisi altına almıştır (Hodge, 2014, s.28).

Ortaya çıkan fikirlerden bir tanesi eski Yunan felsefesi Hümanizm olmuştur. Hümanistler, insanların rasyonel düşünce kabiliyetleri olduğunu, öğrenmenin ve dünyayı geliştirmenin kişinin hayatını ölümden sonraki yaşama hazırlık yaparak geçirmesinden daha önemli kaygılar olduğunu savunmuşlardır. Matbaanın bulunuşu bu zamanlara rastladığı için, hümanist fikirler kolayca yayılmıştır. Bu düşünceler bazen Hristiyanlığın öğretilerine ters düşmüştür ama aynı zamanda, sanatçıların dünyevi kavramlara yeni vurgular yapmalarının da önünü açmıştır. Kilise, sanatın önemli hamilerinden olmaya devam etmiştir ancak fikirlerin gerçek gelişim gösterdiği yerler, şehirlerdeki seküler dünya oldu. Buralarda, soylular ve büyüyen tüccar sınıfı, kilise için olduğu kadar, kendileri içinde eser sipariş etmiştir. Dinî temaların resmedilmesine devam edilse ve Hristiyan idealleri tamamen terk edilmiş olmasa da, seküler konulara karşı artan ilgi ve insanın evrendeki önemine duyulan yeni inanç sanatçılar tarafından fazlasıyla önemsenmiştir. Sanat, artık sadece dinî amaçlar için üretilmekten çıkmış, aynı zamanda kendi içinde değerli hale gelmiştir. Doğa hakkında artan farkındalığın, klasik öğretilerin canlanmasının ve bahsi geçen daha bireyci insan anlayışının ortak etkisiyle, dünyayı olabildiğince gerçeğe yakın yansıtan bir sanat için uğraş verilmeye başlanmıştır (Hodge, 2014, s.29).

Bu dönem resimlerinde görülen en büyük değişim, gerçeğe mümkün olduğunca yaklaşma çabaları ve figürlerin belli bir oranda hacim kazanmasıdır. İtalya'da bu tarihlerde kurulan şehir devletlerinde, kilise ve aristokrasinin desteğiyle sanat okulları kurulmuş ve sanatçılar desteklenmiştir. Özellikle 14. yüzyılda dikkat çeken bu şehir devletleri arasında Floransa Okulu ve Siena Okulu sanatçıları, Rönesans öncesi bu geçiş döneminde önemli katkılar sağlamıştır. Kendi içinde yeter konumda

olan bu şehir devletlerinin estetik beğenileri de kendilerine özgü bir yapı ortaya koymuştur. Siena Okulu renkçi yaklaşımı ve aşırı altın yaldız kullanımıyla dikkat çekerken; Floransa Okulu, biçimci yaklaşımı ve insan figürünü gerçeğe yakın betimleme kaygıları ile öne çıkmıştır (Şen, 2017, s.39).

İlk kez dinî inançlara karşın, insanın kendi düşüncesini ele aldığı çağ olan Rönesans döneminde, Antik roma heykellerinde insan anatomisi, portreler ve doğa parçaları dikkatli bir şekilde incelendiği gibi sanat teorileri ortaya çıkarılmaya başlanmıştır (Turani, 1975, s.112-113). Rönesans sanatını etkileyen buluşların en göze çarpanı olan perspektif tekniğiyle birlikte sanatçı, resim ve matematik kurallarını bilimsel doğrulukla bir yüzeyde uygulayabiliyor ve bir resim taslağı çıkarma imkânı buluyordu. Üç boyutluluğu yansıtarak herkesin anlayabileceği bir şekilde eserinin bittiği zaman nasıl görüneceğini önceden gösterebiliyordu. Böylece bir sanat yapıtının en önemli yönünü sanatçı kendisi belirliyordu. Artık sanatçılar bir zanaatçı değil toplum içerisinde akıllı ve bilgili bir aydın konumuna yükseldiler. Orta çağ da önemli olan ortak çalışmalar ya da esnaf loncalarıydı. Rönesans’la birlikte ise yaşamlarını sanat alanındaki amaçlarına ulaşmak için çabalayarak geçiren bireyler üstünlük kazandı (Conti, 1982, s.3-5)

Rönesans’ın en olgun dönemi İtalya’nın Floransa kentinde yaşanmıştır. Antik dünyanın maddi kalıntılarının özellikle heykel ve mimaride en çok bulunduğu yer burasıydı. Floransa kendini bilinçli olarak Roma’nın mirasçısı olarak görmekteydi. Floransa’nın bankacılık hanedanlığı olan Medici ailesi tarafından finanse edilen ressam, heykeltıraşlar ve mimarlar, yaratıcılığın altın çağı olarak adlandırdıkları bu dönem de Orta çağ dünyasındaki dogmatik düşünceleri terk etmişler ve bu değişime öncülük etmişlerdir (Cumming, 2008, s.74-75).

Rönesans sanatçısı için sanatın özü ve amacı olan ideal oran, perspektif, gerçeği yansıtmaya gibi prensipler bu dönemle birlikte ideal olan uyum ve gerçekliği yaratmada bir araç haline gelir. Doğanın ötesindeki güzeli yaratmak için tüm bunlar sadece bir araç olduğunda, Yüksek Rönesans’ın kıstasları da belirlenmiş olur. Bu dönemde Floransa Okulu gücünü yitirmiş, Venedik Okulu ve Roma Okulu ön plana geçmiştir. Leonardo, Raffaello ve Michelangelo Floransa’da başlayan sanat

hayatlarına Roma’da devam ederek olgunluk dönemi eserlerini bu şehirde ürettiklerinden okulun en parlak dönemini yaşamasında etkili olmuşlardır (Şen, 2017, s.41).

Bu dönem resimlerinde görülen figürler genellikle kompozisyonların kuruluşlarında birlik ilkesi göz önünde bulundurularak gruplar halinde piramit şeklinde ya da anıtsal bir yapı sergileyen bütünler olarak yerleştirilir. Işık ögesi resmin içinde birliğin kurulmasında derinlik ve hacim vermek için bütünleyici bir görev üstlenmiş, çizgi, ton, hacim ve renk öğeleri dengeli ve uyumlu bir yapı ortaya koyarken figürlerdeki ifade içe dönük bir yapı kazanmıştır. Ayrıca bu resimlerdeki zaman kavramı sonsuzluk ya da zaman dışılık izlenimi verdiğinden genellikle tanımsızdır. Bu dönemde Avrupa’da sanat eğitimi veren ilk akademi olan “Accademia di Belle Arti” (Güzel Sanatlar Akademisi) 1563’te Floransa’da Cosimo De Medici tarafından açılır. Günümüzde halen “Accademia della Arti del Disegno (Desen Akademisi)” adıyla eğitim vermeye devam eden okulun ilk yöneticisi Giorgio Vasari’dir. (1511-1574) Bu okulla birlikte sanat ve sanatçılar lonca sisteminden ayrı tek başına varlık göstererek statü olarak değer kazanır (Şen, 2017, s.42).

Mimar ve heykeltıraş Filippo Brunelleschi (1377-1446), mimar Alberti (1404-1472) ve heykeltıraş Donatello (1386-1466) Floransa’nın yeni yüzyılın merkezi olarak kabul edilmesinde Medici ailesi kadar derin izler bırakır (Şen, 2017, s.42).

Lorenzo Ghilberti (1378-1355), Nanni di Banco (1375-1421) ve Donatello (1382/86-1466) gibi önemli bazı heykel sanatçıları, bu yeni akımın ilk sırasında bulunmaktaydı. Onlar Orta Çağ’ın kumaş kıvrımlı yontularının yerine Rönesans’ın figür ağırlıklı heykellerini koydular. İnsan vücudunun organik yapısından geliştirilen bu yeni rölyef üslubu, onların daha önce hiç görülmemiş bir mekânsal derinlikle yontulmuş, doğaya oldukça uygun ve çok figürlü yapıtlar yaratmalarını sağlıyordu. Buna benzer bir gelişme 1420’lerde mimarlık alanında, mimar Flippo Brunelleschi’nin (1377-1446) ilk dönem eserlerinden Öksüzler Hastanesi’nde, San Lorenzo’daki Eski Sacristia’da ve bizzat San Lorenzo Klisesi’nde, Gotik mimari yerini, ölçülerin insan zihninin kavrayabileceği boyutlara indiği ve eski Roma mimarisinden alınma bazı elemanların kullanıldığı yeni bir üsluba bırakmıştır. Resim dalında ise, 1424’ten

başlayarak sadece beş yıl gibi kısa bir süre içinde ressam Masaccio (1401-28) eserlerinde perspektif ve anatomiyi betimleyerek, bütün bir yüzyılı ileri taşıyacaktı. Böylece klasik antik çağ, sanatın her üç dalına da esin kaynağı olmuştur (Wundram, M. 2008, s.7).

Rönesans'ın mantığı önce resim sanatında biçimlenmeye başlamıştır. Yeniçağda doğa görüntüsü biçimlenecek nesne haline gelmiştir. Bu nedenle ortaya çıkan bilimsel perspektifle sonsuzluk yerini ölçü, çok parçalılık yerini sakinliğe bırakmıştır. Böylece dünyevi yapı tarzı ortaya çıkmaya başlamış, Yeniçağın hayat amacı, bu dünya sorunlarının çözülmesi olmuştur (Öztaşkın, P. 2011, s.23)

Kuzey Avrupa'da ilk kez 1500 tarihinden sonra İtalya'nın etkisi ile perspektif yapılmaya başlamıştır. Alman ressam Albert Dürer (1471-1528) bile resimde mekân hatasını gidermek ve bu bilimi öğrenmek amacıyla gizlice İtalya'ya gitmiştir. Bu sıralarda perspektifin dilden dile gizli bir bilim olarak dolaştığı ve bir sır olarak saklandığı anlaşılmaktadır. Gerçekten, doğa gözlemine dayanarak figürün optik hacmini yakalama, Rönesans sanatçılarının birçoğunda görülmektedir. Dünyada insan figürü ilk kez, optik görüntülü bir mekân içinde saptanabilmiştir. Yani Orta çağın kutsal öbür dünyası yerine, bu dünyanın gözlemine dayalı bir mekân dünyası ele alınmaktadır (Turani, A. 2010, s.345).

Rönesans'la birlikte iki boyutlu Orta çağ resminin karşısına, insanı hacimli olarak ifade eden bir anlayış ortaya çıkar. Orta çağda unsurlar yan yana sıralamadan ibarettir. Bu nedenledir ki, Orta çağ resimlerinde bütün arkaik resimlerde olduğu gibi, figürler üst üste getirilmez. Oysa yeniçağda derinliğine bir anlatım söz konusudur. Bu doğasallığa yöneliş, doğanın gözlemine gidiş, kutsal oluşa tam zıt bir resim anlayışı ortaya çıkarmıştır (Turani, A. 2010, s.347).

15. yüzyılın mimar ve heykelticileri, kalıntı halindeki antik parçalardan hareket etme imkânı bulurken, resim sanatı için bu durum geçerli olmamıştır. Geçmişten resim alanında hiçbir şey kalmadığı için Rönesans dönemi ressamı antik etkileri dolaylı yoldan edindiler. Resimlerinde çağlarında gerçekleştirilen Rönesans mimarlık üsluplarını, sütun başlıklarını ve yuvarlak kemerleri kullanmışlar, figürlerini ise çoğu kez Roma dönemi giysileri içinde betimlemişlerdir. Mitolojik konuların yanı sıra

portre dalı önem kazanmış, heykel dalında olduğu gibi resimde de çıplaklık yeniden gündeme gelmiş ve tarihsel konular doğruluk gözetmeksizin resim alanında yaygınlaşmıştır. Perspektif yardımıyla ister portre dalında ister çok figürlü kompozisyonlarda, figürün ön planda olduğu ve geometrik şemalar içine yerleştirildiği, anlatımın figür üzerine yoğunlaştığı izlenmektedir. Bu dönemde insan figürünün doğru çizilmesi, insan ve hayvan anatomisi, hacimlendirme ve perspektif üzerinde en çok durulan konu alanlarıdır (Germaner, 1997, s. 1586). Sanatçılar bu amaçla, doğadan çizimler yapıp eserlerinde kullanmak için not defterleri taşımaya başlamışlardır. Bu görsel notların en güzel örnekleri, İtalyan ressam Pisanello'nun (1395-1455) maymun eskizleri, Leonardo Da Vinci'nin (1452-1519) bitki ve anatomi eskizleri, Albert Dürer'in bitki çizimleridir (Akyürek, 1994, s.151). Kullanılan tekniklerden fresk ve tempera 15.yüzyılda da geçerliliğini korumuş 16.yüzyıla doğru yağlıboyanın daha da yaygınlaştığı görülmüştür (Germaner, 1997, s.1586).

1520'lerin Floransa ve Roma'sında Avrupa'yı bölen Protestan Reformu, binlerce kişiyi öldüren veba ve 1527'de Roma'nın yağmalanması gibi toplumsal sarsıntılar sırasında gerek biçim gerekse içerik açısından önemli yenilikler getiren Maniyerizm sanat anlayışı ortaya çıkmıştır. Sanatçılar artık sadece toplumun dini inanışlarına hizmet eden eserler üreten zanaatkârlar değillerdi. Artık sanatçıların üslupları kıymet görmeye başlamış çevrelerindeki âlimlerle, şairlerle ve filozoflarla aynı konuma yükselmişlerdir. Sanat artık sadece dini amaçlara hizmet eden bir araç olmaktan çıkıp kendine özgü değerler için kabul görmeye başladı (Hodge, 2014, s.36).

İtalya merkezli Maniyerizm sanat anlayışı 17. yüzyılda Barok döneminin başlangıcına kadar devam etmiştir. Bu sanat anlayışında, üslupta incelik, gerçek dışı, fantezi ve çelişkinin içinde olduğu, gösterişe uygun ifade formlarının yer aldığı, kimi zaman yapmacık ve acayip görünümüleriyle eserlerde kendini göstermektedir (Sürsal, 2011, s.15). Maniyerizm terimi, Vassari'nin 1550'de Floransa kentinde bir sanat tarihi yazısında üslup anlamında yazdığı "manirea" kelimesinden vücut bulmuştur. Dar anlamda sadece üslup değil; davranış rahatlığı, akıcılık, virtüözlük, incelik gibi anlamlara da gelmektedir (Fleming & Honour, 2016, s.497).

Rönesans sanatına karşı yeni bir üslubu getirerek bir alternatif oluşturan Maniyerizm akımı bir sanat döneminin adı da olmuştur. Maniyerist sanatçılar, Rönesans sanatının perspektif, oran-orantı ve modle gibi sanatsal ölçütlerine yeni bir yaklaşım getirmiş, bu ölçütleri esnekleştirmiştir. Maniyerizmin kısa olan ömrü yarım kalmış bir düş gibi gelip geçmiştir ama tüm bunlara rağmen barok sanatına ilham vermiş ve barok sanatını derinden etkilemiştir. Maniyerist eserlere genel olarak bakıldığında: Rönesans'ın kompozisyonlardaki sıkı düzen anlayışının yerine daha serbest bir kompozisyon anlayışının geldiği anlaşılmaktadır. Bu yenilikler sayesinde Maniyerizm kendini kısıtlayan tüm engelleri ortadan kaldırarak kendi biçim felsefesini gerçekleştirmiştir. Maniyerist sanatçı tutkulu, tinsel varlığının bilincine varmış bir bilinç sanatı geliştirmiştir. Rönesans'ta izine pek fazla rastlanmayan bireysel tercihlerin ve artistik anlayışların Maniyerizm de yeşerdiğine tanık olunmaktadır. Sanattaki bu kıpırdama sanatçılar tarafından daha ileriye taşınmış, Sanatçılar bu sayede kendilerini kısıtlayan Rönesans'ın dikte ettirmeye çalıştığı kurallarından ve zincirinden kurtulmuştur (Sürsal, 2011, s.8-15).

16. yüzyılda Yüksek Rönesans sanatçılarından Michalengelo, Raffaello, Correggio, Pontormo tarzlarıyla eksiksiz, karmaşık, özgün ve abartılı bir üslupta çalışmışlardı. Michelangelo'nun eser örneklerine baktığımızda vurguyu ortaya çıkarmak için sanatçının, Davut heykelindeki kolu aşırı uzatması, Sistine Mahşer resmindeki mekânın belirgin vermemesi, İsa'yı 'S' şeklinde betimlemesi, Pieta'da dairesel hareketler oluşturması yoluna gitmesi örnekleri görülmektedir (Eroğlu, 2014, s.394). Simgesel tavırlar birçok dönemde görülen ve uygulanan yollardır. Resimlerde uygulanan abartılar, belirsizlikler ya da hareketsel tavırlar vurgu yoluyla bir düşünce ya da duygunun ifade biçimini almaktadır. İşte Maniyerist sanatçıların yaptığı da bu olmuştur. Rönesans'a karşıt bu ifade biçimi kendini abartıyla, belirsizlikle ve eserlerde biçimsel bazı tavırlarla vurgu olarak ortaya koymuş ve barok dönemine hazırlık evresi haline gelmiştir (Geçen & Dede, 2021, s.378).

Rönesans'ın hümanist zihniyeti, insana yönelmesi ve onu ilgi odağına yerleştirmesi portre ressamlığını ön plana çıkarmıştır. Rönesans portre sanatı, modelin hem fiziksel özelliklerini yansıtmış hem de insanın iç dünyasına tutulan bir ayna olmuştur. Antik Roma da ölen ünlü kişilerin büstleri, onların yaşamlarının ve

anılarının yüceltilerek gelecek kuşaklara aktarılması gibi dünyasal bir amaç taşıırken, orta çağ ile bu dünyevi düşünce kaybolup, Rönesans’la birlikte insan ve onun kişiliğine bir yöneliş gerçekleşmiştir (Sevil, 2008, s.52-53).

15.yy İtalya’ında portre geleneğinin yeniden doğuşu, Roma’nın bıraktığı yerden başlar. Rönesans, portresi yapılan Roma büstlerini, ‘yüz topografyası’ niteliğinde gerçek portre sanatına taşımıştır. Burada da asıl amaç, fiziksel benzerlik dışında portresi yapılan kişinin ruh halinin ve kişiliğinin yansıtılmasıdır (Akyürek, 1994, s.146-147). Ressamlar öncelikle insan bireyselliğinin yansıması olan yüze odaklandılar. Yüzün tüm ayrıntılarını kesin bir dikkatle ve titizlikle incelemişlerdir. Antonio del Pollaiuolo’nun (1432-1498) yaptığı sanılan “Genç Bir Kadının Profili”, erken 15.yüzyıl resmine iyi bir örnek oluşturur. Ressamlar önceleri yüzü yandan resmetmeyi tercih ediyorlardı. Yüz, profilden alındığında ona abartılı bir güzellik katılamayacağı, değiştirilemeyeceği düşünülüyordu (Aydın, 2008, s.6). Fakat antik para ve madalyonları anımsatan bu portreler kişilerin karakterlerini iyi yansıtmamaktaydı. Antik eserlere ilgileri olan Rönesans ressamı, 15.yüzyıl’ın ikinci yarısında karakteri daha iyi yansıtabilmek için profilin dörtte üçünü kullanmaya başladılar (Sevil, 2008, s.53).

Bu dönemde birçok portre tipinin gelişimi görülmektedir. Bu durum ileriki yüzyıllarda portrede kullanılan çeşitleri ortaya çıkarmıştır. Tam boy portre güçlü prensleri ve asalet üyelerini resimler niteliktedir. Modelin izleyiciyle iletişim içinde bulunduğu üççeyrek uzunlukta portre ve kafa ve omuz portresi en çok rastlanan portre tipleridir. Ayrıca gururlu ve kahramanımsı havasıyla klasik antikiteyi hatırlatan profil duruş, dörtte üçlük görünüş, yarım boy, ve frontal ya da genelde dolaysız etkileşim sağlayan büyük derecede anlamlı formuyla tam yüz görünüşü de tipik pozlara dahildir (Partanaz, 2007, s.11).

Erken Rönesans Dönemi İtalya’ında Masaccio ve Pisanello’nun portre sanatına getirdikleri yeni yaklaşımlar ile karşılaşırız. Masaccio (1401-1428), perspektif kuralları ile resimde mekân ve derinlik etkilerini çözümleyerek, profil tasvirlerinden uzaklaşılmasını sağlamıştır. Bunun sonucunda resimlere rakursi kavramını getirmiştir. Işığı ölçülü şeklide kullanarak kişinin hem karakteristik hem de

psikolojik ifadesini yansıtmıştır. Pisanello (1395-1455) ise profilin dörtte üçünü göstererek figürü mekândan koparmış ve yüzeye yaklaştırmıştır. Masaccio'nun resimlerinde Pisanello'nun üslubuna göre daha fazla gerçeklik algısı hâkimdir. Pisanello kompozisyonlarında lirik anlatımı tercih etmiştir. Orta çağ portrelerine kıyasla mekân ile figür ilişkisinin daha kuvvetli kurulduğu, kişilerin fizyolojik özelliklerinin de derin bir şekilde irdelendiği görülür.

Floransa'nın güneyinde yaşayan Piero della Francesca da, yeni sanatsal arayışlar içindedir. Perspektif kurallarının tümüne hâkim olan Francesca, resimlerinde ışık ile derinlik yaratmıştır. (Bülbül, 2017, s.37).

16.yüzyılın ilk yarısında portre sanatı İtalya'da Tiziano, Leonardo, Raffaello gibi usta kişilerin eserleriyle ilerlemeye başlamıştır. Leonardo da Vinci, Rönesans döneminin en büyük dehası olarak bilinmektedir. Leonardo, ışık ve tonlamayı çok iyi betimleyerek eserlerine yansıtmış ve Yüksek Rönesans ortamının hazırlanmasını sağlayarak bu dönemde devrim yaratmıştır. (Erkal, 2013, s.65).

Yüksek Rönesans'ın büyük ustaları arasında yer alan İtalyan sanatçı Raffaello ise dini, mitolojik konular haricine yaptığı başarılı portre resimleriyle karşımıza çıkar. Zamanın papalarının, tanınmış soylu kişilerinin portrelerini yapmıştır (Kınay, 1993, s.50).

2.5 Rönesans'ta Kadın İmgesi ve Sosyal Statüsü

Erken dönem Rönesans kadınları, Orta çağın olumsuz etkisini hâlâ üzerinden atamamıştı. Önce babasının sonra da kocasının sorumluluğu altında yaşayan kadınlar, onları onurlandırmak ve itaat etmek durumundaydı. Zaten bu dönemde kadınlar erkekler gibi prestijli mesleklerde çalışmıyorlardı. İş hayatına atılmış çalışır durumda olan kadınlar için bile tam bağımsızlık durumu hiç söz konusu olmamıştır. Tüm bunlara karşın hâlâ kadın hayatta kalabilmek için her koşulda bir erkeğe ihtiyaç duymaktadır. Aristokrat ve burjuvazi eşleri tamamen ayrı bir yere sahiptir. Kadın evlendikten sonra evlendiği kişinin soyadını aldığı ve tamamen erkeğin hâkimiyetinde olduğu için, erkeğin ayrıcalıkları onun için de geçerliydi. Bu yüzden hem çalışıp hem de erkeğin sorumluluğunda olan kadın sınıfı, orta ve alt sınıftır (Kurçeren, 2019, s.11).

Rönesans'la birlikte gelişen Hümanizm felsefesi kadınların eğitim görmesini desteklemiştir. Burjuvazi ve aristokrat ailelerin kadın ve erkekleri, ait olduğu ailenin her türlü eğitim, sosyal ve siyasi olanaklarına sahip olmuşlardır. Fakat orta ve alt kesim bu olanaklardan faydalanamamaktadır. Üst sınıfa ait kadınlar, erkeklerle birlikte eğitim görmüşlerdir. Soylu aileler için bu durum sosyal statü göstergesi olarak değerlendirilmiştir. Alt sınıfa ait kadınlar ise eğitimlerini evlerinde annelerinin kontrolünde gerçekleştirmişlerdir. Dolayısıyla Rönesans döneminde anneler, kızlarının eğitimi konusunda büyük rol oynamışlardır. Babaların kız çocuklarının eğitimi üzerinde pek bir rolü yoktur (Kızıl, 1995, s.6).

Orta çağ yıkıntılarının toparlanmasını üstlenen Rönesans dönemi, birçok anlamda değişikliği beraberinde getirmiş olmasına rağmen, “kadın” algısında çok fazla bir değişiklik yaşanmamıştır. Her koşulda ekonominin vermiş olduğu orantısız güç ile insanların kendi içinde cinsiyetçi tavırlarının yanı sıra, farklı cinsiyetler içinde bile ayrımın olduğu görülmektedir. Rönesans'ta hâlâ erkek hegemonyasında bir sistemin olması, kadın algısı açısından öteleyici bir durum arz etmektedir (Kurçeren, 2019, s.11).

Rönesans Dönemi; birçok savaş ve hastalığı içinde barındıran bir dönem olmasına rağmen sanatının yüceltildiği ve zenginleştiği bir dönemdir. Rönesans'ta kadınlar ikinci planda yer almakta ve birçok haktan yoksun tutulmaktadır. Eğitim

hakkı bunlardan biridir. Bu dönemde kadınların erkek sanatçılar gibi eğitim almaları yaygın olmayan bir durumdu. Bir erkeğin himayesinde yaşamak zorunda olan, çalışma imkânı olsa bile erkeğe göre daha az ücretlendirilen kadınlar, sosyal hayatta geri planda kalmaktaydı. Kadınlar erkekler gibi resim heykel ve mimariden ziyade süsleme olan kumaş, ahşap gibi malzemeleri işlemekteydi. (Kesenci, 2020, s.33)

Rönesans'ta ideal sanatçı erkektir; fakat Rönesans'ın sanata verdiği değer kadınlar için de bir ümit olmuş ve kadınlar gayri resmi olarak sanat eğitimleri almışlardır. Erkekler profesyonel eğitimler alırken kadınlar çoğu zaman babaları tarafından yetiştirilmiştir. Bu da kadınların erkeklere oranla daha fazla çaba sarf etmelerini gerektirmiştir. Genellikle resimle uğraşanlar soylu ailelerin kızlarıdır. Zaman içerisinde kendi tekniklerini geliştirip özgün çalışmalar ortaya koyarak adlarını duyurmuşlardır. (Köse & Şahan, 2021, s.435)

Rönesans'ın son dönemlerine doğru bu durum değişmeye başlamakta ve Levina Teerlinc, Catherina Van Hemessen, Sofonisba Anguissola, Lavinia Fontana, Fede Galizia, Artemisia Gentileschi, Judith Leyster, Mart Beale, Elisabatta Sirani, Rachel Ruysch, gibi kadın sanatçılar hümanizme öncülük eden ve ikinci planda olmaktan kendilerini sıyrarak ön plana çıkan sanatçılar arasında yer almaktadır (Kesenci, 2020, s.33).

Kendilerini yetiştiren ve sanat tarihinde yer almayı başaramış birçok kadın sanatçının eserleri günümüze kadar ulaşabilmiştir. Rönesans'ta ideal kadın imgesi değişime uğrayarak Venüs adıyla, mitolojisiyle, ideal güzelliği ve çıplaklığıyla geri dönmüştür. Rönesans sonrası serbestleşme sınırlı bir alanda kalmış; Rokoko ve Barok dönemde sanatta kadın imgesi kilisenin baskısıyla dini ya da mitolojik şekilde ele alınmıştır. 17. ve 18. yüzyıllarda dahi sanat alanında dinin etkisinin devam ettiğini söylemek mümkündür (Işıkören, 2015, s.122).

2.6. Barok Dönemi Kültür ve Sanat Ortamı

Sanat tarihinde Avrupa’da gelişen Rönesans dönemiyle Maniyerizm’i izleyen ve 1580 ile 1750 tarihleri arasında gözlemlenen Barok dönemi sanat anlayışından söz edilmektedir. Barok sözcüğü İspanyolca “barucca” Portekizce ise “barocco” kelimesinden gelmiştir. Asıl anlamı “ düzgün olmayan inci”dir (Turani, 2010, s. 447). Furetié’nin 1690 yılına ait sözlüğünde ise Barok kelimesi “kuyumculukta tam yuvarlak olmayan inciler” anlamında kullanılmıştır (Yetkin, 1948, s.9).

Klasik dönemi takip eden zamanlarda Barok anlayış bir üslup aşaması ve sanattaki bir biçimleme şekli olarak görülmektedir. Bu biçimleme şekli, klasiğin açık, kesin ve sağlam hatlı formlarının bir kompozisyon içinde eriyerek birbirleriyle kaynaşmasıdır. Klasikte görülen duruk ve sakin figürler, barokta canlanmaktadır. Klasik eserler bazı kural ve prensiplere sahiptir. Barok ise, bunları reddederek, insanı şaşırtan ve etkileyen şeylere önem vermektedir (Turani, 2010, s. 447).

Maniyerizm’den sonra doğan Barok üslup, dönem olarak 17. Yüzyılın tamamını kapsar ve 18. Yüzyılda Roma’da 1750’ye kadar uzanmaktadır. Sanat tarihçileri Barok sanatın çıkış nedenlerine bir takım açıklamalar getirmişlerdir. Çıkış nedeni toplumsaldır ve mutlakiyetçi yönetim şekline dayanmaktadır. İtalya’da Barok sanat Katolik Kilisenin etkisi altında gelişirken, Fransa’da mutlakiyet idaresi altında gelişmiştir. Ortaçağdan sonra insanın değerinin artması ve saygınlığının yaygınlaşmasıyla, birey önemli bir konuma getirilmiştir. Kilisenin etkisinin azalması, sanatın burjuva olarak adlandırılan soylu kesim ve sanat koruyucularının elinde gelişmeye başlamasını sağlamıştır. Otuz yıl savaşlarının getirdiği din kavgaları sanata sahip olan gücün el değiştirmesine sebep olduysa da, Barok Sanat Katolik ülkelerde sevilmiş ve yayılmıştır. Çünkü kilise propaganda aracı olarak Barok eserler kullanmıştır (Germaner 1997, s. 194-197). Barok sanat, üslup ve düşünce biçimi olarak Rönesans’ın klasik tavrına karşı tepki olarak doğmuştur (Duman Ercan, 2016, s. 42).

Latin Amerika ve Avrupa’nın büyük bir kısmında yayılmış olan Barok Sanatı, yerel özellikleri ve insanlar tarafından beğenilip tutulması çeşitli sebeplere dayandırılabilir. Roma’da gelişmeye başlayan Barok sanatı, aydınlanma ve karşıt reformasyon hareketini belirttiği ve kilise tarafından desteklendiği kabul görse de

felsefeye dayalı, reformasyon ve aydınlanma arasında gelişmiş bir dönemdir (Sevil, 2008, s. 65). Roma'dan değişik formlarla bütün Avrupa'ya yayılan Barok sanatı, tarihsel süreç içerisinde Avrupa'da yaşanan siyasi ortamın bir aynası olmuştur (Duman Ercan, 2016, s. 40).

İtalya'da reformasyon karşıtı olan kesim, kilisenin hem güç kazanmasına destek olurken, hem de kilisenin verdiği siparişlerden çok memnun olan sanatçılarla kilise propagandasını ve sanata verdiği önemi ön plana çıkartmıştır. Almanya otuz yıl savaşlarıyla mücadele ederken, Roma gösterişli haliyle artık sanatın merkezi konumuna yükselmiştir. Bu durum Avrupa'daki birçok ülkenin sanatçılarını buraya yönlendirmiştir. Kilise yeniden sanatı insanların duygularına yön vererek Katolik dinini güçlendirme ve insanların bu dine dönmesini sağlamak amacıyla araç olarak görmüş ve bu amaç için kullanmıştır. Saray duvarları ve kiliseler Protestan olanların en çok sorguladığı ve kuşkulandığı dini konuların işlendiği olağanüstü büyüklükteki eserlerle kaplanmıştır. Bunlar, Meryem Ana, azizeler ve şehitlerin hayatından sahneler gibi temaların, işlendiği eserlerdir. Ayrıca mitolojik konular zaman zaman dinsel resimlere yansımıştır (Krause & Krause, 2005, s.33).

Resim sanatında Barok üslubun ilk görüldüğü sanatçılardan birisi Caravaggio'dur. Barok sanatı için önemli bir referans kaynağı olan Caravaggio'nun resimleri ilk kez karanlık ve abartının izlerini taşımaktadır. Barok dönem resim sanatı süsleme ve fazlaca ritim barındırdığı için sanatçılar tarafından çokça tercih edildiği bilinmektedir. Bu süslemeci tavır ve sade biçimlerin dışına çıkılarak abartılı formların kullanımı bize o dönem içerisinde modernleşme arzusunu açıkça göstermektedir. Barok dönemi sanatçıları Rönesans'ta olduğu gibi dini konulu resimlere ve maniyerizm akımının duygularının yoğunluğundan vazgeçmeden sanatta yeni bir soluk getirme çabası içerisinde olmuşlardır. Her alanda olduğu gibi resim sanatında da din kavramı sanatçıların ele aldığı temalar arasında vazgeçilmez bir konu olmuştur. Dini temalar 17. yüzyıl ve 18. yüzyıllar arasında sanat tarihinde etkisini devam ettirmiş Barok Sanatı Rönesans ta olduğu gibi önce Katolik ülkelerde başlayıp daha sonra tüm Avrupa'ya yayılmıştır. Barok resim sanatı yeni üslupta dinsel olaylara bağlı kalıp 16. yüzyılın ortalarında başlayarak Protestan reformunun aksine Katolik kilisenin varlığını koruması ve onu ön plana çıkarma çabasında bulunmuştur. Barok Sanatının

başlangıcında hâkim olan din kavramı ilerleyen yıllarda yeni anlayışın doğurduğu olanaklarla sanatçıların eserlerinde farklı temaların işlenmesine kadar devam etmiştir (Öz, 2021, s.4).

Kilise ve papalık tarafından desteklenen Barok resminin konusunu din kavramıyla birlikte mitolojik konular, azizlerin yaşamları, 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. Barok resmi Rönesans'ın dengeli ve ölçülü yapısına karşın, hareket, dinamizm, coşku ve ölçsüzlük barok resminin en belirleyici özellikleridir. Resimler diyagonal biçimlerden oluşmaktadır. Çizgiler yerini renk geçişlerine, açıklık ve netlik ise yerini gölgelerdeki belirsizliklere bırakır. Barok anlayışın resim sanatına getirdiği en önemli yenilik rengin kullanımıdır. Rönesans'ta figürü çizgisel yöntemde modle ederken kontrast renkler kullanılmazdı. Fakat Barok resmi, kontrast renkleri ekleyerek figürün modle ediliş biçimini değiştirmiş, böylelikle kontrast renklerle yan yana gelen parlak renkler tensel etkiyi çok daha kuvvetlenmiştir (Çetinkaya, 2007).

Barok sanatında bireysel portrelere özellikle grup portrelerine çok önem verilmiştir. Örneğin Rubens'in öğrencilerinden olan Flaman ressam Anthony Van Dyck en ünlü ve en başarılı eserlerini uzmanı olduğu portre türünde vermiştir. Bir diğer portre ustası da Hollandalı ünlü ressam Rembrandt'tır. Portrelerinde sanatın içe dönük, romantik ve etkileyici yönünü yansıtmıştır. Caravaggio'nun mirasçısı olarak kabul edebileceğimiz Rembrandt bu mirası eşsiz bir başarı cevheri olarak değerlendirmiştir.

Barok dönemi sanatçıları kendilerini hem Rönesans'ın varislileri olarak görmekte hem de Rönesans'ın kurallarını kabul ettiklerini iddia ederek bu değerleri sistematik bir şekilde çiğnemişlerdir. Rönesans ne kadar akla yatkın, mantıklı, ağırbaşlı ve aşırılıktan uzak olan bir üslup Barok 'ta o kadar sınırsızlığa eğilimi olan, yenilik heveslisi ve aykırılıklarıyla bütün sanat biçimlerini kaynaştıran bir üslup demektir. Bir önceki devrin sakin ve kendine hâkim olmasına karşılık Barok alabildiğine coşkun, çarpıcı ve gösterişliydi. (Conti,1997, s.3-4)

Rönesans ve Maniyerizm'in yapaylığından sıkılarak farklı ifade biçimleri bulmak isteyen Barok sanatçıları halkın içinden sıradan insanları resimlerinde kullanarak o karakterlerin bütün özelliklerini hatta yüz kırıksıklıklarının her bir ayrıntısını ustaca çalışmışlardır (Çetinkaya, 2007). Bunun olmasını sağlayan sosyal ve politik ortam, papalığın bile ayakta kalmak 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 (Zağl, 2022, s. 44).

Maniyerizm, Barok sanata geçiş devresi olmasına karşın temelde bir ayrılık söz konusudur; Maniyerizm, aydın bir topluluğun Rönesans sonrası incelmış estetik zevkine seslendiği halde, Barok, büyük kitlelere seslenen, onun dinsel duygusunu coşturmaya yönelmiş bir sanattır. Ayrıca Barok güçlü bir mimariye sahip olmasına karşın Maniyerizm tüm ustalığını resimde göstermiştir (Sevil, 2008, s.73).

Rönesans sanatının özünü oluşturan insancıl ve dünyevi dünya görüşünü, Karşı reform ile ortadan kaldırmak ve kiliseyi tekrar güçlü kılmaktan sebeple oluşturulan Barok sanat, karşıt devrimin sanatsal ifade aracı olarak kullanılmıştır (Kutlu, 2015, s. 43).

Rönesans resim sanatının gölgelediği mimari barok sanatla birlikte tekrar canlanmış ve özellikle İtalya Barok sanatının mimari en birincil alanı olmuştur. Yanında ikinci plana itmiş olduğu mimari ise, Barok sanat ile birlikte tekrar canlanmış, özellikle İtalya'da Barok sanatın birincil alanı mimari olmuştur. Yapılarda ıııklı iç mekânlar, karmaşık perspektifleriyle abartılı ve gösterişli kubbe ve tavanlar kullanılmıştır. Roma mimarisini daha geniş ve serbest binalar yapmaya iten güç ise Kuzey İtalya'dan gelen Cortana, Borromini ve Bernini gibi dönemin önemli mimarlarıdır. Onların çalışmalarında Roma mimarisi genel ciddiyetinden uzaklaşmıştır (Duran, 2018, s. 70).

Michelangelo ise erken barok dönemin gerek heykel gerekse mimari sanatının ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Michelangelo ile birlikte İtalyan Barok mimarlığı, büyük hacimli, yoğun süslemeleri, güç ve görkemli izlenimler veren bir anlayışa sahip olmuştur. Barok stil Michelangelo tarafından tasarlanan St Pietro

Kilisesi'nin kubbesinde yer verilen masif ve devasa görünümle ortaya çıkmış, ancak sanatçının Barok sanata yönelme çabaları sonradan Maniyerist üsluba kaymıştır (Duran, 2018, s. 70).

Barok Dönemi, 17. yüzyılda İtalya, Hollanda, Belçika, Fransa ve İspanya'da çok sayıda ressamın eser verdiği dönemdir. İtalya Barok üslubun doğduğu yerdir. Suut Kemal Yetkin Barok Sanat adlı kitabında 17. yüzyıl resminin temelini Annibale Carracci'nin 1577-1604 tarihleri arasında Farnase sarayı için yaptırdığı tavan freskoları ve Caravaggio'nun Fransız Saint Louis Kilisesindeki Cantarelli Kappellası için yaptığı Ermiş Meta'nın hayatından alınan yağlıboya resimlerinin oluşturduğunu belirtmiştir (Meral, 2007, s.22).

Hollanda Barok sanatına baktığımızda İspanya'ya karşı elde ettiği özgürlük zaferine karşı duydukları sevinçle gelişen bu ülkenin çiftçileri, tüccarları, ev kadınları günlük yaşamları içinde resmedilmiştir. Bu bölgenin insanları, sofraları, içkileri ve yaşantıları tür resminin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Resimlerde evlerinde misafirlerini ağırlayan, masa başında mektup yazan, ev işleri yapan halktan insanlar görülmektedir. Dini temaları içeren resimler ise orta sınıfın yatak odalarında yer almaktadır (Meral, 2007, s.28).

İspanya'da ise Barok sanatın yayılmasının en önemli sebebi İtalyan ressamların İspanya'ya gelerek çalışmalarını burada devam ettirmeleridir. 17. Yüzyıl İspanyol Barok sanatının en net ve önemli özelliği yoğun bir dinsel tutkunun etkisi altındaki gerçeklik anlayışıdır. Diego Velasquez, Francisco Ribalta ve Francisco Zurbaran İspanyol Barok sanatının en önemli temsilcileri arasındadır.

Flaman bölgesinde Katolik din hâkimdi. Flaman Barok sanatında ayrıntıya önem verilmiş ve renkçi bir tavır sergilenmiştir. Sanatçılar genellikle canlı et dokusundan kumaşa kadar tüm etkileri gerçekçi bir anlatımla vermişlerdir. İfade Flaman sanatçıları için çok önemlidir. Rubens ve bir çiçek uzmanı olarak bilinen Jan Bruegel Flaman sanatının önemli ustalarındandır.

İtalya'yla ilişkileri iyi olan Fransa da Barok sanatın da kendini göstermiştir. 17. Yüzyılın İlk yarılarında İtalya'da eğitim alan Fransız ressamalar sayesinde Fransa'da natüralist anlayış benimsenmeye başlamıştır. Claude Lorrain, Simon Vouet, Georges de La Tour Fransız Barok Sanatının önemli temsilcilerindendir. Köy ve kır konuları yerine, burjuva ev içi sahneleri tercih edilmiştir (Meral, 2007, s.80).

2.7 Barok Döneminde Kadın İmgesi ve Sosyal Statüsü

Barok dönemle birlikte kadın imgesi; gündelik yaşamda kendi toplumsal rolleriyle birlikte ele alınır. Barok dönemde fiziksel görünümü güçlü kadın imgesi, kazanılmış toplumsal statülerin sembolüne dönüşür. Erkek figürünün kaslı ve güçlü anlatımının yanı sıra, kadında zarafetiyle beraber güçlü yapısıyla eserlerde yer alır. Bu anlatım, erkek egemen toplumun değişmekte olan biçiminin göstergesi gibidir. Bu dönemin kadın figürlerinin yüzlerinde her türlü duygusal ifadeyi ortaya koyan bir anlatım vardır. Sevinç, üzüntü, telaş, heyecan vb. gibi duygusal ifadeler artık Rönesans'ta olduğu gibi gizlenmemiş aksine çekinmeden yansıtılmıştır. Bu tutum özellikle portre ressamalarında daha fazla gördüğümüz bir anlatım türüdür (Satır, 2012, s. 46).

İLGİLİ ARAŞTIRMALAR

Bu bölümde sınırlıklar doğrultusunda araştırmanın alt yapısını oluşturan ilgili konulara ait çalışmalara ve yararlanılan kaynaklara yer verilmiştir.

Kızıl (1995), tarafından yazılan *Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu* adlı tezde Rönesans sanatında kadın konusu ele alınmıştır. Kadınların toplum içerisinde bazı sosyal ve kültürel haklarını elde etmelerinin başlangıcının Rönesans'a dayanmasından kaynaklı kadın olgusu bu dönem içerisinde incelenmiştir. İki yönden incelenen kadın konusu, İlk olarak kadın sanatçılar ikincisi ise erkek sanatçıların kadını yorumlayışları açısından ele alınmıştır.

Büyükkol ve Yasinci (2019), tarafından hazırlanan *Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları* adlı çalışmada Cumhuriyet'in ilanıyla birlikte yükseliş kazanan ve günümüze kadar gelen Çağdaş Türk resim sanatında ki toplumsal statü kavramının ifadesi ve ele alınış biçimleri incelenmiştir. Resimler kronolojik bir sıraya dizilerek Türk toplumu içerisindeki toplumsal statülere dikkat çekilmiş ve ifade ediliş biçimleri ele alınmıştır.

Ceylan (2011), tarafından sunulan *Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol adlı çalışmasında* toplumsal sistemin en alt birimi olma özelliği gösteren birey başkalarıyla etkileşimi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu etkileşimi oluşturan bireyin sahip olduğu toplumsal statüye bağlı içerisinde bulunduğu rolü incelenerek toplumsal sistem analizinde, öncelikli olarak toplumsal statü ve rol kavramları ele alınmıştır.

Özçelik (2017), *Kadın Tarihi Açısından Statünün Değişen Görünümleri (1876-1935)* adlı doktora tezinde, Türkiye'de kadın hakları ve hukukunun Cumhuriyet Dönemi'nde başladığını iddia eden söyleme, dönem kaynaklarıyla cevap vermeyi hedeflemiş ve Türkiye kadınının hak arama mücadelesinin kökenlerini 19. yüzyıldaki kanıtlarla ortaya koymaya çalışmıştır. İki dönem arasındaki devamlılığı ortaya koymayı amaçlayan çalışma, Osmanlı'nın Meşrutiyet Dönemi'nden (1876) Erken Cumhuriyet Dönemi'ne (1935) kadar, kadının statüsündeki değişimleri yasa ve uygulamalarla belirlemeye çalışmıştır. Araştırma esnasında, Kadın statüsünün siyasi, ekonomik ve sosyo-kültürel alanlarda nasıl değişikliğe uğradığı ve dönüştüğü araştırmanın temel konusunu oluşturmaktadır. İnceleme sırasında kadının milli ya da dini kimliği ayırt edilmeyerek, Müslüman kadınla birlikte gayrimüslim kadının da statüsü değerlendirilmiştir.

BÖLÜM III

YÖNTEM

3.1. Araştırmanın Modeli / Deseni

Bu araştırmada ağırlıklı olarak betimsel araştırma yönteminin yanı sıra tarama modeli araştırma modeli uygulanmıştır. “Rönesans ve Barok Dönemleri Kadın Portrelerinde Güç ve Statü Yansımaları” ile ilgili resimler ve literatür taraması yapılarak; bu süreçte elde edilen veriler ve bu dönemlere ait kadın portre örnekleri, konu, teknik, üslup ve göstergeler açısından ele alınıp değerlendirilerek betimsel araştırma yöntemi ile incelenmiştir. Bir başka deyişle, nitel veri toplama yöntemlerinden doküman incelemesi kullanılmıştır. Araştırma kapsamında incelenen konuyla ilgili resimler hakkında bilgi içeren yazılı belgelerin analiz edilerek veri sağlanması ile doküman incelemesi yapılmıştır. Araştırmada Rönesans ve Barok Dönemleri kadın portreleri ile ilgili kaynak taraması yapılarak, Avrupa sanatındaki yeri ve statü göstergeleri, tarihsel süreç içinde incelenmiştir.

3.2. Evren / Örneklem / Çalışma Grubu / Katılımcılar

Bir araştırma için evren, araştırmada toplanacak verilerin analizi ile elde edilecek sonuçların geçerli olacağı, yorumlanacağı grup olarak tanımlanabilir (Büyüköztürk ve diğer, 2018). Bu araştırmanın evreni, Rönesans ve Barok Sanatıdır. Örneklem ise evrenin özelliklerini belirlemek, tahmin etmek amacıyla onu temsil edecek uygun örnekleri seçmeye yönelik süreci ve bu süreçte gerçekleştirilen tüm işleri tanımlar (Çıngı, 1994; Akt: Büyüköztürk ve diğer, 2018). Bu araştırmanın örnekleme ise, Rönesans ve Barok Sanatı kadın portrelerinde yansıtılan güç ve statü imgeleridir.

3.3. Veri Toplama Süreci ve Araçları

Araştırmamızda belirlenen kuramsal çerçevede Rönesans ve Barok Dönemi Kadın Portrelerinde güç ve statü yansımalarını kullanan sanatçılar ve eserleri hakkında geçmişe yönelik veri taramaları gerçekleştirilmiştir. Veri taramaları esnasında online veri tabanları, basılı, yazılı ve görsel kaynaklar taranmıştır. Tezler, makaleler, kitaplar, müzeler ve internet siteleri araştırmamızda kullanılan kaynaklardır. Rönesans ve Barok dönemlerini kapsayacak şekilde, kadın portrelerinin güç ve statü yansımaları

açısından incelenmesi ve teknik yorumlamalarını oluşturan araştırmamızın konusu kavramsal temellerle açıklanmış ve sanattaki yansımaları incelenmiştir. Bu nedenle sosyoloji, felsefe, tarih ve sanat tarihi gibi disiplinlere ait kaynaklar detaylı bir şekilde taranmıştır.

3.4. Verilerin Analizi

Araştırma kapsamında verilerin çözümlenebilmesi için betimsel analiz yöntemine başvurulmuştur. Betimsel analiz yöntemi, çeşitli kaynakların kullanımıyla elde edilen bir takım görüş ve gözlem sonuçlarının düzenlenip yorumlanarak okuyucuya sunulmasıdır. Bu verilerin arasında sebep sonuç ilişkisi kurularak olgular arasında karşılaştırmaların yapıldığı bir yöntemdir (Yıldırım ve Şimşek, 2008, s.224). Araştırma kapsamında, ele alınan sanat dönemleri arasında ilişki kurularak karşılaştırmalar yapılabilmesi adına, tarihsel süreç içerisindeki kültür ve sanat ortamları, dönemlerin hâkim olduğu sanat anlayışı, sanat ve çevresinde gelişen olayların ilişkisi ve bu bağlamda toplumda kadının yeri ve sosyal statüsü sanatçı tutumları içerisinde incelenmiştir. Rönesans ve Barok Dönemi kadın ve erkek sanatçıları arasından kadın portrelerini, oto portrelerini ve grup portrelerini kapsayacak şekilde güç ve statü yansımalarını inceleyen sanatçılar ele alınmıştır. Sanatçı yaşamları, dönemleri ve kadın portrelerini konu edindikleri eserler kronolojik sıraya dizilerek ülke gruplaması yapılmasına gerek duyulmamıştır. Rönesans ve Barok dönemi kadınlarının güç ve statü göstergelerine odaklanan sanatçılar ve eserleri özenle seçilerek içerik yönünden detaylandırılmıştır. Rönesans ve Barok dönemi modasına ait zenginliği ve gücü sembolize eden lüks kıyafetler, zor bulunan renklerdeki kumaşlar, yakalar ve dantelleri incelenmiş kıymetli taşlardan olan yakut ve incilerden oluşan değerli mücevherler anlam bakımından ele alınmıştır. Bunlara ek olarak kadının gücünü sembolize eden grup portrelerindeki faaliyetleri irdelenmiş ve portrelerde kadın figürüyle bütünleşmiş olan erdemi, hayırseverliği ve bekâreti sembolize eden hayvanlar anlam bakımından bulgular kısmında incelenmiştir. Bu kapsamda eser seçimleri yapılmış ve üzerinde çalışılmıştır.

3.5. Araştırmanın Geçerliği ve Güvenirliği

Araştırmanın konusuyla ilgili olarak Rönesans ve Barok dönemlerinin tarihsel gelişimi, kültür ve sanat ortamları, dönemin hem erkek hem de kadın sanatçıları ve konu edindikleri güç ve statüyü yansıtan kadın portreleri incelenmiş; sanat, sosyoloji, mitoloji ve felsefe gibi alanlara ait kaynaklardan yapılan doğrudan ve dolaylı alıntılar yardımıyla araştırma konusu desteklenmiştir. Eserlerin kaynak ve künye bilgileri sunulmuştur.



BÖLÜM IV

BULGULAR

4.1. Rönesans Sanatında Güç ve Statüyü Yansıtan Kadın Portreleri

4.1.1. J. Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434

Hollandalı Rönesans sanatçısı Jan Van Eyck'in (1390-1441) 1390'da Maaseik' da dünyaya geldiği tahmin edilmektedir. Yağlıboya ile resim yapımının Jan van Eyck tarafından bulunduğu söylenir, ancak Jan van Eyck 'den öncede bu tekniğin kullanıldığı bilinmektedir. Sanatçının, bu tekniği muazzam bir mükemmelliğe taşıdığı kesindir. Sanatçı Flemenk okulunun ilk dönem sanatçısıdır. 1422-1424 yıllarında La Haye'de çalışmış, 1425 'te ise Burgundy dükünün saray ressamlığını yapmıştır. Bir gün genç sanatçı, tempera ile yaptığı ve üzerine yağ sürüp kuruması için güneşe bıraktığı resim boyalarının bozulduğunu fark etmiştir. Bunu gören sanatçı, gölgede kuruyan bir yağı bulabilmek için çalışmalar yapmış ve birçok deneyden sonra aradığı şeyi bulmuştur. Jan van Eyck yalnızca yağlı boyayı olağanüstü yapmamış onu üstün bir seviyede de kullanmayı da başarmıştır. Sanatçının resimleri, bir sanatçının teknik becerilerininide yansıtan resimlerdir (Irak & Mukhtarova, 2021, s.5717).

Jan van Eyck'in en ünlü ve en merak uyandıran tablolarından biri Arnolfini'nin Düğünü portresidir (Şekil 3). Zengin giyimli bir erkek ve kadın özel bir odada durmaktadır. Jan Van Eyck, gerçek bir odayı tam olarak görmüş gibi görünse de, her nesne, aristokrasiyi taklit etmek için eleştiri riskine girmeden çiftin zenginliğini ve sosyal statüsünü ilan etmek için özenle seçilmiştir. Ev tuğladan yapılmıştır. Penceresi bir bahçeye açılmakta ve açık panjurlardan bir kiraz ağacı görülmektedir. Büyük ve lüks yatak, pahalı kırmızı yün kumaşla kaplıdır ve komodinin üzerine kırmızı minderler ve kumaşlar saçılmıştır. Burası bir yatak odası değil, bir kabul odasıdır ve evin en pahalı mobilyası olan yatak, mobilyalarının önemli bir parçasıdır. Yerde doğuya özgü bir halı uzanmakta ve tavandan muhteşem bir piriç avize sarmaktadır. Dikkatsizce dağılmış portakallar bile zenginliği gösterir; bu tür meyveler o dönemde son derece pahalıydı (National Gallery, t.y.)

Eyck bu resimde odada bulunan kumaşları, cam ve metalin pırıltısını, nesnelerin üzerine düşen ışık titreşimlerini göstermiş ve bunları bir kuyumcu gibi sabır ve titizlikle işlemiştir. Bu işçiliğin en güzel örneğini duvardaki aynayla çerçevesinde küçük madalyonlar içinde yapılmış olan İsa'nın hayatına ait sahnelerin bir kuyumcu elinden çıkmış olduğu besbelli. Fakat aynanın içinde görünenler çerçeveden de önemlidir. Odanın gitgide küçülerek aynaya yansıyan görüntüsünde genç çiftin yalnız olmadığını, resimde görünmeyen iki tanık önünde bir nikâh töreninin geçtiğini ve sanatçının, Arnolfini ile karısını bu törende yemin ederken göstermiş olduğunu anlıyoruz. Bu aynanın hemen üstünde, duvarda “Van Eyck burada bulunmuştur” yazıyor. Bu dönemde ayna, doğayı tıpkısına yansıtan sanatın sembolüydü. Böyle olduğu için sanatçı, imzasını koyacak en uygun yer olarak aynanın üstünü seçmiş. Ayrıca, bu sözlerden Van Eyck'ın nikâh töreninde tanıklık etmiş olduğu da anlaşılıyor (İpşiroğlu, 2010, s.91).

İtalyan tüccar olan Giovanni Arnolfini bordo ve siyahtan oluşan bir şapka, siyah kıyafet üzerine kırmızı ve mor karışımı bir cübbe giymiştir. Bu renkler Arnolfini'nin saygıdeğer kişiliğine, statüsüne vurgu yapar. İtalya'da evlilik törenlerinde giyilen Arnolfini'nin mor cübbesi, zenginliği simgeler. Mor renk Antik Dönemde *murex* deniz kabuklusundan elde edilen en pahalı pigmentti ve sadece İmparatorlara tahsis ediliyordu. Arnolfini'nin Karısı Giovanna Cenami ise mavi bir elbise ile beyaz yakalı yeşil pelerin giymiştir. Mavi, asalet, arkadaşlık ve iyimserlik demektir. Bu renk, gök ile su arasında göğe daha yakın olandır. Yeşil, baharı ve gençliği temsil eder (Yıldırım, 2018, s.7-8).



Şekil 3. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434, 82 x 60 cm, ahşap üzerine yağlıboya, The National Gallery, Londra.

4.1.2. A. Castagno, Kraliçe Ester, 1450

Erken Rönesans sanatçılarından Andrea Del Castagno (1420-1457), 15. yüzyıl Floransa Sanatında insan fiziğini ustalıkla tasvir eden etkili bir figürdür. Biyografi yazarı Giorgio Vasari'ye göre çok yetenekli bir sanatçı olan Castagno, yağlı boya sanatının sırrını Domenico Veneziano'dan almıştır. (Virtual Uffuzi Gallery, t.y.) Masaccio, Ucello ve Donatello gibi sanatçılardan esinlenerek özgün bir üslup oluşturmuştur. Çalışmalarında ışık çözümlemelerine önem vermiş ve anlaşılabilir bir boşluk (Espas) etkisi oluşturmayı başarmıştır. Son yıllarında ise güçlü bir anlatıma ve duygusallığa ulaşmaya çalışmıştır. Her iki döneminde de görülen enerjik, gerilimli çizgiler ve dolaysız, adeta katı bir anlatım tarzı, sanatçının yapıtlarına ve üslubuna özgün bir hava kazandırmaktadır. Castagno Floransalı heykeltarihi ve ressamların

figürlerindeki canlı, dinamik özellikleri yetkinlikle koruyup sürdürerek, 15. yüzyıl'da Padova ve Ferraralı sanatçıları, özellikle Floransalı ressamların hemen tümünü büyük ölçüde etkilemiştir (Akpınar, 2015, s.53-54.)

Cosimo de'Medici'nin kuzenlerinden Bernardetto de'Medici (1393-1465) tarafından yeteneği keşfedilen ve koruma altına alınan Andrea del Castagno, 1448'de Floransa yakınlarındaki Soffiano'da bulunan Villa Carducci'nin salonu için Meşhur Erkekler ve Kadınlar (1448) adlı fresk dizisini yapar. Siparişi veren Flippo di Giovanni Carducci (15. Yüzyıl), Bernardetto de'Medici'nin tavsiyesi üzerine Andrea Del Castagno ile anlaşır. Medicilerle ticari ilişkisi bulunan ve saygın bir tüccar olan Carducci bu konuyu seçmekle Orta çağ geleneğini sürdürür. Zira geçmişteki meşhur kadın ve erkeklerin resimlerinin yapılarak sarayların ve belediye saraylarının duvarlarına asılması, Orta çağ'dan itibaren İtalyan kültüründe karşımıza çıkar (Öndin, 2016, s.189).

Floransa onuru ve ünü için katkıda bulunan komutanlar, şairler, Kutsal Kitap'ta adı geçen kadınlardan Andrea Del Castagno'nun seçtikleri bu fresk dizisinde betimlenir. Bunlardan biri de Eski Ahit'ten Kraliçe Ester'dir (Şekil 4).

Tevratta yer alan öyküye göre Ester genç ve güzel bir Yahudi kızıdır. Günümüzden yaklaşık 2.500 yıl önce kutsal toprakların hâkimi olan Pers İmparatorluğu zamanında, İsrail'den İran/Pers'e köle olarak sürgüne gönderilmiştir. Bir gün Pers Kralı, İran'da ne kadar genç ve güzel kız varsa saraya getirtmiştir. Bunların arasında Ester de vardır ama onun Yahudi olduğunu kimse bilmemektedir. Kral Ester'i beğenip onunla evlenince Ester, Pers Kraliçesi olmuştur. Bir sebepten dolayı Kraliçe Ester ile anlaşamayan ve onun Yahudi olduğunu öğrenen Vezir Haman, Kralı ikna ederek İran'daki tüm Yahudilerin öldürülmesi için ferman çıkarmıştır. Bunun üzerine Ester tüm güzelliğini kullanarak Kral'a giderek, onu baştan çıkarmış ve Vezir Haman'ı kötüleyerek idam edilmesini sağlamıştır. Ardından ikinci bir fermanla ülkede Yahudileri koruması altına alarak Yahudilere karşı olanların öldürülmesi için Kralı ikna etmiş ve Kralın desteğiyle Yahudiler İran'da katliama girişerek binlerce Persliyi öldürmüştür. Yahudiler bu günü Vezir Haman'ın onları öldürme planından kurtuluşunun anısına Purim Bayramı olarak kutlamaktadırlar (Bilge Türk Haber, 2018.)



Şekil 4. Andrea Del Castagno, Kraliçe Ester, 1450, fresk, 120 x 150 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

4.1.3. A. Baldovinetti, Sarı Bir Kadının Portresi, 1465

Floransa'da doğan Alesso Baldovinetti'nin (1425-1499) babası bir tüccardır. En büyük erkek çocuk olan Baldovinetti'nin babasının mesleğini devam ettirmesi beklenirken, o sanatçı olmayı tercih etmiştir (Britannica, t.y.). Çalışmalarında, erken dönem etkisinin çoğunu görsel perspektif sanatının öncüsü Paolo Uccello'ya (1397-1475) bağlamıştır. Doğal ayrıntıları kopyalama ve öznelere hava ve mesafe duygusuyla dikkatli bir şekilde konumlandırma konusunda büyük bir yeteneğe sahipti. Çalışmaları yıllar içinde ağır hasar görmesine rağmen, günümüze ulaşan eserler, fresk ve yağlı boya renkleri bu sanatçıyı deneyselci olarak göstermektedir. Bu deneylerden biri, fresklerini bitirmek için yumurta sarısı ve sıvı vernik karışımı kullanmasıydı. Bu yöntemin parçaları korumada daha etkili bir yol olduğunu iddia etmiştir, ancak eserler aşındıkça yöntem daha sonra çürütülmüştür.

1448'de Baldovinetti, Roma'daki Accademia di San Luca'ya (Aziz Luke Akademisi) üye oldu. Bu süre zarfında, resmi bir kayıt olmamasına rağmen, Roma'daki S. Egidio Kilisesi'ndeki süslemelere, sanatçılar Domenico Veneziano ve Andrea del Castagno da yardım etmiştir. Veneziano ve Castagno ile yaptığı diğer işbirliği ise Floransa'daki Santa Maria Nuova'daki fresklerdi. Bu freskler kalıcılığını koruyamamış, ancak Floransa'daki Annunziata bazilikasının manastırındaki Müjde

başlıklı büyük bir fresk çalışması hala inceliğini korumaktadır. Hayatta kalan diğer eserleri arasında, Floransa'daki Basilica di San Miniato al Monte'deki (Dağdaki St. Minias Bazilikası) şapel süslemeleri için yapılanlar yer almaktadır. Şapel için boyanmış freskler arasında melekler, peygamberler, Evanjelistler ve Kilise'nin dört babası bulunmaktadır. Müjde başlıklı bir başka eseri de şapel için yapılmıştır.

Baldovinetti, Santa Trinita Kilisesi (Kutsal Teslis) için 1471'den itibaren çeşitli parçalar üzerinde çalıştı ve bunları 1497'de tamamladı. Bu dönemde Baldovinetti, mozaik işçiliğindeki ustalığını da keşfederek o zamanın en iyi mozaik işçilerinden biri olarak ün kazandı. Ayrıca Eski Ahit'e dayanan bir dizi fresk ve o zamanlar çok değerli olan Floransa'nın önde gelen vatandaşlarının portrelerini de yapmıştır (Virtual Uffuzi, t.y.).

Bu portrelerden biri Sarı bir Kadının Portresidir (Şekil 5). Altın rengi saçlar, pembe dudaklar ve soluk ten, on beşinci yüzyıl Floransa'sında kadınsı güzelliğin idealiydi. Aynı zamanda Meryem Ana ve pagan tanrıçalarının görüntülerinin yanı sıra yüksek statülü kadın portrelerinin özellikleriydi. Burada, kadının uzun burnunun keskin hatları gözümüze çarpmaktadır. Sanatçı, kadının burnunun çıkıntısını, tepesinde bir küme inci ile beyaz bir bantla bir arada tutulan ayrıntılı saç modelinin dalgalarıyla dengelemiştir. Alnının üst kısmını çevreleyen ince siyah bir bant, modaaya uygun yüksek saç çizgisine dikkat çekmektedir. Uzun boynuna, büyük incili bir kolye seti ile bir dizi turuncu boncuk takılmıştır. Baldovinetti, boncukların ve incilerin şeklini ve parlaklığını vurgulamak için küçük beyaz noktalar kullanmıştır. Ayrıca portre de, burnun, çenenin ve kol kumaşının kalın kıvrımlarının dış hatlarını vurgulayan, tekniğinin karakteristik özelliği olan bu küçük noktaları da görmekteyiz.

Kıyafetinin görkemi ve kadının genç yaşı, resmin bir evlilik ya da nişan portresi olarak yapıldığını gösteriyor. Evliliğin temel amacı, aileler arasında ittifaklar oluşturmak, siyasi ve sosyal servetlerini güçlendirmek ve çocuk üretmekti. Sözleşme ailesi tarafından ayarlandığı için bir kızın kocasında çok az seçeneği vardı. Görüntü, kızın kişisel kimliğinden ziyade evlenebileceği ailenin itibarını ve erdemini göstermek için yapıldı. Örneğin, incinin mükemmel beyaz küresel kalitesi, evlilikte genç bir kadın için temel bir erdem olan saflığı simgeliyordu. Sosyal geleneklere göre, damadın

ailesi gelini giydirmekten sorumluydu ve zenginliklerini ve statülerini göstermek için karşılayabilecekleri en iyi mücevherleri ve kumaşları sipariş ederlerdi. Bütün bunların maliyeti, evlilik ittifakının anılmasının yanı sıra, bir portre sipariş etme masrafını haklı çıkardı. Sanatçının becerisi ve gelinin güzelliği, itibarlarını daha da artıracaktır. Baldovinetti, kadını profilde göstererek, Floransa'da yaklaşık 1470 yılına kadar devam eden geleneksel bir portre biçimini izliyordu. İmparatorların Roma sikkeleri ve madalyaları üzerindeki görüntülerinden uyarlandı ve bu nedenle güç ve sosyal rütbenin bir simgesiydi. Rönesans sanatçıları ayrıca portrelerle madalyalar yarattılar; kadınları gösterenler genellikle ters tarafta kadın erdeminin alegorilerini içeriyordu. Profildeki kadın resimleri, karakterlerinin asaletinin kısaltması oldu. Burada biçim, kadının yüzü kadar kolundaki süslemeye de eşit derecede önem verme işlevi görür. Bir kurdeleyle birbirine bağlanmış üç palmye yaprağından oluşan ve iki altın damarlı tüyle çerçevelenen bu amblem, henüz hangi aileye ait olduğu belirlenememiş olsa da, kocasının arması olabilir (National Gallery, t.y.).



Şekil 5. Alesso Baldovinetti, Sarı Bir Kadının Portresi, 1465, ahşap üzerine yağlıboya, 63 x 41 cm, The National Gallery, Londra.

4.1.4. P. Della Francesca, Urbino Dükü ve Düşesi, 1472

Bir ayakkabıcının oğlu olan İtalyan ressam ve matematikçi Piero Della Francesca'nın (1416-1492) eğitimini Vasari'ye göre büyük ölçüde annesi üstlenmiştir. Della Francesca daha küçükken Siena'ya gitmiş, burada A. Lorenzetti'nin başyapıtlarını görmüştür. Büyük olasılıkla, sanatın temel ögesi olarak rengi bu yapıtlarla kavramıştır. 1439'da Floransa'ya gitmiş, orada Gentile Da Fabriano'nun berraklığa ve zarif bir biçimlendirmeye dayalı üslubundan etkilenmiştir, bu etki tüm yaşamı boyunca sürmüştür. Della Francesca, Masaccio'nun Piza Karmelit Kilisesi fresklerinden, tüm yapıtlarında ortaya çıkan soylu bir insanın görünümünü ve ağır tempolu jestleri almıştır. Mekân içinde figürlerin gruplandırılışı ve giysi kıvrımlarının verililişi, Della Francesca'nın etkisinde kaldığı çalışmalardır (Tükel, 1997, s. 1474).

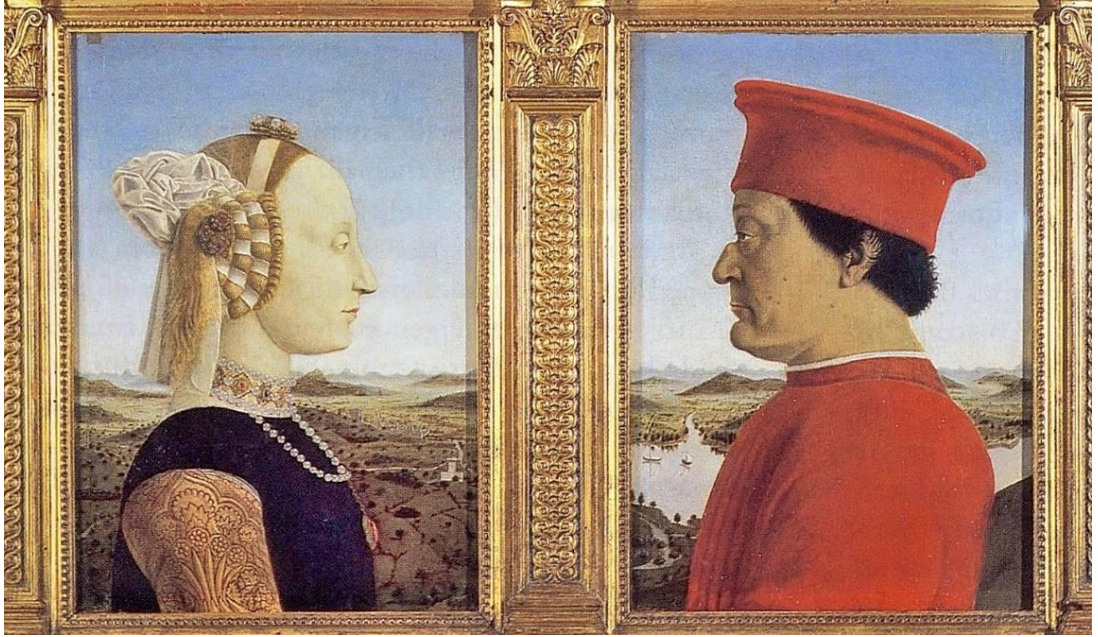
Piero della Francesca, Floransa'da Domenico Veneziano'nun (1410-1461) öğrencisidir. Ferrara'da d'Este, Rimini'de Sigismondo Malatesla ve Urbino'da Montefeltro için çalışmıştır. Kendine özgü stilini yaratan sanatçı, imgeleri yalın geometrik biçimlere indirgeme çabası içinde, ölçülü ve harmonik kompozisyonlar ortaya koymuştur. Matematiğe olan ilgisini yaşamının sonlarına doğru yazdığı geometri ve perspektif ile ilgili kitaplarında da dile getirmiştir. Geometri ile ilgili yazdığı kitapların, çok değerli ve döneminin ilk örnekleri olması nedeniyle Urbino Dükü'nün kütüphanesinde özenle saklandığı bilinmektedir.(Öndin, 2016, s. 222)

Sanatçı, 1460'da Urbino Dükü Federico da Montefeltro'nun himayesi altına girer. Dönemin en başarılı komutanlarından olan ve sanata, bilime meraklı dükün sarayında Flaman ressamlarla tanışma fırsatı bulur. Urbino Dükü ve eşi Battista Sforza'nın portrelerini yapmıştır (Şekil 6). Flaman sanatının etkisiyle yağlıboya tekniğini bu portrelerde kullanmıştır (Öndin, 2016, s. 226).

İtalyan Rönesans'ının en ünlü portrelerinden biri olan bu yapıtın sağ tarafında Federico da Montefeltro, sol tarafında ise karısı Battista Sforza yer almaktadır. Soylu bir aileden gelen Urbino dükü Montrefeltro çok başarılı bir yönetim adamıdır. İtalya'da saygın bir konuma sahiptir. Battista Sforza'nın eşi Montrefeltro'nun duruşu, giysisi ve başlığı onun önemli ve saygın biri olduğunu göstermektedir. Francesca'nın gerçekçi sanat üslubu modelin fiziksel özellikleri ve kişiliğini ön plana çıkarmaktadır.

Şehir savaşlarında büyük zaferler elde eden Montrefello çeşitli suikastlere uğramış bunun sonucunda sağ gözünü kaybetmiştir. Portresinde sola dönük resmedilmesi bu durumla bağdaştırılabilir. Tam profilden resmedilen bu portreler, 14.yüzyıl geleneğindeki antik sikkelerin tasarımından ilham alınarak yapılmıştır (Bülbul, 2017, s.37). Montrefeltro 'nun giysisi ve şapkasının kırmızı renk olması dikkat çekmektedir. Rönesans dönemi Avrupası'nda kırmızı kumaş az bulunmaktaydı. Bu nedenle kırmızı renk o dönemde zenginlik, saygınlık ve gücü temsil etmektedir (Boztunalı, 2016, s.101).

Çok başarılı bir yöneticinin eşi olan Battista Sforza'nın mücevherleri, ayrıntılı elbisesi, kumaşının sunumu ve özellikle de kolyesinin ışıkla tanımlanan dokusu dikkat çekmektedir. Battista'nın saç stilineki ışıklandırmalar ve parlak, zarif teni kocasının güçlü görünüşüne eşlik etmektedir. Bu iki bağlantılı profil portreleri zenginliği ve gücü gözler önüne sermektedir. Sanatçı burada figürleri anıtsal bir tarzda doğa manzarası önünde betimleyerek figürlerin sosyal konumlarını vurgulamaktadır (Ağırbaş, 2012, s.125). Arka kısımda görünen arazi büyük olasılıkla çiftin sahip oldukları toprakların genişliği, mal varlıkları ve statülerini işaret etmektedir (Erkal, 2013, s.13).



Şekil 6. Piero della Francesca, Urbino Dükü ve Düşesi, 1472, ahşap üzerine yağlıboya, her biri 47 x 33 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa.

4.1.5. S. Botticelli, Venüs ve Mars, 1483

Rönesans resminin ve Floransa okulunun en önemli temsilcilerinden olan Sandro Botticelli (1445-1510) Floransa’da doğmuştur. Floransa yakınlarında Ognissanti’de deri ticareti yapan Mariano di Vanni Filipepi’nin dördüncü oğludur. Çağdaşları kendisine “Sandro” demişlerdir. En büyük ağabeyi Giovanni tombulluğu nedeniyle kendisine “Küçük fıçı” anlamına gelen “Botticelli” lakabını takmıştır. Sanatçı, olgunluk dönemine denk gelen 1480-1490 yılları arasında eserlerini Floransa’nın en büyük ve zengin ailelerinden olan Lorenzo dei Medici’nin korumasında yaratma fırsatı bulmuştur. Medici ailesinin sipariş ettiği resimler için hümanist bir görüşte etütler yapmıştır. Lirik anlatımı tercih eden Botticelli’nin eserleri genellikle dinsel ve mitolojik konular içermektedir. Mükemmel çizgi tekniği, sahne kuruluşundaki özen, zarafet ve uyumun birleşim noktası bulduğu yapıtlarındaki soğuk renklere duyulan ilgi onun en belirgin özellikleridir. Perspektif ustası olup çizgiye ve harekete çok önem vermiştir. Figürleri ilginç kıvrımlar içindedir. Çizgi ve çizgi yapısında, biçim düzeninde, tablolarının ritmik denkliğinde şaşırtıcı bir güce sahiptir. Botticelli’nin tablolarında stilize desen, gölgesiz ve parlak renkler, çekici kadın figürler ve romantik eda hâkimdir (Öztaşkın, 2011, s. 124).

Sandro Botticelli’nin 1483 yılında yapmış olduğu mitoloji konulu Venüs ve Mars isimli çalışmasında (Şekil 7.) Aşk tanrıçası Venüs, çimenli bir çayırda bir minder üzerinde otururken rahat ve asildir. Yarı çıplak ve horlayan savaş tanrısı Mars’ı görmezden gelerek ileriye doğru bakmaktadır. Mars’ın kaslı vücudu, sarkık duran parmağı kadar gevşek ve başı uykuda arkaya eğik durmaktadır. Botticelli’nin buradaki mesajı açıktır “*Aşk savaşı yendi.*”

Derin bir uyku içerisinde olan Mars’ın etrafında küçük satirler yer almaktadır. Satirlerden biri kulağına deniz kabuğuyla üflemesine rağmen uyanmaz. Diğer satirler ise Mars’ın kılıcıyla oynarken sağ alt köşedeki satir Mars’ın zırhını giymeye çalışmaktadır. Bu durum pek alışıldık bir Mars betimi sayılmaz çünkü Mars her zaman kendinden emin ve gücü temsil edecek şekilde resmedilmektedir. Mars’ın resimde bu şekilde sunulduğu Venüs’ün Mars’a hâkim oluşunu gösteren bir sunum şeklidir (Şahin, 2019 s.8). Mars ve Venüs ilişkisini en iyi açıklayan düşünürlerden biri olan Marsilio

Ficino Platon'un Şölen isimli eserine yazdığı önsözde bu ikiliden şöyle bahsetmektedir:

“Venüs, Mars ile birlikte olduğu zaman, onun karşısında yer aldığında veya onu seyrettiğinde, diyebiliriz ki sık sık onun kötü niyetini kontrol etmektedir, o (Venüs) usta gibidir ve Mars'ı yatıştırır, ancak Mars hiçbir zaman Venüs'e hâkim olamamıştır.” (Gombrich, 1993, s.67; Öndin, 2016, s.219) .

Bu efsane aşk hikâyesi, Floransalılar arasında çok popülerdi. Venüs aslında çekici olmayan bir demirci olan tanrı Vulcan ile evliydi. Venüs'ün kendisine sadakatsiz olduğunu duyduğunda, onu iş üstünde yakalamak için ince bir zincir ağı yaptı. Ağ o kadar narindi ki, iki güzel tanrı çok geç olana kadar yakalandıklarını bilemediler. Vulcan, Olympus Dağı'ndaki tüm tanrıları çağırıp bu rezilliği gözler önüne sermiştir. Mars çıplakken, Venüs örtülüdür. Saçlarının örgüleri elbisesine bağlanıyor, bir mücevherle sabitlenmiş bir sınır oluşturuyor - elbisesini çıkarmayı imkânsız hale getiriyor. Belki de Botticelli, sadakatsizliğine rağmen iffetini vurgulamayı amaçlıyordu. Sarı saçları, soluk teni ve kırmızı dudakları, şiirde temsil edilen çağdaş kadın güzelliği idealine bir selamdır. Buradaki Venüs, klasik bir heykelden çok, çağdaş bir Floransalı güzelliğe, hatta belki de Meryem Ana'nın bir görüntüsüne benziyor - ve Botticelli'nin Venüs'ün Doğuşu (Uffizi, Floransa) adlı resminde resmettiği çıplak tanrıçadan oldukça farklıdır (National Gallery, t.y.).



Şekil 7. Sandro Botticelli, Venüs ve Mars, 1483, panel üzerine tempera, 173.4 x 69.2 cm, National Gallery, Londra.

4.1.6. L. Da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-90

Rönesans İtalya'sının en önemli ustalarından biri olan Leonardo da Vinci, sanat ve bilim alanlarında son derece ileri kuramsal çalışmalar yapmıştır. Leonardo Da Vinci (1452-1519), aynı zamanda heykeltıraş, mühendis, mimar ve bilginidir. Floransalı bir noter ve bir köylü kızının gayrimeşru çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 15 yaşında babası tarafından Floransa'ya götürülerek heykeltıraş olan Verrocchio'nun (1435-1488) yanına çırak olarak verilmiş, burada resim, heykel ve teknik konular üzerine kapsamlı bir eğitim almıştır. 1472'de Floransa Ressamlar Loncasına kabul edilmiştir. Leonardo, Verrocchio'nun atölyesinden 1478'de ayrılarak bağımsız sanatçı kimliğiyle bir süre Floransa'da çalışmış daha sonra Ludovico Sforza'nın hizmetinde çalışmak üzere Milano'ya gitmiştir. Milano'da yirmi yıl kadar saray ressamı ve mühendis olarak çalışan Leonardo'nun bu dönemden günümüze ulaşan resimleri, Kayalıklar Madonnası, Son Akşam Yemeği, Müzisyen ve Erminli Kadın'dır (Rona, 1997, s.1106).

Leonardo'nun sanat çalışmaları, genellikle Floransa'da gerçekleştirmiştir. Bir aralık Milano'ya gitmiş ve orada eserler vermiştir. Resimlerindeki figürlerde çizgilerden çok ustalıkla *chiaroscuro* kullanımıyla, açık ve koyu biçimler arasındaki zıtlıklarla ünlüdür. Onun Son Akşam Yemeği ve Mona Lisa'sı bugüne değin yapılmış en ünlü resimler arasında yer alır. Leonardo Rönesans'ın ayırt edici bir özelliği olan kaçış noktalı perspektifte ustalığını ve Orta çağ sanatına özgü bir yığın detayı atarak kökten bir biçimde yalınlaştırma uygulamasını sürdürür. Sıradan betimden uzak durabilmiş ve benzersiz bir bireysellik duygusunu ve psikolojik derinliği korumakla birlikte bir portreyi idealize edebilmiştir. Doğayı incelemek de Leonardo'yu büyülüyordu. Defterlerinde fevkalade bilgili anatomik eskizler ve kabataslak makine çizimleri bulunur, ama bunlar yüzyıllar sonrasına dek yayımlanmadığından, bu dönemde ne sanatın ne de doğa biliminin üzerinde kanıtlanabilir bir etkisi olmuştu (Nauert, 2011, s.127).

Leonardo'nun günümüze kalan az sayıdaki resimlerinden biri olan Kakımlı (Erminli) Kadın, Cecilia Gallerani portresi (Şekil 8.), Milano Dükü Ludovico Sforza'nın 17 yaşındaki metresinin portresidir (Bayav, 2009, s.134). Erminin neyi

sembolize ettiği hakkında çok sayıda fikir vardır. Bunlardan biri Cecilia'nın, Beatrice d'Este ile evlenen Ludovico'ya aynı yıl gayrimeşru bir ocuk verdiği halde iffetinin işareti olduğu şeklindedir ki bu herhalde ironik görölecektir. Bir diğer fikir ise kadının ismiyle yapılan bir sözcük oyunu olduğudur. İsmi Yunanca anlamı "ermin"dir. Üçüncü bir öneriye göre Ludovico'nun soyadı Ermellino ya da ermin'di, bu hayvan da hanedanının armasıydı. Leonardo da Vinci, Cecilia'nın portresini dükün himayesini sağlama umuduyla Milano'ya yaptığı ilk ziyareti sırasında (1483-99) resmetmişti (Labno, 2012, s.68).

Figür, kollarındaki erminle birlikte koyu bir fon üzerine ustalıkla yerleştirilmiştir. Vücudu sola dönüktür. Kafasını ve yüzünü tam tersi yönünde ışığa doğru resmin dışına bakar şekilde çevirmiştir. Figürün kıyafetinde kırmızı, mavi ve kahverengi gibi renklerin kullanıldığı görölmektedir. Dönemin modasına uygun gösterişsiz saç modeli, kıza iffetli ve erdemli bir görünüm kazandırır. Tıraşlanmış kaşları, takıları ve kaliteli kumaştan dikilmiş elbisesi onun varlık içinde yaşadığını göstermektedir. Resimdeki erminin olduğundan daha büyük yapılması resimdeki dengeyi sağlamak içindir. Ermin saflığın sembolüdür ve beyazlığının kirlenmesi durumunda öleceğine inanılmaktadır. Cecilia'nın kollarının arasındaki bu beyaz ermin onun saflığına bir gönderme niteliğindedir (Kurçeren, 2019, s.42) Aynı zamanda ermin bekâretin ve zekânın sembolüdür. Modelin duru güzelliği ve erotik duygular uyandırmaktan uzak olan duruşu nedeniyle resimde tercih edilmesinin sebebi olabilir (Beyoğlu, 2016, s.374). Aynı nedenle, bazı resimlerde modelin ermin kürküyle kaplı pelerinler giymesi bakire Meryem ve bakire azizelerin bir özelliği olarak görölebilir (Impelluso, 2004, s. 229).



Şekil 8. Leonardo da Vinci, Ermineli Kadın, 1483-90, ahşap üzerine yağlıboya, 55 x 40 cm, Czartoryski Museum, Krakov.

4.1.7. D. Ghirlandaio, Giovanna degli Tornabuoni, 1489

Asıl adı Domenico di Tommaso Bigordi (1449-1494) olan sanatçı, Alesso Baldovinetti'nin atölyesinde yetişmiştir. Sürekli olarak fresk ve tempera üzerine çalışmış, hemen hemen hiç yağlıboya yapmamıştır. Yaşadığı dönemi yapıtlarına taşıyan Domenico Ghirlandaio, dini sahneleri Floransa sokaklarında ele alarak, kentin tanınmış kişilerini yapıtlarına dâhil eder. 1480 yılından önce Sandro Boticelli, Perugino ve Rosselli ile Sistine Şapeli'nde çalışır; Floransa'ya dönünce de sayısız sipariş alarak Floransa'nın en meşhur ressamlarından biri olur (Öndin, 2016, s.229).

En dikkate değer Floransa döngüleri Santa Trinita'daki (1483-1485) Sassetti Şapeli'nde ve Santa Maria Novella'da (1486-1490) Tornabuoni ailesi tarafından himaye edilen korodadır. Ghirlandaio, böylesine büyük işleri tamamlamak için, yalnızca kardeşleri Davide ve Benedetto'yu değil, aynı zamanda kayın biraderi

Sebastiano Mainardi'yi ve hatta genç Michelangelo'yu da içeren oldukça organize bir atölye çalışması yürütmüştür. Ghirlandaio'nun önde gelen aristokrat aile üyelerinin sayısız portreleri ve freskleri birlikte ele alındığında, çağdaş Floransa yaşamının eşsiz bir panoramasını sunar (National Gallery of Art, t.y.).

15. yüzyılın ortalarından önce bağımsız kadın portreleri nadirdi. 15. yüzyıl ilerledikçe, erkeklerden bağımsız kadın portrelerinin popülaritesi arttı. Ghirlandaio'nun tam profilden görünen Giovanna degli Albizzi Tornabuoni portresi (Şekil 9), Floransalı genç kızlar için bir güzellik simgesi olacak ölçüde idealleştirilmiştir.

Giovanna degli Albizzi'yi sıkı, yırtmaçlı ipek kollu altın brokardan yapılmış muhteşem bir giysi içinde tasvir ediyor. Boynundan narin bir kordonla sarkan, üç ipeksi parlak incili altın bir yakuttan oluşan değerli bir mücevher takıyor. Arkasındaki rafta çok benzer bir mücevher yer almaktadır. Bu, siyah zemin üzerine kırmızı mercan boncuklarla birleştiğinde esere asil bir zarafet kazandırıyor. Bu boncuklar bir tespih parçasıdır ve dümdüz aşağı sarkan kısım sırtının dikey çizgisini vurgular ve aynı zamanda bakışlarımızı dua kitabına yönlendirir. Bu iki "dindar" nesne arasında, resmedilen kadının güzel ruhuna atıfta bulunan küçük bir not vardır:

“ARS VTINAM MORES ANIMVM QVEEFFINGERE, PVLCHRORIN TER RIS NVLLATABELLA FORET.”

“Keşke sanat, karakteri ve ruhu yeniden üretebilseydi! Bütün dünyada bundan daha güzel bir tablo bulunamaz.”

1468'de şehrin önde gelen ailelerinden birinin çocuğu olarak dünyaya gelen genç Giovanna, 1486'da Medici ile akraba olan Tornabuoni adlı başka bir önemli aileden gelen asil bir genç olan Lorenzo ile evlendi. Giovanna ikinci çocuğuna hamileyken hayatını kaybetmiştir. Lorenzo bu acının üzerine eşinin onurlandırmak ve anısını yaşatmak için dönemin en büyük ustalarından birine ve bir aile dostu olan Domenico Ghirlandaio'ya portre siparişi vermiştir

Bir kitaplığın önünde betimlenen Giovanna, bize mevkisi, ilgi alanları ve kadınsı özellikleriyle verilmiştir. Mücevherleri kocasının dünyevi mal varlığını simgelediği gibi onun sosyal statüsünü de göstermektedir. Bu portre hem onun portesi hem de sosyal statüsünün beyanı rolünü üstlenmektedir. Resmi ve rahat olmadığı hissedilen kıyafetlerle betimlendirilmiş kişi adeta kocasının başarısının bir göstergesidir. Giovanna, izleyici ile bağ kurmamaktadır, onun portresinin görevi eşinin ve mensup olduğu ailenin statüsünü gözler önüne sermektir (Erkal, 2013, s.59).



Şekil 9. Domenico Ghirlandaio, Giovanna degli Tornabuoni, 1489, 77 x 49 cm, ahşap üzerine tempera, Thyssen-Bornemisza Museum, Madrid.

4.1.8. R. Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505

Yüksek Rönesans'ın önemli ustalarından biri olan İtalyan ressamın asıl adı Raffaello Sanzio da Urbino'dur (1483-1520) . İlk resim eğitimini ressam olan babası Giovanni Santi'den almış, küçük yaşlarda Luca Signorelli, Paolo Uccello, ve Hollandalı ressam Hieronymus Bosch'un çalışmalarını görmüştür. Daha sonra çıraklık eğitimi için Perugino'ya gitmiştir. Orada ustasından çok etkilenmiş ve ona o kadar yakın bir üslupta eserler üretmiştir ki, bazı eserler karşılaştırıldığında ayırt edilmesi güç bir durum halini almıştır. Bunlara rağmen Raffaello kendi üslubunu geliştirmiş özellikle portre alanında çok etkili olmuştur (Akpınar,2015, s.149).

Raffaello figürlerinde güzellik anlayışını ön plana koyarak kilisenin ideolojisini yansıtan görünüm vermiştir. İdeal güzelliği arayan sanatçı antikiteye yaklaştığı kadar, döneminde yeni bir portre yorumu da geliştirmiştir. Onun boyadığı figürlerde kişilik özelliklerinin de yansıtıldığı ama ideal güzelliğin yasaları ve kilisenin istediği kutsal görünümüne göre yüz elemanlarının idealleştirildiği görülür. Bu bir anlamda gerçeğin üzerine bir idealizm inşasıdır (Erkal, 2013, s.66).

Raffaello, tanrısal güzelliğin en yüksek temsilcisi olarak kabul edilmektedir. Onun eserlerinin sayısız kopyaları, dünyanın birçok ülkesine yayılmıştır. Katolik kilisesi Raffaello'nun eserindeki bu dünya ile ilgili güzelliğe rağmen, din ile ilgili ifadeye de son derece büyük önem vermiştir. Kendi çağdaşlarına, onun eseri, bütün çağların en büyük sanatı olarak görülmüştür (Turani, 2010, s.370).

Kutsal bir ressam olarak benimsenen Raffaello tüm akademilerin örnek sanatçısı olmuş, büyük bir teknik yetenekle gerçekleştirdiği resimler günümüze değin kopya edilmiş ve üzerlerinde çalışılmıştır. Resminin yapısını belirleyen çizgi ve desen gücü, sonraları birçok ünlü sanatçıya rehberlik etmiştir (Tükel, 1997, s.1534).

Raffaello'nun Ünlü Unicornlu Genç Kadın portresinde (Şekil 10), dikkatleri üzerine çeken tek boynuzlu atın, alnında uzun, sivri ve spiral şeklinde bir boynuz bulunmaktadır. Genellikle resimlerde beyaz bir at olarak tasvir edilir. Bazen de keçiye benzer sakalı, aslankuyruğu ve sığır toynakları vardır. Tek boynuzlu atın efsanevi figürü antik çağa kadar uzanmaktadır. Hristiyanlık dini onu saflık ve iffetin sembolü

olarak tanımlar. Gelenek olarak unicorn'a yalnızca bakire bir kız tarafından yaklaşılabileceğine inanılır. Kızın boynuna taktığı kolye yakuttur, kadınsı hayırseverliğin ve ruhun cömertliğinin sembolüdür. İnci ise erdemin simgesidir. (Impelluso, 2004, s. 368). Unicorn'un iffet sembolü olması ve resimdeki figürün zarif kolyesinin özelliğinden, tüm erdemleriyle evliliğe girmek üzere olan genç bir bayan olduğu sonucuna varılır. Resmin, yaratılışından kırk yıl sonra, azize haline getirilen kızın yüzü dışında geriye kalan kısımları yeniden boyanmıştır.



Şekil 10. Raffaello Sanzio, Unicornlu Genç Kadın, 1505, ahşap üzerine yağlıboya, 65 x 51 cm, Galleria Borghese, Roma.

4.1.9. T. Vecellio, Salome, 1515

Tiziano Vecellio (1477-1576), Alpler'in Venedik tarafında, Dolomitler'in eteğinde küçük bir kasaba olan Pieve di Cadore'de doğmuştur. Vecellio'nun kesin doğum tarihine dair kesinlik içeren belgesel bir kanıt bulunmamaktadır ancak çağdaş kaynaklar ve erken üslup gelişimi, onun 1490 civarında doğduğunu göstermektedir. Tiziano'nun babası aristokrat bir aileden gelmekteydi, annesi ise bir Venedik tacirinin kızıydı. Zeki ve duygusal bir çocuk olan Tiziano, küçük yaşlarda ressamlığa ilgi duymaya başlamıştır. Babası ilk başlarda onu, ressam ve mozaikçi olan Sebastiano Zuccato'nun yanına verir fakat Tiziano'ya burası pek de yeterli gelmemiştir. Vecellio, yaklaşık 10 yaşındayken, o dönemde dünyanın en zengin ve en kozmopolit şehirlerinden biri olan Venedik'e gelmiştir. Burada amcası Venedik sanatının en ünlü temsilcileri olan Bellini kardeşlerin atölyesine gönderir. Sanat eğitimine mozaikçi Sebastiano Zuccato'nun atölyesinde başlamıştır. Daha sonrasında Gentile Bellini'nin atölyesinde çalışma imkânı bulmuştur. Gentile Bellini'nin ölümünden sonra bir dönem kardeşi Giovanni Bellini'nin Venedik'teki atölyesinde çalışmıştır (National Gallery, t.y.).

Üslubu gittikçe olgunlaşmaya başlayan Tiziano, freskler de yapmıştır. 1516 yılında Giovanni Bellini'nin ölmesi üzerine Venedik Cumhuriyeti baş ressamı ünvanı kendisine verilir. Renk ustası olarak ünlenen Tiziano, din konulu resimler ve saray ressamlığının yanı sıra mitolojik sahneler de resimler. Bunlar içerisinde en önemli eserlerinden biri Salome ve Vaftizci Yahya'nın başı ile portresidir (Şekil 11). Herodias'tan doğan ve Herod Filip I' in karısı olan Edomlu bir prenses olan Salome, bir tepside Vaftizci Yahya'nın kopmuş kafasını taşımaktadır. Berrak bir gökyüzüne açılan bir kemerle aydınlatılan ve üzerinde oyma bir aşk tanrısı bulunan karanlık bir odadaki korkunç İncil olayını gösteren Vecellio'nun bu erken başyapıtı, büyük sanatçının şiirselliğini ve kahramanın kıyafetlerini, ten renginin parlak dokusunu ve esrareniz ifadesini bize göstermektedir. Sahne şehvetli lirizmlerle doludur ve Salome'nin otoportresini ellerinde Vaftizci Yahya'nın başının tutarak resmetmiştir. Arkada Salome'yi ve tuttuğu tepsiyi destekleyen bir hizmetçi bulunmaktadır (Doria Pamphilj, t.y.).

Salome, Vaftizci Yahya'ya olan tutkusu ve ardından onun tarafından reddedilmesi üzerine kafasının kesilmesini emretmiştir. Tiziano Vecellio, Vaftizci Yahya'nın başını kendi özellikleriyle resmederek bir oto portre haline getirmiştir (Museo Del Prado, t.y.).



Şekil 11. Tiziano Vecellio, Salome, 1515, tuval üzerine yağlıboya, 73 x 89.5 cm, Galleria Doria Pamphilj, Roma.

4.1.10. H. Holbein, Lady Mary Guildford, 1527

Almanya'nın Augsburg kentinde doğan Hans Holbein (1497-1543), Alman Rönesansı'nın en önemli portrecilerindendir. Genç Hans Holbein olarak da bilinir. Ailesinde birçok ünlü ressam bulunan sanatçının babası Yaşlı Hans Holbein ve amcası Sigmund, geç gotik üslupta yaptıkları resimlerle tanınmışlardır (Aydın, 2018:28). Holbein, sanat dünyasının saygıdeğer bir ustası olan babasından almış olduğu sanat eğitimi sayesinde 15. yüzyıl sonu Kuzey Rönesansı'yla ve özellikle Flaman resim dünyasıyla tanışır. Yaşadıkları şehrin ve sanat alanının genç Holbein'e yetmediğini düşünen baba, matbaanın gelişimine bağlı olarak sanatçılara daha iyi olanaklar

sağlayan, yeni öğretinin ünlü merkezi Basel'e genç Holbein'i yerleştirir (Perdahçı, 2011, s.93). Daha sonrasında Reform karmaşasından dolayı İsviçre'den ayrılıp İngiltere'ye yerleşen sanatçıya VIII. Henry tarafından sarayın resmi ressamı unvanı verilmiştir. Asıl görevi kral ailesinin portrelerini yapmak olan Holbein'in yanıltmaz gözü sayesinde VIII. Henry dönemi kadın ve erkeklerini aynen yansıtan eserleri günümüze ulaşmıştır (Gombrich, 1997, s.376).

Ressam bir aileden gelen Holbein'in İtalya, İngiltere gibi ülkelere gezilerinden sonra portreye olan eğilimi artmıştır. Kuzey ülkelerinin ve İtalyan sanatçıların tekniğini kısa sürede kavramış ve eserlerini objektif bir gözle resmetmiştir. Portrelerinde yalın, sakın bir ifade ve arka planın titizlikle işlenmiş olması gibi Kuzey portreciliğinin temel özelliklerini yansıtarak modellerinin kişiliğini ortaya koymuş, gördüğünü canlandırmıştır (Aydın, 2018, s.28). Portreleriyle üzerimizde kuvvetli tesir bırakan sanatçının keskin ifadeciliği onu birçok portre ressamından ayırmıştır (Daşdelen, 2019, s.41).

Hans Holbein'in en etkileyici İngiliz soylularını yansıtan resimlerinden biri olan, Lady Mary Guildford, Kral VIII. Henry'in Mali Denetçisi Henry Guildford'un ikinci eşidir (Şekil 12). Kendini bir dua kitabı ve tesbihle boyatmıştır. Resimdeki zengin detaylara sahip kostüm ve modelin yüzü gerçeğe benzerlikle mükemmelleştirilmiştir. Boynunda altın zincirler bulunan ve incilerle süslenen Lady Guildford, dünyevi refahı somutlaştırır. Aynı zamanda elindeki dua kitabı kadının dindarlığına resmi bir atıftır (Saint Louis Art Museum, t.y.). Modelin baş kısmındaki elbiseye ait malzemenin dokusuna daha az ilgi gösterilmiştir ve sütun üzerindeki grotesk kafa gibi garip unsurlar Lady Guildford'un kendisini taklit ediyor gibi görünmektedir. Holbein, kompozisyonu dizginlemek için mimari ve doğal formlara başvurmaktadır (Web Gallery of Art, t.y.). Karı koca olarak çifti sunan paneller olarak hazırlanan bu portre boyut olarak biraz farklı olsa da, her iki resimden geçen perde direği ve sarmaşık dallarıyla süslenmiş mavi arka planların gösterdiği gibi, eşleşen bir çift olarak tasarlanmışlardır (Web Gallery of Art, t.y.).

Holbein'in portrelerinde renk, maddi bir gerçekliğe sahiptir. Resimde bulunan elemanlar renklendirilişte birbiriyle ilişkisi olmayan, yalnız elemanlar gibi yan yana

dururlar. “Lady Mary Guildford’un Portresi”nde olduğu gibi renklerin sınırları ayrı ayrı çizilmiştir. Fondaki mavinin sınırları net bir şekilde belli edilmiştir. Holbein’in portreleri Rönesans resim sanatının en belirgin aşamalarından olan kapalı kompozisyon ilkesine bağılı olarak yapılmıştır. Yakından ele alınmış ya da boydan portrelerde resmin kompozisyonu tuvale sığdırılmalıdır. Resimde daima düşey ve yatayların karşıtlığı hâkimdir ve bu karşıtlığın en tipik örnekleri Holbein’in portrelerinde görülür. “Lady Mary Guildford’un Portresi”nde modelin sol tarafındaki sütunun düşeyliğine karşın sol kolun yataylığı portrede zıt hareketi oluşturmaktadır. Çizgilerin devamlılığıyla ve elemanlar aracılığıyla desenini tamamlamaya ve figürünü kenarlara bağlamaya çalışmıştır. Bu portrede de bu bağlar, başın arkasındaki bir fidan, ya da bir sütun olabilir; bu elemanların da katkısıyla portre, tuval zeminine bağlanmış olur (Aydın, 2018, s.38).



Şekil 12. Hans Holbein, Lady Mary Guildford, 1527, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 87 x 70,5 cm Art Museum, Saint Louis.

4.1.11.H. Holbein, Sanatçının Eşi ve Çocukları, 1528

Holbein'in 1528 yılında yaptığı aile portresi (Şekil 13), sipariş olmayan en özgün yapıtıdır. 1519 ya da 1520 yılında Elsbeth Binzenstock ile evlenen Hans Holbein, yalnızca eşinin portresini değil eşi ve çocuklarını birlikte gösteren bir resim de yapmıştır. Bu aile portresinde görülen oğlu Philipp resim yapıldığı sırada altı yaşında kızı Katharina ise iki yaşlarındadır. Orijinal olarak kâğıt üzerine yapılan bu portrede daha sonra resimdeki figürler kesilerek bir panel üzerine yapıştırılmıştır. Bu nedenle bazı bölümleri keserken yok olmuştur. Eşinin ve çocuklarının yüzünde açıkça üzüntülü ve çökmüş bir ifade bulunmaktadır. Eşi ve çocukları dışındaki kişilerin portrelerinde onların hislerine dair izlere yer vermeyen sanatçı bu resmi bu yönüyle diğer portrelerinden ayrılmaktadır. (Aydın, 2018, s. 31-32).

Holbein eşini ve çocuklarını bir piramit biçimine oturtarak düzenlemiş, böylece eşinin çocuklarla ilişkisini görsel olarak vurgulamak istemiştir. Portre resimlerinde böyle bir düzenlemeye pek rastlanmazdı. Bu tür bir yapı, daha çok Meryem, İsa ve Yahya üçlüsünü betimleyen resimlerde görülürdü. Ve bu yapı İtalyan Rönesans ressamlarından Raffaello tarafından geliştirilmişti. Nitekim Raffaello'nun 1506 yılı dolaylarında boyadığı Madonna ve Saka Kuşu adlı tablosundaki Madonna'nın Yusuf'u tutuşunu Holbein'in Aile Portresinde yinelediği gözlenmektedir. Elsbeth oğlu Philipp'i benzer biçimde tutmaktadır. Sanat eleştirmenleri Raffaello'nun resminde melankolik bir havanın duyumsandığını, buna karşılık Holbein'in resimlerinde herhangi bir belirgin atmosferi yakalamanın olanaksızlığını belirtmiştir (Şenyapılı, 2003, s.41).



Şekil 13. Hans Holbein, Sanatçının Eşi ve Çocukları, 1528, panel üzerine yağlıboya, 77 x 64 cm, Kunstmuseum, Basel.

4.1.12. A. Bronzino, Toledo’lu Elenora ile Oğlu Giovanni, 1546

Angolo Bronzino (1503-1572) Floransalı Maniyerist bir ressamdır. Gerçek adı Agnolo di Cosimo olan sanatçıya Bronzino adıyla hitap edilmesinin sebebi belirsizdir ancak muhtemelen koyu tenli olmasından kaynaklanmaktadır. Floransa’nın hemen dışındaki Monticello’da doğmuş ve hayatının çoğunu Floransa’da geçirmiştir. Erken Floransalı Rönesans ressamı Raffaellino del Garbo ile çalıştıktan sonra Bronzino, Floransa’daki Maniyerizm tarzının kurucusu olan Jacopo Pontormo’nun öğrencisi oldu. Bronzino Pontormo’ya derinden bağlıydı ve stilini büyük ustasına borçluydu. Ancak Bronzino’nun çalışmaları, Pontormo’nun eserlerinin karakteristik özelliği olan duygusal yoğunluktan yoksundu.

Geç Yüksek Rönesans’ın stillerini erken Barok dönemle karıştıran Maniyeristler, konularını genellikle doğal olmayan biçimlerde tasvir ettiler. Bronzino’nun çalışmaları, konu ile izleyici arasına bir uçurum koyan “buzlu” portreler olarak tanımlandı.

1522'de Floransa'da veba patlak verdiğinde, Pontormo Bronzino'yu Certosa di Galuzzo Manastırı'na götürmüş ve burada birlikte bir dizi fresk üzerinde çalışmışlardır. 1532'de Floransa'ya dönen sanatçı burada kendi fresklerini ve portrelerini tamamladı. Daha sonra Dük Cosimo de Medici'nin saray ressamı oldu. Dük'ün sarayındaki Cosimo ve Eleonora portreleri, hassas bir soğukluk ve neredeyse mesafeli bir duruş sergiledi. Bu, Bronzino'nun duygusuz ama şık portre tekniğini tanımladı. Eserler iyi karşılandı ve bir asırlık Avrupa saray portrelerini etkilemeye devam etti. Dük ayrıca Bronzino'yu Eleonora'nın 1545'te başladığı ve yirmi yıl sonra bitirdiği özel şapelini boyaması için görevlendirdi. Fresklerine ve Portrelerine ek olarak, Bronzino bir dizi dini eser yarattı. Kızıldeniz'den geçen İsraililer (1542), Meryem Ana'nın Dirilişi (1552) ve San Lorenzo'nun Şehitliği (1569)... (Virtual Uffuzi, t.y.).

Bronzino'nun en ünlü tablolarından biri, Eleonora di Toledo'nun oğlu Giovanni ile portresinde (Şekil 14), Toskana Büyük Dükü Cosimo de Medici'nin eşi ve iki yaşındaki oğullarını görmekteyiz. Genelde anne ve çocuğun birlikte olduğu tablolarda aralarındaki yakınlık ve sevgi dikkat çekerken, bu resimde anne oğul çok resmi durmaktadır. Maniyerist tarzdaki diğer resimlerde olduğu gibi, biraz mesafeli ve soğuk görünmektedirler. Eleanor di Toledo İspanya Kraliyet ailesindendir. Protokol kurallarına çok önem vermektedir. Bunun sebebi İspanya hanedan mensubu olmasıdır ve bunu İtalya'daki Medici sarayında da devam ettirmektedir. Medici Hanedanına ve hanedanın geleceğine ilişkin bu resimden ailenin zenginliği Eleanor'a'nın giysisi ve takılarından anlaşılmaktadır. O dönemde inci sadece doğal yöntemlerle elde edilmektedir ve çok değerlidir. Boynundaki inciler dışında belindeki değerli taşlarla süslü altın kemerde dikkat çekici bir güzelliكتedir. Giysisindeki brokarın ihtişamından Bronzino'nun kumaşın dokusunu resmetmekte ne kadar usta olduğunu görebilmekteyiz. Ancak bu giysi ve mücevherlerin ötesinde, Eleanor'un aristokrat kökenini duruşu ve bakışıyla gözler önüne serilmektedir.



Şekil 14. Angolo Bronzino, Toledo’lu Elenora ile Oğlu Giovanni, 1546, ahşap üzerine yağlıboya, 115 x 96 cm, Uffizi Gallery, Floransa.

4.1.13. L. Teerlinc, Kraliçe I. Elizabeth, 1550

Belçika’da doğan sanatçı ünlü bir sanat geçmişine sahip olan ailenin beş kızının en büyüğüdür. Minyatür sanatçısı olan babası tarafından yetiştirilmiştir. İyi bir minyatürcü ve ressam olan Levina (1510-1576), insanların benzerlerini yapma konusunda çok yetenekliydi. İngiltere kralından iş teklifi alan sanatçı uzun yıllar ailesiyle birlikte İngiltere’de yaşadı. Kral VIII. Henry tarafından kraliyet ressamı unvanı verilmiş ve tarihte bu unvanı alan ilk kadın olmuştur (Przybylek, 2021: 1) Dönemin mahkeme ressamının ölümü üzerine yerine geçen Levina, 16. yüzyılda yaşayan erkek meslektaşlarından daha fazla ücret almasıyla dikkatleri üzerine toplamıştır (Kathleen, 2018:2). Sanatçının eserleri, meslek ve eğitim yaşamı ile ilgili az bilgi bulunmaktadır. Üslubu dikkate alınarak bazı eserler ona atfedilmiştir. Hakkında var olan bilgilerin büyük çoğunluğu babasının el yazması çalışmalarından elde edilmiştir. Sanatçı hakkındaki bilgilerin azlığı, bilgilerin çoğunluğunun babası

tarafından tutulmuş olması, kadınların tarih boyunca arka planda tutulmasının bir örneği olduğu söylenebilir (Kesenci, 2020: 33). Uzun süreler boyunca tanınmayan, hak ettiği değeri bulamayan, eserleri başkalarına atfedilen, sanat tarihi açısından önemi büyük olan sanatçı; çeşitli tarihçilerin yaşamını ve yapıtlarını incelemesiyle sanatının hak ettiği övgüleri yeni yeni almaktadır. Levina'ya atfedilen eserlerin artışıyla ise sanatçının bilinirliği yaygınlaşmaktadır (Köse & Şahan, 2021, s. 436-437).

Babası gibi minyatür çalıştığı bilinen Teerlinc'in kendi adıyla günümüze gelen tek eseri, I. Elizabeth resmi olan minyatür bir çalışmadır (Şekil 15). Bu küçük çalışmadaki detayların bu denli belirgin olması Levina'nın maharetini göstermektedir. (Rutherford, 2019, s.22) Babasının teknik anlamdaki desteğiyle olsa gerek resminde daha sağlam bir duruş cesur bir renk kullanımı bulunmaktadır. Mavi rengi asillik ve özgürlüğün sembolü olarak vurgulamaktadır. Bir broş veya kolye ucu olan bu minyatür, oldukça detay isteyen ince bir çalışmadır. Resimde elbisenin işlemeleri ve takıları bu bağlamda kusursuz çizilmiştir. Figürün başında yer alan taç, onun kraliyet soyundan ya da yönetici tebaadan olduğunu temsil etmektedir. Yüzündeki ciddi ifade İle karakterini ele verirken aynı zamanda seyirciye bakmaktan da geri durmaktadır. Rönesans ve öncesi dönemde kadınlar, adabı muaşeret gereği karşısındaki ile göz teması kurmazdı. Bu durum ayıp olarak algılanır ve kadınlar kınanırdı. Levina'nın kraliçeyi resmettiği bu minyatür ise geleneksel algılara uyum sağlar niteliktedir (Kesenci, 2020, s.34).



Şekil 15. Levina Teerlinc, Kraliçe I. Elizabeth, 1550, minyatür, Yale Centre for British Art, New Haven.

4.1.14. S. Anguissola, Satranç Oyunu, 1555

Yedi kız ve bir erkek çocuğun en büyüğü olan Sofonisba Anguissola (1532-1625), İtalya'nın Cremona şehrinde zengin ve aristokrat bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. Angiussola'nın küçük yaşlardan beri resme karşı yeteneği ve ilgisi olduğunu fark eden ressam babası onu bu yönde eğitmek istemiştir. Anguissola, Bernardino Campi ve diğer yerel sanatçılardan resim eğitim alma imkânı bulmuştur. Michelangelo'dan babasının ricası üzerine aldığı resimlerin yağlı boya kopyalarını yapmış ve bundan çok etkilenen Michelangelo, Sofonisba'ya gayri resmi olarak ders vermeyi kabul etmiştir (Kesenci, 2020, s.36).

On üç yaşından doksan beş yaşına kadar otoportre yaptığı bilinir. Kadınların geri planda kaldığı dönemde Anguissola'nın eserleri ve kişiliği erkeklerle boy ölçüşecek türdendir. Öyle ki o devirde bir kadında çok nadir rastlanan ikinci evliliği yapmış olması bile onun özgür duruşunu göstermektedir. Bu evliliğinden sonra

Cenevre'ye taşınarak, kariyerinde oldukça ilerlemiş ve günümüze elliden fazla eseri ulaşmıştır (Susuz, 2007, s.109).

Satranç Oyunu (Şekil 16), Sofonisba Anguissola'nın 23 yaşındayken yaptığı ilk resimlerinden biridir. Giorgio Vasari, resmedilen kadınların kimliğini resimde boyanmış satranç tahtasının kenarındaki yazıyla doğrulamıştır.

"Sephonisba Angussola Virgo Amilcaris Filia Ex Vera / Efigie Tres Suas Sorores Et Ancilam Pinxit Mdlv"

Burada "Amilcar'ın ilk kızı Sofonisba Anguissola'nın üç kız kardeşi ve bir hemşire, 1555" yazmaktadır.

Ressamın beş kız kardeşi ve bir erkek kardeşi vardır. Sofonisba altı kardeşin en büyükleridir. Resmin oluşturulduğu sırada kız kardeşlerinden biri olan Elena Anguissola Mantua Manastırı'nda bulunduğu için tasvir edilmemiştir. Bir diğer kız kardeşi Anna Maria ise henüz dünyaya gelmediği için resimde bulunmamaktadır. Resmin sol tarafında Lucia, sağ tarafında Minevra, ortasında ise Europa yer almaktadır. Minevranın arkasında duran bakıcı ise eğilmiş, kız kardeşlerin satranç oyununu merakla izlemektedir. Europa, kız kardeşlerinin oyununu mutlulukla izlemekte, Minevra ise ağzını açar şekilde kız kardeşinin oyunda yaptığı hamlesine itiraz edermiş gibi elini kaldırmaktadır. Lucia da büyük ihtimalle bu resmi yapan kız kardeşi Sofonisba'ya bakmaktadır.

Satranç oyunu 15.yüzyılda yüksek sosyete kadınları ve erkekleri için entelektüel bir eğlence oyunu olarak büyük bir popülerlik kazanmıştır. Avrupalı yöneticiler ve aristokratlar hevesle oynamışlardır. Özellikle kadınların satranç oynaması kadın cinsiyetinin entelektüel yeteneğinin bir kanıtı olarak görülmektedir. Sanatta satranç, oldukça açık bir metaforla, genellikle savaşın, siyasi oyunların veya diplomatik ilişkilerin sembolüdür. Genellikle oyuncunun zekâsını, bilgeliğini ve deneyimini vurgularlar (Niezła sztuka, 2022).



Şekil 16. Sofonisba Anguissola, Satranç Oyunu, 1555, tuval üzerine yağlıboya, 72 x 97 cm National Museum in Poznań. Poznań.

4.1.15. S. Anguissola, Bernardino Campi, Sofonisba'yı Resmederken, 1559

Bu resim (Şekil 17) de Anguissola ilk resim öğretmeni olan Bernadino Campi'nin eseri olarak kendini tasvir etmiştir. Bonafoux' a göre Angiussola'nın kendini resim yapmayı öğreten adam tarafından resmedilmiş olarak göstermesi, ressam olmuşsa, o usta sayesinde olduğunu ilan etmektir (Bonafoux,1985, s.83). Sofonisba'nın bu otoportresi birkaç nedenden ötürü önceki çalışmalarından farklıdır. Bu resim ilk çalışmalarına göre nispeten daha büyük boyutlara sahiptir. 111x109 cm olan bu çalışması diğer otoportrelerinin yaklaşık iki katı büyüklüğündedir. Bernardino Campi ve Sofonisba Angiussola'nın büyük boyutlarda gösterilmesinden kaynaklı daha özel bir amaç ve kişi için yaratıldığı fikri öne sürülmüştür. Angiussola'nın bu resminde önceki çalışmaları arasındaki en dramatik fark ise kendi kendini temsil etme yaklaşımıdır. İlk oto portrelerinde beyaz fanila ve sade siyah bir elbise tercih etmiştir (Sandberg, 2020, s.41-42). Garrard'a göre, bu terbiyeli sadelik Sofonisba'nın, o zamanlar Castiglione'nin saray mensupları ve erkek ressamlarının giydiği ortak giysiyi giydiği için, kendi anlayışına bir erkeklik ölçüsü aşılamanın bir yolu olduğunu

teorisidir (Garrard,1994, s.584). Daha önceki çalışmalarında bu basitleştirilmiş kıyafetlerin kendisini erkeksileştirmek için kasıtlı bir seçim olarak kullanması mümkün olsa da, Sofonisba çalışmalarında yerleşik kadın portre biçimlerini daha özel kıyafetler seçerek reddetme eğilimindeydi. Yine de Sofonisba, Bernadino Campi'yle olan portresinde bu eğilimden kopmuştur. Malzeme ve tasarım açısından sade de olsa, daha zarif ve lüks kıyafetler ve mücevherlerle kendini sergilemektedir. Kol ve yaka detaylarından görünen gömlek ve kıyafetinin üzerindeki işlemler üst sınıfa ya da zengin bir aileye mensup olduğunun göstergesi niteliğindedir. Daha önceki portrelerine kıyasla Sofonisba, Garrard tarafından yorumlandığı şekliyle kendisini erkeksi bir sanatsal figür olarak sunmaktan, kendisini uygun bir soylu kadın olarak göstermeye doğru ilerlemiştir (Musloff, 2003, s.41).



Şekil 17. Sofonisba Anguissola, Bernardino Campi, Sofonisba'yı Resmederken, 1559, tuval üzerine yağlıboya, 111 x 109 cm, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Poznan.

4.1.16. M. Robusti, Madrigal ile Otoportre, 1578

Tintoretto lakabıyla bilinen Jacopo Robusti'nin en büyük kızı olan Marietta Robusti (1560-1590), 1560 yılında Venedikte doğmuştur. Tintoretto lakabıyla bilinen Jacopo Robusti'nin en büyük kızıydı. Jacopo Robusti çağdaşı Giorgio Vasari tarafından “resim sanatının şimdiye kadar ortaya çıkardığı en olağanüstü beyin” olarak nitelendirilmiştir.

Marietta Robusti'nin yaşadığı dönemin geleneklerine göre kadınların ev mahremiyeti içerisinde kaldığı ve sanat üretimi ve satış yapmalarının hoş karşılanmadığı dikte edildiğinden, Robusti ve kadın çağdaşları ancak sanatçı babaları veya kardeşleri aracılığıyla sanat dünyasında varlık göstermişlerdir. Robusti'nin sanatsal eğitimi, babasının atölyesinde çırak olarak başlamıştır. Robusti'nin sosyal ve ekonomik özerkliği, diğer zanaatkâr kadınlardan daha büyük olmasa da, sanatta kadınlık ideallerini değiştirebilmiştir. Carlo Ridolfi, sanatçının ölümünden sonra zamanının en ünlü kadınlarından biri olduğunu, babasıyla aynı beceriye sahip olduğunu ve "duygusal kadınlığı, gergin ve kararlı bir kadın zarafetini" sergilediğini belirtti. Sanatçının özellikle sunak resimlerindeki portre çalışmalarında babasına yardımcı olduğu bu sebeple kızının ölümünden sonra Tintoretto'nun sunak çalışması almadığı da söylemler arasındadır (Bilgin, 2022, s.158).

Marietta Robusti'nin en bilindik çalışması Uffizi Müzesi'nde yer alan otoportresidir. “Madrigal ile Otoportre” adlı çalışmada (Şekil 18) sanatçı kendisini beyaz bir elbise içinde elinde nota kağıtlarını tutarken resmetmiştir. Marietta'nın bu özel portre türündeki becerilerini, Tintoretto olarak bilinen büyük Jacopo Robusti'nin kızı olan genç sanatçının ressam ve müzisyen olarak yaptığı etkinlik arasındaki yakın ilişkiyi vurgulayan Raffaello Borghini (1584) ve Claudio Ridolfi (1648) tarafından kaydedilmiştir. Müzik ve resim arasındaki bağlantı, Marietta'nın Venedik'in bay ve bayanlarının eskizlerini çizdiği ve oturmaları sırasında onları müzik ve şarkılarla eğlendirdiği ifadesiyle daha da güçlenmiş görünüyor. Bu tuval genellikle Marietta Robusti figürünün kritik bir rekonstrüksiyonunun temel taşı olarak kabul edilir ve 1675'te Kardinal Leopoldo de' Medici tarafından satın alınmıştır.

Genç kadın, üç çeyrek figür olarak gösterilmiştir. Kalın pileli kumaştan beyaz bir elbise içinde, bir elinde nota defterini tutmakta diğer eliyle klavsen tuşlarına sürtmektedir. Yandan bakış ve hafifçe çevrilmiş gövde, portrenin bir aynanın önünde boyandığını ve genel olarak düşünüldüğü gibi aslında bir otoportre olduğunu gösterir (Le Gallerie Degli Uffuzi, t.y.).



Şekil 18. Marietta Robusti, Madrigal ile Otoportre, 1578, tuval üzerine yağlıboya, 93.5 x 91.5 cm, Galleria degli Uffizi. Floransa.

4.1.17. L. Fontana, Bir Stüdyoda Otoportre, 1579

Maniyerist dönemin İtalyan ressamı Lavinia Fontana (1552-1614), 1552 yılında Bologna'da doğmuş, 16. Yüzyılın sonlarında Bologna'nın en önemli portre ressamlarından biri olmuştur. Lavinia, Bologna'da ünlü bir sanatçı olan Prospero Fontana'nın kızıydı. Babası onun resme olan ilgisini teşvik ederek destek olmuş ve kızının böyle bir konuma gelmesini sağlamıştır. Lavinia Fontana sadece resim eğitimi almamış bunun yanında akademik eğitim de almıştır. Sanatçının spinet (daha küçük bir klavikör türü) çaldığı ve Latince okuyabildiği bilinmektedir. Lavinia Fontana'nın başarısına katkıda bulunan bir diğer kişi de kocasıdır. Gian Paolo Zappi, zengin bir tahıl tüccarının oğlu ve Prospero Fontana'nın öğrencisidir (Arthive, t.y.).

Fontana büyük, halka açık figür resimlerini yapan ilk kadınlardan biridir. Fontana, portre çalışmaları ve oto portreleri dışında resimlerinde genellikle tarihi sahneler, mitolojik öğeler ya da olağandışı görünüşleri konu alır. Çalışmaları konu itibarıyla kendisinden önceki kadın ressamların çalışmalarından oldukça farklılık göstermektedir. Oto portreleri dahi, diğer kadın resamlara göre daha gösterişli olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu oto portresinde (Şekil 19) seyirciye bakarak masa başında bir şeyler yazan Fontana, eğitilmiş bir kadındır. Çevresindeki küçük heykeller onun resim dışında heykeltıraşlıkta yaptığını göstererek çok yönlülüğünü vurgulamaktadır. Arka planda kullanılan karanlık fon ve figürün elleri ve yüzündeki ışığın kullanımıyla figür ön plana çıkartılmıştır. Elbisesinin detayları aristokrat bir aileye mensup olduğu izlenimi vermektedir. Diğer kadın ressamların kıyafetlerine nazaran yakası ve kolları daha fazla ortada üstelik taşlarla süslenmiş kabartma kollu olan kıyafetiyle daha iddialı görünmekte ve zenginliğin de muhtemelen diğerlerinden daha fazla olduğuna işaret etmektedir. Boynundaki haç işaretli kolye dini inancını yansıtırken, kolyenin taşlarla bezenmiş olması da yine zenginliğin bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Fontana'nın yüz ifadesi ciddi bir hal takındığını gösterirken, elinin duruşu, saçlarındaki ve elbisesindeki süslemeler ile tam bir zarafet timsalidir. (Kesenci, 2020. S. 41).



Şekil 19. Lavinia Fontana, Bir Stüdyoda Otoportre, 1579, bakır üzerine yağlıboya, 15,7 cm çapında, Galleria degli Uffizi, Floransa.

4.2. Barok Sanatında Güç ve Statüyü Yansıtan Kadın Portreleri

4.2.1. A. Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612-13

Artemisia Gentileschi (1593-1653), 1593'te Roma'da doğmuştur. İlk eğitimini erken yaşlarda ressam olan babasından almıştır. Caravaggio çizgisinde Barok bir ressam olan babası Orazio, Artemisia'ya, renklerin nasıl karıştırılması gerektiğini, resim yapma tekniklerini öğretmiştir. Sanat hayatında başarıya ulaşsa da Artemisia, hiçbir zaman yaşamak istediği hayata ve mutluluğa kavuşamamıştır. Toplum baskısından kurtulmak için mutsuz bir evlilik yapmıştır. Yetenekli bir ressam olmayan kocası zamanla Artemisia'nın tablolarını pazarlamaya başlar. O dönemde kızların değil sanat eğitimi, okuma yazma öğrenmek için bile okula gitmesi söz konusu değildir. Bu yüzden babasının özel çabası ile sanat eğitimine başlayan Artemisia, babasının eğitmenliğinin yanı sıra başka özel öğretmenlerden çeşitli dersler almıştır. Babası Artemisia'nın perspektifi öğrenmesi için Floransalı bir manzara ressamı olan Agostini Tassi'den ders almasını sağlamıştır. Fakat öğretmen Tassi ile Artemisia arasında duygusal bir yakınlaşma olur. Tassi, Artemisia'yı evlenme vaadiyle ikna eder ve birlikte olurlar. Bu ilişki bir süre gizlice devam eder. Ancak Tassi'nin evlenme vaadini yerine getirmemesi üzerine Artemisia'nın babası Tassi'yi mahkemeye verir. Hakkındaki suçlamaları reddeden Tassi, soylu bir aileye sahip olması sebebiyle, kilise mahkemesince aklanır ve Artemisia iffetsizlikle suçlanarak iftiraya uğrar. Artemisia'nın toplumda adı lekelenmiş, ismi olumsuz bir şöhretle duyulmuştur. Yaşam artık onun için zorlu bir sürecin kapılarını aralamıştır. "Annesi Prudentia'nın ölümünden sonra kızının yetiştirilmesinde tüm sorumluluğu alan babası Orazio, her ne kadar sanatsal başlangıç yolunda kızını yönlendirmişse de Artemisia, yaşadığı bu kötü süreci yalnız yaşamıştır ve yarattığı eserler sürecinde daima yalnız başarmıştır bunu"(Silvers, 2010:19). Davadan bir sonuç alınamadığı gibi Artemisia, tüm Roma'da hızla yayılan dedikodulara maruz kalmıştır. Bu dedikodulardan kurtulmak için 1612'de ressam Pietro Antonio Satiattesi ile evlenerek Floransa'ya taşınır. Bu formalite bir evliliktir. Floransa'da bulunduğu yıllar Artemisia için sanatsal açıdan son derece verimli olur. Floransa'da yarım bıraktığı sanat eğitimine devam eder. Burada Medici ailesi ile tanışarak onların beğenisini kazanır ve birçok soylu kişiden siparişler almaya başlayan Artemisia, 1616'da "Akademia del Disegno"ya ilk kadın üye olarak

kabul edilir. Roma, Venedik gibi çeşitli şehirlerde yaşayan Artemisia, daha sonra 1630 yılında Napoli'ye yerleşir. İspanya Kralı IV. Philippe'den dahi sipariş alan Artemisia'nın ünü iyice artmıştır. Karısının emeğiyle kazandığı paraları kumara ve gereksiz şeylere harcayarak evliliklerini iyice çıkmaza sürükleyen Pietro, sonunda karıştığı kanunsuz bir olaydan sonra ortadan kaybolarak, Artemisia'yı bir daha dönmek üzere terk eder.

Başına gelen talihsiz olaydan sonra içini nefret kaplayan Artemisia, bunu resimlerinde sert ve şiddetli eylemler içeren konularıyla dışavurmaktadır. Yaşadığı tatsız olaylar Artemisia'nın resimlerini etkiler. Genellikle eserlerinde, mitolojide kötü erkekleri katleden güçlü kadınları resmetmiştir. Çalışmalarında şiddet, kan, çıplaklık konularına fazlaca yer vermektedir. Yaşadığı acıları, öfkeyi ve şiddeti resim dili üzerinden dışavurmuştur.

“Aynı dönem Barok ressamlarından Caravaggio'nun ‘Judith ve Holofernes’ adlı resmini gördüğünde hayal kırıklığına uğrar Artemisia. ‘Judith ve Holofernes’ İncil’de geçen bir temadır. Hikâyeye göre Judith, kendi ülkesine saldıran Babil Komutanı General Holofernes'i, cazibesini kullanarak sarhoş eden ve sonra başını keserek öldüren bir kadındır. Artemisia, Caravaggio'nun Judith kahramanını çok pasif ve duygusuz bulur. Boğazını keserek bir erkeği öldüren kadının yüz ifadesini ve duruşunu gerçekçi bulmaz ve Caravaggio'nun, bir kadının ruh haline odaklanmadığını düşünür. Ve kararını verir. ‘Ben, Bir Kadının Düşüncelerini Resmetmek İstiyorum’ (Ragiboğlu, 2012).

“Asur kralı Nebukadnezar, Med kralına karşı olan savaşında kendisine yardım etmeyen kavimleri cezalandırmak amacıyla, Holofernes kumandasında bir orduyu gönderir. Tüm kavimlerin kısa sürede teslim olmasına karşın İsrailoğulları teslim olmaz. Bunun üzerine güzel ve inançlı bir dul olan Judith, hizmetçisini de yanına alarak kentten ayrılır. Holofernes'in yanına giden Judith, ona işbirliği yapacağını söyler ve zaferi kesinleştireceği garantisini verir. Bunun üzerine birkaç gün onların yanında kalan Judith, güvenlerini kazanır ve Holofernes'i güzelliği ile baştan çıkarır. Bir ziyafet esnasında Judith'in arkadaşlığından hoşlanarak içkinin ölçüsünü kaçırarak Holofernes'in çadırına o gece Judith girer ve hizmetçisine (ki sanatçılar tarafından

sıklıkla yaşlı bir kadın olarak tasvir edilir) çadırın dışında beklemesini söyler. Holofernes'in palasını eline aldıktan sonra "Babam Simeon'un tanrısı, bileklerime güç ver!" diyerek kafasını kestiği kumandanın kesik başını hizmetçisine verir. Yemek sepetine sakladıkları kesik başla gece dua etme bahanesiyle kamptan ayrılırlar ve kente geri dönerler. Hikâyenin sonrası İsrailoğulları'nın zaferini içerir"(Özkan, 2015).

Artemisia, Caravaggio'nun seçtiği bazı konuları resimlerine konu edinmiştir. Konuları aynı olsa da resimler birbirinden farklıdır. Caravaggio'nun resminde Judit, şık giyimli genç bir kadın olarak gösterilirken kılıcı tutuşu bile şık bir hanımefendi edasını taşır. Ancak Artemisia'nın resminde tasvir edilen Judit, güçlü, öfkeli ve kararlı bir kadındır. Judit'in cesareti dikkati çekecek kadar güçlü bir ekspresif ifadeye sahiptir.

Artemisia; kadın figürü bir halk kahramanı olarak gösterir. Bu o dönem için son derece önemli bir durumdur. Resimde can çekişen Holofernes, bir eliyle kollarını tutan hizmetçiye karşı direnmektedir. Fakat bu direnişin yararsız olduğunu kendisi de bilmektedir. Kan lekeleri beyaz çarşafa bulaşmıştır. İzleyicinin dikkatini çeken tablonun en vurgulu yeri burasıdır. Bedenine yapılan saldırı ve şiddet bu sahne ile karşılaştırıldığında aradaki benzerlik bariz bir şekilde görülmektedir. Artemisia uğradığı haksızlık karşısında öfkesinin gücünü, tuvallerine yansıtmıştır. Bu tablo birçok ressam tarafından resmedilir. Ama hiçbiri Artemisia'nın gibi insanın canını acıtmaz, hiçbiri Artemisia'nın kadar çarpıcı değildir.



Şekil 20. Artemisia Gentileschi, Judith ve Holofernes, 1612-13, tuval üzerine yağlıboya, 158.8 cm × 125.5 cm, Museo Capodimonte, Naples.

4.2.2. F. Zurbarán, Antakyalı Azize Margaret, 1630

Francisco de Zurbaran (1598-1664), 1598 yılında Sevilya'nun kuzey batısında Extremadura bölgesindeki Fuente de Cantos kasabasında doğmuştur. Sevilya'ya gelip, Pedro Diaz de Villanueva'nın çırağı olduğunda onbeş yaşındaydı ve bu, ressam çırağı olmak için geç bir yaş sayılmaktaydı. Villanueva'nın yanında aldığı iki yıllık temel eğitimin ona ne kattığı net olmamakla birlikte, Sevilya'daki sanat ortamını gördüğü ve bu ortamdan beslendiği muhakkaktır. Şehirde diğer sanat eserlerini görüyor, ressamlarla tanışıyor, İtalya ve kuzey ülkelerinden gelen gravürlerden çalışmalar yapıyordu. Sevilya'nın kozmopolit yapısıyla birlikte, kendi kendini eğitime fırsatı bulmuştur ve bu onun sanatının farklı kaynaklardan beslenmesine sebep olmuştur. İki yılsonunda, çıraklığını bitirip Llerena'ya taşınmıştır, bunun sebebi Sevilya'nın rekabetçi ortamının biraz dışında, daha küçük bir şehirde güvende olma isteği olabilir. Llerena'da 1617 yılında kendinden dokuz yaş büyük Maria Paez Jimenez ile evlendi,

fakat karısının bir süre sonra hayatını kaybetmesinin ardından bu sefer onüç yaş daha büyük olan Beatriz de Morales ile ikinci evliliğini yapmıştır. Bu evlilikler ona düzenli bir ev hayatı, güvenli ve huzurlu bir çalışma ortamı sağlamıştır. Zurbaran Llerena’da yaşamaktaydı ama Sevilya’ya sürekli olarak gidip gelmeye devam etti. Bu onun için, o dönemde, sanat patronlarıyla bağlantılar kurma ve sipariş alma olanağı sağlamıştır (Kara, 2018, s.80).

Özgün üslubunun gittikçe daha fazla ortaya çıkmaya başladığı bir dönemde Zurbaran’ın daha fazla sayıda manastır ve tarikatlara özgü aziz ve keşiş resimleri yaptığını görmekteyiz. Resim elemanlarının yapısal özellikleri çok iyi yansıtılmaktaydı. Kumaş dokularını ve tenselliği, dramı arttıran yoğun bir ışık gölge tekniğiyle birlikte resmediyordu. Özellikle, inanç konuları içeren tekli veya ikili figürlerde son derece başarılı oluyordu. Bunlar mistik yansımalarla dolu, görenleri duygusal olarak kolaylıkla yakalayacak ve inanmalarını sağlayacak, güçlü resimlerdi. Zurbaran’ın çok figürlü kompozisyonlarda, basılıp Avrupa’nın farklı noktalarına dağıtılan Alman veya İtalyan gravürlerinden yararlandığı bilinmektedir (Kara, 2018, s.81).

Francisco de Zurbaran’ın bu portresinde (Şekil 21) yer alan Azize Margaret’in Antakya şehrinden geldiği söyleniyordu. Pagan bir rahip olan babası, Hristiyanlığa geçtiğinde onu yanından kovmuş ve koyunları gütmesi için bir başına bırakmıştır. Zurbarán onu, koluna astığı parlak renkli bir heybeyi tutarken göstermektedir. Margaret burada dua kitabının bir sayfasını parmağıyla işaretleyerek dua etmektedir. Kıvrık yakalı ve manşetli beyaz pamuklu gömleğiyle zengin bir çoban gibi giyinmiştir. Gömleğin üzerine kuzu derisi bir ceket ve başına geniş kenarlı hasır bir şapka giyerek moda uygun bir şekilde başını yana doğru eğmektedir. Sade sandaletleri deriden yapılmıştır ve üzerlerindeki dikişleri gerçekten net bir şekilde görülmektedir. Ayaklarının dibine çömelmiş olan ejderhadan habersiz görünen Margaret, ciddi ve kararlı bir ifadeyle doğrudan bize bakmaktadır. Yaratık, parlayan azizenin arkasındaki karanlığa mahkûmdur. Azizelerin biyografilerinin bir orta çağ derlemesi olan Altın Efsaneye göre, ejderha “kılık değiştirmiş Şeytan” anlamına gelmektedir. Güçlü aydınlatma, azizenin kusursuz cildini ve giysisinin canlı renklerini ve zengin dokularını, aynı zamanda ejderhanın kıvrık kuyruğundaki pulları, delici

gözleri ve sivri dişlerini vurgular. Başı ve elbisesi, sanatçının dikkatli ve pürüzsüz boyama tekniğini göstermektedir. Özellikle fırça darbeleri ten tonlarında çok zor gözükmeştir. Ayrıntılara gösterdiği özen, renkli çizgiler ve geometrik desenlerle süslenmiş dokuma heybesinin deseni ve dokusunda açıkça görülmektedir (National Gallery, t.y.).



Şekil 21. Francisco de Zurbarán, Antakyalı Azize Margaret, 1630, tuval üzerine yağlıboya, 163×105 cm, The National Gallery, London.

4.2.3. J. Leyster, Otoportre, 1635

Judith Leyster 1609'da Haarlem'de doğmuştur. Babası, ailenin adını aldığı “Ley-ster” (lode veya rehber yıldız) adlı bir bira fabrikasını işletiyordu. Sanatçının erken yaşamı ve ya bir sanatçı olarak eğitimi hakkında çok az şey bilinmektedir. Çok küçük yaşlarda resim yapmaya başlayan sanatçı 24 yaşına geldiğinde Haarlem ressamlar loncasının bir üyesi olmuştur. Biçimsel olarak, çalışmalarının çoğu Frans Hals'ın çalışmalarına benzemektedir. Haarlem'de Leyster, dönemin kadın sanatçıları için oldukça sıra dışı bir profesyonel başarı derecesi elde etmiştir. Şehir loncasına kabul edildikten sonra ressam Jan Miense Molenaer ile evlenmesinin ardından Leyster çok az resim yapmıştır. O ve ailesi kısa süre sonra Amsterdam'a taşınmışlardır. Burada Haarlem'e döndüklerinde 1648'e kadar yaşamış ve 1660'ta Leyster'ın ölümüne kadar kalmışlardır.

Bu otoportre muhtemelen 1633'te loncaya kabul edilmeden önce yapılmıştır. Sanatçı resim yaparken kendinden emin bir şekilde gülümseyerek izleyiciye dönmektedir. Konuşacakmış gibi dudakları aralanmış, bir kolu sandalyesinin arkasına yaslanmış halde gelişigüzel poz vermektedir. Kısa bir süre durmuş gibi görünmekte, şövaesinden bir ziyaretçiyi stüdyoya çekmek için bakıyormuş izlenimi vermektedir. Aslında, Leyster'ın bu otoportresi, becerisini ortaya koyarak kendini tanıtmanın bir parçası olarak hizmet etmektedir. Sanatçının giysisi o ana özel giyilmiş gibi yenidir ve sık kullanılmamıştır. Büyük ihtimalle burada konumunu ve itibarını bize göstermek istemiştir. Hâlâ tamamlanmamış olan şövale üzerindeki tuval, Leyster'ın çok iyi bildiği bir resim türünü sergiliyor. Bu popüler tür sahneleri, eğlence düşkünlerini, kostümlü aktörleri, dansçıları ve müzisyenleri tasvir ediyordu. Ancak otoportre için planı biraz farklıydı. Şövale üzerindeki resmin aslında bir kadının yüzünü tasvir ettiğini ortaya koymaktadır. Tüm olasılıkla, bu, Leyster'ın kendi yüzüdür. Bir otoportre içinde bir otoportre. Bunun yerine kemancıyı kullanarak, tek bir tuvalde hem portre hem de tür resmindeki becerisini vurgulayabilmiştir (National Gallery of Art, t.y.).

Leyster'ın otoportresinin "kayıt dışlıkları" (gevşek fırça çalışması, gündelik pozu ve anlık kalitesi), 1620'lerde Frans Hals tarafından tanıtılan yenilikleri yansıtıyor. Leyster'ın Haarlem'in önde gelen sanatçısı Hals ile gerçekten çalıştığı veya

stüdyosunda çalıştığı kesin değil, ancak Leyster'ın dinamik, yeni tarzının yakın ve başarılı bir takipçisi olduğu açıktır (National Gallery of Art, t.y.).



Şekil 22. Judith Leyster, Otoportre, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 72,3 x 56,3 cm, National Gallery of Art, Washington.

4.2.4. D. Velázquez, Kraliçe Isabel de Borbón At Sırtında, 1635

Barok resim sanatının İspanya’da en önemli temsilcilerinden biri olan Diego Rodriguez de Silva Velázquez 1599 yılında İspanya’nın Sevilla kentinde doğmuştur. Çok küçük yaşlarda resme ilgi duyan sanatçı 13 yaşında o dönemin ünlü resim hocası Francisco de Herrera’nın atölyesine girmiştir. Daha sonra Francisco Pacheco’nun atölyesinde çalışan Velázquez bu yıllarda İtalyan ve Kuzey Rönesans ustalarıyla ilgili bilgiler edinmiştir. Resim sanatının güçlüklerini öğrenen sanatçı atölye çalışmalarında natürmort ve günlük yaşam sahnelerini ele alarak teknik ve üslup bakımından kendini geliştirmiştir. 1617 yılında çıraklık dönemini tamamlamış, 1623 yılında ise dostlarının aracılığıyla İspanya Kralı IV. Philippe’nin ressamı olarak saraya yerleşmiştir

(Barotçu,2017 s.168). Bu döneminde gerçekleştirdiği portrelerinde İspanyol saray portreciliği geleneğini sürdürürken bir yandan da krallık koleksiyonundaki gördüğü Tiziano portrelerinin de etkisinde kalmıştır. Kral Felipe'nin 1627 yılında bir grup sanatçı arasında düzenlemiş olduğu resim yarışmasına katılan Velázquez yarışmayı kazanarak sarayın imkânlarından faydalanmıştır (Tükel, 1997, s.1875).

1629 yılında ilk İtalya gezisine çıkan Velázquez Roma'ya gitmiş ve bu kentte İtalyan sanatçıların resimlerini incelemiştir. Bir yıl kadar Roma'da kaldıktan sonra İspanya'ya geri dönen sanatçı 1635 yılında Madrid'de bulunan Kraliyet Salonunun dekorasyonuna katılmıştır (Wolf, 2005, s.94). 1643'te Krallık Özel Dairesi'nin koruyuculuğuna getirilen Velázquez, aynı zamanda saraydaki işlerin sorumluluğunu da üstlenmiştir. 1646'da giysi bölümünün koruyuculuğunu, hazineci başı ve müfettişlik görevlerine getirilmiştir. (Tükel, 1997, s.1875).

Tarihi ve kültürel öneme sahip sahnelerin sayısız yorumuna ek olarak, İspanyol kraliyet ailesinin, diğer önemli Avrupalı figürlerin ve halkın birçok portresini çizerek, başyapıtı Nedimeler'in (Las Meninas - 1656) üretimiyle doruğa ulaşmıştır (Yetkin, 2007, s.66).

Büyük çapta portre ressamı olan Velázquez gerçeğin içinde kendi gördüğünü birebir yansıtan bir ressamdır. Yaptığı portrelerde abartıdan uzak ve bir o kadar da gerçeğe yakın bir üslup takınır. Figürlerini dönemin özelliklerini taşıyan kıyafetlerle resmetmiştir. Yapmış olduğu portre çalışmaları, fırça vuruşlarının etkisi ve renklerin zarif uyumuyla fotoğraf özelliği taşımaktadır. Velázquez'in portrelerinde, yüzeylerdeki parlaklığı veren fırça darbeleri ve figürün yüz ifadesini yakalayan kararlı el becerileri dikkat çekmektedir (Gombrich, 1997, s.408).

1650'li yıllarda özgür fırça vuruşları ile sarı, pembe, kırmızı ve turuncu renkler kullanarak kraliçe portreleri üzerinde çalışmıştır (Tükel, 2008, s.1583).

Saray başressamı Diego Velázquez tarafından resmedilen bu portre (Şekil 23) IV. Philip'in 1615'te evlendiği ilk eşi Elizabeth of Bourbon'u (1602-1644) tasvir etmektedir. Bourbon'lu Elizabeth güç ve ihtişam fikrini vurgulayarak dosdoğru ileriye bakmaktadır. Kralın Binicilik Portresinin sağına asılmak üzere tasarlanmıştır. Bu iki

portre, III. Philip'in ve karısının atlı portreleri arasında benzerlik göstermektedir. Her iki durumda da ressam kralinkine göre kraliçenin atının rengini değiştirir; IV. Philip'in koyu kahverengi iken, kraliçenin ki beyazdır. Velazquez kraliçenin giysisine ve atın battaniyesine olağanüstü önem vermiştir. Elizabeth'in atını koruyan battaniye gerçekçi, detaylı ve doğru bir şekilde işlenmiştir. Velazquez, hayvanın başını, göğsünü ve koşum takımının görünüşlerini verimli ve doğal bir şekilde aktarma kapasitesini açıkça göstermiştir. Bu beceriler, kraliçenin giysilerinin işlenmesi ile karşılaştırıldığında özellikle açıktır (Museo Del Prado, t.y.). Kraliçe İspanyol modasının koyu renkli ciddi giyimini ağırbaşlı görünümüyle sergilerken, yüzüne düşen perçemleri, alındaki çiçek süslemeleri ve uzun işlemeli yeleleriyle de atın saraya ait olduğu gösterilmektedir. Kraliçenin gömleğindeki altın işlemeli yıldızlar ve eteğindeki isminin baş harflerinden oluşan "ISB" deseninin düzenli aralıklarla işlenmesi, barok üslubunun mimarideki ihtişamının modaya siyaret ettiğini göstermektedir. Saç stillerinde ise, Fransa Kraliçesi Henrietta Maria'nın modanın değişmesine ön ayak olduğu dönemde, saçların tepe kısmı düz olacak şekilde şakaklar ve alından dökülen bukleler, tepede toplanmış, yan kısımları serbest bırakılarak yüze dökülmüştür (Özsan & Elmas, 2019 s.1641).



Şekil 23. Diego Velázquez, Kraliçe Isabel de Borbón At Sirtında, 1635, tuval üzerine yağlıboya, 301 x 314 cm, Museo del Prado, Madrid.

4.2.5. J. Jordaens, Kleopatra'nın Ziyafeti, 1653

Jacob Jordeans, 19 Mayıs 1593'te Anvers'te zengin keten tüccarı Jacob Jordaens Sr. Ve Barbara van Wolschaten'in on bir çocuğunun ilki olarak dünyaya gelmiştir. Jordaens'in eğitimi hakkında çok az şey bilinmesine karşın Fransızcadaki yetkinliği ve mitoloji bilgisi ile ön plana çıkmaktadır. Jordaens'in İncil konularına aşinalığı, birçok dini resminde belirgindir ve İncil ile kişisel etkileşimi, daha sonra Katoliklikten Protestanlığa geçişiyle güçlenmiştir. Rubens gibi, tek öğretmeni olan Adam van Noort'un yanında çalışmıştır. Bu süre zarfında Jordaens, Van Noort'un evinde yaşamış ve aileyle yakınlık kurmuştur. Van Noort ile sekiz yıllık eğitimden sonra, St. Luke Loncası'na suluboya sanatçısı olarak kaydolmuştur. Loncaya girdiği 1616 yılında, öğretmenin en büyük kızı Anna Catharina van Noort ile evlendi ve üç çocuğu oldu (Jacobo Jordaens, t.y.).

1610'ların sonlarından başlayarak, Jordaens'in bağımsız bir usta olarak, atölyesinde ara sıra Rubens'e yardım ettiği görülmektedir. Jordaens ayrıca 1640'taki ölümünden sonra Rubens'in yarım bıraktığı çeşitli tabloları da tamamladı. 1641'de Rubens ve Anthony van Dyck'in ölümünden sonra Jordaens, Anvers'in önde gelen ressamı olarak kabul edildi (National Gallery of Art, t.y.).

Flaman Barok sanatçısı Jacop Jordaens, Kleopatra ziyafetinde önemli ve heyecan verici bir anı tasvir etmiştir (Şekil 24). Mısır Kraliçesi Kleopatra, sadece zekâsı ve güzelliğiyle değil, aynı zamanda aşırı davranışlarıyla da ünlüydü. Bir keresinde, sevgili Romalı komutanı Mark Antony'yi zenginliğiyle şaşırtmak için, büyük bir inciyi bir bardak sirke içinde çözdü ve ardından son damlasına kadar içti. Jordaens, Kleopatra'nın inci küpeyi kaba bıraktığı anı resmederken, arkadaşı ve hizmetçisi Mark Antony şaşkınlık içinde dondu. Alegorik kompozisyon, gurur veya kibir hakkında bir yargı olarak görülüyordu ve bu tür didaktik mesajlar Flaman resim okulunun tipik bir örneğiydi (Almelek İşman, 2020, s.17).

Mısır kraliçesi Kleopatra, eski çağ tarihine siyasi zekâsı ile ün salmıştır. O, Romalı yöneticileri güzelliğiyle değil zekâsıyla kendisine bağlamıştır. Kleopatra menfaatleri gereği Romalı yöneticilerle siyasi ilişkilerini geliştirmiştir. Kleopatra'nın Romalı yöneticilerle ilişkilerini geliştirmesinin sebebi bütün Akdeniz'e ve dolayısıyla

Anadolu’da Dağlık Kilikia olarak adlandırılan bölgeye sahip olmak istemesidir. Çünkü söz konusu bu bölgede Mısırlılar için gerekli olan orman ürünleri bulunmaktadır. Nitekim sedir ağacından elde edilen kereste, tapınak yapımı ve gemi yapımı için gerekli bir orman ürünüydü. Mısır toprakları da orman ürünleri bakımından kıttı. Bu sebepten dolayı Mısırlılar eskiçağ tarihi boyunca bölgede uzun süre savaşımlardır. Hellenistik dönemde Mısırlılar bir süre bölgeye egemen olmuşlarsa da, bölgede tam olarak hâkimiyet kuramamışlardır. Ancak Kleopatra, siyasi zekâsıyla hiç savaşa girmeden Dağlık Kilikia’yı egemenliği altına almıştır (Bardakçı, 2018, s.117).



Şekil 24. Jacob Jordaens, Kleopatra’nın Ziyafeti, 1653, tuval üzerine yağlıboya, 149x156 cm, Hermitage, St, Petersburg.

4.2.6. R. Van Rijn, Hera, 1662-1665

Rembrandt Van Rijn, 1606 yılında çiftçi bir ailenin çocuğu olarak dünyaya gelmiştir. 1620 yılında Leiden Üniversitesi'ne başlayan Rembrandt, resim çalışmalarına ağırlık verebilmek için öğrenimini yarıda bırakmıştır. Yirmi beş yaşına gelince kalabalık bir ticaret merkezi olan Amsterdam'a gitmek üzere Leiden' den ayrılmıştır (Gombrich,1997, s. 420). 28 yaşına geldiğinde burjuva bir ailenin kızı olan Saskia van Uybenburg'la evlenir. Rembrandt'ın birçok çalışmasında karşımıza çıkan Saskia, sanatçının en önemli modeli olmuştur. Aynı dönem içerisinde portre resimlerine ek olarak sanatçının kendine özgü manzara resimleri ürettiği de görülmektedir.

Sanatçının 1662-65 yılları arasında ürettiği en önemli eserlerinden biri olan Hera, (*Şekil 26*), Tanrıların kralı Zeus'un karısıdır. Özellikle bu figür evlilik ve zenginlikle ilişkilendirilmiştir. Burada sanatçı, kadının iri gözlerini hatta yüzünün ve korsesinin üzerindeki aydınlatma ile pekiştirilen, sakın ama bir o kadar da heybetli duruşunun etkisini izleyiciye aktarmaktadır. Sanatçı resimlerinde sık kullandığı beyaz vurguları burada da göstermiş kadın figürünün alnının ortasına ve burnun ucuna güçlü şekilde eklemiştir. Bu beyaz vurguları eklerken koyu renkli alt boyanın göz çevresinde hafifçe görünür kalmasına izin vermiştir. Altın tacıyla, incileri ve mücevherli buroşuyla dikkat çeken Hera'nın resmindeki ışık kullanımı, sağ kolunu, asasını harika bir şekilde aydınlatmıştır.



Şekil 25. Rembrandt, Hera, 1662-1665, tuval üzerine yağlıboya, 127x 107.5 cm, Hammer Museum, Los Angeles.

4.2.7. F. Hals, Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri, 1664

Hollandalı sanatçı Hals, yaşadığı dönemin estetik beğenisini oluşturan barok üslup temsilcisidir. Hals'ın resimlerin de dikkat çeken unsur, ışığın yüzeydeki dağılımı konuunda gösterdiği titizliktir. Sanatçı, çoğunlukla portre resmi yapmış ve portrelerini yaptığı kişilerin sadece fiziksel yapılarıyla değil, ruhsal durumlarıyla da ilgilenerek iç dünyalarını yansıtmıştır. Günlük yaşam sahnelerini konu aldığı resimlerin de gerçek modeller kullanarak duygusal ve ifadeci bir anlatım sergilemiştir. Kullandığı uyumlu renkleri ve portrelerinde ki anlık ifade izlenimleri, sanatçının gerçeği yansıtmadaki ustalığını gösterir (Şentürk, 2016, s.197).

Frans Hals'ın yaptığı bu büyük resim (Şekil 26), 17. yüzyılda Hollanda'nın Haarlem kentindeki Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri'ni gösteren resimdir. Frans Hals çok yoksul ve çok yaşlı bir durumda olduğu için Yaşlılar Bakımevinden gelecek yardıma ihtiyaç duymuştur. Bu nedenle aldığı yardımlara karşılık teşekkür mahiyetinde bu seyirlik portreyi yapmıştır. 1664 yılının kış aylarında

soğuktan ölmek üzere olan Hals, Yaşlılar Bakımevi Yöneticileri tarafından verilen iki yük tezek sayesinde hayata kalmıştır. Resimdeki figürler, işte bu vakfın yöneticileridir (Özkanlı, 2006, s.28). Berger bu yöneticileri için şunları söylüyor:

“Kadınların her biri insanlık durumunu bize aynı önemle anlatıyor. Her biri zifiri karanlık yüzeyde aynı belirlilikle öne çıkıyor; gene de sıkı bir ritmik düzen içinde başlarıyla ellerinden oluşan belirsizleştirilmiş bir köşe genel sıralamayla birbirlerine bağlanmışlar. Koyu, ışıltılı siyahların ince değişimleri bütünün uyumlu bir biçimde kaynaşmasına yardım ediyor, güçlü beyazlar ve canlı ten renkleriyle unutulmaz bir karşıtlık yaratıyor; burada birbirinden kopmuş fırça vuruşları genişliğin ve güçlülüğün doruğuna ulaşmıştır. Resimde yapısal bütünlük, imgenin güçlü olmasını sağlar. Bir resmin kuruluşu üstünde düşünmek doğrudur aslında. Oysa burada kuruluştan, sanki kuruluşuyla resmin duygusal yükü özdeşleşmiş gibi söz ediliyor. Uyumlu bir kaynaşma, unutulmaz karşıtlık, genişliğin ve güçlülüğün doruğu gibi terimler imgenin uyandırdığı duyguları, yaşanmış yaşantılar düzeyinden soğuk sanat değerlendirmesi düzeyine indiriyor. Çatışma tümüyle ortadan kalkıyor. İnsan, değişmez insanlık durumuyla baş başa kalıyor; resim de harika yapılmış bir sanat nesnesi olup çıkıyor” (Berger, 1986, s.13).



Şekil 26. Frans Hals, Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri, 1664, tuval üzerine yağlıboya, 172,5 x 256 cm, Frans Hals Museum, Haarlem.

4.2.8. J. Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-70

Vermeer 1632 yılında Hollanda'nın Delft şehrinde Digna Balthasars ve Reynier Jansz'ın çocukları olarak dünyaya geldi. Vermeer'in babası, "caffa" isimli bir çeşit iyi kalite saten üreten ipek dokumacılığı sektöründe çalışıyordu. Ancak 1641 yılında yeterince para kazandığını düşünerek "Mechelen" isimli bir otel satın aldı ve işletmeye başladı. Vermeer, babasının ölümü üzerine onun işlerini üstlenmiştir. Delft kenti arşivlerinde sanatçıyla ilgili kayıtlara göre, 1653'te varlıklı bir Katolik ailesinin kızı olan Catherina Bolnes'le evlendiği görülmektedir. Vermeer, evlendiği yıl Aziz Luka Lonca'sına girmiş, 1662-63 ve 1670-71'de bu loncaya başkan seçilmiştir. Vermeer Felemenk resim geleneği ve zevkine uygun yapıtlar vermiş, şehir manzaraları, iç mekân tasvirleri ve evlerde yapılan sohbetleri resimlerinde konu almıştır. Sanatsal görüşü, rengi ve ışığı ele alış tarzı ve tekniği döneminde ve çevresindeki hiç bir Felemenkli sanatçıda görülmemiştir (Abana, 2014, s.56-57).

Vermeer genellikle resimlerinde 17. yüzyıl Hollanda'sının orta sınıf insanlarına ait günlük ev düzenlerini konu almıştır. Bununla birlikte günlük ev işleriyle uğraşan kadın figürleri de resmeden sanatçı, kadınların ev yaşamındaki saygın pozisyonlarını belirterek kadını yüceltmıştır. Bu konuda Vermeer'in önemli yapıtlarından biri Dantel İşleyen Kız'dır. Sanatçı, özenle düzenlenmiş saç ve beyaz dantelli sarı saten gömleği ile bu hanımefendiyi kadınlığın erdemlerinden olan dantel işlerken işine dikkatle eğilmiş bir şekilde göstermiştir. Hanımefendi, küçük bir sehpanın üzerine yerleştirdiği mavi bir kumaşı renkli ipliklerle işlemektedir. Ayrıca sanatçı iğne, iplik ve bobinleri resmederken oldukça ayrıntıcıdır. Resmin sol tarafında mindere benzeyen bir dikiş çantası ve muhtemelen küçük bir İncil veya bir dua kitabı yer almaktadır. Işık ise Vermeer'in resimlerinde oldukça nadir görülen bir şekilde sağ taraftan gelmektedir. Sanatçı arka fonu açık renk bırakıp figürü de büyük boyutlu olarak ele alınca izleyicinin bakışlarını kıza ve yaptığı işe odaklamaya çalışmıştır. (Yılmazkaya, 2008, s.85).



Şekil 27. Johannes Vermeer, Dantel İşleyen Kız, 1669-70, tuval üzerine yağlıboya, 24 x 21 cm, Musée du Louvre, Paris.

BÖLÜM V

TARTIŞMA, SONUÇ VE ÖNERİLER

5.1. Tartışma

Statünün resim sanatıyla olan bağı incelendiğinde; tarih boyunca sanatçılar toplumu oluşturan bireylerin hangi şekillerde statüye sahip olduklarını ve toplum içerisindeki tabakalaşmanın nasıl oluştuğunu eleştirel bir bakış açısıyla sorgulayan eserler üretmişlerdir. Özellikle sanatın gücünü fark eden zengin aileler ve aristokratlar kendi iktidarlarına ve sosyal konumlarına dikkat çekmek için sanatçılara siparişler vererek, kendi himayelerine aldıkları ve portreler yaptırdıkları bilinmektedir. Sanatçılar kimi zaman iktidarın ve burjuva sınıfının gücünü eserleri aracılığıyla sorgulayan tavrıyla ele almıştır. Aynı zamanda Rönesans ve Barok dönemde toplumdaki her kademedeki insanın, sanatçı eşlerinin ve kadın sanatçıların kendi statüsünü de ortaya koyduğu portreler ürettiği görülmektedir. Bununla birlikte dini ve mitolojideki güçlü kadınlarda ele alınarak eserler güçlendirilmiştir.

5.2. Sonuç ve Öneriler

Geçmişten günümüze sanatın işleyişinde sıklıkla kullanılan kadın teması, Avrupa resim sanatında da birçok yapıtın konusu olmuştur. Literatürde, Rönesans ve Barok Dönemlerine ait birçok kadın portresi, oto portreler ve grup portrelerini içeren çalışmaların olduğu görülmüştür. Bu araştırmamızda, kadın portrelerindeki güç ve statü yansımaları Rönesans ve Barok dönemi sanatçılarının eserleri örneğinde incelenmiştir. Bu örneklem arasında mitolojik konularda eserler veren Boticelli'nin "Venüs ve Mars" (1483) (*Şekil 7*), isimli çalışması ele alınmış ve Aşk tanrıçası Venüs'ün konumuna dikkat çekilmiştir. Eski ve Yeni Ahitteki statü sahibi kadın kimliklerinden Edomlu prenses Salome ve Pers İmparatorluğu Kraliçesi Ester'in konu olduğu eserler de bulgular kısmında incelenmiştir. Pers kraliçesi olan Ester'in hikâyesi, Yahudi geleneğinde Purim kutlamalarının temelini oluşturmaktadır. Salome ise bir kültür ögesi olarak sanatçılar tarafından defalarca işlenmiş, esinlenilmiş bir karakterdir. Kral Herod Salome'nin dans etmesi karşılığında onun bir dileğini yerine getirmiş ve Salome Vaftizci Yahya'nın ölümüne sebep olmuştur. Vaftizci Yahya'nın kafası gümüş bir tepside Salome'ye sunulmuş ve bu hikâye yüzyıllar boyunca fresklere

ve tabloları, konu olmuştur. Salome başlı başına şehvet ve yozlaşma sembolü haline gelmiştir. Tiziano Vecellio (1488-1576), Caravaggio (1571-1610), Gustave Moreau (1826-1898) gibi birçok ünlü ressam bu eski hikâyeden ilham alarak hikâyeyi kendi biçimlerinde resmetmiştir. Resimlerde genellikle Salome ya masum yüzlü bir genç kız ya da cezbedici bir kadın olarak tasvir edilmektedir.

Tarihten bir örnek olarak siyasi zekâsı ile ün salmış önemli kadınlardan biri olan Antik Mısır'ın Kraliçesi Kleopatra Barok Dönemi Flaman sanatçısı Jacob Jordaens'in "Kleopatra'nın Ziyafeti" (1653) (*Şekil 24*), adlı eseriyle birlikte incelenmiştir. Güzelliğiyle değil zekâsıyla menfaatleri gereği Romalı yöneticilerle siyasi ilişkilerini geliştirerek başarılar elde eden Kraliçe Kleopatra pek çok sanatçının tuvalinde ölümsüzleştirdiği bir kadın figürü olarak tez çalışması kapsamında ele alınmıştır. Resimde Kraliçe Kleopatra Romalı bir komutan olan Mark Antony'yi zenginliğiyle şaşırtmak için büyük bir inciye sirkede çözdürerek içmiş ve sanatçı bu anı resmetmiştir. Bu alegorik kompozisyon gurur ve kibirin yansıtıldığı bir yargı olarak görülmektedir.

Daha yakın dönemlere gelindiğinde Rönesans ve Barok Dönemi sanatçıları nişan veya evlilik portrelerini ele almışlardır. Hollandalı Rönesans sanatçısı Jan Van Eyck'in en ünlü ve en merak uyandıran tablolarından biri olan "Arnolfini'nin Düğünü" (1434) (*Şekil 3*), portresinde zengin giyimli bir erkek ve kadın özel bir oda içerisinde resmedilmiştir. Odada ki her nesne, aristokrasiyi taklit etmek için çiftin zenginliğini ve sosyal statüsünü yansıtmaktadır. Bir başka evlilik ya da nişan portresi olan Floransalı Rönesans sanatçısı Alessandro Baldovineti'nin "Sarı Bir Kadının Portresi" (1465) (*Şekil 5*), çalışmasında kadının görüntüsü, kişisel kimliğinden ziyade evlenebileceği ailenin itibarını ve erdemini göstermek için yapılmıştır. Evli ve saygın bir konuma sahip olan başarılı yöneticilerin eşleriyle birlikte yaptırdığı resimlerde bulunmaktadır. Bunlardan biri olan Piero Della Francesca'nın tam profilden resmettiği "Urbino Dükü Montrefeltro ve eşi Battista Sforza" (1472) (*Şekil 6*), adlı eserinde Sforza'nın ayrıntılı elbisesi ve mücevherleri kocasının güçlü görünüşünü yansıtmaktadır. Montrefeltro'nun kıyafetinin ve saçının kırmızılığı o dönemde zenginlik, saygınlık ve gücü temsil etmektedir. Ressamlar aldıkları aile

portreleri siparişlerinin yanı sıra kendi ailelerini de resimlerinde konu edinerek eşlerini çocuklarıyla birlikte gösteren resimler yapmışlardır.

Rönesans sanatçıları kadın portrelerinde bir takım statüyü yansıtan semboller kullanmışlardır. Bu açıdan incelenen resimlerden biri olan Leonardo Da Vinci'nin "Cecilia Gallerani'nin portresi"nde (Ermineli Kadın) (1483-90) (*Şekil 8*), figür, kollarındaki erminle birlikte koyu bir fon üzerine yerleştirilmiştir. Ermin kadının saflığına bir gönderme olarak bekâretin ve zekânın sembolüdür. Raffaello Sanzio'nun ünlü "Unicornlu Genç Kadın portresi"nde (1505) (*Şekil 10*), ise kullanılan tek boynuzlu atın efsanevi figürü antik çağa kadar uzanmaktadır. Hristiyanlık dini onu saflık ve iffetin sembolü olarak tanımlar. Kızın boynuna taktığı kolye yakuttur, kadını hayırseverliğin ve ruhun cömertliğinin sembolüdür. İnci ise erdemin simgesidir. Unicorn'un iffet sembolü olması ve resimdeki figürün zarif kolyesinin özelliğinden, tüm erdemleriyle evliliğe girmek üzere olan genç bir bayan olduğu sonucuna varılır.

Rönesans ve Barok sanatçıları kendi çağdaşları olan önemli statülerdeki kadınları da resimlerinde konu edinmişlerdir. Jan Van Eyck (1390-1441), Leonardo Da Vinci (1452-1519), Tiziano Vecellio (1488-1576), Angolo Bronzino (1503-1572), ve Diego Velázquez (1599-1660) gibi isimler saray ressamlığı yapmışlardır. Medicilerin saray ressamı olan Bronzino'nun en ünlü tablolarından biri, "Eleonora di Toledo Cosimo De Medici'nin eşi ve iki yaşındaki oğulları Giovanni ile portresi" (1506) (*Şekil 14*) dir. Eleanor di Toledo İspanya Kraliyet ailesindendir. Medici Hanedanına ilişkin bu resimde Eleanor'nın giysisi, takıları, duruşu ve bakışıyla zengin olduğu ve aristokrat bir aileden geldiği anlaşılmaktadır. Barok resim sanatının İspanya'da ki önemli temsilcilerinden İspanya Kralı IV. Philippe'nin saray başressamı Diego Velázquez de çalışmalarında kraliçelere yer vermiştir. Tarihi ve kültürel öneme sahip sayısız sahneler ek olarak diğer önemli Avrupalı figürlerin ve halkın birçok portresini çizerek sanat hayatında doruklara ulaşmıştır.

Rönesans ve Barok dönemi içerisinde güç ve statü yansımalarına resimlerinde yer vermiş kadın sanatçılarda bulunmaktadır. Bu tez kapsamında bütün kadın sanatçılar ele alınmamış olup otoportreleriyle dikkat çeken toplam altı kadın sanatçıya yer verilerek Rönesans döneminden Levina Teerlinc (1510-1576), Sofonisba

Anguissola (1532- 1625), Marietta Robusti (1560-1590) ve Lavinia Fontana (1552-1614); Barok dönemden ise Judith Leyster (1609-1660) ve Artemisia Gentileschi (1593-1653) eserleriyle birlikte incelenmiştir. Babası da ressam olan Sofonisba Anguissola, kadınların geri planda kaldığı o dönemde erkeklerle boy ölçüşecek nitelikte eserler vermiştir. Bu kapsamda Anguissola'nın “Bernardino Campi, Sofonisba'yı Resmederken”, (1559) (*Şekil 17*), adlı eserinde sanatçının kendini temsil etme yaklaşımı dikkat çekmektedir. Ona resim yapmayı öğreten öğretmeni Bernadino Campi tarafından kendisini resmedilmiş olarak göstermesi, ressam olmuştusa, o usta sayesinde olduğunu ilan etmek içindir. Zarif, lüks kıyafetler ve mücevherlerle kendini sergileyen Sofonisba'nın kol ve yaka detaylarından görünen gömlek ve kıyafetinin üzerindeki işlemler sanatçının üst sınıfa ya da zengin bir aileye mensup olduğunun göstergesi niteliğinde olmuştur. Bir diğer önemli eserlerinde biri olan Satranç Oyunu'nda (1555) (*Şekil 16*), kız kardeşlerini satranç oynarken göstermektedir. Satranç, o dönemde Avrupalı yöneticiler ve aristokratların hevesle oynadığı entelektüel bir eğlence aracı olarak görülmektedir. Sanatta satranç, genellikle savaşın, siyasi oyunların veya diplomatik ilişkilerin sembolüdür. Genellikle oyuncunun zekâsını, bilgeliğini ve deneyimini vurgulamaktadır. İncelenen diğer Rönesans ve Barok Dönemi kadın sanatçıları ise otoportrelerinde eğitilmiş görünümünü, müziğe olan yeteneklerini ve ressam kimliklerini gözler önüne sermişlerdir.

Sanat tarihinde dinsel açıdan statü kavramını ele aldığımızda azizelerin ve klisedeki mevki sahibi kadınlar olan rahibelerin konu alındığı pek çok portre çalışmasına rastlanmakta ve birçok sanatçının aynı konuları kendilerine özgü üsluplarıyla farklı şekillerde ele aldıkları sonucuna varılmaktadır. Barbara Longhi, Ambrogio Bergognone ve Artemisia Gentileschi gibi sanatçılar İskenderiyeli Azize Catherine'yi resimlerinde konu edinmişlerdir. Artemisia Gentileschi ve Sofonisba Anguissola gibi değerli kadın sanatçılar ise rahibe portreleri yapmışlardır. Bu konu tez çalışmasına fazla sayıda manastır ve tarikatlara özgü aziz, azize ve keşiş resimleri yapan Barok sanatçısı Francisco de Zurbaran'ın Antakyalı Azize Margaret (1630) (*Şekil 21*), çalışmasıyla örneklendirilerek incelenmiştir.

Çalışmamız bulgularına göre; Rönesans ve Barok Sanatı kadın portre resimleri sanatçılarıyla birlikte ele alınmış olsa da öncesinde gelen Antik ve Orta çağ sanatında sonrasında ise sıra gelen diğer akımlar Rokoko, Yeni Klasikçilik ve devamında 19. yüzyılın sonu, 20. yüzyıl ve 21.yüzyıl sanat akımlarında bu konu kapsamında incelenmesi önerilir. Resim sanatı dışında heykel, enstalasyon (yerleştirme sanatı), performans ve beden sanatı konu kapsamında ele alınabilir.

KAYNAKÇA

- A.Krause. & C. Krause (2005). *Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Abana, D. (2014). *Jan Vermeer'in Resimlerinde Figür, Mekân ve Yalnızlık İlişkisi*. Kütahya: Dumlupınar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Ağırbaş, S. (2012). *Rönesans Dönemi İtalyan Resminde Doğa-Figür İlişkisi*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Akpınar, A. (2015). *Rönesans ve Barok Dönemi Sanatçılarına Ait Eskizlerin Temel Sanat Eğitimi Açısından Önemi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Kuramı ve Eleştiri Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Akyürek, E. (1994). *Orta Çağ'dan Yeni Çağa Felsefe ve Sanat*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Almelek İşman, S. (2020). *Rönesans ve Barok Dönemlerinin Değerli Taşları: Avrupa Resim Sanatında İnci ve Mercan*. ARTS: Artuklu Sanat ve Beşeri Bilimler Dergisi, 0 (4) , 10-28. Doi: 10.46372/arts.694651
- Altuna, S. (1959). *Büyük Ressamlar Hayatları ve Eserleri*. İstanbul: Hayat Kitapları.
- Aydın, C. (2018). *Hans Holbein, Rembrandt Ve Lucina Freud'da Portre Bilincinin Ortaklığı*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Aydın, N. (2008). *20. Yüzyılda Portre Sanatı*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Bardakçı, K. (2018). *Mısır Kraliçesi Kleopatra'nın Dağlık Kilikia'daki Egemenliği*. Anasay , (3) , 117-128. Retrieved From

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/anasay/issue/36868/392369> Adresinden alındı
(Erişim Tarihi: 08.04.2021).

Barotcu, S. (2017). *Diego Velazquez'in Sanatı ve Oto portreleri Üzerine Bir Değerlendirme*. Batman Üniversitesi Yaşam Bilimleri Dergisi, 7 (2/1) , 164-181. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/buyasambid/issue/33194/312124> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 05.05.2022).

Bayav, D. (2009). *Leonardo Da Vinci'de Sanat, Bilim ve Etkileşimi*. Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, 11 (2) , 123-142. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/trakyasobed/issue/30226/326376> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 03.06.2022).

Baykan, S. (2019). *Fotoğraf ve Resim Sanatında Portre; Oto portre*. İstanbul: Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Berger, J. (1986). *Albrecht Dürer*, Taschen.

Berger, J. (2003), *The Shape Of A Pocket*. New York: Pantheon Edition.

Berger, J. (2018). *Portreler*. (B. Eyüboğlu, Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

Beyoğlu, A. (2016). *Sanat Eğitiminde Altın Oran ve Leonardo da Vinci'nin Eserleri Arasındaki İlişkinin İncelenmesi*. Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi, 13 (1) , 360-382. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/yyuefd/issue/25853/272553> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 09.02.2022).

Bonafoux, P. (1985). *Portraits Of The Artist: The Self-Portrait In Painting*. Geneva: Rizzoli International Publications.

Botton, A. (2010). *Statü Endişesi*. İstanbul: Sel Yayıncılık.

Botton, A. (2013). *Statü Endişesi* (A. S. Bayer Çev.) İstanbul: Sel Yayıncılık.

Boztunalı, Z. S. (2016). *Resim Sanatında Kırmızı Rengin Serüveni*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 6 (1) , 90-114. Doi: 10.20488/www-std-anadolu-edu-tr.291239

- Bülbül, M. (2017). *Portre ve Öz-Portrenin Görsel Sanat Tarihi Açısından Önemi*. Yıldız Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 1 (1) , 95-111. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ysbed/issue/29242/297093> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 11.02.2022).
- Büyükkol, S. & Yasinci, S. (2019). *Çağdaş Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları*. Motif Akademi Halk Bilimi Dergisi 12 (28) , 1168-1182. Doi:10.12981/Mahder.647413.<https://dergipark.org.tr/tr/pub/mahder/issue/50614/647413>
- Ceylan, T. (2011). *Toplumsal Sistem Analizinde Toplumsal Statü ve Rol*. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi 2011 15 (1): 89-104. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunisobil/issue/2827/38286> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 01.03.2022).
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*, (S. Turunç, Çev.). İstanbul: İnkılap ve Aka Kitabevleri.
- Conti, F. (1997). *Barok Sanatı Tanıyalım*, (S. Turunç, Çev.). İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- Cumming, R. (2008). *Görsel Rehberler: Sanat*. (A. I. Önel & A. Çetinkaya, Çev.). İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Çetin, E. (2013). *Gündelik Hayatın Sosyolojisi*, İstanbul: Rağbet Yayınları.
- Çetinkaya, M. (2007), *Günümüz Türk Resmi 'ne Barok Sanat'ın Post modern Yansımalar*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Eser Metni.
- Daşdelen, Ö. (2019). *15. Yüzyıl ve 20. Yüzyıl Arası Batı Sanatındaki Figür-Fon İlişkisinin Tek Figürlü Resimler Özelinde İncelenmesi*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Yüksek Lisans Eser Metni.
- Derin Işıkören, N. (2016). *Kadın İmgesi ve Tarih Boyu Değişimi*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 0 (16) , 115-131.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20667/220473> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 01.03.2022).

Duman Ercan, E. (2016). *Antikçağ Barok Sanatın Avrupa Barok Sanata Yansıması*. Denizli: Pamukkale Üniversitesi Arkeoloji Enstitüsü Arkeoloji Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Duran, A. (2018). *Barok Dönemde Bir Kadın Ressam: Artemisia Gentileschi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi

Elmas, H. Ve Özsan, M. (2019). *Diego Velazquez Eserlerinde Barok Dönemi Modasının Yansımaları*. İdil Sanat ve Dil Dergisi 8 (64), 1633–1651. [researchgate.net/publication/341213690_Diego_Velazquez_Eserlerinde_Barok_Donemi_Modasinin_Yansimalari](https://www.researchgate.net/publication/341213690_Diego_Velazquez_Eserlerinde_Barok_Donemi_Modasinin_Yansimalari) adresinden alındı (Erişim Tarihi: 01.03.2022).

Ergüven, M. (1995). *Sırdaş Görüntüler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Erkal, O. (2013). *Resim Sanatında Portre*. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Ernur, T. (2012). *20. Yy. Resim Sanatında Portrenin Yeri*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Eroğlu, Ö. (2014). *Sanatın Tarihi “Başlangıcından Günümüze”*. İstanbul: Tekhne Yayınları.

Fichter, J. (1990). *Sosyoloji Nedir?* (N. Çelebi Çev.). Konya: Toplum Yayıncılık.

Fleming J. & Honour H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. (H. Abacı Çev.). İstanbul: Alfa Yayınları.

Garrard, M. D. (1994). *Here's Looking At Me: Sofonisba Anguissola And The Problem Of The Woman Artist*. Renaissance Quarterly Vol. 47, No. 3 (Autumn, 1994), Pp. 556-622 (67 Pages) Published By: Cambridge University Press.

- Geçen, F. & Dede, B. (2021). *Maniyerizm Sanat Anlayışında Oran-Orantı ve Perspektif Sorunsalı Ve Vurgu*. Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, (38) , 374-396. Doi: 10.14520/Adyusbd.746414.
- Germaner S. (1997). *Barok Üslup*. İstanbul: Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Yem Yayınları.
- Germaner, S. (1997). *Rönesans*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Gombrich, E.H. (1993). *On The Renaissance Vol:2 Symbolic Images*. Londra: Phaidon Pressltd.
- Hodge, S. (2014). *Gerçekten Bilmeniz Gereken 50 Sanat Fikri*. İstanbul: Domingo Yayınevi.
- Impelluso, L. (2004). *Nature And Its Symbols*. Getty Publications Las Angeles.
- İpşiroğlu, N. (2012). *Oluşum Süreci İçinde Sanatın Tarihi*. İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- İskender, K. (1997). *Portre*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.
- Kara Bilgin, F. (2022). *16. ve 17. Yüzyıllarda Baba-Kız Ressamlar*. Sanat ve İnsan Dergisi Özel Sayı Issn 1309-7156. <http://sanatveinsan.com/wp-content/uploads/2022/03/16-17.-Yuzyilda-Baba-Kiz-Ressamlar-Filiz-Kara-Bilgin.pdf> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 01.03.2022).
- Kara, E. (2018). *İspanya'nın Altın Çağında Sevilya Kentinin İspanyol Sanatındaki Yeri*. Journal Of Awareness, 3 (1) , 71-88. Retrieved From <https://dergipark.org.tr/tr/pub/joa/issue/43501/531736> adresinden alındı
- Kesenci, M. (2020). *Rönesans Döneminde Dört Kadın Ressam: Levina Teerlinc, Catherina Van Hemessen, Sofonisba Anguissola ve Lavinia Fontana*. Sosyal Bilimler Araştırma Dergisi, 9 (3) , 31-48.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ssrj/issue/56126/701982> adresinden alındı
(Erişim tarihi 06.02.2022).

Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: TC. Kültür Bakanlığı Yayınları.

Kızıl, Ö. (1995). *Rönesans Döneminde İtalyan Resim Sanatında Kadın İkonografyası ve Kadın Sanatçılar Sorunu*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanat Tarihi Yüksek Lisans Tezi.

Korkmaz Ekici, D. (2013). *Fayyum Portreleri*. Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, 3 (1), 27-36.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/joiss/issue/10033/333656> adresinden alındı
(Erişim tarihi 06.02.2022).

Kostrzewa, T. (1999). *Fayyum Portreleri*. Kültür Ve Sanat Dergisi. Sayı 15, İstanbul: Portakal Yayınları.

Köse, Z. & Şahan, G. (2021). *Geçmişten Günümüze Resim Sanatında Kadına Bakış: Sanatta Kadın İmgesi ve Kadın Ressamlar*. Journal Of Human Sciences, 18(3), 431-449. Doi:10.14687/Jhs.V18i3.6151

Kurçeren, P. (2019). *Kadın Duygusallığının İki Boyutlu Düzlem Üzerinde Plastik Açıdan Değerlendirilmesi*. İnönü Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yüksek Lisans Tezi.

Kurt, Ö. (2011). *Foto-Gerçekçi Sanat Kapsamında Portre*. Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. Yüksek Lisans Tezi.

Kutlu A. Ö (2015). *Katolik Yapıların İç Mekân Tasarımında Gotik Ve Barok Dönemin Karşılaştırmalı Analizi*. İstanbul: Bahçeşehir Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü İç Mekân Tasarımı Yüksek Lisans Tezi.

Labno, J. (2012). *Rönesans Ayrıntıda Sanat*, (E. Dastarlı Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları,

Marshall, G. (1999). *Sosyoloji Sözlüğü*, Ankara: Bilim ve Sanat Yayıncılık.

- Meral, E. (2007). *Barok Dönem Ölü Doğa Resminde Kullanılan Nesneler ve Kendi Çalışmalarına Yansımaları*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat Tarihi Anabilim Dalı Yüksek Lisans Eser Metni.
- Mukhtarova, A. & Irak, M. (2021). *Yağlı Boya Tekniğinin Jan Van Eyck Resimleri Üzerinden İncelenmesi*. Social Sciences Studies Journal. Issn: 2587-1587 Doi: 10.26449/sssj.3335. 2021 (92). 5710-5721
- Musloff, M. (2003). *Sofonisba Anguissola's Double Portrait*. MA Thesis, Michigan State University.
- Nauert, C. G. (2011). *Hümanizma ve Rönesans Kültürü*. (B. Tırnakçı Çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Öndin, N. (2016). *Rönesans Düşüncesi ve Resim Sanatı*, İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Öz, Y. E. (2021). *Barok Portre ve Çağdaş Portre Denemeleri*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Özçelik, Ş. (2017). *Kadın Tarihi Açısından Statünün Değişen Görünümleri (1876- 1935)*. Mersin Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Tarih Anabilim Dalı Doktora Tezi.
- Özkanlı, Ü. (2006). *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Oto portre ve Portre*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Öztaşkın, P. (2011). *İtalya'da Rönesans Resim Sanatı (Boticelli)*, Kayseri: Erciyes Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.
- Partanaz, P. (2007). *Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre*. İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Ana sanat Dalı Resim Programı Yüksek Lisans Eser Metni.
- Perdahcı, N. (2011). *Hans Holbein Resimlerine Anadolu Halılarının Etkileri*. Sanat ve Tasarım Dergisi, 1 (7) , 91-108.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/sanatvetasarim/issue/20660/220404> adresinden alındı (Erişim tarihi: 19.01.2022).

Rona, Z. (1997). *Leonardo Da Vinci*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları.

S. K. Yetkin (1948). *Sanat Tarihi Ansiklopedisi*. İstanbul.

Sandberg, C. E. (2020). *Sofonisba Anguissola's Bernardino Campi Painting Sofonisba Anguissola And The Ideal Cortigiana*. American University Proquest Dissertations Publishing.

Satır, M. (2012). *Resimde Kadın İmgesi*. Erzurum: Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı Sanatta Yeterlilik Tezi.

Sevil, T. (2008). *Rönesans ve Barok Resim Sanatında İnsan Anatomisinin Üsluplara Göre Yorumlanması*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Ana Bilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Sözen, M. & Tanyeli U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

Susuz, S. (2007). *Günümüz Sanatında Öznel Bir Tavır Olarak Sanatçının Kendi İmgesi*. İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi.

Sürsal, E. (2011). *El Greco ve Francis Bacon'ın "Varlık ve Zaman" Bağlamında Deformasyon İlkesine Yönelik Bir Analoji*. İstanbul: Işık Üniversitesi Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.

Şahin, O. (2019). *Sandro Botticelli'nin Mitoloji Konulu Eserlerine Genel Bir Bakış*. Uluslararası Mitoloji Sempozyumu/International Symposium On Mythology.

Şen, E. (2021). *19. Yüzyıla Kadar Portrenin Gelişimi ve Aktarımı*. Sosyal, Beşeri ve İdari Bilimler Dergisi, 4(5), 459–468.
<https://doi.org/10.26677/tr1010.2021.729>

- Şen, N. (2017). *İklim ve Sanat Bağlamında İklimin Rönesans Resim Sanatına Etkisi*. İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi.
- Şenyapılı, Ö. (2003). *Ressamlar ve Kadınları*. Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A. Ş. Yayınları.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. Ankara: Toplum Yayınevi.
- Turani, A.(2010). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul, Remzi Kitabevi.
- Turner, B. S. (2000). *Statü*. (K. İnal Çev.). Ankara: Doruk Yayıncılık.
- Tükel, U. (1997). *Raffaello Sanzio*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, İstanbul: Yem Yayınları,
- Tükel, U. (2008). *Velazquez*. Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. İstanbul: Yem Yayınları.
- Varlık Şentürk, L. (2016). *Analitik Resim Çözümleri*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Wolf, N. (2005). *Diego Velazquez*. (M. T. Yalın Çev.). İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Wundram, M. (2008). *Rönesans*. (S. Suman Çev.). Taschen & Remzi Kitabevi, İstanbul.
- Yasinci, S. (2019). *Cumhuriyetten Günümüze Türk Resim Sanatında Toplumsal Statü Yansımaları*. Antalya: Akdeniz Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Ana Sanat Dalı Yüksek Lisans Tezi.
- Yavuz, N. & Özer, A. (2019). *Çok Yönlü Bir Eser İncelemesi Örneği: Sandro Botticelli'nin "İlkbahar Alegorisi"*. Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi, 6 (4) , 404-419. <https://dergipark.org.tr/tr/pub/asead/issue/44866/542405> adresinden alındı (Erişim tarihi: 19.01.2022).
- Yetkin, S. K. (2007). *Büyük Ressamlar*. Ankara: Palme Yayıncılık.
- Yıldırım, C. (2018). *"Arnolfini'nin Düşününde Nesne Simgeciliği Üzerinden 'Gizemli İnisiyasyon'un Analjisi*. Yıldız Journal Of Art And Design, 5 (2) , 1-14.

<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yjad/issue/41995/431219> adresinden alındı
(Erişim tarihi: 19.01.2022).

Yıldırım, M. (2020). *Rönesans ve Reformasyon*. Çankırı: Karatekin Üniversitesi Karatekin Edebiyat Fakültesi Dergisi, 8 (1) , 184-210.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/karefad/issue/54628/711875> adresinden alındı
(Erişim tarihi: 12.01.2022).

Yılmazkaya, G. (2008). *Vermeer'in Resimlerindeki Simgesel Anlatımlar*. İzmir: Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Batı Sanatı ve Çağdaş Sanat Ana Bilim Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

Yörükoğlu T. (2006), *Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Kilisesindeki İkonaların Yeri*. Edirne: Trakya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi.

Yücedağ, A. (2019). *Resim Sanatında Oto portre ve Kimlik Değişimi*, İstanbul: Yeditepe Üniversitesi Plastik Sanatlar Anabilim Dalı Yüksek Lisans Tezi.

Zağl, Z. (2022). *Çağdaş Bir Kişisel Portre Üslubu Oluşturma Aracı Olarak Barok Dönem Teknik ve Yaklaşımları*. Adana: Çukurova Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Sanat ve Tasarım Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans Tezi.

İNTERNET KAYNAKÇASI

Arthive, (t.y.). *The first woman painter: 9 facts about Lavinia Fontana*: https://arthive.com/publications/3596~The_first_woman_painter_9_facts_about_Lavinia_Fontana adresinden alındı. (Erişim tarihi: 11.02.2022)

Bilge Türk Haber, (2018). *Kraliçe Ester*: <https://bilgeturkhaber.com/kralice-ester-kimdir> adresinden alındı (Erişim tarihi: 25.02.2022)

Britannica, (t.y.). *Alessio Baldovinetti*: <https://www.britannica.com/biography/Alessio-Baldovinetti> adresinden Alındı. (Erişim Tarihi: 20.03.2022)

Doria Pamphilj Galerisi. (t.y.). *Tiziano Vecellio Salomè con la testa del Battista*: <https://www.doriapamphilj.it/portfolio/tiziano-vecellio/> adresinden alındı. (Erişim tarihi: 10.12.2021)

Jacobo Jordaens, (t.y.). *Jacobo Jordaens: Biography* <https://www.jacobjordaens.org/biography.html> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 18.04.2022)

Khan Academy. (t.y.). *Bronzino'nun, "Toledo'lu Elenora ile Oğlu Giovanni" Tablosu* <https://tr.khanacademy.org/humanities/renaissance-reformation/high-renaissance-florence-rome/pontormo/v/bronzino-portrait-of-eleonora-di-toledo-with-her-son-giovanni-1544-1545> adresinden alındı. (Erişim tarihi 06.02.2022)

Le Gallerie Degli Uffizi (t.y.). *Marietta Robusti, Self Portrait with Madrigal*: <https://www.uffizi.it/en/artworks/self-portrait-with-madrigal-marietta-robusti%20> adresinden alındı (Erişim tarihi: 19.01.2022).

Museo Del Prado. (t.y.). *Tiziano Vecellio: Salome* <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/salome/0f359b90-2055-4326-bbbe-775dbfa7c504> adresinden alındı. (Erişim tarihi 03.01.2022)

National Gallery (t.y.). *Alesso Baldovinetti: Portrait Of Lady* <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/alesso-baldovinetti-portrait-of-a-lady> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 06.10.2021)

National Gallery (t.y.). *Francisco de Zurbaran: Saint Margaret of Antioch*
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-zurbaran-saint-margaret-of-antioch> adresinden alındı. (Erişim Tarihi: 26.04.2022)

National Gallery (t.y.). *Jan Van Eyck: The Arnolfini Portrait*
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 09.03.2022).

National Gallery (t.y.). *Sandro Botticelli: Venus And Mars*
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 08.04.2022).

National Gallery (t.y.). *Tiziano Vecellio:*
<https://www.nationalgallery.org.uk/artists/titian> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 18.10.2021).

National Gallery of Art (t.y.). *Domenico Ghirlandaio: Biography*
<https://www.nga.gov/collection/artist-info.1336.html> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 10.10.2021).

National Gallery, (t.y.). *Francisco de Zurbaran, Saint Margaret of Antioch:*
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/francisco-de-zurbaran-saint-margaret-of-antioch> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 07.02.2022).

Niezła Sztuka, (2022). *Sofonisba Anguissola:* <https://niezlasztuka.net/o-sztuce/sofonisba-anguissola-gra-w-szachy/> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 06.10.2021).

Saint Louis Art Museum (t.y.). *Lady Mary Guildford*
<https://www.slam.org/collection/objects/35772/> adresinden alındı (Erişim tarihi 01.11.2021).

Türk Dil Kurumu (t.y.). *Güç:* <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı (Erişim tarihi 20.03.2022)

Türk Dil Kurumu (t.y.). *Kadın*: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı (Erişim tarihi: 16.03.2022)

Türk Dil Kurumu (t.y.). *Rönesans*: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı (Erişim tarihi: 18.03.2022)

Türk Dil Kurumu (t.y.). *Statü*: <https://sozluk.gov.tr/> adresinden alındı (Erişim tarihi: 20.03.2022)

Virtual Uffuzi Gallery (t.y). *Agnolo Bronzino*: <https://www.virtualuffizi.com/agnolo-bronzino.html> adresinden alındı (Erişim Tarihi: 09.06.2021).

Virtual Uffuzi Gallery (t.y). *Alessio Baldovinetti*: <https://www.virtualuffizi.com/alessio-baldovinetti.html> adresinden alındı (Erişim tarihi: 06.10.2021).

Web Gallery of Art (t.y). *Hans Holbein, Portrait of Lady Mary Guildford*: https://www.wga.hu/html_m/h/holbein/hans_y/1528/2guildf2.html adresinden alındı (Erişim tarihi: 03.08.021)

ŞEKİLLER KAYNAKÇASI

Şekil 1. <http://www.leblebitozu.com/fayyum-portreleri-nedir/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 2. <https://www.ttk.gov.tr/belgelerle-tarih/ayasofya-camiindeki-mozayikler/> (Erişim Tarihi 22.07.2022).

Şekil 3. <https://www.istanbulsanatevi.com/teknikler/resim/jan-van-eyck-arnolfininin-dugunu-10745/> (Erişim Tarihi 22.07.2022).

Şekil 4. <https://www.wikiart.org/en/andrea-del-castagno/queen-esther> (Erişim Tarihi: 28.04.2022)

Şekil 5. https://tr2tr.wiki/wiki/Portrait_of_a_Lady_in_Yellow (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 6. <https://joyartistanbul.com/piero-della-francesca-1420-1492/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 7. <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/sandro-botticelli-venus-and-mars> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 8. <https://www.sanatinyolculugu.com/erminli-kadin-lady-with-ermin/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 9. <https://www.museothyssen.org/en/collection/artists/ghirlandaio-domenico/portrait-giovanna-degli-albizzi-tornabuoni> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 10.

https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Lady_with_unicorn_by_Rafael_Santi.jpg (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 11.

<https://wikioo.org/tr/paintings.php?refarticle=8YDSSZ&titlepainting=Salome&artistname=Tiziano%20Vecellio%20%28Titian%29> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

- Şekil 12. <https://www.slam.org/collection/objects/35772/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 13. <https://www.istanbulsanatevi.com/ekoller/ronesans/hans-holbein-younger-sanatcinin-karisi-ve-cocuklari-8070/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 14. [https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Agnolo-di-Cosimo-Bronzino/900038/Toledo'lu-Eleanor-ve-O%C4%9Flu-Giovanni-de-Medici'nin-portresi,-c.1544-45-\(panelde-miza%C3%A7\).html](https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Agnolo-di-Cosimo-Bronzino/900038/Toledo'lu-Eleanor-ve-O%C4%9Flu-Giovanni-de-Medici'nin-portresi,-c.1544-45-(panelde-miza%C3%A7).html) (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 15. <https://renaissance-art.tumblr.com/post/42396169041/levina-teerlinc-c-1550-miniature-of-princess> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 16. <https://www.meisterdrucke.com.tr/fine-art-baski/Sofonisba-Anguissola/69129/Satran%C3%A7-Oyunu,-1555.html> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 17. <https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/a/anguisso/sofonisb/campipai.html> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 18. <https://www.uffizi.it/en/artworks/self-portrait-with-madrigal-marietta-robusti%20> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 19. https://fr.wikipedia.org/wiki/Fichier:Lav_Fontana_Autoritratto.jpg (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 20. <https://www.sanatabasla.com/2014/04/judith-holofernesi-katlederken-judith-slaying-holofernes-artemisias-gentileschi/> (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 21. https://stringfixer.com/tr/Margaret_the_Virgin#wiki-5 (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 22. https://wikiimg.tojsiabt.com/wikipedia/commons/thumb/b/b9/Self-portrait_by_Judith_Leyster.jpg/1280px-Self-portrait_by_Judith_Leyster.jpg (Erişim Tarihi 22.07.2022)
- Şekil 23. <https://www.pivada.com/diego-velazquez-kralice-isabel-de-borbon-at-sirtinda-1635-dolaylari> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 24. <https://twitter.com/mitolojininsesi/status/1422088998021959683>

(Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 25. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Juno,_Rembrandt,_1662-1665,_Armand_Hammer_Museum_of_Art.jpg (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 26. <https://uyumsuz-uslamlama.tumblr.com/post/115574548805/frans-hals%C4%B1n-yapt%C4%B1%C4%9F%C4%B1-son-iki-b%C3%BCy%C3%BCk-resimon> (Erişim Tarihi 22.07.2022)

Şekil 27.

https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/03/Johannes_Vermeer_-_The_lacemaker_%28c.1669-1671%29.jpg (Erişim Tarihi 22.07.2022)

EKLER

EK 1.

ÖĞRENCİNİN AKADEMİK ÖZGEÇMİŞİ

Kişisel Bilgiler			
Adı ve Soyadı	Gizem Tülay Yüksel		
E-postası/Web Sayfası			
Bildiği Yabancı Diller	İngilizce		
Uzmanlık Alanı	Resim Anasanat Dalı, Sanat Eğitimi		
Öğrenim Bilgileri			
	Üniversite	Bölüm	Yıl
Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi Buca Eğitim Fakültesi	Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim İş Öğretmenliği	2019
Yüksek Lisans	Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı Resim İş Öğretmenliği Programı	Devam Ediyor
Tez Başlığı	Rönesans ve Barok Dönem Kadın Portrelerinde Güç ve Statü Yansımaları		
Tez Danışmanı	Doç. Dr. Sibel ALMELEK İŞMAN		
Sergiler			
2016- Dokuz Eylül Üniversitesi Galerisi Eylül “ <i>Artistik Anatomi ve Desen</i> ” Sergisi, 30 Mart-12 Nisan, İzmir.			
2016- Dokuz Eylül Üniversitesi Galerisi Eylül “ <i>Form ve İnşa – Temel Tasarım</i> ” Sergisi, 25 Mayıs, 7 Haziran, İzmir.			
2017- Dokuz Eylül Üniversitesi ‘ <i>Sanatsal Motivasyon Üzerine Ulusal Kültür Etkisi: Sanat Projesi</i> ’ Resmin Temeli Eskiz 4. Eskiz Günü ve Sergisi, 17 Mayıs, İzmir.			

- 2017- 7.Uluslararası EgeArt Sanat Günleri “*Volümetrik Yaratı Süreci II*” Projeler Sergisi, 25 Eylül- 25 Aralık, İzmir.
- 2018- “*Arayış*” Resim Sergisi, Leman Kültür Buca, 23 Şubat, İzmir.
- 2018- Dokuz Eylül Üniversitesi 5. Eskiz Günü ve Sergisi Desen Performansı “*Resmin Temeli Eskiz*” Otomatizm Tekniğine Dayalı Çizim Atölyesi, 18 Mayıs, İzmir.
- 2019- Dokuz Eylül Üniversitesi “*Maske ve Küçük Heykel*” Sergisi, 9 Nisan, İzmir.
- Dokuz Eylül Üniversitesi 4/A Şubesi Sanat Atölyesi VI (Resim) Bitirme Sergisi, 02-08 Mayıs, İzmir.
- 2019- Dokuz Eylül Üniversitesi Yüksek Lisans Programı GSR 5095 Sanatsal Motivasyonda Disiplinlerarası Yaklaşım I Dersi Kapsamında Final Proje Uygulaması Sergisi “*MUTLAK SIFIR*”, Galeri Eylül, 25-30 Aralık, İzmir.
- 2020- 2.OLPESİDO “*Sanat ve Yaşam*” Uluslararası Takas Proje Sergisi, Buca Belediyesi Kültür ve Sanat Merkezi, 3-15 Şubat 2020, İzmir.
- 2020- “*HETEROTOPYA*” Online Resim Sergisi, Berikan Kongre Yurt İçi ve Yurt Dışı Kongre/ Sanat/ Organizasyon (www.berikankongre.com), 13-20 Nisan 2020.
- 2020- “*HOMOLUDENS II*” Online Resim Sergisi, Berikan Kongre Yurt İçi ve Yurt Dışı Kongre/ Sanat/ Organizasyon (www.berikankongre.com), 21 Mayıs 2020.
- 2020- Dokuz Eylül Üniversitesi Online “*15 Temmuz*” Sergisi, 15 Temmuz, İzmir.
- 2022- Dokuz Eylül Üniversitesi “*Mezunlar*” Sergisi, 31 Mart, İzmir.

