

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RÖNESANS'TAN MODERN SANATA BİR İFADE ARACI
OLARAK PORTR**

Uğur ÖZDEMİR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU

ARALIK - 2022

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

RÖNESANS'TAN MODERN SANATA BİR İFADE ARACI
OLARAK PORTR

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Uğur ÖZDEMİR

Enstitü Anasanat Dalı: Resim

“Bu tez 23/12/2022 tarihinde online olarak savunulmuş olup aşağıdaki isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Prof. Neslihan ERDOĞDU	Başarılı
Doç. Meryem UZUNOĞLU	Başarılı
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU	Başarılı

ETİK BEYAN METNİ

Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve Etik Kurul Onayı gerektiği takdirde onay belgesini aldığımı beyan ederim.

Etik kurul onay belgesine ihtiyaç var mıdır?

Evet ☐

Hayır ☒

(Etik Kurul izni gerektiren araştırmalar aşağıdaki gibidir:

- Anket, mülakat, odak grup çalışması, gözlem, deney, görüşme teknikleri kullanılarak katılımcılardan veri toplanmasını gerektiren nitel ya da nicel yaklaşımlarla yürütülen her türlü araştırmalar,
- İnsan ve hayvanların (materyal/veriler dahil) deneysel ya da diğer bilimsel amaçlarla kullanılması,
- İnsanlar üzerinde yapılan klinik araştırmalar,
- Hayvanlar üzerinde yapılan araştırmalar,
- Kişisel verilerin korunması kanunu gereğince retrospektif çalışmalar.)

Uğur ÖZDEMİR

23/12/2022

ÖNSÖZ

Bu tezin hazırlanışında değerli katkı ve önerileriyle yol gösteren kıymetli tez danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU'na, bilgi ve tecrübelerini eksik etmeyen değerli hocam Prof. Neslihan ERDOĞDU'ya, lisanstan itibaren akademik eğitimimiz boyunca öğrendiklerimizi ve deneyimlerimizi paylaştığımız arkadaşım Sümeyye ERTOP'a ve bu süreç boyunca sabır ve metanet gösteren sevgili aileme minnet ve şükranlarımı sunarım.

Uğur ÖZDEMİR

23/12/2022



İÇİNDEKİLER

RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
GİRİŞ	1
BÖLÜM 1: PORTRE KAVRAMI	4
1.1. Portre	4
1.2. Otoportre	6
BÖLÜM 2: ANTİK DÖNEM'DEN RÖNESANS'A KADAR PORTRECİLİK	
ANLAYIŞI	8
2.1. Fayyum Portreleri	9
2.2. İkonalar	15
BÖLÜM 3: RÖNESANS'TAN MODERNİZME KADAR PORTRECİLİK	
ANLAYIŞI	22
3.1. Rönesans Öncesi Avrupa'nın Sosyo-Ekonomik ve Siyasî Durumu	22
3.2. Kavram Olarak Rönesans	26
3.3. Rönesans'ı Ortaya Çıkaran Etmenler	32
3.4. Rönesans Sanatı	37
3.5. Rönesans Döneminde Portre	65
3.6. Maniyerizm'den Rokoko'ya Resim Sanatında Portre	97
3.6.1. Maniyerizm Dönemi Portre Resmi	97
3.6.2. Barok Dönemi Portre Resmi	115
3.6.3. Rokoko Dönemi Portre Resmi	162
3.7. Neoklasisizm ve Romantizm Dönemlerinde Portre	170
3.7.1. Neoklasisizm Dönemi Portre Resmi	170
3.7.2. Romantizm Dönemi Portre Resmi	185
BÖLÜM 4: MODERNİZM DÖNEMİ PORTRECİLİK ANLAYIŞI	219
4.1. Modernizm Kavramı	219
4.2. Modern Dönem Portre Sanatı ve Nesne-Figür İlişkisi	226
BÖLÜM 5: ESER METNİ	282

SONUÇ	296
KAYNAKÇA	297
ÖZGEÇMİŞ	315



RESİM LİSTESİ

Resim 1: <i>Fayyum Mumya Portresi</i> , M.S. 55-70	11
Resim 2: “ <i>Européenne</i> ” olarak bilinen genç bir kadının portresi, M.S. 100-150	13
Resim 3: <i>Bir Gencin Mumya ve Portresi</i> , M.S. 80-100	15
Resim 4: <i>Bakire Meryem ve Çocuk İsa (Theotokos)</i> , 867	17
Resim 5: <i>Pantokrator (Evrenin Hâkimi) İsa Mesih</i> , 14. yüzyıl	18
Resim 6: <i>Andrei Rublev, Kurtarıcı İsa (ayrıntı)</i> , yak. 1410	20
Resim 7: <i>Bruneleschi, Floransa Katedrali Kubbesi</i> , (Katedral başlangıcı 1296) 1420-1436	39
Resim 8: <i>Donatello, Davud</i> , yak. 1440	42
Resim 9: <i>Masaccio, Kutsal Üçlü</i> , 1425-1428	44
Resim 10: <i>Fra Angelico, Beşaret</i> , 1437-1446 arası	48
Resim 11: <i>Paolo Uccello, San Romano Muharebesi</i> , 1436-1440	49
Resim 12: <i>Piero della Francesca, İsa'nın Kırbaçlanması</i> , 1459-1460	51
Resim 13: <i>Andrea Mantegna, Ölü İsa'ya Ağıt</i> , yak. 1483	52
Resim 14: <i>Sandro Botticelli, Bahar</i> , 1482	53
Resim 15: <i>Michelangelo, Davud</i> , 1501-1504	54
Resim 16: <i>Michelangelo, Sistina Şapeli Tavan Freskleri</i> , 1508-1512	55
Resim 17: <i>Leonardo da Vinci, Aziz Anna ile Bakire ve Çocuk</i> , 1503-1519	56
Resim 18: <i>Raphael, Atina Okulu</i> , 1509-1511	58
Resim 19: <i>Pieter Bruegel (büyük), Köy Düşünü</i> , 1568 civarında	61
Resim 20: <i>Hieronymus Bosch, Dünyevi Zevkler Bahçesi</i> , 1490-1500	63
Resim 21: <i>Albrecht Dürer, Otoportre</i> , 1498	64
Resim 22: <i>Piero della Francesca, Urbino Dük ve Düşesi Federico da Montefeltro ve Battista Sforza</i> , yak. 1473-1475	67
Resim 23: <i>Rogier van der Weyden, Bir Hanımın Portresi</i> , yak. 1455	68
Resim 24: <i>Raffaello Sanzi, Madonna (Meryem) ile Saka Kuşu</i> , yak. 1506-07	70
Resim 25: <i>Raffaello Sanzi, Belvedere'li Madonna (Meryem)</i> , yak. 1505	71
Resim 26: <i>Jan van Eyck, Şansölye Rolin Madonnası (Meryem'i)</i> , 1400-1450 arası (1435 olması muhtemel)	73
Resim 27: <i>Domenico Ghirlandaio, Yaşlı Adam ve Torunu</i> , yak. 1490	74
Resim 28: <i>Giovanni Bellini, Doçe Leonardo Loredan</i> , yak. 1501-02	76

Resim 29: Jan van Eyck, <i>Arnolfini Portresi</i> , 1434	78
Resim 30: Jan Gossaert, <i>Bir Tüccarın Portresi</i> , yak. 1530	81
Resim 31: Hans Holbein, <i>Tüccar Georg Gisze</i> , 1532	83
Resim 32: Hans Holbein, <i>Büyükelçiler</i> , 1533	86
Resim 33: Albrecht Dürer, <i>Kürkli Otoportre</i> , 1500	90
Resim 34: Sandro Botticelli, <i>Müneccim Kralların Tapınması</i> , 1476	92
Resim 35: Filippino Lippi, <i>Simon Magus ile Tartışma ve Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi</i> , 1489-91	93
Resim 36: Domenico Ghirlandaio, <i>Müneccim Kralların Tapınması</i> , 1488-89	94
Resim 37: Raffaello Sanzio, <i>Atina Okulu</i> , 1509-1511	95
Resim 38: Leonardo da Vinci, <i>Mona Lisa del Giocondo</i> , 1503-1506	96
Resim 39: Jacopo Carucci (Pontormo), <i>Ziyaret</i> , 1528	100
Resim 40: Agnolo Bronzino, <i>Bia de' Medici Portresi</i> , 1542-1545	101
Resim 41: Doménikos Theotokópoulos (El Greco), <i>Aziz John'un Görüşü</i> , 1608-14	102
Resim 42: Jacopo Tintoretto, <i>Otoportre</i> , yak. 1588	103
Resim 43: Doménikos Theotokópoulos (El Greco), <i>Aziz Petrus ve Aziz Pavlus</i> , 1590-1600	104
Resim 44: Francesco Mazzola (Parmigianino), <i>Uzun Boyunlu Meryem</i> , 1534-1540.....	106
Resim 45: Pontormo (Jacopo Carucci), <i>Siyah Mintanlı Bir Genç Adamın Portresi (I. Cosimo de' Medici?)</i> , yak. 1536/37	107
Resim 46: Francesco Mazzola (Parmigianino), <i>Dışbükey Aynada Kendi Portresi</i> , yak. 1523-24	108
Resim 47: Agnolo Bronzino, <i>Kırmızılı Bir Kadının Portresi (Francesca Salviati?)</i> , yak. 1533	109
Resim 48: Agnolo Bronzino, <i>Eleonora di Toledo'nun Portresi</i> , yak. 1539-43	110
Resim 49: Francesco de Rossi (Francesco Salviati), <i>Floransalı Bir Asilzadenin Portresi</i> , 1546-48 dolayları	111
Resim 50: Guiseppe Arcimboldo, <i>Vertumnus</i> , 1591	113
Resim 51: Guiseppe Arcimboldo, <i>Elementler serisinden Ateş</i> , 1566	114
Resim 52: Michelangelo Merisi da Caravaggio, <i>İsa'nın Defni</i> , yak. 1600-1604	119

Resim 53: Peter Paul Rubens, <i>Prens Władysław Vasa'nın Portresi</i> , yak. 1620	120
Resim 54: Johannes Vermeer van Delft, " <i>Küçük Sokak</i> " Olarak Bilinen Delft'teki <i>Evlerin Görünümü</i> , yak. 1658	122
Resim 55: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, <i>Aziz Matta'nın Çağrısı</i> , 1599-1600.....	124
Resim 56: Frans Hals, Pieter Codde, <i>Kaptan Reynier Reael Komutasındaki XI. Bölge Milis Bölüğü (De Magere Compagnie)</i> , 1633-37	125
Resim 57: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, <i>Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi</i> , 1600	127
Resim 58: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, <i>İsa'nın Yakalanması</i> , 1602	128
Resim 59: Peter Paul Rubens, <i>Glycera Olarak Isabella Brant</i> , t.y.	129
Resim 60: Antoon van Dijk (Anthony van Dyck), <i>İngiltere Kralı I. Charles Avda</i> , 1625-1650 (1635 olması muhtemel)	131
Resim 61: Frans Hals, <i>St. George Sivil Muhafız Memurları, Haarlem (Haarlem'deki St George Sivil Muhafız Subaylarının Ziyafeti)</i> , 1627	132
Resim 62: Frans Hals, <i>Çingene Kızı</i> , yak. 1626	135
Resim 63: Jan Steen, <i>Udlu Otoportre</i> , yak. 1663-65	136
Resim 64: Johannes Vermeer van Delft, <i>İnci Küpeli Kız</i> , 1665	138
Resim 65: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>Küçük Otoportre</i> , 1657	141
Resim 66: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>63 Yaşında Otoportre</i> , 1669	142
Resim 67: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi</i> , 1632	144
Resim 68: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, <i>Amsterdam Kumaş Üreticileri Loncası'nın Yöneticileri veya Sendikacılar</i> , 1662	146
Resim 69: Jose Ribera, <i>Assisi'li Aziz Francis Düşünce İçinde</i> , 1643	148
Resim 70: Francisco de Zurbarán, <i>Aziz Francis</i> , yak. 1650-60	149
Resim 71: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>Papa X. Innocentius Pamphilj'in Portresi</i> , yak. 1649-1650	151
Resim 72: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, <i>Nedimeler</i> , 1656	153
Resim 73: Bartolomé Esteban Murillio, <i>Bir Pervaza Yaslanmış Köylü Çocuk</i> , yak. 1675-80	155
Resim 74: Philippe de Champaigne, <i>Kardinal de Richelieu</i> , 1633-1640	156

Resim 75: Philippe de Champaigne, <i>Kardinal de Richelieu'nün Portres</i> , yak. 1640	157
Resim 76: Philippe de Champaigne, <i>Armand-Jean du Plessis, Kardinal de Richelieu</i> , yak. 1637-40	158
Resim 77: Philippe de Champaigne, <i>Kardinal de Richelieu</i> , yak. 1639	159
Resim 78: Philippe de Champaigne, <i>Kardinal de Richelieu'nün Üçlü Portresi</i> , muhtemelen 1642	160
Resim 79: Philippe de Champaigne, <i>Kardinal de Richelieu'nün Portresi</i> , 1642	161
Resim 80: Maurice Quentin de La Tour, <i>Dantel Fırfırlı Otoportre</i> , 1750	164
Resim 81: Joshua Reynolds, <i>Tysoe Saul Hancock ve karısı Philadelphia (kızlık soyadı Austen), kızları Elizabeth ve Hintli hizmetçi Clarinda ile</i> , 1765-67	166
Resim 82: Thomas Gainsborough, <i>Bay ve Bayan Andrews</i> , yak. 1750	168
Resim 83: Anton Raphael Mengs, <i>Otoportre</i> , 1773	173
Resim 84: Jacques-Louis David, <i>Horas Kardeşlerin Yemini</i> , 1784	175
Resim 85: Jacques-Louis David, <i>İmparator Napolyon Tuileries'teki Çalışma Odasında</i> , yak. 1812	176
Resim 86: Pierre-Paul Prud'hon, <i>David Johnston</i> , 1808	179
Resim 87: Pierre-Paul Prud'hon, <i>İmparatoriçe Joséphine</i> , 1805	180
Resim 88: Jean-Auguste-Dominique Ingres, <i>Marcotte d'Argenteuil</i> , 1810	183
Resim 89: Eugène Delacroix, <i>Otoportre</i> , 1837	192
Resim 90: Eugène Delacroix, <i>Halka Yol Gösteren Özgürlük</i> , 1830	194
Resim 91: Eugène Delacroix, <i>Dr. François-Marie Desmaysons'nun bir Portresi</i> , yak. 1832-33	195
Resim 92: Eugène Delacroix, <i>Léon Riesener</i> , 1835	196
Resim 93: Théodore Géricault, <i>Medusa'nın Salı</i> , 1818-19	198
Resim 94: Théodore Géricault, <i>Bir Kleptomanın Portresi</i> , yak. 1820	200
Resim 95: Théodore Géricault, <i>Saplantılı Kıskaçlıktan Acı Çeken bir Kadının Portresi</i> , yak. 1819-20	202
Resim 96: Théodore Géricault, <i>Kumar Bağımlısı</i> , yak. 1800-25	204
Resim 97: Francisco José de Goya y Lucientes, <i>3 Mayıs 1808</i> , 1814	207
Resim 98: Francisco José de Goya y Lucientes, <i>Bayan Sabasa Garcia</i> , yak. 1806-1811	209

Resim 99: William Blake, <i>Hayvanları İsimlendiren Âdem</i> , 1810	211
Resim 100: Caspar David Friedrich, <i>Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin</i> , yak. 1817	214
Resim 101: Thomas Lawrence, <i>1. Wellington Dükü Arthur Wellesley</i> , 1814-15	216
Resim 102: Thomas Lawrence, <i>Kral IV. George</i> , yak. 1814	217
Resim 103: Gustave Courbet, <i>H. J. van Wisselingh'in Portresi</i> , 1846	228
Resim 104: Édouard Manet, <i>Emile Zola</i> , 1868	234
Resim 105: Edgar Degas, <i>Aynadaki Madam Jeantaud</i> , 1875	236
Resim 106: Claude Monet, <i>Bereli Otoportre</i> , 1886	239
Resim 107: Claude Monet, <i>Madame Louis Joachim Gaudibert</i> , 1868	240
Resim 108: Pierre-Auguste Renoir, <i>Kitap Okuyan Kadın</i> , 1874-76	242
Resim 109: Pierre-Auguste Renoir, <i>Claude Monet</i> , 1875	244
Resim 110: Paul Cézanne, <i>Sanatçının Babası</i> , 1866	248
Resim 111: Vincent Van Gogh, <i>Sargılı Kulaklı Otoportre</i> , 1889	251
Resim 112: Paul Gauguin, <i>Sanatçının Sarı İsa ile Portresi</i> , 1890-91	254
Resim 113: Edvard Munch, <i>Cehennemde Otoportre</i> , 1903	256
Resim 114: Max Beckmann, <i>Kornolu Otoportre</i> , 1938	258
Resim 115: Egon Schiele, <i>Otoportre</i> , 1911	259
Resim 116: Amedeo Modigliani, <i>Kırmızı Sandalye Üzerinde Jeanne Hebuterne'nin Portresi</i> , 1918	260
Resim 117: Henri Matisse, <i>Laleli Kız (Jeanne Vaderin'in Portresi)</i> , 1910	263
Resim 118: George Braque, <i>Bir Kadının Başı</i> , 1909	265
Resim 119: Pablo Picasso, <i>Dora Maar'ın Portresi</i> , 1937	267
Resim 120: Gino Severini, <i>Hasır Şapkalı Otoportre</i> , 1912	271
Resim 121: Gino Severini, <i>Otoportre (Kendi Ritmim)</i> , 1912/1960	272
Resim 122: Giorgio de Chirico, <i>Otoportre</i> , yak. 1922	275
Resim 123: René Magritte, <i>Çoğaltılamaz</i> , 1937	278
Resim 124: Alberto Giacometti, <i>Kırmızı Elbiseli Caroline</i> , 1964-65	280
Resim 125: Uğur Özdemir, <i>Maske</i> , 2022	286
Resim 126: Uğur Özdemir, <i>Joker</i> , 2022	287
Resim 127: Uğur Özdemir, <i>Modern</i> , 2022	288
Resim 128: Uğur Özdemir, <i>Münevver</i> , 2022	289

Resim 129: Uğur Özdemir, <i>Mahkûm</i> , 2022	290
Resim 130: Uğur Özdemir, <i>Hedef</i> , 2022	291
Resim 131: Uğur Özdemir, <i>Kraliçe</i> , 2022	292
Resim 132: Uğur Özdemir, <i>Doğa</i> , 2022	293
Resim 133: Uğur Özdemir, <i>Makul</i> , 2022	294
Resim 134: Uğur Özdemir, <i>Savaşçı</i> , 2022	295



ÖZET	
Başlık: Rönesans’tan Modern Sanata Bir İfade Aracı Olarak Portre	
Yazar: Uğur ÖZDEMİR	
Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALİOĞLU	
Kabul Tarihi: 23/12/2022	Sayfa Sayısı: x (ön kısım) + 315 (ana kısım)
Portre, tarihsel gelenek açısından bakıldığında, bireyin “kim” sorusuna karşılık gelen temsili bir yaklaşımı içeren ve tarihe tanıklık açısından ele alındığında da bir çeşit envanter niteliği de taşıyan bir sanat türüdür. Sanat tarihi boyunca birçok akım, üslup ve yaklaşım tarzları içinde gerçek kişilerin betimlenmesi amacını taşıyan portre anlayışı, Rönesans’la birlikte başlayan sosyal, siyasal, ekonomik ve kültürel değişimlerin etkisiyle dönüşüm göstermeye başlamıştır. Bu dönüşümler modern döneme kadar birçok akım ve üslup içinde devam ederek gerek düşünsel boyutta gerekse biçim ve içerik açısından portre sanatını şekillendirmiştir. Modern dönemle birlikte portrecilik anlayışında daha radikal farklılıklar meydana gelmiştir. Portre sanatı, gerçek bir kişinin kimliğini, kişiliğini ve statüsünü betimlemenin ötesinde bir ifade aracına dönüşmüştür. Modern döneme kadar “Kim?” sorusunun cevabını veren portre sanatı, bu dönemden itibaren resmin kimliğini bir kenara bırakıp “Ne?”, “Nasıl?” ve “Neden?” gibi soruların cevabı halini almıştır. Modern dönemde meydana gelen devrimsel hareketlerin sanata etkisi, en başta klasik sanatın mimetik bakış açısının reddi şeklinde gelişim göstermiştir. Portre sanatı da bu bağlamda en fazla etkilenen ve dönüşüm gösteren sanat türü olmuştur. Modern sanat hareketlerine kadar ele alınan kişinin temsili olan portreler, bireysel bakış açılarının devreye girmesiyle birlikte bir dışavurum aracına dönüşmüştür. Bu aşamadan sonra portrenin artık kimi temsil ettiği değil, hangi bakış açısıyla betimlendiği, ortaya çıkan eserin izleyiciyi ne derece heyecanlandığı ya da çağın gerçekleriyle ne derece örtüştüğü tartışılmaya başlanmıştır. Her ne kadar temsil meselesi ikinci plana atılmış olsa da ele alınan kişiye dair verileri modern dönem portrelerinde bulmak mümkündür. Bu veriler kimi zaman kullanılan renk değerleriyle kimi zaman ele alınan mekânlarla ya da figür ile ilişkilendirilen nesnelerle izleyiciye aktarılmaktadır. Bu çalışmada, konu kapsamında modern dönem içinde ele alınan portre sanatının tarihsel gelişim süreci, bu gelişim süreci içinde dönemlerde yaşanan toplumsal ve teknolojik gelişmelerin portre sanatına etkileri ve bu etkilerin tetiklediği dönüşümler irdelenerek, modern dönemdeki nesne-figür ilişkisi eserler üzerinden biçim ve içerik analizleriyle ortaya konmak amaçlanmıştır.	
Anahtar Kelimeler: Modern Dönem, Sanat, Portre, Nesne, Figür	

ABSTRACT	
Title of Thesis: Portrait as a Means of Expression from the Renaissance to Modern Art	
Author of Thesis: Uğur ÖZDEMİR	
Supervisor: Assist. Prof. Onur KARAALIOĞLU	
Accepted Date: 23/12/2022	Number of Pages: x (pre text) + 315 (main body)
Portrait is a type of art that includes a representative approach corresponding to the question of “who” of the individual from the point of view of historical tradition and also carries a kind of inventory quality attribute when considered in terms of witnessing history. Throughout the history of art, the portrait concept, which aims to depict real people in many movements, styles and approaches, has begun to transform with the effect of social, political, economic and cultural changes that started with the Renaissance. These transformations continued in many movements and styles until the modern period and shaped the art of portraiture both in terms of intellectual dimension and form and content. With the modern period, more radical differences have occurred in the understanding of portraiture. The art of portraiture has turned into a means of expression beyond depicting the identity, personality and status of a real person. The portrait art, which gave the answer to the question of “Who?” until the modern era, put aside the identity of the painting from this period and became the answer to questions such as “What?”, “How?” and “why?”. The influence of the revolutionary movements that took place in the modern period on art has developed primarily in the form of rejection of the mimetic perspective of classical art. In this context, portrait art has been the most affected and transformed art type. Until the modern art movements, portraits, which were the representations of the persons, has turned into a tool of expression with the handling of individual perspectives. After this stage, it has began to be discussed that the portrait is no longer represented by whom, but from what point of view it is depicted, to what extent the resulting work excites the viewer or to what extent it overlaps coincides with the realities of the era. Although the issue of representation has been relegated to the second plan, it is possible to find the data about the person discussed in the portraits of the modern period. These data are sometimes conveyed to the audience with the color values used, sometimes with the places discussed or with the objects associated with the figure. In this study, it is aimed to reveal the historical development process of portrait art, which is considered in the modern period within the scope of the subject, the effects of social and technological developments experienced in the periods during this development process on portrait art and the transformations triggered by these effects, by analyzing the object-figure relationship in the modern period through form and content analysis of works.	
Keywords: Modern Period, Art, Portrait, Object, Figure	

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin başlangıcından itibaren, kendi var oluşunu ifade etme ve sonraki nesillere aktarma ihtiyacı duyan insanoğlu, bu ihtiyacını karşılamak için sembol, resim veya yazı gibi farklı ifade biçimlerine başvurmuştur. İnsanın başvurduğu bu ifade biçimleri içerisinde, yaratıcılığının bir ürünü olan sanat, sürekli değişen ve gelişen bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. Tarihî süreç içerisinde bu süreklilik olgusuyla çeşitlenen sanatın bir türü olan portre ise, bireyin dış görünümünü tanımlamaya ve kimliğini temsil etmeye yönelik kullanılmıştır. Konu aldığı kişinin özelliklerini idealize etme ve onu ölümsüzleştirme amacına yönelik bireyin dış özelliklerini betimleyen portre, zaman içerisinde insanın iç dünyasını ve duygu durumlarını da yansıtan bir ifade aracına dönüşmüştür.

Antik Dönem’de güç ve iktidarın bir temsili olarak kullanılmış olan portreler, Eski Mısır’da öte dünyaya göç edenlerin yapacakları yolculukta ölenlerin kimliğini göstermek amacını taşımıştır. Klasik anlamda Batı sanatının portre geleneğinde öncü sayılabilecek bir yer işgal eden ve Hristiyanlık inancına göre kutsal sayılan kişileri konu edinerek bir takım dinî mesajlar içeren ikona resimleri ise, tapınmak ve dinî vecibeleri yerine getirmek amacıyla kullanılmıştır.

Rönesans’la birlikte insanın merkezî bir konuma yerleşmesiyle bireyin önem kazanması ve yaşanan sosyo-ekonomik gelişmeler neticesinde aristokrat ve ruhban sınıflarının dışında burjuvanın yeni bir sınıf olarak ortaya çıkması, portre sanatına ilgiyi artırmıştır. Reform hareketlerinden sonra ortaya çıkan gündelik yaşam resimlerinin etkisiyle dinî konularla asiller ve zenginlerin dışında sıradan insanların portrelerinin resmedilmeye başlanması, batı sanatında portrenin yaygınlaşmasını sağlamıştır.

Gelişen sosyal, siyasal ve ekonomik olayların etkisiyle biçimlenen Rönesans sonrası Avrupa sanatı, modern dönemin portre algısını da şekillendirmiş, portreyi, resmedilen kişinin kimliğini yansıtmanın ötesinde, bir takım duygu ve düşüncelerin ifade edildiği bir araca dönüştürmeye başlamıştır. Sübjektif bir yaklaşım içeren bu portreler ilişkilendirildiği imgelerle birlikte izleyiciyi çözümlemesi gereken bir hikâyeye dâhil etmiştir. Bu çözümleme neticesinde ortaya çıkan sonuçlar sanatçının hedeflediği çıkarıma ulaşmasa bile izleyiciye sorular sordurarak asıl işlevini yerine getirmiş sayılmaktadır.

Çalışmanın Konusu

Çalışmanın birinci bölümünde, portre ve otoportre kavramının etimolojik kökeni açıklanarak genel özelliklerine değinilmiştir. Bunun yanı sıra farklı düşünce ve görüşlerin bağlamında sanat literatüründeki kavramsal ifadesi de belirtilmiştir.

İkinci bölümle birlikte, portre sanatının tarihsel süreci açıklanmaya başlanmıştır. Bu bağlamda önce Antik Dönem'den Rönesans'a kadar portrecilik anlayışı belirtilmiş, ardından Fayyum portreleri ve ikonalarla ilgili genel bilgiler verilmiştir. Fayyum portrelerinin tarihî süreci anlatıldıktan sonra, genel özellikleri belirtilmiş, portre sanatındaki önemine değinilmiştir. Ardından ikonaların da genel özellikleri ifade edilerek, ikona kavramının portre sanatındaki yeri saptanmıştır.

Çalışmanın üçüncü bölümü, Rönesans'tan Modernizm'e kadar olan portre anlayışını içermektedir. İlk kısımda, Rönesans'ın daha kolay anlaşılmasını sağlamak için, Rönesans öncesi Avrupa'nın sosyal, siyasal ve ekonomik durumu hakkında bilgi verilmiştir. İkinci kısımda Rönesans kavramı olarak irdelenmiş, etimolojik kökeninin yanı sıra kavramsal kökeni de, farklı görüş ve düşüncelerin aktarılmasıyla açıklanmıştır. Sonraki kısımlarda Rönesans'ı ortaya çıkaran sosyal, siyasal ve ekonomik etmenlerle birlikte tarihsel ve kültürel gelişmeler de belirtildikten sonra Rönesans döneminin genel sanat anlayışına değinilerek, Rönesans döneminde portreciliğin gelişimi örneklerle birlikte anlatılmıştır. Çalışmanın üçüncü bölümünün son kısımlarında, sırasıyla Maniyerizm, Barok, Neoklasisizm ve Romantizm dönemlerinin, etimolojik ve kavramsal kökenlerinin açıklanmalarının ardından, akım olarak sahip oldukları özelliklere değinilmiş, portre sanatındaki gelişmeler aktarılmıştır.

Modern Dönem portrecilik anlayışının anlatıldığı dördüncü bölümün ilk kısmında modernizm kavramı irdelenmiş, etimolojik kökeni ve tarihsel süreci anlatılmıştır. Bölümün son kısmında ise Modern Dönem portre anlayışı, örnek sanatçılar ve çalışmaları üzerinden açıklanmıştır.

Çalışmanın son bölümünde, nesne ve eşya ile ilgili genel bir tanımlamanın ardından tez kapsamında üretilmiş çalışmalara yer verilmiştir.

Çalışmanın Önemi

Bu çalışmada farklı sanatçıların çalışmaları incelenerek, nesne ve figür arasında kurdukları ilişkiler irdelenmekte; bu ilişkiler üzerinden, yaşadıkları dönemin sosyopsikolojik etkileri, bu etkilerin sanatlarına yansıma biçimleri analiz edilmektedir. Bu bağlamda ele alınan kavramlar aracılığıyla, modern dönemin portreye olan farklı bakış açıları gözler önüne serilip alternatif bir yapıt okuma yapılarak sanat alanına katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

Çalışmanın Amacı

Bu çalışmanın konusu olan portrenin tarihsel gelişim süreci incelenerek, modern dönemde uğradığı değişim irdelenip, bu değişime etken olan nedenlerin, biçim-içerik analizleriyle ortaya konması amaçlanmaktadır.

Çalışmanın Yöntemi

Bu çalışmada kitap, süreli yayınlar, makaleler, sergi katalogları, internet kaynakları vb. yayınlar taranıp, nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel analiz tekniği kullanılmış, elde edilen bulgular sonucunda bir senteze gidilmiştir. Konu kapsamında ele alınan eserler, elde edilen bulgular ile ilişkilendirilmiş, biçim-içerik açısından değerlendirilerek yapıt üzerinde resimsel çözümlemeler yapılmıştır.

BÖLÜM 1: PORTRE KAVRAMI

1.1. Portre

Görsel sanatlarda kısaca bir yüzün betimlenmesi olarak tanımlanabilecek portre geniş anlamıyla “bir kimsenin yağlı boya, sulu boya, kara kalem vb. bir yolla yapılmış resmi ve bir kimsenin, bir şeyin sözlü veya yazılı tasviri”ne karşılık gelmektedir (Akalın vd., 2009, s. 1621). Kemal İskender’e göre (1997, s. 1504) portre “Ortaçağda ‘yeniden üretmek’ anlamına gelen *protraho* sözcüğünden gelir. Resim’de, çizim’de ya da heykel’de, ölü ya da sağ, gerçek ya da düşsel bir kişinin bireysel özelliklerini betimleyen figür’ler, portre olarak adlandırılır.”

Kadraja göre, yalnızca yüzlerin vurgulandığı büst portrelerinin yanı sıra yarım ya da tam boy olarak da gruplandırılan portreler (İskender, 1997, s. 1504), bakışa göre ise cepheden portre (önden bakış), 3/4 (üç çeyrek) profil portre ve tam profil portre olmak üzere üç ayrı gruba ayrılmaktadır (Gül, 2017, s. 5, 6). Klasik anlamda ise iki ayrı portrecilik anlayışının var olduğu söylenebilir; konu aldığı kişinin özelliklerini olduğu gibi betimleyen anlayış ve bu özellikleri idealize etmeyi amaçlayan anlayış. Günümüz portreciliğin doğmasına ilk anlayışın neden olduğu kabul edilmektedir (İskender, 1997, s. 1504). İki farklı portrecilik anlayışının yanı sıra bazı modern dönem portrelerinde (kübist ve dışavurumcu portrelerde görülebileceği gibi) yalnızca biçimsel özelliklerin ve dışavurumların ön plana çıkarıldığı, bağlamından koparılmış ya da içeriğinden arındırılmış bir portrecilik anlayışının da olduğunu söylemek mümkündür. 16. yüzyıl ile 19. yüzyılın üçüncü çeyreğine kadar üretilen çoğu portrede, resmi yapılan kişilere ait görünümünün temel yönlerini benzetme yoluna gidilmiştir (Leppert, 2017, s. 250).

Fransız teorisyen Jean-Marie Pontévia tarafından titizlikle dile getirilen geleneksel görüşe göre portre “bir yüz etrafında örgütlenmiş bir resim”dir. Jonathan Frederick Walz bunu, “bir portre başka bir zihnin etrafında örgütlenmiş bir resimdir” şeklinde daha geniş bir önerme halinde ifade etmektedir (Walz, 2010, s. 29).

“Bununla birlikte, portre fikrine bakmaya başladığımızda, bu önerme bile hızla yetersiz hale gelir; aslında portre sadece “başka bir zihnin etrafında örgütlenmiş bir resim”den daha fazlasıdır, aynı zamanda; sanatçı, model, portreye verilen başlık, ortaya çıkan sanat nesnesinin kendisi ve sürekli değişen bir seyirci arasındaki bir

dizi ilişkinin - bir tür karmaşılaştırılmış sosyal sözleşmenin - performansıdır.”
(Walz, 2010, s. 29)

John Evans, geçici olanı temellendirmek, yani anlık varoluşu daimileştirmek yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi aracın portre olduğunu ifade etmektedir (Evans’tan aktaran Leppert, 2017, s. 232). “Portreler, tanım gereği, sadece sıfatları değil aynı zamanda da kimlikleri tesis ve idame edilmeye çalışılan belli birtakım insanlara ‘dair’dir” (Leppert, 2017, s. 232). Richard Leppert’e göre genellikle kişisel karakter bağlamında anlaşılan bu kimlik, tam anlamıyla fiziksel bedene ait olmayan, daha çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir. Dolayısıyla portrenin amacı, yarı ruhsal olan bu kimliğin görünür kılınmasını, yani nesnel olarak somutlaştırılmasını sağlamaktır. Leppert’in de ifade ettiği gibi (2017, s. 234) portreler genellikle seyircinin gözü önündedirler: “[...]çünkü daima görülmeye amadedir[ler].” Kendileri de bakar halde, bakılmaya hazırlanmış vaziyette durmaktadırlar. “Özde *reklam* formatında olan portreler, resmettikleri kişileri, süslenerek seyircilerin huzuruna çıkan birer persona olarak gösterir” (Bryson’dan aktaran Leppert, 2017, s. 234).

Portre, bir anlamda simgesel bir resim biçimidir. Birçok resim türü gibi o da ancak zaman içinde yavaş yavaş değişime uğrayan birtakım kalıplar sistemine göre oluşturulmuş bir sanat türüdür. Poz verenlerin duruşları ve mimikleri ile çevrelerinde bulunan nesneler belirli kalıplar içinde sunulur ve çoğu muhtelif anlamlarla yüklüdürler (Burke, 2016, s. 26). Karaktere dayanan tipik, güçlü tepki ya da duyguların temsilini ikincil plana atan portreler, güvensizlik, öfke, korku, şaşma, keder veya mutluluk gibi geçici kabul edilen tepkilerin işaretlerini resme yansıtmamaktadırlar. Leppert’in ifadesiyle “[...] portresi yapılan kişinin o adlandırılmaz gerçek karakteri esas alınır”. Brilliant’ten aktardığı şekliyle, bize gösterilen şeyin, hem açığa vuran hem örten “teamül maskeleri” olduğunu belirtmektedir Leppert. Bu maskeler, “giyen kişinin daha tercih edilebilir bir anonim figür kılığına bürünmesine imkân veren kisveler”dir (Brilliant’ten aktaran Leppert, 2017, s. 248).

19. yüzyılın sonlarına kadar portresi yapılan kişilerin, hedeflenen portreyi görecektir seyirci kitlesi tarafından bilinmesi ve tanınması, portrenin temel şartlarından biri olarak kabul edilmektedir. Yani ele alınan kişinin betimlenen fiziksel özelliklerinden önce, seyirci o kişiyi zaten tanımalıdır. Bu eğilim, ancak 20. yüzyılın başlarından itibaren

ortaya çıkan soyut ve dışavurumcu portreler sayesinde, temsilin geleneksel sınırlarının aşılmasıyla, büyük ölçüde son bulmuştur (Leppert, 2017, s. 250).

1.2. Otoportre

Sanatçının kendi özelliklerini betimlediği, ‘kendi portresi’ anlamına gelen resim türüne *otoportre* veya *özportre* denir (İskender, 1997, s. 1504). Bilinen ilk otoportrenin milattan önce ikinci binyıldan kalma bir Mısır alçak kabartması olduğu kabul edilmektedir. Başka pek çok kişinin bulunduğu bir ziyafette resmi yaptıranın kölesinin kendisine sunduğu içkiyi bir testiden içen ressamın profilini göstermektedir. Berger’e göre ressamı bilinmeyen böylesi otoportreler, resmedilen kalabalık sahnelere, ressamın da orada olduğunu belirtmek için atılan imza gibiydiler. Bu gelenek Orta Çağ’ın başlarına kadar sürmüştür (Berger, 2017b, s. 90). Ernst H. Gombrich’e göre ise (1997, s. 215) Genç Peter Parler’in (1333-1399) Prag katedralinde, 1379-1386 yılları arasında yapmış olduğu ve kiliseye yardım eden kişileri betimleyen büst dizisi içinde yer alan kendi büstü, bilinen ilk gerçek otoportredir. Batı resminde ise otoportre resim sanatının 14. yüzyılda Massacio ile başladığı kabul edilmektedir (Demirbulak, 2007, s. 57).

Sanatçının kendisinin model olduğu otoportre, kendi fiziksel ve kültürel kimliğinin ortaya konulmasında her zaman oldukça güçlü bir iletim aracı olmuştur. Kişisel bir anlatım aracı olan otoportre sanatçının ve sanatının tarihsel varoluşunu güvence altına alabilmektedir. Aynı zamanda sanatçı bu yolla kendi görünüşünü ve etrafındaki dünyaya bakış açısını da kayıt altına almaktadır. Sanatçıların kendilerini mümkün olduğunca objektif bir biçimde gözlemlemeleri, otoportrelere görsel birer otobiyografi niteliği olma özelliğini de kazandırmaktadır (Rideal’den aktaran Demirbulak, 2007, s. 55).

Otoportre sanatı içe dönük ve tekil yapıya sahip bir sanattır. Sanatçının sanatsal sürecini, sanatsal kimliğini ve sanatının içinde uyguladığı düzeni anlamamızı sağlayacak potansiyele sahiptir. Ludmilla Jordanova’ya göre “Otoportreler, ressamların düşüncesi olarak tanımlanabilen ve onların umuma sunmaya istekli oldukları sanatsal kimliği büyük ölçüde ortaya çıkarırlar” (aktaran Demirbulak, 2007, s. 55).

Ressamların otoportre yapmalarının altında çeşitli nedenler yatmaktadır; sosyal statülerini yükseltmek, becerilerini kullanmak, yeteneklerini izleyici ile paylaşmak,

kendilerini model olarak kullanmak, duygu ve düşüncelerini, istek ve niyetlerini belirtmek gibi birçok amaç doğrultusunda otoportreye başvurmaktadırlar. Otoportre ile sanatçı kendini ifade etme, duygu ve düşüncelerini izleyicilere sunma amacı gütmektedir. Bunu da çoğunlukla, birtakım anlamlar yüklediği vücudun ve ellerin duruşu, bakış gibi yollarla gerçekleştirmektedir. Otoportrede sanatçı bakışıyla, kendisi olan modeli, hem içeriden gören hem de dışardan görülen konumuna getirmektedir. Böylece kendini ifade etme açısından model üstünde bir tür hâkimiyet sağlamaktadır (Demirbulak, 2007, s. 55). Kişisel tatmin ve kendini beğenmişlik de sanatçıların kendi görüntülerini çizmelerinin ana gerekçelerinin arasında gösterilebilir. Sonsuza kadar yaşayacak kendi görüntüsünün yanı sıra, hatırlanmasını istediği yönlerini de tuval üzerinde sergileyen sanatçı, bu yolla izleyici ile empati kurma olanağı da sağlamaktadır (Demirbulak, 2007, s. 56).

Portreler, genellikle portresi yapılan kişilerin gerçek görünümünü yansıtmanın yanı sıra onun kimliğini de göstermeye çalıştıklarından dışa dönük resimlerdir. Oysa otoportreler doğaları gereği içe bakmaktadırlar. Otoportrelerde imge ile izleyici arasında metaforik bir mesafe mevcuttur. Otoportrenin birincil seyircisi bizzat kendisi olan ressam, herhangi bir müşterinin değil bizzat kendi kaygılarının cevabını ararken, üreticiyle tüketici arasında var olagelen mesafe de ortadan kalkmaktadır. “Sonuçta kendi portresini yapan ressamın işi tamamen kişiseldir; hatta bazen seyirci neredeyse alakasız bir duruma düşebilir” (Leppert, 2017, s. 246).

Otoportreler, tamamen sanatçının kişiliğini temsil etme özelliğine sahip olmaları nedeniyle, hem ait oldukları sanatçının içinde yaşadığı ortama özgü ve kişisel özelliklerini hem yapıldıkları çağın özelliklerini taşıması ve yansıtmaları bakımından belge niteliği de taşımaktadırlar. Bu noktadan hareketle portre ve otoportrelerde, eşya, giysi, yapı, şehir gibi nesneler aracılığıyla somut; hareket, bakış, beden duruşu, el-kol hareketleriyle de resmedilen kişinin ruh halini ve düşünce biçimini oluşturan diğer özellikleri gösteren soyut belgeleme sağlanmış olmaktadır. Portreleri yapılan kişilerin fiziksel görünümleriyle birlikte, inanç, zaaf gibi insana dair bütün oluşları; çağın heveslerini, genel geçer kurallarını da görmek mümkündür. Bunların yanı sıra sanatçının üslûbunu yansıtan fırça vuruşları ve kalem izleri de kendisinin ve resimsel değerinin farkına varılması açısından belge özelliği taşıyabilmektedir (Demirbulak, 2007, s. 59).

BÖLÜM 2: ANTİK DÖNEM'DEN RÖNESANS'A KADAR PORTRECİLİK ANLAYIŞI

İnsanoğlu, insanlık tarihinin başlangıcından itibaren, kendi var oluşunu ifade etme ve bir sonraki nesillere aktarma ihtiyacı duymuştur. Bu ihtiyacını karşılamak için de yazı, sembol veya resim gibi farklı ifade biçimleri kullanmıştır. Turani'nin (2010, s. 12) “primitif halk sanatları” olarak isimlendirdiği, anıtsal nitelikler taşımayan ilkçağ resimleri, daha çok dinî ritüeller amacıyla veya av sahnelerini betimlemek maksadıyla mağara duvarlarına çizilen hayvan ve insan figürlerinden ibarettir. “İlkçağdan beri sanatın var[] olduğunu mağara resimlerine bakarak söylemek mümkündür. İnsanoğlu o dönemlerde bunu sanat için değil, dini bir ritüeli ya da kendilerini koruma için büyü yapmak amacıyla kullanmışlardır” (Gombrich, 1972, s. 33). Mağara duvarlarına çizilen insan figürleri kişilik özellikleri taşımayan şematik gölge resimleri halinde görülmektedir. Aynı özelliğe tapınmak amacıyla yapılan heykelerde de rastlanmaktadır. Yerleşik hayata geçilmesiyle birlikte arkaik dönem heykel ve resimlerinde portrelerin yüzleri idealize edilmiş bir biçimde belirtmeye başlamıştır (Turani, 2010, s. 13, 14). Paranın bulunmasıyla birlikte hâkimiyet ve otorite göstergesi olarak madeni paraların üzerine de dönemin hükümdarlarını temsil eden portreler basılmaya başlanmıştır.

Arkaik dönem heykelleri Antik Yunan döneminde, dinamik denge ve biçimlerin anatomik olarak gerçeklere uymakla birlikte, vücutların sahibi soylu ve sakin yüzlerin kişilikten yoksun bırakıldığı kusursuz ve yakışıklı birer delikanlıya veya atlete dönüşmüştür (Demirbulak, 2007, s. 52). Greklerin kendine hâkim bu ideal insan tipi, Romalılar tarafından benimsenmemiştir (Turani, 2010, s. 199). Modelin fiziki özelliklerine sadık kalınarak idealizmden uzak bir tavır sergilenen Roma dönemi büst ve heykellerinde de gerçekçi betimlemeler yapılmıştır (Kurut, 2012, s. 4). Büyük soylu ailelerin zenginlik ve güç gösterisi amacıyla çeşitli yıldönümlerinde atalarının görüntülerini sergileme istekleri, portrenin Roma sanatında özgün bir anlatım biçimi haline gelmesini sağlamış ve bu dönemde olağanüstü bir gelişme göstermiştir (Demirbulak, 2007, s. 52). Portre ile ölü kültü arasında bağ kurma antik sanata kadar uzanmaktadır. Roma döneminde, özellikle yüksek sosyal statü sahibi kişilerin ölülerinin balmumu maskeleri alınmış ve villalarındaki mezar odalarında veya tapınaklarında saklanmışlardır (Schneider, 2002, s. 28).

Ölünün ruhundan başka kimsenin görmemesi gereken bir yapıya dönüşen Mısır sanatında yapıtlar haz kaynağı olsun diye (uzun süreli sergileme amacıyla) yapılmamışlardır. “Mısır mezarlarında bulunan resim ve araçlar, çoğu erken kültürlerde de rastlandığı gibi, ölenin ruhuna öte dünyada yardımcı olabilecek dostlar sağlama amacıyla ilişkilidir” (Gombrich, 1997, s. 58). İdealize edilerek çizilen figürlerde her şey nesnenin en karakteristik açısından gösterilmesine dayanmaktadır. Bu kurala uyarak insan figüründe önemli saydıkları her şeyi imgeleştirmişlerdir (Gombrich, 1997, s. 61).

Mısır’ın Roma hâkimiyetine girmesinden sonra buraya yerleşen Grek soyundan gelen Romalılar, Mısır’a hâkim oldukları üç yüzyıl boyunca kendi kültürel miraslarını ve yaşam biçimlerini korumuşlardır. Ancak dinî inanışlarını aynı süreklilikle koruyamamışlar, zamanla Mısır’ın inanç sistemini benimsemişlerdir. Mısırlıların inançlarından etkilenen Grek ve Romalılar da ölülerini mumyalama geleneğini benimsemiş, fakat uygulamada önceki Romalılardan ayrılarak, mumyaların yüz kısımlarına yerleştirilen maskların yerini alan, ölen kişilerin iki boyutlu portrelerini yapmışlardır (Ekici, 2013, s. 29). Sonrasızlığın sanatına dönüşen Mısır’da “[p]ortre sanatının faniliğe karşı koyma, ölümsüzlüğe ulaştırma gücü, Fayyum Portrelerinde doruk noktasına ulaşmış[tır]” (Demirbulak, 2007, s. 53).

2.1. Fayyum Portreleri

İlk defa 1615 yılında keşfedilmiş olmalarına rağmen ancak 19. yüzyılda Avrupa’nın haberdar olduğu Fayyum portreleri, antik dünyadan kalan korunmuş tek panel ve tuval resimleri olmaları dolayısıyla (Borg, 2010, s. 9) sembolik ifadeler içermeyen gerçekçi görünümlü dünyanın bilinen ilk portreleri olarak kabul edilmektedirler (Ekici, 2013, s. 27, 30). Mısır’ın birçok bölgesinden çıkarılmış olmalarına karşın büyük çoğunluğu Fayyum bölgesinde bulunduğu için “Fayyum Portreleri” olarak anılmaktadırlar (Berger, 2019, s. 31). Fayyum, Kahire’nin güneyi, Nil’in batısında kalan, çöl içinde oluşmuş bir çöküntü havzasının ortasında yer alan bir vahadır (“Feyyum Vahası”, 2021. Portrelerle ilgili ilk bilgilere, İtalyan asilzade Pietro della Valle tarafından yazılan 1615 tarihli bir mektupta rastlanmaktadır. Fakat Fayyum portrelerinin büyük kısmı, özellikle Viyanalı bir sanat simsarı olan Theodor Graf’ın ve İngiliz Mısırbilimci W.M. Flinders Petrie’nin yaptıkları kazılarla, ancak 19. yüzyılın son çeyreğinde gün yüzüne çıkmıştır (Borg,

2010, s. 1). Petrie'nin hazırlamış olduğu raporlar, bugün bile Fayyum portreleriyle ilgili en kapsamlı açıklamaları içermektedir (Borg, 2010, s. 2).

Roma egemenliği altındaki Mısır'da M.S. 1. ve 3. yüzyıllar arasında ahşap panolar üzerine, çoğunlukla tempera ya da ankostik¹ resim tekniğiyle resmedilmiş olan ve Grek kültür mirasının özelliklerini taşıyan bu portreler, mumyalanmış cesetlerin baş kısımlarına yerleştirilerek, kişinin öbür dünyaya yolculuğunda onlara eşlik etmeleri için üretilmiştir. Çarpıcı bakışlarıyla doğrudan izleyiciye bakan bu eşsiz çehreler ayrıca dünyanın bilinen ilk tipik ikon resimleri olarak kabul edilmektedir (Bayer, 2007, s. 1; Ekici, 2013, s. 27). Hıristiyan ikonalarının, mumya portrelerinin devamı niteliğinde olduğu kabul edilebilir, ancak mumya portreleri uzun süre gömülü olduklarından doğrudan ilham kaynağı olamayacakları da açıktır. Mumya portrelerinin kökenlerine bakıldığında ise gruplandıkları eski portre resmi geleneğini sürdürdüklerini söylemek mümkündür (bkz. Borg, 2010, s. 9).

“Fayyum portreleri, Grek kültür mirasının siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada var olduğu bir dönemin özelliklerini taşırlar” (Kostrzewa, 1999, s. 6). John Berger Fayyum portrelerinin bu özelliğini “stilistik açıdan melez” olarak değerlendirmektedir (2019, s. 31). Mısır'a özgü kut törenlerinde kullanılan Fayyum portreleri, aslında mumyaların yüzlerine iliştirilen iki boyutlu ölü masklarıdır (Kostrzewa, 1999, s. 8); defin esnasında cenaze ritüellerinin bir parçası olarak kullanılmışlardır.

Mumya portrelerinde karşılaştığımız gerçekçi yaklaşıma daha önce ancak Helenistik dönemde rastlanmaktadır. Fakat o bölgedeki koruma koşullarının daha az elverişli olması nedeniyle, ahşap veya keten yerine taş üzerine boyanmış bu resimlerden çok azı günümüze ulaşmıştır (Borg, 2010, s. 9). Mısır'ın sahip olduğu iklim özellikleri, günümüze ulaşan en iyi korunmuş yapıtlar olan Fayyum portrelerinin bozulmadan kalmalarının en önemli nedenlerinden biridir. Havanın sıcak ve kuru olması, portreleri

¹ Tempera; “boyar maddenin tutkallı suyla, genellikle de yumurta akı karıştırılmasıyla elde edilen bir boya türü ve bu boya kullanılarak yapılmış resim” (Sözen ve Tanyeli, 2010, s. 299) olarak tanımlanmaktadır. Ankostik terimi ise renk verici maddelerle sıcak balmumunun karıştırılması yoluyla elde edilen boyalar ve bu boyalar kullanılarak yapılan resimleri ifade etmektedir (Bayer, 2007, s. 1). Ankostik resim tekniği, esneklik sağladığı ve daha parlak renkler verdiğini için çoğu kez temperaya tercih edilmiştir.

bozulma ve çürümeyi sağlayacak atmosferin olumsuz etkilerinden korumuştur (Ekici, 2013, s. 31).



Resim 1: *Fayyum Mumya Portresi*, M.S. 55-70. British Museum (Britanya Müzesi), EA74716, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: https://www.britishmuseum.org/collection/object/Y_EA74716 E.T. 23/03/2021

Portrelerin çoğunluğu meşe, selvi, sedir gibi dışarıdan getirilmiş veya limon, çınar, incir ve narenciye gibi yerli sert ağaçlardan, (Borg, 2010, s. 8; Ekici, 2013, s. 32), bir kısmı ise ıhlamur ağacından yapılan ahşap panolara resmedilmiş, bazıları ise pamuklu kumaş üzerine işlenmiştir. Yüzler büyüklük olarak gerçek boyuttan biraz daha küçük yapılmışlardır. Siyah zemin üzerine, koyu renkten açık renge doğru çalışılmış olan Fayyum portrelerinde sınırlı bir renk yelpazesi kullanılmıştır. Tenin, saçların ve yüz hatlarının betimlenmesinde genellikle beyaz ve koyu sarıdan oluşan iki farklı aş boyası ile kırmızı ve siyah kullanılmıştır (Bayer, 2007, s. 1; Berger, 2019, s. 30); buna karşılık, giysiler ve mücevherler için yaldızla birlikte daha farklı renklerin de kullanıldığı görülmektedir (Bayer, 2007, s. 1).

Mumya portrelerinin resim üslûbu Eski Yunan resimlerinde kullanılan doğalcı üslûba dayanmaktadır. Portrelerde, İskenderiye Okulu öğretilerinin ve özellikle MÖ 4. yüzyılda

yaşamış olan Yunanlı ressam Apelles'in güçlü etkileri görülmektedir (Kostrzewa, 1999, s. 8).

“Fayyum portrelerini yapan ressamların Grek soyundan geldikleri sanılmaktadır. Bu portrelerde betimlenmiş olan kişiler ise Helen'diler ya da sözcüğün en geniş anlamda Helenler'in soyundan geliyorlardı. Bugüne değin edinilen bilgilere dayanarak, bu portrelerde resmedilmiş olanların çoğunun Romalılar, Grekler ve Grek-Roma soyundan Mısırlılar olduklarını söyleyebiliriz.” (Kostrzewa, 1999, s. 8)

Geleneksel Mısır resminde hiç kimse cepheden görülecek şekilde çizilmemiştir. Berger'e göre (2019, s. 31) “önden görünüş kendi zıddını da mümkün kılar: arkasını dönmüş giden birinin arkadan görünüşünü.” Mısırlıların ölümden sonra yaşamın kusursuz bir şekilde sürmesi kaygısına uygun düşen bir şekilde Mısır resminde bütün renkli figürler ebediyeti vurgulayan bir biçimde profilden resmedilmişlerdir (Berger, 2019, s. 31). Ancak Antik Yunan geleneğiyle resmedilmiş olan Fayyum Portrelerinde yüzler, geleneksel Mısır resminde kullanıldığı gibi yandan değil, tam önden veya dörtte üç oranında cepheden görülmektedir. Tessa Kostrzewa'ya göre bu aynı zamanda Fayyum portrelerinde kullanılan doğalcı üslûbun açık bir göstergesidir (Kostrzewa, 1999, s. 8). Kullanılan doğalcı üslûba karşın gözlerin betimlenmesinde farklı bir uygulamaya gidilmiştir: yüzün geri kalan kısmına oranla gözler daha büyük resmedilmişlerdir. Gözlerin büyük resmedilmesi portreleri daha güçlü hale getirmenin yanı sıra, gözlere yaşam dolu bir güç kazandırarak yüzleri daha canlı ve etkileyici kılmıştır (Bayer, 2007, s. 1).

Portresi yapılan kişiler, üst sınıftan ziyade kentlerde yaşayan orta sınıf ve sıradan insanlardır (Bayer, 2007, s. 1). “Aslında şehirli orta sınıf meslek erbabının portreleri bunlar - öğretmen, asker, sporcu, Serapis rahibi, tüccar, çiçekçi. Bazılarının isimlerini de biliyoruz - Aline, Flavian, Isarous, Claudine...” (Berger, 2019, s. 31). Borg'a göre ise (2010, s. 7) mumya portrelerinin “müşterileri”, Helenistik ve Roma kültüründen güçlü bir şekilde etkilenen, kasaba ve köylerin zengin yerel seçkinleridir. Sadece resimler değil, özellikle mumyaların dahi o dönemde oldukça pahalı olmaları, bu iddiayı doğrulamaktadır. Ayrıca portrelerde resmedilen saç stilleri, giysiler ve mücevherler, Roma İmparatorluğu'nun geri kalanının seçkinleri tarafından takip edilen moda ile uyum sağlamaktadır. Bazı erkeklerin ise kendilerini askeri giysi içinde göstermiş olmaları onların büyük olasılıkla Roma ordusunun eski askerleri olduğu kanısını

oluşturmaktadır. Emekli olduktan sonra Roma vatandaşlığı ve diğer ayrıcalıkları elde eden bu askerler, köylerinin mali ve sosyal seçkinlerine dâhil olmaktaydılar. Bunun yanı sıra bulunan bazı papirüs yazıtlarında ölen kişilerin bazılarının meslekleri hakkında bilgiler verilmektedir. Bu bilgiler ışığında ölen bu kişilerin yüksek gelir elde eden meslek erbabı oldukları anlaşılmaktadır (Borg, 2010, s. 5-7).



Resim 2: “Européenne” olarak bilinen genç bir kadının portresi, M.S. 100-150.

Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Yunan, Etrüsk ve Roma Eserler Bölümü,
MND 2047, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010451181> E.T. 23/03/2021

Portrelerin çoğunda insanlar genç olarak betimlenmiştir. Bu durum o dönem yaş ortalamasının oldukça düşük olmasıyla açıklanmakla birlikte (Bayer, 2007, s. 1; Ekici, 2013, s. 34; ayrıca bkz. Borg, 2010, s. 7), yapılan portrelerin cenaze portreleri oldukları göz önüne alındığında, portrelerin ölümlerinden oldukça önceki bir zaman aralığında yapıldıkları ihtimali de güçlenmektedir. Bununla birlikte Mısırlıların ölüm sonrası hayat inancının etkisiyle öte dünyaya daha genç bir yüzle gitmek arzusunda olduğu ya da daha genç hatırlanmak istendiği sonucuna da varılabilir. Portrelerin, kişiler henüz hayatta iken kendi evlerinde resmedilmiş olmaları genel bir görüş olarak kabul edilmektedir. Ancak sonradan yapılan kazılarla çıkarılan mumyalardan, kişi öldükten

sonra cesedinin portresinin tabut ya da kefenin üzerine yapıldığı da anlaşılmaktadır (Ekici, 2013, s. 34).

Mumya portreleri resim olarak ikili bir işleve sahip olmuşlardır: ilk ve en önemli işlevi Çakal başlı tanrı Anubis’le birlikte Osiris Krallığı’na yapacakları yolculukta ölenlerin kimliğini göstermek; daha basit olan ikinci işleviyse yakınlarını kaybeden aileler için bir yadigâr niteliği taşımalarıdır (Berger, 2019, s. 31). Bu açıdan Fayyum portreleri, Mısırlıların öte dünyaya göçenlere sonsuz yolculuklarında eşlik etmelerinin yanı sıra, portresini yaptıkları kişinin unutulmamasını, hafızalarda canlı kalmasını sağlamış, o kişinin varlığını sonraki kuşaklara aktararak, onların gözünde ölümsüzleştirmiştir (Aydın, 2008, s. 5).

Bugün, birkaçı tam mumya olmak üzere, varlığı bilinen 1000’den fazla portre her kıtadaki müzeler ve koleksiyonlar arasında dağılmış durumdadırlar (Borg, 2010, s. 1). Fayyum portrelerinin bu durumu, onları varoluş özellikleriyle tezat oluşturan bir çelişkiye düşürmektedir: günümüze kadar gelen tüm portreler mezarlarda bir arada bulunurken, bugün dünyanın dört bir yanındaki sergileme mekânlarında birbirlerinden ayrılmış durumdadırlar (Ekici, 2013, s. 31).

Fayyum portrelerini, daha sonraki dönemlerde yapılan portrelerden ayıran en önemli özelliklerden birisi, onların, eskiden yaşamış olanlara dair tanıklığın sonraki nesillere aktarılması için, sonraki kuşaklar tarafından görülmek üzere yapılmamış olmalarıdır. “Ne bu portreleri sipariş edenler ne de onları yapanlar, portrelerin gelecek kuşaklar tarafından görüleceğini hayal edemezdi. Görünürde geleceği olmayan, gömülmeye mahkûm imgelerdi bunlar” (Berger, 2017b, s. 47). Ressamla poz veren kişi arasında özel bir ilişki olduğuna değinen Berger, o anı yaşayan bu iki kişinin, ölüme hazırlık için işbirliği yaptığını ve bu hazırlığın sonsuz hayatı güvence altına aldığını belirtmektedir. Bizim elimize geçmesi niyetiyle yapılmamış olan bu portreler, Fayyum ressamı tarafından, bugün anladığımız manada bir portre olarak değil, kendisine bakan müşterilerini kayda geçirmek amacıyla yapılmıştır. Dolayısıyla kendisine bakılmasına rıza gösteren “model” değil ressam olmuştur (Berger, 2017b, s. 47, 48).

“Birçoklarına göre Fayyum portrelerinin dönemine ait bilgileri barındıran belgeler olarak değerlendirilmesi onların birer sanat[] yapıtı olduğu fikrine gölge düşürmektedir. Fakat geçmişi aydınlatan önemli belgeler olmalarının yanı sıra

yüksek kalitedeki biçimlendirme ve yapılarındaki ustalık onları çağlar üstü sanat yapıtlarına dönüştürmüştür.” (Ekici, 2013, s. 35)

Sanat ve resim tarihi açısından Fayyum portreleri, belirli bir üslûp veya gelişim aşaması gösteren örnekler kadar önemli kabul edilmemektedirler. Önemleri, esas olarak antik dünyadan kalan korunmuş tek panel ve tuval resimleri olmaları gerçeğinde yatmaktadır. Bu itibarla da, paha biçilemez bir değere sahip olmaktadırlar (Borg, 2010, s. 9). Gombrich’in belirttiği gibi “[...] iddiasız ustaların yapıtı olan bu portreler, canlı ve gerçekçi görünüşleriyle bizi hâlâ etkiliyorlar. Bunca taze ve ‘modern’ gözüken pek az eski yapıt vardır” (Gombrich, 1997, s. 124).



Resim 3: *Bir Gencin Mumya ve Portresi*, M.S. 80-100. Metropolitan Sanat Müzesi (Metropolitan Museum of Art), 11.139, Manhattan, New York, ABD.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/547697> E.T. 23/03/2021

2.2. İkonalar

Bizans döneminde Hristiyanlığın yaygınlaşmasıyla birlikte resim, dinî mesajları ileten, kiliseye hizmet eden bir araca dönüşmüştür. Roma döneminin sona ermesiyle birlikte bireysel özellikler barındıran Fayyum portreleri yerlerini, Hristiyanların dinî değerlerini simgeleyen ve insanların kutsal kabul ettikleri kavramlarla akıllarıyla anlayamadıkları dinî olguları somut bir şekilde sembolize etmek amacını taşıyan, bireysellikten arınmış

bir biçime bırakmışlardır. Hristiyanlık inancına ve geleneklerine göre kutsal olarak kabul edilen kişi ve olayların tasvir edildiği, *ikon* veya *ikona* olarak adlandırılan bu resimler, model kullanılmadan, şematik bir üslûpla yapılan betimlemelerle dinî mesaj ve bilgilerin daha akılda kalıcı bir şekilde okuma-yazma bilmeyen halka görsel olarak sunulmasını amaçlamıştır.

“‘İkona’ dendiğinde kelimenin dar anlamıyla: Doğu Ortodoks dünyasındaki taşınabilir, çeşitli ebatlardaki ahşap panolar üzerine yapılan dini konulu tasvirler kastedilir. Aslında, ikona ya da bazen ikon şeklinde de kullanılan kelimenin kaynağını: Grekçe ‘Eikon’ (=Resim, suret, tasvir) kelimesi teşkil eder. Bu kelime, her türlü dini tasviri de kapsadığından Bizans Resim Sanatının dini konulu tüm diğer tasvirleri geniş anlamda ikona olarak adlandırılabilir.” (Akkaya, 2014, s. 11)

İkonalar mum veya yumurta ile karıştırılmış boyalarla ahşap üzerine, bazen ahşaba gerilen keten bez üzerine; bazıları ise pano üzerine minyatür-mozaik tekniğiyle; fildişi, mermer, metal gibi birçok değişik malzeme kullanılarak, çeşitli tekniklerle yapılmışlardır (Akkaya, 2014, s. 11; Turani, 1975, s. 53; ayrıca bkz. Farthing, 2012, s. 75).

İkona, Hristiyanlık vahyi için önemli bir rol üstlenmektedir. Vahyin bir kanıtı olarak kabul edilen ikona, özellikle Ortodoksluk inancında, Mukaddes Kitap’la aynı derecede kutsal, önemli, etkili ve güvenilebilir bir kaynak olarak görülmektedir. Hristiyanlığa göre vahiy, yalnızca söz yoluyla, sözel olarak değil, aynı zamanda imge yoluyla, imgesel olarak da verilmiştir. Dolayısıyla Hristiyanlar Tanrı’yı, İsa’nın biçim ve şeklinde tanıyabilmektedirler. İsa’nın, Tanrı’nın canlı bir imgesi olduğu kabul edilmesinden dolayı “Tanrı” kavramı resim yoluyla antropomorfik² bir şekilde de ifade edilebilmektedir. İmgenin vahyin bir geliş şekli olarak kabul edilmesiyle ikonaların temeli, kendisi de vahiy olarak görülen İsa’ya, diğer bir değişle Enkarnasyon³ olayına dayandırılmaktadır. Bu itibarla teolojik olarak Enkarnasyon’a dayandırılmak suretiyle Tanrı’yla bütünleşmiş insanın bir tasviri ve vahyin bir kanıtı olarak kabul edilen

² İnsan biçimcilik olarak da adlandırılan *Antropomorfizm*, insanî niteliklerin başka bir varlığa atfedilmesini ifade etmektedir.

³ “Ete Dönüşme” anlamına gelen Latince “*Incarnatio*” kelimesinden türetilmiş olan *Enkarnasyon* sözcüğü, Tanrı’nın İsa’nın suretinde dünyaya inerek insanların arasında yaşadığını savunan Hristiyanlık doktrini olarak tanımlanmaktadır (Lázaro, 2019, s. 6).

ikonaların doğrudan Tanrı'dan gelen mesajlar içerdiğine inanılmıştır (Uspenski ve Otero'dan aktaran Lázaro, 2019, s. 18, 19).

İkonaları, *İbadet İkonaları* ve *Tanımlayıcı-Didaktik İkonalar* olarak iki ana başlık altında toplamak mümkündür. İlk grup içinde daha çok Ortodoks ikonaları yer alır ve Ortodoks inancı ve törenleri hakkında bilgi sahibi olmayanların kavrayamayacağı ibadet ikonalarını içermektedir (Resim 4, Resim 5). Bu ikonalar kendine özgü kurallar ve niteliklere sahip olup, Ortodoks inancının ruhunu ve özünü yansıtmaktadırlar. Tanımlayıcı ve didaktik ikonalar olarak ifade edilen ikinci gruptaki ikonalar ise Katolik dünyasındaki ikona kavramını ve abidevî resim sanatı ikonografyasının işlev ve gelişimini karşılamaktadırlar. Tevrat ve İncil'de geçen olaylar, İsa'nın, Meryem'in, azizlerin, şehitlerin yaşamları ve yaptıkları işler tanımlayıcı ve didaktik ikonaların konularını oluştururken, ibadet ikonalarında ise yalnızca kutsal kişilerin tasvirlerine yer verilmiştir (Akkaya, 2014, s. 12). Bu tasvirler Ortodoks kiliselerinde birer ibadet unsuru olarak kabul edilmiş ve büyük bir öneme sahip olmuşlardır.



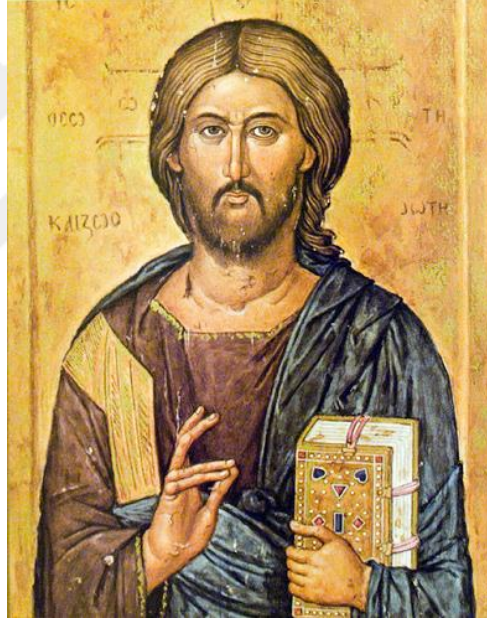
Resim 4: *Bakire Meryem ve Çocuk İsa (Theotokos)*, 867, Mozaik. Ayasofya Camii Apsisi, İstanbul, Türkiye.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Apse_mosaic_Hagia_Sophia_Virgin_and_Child.jpg
E.T. 01/04/2021

Katolik dünyasında halkı eğitmeyi ve Hristiyanlığı resim aracılığıyla öğretmeyi amaçlayan dinî resim anlayışına karşın Ortodoks dünyasındaki ikonaların rolü ve önemi

farklıdır. Kutsal kabul edilen bu ikonaların asıl amacı öğretmek, eğitmek değil, hizmet amacına yönelik ibadet etmeye bir aracı olarak kutsal ışığa bir yol oluşturmaya çalışmaktır. “Bu bakımdan ibadet unsuru olarak kullanılan Ortodoks İkonalarının resimleriyle bütünleşmek yoluyla o resmin arkasında var olan esasa (gerçeğe) ulaşılacağı fikri, ibadet ikonalarına farklı bir nitelik kazandırmıştır” (Akkaya, 2014, s. 11).

İkonalar, litürjik⁴ fonksiyonu olup olmamasına göre *kutsal (kült) ikon* ve *profan (sanatsal) ikon* olmak üzere iki ana tür olarak ayrılmaktadır (Otero’dan aktaran Lázaro, 2019, s. 10). Bu ayrımın yanı sıra, 10. yüzyıl sonunda azizlerin yaşam öykülerinin *Menologya* denilen bir kitapta toplanmasıyla Bizans resim sanatında *Takvim İkonaları (Menologya İkonaları)* denilen yeni bir tür de ortaya çıkmıştır (Ötüken, 1997, s. 836).



Resim 5: *Pantokrator (Evrenin Hâkimi) İsa Mesih, 14. yüzyıl. Makedonya.*

Kaynak: <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Jesusicon.jpg> E.T. 01/04/2021

Kutsal ikonaların litürjik fonksiyonları varken profan ikonalarının sanatsal ve dekoratif fonksiyonlar taşıdıkları ve sadece sanat gözüyle incelenebildikleri söylenebilir. Kutsal ikona türünün anlamı manevî değerine bakılarak ortaya çıkarken, profan ikonanın anlamı ise teknik değerine göre ortaya çıkmaktadır. Kutsal ikonun yapılışındaki amaç manevî olarak Tanrı’ya hizmet iken, profan ikonun yapılışında ise dünyevî bir bakış

⁴ Latince “*Liturgia*” sözcüğünden gelen Litürji terimi, Hristiyanlıkta gerçekleştirilen dinî kültler, törenler ve ayinlerin tümünü ifade etmektedir (Lázaro, 2019, s. 8).

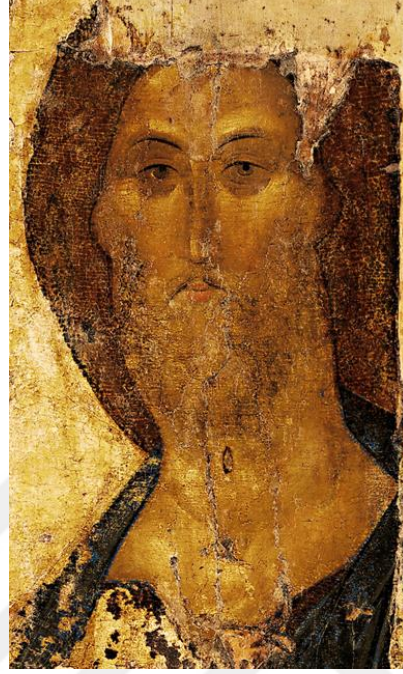
açısıyla sanatçısına veya insanlığa hizmet etmesi amaçlanmaktadır. Buradan yola çıkarak ikonaların üç farklı ana fonksiyonlarından bahsedilir: *anabatik* fonksiyon, *katabatik*⁵ fonksiyon ve *dekoratif* fonksiyon. Anabatik ve katabatik fonksiyonlar kutsal ikonuna ait fonksiyonlar iken, dekoratif fonksiyon ise profan ikonuna aittir. İkonun anabatik fonksiyonu, tapınma eylemini ifade eden, ikon aracılığıyla Tanrı'ya tapınmaya yönelik bir fonksiyon iken, katabatik fonksiyon, ikona üzerinden anlaşılabilen vahyin gerçeklerini anlayarak Hristiyanların inançlarını geliştirmelerini sağlayan, vahyi alma eylemine yönelik bir fonksiyondur. Anabatik fonksiyonda kuldan Tanrı'ya, katabatik fonksiyonda ise Tanrı'dan kula doğru bir yönelim söz konusudur. İkonun dekoratif fonksiyonu ise dinî motifler içeren, ancak litürjik kullanım taşımayan profan ikona ait olup, ikonun fonksiyonu ve teknik anlamı sanatsal bir perspektiften incelenmeye alınmaktadır. Kutsal ikon ile profan ikonun arasında esas olan fark, kutsal ikonun Tanrı'yı övmek amacına yönelik, çıkarsız ve gönüllü bir şekilde yapılırken, profan ikonun ise, kedisini yapan sanatçısını övmek maksadıyla yapılmasında yatmaktadır. Dolayısıyla, kutsal ikonlarda sanatçıların imzaları bulunmamalıdır (Tejada'dan aktaran Lázaro, 2019, s. 11).

Ortodoks inancına göre Bizans ikonalarının kaynağını *ilahî aracılık ile yaratılmış imgeler* oluşturmaktadır. Bu ikonaların içlerinde kökenleri itibarıyla mucizevî bir niteliğe sahip "*Acheiropoietoi*" olanlar, yani insan elinden çıkmamış olduğu kabul edilenler de vardır (Akkaya, 2014, s. 12; Farthing, 2012, s. 75). Bu terim, İsa'nın na'sının üzerine kefen olarak serilen keten bir kumaşı ve bu kumaşın üzerinde belirlediğine inanılan yüzünün silüetini ifade etmektedir. Bu silüet sonraki tüm ikonalar için şematik bir ilk örnek olarak kullanılmıştır (Farthing, 2012, s. 75).

İkonaların en genel amacı, soyut bir varlık olan Tanrı'yla insan arasında bir tür iletişim köprüsü kurarak, Tanrı'yla bütünleşme yolunda ona yardımcı olmaktır. İnsanın, kaynağını anlayarak manevî bir tecrübe yaşamasını ifade eden *anamnez* olgusunun oluşmasını sağlayan, ikonanın sahip olduğu sembolik özelliştir. Bu gerçeğin somut bir şekilde ifade edilmesi için de resimden faydalanılmaktadır. Dolayısıyla ikon, insanın

⁵ *Anabatik* terimi, Yunancada "*Yükseliş*" anlamına gelen "*Anabasis*" sözcüğünden türetilen bir sıfat olup, Hristiyanlık teolojisinde kurtuluş yoluna yönelmek veya Tanrı'ya dönmekle ilgili durumları ifade etmektedir; *Katabatik* terimi ise Yunancada "*İniş*" anlamına gelen "*Katabasis*" kelimesinden türetilmiş olan, Tanrı'nın varlığının farkına varmak ya da indirilen vahyi karşılamakla ilgili durumları ifade etmek için kullanılan bir sıfattır (Lázaro, 2019, s. 10).

Tanrı'yla irtibata geçmesini ve *asetizm* olarak ifade edilen, insanın manevî hayata odaklanıp, maddî yaşantıdan uzaklaşması yollarını sağlayan mutlak bir semboldür (Uspenski ve Zibawi'den aktaran Lázaro, 2019, s. 6).



Resim 6: Andrei Rublev, *Deesis 'ten* ("Zvenigorod") *Yüce İsa [Kurtarıcı İsa]* (ayrıntı), yak. 1410, 158 x 106 cm, Ahşap üzerine tempera. Tretyakov Devlet Galerisi (Gosudarstvennaya Tret'yakovskaya Galereya), Oda 60, Moskova, Rusya.

Kaynak: <https://my.tretyakov.ru/app/masterpiece/8772> E.T. 01/04/2021

Şematik bir üslûpla yapılan ikonalarda sembolik bir dil kullanılmaktadır. Elbiselerin kıvrımlarından renk geçişlerine kadar birçok unsur sembolik bir ifade ile resmedilmektedir. Tasvir edilme şekilleri kilise tarafından belirlenen ikonalarda figürlerin yer aldığı mekânlar da gerçek mekânlar değildirler. Dünya hayatının geçici, ahiretin ise ebedî olduğu düşüncesi doğrultusunda figürler, frontalite ilkesine göre cepheden bakacak şekilde, tanrısal mekânın bir sembolü olarak kabul edilen altın yaldızlı bir fon üzerinde yer almışlardır (Yaşar, 2019, s. 81). Ayrıca ikonalarda zaman ve mekânın sınırlarına bağlanmayı engelleyecek bir perspektif uygulamasına gidilmiştir. İkonaların en belirgin özellikleri haline gelen, tasvir edilen karakterleri sahip oldukları öneme göre sıralayan önem perspektifi ile bu karakterleri izleyiciye yakınlaştırmayı sağlayan tersten perspektif kullanılmıştır (Otero, Uspenski ve Zibawi'den aktaran Lázaro, 2019, s. 25). Bizans ikonaları Tanrı'yı göstermek değil, Tanrısal ışığı mecazi

anlamda görünür kılmak amacıyla olduklarından, gerçeklikten uzaktırlar. Tanrısal olanın tek bir noktada olmaması, her zaman ve her yerde olması inancının bir göstergesi olarak Tanrısalılığı ifade eden ışık, figürlerin arkasından ve içinden gelmektedir. Bundan dolayı ikonalarda kullanılan perspektif de doğru ve bilimsel perspektif özellikleri taşımamaktadır (Yaşar, 2019, s. 82).

Simgesel anlatımıyla ön plana çıkan Orta Çağ portrelerinin sayısı diğer dönemlere kıyasla oldukça azdır. Bunun altında yatan en büyük etmen, Hristiyanlığın ilk dönemlerinden itibaren Tanrı ve İsa'nın tasvir edilmesinin dinî açıdan uygun görülmemesidir. Skolastik düşünce yapısının egemen olduğu Orta Çağ dönemi boyunca sanat olarak tasvirin kullanılmasına yönelik uzun süren tartışmalar söz konusu olmuş, hatta üç boyutlu heykel, Ortodoks kilisesi tarafından tamamen yasaklanmıştır. Bu bakımdan heykel sanatlarının Bizans'a bağlı Ortodoks dünyasında gelişmediği görülmektedir (Turani, 2010, s. 212). M.S. 726-842 yılları arasını kapsayan İkonoklazm (ikonakırıcı) dönemde ise tasvir tamamen yasaklanmıştır. Ancak 778-813 yılları arasında ikona yanlısı hükümdarların Bizans tahtına geçtiği ara dönemde ve İmparatoriçe Theodora'nın iktidara geldikten sonra tasvir yasağına son verdiği 843 yılından sonra ikonaların yine yaygınlaşmaya başlamasıyla birlikte portre uygulamalarına rastlanmaktadır (Köroğlu, 1994, s. 3, 22, 33). Bununla birlikte bu dönemde yapılan bu ikon resimleri portre sanatının gelişmesinde öncü bir rol üstlenmişlerdir. “Helenistik Çağ, Roma ve Mısır'ın son zamanlarında, önemle kullanılmış olan bu teknik, natüralist bir portre sanatının gelişmesine sebep olmuştu[r]” (Turani, 2010, s. 214).

BÖLÜM 3: RÖNESANS'TAN MODERNİZME KADAR PORTRECİLİK ANLAYIŞI

Orta Çağ dönemi gibi portrecilik konusunda kısıtlayıcı ve üretim bakımından verimsiz bir dönem sonrasında bu kapsamdaki en önemli adımlar Rönesans döneminde atılmıştır. Rönesans portreciliği modelini en ince ayrıntısına kadar inceleyen biçimcilik özelliğiyle belirginlik kazanmaktadır (İskender, 1997, s. 1504).

Rönesans dönemi, Avrupa'nın toplumsal yapısı üzerinde köklü birtakım değişikliklerin yaşandığı, ciddi kırılmaların gerçekleştiği bir dönemdir. Modern devlet ve toplumun ilk tohumlarının bu dönemde atılmaya başlandığı söylenebilir (bkz. Tanilli, 1995). Toplumların sosyal, siyasal ve ekonomik yapıları ve bu yapılarda gerçekleşen değişimler doğrudan sanatı da etkilemektedir. Avrupa'nın Rönesans ve öncesi sosyo-politik ve sosyo-ekonomik durumu hakkında verilecek kısa bilgiler, Rönesans sanatının temel özelliklerinin daha kolay anlaşılmasını sağlayacaktır. Bu kapsamda portrecilik anlayışının gelişimine etki eden unsurlar başlıklar halinde ele alınacaktır.

3.1. Rönesans Öncesi Avrupa'nın Sosyo-Ekonomik ve Siyasî Durumu

14. ve 15. yüzyıllar, Avrupa'da kargaşanın hâkim olduğu yüzyıllar olmuştur. Kıtlığın ve veba, dizanteri, çiçek hastalığı gibi bazı hastalıkların yanı sıra tüm Avrupa'da hâkim olan savaşlar, silahlı çatışmalar, Avrupa'yı geniş bir ekonomik durgunluğa ve sosyal bunalıma sokmuştur (Tanilli, 1995, s. 469).

1310-1321 arasında, Avrupa ülkelerinde su baskınları, fırtınalar, kuraklık ve açlıklar yaşanmıştır. 1310 civarında başlayan, Avrupa'da daha önce hiç görülmemiş sıcaklık düşüşleri ve yükselişlerini, şiddetli fırtınalar, sağanak yağmurlar ve su baskınları izlemiştir. İklimdeki bu ani değişiklikler ürünlerin tarlalarda çürümelerine yol açmıştır (Bauer, 2014, s. 495, 496). Akabinde kıtlık baş göstermiş, nüfusun büyük bir kısmını oluşturan köylü kitlesi kıtlıktan daha çok zarar görmüştür. Tohumluk tahıllar tüketilmiş, depolar boşalmıştır. Çıplak olan tarlaların gelecekte sürülmesi için elzem olan koşum hayvanların kesildiği görülmektedir. Büyük-küçükbaş hayvanlar telef olmuştur. Her gün, erkek kadın, zengin yoksul, genç yaşlı onlarca insan ölmektedir. Bauer'in aktarımıyla “Büyük Kıtlık, Avrupa nüfusunun kadın erkek onda birini götür[müş]; bazı yerlerde ölüm oranı nüfusun dörtte birine kadar ulaş[mıştır]” (Bauer, 2014, s. 499).

Avrupa'yı kasıp kavuran kıtlığın arkasından 1338-1353 arası veba salgını başlamış, milyonlarca insan hayatını kaybetmiştir (Bauer, 2014, s. 563). Vebanın yanı sıra İngiltere ve Fransa arasında yaşanan 100 Yıl Savaşları, ardından İngiltere'de patlak veren, *İki Gül Savaşları* adıyla bilinen iç savaş, Avrupa nüfusunun ciddi oranlarda azalmasına neden olmuştur. İngiltere ve Fransa gibi bazı ülkelerde nüfusun üçte biri, kimi kaynaklara göre ise yarısı yok olmuştur. Hastalıklar ve çatışmalar “doğumları, iş hayatını ve uygarlığı durdur[muş]tur” (Faure, 1992, s. 32).

Azalan nüfus dolayısıyla gerek tarımda, gerekse diğer ekonomik faaliyetlerde azalmalar görülmektedir. “Büyük keşifler, muazzam inşaatlar, finansal ve sınai yoğunlaşmalar, yeni ekonomik ünitelerin oluşması, beslenme ve kültür gereksinimleri, yapılaşmakta olan insan kitlelerine sıkı sıkıya bağlıdır” (Faure, 1992, s. 31). Derebeylikler azalan nüfus nedeniyle gerekli iş gücünü bulamamış ve servetlerini gitgide kaybetmeye başlamışlardır. İç ve dış savaşlarda çok kayıp vermeleri, topların ve mancınıkların “şatoların hakkından gelme”lerinden daha çok derebeyliklerin çöküşünün asıl sebebi, bu servetlerini yitirmiş olmalarında yatmaktadır. Sadece savaşlar, iç çatışmalar veya siyasî çalkantılar değil; veba salgınları, savaşlar, eşkıya çeteleri gibi nedenlerle köylü sayısı azaldığından, 15. yüzyılın sonunda toprağa bağlı gelir düşüşü sebebiyle derebeylerin servetlerinin kaynağında meydana gelen azalma bu çöküşü etkilemiştir (Faure, 1992, s. 39). Ekonomik dengesizlik ve sınıflar arası farklılıklar, başta esnaf ve köylüler olmak üzere toplumun birçok kesimini, başkaldırıya varan bir takım sosyal çatışmalara sürüklemiştir. Bozulan siyasî denge devletleri karşı karşıya getirmiş, iç karışıklıklara yol açmıştır (Faure, 1992, s. 37; Tanilli, 1995, s. 502). İnsan yokluğundan tarım arazileri boş kalmış, eşkıyalık yerleşik bir hastalık haline gelmiş; iç savaşlar, köylü ayaklanmaları, Avrupa'yı yanmış, yıkılmış, terkedilmiş, çalılığa dönüştüren sosyal bir hastalık halini almıştır (Faure, 1992, s. 32).

Siyasî alanda meydana gelen kopuşlarla birlikte, Kilise ve üniversitelerde de zıtlıklar ve çelişkiler baş göstermiştir. Papalık içinde birtakım skandalların meydana gelmesi, halkın sefaleti karşısında Papalığın lüks ve zenginlik içinde yüzmesi gibi nedenlerle Kilise itibarını kaybetmeye başlamıştır (Tanilli, 1995, s. 477). Jules Michelet'nin ifade ettiği gibi, “Kilise, hiçbir zaman eşi görülmemiş korkunç bir kolluk gücüyle donanmış bir monarşi, bir hükümet olmuştur” (1998, s. 24). Papalığın bu evrensel egemenlik savlarına darbe vurulmuş, Fransa kralıyla Papa arasında baş gösteren mücadele,

Papa'nın aleyhine sonuçlanmıştır. Böylece Papalığın, krallıkların iç işlerine müdahale etme hakkı olmadığı ilan edilmiştir. Bu mücadelenin sonucunda, devletlerin ve hükümdarların iç işlerine Papaların karışamayacakları gösterilmiş; devletlerin hükümlerliliği Papalık karşısında onaylanmıştır. Bunu büyük buhranlar izlemiştir. Fransız kralı, kendisine yandaş olan bir Papa seçtirmiş ve Papaların Fransa'ya, Avignon'a yerleşmelerini sağlamıştır. Bu durum, Hristiyan dünyasında Papalığın gücünü zayıflatmıştır. Hristiyan diğer uluslar, Fransız krallarının esiri olarak gördükleri Avignon Papalarına karşılık, Kilise'nin merkezi olarak Roma'yı tanımışlardır. Papalığın bu konumu çok ağır krizler doğurmuştur. "Büyük Şizma" veya "Büyük Hizip" adı verilen bu olayla, Hristiyan dünyası, 1378-1417 arasında, birbirine rakip papalar arasında parçalanmıştır. Hristiyanlar arasında papaların meşruiyeti konusunda mücadeleler baş göstermiştir. Birbirleriyle mücadelelerini sürdürmeleri için daha çok kaynağa ihtiyaç duymaları, Papaların kilise memuriyetlerini satmalarına ve bütün Hristiyan ülkelerinden yeni vergiler toplamalarına yol açmış, rüşvete ve kayırmacılığa düşmelerine sebep olmuştur; Papaların daha çok maddî kaygı taşımaları, Kiliselerin etkinliklerini tamamen kırmıştır. Şizma'nın ardından Hristiyan dünyasında yeni heretik akımlar ortaya çıkmıştır. Bu heretik doktrinler, papanın dinî otoritesine hücum ederek, Hristiyanların kurtuluşu için, papanın ve Kilise'nin aracılığına gerek olmadığı fikrini ileri sürmüşlerdir. Ekonomik olarak da güç kaybeden kilise (Faure, 1992, s. 41,42), bu büyük buhranlar sonunda, Hristiyan dünyasında eski otoritesini kaybetmiştir (İnalçık, 2013, s. 14-16). Dinde sapmaların güç kazanması karşısında Papalığın baskıcı bir zorbalığa başvurup, Engizisyonu işletmesi ise hiçbir çözüm getirmemiş, Kilise saygınlığını alabildiğine yitirmiştir. Tüm bu gelişmeler Kilise içinde bir reform gerekliliğinin kafalarda yer etmesine neden olmuştur (Tanilli, 1995, s. 469).

Üniversitelerde de birtakım zayıflamalar meydana gelmiştir. Kendilerini ayakta tutan, düşünsel uğraşların uluslararası nitelikte olması ve siyasî iktidar karşısındaki bağımsızlık ilkeleri terkedilmiştir. Ulusal kıskançlıkların ve dinî uyuşmazlıklar etkisiyle üniversitelerin siyasete karışmaları da bu kurumların daha da yozlaşması yol açmıştır. Düşüncede, öğretilerde ve yöntemde gevşeme ve düşüş üniversitelerdeki gerileyişin, bütün Avrupa'da üniversite yaşamının içine düştüğü buhranın daha genel ve derin nedenleri olmuştur (Tanilli, 1995, s. 482).

Siyasî dengesizlik, bozulan iç dengeler, çoğalan hanedan bunalımları feodaliteyi yok olmaya doğru götürürken, monarşiler güç kazanmaya başlamış, yeni kurumlar deneme alanına sürülmüştür; “modern devlet, bu kurumlardan doğacaktır” (Tanilli, 1995, s. 502). Çetin geçen 14 ve 15. yüzyıllar boyunca, içine düştüğü buhrandan çıkmanın yolunu arayan batı, 15. yüzyılın sonlarına doğru, sorularına bıkıp usanmadan aradıkları yanıtları bulmaya başlayacaktır. Avrupa, 15. yüzyılın ikinci yarısında, nüfus olarak, ekonomik ve sosyal bakımdan bir yenilik dönemine girmeye başlamıştır (Tanilli, 1995, s. 579, 583).

Toprakların ve politikanın tek elde toplanması; devlette yeni kurumların oluşturulması; ordu, vergi ve hukuk sistemlerinin kurumsallaşarak yenilenmesi, Batı’da modern devletlerin ortaya çıkışını sağlamıştır. Güçlenen devlet, görevinin bilincine varmış; hiyerarşisini yenileştirip gençleşen toplumda, kamu düzeninin yeniden kurulmasıyla birlikte ekonomi de canlanmıştır (Tanilli, 1995, s. 579-581). Nüfus çoğalma eğilimine girmiştir. Bir hükümdarın, bir birliğin ya da ittifakın, barış ve ticaretin güvenliğini sağladığında nüfusun arttığı ve bu fazlalığın kullanılmaya hazır bir el emeği sağladığı görülmektedir (Faure, 1992, s. 35, 36). Nüfusun artmasıyla birlikte üretimde de artış gözlemlenmektedir. Siyasî olayların ekonomik etkenler önünde ortadan kalkın baskısı da, ticarî alış-veriş üzerinde olumlu bir etki oluşturmuştur. “İnsanlarla beraber, mallar, gelir ve zenginlik de artmaktadır” (Tanilli, 1995, s. 583).

Satış kaygısının gelişmesiyle birlikte artan teknik ilerlemeler, endüstriyel üretimi daha hızla geliştirmiştir. 1460 yılından başlayarak, özellikle Orta Avrupa’da, maden işletmeciliğinde ani bir atılım gözlemlenmektedir. Bu alanda teknik bilgi düzeyinin yükselmesiyle birlikte toprağı delme, yukarıya çekme ve havalandırmada pek çok yetkin yöntemler bulunmaya başlanmıştır. Su gücünün daha yaygın kullanımı da, demirhanelerin, dökümhanelerin ve fırınların üretim gücünü eskiye oranla kat kat artırmıştır. Gümüş, demir ve kömür madenciliğı yaygınlaşmaya başlamaktadır (Faure, 1992, s. 53, 54; Tanilli, 1995, s. 584).

Artan üretimle birlikte ekonomi güçlenmeye başlamıştır. Devletlerin, henüz gerçek bir ekonomi politikasının olmamasına karşın, hem siyasal hem toplumsal anlamda ekonomik etkenin sağladığı güç ve zenginlik hakkında daha açık bir bilinç oluşmaya başlamaktadır. Hemen her ülkede paranın düzeltilmesi yolunda bir politika

görülmektedir (Tanilli, 1995, s. 584, 585). Üretim artışının doğurduğu finans ihtiyacı, bu dönemde kredi ve sermaye sahiplerine başvurularak giderilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla bu dönem, sermayenin ekonomi içindeki akışının yoğunluk kazanmasının yanı sıra borçlanmanın da arttığı bir dönem olmuştur. Bununla birlikte Uluslararası ticaretin yaygınlaşmaya başlaması da yine bu döneme rastlamaktadır (Faure, 1992, s. 18; Tanilli, 1995, s. 588).

Feodalitenin zayıflamasıyla birlikte toprağa dayalı ekonomik düzen de zayıflamış, buna karşılık şehirlerde ticarete, endüstriyel üretim biçimine dayalı yeni bir ekonomi gelişmiştir. Ekonominin gelişmesiyle birlikte zenginleşen yeni bir toplumsal sınıf doğmuştur. Yeni Avrupa’da sosyal bakımdan en önemli olaylardan biri de, şüphesiz şehirlerde yaşayan, soylu olmayan toplulukların ve burjuva sınıfının daha da güçlenerek toplum içinde oldukça etkili bir sınıfa dönüşmeleridir. “Olağanüstü genişleyen sosyal ve ticarî yaşam, kredi kurumlarının hızla artışı Yeniçağ’ın önemli karakterlerinden biridir” (İnalçık, 2013, s. 5). Ekonominin dizginlerini eline geçirmiş olan burjuvanın, siyasî yaşamda da etkinliğinin gittikçe arttığı görülmektedir (Alatlı, 2010, s. 1060; Tanilli, 1995, s. 470).

Uzun bir karışıklık döneminin ardından Batılı toplumlar, geleceğe ve güzelliğe doğru yeni bir atılım için ortaya çıkardıkları araçlarla birlikte kendilerine ve geleceğe güvenle bakabilmeye başlamışlardır. 15. yüzyılın son on yılında, tutarlılığını ve birliğini yeniden bulmuş, zenginleşmenin ve büyümenin aydınlık ufuklarının farkına varmış bir medeniyetin görünümü ortaya çıkmıştır (Tanilli, 1995, s. 579).

3.2. Kavram Olarak Rönesans

Rönesans (*renaissance*), Fransızca bir kelime olup “yeniden doğuş” anlamına gelmektedir. Fransızca “*naissance*” (doğuş) sözcüğünden, yenileme, yineleme anlamı veren *re+* öneki eklenerek türetilmiştir. Kelime köken itibarıyla Latince’de yine “doğuş” anlamına gelen *nascentia* sözcüğüne dayanmaktadır. Bu sözcük ise Latince “*nasci, nati-*” (doğmak) fiilinden türetilmiştir (“Rönesans”, t.y.). Latince’de *renasci*, Vulgar Latince’de *renascere*, Fransızca’da *renaissance* İtalyanca’da *rinascimento* şeklinde kullanılmaktadır (Dinçer, 2008). T.D.K.’nın Türkçe sözlüğünde Rönesans, “XV. 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 akımı” şeklinde tarif edilmektedir (Akalin vd., 2009, s. 1662).

Rönesans sözcüğü genel anlamda, 15. yüzyılda İtalya’da başlayıp 16. yüzyılda doruk noktasına ulaşmış olan entelektüel bir etkinliği ifade etmektedir. Terim olarak daha önce klasik öğretinin yeniden doğuşunu tanımlamak üzere 15. yüzyılda kullanılmış olmasına karşılık, Rönesans terimi ilk kez 1550’de, Rönesans yazarlarından Vasari tarafından, sanatların yeniden doğuşunu ifade etmek amacıyla ele alınmıştır (Germaner, 1997c, s. 1584; Turani, 1975, s. 113).

“Rönesans, Orta Çağ’da hâkim olan ve Hristiyan dünyasını farklılıklarına rağmen benzeyen yanlarıyla bir medeniyet bütünlüğü içinde birleştiren ve esasta Hristiyan medeniyet sentezinin çözülmesinden sonra ortaya çıkan yeni bir kültür ve medeniyet olayı ve sentezidir. Bu kültür olayı XIV. yüzyılda başlamış, kendi kültür sentezini ve değerler hiyerarşisini oluşturmuş ve XVI. yüzyılın sonunda devrini tamamlamış, XVII. yüzyılda yeni bir kültür ve medeniyet çözülmesi yaşamıştır.” (Kantarcıoğlu, 2009, s. 47)

Bugüne kadar Rönesans’la ilgili birçok farklı tanım ve tarif yapılmıştır. Her dönemin kendine özgü bir Rönesans tanımı olmaktadır. Bu dönemler, önemli ölçüde tarihçilerin kendi bakış açılarından geçmişi ne şekilde algıladıklarıyla ilgilidir (Yaşlıçimen, 2017, s. 4). “Rönesans’ın tarifine ilişkin açıklamalar da dönemsel Rönesans anlayışlarının geliştirilmesine bağlı olarak anlam genişlemesine ve farklılaşmasına uğramıştır” (Coşkun, 2012, s. 47). Rönesans’a ilişkin tanım ve açıklamalar, hem uzun bir geçmişe hem de geniş bir literatüre sahiptir; tarihî ve sosyolojik açıklamalardan kültür tarihine, estetik tartışmalardan sanat ve mimariye kadar büyük bir zenginlik göstermektedir. Rönesans, sürekli işlenen, yeniden yazılıp üretilen, sunulup satılan, zaman zaman yeniden inşa edilen, yeniden anlamlandırılan bir tarih alanı olarak ortaya çıkmaktadır (Coşkun, 2012, s. 45, 47).

Nicolas Boileau (1674) ve Dominique Bouhours’a (1675) göre Rönesans fikri, aslında kabataslak Antik Çağ’ın yeniden canlandırılmasından başka bir şey değildir. François Fénelon 1714’te yazdığı *Akademi’ye Mektuplar* adlı yapıtında, 16. yüzyıla Antik Çağ’ın geleneğini getirmek durumunda olan bu sözde tarih dönemini “Sanat ve Edebiyatın Yeniden Dirilişi” şeklinde tanımlamaktadır. Montesquieu ve Voltaire (1748) ile Antoine de Rivarol (1784) de bu anlamı yaygınlaştırırlar. Ernest Renan ise, felsefi olmaktan

ziyade sadece edebî bir hareket olarak gördüğü Rönesans'ı, uygar insanlığın gerçek geleneklerine bir dönüş olarak kabul etmektedir (Faure, 1992, s. 9). Ernst Bloch'a göre ise (2002, s. 7);

“Rönesans, yaygın şekilde yorumu yapıldığı gibi, geçmişteki bir şeyin, Antik Çağ'ın yeniden ortaya çıkışı değildir. İnsanoğlunun hiçbir zaman tasarlamadığı bir dönemin doğuşudur; yeryüzünde hiçbir zaman görülmeyen kişilerin ortaya çıkışıdır. Bunlar ortaya çıktılar ve yapıtlarını gerçekleştirdiler; bir ilkbahardı, yeni bir yola koyulmuştu bu.”

Ayrıca Bloch, Friedrich Engels'in Rönesans'ı “dünyanın o ana kadar bildiği en önemli ilerici değişim” olarak tanımladığını aktarmaktadır (2002, s. 7). Sonradan bu “yeniden doğuş” düşüncesinin sistemli bir şekilde geliştirildiği görülmektedir. “Terimin anlamının edebiyat ve sanat etkinliği olarak belli bir dönemi içermesi ve yaygınlaşması 18.yy'da başlamıştır” (Germaner, 1997c, s. 1584).

Fransız tarihçi Jules Michelet ve İsviçreli sanat tarihçisi Jacob Burckhardt ise Rönesans kelimesine gerçek anlamını kazandıran kişiler olmuştur (Yıldırım, 2020, s. 186). Rönesans kelimesi başlangıçta sadece Avrupa kültüründe Eski Çağ'ın ruhsal ve biçimsel değerlerini yeniden yaşamaya yönelik bir hareketi ifade etmek için kullanılırken, 19. yüzyılda, özellikle Michelet ve Burckhardt'ın etkileriyle daha kapsayıcı bir tanım yapılarak Orta Çağ'ın otoriter ve ilahiyatçı anlayışına bir tepki; dünyanın ve insanın keşfi; dinden uzak, hür ve tenkitçi bir bireyciliğin ortaya çıkmasını ifade eden bir anlam kazanmıştır (Coşkun, 2012, s. 47). Burckhardt'ın İtalyan Rönesansı hakkındaki görüşleri bugün bile etkinliğini korumaktadır (Burke, 2015, s. 20). İncelenen alanın genişliği nedeniyle Burckhardt'ın çalışması, kendi konusunun çok ötesinde, Avrupa kültür tarihi için bir model ve kaynak haline gelmiştir (Le Goff, 2016, s. 37).

Michelet'ye göre (1998, s. 17) Rönesans, “bilgin için, eski çağ bilgilerinin yenileştirilmesi; hukukçular için de, eski âdetlerimizin alt üst oluşu üzerinde ışığın parıldamasıdır.” Bu dönemin değerini, gerçekte küçük ama önceki dönemlerden çok bu dönemin malı olarak kabul ettiği dünyanın ve insanın keşfine bağlar. Bu keşfin büyük ve doğal gelişmesi içinde, yerin keşfinden göğün keşfine kadar uzandığını ifade etmektedir (Michelet, 1948, s. 3, 4). “İnsan, bu yüzyılda kendi benliğini yeniden bulmuştur” (Michelet, 1948, s. 4); bir yandan kendisine yaşamın sırları açıklanırken,

beri yandan da “manevi varlığın sırlarına ermiştir. Tabiatın esasını anlamaya çalışmış, adalete, mantığa dayanmaya başlamıştır” (Michelet, 1948, s. 4). Yeni inancın dayandığı temellerin gerçekte derin olduğunu ifade etmektedir Michelet. Yeniden ortaya çıkarılan Eski Çağ ile Yeni Çağ’ın duygu bakımından birbirine benzediğini ileri sürmekte, yeni yeni anlaşılmaya başlanan Doğu’nun Batı’ya elini uzattığını, “nihayet zamanda ve mekânda insanlık ailesini oluşturan öğelerin mutlu” bir kaynaşmasının başlamakta olduğunu belirtmektedir (Michelet, 1998, s. 18). Yeni Çağ’ın, büyük bir iradenin kahramanca atılımı olduğunu iddia etmektedir. “Özgür düşüncenin, bilimin ve aynı zamanda çocukluğun egemen olduğu” bir dönemdir Rönesans (Michelet, 1998, s. 23, 61). Mimarının insan olduğu ve başrolünde herkesin olduğu bu büyük değişimden küçücük haliyle modern dünya çıkacaktır (Michelet, 1995, s. 339). “Modern devir bu kalabalığın öne çıkışıdır, bu dilsiz dünyanın sesinin çıkmaya başladığı gerçekten kutsanmış bir andır” (Michelet, 1995, s. 339; aktaran Le Goff, 2016, s. 36).

Jacob Burckhardt ise Rönesans döneminde ortaya çıkan antik geleneğin, estetik açıdan saf ve idealleştirilmiş güzel sanatlar ile soyut bir düşünsel çerçevenin doğmasına neden olduğunu ileri sürmüştür. Buna göre Antik Çağ’dan bize geçen uygarlık değerleri, geç Orta Çağ barbarlığının toplumsal ve düşünsel çöküntüsünden kurtarılıp yeniden canlandırılmalıdır (Jardine ve Brotton, 2006, s. 13). Burckhardt antikiteye dönüşü kabul etmekle beraber, Rönesans’ın temelinde yatan şeyin tek başına antik duygu ve düşüncenin yeniden canlandırılmasından ibaret olmadığını, onun “İtalyan ruhu” olarak ifade ettiği şey ile kaynaştırılması olduğunu öne sürmüştür (Burckhardt, 1957, s. 244; Burke, 2015, s. 20). Bununla birlikte, klasiğin yeniden dirilişi konusunu tanımlamak ve ayırt etmek İtalyan ruhu olgusuna göre daha kolay olduğundan, ardından gelen birçok geç dönem araştırmacı da bu kavram üzerine yoğunlaşmayı tercih etmişlerdir (Burke, 2015, s. 21). Burckhardt’a göre, Rönesans hareketinin Avrupa tarihinde sahip olduğu önemi, onun modern olanın başlangıcı olmasında yatmaktadır. Modern Avrupa’nın çocuklarından ilkinin İtalya’da doğmuş olduğunu ifade etmektedir (Burckhardt, 1957, s. 186). Rönesans, bireyciliğin olağanüstü geliştiği bir dönemdir. Orta Çağ’ın din, toplumsal çevre ve cemaat tarafından bireyin kısıtlandığı uygulamalarının aksine, Rönesans insanı herhangi bir engelle karşılaşmadan kişiliğini geliştirebilmiştir. Rönesans, dünya insanların çağıdır (Le Goff, 2016, s. 38). Bireysel gelişimin yanında “XV. yüzyıl her[] şeyden evvel çok-terafli insanlar asrıdır” (Burckhardt, 1957, s. 196).

Burckhardt'a göre Rönesans'ın odak noktasını, Hümanizmanın temelini oluşturan insanın keşfedilmesinin yanı sıra dünyanın da keşfi oluşturmaktadır (Le Goff, 2016, s. 39). Dünya keşfedilirken, doğanın güzellikleri de gözler önüne serilmektedir.

Bununla birlikte Rönesans'a ilişkin açıklamaların iki ayrı Rönesans anlayışının meydana getirdiği iki ana dönem çerçevesinde ele alındığı görülmektedir. İlki, Michelet ve Burckhardt'ın eserlerinin, dönemin Rönesans anlayışının oluşmasında merkezî rol üstlendiği 19. yüzyıl tarih yazıcılığının inşa ettiği anlayış; ikincisi ise iki dünya savaşı arası dönemde başlayıp, ikinci dünya savaşından günümüze kadar uzanan 20. yüzyıl tarih yazımının geliştirdiği Rönesans açıklaması (Coşkun, 2012, s. 46). Her iki dönemin Rönesans anlayışı birbirinden farklı değerlendirmeler etrafında ele alınmaktadır.

“19. yüzyılın Rönesans anlayışı, daha ziyade Aydınlanmacı tarih görüşlerinin tesiri altında oluşmuştur. Dönemin Rönesans anlayışı doğrudan bir ortaçağ eleştirisi ve karşıtlığı ekseninde geliştirilmiştir. 19. yüzyıl Rönesans anlayışı bir yandan Aydınlanmanın açtığı tartışma ve yeni eğilimlerle beslenirken, diğer yandan 19. yüzyılda yakalanan ve sistemli bir dünya egemenliğine dönüştürülmek istenen Batı üstünlüğü ile de belirlenir. Üstünlüğün temellendirilmesi ve bir tarihi süreç olarak inşa edilmesi ihtiyacı dönemin Rönesans anlayışının biçimlenmesinde belirleyici olmuştur.” (Coşkun, 2012, s. 46, 47)

20. yüzyıl tarih yazımında ise, 19. yüzyıl tarih yazımının eleştirisiyle birlikte daha kuşatıcı, daha nesnel ve bir o kadar da tartışma dışı ve üstü kalmaya özen gösteren bir üst dil kullanılmıştır. Aydınlanmacı dilden ve 19. yüzyıla ait Avrupa-merkezci perspektiflerden arınmaya ilişkin tutumla birlikte, 20. yüzyıl ilişkilerine uygun bir okuma biçiminin inşasına yönelik arayış ve açıklamalar bu yüzyılda yaygınlık kazanmıştır. Bununla birlikte bu dönemde 19. yüzyıl açıklamalarından bütünüyle de vazgeçilmiş değildir. Bir vazgeçme tutumundan çok bir gözden geçirme, yeni koşullara uyarlama söz konusudur. Bu anlamda, 20. yüzyıl Batı tarih yazımının Rönesans'a ilişkin açıklamaları, Orta Çağ eleştirisinde somutlaşan 19. yüzyıl Rönesans anlayışının Batı tarihini ele alma ve açıklamadaki yetersizliği ve meydana getirdiği düzensizliği aşma çabası olarak öne çıkmaktadır (Coşkun, 2012, s. 47).

Bir görüşe göre, Roma İmparatorluğunun çöküşünden sonra karanlık bir Orta Çağ döneminin yaşandığı, ardından Rönesans'la birlikte klasik kültürün yeniden doğduğu düşüncesinin, 14. ve 15. yüzyıl hümanist İtalyan bilginleri tarafından ortaya atılıp

propagandası yapılmış bir efsaneden ibaret olduğu kabul edilmektedir (Fleming ve Honour, 2016: 416). Orta Çağ ile Rönesans arasında bir zamanlar inanıldığı gibi keskin bir kırılma da yaşanmamıştır (Shiner, 2017, s. 44). Günümüzün modern tarihi tüm geçmişi içinde taşımaktadır. Dolayısıyla tarihte geçmiş ile ilgisi kalmamış bir zaman, bir durum düşünülemez. Yeni bir çağ olarak Rönesans’tan bahsedilirken, kendisinden önceki devirlerle ilgisi bulunmayan, tamamen yeni bir yaşam merhalesi anlaşılmamalıdır. Değişim yavaş yavaş ilerleyen bir gelişme şeklinde gerçekleşmiş, geçmiş dönemin izleri, etkileri bir yandan Yeni Çağ’da da devam etmiştir (İnalcık, 2013, s. 3). “Büyük devrimler bile geçmişi bir anda tümüyle bir yana atamaz” (İnalcık, 2013, s. 3). Erwin Panofsky, “bir” Rönesans’tan değil, birçok “rönesanslar”dan bahsetmektedir. Diğer rönesanslar, terimin dar anlamıyla büyük “R” ile yazılan Rönesans’tan önce gelmiş ve onun bir anlamda habercileri olmuşlardır (aktaran Le Goff, 2016, s. 50). 20. yüzyılın en önemli Orta Çağ uzmanlarından, *Nouvelle histoire* (Yeni Tarih) akımının önemli isimleri arasında yer alan, *Annales Okulu* ekolünden gelen Jacques Le Goff’a göre “Rönesans, ne kadar önemli olursa olsun, tarihsel süre içinde tek başına ele alınmayı ne denli hak ederse etsin, [...] ayrı bir dönemi temsil etmemektedir: Uzun bir Ortaçağ’ın son rönesansını oluşturmaktadır” (Le Goff, 2016, s. 54). Rönesans, aslında Avrupa’da yaşanan uzun bir Orta Çağ’ın sonlarına denk gelen ve 18. yüzyılın ortalarına kadar uzanan bir dönemi ifade etmektedir. Bu dönemde dikkate değer birçok gelişme meydana gelmişse de, Rönesans, öncesi ve sonrasıyla birlikte ele alınmalıdır (Yaşlıçimen, 2017, s. 4; bkz. Le Goff, 2016, s. 73-92). “Rönesans, Batı toplumunun kültürel dinamizminin başlangıcı değildir; daha çok, zaten birkaç yüzyıllık olan ileri bir uygarlığın son derece önemli bir yeniden yönlendirilişidir” (Nauert, 2011, s. 4). Rönesans’la ilgili önemli bir çalışmaya imza atmış olan Walter H. Pater ise, Rönesans’ın bilinenin aksine, İtalyan kökenli değil, Fransız kökenli olduğuna inanmaktadır ve Rönesans’ın en mükemmel örneklerine, Fransızcanın ilk örnekleriyle Rönesans şairlerinden Joachim du Bellay’ın yazılarında rastlandığından bahsetmektedir (Pater’den aktaran Yıldırım, 2020, s. 186).

Günümüzde Rönesans kavramı, 20. yüzyıl tarih yazımının etkisine bağlı olarak daha da genişlemiş, kültürel olduğu kadar siyasî, ekonomik, teknik ve dinî bir Rönesans anlayışından söz edilmeye başlanmıştır. Bunun yanı sıra artık Rönesans’ın Orta Çağ karşıtlığı ve İtalya merkezli tanımlanması ve bu coğrafyadan başlayarak bütün

Avrupa'ya yayılması eksenindeki geleneksel açıklama biçimi de terk edilmiştir (Coşkun, 2012, s. 47).

Bununla birlikte bu dönemde Avrupa tarihi üzerinde etkili olan büyük ve derin değişikliklerin olduğu da muhakkaktır. Din, siyaset, bilim ve sanat alanlarında tamamen yeni birtakım gelişmeler olmuş ve zamanla bu etkenler Avrupa'nın sosyal ve siyasal yapısını değiştirecek bir duruma gelmiştir. Avrupa tarihindeki bu köklü değişiklikler, her şeyden önce ruhsal değişikliklerdir. İnsanlığın özgürlüğü, bireyselliğin ön plana çıkması, bu değişikliğin temel nedenleri arasındadır. Bu dönemde birey, Orta Çağ boyunca kendisini bağlayan yetkelerin zincirini kırmış, kendi yeteneklerini tam ve mutlak bir özgürlük içinde kullanmaya yönelmiştir. Kilisenin aracılığını reddetmiş, Tanrı'yı kendi hür vicdanı ile bulmak istemiştir. Rönesans'ın ortaya çıkardığı bu yeni birey, yeni büyük dinî hareketlerin ve Reform'un da etkisiyle evreni kendi hür aklı ile açıklamak, dünyanın ve hayatın güzelliklerini insanî varlığının bütün hürriyeti ile duymak istemiştir (İnalcık, 2013, s. 4).

3.3. Rönesans'ı Ortaya Çıkaran Etmenler

Avrupa'da Rönesans, tüm ülkelerde, aynı anda, aynı şartlar altında gerçekleşmemiş, farklı ülkelerde, farklı zaman dilimlerinde, farklı düzeylerde gelişme göstermiştir. Avrupa'da dönemin en şehirleşmiş bölgeleri olan Kuzey İtalya ve Güney Hollanda'yı merkez alan, 15. yüzyılda gerçekleşmiş iki ayrı Rönesans'ın varlığı görülmektedir (Burke, 2015, s. 95). Bununla birlikte Rönesans'ın gelişiminin ilk ve en önemli kısmı İtalya'da gerçekleştiğinden, Rönesans'ın İtalya'da başladığı genel kabul gören bir görüş olmuştur. Bu açıdan "İtalya[nın], diğer Avrupa ülkelerine birçok bakımdan örnek" (İnalcık, 2013, s. 13) teşkil ettiğine inanılır.

Rönesans'ın en ayırt edici özelliklerinin başında Antik Çağ'ı yeniden canlandırmaya ve onu taklit etmeye yönelik gelmektedir. Rönesans, ilk baştan itibaren Antik Çağ'ın taklit edilmesi ve canlandırılması anlamını taşımış, kendi kimliğini Roma ile ilişkilendirme temelinde klasik mirasla ilişki kurma çabası Rönesans'ın muhtevasını belirlemiştir (Coşkun, 2012, s. 48). 14 ve 15. yüzyıllarda yapılan kazıların sonucunda dönemin sanatçı ve bilginleri Antik Çağ'ı keşfetmişlerdir. "Bu dönemde 'Rönesans' terimiyle ifade edilmeye değer şey, 14., 15. ve 16. yüzyıldaki sanatçıların ve bilginlerin Antikçağı keşfetmeleridir" (Farago, 2017, s. 69). Bununla birlikte yapılan bu keşifler,

Antik Dönem'in bilgi ve tecrübesinin dönemin yapıtlarına yansıtılmasını sağlamıştır. Sanatın yeniden doğmasını tutkuyla isteyen Rönesans sanatçıları, Roma ve Eski Yunan kalıntılarını incelemiş ve kendi eserlerine aktarmışlardır (Gombrich, 1997, s. 235). Rönesans'ın büyük k şifleri bile keşif ve icatlarını, antik geleneklere bir geri dönüş olarak takdim etmişlerdir (Burke, 2015, s. 20).

Yunan-Roma sanatı, Rönesans için bir ideal olmuştur. Dolayısıyla Rönesans hareketi, Yunan-Roma üslûbunda klasik bir karakter özelliği taşımaktadır ( nalcık, 2013, s. 58). Eski Roma uygarlığının anayurdu olan İtalya hiçbir zaman bu uygarlıkla bağını koparmamıştır (Nauert, 2011, s. 15). Antik abideleri gözleri önünde duran, "Roma eserleri içinde yaşıyan, Roma kültür ve tarihini kendi kültür ve tarihleri olarak hisseden İtalyanlar, onu canlandırmaya, taklit etmeye çalışmakla doğal olarak mill  bir gelişime doğru" ( nalcık, 2013, s. 58) gitmişlerdir. Klasik geleneğin ayakta kalmaya devam etmiş olması, bazı Antik Romalı yazarların Orta  ağ boyunca okunmaya ve taklit edilmeye devam edilmiş olmaları, Roma Hukuku geleneğinin, İtalya'nın bazı bölgelerinde etkinliğini sürdürmüş olması gibi (Burke, 2015, s. 52, 53) bazı etkenler dolayısıyla İtalya, Rönesans'ın beşiği sayılması açısından  ne çıkmıştır.

Rönesans'ın İtalya'da ortaya çıkmış olmasının başlıca nedenleri arasında, 15. yüzyılda ülkede meydana gelen ekonomik canlanma da gösterilmektedir (Germaner, 1997c, s. 1584; Nauert, 2011, s. 13). Deniz ticaretinin gelişmesiyle birlikte Venedik ve Cenova gibi İtalyan cumhuriyetlerinin refah seviyeleri yükselmiş, hem Doğu ile yaptığı ticaret sayesinde hem de sanayii ve ekonomisinin gelişmesiyle birlikte İtalya, Avrupa'nın en zengin ülkesi haline gelmiştir. Dolayısıyla bu gelişmeyle birlikte bu dönemde Avrupa'da kent yaşamının en çok geliştiği, burjuva sınıfının en çok güçlendiği  lke İtalya olmuştur. Yeni yükselen zengin burjuva karşısında feodal soylular hâkimiyet ve baskılarını yitirmeye başlamış, bireyi sınırlandıran bağların kırılmasıyla birlikte zenginleşen bu kentlerde, bireyin yükselmesini ve gelişmesini sağlayan her türlü imkân hazır hale gelmiştir ( nalcık, 2013, s. 37, 58).

Antik dünyanın keşfedilmesiyle birlikte Antik Dönem el yazmaları da gün yüzüne çıkmaya başlamıştır. Avrupa'nın Antik Dönem'in bilgileriyle ilk teması, daha çok Antik Yunan ve Roma metinlerini Arapçaya çevirmiş olan Müslüman bilginlerinin aracılığıyla olmuştur. Yunan geleneğinin batıya aktarılmasında, özellikle 9. yüzyıldan 14. yüzyıla

kadar, Müslümanlar önemli rol oynamışlardır. Birçok Antik yazının Latinceye çevrilmesi, Yunanca aslından yapılmış Arapça çeviriler sayesinde mümkün olabilmıştır (Burke, 2015, s. 54).

Orta Çağ Avrupa'sında bilimle ilgili gelişmelerin başladığı dönemde Müslümanlar en zirvede olduğu dönemlerini yaşamaktadırlar (Sebetci, 2016, s. 93). Gelişen sosyal, siyasal ve ekonomik nedenlerle dışa açılma gereği duyan İslam toplumu, topraklarının büyük bir kısmını fethettiği antik kültürler ile yüz yüze gelmiş, o kültürlerin kaynaklarını İslam'ın ortak bilim ve kültür dili olan Arapçaya tercüme etmişlerdir (Karlığa, 2004, s. 211). Gerek Avrupa'da kurulmuş olan Endülüs-Emevî Devleti ve emirlikleri, gerekse Müslümanların Avrupa'ya doğru ilerleyen akınları ve Hristiyan dünyasının düzenlediği Haçlı seferleri sayesinde Avrupa insanı Doğu ve İslam kültür ve medeniyetiyle tanışmış, bu bölgedeki bilimsel ve teknik faaliyetlerle birlikte Arapçaya çevrilmiş Antik Dönem metinlerini de Avrupa'ya taşımışlardır. Avrupa'da uyanmaya başlayan öğrenme ve bilme isteği sayesinde Avrupalılar, Müslümanların Yunanca ya da diğer dillerden Arapçaya çevirdikleri bilimsel ve felsefi eserleri Latinceye çevirmeye başlamış, bunun neticesinde Avrupa'da yaygınlaşmaya başlayan tercüme faaliyetleri, Batı biliminin oluşmasında büyük bir etkiye sahip olmuştur (Karlığa, 2004, s. 235; Sebetci, 2016, s. 93, 97).

Rönesans döneminde bilgi ülküsünün yeniden dirilişi miti, genelde 1453'te İstanbul'un fethinden sonra Batı'ya gelen Bizanslı sığınmacılara dayandırılmaktadır (Burke, 2015, s. 47). Fetih'ten sonra birçok Bizans bilgini kitaplarını alarak İtalya'nın yolunu tutmuş ve bu sayede bilim ve felsefenin klasik kaynakları Batı'da daha fazla yayılmıştır (İnalcık, 2013, s. 61; Saliba, 2015, s. 194). Ancak bu geçiş, sanılan aksine bir kaçış değil, karşılıklı mübadele şeklinde gerçekleşmiştir (Faure, 1992, s. 100). “[...]o zamana kadar zaten yüzyıllardır Bizans medeniyeti ve İslam medeniyeti temas halinde”dir (Saliba, 2015, s. 194).

Ekonomik, sosyal, siyasal ve düşünsel koşullardaki gelişmeler ve değişimler, coğrafyada ufukların gelişmesine yol açmıştır (Tanilli, 1995, s. 603). Orta Çağ'ın son dönemlerinden başlayarak uzun süren araştırmalar sonucunda denizcilik, haritacılık ve astronomideki sürekli gelişmeler sayesinde 14. yüzyıldan itibaren Akdeniz gemilerinin Atlantik'te dolaşmaları sağlanmış, pusula, usturlap gibi yön bulmayı sağlayan yeni

aletlerin icadıyla birlikte deniz aşırı yolculuklar sonucu büyük coğrafi keşiflerin önü açılmıştır. Yeni dünyaların keşfiyle birlikte, bu bölgelerdeki gümüş ve altın gibi değerli madenler, kumaş ve baharat gibi maddeler Avrupa'ya akmış, bunun sonucunda Avrupa'nın genel refah seviyesi yükselmiştir (Faure, 1992, s. 29). Gerçekleşen bu “keşifler birçok Avrupalının hayal gücünü ciddi şekilde etkilemiş, hatta uzay ve zamandaki kendi konumlarını algılayışlarını bile değiştirmişti[r]” (Burke, 2015, s. 357).

Bu keşiflerin arkasından, aynı zamanda geniş bir sömürgeci yayılım da gelmiştir. Misyonerlik faaliyetleri, zafer arzusu ve zenginlik hırsıyla, başta Portekiz ve İspanya, ardından İngiltere, Fransa ve Hollanda, 16. ve 17. yüzyıllarda, Afrika ve Yeni Kıta'da sınırsız topraklar ele geçirmiş, bu bölgelerin bitmez tükenmez kaynaklarına el koyup sömürmüşlerdir (Tanilli, 1994, s. 35, 44). Madenlerde ve tarım işlerinde yerliler çalıştırılmış ve onlara akla hayale sığmaz zulümler yapılmıştır (İnalçık, 2013, s. 139). Gelişen sömürgecilikle birlikte köle ticareti yaygınlaşmaya başlamış, özellikle siyahî insan ticareti, 16. ve 17. yüzyıllarda en kazançlı uğraşlardan biri haline gelmiştir. Amerika'daki sömürge topraklarında kurulan şeker kamışı ve pamuk plantasyonlarında, Batı Afrika'dan getirilen yüzbinlerce köle çalıştırılmıştır. İki yüzyıl içinde, iki milyondan fazla insan topraklarından koparılmış, bunların yarıya yakını, Yeni Dünya limanlarına taşınırken ve köle tacirlerinin giriştikleri seferler boyunca eriyip gitmişlerdir (Tanilli, 1994, s. 51). Büyük coğrafi keşifler Batı Avrupa'nın gelişimini sağlarken, insanlık tarihi bakımından, bugün olumsuz etkileri hâlâ devam eden sonuçlar doğurmuştur.

Matbaanın icadıyla birlikte bilgi, birey ve toplumlar arasında daha hızlı yayılma imkânı bulmuştur. Her şeyden önce klasiklerin çoğaltılmasını kolaylaştırdığı için, hümanist hareketin başarılı olmasında matbaa önemli bir rol oynamıştır (Burke, 2015, s. 116). Ancak matbaacılık, klasiklerin bilimsel basımlarını sabitleştirmekle kalmamış, bununla birlikte bu klasiklerin yansıttığı ilgi alanlarını ve düşünceleri de yaymıştır (Nauert, 2011, s. 83). Dolayısıyla matbaa, bir yayının aracı olmaktan çok daha fazlası olmuştur.

“Her tür yaratıcı alımlama için gerekli olan, “bağlambozumu” (decontextualization) ya da “uzaklaşma” (distanciation) süreçlerinin hayata geçmesini matbaa sağlamıştır. Bir düşüncüyü, başka bir insandan duymak yerine metinden okumak, alımlayıcının tarafsız ve eleştirel kalmasını kolaylaştırır. Okuyucu, yüz yüze ikna yeteneği yüksek bir konuşmacının etkisi altında kalmak

yerine, farklı metinlerde sunulan argümanları birbirleriyle karşılaştırabilir.” (Burke, 2015, s. 116)

Böylece matbaacılıkla birlikte hümanist bilginliğin düşünsel kapsama alanı da genişlemiştir (Nauert, 2011, s. 84).

Rönesans’ın karakterini tanımlayan en önemli özellik ve akımlardan biri de Hümanizm’dir. Rönesans bağlamında Antik Yunan ve Roma kültürünün, özellikle de Yunan felsefesinin ve edebiyatının yeniden keşfedilmesiyle ilişkilendirilen hümanizm, en genel anlamıyla insanı merkezî bir konuma yerleştiren her türlü sistem ve yönelimi ifade etmek amacıyla kullanılmaktadır (Yıldırım, 2010, s. 190). Hümanizm, geçmişin izini Antik Roma’ya kadar süren; ruhban veya aristokratik olmayan cumhuriyetçi devletlerin bünyesinde oluşan yeni bir özgüvenin yanı sıra, tefekkürü ve şövalye ruhunu değil de dünyevi ve şehirli sivil erdem ideallerini cisimleştirmiş İtalyan şehir devletlerinde serpilip gelişmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 417).

Latince *humanismus* sözcüğü ilk kez Francesco Petrarca ve onun çağdaşları tarafından, Kilise’nin otoritesine bağımlı olmadıklarını ileri süren insanların bağımsız ve entelektüel ruhlarını ifade etmek için (Yıldırım, 2010, s. 190) kullanılmış olmasına karşın, Rönesans eserlerinde bile geçmeyen bu soyut terimin 1808’de bir Alman bilgin tarafından ortaya atıldığı da kabul edilmektedir (bkz. Nauert, 2011, s. 11). O dönemde, hümanistlerin büyük ölçüde onayladıkları bir dizi akademik konuyu belirtmek için “hümanist çalışmalar” anlamına gelen *studia humanitatis* terimi kullanılmaktadır. Hümanizm Rönesans’ta hiçbir zaman bir felsefe olarak tanımlanmamış ya da akademik bir dal olarak okutulmamıştır. Yalnızca retorik, şiir, dilbilgisi ile ahlak felsefesi ve tarihi kapsayan bir eğitim ve edebiyat akımı olarak değerlendirilmiş olan Hümanizm, ancak 18. yüzyıldan sonra, yeni bir felsefenin yükselişini ifade eden, daha önemli ve daha kapsamlı bir şeyle eşitleme yönünde bir eğilim içinde gösterilmiştir (Nauert, 2011, s. 11, 12). “Bu yeni felsefe genellikle insan doğasının yüceltilmesi ve Orta Çağ’da yaşama egemen olduğu varsayılan öbür dünya odaklı değerler yerine bu dünya odaklı amaçların yüceltilmesi olarak tanımlanmıştır” (Nauert, 2011, s. 12).

Ancak bu eğitim anlayışı bir felsefe oluşturmamakla birlikte, insan doğasına ilişkin bazı önemli düşüncelerle ilişkilendirildiğinden, bireyi ve dünyevi yaşamın çekici yanlarını yücelten, yeni ve modern bir yaşam felsefesini oluşturan bu değerler, başlıca

düşüncelerini ve ilham kaynaklarını eski çağlardan alan yüksek bir uygarlığın kapsamlı bir yeniden doğuşunu yansıtmıştır (Nauert, 2011, s. 2, 21). Böylece nominalist bir felsefe görüşüne dayanan Orta Çağ düşünce yapısı, Rönesans'ta yerini realist bir yapıya bırakmıştır.⁶ Nominalizm, kavramları fikirler olarak gören realizme karşılık, kavramları yalnızca isimlerden ibaret kabul etmektedir (Turani, 2010, s. 348). Bu düşünce yapısının gelişimiyle birlikte feodal Avrupa'nın toplumsal ve ekonomik sınırlamaları kaldırılmış, ruhban sınıfının gücü kırılmış ve siyaset üzerindeki etik sınırlamalar bir yana atılmıştır. Böylece mutlak, seküler modern devletle birlikte doğa bilimlerinin de dikkate değer gelişiminin temelleri atılmaya başlanmıştır. Sonuç olarak Orta Çağ sona ermiş ve yeni, modern bir dünyaya adım atılmıştır (Nauert, 2011, s. 2). Rönesans'ın getirmiş olduğu değişim ve yeniliğin en büyük etkisi, tartışılmaz olarak sanat alanında kendini göstermiştir (Le Goff, 2016, s. 65).

3.4. Rönesans Sanatı

Rönesans denince, genellikle sanatsal bir takım gelişmeler akla gelmektedir. Düşünce alanında olduğu gibi sanat ve edebiyat alanında meydana gelen değişimler de, klasik Roma-Yunan fikir ve edebiyatından kaynaklanan hümanizm ile ilişkilendirilmektedir. Ancak Antik Yunan ve Roma sanatının, Rönesans sanatını doğrudan doğurduğu söylenemez. Roma-Yunan dünyasının keşfi, gelişen yeni toplumsal yapının gereksinimlerini karşıladığı için, sanat alanında da örnek alınmıştır. Hatta Roma-Yunan sanatının Rönesans sanatında bir ideal olarak ön plana çıkması çok sonraları gerçekleşmiştir (İnalcık, 2013, s. 76). Bunun yanı sıra, Orta Çağ sanatı, antik sanatların örnek alınıp taklit edilmesiyle birlikte birden ortadan kalkmamıştır. Yeni eğilimlerin belirmeye başladığı zamanlarda bile Orta Çağ etkisi kuvvetli bir şekilde devam etmiş ve yeni sanat hareketinin içine işlemiştir. Hatta Rönesans sanatının, natüralizm gibi, bazı önemli nitelikleri, Orta Çağ sanatının gelişimi sonucunda meydana çıkmıştır (İnalcık, 2013, s. 69, 70) “Rönesans sanatı, ortaçağın genel akışının doğurduğu yeni bir dünya görüşünün, bir olgunluğun sonucudur” (İnalcık, 2013, s. 69).

⁶ Nominalizm, genel kavramların sırf isimlerden ibaret olduğunu, bunun dışında herhangi bir anlamları olmadığını kabul eden felsefi bir görüştür. Felsefede realizm (gerçekçilik), bilinçdışında bir gerçek olduğunu kabul eder. İnsanı tanıma felsefesinde ise realizm, tanınan kişiden bağımsız bir dış dünyanın varlığının kabulü anlamına gelmektedir (Turani, 2010, s. 348).

İtalya’da başlayıp oradan Kuzey Avrupa’ya yayıldığına inanılan Rönesans, İtalyan Rönesans’ı ve Kuzey Rönesans’ı olarak ikiye ayrılmaktadır. İtalyan Rönesans’ı, tarihlendirmelerde farklı görüşler olmasına karşın başlıca üç bölümde incelenmektedir: Sanat tarihindeki özel deyişimiyle *Quattrocento* olarak adlandırılan ve 1350 veya 1410-20 yılları arasında başlayıp 1500’e kadar devam etmiş olan döneme Erken (Ön) Rönesans denilmektedir; 1500-1550 yılları arası Yüksek (Olgun) Rönesans olarak ve *maniierist* dönem olarak da bilinen 1550 ila 1600 yılları arasını kapsayan dönem ise Geç Rönesans olarak nitelendirilmektedir. Bu son dönem ise, ayrıca Yüksek Rönesans ile Geç Rönesans sanat tarihinde genel olarak *Cinquecento* adıyla da belirtilmektedir (Germaner, 1997c, s. 1584; İnalçık, 2013, s. 72; Turani, 2010, s. 357).

Antik Dönem’in ön plana çıkışı öncelikle mimarîde olmuştur, dolayısıyla Rönesans’ın etkileri ilk olarak mimarî alanda görülmüştür (Gombrich, 1997, s. 224; İnalçık, 2013, s. 76). Ortaya çıkan bu yeni yapı üslûp ve tarzının öncüsü Floransalı mimar Filippo Brunelleschi (1377-1446) olmuştur. Gerçekleştirdiği yapılarında tüm Gotik ayrıntıları ayıklayan Brunelleschi, klasik mimarîde kullanılan sütun, sütun başlığı, saçak, silme ve ayak gibi unsurları kullanmıştır. Rönesans yapılarında kütsel ve anıtsal olmakla birlikte yalın bir görünüm hâkim olmuştur.

Rönesans döneminin en önemli keşiflerden biri olan doğrusal perspektifin keşfi de Brunelleschi’ye atfedilmektedir⁷ (Vasari, 2013, s. 118; ayrıca bkz. Conti, 1982, s. 20; Fleming ve Honour, 2016, s. 420; Germaner, 1997c, s. 1585; Gombrich, 1997, s. 229; Turani, 2010, s. 346). 1420’de başladığı Floransa Katedrali’nin kubbesinin inşasıyla Rönesans üslûbunun başlangıcını simgeleştiren Brunelleschi, Öklit (Euklides) geometrisi kurallarıyla matematiksel olarak açık bir şekilde temellendirdiği perspektifi, Gotik mekân anlayışına karşıt mekân tasarımlarında kullanmıştır (Germaner, 1997c, s. 1585). Gerçeğin matematiksel bir yaklaşımla verilmesi Rönesans döneminin en önemli özelliklerinden birisi olmuştur (Conti, 1982, s. 43).

⁷ Leon Battista Alberti (1404-1472), perspektif projeksiyon yöntemini teorik olarak adım adım tanımladığı ve Brunelleschi’ye ithaf ettiği *De Pictura* (Resim Üzerine) adlı kitabında, doğrudan isim vermemekle birlikte, “usta”sından ilham aldığına dair ifadelerle yer vermektedir (Alberti, L. B. (2011). *On Panting*. Sinisgalli, R. (çev.). New York: Cambridge University Press). Ayrıca çevirmen Rocco Sinisgalli’nin giriş bölümü açıklamalarına bakınız (s. 7-9).



Resim 7: Filippo Brunelleschi, *Floransa Katedrali Kubbesi*, (Katedral başlangıcı 1296) 1420-1436. Duomo Meydanı, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/0e/23/c7/0e23c759221fd27cc7dbf1fb310e8eb8.jpg> E.T. 16/10/2021

Görüntüyü, izleyicinin gördüğü şey ile izleyici arasında bir pencere olarak kabul eden Brunelleschi; görsel ışınların geometri kanunlarına bağlı düz hatlar olduğu varsayımına dayanarak, resmin üzerindeki objelerin de aynı kanunlara uyacağını fark eden ilk kişi olmuştur. Ortaya koyduğu bu sistemin kilit noktasını, bu pencereye, düzlemsel çizgiler denen ve resmin mekânını tanımlamakta geometrik bir yapı sağlayan doğrusal açılarla gelen bütün koşut çizgilerin, izleyicinin gözü hizasında bulunan merkezî bir ufuk noktasında birleşeceği gözlemi oluşturmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 419-420).

Perspektif, bir yenilik olarak klasik antik formlara dönmekten çok daha fazla anlam taşımıştır. Perspektifle birlikte maddî varlıklar, kâğıt üzerinde bilimsel kurallara uygun olarak gösterilebilmiştir. Böylece mimarlar, yapımı devam eden binaları daha kolay denetleyebilirken, yanında çalışanlar da onların tasarladıkları planları eksiksiz yürütebilmişlerdir (Conti, 1982, s. 21). “Daha da önemlisi, görünür dünyaya bir düzen - akılcı bir düzen- getirdiği izlenimini ver[mıştır]” (Fleming ve Honour, 2016, s. 420).

Yeni buluşların içinde en önemlisi olan perspektif, yalnızca mimarlıkta değil, resim ve heykel gibi her türlü sanat çalışmalarında da yer bulmuştur. Perspektif aracılığıyla

figürler ve çevreleri sadece gerçekçi bir şekilde değil, tam anlamıyla gerçeğe uygun verilebilmiştir. Böylece figürler, Rönesans döneminde canlı ve üç boyutlu bir görünüme kavuşmuşlardır (Conti, 1982, s. 44).

Antik Çağ'da olduğu gibi, Rönesans döneminde de heykel, yine en önemli sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Önceleri duvarlara gömülü nişler içinde yer alan, insan vücudunun gücünü ve güzelliğini belirli mekânlarda ortaya koyan heykel örnekleri, giderek bütünüyle mimariden koparılıp bağımsız olarak verilmişlerdir (Germaner, 1997c, s. 1588). Böylece yüzyıllar boyu Avrupa heykeltıraşlığının en çarpıcı özelliği olarak dikkati çeken, öteki sanat kolları, özellikle mimarî ile bütünleşmesi durumundan vazgeçilmesiyle birlikte, uzun bir süre diğer sanat dalları için bir tür dekor olma görevi üstlenen mimarî, Rönesans döneminde bu niteliğini bütünüyle yitirmiştir. Çok geçmeden bu durum, heykelin mimarî bir alana yerleştirilmekten daha kapsamlı amaçlara hizmet etmeye başlamasını sağlamıştır. Heykellerin artık mimarî bir çerçeveye yerleşmek zorunluluğu olmadığından ve artık başlı başına birer güzel sanat yapıtı olarak kabul edildiklerinden, heykeltıraşlar da daha özgür ve özgün konular seçip, daha gerçekçi bir tutumla çalışabilmişlerdir (Conti, 1982, s. 28, 30).

Olağanüstü bir senfoni ve armoni halinde, heykeltıraşlık, mimarlık, hakkâklık ve ressamlık gibi her türlü sanat biçimlerini kucağında toplamış ve klasik ifadesini 13. yüzyılda bulmuş olan Orta Çağ sanatının dinî lirizm, coşkunculuk ve bireysellik gibi karakterleri, bunları sanat çalışmalarının tümünde bir araya toplamış ve ifade etmiş bir sembolizmden ibaret olmuştur (İnalcık, 2013, s. 69). Orta Çağ sanatının, gerçek görüntüleri yansıtmayan ve nesnelerin yerini tutan formüle edilmiş biçimler olan bu kavramlara dayalı unsurlar ve simgesel anlatım biçimleri, Rönesans'ta ortadan kalkmaya başlamıştır (Turani, 2010, s. 348). Rönesans sanatçısı dikkatli bir gözlemci halini almış, dış dünyanın gerçek ve doğal şekillerine olabildiğince sadık kalarak betimlemeye başlamıştır. Böylece plastik sanatlarda realizm (gerçekçilik) ve natüralizm (doğalcılık) özellikleri üstün hale gelmiştir. 15. yüzyıl, her şeyden önce bu realizm (gerçekçilik) ve natüralizm (doğalcılık) ile karakterize edilmektedir. Dolayısıyla yeni sanat, en göze çarpan özelliğini, doğaya dönüş anlamını taşıyan bir gelişme olan gerçeği ifade eden realizmde bulmuştur. Rönesans sanatını Orta Çağ sanatından ayıran, yeni sanatın bu başkaldırısı olmuştur (İnalcık, 2013, s. 72).

Doğacılığın bu kadar önem kazanmasıyla birlikte insanın kendisine karşı duyulan ilgi artmış, Antik Dönem’de olduğu gibi Rönesans döneminde de insan, evrendeki en anlamlı ve soylu varlık ve her şeyin ölçüsü olarak kabul edilmeye başlanmıştır. İnsanın güzellik ve soyluluk gibi elde etmeyi arzuladığı yüksek amaçları idealize eden hümanizm de, insan vücudunu büyük bir gerçekçilik ve doğalcılıkla göstermeyi zorunlu kılmıştır (Conti, 1982, s. 30). Sanatçının başlıca kaygısı, insan vücudunun doğru ve tam olarak, tüm hareketleriyle betimlenmesi olmuş, bunun için geniş çaplı anatomi incelemelerine gidilmiştir. Bu durum da resim ve heykelde canlı modellerin kullanılmaya başlanmasını sağlamıştır (İnalcık, 2013, s. 74). Orta Çağ’da tasvir edilmek istenen kişiler, kişisel özellikleri dikkate alınmayarak, fiziksel görünüşleriyle hiçbir ilişkisi olmayan, şematize edilmiş sembollerle resmedilmişlerdir. İnsan vücudunun gözlem altına alınmasıyla birlikte insan fizyonomisinin yanı sıra insanın kişisel özellikleri de resim ve heykellere yansıtılmaya başlanmıştır (Turani, 2010, s. 350). İnsan vücudu Orta Çağ sanatında da önemli konular arasında yer almış, ancak çıplak haliyle verilmeyip, elbise kıvrımları altına gizlenmiş, genellikle sembolik bir anlayışla ele alınmıştır. Rönesans dönemi sanatçıları ise konuya daha farklı bir açıdan yaklaşmış, insanı kas ve kemikten meydana gelmiş bir varlık olarak görmüşlerdir. Roma İmparatorluğu döneminden sonra, insanın çıplak heykelini yapan ilk sanatçı, 15. yüzyılın en büyük heykeltıraşı olarak kabul edilen Donatello (1386-1466) olmuştur (Conti, 1982, s. 30). Böylece Antik Dönem’den sonra insan figürü tekrar çıplak olarak betimlenmeye başlanmıştır.

Donatello, gerek anıtsal boyutlu heykelleri ve büstlerinde, gerekse kabartma çalışmalarındaki uyumlu oranlar ve benimsediği insancıl anlatımla, İtalya’da Erken Rönesans’ın en etkili sanatçılarından biri olmuştur. Yeni sanat devriminin heykel dalındaki bu güçlü temsilcisi, ortaya koyduğu düzenlemeler ve ölçülü biçimlerle hümanist Rönesans düşünce yapısının sanat alanındaki en tipik örneklerine imza atmıştır. Gotik üslûbun idealize edilmiş soyut anlatımı yerine, köklerini Antik Çağ yapıtlarında bulan, bununla birlikte tümüyle Yeni Çağ’ın düşünsel ortamına uygun, hümanist anlatımlarına yer verdiği heykelleri, diğer sanat dallarınca da model olarak benimsenmiş, giderek yeni gelişen anlayışın görsel bildirileri durumuna gelmiştir. Donatello yeni perspektif araştırmalarını, figürlerin yer aldığı mekânları tanımlamak için ele almış, böylelikle bu konudaki en erken örneklerden bazılarını gerçekleştirmiştir.

Üstün bir teknik ustalığın yanı sıra dramatik bir anlatım ve mekân bütünlüğünü de bir arada sunan Donatello, yapıtlarında dramatik etkilere yer vermiş, gerek tek tek biçimlerde gerekse düzenlemenin bütünü içinde belli bir duygusal yoğunluğa ulaşmaya çalışmış, insan niteliklerinin yorumlanması konusunda çok başarılı örnekler vermiştir (Tükel, 1997a, s. 474, 475). Donatello'nun yapıtlarıyla Rönesans dönemi heykeli kendi başına önem kazanmaya başlamış, bunun sonucunda heykellerin daha sağlam ve dört taraftan görülecek biçimde yapılmasına daha çok önem verilmiştir. Böylece heykeller artık bir anıtı süslemeyip kendi başlarına birer anıt olmaya başlamışlardır (Conti, 1982, s. 35).



Resim 8: Donatello, *Davud*, yak. 1440, yükseklik 158 cm, Bronz. Bargello Müzesi (Museo Nazionale del Bargello), 95 B, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak: <http://www.bargellomusei.beniculturali.it/opere/bargello/96/david/> E.T. 16/10/2021

Resim, Rönesans'tan önce mimarînin yanında ikincil derecede kalan ve sadece büyük yapıların süslenmesinde kullanılan bir sanat dalı olarak kabul edilmiştir. Rönesans'la birlikte resim, Orta Çağ'da olduğu gibi diğer büyük sanat dallarını destekleyen bir unsur ya da sadece bir el sanatı olmaktan çıkmış, sanat ile başlı başına eşanlımlı bir duruma gelmiştir (Conti, 1982, s. 40, 41).

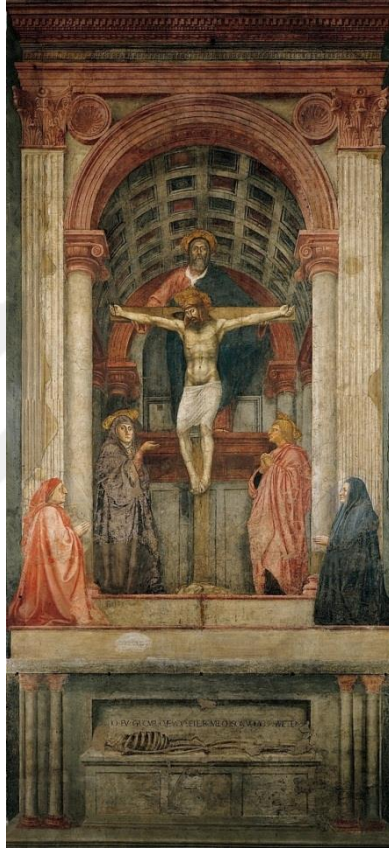
Antik mirasın etkisi kendini önce mimarîde sonra heykelde göstermiştir (İnalçık, 2013, s. 78). Resim sanatında bu etki, mimarlık ve heykelde olduğu kadar kolay olmamıştır.

15. yüzyılda, kalıntılar halinde dahi olsa, mimarlar ve heykeltçiler antik örneklerden hareket edebilmişlerdir. Ancak resim alanında geçmişten pek bir şey kalmadığından benzer bir durum resim sanatı için söz konusu olamamıştır. Dolayısıyla Rönesans dönemi ressamaları, antik etkileri, daha çok mimarî ve heykel aracılığıyla, dolaylı yollardan edinmek durumunda kalmışlardır (Germaner, 1997c, s. 1586; Tansuğ, 2004, s. 164).

Resim sanatında Rönesans'ın başlangıcı, Antik Yunan ve Roma sanatının etkilerinin ilk olarak kendi resimlerinde ortaya çıktığı kabul edilen Cimabue (1240-1302) ile, resmi Bizans geleneğinden kurtarıp, Orta Çağ simgeciliğinden ayrılarak, gerçekçi ve anlatımcı bir yol seçmiş olan (Germaner, 1997c, s. 1586) Giotto di Bondone (1267-1337)'ye dayandırılır (Tansuğ, 2004, s. 164). Ancak resimde üç boyutlu görünüm; anıtsal ve hacimli figürlere üç boyutlu bir mekân içinde hareket vererek Giotto'nun yolunu izlemekle birlikte, doğa ve figür öğelerini gerçekçi bir mekânda betimleyerek Rönesans'ın erken dönem resimlerinin bilimsel ve plastik aşamasına büyük katkı sağlamış olan (Germaner, 1997c, s. 1586) 15. yüzyılın büyük sanatçısı Masaccio (1401-1428) ile başladığından, Rönesans'ın da onunla başladığı daha yaygın olarak kabul görmektedir (Conti, 1982, s. 45).

Sayıları fazla olmamakla birlikte olağanüstü derecede verimli resimler yapmış olan Masaccio'nun resimlerinin başlıca özellikleri arasında, kendilerini kütlesi olan birer varlık halinde belli eden ve dimdik duran figürlerin sakin duruşları ve anıtsallıkları yer almaktadır. Bu tür anıtsal figürlerin varlığı, matematiği sanata yardımcı bir unsur olarak kabul eden anlayışa uygun kurgulanmış mekânlar içinde yer alacak şekilde, Rönesans resimlerinin çoğunda hemen göze çarpmaktadır. Masaccio'nun resimlerinde özellikle anıtsallık niteliğinin, insan vücudunun hem kendi başına hem de çevreleri ile olan ilişkilerinin doğru ve gerçekçi olarak verilmesi dikkat çekmektedir. Her ne kadar figürlerin hareketleri çok kısıtlı ve sınırlı da olsa ve çoğu tamamen hareketsiz bir şekilde dimdik dursalar da, üç boyutlu olarak betimlenen her bir figür, resmin zemininde kendilerine ayrılan yerleri rahat bir şekilde doldurmuşlardır. Ortaya çıkmaya başlayan bu yeni sanatın en temel özelliği çizgisel olmasıdır. Floransalı Rönesans sanatçıları resmi boyanmış çizgiler olarak kabul etmişlerdir. Ancak boyanmış birer çizgi olsalar da insan figürlerinin ve doğa görüntülerinin hacimlerinin oldukları da gözlemlenmektedir (Conti, 1982, s. 41, 45, 46). Mekân ve ışık kullanımının desteklediği sağlam biçim

algısı, jestler ve gerçekçi anlatım, Masaccio'nun oluşturduğu yeni anlayışın en tipik özellikleri arasındadır (Tükel, 1997b, s. 1179). Ayrıca Masaccio, figürlerinde serbest hareketin doğal ifadesini de yakalamayı başarmıştır. Modaya uygun elbiselerin kıvrımları, ilk olarak onun resimlerinde kendini göstermiştir. Böylece, bu döneme kadar, oylumun sembolik ve figürlerin orantsız tasvirlerine rastlandığı resim sanatında, bu dönemden sonra gerçekçi insan ve eşyanın yanında, dünyevî mekânın da yakalandığı görülmüştür (Turani, 2010, s. 361).



Resim 9: Masaccio, *Kutsal Üçlü*, 1425-1428, 667 x 317 cm, Fresk. Santa Maria Novella Bazilikası, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Masaccio_trinity.jpg E.T. 16/10/2021

Rönesans ressamlarının çalışmalarında dikkat çeken özelliklerden biri de *plastisitedir*. Orta Çağ dönemi figürleri, bilgi ve teknik yetenek yetersizliğinden, genel olarak altın yaldızlı bir arka plan üzerinde, derinlikten yoksun ve gerçeğe pek de uymayan birer siluet biçiminde gösterilmişlerdir (Conti, 1982, s. 44). İnsanın kendini tanımaya ve çevresini incelemeye başlamasıyla birlikte Orta Çağ resimlerinin fonunu teşkil eden altın yaldızlı arka plan ortadan kalkmış, ikiboyutlu Orta Çağ resminin karşısına, insan

vücudunu hacimli olarak ifade eden bir anlayış ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'da nesneler, figürlerin derinliğine üst üste getirilmediği *juxtaposé* denilen bir yan yana sıralamayla verilmektedir. Rönesans'ta ise perspektifin devreye girmesiyle tek noktadan görüşün gerekli kıldığı, derinliğine anlatımı ifade etmek için *superposé* denilen, üst üste bir biçimleme kullanılmıştır. Böylece Rönesans'tan itibaren batı resim sanatında ikiboyutlu hayalî ve sembolik bir mekândan, gerçek görünümlü oylumlu bir mekâna geçilmiştir (Turani, 2010, s. 348, 349). Bunun sonucunda Rönesans resminde, ağırlığını ve hacmini gerçeğe uygun bir şekilde veren, resmin çerçevesi içinde, ayakları yere sağlam basan birer varlık olan, kendisi ve çevresi gerçeğe uygun olarak ayrıntılarıyla çalışılmış insan figürleri ortaya çıkmıştır (Conti, 1982, s. 40, 45).

Kavramların mantığa dayalı tasarımlarının tasviri yerine, doğanın optik görünüş gözlemine önem verilmeye başlanması, Rönesans'ta insanın yanı sıra manzaranın da resmedilmesini sağlamıştır (Turani, 2010, s. 349). Manzara resmi, natüralizmin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Orta Çağ'da her resim için kullanılan belirli semboller, kişilerin gerisindeki manzarada ifade edilmektedir. Bu dönemde ise doğa olduğu gibi sahnelerin arkasında görünmeye başlamıştır (İnalcık, 2013, s. 74). Bununla birlikte manzara resminin gelişmesi bir tür olarak her ne kadar Rönesans döneminden sonra tamamlanabilmişse de, bu dönemde de giderek kendi başına önem kazanmaya başlamıştır. Manzara resminin gelişmesi iki şekilde gerçekleşmiştir; birincisinde, kır hayatının güzellikleri ve zevkleri öne çıkarılırken, ikincisinde, ister gerçek olsun ister hayal ürünü, kentlerin özelliklerine dikkat çekilmiştir. İnsanı sanatın en temel ilgi kaynağı kabul eden Rönesans düşüncesinin etkisiyle, 15. ve 16. yüzyıllarda insan figürünün yalnızca tamamlayıcı bir obje olarak kullanılmadığı ve manzara resimlerinde hiç bir zaman eksik olmadığı da dikkat çeken önemli bir noktadır. Figürsüz manzara resminin gelişmesi ancak sonraki yıllarda gerçekleşebilmiştir (Conti, 1982, s. 54).

Rönesans'la birlikte gelişen yeni sanat, bireysel nitelikler taşımaktadır. Sanatçı, gerçekçi bir anlayışla bireyi betimlerken, kendi özelliğini de sanatına yansıtmıştır. Özelde bireysel olanı arayan sanatçı, kendine özgü olan bir eseri ortaya koymanın kaygısı ile hareket etmiştir (İnalcık, 2013, s. 76). Sanatçıların kişiliği çok belirginleşmiştir; Orta Çağ eserlerinin anonimliği bitmiş, 15. yüzyılda isimler belirtmeye başlamıştır (Faure, 1992, s. 79). Orta Çağ sanatkarı gibi yapıtını ortak bir anıta mal etmeyen Rönesans

sanatçısı, eserlerini çoğunlukla imzalayıp, ona her bakımdan kendi damgasını vurmaya çalışmıştır (İnalcık, 2013, s. 76).

Rönesans sanatçısının ifade ettiği duygular ve konular çok çeşitli biçimlerde şekillenmiştir. Rönesans dönemi resimlerinin çoğu konularını ve kaynaklarını dinden almaktadır (Conti, 1982, s. 56). Ancak sanatçı, özellikle içinde yaşadığı toplumun çeşitli sınıflarında birbirinden ayrı konu ve zevkleri de keşfetmeye başlamıştır. Bir yanda şövalyelerin ihtişam ve kahramanlık duygularını, diğer yanda yükselmekte olan yeni zengin burjuvanın gerçekliğe bağlanan zevklerini betimlerken, bir yandan da dramatik, müşfik veya insanî bir sanatı doğuran dinî hisleri de ayrı ayrı ifadeye çalışmıştır (İnalcık, 2013, s. 72). Konu seçiminde antikite etkisi de kendini göstermektedir. Mitolojik ve din dışı sahneler, sanatçıların yapıtlarına konu olurken, dinî konular da mitolojik konuların kurgusuna benzer şekilde işlenmeye başlanmıştır. Diğer bir deyişle, dinî içeriğe sahip konular da antik bir üslupla ele alınmıştır. Böylece ilk kez sanatın Kilise'yle olan sıkı bağlarının kopmaya başladığı görülmektedir (Germaner, 1997c, s. 1588). Genel olarak karakterler ve tipler değil, bireyler betimlendiğinden, en soyut konularda dahi gerçek insanlar kullanılmıştır (İnalcık, 2013, s. 74). “Gerçekçiliğin egemen olduğu bu yapıtlarda, aziz ve peygamber figürlerinde bile idealizmden uzak, yaşayan gerçek tipler örnek alınmıştır” (Germaner, 1997c, s. 1588). İnsanın dünyası 15. yüzyılda derin bir şekilde değişmiştir. Ortaya çıkan bu dünyanın, yeni ve çok zengin bir ruhu ve alışkanlıkları olacaktır. Doğal olarak bu çevre içerisinde kurulan sanat da, bu atmosferin bir ifadesi olmuştur. Dünya, insan için bu yüzyıl içinde çok genişlemiştir. Fetihler ve seyahatlerle birlikte doğuyla ilişkilerin artması, yeni insanlar, yeni toplumlar ve yeni manzaralar ortaya çıkarmış, tüm bunların sonucunda sanatçının betimleyeceği konular ve şekiller de artmıştır (İnalcık, 2013, s. 72).

Yeni sanatla birlikte gelen en önemli yeniliklerden biri de, sanatın özelleşmesi olmuştur. Sanatta realizm ve bireyselliğin doğmasının sonucu olarak gerçekleşen bu durumla birlikte sanat, kilisenin tekeline de kurtularak kiliselerden, belediye binalarından, saraylardan burjuva ve soylu kişilerin evlerine inmiştir (İnalcık, 2013, s. 72). Sanatçı, saray konularının yanı sıra, halk tabakasının hayatını konu alan resimler de yapmaya başlamıştır. “Bu bakımdan ressam ya da heykeltarihi, bir yanda saray mensuplarını konu edinirken, diğer yanda halkın içindeki önemsiz kişileri de tasvir etmeye başladığından, kişilere özgü doğal güzelliğin keşfedildiği görülür” (Turani, 2010, s. 19).

Rönesans sanatı gerçeği yansıtmayı amaçlamıştır; bu amaç doğrultusunda ressamalar, gerçeküstü, ideal bir uyum ve denge arayışı içinde olmuşlardır. Rönesans sanatçıları, uyum, denge, yalınlık ve birlik ilkelerinden hareketle gruplar halinde figürleri kompozisyonlarında yerleştirmiş, değişik resim tarzları arasında geleneğe ve konuların yapılarına daha uygun olduğu için çoğunlukla piramit biçimli kompozisyon kullanmış ya da daha karmaşık olmakla birlikte, anıtsal ve bütün olarak istiflenmiş geometrik kompozisyon uygulamalarına yönelmişlerdir. Bu kompozisyonlara uygun yapılan resimlerin bazılarında ise insan vücudunun çeşitli bölümleri değişik yönlerde dönük şekilde verilmeye özen gösterilmiş (oturan bir figürün başı sola ayakları ise sağa dönük olarak gösterilmesi gibi), böylece resme canlılık ve hareket kazandırılmıştır. Bu yöntem Orta Çağ'dan beri uygulanmakla birlikte Rönesans döneminde daha dikkat çekici şekilde geliştirilmiştir. Işık, bütünleyici bir unsur olarak, resmin içinde hacim ve derinlik vermek, birlik kurmak için kullanılmıştır. Renk ve ton öğeleri, hacim ve çizgi dengeli ve uyumlu kullanılmış; ifadeler ise, donuk ve içedönük bir şekilde betimlenmiştir. Resimlerde zaman belirsizdir, zaman dışı ya da sonsuz bir zaman algısı sezilenmektedir. Bu dönemde resim, zihinsel bir meşguliyet olma özelliğini sürdürmüş, güzellik kavramı, içerisinden hiçbir parçanın eklenip çıkartılamayacağı bir bütünün, kendisini oluşturan parçalarıyla olan uyumu olarak kabul edilmiştir (Conti, 1982, s. 58; Germaner, 1997c, s. 1586). Rönesans sanatının değişmeyen özelliklerinden biri de, konular ne kadar karışık, büyük ve yapılması zor olursa olsun, açık ve akla yakın kompozisyonlar oluşturmak için çaba gösterilmiş olmasıdır (Conti, 1982, s. 60).

İtalyan Rönesans'ında ayrıca birbirinden farklı özelliklere sahip ekoller gelişmiştir. Bunlardan *Siena ekolü*, süsleyici bir karmaşıklık içinde küçük boyutlu yapıtlara ağırlık vererek Gotik zevki sürdürürken; *Floransa ekolü*, genellikle dış çizgilere, bilimsel perspektife ve katı bir görünüme önem vermiştir; *Venedik ekolünde*, her şeyden çok, renk zenginliği araştırılıp bulunmaya çalışılmış; *Umbria ekolü* ise, havanın meydana getirdiği etkileri ve kompozisyonun güzelliğini öne almıştır (Conti, 1982, s. 54).

Rönesans'ta olduğu kadar sanat tarihinin belki de hiç bir döneminde bu denli büyük başarılar elde edilmemiş ve bununla övünülmemiştir. Birçoğu aynı çağa ve ülkeye ait olmakla birlikte, her biri başlı başına büyük şöhret kazanmış birer değer olan birçok sanatçı yetişmiştir (Conti, 1982, s. 40).



Resim 10: Fra Angelico, *Beşaret*, 1437-1446 arası, 230 x 321 cm, Fresk. San Marco Manastırı 1. kat, hücrelere giden merdivenin üstü, kuzey koridoru, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_-_The_Annunciation_-_WGA00555.jpg E.T. 21/11/2021

15. yüzyılda İtalyan dinî sanatında kendini göstermiş olan, çağdaş antik formların bir yandan canlandırılmasını dengeleyen, diğer yandan onları tamamlayan yeni sadelik havasına uygun, akıllarda kalacak kadar berrak olmalarının yanı sıra manevî açıdan da teşvik edici dinî resim taleplerine (Fleming ve Honour, 2016, s. 438) cevap veren Fra Angelico (1395-1455), Masaccio'nun doğalcı ışık ve mekân anlayışından büyük ölçüde etkilenmiş ve bu etkiler yapıtlarından tümüyle hiçbir zaman silinmemiştir. Fra Angelico, biçimin plastik tanımlamasıyla yoğun olarak uğraşmış ve bu amacına ulaşmak için rengi araç olarak kullanmıştır (Rona, 1997a, s. 99).

Tümü dinî nitelikli olan başlıca çalışmalarını, Floransa'daki San Marco manastırı ile Fiesole'deki Dominiken manastırı için, yardımcılarıyla birlikte manastır avlusunun duvarlarına, üst kat koridorlarına, rahipler meclisine ve hücrelere yapmış olduğu freskler oluşturmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 438). Bu kare şeklindeki küçük odaların her birinde, pencere yanlarına boyanmış, çoğunlukla 1,80 metre yüksekliğinde hayli büyük fresklerle, biri fizikî diğeri manevî dünyaya açılan iki pencere görünümü verilmiştir. “Ressamlara resimlerinde fiziki dünyanın tasviri için ikna gücü veren tüm teknik gelişmeler, burada yalın bir manevî amaca yönelik olarak uygulanmıştır. Figürler hücre duvarının hemen ötesinde ‘sanki mevcutlarmış gibi’ gösteril[mişlerdir]” (Fleming

ve Honour, 2016, s. 439). Bugün yapıtlarının büyük bir bölümü Floransa'da San Marco Müzesi'nde bulunmaktadır (Rona, 1997a, s. 99).



Resim 11: Paolo Uccello, *San Romano Muharebesi*, 1436-1440, 188 x 327 cm, Ahşap Üzerine Tempera. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), 00285047, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/battaglia-di-san-romano> E.T. 21/11/2021

Aslında süslemeci bir ressam olan Paolo Uccello (1397-1475), resmin düzlemine özgü geometrik yapıların kullanılışı ve resim düzenlemesine kattığı doğallık hissiyle, yapıtlarına, kendi döneminde zor rastlanan plastik bir nitelik katmıştır (Tükel, 1997c, s. 1837). Perspektif çalışmaları yapmış olan Uccello, bunu Masaccio gibi natüralist amaçlarla kullanmamıştır (Tansuğ, 2004, s. 278).

Kendine özgü bir perspektif yapısı kurmuş olan Uccello, perspektife bağlı olarak bilimsel anlamda bir kısaltım (rakursi) tekniği uygulamıştır. En önemli çalışmalarından biri olan *San Romano Muharebesi*'nde (Resim 11), tüm unsurlar resmin yapısını, özellikle de perspektifi desteklemek için kullanılmıştır. Güçlü bir perspektif duygusu uyandırmak için tüm yapıyı farklı bir biçimde düzenleyen Uccello; arka plandaki yolları, savaşçıların mızraklarını, yerdeki silahları ve ölü savaşçıları, izleyicinin gözünü resmin düzleminin içine doğru çekmek üzere yerleştirmiştir. Bunun yanında gerek atlar, gerekse üzerlerindeki savaşçılar gerçek görüntülerini yansıtacak şekilde verilmemiştir. Bu bağlamda Uccello'nun amacının mutlak bir gerçekçiliğin peşine düşmek olmadığı anlaşılmaktadır. Uccello Uluslararası Gotik sanatının etkilerini, eğitiminin yanı sıra

anatomi ve perspektif çalışmalarından aldığı sonuçlarla aşmış; süslemeci ve gerçekçi anlatım olanaklarını birleştiren bir üslûba ulaşmıştır (Tükel, 1997c, s. 1837).

15. yüzyılın ortasında en dikkat çeken sanatçılardan biri de Piero della Francesca'dır (1415-1492). Yapıtlarında, özel bir ilgi duyduğu perspektif ve matematik çalışmalarını yetkin bir resim düzeni içinde yansıtmayı başarmış olan Francesca, tümüyle gerçeğe uygun bir biçimde gerçekleştirilmiş, ancak herhangi bir duygusal ve anlatımcı amaç taşımayan figür ve portrelerinde daha çok hacmin verilmesini amaçlamıştır (Tükel, 1997c, s. 1474).

Perspektifi yalnızca bir teknik olarak kullanmakla kalmayan Francesca, bunu resmin temel bir ögesi olarak kabul etmiştir. Resimlerindeki tüm düzenlemeler neredeyse matematiksel diyebileceğimiz bir anlayışla ele alınmıştır. Mimarî tam karşıdan verilmiş, figürler ise yapıların şekillerine uyacak biçimde dikdörtgen şekiller içinde gösterilmiştir. Gruplar arası figürlerin duruşları arasında bile bir bağlantı kurulabilmektedir. Resimlerinin çoğunda, matematiksel bir anlayışla oluşturulmuş mekânlar içinde konumlandırılan anıtsal figürler hemen göze çarpmaktadır (Conti, 1982, s. 42, 46). Figürlerin, kusursuz çizilmiş mimarî arka plan önünde dengeli bir biçimde yerleştirilişi, Francesca'nun bütün yapıtlarında görülen düzen duygusunu tüm olgunluğuyla vermektedir (Tükel, 1997c, s. 1475). Yüzleri ve elbiseleri dikkat çeken bir sadelikle işlenmiş figürlerin iç ve dış çizgileri ritmik bir dolaşım içinde görülmektedir. Işık problemine büyük önem vermiş olan Francesca'nın resimlerinde ışık var olmakla birlikte, gölge kontrastı görülmemektedir. Bu nedenle çizgiye dayanan bir anlatıma önem vermiş olduğu kabul edilen sanatçı, böylece yüzeylerin belirgin olarak sınırlandırılmasını sağlamıştır. Önceden bulunmuş bir biçimin tekrar edildiği görülen figürlerinin yüzleri maske gibi katı ve vücutları sütun gibi bir anlatımda verilmiştir. Dikey ve yatay düzen, onun kompozisyonlarını karakterize etmektedir. Büyük formlar içindeki figürlerinin anıtsal biçimlendirilmesi, onun sanattaki büyüklüğünü oluşturan kişisel anlatımının da esasını oluşturmaktadır. Son dönem yapıtlarında, yer yer fırça lekeleri şeklinde değişik bir biçimleme gözlemlenmektedir (Turani, 2010, s. 364). Yapıtlarındaki figürlerin mekân içindeki duruşları tamamen gerçeğe uymakla birlikte, bu gerçekçilik daha çok tiyatro ile bağdaşır bir görünümde olmuştur. Rönesans döneminin özelliklerinden birisi olan gerçeğin matematiksel bir yaklaşımla verilmesi

esasına göre yapılmış olan figürler, fondaki mimarî çerçevenin içinde, sahnede durur gibi orta cepheden verilmiştir (Conti, 1982, s. 43).



Resim 12: Piero della Francesca, *İsa'nın Kırbaçlanması*, 1459-1460, 67,5 x 91 cm, Ahşap Üzerine Tempera. Galleria Nazionale delle Marche (Marche Ulusal Galerisi), Urbino Ducal Sarayı, Urbino, İtalya.

Kaynak: <http://www.gallerianazionalemarche.it/collezioni-gnm/flagellazione/> E.T. 21/11/2021

Tüm Avrupa resmindeki renkçi ustaların aksine, Piero della Francesca'nın renkleri soğuk ve soluktur. Ancak bunu, yetkin bir atmosfer meydana getirmek amacıyla bilerek kullanmıştır. Kullandığı renkler, onun silindirik, kare ve kemer biçimli kütleli formlarıyla uyumlu durmaktadır. Francesca'nın resimleri, matematiksel oranlarla uyumlu birer mimariye benzemektedir. Form ve renk kullanımı, idealize edilmiş hümanist bir anlayışla gerçekleştirilmiştir. Yapıtlarında, eski anlayışın altın sarısına yüklediği simgesel tek boyutlulukla birlikte, yeni bir gerçekçi plastik etki oluşturma anlayışını birlikte uygulamıştır (Tükel, 1997c, s. 1475).

Andrea Mantegna (1431-1506), perspektif sorunlarını ve arkeolojik kalıntıları işlediği çalışmalarında, keskin ve kuru bir çizgi kullanımıyla güçlü resimsel etkiler meydana getirmiştir. Donatello'dan oldukça etkilenmiş olan Mantegna'nın sanatının temelini, heykelsi biçimler ve arkeolojik kalıntıların kütleli bir anlayışla verilmesi oluşturmaktadır. Çizgisel bir yapının oluşturduğu ve resimden dışarı taşıyormuş izlenimi veren güçlü mekân tanımlamaları gerçekleştirmiş olan Mantegna, konu aldığı ilkçağ temalarını da alegorik bir anlatımla ortaya koymuştur. Mantegna, bilimsel

bulgular ve hümanist düşüncelerle yoğrulmuş, perspektif ve kompozisyon sorunlarını irdeleyen yapıtlarıyla, döneminden sonraki birçok sanatçıyı da etkilemiştir (Tükel, 1997b, s. 117).



Resim 13: Andrea Mantegna, *Ölü İsa'ya Ağıt*, yak. 1483, 68 x 81 cm, Tuval Üzerine Tempera. Pinacoteca di Brera (Brera Resim Galerisi), Oda VI, 352, Milano, İtalya.

Kaynak: <https://pinacotecabrera.org/collezione-online/opere/cristo-morto-nel-sepolcro-e-tre-dolenti/> E.T. 21/11/2021

15. yüzyılda ünlenen İtalyan ressam Sandro Botticelli (1445-1510), çizgici üslûbun doruğuna erişmiş bir sanatçı olmuştur (Tansuğ, 2004, s. 169). Sanatçının dış çizgiye olan aşırı bağlılığı, 15. yüzyıl Floransa'sında dış çizgiye yüklenen duygusal anlatımın bir neticesidir (Tükel, 1997a, s. 276). Botticelli, Masaccio ve onu izinden gidenlerin bilimsel doğalcılığına karşı bir tepki olarak, Gotik öğeleri kullanan, kadınsı bir güzelliği yücelten ve duygusal bir anlatımı vurgulayan 15. yüzyılın son sanatçıları arasındadır (Tükel, 1997a, s. 276).

Öte yandan Botticelli, fresk sanatına, estetik amaç ve ifadeyi çizginin yüklendiği lirik bir nitelik sağlamıştır. *Venüs'ün Doğuşu* ve *Bahar* (Resim 14) adlı yapıtları, Botticelli'nin çizgisel ritim uğruna mekânsal kaygıları ikinci plana ittiğini ve belirli ölçüde Uluslararası Gotik sanatına yaklaştığını gösteren en önemli çalışmalarıdır. Antik konuları Hristiyanlık düşüncesi içinde yeniden yorumlamış olmaları, bu alegorik resimlerin en önemli özelliğini teşkil etmektedir (Tansuğ, 2004, s. 169). Sandro Botticelli'nin kendine özgü yumuşak üslûbunda lirik bir anlatım içeren güzellik

düşüncesi görülmektedir. İnce, zarif figürler ve onlara uyan renklerle bu yapıtlar, uçucu bir izlenim meydana getirmektedir. Botticelli bu yapıtlarıyla Rönesans'ın güzellik anlayışını geliştirmiş, özellikle kadın imgesini tüm inceliği ve yetkinliğiyle ortaya çıkarmıştır. Teknik açıdan yeniliklerle dolu olan bu yapıtlar, alegorik anlamlarının yanı sıra o dönemin derin ahlaki ve metafizik gerçeklerini de sunmaktadır. Botticelli son döneminde, duyguların tüm yoğunluğuyla verildiği bir anlayışa yönelmiştir (Tükel, 1997a, s. 277). Konu açısından olduğu kadar üslup açısından da Antik Çağ ile en yakın ilişkiyi kurduğu gözlemlenen Botticelli, ritmik ve akıcı çizgi dilini en yetkin anlatımına kavuşturmuş, dönemin Platoncu görüşüne yabancı düşmeyen, figürlerde yumuşak bir melankolinin sezildiği şiirsel bir evren kurmuştur (Germaner, 1997a, s. 596).



Resim 14: Sandro Botticelli, *Bahar*, 1482, 203 x 314 cm, Ahşap Üzerine Tempera.

Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), 8360, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/botticelli-primavera> E.T. 23/11/2021

Bununla birlikte Rönesans'ın, dönemin en büyük üç sanatçısı kabul edilen Michelangelo Buonarroti (1475-1564), Leonardo da Vinci (1452-1518) ve Raffaello Sanzio'nun (1483-1520) yapıtlarında vücut bulduğu kabul edilmektedir (İnalcık, 2013, s. 86; Rona, 1997b, s. 1104).

16. yüzyıl, Rönesans dönemi heykelindeki çalışmaların doruğunu oluşturan yapıtlarıyla, Michelangelo gibi olağanüstü bir heykeltıraş yetiştirmiştir. Sanat tarihindeki benzerleri arasında, Rönesans döneminin ikinci yarısında heykel sanatında görülen gelişmeleri en iyi ortaya koyan çalışmalara imza atmış olan Michelangelo'nun kazandığı büyük

başarılar, en önemlileridir. 15. yüzyılın sonu ile 16. yüzyılın başlarında yaptığı erken dönem heykellerinde çağın özelliklerini yansıtan niteliklerin çokça işlendiği görülmektedir (Conti, 1982, s. 35, 36).



Resim 15: Michelangelo Buonarroti, *Davud*, 1501-1504, 517 cm, Mermer. Galleria dell'Accademia di Firenze (Floransa Akademisi Galerisi), 1076, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak: https://www.galleriaaccademiafirenze.it/wp-content/uploads/2021/03/MBW_B_0041-768x1025.jpg E.T. 23/11/2021

İtalyan heykel sanatı Michelangelo ile yaratıcı gücünün doruğuna erişmiştir. Bu sanatın kudretli bir temsilcisi olan Michelangelo, döneminde uygulanan kaba ve ağır hareket üslûbunun tersine sakin bir hareket anlayışını kabul etmiştir. Yapıtlarında, tezatlarla canlı bir ifade kazanan, dağınık olmayan bir hareket vardır. Klasisizmin ağırbaşlılığı ve sakinliği, onun yapıtlarında olgun bir biçim almıştır. Diğer yandan Michelangelo, olağan bireyselliği terk ederek konularını idealize edilmiş biçimlerle ifade etmeye yönelmiştir (İnalçık, 2013, s. 90). Onun için kişisel karakter, hiçbir şey ifade etmemektedir (Turani, 2010, s. 452). Bu yönüyle Michelangelo, doğal ölçülerden uzaklaşıp, ideal ölçülere yönelmiştir. Onun bu idealizmi, herkes için aynı değeri taşıyan, sanatçının kişisel yorumuna bağlı ve öznel olmayan, son derece nesnel, değişmez klasik bir idealizmdir. Son dönem yapıtlarında daha da ileri giden Michelangelo, bireysel

rengini ve duygularını da bu idealizme katmış, bambaşka bir sanatın, Barok'un hareket noktasını oluşturmuştur (İnalçık, 2013, s. 90). Michelangelo, Ön Barok'un ilk temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Turani, 2010, s. 452).



Resim 16: Michelangelo Buonarroti, *Sistina Şapeli Tavan Freskleri*, 1508-1512, 1341 x 4093 cm, Fresk. Sistina Şapeli, Vatikan.

Kaynak: <https://fineartamerica.com/featured/sistine-chapel-ceiling-1512-michelangelo.html>
<https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/cappella-sistina/volta.html> E.T. 23/11/2021

Bütün dünyası yalnız sanatla bağlantılı olan Michelangelo, mimarlık ve resim alanında da büyük eserler vermiş olmakla birlikte, her şeyden önce bir heykeltıraş olarak kalmıştır (Turani, 2010, s. 375). Resmî yazışmalarda kendisini “Heykeltıraş” olarak kaydettiren Michelangelo’ya göre tüm sanatların başında heykeltıraşlık gelmektedir (İnalçık, 2013, s. 86). Resimlerinde ilk barok biçimlemelerine yer vermesine ve desenle perspektif derinliği yansıtmış olmasına rağmen, kas şişkinlikleri ve figürlerin hareketlerindeki tutumuyla bir heykeltıraş niteliği göstermektedir. Öyle ki, *Sistina Şapeli* (Resim 16) tavanındaki muazzam freskindeki figürleri, heykelleşmiş insanların görünümünden ibarettir. Michelangelo, Roma’daki en önemli yapıtlarından biri olan bu tavan fresklerinde yer alan bütün kompozisyonlarında, bir anatomi gösterisi sunmuştur. Yapının tavanında görünen bütün figürlerin ön ve arkalarına uzanan uzuvlarında oldukça başarılı derinlikler ve rakursiler meydana getirilmiştir. Michelangelo, rakursilerdeki bu aşırılığa rağmen kompozisyonlarının dengesini büyük bir sezgiyle korumayı başarmıştır (Turani, 2010, s. 375, 377). Şapelin mimarî öğeleriyle figürleri yetkin biçimde ilişkilendirerek üstün bir bütünlük duygusu meydana getiren Michelangelo’nun amacı, yanılsamalı süslü bir tavan oluşturmak değil, yapı öğelerinin taşıdığı gerilimi yansıtan hacimli ve dinamik bir kompozisyon kurmak ve tavanı

duvarlardan bağımsız kılarak şapelin üstünde asılı örtü şeklinde bir gökyüzü haline getirmek olmuştur (Rona, 1997b, s. 1231).

Leonardo da Vinci, Michelangelo'ya nazaran başka bir karakteri temsil etmektedir. 15. yüzyıl sanatının ruhunu yansıtan natüralizm (doğalcılık), onda derin bir ilgi uyandırmış, dikkatli bir gözlemci olarak doğayı ve insanı inceleyerek, insanla doğa arasındaki ilişkinin yasalarını bulmaya çalışmıştır. Evrensel olayların matematiksel olarak uygulanabilirliği düşüncesi, tek tek olayların gözlemlenmesinden genel kanunlara yükselme gibi modern bilimin en önemli temellerine kadar birçok konuyu açık bir biçimde kavramış ve uygulamaya geçirmiştir. Birçok elyazmasında onun fizyoloji, anatomi, astronomi, jeoloji, kimya bilgini olarak çalıştığı; aynı zamanda mühendis olarak su ve buhar gücünü makinelere uygulamayı istediği, hatta denizaltı ve uçak yapılabileceğini düşündüğü görülmektedir. Leonardo, döneminde büyük bir sanatçı olduğu kadar doğa bilimlerinin esaslarını ve imkânlarını da kavrayarak, modern bilimlerin müjdeleyicisi olmuştur (İnalcık, 2013, s. 90, 91).



Resim 17: Leonardo da Vinci, *Azize Anna ile Bakire ve Çocuk*, 1503-1519, 168 x 113 cm, Kavak Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 710, INV 776, MR 319, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010066107> E.T. 23/11/2021

Leonardo, sanat alanında olduğu kadar bilim alanında da, yaşıadığı döneme göre son derece ileri kuramsal çalışmalar yapmıştır. Betimlediğı her şeyin özünü yakalayabilmek için doğayı gözlemleyip, çok sayıda çalışma yapmış, duyguları ustaca ifadeye dönüştürmüştür (Rona, 1997b, s. 1104).

Taslaklarında figürlerin hareketlerini tek tek çalışmış olan Leonardo, ön ve arka planları şematik olarak belirleyerek figürleri bu düzene göre yerleştirmiştir. Merkezde yer alan grupların üçgen şeması, toplayıcı bir etkiyle kompozisyondaki diğer tekil imgeleri tutarlı bir bütüne dönüştürmüştür. Figürlerinde kullandığı çapraz hareket çizgisi Leonardo'nun tipik özelliklerinden biri olarak görölmektedir. Leonardo resimde biçimi olduğu kadar özü de yakalamaya çalışan bir sanatçı olmuştur. Yaptığı çok sayıdaki çizimlerde figürlerin hareketlerini ayrıntılarıyla çalışmış, biçimleri her zaman ışıık ve atmosfer etkileri içinde yumuşatarak, hava perspektifi aracılığıyla sağladığı tonlar arasındaki yumuşak geçişlerle buğulu bir atmosfer meydana getirmiştir (Rona, 1997b, s. 1104, 1105). Gölgelelerin çok derin olduğu yerlerde bile aydınlıktan karanlığa geçişı çok yumuşak ve fark edilmeyen bir güzellikte, dereceli olarak ve kusursuz bir çalışmayla gerçekleştirilmesini sağlayan *Sfumato* denilen bu teknik, Leonardo da Vinci'nin resimlerine oldukça kişisel bir görünüm kazandırmıştır. Çok ince bir tülün ardından görölüyormuş izlenimi uyandıran bu özellik, resimlerde en çok elbise kıvrımı ve el gibi ayrıntılarda kendini belli etmektedir (Conti, 1982, s. 58).

Leonardo da Vinci'nin resim sanatına kazandırdığı en önemli yenilik, gölge-ışıık konusunda uzmanlaşmasını sağlayan araştırmaları olmuş, gölge ve ışııkta yepyeni bir çığıır açmıştır. Işııklı görünecek yeri, gölge bir yerin yanına getirerek, bir hareketi karşı bir hareketle dengeleyen Leonardo, böylece ışıık unsurunu değerlendirerek, vücutları, yüzleri, elleri buğulu bir gölge içinde aydınlatmıştır. Yumuşak gölgeler içine yerleştirdiğı yüzleri, yine tatlı ve yumuşak bir ışııkla aydınlatmıştır (Turani, 2010, s. 373). İnsanları ve nesneleri hafif ve mavimsi bir sisle kaplayarak, aydınlıkla karanlığı eşsiz bir ustalıklı kullanmıştır (Tanilli, 1994, s. 85). Artık her şey, belirli bir noktadan ayarlanmış olarak gelen bir ışıığın altında, ışıık ve gölge olarak bir bütün halinde birleşmiştir. Leonardo, sanatın özü olarak, ışıık ve gölgenin doğru ve doğal dağılışını kabul etmiştir (İnalıcık, 2013, s. 91).

Leonardo da Vinci aynı zamanda resim sanatının en önemli kuramcılarında biri olmuştur (Tanilli, 1994, s. 88). Bugün bile etkisini sürdüren sanat kurallarını ve standartlarını belirlemiş olmakla kalmamış, Orta Çağ'ın yüzlerce yıllık kültür ve tarihine son vererek, modern çağın kapılarını aralamıştır (Conti, 1982, s. 60). “Leonardo ve Michelangelo, klasik sanatın esasları olan genel sanat ifadesinin oluşumuna şüphesiz büyük ölçüde katkıda bulunmuşlardır. Fakat onlardaki orijinal kişilik, eserlerine her zaman daha özel bir damga vurmuştur” (İnalcık, 2013, s. 93).

Rönesans'ın altın döneminin temsilcisi olan bir diğer büyük sanatçı Raffaello ise, tüm dehasını kişisel olmayan en genel güzellik tipini bulmaya adanmıştır (İnalcık, 2013, s. 93). Rönesans'ın ideal güzellik anlayışını en mükemmel biçimiyle ortaya koymuş ve doğalcı klasik anlayışın en özgün örneklerini vermiştir (Tükel, 1997c, s. 1533). Sanatında Hristiyan geleneğiyle yeni Rönesans kültürünün canlandığı Grek-Roma dünyasını aynı heyecanla birleştirmiş olan (İnalcık, 2013, s. 93) Raffaello, tanrısal güzelliğin en yüksek temsilcisi olarak kabul edilmektedir (Turani, 2010, s. 371).



Resim 18: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu*, 1509-1511, 500 x 770 cm, Fresk. Apostolik Sarayı, Vatikan.

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/scuola-di-atene.html> E.T. 24/11/2021

“Kutsal bir ressam” olarak benimsenen Raffaello, meydana getirdiği ideal güzellik tarzı ve biçimiyle kendisinden sonra bütün sanat ekollerinin kabul ettiği ve örnek aldığı ortak ve genel klasik üslûbu oluşturmuş, büyük bir teknik yetenekle gerçekleştirdiği resimler

günümüze kadar kopyalanmıştır. Resminin yapısını belirleyen çizgi ve desen gücü, sonraları birçok ünlü sanatçıya rehberlik etmiştir (İnalcık, 2013, s. 94; Tükel, 1997c, s. 1534).

Kuzey Avrupa ülkelerine Rönesans, İtalya'ya göre oldukça geç tarihlerde girmiştir. 16. yüzyıldan sonra Alp dağlarının kuzeyine yayılan yeni sanat üslûbu, İtalyan tarzının benimsenmesinin yanı sıra, daha çok İtalyan bezemesi ve klasik düzenlerin Gotik bünyeye eklenmesi şeklinde kendini göstermiştir (Germaner, 1997c, s. 1585). Gerek mimarî, gerekse resim ve heykelde duygusal anlatımcılık ile ayrıntılı gerçekçilik gibi Gotik geleneklerinin ağır bastığı, ancak buna karşılık klasik antikite ile perspektif anlayışa pek yer verilmediği görülmektedir (Conti, 1982, s. 54, 55).

Rönesans'ı ortaya çıkaran en temel etkenlerden olan dinî, ekonomik ve sosyal değişimler, Kuzey sanatını da şekillendiren etkenlerin başında gelmektedir. Bu konuda ilk ciddi değişimler, Hollanda'da Katolikler ve Protestanlar arasında yaşanan ikonoklazm çatışmalarında görülebilmektedir. Tanrı ile kul arasındaki aracılığı ret eden Protestanların kutsal sahnelerin betimlenmesi konusunda takındıkları katı tavırları, birçok ibadet yerlerinin tahrip edilip, yıkılmasına kadar götüren sonuçlara yol açmıştır. Yaşanan çatışmalar sonucunda Katolik kiliselerin sayıları azalırken, yerlerini duvarları her türlü tasvirden ve süsten arındırılmış Protestan kiliseleri almaya başlamıştır. Geçimlerini Katolik kiliselerin dinî sahnelerini resimleyerek sağlayan sanatçılar, Protestanlığın ibadet yerlerindeki tasviri kesin olarak yasaklayan bu tutumu sonucunda, mali açıdan oldukça zor bir duruma girmişler, geçimlerini sürdürebilmek adına din dışı konulara yönelmek durumunda kalmışlardır. Protestanlığın, ibadet yerlerindeki tasvirleri yasaklayan, ancak bunun dışındaki alanlara herhangi bir kısıtlama getirmeyip, bireyin kendi kişisel arzusuyla yaptırdığı resimleri dinî bakımdan sakıncalı bulmayan anlayışın ve Hollanda'nın sahip olduğu özgürlükçü yapının da etkisi altında sanatçılar, gündelik yaşam resimlerinden portrelere, natürmortlardan manzaralara kadar geniş bir alanda eserler üretmeye başlamış, Avrupa sanatına, toplumun bakış açısını da yansıtan bir anlayışla, yön vermeyi başarmışlardır (Karaalioglu, 2018, s. 912).

Kuzeyli sanatçılar, realizm ve natüralizmin etkileri, doğanın gözlemlenmesi, deneysel yöntemlerin kullanılması gibi amaçlarda o kadar olmamakla birlikte, araç ve yöntemlerde İtalyan meslektaşlarından ayrılmışlardır (Gombrich, 1997, s. 269).

Gerçekliği yansıtmıa idealiyle biçimlenen, Gotik üslûbun etkilerinden arınmış, doğa gözlemi ve ayrıntılarla öne çıkan bu dönem resimleri, İtalya'daki örneklerle karşılaştırıldığında, hem ışıık etkileri hem de kompozisyon düzeni bakımından farklılık gösterirler. İtalya'ya nazaran daha geç gelişmekle birlikte, Kuzey Avrupa'da Rönesans estetiği, ayrıntıya dayalı daha duyarlı bir yapıyla özgünleşmiştir. Doğalcı anlayış, ayrıntılara verilen önem ve dramatik anlatım, Kuzey Rönesans'ını İtalyan Rönesans'ından ayırmaktadır. İtalyan Rönesans'ının çizgisel perspektifiyle oluşturulan mekânlar, Flaman Okulu'nda ışıığın etkileri ve hava perspektifiyle yumuşayan bir anlatıma dönüşmüştür (Şentürk, 2016, s. 66, 67).

Kuzey ile İtalya arasındaki farkın en belirgin görüldüğü alan mimarî olmuştur. Brunelleschi yapılarda klasik dönemden alınma öğeleri Rönesans yöntemleri doğrultusunda kullanarak, Gotik üslûba son verirken, İtalya dışındaki sanatçılar, Brunelleschi'nin öğretisini, üzerinden yüz yıl geçtikten sonra takip edebilmişlerdir. Onlar, bir yüzyıl öncesinin Gotik üslûbunu, tüm 15. yüzyıl boyunca geliştirmeyi sürdürmüşlerdir. İtalya'nın dışındaki ülkelerde heykel ve resim sanatındaki gelişmeler de, büyük ölçüde mimarînin gelişmesine benzer bir yol izlemiştir. İtalya'da Rönesans her alanda hâkim olurken, 15. yüzyılın Kuzey'i, Gotik geleneklere bağlı kalmayı sürdürmüş, sanatsal uygulama, bilimden ziyade, gelenek ve görenekleri izlemeye devam etmiştir (Gombrich, 1997, s. 269, 270, 273). “[...]Matematiksel perspektif kuralları, bilimsel anatominin gizleri, eski Roma anıtlarının incelenmesi gibi konular, henüz kuzeyli ustaların sakin yaşamlarını altüst etmemişti[r]” (Gombrich, 1997, s. 273). Ayrıca kuzey ülkelerinin iklim koşulları ve coğrafi yapılarının biçimlendirdiği gün ışıığının etkileri, resimde kullanılan ışıığın da belirleyicisi olmuştur. Bu yöre sanatçılarının yaşadığı yerlerde güneş ışıığının daha uzun mesafelerden ve daha dar açıyla yeryüzüne ulaşması, ışıığın yumuşak etkisiyle uzak mesafelerin bile kolaylıkla ve rahat algılandığı derinlikli kompozisyonların keşfedilmesinde etkili olmuştur (Şentürk, 2016, s. 67). Ancak ister Kuzey'de olsun, ister Güney'de olsun, sanat eserlerinin gözlemle ve doğanın optik görüntüsüne paralel olarak geliştiiği görülmekte ve Orta Çağ'ın fiziksel yapıdan uzak anlatışından tamamen kopulduğu resimlerden de gözlemlenmektedir (Turani, 2010, s. 391).

Kuzey ülkeleri Güney'e oranla antik dünyayla daha az ilgilenmişler, buna karşın hayata, onun gözlemine ve günlük yaşamın atmosferine daha fazla bağlı kalmışlardır (Turani,

2010, s. 391). İtalya’da insanı merkeze konumlandıran gerçeklik arayışı, Kuzey’de yerini hayatı merkeze koyan bir gerçeklik anlayışına bırakarak bir burjuva beğenisi meydana getirmiş, ideal güzellik ve biçim arayışları ise yerlerini özenle verilmeye çalışılan bir gerçeklik algısına bırakmıştır (Şentürk, 2016, s. 67).



Resim 19: Pieter Bruegel (büyük), *Köy Düğünü*, 1568 civarında, 114 x 164 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum Wien), GG 1027, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://www.khm.at/objektdb/detail/330/> E.T. 23/11/2021

Buna bağlı olarak gündelik hayatın ve halktan kişilerin resimleri ilk kez kuzeyde görülmeye başlamıştır. Hollandalı Jan van Eyck (1390-1441) bir ev içinin samimiyetini resim sanatına sokmuş, evin düşsel sessizliğini, dünyevî hayatın bir nüansı olarak işlemiştir. Resimlerinde dramatik ifadeye yer vermeyen van Eyck, rasyonel olarak inşa edilmiş mekânlar ve figürler resmetmiştir. Antikiteden hiçbir iz ve yansıma görülmeyen van Eyck’in resimleri Kuzey’de Yeni Çağ’ın ilk resimleri olarak kabul edilmektedir. Jan van Eyck ayrıca denizi de anlatan ilk sanatçı olmuştur. Denizin sonsuzluğunu ve fırtınalı havasını resimlerine büyük bit ustalıklarla aktarmıştır (Turani, 2010, s. 360). Özellikle Lucas van Leyden (1494-1533) ve Quentin Massys (1466-1530) de halk hayatını yansıtan resimler yapmışlardır. Bu çalışmalarıyla Massys ve van Leyden, 17. yüzyılda yaygınlaşacak janr (tür) resminin Hollandalı ilk temsilcileri arasına girmişlerdir. Memleketini insanlarıyla resmeden (büyük) Pieter Bruegel (1525-1569) ise, toplumu, kent ve hayatını basit olaylardan yakalamayı başarmış, Orta Çağ’ın bu

Kuzey ülkesindeki hayatı mükemmel bir şekilde yansıtmıştır (Turani, 2010, s. 390). Hollandalılar deneme yanılma yöntemiyle doğrusal perspektifi uygulayıp hava perspektifini de (manzarada mesafeyi belirten hafif ton geçişleri) aynı ampirik ruhla geliştirmişlerdir (Fleming ve Honour, 2016, s. 424). Van Eyck bu işi, kahverengi bir ön, yeşil renk içinde bir orta ve mavi bir arka planla halledebileceğini düşünmüş ve buna göre hareket etmiştir. Bilimsel çizgi perspektifi ise, Hollanda'da van Eyck'ten tam 120 yıl sonra uygulanmaya başlanabilmektedir (Turani, 2010, s. 347).

Van Eyck'in diğer bir özelliği ise, yağlı boya resmini yetkinleştirmiş olmasıdır. Bazı kaynaklarda (Gombrich, 1997, s. 240; Vasari'den aktaran Turani, 2010, s. 360) yağlı boya resminin bulunması doğrudan ona bağlanıyorsa da, 14. yüzyılda bazı yağlı boya çalışmalarının olduğu da bilinmektedir. Van Eyck'in başarısı, yağlı boyayla renge, renk değerlerine dayanan bir uyum, bir aydınlık ve bir hayat sıcaklığı vermiş olmasıdır (Turani, 2010, s. 360). Gombrich yağlı boyanın bulunuşunu van Eyck'e atfetmekle birlikte, bu iddiaların doğruluğunun ve anlamının çok tartışıldığını, fakat bu ayrıntıların çok da önem taşımadığını belirterek, onun başardığı şeyin, boyaların yüzeye sürülmeden önce hazırlanışı için yeni bir reçete hazırlamak olduğunu, buluşunun, perspektifin bulunuşu gibi tamamen yeni bir şey olmadığını da ifade etmektedir (Gombrich, 1997, s. 240). İtalyanlar ise yağlı boya tekniğini 15. yüzyılın sonuna doğru Flaman ülkelerinden öğrenmişlerdir. Hem hazırlanışı temperaya göre daha kolay olan hem de daha kesin sonuç alınan yağlı boya aynı zamanda gerçeğin aktarılmasını da büyük ölçüde kolaylaştırmıştır. Aynı dönemlerde ince tahta plakalar yerine tuval kullanılmaya başlanmış, böylece resim için yapılan harcamalar azaltılıp tamamlanmış bir resmin dayanıklılığı arttırılmış ve taşınması kolaylaşmıştır (Conti, 1982, s. 42). Hollanda'daki tuval üzerine yağlı boya sanatını İtalya'ya ilk getiren ise İtalyan ressam Antonello da Messina (1430-1479) olmuştur. Bu ressamla birlikte asil ve yönetici önemli kişilerin resimlerinin duvara asılması geleneği de başlamıştır (Turani, 2010, s. 352). Bu dönemde, perspektif araştırmalarında resim taslakları yapılırken kullanılan kırmızı tebeşir boya ve pastel boya da, resim yapmakta kullanılan fırça, tüy kalem, kömür kalem, gümüş uçlu resim kalemi ve başka çizim malzemelerine eklenmiştir (Conti, 1982, s. 42).

Manzara ve portre, Kuzey Rönesans okullarında yaygın olarak uygulanan resim türleri olmuşlardır. Bruegel ve Hieronymus Bosch (1450-1516) gibi özgün yapıtlar veren

sanatçılar, dönemlerinin ve çevrelerinin sorunlarını eleştirel ve kişisel yollarla yansıtmışlardır. Öte yandan (Genç) Hans Holbein (1497-1543), sahip olduğu teknik becerisi, gerçekçilik duygusu ve sentezci özelliğiyle döneminin en önemli portre ressamı arasında yer almıştır. Üslûp ve biçim yönünden olmasa da, anlatım düzeyinde hümanist görüşü benimsemiş olmalarıyla Kuzeyli sanatçılar, duygu ve düşünce yönünden Rönesans anlayışına ortak olmaktadır (Germaner, 1997c, s. 1587, 1588).



Resim 20: Hieronymus Bosch, *Dünyevî Zevkler Bahçesi*, sağ pano *Cehennem*, orta pano *Tufandan Önce Dünya*, sol pano *Cennet Bahçesi*, 1490-1500, yan panolar 185,8 x 76,5 cm, orta pano 185,8 x 172,5 cm, Meşe Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Prado Müzesi (Museo Nacional del Prado), Oda 056A, P002823, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/triptico-del-jardin-de-las-delicias/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> E.T. 01/12/2021

Bununla birlikte Rönesans geleneğine uzak düşen bir sanatsal kökene sahip olan Hieronymus Bosch, dönemin en ilginç sanatçılarından biri olarak dikkat çekmektedir. Dönemin hiçbir resmi, Rönesans sanatına Bosch'un resimlerinden daha uzak düşmemiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 460). Fantastik nitelikler taşıyan *Dünyevî Zevkler Bahçesi* (Resim 20), Bosch'un en karmaşık ve esrarengiz eseridir. Triptik olarak yapılan çalışmanın genel konusunu insanlığın kaderi oluşturmaktadır (Silva, 2016, s. 330). Leonardo, Michelangelo ve Raffaello İtalya'da klasik güzelliğin izlerini sürerken, Bosch resmettiği cennet ve cehennem görünümüleriyle ve masalsi figürleriyle Orta Çağ zihniyetinin kucağından fırlamış gibi durmaktadır. Ancak bu tasvirlerin sunduğu mesaj,

çağının ruhuna oldukça uygun düşmüştür. Kuzey’de gerçekliği keşfetmeye başlayan bilim adamları ve sanatçıların içi, İtalyan Rönesansı’nın iyimser dünya görüşüne karşılık, karamsarlık ve kuşkularla dolmuştur (Krausse, 2005, s. 26, 27).

Bu eseriyle Bosch, insanlığın sahip olduğu güzelliği ve asaleti değil, kötülüğünü ve zayıflığını vurgulayarak (Fleming ve Honour, 2016, s. 460), insanın hatalarını, günahkâr oluşunu ve ruhundaki uçurumlarını, olağanüstü çarpıcı resimlerle betimlemiş ve bir anlamda yeryüzüne cehennemi taşımıştır (Krausse, 2005, s. 26, 27). Eserin biçim yönünden atmosferi, sürrealist (*gerçeküstücü*) bir dünyanın tasvirini yansıtmaktadır. Bosch resmettiği bu olağanüstü ve gerçekdışı hayalleri dolayısıyla Sürrealizmin öncülerinden sayılmaktadır (Turani, 2010, s. 367, 619).



Resim 21: Albrecht Dürer, *Otoportre*, 1498, 52 x 41 cm, Ahşap Üzerine Yağlı boya.
Ulusal Prado Müzesi (Museo Nacional del Prado), Oda 055AB, P002179, Madrid,
İspanya.

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/autorretrato/8417d190-eb9d-4c52-9c89-dcdcd0109b5b> E.T. 05/12/2021

Hem Orta Çağ Alman sanatının en zirve temsilcisi hem de İtalyan Rönesansı’nın bir üyesi olan (Conti, 1982, s. 55) Albrecht Dürer (1471-1528) ise, Almanya’da, 16. yüzyıl başında, yapıtları ve tüm sanat yaşamıyla, Alman Rönesansı’nın sembolü bir sanatçı olmuştur. İtalyan Rönesansı’nın ideallerini bilinçli olarak kendi ülkesine taşıma görevini

üstlenen Dürer, İtalya’da bulunduğu süre içerisinde, perspektifin ve oran-orantının matematiksel ilkelerini, nesnelere bilimsel yaklaşımları, nesnelerin resimsel mekânda yerleştirme ve geometrik kurgularını, figürlerin plastik yoğunluklarını çözmeye çalışmış ve bu özellikleri yapıtlarında uygulamıştır (Germaner, 1997c, s. 1587, 1588).

Rönesans sanatçıları, insanı ifade etmek için, gerçeğin yetkinlikle kucaklaştığı biçimler bulmuşlardır. Bu bağlamda portre sanatı, insanın iç yaşamına gösterilmeye başlanan ilginin de etkisiyle, bu dönemde başlı başına bir değer kazanmıştır (Tanilli, 1994, s. 85).

3.5. Rönesans Döneminde Portre

Rönesans döneminin hümanist düşünce yapısı, insanı ilgi odağının merkezine yerleştirip ona yönelmesi resim sanatında dinî konuların arka plana itilerek yeni bir tür olarak portre ressamlığının ortaya çıkmasına neden olmuştur. Böylece ressamlar öncelikle insanın bireyselliğinin en önemli yansıması sayılan yüze odaklanmışlardır (Krausse, 2005, s. 11).

Portreciliğin zorluğu, modelin bireysel özelliklerini yansıtmaya zorunluluğu ile sanatçının kendi özgünlüğü arasındaki karşıtlıktan kaynaklanmaktadır. Birbirine zıt bu iki işlemi bütünleştirmekte genelde büyük bir başarı sağlamasına karşılık Rönesans, çeşitli portrecilik anlayışlarını kendi içinde barındıran bir dönem olmuştur. Bu kapsamda, bireysel özelliklerin ağır bastığı anlayıştan, idealize edilmiş portrelere; bu iki düşüncenin de bir arada olabileceğini savunan anlayıştan, yeni Platoncu tutumdan yola çıkarak bütünüyle bireysel özelliklerin temsil edilmesine karşı çıkan ve sadece hayalî portreler yapmakla yetinen anlayışa kadar geniş yelpazede eserler verilmiştir (İskender, 1997, s. 1504, 1505).

Özellikle 15. yüzyılda sayıları inanılmaz rakamlara ulaşan portreler, varlıklı üst sınıf insanlara yönelik, kişilerin atalarının ve yakın akrabalarının görüntülerinin yaşatılmasını da sağlayan bir tür olarak kullanılmakla birlikte, anma işlevinin ötesinde, genel önemliliğin ve sınıfsal statünün bir göstergesi olarak aile şeceresinin kanıtlanmasına da yardım etmişlerdir. Aile üyelerinin resimleriyle dolu uzun bir galeri, bizzat yağlı boya resminin sağladığı saygınlık ve maliyeti sayesinde, nesiller boyu ailenin eskilere uzanan öneminin kanıtı olarak görülmüştür. Bunların yanı sıra portreler, hükümdarların resmî portrelerinde de görülebildiği gibi, duygusal bir mesele olmaktan çok bir propaganda

mesalesi olmuş ve yaygın bir şekilde propaganda malzemesi olarak da kullanılmıştır (Leppert, 2017, s. 233).

15. yüzyılın başlarından itibaren insanın kişilik özelliklerinin ele alınmaya başlandığı görülmektedir. Orta Çağ'da sanatçılar, kişilerin yüz ifadelerini ya da kişisel özelliklerini dikkate almayarak, fiziksel görünüşleriyle ilgisi olmayan, kişilerin kendilerinden çok onların temsil ettiklerini, idealize edilmiş semboller halinde tasvir ederken; insan vücudunun gözlemlenmesi süreciyle birlikte Rönesans'ta insanın bu kişisel özellikleri portrelere de yansıtılmaya başlanmıştır (Conti, 1982, s. 49; Turani, 2010, s. 350, 351). “Ortaçağın mukavvadan yapılmış gibi duran yüz hatlarının yerini, tamamen inandırıcı bir çalışma ürünü olan yüz ifadesi, saç, ten rengi, mücevher ve başka ziynetlerin resmedilmesi almıştı[r]” (Conti, 1982, s. 49).

Portrelerin canlılığı ilk başlarda teknik bilginin eksikliği nedeniyle sınırlı kalmış, portresi yapılacak kişi genellikle profilden gösterilmiştir (Conti, 1982, s. 49). Dönemin nesnellik ve doğruluk ideallerine uygun bir anlayış içinde, yüzün profilden alınmasıyla ona abartılı bir güzelliğin katılamayacağı, değiştirilemeyeceği düşünüldüğünden, ressamlar önceleri yüzün yandan görünümünü resmetmeyi tercih etmişlerdir. Yüzün tüm ayrıntılarını titizlikle ve kesin bir dikkatle inceleyen ressamlar, modellerini bireysel birer karakter olarak betimleyebilmek için ellerinden geleni yapmışlardır (Krausse, 2005, s. 11).

Piero della Francesca tarafından resmedilen, İtalyan Rönesansı'nın en ünlü portrelerinden biri olan diptikte (Resim 22), eşi Battista Sforza'yla birlikte Urbino dükü Federico da Montefeltro tasvir edilmiştir. On beşinci yüzyıl geleneğine uygun olarak, antik sikkelerin tasarımından ilham alan iki figür, duygularının ortaya çıkmasına izin vermeden yüz ayrıntılarının işlenmesinde dikkate değer bir gerçeğe benzerlik ve kesinlik sağlayan profilden gösterilmiştir (Parenti, t.y.). Dük ve Düşes, her şeyin üstünde ve neredeyse resmin her santimetre karesini kaplayacak biçimde resmedilmiştir. Bununla birlikte kısıtlı da olsa şekillerindeki plastisiteyle resim, Montefeltro'ların sosyal durumları gereği dünyevî ve katı görünüşlerini birleştirmesi bakımından dönemin tipik bir örneği olarak öne çıkmaktadır (Conti, 1982, s. 52). Çift birbirine bakmaktadır ve mekânsal unsur, Dük ve Düşes'in hüküm sürdüğü Marche bölgesini temsil eden arka planda yayılan manzaranın ışığı ve sürekliliği tarafından verilmiştir.

Federico da Montefeltro için kullanılan bronz ten tonları ile Battista Sforza'nın soluk tonları arasındaki kromatik karşıtlık, Rönesans'ta moda olan estetik geleneklere saygı duymanın yanı sıra; 1472'de çok genç yaşta ölen Düşes'in zamansız ölümünü ima edebilecek bir solgunluk olarak da göze çarpmaktadır. Usta ressam, Floransa eğitimi sırasında öğrendiği katı ve titiz perspektif yaklaşımını, Flaman resmine özgü doğanın merceksi temsiliyle birleştirerek olağanüstü sonuçlar ve benzersiz özgünlük elde etmiştir (Parenti, t.y.).



Resim 22: Piero della Francesca, *Urbino Dük ve Düşesi Federico da Montefeltro ve Battista Sforza*, yak. 1473-1475, her biri 47 x 33 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), Oda 8, 1890 nn. 1615, 3342, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/i-duchi-di-urbino-federico-da-montefeltro-e-battista-sforza> E.T. 15/11/2021

Ancak bu profil tipi, portresi yapılan kişinin fiziksel özelliklerinin kusursuz bir biçimde ortaya konmasını sağlayan bir yöntem olarak çok sanatkârane olmakla birlikte, gerçeklikten tamamen uzak bir üslup sergilemiş, kişinin iç dünyasının tüm psikolojik boyutlarını ortaya çıkaran canlı bir betimleme için uygun bir yöntem olmamıştır. Rönesans'ın erken dönem profil alışkanlığına karşılık, 15. Yüzyılın ortalarında, modelin karakterini daha bireysel betimlemesini sağlayan ve çok daha gerçeğe uygun olan, poz verenin hafifçe yana dönmüş olarak cepheden gösterildiği “dörtte üç profil” tercih edilmeye başlanmıştır (Conti, 1982, s. 49; Krausse, 2005, s. 11). Bu yeni ustalıklarına güvenleri artan portre ustaları, portresini yaptıkları kişiyi çok daha etkileyici göstermek

amacıyla arka plandaki manzaradan da vazgeçip düz, koyu renk bir fon ile yetinmişlerdir. Soğuk ve donuk tempera yerine yumuşak ve sıcak renkler veren yağlı boyanın benimsenmesi de gerçeğe uygun portrelerin yapılmasını kolaylaştırmıştır (Conti, 1982, s. 49).

Diğer 15. yüzyıl Hollanda sanatçılarının tercih ettiği gibi, Rogier van der Weyden de (1399/1400-64), *Bir Hanımın Portresi* (Resim 23) adlı yapıtını dörtte üç görünüşle yansıtmıştır. Bu pozla birlikte işin içine bir hareket duygusu katılmakta, poz veren kişi bedenini döndürüp, resmin bulunduğu alandan izleyicinin yer aldığı gerçek alana yönelerek, onunla bir tür yakınlık kurmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 429).

Rogier van der Weyden kendisine poz verenlerin ayrıntılarına daha az yönelerek daha çok genel etki üzerine yoğunlaşmıştır. Modellemesindeki itinalı incelik ve kibar bir şekilde hissettirdiği çizgiler, portresini çizdiği kişileri aristokratik bir havaya büründürmektedir. En başarılı portrelerinden biri olan bu portrede kimliği bilinmeyen genç bir hanımın bakımlı zarif parmakları, onun soylu bir ailenin üyesi olduğunun çok bariz ipuçlarıdır (Fleming ve Honour, 2016, s. 428, 429).



Resim 23: Rogier van der Weyden, *Bir Hanımın Portresi*, yak. 1455, 36,8 x 27,3 cm, Meşe Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), Batı Binası, Ana Kat Galeri 39, 1937.1.44, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.51.html> E.T. 18/11/2021

Van der Weyden, modellerin sosyal statülerini, özellikle el ve yüz tasviriyle vurgulamaktadır (Schneider, 2002, s. 40). Gözlerini mahcubiyetle indirmiş olan kadın bakışlarını izleyiciden kaçırmakta, ancak dudaklarındaki dolgunluk ve hassas bir şekilde birleştirdiği ellerinin sevecenliği, gerginliğini çok güzel ifade etmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 429). Van der Weyden'in stilize portrelerinde uyguladığı dudakların ve burnun keskin kontrastlı dış hatları veya uzuvların inceliğine yaptığı vurgu, modellerini idealleştirmekte ve onlara daha fazla bir çok yönlülük kazandırmaktadır (Schneider, 2002, s. 40). Van der Weyden'in son dönem portrelerinin neredeyse soyut bir zarafet taşıyan karakteristiği, burada bir desen ve form dengesinde çok zekice gerçekleştirilmiştir. Kırmızı bir kemer, kadının boyun ve bileklerinde koyu renkli kürk bantlarla süslenmiş siyah cübbesinin ağırlığını hafifletmektedir. Arka plan koyu mavi-yeşile boyanmıştır. Model hafif bir açıyla yerleştirilmiş olsa da, kıyafetinin açıklığı, kollarının ve peçesinin dengeli, birbirine kenetlenen köşegenleri ona önden hiyerarşik bir poz verdirmektedir. Başın pürüzsüz, neredeyse gölgesiz hacmi, örtünün nispeten düz alanına karşı vurgulanmıştır (Hand ve Wolff, 1986, s. 242).

Rogier van der Weyden, Jan van Eyck'le birlikte Kuzey Avrupa'da, 16. yüzyılın ilk çeyreğine kadar resim sanatının kalıplarını yerleştiren kişiler olmuşlardır. Kendilerinden sonra gelen ve birçoğu büyük yetenek sahibi sanatçıların nadiren eriştikleri ve hiçbir zaman aşmayı başaramadıkları standartları onlar oluşturmuşlardır (Fleming ve Honour, 2016, s. 429).

İnsanın dünyaya açılmasına karşın, Rönesans dönemi resimlerinin büyük bir kısmı kaynağını ve konusunu yine dinden almıştır. Azizlerin tasvirleri, Kutsal Kitap'tan alınmış öyküler, sembolik ve dinî törenlerle ilgili çalışmalar bu resimlerde büyük bir yer tutmuş, yaygınlaşan portre sanatında da bu dinî atmosferin etkisi altında çalışmalar yapılmıştır. Yapılması en çok istenen konuların başında ise Meryem ve İsa gelmektedir. Bu konu üzerinde en az bir iki ayrı uyarlama üzerinde çalışmamış 15. ya da 16. yüzyıl sanatçısı hemen hemen yok gibidir. Bu konuyu, Rafaello'nun da içlerinde bulunduğu bir grup sanatçı devamlı işlemişlerdir (Conti, 1982, s. 56, 58).



Resim 24: Raffaello Sanzi, *Madonna (Meryem) ile Saka Kuşu*, yak. 1506-07, 107 x 77,2 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), 00287214, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/madonna-col-bambino-e-san-giovannino-detta-madonna-del-cardellino> E.T. 15/11/2021

Resim 24'deki yapıt, Raffaello'nun Floransa'nın büyük ustalarını inceleyebildiği ve aynı zamanda çok önemli tüccar ailelerinden bazıları için çalışabildiği Floransa döneminde (1504-1508) yapılmıştır. Floransa döneminde Raffaello, Urbino ve Floransa'dan edindiği tüm deneyimlerini kullandığı, İsa ve genç Vaftizci Yahya ile Meryem Ana grubu teması üzerine başka eserler de yapmıştır (bkz. örneğin Viyana Sanat Tarihi Müzesi'ndeki *Belvedere'li Madonna (Meryem)* (Resim 25) ve Paris, Louvre Müzesi'ndeki *Güzel Bahçıvan Kız*). Piramidal kompozisyon, yüzyılın başından itibaren Santissima Annunziata Kilisesi'nde sergilenen Leonardo da Vinci'nin "Azize Anne ile Bakire ve Çocuk" adlı kayıp taslağın ve Michelangelo tarafından, 1506 yazından önce yontulmuş olan "Bruggeli Madonna"nın onda bıraktığı derin izlenimi yansıtmaktadır ("Madonna col Bambino e San Giovannino detta 'Madonna del Cardellino'", t.y.). Bu tür resimlerde değişik resim tarzları içinde yaygın olarak, en altta Meryem'in elbisesinin katlanmış etekleri ve ayakları, en tepe noktada ise başı yer alacak şekilde, piramit biçimli kompozisyon kullanılmıştır (Conti, 1982, s. 56, 58). Raffaello, doğada ve Perugino, Fra' Bartolomeo ve Leonardo'nun çalışmalarında oran-orantı

yasalarını inceleyerek, yalnızca sadelik açısından değil, aynı zamanda canlı ve dinamik olan ideal ve uyumlu bir güzelliğin görüntülerini meydana getirmeyi başarmıştır. Raffaello'nun kendisinin de, arka planı ufuktaki atmosferde eritmek için kullandığı, Leonardo'nun "sfumato" tekniği kullanılarak hem figürleri hem de ifadelerin zarif çeşitliliğini birbirine bağlayan yoğun bakış ve jest alışverişleri daha doğal hale getirilmiştir.

Resim, çok daha yenilikçi bir görüntü olmakla birlikte, yine de Meryem Ana'nın elinde açık bir halde tuttuğu, küçük Aziz Yahya'nın Çocuk Mesih'in okşaması için ona uzattığı masumca kırık saka kuşu tarafından da çağrıştırılan, onun inancının bir işareti ve Mesih'in fedakârlığının bir habercisi sayılan, küçük kutsal metin gibi geleneksel ibadetten sembolik unsurlar da içermektedir ("Madonna col Bambino e San Giovannino detta 'Madonna del Cardellino'", t.y.).



Resim 25: Raffaello Sanzi, *Belvedere'li Madonna (Meryem)*, yak. 1505, 113 x 88,5 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum Wien), GG 175, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://www.khm.at/objektdb/detail/1502/> E.T. 15/11/2021

Resim 25'de gösterilen Piramit biçimindeki grup, bir yandan insani ve dünyevi olanın altını çizerken, öte yandan uzak ufuklarda kaybolarak zamansız ve geçici izlenimini vurgulayan güzel bir çayır manzarasının içine yerleştirilmiştir. Bu vurgu, *Belvedere'li*

Madonna’yı Rönesans’ın yeni ruhunun bir simgesi haline getirmektedir (“*Madonna im Grünen*”, t.y.).

Orta Çağ resminde uygulanan, portre siparişi veren kişinin, genel kompozisyon içinde çoğunlukla diz çöküp dua eder bir pozisyonda, Meryem ve İsa’nın alışlagelmiş tasvirlerinin ya da kendisinin koruyucu azizinin yanında önemi ikincil derecede olacak şekilde gösterilme geleneği (Conti, 1982, s. 50, 51), Rönesans’ın başlarında, özellikle Gotik etkilerin kısmen sürdürüldüğü Kuzey ülkelerinde devam ettirilmiştir. Anakronizm⁸ olarak adlandırılan bu geleneğin yanı sıra Kuzey Rönesansı’nın ayrıntılı doğa gözlemi ve detaylara verilen önem, Jan van Eyck’in (1390-1441) *Şansölye Rolin Madonnası* (Resim 26) adlı yapıtında açıkça görülmektedir (Şentürk, 2016, s. 68).

Bu yapıtta, resmi sipariş eden kent soylusu Şansölye Rolin’nin portresi, *Madonna*’nın taçlandırılması olayıyla birleştirilmiştir. Eyck, kompozisyonunu açık olarak kurguladığı resmine, geniş bir algı alanının meydana geldiği, ön plandaki figürlerin arkalarında bulunan verandayla birlikte, ardındaki manzaranın oluşturduğu panoramik bir kent görünümü vermiştir (Şentürk, 2016, s. 68). Kiliseler, teslise atıfta bulunan üçlü kemer, tarihi kent görüntüleri gibi unsurlardan oluşan mimarî yapılar, yaratıcı Tanrı’nın büyüklüğünü gösteren, çok sembolik ve erdemli bir şekilde gerçekçi olduğu kadar hayali ve ideal bir manzarayı betimlemektedir (“*La Vierge et l’Enfant au chancelier Rolin*”, 2020). Mimarî unsurlarda yer alan sütun başlıkları, zemin döşemeleri, arka plandaki vitraylar, kumaşların dokuları, Meryem’in başı üzerindeki tacı ve portrelerdeki ifadeler, doğal ve detaycı anlatımı destekleyen ayrıntılar olarak resimde yer almaktadır (Şentürk, 2016, s. 68).

⁸ Yunanca “*ana*” (geride, karşısında) ve “*khronos*” (zaman) kelimelerinin birleşiminden türetilmiş olan anakronizm, Türkçeye Fransızca şekli olan *anachronisme* kelimesinden geçmiştir. T.D.K.’nın Türkçe sözlüğünde “tarih yanlışlığı” olarak geçen anakronizm (Akalın vd., 2009, s. 95), Meydan Larousse’da “Bir olayın tarihi veya çağıyl[a] ilgili yanlışlık, değişik çağları birbirine karıştırma” şeklinde ifade edilmektedir (Kılıçlıoğlu vd., 1992a, s. 490). Terim olarak anakronizm ise; kişilerin, nesnelerin veya olayların, kendi gerçek zamanları ve mekânlarından kopartılarak, farklı bir çerçeve içine oturtulması anlamını taşımaktadır (“Anakronizm”, 2021).



Resim 26: Jan van Eyck, *Şansölye Rolin Madonnası (Meryem'i)*, 1400-1450 arası (1435 olması muhtemel), 66 x 62 cm, Ahşap Üzerine Tempera ve Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 818, INV 1271, MR 705, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061856> E.T. 10/11/2021

Resmî kıyafetler içinde görünen Şansölye Rolin, elinde, bir haçla kral gibi taçlandırılmış bir dünya küresini tutan; çıplak, ancak yine de ilahi ve egemen bir nitelik sergileyen çocuk İsa'ya alçakgönüllülükle tapınmaktadır. Meryem'in mantosu üzerindeki İncil yazıtları, bir melek tarafından taçlandırılmak suretiyle bir kraliçe olarak temsil edilen Meryem'in temel rolünü yüceltmektedir ("La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin", 2020). Son derece durağan ve sakin olarak aktarılmış olan konu, iç mekânda geçiyor olmasına karşın dış mekâna dair bilinmesi istenen tüm öğeleri de içermektedir. Rolin'in elbisesinin ışıklı rengiyle zengin dokusu ve arka plandaki vitrayla dışarıdaki manzara gibi sol yarıdaki ayrıntılar, izleyicinin bakışlarını yönlendirerek asimetrik dengenin kurulmasını sağlarken, kırmızıyla güçlü bir şekilde vurgulanmış olan Meryem, çocuk İsa, melek figürü ile taç, ağırlığı sağ yarıya çekmektedir. Özellikle mekânın dışında görülen gün ışığının etkileri mekân içinde de kendini hissettirmesine rağmen, ışığın portrelerde idealize edilmesiyle, dikkatin asıl kahramanlarda toplanması sağlanmaktadır. Sıcak renklerin ağırlıklı olarak kullanıldığı renk düzeninde, yeşil ve lacivert tonlar tamamlayıcı renk olarak seçilmiştir. Katı bir biçim anlatımının ötesinde

hem rengin hem de ışığın kullanımından kaynaklanan yumuşak bir anlatım sunan kompozisyonun kapalı form yorumu, izleyiciye durağan, sakin ancak ihtişamlı ve asil bir izlenim vermektedir. Resmin son derece ayrıntılı ve gerçekçi anlatımı, hem Kuzey Avrupa resim geleneğinin en belirgin özelliğini hem de sanatçının genel tavrını gözler önüne sermektedir (Şentürk, 2016, s. 67, 68).

Portrenin, kişinin dindarlığını göstermekten sıyrılıp onu dinî olmayan bir konunun başlıca öznesi olarak göstermeye başlaması, Gotik gelenekten Rönesans'a geçiş sırasında belki de en kolaylıkla ayırt edilebilen fark olmuştur (Conti, 1982, s. 50).

Domenico Ghirlandaio (1449-1494), portrelerini yapmış olduğu birçok kişiyi İncil'den sahnelerin içine dâhil etmiştir. Yaşadığı dönemin kişilerini ve alışkanlıklarını yapılarında verme yeteneği sayesinde, Floransa'da çok aranan bir sanatçı durumuna gelmiş olan Ghirlandaio, kendini tasvir etmeye özellikle meraklı olan zengin Floransalılar arasında oldukça rağbet görmüştür (Tükel, 1997b, s. 676; "An Old Man and His Grandson", t.y.).



Resim 27: Domenico Ghirlandaio, *Yaşlı Adam ve Torunu*, yak. 1490, 62,7 x 46,3 cm, Ahşap Üzerine Tempera. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 710, RF 266, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010064987> E.T. 15/11/2021

Sanatının başyapıtlarından biri olan *Yaşlı Adam ve Torunu* (Resim 27), dünyevi portrelerden günümüze ulaşan az sayıda yapıtlarından biridir. Portrelerinde herhangi bir idealizasyona kaçmadan tanımlama özellikleri gösteren Ghirlandaio'nun çoğu yapıtlarında, Flaman sanatına özgü nitelikler dikkati çekmektedir (Tükel, 1997b, s. 676). Dedenin burnundaki deformasyona kadar en ince ayrıntısı dahi oldukça gerçekçi betimlenmiş olan portreler, yalnızca iki figürün büyük bir hassasiyetle resmedilmiş olmalarını değil, aynı zamanda aralarındaki derin sevgiyi de aktarmayı başarmaktadır (“An Old Man and His Grandson”, t.y.).

Resimde, Ghirlandaio'ya özgü bir arka planda, bir pencerenin dağ manzarasına açıldığı bir duvarın önünde oturan, 15. yüzyılın zengin sınıflarına özgü kürkle süslenmiş kırmızı tunik giymiş yaşlı bir adam ve torunu olduğu varsayılan bir çocuk tasvir edilmiştir. Yaşlı adamla, ona doğru yönelmiş olan çocuk arasında şefkatli bir kucaklaşma yaşanmaktadır. Birbirlerine dingin bir yoğunlukla bakan ikili arasındaki göz teması, aile ortamının ve derin duygusal bağın da altını çizmektedir. Bakışların yönleriyle oluşturulan çapraz açı, kompozisyonu, içinde küçük bir kilise bulunan bir tepe ile bir gölden yükseliyormuş gibi görünen bir dağ arasında tırmanan dolambaçlı bir yol görülebilen sağdaki açık manzara ile mükemmel bir şekilde dengelenmektedir. Görüntünün dokunaklılığı, adamın yıpranmış ve bilge yüzü ile çocuğun narin yapısı arasındaki karşıtlıkla dramatize edilmiştir. Adamın burnunda betimlenen deformasyon, resme farklı bir özellik katmaktadır. Ghirlandaio portreyi, dış görünüşler ve iç gerçekler arasında bir bağ kuran dönemin fizyonomi teorisinden farklı olarak natüralist ve sempatik bir tarzda sunmuştur. Resim, bir karakter kusurunu ima etmek yerine, adamın erdemliliğinin takdir edilmesine odaklanmaktadır. Yaşlı bir adam ve bir çocuk arasındaki yakınlığın, çocuğun elinin adamın göğsüne yerleştirilmesi ve adamın nazik ifadesi ile vurgulanarak betimlenen sevgi gösterisi, resme geleneksel bir hanedan portresinden beklenenlerin ötesinde duygusal nitelikler yüklemektedir (“Ritratto di Vecchio Con Nipote”, 2020, “An Old Man and his Grandson”, 2021. İki figürün yaşlarıyla ortaya konularak hayatın geçiciliği anlatılan resimde, aynı zamanda yaşamda verilen mücadele de temsil edilmektedir (Bulut, 2003: 16, 17).



Resim 28: Giovanni Bellini, *Doçe Leonardo Loredan*, yak. 1501-02, 61,4 x 44,5 cm, Kavak Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 55, NG189, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-doge-leonardo-loredan> E.T. 15/11/2021

Önceki Venedik doçelerinin portrelerinde, hükümdar portreleri için kullanılan geleneksel düz profile karşılık Resim 28’de Giovanni Bellini (1430-1516), Leonardo Loredan’ın karakterini açığa çıkarmak için daha çağdaş olan dörtte üç görünümü kullanarak, gerçekçilik ve psikolojik ifade potansiyelini en üst düzeyde geliştirmiştir (“Doge Leonardo Loredan”, t.y.). Resimde, Venedik Cumhuriyeti’nin devlet başkanı Doçe⁹ Leonardo Loredan, mağrur bir bilge görünümünde verilmiştir. Bellini, resimde iktidara özgü simgelere yer verme gereği duymamıştır; ayrıntılı ve soğuk tasvir, modeline onurlu, ulaşılmaz bir hava vererek gücünü zaten yeteri kadar yansıtmaktadır (Krausse, 2005, s. 19). Loredan kendisine bakıldığını biliyor olmasına karşın izleyiciye dönüp bakmamaktadır. Bunu yapmak, izleyiciye eşit muamele etmek olacaktır, ancak Leonardo Loredan, Venedik Cumhuriyeti’nin hükümdarı olan Doçe’dir ve bu yüzden bu

⁹ *Doçe*, Orta Çağ ve Rönesans dönemlerinde İtalya’da, başta Venedik ve Cenova olmak üzere, İtalyan şehir devletlerinin birçoğunda uygulanan “kral tarafından yönetilen cumhuriyet” şeklindeki yönetim biçiminde, seçimle devletin en üst yönetim kademesine gelen devlet başkanları ve hükümdara verilen unvandır. Özelde Venedik Cumhuriyeti’nde seçilerek hükümdar olan Venedik Dükü için kullanılmaktadır (“Doçe”, 2020).

resme bakan hiç kimse ona eşit olmamalıdır. Loredan'ın bir şeyi inceliyor gibi görünen ve zekâsını çağrıştıran bakışlarının yoğunluğu, derine bakan küçük gözlerinin uçuk mavisıyla pekiştirilmiştir. Bu sertlik, ağzının esrarengiz ifadesi ile dengelenmektedir; dudaklarının sağındaki kırışıklıkta biraz daha derin olan kıvrım, alaycı, tek taraflı bir gülümsemeye girmek üzere olduğunu göstermektedir. Bu durum, sol gözünün etrafındaki ışıqla tekrar dengelenmiş ve bu da ifadesine açık bir samimiyet katmıştır. Sanki Giovanni Bellini, Doçe'nin tüm olası ruh hallerini ve eğilimlerini, ciddiyet ve muhakeme yeteneğinin yanı sıra keskin bir zekâ ve hakikate açıklığını gösteriyor gibidir. Bellini, modelin soldan gelen güçlü bir ışıqla kaynağı tarafından aydınlatıldığı yanılsamasını meydana getirmiştir. Bu ona, daha açık tonlarda parlaklığı yakalayan ve daha düz alanları gölgede bırakan çıkıntıları boyayarak, yüze şekil vermesine ve üç boyutluluk izlenimi oluşturmaya imkân vermiştir. Bu etki, Bellini'nin kariyerinin bu aşamasında ulaştığı yağlı boya resimdeki mutlak ustalığı sayesinde artırılmıştır. Bu yavaş kuruyan ortam, renkleri birbirine karıştırarak, sert geçişlerden kaçınmasını ve özellikle ten tonlarında değişikliklerin doğal görünmesini sağlamıştır. Yağlı boya ayrıca, Loredan'ın değişken ifadesini, onu gerçekçi ve yakın olduğu kadar uzak ve heybetli göstermesini sağlayan hafif bulanık konturlara da imkân vermiştir. Bilgeliğin önemli bir bileşeni kabul edilen yaşı belirten ayrıntılar olarak Loredan'ın boynunun derisi yumuşak ve gevşek gösterilmiş ve gözlerinin çevresinde çok ince kırışıklıklar oluşturulmuştur. Böylece ince gölgelemeyle, cildin dokusunun ikna edici bir şekilde tanımlanması sağlanmıştır.

Loredan, en görkemli durumlarda giyeceği, altın ve gümüş metal ipliklerle dokunmuş beyaz ipekten Şam işi elbiseler içinde gösterilmiştir ve mavi arka plana karşı beyaz ve altın kontrastı onun daha çarpıcı ve göz kamaştırıcı görünmesini sağlamıştır. Kullanılan ayrıntılar, Bellini'nin gördüklerini hayal etmek yerine doğrudan gözlemlediğini ve kayda geçirdiğini göstermektedir. Mavi arka plan, beyazla karıştırılmış bol miktarda lacivert kullanılarak boyanmıştır. Bu, mermerimsi siperlikle bizden ayrılan Doçe'nin kapladığı alanın sonsuz olduğu hissini vermektedir. Bu açıklık hissi, siperlik olmasaydı Loredan'ın etrafında sanki bir heykelmiş gibi dolaşabileceğimizi düşünmemizi kolaylaştırmaktadır. Kolsuz ve yarım boy temsil, imparatorların klasik mermer büstlerini hatırlatmaktadır. Burada siperlik ile gösterilen, genellikle kaideler üzerine

yerleştirilen bu büstler, Rönesans döneminde güçlü ve zenginlerin heykelimsi portreleri için bir örnek olarak benimsenmiştir (“Doge Leonardo Loredan”, t.y.).



Resim 29: Jan van Eyck, *Arnolfini Portresi*, 1434, 82 x 59,5 cm, Meşe Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 56, NG186, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> E.T.

24/11/2021

Portrelerin, betimlenen kişilere benzemelerini öngören değişikliklerle birlikte öncelik kazanmaya başlayan bir yenilik de, kişinin gündelik yaşamını geçirdiği bir arka plan önünde resmedilmesi olmuştur. Belirtileri farklı biçimlerde kendini gösteren bu gelişme, Rönesans'ın başlamasıyla birlikte hemen ortadan kaybolmayan geleneklerden biri olarak, özellikle erken devir portrelerinde gerçeğe uygun çevre içine sembolik birçok ayrıntının yerleştirilmesi şeklinde kendini göstermiştir. Jan van Eyck'in yaptığı *Arnolfini Portresi* (Resim 29) buna verilebilecek en güzel örneklerden biridir (Conti, 1982, s. 51).

Van Eyck'in en önemli resimlerinden biri olan bu portrede evlenme sözleşmesini yapmış olan bir çift, evlilikteki birleşmenin simgesi olan gündüz tek bir mumun yandığı bir avizenin altında durmaktadırlar (Conti, 1982, s. 51, 52). Ön ve arka plandaki nesneler dikkatli ve olağanüstü ayrıntılı bir yaklaşımla betimlenmiştir. Her şeye damgasını vuran renk-ışık uyumu, kompozisyonun bütünlüğünü sağlamaktadır.

Özellikle Kuzey Avrupa sanatında çok erken yaygınlaşmaya başlayan yağlı boyanın bir yansıması olan bu teknik, resmin homojenleşmesini sağlamaktadır (Krausse, 2005, s. 26).

Arnolfini, bir kutsama hareketi gibi elini kaldırmıştır. Elini genç karısının açık, uzanmış avucuna koymak üzere gibi durmaktadır. Arnolfini'nin bakışları başka yöne çevrilmiş olsa da, ön cepheden izleyiciyle yüzleşmektedir; karısı ise gözlerini uysalca yere indirmiş, önünde toplanmış kürklü elbisesinin eteğini tutmaktadır. Bu hareket, bazı eleştirmenler tarafından karnının şişkin hatlarının kadının hamile olduğuna bir işaret olarak görmelerine neden olmuştur. Ancak bu, aileye ve evliliğe yönelik çağdaş geleneksel tutumlarla uyumlu ve doğurganlığı simgelemeyi amaçlayan ritüel bir jestten başka bir şey değildir, çünkü portre çiftin evliliği vesilesiyle yapılmıştır. Tablo, olayın görsel bir kayıdır; hatta bir evlilik sertifikası işlevi görmektedir, çünkü sanatçının katılımını ve bunun sonucunda karşı duvardaki yazıtta törene tanık olduğunu belgelemektedir; duvarda “Jan van Eyck buradaydı, 1434” anlamına gelen Latince “*Johannes de Eyck fuit hic, 1434*” ibaresi yer almaktadır. Van Eyck, ikinci bir tanıkla birlikte aynı duvardaki dışbükey bir aynada yansımaktadır. Yansıma, odanın izleyicinin arkasında bir noktaya kadar uzandığı yanılsamasını oluşturmaktadır. Yazıtın kullanımı, Roma Hukuku'nun kabulüne eşlik eden bir gelişme olan yasal işlemleri yazılı olarak belgeleme eğiliminin arttığının bir göstergesi durumundadır. Bu nedenle yazı, burada yalnızca bir imza işlevi görmemekte, resmî bir sicil kaydının imzalanmasında olduğu gibi, gerçek bir referans gücü oluşturmaktadır (Schneider, 2002, s. 33).

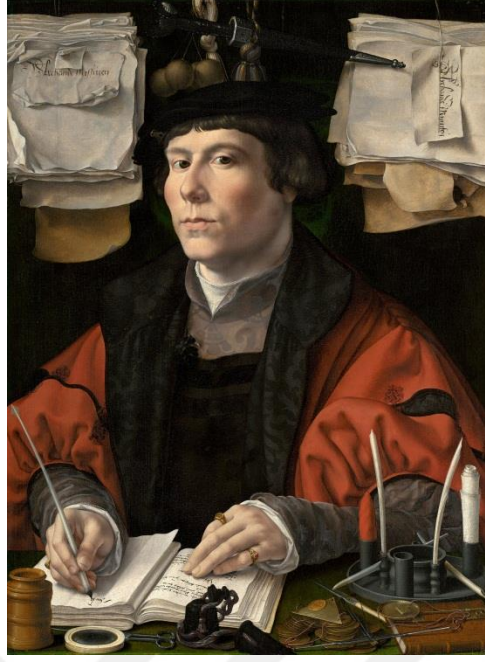
Jan van Eyck'in mekânla figürleri gerçeğe çok yakın bir şekilde resmetme kabiliyeti ile doğru perspektifli betimlemelere olan büyük yeteneği ve ayrıntılardaki ustalığı, onu gerçekçi sanat hareketlerinin atası haline getirmektedir. Resimdeki çiftin, içinde yer aldıkları burjuva mekânıyla birlikte en doğal halleriyle betimlendiği görülmektedir. Bu nedenle *Arnolfini Portresi*, dinî (sakral) sanat anlayışından gündelik (profan) sanata geçişi temsil etmektedir (Krausse, 2005, s. 27). Van Eyck, ahşap zeminli bu erken dönem burjuva iç mekânını bir iç bölme veya iç düğün odası olarak tasvir etmekte ve odadaki nesneleri sadık bir şekilde sunarak, bir dizi gizli anlam ve meydana gelen olaya teolojik ve ahlaki bir yorum eklemektedir. Bu nedenle, gündelik dışbükey ayna bir anlamda “*spekulum sinüs makula*” (kusursuz bir ayna) konumuna gelerek, Bakire Meryem'in saflığını ve çağdaş evlilik yollarına göre evli bir kadın olarak namuslu

kalması beklenen gelinin bakire saflığını simgelemektedir. Ön plandaki köpek, çok eski zamanlardan beri bağlılığın bir simgesi olarak evlilik sadakatini temsil ederken, pencere pervazındaki elmalar ise Cennetten Düşüş’e bir ima ve günahkâr davranışlara karşı bir uyarı anlamında kullanılmıştır. Damat tarafından çıkarılmış ve gelişigüzel bir şekilde yerde bırakılmış olan soldaki takunyalar, İncil’deki Çıkış Kitabı’na bir gönderme niteliği taşımaktadır. Bir düğün mumu olan avizedeki yanan mum, geleneksel Müjde ikonografisine atıfta bulunmakta ve resmin Maryolojik¹⁰ karakterini vurgulamaktadır. Özellikle kadınlara hitap eden Maryolatri, 15. yüzyılın evlilik adetlerinde kurucu bir faktör olmuştur (Schneider, 2002, s. 34, 35).

Resim, genel olarak çiftin evliliğini niteleyen bir yapıya sahip olduğu kabul edilmiştir (Conti, 1982, s. 51, 52), hatta “olayın görsel bir kaydı”, “bir evlilik sertifikası işlevi” gördüğü de belirtilmektedir (Schneider, 2002, s. 33). Ancak resmin bir evlilik töreniyle ilgili olmadığı, yalnızca bir nişan resmi olduğunu belirten görüşün yanı sıra (Krausse, 2005, s. 26, 27), çiftin açıkça karı-koca olduklarını, ancak resmin, daha önceki yıllarda kabul gören, doğrudan bir evlilik törenini temsil ettiği düşüncesinin bugün geçerliliğini yitirdiği görüşünü ileri sürenler de vardır (“The Arnolfini Portrait”, t.y.).

Gündelik portrelerin yaygınlaşmasıyla birlikte bir tür olarak mesleki portreler de ortaya çıkmaya başlamıştır. Özellikle Flaman sanatında, mesleklerinin araçlarıyla donatılmış portrelerin, yaygın bir şekilde hem itibar hem de varlık göstergesi olarak kullanıldığı görülmektedir.

¹⁰ *Maryoloji (Marioloji)*, İsa’nın annesi Meryem’in teolojik çalışmalarını ifade eden bir kavramdır. Maryoloji, Meryem hakkındaki doktrin veya dogmaları, İsa ile ilgili olanlarla birlikte, kurtuluş, şefaet ve lütuf hakkındaki kavramlar gibi inancın diğer doktrinleriyle ilişkilendirmeye çalışmaktadır. Hristiyan Maryoloji’si, tarihi Meryem’in rolünü kutsal metin, gelenek ve Kilise’nin Meryem’e ilişkin öğretileri bağlamında yerleştirmeyi amaçlamaktadır. Sosyolojik açıdan Maryoloji, genel olarak Hristiyanlık tarihi boyunca Meryem’e bağlılık ve Meryem hakkında düşünme çalışması olarak tanımlanabilir (“Mariology”, 2021. *Maryolatri (Mariolatri)* ise Meryem Ana’ya tapınma veya hürmet edilmesini ifade etmektedir. Bu kavram, 17. yüzyılın başlarından itibaren, özellikle Protestanlıkta, aşağılayıcı bir niteliğe bürünmüş ve uygunsuz, hatta putperestlik olarak kabul edilen bir dereceye kadar Meryem Ana’ya tapınma ve hürmeti ifade etmek için kullanılmıştır (“Mariolatri”, 2020). 18. ve 19. yüzyıllarda çeşitli neo-Protestan grupları ise, Meryem’e saygı ve bağlılığın Katolik, Lutheran, Anglo-Katolik ve Doğu Ortodoks uygulamalarına atıfta bulunmak için Maryolatri terimini kullanmaya başlamışlardır. Onlara göre de Meryem’e gösterilen ilgi aşırıdır ve dikkati yalnızca Tanrı’ya ibadet etmekten alıkoymakla kalmaz, aynı zamanda putperestliğin de sınırındadır (“Protestan Views on Mary - Mariolatri”, 2021).



Resim 30: Jan Gossaert, *Bir Tüccarın Portresi*, yak. 1530, 63,6 x 47,5 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), 1967.4.1, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50722.html> E.T. 20/11/2021

Jan Gossaert'in (1478-1532) *Bir Tüccarın Portresi* (Resim 30), ticaretinin araçlarıyla çevrili, dar ama rahat bir alanda oturan bir tüccarı göstermektedir. Masanın üzerinde mürekkebi kurutmak için kullanılan bir talk pudra kabı, bir mürekkep kabı, madeni paraların ağırlığını ve kalitesini kontrol etmek için bir çift terazi ve mühür mumu için metal bir kap, tüy kalemler ve kâğıt gibi nesneler bulunmaktadır. Duvara sicim topları ve “Çeşitli Mektuplar” ve “Çeşitli Taslaklar” etiketli, ticaretin dinamiklerini gösteren kâğıt yığınları yapıştırılmıştır. Sanatçının Hollanda'nın detay ve doku sevgisi, İtalyan Yüksek Rönesans sanatının muazzamlığına olan hayranlığıyla birleşerek, burada tikel bir anıtsallık olarak adlandırılabilir şeyi başarmıştır (“Portrait of a Man, possibly Jan Snoeck, c. 1530”, t.y.).

Portrede, kimliği etrafındaki nesnelere bağlanan genç adamın görünümünün açıklanması, temellendirilmesi ve nihayet onun kahramanlaştırılması için çaba harcanmaktadır. Banker ve tüccarların temsilinde izlenen yerleşik yönelimlere göre belirlenmiş olan bu görünüm, figürlerin bireyselliklerini tanımlayan karakteristiklerin başında gelmektedir. Figürün yüzünde uyanıklık, güvensizlik, ayrışıklık ve özelleşme

okunmaktadır. Başı hafif yana çevrilmiş, fakat gözleri seyirciye bakmaktadır. Bu durum seyirciyi, bilançoların, envanterlerin ve sipariş mektuplarının bulunduğu çok özel bir mekâna beklenmedik bir biçimde giren davetsiz bir misafir konumuna düşürmektedir. Seyirci sanki bir anda masanın başında bitmiş, fakat masanın görünmeyen ama belli sınırlarından dolayı daha ileriye gidememiştir (Leppert, 2017, s. 242, 243). Modelin kaçamak bakışı ve aşırı resmî ağız yapısı, 1530’larda hâkim ahlaki tutumun bankacılara musallat olan güvensizlik ve endişe hakkında bize ayrıca bilgi vermektedir (“Portrait of a Man, possibly Jan Snoeck, c. 1530”, t.y.).

Gossaert figürü, kendine hâkim olmanın zirveye çıktığı bir kimliğe oturtmuştur. Hemen hemen bütün portrelerinde göze çarpan fiziksel ketumluk özelliği bu potrede tamamen planlı ve çok bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Modelin yüzüne kısılanacak özellikte bir katılık katan Gossaert, figürün kimliğine etrafındaki nesnelerle anlam kazandırmaktadır. Bu nesneler, adamı hızla değişen bir şimdiki zamanın değişmez metni haline dönüştürmektedir. Işık, adamın yüzünde, özellikle erişilmezlik etkisini vermek için belirgin biçimde soğuk tasvir edilmişken, resimdeki pek çok nesnenin üzerinde ise daha sıcak gösterilmiştir. Işık, burada, derin toplumsal ve siyasal değişimin bir tezahürü olarak okunmaktadır. Nesneleri ısıtan ışık, kişiyi soğutmaktadır. Nesneler daha sıcak ve dolayısıyla daha canlı gösterilmişken; tüccarın kimliği, çok daha katı ve soğuk bir hesap makinesi gibi, kendisi daha az insanî gösterilerek kahramanlaştırılmıştır. Bu durum adamın pahalı ve çok süslü kıyafetinde özellikle ortaya çıkmaktadır. Kıyafet ne ise o olarak arzulanır kılınmaktadır. Adam ise sahip olduklarından dolayı arzulanır bir durumda gösterilmiştir. Modelin kimliğiyle ilgili değer görsel olarak kişiden uzaklaştırılıp, kişinin sahibi olduğu nesnelere aktarılmıştır (Leppert, 2017, s. 244). Richard Leppert’in ifadesiyle Jan Gossaert bu resimle,

“Ortaçağ feodalizmini tanımlayan, birbirlerine bağımlı konsantre toplumsal çevrelerin ortadan kalkıp bunların yerini saldırgan bireyciliğin -en sonunda ekonomik ve toplumsal Darwinizm adını alacak olan, rekabete “ayak uyduranların hayatta kaldığı” bir sistemin- aldığı bir dünya düzenini resimlemektedir.” (Leppert, 2017, s. 244)

Jan Gossart’ın portre ressamlığının zirvesini temsil eden bu iyi korunmuş tablo, iddialı kompozisyonu ve çok çeşitli nesneleri betimleyen yanılsama ustalığı açısından, yapıtları arasında benzersizdir. Resim, 15. yüzyılın ortalarında ortaya çıkmaya başlayan ve 16.

yüzyılın başlarında giderek daha popüler hale gelen mesleki portre grubunun başlıca örnekleri içinde yer almaktadır (“Portrait of a Man”, t.y.).

Portrelerdeki nesnelere detaylı yaklaşım biçimini ve çeşitli simgelerin kullanımını görebileceğimiz en belirgin yapıtlardan biri de (Genç) Hans Holbein (1497/98-1543) tarafından yapılan *Tüccar Georg Gisze* portresidir (Resim 31). Bu portre, Rönesans resim sanatı geleneğinin ötesinde bir biçim sergilemektedir (Aydın, 2018, s. 32).



Resim 31: Hans Holbein, *Tüccar Georg Gisze*, 1532, 97,5 x 86,2 cm, Meşe Üzerine Yağlı Boya. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin Devlet Müzeleri Resim Galerisi), Oda 1, 586, Berlin, Almanya.

Kaynak: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868769&viewType=detailView> E.T. 11/11/2021

Holbein, 1532’nin başlarında Almanya Basel’den, 1543’teki ölümüne kadar döneminin tartışmasız en önde gelen portre ressamlarından biri olarak kabul edileceği İngiltere’nin başkenti Londra’ya yerleşmiştir. Kraliyet sarayından ve çevresinden insanlara ek olarak, Stalhof tüccarlarından da portre siparişleri almıştır. Ancak, bu tüccar portrelerinin hiçbiri, büyüklük ve emek açısından bu portre ile kıyaslanamazlar (“Der Kaufmann Georg Gisze (1497-1562)”, 2019). Portre, Alman resminin özgün gerçekçiliğini, bireyin güçlü nitelikleriyle insani oluşumu içinde burjuva özelliklerini göstermesi bakımından

da önemli bir yere sahiptir. Tablo, söz sahibi bir burjuvayı, çağının yaşamını ve burjuvaların kazanmış olduğu gücü ve güveni yansıtmaktadır. Resimde yer alan görsel öğeler, portresi yapılan Gisze'nin toplumsal ve kişisel niteliklerini belirtecek şekilde kullanılmıştır (Aydın, 2018, s. 33). Ayrıca sanatçı, tüccarın sahip olduğu toplumsal konumunu göstermenin yanı sıra, müşterilerinin görmeyi beklediği bolluğu ve çeşitliliği de resmetmektedir (Perdahcı, 2011, s. 97).

Zengin bir Danzig tüccar ailesinden gelen Georg Gisze, ofis olarak hizmet veren ahşap panelli bir iç mekânda yarım boy olarak tasvir edilmiştir. Üzeri muhteşem bir Anadolu halısıyla kaplı olan ön plandaki masanın üstünde, içinde karanfil ve biberiye olan zarif bir Venedik işi cam vazo, zamanın teknik şaheseri olan bir cep saati, yazı gereçleri için bir teneke kutu ve daha birçok eşya bulunmaktadır. Duvarlara sayısız mektup iliştirilmiş, sol rafta bir terazi ve bir mühür asılmış, sağda ise muhteşem bir şekilde dekore edilmiş, bolluk ve berekete işaret eden (Aydın, 2018, s. 33) bir ip yumağıyla birlikte kitaplar, ağır altın yüzükler ve anahtarlar görülmektedir. Holbein, tüccara parıldayan kırmızı ipek kolları olan bir elbise, hacimli siyah bir pelerin ve bir bere giydirerek, onu tüm bu küçük ölçekli donanımlardan ustalıkla ayırmasını bilmiştir. Gisze'nin tüm bu nesnelerle çevrili olması, kendisiyle ilgili belirli bir takım izlenimleri iletme imkânı vermektedir; mektuplar onun bir tüccar olarak yaptığı işi ima ederken, değerli nesneler de onun refahını ve zevkini ifade etmektedir. Soldaki duvarda Gisze'nin sloganı yer almaktadır: “*Nulla sine merore voluptas*” (Acı çekmeden, neşe olmaz). Portre, Holbein'in diğer tüccarların portrelerinde görülmeyen, Gisze'nin elbisesinin muhteşem kırmızı ipeği ve solunda sadece kristal süslemeli kabzası görülebilen kılıcın ima ettiği bir derece savurganlık sergilemektedir. Bu, muhtemelen Danzig insanının aristokrat sınıfına atıfta bulunan Gisze'nin asil duruşuna bir gönderme olarak betimlenmiştir. Resmin üst kenarına yakın, sanki boyalı arka duvara değil de, resmin kendi yüzeyine yapıştırılmış gibi görünen kâğıt parçası, şu anlama gelen Latince iki satır içermektedir: “Georg Gisze hakkında beyit. Gördüğünüz bu resim Georg'un yüz hatlarını gösteriyor, gözleri işte bu kadar canlıdır, yanakları görüldüğü gibidir / 34. yaşında / Rab'in 1532 Yılında” (“Der Kaufmann Georg Gisze (1497-1562)”, 2019). Sembolik öğelerin yanı sıra klasik Latincenin kullanımı eğitilmiş, bilinçli bir kişi olarak portresi yapılan tüccarın kültürel özelliklerine ve entelektüel kapasitesine işaret etmektedir (Aydın, 2018, s. 33). Bu durum, Gisze'nin henüz açmakta olduğu mektupla

bağlantılı olarak da anlam kazanmaktadır. Mektup, “kardeş”ine hitaben, sonradan Kulm ve ardından Warmia piskoposu görevlerinde bulunan önemli bir Katolik din adamı ve bilgin olan tüccarın tek erkek kardeşi Tiedemann Giese tarafından gönderilmiştir. Tiedemann Latince ve Yunanca bilmektedir, Nicolaus Copernicus ile arkadaşır ve Holbein’in birkaç kez resmettiği Basel’deki Erasmus von Rotterdam ile de mektuplaşmaktadır. Mektup aynı zamanda portreye ailevi bir dokunuş vermektedir ve bu bağlamda masanın üzerindeki çiçek demeti aşk sembolü olarak okunabilmektedir (“Der Kaufmann Georg Gisze (1497-1562)”, 2019). Kuzey geleneği kapsamında çok sıklıkla kullanılmış olan bu özel düzenleme, yeni bir evliliği ya da damadı simgelemektedir (Aydın, 2018, s. 33). İki yıl sonra Danzig’e geri dönmüş ve evlenmiş olan Gisze bu sıralar nişanlı olabilir. Muhtemelen portreyi, kardeşine göndermek ve böylece memleketine koşullarını açıklamak ve müstakbel eşine durumunu göstermek için yaptırmıştır (“Der Kaufmann Georg Gisze (1497-1562)”, 2019). Böylece, bu yapıtla, kurulmuş ya da kurulmakta olan bir aile oluşumuyla bu güçlü tüccarın ilişkisi olduğu ortaya konulmaktadır (Aydın, 2018, s. 33). Vazonun camının berraklığı aynı zamanda tüccarın saflığını da simgelemektedir. Diğer yandan hızla geçen zamanı gösteren saatle birlikte, vazonun kırılğanlığı da, hayatın geçiciliğine bir gönderme olarak, bu resimdeki hiç bir şeyin baki olmadığını anlatmaktadır (Krausse, 2005, s. 31).

Zamanının en önemli portre ressamlarından biri olan Hans Holbein, insanları ve nesneleri objektif bir bakış açısıyla ele almasının yanı sıra, modelin psikolojisini de sıcak bir yaklaşımla aktarabilmiştir. Holbein portrelerinde, ayrıntıları hem ince ince işleyip vurgulayarak, hem de resmin bütünlüğü içine ustalıkla yerleştirerek, Kuzeylilerin ayrıntılara verdiği değerle İtalyan Rönesansı’nın ihtişamını ve onurunu birleştirmeyi başarmıştır (Krausse, 2005, s. 30).

Rönesans döneminde ortaya çıkan araştırma ve ampirik ruh kendini portre sanatında da göstermiştir. Bu bağlamda birçok farklı anlayışların uygulandığı, kişinin fiziksel ve ruhsal gerçeklerine sadık kalarak aslına uygun bir şekilde gösteren portre sanatının gelişmesi tutarlı bir seyir izleyememiş, çağdaş bile sayılabilecek bazı tarzların ömürleri çok uzun olamamıştır (Conti, 1982, s. 50; İskender, 1997, s. 1505). Kişiler, sonraları ortaya çıkan eğilime göre çoğunlukla sahip oldukları şeylere, statülerine ve sosyal durumlarına göre ikinci derecede kalacak biçimde betimlenmiş ve her dönemin en

yetenekli ressamaları, portreleri öncelikle siparişte bulunan kişinin gururunu okşayacak şekilde yapmaya özen göstermişlerdir (Conti, 1982, s. 50).

Servetin değişmez bir toplumsal ya da dinî düzenin simgesi olduğu birçok dönemin sanat geleneklerinde sanat yapıtları zenginliğin göstergesi olmuşlardır. Ancak yağlı boya resmin yaygınlaşmasıyla birlikte, tek haklı nedeninin paranın satın alma gücünde bulunan yepyeni bir zenginlik sergilenmeye başlanmıştır. Böylece resim, parayla satın alınabilecek şeylerin istenir olmasını gösteren bir şey olmuştur (Berger, 2017a, s. 90, 91).



Resim 32: Hans Holbein, *Büyükelçiler*, 1533, 207 x 209,5 cm, Meşe Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galerisi), Oda 12, NG1314, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> E.T. 01/12/2021

16. yüzyılın en başarılı portre ressamı Hans Holbein'in çeşitli dokuları yeniden oluşturmak için resmi düzenleme ve yağlı boyayı kullanma becerisinin üstün bir göstergesi olan büyük çifte portresi (Resim 32), modellerin zenginliğini ve statüsünü göstermekle birlikte, bundan çok daha fazlasını yansıtmaktadır ("The Ambassadors, Hans Holbein the Younger", t.y.).

1533'te yapılan *Büyükelçiler* tablosu, İngiltere, Fransa, Kutsal Roma İmparatorluğu ve Roma Papalığı arasındaki siyasi gerilimler bağlamında doğmuştur (Hernández, 2019, s.

2). Resim, Papa'nın, İngiltere Kralı Henry VIII'nin, ilk karısı Aragonlu Catherine ile evliliğini iptal etmeyeceği için yakında Roma Katolik Kilisesi'nden kopmasına yol açacak olan Avrupa'daki dinî bir karışıklık zamanında resmedilmiştir. Portrenin yapıldığı yıl, Henry ikinci karısı Anne Boleyn ile evlenmiş, bunu yapmakla papalık otoritesine karşı bir tavır almış ve İngiltere Kilisesi'ni Roma'dan bağımsız olarak kurarak kendisini onun başına koymuştur. İngiltere'nin Katolik Avrupa ile dinî ve siyasi bağlarının kopması, Fransa Kralı I. Francis'i endişelendirmiştir. Resmin solunda duran adam, I. Francis'in en güvendiği saraylılardan biri olan ve düğüne Kral adına katılan, durumu kendisine rapor etmekle görevlendirdiği büyükelçisi Jean de Dinteville'dir. Sağdaki adam ise, Dinteville'in yakın arkadaşı Lavaur Piskoposu Georges de Selve'dir. Selve, niteliği tam olarak bilinmeyen, diplomatik bir görevle orada bulunmaktadır ("The Ambassadors, Hans Holbein the Younger", t.y.). Kıyafetleri, pozları ve iki arkadaşın tavırları, sırasıyla birbirini tamamlayan aktif ve düşünceli bir yaşamı örneklemektedir ("Jean de Dinteville and Georges de Selve ('The Ambassadors')", t.y.).

Resimdeki iki kişinin varlığı din ve dünyanın temsili olarak da okunabilmektedir. Dinteville bir kralın elçisidir, bu nedenle dünyevi bir nitelik taşımaktadır, çünkü krallar dünyevi alanları yönetmektedirler; diğer yandan, piskopos olarak görevlendirilmiş olan Selve de Tanrı'nın bir elçisi olarak dinî alanın bir temsilcisi konumundadır. Her iki karakter de kendileri olmayan, temsil ettikleri üçüncü bir şahsın varlığının göstergesi olduklarından, resmin düzleminde, dünyevi ve ilahi olarak bölünmüş bir dizimsel ilişkiye sahiptirler (Durán-Trujillo, t.y.).

Holbein, aralarına masa yerleştirerek iki adamı birbirinden ayırmaktadır, ama aynı zamanda onlara yaslanmaları için bir destek sağlamaktadır, böylece doğal bir şekilde poz veriyor gibi görünebilmektedirler. Masa ayrıca çok çeşitli nesneleri görüntülemek için bir alan sunmaktadır. Rönesans portreleri müzik aletleri, madenî paralar, kitaplar veya çiçekler gibi birçok nesneyi içermiş ve modelin merakına, zevkine, zekâsına, kültürüne, medeni durumuna veya dinî coşkısına atıfta bulunarak portreyi zenginleştirmiştir. Bir grup olarak bu nesneler, 16. yüzyılın ortalarındaki Avrupa'nın dinî ve siyasi kargaşası üzerine görsel bir deneme olarak da yorumlanmıştır ("The Ambassadors, Hans Holbein the Younger", t.y.). Holbein, resmin görsel dilini bir dizi semboller üzerinden kurgulamıştır (Perdahcı, 2011, s. 99). Resimde arkadaki rafta görülen nesneler, bu adamların dünyadaki yerleri hakkında belli bir bilgi vermek

maksadıyla konulmuştur (Berger, 2017a, s. 94). Üst raf, yıldızların ve diğer gök cisimlerinin zamanını, irtifasını ve konumunu ölçmek için kullanılan aletleri göstermektedir. En solda, yıldızların ve gezegenlerin konumunun haritasını çıkaran bir gök küresi bulunmaktadır (“The Ambassadors, Hans Holbein the Younger”, t.y.). Bu raftaki bilimsel araçlar, genellikle denizcilikte kullanılmaktadır. O dönemler deniz yolları, tutsak ticaretine ve ticaret gemilerine açıldığı sıraları teşkil etmektedir. Diğer kıtaların zenginlikleri bu gemilerle Avrupa kıtasına aktarılmış, bu zenginlikler daha sonra sanayi devriminin çıkış noktasını oluşturacak kapital birikimi sağlamıştır (Berger, 2017a, s. 95).

Alt raf ise esas olarak müziğe ayrılmıştır. Biri en altta kasası yere yüzüstü bırakılmış, iki ut görünmektedir. Solda bir aritmetik kitabı bulunmaktadır. Üstteki udun boynunun altında, bir flüt setine yaslanmış bir Lutheran ilahi kitabı açılmıştır. Yazının ve notanın okunacak kadar açık olması, Holbein’in, Lutheran ilahi kitabının standart biçiminde birbirini takip etmeyen iki sayfasını kasten göstermeyi seçtiğini ortaya koymaktadır. İlahiler, Hristiyan birliğini ifade eden “Kutsal Ruh Gel” ve “On Emir” ilahileridir. Bu raftaki küre ise karasal bir küredir ve Paris’in yaklaşık 200 kilometre güneydoğusunda, bu tablonun asılacağı Dinteville’in şatosunun bulunduğu Polisy mezrasını içermektedir. 1589 tarihli bir envanter, tablonun bu şatonun Büyük Salon’unu süslediğini kaydetmektedir (“The Ambassadors, Hans Holbein the Younger”, t.y.). Bu bağlamda alt rafta bulunan kürenin hemen yanında duran ilahî kitabı, aritmetik kitabı ve udun varlığı, John Berger’e göre (2017a, s. 95) bir ülkeyi kolonileştirip sömürebilmek için halkını Hristiyan yapmanın ve onlara hesap öğretmenin gerekliliğinin ve böylece onlara dünyadaki en gelişmiş medeniyetin Avrupa medeniyeti olduğunu göstermenin kanıtı olarak yer almaktadır. Elbette Avrupa sanatı bunun dışında kalmamıştır. Resimde iki figürün arasında kurulan din ve dünya ilişkisi, bu raflarda kullanılan nesnelerle de kurulmuştur. Üst raf dünyayı temsil ederken, alt raf daha manevî bir âlemin temsilidir.

Resmin en sıra dışı ögesi olarak, figürlerin ayakları arasında asılı duran gizemli, yan yatmış, çarpık, uzun bir nesne dikkat çekmektedir. Resme ancak sağ alt köşeden bakıldığında doğru şekilde görülebilen bu şeklin, *anamorfoz*¹¹ adı verilen bir etki

¹¹ Yunanca “bir yere doğru dönen” anlamına gelen “*ana*” ve “şekil” anlamını taşıyan “*morphe*” kelimelerinden türetilmiş, Türkçeye Fransızca biçimi olan *anamorphose* kelimesinden geçmiştir. *Anamorfoz*, silindir, simit veya farklı şekilde ayna veya merceklerle elde edilen, bir cismin görüntüsünün

meydana getiren, ustaca çarpıtılmış büyük bir kafatası olduğu ortaya çıkmaktadır (“The Ambassadors, Hans Holbein the Younger”, t.y.). Tablonun, izleyiciler çıkarken veya inerken görebileceği şekilde bir merdivenin üzerine asılması amaçlanmış olabileceği düşünülmektedir. Jean de Dinteville’in şapka madalyonunda da görülen ve muhtemelen kişisel bir armasına da atıfta bulunan kafatası, aynı zamanda ölümlülüğü hatırlatan en önemli *memento mori*’dir¹² (“Jean de Dinteville and Georges de Selve (‘The Ambassadors’)”, t.y.). Resme kafatasının nasıl girdiği ve bunu elçilerin neden istedikleri konusunda farklı açıklamalar yapılmıştır. Ancak açıklamaların hepsi bunun, ölümün bir tür simgesi olduğu konusunda birleşmektedir. Kafatası, ölümün varlığını sürekli hatırlatan bir imge olarak Orta Çağ boyunca sıklıkla kullanılmıştır. Bu dünya ile öteki dünya arsında köprü kuran kafatası, resmin fizikötesi bir niteliğe bürünmesini sağlamaktadır. Eğer kafatası da resmin diğer kısımları gibi resmedilmiş olsaydı fizikötesi bir anlam taşımayacak, bir iskelet parçası olarak o da diğer nesneler gibi bir nesne olarak kalacaktı (Berger, 2017a, s. 91).

Holbein’in titizlikle işlediği gerçek gibi görünen resminde, çarpıtma aynı zamanda, duyularla algılandığı şekliyle gerçekliğin tam anlamının ortaya çıkması için “doğru” bir açıdan görülmesi gerektiğine dair bir işaret işlevi de görmektedir. Şeylerin dünyevi görünümüne karşı önden bir bakış yeterli olmamaktadır (“Jean de Dinteville and Georges de Selve (‘The Ambassadors’)”, t.y.). Resmin geneline hâkim olan ölümlülük temasını, gerçekçi yaklaşımla çelişen böyle şaşırtıcı bir yola başvurarak ortaya koyan bu deforme olmuş kafatası, ön ve arka plan arasına ve figürler ile izleyici arasına soyut ve somut bir mesafe koymaktadır. Figürler birbirleriyle ilişki kurarken, kafatası ise doğrudan seyirci ile ilişki içinde bulunmaktadır (Perdahcı, 2011, s. 99). Resmin sol üst köşesinde aynı şekilde, gizlenmiş, yeşil Şam işi perdeye sabitlenmiş bir haç görünmektedir. Mesih’in kendini kurban ederek evrensel kurtuluş umudunu ifade ve yine Hristiyan birliğini ima etmektedir (“The Ambassadors, Hans Holbein the Younger”, t.y.). Resim daha yakından incelendiğinde, hayatın kısalığına ve insan

görünen büyüklüğünün yatay ve dikey olarak aynı olmadığı zaman meydana gelen optik bir olay olarak tanımlanmaktadır (Kılıçlıoğlu vd., 1992a; s. 496).

¹² *Memento mori*, Latince “ölümü hatırla” anlamına gelen bir deyimdir. Aynı şekilde, insanlara faniliklerini, ölümlü olduklarını hatırlatmak amacı taşıyan, farklı şekil ve konseptlerde çeşitli sanat eserleri için de kullanılmaktadır (“Memento Mori”, 2021).

başarılarının kibirliliğine de göndermede bulunmaktadır (“Jean de Dinteville and Georges de Selve (‘The Ambassadors’)”, t.y.).

15. yüzyıl resim sanatındaki gelişme, portrenin üslûplaşmadan sıyrılıp gerçeğe benzer bir duruma gelmesinde, doğrusal bir ilerleme göstermemiştir. Rönesans boyunca yine çoğunlukla konuları din olan resimler yapılmaya devam edilmiştir, ancak portre sanatçıları, konular ister dinî olsun ister olmasın, çoğunlukla, betimledikleri kişileri, somut bir şekilde tek bir ideali kendilerinde toplamış birisi olarak gösterme eğilimini sürdürmüşlerdir (Conti, 1982, s. 53).



Resim 33: Albrecht Dürer, *Kürklü Otoportre*, 1500, 67,1 x 48,9 cm, Ihlamur Üzerine Yağlı Boya. Alte Pinakothek - Bayerische Staatsgemäldesammlungen, (Eski Resim Müzesi - Baviera Eyaleti Resim Koleksiyonları), 537, Münih, Almanya.

Kaynak: <https://www.sammlung.pinakothek.de/de/artwork/0lx2QpQ4Xq> E.T. 18/12/2021

İsa’ya benzerliği ile dikkat çeken Albrecht Dürer’in *Kürklü Otoportresi* (Resim 33), portre tarihinin en sıra dışı yapıtlarında biri olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Alte Pinakothek, 2020). Dürer, normal olarak krallar ve İsa için uygulanan cepheden poz vererek, İsa’nın yüz hatlarını kendi yüzüyle bağdaştırmış, kendi hatlarını kutsal insan pozuna uyarlamıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 456). İtalyan Sanatı’nın etkilerini taşıyan 1500 tarihli otoportre, belli bir sanatçı tipinin idealize edilmiş resmidir. İsa’ya olan benzerlik, İtalyan Rönesansı’nın “Tanrı tarafından yetenekle kutsanmış sanatçı”

tipinin bir yansımasıdır. Dürer aslında kendisini İsa'yla bir tutmayı amaçlamamış, Yaradanın yaratıcı yeteneklerle bezediği sanatçıyı ve bu yeteneklerini vurgulamak istemiştir (Krausse, 2005, s. 30).

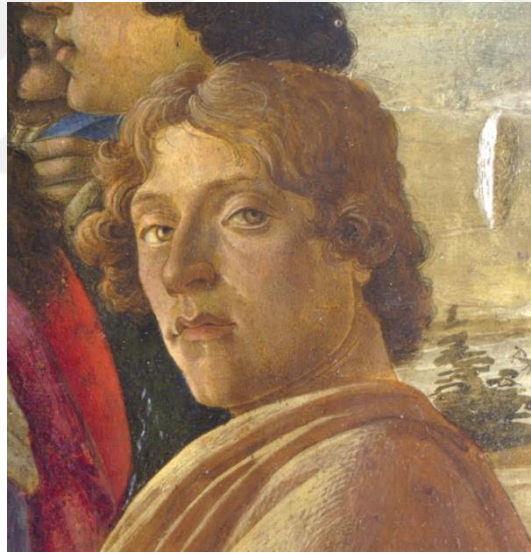
Dürer'in bu tutumu, sanatçının doğuştan gelen yaratıcılık kabiliyetlerinin, Tanrı'nın yaratıcı gücüne dayandığı veya bir dereceye kadar en azından ondan bir parça olduğu inancıyla açıklanabilmenin yanı sıra, *Imitatio Christi*¹³ olarak “Kurtarıcı İsa'nın İzinde” öğretisinin şekli anlamında da yorumlanabilmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 456). Resmin sağ tarafındaki yazıda Latince “*Albertus Durerus Noricus ipsum me propriis sic effingebam coloribus ætatis anno XXVIII.*” (Böylece ben, Nürnbergli Albrecht Dürer, 28. yılımda kendimi kalıcı boyalarla bu şekilde tasvir ettim.) ifadeleri yer almaktadır.

“Dürer burada özellikle ‘resmimi yaptım’ yerine ‘tasvir ettim’ deyimini kullanır (Almanca ‘nachbilden’). Çünkü sözcük (Almanca’da) dinsel çağrışımlıdır ve yaratma eylemini betimler, Eğer eser Tanrı’nın yaratıcı gücünün güzelliğine işaret edecekse, sanatçı da bir nevi yaratıcı sıfatıyla resmi hakkında konuşacaktır.” (Krausse, 2005, s. 30)

Albrecht Dürer, dünyevî güzelliğe ait konuları araştırmış, toplumdan ve kendi benliğinden hareket etmiş ve bizzat kendisini bir problem olarak ele almıştır. Bu açıdan kendi portreleri, onun bu görüşünün birer yansımalarıdır. Dürer, uygulama olarak o döneme kadar görülmemiş, kendi resmini veren ilk sanatçı kabul edilmektedir (Turani, 2010, s. 386). Dürer'in bu yapıtıyla Batı sanat tarihinde ilk ve son kez bir sanatçı, kendisini Mesih benzeri bir şemada tasvir etmiştir (“Self-Portrait in a Fur-Collared Robe”, t.y.).

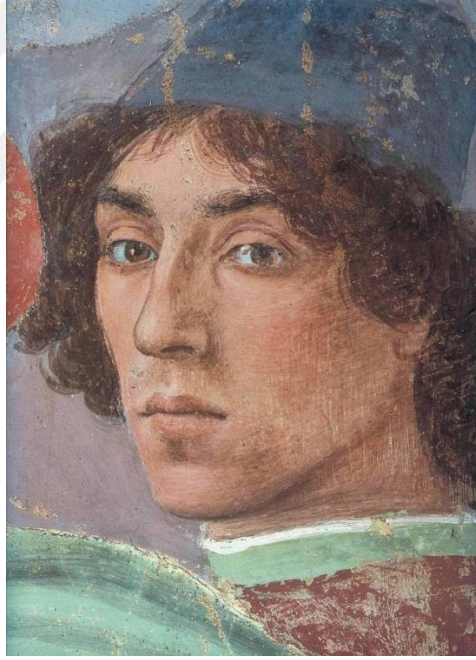
Rönesans döneminde, sanatçıların kendilerini bireysel olarak resmettikleri sınırlı sayıda otoportrelere rastlanmaktadır. Ancak bazı Rönesans sanatçıların, kalabalık grup kompozisyonları içine kendilerini yerleştirip izleyiciyle göz teması kurdukları bir uygulama Rönesans resimlerinde dikkat çekmektedir (Resim 34-37). Otoportre uygulamaları daha yaygın olarak Barok Dönemi'nde kendini gösterecektir.

¹³ *Imitatio Christi*, Hristiyan teolojisinde, Mesih'in taklidi, İsa örneğini takip etme uygulamasıdır (“Imitation of Christ”, 2021).



Resim 34: Sandro Botticelli, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1476, 111 x 134 cm, Ahşap Üzerine Tempera. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), Inventario 1890: N. Inv. 882, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: https://free-images.com/or/73a2/sandro_botticelli_adorazione_dei_0.jpg
[https://en.wikipedia.org/wiki/File:Botticelli_-_Adoration_of_the_Magi_\(Zanobi_Altar\)_-_Uffizi.jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Botticelli_-_Adoration_of_the_Magi_(Zanobi_Altar)_-_Uffizi.jpg) E.T.
10/12/2021



Resim 35: Filippino Lippi, *Simon Magus ile Tartışma ve Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi* (ayrıntı), 1489-91, 230 x 598 cm, Fresk. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine Kilisesi, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Filippino_lippi,_crocifissione_di_san_pietro,_cappella_branacaci,_1482-85.jpg E.T. 10/12/2021



Resim 36: Domenico Ghirlandaio, *Müneccim Kralların Tapınması*, 1488-89, 285 x 240 cm, Ahşap Üzerine Tempera ve Yağlı Boya. Kimsesizler Hastanesi (Ospedale degli Innocenti), Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Adoration_of_the_Magi_Spedale_degli_InnocentiFXD.jpg

E.T. 10/12/2021



Resim 37: Raffaello Sanzio, *Atina Okulu* (ayrıntı), 1509-1511, 500 x 770 cm, Fresk.
Apostolik Sarayı, Vatikan.

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/en/collezioni/musei/stanze-di-raffaello/stanza-della-segnatura/scuola-di-atene.html> E.T. 24/11/2021

Rönesans döneminde peyzaj ve portre sanatı birbirinden ayrılmamıştır. Manzara ve portrenin çok sıkı bir beraberlik içinde olduğu bu dönemde birçok ressam, her iki türü de içeren özellikte çalışmalar yapmıştır (Conti, 1982, s. 54). Yüksek Rönesans'ı 15. yüzyıl Rönesans'ından ayıran en önemli özelliklerinden biri, arka plandaki bu

manzarada belli olmaktadır. 15. yüzyılda gerek Hollanda, gerekse İtalyan portrelerinin arka planlarında, doğrudan doğadan gözlemlenmiş açık kır ve kasaba-şehir görüntüleri bulunmaktadır. Doğadan alınan bu gerçek kent ve kır görüntüleri, Yüksek Rönesans döneminde yerlerini doğrudan gözlemlenmeyen, hayalî manzaralara bırakmıştır.



Resim 38: Leonardo da Vinci, *Mona Lisa del Giocondo*, 1503-1506, 77 x 53 cm, Kavak Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 711, INV 779, MR 316, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062370> E.T. 24/11/2021

Leonardo da Vinci'nin *Azize Anna ile Bakire ve Çocuk* (Resim 17) resminde ya da *Mona Lisa*'da (Resim 38) arka planda görülen, resimlerin zeminini meydana getiren kayalıklı manzara resimleri, herhangi bir yerden gözlemlenerek yapılmış açık hava resimleri olmayıp, Leonardo'nun kendi hayalinden bulup yapmış olduğu görüntülerden oluşmaktadır (Turani, 2010, s. 374). Leonardo, dünyevî olmayan ve gizemli bir atmosferin içine saklamış olduğu figürlerini, manzaranın görsel deneyime yakın olduğu bir görünüm içinde sunmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 469).

İzleyiciyi, figürle manzara arasındaki birliğin oluşturduğu ruh durumuyla etkileyen bu anlatımcı manzaralar, Leonardo da Vinci'yle başlayan, “insan için” anlayışının ötesinde doğaya gereken önemi vererek, doğayla insanı eşdeğer gören bir düşünce yapısının sonucu doğmuştur. Bu anlayış, Giovanni Bellini, Giorgione ve Tiziano gibi Venedikli

ressamların şiirsel yapıtlarıyla sürmüş ve El Greco'yla doruğa ulaşmıştır (İnankur, 1997b, s. 1171). Bu çağın sanatı görüneni gerçek olarak yansıtmakla birlikte, bunlar tamamen yaratıcı hayal gücünden bulunup çıkarılmış görüntülerin kompozisyonları şeklinde kendini göstermiştir. Yüksek Rönesans'ın resim anlayışı, 15. yüzyıl gerçekçiliğini bir idealizme dönüştürmüştür (Turani, 2010, s. 374).

3.6. Maniyerizm'den Rokoko'ya Resim Sanatında Portre

3.6.1. Maniyerizm Dönemi Portre Resmi

Genel olarak Maniyerizm, Rönesans'ın geç dönemleriyle Barok Dönem arasında yer aldığı kabul edilen bir geçiş dönemini kapsamaktadır. İtalyanca *maniera* sözcüğünden türetilen *Maniyerizm* terimi, “yapmacık, yapmacıklı üslûp” anlamına gelmektedir (Germaner, 1997b, s. 1167). Yüksek Rönesans'ın ölçü ve simetri anlayışına bir tepki olarak doğmuş olan Maniyerizm, dekoratif yönelişleri ile daha çok Avrupa saraylarında geçerli olmuştur. Aynı terim, gösterişçi bir sanat davranışını yermek için de kullanılmıştır (Tansuğ, 2004, s. 260). Büyük harfle ifade edilen “Maniyerizm”, Rönesans'tan sonra Avrupa sanatında görülen Ön Barok üslûbun bir diğer adını belirtmektedir. Küçük harfle yazılan “maniyerizm” ise, özellikle 19. yüzyıldan itibaren resim, heykel ve mimarîde sıkça görülen sanatta, yaratıcılıktan uzak ölü tekrarlardan doğan akademizmi ifade etmek için kullanılmıştır (Turani, 2010, s. 557). Bu anlayışı temsil eden sanatçılar aynı zamanda Barok sanatının öncüleri olarak kabul edilmektedir (Turani, 1975, s. 85).

Terim, sanat tarihi süreci içerisinde, kafa karıştıracak kadar çok anlam kazanmıştır. Kelime, 16. yüzyılın sosyal davranış kurallarında kullanımının yanında dönemin sanatları hakkında yazılan yazılarda da sıkça kullanılmış ve dar anlamda sadece bir üslûp veya tavrı değil; aynı zamanda incelik, akıcılık ve davranış rahatlığı gibi anlamlara gelen ve çok değer verilen tarz sahipliği özelliğini de nitelemiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 497). İlk kez 16. yüzyılda Vasari tarafından, dönemin Leonardo da Vinci, Michelangelo, Raffaello gibi ünlü sanatçıların tarzına uymak veya benzetmek anlamında kullanılmıştır (Germaner, 1997b, s. 1167). 17. yüzyıla gelindiğinde kavrama, bugüne kadar devam eden olumsuz bir anlam yüklenmiş (Krausse, 2005, s. 24) ve dönemin eleştirmenleri tarafından, 16. yüzyıl sonu sanatçıları yapmacıklık ve boş taklitçilikle suçlayan bir terim olarak kullanılmıştır (Gombrich, 1997, s. 387). Böylece

Maniyerizm kelimesi, “küçültücü anlamında, resimlerinde dokunaklı sert renkleri ve garip bir şekilde çarpıtılmış perspektifler içinde kıvranan figürleri olan; on yedinci yüzyıl gözlerine, yapmacıklı ve aşırı incelikli gelen orta ve geç 16. yüzyıl sanatçılarının eserleri için kullanılır hale gelmiştir” (Fleming ve Honour, 2016, s. 497).

Genellikle Fransızlar, bu dönemi barok anlayış içinde incelemekte, Alman ve İngilizler ise Maniyerizm’i ayrı bir başlık altında değerlendirmektedirler (Turani, 2010, s. 392). Maniyerizm kavramının, Yüksek Rönesans’ın hemen arkasından gelen tarihî bir üslup olarak birbirine zıt ve çeşitli birçok tanım ve yorumu yapılmıştır. Dönemin manevî buhranlarının bir ifadesi, Yüksek Rönesans ideallerinin bir devamı veya bu ideallere bir tepki olarak değerlendirildiği gibi, sadece sanat adına meydana getirilmiş, 16. yüzyıl estetik kuramlarına örnek teşkil eden “sofistike” bir sanat veya “havalı bir tarz” olarak da değerlendirilmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 497).

Maniyerist hareket, daha çok Yüksek Rönesans döneminin içinde yer almış olmasına karşın, hem biçim hem de içerik anlayışı bakımından Rönesans’ın değerlerine karşı bir duruş sergilemiştir. Aynı zamanda Rönesans düşüncesinin dünya gerçeklerini savunan yenilikçi tavrına ve sosyal yaşama kazandırdığı teknik ve bilimsel arayışların getirmiş olduğu akılcı düşünce sistemine karşı da bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Şentürk, 2012, s. 122). Bunun yanı sıra Maniyerizm, Rönesans’la başlayan dindeki reformasyon eylemine karşı bir tepki niteliği de taşımaktadır. Bu tarihlerde duygu ve düşüncelerde toplumsal olarak yeni bir değişim meydana gelmeye başlamıştır (Turani, 2010, s. 395). Rönesans sanatçısının akılcı yaklaşımı ve dünya gerçeklerine olan bağlılığı bu dönemde ortadan kalkmaya başlamış, Tanrıya ulaşma gayretleri de inanç ve duyguların tekrar yükselişe geçmesiyle birlikte tekrar dünyanın gerçeklerinden uzaklaşılmasına yol açmıştır (Şentürk, 2012, s. 122). Klasığın ölçülülüğü, yeni bir duyguyla karşı karşıya kalmış; yeniden dünyadan bir vazgeçme, bir öteki dünya özlemi içeren bu yeni duygusal ortam, klasik, araştırmacı yeni dünyaya bir tepki, klasik özgürlüğe, dogmaların kuvvetlenmesiyle verilen bir cevap olmuştur. Resim ve heykel sanatlarında doğa gözlemi, bu dünyaya bağlı kalmakla birlikte, yeni yücelme duygusu içinde figürler, öteki dünya özlemiyle manevîleştirilmeye başlanmıştır (Turani, 2010, s. 395). Rönesans’ın akılcı ve bilimsel düşünce sisteminden Orta Çağ’ın Hristiyan inancına olan bağlılığa ve maneviyata geri dönüş, sanatsal anlatımlara da içe dönük bir nitelik kazandırmıştır. Düşünce sistemindeki akılcılık ve gerçekliği geri plana iten bu

değişimlerle birlikte, hayal gücünün öne çıktığı mistik bir devir başlamıştır. Hristiyan inancının değerlerine bağlılık gösteren dönemin sanatçıları, inançlarını, hayal güçlerini ve iç dünyalarını gösteren yapıtlarıyla görünümünü yansıtmayı değil, hayal edebildikleri kadar duyumsadıklarını eserlerine aktarmışlardır (Şentürk, 2012, s. 122).

Kaynağını Yüksek Rönesans'ın ustalarından alan Maniyerizm temel olarak, kendisinden sonra gelen barok üslûbun gerek tarihsel çıkış sebeplerinden, gerekse anlatımcılık özelliğinden çok farklı özellikler sergilemiştir. Klasik bir üslûp olmakla birlikte, kuralla bağlı klasik motiflerin özgün anlamlarını, ölçü ve oranlarını bilinçli şekilde değiştirmiş ya da bozmuş olmasıyla klasik sanat anlayışından uzaklaşmıştır. Maniyerizm'in en önemli özelliklerinden birini "yenilik arayışı" oluşturmaktadır. Rönesans motiflerinin bir yenilik getirmek üzere alışılmış uygulamaların dışında kullanılmalarıyla Mimarlık alanında sınırlı kalmış olmasına karşılık, resim alanında olağandışı atılımlar gerçekleştirmiştir. Maniyerizm, Rönesans'ın dengelilik, yalınlık, dinginlik ve zihinsellik gibi üslûbuna klasik nitelikler kazandıran özellikleri üzerinde yoğunlaşmış olmakla birlikte, tüm bu özelliklerinin daha da incelmış çok özel durumlarını ifade etmeyi amaçlamış; bu bağlamda olağandışı ve yeni olan şeylerin arayışına yönelmiş ve üslûplaşmadan çok bireyselleşmeyle sonuçlanan bir yöntemi seçmiştir. Maniyerist resim, beklenmedik yerlerden gelen ışığın etkilerinden yararlanmış, nesnel çevreye yeni bir duyarlılık, Rönesans'tan farklı bir bakış açısı getirmiştir (Germaner, 1997b, s. 1167, 1168). "Büyük klasik sanat ustalarının atmosferinde ve yanında yetişmiş olan bu akımın sanatçıları doğa dışı sayılabilecek abartmalı form inceliğine, alışılmamış renk ve ışık uygulamalarına ve deformasyona önem vermişlerdir" (Kınay, 1993, s. 51).

Yüksek Rönesans'ın büyük ustaları, gerçekçi ve gayet doğal görünmekle birlikte, en ince ayrıntısına kadar planlanarak düzenlenmiş kompozisyonlara sahip resimler yapmışlardır. Bu ustalar, genç sanatçıların gözünde, ulaşılabilecek tüm hedeflere ulaşmış, sanatın evrensel kurallarına göre yapılabilecek ne varsa zaten yapmışlardır. Bu genç kuşak ressam, Raffaello, Michelangelo ve Leonardo da Vinci tarafından olgunlaştırılan üslûbun artık daha ileriye götürülemeyeceğini düşünmüşler, bu doğrultuda var olan klasik resim dilinin öğelerini tek tek ayırıp farklı bir biçimde yeniden birleştirerek geleneksel sanata karşı başkaldırma yolunu seçmişlerdir (Krausse, 2005, s. 23). Bu genç ressamın, Michelangelo'nun tarzını moda olduğu için sadece taklit ettiklerini ve yanlış bir yolda olduklarını düşünen eleştirmenler ise, daha sonraları

“Tarzcılık” anlamında Maniyerizm adıyla bu dönemi tanımlamışlardır (Gombrich, 1997, s. 361).



Resim 39: Jacopo Carucci (Pontormo), *Ziyaret*, 1528, 202 x 156 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Propositura dei Santi Michele e Francesco (Aziz Michele ve Francesco Papaz Evi), Carmignano, Floransa, Toskana, İtalya.

Kaynak: <https://tr.wikipedia.org/wiki/Dosya:Pontormo-visitation-after-restorationRGB.jpg> E.T. 25/12/2021

16. yüzyılın başlarında Leonardo da Vinci ve Michelangelo, İtalyan Rönesansı'nın ikinci dönemini başlatmışlardır. Leonardo ışıkla, Michelangelo ise biçimin şiddetiyle ilgili çalışmalar yaparak, mekân, biçim, renk ve ışık sorunlarına yeni çözümler getirilmesini amaçlamışlar, bu doğrultuda Rönesans'a karşı gelişen yeni düşüncelerin de bir nevi öncüsü olmuşlardır. Böylece Rönesans döneminin uyum kavramının yerini hayal gücünün hâkim olduğu bir anlatım almış, bu amaç doğrultusunda şeffaf bir ışık kullanımına gidilmiş, biçimler uzatılmıştır. Michelangelo'nun İtalya'daki klasik karşıtı reform hareketine kaynaklık eden çalışmalarından esinlenen Pontormo (Jacopo Carucci) (1494-1557) (Resim 39) ve Rosso Fiorentino (Giovanni Battista di Jacopo)'nun (1495-1540) yapıtları, 16. yüzyıl başında görülen Maniyerist eğilimin ilk örnekleri sayılmaktadır (Germaner, 1997b, s. 1168). Bununla birlikte, Michelangelo'nun Sistine Şapeli'nde yaptığı “Mahşer (Son Yargı)” isimli resmi de, duyguların ve iç dünyanın

dışa yansımaları ve sanatçının hayal gücünü kullanmasına olanak veren bir çalışma olarak görüldüğünden, Manierist üslûbun ilk eseri olarak kabul edilmektedir (Şentürk, 2012, s. 123). Bu çalışmalarda, herhangi bir kurala dayanmayan perspektif düzenlemelerinden yararlanılarak, gerçek dışı mekânların oluşturulduğu, gölgesiz ışıklar içinde renklerin parlak bir etki sağladığı ve görünüşün tümüne derin bir melankolinin katıldığı görülmektedir. Pontormo ve Rosso Fiorentino'yla birlikte Agnolo Bronzino (1503-1572), Parmigianino (Francesco Mazzola) (1503-1540), Jacobo Tintoretto (1518-1594), Guiseppe Arcimboldo (1526-1593) ve El Greco (Doménikos Theotokópoulos) (1541-1614) gibi sanatçılar Manierist resmin başlıca temsilcileridir (Germaner, 1997b, s. 1168).

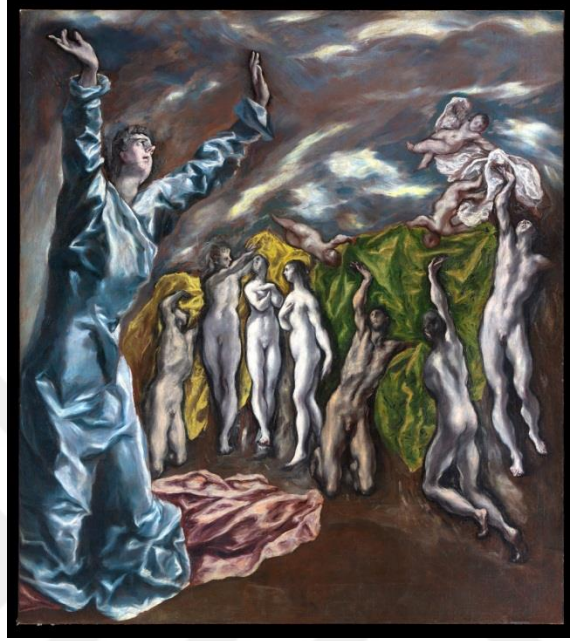


Resim 40: Agnolo Bronzino, *Bia de' Medici Portresi*, 1542-1545, 63,3 x 48 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Galleri degli Uffizzi), Oda 65, Inv. 1890 n. 1472, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/ritratto-di-bia-de-medici> E.T. 25/12/2021

17. yüzyıldan sonra üslûp, artık doğal gözlemlerden tamamen kopuk, öğrenilmiş, katı bir biçimciliği çağrıştıran bir duruma gelmiştir (Krausse, 2005, s. 24). Manierist ressamlar, kendilerinden önceki sanatçılara kıyasla, daha çok bireysel resim yapma şeklini, öznel bakışı ve nesnelerin resim içinde değişik biçimlerde yorumlanabileceğini vurgulamışlardır. Resim sanatının dışavurumculuğunu, resmin sembolik anlamını

keşfetmişler, uyum yasalarının diktasını bilinçli biçimde reddetmişlerdir. Rönesans'ın tipik piramidal ve dairesel kompozisyonları ortadan kalkarak, beklenmedik etkiler, hareketli ve asimetrik kompozisyonlar, klasik kompozisyon kurallarının yerini almıştır (Krausse, 2005, s. 23).



Resim 41: Doménikos Theotokópoulos (El Greco), *Aziz John'un Görüşü* (Beşinci Mührün Açılması), 1608-14, 222,3 x 193 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Metropolitan Sanat Müzesi (Metropolitan Museum of Art), 56.48, Manhattan, New York, ABD.

Kaynak: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/436576> E.T. 25/12/2021

Gerçek dünyadan kopan sanatçı için perspektif, mekân ve yerçekimi kavramları da önemini yitirmiştir (Şentürk, 2012, s. 123). Sanatçılar, resmin durağanlaşmasına yol açan geleneksel yapıdan vazgeçerek, izleyicinin bakışlarını tek bir noktada toplayan ve tüm resme damgasını vuran merkezî perspektifin yerine, dinamik, belirsiz bir derinliğe sahip resimsel bir mekân oluşturmuşlardır. Bu dönemde resim ya aşırı kaçış çizgilerine sahip çarpıtılmış bir mekân içermiş ya da oldukça yüzeysel kalmıştır (Krausse, 2005, s. 23). Böylece Maniyerist dönemde Barok Dönemi'nin diyagonal kompozisyon anlayışı ortaya çıkmaya başlamıştır. Figürler, resmin yüzeyine diyagonal olarak dağıtılmış, karanlık veya koyu renk bir zemin üzerinde belirgin olmayan nesnelerden oluşan bir kompozisyon süzeni önem kazanmaya başlamıştır (Turani, 2010, s. 397). Resimlerdeki figürlerin deformasyonu ve mekânların soyutlanması, özellikle yer çekimi etkisinin ortadan kalkarak figürlerin gökyüzüne doğru uzanmaları, Tanrısal olana hayranlığın ve

Tanrıya ulaşma çabalarının bir göstergesi olmuştur (Şentürk, 2012, s. 123). Piramidal figür kompozisyonundan ayrılmakla, *figura serpentinata* (yılankavi figürler) olarak isimlendirilen, “S” formulu, hareketli figürlere geçilmiştir. Bu figürlerden oluşan kompozisyonlar birçok “S”lerden meydana gelmektedir. Ayrıca figürler, bir uzuvlar kompozisyonundan oluşmakla birlikte, bunların bir bütün halinde harekete bağlanması söz konusu olmamıştır. Vücut uzuvlarının oranları değişerek, baş, boya oranla küçülmüştür (Turani, 2010, s. 394, 395). Aşırı uzatılmış zayıf, kol ve bacaklar, bütün oran duygularına ters gelen çevrilmiş, dönmüş ve gerilmiş bedenler Maniyerizm’in temel özelliklerini oluşturmaktadır. Dönemin sanatçıları, yapıtlarında görülen idealize edilmiş figür tiplerini olabildiğince abartmış ve bununla özel bir zarafet yakaladıklarına inanmışlar ve bu zarafet ile övünmüşlerdir. Sanatçıların kendilerinden gayet emin bir biçimde abartıya gitmeleri, kurgulanmış ve yapay yeni bir gerçeklik meydana getirmeleri ve bunu eğlenceli bir oyuna dönüştürmeleri, Maniyerizm’e adını veren özellikler arasındadır (Krausse, 2005, s. 23).



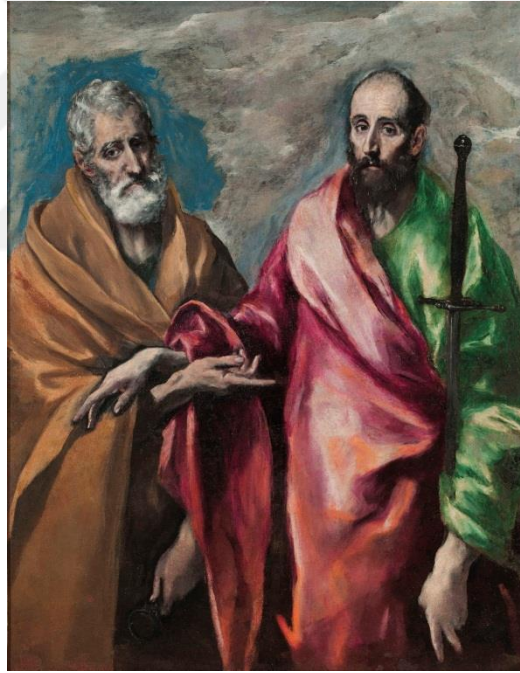
Resim 42: Jacopo Tintoretto, *Otoportre*, yak. 1588, 63 x 52 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 711, INV 572, MR 495, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062253> E.T. 25/12/2021

Yapıtlarında gerçek dışı ve hatta absürt sayılabilecek bir şiirsellik görülen Maniyerist sanatçılar, erotik ve pagan konularla dinî ve mistik konuları ya ayrı olarak ya da birlikte

işlemişlerdir (Kınay, 1993, s. 51). Reformasyon hareketine karşı ortaya çıkan bu dönemin sanat eserleri, klasikle Orta Çağ dünya görüşünün bir çeşit karıştırılmasından oluşmuştur (Turani, 2010, s. 396).

İtalya Floransa’da ortaya çıkan bu üslûp, Fransa’nın Fontainebleau Okulu’yla daha da gelişerek, İspanya ve Almanya, Felemenk ve Flandre gibi ülkelerin aristokrat çevrelerine yayılmış, bir kısım bölgelerde ise hemen Geç Gotik dönemin ardından gelmiştir. Maniyerizm, Rönesans sürecini yaşayarak bu kültürün naif etkisaltında kalmış entelektüel bir topluluğun estetik beğenisine hitap etmektedir. Rönesans sanatını İtalya’nın dışına taşıyan bu üslûp, Avrupa’nın pek çok ülkesine, Rönesans’ın “antik tarzı” olarak, geç dönem İtalyan sanatçıları aracılığıyla girmiştir. Bundan dolayı İtalya’nın dışında Rönesans ve Maniyerizm’i birbirinden ayırt etmek oldukça güçtür (Germaner, 1997b, s. 1168).



Resim 43: Doménikos Theotokópoulos (El Greco), *Aziz Petrus ve Aziz Pavlus*, 1590-1600, 116 x 91,8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Katalan Ulusal Sanat Müzesi (Museu Nacional d’Art de Catalunya), Oda 33, 005083-000, Barselona, İspanya.

Kaynak: <https://www.museunacional.cat/es/colleccio/san-pedro-y-san-pablo/domenikos-theotokopoulos-el-greco/005083-000> E.T. 26/12/2021

Perspektifle birlikte resme düzen gelirken, insan doğaya hâkim olabileceğini görmüştür. Perspektiften vazgeçen ve resimlerinde yepyeni ufuklara yelken açan ressamlar bu kez

başka sorular sormaya başlamışlardır: gerçeklikle ilgili tek bir doğru var mıdır, yoksa gerçeklik ressamın dünyaya öznel bakışına göre mi doğru olmaktadır? Böylece Maniyeristler resimde gerçekliği taklit etmekten veya yansıtmaktan vazgeçerek, gözle görünmeyen, ancak iç gözle gözlemlenebilen dünyaların peşine düşmüşlerdir (Krausse, 2005, s. 24). “[M]odern sanatın kökleri, sanatçının bireysel bakış açısının ve anlayışının belirleyici kıstas olduğu bu yaklaşımda yat[maktadır]” (Krausse, 2005, s. 24). Bu bağlamda Maniyerist sanatın büyük ustalarından El Greco gibi bir sanatçı, “Modern sanatın atası” olarak 20. yüzyılın başlarında birçok sanatçı tarafından yeniden keşfedilmiştir (Krausse, 2005, s. 24).

Maniyerist ressamlar, resimleri sadece yeni sanatsal yöntemlerle girilen zekâ oyunlarından ibaret görmemiş, eserleriyle özellikle düşünsel konuları, gözle görünmeyen şeyleri ifade etmeye çalışmışlar, kâğıda dökülemeyen aşkın imkânsız gerçekliğini resmetmeyi hayal etmişlerdir. Tanrısallığın yansıdığı manevî boyutu duyumsanır kılan yeni bir resim dili arayışında olan Maniyerist sanatçılar, gerçeğe tıpatıp benzeyen ve izleyiciyi içine çeken resimler yapmayı amaçlamamışlar, bu dünyanın kopyası olmayan, içinde yabancı ve ilahî boyutlardan nefesler barındıran tasvirler oluşturmak istemişlerdir. Doğanın kendi içinde doğaüstü âlemlerin görünür işaretlerini taşımadığını düşünen Maniyerist ressamların tek başvuru kaynağını kendi hayal güçleri teşkil etmiştir. Aşırı parlak sahne ışıklarını andıran dramatik açık-koyu etkilerle, abartılı perspektiflerle ya da iddialı kısaltmalarla tasvirlerini gerçek dünyadan koparmaya çalışmışlar, öykülerini tiyatro gibi sahneleyerek, dinî olayları coşkulu senaryolara dönüştürmüşlerdir (Krausse, 2005, s. 24, 25). “Maniyerist bir resim, mantıktan yoksun hareketlerin ve kişilerin tiyatroya bir kompozisyonu” şeklinde gelişme göstermiştir (Turani, 2010, s. 394).

Parmigianino (1503-1540), Maniyerizm’in zarafet ve kibarlığını *Uzun Boyunlu Meryem* (Resim 44) adıyla bilinen resminde en uç noktaya ulaştırmıştır. Kadının güzellik idealini, doğadan veya sanattan değil de kadının başını, boynunu ve omuzlarını, mükemmel bir şekilde biçimlendirilmiş bir vazoya benzeten edebî teşbihlerden almıştır. Solda kalan meleğin taşıdığı vazoya, bu idealin sembolik anlamı yüklenmiştir. Meryem’in boynuyla birlikte elleri, sol bacağı ve Çocuk İsa’nın da uzuvları uzatılarak ve dünyevî olmayan bir zarıflığa kavuşturulmuştur. Alt kısımda ve daha uzak bir mekânda, Aziz Jerome olması muhtemel bir başka figür, farklı bir perspektif yansıma

içerisinde elinde tuttuğu parşömeni açmış ve aslında oldukça dünyevî olan resmin atmosferine biraz rahatsızlık veren düşsel bir nitelik kazandırmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 498).

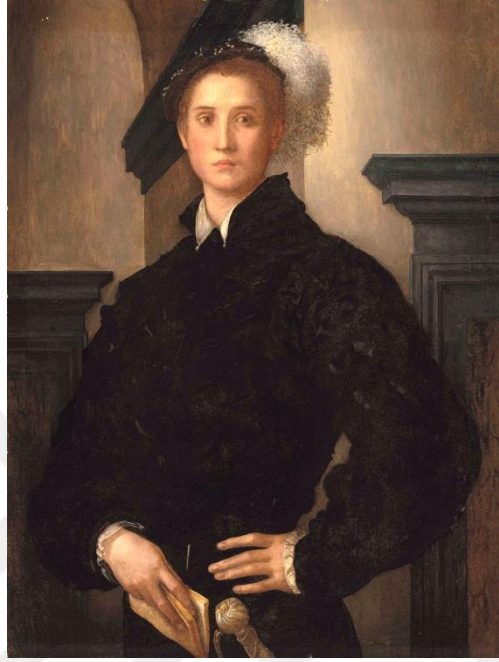


Resim 44: Francesco Mazzola (Parmigianino), *Uzun Boyunlu Meryem*, 1534-1540, 216,5 x 132,5 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Galleri degli Uffizzi), Oda 74, Inventario Palatina 230, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/parmigianino-madonna-collo-lungo> E.T. 26/12/2021

Pontormo'nun resmettiği, büyük olasılıkla Floransa Dükü I. Cosimo de' Medici olan genç adam (Resim 45), sağ kolunu gevşek bir şekilde kalçasına yaslamış, başını izleyiciye çevirmek zorunda kalacak şekilde bir açıda durmaktadır. Sağ elinde eğitiminin bir işareti olarak bir kitap tutan gencin, kalçasının hemen önünde görülen kılıcın sapı, askeri gücün simgesi olarak betimlenmiştir. Üzerine giymiş olduğu, İspanyol sarayının modasına uygun bir kıyafet olan, yüksek yakalı koyu renkli yelek, başlangıçta zırh altına destek olarak giyilen askeri bir giysi olarak kullanılmıştır. Savunmasız konumunu sayısız rakibe karşı savunmak zorunda kalan genç hükümdar, stratejik beceri ve öngörülü planlamayla, takip eden yıllarda yalnızca Floransa'nın bağımsızlığını korumakla kalmamış, ayrıca gelecek 200 yıl boyunca sürekli olarak hüküm sürecek bir hanedanın temellerini de başarıyla atmıştır. Floransa'ya kültürel alanda yeni bir statü kazandırmayı kendisi için çok önemli gören I. Cosimo'nun yönetimi altında, şehir bir sanat merkezi olarak gelişmiş, sanatın önde gelen şahsiyetleri

dükün sarayına gelip gitmişlerdir. Hükümdar hanedanının görkemi ve gururu, kendisini Floransa geleneğinin koruyucusu olarak sunan dükün ve ailesinin portrelerinde belirgin olarak yansıtılmaktadır (“Maniera - Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici”, 2016).



Resim 45: Pontormo (Jacopo Carucci), *Siyah Mintanlı Bir Genç Adamın Portresi (I. Cosimo de' Medici?)*, yak. 1536/37, 100,6 x 77 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Özel Koleksiyon, Fotoğraf: Damon Cargol.

Kaynak: <https://maniera.staedelmuseum.de/> E.T. 13/01/2022

Parmigianino'nun, kavisli bir tahta parçası üzerine yapmış olduğu erken tarihli otoportresi (Resim 46), biçimi ve ölçülü renkleri mütevazı olduğu kadar, fikri de oldukça ustaca ve tutku yüklü olmasının yanında, resimde sunulan “Ayna ya da görüntü” karmaşası, aldatma ve yanılsama olan modern resmin özünü de ustaca yansıtmaktadır (Kunsthistorisches Museum, t.y.). Resim, genç sanatçıyı bir odanın ortasında, dışbükey bir aynanın kullanımıyla bozulmuş olarak tasvir etmektedir. Ön plandaki el, ayna aracılığıyla büyük ölçüde uzamış ve bozulmuştur. Böylelikle Parmigianino, Maniyerizm'in en temel ilkelerinden biri olan biçimbozmayı tüm çarpıcılığıyla ortaya koymaktadır (Tükel, 1997c, s. 1430).



Resim 46: Francesco Mazzola (Parmigianino), *Dışbükey Aynada Kendi Portresi*, yak. 1523-24, çapı 24,4 cm (çerçeveyle 32,5 cm), Kavak Üzerine Yağlıboya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum Wien), GG 286, Viyana, Avusturya.

Kaynak: www.khm.at/de/object/46771d1f43/ E.T. 13/01/2022

Resim 47'deki tablo, İtalyan Maniyerist portreciliğinin en önemli eserlerinden biridir. Portre, uzun süre yanlışlıkla kendisine atfedilen Pontormo'nun en gözde öğrencisi Agnolo Bronzino'nun erken dönem ustalığını gösteren bir başyapıttır.

Muhtemelen Floransalı önde gelen bir aileye mensup olan genç kadının özgüveni ve yüksek sosyal statüsü, resmin cesur kompozisyonuyla ifade edilmiştir. Resmin kenarına paralel yerleştirilmiş kolçak ile hem figürün hem de mimarî unsurların ustaca aydınlatılması, izleyiciyi uygun bir mesafede tutmaktadır. Sakince izleyiciye bakan genç kadınla izleyici arasında gerçek bir yakınlık yoktur. Kadının pürüzsüz, sakın yüzü, içsel yaşamı hakkında hiçbir şey göstermemektedir. Buna karşılık, soğuk yüzün arkasına gizlenmiş mizaçlı bir karakterin varlığından haber veren dökümlü, kabarık kollu parlak kırmızı elbisesi canlı bir enerji yaymaktadır.



Resim 47: Agnolo Bronzino, *Kırmızılı Bir Kadının Portresi (Francesca Salviati?)*, yak. 1533, 89,8 x 70,5 cm, Kavak Üzerine Karışık Teknik. Städelsches Kunstinstitut und Städtische Galerie (Städel Sanat Enstitüsü ve Belediye Galerisi), 1136, Frankfurt, Almanya.

Kaynak: <https://sammlung.staedelmuseum.de/de/werk/bildnis-einer-dame-in-rot> E.T. 13/01/2022

Bronzino'nun ustaca bozduğu dengeli bir simetri ile portre, gerçeklik ve görünüm arasındaki üslup oyununu göstermektedir. Kadın, resmin ortasında dimdik ve kendinden emin bir şekilde taht benzeri bir sandalye üzerinde oturmaktadır. Arkasındaki niş onu bir çerçeve gibi kuşatırken, sandalyenin arkası ve üzerinde duran kol görsel bir bariyer görevi görmektedir. Bu etki, elbisenin kırmızısıyla renk kontrastı oluşturan kolların koyu yeşil kumaşıyla vurgulanmıştır. Bronzino, kadife kaplı sandalyeyi kasıtlı olarak odanın karşısına yerleştirmiştir. Bu durum, izleyiciyle yüzleşmek isteyen kadının üst vücudunu döndürmek zorunda bırakmaktadır. Sahibi gibi doğrudan izleyiciye bakan kucağındaki köpek, kadının sadakatinin, uysallığının ve evcilliğinin geleneksel bir sembolü olarak tasvir edilmiştir. Sandalyenin üzerindeki ürpertici yüz, insanın sosyal kurallar ve normlar cephesinin arkasına gizlenmiş olan hayvani yönüne atıfta bulunmaktadır ("Maniera - Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici", 2016).



Resim 48: Agnolo Bronzino, *Eleonora di Toledo'nun Portresi*, yak. 1539-43, 59 x 46 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Prag Ulusal Galerisi (Národní Galerie Praha), Sternberg Sarayı, O 11971, Prag, Çekya.

Kaynak: https://sbirky.ngprague.cz/dielo/CZE:NG.O_11971 E.T. 14/01/2022

Napoli Valisi Don Pedro da Toledo'nun kızı olan Toledo'lu Eleonora, Bronzino tarafından birkaç kez tasvir edilmiştir. Resim 48'deki portrede Dük I. Cosimo de' Medici ile evlendiği Floransa'ya törenle gelişinde giydiği bir elbiseyle betimlenmiştir. İspanyol tarzı gösterişli elbisesindeki inciler aynı zamanda Medici ailesinin amblemi olan topları (*Medici palle*) temsil etmektedirler. Düşes, hamileliğine dair bir ipucu olarak okunabilecek bir hareketle eliyle korsesine dokunmaktadır. Elinde iki yüzük görülmektedir; evliliğin meşruiyetini simgeleyen elmas olan yüzük, Cosimo tarafından Eleonora'ya düğünde verilmiştir; serçe parmağındaki diğer yüzük ise güçlü ve sağlam bir evliliği simgeleyen birleşik el motifi ve profilde bir martı ile süslenmiştir. Bakışları soğukkanlı ve izleyiciye karşı mesafeli olan Eleonora di Toledo'nun hafif porselen cildi, koyu mavi arka planın aksine belirgin bir şekilde parlamaktadır.

Bronzino, 1540 ve 1550'lerde Medici sarayında resmî portre ressamı olarak oldukça yoğun bir meşguliyet içinde olmuştur. Bu şekilde, bugün etkisi hâlâ devam eden yönetici ailenin imajını şekillendirmiştir. Çok sayıda siparişe rağmen, ince fırça darbeleri belli belirsiz görülebilecek şekilde portreyi en küçük ayrıntısına kadar

işleyebilmiştir. Bronzino, Medici'leri ve saraydaki yaşamı, serin bir ihtişam ve görkem gösterisi içinde tasvir etmiştir. Moda bilincine sahip Eleonora, I. Cosimo de' Medici ile ilk tanıştığında muhtemelen bu altın işlemeli kırmızımsı kadifeden yapılmış elbiseyi giymiştir. Elbisesi, anavatanı İspanya'nın saray modasına uygun olan Eleonora böylece, I. Charles olarak aynı zamanda İspanya Kralı da olan İmparator V. Charles'ın Kutsal Roma İmparatorluğu'na olan bağlılığını dile getirmektedir ("Maniera - Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici", 2016).



Resim 49: Francesco de Rossi (Francesco Salviati), *Floransalı Bir Asilzadenin Portresi*, 1546-48 dolayları, 102,2 x 82,6 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Saint Louis Art Museum (Saint Louis Sanat Müzesi), 415:1943, Saint Louis, ABD.

Kaynak: <https://www.slam.org/collection/objects/36168/> E.T. 14/01/2022

Francesco Salviati olarak da bilinen Francesco de' Rossi'nin (1510-1562) resmettiği *Floransalı Bir Asilzadenin Portresi* (Resim 49), asit yeşili düğümlü bir perdenin önünde oturan kendine güvenen genç bir adamı tasvir etmektedir. Genç adamın, uzun, narin parmaklarını asilce büktüğü hassas elleri, çalışmak için tasarlanmamıştır. Soluk teni, koyu renkli giysileriyle tezat oluşturmaktadır. Sol elinde, 16. yüzyıl Floransa'sında lüks bir eşya olan bir çift pahalı deri eldiveni gelişi güzel tutmaktadır. Sadece ellerin konumu bugünün bakış açısından garip görünmemektedir. Kalçası üzerinde bükülmüş kolu ve yana çevrilmiş başıyla tüm pozunu doğal değilmiş gibi durmaktadır. Sadece sosyal rütbe ve zenginliği değil, aynı zamanda toplumda belirli bir şekilde algılanma arzusunu

da dile getiren bu özel biçim, 16. yüzyıl İtalya'sında, özellikle otoportrelerde, yaygın olarak uygulanmıştır. Rossi'nin genç adam portresi, hayatını kontrol altında tutan, eğitilmiş ve duyarlı bir insanı rahat bir şekilde göstermeyi amaçlamaktadır. 16. yüzyılda, kendini tasvir etme hedefinin bir aracı olarak vurgulu bir şekilde gösterilen zarif kayıtsızlık, Maniyerizmin temel kavramlarından biri olan *sprezzatura* olarak adlandırılmıştır. Bu kavram, kişinin kendi kişiliğini bilinçli bir şekilde sahnelerken, kendine doğal hafiflik, kayıt dışılık ve kendiliğindenlik görünümü verme idealinin bir ifadesidir. Resmin arka planında, muhtemelen bir nehir tanrısını temsil etmesi amaçlanan, üzerinden sular damlayan sakallı bir adam ve yanında, küçük bir kadın figürünü destekleyen açılmış bir çiçek bulunmaktadır. Bu figürler birlikte, Arno Nehri üzerinde bulunan ve İtalyanca çiçek kelimesinden türetilen bir isme sahip olan Floransa şehrini temsil etmektedirler. Portre, koyu asit yeşili perdesi, zarif ve inceltilmiş elleri ve gökyüzündeki olağandışı renklendirmesiyle, 16. yüzyıl Maniyerizm'inin karmaşık estetiğini somutlaştırmaktadır. Maniyerist üslûp, doğanın kölece taklidi yerine yapaylığa dayanan sanatsal buluşu vurgulamaktadır. Bu resmin bariz yapaylığı da, sanatçının hoş formlar ve şaşırtıcı renk bileşimleri oluşturma yeteneklerini açıkça ortaya koymaktadır ("Maniera - Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici", 2016).

Guiseppe Arcimboldo (1527-1593), en özgün Maniyerist sanatçılardan biri olmuştur. Birbirinden kopuk nesneleri alışılmamış biçimlerde bütünleştirmesiyle oluşturduğu portreleri, çağdaş belgelere göre betimlenen kişilere inanılmaz derecede benzemektedir (Krausse, 2005, s. 24).

Kutsal Roma İmparatoru II. Rudolf'un, Romalıların mevsimsel değişikliklerin tanrısı "Vertumnus" olarak gösterildiği portresi (Resim 50), Arcimboldo tarafından yapılmış, birden fazla meyve, sebze ve çiçeğin bir araya gelerek mevsimleri ve elementleri temsil eden, mikrokozmosun makrokozmosa ve dolayısıyla beden politikasına tekabül etme sistemine dayanan bir dizi resmin en nihaî eseridir. Bu alegorik resimler, tasvir edilen çeşitli nesnelerin uyum içinde var olduklarını ve bireysel olarak portrelerin uyum içinde bir arada asılı kalmaları gibi, imparatorun yönetimi altında da dünyanın uyum içinde var olduğunu ima etmektedirler. Bu portrede görülen her mevsime ait meyve ve çiçeklerin birleşimi, Rudolf'un hükümdarlığıyla birlikte Altın Çağ'a dönüşü çağrıştırmaktadır (Kaufmann, 1978, s. 26; Hooper-Greenhill, 1992, s. 119).



Resim 50: Guiseppe Arcimboldo, *Vertumnus*, 1591, 70 x 58 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Skokloster Kalesi (Skoklosters Slott), SKO 11615, Skokloster, İsveç.

Kaynak:

<http://emuseumplus.lsh.se/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=32631&viewType=detailView> E.T. 28/12/2021

Arcimboldo'nun imparatorun yüzünü Vertumnus'un yüzüne dönüştürmesi politik, şiirsel ve sembolik birçok anlam içermektedir. Vertumnus'un siyasî yorumu, II. Rudolf'un yönetimi etrafında döner. Politik olarak, II. Rudolf, saltanatıyla tebaasının geçici yaşamının efendisi olarak değil, aynı zamanda doğanın efendisi olarak gösterilmiştir. Bu tasvir, Rudolf'un doğanın eserlerinin altında yatan gizli yasaları bulmak için ömür boyu süren simya arayışıyla da tutarlı olmuştur. Portrenin kendisi, saltanatı sırasında II. Rudolf'un temsil ettiğine inandığı doğa, sanat ve bilim ile mükemmel denge ve uyumu kapsamaktadır (Harris, 2011, s. 443).

Arcimboldo'nun Vertumnus'unun izleyici üzerinde bıraktığı ilk izlenim, resmin tuhaf doğası nedeniyle şaka olarak algılanmasıdır, ancak Vertumnus sadece bir şaka olarak sunulmak için tasarlanmamıştır (Kaufmann, 1976, s. 275). Aksine, meyve ve sebzelerin kullanılması, II. Rudolf'un imparatorluk görkeminin bir ifadesi ve iktidar iddialarının bir sembolü olarak görülmektedir (Kaufmann, 1978, s. 22). Portrelerin karmaşık tasvirleri, arkasındaki imparatorluk hamisi ve belirli meyve seçenekleriyle ortaya

konulan açık propaganda işlevi, Avrupa'ya yayılan kopyalar biçiminde, siyasî alegoriler olarak rollerini ortaya koymuşlardır (*Arcimboldo's Famous Paintings*, 2009-2010).

II. Rudolf'un en gözde saray ressamı olan Arcimbaldo'nun portreleri, nadirelerin gizemine dalanların zihnini ve ruhunu işgal eden sanatla tabiat, ölümle yaşam, gerçekle hayal arasındaki çatışmaların en hayret verici temsillerini oluşturmaktadırlar. Tabiat nadirelerinin kolajlarıyla resmettiği bu portreler başlı başına birer nadire kabinesi oluşturacak kadar olağanüstü yapıtlar olmuşlardır (Artun, 2006, s. 35).



Resim 51: Guiseppe Arcimboldo, *Elementler* serisinden *Ateş*, 1566, 66,5 x 51 cm, İhlamur Üzerine Yağlı Boya. Viyana Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum Wien), GG 1585, Viyana, Avusturya.

Kaynak: www.khm.at/de/object/d2ddea18f0/ E.T. 31/12/2021

20. yüzyılın başlarındaki soyut ve dışavurumcu portrelerden çok önceleri, portre temsilinin geleneksel sınırları Arcimboldo'nun resimleriyle aşılmıştır. Arcimboldo'nun resimleri, son derece dramatik bir biçimde, portreciliğin temel işlevinin, kişilerin kim olduklarından çok ne olduklarını veya en azından ne olduklarını düşündüklerini görme olanağı sunmaktadır (Leppert, 2017, s. 250).

Çağdaş olarak Arcimboldo, özellikle natürmort görüntüleri benzersiz bir şekilde kullanması nedeniyle Maniyerist sanat tarzının ilk öncülerinden biri olarak düşünülmüştür (Kaufmann, 2009, s. 211, 213). 20. ve 21. yüzyıldaki Arcimboldo

algısının büyük bir kısmı ise, onu modernist resimle, özellikle de fantezi ve gerçeküstücülük (sürrealizm) eğilimleriyle ilişkilendirmektedir (Kaufmann, 2009, s. 7). 20. yüzyılda modernistler ve sürrealistler tarafından yeniden keşfedilene kadar oldukça belirsiz kalan Arcimboldo'nun etkileri, Pablo Picasso, George Grosz, Rene Magritte ve özellikle de Salvador Dalí'nin eserlerinde açıkça görülmektedir. Dalí, Arcimboldo'yu "Sürrealizmin babası" olarak nitelendirmiştir ("Guiseppe Arcimboldo", t.y.; Tucker, 2011).

3.6.2. Barok Dönemi Portre Resmi

Rönesans ve Maniyerist dönemin ardından ve yaklaşık 1580-1600 ila 1750 yılları arasında gözlemlenen sanat anlayışı Barok Dönemi kapsamaktadır. Barok kelimesi, İspanyolca *barucca* ya da Portekizce *barocco* sözcüklerinden gelmektedir ve "tam yuvarlak olmayan, düzgün olmayan, şekli bozuk inci" anlamına gelmektedir (Germaner, 1997a, s. 194; Fleming ve Honour, 2016, s. 572; Turani, 2010, s. 447). Ayrıca İtalyancada dolambaçlı ve girift Orta Çağ gösteriş merakına atıfta bulunan *barocco* kelimesi de kavramın etimolojik kaynağını oluşturmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 572). Mecazi olarak "tuhaf, gülünç, tutarsız" anlamı içeren (Germaner, 1997a, s. 194) "barok" kelimesi de, diğer birçok üslup isimleri gibi ilk defa eleştirel bir karalama niteliği taşımıştır. Her anlamda kuraldan ayrılığa işaret eden terim, 18. yüzyıl kuramcıları tarafından, saflığını yitirmiş ve akıldışı görülen sanat eserlerini, özellikle de mimariyi tasvir etmek için kullanılmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 572). İlk başlarda, Rönesans ve Maniyerizm dönemlerinden sonra beliren barok üslûptaki eserleri aşağılamak amacıyla kullanılmış olan kelime, daha sonraları küçültücü manasından sıyrılarak, 17. yüzyıl sanatının sık dokunmuş örgüsünden tek bir akımı ayırıp nitelemek için günümüzde de hâlâ kullanılan anlamına kavuşmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 572; Turani, 2010, s. 447). Klasik sanata kıyasla kaba ve düzensiz bir sanat olduğu ifade edilmek için (Kınay, 1993, s. 84) bir sanat üslûbunun adı olarak, 18. yüzyılın sonlarında neoklasik kuramcıları tarafından yaygınlaştırılan kavram, Alois Riegl (1858-1905), Jacob Burckhardt (1818-1897) ve Heinrich Wölfflin (1864-1945) gibi sanat tarihçileri tarafından kabullenilir hale getirilmiştir (Germaner, 1997a, s. 194). Almanya'da Rönesans sonrası dönemi belirtmek için 1887-88'den sonra barok sözcüğünden

yararlanıldığı görülürken, Fransa’da üslûp uygulamalarına rastlanmasına karşın, barok sözcüğü 19. yüzyıldan sonra benimsenmiştir (Germaner, 1997a, s. 194).

Diğer yandan barok kavramı, Avrupa’da belirli bir dönemin sanatı olmaktan uzak başka bir anlamı da bünyesinde barındırmaktadır (Turani, 2010, s. 447). İki farklı anlam taşıyan barok kelimesi, bir yandan üslûp ifade eden estetik bir kural, diğer yandan ise tarihsel süreci ifade eden bir terim olarak kullanılmaktadır (Germaner, 1997a, s. 194). Bir üslûp aşaması olarak, her klasik dönemin ardından, sanattaki bir biçimleme şekli olarak ortaya çıkan barok anlayış (Turani, 2010, s. 447), bu anlamıyla, klasik anlayışa karşı bir tepki olarak değerlendirilmektedir. Kronolojik olarak sınırlandırılmayan bu kavram, tüm zamanları içeren sürekli ve geri dönüşlü bir kategori oluşturmaktadır. Her klasik dönemi, barok bir dönem takip etmektedir (Germaner, 1997a, s. 194). M.Ö. 3. ve 1. yüzyıllar arasındaki Helenistik-Antik sanat ve Geç Gotik sanatı kavramın bu anlamını örneklemektedirler. Ayrıca Osmanlı Devleti’nde 18. ve 19. Yüzyıllarda görülen sanat anlayışı da barok üslûbunu yansıtmaktadır (Turani, 2010, s. 447).

Yeni Çağ’ın sanatını tanımlamak için birbirini izleyen dönemlerin Erken Rönesans, Yüksek Rönesans ve Barok diye adlandırılmasının pek bir anlamı olmadığını ifade eden Alman sanat tarihçisi Wölfflin, bu adlandırmanın, güney ve kuzey uygulamalarında zorunlu olarak ve neredeyse önlenemez yanlış anlamalara dahi yol açtığını belirtmektedir (2015, s. 16, 17). Wölfflin’e göre, 15. yüzyıl, sonradan 16. yüzyılın istediği gibi kullanabileceği etkinliklere ait anlayışları, önceden, ağır ilerleyen bir süreçle geliştirmek zorunda kalmışsa, bu yüzyıllar arasında gerçekten var olduğu kabul edilen bu nitel fark, 16. yüzyılın klasik sanatı ile 17. yüzyılın barok sanatlarını değer bakımından aynı çizgiye getirmektedir. Burada *klasik* sözcüğü bir değer yargısı anlamını taşımamaktadır, çünkü Barok Dönemi’nin de kendine göre bir klasisizmi bulunmaktadır. Yeni zamanların Batı’daki gelişmesinin başlangıç, yükseliş ve iniş şeklinde, basit bir kavis şemasına oturtulamayacağını belirten Wölfflin, barokun, klasiğin çöküşü veya yükselişi olarak görülmemesi gerektiğini, bu kavramın genel olarak farklı bir sanat olduğunu ifade etmektedir (Wölfflin, 2015, s. 16, 17). Wölfflin, sanatın kendine özgü bir yaşamı ve tarihi olduğu ilkesinden hareketle, sanat eserinin incelenip değerlendirilmesinde beş karşılaştırmalı sanatsal değerler kategorisinin geçerli olduğunu kabul etmiştir. Buna göre, klasik sanattan barok sanata geçiş bu değerlerin birinden ötekine geçiş şeklinde olmaktadır. Bu geçiş, çizgiselden gölgesele, yüzeyelden

derinliğe, kapalı biçimden açık biçime, çokluktan bütünlüğe ve nesnelerin mutlak ve göreceli belirliliğine doğru gerçekleşen gelişme şeklinde ifade olunmuştur (aktaran Kınay, 1993, s. 83; Wölfflin, 2015, s. 18, 19). Adnan Turani ise, barok sanatla, *arkaik-klasik-barok* üslûp çemberinin tamamlandığı yorumunu yapmaktadır. Böylece primitif halk sanatlarıyla başlayan çalışmalar, anıtsal üslûp özelliklerine varmış ve arkaik, klasik, barok devreleri sırasıyla birbirlerini izlemiştir (Turani, 2010, s. 20).

Durağanlığa karşı coşku ve hareketlilik anlamları (Germaner, 1997a, s. 194) taşıyan bu üslûp, biçimlerin bir kompozisyon içinde eriyip birbiriyle kaynaşması ve açık, kesin ve sağlam hatlı klasik formların gevşemesi şeklinde kendini göstermektedir. Klasığın sakin ve durgun unsurlarına, Barok’la birlikte hareket katılmakta ve sessizlik, gürültüye dönüşmektedir. Klasik, bazı kural ve prensiplere bağlı kalırken, Barok ise bu prensip ve kuralları reddetmektedir. Kesin hatlı formların çözülmesiyle birlikte klasiğin tipik ve ortak ideal özellikleri, kişisel güzelliğe dönüşmektedir (Turani, 2010, s. 447).

Barok, daha dar diğer anlamıyla, estetik olmaktan ziyade kronolojik bir terim olarak ortaya çıkmaktadır. Sanat tarihinde “Barok Dönem” veya “Barok Çağ” olarak isimlendirilen bu dönem, 17. yüzyılın tamamını kapsamakta ve Roma’da 18. yüzyılda klasik tepkilerin başladığı 1750’ye kadar uzanmaktadır. Maniyerizm’den sonra doğmuş olan barok üslûp, Trento Konsülünü¹⁴ (1545-63) takip eden yıllarda Karşı Reform’un ve Katolik Kilisesi’nin bir üslûbu olarak ortaya çıkmıştır (Germaner, 1997a, s. 194). “Dini heyecan ve dinamik enerji ile coşkun bir süsleme zenginliğinin hâkim olduğu bu akım Roma’da belirip tüm Avrupa’ya ve Amerika ile Hindistan’daki Avrupa kolonileri dâhil dünyanın başka bölgelerine yayılmıştır” (Fleming ve Honour, 2016, s. 572). Bu dönemin sanatı da, tarihi kadar hareketli ve çeşitli olmuştur. Barok Dönem gibi içinde farklı sanatsal yaklaşımlar ve dünya görüşleri barındıran çok az dönem bulunmaktadır. Protestan Hollanda’da ve Flaman ülkesi, Fransa, İtalya, İspanya gibi Katolik memleketlerde, kısmen dinî eğilimlerle belirlenen, kısmen de ulusal karakterlere bağlı olarak değişik üslûplar ortaya çıkmıştır (Krausse, 2005, s. 32). Bir yanda Rönesans’ın klasik sanat ilkeleri ve ideali bazı memleketlerde yeni doğan sanatın yanı başında

¹⁴ Trento Konsülü, 1545-1549, 1551-1552 ve 1562-1563 yılları arasında, bugün İtalya’da bulunan, Kutsal Roma Cermen İmparatorluğu topraklarında yer alan Trento’da toplanmış, Katolik tarihinde bir dönüm noktası olan ve karşı reform hareketinde büyük atılımlara yol açan, yalnızca Katolik Kilisesi’nin kabul ettiği kiliselerarası Ekümenik konsüldür. Sonradan Trento Prensliği-Piskoposluğu yönetim merkezi olmuş olan konsülün kararları, Martin Luther’in kurduğu Protestanlığa ve tenkitlerine bir reaksiyon olarak görülmüştür (Kılıçhoğlu vd., 1992b, s. 400; “Trento Konsili”, 2021).

devam ederken, diğ er yanda, bazı memleketlerde barok üslûp ba lı başına uygulanmaya ba lanmış tır (Kınay, 1993, s. 84). Barok  sl p ile 17. yüzyılın bu natüralist ve klasik diğ er üslûpları arasındaki ayrımı tanımlamak da kolay olmamaktadır. Y zeyssel farklılıklara rağ men bu  sl pların derinlere inen benzerlikleri bulunmakla birlikte, 17. yüzyıl sanatı en iyi şekilde bir bütün halinde bu değişik üslûp özelliklerinin kayna tığı bir alan olarak anlaşılabilmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 572). Son derece detaylı bir sanat niteliği taşıyan Barok, çevredeki küçük devletlerin sanatlarını da etkisi altına alarak, tek bir devletin sınırı içinde kalmamış (Turani, 2010, s. 20), tüm sanatları birle tirecek anlatım yolları arayan bir üslûp halini almıştır (Germaner, 1997a, s. 195). “  erdiği çok çeşitli yönlere ve tarzlara rağ men bu devir sanat tarihinde sadece ‘Barok’ ismiyle anılır. Barok, Avrupa kıtasının tümünde birden hissedilen en son büyük sanat akımı” olmuştur (Krausse, 2005, s. 32).

Dünya görüşlerinin değişimi, hem toplumu hem sanatı yeni bi imlendirmelere zorlamaktadır. Bu  sl p devrelerini meydana getiren toplumlarda, bir toplum yapısından diğ erine geçiş, her seferinde çok ıstıraplı olmuş ve toplum büyük sancılara maruz kalmıştır (Turani, 2010, s. 20). Birçok sanat ve düşünce akımları gibi Barok da toplumun bu sancılarında doğan bir nitelik taşımaktadır.

Bazı son dönem sanat tarihçileri, üslûbun ortaya çıkış sebeplerine dair sosyal bir takım açıklamalar getirmişlerdir (Germaner, 1997a, s. 194). Bu bağlamda barok üslûp, burjuva yapılarının oluşmasının yanı sıra mutlakiyetçi bir yönetim biçimine bağlı değerlendirilmektedir. Rönesans’ta insan, hümanizmle birlikte Orta  ağ’ın boyunduruğundan kurtarılmış, insanın saygınlığı düşüncesiyle birey, dünyanın merkezine yerleştirilmiştir. Bu değişimle birlikte insanın eylemleri din dışı alanlara kaymı  ve Kilise’nin etkisinin azalmasına sebep olmuştur. Önceleri tamamen Kilise’nin bağımlılığı altında olan sanat, sanat hamilerinin ve yüksek burjuvanın elinde gelişmeye ba lamı tır. Ancak bu duruma, 16. yüzyılın ortalarında gelişen Karşı Reform hareketiyle güçlü bir şekilde tepki gösterilmiştir. Otuz Yıl Savaşları’nın (1618-1648) doruk noktasına çıkardığı dinî çatışmaların yol açtığı toplumsal karga aların sonucunda, burjuvanın elinde tuttuğu kültürel ve ekonomik g  , tekrar Kilise’ye ve hükümdarlara geçmiştir. Roma Katolik Kilisesi bu yıllarda Avrupa’nın tamamında söz sahibi olmuş ve Avrupa’nın dışında başka ülkelere de misyonerler göndermiştir (Germaner, 1997a, s. 194, 195). Böylece Rönesans’ta bilimin ve bireyin  ne çıkmasıyla sarsılan Katolik

Kilisesi'nin egemenliği, değerlerinin yeniden yuceltilmesi ve eski gucunu kazanma cabaları sonucu, 16. yuzyılın sonlarına doğru geri gelmiştir. İspanya'nın önculuğuğunu yaptığı Katolik inancının yeniden canlandırılması cabaları ve Fransa'da 14. Louis'nin mutlakiyetçi idare sistemi tarihte reforma karşı geliştiği bilinen bu değişimlerin başlamasına yol ačan en önemli sebepler arasında görulmektedir (şentürk, 2016, s. 127, 128).



Resim 52: Michelangelo Merisi da Caravaggio, *İsa'nın Defni*, yak. 1600-1604, 300 x 203 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Pinacoteca Vaticana (Vatikan Resim Galerisi), Cat. 40386, Vatikan.

Kaynak: <https://www.museivaticani.va/content/museivaticani/it/collezioni/musei/la-pinacoteca/sala-xii---secolo-xvii/caravaggio--deposizione-dalla-croce.html> E.T. 04/01/2022

Karşı Reform hareketiyle ortaya çıkmış olan barok üslup, ana kaynağı Roma ve Papalık olan ve o çevreden biçimlenen anlayışlardan beslenmiştir. Reform hareketlerinin ve Rönesans'ın getirmiş olduğu yeni anlayışlara karşı bir propaganda niteliği taşıyan Barok sanatının öncüleri yeni form ve biçimlerle ruhlara hitap etmeyi hedeflemişlerdir (Beksaç, 2000, s. 56). Estetiğin gucunu keşfeden Kilise, sanata önem vererek hem kendisini ön plana çıkartmış hem de hedeflerinin propagandasını yapmıştır (Krausse, 2005, s. 33). Bu hedef doğrultusunda, inancın bağlayıcı kurallarına dayanan Katolik kilisesi ve propaganda gucünün en önemli kısmını oluşturan din adamları,

Maniyerizm'in öznel tutumundan rahatsız olarak, dinî değerlerin tekrar gerçekçi, inandırıcı ve kolay anlaşılabilir olması yolunda çaba göstermişlerdir (Şentürk, 2016, s. 128). Sanat, insanları duygularından yakalayan özelliği dolayısıyla, halkın tekrar Katolik dinine yönelmesini sağlayabilecek uygun bir araç olarak görülmüştür (Krausse, 2005, s. 33). Ruhsal kurtuluş için bir çağrıya ve kayıp Hristiyan ruhların tekrar kazanılması amacına dönüşen Barok Dönemi yapıtları, bu nedenle yoğun psikolojik bir duyarlılığı ve birikimi bünyesinde barındırmaktadır. Acıma ve merhamet, heyecan ve tutku, şaşırtıcı ve görkemli bir taşkınlıkla yoğrulmuş olan Barok eserleri hem din dışı hem de dinî konularda güçlü bir etki sahip olmuşlardır (Beksaç, 2000, s. 56).



Resim 53: Peter Paul Rubens, *Prens Władysław Vasa'nın Portresi*, yak. 1620, 125,1 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Wawel Kalesi (Zamek Królewski na Wawelu), Kraków, Polonya.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/File:Rubens_W%C5%82adys%C5%82aw_Vasa.jpg E.T. 04/01/2022

Barok üslûp İtalya'da doğmuş ve tüm Avrupa ülkelerini etkileyerek İtalya'dan İspanya, Güney Almanya, Avusturya, Flandre (Belçika), Polonya ve Bohemya gibi Katolik ülkelere yayılmış ve buralarda beğeniyle uygulanmıştır. Prag, Roma, Viyana gibi kentler barok üslûbun önemli merkezleri haline gelmişlerdir. Ancak, Hollanda ve İngiltere gibi Protestanlığı benimsemiş olan ülkelere bu üslûba itibar edilmemiş ve sert

tepkilerle karşılanmış, Fransa ve Kuzey Almanya gibi kısmen Protestan halkın da bulunduğu toplumlarda ise örnekleri sınırlı kalmıştır. Barok üslûbun Avrupa'nın dışında Geç Osmanlı ve Rus sanatında da gözlenen etkileri, Güney ve Orta Amerika'da yerel özelliklerle harmanlanmış çok özel biçimlerine de rastlanmaktadır. Gösteri tutkusu, tüm Barok dönem boyunca hâkim olmuş ve yaşamın hemen her dalında kendini göstermiştir. Dönemin sahneleme sanatına olan tutkusu tiyatro sanatı, dinî ayinler, devlet törenleri ve bayramlarda görülebilmektedir. “Abartılmış” olanı seven barok üslûp, söz sanatıyla da ilişkili olmuş, gerçekdışına olan eğiliminden ötürü yanılsamaya ve göz aldatmasına da önem vermiştir (Germaner, 1997a, s. 195).

Barok sanatı Papalık ve kilise çevrelerinin etkisiyle ortaya çıkmış olması ve gelişmesinde Engizisyon'un da önemli katkısının bulunmasına karşın, bu sanatın en temel ögesini oluşturan ana ruhu dinî olmasından ziyade sivil ve dünyevî bir nitelik göstermiştir. En büyük başarısı da bu sivil özelliğinden kaynaklanan Barok sanatı, tümüyle Avrupa'nın olağan ihtişamını yansıtan bir nitelik kazanmıştır (Beksaç, 2000, s. 56). Rönesans döneminde sanatçının destekçisi olan kralların yerini imparatorlar almış, resmin konusuna, saray hayatının yanında sıradan yaşamlar da girmiştir. Böylece sanat, imparatorlukları ve imparatorlukların gücünü ve ihtişamını yansıtmaya görevi üstlenen bir yapıya bürünmüştür. Prenslik, krallık ya da imparatorlukların o dönemde sahip oldukları zenginlikler ve bu zenginliklerin yaşam biçimlerine yansıyan izleri, dönemin sanatını da zengin, gösterişli ve ihtişamlı bir biçime büründürmüştür (Şentürk, 2016, s. 128). Barok, Avrupa'nın büyük sömürge imparatorlukları oluşturarak zenginliğe kavuştuğu bir devrin, güçlü, bir ölçüde gururlu ve kendinden emin bir sanat anlayışı olarak öne çıkmaktadır. Barok Dönemi sanatçıları ustalıklarını, bu sanatın ana niteliklerinden biri olan derin entelektüel birikimle kaynaştırmayı başarmışlardır. Her şeyden önce derin entelektüel bir kapasiteye sahip olan barok üslûp, atılgan ve ikilemli bir özellik göstermektedir. Kaynağında hem maddî hem manevî âlemlerin bir arada bulundurulma kaygısı yatan bu ikilemle Barok sanatı, maddeci olduğu kadar, son derece mistik ve manevî bir duyarlığa da sahip olmuştur (Beksaç, 2000, s. 56). 17. yüzyılda Barok sanatçısının eserlerinde iç dünyaya dönük gerçeklerin duygularla yansıtılması çabaları, Rönesans sanatçılarının eserlerinde dış dünyaya yönelik ideal bir gerçeği yansıtmaya çabalarının yerini alarak, ideal anlatım ve güzelliklerin yerine, doğal anlatım ve güzelliği öne çıkarmıştır. Dönemin resimlerinde yer alan yaşanan dünyanın gerçeklerine

yakın, zaman kavramına önem veren, değişken ve hareketli sahnelerinde hem unsurlar arasında görülen ilişkilerde hem de kavram olarak güçlü zıtlıklar dikkat çekmektedir. Görsel etkilerin çeşitlilik ve zenginliği, kutsal olanla sıradan olan, güçlü olanla güçsüz olan gibi zıt kavramların ele alındığı sıradan insanların günlük yaşamları, natürmort, iç mekân ve manzara şeklinde dönemin resimlerinin konularına da yansımıştır (Şentürk, 2016, s. 128).



Resim 54: Johannes Vermeer van Delft, “*Küçük Sokak*” Olarak Bilinen Delft’teki Evlerin Görünümü, yak. 1658, 54,3 x 44 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Rijksmuseum, SK-A-2860, Amsterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-A-2860> E.T. 04/01/2022

16. yüzyılın zorlama yapaylığıyla anlamsız bir bezeme sanatı halini almış olan Maniyerizm’in etkilerinden kurtulmayı başaran İtalyan ressamalar, yeniden Rönesans sanatçılarının klasik üslûbunu uygulamaya başlamışlardır. Bu dönemde çoğu devasa boyutlu, hareketli ve dokunaklı, dinî duygulara hitap eden, Hristiyan tarihini ve mitolojisini konu alan kapsamlı eserler yapılmış; bu dünya ile öte dünyanın konularını ustaca birleştirme başarısı gösteren Rönesans sanatçıları yeniden örnek alınmaya başlanmıştır. Raffaello, zamanın sanatçıları tarafından sanata kattığı yenilikleriyle ve üslûbuyla özellikle çok örnek alınan bir isim olmuştur. Güzellik kavramına büyük değer verilmesi, kompozisyonların canlılığı, Rönesans dönemi sanatçılarının dinamik

kompozisyonlarından esinlenilmesi, Rönesans ustalarının izinden gidilerek Antik Dönem yapıtlarının örnek alınması çok çeşitli ve canlı bir resim dünyasının doğumuna neden olmuştur (Krausse, 2005, s. 32, 33).

Barok Dönemi ressamı da yapıtlarında, Mimarlar ve heykeltıraşlar gibi, ışığın ve gölgenin, hareketlilik ve kütleler belirlemeye yönelik kullanımıyla ilgilenmişlerdir. Yapıtlarında egemen olan derinlik duygusu, hareketli ve dinamik figürlerle güçlendirilmiştir. Resmin mekânıyla gerçek mekânın bütünleştiği bu yapıtlarda, açık kompozisyon kalıpları tercih edilmiştir. Düzenlemelerinde gerçeklik etkisini aramış olan Barok Dönemi sanatçıları, mitolojik ve dinî konuların yanı sıra portre, manzara, günlük yaşam sahneleri (tür resmi) ve iç mekân resimlerini bağımsız konular olarak ele almışlardır (Germaner, 1997a, s. 196).

Kompozisyonun klasik özellikleri bu dönemde ortadan kalkmaya başlamış, hikâyeye etme düşüncesiyle kompozisyonlarda düzenlemelere gidilmiştir (Turani, 2010, s. 21). Kompozisyon yapısı dağılmış, resimlerde kurgu, Rönesans'ın akılcı ve bilimsel doğrularına vurgu yapan piramidal ya da üçgen kompozisyonların yerine, genellikle duyguların ağır bastığı dağınık ve diyagonal düzenlemelerle kurulan açık kompozisyonlarla oluşturulmuştur. Böylece kapalı kompozisyonların yerini alan açık ve dinamik kompozisyon düzenlemeleriyle resmin mekânı gerçek mekânla bütünleştirilmiş, adeta izleyici resmin içine dâhil edilmiştir (Şentürk, 2016, s. 129; Turani, 2010, s. 21). Denge kavramı, Rönesans'ın doğal güzelliği ve gerçeği yansıtmaya çabalarına hizmet eden anlayışından ve uyumlu ölçü arayışlarından sıyrılarak, görünürlüğünü kaybeden biçimlere ve hareketli görünümlere dönüşmüştür (Şentürk, 2016, s. 129).

Rönesans resminde yüzeyin geneline yayılan ve biçimlerin hacimlerini göstermeye yönelik olarak kullanılan ışık, resmin temel öğesi haline gelmiştir (Şentürk, 2016, s. 129). Formları biçimlendirmede esas alınan ve tek noktadan gelen ışıkla klasik resmin bu evrensel ışık anlayışı ortadan kalkmıştır (Turani, 2010, s. 21). Kompozisyonlarda oluşan hareketlilik duygusunu, belirli bir kaynaktan gelen bu yapay ışık ve bu ışığın gölgeleriyle oluşan zıtlık vermiştir. Resimlerdeki hacim etkileri ise koyu ve açık değerler yerine, gölge ve ışıkla elde edilmeye başlanmış, bütün ayrıntılar, ışık-gölge

zıtlıklarıyla sağlanan uyumla oluşan bir bütüne hizmet etmeye yönelmiştir (Şentürk, 2016, s. 129).



Resim 55: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, *Aziz Matta'nın Çağrısı*, 1599-1600, 340 x 322 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. San Luigi dei Francesi Kilisesi Contarelli Şapeli, Roma İtalya.

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_\(1599-1600\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:The_Calling_of_Saint_Matthew-Caravaggio_(1599-1600).jpg)
E.T. 05/01/2022

Resim yüzeyi, dönemin mimarî yüzeyleri gibi parçalanıp, ayrıntılara ayrılmıştır. Vücut anatomisi, küçük kas kümelerine ve damarlara kadar ayrıntılı şekilde gösterilmiş, Rönesans resminde figürlerde kullanılan sağlam duruşlu, klasik vücut yapıları, alışılmadık duruşlarla yer değiştirerek kompozisyona daha fazla hareketlilik duygusu kazandırmıştır. Ağırbaşlı bir izlenim veren klasik duruşlu figürler, yerlerini yaşayan, duygulu ve sıradan figürlere bırakarak hayatın gerçeklerini yansıtma amacını üstlenmiştir (Şentürk, 2016, s. 129; Turani, 2010, s. 21).

Klasik üslûbun durgun yüz ifadeleri, yerlerini daha duygulu, neşeli ve ıstıraplı tavırlara terk etmiştir. Sade vücut hareketleri ve duruk yüzler yerlerini, teatral düzeyde abartılı, duygusal duruşlara ve yüzlerde yine abartılı vücut duruşlarına, mimiklere, el ve kol hareketlerine bırakmıştır. Sanki tiyatro sahnesindeymiş gibi gösterişli pozlarla sunulmuş olan figürler, süslü ev, saray ve kır atmosferleri içine ve sahte hareketli figürler

toplulukları arasına yerleştirilmiştir. Resimlerin konusunu ipekli kumaşlar, süs, lüks, tantanalı ve debdebeli formlar, dans gibi dünyevî yaşamın fantezileri ve züppeliği oluşturmuş, cinsel arzuların hâkim olduğu sahneler ortaya çıkmıştır. İlk kez anlık ve günlük tür resimleri bu dönemde değer görmeye başlamıştır. Yine ilk kez bu dönemde manzara resmi, müstakil olarak kendini resim sanatında göstermeye başlamıştır. Klasik tarz resimlerde görülen gerçek olmayan, hayalî manzaralara benzemeyen bu peyzaj ifadesi, doğrudan doğa karşısında etüt edilip, figüre fon oluşturmayan, müstakil açık hava resimleri şeklinde belirmiştir (Turani, 2010, s. 21).



Resim 56: Frans Hals, Pieter Codde, *Kaptan Reynier Reael Komutasındaki XI. Bölge Milis Bölüğü (De Magere Compagnie)*, 1633-37, 209 x 429 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Rijksmuseum, SK-C-374, Amsterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-374> E.T. 04/01/2022

Rönesans anlayışında geçerli olan geometrik ve sınırlı formlarla birlikte kullanılan çizgi, renk ve ışıkla dağıtılmış biçimler haline dönüşmüş, bu biçimler üzerinde, psikolojik etkinliğe kaynaklık eden bir renk anlayışı egemen olmuştur. Kullanılmış olan renkler de ışığın ve gölgenin kontrollü kullanımı altında yoğun bir duyarlılığa dönüşmüştür. En üst düzeyde resim sanatında karşılığını bulan bu durum, heykel sanatı ve mimarîde de aynı arayışlara yol açmış, heykel formları ve mimarî biçimler, ışığın ve gölgenin dağılımının egemen olduğu değişken ve hareketli, canlı ve zengin bezemeli satırlar şeklinde sanatın bu kollarının temelini oluşturmuştur. Işık oyunları ve bezeme zenginliğinin en üst düzeyine ulaştığı Barok sanatının en son sürecinde bu duyarlılık çok daha ileri seviyelere taşınmış ve ana barok kaynağından ayrılan bu süreç farklı

nitelikler göstermeye başlamıştır (Beksaç, 2000, s. 56). 18. yüzyılın ortalarında, dev boyutları seven Barok sanatı küçük boyutlara dönüşerek Rokoko'yu doğurmuştur (Krausse, 2005, s. 32).

Portre resminin yükselişi Rönesans döneminde gerçekleşmiş olmakla birlikte, portre üretiminin yoğunlaştığı dönemin 17. yüzyılda Barok Dönemi'nde olduğunu söylemek daha isabetli olacaktır. Ekonomik gelişmeyle birlikte alım gücünün ruhban sınıfı, soylular ve hükümdarlar üçlüsünün dışında yeni oluşmakta olan burjuva sınıfında da var olmaya başlaması, portreye olan talebi de doğal olarak artırmıştır (Erkal, 2017, s. 207).

Portre sanatında, Rönesans'ın çizgiyi öne çıkartan biçime yönelik anlayışının sakin ve mükemmel betimlemeleri olan huzur ve sakinlik veren teatral sahneler Barok'la birlikte, umutsuzluk, hüznün, acı ve hayal kırıklığı duygularının ifade edildiği günlük yaşam sahnelerine dönüşen, insana dair bütün duyguların açıkça verildiği alanlar haline gelmiştir. Kompozisyonların hikâyeci bir üslûpla ele alındığı yapıtlarda anlatımcı yön ağırlık kazanmaya başlamıştır. Lekeseli bir tarzla açık formlara dönüştürülen çizgisel desenin kapalı formlarıyla biçim özgürleştirilerek izleyicinin algısına sunulmuştur (Şentürk, 2016, s. 129). Barok resim, çizgisel desenle şekillendirilen klasik dönem resminin nesnesi yanında, boyanın resmedilen nesnenin maddesini yansıtmayı da amaç edinmiştir (Turani, 2010, s. 21). Böylece figür veya nesneler boyanın yoğun kullanımıyla dokusal özelliklerin öne çıkarıldığı yeni bir ifade kazanmıştır (Şentürk, 2016, s. 129). Boyanın madde güzelliğinin keşfedilmesiyle birlikte tarihte ilk kez fırçanın bıraktığı tuş izleri belli olan bir üslûbun ortaya çıktığı görülmektedir. Böylece ilk kez resimde beliren boya güzelliği, doğal güzelliğin yanında sanatsal bir değer olarak kabul edilmiştir (Turani, 2010, s. 21). Klasik resimde görülmeyen ten rengi, gerçeğe yakın bir şekilde ifade edilmeye başlanmış, insan teninin dokusunda oluşan bu gerçeklik duygusu da resmedilen kişilerin ruh durumunu yansıtmada etkili olmuştur (Şentürk, 2016, s. 129; Turani, 2010, s. 21).

Barok sanatının ilk büyük temsilcisi olarak, doğanın taklidiyle ulaşılabilecek bir tür gerçekçi anlatımı temsil eden olan Michelangelo Merisi da Caravaggio (1574-1610) kabul edilmektedir (Turani, 2010, s. 462). Mitolojik ve dinî konuları doğalcı bir anlayışla yansıtan Caravaggio, dramatik bir açıdan ele aldığı resimsel düzenleme ve yapıtlarında görülen güçlü ışık-gölge kullanımı bakımından Barok sanatın en özgün

uygulayıcılarından biri olmuştur (Germaner, 1997a, s. 197; Tükel, 1997a, s. 325). Caravaggio, Yüksek Rönesans'ın sanat anlayışını ve gücünü kabul etmiş olmasına karşın, idealizmini reddetmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 569). Dönemin sanat anlayışına uymayan bir tür realizm olan yeni bir estetik anlayışı ve uygulamasını geleneksel resim sanatına karşı getirmiştir (Kınay, 1993, s. 84).



Resim 57: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, *Aziz Petrus'un Çarmıha Gerilmesi*, 1600, 230 x 175 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Basilica Parrocchiale Santa Maria del Popolo (Santa Maria del Popolo Parish Bazilikası) Cerasi Şapeli, Roma İtalya.

Kaynak: [https://en.wikipedia.org/wiki/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_\(c.1600\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/File:Crucifixion_of_Saint_Peter-Caravaggio_(c.1600).jpg) E.T. 05/01/2022

Işık-gölge ve planların siyah-beyaz olarak değerlendirilişi, bilgiye ve gözleme dayanan doğacı bir biçim niteliği taşımaktadır. Caravaggio anatomide, Rönesans'ın ideal anlatımından uzaklaşarak, ten ve damarların bir anlamda optik bir saptamasını göstermiştir. Yaşlanmanın tendeki izlerinin ifade edilişi, çıplak bacakların kirliliğine varana kadar ayrıntılı doğa gözlemi ve bunun tespiti, resmin yeni öğeleri olarak Caravaggio'nun sanatında yer almıştır. Nesnenin bu optik ve biçimsel durumu, sanatçıyı ışık ve gölge kontrastlarıyla doğalcı bir anlatıma, bir tür doğacılığa yönlendirmiştir (Turani, 2010, s. 462). Sanatçı, dinî konuları kişilere, halka ve günlük yaşam koşullarına

indirmek istemiş (Kınay, 1993, s. 84), böylece kutsal bir kişiyi, dünyevî görüntünün içine oturtarak, uhrevî olanı dünyevileştirmiştir (Turani, 2010, s. 462).



Resim 58: Michelangelo Merisi Da Caravaggio, *İsa'nın Yakalanması*, 1602, 133,5 x 169,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery of Ireland (İrlanda Ulusal Galerisi), Dublin, İrlanda.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.ie/art-and-artists/highlights-collection/taking-christ-michelangelo-merisi-da-caravaggio> E.T. 05/01/2022

O dönemin yaygın yöntemi olan ön hazırlık çalışmaları ve desenler olmaksızın modeli ya da konuyu doğrudan tuvale yansıtan Caravaggio, gerek kullandığı bu devrimci yöntem, gerekse resim anlayışı açısından dönemin Flaman ve Felemenk ressamlarının yanı sıra, 18. yüzyılın bütün ressamlarını da (Turani, 2010, s. 462) etkilemiştir (Tükel, 1997a, s. 325). Caravaggioculuk¹⁵ olarak adlandırılan, Velazquez, Murillo ve Rembrandt'ın erken dönem yapıtlarında da beliren, güçlü bir ışık-gölge kullanımı ve bu yolla meydana getirilen dramatik etki, gerçekçilik anlayışıyla çalışan tüm bu sanatçıların amacı olmuştur. Tüm bu güçlü ışık-gölge oyunları, ikonografik göndermeler ve yoğun dramatik anlatıma rağmen Caravaggio'nun yapıtları, yine de

¹⁵ Caravaggioculuk; “Tenebrizm” olarak da adlandırılan bu terim Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi’nde (1997, s. 326), “Batı resminde, özellikle figüratif sanatta aydınlık ve karanlık alanların vurgulanması amacıyla kullanılan ışık-gölge karşıtlığı” şeklinde tanımlanmıştır. Adını, bu yöntemi ilk uygulayan İtalyan ressam Caravaggio’dan alan teknikte, genellikle koyu bir arka plan önünde yer alan figürler bir ışık demetiyle aydınlanmakta ve oluşan ışık-gölge karşıtlığıyla kompozisyon dramatik bir boyut kazanmaktadır.

doğalcı bir anlayışın ürünü olarak görülmektedir. Biçim ve renklerin nesnel bir biçimde tanımlandığı tüm öğeler, gerçekçi bir anlayışla resmedilmiştir. Resimlerde dramatik etki, hareketlerin ve düzenlemenin oluşturduğu genel atmosferle elde edilmiştir. Gerek giysilerde, gerekse olayın geçtiği mekânlarda güncelliği tercih etmesi, olaya yaklaşımındaki yalınlık ve keskinlik, her türlü idealizasyondan kaçınması, yapıtlarının sık sık yanlış anlaşılmasına ve geri çevrilmesine neden olan Caravaggio'nun son dönem yapıtlarında, dramatik etki ve hareketin yerini sessizlik ve iç hesaplaşma almıştır (Tükel, 1997a, s. 326).



Resim 59: Peter Paul Rubens, *Glycera Olarak Isabella Brant*, t.y., 64,2 x 49,2 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Boston Güzel Sanatlar Müzesi (Museum of Fine Arts Boston), 38.1616, Boston, ABD.

Kaynak: <https://collections.mfa.org/objects/32661/isabella-brant-as-glycera?ctx=7fe840f4-4d0d-4454-ab7f-ebcf098c27d7&idx=2> E.T. 05/01/2022

Peter Paul Rubens (1577-1640), Barok Dönemi'nin en güçlü sanatçılarından biri olarak çağına damgasını vuran, Flaman resminin en büyük ressamlarından biridir. Yaşadığı çağın zevkini ve arayışlarını çok iyi yansıtabilmiş olan Rubens, resim anlayışını renk, ışık, tutku, arzu ve hareketlerle yoğrulmuş görkemli ve göz alıcı eserlerle izleyiciye aktarmayı başarmıştır (Beksaç, 2000, s. 63). Rubens tam bir klasik karşıtı (Krausse, 2005, s. 37) olmasına karşın bir yönüyle Rönesans'a bağlı kalmıştır. Koyu bir Katolik

olan ve Roma kilisesine sadakat ve samimiyetle bağılı kalan sanatçının bütün eserlerinde kilisenin ve klasik antikitenin etkileri görülmektedir (Kınay, 1993, s. 97). Aynı coşkuyla mitolojik ve dinî konuları işleyen sanatçı, portre ressamı olduğu kadar, günlük yaşam ve manzara türlerine de eğilmiş, biçim ve renk zenginliğiyle yapıtlarında yansıttığı yaşam sevincinin yanı sıra hareketlilik ve dinamizmle Barok resminin en özgün eserlerini vermiştir (Germaner, 1997a, s. 197). Yapıtlarında huzur, dinginlik ve uyum bulunmayan Rubens, İtalyan Barok’unda da görülen hareket ve dinamizmi ön plana koymuş, 16. yüzyıl Venedik resminde olduğu gibi, renkten yola çıkarak düzenlenmiş izlenimi uyandıran yüzeysel kompozisyonlar uygulamıştır (Krausse, 2005, s. 37, 38).

Resmin yapısını belirleyen en önemli öğeler olan, zengin bir renk anlayışı ve kıvrılan biçimlerin verdiği, hemen tüm figürlü resimlerinin ortak özelliği olan hareketlilik ve karmaşık yapı, sanatçının üslûbunun temel özelliklerini meydana getirmektedir. Çok sayıda resim, çizim ve taslak çalışması, kitap resimleri ve mimarî çizimleriyle sanat tarihinde eşine az rastlanır bir üretkenlik göstermiş olan Rubens, resim sanatında derin etkiler bırakmıştır. Üslûbu kendisinden sonra Fransa’da Rubenizm adı altında bir akım olarak benimsenmiş, renk ve hareket kavramına dayanan anlayışı, Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) ve Antoine Watteau (1684-1721) yoluyla Rokoko’yu hazırlamıştır (Tükel, 1997c, s. 1590, 1591).

Anthony van Dyck (1599-1641), Rubens’in çok sayıdaki yardımcısı ve takipçisi arasında en önemlisi olmuştur. Hem dinî hem mitolojik konuları resmetmiş olmasına karşın, asıl ününü portre ressamı olarak elde etmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 578). Birçok kaynakta Rubens’in öğrencisi olarak kabul edilen van Dyck, Rubens’in atölyesine o dönemde başarısını tümüyle kanıtlamış yetenekli bir ressam olarak girdiği, dolayısıyla Rubens’in öğrencisi olmadığı, onu yalnızca asiste ettiği görüşü de sanat tarihçileri arasında kabul görmektedir. Ancak Rubens’in yanında kaldığı iki yıl, kendisinden derin bir biçimde etkilenmesine neden olmuştur (Tükel, 1997a, s. 496).

İngiltere Kralı I. Charles’ın sarayına saray ressamı sıfatıyla atanan van Dyck, İngiltere’de son derece üretken bir sanat yaşamı sürmüştür (Fleming ve Honour, 2016, s. 578; Tükel, 1997a, s. 496). Portre ressamı olarak İngiliz sarayında çalışan van Dyck, sanat tarihinde “Şık Saray Üslûbu” denilen tarzın kurucusu olarak yer almaktadır (Krausse, 2005, s. 38). Sanatçı, renkçi bir portreci olarak manzarayla figürü, bir bütün

haline getirmiştir. Yapıtları, İngiliz manzara resim geleneğinin izlerini sürdüren örnekler arasındadır. İnce renkler daha sakin formlar içinde görülürken, parlak renkleri hafif ve uçucu bir fırça kullanımıyla uygulamış olan van Dyck'ın yapıtlarında yumuşaklık ve soyluluk izlenimi egemen olmuştur. Van Dyck da Rubens gibi, yapıtlarında aristokrat hayatın zenginliğini ve gösterişliliğini yansıtmıştır (Turani, 2010, s. 475; Tükel, 1997a, s. 496). Yaptığı her portre, kişinin arzu ettiği kendinden daha büyük bir ifadeye sahip olmuştur. Portrelerinde her zaman, yorgun, soluk yüzlü, hassas, fakat çekingen bir hali izleyiciye sunmuştur. Bu durum, resmettiği kişinin ve portresinin biraz büyüleyici ve esrarengiz bir hale gelmesine yol açmaktadır. Portrelerinde ifade bulan bu çekingenlikle bir çeşit kendine hükmetme, dolayısıyla başkasına da hükmetme duygusu uyandırılmak istenmiştir (Turani, 2010, s. 474). Modelin kişisel niteliklerini veren duyumsal bir anlayışla çalışan van Dyck, aynı zamanda kendi iç melankolisini de portrelere yansıtmayı başarmıştır (Tükel, 1997a, s. 496).



Resim 60: Antoon van Dijk (Anthony van Dyck), *İngiltere Kralı I. Charles Avda*, 1625-1650 (1635 olması muhtemel), 266 x 207 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 853, INV 1236, MR 666, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062167> E.T. 05/01/2022

Van Dyck, I. Charles'ın, onun krallık idealini yansıtan, sembolik rollerde çeşitli zengin kıyafetlerle birçok portresini yapmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 578). I. Charles'ı

avda gösteren portresinde (Resim 60), yeni bir tür hükümdar portresi tekniği geliştirmiştir. Şık giyimli bir beyefendi pozunda yürüyüş halinde betimlenmiş olan kralın sahip olduğu yüksek statüsü ancak arkasındaki hizmetkârlara ve soylu atına bakılarak anlaşılabilir. Takındığı rahat, biraz da gururlu eda ve alçak gönüllü ama kendinden emin duruşla kral, geleneksel hükümdar portrelerinin hareketsiz betimlemelerinde olduğundan daha uzak ve daha dokunulmaz kılınmıştır (Krausse, 2005, s. 38).

Yapıtlarında, özellikle portrelerinde, yoğun olmayan renk kullanımı sayesinde, modellerine soylu bir ifade yükleme başarısını göstermiş olan Van Dyck, İngiliz portre ressamlığı üzerinde önemli etkiler bırakmıştır (Tükel, 1997a, s. 496). İngiliz portre resim ekolünün gerçek kurucusu kabul edilen Van Dyck, 18. yüzyılın ünlü İngiliz portre ressamları Reynolds, Gainsborough, Romney gibi sanatçılar üzerinde derin etkiler bırakmış, bu sanatçılar Van Dyck'ı, açtığı yolda onu biraz esneklik ve incelikte taklit ederek yürümüşlerdir (Kınay, 1993, s. 100).



Resim 61: Frans Hals, *St. George Sivil Muhafız Memurları, Haarlem (Haarlem'deki St George Sivil Muhafız Subaylarının Ziyafeti)*, 1627, 179 x 257,5 cm, Frans Hals Müzesi (Frans Hals Museum), Os I-110, Haarlem, Hollanda.

Kaynak: <https://www.franshalsmuseum.nl/nl/art/feestmaal-van-de-officieren-van-de-st-jorisschutterij-2/>
E.T. 05/01/2022

Genel olarak portrede uzmanlaşmış olan dönemin en önemli ressamlarından Frans Hals (yak. 1580/82-1666), Felemenk resim ekolünün kurucusu olarak kabul edilmektedir. 17.

yüzyılda ortaya çıkmaya başlayan grup portrelerinin en başarılı uygulayıcısı olan Hals, karakter ve ifadelerin incelenmesi niteliğindeki yapıtlarında, modelleri ile sınırlı kalmamış ve bireysel resim üslûbunu da özgürce uygulamıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 591, 592). Hals'ın, St. George Sivil Muhafız Memurları'nın portrelerini betimlediği çalışmasında (Resim 61) kullandığı sade ve insancıl üslûp, Barok Dönemi Hollanda resimleri için yol gösterici olmuştur.

Canlı bir anı betimleyen bu tasvirin ardında her ayrıntısı incelikle planlanmış bir kompozisyon yatmaktadır. Resimlerini anlık görünümeler tarzında geliştiren Hals, eski durağan pozlar yerine, figürleri hareketli, canlı ve faal bir üslûp kullanmıştır. Portrelerini yaptığı şahısları eskiden olduğu gibi yan yana, arka arkaya bir disiplin içinde dizmeye çalışmayan Hals, Barok sanatın ruhuna uygun, birbirleriyle ilişki içinde fakat serbestçe oturan bireylerden oluşan bir kompozisyon kurmuştur. Bütün şahıslar bireysel karakter özellikleriyle betimlenmiş olmakla birlikte, yine de bir topluluk meydana getirmektedirler. İnsanların birbirleriyle, başlarının duruşu ve ellerinin hareketleri aracılığıyla kurdukları ilişki, Barok resminin en önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır. Resimdeki topluluk, izleyiciyi tavırlarıyla, bakışlarıyla kendi aralarına katmakta, içlerine davet etmektedir. Resmettiği insanların hareketli, canlı duruşları tüm kompozisyona yansımakta ve resme kendiliğinden oluşmuş bir hava vermektedir. Resmin ortasında ayakta duran bayrak taşıyıcı resmi eşit iki parçaya bölmekte, alt soldan sağ yukarıya doğru uzanan bayrak direği, adamların başlarının sağdan sola doğru çizdiği yükselen diyagonal hat ile dengelemektedir (Krausse, 2005, s. 40). Kompozisyonlarında genellikle diyagonal plana önem veren Hals, peyzaj tasvirine gerek duymadan mekân ögesini değerlendirmiştir (Kınay, 1993, s. 101). İç içe geçen birçok ögeyi barındıran kompozisyon, böylelikle bir bütünlüğe ulaşmayı daha kolay başarmaktadır (Krausse, 2005, s. 40).

Portrelerini, geniş ve ince fırça darbeleriyle, izlenimi yansıtacak şekilde çalışmış olan Frans Hals, modellerinin kişisel ve karakteristik özelliklerini bir defada yakalamaya çabalamıştır. Hals, anlık kaçıcı hareketleri ve anlık yüz mimiklerini, hızlı birkaç fırça darbesiyle tespit edebilen ender ressamlardır. İzlenimlerini süratle saptaması nedeniyle Empresyonistler onu öncüleri arasında ilan etmişlerdir. Ancak Hals, Empresyonistler gibi, rastlantısal olanı değil, gözlemlenen izlenimler arasından önemli, karakteristik olanlarını, geometrik ve düzenli bir kompozisyon içinde aramıştır (Turani,

2010, s. 481). Frans Hals'ın hiçbir sanat ekol ve stil ölçülerine sığmayan bir sanat gücüne sahip olduğunu ifade eden Cahit Kınay, onun bütün sanat devirlerinin en büyük portre ressamı olduğunu belirtmektedir (1993, s. 101).

17. yüzyılda Hollanda sanatında, Avrupa sanatının diğer örneklerinde görülenden farklı olarak, fakir ve köylü halkın kahkaha atarken tasvir edilen resimler ortaya çıkmaya başlamıştır. Rönesans'la birlikte ortaya çıkan yeni sanat alıcılarının yaygınlaşmasıyla, Orta Çağ boyunca kiliseye hizmet etmiş olan Avrupa sanatı, dinî hüviyetinden çıkıp dünyevileşmeye başlamıştır. Ancak buna rağmen toplumsal davranış biçimlerinin ötesine geçmeyi başaramayan sanat, alt tabakadan soylu üst sınıfın asaletini ayırmak için, yine ciddi bir yapıya sokulmak durumunda bırakılmıştır. Bundan dolayıdır ki siparişe dayalı bir gelişme gösteren yeni çağın sanatı da ciddiyetini müşteri istek ve arzularından almıştır. Çileci ifadelerin yer aldığı dinî resimlerin yanında, burjuva ve saraylı sınıfı için yapılan portrelerde, bazı istisnalar haricinde, gülümseme örneklerine rastlanmamaktadır. Portrelerin yapılma amaçları göz önüne alındığında, bireylerin toplumsal statülerinin gösterilmesinin yanında, gelecek nesillere bırakılması istenen saygınlık ve asalet, yüzlere yansıtılan ifadenin gururlu duruşuyla sağlanmaya çalışılmıştır. Burjuva sınıfının sanata verdiği destekle birlikte Hollanda sanatı hızla gelişmeye başlamış, sanata duyulan ilgi ve merakın bireyleri ayrıcalıklı bir sınıfın içine dâhil ettiği düşüncesi, sanat alanında saraylı soylular ile burjuva arasında bir üstünlük mücadelesine dönüşmesine yol açmıştır. Bu doğrultuda gelişen portre sanatında burjuva, Avrupa geleneğinin öğretilerine dayanarak, fakir köylü görünümünden farklarını ortaya koymak açısından, ciddiyetlerini korumak istemişlerdir. Bununla birlikte, dişlerini göstererek gülen fakir halkın resimlerinin ortaya çıkışı, aradaki sınıf farklılığını vurgulamaya yönelik olduğunu göstermektedir. Bugünün bakış açısıyla değerlendirildiğinde, toplumsal gerçekçi bir üslûpla üretildiği düşünülen bu tür resimlerin, halkın eğlenceli dünyasıyla birlikte sefaletini ve fakirliğini de gözler önüne seren ironik bir durum ortaya koyduğu görülmektedir (Özgenç, 2014, s. 17- 20).

Soylu olmayan, kaba olarak görülen ve düşük yaşamları gösterdiklerine inanılan bu tür gündelik resimlerin amacı, ister olumlu olsun ister olumsuz, erdemliliğin bu dünyada parasal ve sosyal ödüllerle değerlendirildiğini kanıtlamak olarak kabul edilmiştir. Yeni ortaya çıkan burjuva sınıfınca çok tutulan bu tür resimleri satın alabilenler, kendi erdemliliklerini bu şekilde doğrulama yoluna gitmişler ve kendilerine resmedilen

kişileri değil, resimde canlandırılan ve aktarılan ahlâk dersini yakıştırmışlardır. Burada yağlı boyanın sahip olduğu maddî yoğunluk yanılsama özelliği, “zengin olanlar dürüst ve çalışkan insanlardır; hiçbir işe yaramayanlar ise hiçbir şeye sahip olamıyorlar” duygusal yalanını inandırıcı kılmaktadır (Berger, 2017a, s. 103).



Resim 62: Frans Hals, *Çingene Kızı*, yak. 1626, 58 x 88 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 846, MI 926, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060266> E.T. 05/01/2022

Frans Hals’ın resmettiği, gündelik yaşamı yansıtan birçok yapıtlarında da bu tür niteliklere rastlanmaktadır. Dişleri görünecek şekilde gülümseyen yoksul insanlar, resimlerde hiçbir zaman gülümsemeyen zenginlere kendilerini kabul ettirmek, bir şeyler satmak ya da bir iş çıkarmayı amaçlamışlardır. John Berger, böylesi resimlerin iki şeyi bir arada ifade eden ironik bir anlam taşıdıklarını belirtmektedir: “Yoksullar mutludurlar; varlıklılar dünya için bir umut kaynağıdır” (Berger, 2017a, s. 104).

Jan Steen’in (yak. 1626-1679) resimleri ise çok daha çarpıcı ve kaba mesajlar içermektedir. Sıklıkla işlediği meyhanelerde kavga, içkici topluluklar, dağınık ve pis evler gibi konuların yer aldığı, köylülerin ve orta sınıfın gündelik yaşamına özgü sahneleri betimleyen tür resimleri, ahlaksal çöküşe uğrayan insanların kaçınılmaz akıbetini gözler önüne sermektedir. Steen, öğretici ve mizahî üslûbuyla yeryüzünde cehennemi oluşturan, ahlâkî açıdan insanın çöküşünü takip eden yoksullaşmanın

sürecini işlemiş ve insanların ibret alması için uyarma görevi üstlenmiştir (Krausse, 2005, s. 44; Tükel, 1997c, s. 1695). Hareketli ve yoğun bir hiciv anlayışını barındıran Steen'in resimlerinde neşeli ve hikâye edici anlatım dili dikkat çekmektedir (Beksaç, 2000, s. 68; Turani, 2010, s. 483).



Resim 63: Jan Steen, *Udlu Otoportre*, yak. 1663-65, 55,3 x 43,8 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Thyssen-Bornemisza Müzesi (Museo Thyssen-Bornemisza), Oda 25, 373 (1930.110), Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/steen-jan-havicksz/autorretrato-laud> E.T.

09/01/2022

Steen'in asıl önemi, betimlediği bu gündelik yaşam sahnelerinde gerek yazınsal, gerek resimsel alegoriye bolca yer vermiş olmasında yatmaktadır. Birçok yapıtlarında hiçlik, dünyanın boşluğu gibi temaları işlemiş olan Steen, figür ve nesneler yoluyla resimsel alegoriler meydana getirmiştir. Felemenk dilindeki çift anlamlı sözcükleri yapıtlarına ad olarak kullanarak belirli yan anlamlar üretmiş, içerdiği felsefi anlamların yanında bazı resimsel göstergeleri de resimlerine aktarmıştır. Yan anlamlı göstergelerle doldurduğu Steen'in resimleri böylece simgesel nitelikler taşıyan yapıtlara dönüşmüştür (Tükel, 1997c, s. 1695).

Farklı türden bir ahlâk ve mahremiyet anlayışı Johannes Vermeer van Delft'in (1632-1675) resimlerinde görülmektedir. Günümüzde Hollanda burjuvasının ihtişamlı bir

tarihçisi olarak değerlendirilen ressamın, sakin ve sessiz, fazla hareketlilik içermeyen, sedef parlaklığı taşıyan ışık ve renkle düzenlenmiş iç mekân resimleri, içlerinde barındırdıkları mesajlarının çekiciliğiyle sanat tarihinde önemli bir yer edinmişlerdir (Krausse, 2005, s. 40)

Barok üslûbun etkilerinin yoğun olarak görüldüğü bir dönemde yaşamış olmasına karşın Vermeer, kendi özgün tavrını korumayı başaran bir tutum sergilemiştir (Şentürk, 2016, s. 151). Resimleri çoğu zaman günlük hayattan doğrudan alıntılar olarak anlaşılmıştır, ancak her ne kadar gerçeğin natüralist bir betimlemesi olsalar da, Vermeer'in resimleri hemen her zaman derin bir ifade içermektedirler. Resimleri sadece çağdaş hayatın bir yansıması olmamış, aynı zamanda doğru ve yanlış yaşam biçimlerini de göz önüne seren bir tür eğitici resimler olmuşlardır (Fleming ve Honour, 2016, s. 603; Krausse, 2005, s. 44). Figürleri, sakin ev durumlarını yansıtan; konuların bir ev sıcaklığının insana huzur ve sükûn veren havasıyla anlatıldığı Vermeer'in sakin resimleri gizli mesajlar içermektedirler (Turani, 2010, s. 482; Krausse, 2005, s. 44). Dinî ve ahlaki mesajlar aktarmak için yan anlamlarla yüklü yardımcı öğeler içeren, sembolik ve didaktik özellikler taşıyan gerçekçi yaşam sahneleri araç olarak kullanılmıştır (Beksaç, 2000, s. 67).

Şiirsel kurgusu ve göz alıcı ışık kullanımıyla dikkat çeken Vermeer'in alegorik içeriğe sahip bu iç mekân resimleri, biçimleri yumuşatıp onları birbirine bağlamakla birlikte, maddî varlıklarını ve ayrıntılarını da silmeyen tatlı bir ışıkla aydınlanmıştır (Beksaç, 2000, s. 67; İnankur, 1997c, s. 1878). Barok üslûbun çoğu zaman kaynağı belirsiz ışığı, onun resimlerinde genellikle pencereden süzülen gün ışığı şeklinde belirlemekte ve Vermeer'in ustalıklı kullandığı bu ışığın resmin mekânında meydana getirdiği yumuşak titreşim ve ayrıntılar, resmin atmosferini belirleyerek konuyla bütünleşmektedir (Şentürk, 2016, s. 151).

Vermeer'in tür resimleri, çağdaşlarının yapıtlarını anlaşılabilir ve eğlenceli kılan hikâyeci ve göz alıcı ayrıntılar içermemektedir. O hiçbir zaman sanatçıyla müşteri arasındaki ilişkilerin tutsağı olmamış, bu nedenle sanatı da kendisiyle aynı çağı paylaşan diğer sanatçılara oranla daha az gerçekçi ve alışılmış bir nitelik kazanmıştır. Vermeer sanat anlayışı, ışığı ve rengi ele alış tarz ve tekniğiyle, dönemine ve çevresine diğer Felemenk sanatçılarda görülmeyecek derecede az bağımlı olmuştur. Ancak buna karşın

dönemin sanatçıların eserlerini aşmayı başaran Vermeer'in yapıtları, Felemenk Klasikçiliği'nin bir anlatımı durumuna gelmiştir (İnankur, 1997c, s. 1878).



Resim 64: Johannes Vermeer van Delft, *İnci Küpeli Kız*, 1665, 44,5 x 39 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (Mauritshuis Kraliyet Resim Galerisi), Oda 15, 670, Lahey, Hollanda.

Kaynak: <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/670-meisje-met-de-parel/> E.T. 05/01/2022

Çok yönlü bir sanatçı olmasına karşın Vermeer'in birkaç portre resmi bulunmaktadır. En bilineni *İnci Küpeli Kız*'dır (Resim 64). Resim, Vermeer'in virtüöz resim tekniğinin her açıdan zengin bir örneğini sunmaktadır. Yüz çok ayrıntılı olmayan, kademeli, yumuşak geçişler ve görünmez fırça darbeleriyle şekillenmiştir. Giysiler daha şematik olarak betimlenmiş ve Vermeer'in en belirgin özelliklerinden biri olan yansıyan ışığın belirtildiği küçük boya noktalarıyla canlandırılmıştır. Buna rağmen sanatçı, koyu bir şekilde boyanmış beyaz yaka ile, türban üzerinde kullandığı değerli ultramarin pigmentinin daha kuru boyası arasında görülebileceği gibi, malzemeler arasındaki farklılıkları da açıkça belirtmiştir. Ancak en dikkat çekici ayrıntı, sol üstte ışık yansımaları betimleyen parlak vurgu ile alt taraftaki beyaz yakanın yumuşak yansımaları içeren, ikiden biraz daha fazla fırça darbesinden oluşturulmuş olan incidir (van der Ploeg ve Buvelot, 2005a).

Sadece kostümün dönemin Hollanda modasıyla hiçbir paralelliği olmadığı için değil, aynı zamanda tablonun 1650'lerin sonu ve 1660'ların başındaki Vermeer'in iç mekân tür sahnelerinden konsept olarak çok farklı olması nedeniyle de bu olağanüstü görüntü sanat tarihi içinde farklı bir önem arz etmektedir. Vermeer'in boyayı uygulamasının etkileyici karakteri, çalışmalarını tasarlarken gösterdiği özen göz önüne alındığında daha da şaşırtıcı olmaktadır. Onun tarzı, kökleri tamamen farklı bir gelenekten gelen, ancak titiz bir tarzda benzer konular çizen birçok çağdaş ressamından ayrılmaktadır. Vermeer'in formları genelleştirmesine ve yüzeylere düşen ışığın ince nüanslarını çağrıştırmasına izin veren geniş resim tarzı, kökenleri erken tarihli çalışmalarında bulunan klasisizminin temel bir yönünü oluşturmaktadır (Wheelock ve Broos, 1995, s. 166).

Resim, Vermeer'in çalışmalarına hâkim olan klasisizmin, bir tür zamansızlık içeren, başka bir yönünü sergilemektedir. Karanlık, belirsiz bir arka plana karşı kurulmuş ve egzotik bir kostüm giymiş bu çarpıcı genç kadın, herhangi bir özel bağlama yerleştirilememektedir. İzleyen herkese böylesi bir dolaysızlığı ileten tarihsel ya da ikonografik bir çerçevenin yokluğuna sahip olan figür, alegorik olarak tanımlanabilecek hiçbir niteliği bünyesinde barındırmamaktadır. Bu çalışma, Vermeer'in diğer resimleriyle temel ilişkileri paylaşırsa da, birçok açıdan farklılık taşımaktadır. Kafasının ölçeği daha büyük olan ve görüntünün, tür sahnelerinin herhangi birine göre resim düzlemine daha yakın yerleştirilmiş olan resim, karanlık bir arka plana karşı tek bir figüre odaklanan ilk çalışmasıdır (Wheelock ve Broos, 1995, s. 166, 168).

Kızın başına taktığı türban, 17. yüzyılda Hollandalı kızların giydiği bir giysi değildir. Vermeer bu aksesuarla kızı oryantal bir tipe dönüştürmüştür. Bu tür temsillere 17. yüzyılda “troni” (tronie) adı verilmektedir (Mauritshuis, 2005). 16. ve 17. yüzyıl Felemenkçesinde troni kelimesi “kafa”, “yüz” veya “yüz ifadesi” anlamında kullanılmıştır. Sanat terminolojisinde ise troni terimi, 16. ve 17. yüzyıllarda Hollanda'nın altın çağı resminde ve Flaman Barok resminde yaygın olarak kullanılan, abartılı yüz ifadelerini veya kostümlü insanları betimleyen bir resim türünü karşılamaktadır. Tanımlanabilir bir modele atıfta bulunmayan ve genellikle portre olarak kabul edilmeyen troniler; ifade, tip, fizyonomi, yaşlı veya genç, erkek veya kadın, asker, çoban, Doğulu veya belirli ırktan bir kişi gibi ilginç bir takım karakter

alışmaları yapmak amacıyla, baş, göğüs veya yarım boy portreler için yapılan araştırmalarda, eskiz mahiyetinde kullanılmışlardır (Hirschfelder, 2008, s. 29, 30).

Modele bakılarak da yapılan tronileri Hollanda sanatında Rembrandt Harmenszoon van Rijn (1606-1669) poplerleştirmiştir. oğ zaman kendini model olarak kullanan Rembrandt, bazen dikkat çekici bir şapka veya bere takarak düzinelerce troni yapmıştır (Mauritshuis, 2005a).

17. yüzyılda başka hiçbir sanatçı, hatta modern dönemin çok az sanatçısı (Schneider, 2002, s. 113), kendini Rembrandt kadar sık ve çeşitli şekillerde tasvir etmemiştir. Kariyerinin her aşamasında kendi suretini çizip, kazıyıp boyamıştır. Yaklaşık kırk resim, kırk gravür ve çizim olmak üzere seksen kadar otoportresi bilinmektedir. Rembrandt, otoportrelerinde kendisini dilenciden askere, Doğulu’dan Havari Pavlus’a, ağdaş sanatçıdan Yunan ressam Zeuxis’e kadar çok çeşitli rollerde betimlemiştir. izimler dışında, Rembrandt’ın otoportrelerinin tamamı muhtemelen satışa yönelik yapılmıştır. Otoportrelerini satın alanlar, sadece ünlü bir adamın suretini değil, aynı zamanda efsanevi sanatının bir örneğini de edinme imtiyazına sahip olmuşlardır. Rembrandt’ın otoportreleri, Leiden’deki gençliğinden Amsterdam’daki ölümüne kadar geçen yıllar içinde görünüşünün nasıl değilştiğine dair benzersiz bir tanıklık sunmaktadır (van Suchtelen, 2015).

Yaşam boyu kendi fizyonomisini incelemesi, sürekli değilşen fiziksel ve psikolojik özelliklerinin resimli bir kaydını tutma arzusu, otobiyografiye olan ilgisinin bir işareti ve yaşadığı birçok krize ve aksiliğ rağmen bireyin benzersizliğine beslediğ inancın kanıtı olarak alınabilir (Schneider, 2002, s. 113). Sonraki dönemlerde birçok yazar ve sanatçı Rembrandt’ın bu çalışmalarını, ölümün yaklaşmasıyla uzlaşmaya varmaya çalışan yoğn, gözü kara, varoluşsal bir dürüstlük olarak yorumlamışlardır (“Self Portrait at the Age of 63, Rembrandt”, t.y.). Ancak, Rembrandt’ın otoportrelerini tamamen onun iç gözlemi ışığında görmek oldukça yanlış olacaktır. Aslında, onun yöntemi, ağdaş akademik sanat kuramını etkileyen duygusal ifade doktrinlerine biraz daha yakınlık göstermektedir (Schneider, 2002, s. 113). 17. yüzyılda insanlar, kendi kendilerini analiz etme ve zihinlerinin nasıl çalıştığı konusunda günümüzde sahip olunandan daha farklı fikirlere sahip olmuşlardır. Rembrandt, belki de daha az ruhsal arayış içeren, daha çok insan etinin dokuları, kusurları ve inceliklerine yönelik sanatının

zorluklarına profesyonel bir hayranlıkla yönlendirdiği daha basit güdülere sahip olmuş olabilir. Bazı otoportreler, özellikle ilk dönem çalışmaları, farklı ifadeleri ve pozları tasvir etme alıştırmaları yapmak veya ışık etkilerini denemek için yapılmıştır (“Self Portrait at the Age of 63, Rembrandt”, t.y.; Schneider, 2002, s. 113). Diğer bazıları görünüşe göre bir sanatçı olarak statüsünü tanımlamak ve hesaplanmış veya arzu edilen bir benlik imajını güçlendirmeyi amaçlamıştır. Bazı zengin burjuva ve aristokratların, sanatçıların kendi portrelerini topladıkları göz önüne alındığında, bazılarının sipariş edilmiş olma ihtimali dahi olmaktadır (“Self Portrait at the Age of 63, Rembrandt”, t.y.). Sanatçının ticari çıkarlarını temsil eden kendi özneliğini pazarlamak gibi yüzeysel anlamda olmasa da, ekonomik yönler de burada önemli bir rol oynamaktadır. Rembrandt’ın çalışmaları, yeni sosyal gerçekliği yaratıcı bir şekilde kavramaya çalışan bireye makro-ekonomik yapıların doğasını açıklamaktadır (Schneider, 2002, s. 114, 115).

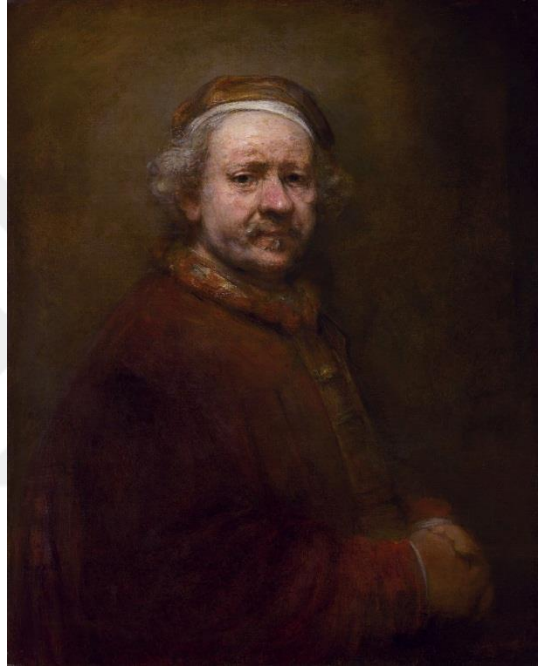


Resim 65: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Küçük Otoportre*, yak. 1657, 48 x 40,6 cm, Ceviz Üzerine Yağlı Boya. GG 414, Viyana Sanat Tarihi Müzesi (Kunsthistorisches Museum Wien), Viyana, Avusturya.

Kaynak: www.khm.at/de/object/5607fe8879/ E.T. 04/01/2022

Görünüşe göre Rembrandt sadece zamanın kendi cildini nasıl yaşlandırdığını incelemekle kalmamış, aynı zamanda müşterilerinininkini nasıl betimleyebileceğini

mükemmelleştirmek için çalışmıştır. Gözlerindeki gizemli bakışlar, varoluşsal bir kaygının değil, sanatının zorluklarıyla derinden meşgul bir ressamın bakışları olabilir (“Self Portrait at the Age of 63, Rembrandt”, t.y.; Schneider, 2002, s. 114, 115). Rembrandt insan duygularının derinliklerine dalmış ve pratik deneylerle onun görsel temsiline araçlarını keşfetmiştir. Bu nedenle Rembrandt sadece kendi duygularını açığa vurmak, “en içteki varlığını” ortaya çıkarmakla değil, insan duygularının bir ansiklopedisini üretmek için kendi taklit yeteneklerini kullanmakla ilgilenmiştir (Schneider, 2002, s. 113).



Resim 66: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *63 Yaşında Otoportre*, 1669, 86 x 70,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 22, B, NG221, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-63> E.T. 04/01/2022

Elbette, Rembrandt’ın otoportrelerindeki muazzam çeşitlilikteki rolleri ve pozları psikolojik olarak yorumlamak, onları kendini beğenmişlik örnekleri veya hüsrana uğramış bir bireyin işareti veya hayatının çeşitli kritik dönemlerinde yaşadığı acılar için bir hayali telafi biçimi olarak görmek mümkün olacaktır. Bunların bazıları doğru olmakla birlikte, sadece arzuların yerine getirilmesinin ötesinde, yaklaşık doksan otoportrenin çoğunluğu, Rembrandt’ın yeni geçirgenliği, esnekliği ve dinamizmi

Hollanda'daki burjuva devriminin sonucu ortaya çıkan sosyal yapılar üzerinde zihinsel olarak düşündüğünü de göstermektedir (Schneider, 2002, s. 113). Tüm bunlara rağmen Rembrandt, kendisine eleştirel bakmayı başarabilmiş ve kendi kişiliği ve kimliği üzerinde sürekli kafa yorarak psikolojik otoportre türünü keşfetmiştir. Bu tekniği kullanarak sonraki yıllarda o günkü ruhsal durumunu tuvale aktarmayı sürdürmüştür (Krausse, 2005, s. 42). Çok çeşitli duygusal durumlara girme ve eşzamanlı olarak gözlemlene konusundaki teatral, aslında komik yeteneğinden bir ampirik psikoloji aracı oluşturmuş olan Rembrandt'ın tüm bu çabaları, konusu insan bireyselliğinin farklı biçimlerinin incelenmesi olan modern bilimin gelişimine güzel sanatların yaptığı değerli katkının bir örneğini teşkil etmektedir (Schneider, 2002, s. 113). Onun kendisini yansıttığı her bir portresinin, olgun bir iç yetkinliğine ve dolgunluğuna sahip olduğu görülmektedir. İzleyiciyi onun ruhsal durumuna yakınlaştıran bu portreler, kendine özgü yazısıyla, kendisine ait birçok hususu samimî bir dille, bütün ayrıntılarına kadar anlatmaktadır. Ancak resimlerinde, kendi bulduğu yüksek plastik değerlerle konuşan Rembrandt, yaptığı bu anlatıma rağmen, hikâyeci bir nitelik taşımamaktadır (Turani, 2010, s. 476).

İyi bir portreci olmanın yanı sıra, gravürücü, manzaracı ve grup portreleri ressamı olarak çok çeşitli konularda ve farklı tekniklerle eserler üretmiş olan Rembrandt, hiç şüphesiz yalnız Hollanda resminin değil, dünya resim tarihinin de en önemli ve önde gelen ressamlarından biri olmuştur. Barok resminin gelişiminde önemli bir yeri olan ışığın ve rengin ustası Rembrandt'ın sanatı, ruhsallığı öne çıkaran ve insan psikolojisine ışık tutan bir anlayışın ürünü olmuştur. Bu ana özelliğe göre şekillenmiş olan Rembrandt'ın gerçekçi ve gözlemlere dayanan anlatımı, maddî âlemlerle fizikötesi arasında bir tür bağ kurma arayışını yansıtmaktadır (Beksaç, 2000, s. 66). Resme ışık ve gölge kullanımıyla büyüleyici bir hava katarak, ışığı ve gölgeyi figürlerin maddî ve ruhsal ifadelerinin hizmetinde kullanmayı başarabilmiştir. Bu şekilde değişken bir derecelenmeyle dağılıp eriyen ışık içinde resim düzenleri zaman zaman zor yorumlanabilen fizikötesi bir içerik kazanabilmiştir (Tansuğ, 2004, s. 218). Meczazdan hoşlanmayan Rembrandt, buna rağmen kavramlarını gayet zekice tasarlamış, resimlerinde görünen içeriğin ardında her zaman daha derin bir anlam gizlemiştir. Rembrandt kullandığı araçların hiç dokunmadığı tesadüfi özelliklerini, dâhiyane bir şekilde kompozisyonunun içine yedirmiştir. Öylesine sürülmüş izlenimi veren bir boyadan veya fırça izinden insan

fizyonomisine ilişkin olağanüstü incelikler ve ayrıntılar çıkartmayı başarmıştır (Krausse, 2005, s. 43). Tek tek figürlerin yanında, özellikle grup portreleriyle bu alanın en başarılı ve yaygın örneklerini vermiş olan Rembrandt'ın bu yapıtları, aynı zamanda döneminin yaşantısını ve giyim biçimlerini yansıtmaları açısından tarihî belge niteliği de taşımaktadır (Tükel, 1997c, s. 1543, 1544).

Rembrandt'ın en etkileyici grup portrelerinden biri de *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*'dir (Resim 67). Rembrandt, hepsi farklı yönlere bakan cerrahları iş başında, hareket halinde canlandırmıştır. Aydınlik ve karanlık arasındaki büyük karşıtlıklar sahneye ayrı bir dinamizm katmaktadır. Bu ilk grup portresinde genç ressam, efsanevi tekniğini ve gerçeğe yakın portreler çizme konusundaki büyük yeteneğini sergilemiştir (van der Ploeg ve Buvelot, 2005b). Doktorların heyecanlı bakışlarıyla takip ettikleri dersi öne çıkartarak lonca mensuplarının doğal hallerini bireysel olarak betimleyen Rembrandt bu resimde, o güne dek benzerine hiç rastlanmamış bir canlılık yakalamıştır (Krausse, 2005, s. 42).



Resim 67: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Dr. Nicolaes Tulp'un Anatomi Dersi*, 1632, 169,5 x 216,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis (Mauritshuis Kraliyet Resim Galerisi), Oda 9, 146, Lahey, Hollanda.

Kaynak: <https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/146-de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp/> E.T. 04/01/2022

Oldukça statik olan geleneksel yatay gruplamasından uzaklaşan Rembrandt cerrahları, öğretim görevlisi Tulp'un sahnenin tüm sağ yarısını işgal ettiği ve gösteriyi izleyen doktorların sol yarısını aldığı piramidal bir düzenlemeye yerleştirmiştir. Ayrıca, resmedilen kişilerin resmin dışından izleyicilere bakmasını sağlama geleneğini de terk ederek, bunun yerine, her lonca üyesinin bakışlarını çerçevenin içinde veya dışında farklı bir noktaya odaklayarak çok daha canlı bir kompozisyon oluşturmuştur. Öne eğilen figür, gruba daha fazla hareket katan ve doktorların yoğun dikkatini ustaca vurgulayan dâhice bir buluştur. Dr. Nicolaes Tulp, pek çok açıdan bu portredeki en önemli figür olmuştur. Konumunu belirtmesi bakımından arkasındaki kabuk şeklindeki taç elemanlı niş tarafından vurgulanan ve bir tahtta oturuyormuş izlenimi veren belirgin bir pozisyonunda yerleştirilmiş ve şapka takan tek kişi olarak betimlenmiştir. Her ne kadar günümüzde resim öncelikle önemli ve mükemmel bir sanat eseri olarak görülse de, Amsterdam cerrahlar loncasının yönetimi için belli bir belgesel değere sahip olmuştur. Belki de bu yüzden tasvir edilenlerin hepsi 18. yüzyılın başında numaralandırılmış ve sayılar uygun isimlerle birlikte cerrahlardan birinin tuttuğu kâğıda çizilmiştir (van der Ploeg ve Buvelot, 2005b). Rembrandt, her biri zaten kendi kişilikleriyle var olan doktorların yüzlerini çarpıcı parlak bir ışıkla yıkayıp, karanlık arka plandan topluca çıkararak onları bir grup halinde tanımlamak suretiyle, bu eserinde ayrıca ne kadar iyi bir ışık ustası olduğunu da kanıtlamıştır (Krausse, 2005, s. 42).

Rembrandt'ın iç dünyanın yansıtılmasına ve insan duyarlılığına verdiği önemi en güzel yansıtan eserlerinden biri de *Amsterdam Kumaş Üreticileri Loncası'nın Yöneticileri veya Sendikacılar* resmidir (Resim 68) (Beksaç, 2000, s. 66). Rembrandt'ın son dönem çalışmalarından biri olan resimde, son derece sakin bir biçimlendirme şekli kullanılmıştır. Genellikle bir çeşit klasik ağırbaşlılık görülen son yıllarının eserleri, sanat hayatının yetkin örnekleri olarak kabul edilmektedir (Turani, 2010, s. 479). Rembrandt, sanki izleyicinin varışıyla işleri kesintiye uğramış gibi, figürlerin bakmalarını sağlayarak canlı bir sahne oluşturmuştur ("De waardijns van het Amsterdamse lakenbereidersgilde, bekend als 'De Staalmeesters', Rembrandt van Rijn, 1662", t.y.). Kumaş Üreticileri Loncası'nın sipariş ettiği resmin kompozisyonunu, Leonardo da Vinci'nin *Son Akşam Yemeği*'yle ilişkilendiren bazı sanat tarihçileri, sanatçının bir çeşit klasikliğe gittiğini iddia etmişlerdir. Ancak onun hacimli figürleri, sakin bir pozda da olsa, derinlik içinde bir hareketlilik ifade etmektedirler. Yüzlerdeki

kişiyi özgü karakteri yakalamasıyla zaten klasikten ayrıldığını gösteren Rembrandt, bu bakımdan yine de barok üslûbun özelliklerini taşımaktadır (Turani, 2010, s. 479).



Resim 68: Rembrandt Harmenszoon van Rijn, *Amsterdam Kumaş Üreticileri Loncası'nın Yöneticileri veya Sendikacılar*, 1662, 191,5 x 279 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Rijksmuseum, SK-C-6, Amsterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-6> E.T. 04/01/2022

Yapıtlarında Barok Dönemi'nin estetiğini ve İspanyol gerçekçiliğini birleştirmiş olan İspanyol ressam José de Ribera'nın (1591-1652) resimlerinde, Caravaggio'nun etkileri gözlemlenmektedir. Özellikle figür ve yüzlerin keskin ayrımlarla verilisinde görülen güçlü ışık-gölge karşıtlığı, Ribera'nın yapıtlarında çokça abartılmıştır. Çoğunlukla dinî konuları ele aldığı yapıtlarında, güçlü bir gerçeklik arayışıyla yalın bir anlatım dili tercih ettiği görülen sanatçının, duyarlı fırça vuruşlarıyla elde ettiği duygusallık ön plana çıkmış, insanların umutsuz ve zor yaşam koşulları, figür ve portrelerinde kullanılan güçlü ışık-gölge zıtlıkları ve kompozisyonların dramatik atmosferiyle yansıtılmıştır. Ribera, hızlı ve duyarlı bir fırça işçiliği geliştirmiş, uyguladığı astarsız resim tekniğiyle, karıştırmadan neredeyse saf renk kullanımını anımsatan bir fırça işçiliğiyle çalışmıştır. Ayrıca Tenebrizm olarak adlandırılan resim anlayışı da Ribera'yla özgün bir anlatım bulmuştur. Yaşamının son yıllarında yumuşamaya başlayan ışık-gölge zıtlıkları, atmosferik etkileri gölgelerin aydınlanmasıyla güçlendirmiştir (Şentürk, 2016, s. 196; Tükel, 1997c, s. 1557).

Assisi’li Aziz Francis’i resmettiği portre (Resim 69), Ribera’nın renk ve ışığa karşı fazla duyarlılığı ile yumuşatılan, güçlü tenebrizmin tipik bir örneği olan cesur natüralizmiyle öne çıkmaktadır. Düz ve koyu arka plan, başın etrafındaki daha açık tonlardan ve arka planda daha büyük gölgeler ve düz tonlardan solan, büyük atmosferik değere sahip yoğun bir ışıkla çevrili azizin figürünü vurgulamaktadır. Resmin, Fransisken kaynaklarından aktarılan tanıklıklara mutlak bir bağlılıkla tasvir edilen kaburgalardaki kanayan yaranın görünümü ve ellerdeki stigmata¹⁶ izlerinin ve soluk iplikle dikilmiş elbise üzerindeki kumaş ve yamaların neredeyse dokunsal temsili gibi ayrıntılarda bile bariz bir natüralist hissi verilmiştir. Yine olağanüstü akıcı bir üslupla boyanmış ön plandaki kafatası açıkça, insan kaderinin geçiciliği üzerine derinlemesine düşünceler aşılamaı amaçlayan ve gelecek zamanda ahiret yaşamının gerçekleşmesi üzerine eskatolojik¹⁷ düşünceye davet etmek amacıyla güçlü bir memento mori özelliği göstermektedir. Aynı zamanda Aziz Francis’in, ölüm kavramını “hayata açılan kapı” olarak algılamasına da bir gönderme niteliği taşımaktadır. Daha adanmış bir karaktere sahip tasvir edilen çok sayıda aziz, şehit ve münzevi resimlerinin en başarılı yorumlarından biri olarak kabul edilen Ribera’nın yapıtı, yalnızca doğal konuyu özetlediği ve aslına uygun bir şekilde tasvir ettiği etkili şeklinden ve uygulanan renklerin değerliliğinden dolayı değil, aynı zamanda, iletişim tarzının olağanüstü yoğunluğu nedeniyle tüm çarpıcı resimsel güzelliği ile öne çıkmaktadır (“San Francesco in Meditazione”, t.y.).

¹⁶ Yunanca damga anlamı taşıyan stigma kelimesinin çoğulu olan stigmata, Hristiyan mistisizminde, çarmıha gerilmiş İsa Mesih’inkine karşılık gelen, ellerde, ayaklarda, kalbin yakınında kaburgalarda görülen ve bazen baş bölgesinde dikenli taçtan kaynaklanan veya çarmıhı taşımaktan ve kırbaçlamaktan dolayı omuzlarda ve sırtta beliren bedensel izleri, yaraları veya ağrıları ifade etmek için kullanılan bir terimdir (“Stigmata”, t.y.).

¹⁷ Eskatoloji; Hristiyanlıkta, son şeyleri, dünyanın, insanlığın ve zamanın sonu olacak olaylara ait konuları, kıyameti, özellikle bu anı belirleyen çeşitli olay ve olguları inceleyen teoloji dalıdır (Ünsal, 2009, s. 82).



Resim 69: José de Ribera, *Assisi’li Aziz Francis Düşünce İçinde*, 1643, 103 x 77 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), 1912 no. 73, Pitti Sarayı Palatine Galerisi, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: <https://www.uffizi.it/opere/francesco-ribera-palatina> E.T. 15/01/2022

İspanyol ressam Francisco de Zurbarán da (1598-1664), çağdaşı Ribera gibi Barok resmin estetiğini İspanyol resminin gerçekçi anlatımıyla birleştirerek dinî mistisizmi başarılı bir şekilde yansıtan çalışmalar yapmıştır. Genellikle saray çevresinden uzak, dinî konulu resimler yapmış olan Zurbarán, manastır yaşamının tinselliğini en iyi yansıtan sanatçılar arasında yer almıştır. Dinî konuları ele aldığı, manastır yaşamını anlattığı aziz ve rahip portrelerinin yanı sıra, büyük oranda simgesel anlatımlarla yüklü ölü doğa konulu resimleri de bulunan Zurbarán, resimlerinde yalın bir anlatım ve güçlü bir gerçeklik anlayışı ortaya koymaktadır. Zurbarán, Barok resminin estetik yapısını belirleyen belirsizlikler içinde ikinci plana itilmiş mekân yorumunu, çoğunlukla idealize edilmiş ve belli bir alanı aydınlatan ışık etkilerini, yakın renk uyumunu veren daraltılmış renk yelpazesini ve özellikle dinî konulara ilişkin mistik anlatımını yapıtlarında ustalıkla göstermektedir. İlk dönem çalışmalarında görülen ve özgün tavrını belirleyen, özellikle ışıksız, karanlık ve nötr renk seçiminden kaynaklanan yumuşak ve yalın anlatım, daha sonraki eserlerinde, Murillo ile olan rekabetten kaynaklandığı

tahmin edilen romantik bir tavra dönüşmüştür (Tükel, 1997c, s. 1971; Şentürk, 2016, s. 136).



Resim 70: Francisco de Zurbarán, *Aziz Francis*, yak. 1650-60, 209 x 110 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Musée des Beaux Arts de Lyon (Lyon Güzel Sanatlar Müzesi), A 115, Lyon, Fransa.

Kaynak: <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/saint-francois> E.T. 16/01/2022

Resmettiği manastır yaşamları içinde Assisi’li Aziz Francis’i birçok kez betimlemiş olan Zurbarán, bu portresinde (Resim 70) Aziz’i anıtsal ve heykelsi karakteriyle ürkütücü bir görüntü içinde tasvir etmiştir. Soldaki açık kapıdan yayılan ışık, kahverenginin tüm tonlarını azaltarak monokrom elbisenin hacmini belirginleştirmektedir. Bedenin yansıyan gölgesi, duvarın sağında görünmez bir varlık gibi öne çıkmıştır. El yapımı kaba kahverengi yünlü kumaştan üretilmiş cübbeden, Aziz’in bedenine ait sadece yuvarlanmış gözlerin ve sessizce açılan ağızın betimlendiği yüz görünmektedir (“Saint François”, t.y.).

Barok resmin belki de en barok ressamı olan Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1599-1660), derin anlamlara sahip sembolik ve didaktik eserlerinin dışında özellikle devrinin en gerçekçi ve güçlü portre ressamı olarak tanınmaktadır (Beksaç, 2000, s. 70).

Portre konusunda güçlü olan sanatçı, günlük yaşam sahnelerini simgesel bir yaklaşımla ele aldığı sosyal içerikli resimlerinin yanı sıra dinî ve mitolojik konuları günlük yaşam sahnelerinin içine ustalıkla yerleştirdiği yapıtlarıyla da bilinmektedir. Velázquez'in kompozisyonlarının kurgusunda bütünlük ve anıtsallık hâkim olmuştur. Gündelik yaşamdan alınmış konuları içeren ilk dönem yapıtlarında Maniyerist tavır etkileri görülürken, ilerleyen yıllarda gerçekçiliği ve doğalcılığı ön plana çıkartan detaylarla anlatımı değişime uğramış, zamanla ışık-gölge zıtlıkları yumuşayarak renkler donuklaşmış ve fırça vuruşları özgürleşerek izlenimci bir tavır almıştır (Şentürk, 2016, s. 195). Gevşek ve izlenimci bir nitelik taşıyan fırça vuruşlarına sahip çalışmalarının akıcı havası ve anlık hareketlerin yansımaları, 19. yüzyılda gerçekçileri ve izlenimcileri çok etkilemiş ve Velázquez ilk izlenimcilerden sayılmıştır (Turani, 2010, s. 467: Tükel, 1997c, s. 1875). Işık ve gölge mantığının ustası olan Velázquez, atmosferik değerlere ilişkin olağanüstü bir algı keskinliğiyle incelediği doğayı doğrudan kopyalamamış, görüş alanından ilgisiz her şeyi çıkartıp, nesneleri basitleştirerek gün ışığında sunmuştur (Craven, 1958, s. 165). Keskin hatlı çevre çizgilerini ortadan kaldıran Velázquez, eskiz ve ön çalışma yapmadan, resmi doğrudan fırçayla tuvaline aktararak çalışmıştır (Turani, 2010, s. 467, 468). Orantı ve değerlerin doğruluğu konusunda tamamen gözüne güvenerek, doğrudan doğadan çalışmış olan Velázquez, hızlı fırça sürüşlerine, kullanım özgürlüğüne, kolay düzeltmelere ve değişen ışık ve gölge atmosferinde modelinin tek bir yönünün gerçekleştirilmesine elverişli bir ortam sağlamaya dayanan özel bir yağlı boya tekniğini kullanan ilk sanatçı olmuştur (Craven, 1958, s. 166). Velázquez ayrıca, coşkun ve ihtiraslı duyguları sevimli izlenimler olarak eserlerine nakletmiş ve hayatın canlı hareketliliğini, barok üslûbun değerleri olarak yapıtlarına dâhil etmiştir. Nesnenin yansıtılmasında aracı olan fırça ve boyanın güzelliğini gösteren yeni niteliklerin ortaya çıkmasını sağlayan ve onlara dinamizm katan bir sanatçı olarak Velázquez, nesnenin poz güzelliğinin yanı sıra, izlenime göre malzemenin kullanımından doğan yeni bir estetik ortaya çıkarmıştır. Velázquez'in uyguladığı bu nesne ve insanın görsel doğasının yeniden keşfi, onu Barok resminin kurucuları arasına katmaktadır (Turani, 2010, s. 468).



Resim 71: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Papa X. Innocentius Pamphilj*'in Portresi, yak. 1649-1650, 141 x 119 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Galleria Doria Pamphilj (Doria Pamphilj Galerisi), FC 289, Roma İtalya.

Kaynak: <https://www.doriapamphilj.it/portfolio/velazquez/> E.T. 16/01/2022

17. yüzyıl portre sanatının bir başyapıtı olarak kabul edilen, X. Innocentius adıyla Papa olan Giovanni Battista Pamphilj'in portresi (Resim 71), çirkinliğini saklamaya çalışmadan, çağdaşlarını ve her şeyden önce düşmanlarını, onun “çürümüş bir ruha” sahip olduğundan şüphelendiren “hicivli, asık suratlı, kaba ve korkunç yönü”nü tasvir etmektedir (“Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj”, t.y.). Velázquez, Papa'nın portresini, duruşu bakımından temsil edici bir anlatımla ifade etmiş olmasına rağmen, çağın gerçeklik algısına uygun olarak, yüksek bir din adamının idealize edilmiş onurlu, ağır havasıyla değil, gerçekçi bir karakter incelemesiyle ortaya koymuştur (Turani, 2010, s. 466).

Büyük bir çalışma kapasitesine ve olağanüstü bir canlılığa sahip, ateşli ve şiddetli bir mizacı olan Papa Innocentius, ayinlerde giyilen ve alb olarak bilinen beyaz bir alt giysisi ile başına taktığı bir biretta ve hafif vurgularla kumaş dokusunu öne çıkaran bir parlaklık veren kırmızı bir pelerin giymektedir. Yıldızlı süslemesiyle arkasındaki perdenin gösterişli kırmızısından seçilen bir koltukta oturan Papa'nın etli yanaklarıyla kızarmış yüzünün güçlü, neredeyse taşralı hatlarında, eleştirel keskinlikte şüpheli gözler

canlı bir zekâyı vurgulamaktadır. Kendi gücünün farkında olan bir adamın büyüleyici doğası, bu güçlü figürün hassasiyetini yansıtan yüz ve ince gergin eller arasındaki kontrastta harika bir şekilde ifade edilmiştir. Beyaz ile birlikte, yaradılışı simgeleyen agresif ve canlı bir renk olan macenta ile tasvir edilen güçlü bir adamın resmi olan portrede; kırmızı ten tonları, kırmızı pelerin, kırmızı başlık ve kırmızı bir kapının fonunda kırmızı kadife koltuğun kromatik birlikteliği, dramatik bir etki meydana getirmektedir (“Portrait of Innocent X.”, t.y.). Papa’nın oldukça sinsi ve kendinden emin bakışı ve oturuşu, Velázquez’in portre etütlerinde gösterdiği karakter özelliklerini saptamadaki başarısını belgeler niteliktedir (Kınay, 1993, s. 93). Modellerin yüzlerinde birbiriyle birleşen ışık ve gölgeleri, anlatılamayacak kadar hassas bir dokunuşla boyaya çeviren Velázquez, tuval üzerindeki tonlarla, eşdeğer düzlemlerinde tam olarak aynı miktarda açık ve koyu değerler içeren modelinin bir kopyasını üretmek için bulunduğu mekân içinde uygun konumlarını alacak şekilde bu değerleri okumayı başarabilmiştir. Bu yöntemle X. Innocentius’un portresinde, pigmentin katı benzerliği ve elle tutulur inceliğiyle renk geçişlerini zarif bir şekilde açık ve ustalıkla birleştiği bir görüntü oluşturarak, mümkün olduğu kadar mükemmel bir fiziksel yaşam yanılsaması meydana getirmiştir (Craven, 1958, s. 166).

Velázquez’in en büyük resimlerinden biri olan *Nedimeler* (Resim 72), yoğun bir anlam ağını çevreleyen, yaşam ve gerçeklik duygusu iletecek karmaşık ve güvenilir bir kompozisyon oluşturmak için en çok çaba gösterdiği çalışmaları arasında yer almaktadır. *Nedimeler*, belli bir mekânda yapılmış ve anlaşılabilir eylemlerde bulunan tanımlanabilir figürlerle dolu bir grup portresi olarak, herhangi bir izleyicinin doğrudan erişebileceği bir anlama sahiptir. Estetik değerleri belirgin olan resimde, batı sanatında tasvir edilen en inandırıcı mekânlardan biri olan dekorun kompozisyonu birliği ve çeşitliliği birleştirmekte ve olağanüstü güzel ayrıntılar resimsel yüzey boyunca dağılmaktadır. Bununla birlikte ressam, yaşamın veya canlandırmanın temsiliyi başarılı bir şekilde elde etmek için benzerliği aktarmanın ötesine geçerek, modern çağın başlarında Avrupa resminin hedeflerinden biri olan illüzyonizme giden yolda kararlı ve belirleyici bir adım atmıştır. Ancak Velázquez’in yapıtlarında her zaman olduğu gibi, küçük prenses ve saray görevlilerinin Kral ve Kraliçe’nin gelişi üzerine eylemlerine ara verdikleri bu sahnenin altında, farklı deneyim alanlarına ait olan ve onu, çok sayıda ve çeşitli yorumlara konu olan Batı resminin başyapıtlarından biri yapan sayısız anlam

yatmaktadır. Küçük prensesin kraliyet statüsüne odaklanıldığında, tüm resme politik bir içerik kazandıran yapıtta, ressamın kendisinin varlığı ve arka duvarda asılı tablolar aracılığıyla ifade edilen sanat tarihi niteliğine sahip önemli referanslar bulunmaktadır. Ayrıca aynanın dâhil edilmesi bu çalışmayı görme eylemi üzerine bir değerlendirme haline getirmekte ve temsilin yasaları, resim ile gerçeklik arasındaki sınırlar ve resimdeki kendi rolü hakkında izleyicinin düşünmesini sağlamaktadır. İçeriğindeki bu zenginlik ve çeşitlilik, resmin kompozisyonunun karmaşıklığı ve tasvir edilen eylemlerin çeşitliliği ile birleştiğinde, *Nedimeler*'i, sanatçının temsili stratejiler uyguladığı ve bu türdeki alışılmışın ötesine geçen amaçlar peşinde koştuğu bir portre yaparak, onu tarih resmine yaklaştırmaktadır (Portús Pérez, 2013, s. 126-129).



Resim 72: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, *Nedimeler*, 1656, 320,5 x 281,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Prado Müzesi (Museo Nacional del Prado), Oda 012, P001174, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas> E.T. 16/01/2022

Nedimeler, öncelikle yaşanan bir hayatı temsil etmektedir. Aynı zamanda bu yolla, zamanı yakalayarak belli bir anında sonsuza kadar durduran sanatçının sahip olduğu benzersiz gücün bir kanıtı sergilenmektedir. Figürlerin etrafta gelişigüzel bulunmaları ve sanatçının onlara karşı ilgisiz ve kayıtsız tutumu, resmin etkisinin anlık bir fotoğrafa

benzetilmesine yol açmıştır. Gerçekliğin böylesine inandırıcı bir yanılsaması, ancak gizlenmiş ve büyük bir yapaylıkla yakalanabilmiştir. Aynı şekilde önde yer alan kadın cücenin grotesk çirkinliğinin ifade edildiği tamamen tarafsız yöntem, küçük prenses ve beraberindekilere yüklenen eşsiz güzelliğe inanmamızı sağlamaktadır. Bu figürlerin doğal yapılarını, duvardaki loş resimler ve aynadaki loş yansımalar daha da belirginleştirmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 589).

Bununla birlikte, resmin dikdörtgen alanı, figürlerin düzenlenmedikleri, rastgele bir araya geldikleri bir çerçeve oluşturmaktadır. Onları birleştiren, birbirleriyle değil, yansımaları aynada görülen kralın ve kraliçenin bulunduğu konumdan bakan izleyiciyle olan ilişkileridir. Bu yolla izleyici, oluşan bütünün bir parçası haline gelmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 590). *Nedimeler*, doğanın yoğunlaştırılmış bir yorumu ve asla sarsılmayan bir fırçayla boyanmış görünümünün uyumlu bir çözümlemesi olan, hayat kadar doğal, ama çok daha yoğun bir sahne olarak sanat tarihinde yerini almıştır (Craven, 1958, s. 165).

Barok Dönemi'nin diğer önemli bir ressamı olan Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682), İspanyol resim sanatında aranan derin duygusallık ve çarpıcı gerçekçi görüntülerin yer aldığı anlatım biçiminin doruğunu temsil eden bir sanatçı olarak öne çıkmaktadır. Yalın ve çarpıcı gündelik görüntüler ardındaki duyarlı ışık ve gölgeye ustaca yön veren ressamın eserleri, tüm sanat tarihinin en duyarlı ve çarpıcı eserleri arasında önemli bir yer tutmaktadır (Beksaç, 2000, s. 71). Caravaggio'dan çok etkilenen Murillo da tıpkı İtalyan ustası gibi modellerini sokaktan seçmiş ve bu sıradan insanları dinî bir atmosferin içine yerleştirerek onları, canlılıklarını ve gamsız hallerini yok saymadan birer aziz gibi resmetmeyi başarmıştır (Krausse, 2005, s. 39). Kahramanlarını sıradan insanlardan seçerek, ele aldığı bu dinî konulu resimlerini, halkın sosyal yaşamını anlatan gerçeklik içinde yansıtmak için inancı ve kutsal olanı yaşamın gerçekleriyle bütünleştirmiştir. İlk dönem eserlerinde Maniyerist etkilerle biçimlenen dinî konulu resimler yapmış olan İspanyol ressam, olgunluk dönemi eserlerinde ise portreye ağırlık vererek, duyguyu ön plana çıkartan doğalcı anlatımla sıradan insanların günlük yaşamlarını resimlerine taşımıştır (Şentürk, 2016, s. 196). Genellikle yaşam sevincini ön plana çıkartan bir duygu anlatımı kullandığı, yoksul ve dilenci sokak çocuklarını işlediği portre niteliğindeki toplumsal içerikli tür resimlerinde, özellikle kadın ve çocukları sevecen ve neşeli bir biçimde betimlemiştir (Şentürk, 2016, s. 196;

Tükel, 1997b, s. 1310). Ancak sıradan gerçeğin anlatımına tutkun sanatçının betimlediği kirli ayaklı, pis tırnaklı ve lime lime elbiseler içindeki dilenci çocukların gerçekliği yapay durmaktadır. Bu sevimli, kıvrıkcık saçlı, koca gözlü çocukların bir tiyatro sahnesi için idealize edilmiş gibi duran görünüşleri, fakir bir semtin çocukları oldukları inancını uyandırmamaktadır. Bu şekilde sefalet olgusu, bir salon gösterisi haline getirilmiş ve bu dilenci romantizmi, duygulu halkın sevgi ve sempatisini kazanmıştır (Turani, 2010, s. 465, 466).



Resim 73: Bartolomé Esteban Murillio, *Bir Pervaza Yaslanmış Köylü Çocuk*, yak. 1675-80, 52 x 38,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 30, NG74, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/bartolome-esteban-murillo-a-peasant-boy-leaning-on-a-sill> E.T. 20/01/2022

Murillo'nun çalışmalarında önemli bir yer tutan portre resimlerinde, gerek tam boy portrelerinde, gerekse portre niteliğindeki tür resimlerinde doğalcı bir tavır benimsenmiştir. Ele aldığı dinî konulu yapıtlarıyla gündelik tür resimlerinin başarısı da büyük ölçüde portreciliğinden kaynaklanmaktadır. Sevilla resim geleneği üzerinde Murillo'nun etkisi, 18. yüzyıl boyunca sürmüştür (Tükel, 1997b, s. 1310).

Sanat, tarih boyunca devlet politikasının gündelik gerçekliğiyle iç içe olmuş ve çok sofistike bir propaganda mekanizması olarak işletilmiştir. Belli kimlik tiplerinin, insanın

olağandışı özelliklerinin altın standardı olarak yerleştirilmesi işleminin merkezinde yer alan bir unsur olarak kişilerin kahramanlaştırılmasının en tipik örneklerini Flaman asıllı Fransız ressam Philippe de Champaigne'nin (1602-1674) yaptığı *Kardinal de Richelieu'nün Portreleri* (Resim 74-77) oluşturmaktadır (Leppert, 2017, s. 242). Champaigne, 1633 ve 1640 yılları arasında Kardinal Armand-Jean du Plessis Dük de Richelieu'yü çeşitli ortamlarda gösteren, birbirinin benzeri yedi farklı tam boy portrede resmetmiştir ("Cardinal de Richelieu", t.y.). Bu portrelerin her biri özellikle resmî bir nitelik taşımaktadırlar. Kendisinin özel onay verdiği bir yüz temsil tipine uygun olarak, hem sonra yapılacak portrelerde hem de daha önce yapılmış imgelerin rötuşlanmasında örnek model mahiyetinde kullanılmışlardır (Leppert, 2017, s. 236).



Resim 74: Philippe de Champaigne, *Kardinal de Richelieu*, 1633-1640, 259,5 x 178,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 29, NG1449, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philippe-de-champaigne-cardinal-de-richelieu>
E.T. 18/01/2022

Kardinallik cübbesi ve başlığı giyen Richelieu, portreler aracılığıyla Fransız Kilisesi ve hükümeti içindeki güçlü konumunu ifade etmektedir. Boynunda, bir güvercinle sembolize edilen ve kiliseyle Fransız devleti arasındaki bağlantıyı açıkça işaret eden bir nişan olan Kutsal Ruh Nişanı'nın haçı asılıdır. Sol eliyle cübbeyi kaldırarak, görkemli

kırmızı kumaşın büyük genişliğinin altında, kollarında da görülebilen hassas bir dantel tabakasını ortaya çıkarmaktadır (Resim 74) (“Cardinal de Richelieu”, t.y.).

Richelieu, küçük kafası vücuduyla orantısız olduğu halde, gerçek boyutundan daha büyük tasvir edilmiştir (“Cardinal de Richelieu”, t.y.). Portrelerde yüz, toplam kompozisyonun sadece küçük bir bölümünü kaplamaktadır. Kompozisyona hâkim olan kumaşlar ve özellikle de Richelieu’nün yüksek kilise rütbesini gösteren geleneksel kırmızı tören giysisi, yüzü neredeyse küçük bir noktaya indirgemıştır (Leppert, 2017, s. 236). Uzun ve heybetli görünümü, cüppesinin renkli katmanları ve cömert kıvrımlarıyla vurgulanmıştır. Hacimli giysi rahatlık için değil, tam aksine gösteriş için giyilmiştir ve gösteriş alabildiğine sergilenmektedir (Leppert, 2017, s. 237; “Cardinal de Richelieu”, t.y.).



Resim 75: Philippe de Champaigne, *Kardinal de Richelieu'nün Portresi*, yak. 1640, 225 x 156 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Varşova Ulusal Müzesi (Muzeum Narodowe w Warszawie), M.Ob.651 MNW, Varşova, Polonya.

Kaynak: <https://cyfrowe.mnw.art.pl/pl/katalog/506911> E.T. 18/01/2022

Champaigne, cübbe üzerindeki ışık-gölge oyunlarını abartarak, kıvrımların girintilerindeki karanlığı koyulaştırıp elbiseye neredeyse sonsuz bir hacim vermiş ve ışıklı yüzeyleri de parlatarak paradoksal bir katılık ve ulaşılmazlık duygusu meydana getirmiştir. Figürün arkasındaki, biri altın sarısı diğeri parlak mor iki perde, geleneksel

İktidar ve hükümlanlık nişanlarını Richelieu'nün özel mekânına taşımaktadır. Her şeyiyle geleneksel bir otorite simgesi olan ve ölümüne kadar elinde tuttuğu Fransa'nın Başbakanı olarak yüksek rütbeli makamını temsil eden işlemeli koltuk ise bu anlamı pekiştirmektedir. Solda, mekânın Richelieu'nün Rueil'deki şatosu mu, yoksa Kardinal Sarayı mı olduğu belirsiz, bahçeye açılan manzara, klasik gezinti iskelesi ve kemerin yanı sıra doğanın Richelieu'nün özel kullanımı için düzenlendiği keyifli bir bahçeden oluşan bir otorite mimarîsini göstermektedir (Leppert, 2017, s. 237; "Cardinal de Richelieu", t.y.).



Resim 76: Philippe de Champaigne, *Armand-Jean du Plessis, Kardinal de Richelieu*, yak. 1637-40, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Chancellerie des Universités, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://en.wikipedia.org/wiki/File:Cardinal-Richelieu.jpg> E.T. 18/01/2022



Resim 77: Philippe de Champaigne, *Kardinal de Richelieu*, yak. 1639, 222 x 155 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 828, INV 1136, MR 622, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010060522> E.T. 18/01/2022

Richelieu sağ eliyle, karşılaştırdıklarında kardinalin kırmızı cübbesini bile sönük bırakan bir kırmızıyla, resmin en parlak nesne olarak çizilmiş bir başpiskoposluk başlığı tutmaktadır. Richelieu'nün bedeninden ayrı duran kırmızı başlık, kilisenin hükümrân ve bağımsız otoritesine işaret etmektedir. Başlığı çıkartarak kol mesafesinde tutma eylemi, onun Kilise ve devlet içindeki ikili rolünü somutlaştırmaktadır. Bu şekilde kilise, kralın ve devletin kontrolünün dışında, dokunulmaz bir güç olarak konumlandırılırken, Richelieu de, kiliseyle devlet arasındaki hayati ilişkiyi yürüten aracı kişi olarak tanımlanmıştır. Kardinal, kilise şahsiyetleri ve ruhban sınıfı üyelerinin geleneksel olarak oturmuş halde gösterilmelerinin aksine, genellikle krallar ve prensler gibi dünyevî hükümdar figürlerinin 17. yüzyıl portrelerinde görülen bir poz olarak ayakta gösterilmektedir. Ayakta poz vererek o dönemin resim teamüllerini ihlâl eden Richelieu, bu şekilde kendisinin de özel olduğunu göstermektedir (Leppert, 2017, s. 237- 239; "Cardinal de Richelieu", t.y.).



Resim 78: Philippe de Champaigne, *Kardinal de Richelieu'nün Üçlü Portresi*, muhtemelen 1642, 58,7 x 72,8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 29, NG798, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philippe-de-champaigne-and-studio-triple-portrait-of-cardinal-de-richelieu> E.T. 18/01/2022

İki tarafta profilden görünen yüzlerden ve herhangi bir bağlam ya da anlatımın oturtulacağı bir arka plan olmadığından dolayı farklı bir etki uyandıran ve kamunun görmesi için değil, Kardinal de Richelieu'nün tam boy heykeli için bir model olarak tasarlanmış olan *Üçlü Portre* (Resim 78), portrenin propaganda ve temsil özelliğinin bir başka örneğini teşkil etmektedir (Leppert, 2017, s. 239; “Triple Portrait of Cardinal de Richelieu”, t.y.7). Resmin arkasına düşülen bir not, siparişin Romalı heykeltıraş Francesco Mocchi'ye verilmesinin planlandığını göstermektedir. Başın üç farklı açıdan gösterilmesi, üç boyutlu bir temsil için gerekli bilgiyi sunmaktadır. Portre, kardinalin talep ettiği doğru görünüme ilişkin her türlü bilginin uzaklardaki bir heykeltıraşa iletme için çizildiğinden Champaigne, yüzü doğru çizmek için büyük çaba sarf etmiş görünmektedir (Leppert, 2017, s. 239).



Resim 79: Philippe de Champaigne, *Kardinal de Richelieu'nün Portresi*, 1642, 59 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Musée des Beaux-Arts de Strasbourg (Strazburg Güzel Sanatlar Müzesi), Strazburg, Fransa.

Kaynak: <https://www.musees.strasbourg.eu/oeuvre-musee-des-beaux-arts/-/entity/id/220360> E.T. 18/01/2022

Richelieu'nün değişik portrelerindeki durağanlık ve aynılığa karşın, insan yüzü asla durağan değildir. İnsanlar, özellikle yüzün ardındaki canlı varlığın yüzüne bilinçli veya bilinçsiz hangi biçimlerle ne tür anlamlar yüklendiği esas alınarak, öncelikle yüz ifadesine göre değerlendirilmektedir. Ancak bir portre, temsil edilen kişideki tüm karmaşıklıkların tek bir yüz tarafından açıklanmasını gerektirmektedir. Bu yüzün, portrenin amacına yönelik bir tanımlamayı da yükleyen anlam veya anlamlar kümesini de kapsaması gerekmektedir. Dolayısıyla portreler “ne olunduğu”nun bir belgesi olarak değil, daha ziyade “ne anlatıldığı”nın bir belgesi olarak çizilmektedirler. Bu bağlamda Champaigne yapıtlarıyla, anlamı doğru okumakla ve portresini yaptığı kişinin çıkarını görselleştirmekte kendisinin ne kadar yetkin ve usta bir ressam olduğunu teyit etmiştir (Leppert, 2017, s. 240).

Zengin bezemelerin ve ışık oyunlarının en ileri düzeylere ulaştığı barok anlayışın son süreçlerinde bu duyarlılık çok daha üst düzeylere taşınmış ve bu sürecin sonunda, Barok sanat anlayışının ana kaynağından tamamen farklı nitelikler gösteren rokoko üslûbu

doğmuştur (Beksaç, 2000, s. 56). Barok, son aşaması olan rokoko üslûbunun gelişimiyle birlikte, sahteci ve bezemeci bir resim anlayışının içinde kendini tüketmiştir (Turani, 2010, s. 21).

3.6.3. Rokoko Dönemi Portre Resmi

18. yüzyılın ilk çeyreğinde Paris’te başlayıp özellikle Fransa’da etkin olan ve buradan Avrupa’ya yayılan Rokoko, süslemeci bir üslûp niteliği taşımakta ve çoğunlukla sarayın ve aristokrasinin gösterişli yaşam biçimini yansıtmaktadır (Rona, 1997c, s. 1567; Şentürk, 2016, s. 157). Rokoko, Barok Dönemi resmine tepki olarak ortaya çıkmış, kilisenin kuralcılığından ve koruyuculuğundan ayrı olarak şekillenerek, dönemin aristokrat ve burjuva sınıflarının zevklerine karşılık vermiştir. Dönemin sosyal yaşamını da bir anlamda belgelemiş olan resim sanatının konuları, saraya yakın duran ve ekonomik gücü elinde bulunduran sınıfın tekelinde gelişmiş ve bu zümrenin arzu ve isteklerine göre şekillenmiştir. Böylece sanat, kişilerin beğeni ve zevkleriyle şekillenen ve mekânları süsleyen bir şekle bürünmüş ve ilk kez resim sanatında dine hizmet etmeyen yeni bir dönem başlamıştır (Şentürk, 2016, s. 157).

Terimin kökeni tam olarak bilinmemekle birlikte bir olasılıkla, Fransızcada “çakıl taşı” anlamına gelen (Rona, 1997c, s. 1567) veya bir tür deniz hayvanı kabuğu (Fleming ve Honour, 2016, s. 608; Kınay, 1993, s. 120) olan *rocaille* ile *barocco* sözcüklerinin birleştirilmesiyle oluşmuştur (Rona, 1997c, s. 1567). Terimin, kabuk benzeri biçimlerden oluşturulan içi boş bir şekerlemeye verilen isimden türetilmiş olabileceği de ileri sürülmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 608).

Temelde bir iç mimarlık ve mobilya stili (Rona, 1997c, s. 1567) olan Rokoko, bir üslûp olarak da kabul edilmemektedir. Merkezî yönetim olarak Avrupa’nın en zengin ve müsrif olduğu 18. yüzyılda yaygınlaşmış olan bu bezeme sanatı, içinde bulunduğu dönemle sınırlı bir dekorasyon anlayışı olarak kalmıştır (Turani, 2010, s. 488). Sanatın sadece bezeme ögesi olarak zevke hizmet eden bir işlev kazanması ve daha çok dekorasyon amaçlı kullanılması, sanatın modanın bir parçası haline gelmesine yol açmıştır. Barok’tan ayrı değerlendirilmeyip, dönemin sonunda ortaya çıkan bir üslûp olarak görülen bu dönem (Beksaç, 2000, s. 74, 75), bazı sanat tarihçileri tarafından bozulmuş Barok olarak da isimlendirilerek, sanatın çöküşü olarak kabul edilmektedir (Şentürk, 2016, s. 158). Üzerinde çok akıl yorulmuş bir teorisi olmamasına karşın,

akademik sınırlamalardan ve kurallardan kurtulmak, kendiliğindenlik ve yenilikçi bir görüntü kazanmak talepleri, Rokoko'nun itici güç olarak dayandığı mantıklı sebepleri oluşturmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 608). Klasik ruhlu resim kompozisyonlarının kurallarını pek üstünde durmadan ihlal etmiş olan “[b]u sanatın dehası ince ayrıntılarda, biçimlerin hissettirilmeden yan yana getirilmesinde, renklerin zarafetle derecelendirilmesinde ve karıştırılmasında, hafifçe farklılaştırılmış motiflerin elden uçarcasına dans eden ritimlerinde yatmaktadır” (Fleming ve Honour, 2016, s. 609). Barok resminin ağır, kütleli, hacimli, dev boyutlu resimlerine karşılık, Rokoko resminde zarif, neşeli ve küçük figürler yer almış, sarayın ihtişamından, kırım yalnızlığına dönülmüştür. Klasik çağın erkekçe ve kahramanca ifadeleri, Rokoko’da yerini kadınsı bir zarafete bırakmış, sanatçılar kuş sesleri arasında kırlarda veya gizli köşelerde âşık çiftlerin yaşadıkları aşkları resmetmişlerdir. Aşk, ilk kez bu dönemde sanatın başlı başına konusu olmuş, zevk ve hayatın tadını çıkarma hiçbir dönemde görülmemiş düzeyde yaşama egemen olmuştur. Bununla birlikte çağın ahlakçıları da bu çapkınlıkları ve yol açtığı ahlaki çöküntüyü şiddetle yermişler, bu durum aynı zamanda dönemin sanatına da yansımıştır (Turani, 2010, s. 489).

Gösterişli ve süslü izlenimler veren Rokoko Dönemi resimlerinde, çoğunlukla asimetrik denge tercih edilmiş ve bu simetrik olmayan denge ve diyagonal yönler resmin içeriğindeki hareketlilik ve gösterişli izlenimleri daha da güçlendirmiştir. Resimlerin genel yapısı, çoğunlukla hoş a giden duygular uyandıran sahnelerle hafiflik hissi veren oldukça kıvrımlı ve zarif açık formların kullanımı ve konuyu daha eğlenceli kılan ışı k ve renk etkileri küçük fırça vuruşlarıyla belirlenmiştir. Erkek ve kadın bedeninin günlük yaşam sahneleri içinde cinselliğini vurgulayan anlatımlar ve çoğu zaman yaşamın hoş ve eğlenceli taraflarını yansı tma kaygıları öne çıkmıştır. Dönemin portre resimlerinde de, kişinin iç dünyasına yönelik anlatımın yerine sadece dış görünümüyle ortaya konulan hoşluk duygusu yansıtılmış tır. Bu nedenle Rokoko, izleyicide yalnızca hoş a gidecek duygular uyanmasına aracı olan ve göze hoş gelen, yaşamın hoş ve kolay taraflarını gözler önüne seren, ancak içeriğinde herhangi sorunsallık bulundurmayan ve tinsel kaygılar taşımayan bir beğeni üslûbu olarak kalmıştır (Şentürk, 2016, s. 158).



Resim 80: Maurice Quentin de La Tour, *Dantel Fırfırlı Otoportre*, 1750, 64,5 x 53,5 cm, Kâğıt Üzerine Pastel. Musée de Picardie (Picardie Müzesi), Amiens, Fransa.

Kaynak: <https://www.amiens.fr/Vivre-a-Amiens/Culture-Patrimoine/Etablissements-culturels/Musee-de-Picardie/Collections/XVIII/Notices/Notice-Maurice-Quentin-de-La-Tour> E.T. 11/01/2022

Zamanının en çok aranan portre ressamlarından biri olan Maurice-Quentin de La Tour (1707-1788), zor ve değişken pastel ortamını, daha önce kimsenin ulaşamadığı ve o zamandan beri ulaşılamayan saf bir teknik görkem düzeyine taşımıştır. Pasteldeki ustalığı, yalnızca taklit edilmesine değil, aynı zamanda yağlı boyaya karşı bir tiksinti uyandıracağı korkusuna da yol açmıştır. La Tour, yalnızca yüze odaklandığında elinden gelenin en iyisini yapabilmıştır. Sanatçının kendisinin de ifade ettiği gibi, sanatın izin verdiği kadar doğanın ötesinde “biraz abartı”, öznelinin özelliklerine bir hareketlilik atfetmektedir. Otoportresi (Resim 83), muazzam bir malzeme kullanımı ve teknik, gözlerde mizahi bakış ve dudakların hafif yukarı kalkması gibi stilini uygun bir şekilde tanımlayan ve modeline canlı bir gerçeklik ve kişilik kazandıran özelliklerle işaretlenmiştir (“Self-Portrait”, t.y.).

Gösteriş, haysiyet ve ciddiyetin tüm süslerinden arınmış olan otoportresinde, büyük ölçekli eserlere ya da duygu yüklü ışık-gölge zıtlıklarına pek uymayan pastelin yakınlığı, seyirciye çok nazik bir şekilde gülümseyen adamın rahat pozuyla daha da artmaktadır. Bununla birlikte, daha yakından incelendiğinde, yüzündeki bakış neredeyse

fark edilmeden kibirli bir alaycılığa dönüşmekte ve ilk başta açık sözlü gibi görünen şey anlaşılmasız bir ifade halini almaktadır. Resmin soğuk mavi tonları, sanatçıyı ne savunmasız ne de erişilebilir olan değerli yapaylığın sınıksız kapalı ve anlaşılması zor dünyasına hapsetmektedir. Renkler ne kadar açık olursa olsun, resmin kendisi ışık içermemektedir (“La Tour, Maurice Quentin de”, t.y.).

Döneminin en aranan ressamı olmasının yanı sıra İngiliz resim tarihi içinde de önemli bir yere sahip olan Joshua Reynolds (1723-1792), “sanatçı” algısını İngiltere’de o güne kadar ulaşılmamış bir seviyeye taşımıştır. Portre alanında “anıtsal üslûp” (*grand manner*) olarak adlandırılan geleneği geliştiren Londra Kraliyet Akademisi’nin ilk başkanı olan Reynolds, portrelerinde aynı zamanda 18. yüzyıl İngiltere’sinin estetik anlatım biçimini ortaya koymuştur (Tükel, 1997c, s. 1554). Kibarlık, zarafet ve asalet, resimlerdeki insanların en belirgin nitelikleri olarak ön plana çıkmaktadır. Reynolds’un üslûbu, uluslararası diplomaside özellikle portre için ortak bir formül olarak kullanılmıştır. Son derece dikkatle eğitilmiş İngiliz çocuklarıyla ilgili resimleri, ipekli elbiseler içinde dimdik ve asil duruşlu güzel kadınları, özellikle 19. yüzyılda Amerika’da burjuvazinin portrelerine örnek olmuştur (Turani, 2010, s. 496).

Görkemli üslûbunun yetkin birer göstergesi olan yapıtlarının anlayışı, gündelik ve sıradan olanı bir yana bırakmaya ve soylu, yetkin temaları adlarına yaraşır bir düzenlemeyle vermeye dayanmaktadır. Yeni gelişmekte olan Romantizm akımına karşı, anıtsal üslûbun akademik ilkelerini klasik bir anlatımla ortaya koymuş olan Reynolds, neoklasik özellikler gösteren bir anlayışla beğeniyi, salt bir duygu ve duyarlık olgusu olarak değil, aynı zamanda sanat ve düşüncede doğrıyla yanlış ayırmaya yarayan bir güç biçiminde tanımlamıştır. Sanatın gerçek güzelliğinin ve yüceliğinin ancak yerel gelenek ve özelliklerden, ayrıntının her çeşidinden ve tek tek biçimlerden arınmış, ideal bir düzenleme ilkesiyle gerçekleştirilebileceğine inanan sanatçı, tarihsel temalarla uyum içinde birleştirdiği düzenlemelere sahip büyük boyutlu portrelerde simgesel nesnelere ve anlatımlara da yer vermiştir (Tükel, 1997c, s. 1554, 1555).



Resim 81: Joshua Reynolds, *Tysoe Saul Hancock ve karısı Philadelphia, kızları Elizabeth ve Hintli hizmetçi Clarinda ile*, 1765-67, 140,8 x 173,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Gemäldegalerie der Staatlichen Museen zu Berlin (Berlin Devlet Müzeleri Resim Galerisi), 78.1, Berlin, Almanya.

Kaynak: <http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869667&viewType=detailView> E.T. 22/01/2022

Bir grup portresi olarak resmettiği Hancock ailesinin portresinde (Resim 81) aile bireyleri, açık bir veranda izlenimi veren bir mekân içinde, resmin ön planında durmaktadırlar. Tysoe Saul Hancock rahat bir duruşla kırmızı brokarla (sırma kumaş) kaplı bir sandalyenin arkasına yaslanmaktadır. Arkasında geniş, tepelik bir manzara görülmektedir. Kadınların hemen arkasında ise mor renkli bir perde dış dünyayı kapatarak ailenin ev ortamına gönderme yapmaktadır.

Büyük portrelerinin çoğunda olduğu gibi, Reynolds 17. yüzyılın İtalyan ve Flaman resminin klasik resim geleneğini kullanmış, ancak onu yeni “Hint” tarzıyla birleştirmiştir. Solda kahverengi, ortada kırmızı ile beyaz ve sağda narin grinin baskın sıcak renk tonları, Flaman resminin etkilerini ortaya koymaktadır. Küçük kız ile hizmetçinin kıyafetleri özellikle dikkat çekicidir. İzleyicinin dikkatini resmin üzerine çekme ve ailenin yeni fethedilen Hindistan ile yakın bağlarını gösterme amacını taşımaktadır. Hizmetçinin de, aile ile yakın bağları olduğunu düşündüren üzerinde taşıdığı Güney Hindistan mücevherleri göz önüne alındığında benzer nedenlerle aile portresine dâhil edilmiş olması mümkündür (“Tysoe Saul Hancock und seine Frau

Philadelphia (geb. Austen) mit ihrer Tochter Elizabeth und der indischen Bediensteten Clarinda”, t.y.).

Dönemin en önemli ressamı arasında yer alan Thomas Gainsborough (1727-1788), tutkuyla yaptığı manzara resimlerinin yanında geçinebilmek için portreler de yapmıştır. Hollanda janr ve manzara resimlerinden esinlenmiş olan sanatçı, karakterleri çok daha rahat ve soğuk betimlemeyi tercih etmiştir. Tarzına tipik İngiliz üslubu olarak bakılan Gainsborough, Reynolds’un aksine, klasik ideallerden çok, kendi görüşlerine ve duyularına dayanan sezgisel bir tarza başvurmuş, duyguyu ifade etmeyi amaçlamış, ele aldığı insanların ifadesini, kendi arzu ettiği rollerde göstermiştir. Sanat tarihinde hep birbirlerine rakip olarak gösterilmiş olan Reynolds ve Gainsborough, resmi yapaylıktan kurtarmak konusunda ise ortak fikirler benimsemişler, birbirinden çok farklı tarzlara sahip görünmelerine rağmen, doğallık konusunda aynı noktada birleşmişlerdir. “Mektepli” ressam Reynolds bunu klasik estetiğin yardımıyla gerçekleştirmeye çalışırken, “alaylı” Gainsborough ise sezgilerine güvenmeyi tercih etmiştir (Krausse, 2005, s. 50; Turani, 2010, s. 496).

Gerçek anlamda bir rokoko görülmeyen İngiltere’de, rokoko formu çizgiyle değil, renklerin etkisiyle meydana getirilen, rokoko zarıflığında olan dağıtılmış renk ve lekelerle oluşturulmuştur. İngiltere’de gösterişlilikten, bir doğa hayranlığına geçilmiş, insanlar, doğaya tutkun bir duyarlılık ile renkli ve çekici bir kır içinde gösterilmişlerdir (Turani, 2010, s. 496). Dönemin estetik beğenisi içinde yüzyılın ortalarında moda olmaya başlayan İngiliz bahçelerinde ve parklarında görülen düzenli doğallık, Fransız bahçelerinin yapay geometrik yapılarına tercih edilmiş, buralarda doğal güzelliğin ve bireysel özgürlüğün yansımalarının bulunduğu kabul edilmiştir (Krausse, 2005, s. 50). Ancak doğallık ve özgürlük, o dönemde, yüzyılın sonunda edinecekleri ve günümüze kadar koruyacakları anlamlarından farklı manalarda kullanılmışlardır. Doğal o zamanlar sadece yapayın, yapmacıklığın ve normalden sapanın karşıtı olarak anlaşılmıştır. Doğa, vahşi ve kanunsuz değil, Newton’un açıkladığı gibi, her şeyin yerli yerinde olduğu Tanrısal düzene sahip bir evreni belirtmektedir. Özgürlük ise, ancak sosyal sistem için bir model temin eden bu yapı içinde doğal olarak kabul edilebilmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 623). Gainsborough’un benimsediği bu doğalcı anlayış, insan eli değdiği halde el değmemiş ve bozulmamış duygusu veren bir izlenimle resimlerinde manzaralara yansımıştır (Krausse, 2005, s. 50).



Resim 82: Thomas Gainsborough, *Bay ve Bayan Andrews*, yak. 1750, 69,8 x 119,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Gallery (Ulusal Galeri), Oda 35, B, NG6301, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews> E.T. 21/01/2022

Bay ve Bayan Andrews'in portresi (Resim 82), Thomas Gainsborough'nun erken kariyerinin bir başyapıtıdır. Resim, Robert Andrews, karısı ve topraklarının 'üçlü portresi' olarak tanımlanmaktadır ("Mr. And Mrs. Andrews", t.y.). Gainsborough bu çalışmasında doğayı gördüğü gibi resmetmiştir. Kullandığı bu gerçekçi üslûbuyla resminde yalnız Andrew'ların değil, çevredeki manzaranın da portresini yapmış sayılmaktadır. Manzaranın doğal hali, el değmemiş ve bozulmamış duygusunu vermektedir (Krausse, 2005, s. 50). Resim, genellikle küçük ölçekli, çoğu zaman açık havada, iki veya daha fazla insanı gösteren bir resim olan *conversation piece* (sohbet resimleri)¹⁸ geleneğini takip etmektedir. Manzaraya yapılan vurguyla Gainsborough, inandırıcı bir şekilde değişen havanın durumunun ve doğal manzaranın ressamı olarak becerilerini sergilemiştir. Bulutlu gökyüzünden, tarlaların ve çayırların üzerine ışık ve gölge parçaları düşmektedir. Gökyüzünün en gri alanlarında mavi renk bulunmamakta, yalnızca beyazla karıştırılmış odun kömürü içermektedir. Fırtınalı gökyüzünü boyamak için kullanılan bu teknik, Gainsborough'nun kendi yaklaşımını etkileyen 17. yüzyıl

¹⁸ *Conversation piece*, özellikle 18. yüzyılda popüler olan, bir grup figürün bir manzara veya ev ortamında poz verdiği bir resim türüdür. "Konuşma parçası" veya "sohbet resimleri" olarak çevrilebilen kavramın terim olarak literatürde Türkçe herhangi bir karşılığı bulunmamaktadır.

Hollanda manzara resminde oldukça yaygın kullanılmıştır (“Mr. And Mrs. Andrews”, t.y.).

Bu harika canlılıktaki küçük resim, özellikle eksiksiz yansıtılmış, gerçek bir yerin kaydı olduğu belirgin arka planıyla son derece doğal bir görüntüdür. Evlerinin parkının ekilebilir tarım arazileriyle bulunduğu noktada bir meşe ağacının altında poz vermekte olan Bay ve Bayan Andrews’un, hoş kıyafetlerine rağmen üzerlerinde bariz bir taşra havası görülmektedir. Arkalarında, Gainsborough tarafından diğer herhangi bir manzaradan daha doğru bir şekilde tasvir edilen vadinin geniş bir görüntüsü yer almaktadır. Çiftin kendi arzularıyla resmedildikleri manzara, küme küme ağaçlı parkın düzgün çitleri ve kapıları, ön planda yeni biçilmiş buğday yığınları ve uzak çayırdaki koyunların otlatıldığı bakımlı çiftlik arazisiyle birleştiği bir noktada poz verdikleri, sahibi oldukları malikâneye aittir (Fleming ve Honour, 2016, s. 623; “Mr. And Mrs. Andrews”, t.y.). Ön planda yer alan yeni hasat edilmiş tahıl tarlası, aylardan Temmuz veya Ağustos sonu olduğunu, Robert Andrews’in arazisinin verimliliğini ve tarım için en son yöntemleri izlediğini göstermektedir. Modelleri ve manzarayı tasvir etmek için kullanılan renkler de birbiriyle uyum içindedir; Bayan Andrews’in hasır şapkası, elbisesinin gök mavisi ve kocasının taş ve adaçayı rengi ceketi, üzerlerinde uzanan meşe ağacı kadar emin bir şekilde manzaralarına kök salmaktadır (“Mr. And Mrs. Andrews”, t.y.).

Konusu boy portresi olan, Bay ve Bayan Andrews’un, mal varlıklarını gözler önüne seren bir bakış açısıyla, oldukça büyük bir arazi içinde betimlenmiş oldukları resimde açık bir kompozisyon düzeni kullanılmıştır. Solda ağacın önüne konumlandırılan kadın figürünün, ince fiziksel bir yapıya sahip olmasına rağmen parlak renkli ve gösterişli bir giysiyle vurgulanmasına karşın, sarı buğday tarlası, resmin yüzeyinde işgal ettiği alan ve rengin etkisiyle seyircinin dikkatinin sağ yarıya çekilerek asimetrik bir dengeyi oluşturmasını sağlamaktadır. Gökyüzünün ve kadının elbisesindeki mavi tonlar, sarının yoğun tonlarıyla uyum içinde kullanılmıştır. Gainsborough, kullanmış olduğu gün ışığının yanında, daha güçlü ve idealize edilmiş ışığın etkileriyle figürleri ön plana çıkartmıştır. Durağan kompozisyon izlenimi, kişilerin portrelerinin yapılması için sanatçıya poz vermiş olmalarından kaynaklanmaktadır (Şentürk, 2016, s. 165, 166).

3.7. Neoklasisizm ve Romantizm Dönemlerinde Portre

3.7.1. Neoklasisizm Dönemi Portre Resmi

18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Avrupa sanatında bir takım değişimler gözlenmeye başlanmıştır (Beksaç, 2000, s. 78). Rönesans döneminde gerçekleşen ve Orta Çağ'da gelişmiş olan tüm inanç ve düşüncelerden bir kopuşun yaşandığı sosyal ve düşünsel değişimlerin üzerine kurularak yükselen ve 18. yüzyılda doruk noktasına ulaşan Aydınlanma döneminin (Çüçen, 2006, s. 25) ve yeni gelişmeye başlayan sanayiinin etkisiyle daha önceki dönemlerden farklı olarak büyük dönemsel üslupların yerlerini daha kısa süreli olan sanat akımları almıştır. Bu değişik akımlar hemen hemen aynı süreçler dâhilinde veya birbirini takip eden zamanlar içinde ortaya çıkmış ve 20. yüzyıl sanatında da aynı doğrultuyu izleyerek, birbirleriyle uzlaşan veya çelişen tutumlarla devam etmişlerdir. Bu akımların her birinin oluşumu ve gelişimine tarihçi, sanat tarihçisi, estetikçi, felsefeci veya düşünürlerin yanı sıra şair ve romancı gibi edebiyatçılarla birlikte değişik sanatçılar da önemli ölçülerde katkı sağlamışlardır. 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sanat tarihinde dönem üslupları yerine ortaya çıkan bu sanat akımlarının ilki Neoklasisizm olmuştur (Beksaç, 2000, s. 78).

Neoklasik sanat anlayışı, her şeyden önce Roma sanat anlayışının etkin olduğu bir Antik Dönem hayranlığı sonucu, Barok ve özellikle de Rokoko sanatının yapaylığına, abartılı ve aşırı bezemeci ve simgeci tavrına karşı bir tepki olarak ortaya çıkmıştır. Akımın temel amacını, saf kabul edilen Barok öncesi dönemin klasik sadeliğini ve yalın ifadeciliğini ortaya koyan sanat anlayışına geri dönmek oluşturmaktadır (Beksaç, 2000, s. 78). Roma ve Yunan sanatının güzellik anlayışının yeniden canlandırılması olarak görülen neoklasik üslubun doğuşu, önemli ölçüde, doğa gözlemine dayanan ve akıl aracılığıyla bulunabilen ve Rönesans sanatçısının güzellik anlayışının da temelini teşkil eden Antik Çağ'a ait sanat eserlerinin örnek alınması ve arkeolojinin bir bilim dalı olarak ele alınmaya başlanması etkenlerine bağlanmaktadır (Şentürk, 2016, s. 168). Bununla birlikte İtalya'daki antik kentler Herculaneum, Paestum ve Pompei'de yapılan arkeolojik kazılarla gün yüzüne çıkartılan kalıntılar da Antik Çağ hayranlığının başlamasında önemli rol oynamıştır (İnankur, 1997c, s. 1933).

Ancak, o dönemde “gerçek üslûp” adıyla anılan ve 19. yüzyıl ortasında genel anlamda biçimlendirilen “neoklasik” terimi, özünde antik biçimlerin canlandırılmasına kendini

adayan bir üslûp olduğunu çağrıştırmakla yanıltıcı bir izlenim de oluşturabilmektedir. Zaten bilinmekte olan eski Roma binalarının ve Antik Dönem heykellerinin kıymetlerinden hiçbir zaman ciddi anlamda şüphe duyulmamış, bunlar esasen 18. yüzyılın ilk yarısında zaten beğenilmiş, taklit edilmiş ve bazen de doğrudan kopyalanmıştır. Ancak bu dönemin antikite anlayışını öne çıkartan önemi, Antik Dönem sanatının, Alman arkeolog Johann Joachim Winckelmann (1717-1768) tarafından bütünüyle yeni bir değerlendirmeye tabi tutulan yeni bir ışık altında sunulmuş ve yeniden canlandırılması için dönemine özgü yollar önerilmiş olmasında yatmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 628). Bu doğrultuda Winckelmann'ın çabaları, Antik Yunan ve Roma sanatının yeniden canlandırılmasında oldukça etkili olmuştur. Barok ve rokoko üslûbunun sanatın özününün, saflığının ve soyluluğunun yitirilmesine yol açtığını ileri sürmüş olan Winckelmann, sanatın yeniden eski değerine ve gücüne ulaşması için Antik Yunan güzellik anlayışına ve düşünce sistemine geri dönülmesi gerekliliğini savunmuştur (Şentürk, 2016, s. 168). Bununla birlikte Winckelmann'ın yanı sıra Montesquieu'dan (1689-1755) Voltaire'e (1694-1778), Rousseau'dan (1712-1778) Baumgarten'e (1714-1762) birçok filozof ve düşünürlerin eserleriyle sosyoloji, estetik, tarih ve arkeoloji alanlarında meydana gelen önemli atılımlar, yeni klasik anlayışa zemin oluşturmuştur. Bu açıdan Neoklasisizm, sanatçılardan ziyade yazarlar ve kuramcılar tarafından oluşturulan belki de ilk sanat üslûbu olmuştur (İnankur, 1997c, s. 1933).

Bu görüşleri benimseyen sanatçılar, rokoko üslûbunun abartılı, yapay ve yüzeysel anlatıma yönelen güzellik anlayışına karşı biçimde sadeliği, anlatımda ise mükemmeli yansıtmayı hedefleyen bir anlayışa yönelmişlerdir. Dönemin estetik algısı olarak öne çıkan bu dünya gerçeklerinin ötesinde kabul edilen ideal güzellik ve gerçeklik anlayışı, genellikle mitolojiden alınmış sıradan konuların bile iktidar, güç ve kahramanlık gibi üstün duygularla verilerek yüceltilmesini sağlamıştır. Resmedilen konuların kahramanları, ideal oranların sunduğu güzellikte kurulan sahnelerde, dekor izlenimi veren atmosferleriyle idealleştirilmiş teatral görünümle daha da güçlendirilmiş mekânlar içinde, rollerini oynayan mükemmel oyuncular gibi betimlenmişlerdir. Kahramanlık ve yücelik duygularıyla pekişen görünümle sergileyen neoklasik üslûbun güzellik anlayışı, gerçekte olan değil, olması gereken ideal bir dünyadan beslenmektedir (Şentürk, 2016, s. 168, 169). Aydınlanmanın akılcı felsefesinden doğan

Neoklasisizm’de sanat eserleri, politik bir dünya görüşünün yansıması olarak ideolojik resimlere dönüşmüşlerdir (Krausse, 2005, s. 53).

Bununla birlikte idealizasyon, neoklasik resimlerde görülen bazen fazla yalın ve taklitçi gibi algılanan soğuk, tarihsel görünümünü, karşısında durduğu Rokoko kadar yapay göstermektedir. Ancak bununla birlikte akım, Rönesans dönemi sanatçıları tarafından Antik Çağ’ın taklit edilerek yeni bir düşünce tutumunun ve bilgi biçiminin dışa vurulması gibi, neoklasik sanatçıların da Fransız devriminin öncesinde yeni bir çağa giden yolu hazırlayan bir yeniliğini temsil etmektedir. Ancak neoklasik sanatçıları Rönesans sanatçıları gibi Antik Çağ’ı taklit etmemiş, onun içeriklerini ve biçimlerini kullanmak suretiyle dönemin güncel ve yeni dünya görüşlerini ifade etme yollarını aramışlardır. Bununla birlikte Neoklasisizm düşünce tarihinde bir dönüm noktasını da temsil etmektedir. İnsanın kendine ve dünyaya bakışı temelden değişmeye başlamış, yüzerce yıldır geçerliliğini sürdüren ve Rönesans’tan devralınan değerlerin belirlediği eski düşünce yapısı tamamen aşılmaya çalışılmıştır. Mutlakiyetçi feodal sistemlerin çöküşü, sanayi devrimi ve aydınlanma, Tanrı, insan ve dünya ile ilgili algıları kökünden değiştirmiş, Hristiyanlık, toplumdaki belirleyici statüsünü tümüyle kaybetmeye başlamıştır. Değer yargılarında meydana gelen bu köklü değişim, sanatta da kendisini açığa vurmuş, Barok Dönemi’ne kadar resim sanatına damgasını vurmuş olan dinî motifler artık neredeyse tamamen kaybolmuştur. Burjuva dünyasının ve Antik Çağ’ın imgeleri öne çıkmış, mitolojinin yerini tarih almıştır. Özellikle Fransız devriminden sonra sanat artık gittikçe kamusal bir durum haline gelmiş, sanatın toplumdaki yeri de yeniden belirlenmiştir. Sanatçının toplumsal rolü de, geleneksel sanat piyasasının halka açılmasıyla birlikte değişime uğramış, artık hep aynı temalardan ve ikonografya repertuvarından yararlanmayan ressam, konularını kendileri seçmeye ve olaylara kendi bireysel pencerelerinden bakmaya başlamışlardır. Dış dünyanın taklit edilmesi, yansıtılması ya da idealize edilmiş biçimiyle tuvale aktarılmasının ötesinde, sanatçının kendi dünyası ve gerçekliği, hayatın gerçekliğinin karşısında öne çıkartılmıştır (Krausse, 2005, s. 52, 53).

Yeni klasikçi estetik olarak biçimlenen bu yeni dönem, Yunan sanatında ideal güzellik anlayışının belirleyicisi olan denge, kapalı form ve çizgisel yapı prensibi üzerinde yükselmiştir. Neoklasik sanatçılar, çizgisel bir anlatımla, kapalı form kullanımı ve pürüzsüz boya sürüşüyle birlikte renkleri ve ışık etkilerini üslup anlayışlarına hizmet

eder konuma getirerek, bunları amaç olarak değil, araç olarak kullanılmışlardır. Bu dönem resimlerinin biçimsel yapısı, özellikle Antik Dönem sanatının form anlayışına göre düzenlenmiştir. Dönemin sanatçıları, insanı merkeze alan ve yalın olmakla birlikte yüceltilmiş duyguları simgeleyen ideal güzellik anlayışının, doğanın kusursuz olamayacağı düşüncesiyle Antik Çağ sanatçılarının örnek alınarak, onların yaptığı gibi biçimlerin özlerine inerek yalınlaştırmak ve kusurları ortadan kaldırmakla sağlanabileceğini savunmuşlardır (Şentürk, 2016, s. 168, 169).



Resim 83: Anton Raphael Mengs, *Otoportre*, 1773, 98 x 73 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Uffizi Galerisi (Gallerie degli Uffizi), C.P. 106, n. 555, Otoportre Galerisi, Floransa, Toscana, İtalya.

Kaynak: https://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Mengs,_Selbstbildnis.jpg E.T. 27/01/2022

Sanatçılar Antik Çağ'ı taklit ederek oldukça yapay görünen bir resim dili oluşturmuş, bir yandan da resimlerinin artık gerçeğin birebir bir yansıması olmadığını, özel mesajlar taşıdıklarını ifade etmişlerdir. Dolaysız ve katı formlar, coşkulu, her türlü lüksten kaçınan bir tevazuunun yeni anlatım biçimleri olmuştur. Kasvetli bir mekânda betimlenen neoklasik resmin abartılı sahneleri, tipik fotoğrafik gerçekçiliklerine rağmen formlarda resim dilini tam olarak oluşturamamaktadır. Durağan kompozisyonlar, sert konturlar, kendi halinde soğuk renkler, canlı ışık-gölge oyunlarının olmayışı, yanılsamacı mekân tasvirlerinden kaçınan yoğun atmosferik bir üslûp resmi fazlasıyla

soğuk kılarak, seyirciyi resmin içine çekememektedir. Aydınlanmanın akılcı felsefesinden doğan Neoklasisizm’de sanat eserleri, politik bir dünya görüşünün yansıması olarak ideolojik resimlere dönüşmüşlerdir (Krausse, 2005, s. 53).

Dönemin estetik beğenisini sistemleştiren ve neoklasik resmin ilk önemli temsilcisi Anton Raphael Mengs (1728-1779) olmuştur. Mengs’in, akımın merkezi sayılabilecek Roma’da kurmuş olduğu atölyesi, yeni klasik üslûpla ilgili düşüncelerin yayıldığı uluslararası bir tür merkez haline gelmiştir. Winckelmann’dan etkilenmiş olan sanatçı, onun “soylu bir yalınlık ve sakın bir yücelik” ülküsüne ulaşmayı amaçlamıştır (İnankur, 1997b, s. 1198, 1997c, s. 1933; Şentürk, 2016, s. 169).

Önce İtalya’da, ardından Almanya, Fransa ve diğer Avrupa ülkelerinde inkişaf eden ve ideal dünyadan beslenen neoklasik üslûp daha ziyade Fransa’da güçlenmiş, Jacques-Louis David’in (1748-1825) ısrarcı ve titiz çalışmaları doğrultusunda kahramanlık ve yücelik duygularıyla güçlenen görünümsergilemiştir (Şentürk, 2016, s. 169). Devrim dönemi Fransa’sında neoklasik akımının kurucuları arasında olan David, akademik bir resimsel üslûbun güçlenmesi için gösterdiği çabalarının yanı sıra, bir kısım yapıtlarında görülen niteliklerle de Romantizm anlayışına zemin hazırlayan sanatçıların arasında yer almaktadır (Tükel, 1997a, s. 428). Fransız devrimi öncesinden başlayarak yeni klasik resim anlayışının en önde gelen ressamı olan David, özellikle devrim ve onu takip eden Napolyon İmparatorluğu süresinde etkinliğini artırarak bu durumu devam ettirmiş ve adeta bu sürecin tek ressamı haline gelmiştir. David, klasik sanat anlayışına bağlı bir ressam olarak yalın ve çarpıcı görüntülerini çizginin hâkimiyetine vermiş, renkleri çizgilere bağımlı olarak kullanmıştır. Eserlerinin çoğunda çarpıcı ve doğrudan ifadeyi ön plana alan bir anlatım biçimi görülmektedir (Beksaç, 2000, s. 79).

Klasik anlayışın Fransız devrimini temsil eden bir akım haline gelmesinde David’in kişiliği ve dönemin politika dünyası içindeki etkinliği büyük rol oynamıştır. Özgürlük, vatanseverlik, vatan için kendini feda etme duygusu, kendini denetleme yeteneği ve sertlik gibi ahlaki değerleri vurgulamış olan David, devrim sürecinde bu değerleri yapıtlarında da yansıtmıştır. İhtilal öncesi süreçte Kral XVI. Louis tarafından sipariş edilmiş ve ana temasını Roma antikitesinden almış olan, Corneille’in *Horatius* adlı trajedisinden esinlenerek gerçekleştirdiği *Horas Kardeşlerin Yemini* (Resim 84), sanatçının bu anlamdaki ilk olgunluk yapıtıdır.



Resim 84: Jacques-Louis David, *Horas Kardeşlerin Yemini*, 1784, 330 x 425 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 702, INV 3692, MR 1432, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010062239> E.T. 26/01/2022

Dönemin Paris’inde büyük bir etki uyandırmış olan tablo, devrim öncesinde Fransa’nın karışık ortamı içinde yol gösterici bir sanat yapıtı olarak benimsenmiştir. Vatanları uğruna üç kardeşin sonuna kadar savaşmaya yemin etmeleri, çağdaş Fransız toplumuna yöneltilmiş güçlü bir eleştiri olarak görülmüştür. Vatan için edilen bir savaş yeminini konu alan yapıtta, düzenleme bakımından olgun bir neoklasik ifade sunulmaktadır. Bu yeni klasik anlayış, konunun yanı sıra üslûptaki gerçekçilik ve yalınlıkta da görülebilmektedir. Figürlerin gruplandırılışı ve resim yüzeyine paralel sıralanmaları Roma alçak kabartmalarını anımsatan tablonun kompozisyonundaki çizgisellik, yalın ve düzgün sürülmüş boya ve açık seçik ifade biçimi ile dönemin anlayışını yansıtmaktadır (Beksaç, 2000, s. 79; İnankur, 1997c, s. 1934; Tükel, 1997a, s. 428).

Fransa’da neoklasik üslûp, İmparator Napolyon’un David’i desteklemesiyle zaman içinde, saraya özgü ve imparatorluğa hizmet eden bir görünüm sergilemeye başlamıştır. Dolayısıyla bu ülkede neoklasik yaklaşımla üretilen işler monarşiyi öven ya da destekleyen bir içeriğe sahip olmuşlardır. David’in Napolyon tarafından saray ressamı olarak görevlendirilmesiyle birlikte bu etkiler güçlenerek artmıştır (İnankur, 1997c, s. 1934; Şentürk, 2016, s. 169).

Resim 85’de görülen Napolyon portresinde gömülü ayrıntıların dikkatli bir şekilde incelenmesi, David’in XVI. Louis, Robespierre ve Napolyon dönemlerinde bir ressam olarak başarısının anahtarı olan konularını politik olarak güçlü ikonlara dönüştürme yeteneğini ortaya koymaktadır. Napolyon, İmparatorluk Muhafızları topçu piyade albayı üniformasını giymiş, dikey bir tuvalin ortasına yerleştirilmiştir. Hafif kambur omuzları ve yeleşine sokulan eliyle pozu kostümünün resmiyetiyle tezat oluşturmaktadır. Ayrıca manşetleri açık, pantolonu kırıkmış ve saçları dağınıktır. Bu görünüşü, neredeyse sönmek üzere olan titrek mumlar, masanın üzerine saçılmış tüy kalem ve kağıtlar, sabah 4:13’ü gösteren duvardaki saat gibi detayların yönlendirdiği bir izlenimle, Napolyon’un geceyi Napolyon Yasaları’nı oluşturan çalışma odasında geçirdiğini göstermek için tasarlanmıştır.



Resim 85: Jacques-Louis David, *İmparator Napolyon Tuileries'teki Çalışma Odasında*, yak. 1812, 203,9 x 125,1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), Batı Binası, Ana Kat Galeri 56, 1961.9.15, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46114.html> E.T. 26/01/2022

David, Napolyon’un askeri başarısını ima etmek için kılıcı stratejik olarak sandalyeye yerleştirirken, yıldızlı aslanlarla desteklenen devasa yazı masasının üstündeki belgelerin

arasında, yasal reformunun başarısını taçlandıran Napolyon Yasaları'nın bir el yazmasının üzerindeki "Yasa" kelimesinin göze çarpan görüntüsü, idari başarılarını akla getirmektedir. Taht benzeri yaldızlı ahşap sandalyenin kırmızı kadife kaplamalarının üzerine işlenmiş saltanatının sembolü altın arılar ve Bourbon Hanedanının geçmişinin bir kalıntısı olan ve belki de izleyiciye yasama geleneğinin gerekli sürekliliğini hatırlatması amaçlanan, hanedanın amblemi *fleurs de lys* (zambak çiçeği) ile bezenmiş mavi kadife kaplı bir dosya gibi diğer dekoratif detaylar, Fransız mutlakiyetçiliğinin sembolleridir ve Napolyon'un hükümdar olarak gücünü ima etmektedirler. Kompozisyondaki nesnelerin kullanımı ve yerleştirilmesine kadar bütün ayrıntılar Napolyon'u, şafak sökerken, kanun koyucu rolünü asker rolüyle değiştirmek üzere gece çalışmasından, kalemini bırakıp, kılıcını kuşanmak üzere kalkmış olarak göstermektedir (Eitner, 2000, s. 196, 197; "Jacques-Louis David - The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries, 1812", t.y.).

David'in, çalışmasını gerçekte olduğu gibi göstermek için pek çaba göstermediği görülmektedir. İç mekânın bir parçası olarak dikkatli bir gerçekçilikle tasvir ettiği birkaç mobilya parçasının aslında sarayın diğer odalarında yer aldığı bilinmektedir. David, özel odaların daha basit mobilyalarından ziyade resmî buluşmaların yapıldığı *Le Grand Cabinet de l'Empereur*'u (Büyük İmparatorluk Odası) amacı doğrultusunda kendisi tasarlamıştır. Eylemi hayali olan Napolyon'un portresi, dramatik bir kurgu olarak belgesel bir kayıt niteliğinde değildir; resmin düzenlemeleri imparatorun çalışma yerine dayanmaktadır ve nesneler, ne kadar somut bir şekilde ifade edilmiş olsalar da, gerçeklerden ziyade esas olarak sembolik veya düşündürücü özelliktedirler. Bu açıdan David'in bu yapıtı, tarihsel bir tablo niteliği taşımamaktadır. Bununla birlikte, Fransa ile savaş halindeki bir ulusun vatandaşı olan bir yabancı tarafından¹⁹ özel olarak sipariş edilmiş olmasına rağmen, resmî Napolyon propagandasının tüm işaretlerini taşımaktadır (Eitner, 2000, s. 198, 201).

David'in eserinin özgünlüğü, sessiz ihtişamı ile ısrarcı natürmort gerçekçiliği arasındaki dengede, hem resmî portrelerin gösterişliliğinden hem de tür resimlerinin basitliğinden kaçınmasında yatmaktadır. Tarzı ve uygulama biçimi, resmin anlamını güçlü bir şekilde pekiştirmektedir. Gerçekçilik çabasında neoklasik ideallikten vazgeçebilen David,

¹⁹ Tablo, politikacı ve sanat koleksiyoncusu İskoç asilzade Douglas markizi Dük Alexander Hamilton (1767-1852) tarafından sipariş edilmiştir (Eitner, 2000, s. 198, 200).

buruşuk çorapların, açılmamış bir düğmenin, yaldızlı ahşabın parlaklığındaki kırmızı kadife yansımalarının en küçük ayrıntılarını kaydederek, hassas görsel gözlem yeteneğini gözler önüne sermektedir. Resmin odağındaki nesnelerin maddî somutluğu, onlara ikna edici bir varlık kazandırmakta ve bir bütün olarak portreye, aslında olmadığı bir şeyin, doğrudan hayattan alınmış bir tablonun görünümünü vermektedir. Bununla birlikte, bu kendinden emin çağrışım gücü, çevredeki ayrıntıların canlılığının aksine özden yoksun görünen, sunulan ana unsur olan imparatorun başında bir şekilde duraksamaktadır; belki de David'in hafızadan aldığı bu yüze, gözlemlenen yaşamın plastik somutluğunu vermenin zorluğunu yansıtmaktadır (Eitner, 2000, s. 203, 204).

Fransız devrimi ve ilk İmparatorluk döneminin en önemli sanatçılarından olan Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823), üslûbundaki özelliklerden ötürü hem 18. yüzyılın hem de 19. yüzyılın sanat anlayışına bağlanmaktadır. Jacques-Louis David'le aynı dönemde resim yapan Prud'hon, David'in sadık izleyicilerinden olmamış, ustanın tantanalı ve abartılı üslûbundan özellikle uzak durmuş, portrelerinde, alegorik resimlerinde ve kitap süslemelerinde duygusal yanı ağır basan kendine özgü bir anlayış geliştirmiştir (Tükel, 1997c, s. 1524). Sanatçının özgün tavrını şekillendiren biçim anlayışı, daha çok Mengs'e yakınlık göstermektedir (Şentürk, 2016, s. 200). Bu nitelikleriyle David ve öğrencilerinin temsil ettiği üslûba karşı Prud'hon, dönemin tek seçeneğini oluşturmuştur (Tükel, 1997c, s. 1524). Klasik çalışmalarında, kendisini daha katı Romalı veya Spartalı nitelikler gösteren çağdaşlarından ayıran duygusal bir Helen zarafetini tercih ettiği gözlemlenmektedir (Eitner, 2000, s. 324). Antik sanatın zevkine varmış olan Prud'hon, şiirsel bir anlatıma sahip resimlerinin konularını çağdaşları gibi eski tarihçilerden değil, daha çok lirik şairlerden almıştır (Kınay, 1993, s. 145). Resimlerinde ağırlıklı olarak portre ve tarihî konuları betimlediği görülen Prud'hon, 19. yüzyıla geçişte önemli bir yer tutmaktadır. Duygusal anlatımın ön planda tutulan yumuşak anlatımlı zarif bir neoklasik tavır sergilediği üslûbuyla XVI. Louis döneminin (1774-93) sanat anlayışına yaklaşan Prud'hon, derin kişisel duyguları ve dramatik öğeleri vurgulayışıyla Romantizm'e geçiş döneminde bir köprü görevi üstlenmiştir (Şentürk, 2016, s. 200; Tükel, 1997c, s. 1524).

Prud'hon'un Resim 86'da görülen portresinin varsayılan öznesi, varlıklı bir tüccarın o sıralarda on dokuz yaşında olan oğlu David Johnston, koyu mavi bir ceket giymiş, göğüs hizasında, neredeyse önden görünüşte gösterilmiştir. Destansı derecede yakışıklı

olan yüzü, kolalı bir yaka, beyaz bir kravat ve işlemeli bir yeleğin kalkık yakalarıyla özenle sarılmıştır. Sanatsal bir düzensizlik içindeki saçları alnının üzerinde iki uzun bukle oluşturmaktadır. Resim yüzeyine göre olağandışı büyüklüğüyle modelin kafası, vurgulu heykelsi çıkıntıları ve aralarında belirgin olan ağır kapaklı gözleri ve yine belirgin Küpid yayı olarak ifade edilen kıvrımlı dolgun dudaklarıyla öne çıkan pürüzsüz, mermerimsi özellikleriyle güçlendirilmiş etkileyici bir anıtsallık kazanmaktadır. Prud'hon'un portresi, döneminin Fransız resminde, sınıflandırmaya meydan okuyan ayrı bir konuma sahip olmuştur. Sanat eleştirmenleri Goncourt kardeşler, portrenin Prud'hon'u "Fransız ressamların birinci sırasına değil, fakat Fransız Okulu'nun üstüne" yerleştirdiğini belirtmişlerdir. Bu yüksek takdir, özellikle "ruhsal yükselme, ahlaki canlanma, samimi ideallik, dokunaklı güzellik ve gülümsemenin o leziz tuhaflığına" hayran oldukları Prud'hon'un kadın portrelerini de kapsamaktadır.



Resim 86: Pierre-Paul Prud'hon, *David Johnston*, 1808, 54,6 x 46,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), 1961.9.84, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46183.html> E.T. 28/01/2022

Prud'hon'un erkek portreleri arasında istisnai olan David Johnston portresi, kadın portrelerinde de görülen büyük İtalyan ustalarını hatırlatan tuhaflık ve ideallikten bir şeyler yansıtmaktadır (Eitner, 2000, s. 325-328).

Resimlerinde İtalyan sanatçıların, özellikle Leonardo ve Correggio'nun etkileri görülen Prud'hon'un tablolarında figürler saydam ve incelikli gölgelerle sarılmış, bir tür ay ışığıyla tülleenmektedir. Bu niteliklere sahip yapıtlardan biri olan *İmparatoriçe Joséphine* portresi (Resim 87), duygulu imparatoriçeyi bir peyzaj köşesinde, oldukça melankolik bir ruhsallık içinde göstermektedir (Kınay, 1993, s. 145; Şentürk, 2016, s. 200). Modelin duruşuyla sağ yarıda toplanmış olan ağırlık, kapalı kompozisyon içinde kullanılan asimetrik dengeyi oluşturmaktadır. Gökyüzündeki ışığın etkileri ve modelin başının hareketiyle, izleyicinin bakışları sol yarıya yönlendirilerek tüm yüzeyin okunması sağlanmaktadır. Romantik etkiler taşıyan resmin mekânında açık form etkileri meydana getiren monokrom renk armonisi, imparatoriçenin giysisinin beyazlığı ve şalının kırmızısıyla vurgulu bir ifadeye bürünerek modelin kapalı form anlatımını güçlendirmektedir. Güçlü aydınlık alanlar oluşturan idealize edilmiş ışık, Joséphin'in portresini öne çıkartmakta, mekândaki atmosferik etkiler ise dramatik ve buğulu bir hava katarak, soylu ve sakin bir ifadeyle betimlenmiş olan figürün resme durağanlık kazandırmasını sağlamaktadır (Şentürk, 2016, s. 176, 177).



Resim 87: Pierre-Paul Prud'hon, *İmparatoriçe Joséphine*, 1805, 244 x 146 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 701, RF 270, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010066721> E.T. 28/01/2022

Mekândaki atmosferik etkiler dramatik ve buğulu bir hava verirken, idealize edilmiş ışık, güçlü aydınlık alanlar oluşturarak, Joséphin'in portresini öne çıkartmakta, soylu ve sakin bir ifadeyle betimlenmiş olan figürün, resme durağanlık kazandırmasını sağlamaktadır (Şentürk, 2016, s. 176, 177). Konularını Antik Çağ'dan almakla birlikte, kökleri tamamen 18. yüzyıla dayanan bir tarzda resim yapmış olan Prud'hon, Antik Çağ ile kendi yaşadığı çağını, imparatoriçenin, zamanın merkezi duyusuna dokunarak, düşünceli ve dalgın bakışını yönelttiği antika bir vazoda toplamaktadır ("The Empress Josephine", t.y.). Sanatçının uyumlu renk seçimi, kullandığı ışık etkileri, yalın biçim tasviri ve resmin mekânını ele alış tarzı, hem neoklasik tavrını hem de resimlerinin genel karakterini açıklamaktadır (Şentürk, 2016, s. 177).

Fransa resim sanatı ve neoklasik üslûbun temsilcileri arasında Jean-Auguste-Dominique Ingres (1780-1867) önemli bir yer tutmaktadır. Romantizm'in gelişmeye başladığı bir dönemde akademik prensiplere bağlı, belli bir güzellik anlayışına uyan, bununla birlikte özellikle kadın figürlerinde duyumsal nitelikleri de yansıtmış olan Ingres, tam karşıt uçta yer alan Delacroix'yla birlikte döneminin en önemli sanatçısı olmuştur (Tükel, 1997b, s. 818). David'in öğrencisi olan sanatçı, akademik ilkelere bağlı kalmanın yanında, figür yorumunda duygulu bir ifade kullanarak, resimlerinde David'e göre daha yumuşak ve samimi bir atmosfer oluşturmuştur (Şentürk, 2016, s. 200). Öğrencilik dönemi çalışmalarında bile ustasının daha ölçülü klasisizmine karşı bir tepki anlamına gelen şiddetli bir çizgisellik etkileri görülmektedir (Eitner, 2000, s. 276). Çizgiye çok önem veren Ingres'ın hemen tüm yapıtlarında, çizginin biçimleyici gücü klasik bir anlayış içinde tüm açıklığıyla ortaya çıkmaktadır. Bu anlatımcı dış çizgiyle tanımlanmış biçimlerin belli bir güzellik duygusu verme ilkesi, sanatçının hemen tüm sanat yaşamı boyunca geçerliliğini korumuştur (Tükel, 1997b, s. 819).

İdeolojik temelinde güzellik ideası yatan Ingres, berrak neoklasik üslûbu, resimde mutlak uyum ve dengeyi bulmak için kullanmış, dönemin ideal güzellik anlayışıyla biçimlenen duygulu figürlerini, günlük yaşam sahneleri içinde sade ve yalın bir anlatımla yansıtmıştır. Biçimlerin alt yapısını oluşturan desene büyük önem vermiş olan sanatçı, rengi ve ışığı desenin hizmetinde kullanmıştır. Kendisini öncelikle bir çizim ustası olarak nitelendiren yüksek desen kabiliyetine sahip sanatçı, doğada gözlemlediği formları, doğaya sadık kalarak, formlara fazla el atmadan, onları emaye gibi ince, parlak renkli boya katmanlarıyla doldurarak, klasik idealler ışığında tuvaline aktarmıştır

(Krausse, 2005, s. 53; Şentürk, 2016, s. 200, 201). Ingres, antikiteye ve özellikle Raffaello'ya bağlı bulunduğunu sık sık ifade etmiş olmakla birlikte, gerektiği zaman, eğrilerin uyumu ve uyumlu hatların vücut konturlarını belirtmesi için, figürlerini deforme etmekten ve vücut çizgilerini abartmaktan çekinmemiştir. Sanatçının, kompozisyonlarının kurulmasında klasik ölçü ve dengeyi bu yolla sağladığı görülmektedir (Kınay, 1993, s. 147; Turani, 2010, s. 505). Ingres'ın 15. yüzyıl ressamlarının kuru çizgilerine olan hayranlığı, klasik bir anlayış içinde çizginin güçlü bir anlatım aracı olarak kullanılışı, üstün desen disiplini, başta Degas ve Picasso olmak üzere modern dönemin birçok sanatçısını da etkilemiştir. Degas erken döneminde, sanatçının akademik anlayışını sıkı bir biçimde uygulamış, kompozisyonlarının kuruluşundaki geometrik düzenlemeleri ise Picasso'ya yol gösterici olmuştur (Turani, 2010, s. 505; Tükel, 1997b, s. 819).

David'in elinde devrimci meziyetlerin ve ideallerin taşıyıcısı ve ifadesi olan Neoklasisizm'in berrak form biçimi, Ingres'da başka hiç bir amaç taşımayan saf ve görkemli masalımsı bir güzellik yansımaya dönüşmüştür (Krausse, 2005, s. 53). Daha çok portre ve nüleri bulunan sanatçının, Doğu kültürüne özgü (oryantalist) mekânlar ve nesnelerle de kurguladığı resimlerinde, günlük yaşama dair konuları neoklasik estetiği koruyan bir tavırla yansıttığı görülmektedir (Şentürk, 2016, s. 201). Delacroix tarafından temsil edilen romantik anlayışa karşı klasik resim anlayışının ahenkli hatlarına daima bağlı kalmış olan Ingres'ın, uzak diyarların bilinmeyen hayatlarına duyduğu ilgi, bir anlamda onun romantik eğilimini de yansıtmaktadır (Turani, 2010, s. 505; Tükel, 1997b, s. 819).

Tüm hayatı boyunca akademiden hoşlanmadığı ve Salon sergilerinden nefret ettiği için, kariyerinin ancak son bölümünde Fransız Akademi'si tarafından kabul edilmiş olan Ingres, yanlış bir yönlendirilmeyle tutucu olarak algılanmıştır. Yapıtları onu kendine özgü cesur bir üslûpçu olarak ilan etse de, sanat tarihinde uzunca bir zaman bu haliyle yer almıştır. Ancak çizgi ve rengin zor armonilerine, ilişkilerin şiirselliğine ve formun matematiğine dayanan bir güzellik idealine olan kararlılığı, ona sanat tarihinde ayrı bir yer sağlamaktadır (Eitner, 2000, s. 278). Sonradan sanat tarihine genel olarak akademik geleneğin en güçlü savunucusu olarak geçen Ingres, bu yönüyle bağımsız resmin haber vericisi olarak görülmektedir (Turani, 2010, s. 562; Tükel, 1997b, s. 819).

Ingres'in yakın arkadaşı ve etkili hamisi Charles-Marie-Jean-Baptiste Marcotte d'Argenteuil (1773-1864), Resim 88'de sol dirseğiyle kırmızı bir kumaşla kaplanmış bir masanın üzerine yaslanmış, özelliiksiz, gri-yeşil bir arka planın önünde dururken gösterilmiştir. Koyu kahverengi bir ceket üzerine, pelerinli ve siyah kadife yakalı, kalın mavi bir palto giymektedir. Marcotte d'Argenteuil'in unvanı aldıktan sonra, bitmiş tabloya, muhtemelen Ingres'in kendisi tarafından sonradan eklenen *Commandeur Légion d'honneur* (Şeref Nişanı) rozeti, sanki düğme iliğine zorla takılmış gibi oval bir şekle bürünmüş halde yakasında görünmektedir. Parlak sarı yeleşin üst kısmı, Marcotte'un beyaz gömleği, siyah kravatı ve kolalı kalın yakasını çevrelemektedir. Saçları sanki rüzgâr esiyormuş gibi dalgalı, serçe parmağı ise tek bir dar yüzük ile süslenmiştir.



Resim 88: Jean-Auguste-Dominique Ingres, *Marcotte d'Argenteuil*, 1810, 93,7 x 69,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), Batı Binası, Ana Kat Galeri 56, 1952.2.24, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.41607.html> E.T. 29/01/2022

Yanındaki masada altın püsküllü bir bikorn şapka yatmakta; ceketinin altında ise altın bir köstekli saat askısı ve anahtar asılı durmaktadır. Marcotte'un gerçek halinden biraz daha büyük olan ve ağır giysilerle örtülmüş gövdesi, tuvalin üzerine yerleştirilmiş, izleyiciyi yukarıdan seyreden ve portrenin resmiyet ve mesafe havasına katkıda bulunan

başı için geniş ve masif bir taban oluşturmaktadır. Hacimli elbise kolunun içindeki sol kol ve bu kolun etli, biraz kayıtsız eli öne doğru itilerek, arkasında büstün yükseldiği, peş peşe gelen palto, ceket, yelek ve kravattan çıkan ve sonunda kolalı keten bir yaka içinde sarmalanmış çıplak yüzünü ortaya çıkaran bir ön plan alanı meydana getirmektedir. Yüze, soldan düşen, burun ve yanak boyunca güçlü gölgeler oluşturan ışıkla keskin bir biçim verilmiştir. İri, sonuna kadar açılmış gözler resmin sağ yönüne doğru bakmakta ve sanki huzursuz bir düşünce içindeymiş gibi odaklanmamış görünmektedir. Hafifçe kasılmış kaş, hafifçe genişlemiş burun deliklerinin altındaki küçük ağız ve köşelerden aşağı dönük dudaklar, yüze asık suratlı olarak okunabilecek bir ifade vermektedir. Bu biçimiyle Ingres, arkadaşının alışlagelmişin dışındaki fizyonomisini çarpıcı biçimde bireysel olarak gördüğü ciddî nesnelliğini aktarmıştır (Eitner, 2000, s. 279, 280).

Ingres'ın bu dönemde yaptığı birkaç portreden Marcotte'un ki, sadeliğiyle en ciddî Romalı tarzında görünen olmuştur. Arka planın sadeliği, kasvetli, çok katmanlı ağır giysiler kuşanmış kostümü içinde modelin heybetli ihtiyatlılığı, Marcotte'u, daha erişilebilir ve modaya uygun meslektaşlarından belirgin bir şekilde ayırmaktadır. Lorenz Eitner'in aktardığına göre (2000, s. 282) portrenin Raffaello'dan göndermelerle dolu olduğuna değinen sanat tarihçisi Colin Eisler, modelin bireyselliğine uygun bir tutum ve duygu arayışında ise Bronzino'nun niteliklerini taşıdığını ifade etmektedir. Düz ve kasvetli bir arka plana karşı erkeksi kostümünün sert veya nötr tonlarına rağmen, resmin takdire şayan bir renkte olduğu gözlemlenmektedir. Yüzün yanındaki keten kumaşta ve sarkık elin üzerindeki manşetin kenarındaki beyaz vurgular, koyu tonlu toplulukla şaşırtıcı bir uyum içinde yansımaktadır. Kestane rengi kostümü ve sarı yeleği kaplayan mavi paltosunun bol kıvrımları, sıcak ve ciddî bir uyum içinde birleşmektedir. Alt yeleğin açıklığındaki yüksek kravatın siyah vurgusu ile gri-kahve örgülü siyah bikorn şapkanın uzandığı masa örtüsünün kırmızı vurgusu arasında mükemmel bir uyumun varlığı, Ingres'ın başarılı renkçiliğinin bir göstergesidir. Portre, kendine özgü ifade gücünü, gergin bir şekilde kontrol edilen tasarımından daha az olmayan, renklerinin bastırılmış zenginliğinden almaktadır (Eitner, 2000, s. 282).

Neoklasik resmin değişik kolları arasındaki büyük farklar göz önünde bulundurulduğunda Neoklasisizm'in kendi içinde bütünlüklü bir sanatsal akım olduğunu söylemek güçleşmektedir. Neoklasik resim, daha ziyade Barok ve Rokoko'ya

karşıt akımların geniş çeşitliliği içinde yer alan doktrinlerden bir tanesi olmuştur. Ingres'ın resim anlayışı bir süre sonra, Fransız romantiklerinden Gericault ile Delacroix'nın yeni barok üslûbuna karşı bir kutup oluşturmuştur.

18. yüzyılın sonunda sanat, kendi içindeki bütünlüğünü tamamen kaybetmiş, bu dönemden sonra sanat akımları birbirlerine paralel doğrultuda gelişim göstermişlerdir. Neoklasisizm'le neredeyse aynı dönemde, duyguyu idealize edilmiş biçimler aracılığıyla ifade etmeye çalışarak aklın önüne koyan yepyeni bir akım ortaya çıkmıştır. Her ne kadar iki akım birbirine zıt gibi görünmüş olsalar da, aynı madalyonun iki yüzü gibi olmuşlardır. Sanat, kendini artık bütün bağlarından koparmış, ifadenin öznelliğini ve içeriğin bireyselliğini yazılı olmayan bir anayasa haline getirmiştir (Krausse, 2005, s. 53).

3.7.2. Romantizm Dönemi Portre Resmi

Romantizm, 19. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da, önce Almanya, Fransa ve İngiltere'de ortaya çıkmış, ardından birçok Avrupa ülkesinde yayılarak, edebiyat, müzik, felsefe ve sanatı derinden etkilemiş entelektüel bir akımdır. Batının yaşam ve düşünüş biçimini dönüştüren en kapsamlı akım özelliğini taşıyan Romantizm'in, diğer sanat akımları içinde dünyayı en çok etkileyen akım olduğunu söylemek mümkündür (Berlin, 2004, s. 20; Özgenç Erdoğan, Ertop ve Özdemir, 2020, s. 176). Isaiah Berlin (2004, s. 23), romantik akımın kökten ve dev boyutlu bir dönüşüm oluşturduğu ve ondan sonra artık hiçbir şeyin eskisi gibi olmadığı savını ileri sürmektedir.

“Klâsik uygarlığın eski temellerini sarsmak pahasına, XVIII. yüzyıldan itibaren, hümanizma ve gücü sınırsız usu tartışma konusu yapan büyük akıma “Romantizm” adı verildi. Hiçbir alan, hiçbir ülke bu akımın etkisinden kurtulamadı. Avrupa'da, düşünce yaşamında, felsefe, sanatlar, toplum, gelenek ve görenekler, toplumsal ya da siyasal devrimlerde çok önemli bir rol oynadı ve bütün bilim dallarını etkiledi.” (Claudon, 1988, s. 7)

Kökleri 1750'lere kadar giden ve 19. yüzyıl boyunca etkisini sürdüren Romantizm, adını Orta Çağda Fransız dilinde söylenen şarkı, öykü ve söylenceleri Latin şarkı, öykü ve söylencelerinden ayırmak için kullanılan “romans” teriminden almaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 640; İnankur, 1997c, s. 1575). Bununla birlikte bir türlü tanımlanamayan bir kavrama başka bir kelime bulunamadığı için “romantik”

kelimesinin benimsenmiş olduğu da, dönemin yazarları tarafından belirtilmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 640).

Ortaya koyduğu ilke ve idealleri Batı medeniyetini temelden şekillendirmiş olan Romantizm hareketinin ideal bir toplum düzeni kurma hayalleri, onu diğer sanat akımları arasından ayıran en önemli niteliğini oluşturmaktadır (Kocadoru, 2015, s. 1). Genel olarak klasisizme, sanayi devrimine, doğanın bilimsel rasyonalizasyonuna ve kendinden önceki akıl çağının ve aydınlanmanın aristokratik siyasî ve toplumsal düzenine bir tepki olarak doğduğu kabul edilen akımın ortaya çıkışında, dinî, felsefi ve edebî çalışmaların (İnankur, 1997c, s. 1575) yanı sıra, Fransız devriminden sonra oluşan sosyal, siyasal ve düşünsel yapının da büyük ölçüde etkileri olmuştur (Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 176).

“Romantizm, 18. yüzyıl aydınlanmanın mekanik akılcılığına; onun insan duygularını, hayal dünyasını önemseyen, bütün bunların gelişmekte olan burjuvazinin ekonomik çıkarlarının belirlediği piyasa çarkına teslim edildiği kaba çizgisel ilerleme anlayışına derin bir tepki olarak çıkmıştır. Bu tepki ile bağlantılı, 19. yüzyılın başlarında Devrim dalgasının geri çekilmesiyle edebiyatta görülen dinsel canlanma, duygu ve sezgiye yüklenen yeni vurgu, yaygın bir Gotik ve ortaçağ uygarlığı çılgınlığı ile birleşmiş bir özgünlük ve imgelem kültürü, Aydınlanma Yüzyılı ve onun estetikte karşılığı olan Neoklasizmin kuru, donuk entelektüalizmine karşı, büyük bazen akıl karıştıracak ölçüde karmaşık olan tepkinin bir parçasıdır.” (Ulusoy, 2019, s. 139)

Devrimin ortaya koyduğu eşitlik, özgürlük ve kardeşlik ilkelerine bağlanan umutların gerçekleşmeyeceğinin giderek anlaşılmasıyla birlikte, devrimi takip eden yıllar içinde, toplumun kafasında yine yeni düşünce ve anlayışlar oluşmaya başlamıştır. Bireye yüklenen öncelik ve insanın özgür ancak toplumsal sorumluluğunun da bilincinde olarak yaşaması gerekliliği gibi, aydınlanmadan sonra insanlığın yeni ideallerini meydana getiren ve sanatta Neoklasisizm ile kendini göstermiş olan düşünce ve ilkeler artık akıllara hiç silinmeyecek şekilde yerleşmiş, insanın öznel duyguları sanatta ön plana çıkmıştır. Bununla birlikte neoklasiklerin dünyayı kavramak için kullandıkları akılcı ve serinkanlı bakış açısının karşısına duygu ve bu duygunun doğurduğu bireysel bir düş gücü çıkmıştır. Klasik sanatın biçimciliğini, entelektüel disiplini ve kontrollü yapısını reddeden yeni anlayışın öncülüğünü öznel duygu dünyası ve sezgi

oluşturmaktadır. 19. yüzyılın başlarında bu özellikleri taşıyan birçok yeni üslûp ortaya çıkmıştır. Her biri ulusal karakterlerden kaynaklanan bu anlayışlar “Romantizm” ana başlığı altında toplanmaktadır (Krausse, 2005, s. 56). Sanatta bir üslûp devresi olarak değil, bir akım olarak kabul edilen (Turani, 1975, s. 112) Romantizm, ortaya çıktığı çağının durumuna veya sürekli olarak değişen durumlara verilen sonsuz sayıda bireysel tepkidir. Tek bir romantik tavır olmadığı gibi romantik fikirlerin çeşitliliği de tek bir formül altında toplanamamaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 640). “Romantizm, sekülerleşmesiyle büyüü bozulan dünyanın karşısına bir şeyler koymak isteyen, iki yüz yıldır sonu gelmek bilmeyen arayış hareketlerinden biridir” (Safranski, 2013, s. 11). Bundan dolayı bir tek Romantizm’den söz etmek, onu belirli bir zamanın ve mekânın içinde sınırlandırmak da imkânsız olmaktadır. Batının yaşadığı ve Romantizm’in felsefesinin temellerini meydana getiren sosyal ve siyasî olaylar ve olgulara yol açan büyük bunalım veya devrimler, birçok Avrupa ülkesinde değişik zamanda ve şekillerde meydana gelmiş ve her ülke, kendi ulusal kişiliklerine, tarihî, siyasî ve toplumsal koşullarına göre bu olaylar karşısında değişik şekillerde tepki göstermişlerdir (Claudon, 1988, s. 12-13).

Romantik tutumların tek bir üslûbun gelişmesinin önüne geçtiği akım, bünyesinde barındırdığı türlü karmaşıklıklar ve belirgin çelişkiler içinde, esas itibarıyla tanımlamalardan uzak kalmaktadır. Romantizm ne basitçe eski üslûplara karşı bir tepki olmuştur, ne de doğrudan onlardan gelişmiştir. Daha ziyade Neoklasisizm’in dingin merkezinden bir dizi bireysel üslûpla birlikte yayılmıştır. Dolayısıyla Neoklasisizm’in ve Romantizm’in ilişkisi, Gotik ile Rönesans veya Barok ile Rokoko arasındaki ilişkiden çok farklı gelişmiştir. Romantizm, Neoklasisizm’i tamamen reddetmemiş, ancak parçalara ayırarak, neoklasik kuramda saklı fikirleri bağımsız bir şekilde geliştirmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 642). Her ne kadar birbirine zıt gibi görünseler de her iki akım aslında aynı madalyonun iki farklı yüzünü yansıtmışlardır (Krausse, 2005, s. 53). Zaten daha öncesinde David, Ingres ve Prudhon gibi neoklasik sanatçılarda da romantik eğilimler görülmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 642; ayrıca bkz. Kınay, 1993, s. 147; Şentürk, 2016, s. 200; Turani, 2010, s. 505, 510; Tükel, 1997a, s. 428, 1997c, s. 1524). Yeni akım bir devrim olarak kabul edilmiş, ancak bir isyan olarak görülmemiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 642).

Hayat ilişkilerinin tamamen parayla ölçüldüğü ekonomik bir dünya yapısının yıkıcı etkilerine karşı hassasiyet göstermek gerektiğini savunmuş olan romantikler, geçmişe, hatta eskiye ait olan her şey karşısında büyük bir hürmet ve duyarlılık göstermişler, ayrıca soyut düşüncenin egemenliği karşısında da duyguyu vurgulamak gerekliliğini öne sürmüşlerdir. Henüz yönetilip düzene sokulmamış yabani bir düşünce olarak algıladıkları romantik duygunun, yaşamın içerdiği gizemi algılayabilen bir sezgiye sahip olmak ve bilinçaltındakini keşfetmekte yattığına inanmışlardır. Uzak felsefelere ilgi duymuş, mitos ve dinlere estetikle yaklaşmış olan Romantizm Dönemi düşünür ve sanatçıları, aydınlanma döneminin yücelttiği rasyonalizme tepki göstermiş olmalarına karşın, her aklı başında insan gibi rasyonel bir anlayışa sahip olmuşlardır, ancak rasyonel olmayan, yani aklın algılayıp kavrayabileceklerini aşan şeylere ise, özellikle estetik sebeplerden dolayı değer vermişlerdir (Safranski'den aktaran Çağlar, 2013, s. 41). Romantizm, başka birçok şey olmanın yanında, dinin estetik araçlarla devamı niteliğini taşımaktadır (Safranski, 2013, s. 11).

“Bu şekilde dinle de ilgilenirler, ama daha ziyade estetik sebeplerden dolayı. Romantizm, dini duyarlılığın estetik araçlarla devam ettirilmesidir. Burada estetik olan, oyun ile, zevk alınarak yapılan anlamındadır -akidelere tümüyle inanmak zorunluluğu yoktur. Romantik düşünürler için din, genelde vahiyle değil, tasavvur gücüyle ilgilidir. Dinler, insan düşüncesinin muazzam icatlarıdır -Romantik düşünürler bunu böyle görüyorlardı...” (Safranski'den aktaran Çağlar, 2013, s. 41)

Romantikler doğayı, sanayi devrimi karşısında sığınılması gereken, gizemlerle dolu bir liman olarak görmüşlerdir. Her şeyden önce modern uygarlığın bir eleştirisi olan Romantizm, “[u]ygarlığın gözleri kör edencesine sürekli ışık tutan, aydınlatan zihnine karşı, dünyayı karartarak aydınlatma çabası” olarak kabul edilmiştir (Sarıalioğlu, 2019, s. 169). Sanayileşmeyle birlikte toplumun değerlerinin korunmasına yönelik bir çaba içine girilmiş ve bu çabanın doğurduğu umutsuzlukla yabancılaşma olgusu dramatik bir hal almıştır. Romantikler sanatı, yozlaşmış yaşam ve bu yaşamın doğurduğu kötülüğe tahammül edilebilecek ve karşı koyabilecek tek araç olarak görmüşler, sanatı ve yaratıcılığı din kadar kutsal kabul etmişlerdir. Sanatçı da bir deha olarak sıradan olan her şeyden kendini sıyrıp tarihteki yerini almaya başlamıştır (Kocadoru, 2015, s. 23; Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 176). Bir yönüyle de günümüzün modern sanat anlayışına

geçilmesinde bir tür köprü işlevi üstlenmiş olan Romantizm, modern sanatın başlangıcı olarak da kabul edilmektedir (Baudelaire, 2014, s. 97; Yılmaz, 2013, s. 31). Besim F. Dellaloğlu (2010, s. 10) Romantizm'i bir erken Modernizm olmanın yanı sıra, en erken Modernizm eleştirisi olarak da tanımlamaktadır. Bu ifadeyi destekler mahiyette, Romantizm'in, ekonomik ve olgucu (pozitivist) ruhun üstünlüğünün karşısında Modernizm'e karşı itirazı ölçüsünde bir direniş hareketi olduğunu ifade eden Alman filozof Rüdiger Safranski, hareketin kendisinin de özgür bireysellik fikrinden doğmuş olması dolayısıyla son derece modern olduğunu da belirtmektedir (Safranski'den aktaran Çağlar, 2013, s. 43).

Resimlerinde ölümlü ve geçici hayatın insana verdiği acıları, yalnızlığı ve doğaya özlemi yansıtan Alman romantiklerinin tetiklemiş olduğu romantik akım, yaratıcı hayal gücünü bütün sanatların itici gücü ilan eden edebiyatçılar ve felsefeciler tarafından başlatılmış ve yaygınlaştırılmıştır. Alman sanatçılar, yaşanan toplumsal krizler karşısında kendi iç dünyalarına çekilmiş, bu krizlere duygularına sığınarak tepki vermişlerdir. İnsanların kendileriyle ve dünyayla barışık yaşadıklarını düşündükleri oldukça uzak bir geçmişte kalan eski günler karşısında derin bir hasret duymuşlardır (Krausse, 2005, s. 56, 57). Bireyin bu iç dünyası ve ruhsal durumu Romantizm'de kavuşulmayana hasret ve ideal olana özlem olarak yansımış, gidilmesi zor ve varılması güç olan yerlere duyulan hasret ve özlem, yüce olanda kendini göstermiştir (Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 176). 18. yüzyılın ortalarında sanayi devrimi, aydınlanma ve rasyonalizme ilk tepkilerin verildiği Alman Romantizmi, “erken” ya da “Ön Romantizm” diye adlandırılan Romantizm'in ilk dönemlerini oluşturmaktadır. Fransa'da, Rousseau'nun da etkisiyle, toplumsal bir eleştiri ve bir devrim olarak görülen Romantizm, İngiltere'de ise daha çok estetik bir hareket olarak algılanmıştır. Alman kültüründe, Romantizm'in kültür olgusu üzerinde oynadığı rol, çok daha derin etki ve izler bırakmıştır. Alman Romantizmi'nde geçmişe, eskiye ait olan her şey karşısında büyük duyarlık ve saygı gösterilmesi, Almanların Romantizm'i bir yaşam biçimi haline getirmelerine yol açmıştır. Bu durumdan dolayı Safranski, genel olarak Romantizm'in bir Alman meselesi (*eine deutsche Affäre*) haline geldiğini kabul etmektedir (Safranski'den aktaran Çağlar, 2013, s. 41).

“Romantizm, bir dönemdir; romantiklik ise bu dönemle sınırlı olmayan tinsel bir tutumdur. Bu tutum romantizm döneminde en mükemmel ifadesini bulmuştur, ama

bununla sınırlı değildir; romantiklik bugüne kadar sürmüştür. Sadece Almanlara özgü bir olgu da değildir, ama Almanya’da özel bir biçim kazanmıştır, öyle ki Alman kültürü yurt dışında bazen romantizmle ve romantiklikle özdeşleştirilir.” (Safranski, 2013, s. 10)

Romantizm akımı, sınırsız bir güç olarak aklın kullanılmasını, kaygının, coşkun, duygunun ve hayal yoğunluğunun en üst düzeyde yaşanmasıyla, sanatta ve edebiyatta yeni anlayışların temellerin atılmasına, yeni yaklaşım biçimleri olarak hayata geçirilmesine çalışmıştır (Gök, 2017, s. 42). Bu anlayış doğrultusunda yurtseverlik, geçmişe özlem, özgürlük, ütopya, duygusallık, heyecan, doğa sevgisi gibi konuları işlemiş olan romantik sanatçılar, özlem ve hayallerini hür bir şekilde anlatabilmek için, kendi iç dünyalarını ve kişiliklerini eserlerine yansıtmışlardır (Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 177). Johann Gottlieb Fichte’nin (1762-1814), Alman romantik felsefede “doğa” kavramını karşı karşıya getirdiği “ben” ve “ben olmayan” kavramlarını tartışmaya açarak, Romantizm’in temelini oluşturan öznel yaklaşım, yaratıcılık, deha ve iç dünya kavramlarının oluşmasını sağlayan kuramını geliştirmiştir. Böylece en büyük değer, “Ben” ve “birey”in öne çıkmaya başlamasıyla sanatsal yaratıcılık olmuş, bu olgu da, romantiklerin kendi dışlarında ararken iç dünyalarında buldukları duyguda kendisini ifade etmiştir (Kocadoru, 2015, s. 22, 23). Romantizm, düşünsel anlamda ortak bakış açılarını paylaşmakla birlikte, sanatçılar kendi aralarında üslûp ve konu açısından birbirlerinden bağımsızlaşarak, biçimsel farklılıklara sahip olmuşlardır (Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 176).

Aydınlanmanın rasyonalizmine şiddetle karşı çıkan düşünürlerin fikirlerinden etkilenen ve dünyayı bir bütün olarak kavramak isteyen Romantizm sanatçıları, geleneksel sanat dalları arasındaki sınırların aşılması ve bütünlüklü tek bir sanat eseri meydana getirilmesi gibi konuları amaç edinmişlerdir. Dünyanın bir matematik problemi olmadığını, dolayısıyla yalnızca akılla kavranması mümkün olmayan bir şok gizem ve sırlarla dolu olduğunu ifade eden sanatçılar, dünyanın yalnızca duygu dünyamıza hitap eden bir yaşantılar bütünü olarak ele alınması gerektiğini savunmuşlardır. Her şeyden çok hayal gücüne, sezgilere ve yaratıcılık yeteneğine çok önem vermiş, sanat eserinin iç sesin bir ifadesi haline geldiğini belirtmişlerdir. Romantik doğa felsefesini kendilerine rehber kabul eden ressam, kendi sezgilerinin dışında hiçbir şeye güvenmeyerek dünyanın sırlarını çözmeye çalışmışlardır. Buna karşın ortaya koydukları bu yeni

önceliklerle doğayı incelemeyi ihmal etmemiş, aksine akademik geleneklere de bağlı kalmışlardır (Krausse, 2005, s. 57).

Kendilerinin dünyanın ruhunun bir parçası olduklarını kabul eden romantik sanatçıların en sevdikleri tür, manzara resmi olmuştur (Krausse, 2005, s. 57). Manzara resmi, ilk defa romantik dönemde, yüzlerce yıl boyunca figürlü konulara fon görevi yapan bir çevre olmaktan çıkıp, figür resminin önüne geçmiştir. İzleyicinin akıl gücü ve duyguları üzerindeki etkisi açısından ele alınan romantik hareketin temel özelliklerinden biri olan doğanın yansıtıldığı manzara resimleri, izleyiciyi kendi iç dünyalarını incelemeye ve onların kendi duyguları üzerinde bıraktıkları etkileri çözümlemeye ve açıklamaya yöneltmiştir (İnankur, 1997c, s. 1575). Manzara resmi de böylece, aynı zamanda insanın bizzat içinin resmi halini almıştır (Turani, 2010, s. 501). Sanatçıların gözünde doğa, özellikle siyasal açıdan oldukça çalkantılı olan Almanya’da insanın acizliği karşısında hem bir sonsuzluk ve özgürlük simgesi hem de ruhun bir aynası olarak görülmüştür. Modern sanatın da çıkış noktalarından biri olan resmin salt resimden başka anlamlara sahip olabileceği ve görünenden daha derin bir şeyleri ima edebileceği gerçeği, ilk kez Romantizm akımının yapıtlarında olanca çıplaklığıyla ortaya çıkmıştır (Krausse, 2005, s. 57, 59). Romantik resim, her şeyden önce, bir ekolden çok, doğayı ve insanı, önceki yüzyıllarda hâkim olan tavır karşısında, yeni bir biçimde kavrayışın sanatsal alanda uygulanması olmuştur (Pillement ve Noisette de Crauzat, 1988, s. 35). Portre resmi ise, daha çok manzara resimlerinin yapıldığı Romantizm resim sanatında, dramatik ve melankolik görüntülerin yansımaları olarak uygulanmıştır (İskender, 1997, s. 1505).

Klasik bir resim anlayışına da sahip olmakla birlikte, konulara yaklaşım şekli ve biçimle renk kullanımı açısından Eugène Delacroix (1798-1863), Romantizm’in en güçlü temsilcilerinden biri olmuştur (Tükel, 1997a, s. 438). Delacroix, resimlerinde tarihî ya da edebî konular seçmiş, çağdaş dünyadan aldığı konular arasında ise Kuzey Afrika gibi yabancı kültürlerin yaşantılarını da, repertuarında önemli bir yer tuttuğu oryantalist bir üslûpla betimlemiştir (İnankur, 1997c, s. 1579; Kınay, 1993, s. 159). Şair ruhlu, olgun, hoşgörülü bir kişiliği olan Delacroix, sanatı mutluluk için bir araç olarak görmüştür (Turani, 2010, s. 509).



Resim 89: Eugène Delacroix, *Otoportre*, 1837, 65 x 54,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 942, RF 25, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059698> E.T. 12/02/2022

Bütün bu yapıtlarında akılda kalan dinamik, fakat oldukça dengeli bir ifade tarzı dikkat çekmektedir. Yaratıcılığın, doğanın sanatçı tarafından görülmesi, düzenlenmesi ve biçimlenmesinden ibaret olduğunu kabul eden Delacroix'ya göre sanatın esası, özgürlüğe dayanmaktadır. Sanatçının doğrudan doğaya ve gerçeğe bağlanmakla gücünü yitireceğini ifade eden Delacroix, sanatçının gözünün önündekini, kendi düşüncesine göre değiştirmesini doğru bulmuştur (Turani, 2010, s. 509). Doğadaki renkleri çok iyi gözlemlemiş olan Delacroix, renkçi bir anlayışa bağlı olmuştur. Yavan bulduğu desenin egemenliği içindeki klasik anlatımın karşısına müthiş bir dinamizm ile renkten yola çıkılarak kurulmuş kompozisyonlar koymuştur. Rengi, kompozisyon öğelerinin birbirleriyle sıkı bir ilişki içinde olmasını sağlayan bir düzende, rahat ve coşkun hareketlerle tuvale aktarmış, çizgiyi bile renklendirmiştir (Krausse, 2005, s. 62; Turani, 2010, s. 510). Rengin resimde başlı başına bir değerinin olduğunu ilk fark eden sanatçı olarak görülen Delacroix, renk gözlemlmelerine dayanarak kendi renk teorisini geliştirmiştir. Araştırmalarından elde ettiği en önemli sonuçlardan birisi, zıt ana renklerin karıştırılmasıyla ince ara tonların elde edildiği olmuştur. Renklerin parlaklığını, ince farklarla ayrılan aynı rengin farklı tonlarını yan yana getirerek

artırmayı başarmış olan Delacroix, yalnız resmin unsurlarıyla yapıtlarına hareket ve dinamizm katmıştır. Çok geçmeden ortaya çıkacak olan açık hava ressamlığının temellerini oluşturacak olan bu bulguları, izlenimciler tarafından bir süre sonra büyük bir heyecan ve merakla okunmuş ve uygulanmıştır (Krausse, 2005, s. 62). Resimlerinde, koyu ve çarpıcı renk zıtlaşmaları aracılığıyla, sakin ve durgun bir atmosfere sahip sahnelerde bile, renklerin ve ışığın kullanılışı çok canlı ve çarpıcı bir etki sağlamaktadır. Yapıtlarındaki hareket ve renklerin canlılığıyla doğrudan göz alıcı bir etki sağlamayı başaran ressamın insan ögesine vermiş olduğu ıstırap, şaşkınlık ve korku gibi ifade biçimleri, romantik duyumu etkili bir şekilde yansıtmaktadır (Beksaç, 2000, s. 83).

Resim sanatının 19. yüzyılda en etkili ve üretken ressamlarından biri olan Delacroix, sanat teorileri üzerine yazdığı pek çok yazısında sanatta hiç bir zaman eskimeyen ve değerini kaybetmeyen güzellik ülküsüne yönelme gerekliliğini vurgulamış, hayal gücü ve tutkunun ise sanatçıyı sanatçı yapan iki şey olduğunu savunmuştur. Romantizmin sonsuzluk ideali ile klasisizmin mükemmellik ülküsünün birbiriyle kolay kolay uzlaşmayacağına farkında olan Delacroix, bu çelişkiyi resimlerinde de yansıtmıştır (Krausse, 2005, s. 61). Hiç istemediği halde, Ingres'in mükemmeliyetçi, mesafeli ve soğuk klasik tarzıyla zıt görüldüğünden, Fransa'da romantik akımı temsil eden en başarılı ressam olarak kabul edilmesine rağmen, klasisizmden izler de bulunan eserleriyle, romantik düş âlemine yeni açılımlar kazandırmış olan Delacroix, gelecek kuşaklar üzerinde önemli bir anlatım ve renk ustası olarak derin etkiler bırakmıştır (Beksaç, 2000, s. 83; Krausse, 2005, s. 61; Tansuğ, 2004, s. 194). Somut resim anlayışına veda eden 20. yüzyılın bütün sanatçılarına, yapıtları ve renge bağımsız bir anlam veren renk kuramıyla yol gösterici olmuştur (Krausse, 2005, s. 62).

Delacroix'nın en tanınmış eseri olan *Halka Yol Gösteren Özgürlük* (Resim 90), toplumsal ve politik sanatın en önemli örneklerinden birini teşkil etmektedir (Beksaç, 2000, s. 83). 1830 devrimini anlatan resimde, daha önceki yapıtların ateşli romantizminin yerine, daha ağırbaşlı bir tavır ve sessiz yoğunlukta renkler kullanılmıştır (Eitner, 2000, s. 219). Tek ve gerçek bir önderi olmayan ayaklanmanın en etkili anını seçmiş olan Delacroix, halkın gerçek önderinin "Özgürlük" olduğunu ifade etmektedir. Delacroix'nın bu özgürlük ideası, klasisizmdeki gibi soyut bir kavram olarak resmedilmemiş, tuvalin merkezine yerleştirilen, bir elinde bayrak, diğer elinde süngülü

bir tüfek tutan ve barikattan ortaya çıkan bir kadın figüründe somut bir biçiminde cisimleştirilmiştir (Krausse, 2005, s. 61; Tükel, 1997a, s. 438).



Resim 90: Eugène Delacroix, *Halka Yol Gösteren zgrlk*, 1830, 260 x 325 cm, Tuval zerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 700, RF 129, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010065872> E.T. 12/02/2022

Oldukça hareketli olan yapıtta, barikattaki kargaşaya alegorik bir yapaylıktan ziyade bir gerçeklik yansıması verilerek, abartılı ya da sahte bir ihtişam olmayan şiirsel bir etki sunulmaktadır (Eitner, 2000, s. 219). Rahat fırça kullanımı ve renklerin canlılığı Delacroix'nın yapıtlarına olağanüstü bir gerçeklik katmıştır. Heyecanın dozunu ve hareketi artırmak için resimlerinde açık-koyu kontrastları kullanmış olan Delacroix'nın, bilinçli olarak zıt, ancak tamamlayıcı renk kontrastlarını da tercih ettiği görülmektedir. Delacroix, insanların o anki heyecanlarını ve duygularını renklerle vurgulamaya çalışmış; rengi, sadece bir resim unsuru olarak değil, duyguları kamçılayan başlı başına bir motif olarak kullanmıştır (Krausse, 2005, s. 61). Genelde 1789 Fransız büyük devrimiyle karıştırılan resim, Fransa'yı saran özgürlük ve bağımsızlık ateşini yansıtan görsel bir bildiri olarak kabul edilmiştir (Tükel, 1997a, s. 438). Kendisini resimde en ön safta mücadele eden siyah silindir şapkalı adam olarak betimlemiş olduğu iddia edilmekle birlikte (Johnson, 1981, s. 146; Krausse, 2005, s. 61), romantik edebiyatın önemli isimlerinden Alexandre Dumas tarafından bu iddia, sanatçının Temmuz 1830

olaylarına herhangi bir şekilde aktif olarak katılmadığı belirtilerek, reddedilmiştir (Johnson, 1981, s. 146).

Sanatın bir dil olduğunu düşünen Delacroix, anlaşılabilir şeyler konuşabilmek için de, doğa ve benzeri ortak değerlerden bahsetmek gerektiğini savunmuştur. Delacroix, doğrudan nesneye bağlı olduğundan dolayı, sanatçının bağımsız yaşam tarzına engel olduğunu düşündüğü portre kavramını genel olarak ikincil planda görmüştür (Turani, 2010, s. 510). Ancak kariyeri boyunca özellikle portre veya otoportreleri ile tanınmamakla birlikte, bu türü de zaman zaman akılda kalıcı birçok eserle başarılı bir şekilde işlemiştir (“Self Portrait (Autoritratto) 1840”, t.y.).



Resim 91: Eugène Delacroix, *Dr. François-Marie Desmaisons'ın bir Portresi*, yak. 1832-33, 88,9 x 77 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Detroit Institute of Arts (Detroit Sanat Enstitüsü), S331, 2001.63, Detroit, ABD.

Kaynak: <https://www.dia.org/art/collection/object/portrait-dr-fran%C3%A7ois-marie-desmaisons-93520>
E.T. 13/02/2022

Eugène Delacroix, doktor François-Marie Desmaisons'u (Resim 91) uçsuz bucaksız, değişken bir gökyüzünü çağrıştıran bir fonda göstermektedir. Delacroix, resim düzleminin ön planında yarım uzunlukta baskın olarak görülen modelinin anıtsal konumuna rağmen, geleneksel portre resminin formalitesini kırarak bir samimiyet havası aktarmıştır. Desmaisons sağ başparmağını yeleğinin kol deliğine sokmuş, bu

rahat hareketi, giysiyi öne doğru çekerek, yeleğin ön kısmının buruşmasına ve düğmelerinin gerilmesine neden olmuştur. Desmaisons, izleyicinin bakışıyla karşılaşmak yerine, tuvalin kenarının ötesindeki bir şey tarafından dikkati dağılmış gibi sola bakmaktadır. Melankoli, Desmaisons'un yüz hatlarını gölgeleyerek, benzerliğin yüzey kaydına gizemli bir içsel duygu boyutu eklemektedir. Sınırsız olasılığın arka planına karşı tamamen kişiselleştirilmiş bir adamın görüntüsü olan Delacroix'nın Desmaisons portresi, zengin renkler ve akıcı fırça darbeleriyle boyanmış romantik bir ruhu yansıtmaktadır (Detroit Institute of Arts, 2015, s. 12).



Resim 92: Eugène Delacroix, *Léon Riesener*, 1835, 54 x 44 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 62, RF 1960 58, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059723> E.T. 12/02/2022

Delacroix'nın aynı zamanda kuzeni olan ressam *Léon Riesener* (Resim 92), hızla fırçalanmış yeşil-kahverengi bir arka plan üzerinde, yüksek bir alın ve düşüncede kaybolan gözlerle ön yüzden bir büst olarak tasvir edilmiştir. Metal düğmelerle süslenmiş lacivert, neredeyse siyah ceket, üzerine mavi bir kravatın aceleyle bağlandığı yarı kıvrılmış beyaz yakasını ortaya çıkarmaktadır. Dağınık saçları ise, bu samimi portre izlenimini güçlendirmektedir. Delacroix, şüphe, canlılık ve bağımsızlıkla dolu gençliğini ısrarlı bir şekilde yansıttığı kuzeninin çok hassas bir görüntüsünü sunmaktadır. İngiliz sanatçı Thomas Lawrence'ın etkileri görülen portre, bulanık

efektleri ve içe dönük karakteriyle aynı zamanda çağdaş İngiliz modellerini de çağrıştırmaktadır (“Léon Riesener (1808-1878), peintre”, 2021).

Eugène Delacroix’dan sonra Fransız romantik resmin en önemli temsilcisi ve öncüsü sayılan Théodore Géricault (1791-1824), kendine özgü üslûbuyla klasik akım içinde de anılmaktadır (Krausse, 2005, s. 60; Tükel, 1997a, s. 671). Ancak heyecanlı bir karakteri olan Géricault, tiyatro dekoruna benzeyen klasik ressamlardan ve çalışmalarından hoşlanmamış, resimlerinde etkiyi olabildiğince yükseltme amacı, akademik Neoklasisizm’in hesaplı, entelektüel resim anlayışıyla tam bir tezat oluşturmuştur (Krausse, 2005, s. 60). Klasik sanat anlayışına canlı bir anlatım katarak modern bir yapı kazandıran sanatçı olarak kabul edilen Géricault, alışılmış ve belirli anlayışlara bağlı olan sanat biçimlerinin dışında kalmıştır (Tükel, 1997a, s. 671). Bununla birlikte Géricault’nun yapıtlarındaki hayatiyet ifadesi, ölüm tutkusu, resim sorununa teknik yaklaşımı ve özgür davranışı onu tam bir romantik yapmaktadır. Diğer birçok romantik sanatçıların resimlerinde görülen hayal dünyasına veya zamandan ve mekândan geçmişe doğru hazin kaçış, yabancı diyarların egzotik lüksü, garip mekânlar ve alışılmadık doğa görünümleri gibi özelliklerinin aksine Géricault, yine birçoğunun erişemediği gerçekçi ve sağlam bir plastik duyarlığa sahip olmuştur (Tansuğ, 2004, s. 193, 194). Hareketin ve insanı harekete geçiren duyguların ressamı olarak ön plana çıkan Géricault, figürlerinin kazandığı üç boyutlu görünüm ve en son karesine kadar resmin tüm yüzeyini doldurarak oluşturduğu muazzam etkiyle Michelangelo’yu hatırlatmaktadır (Krausse, 2005, s. 60). Sipariş almadan çalışmasına imkân verecek kadar gelir sahibi bir orta sınıfın mensubu olan Géricault, sosyal bakımdan yeni bir ressam tipini de ortaya çıkarmıştır. Böylece mali bağımlılığı aşarak, sanatsal bağımsızlık anlayışının yerleşmesine de yardım etmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 646).

Sanatta vurgunun kahramanlık duygularından eza ve cefaya, muzaffer olandan mağdur olana kayması, Géricault’nun eserlerinde de görülmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 646). Bu durumun en belirgin görüldüğü eseri, *Medusa’nın Salı* (Resim 93) adlı başyapıtı olmuştur. Gerçek bir deniz faciasını anlatan etkileyici resmi, Paris salonlarında bomba etkisi yapmış ve politik büyük bir skandala yol açmıştır. O zamana dek bir dehşet anı hiç kimse tarafından bu kadar gerçekçi ve ürkütücü bir şekilde resmedilmemiştir. Géricault, izleyicinin bu korkunç olayın hem görgü tanığı hem de bir parçası haline gelmesini sağlayan devasa boyuttaki resmiyle insanların doğrudan

duygularına dokunmuş, yaşanmış gerçek bir deniz faciasının konusu olduğu için resim, insanların üzerinde daha büyük etkiler meydana getirmiştir (Krausse, 2005, s. 60).



Resim 93: Théodore Géricault, *Medusa'nın Salı*, 1818-19, 491 x 716 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 700, INV 4884, C 51, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059199> E.T. 15/02/2022

Fırtınalı bir havada, batmış bir gemiden sağ kalanları açık denizde bir sal üzerinde gösteren resim, dramatik hareketlerle iç içe geçmiş insan vücutları üzerinde yoğunlaşmaktadır. Sahnenin duygusal yükü ve çeşitli olguların heyecanı, okyanusun ortasında tek başlarına kalmış insanların uğradığı yıkım, yoksunluk ve acıyla biçimsizleşmiş vücutlar üzerinde yükselmektedir. Resimde betimlenen, heykelleri andıran çoğu çıplak insan bedenlerinin her kıvrımı en ince ayrıntısına kadar ustalıkla düzenlenmiştir. Piramidal bir kompozisyonla kurgulanan resimde ölmekte olan kazazedelerin, bir şehir morgunun keskin gerçekliğine oldukça yakın duran tenin solgun rengi, karanlık dalgalarla tezat oluşturmaktadır. Resmin asıl dramatik ifadesini veren unsur bu açık-koyu kontrastlar olmuştur. Resimdeki hareketler ve beden yığını, o zamana kadar hiçbir barok ve klasik yapıtlarda bu şekilde gösterilmemiştir (Krausse, 2005, s. 60; MacGregor, 1989, s. 41; Pillement ve Noisette de Crauzat, 1988, s. 42; Turani, 2010, s. 509).

Salın üstündeki insanlar gerçek anlamda kahramanlık göstermemektedirler, hiçbiri cesurca bir tahammül veya sessizlikle kendilerini kontrol altında tutamamaktadırlar. Kriz anlarında insanlar nasıl davranırlarsa öyle davranmışlar, hayvani bir yaşama tutunma güdüsüyle hayatta kalmayı başarmışlardır. Dayanılmaz acılar çekmiş, ancak bunu iyi veya asil bir sebep uğruna yapmamışlar, insani veya tanrısal bir kötülüğün değil, bir tür ehliyetsizliğin kurbanı olmuşlardır. Géricault, tablo aracılığıyla kahramanlık, ümit, üzüntü ve acıya dair ezeli sorunları ilgilendiren geleneksel tutumları sorgulamakta; karşılığında ise sadece rahatsız edici belirsizlikte bir yanıt sunmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 646, 647). Resmin çarpıcı etkisi, son bir umutla kazazedelerin sığındıkları sala yüklenen sembolik anlamdan da kaynaklanmaktadır. Kazadan sonra sala çıkmak, geniş anlamli bir metafor olarak romantik anlayışa çok uygun düşmektedir. Resmin dolaysız gerçekçi üslûbu bu sembolik anlamlarla birleşerek yoğun bir şekilde duygulara hitap etmektedir (Krausse, 2005, s. 60).

Resmi çizmeden önce olayla ilgili kapsamlı araştırmalar yapan Géricault, kazadan sağ kurtulmayı başaran denizcilerle görüşmüş, hastaları resmetmiş, ölülerin bile eskizlerini yapıp, idam edilenlerin uzuvlarını ve başlarını çizmiştir (Krausse, 2005, s. 60). Gerçekçi düzenlemesi ve politik vurgulamalarıyla büyük ilgi uyandırmış olan *Medusa'nın Salı*, tahrik edici konusuna rağmen sanat çevreleri tarafından da takdir edilmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 647; Tükel, 1997a, s. 671).

Géricault'nun son yıllarının en üstün başarısı, büyük bir Salon resmi değil, halk için tasarlanmamış ve Géricault'nun güçlü, dolaysız bir gerçeklik deneyimi tarafından harekete geçirildiğinde yetenekli olduğu tutkulu akıcılıkla, canlı model üzerinden hızla boyanmış bir grup akıl hastasının bir dizi portresi olmuştur (Resim 94-96). Daha önceki çalışmalarıyla veya döneminin sanatıyla yakın bir paralelliği olmayan bu derin imgeler, onun Avrupa sanatı öncüsü içindeki yerini *Medusa'nın Salı* kadar keskin bir şekilde tanımlamaktadır. Bir yüzyıl boyunca belirsiz kalan bu çalışmalar yaygın olarak onun bilinen en son resimleri arasında kabul edilmektedir. İlk kaynaklarda haklarında bilgi olmayan portreler, bugün modern resmin ilk başyapıtları arasında yer almaktadır (Eitner, 1983, s. 241; MacGregor, 1989, s. 40).



Resim 94: Théodore Géricault, *Bir Kleptomanın Portresi*, yak. 1820, 61,2 x 50,1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Gent Güzel Sanatlar Müzesi (Museum voor Schone Kunsten Gent), 1908-F, Gent, Belçika.

Kaynak: <https://www.mskgent.be/nl/collectiestuk/portret-van-de-kleptomaan> E.T. 15/02/2022

On tane yapıldığı bilinen, ancak günümüze beş tanesi ulaşan portreleri Géricault, Paris Salpêtrière akıl hastanesinde doktor olan arkadaşı Étienne-Jean Georget (1795-1828) için yapmıştır. Mevcut beş portre, farklı sanrıların veya “monomani” olarak ifade edilen ve kendisini belirli bir saplantı ya da tek bir sanrı ile gösteren bir zihinsel bozukluğa sahip hastaları tasvir etmektedir. Dr. Georget’nin teşvikiyle çizilen portrelerin amacı konusunda ise farklı görüşler ileri sürülmektedir. Géricault’nun geçirdiği bir çöküşten sonra tedavi amacıyla doktor tarafından diğer hastaların portrelerini çizmeye yönlendirildiği belirtilmekle birlikte, Dr. Georget’nin portreleri bazı pratik amaçlar için, belki de klinik çalışmaların belgelenmesi, illüstrasyonlar için modeller veya dersler için görsel materyal olarak hizmet etmesi amacıyla yaptırmış olabileceği de öne sürülmektedir (Eitner, 1983, s. 242). En olası varsayım olarak, *Deli Portreleri*’nin Dr. Georget tarafından psikiyatrik vaka materyalleri üzerine verdiği dersler için örnek olarak tasarlandığı kabul edilmektedir (MacGregor, 1989, s. 43).

Günümüze ulaşan beş portre, öznelarini göğüs hizasında ve önden görünümde sunmaktadır. Tuvallerin boyutları önemli ölçüde değişmekle birlikte, kafaların hepsi

gerçek boyuta yakındır. Aydınlatılmış yüzler, modellerin ağır kıyafetlerini ve arkalarındaki kaba, kurumsal duvarları gizleyen çevredeki gölgelerden göz alıcı bir şekilde ortaya çıkmaktadır. Géricault, öznelinin bireyselliğini vurgulayan boneler, şallar ve keten yakalar gibi kişisel mülkiyetle ilgili her türlü soruna incelikte yaklaşmıştır. Rahatsız edici dinginliklerine rağmen etkileyici bir varlığa sahip olan figürler, uzaktan bakıldığında resmî, orta sınıf portrelerine benzemekte, hapsedilmiş delilerin portreleri olduğu hemen belli olmamaktadır (Eitner, 1983, s. 245). Yüzler, özgürce ifade edilmekten ziyade saklanmanın daha da rahatsız edici olduğu içe dönük heyecanın gerginliğini yansıtmaktadırlar. Zihinsel tecrit duygusu, bakışlarının mesafesi ve eğikliği ile pekiştirilmiştir. Hepsi gözlerini başka yöne çevirmiş, hafifçe sağa veya sola bakmaktadırlar; belki de fark edildiklerinden ya da öyleymiş gibi yaparak, kendi düşüncelerine derinden dalmış durumdadırlar. Dışa dönük herhangi bir jest oyunu, yüz buruşturma olmamasına rağmen, bu erkek ve kadınların her biri yalnızca keskin bir şekilde bireyselleştirilmekle kalmamış, aynı zamanda güçlü bir meşguliyetin pençesinde gösterilmişlerdir (Eitner, 1983, s. 245, 246).

Şiddetli nesnellikleri içinde Géricault'nun portreleri, yalnızca delilerin, şeytan tarafından ele geçirilmiş kişiler, gözü dönmüş canavarlar ya da grotesk soytarılar olarak temsilinde daha önceki geleneklerden ayrılmakla kalmamakta, aynı zamanda kendi döneminin romantik sanat ve edebiyattaki deliliğin duygusal ya da dokunaklı klişeleriyle de keskin bir tezat oluşturmaktadırlar. Objektif ölçülülükleri ve yakın bakış açılarıyla emsalsiz olan bu resimler, deliliğin dramatize edilmesinden ziyade, rahatsız bireylerin normal portreleridir. Géricault onları bir doktorun kullanımı için resmederken önündeki kanıtlara sadık kalmaya çalışmıştır. Modelleri, bir doktorun yargısına göre çeşitli akıl hastalıklarını örnekledikleri için seçilmiş olsalar da, Géricault onlara yalnızca tipik vakalar olarak yaklaşmamış ve özelliklerini genelleştirmekten veya tuhaf davranışlarını vurgulamaktan kaçınmıştır. Resmettiği hastaların zihinsel patolojilerinin kanıtlarını bariz jestlerden, gergin ve zorunlu olarak donmuş ifadelerden veya diğer tanımlayıcı özelliklerden titizlikle kaçınarak sunmuştur. Bunun yerine, sessiz, düşünceli ve muhtemelen şüpheli bir şekilde onun için oturduklarında gerçek fiziksel görünümünü çok dikkatli bir şekilde kaydetmiştir. Portrelerin görsel gerçekçiliği, sanatsal olmaktan çok tanısal bir işleve sahiptir. Sadece nesnel gözlem, hastalığın gizli süreçlerini ortaya çıkarabileceği düşünüldüğünden, dış görünüş, en ufak, en uçucu

yönleriyle bile, içe dönük bir durumun ipucu, okunması gereken bir işareti olabilmektedir, bu nedenle olabildiğince doğru bir şekilde kaydedilmesi oldukça önemli görülmüştür. Bundan dolayı portrelerin gerçekçiliği Géricault'nun seçimine bağlı bir konu olmamış, ancak ona mükemmel şekilde uyan bir gereklilik olarak ortaya çıkmıştır (Eitner, 1983, s. 246; MacGregor, 1989, s. 44).



Resim 95: Théodore Géricault, *Saplantılı Kıskaçlıktan Acı Çeken bir Kadının Portresi*, yak. 1819-20, 72 x 58 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Musée des Beaux-Arts de Lyon (Lyon Güzel Sanatlar Müzesi), Inv. B 825, Lyon, Fransa.

Kaynak: <https://www.mba-lyon.fr/fr/fiche-oeuvre/la-monomane-de-lenvie> E.T. 15/02/2022

Burjuvanın ısmarlanmış yansımaları olmayan bu portreler, sanatçı için kabul edilebilir konu alanının ve toplumun dışında var olan, akıl hastası teşhisi konmuş bireylerin nesnel ve duygusal olmayan çalışmalarıdır (MacGregor, 1989, s. 43). Bununla birlikte, bu benzersiz bireylerin her birinin psikolojik yoğunluğu, izleyiciyi neredeyse hipnotize edici bir etki altında tutmak için yeterince güçlü kalmaktadır. Hastaların kendi varlıklarında olduğu gibi, bu kapsayıcı yoğunlukta bir şey zaman zaman korku uyandırabilmektedir. Bu, en belirgin biçimde, bir kıskançlık monomanisi içerdiği belirlenen yaşlı kadın portresinde görülmektedir (Resim 95).

Göz kapaklarının için için yanan kırmızısının içinde çok canlı ve hassas bir şekilde odaklanan karanlık ve parıldayan gözler, yüzünün tuhaf bir şekilde hareketli sarı

maskesinin altında gerçekleşen zihinsel aktiviteye dair bir şeyler ele vermektedir. Tetikte duruşu, alındaki açıklanamayan ışık oyunu, dişlerin belirgin kıvrımını zar zor kapatan sıkıca çekilmiş dudaklar, hepsi bu yaşlı kadının yıkıma meyilli bir zihnin tehditkâr bir görüntüsü olmasına katkıda bulunmaktadır. Fırça işçiliğinin, özellikle sağ göz çevresinde yakından incelenmesi, sanatçının zihinsel durumundaki aşırı içsel gerilimi ve kontrol eksikliğini öne sürmek için kullandığı daha incelikli biçimsel araçlardan bazılarını göstermektedir. Hiçbir şey söylemese de, görüntüsüyle ilgili her şey bakanda büyük bir korku uyandırmaktadır (MacGregor, 1989, s. 44). Bununla birlikte ideal bir güzellik anlayışını benimsemeyen Géricault, bir delinin korkunç yüzünün de, klasik sanatçıların tablolarında idealleştirilen figürlerin yüzü kadar, artistik yönden güzel ve değerli olabileceğini bu portrelerle göstermektedir (Kınay, 1993, s. 158).

Günümüze ulaşan *Deli Portreleri*'nin beşi de büyük bir hızla ve özgüvenle, belki de tek oturuşta boyanmış izlenimi vermektedir. Portrelerin hiçbirisi için bugüne kadar herhangi bir çizim veya boyalı eskiz henüz gün ışığına çıkmadığından, tüm dizinin yürütülmesi, herhangi bir hazırlık çalışmasının desteği olmadan, ara verilmeden veya düzeltme olmaksızın hızla ilerlediğini düşündürmektedir. Géricault, izlenimlerini açık havada hızla kaydeden bir manzara ressamı gibi, tamamen canlı modelden çalışmıştır. Portrelerin ışık dönüşleri ve ışığın yönetimi, karmaşık fizyonomilerin ve anlaşılması zor zihinsel durumların ortaya çıkması için büyük önem taşıyan, algı, seçim ve temsilin neredeyse aynı anda gerçekleştiği, kendiliğinden ortaya çıkan bir karar meselesi olmuş gibi görünmektedir. Buna karşın uygulamada hiçbir şekilde aceleci veya düzensiz bir şey görünmemekte, boşa harcanan tek bir vuruş, faydasız bir düzeltme ya da zahmetli bir geçiş olmayan, kasıtlı, ustaca bir idare göze çarpmaktadır. Önceki çalışmalarında modellerinin mermer heykelleri kadar kapalı ve uzak özelliklere sahip, duygusal olarak zapt edilemez güçlü fiziksel varlıklar olarak etkileyici heykelsi bir sağlamlık verme alışkanlığına karşı, *Deli Portreleri*, tamamen ressamca bir anlayışa ve yoğun bir psikolojik canlandırmaya sahiptirler. Yüzleri açıkta ve doğrudan ışığa maruz kalırken, bedenleri gölgede kalmakta, tüm vurgu, ifade edici fizyonomiler üzerinde yoğunlaşmaktadır. Géricault, boyada güçlü ifadeler vermenin geleneksel yolları olan yoğun kontur ve enerjik kabartmalardan vazgeçmiş ve tamamen renk, ton ve doku inceliklerine odaklanmıştır (Eitner, 1983, s. 247).



Resim 96: Théodore Géricault, *Kumar Bağımlısı*, yak. 1800-25, 77 x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Louvre Müzesi (Musée du Louvre), Oda 941, RF 1938 51, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010063587> E.T. 19/02/2022

Portrelerin doğrudan etkisi, aslında zengin renklere sahip olmalarına rağmen, tek tip, sıcak bir koyuluktur. Koyu kahverengi, koyu sarı, yeşilimsi ten rengi ve sarımsı beyazın yakın bir uyumu gibi görünen şey, karmaşık bir ton karışımını gizlemektedir. Géricault, muhtemelen rahatsızlıklarının semptomlarını ifade edici bir anlamı olduğuna inandığı için modellerinin ten rengini belirlemeye özen göstermiştir. Ten rengi tonlara yeşil, mor ve mavi vurgular katmış, arka planın karanlığını ve giysilerin donukluğunu, kendi içlerinde güçlü ama birbirini etkisizleştirmek için yapılmış, monokrom olarak elde edilemeyecek bir derinlik ve canlılık üreten zıt renklerin geniş dokunuşlarıyla zenginleştirmiştir. Bir dizi impasto vurgusu dışında, boya tuval üzerine ince, neredeyse yarı saydam katmanlar halinde sürülmüş veya silinmiştir. Yüzlerdeki küçük ve ustaca şekillendirilmiş dokunuşlar, arka planda ve kostümlerde daha büyük ve daha özgür hale gelmektedir. Önceki resimlerinin acele boya yığılması ve güçlü renk taramalarıyla karşılaştırıldığında, *Deli Portreleri*'nin esnek fırça çalışmaları, Géricault'nun son dönem çalışmalarında ortaya çıkan ressamca inceliğe yönelik genel eğilimin bir parçası olarak görülebilmektedir (Eitner, 1983, s. 248). Portrelerin fizyonomilerinin

gerçekçiliklerinde, yüz hatlarının canlandırılmasında, doğallıklarında, hafif renk zenginliklerinde ve geniş, akıcı dokunuşlarında, Delacroix'da olduğu gibi, yine Thomas Lawrence'in belirgin etkileri görülmektedir (Eitner, 1983, s. 249). Psikiyatrik illüstrasyonun sınırlı amaçlarını tamamen aşarak, Batı sanat tarihinde büyük anıtlar olarak duran bu portreler, genel olarak portrenin anlamını ve işlevini de genişletmişlerdir. Bu eşsiz portrelerin ressamı olarak Géricault, genellikle Fransız gerçekçiliğinin gelişiminde büyük bir güç olarak görülmektedir. Géricault'nun dehası, gerçekçi portre olarak adlandırılabilir, esasen yeni bir portre stili meydana getirerek, 19. yüzyılın benzersiz koşullarına yanıt verme yeteneğinde yatmaktadır (MacGregor, 1989, s. 40, 41, 43).

18. yüzyıl sonunun en göz kamaştırıcı ve tartışmalı sanatçılardan biri hiç şüphesiz Francisco José de Goya y Lucientes (1746-1828) olmuştur. Bir yandan İspanyol Kraliyet Sarayının ressamı ve aristokrasi ile burjuvazinin portrecisi olarak kariyer yaparken, diğer yandan özellikle grafik çalışmalarıyla toplumsal çarpıklıkları acımasızca eleştirmiş ve insanların yaptığı hataları sert ifadelerle yermiştir (Krausse, 2005, s. 54). Herhangi bir akıma ve üslûba dâhil edilemeyen, tüm üslûp sınıflamalarının dışında kalan, doğalcı bir anlayışla, ancak kendine özgü dışavurumcu denilebilecek bir tavırla çalışmış olan Goya, Neoklasisizm'e itibar etmemiş, Barok illüzyonizmini geride bırakmış, bireysel olarak kendi yolunda gitmeyi tercih etmiştir. Resimleri Barok sanatçılarının canlı renkleri ve dramatik ışık oyunları ile bezenmiş olmasına karşın seçtiği konuların büyük bir kısmı tamamıyla yaşanan dünyaya aittir ve belli mesajlar taşımaktadır (Krausse, 2005, s. 53; Tükel, 1997b, s. 694). Napolyon savaşları, Fransız İhtilali ve aydınlanma düşüncesi tarafından belirlenen bir çağda yaşamış olan Goya, geleneksel değerlerin sorgulandığı, halkın gün be gün yoksullaştığı, o zamana kadar hiç kimsenin şahit olmadığı savaş suçlarının işlendiği bir zamana tanıklık etmiş, bütün bu olumsuz gelişmelerin yol açtığı ruhsal çalkantılarını eserlerine birebir yansıtmıştır (Krausse, 2005, s. 54).

Resimlerinde idealizasyona yer vermeyen Goya, süslü elbiselerin biçimlenişine kadar gerçekçi bir anlatım dili kullanmıştır. Doğayı yorumlayış yoluyla serbest anlatım biçimi, karakterlerini acı bir şekilde yakalayabilmesini sağlamıştır. Goya, kişiliğini oluşturan gözlem ve yorum gücüyle, resmettiği konuların psikolojik analizini yaparak, kendi yorumunu da katmıştır. Bu yorum, doğada olmayıp resme eklenen en değerli nitelik

olmaktadır. Devrim döneminin sert çizgili klasik ideal tiplerine karşın o, hayatın biçimlendirdiği insanların anlatımında, boyanın yapısal şeklini tercih etmiştir. Rembrandt gibi o da yaşı ilerledikçe boyanın maddesel anlatımına yönelmiş ve boyanın şekillendirme işlemleri sırasında doğa biçimlerini resimlerinde dağıtmaya başlamıştır (Turani, 2010, s. 506). Çağının gerçeklerinin ifade edilişinde, doğa görüntülerinin yetersiz olduğunu düşünen Goya, sembolik imgelerle resim dilini kuvvetlendirmek istemiştir. Resimsel gerçeklerin, görülenin dışında olduğu anlayışı, bir bakıma sanatçının çağın romantik anlatımına sağladığı önemli katkılardan biri olmuştur (Turani, 2010, s. 507). Temel öğeleri ışık ve renk olan Goya'nın resim tekniğinde, resmin yapısında belirleyici bir unsur olan bilinçaltının içine girmek amaçlanmaktadır. Çizgiler giderek resmin bütünlüğünün yararına ortadan kalkmakta; yüzler, buruşuk maskelere, karikatürlere ya da ölü kafalara dönüşmektedir. Goya'nın yapıtlarında yansıttığı bu iç boyut, deseni işarete, görüntüyü ise korkunç ve düşsel bir dışavurumculuğun aracına dönüştürmektedir. Yapıtlarında görünen aşırı kişiselleştirme, portrelerindeki korkunç dışavurumculuk, aşırı duygusal ve bazen tahrik edici bakışlar, toplumsal gerçeklerin ötesinde suç ortaklığı, düşsel anlatıya dönüşen sosyal çözümleme, savaşın suçlanması, tarihsel sarsıntıların yol açtığı karabasan gibi nitelikler Goya'yı, Romantizm'den kaynaklanan bir üslûp anlayışının içine yerleştirmektedir (Pillement ve Noisette de Crauzat, 1988, s. 87). Goya, uyguladığı yenilikçi tekniklerle, görüntülerinin vahşiliğini artıran şiddet efektleri meydana getirmiş, yaşamının sonlarına doğru benimsediği üslûpla karışmamış renklerin kırık vuruşlarının yan yana gelmesiyle, izlenimci tekniklerin öncülüğünü yapmıştır. Tüm zamanların en büyük sanatçılarından biri olarak değerlendirilen Goya, modern sanatın gelişiminde de önemli bir figür olarak kabul edilmektedir. Boyanın yapısal niteliklerini ve imgelerinin çoğunun duygusal yoğunluğunu kullanması, sonraki ressamı büyük ölçüde etkilemiş, romantikler, realistler, empresyonistler, sembolistler ve sürrealistler onu manevî ataları olarak görmüşlerdir (Mann, 1990, s. 4, 5). 19. yüzyıl Fransız resmini ve özellikle Édouard Manet'yi çok etkilemiş olan Goya, eski ustaların sonuncusu ve modern ressamların ilki olarak kabul edilmektedir (Tansuğ, 2004, s. 270). Sanatsal herhangi bir üslûptan ziyade, bazen mizahî bir ifadenin, bazen de kıyasıya bir hicvin bulunduğu eserleri, Goya'nın kendi özgün tutumunu gerçekçi bir anlayışla yansıtmaktadırlar. Bu doğrultuda ifadeleri

için araç olarak kullandığı heyecan ve duygu, hem çalışmalarından hem de kendi yaşamından hiç eksik olmamıştır (Tükel, 1997b, s. 695).



Resim 97: Francisco José de Goya y Lucientes, *3 Mayıs 1808*, 1814, 268 x 347 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Prado Müzesi (Museo Nacional del Prado), Oda 064, P000749, Madrid, İspanya.

Kaynak: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/el-3-de-mayo-en-madrid-o-los-fusilamientos/5e177409-2993-4240-97fb-847a02c6496c> E.T. 05/02/2022

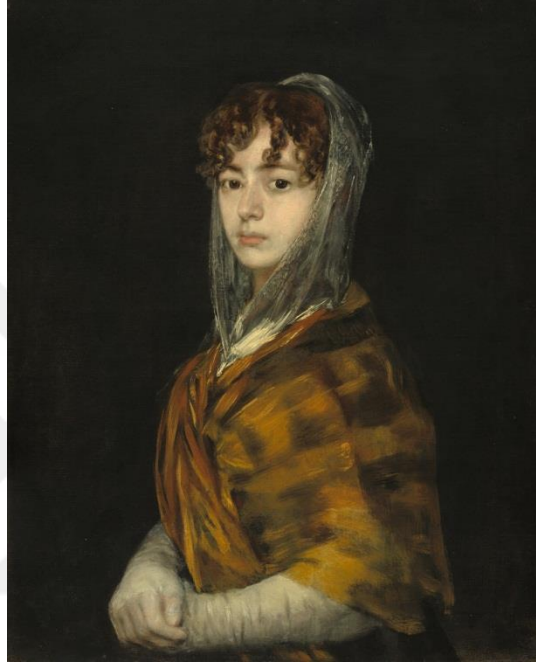
Romantik anlayışın tarihî konuları tespit etme eğilimine uygun düşen ve Goya'nın çizgisele hâkim olan renkçi anlayışının doruğa çıktığı başyapıtlarından biri *Üç Mayıs 1808* (Resim 97) adlı resmidir. Goya, Napolyon savaşlarında Fransız ordusunun İspanyayı işgalinde gerçekleşen bir başkaldırının bastırılması konusunun yer aldığı çalışmasında şiddet, taşkınlık ve korkunun hâkim olduğu tam bir trajik anlatıma yer vermektedir (Beksaç, 2000, s. 84).

Resim, modern silahları ve bu silahların gölgesinde sürdürülen savaşın dehşet verici acımasızlığını kurbanların gözünden anlatan ilk sanat eseri olarak tanımlanmaktadır. Ölümcül, kaçınılması imkânsız ve Tanrı tanımaz bir güçle karşı karşıya kalan insanların çaresizliğini anlatan Goya, bugün bile güncelliğini kaybetmemiş olan konuyu istediği şekilde ifade edebilmek için belli biçimsel unsurların yardımına başvurmuştur. Tek kaynağı, Goya dâhil İspanyol entelektüellerinin daha önceleri kurtuluş için ümitlerini bağlamış oldukları aydınlanma mantığının belki de simgesi olan askerlerin devasa

fenerinden çıkan ışığı ortadaki baş kurbanın üzerinde yoğunlaştıran Goya, eskizi andıran, kaba ve acımasız gelen bir resim üslubu kullanmıştır. Olayın geçtiği mekânı belirginleştirmemiş ve betimlediği vücutlarda anatomik ve fizyolojik doğrulardan çok, izleyici üzerinde yaşatmayı istediği etkiyi ve mesajı göz önüne almıştır. Bu resimleme tarzıyla ve tarihî bir olaya kattığı güncel yorumla Goya, resim sanatının geleneksel tarihselci anlayışıyla tüm bağlarını kopardığını göstermektedir. Tüm akademizmi üzerinden atmış olan sanatçı, resmin merkezine ne tarihî kostüm içinde bir Antik Çağ kahramanını, ne de dinî çağrışımlarla yüklü bir azizi oturtmuştur. Onları kurtaracak tek bir kudretin varlığı görünmeyen, tek bir hamleyle yok edilmek üzere olan hayatlar yansıtılmıştır tuvaline. Ahlaki herhangi bir mesaj da içermeyen Goya'nın betimlediği sahne, hukuki ve ahlaki ilkelerin geçerliliklerini kaybettikleri bir anı göstermektedir. Kurbanları ve muzafferleri bedensel ve zihinsel tüm asalet izlerinden sıyıran ahlaki bir protestonun çok ötesine geçen, sırf aklın güçsüzlüğünü değil, insanın beynindeki akıl dışılığı ve çılgınlığı da açığa vuran insanın zalimliğini tasvir etmektedir. Her şey başarısızlığa uğramış görünmektedir ve aydınlanma kadar geri planda karanlıklar içindeki kulelerin temsil ettiği Kilise ile dazlak keşiş de acizyet içindedir. Resmin plastik dokusu, eski dönemlerde konunun dehşetini dağıtan veya hafifleten, renk ahengi veya ince fırça işlerinin kullanılmasına izin veremeyecek kadar şiddet ve kırgınlık içermektedir. David'in *Horas Kardeşlerin Yemini* (Resim 84) resmindeki kompozisyona benzer bir düzenleme sergileyen resim, Goya'nın, bu resmin sessiz kahramanlığına inancını yitirmiş bir yorumu niteliğini taşımaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 644-646; Krausse, 2005, s. 55).

Goya, fiziksel görünümünün ötesine geçerek, modelinin özünü yakalayabilme becerisine sahip, olağanüstü bir portre ressamı olarak kabul edilmektedir ("Self-portrait ca. 1796", t.y.). *Bayan Sabasa Garcia* (Resim 98) portresindeki figürün herhangi bir rütbe (sınıf) özelliği olmaksızın sade bir arka plana karşı tasvir edilmiş olması, Goya'nın 19. yüzyılın başlarındaki diğer birçok portresinin formatına karşılık gelmektedir. Bu dönemde Goya, portreleri giderek yoğun psikolojik çalışmalar olarak ele almıştır. Goya'nın Sabasa Garcia temsilinin doğrudanlığı ve sadeliği, bir dolaysızlık duygusu meydana getirmektedir. Parlak sarı çizgili bir şala bürünmüş yarım boy uzunluğundaki figür, koyu arka plan üzerinde canlı bir şekilde göze çarpmaktadır. Şaldaki kalın, kabaca uygulanmış boya ve şeffaf peçedeki koyu beyaz boyanın yoğun vurguları, yüzdeki

pürüzsüz boyanın kullanımına geçiş sağlamaya yardımcı olmaktadır. Garcia'nın tavrının ciddiyeti, doğrudan ve güçlü bir şekilde izleyiciye bakıyormuş gibi görünen iri kahverengi gözlerinin etkisini artırmaktadır. Portre, genç bir kadının güzelliğinden, tazeliğinden ve yoğun yaşam farkındalığından kaynaklanan beklenmedik gücünü ve büyüsunü ifade eden, romantik edebiyatın yinelenen bir motifinin dokunaklı bir çağrışımı olarak yansımaktadır (Mann, 1990, s. 10).



Resim 98: Francisco José de Goya y Lucientes, *Bayan Sabasa Garcia*, yak. 1806-1811, 71 x 58 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), Batı Binası, Ana Kat Galeri 52, 1937.1.88, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.95.html> E.T. 06/02/2022

İngiliz romantik resmi, kendine has bir tutum sergilemiştir. İngiltere’de Romantizm akımının ilk temas ettiği kuşağın en ilgi çekici kişiliğini, çok yönlü bir sanatçı olan William Blake (1757-1827) oluşturmaktadır. Blake sanat tarihinde, kendine özgü dinî yaklaşımı ve mistik bir felsefeyi ihtiva eden kitaplarıyla ve bu kitaplar için çizdiği resim ve süslemelerle özgün bir yer edinmiştir. Döneminin doğayı örnek alma, doğaya yaklaşma eğiliminin yerine, insanların iç dünyalarına ve ruhsal özlerine yönelmeleri gerekliliğini ileri sürmüş olan sanatçı, kendisine özgü bu tutumla farklı bir üslûp geliştirerek olağan dışı konuların tümüyle mistik bir anlatımla betimlenmesine yönelmiştir (Beksaç, 2000, s. 84; Tükel, 1997a, s. 263).

İngiltere'nin Hristiyanlık öncesi antikitesine ve Gotik sanata büyük ilgi duymuş olan Blake, biçimsel ve çizgisel bir anlayışa bağlı kalarak, Orta Çağ ve Maniyerizm örneklerinden geliştirdiği biçimler, düşünceler ve tümüyle öznel bir biçim, ışık ve renk kullanımıyla kendi soyut görülerine somut bir yapı kazandırmıştır (Beksaç, 2000, s. 84; İnankur, 1997c, s. 1579; Tükel, 1997a, s. 263). Aydınlanma çağının hoşgörü ve sosyal adalet düşünceleriyle, neoklasik sanat kuramının ciddilik, evrensellik ve saflık konusundaki görüşlerini kabul etmiş olan Blake, hayal gücünün akla bağlı kılınmasını ise reddetmiş, Tanrı tarafından verilen tahayyül özelliğinin, yanılgıya düşebilen insan anlayışını kontrol etmesi gerektiğine inanmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 652). Bununla birlikte Blake'in dinî düşüncesi ve sanat anlayışı bir sisteme sokulamayacak veya sınıflandırılmayacak kadar çok şahsilik göstermektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 653).

Rönesanstan sonra geleneğin onaylanmış standartlarına bilinçli bir şekilde başkaldıran ilk sanatçı olarak kabul edilen Blake'in İngiliz sanatındaki önemi, ancak bir süredir dikkate değer görülmektedir (Gombrich, 1997, s. 490). Gerek görsel, gerekse yazınsal alanda yerinin belirlenmesinde eleştirmenlerce tam bir görüş birliğine varılamamış ve çağdaşlarınca görmezden gelinmiş olmasına karşılık Blake, İngiltere'de yetişen en özgün sanatçılardan biri olmuştur. Büyük oranda yapıtlarındaki çizgisel ve Maniyerist anlayıştan gelen çizim ve oymabaskılarının sahip oldukları güçlü etki, romantik bir devrin sanatçısı olarak onun genelde kendi hayal dünyasına yönelmiş olmasından gelmektedir. Sahip olduğu yaklaşımla *Art Nouveau* (Yeni Sanat) hareketinin de öncüsü sayılmaktadır (Tükel, 1997a, s. 263). William Blake sanat tarihinde, romantik akımın bünyesindeki üslûp çeşitliliğinin bir örneği olarak anılması gereken özgün bir sanatçı olarak önemli bir yer edinmiştir. Resmin yanında şiirle de ilgilenmiş olan Blake, etimolojik ve dilbilimsel göstergeler üzerine de araştırmalar yapmış, bunları resimlerine de yansıtmıştır. *Hayvanları İsimlendiren Âdem* (Resim 99) resminde görülen, Âdem'in parmak kaldırma hareketi, normalde öznenin konuştuğunu belirtmek için kullanılan geleneksel bir ikonografik görüntüdür.



Resim 99: William Blake, *Hayvanları İsimlendiren Âdem*, 1810, 74,9 x 61,6 cm, Tuval Üzerine Tempera. Pollok House (Pollok Evi), PC.95, Glasgow, İskoçya.

Kaynak: <https://artuk.org/discover/artworks/adam-naming-the-beasts-83208> E.T. 24/02/2022

Âdem'in sağ elini kaldırarak işaret parmağını uzatması, bu esnada çeşitli hayvanların arka planda birlikte geçmesiyle dilsel oluşumun orijinal insan eylemini temsil etmektedir. Yapıt aynı zamanda Blake'in İncil resimlemenin ana akımından ne kadar radikal bir şekilde ayrıldığını da göstermektedir. Âdem'in ön planda önceki betimlemelerde olduğundan çok daha büyük görünmesi, Blake'in dilsel köken anlayışında insan aracılığının önemini vurgulamaktadır. Blake'in resmi, Tanrı'nın zihninde ortaya çıkan ve insan için varlıklarını üstlendikleri zihinsel formlar olan hayvanlara isimleri bahşeden Âdem ile Tanrısal bir şairi ortaya çıkarmaktadır. Resimde belirgin bir şekilde Âdem'in sol kolunda asılı duran rahatsız edici bir yılan figürü göze çarpmaktadır. Yılanın mevcudiyeti, Blake'in Âdemsal adlandırma imajını karartma ve şeylere kelimelerin dayatılmasının bir soyutlamaya düşmeyi gerektirdiği alternatif bir dil anlayışını ima etme eğilimindedir. Robert N. Essick'e göre Âdemsal isimler, ifade ettikleri şeylerin varlığına aktif olarak katılmak yerine, onlara basitçe keyfi taksonomik (biyolojik sınıflandırma) kategoriler empoze edebilir, böylece "Logos'tan mantığa bir iniş" yapabilir ve anlam ile varlık arasında kaçınılmaz bir boşluk meydana getirebilirler (Essick'ten aktaran McKusick, 1991, s. 354, 355).

Doğayı mistik ve metafizik bir anlayışla gözlemleyerek yaptığı resimlerle peyzaj sanatına yeni ufuklar açmış ve yeni anlamlar katmış olan Caspar David Friedrich'in (1774-1840) resimleri, Alman Romantizmi'nin en belirgin ve tipik yapıtları arasında yer almaktadır (Kınay, 1993, s. 161; Krausse, 2005, s. 59). Friedrich, sözcüklerle ifade edilemeyecek duygu ve düşünceleri resimleriyle dile getirmek istemiş, bu yolda kendi içsel ışığının dışında bir rehberliği de kabul etmemiştir. Bu içsel ışığa duyduğu sağlam inanç ve tabiatın kutsal kitabının açıklanmasında yol gösterecek geçerli tek kılavuzun bireyin şahsi yargısı olduğu konusundaki ısrarı, sanatsal, aynı zamanda da özünde dinî bir düşünce şeklinin ifadesi olmuştur. Kendisini incelemesinin ürünü olan manzara resimlerinin garip ve etkileyici gücü ile mahremiyet ve gizem dolu tonları, bu anlayışından gelmektedir. Resimlerindeki ayrıntılarının kristal berraklığındaki kesinliği ile düz ve engebesiz yüzeyler, bu kendine dönük niteliği vurgulamaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 640, 651).

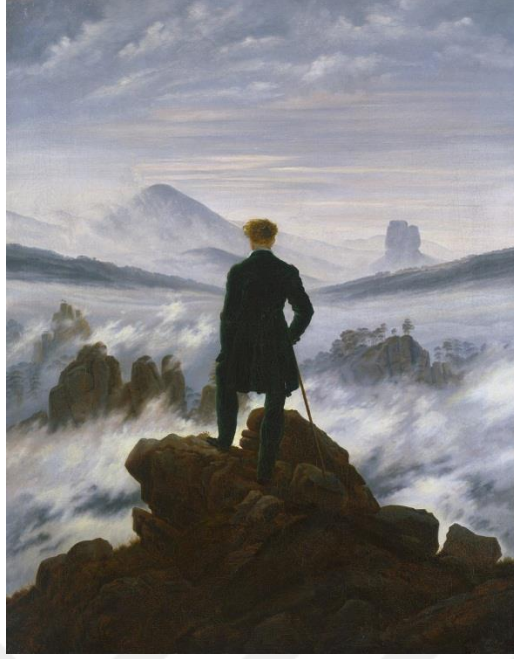
Soylu bir ruhun, özellikle bir ressamın her şeyde Tanrıyı görmesi gerektiğine inanan Friedrich'in resimlerinde doğa karşısında çaresiz kalan insanın, doğada kendi özünü arayan, doğanın yaratıcılığıyla “bir” olana dönüştüğü görülmektedir. Doğanın, görünmeyen görünür kılınmasında sadece bir araç olarak kullanıldığı sanatçının manzara resimlerinde sonsuzluğun görünür olması; doğada Tanrıyı bulmak, kendi içinde de doğayı hissetmekle ilişkilendirilebilmektedir. Doğanın bazen kasvetli bir yapıya ulaşan karanlığı, bilinmeyenle kurulan bir iletişime evrilmekte ve çok sık başvurduğu mezarlık imgesi de yalnızlığın ve ölümle baş etmenin kaçınılmazlığını temsil etme niteliği taşımaktadır (Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 177).

Figürleri, konuyla ilgisizmiş gibi, ne kendi dünyasına, ne de izleyicinin dünyasına ait olmadan, gerçekliğin ucunda genellikle ayıksı bir görünüm sergilemektedirler. Hareketsiz ve yalıtılmış halde, hem doğanın içinde hem de bir şekilde dışında, onun bir parçasıyken hem de yabancı görünecek, yalnızlığı ve yabancılaşmayı simgelemektedirler. Büyük bir görsel incelik, benzersiz bir kavrayış ve temsil etme tarzının olağanüstü bir güç kazandırdığı resimlerinin bakış açısı, natüralist ressamların aksine, adeta izleyiciyi, ayaklarını yerden keserek, havanın orta yerinde asılı bırakmaktadır. Friedrich'in eserlerinin özünde yatan, odağın keskinliği ve gerçek dışılığın anlaşılması zor havasıyla birleşen şiirsel yalınlığın oluşturduğu belirsizlik unsuru, inanan bir insanın artık içinde ilahi bir düzenin görülemediği doğal dünyayla

karşılaştığında duyduğu ıstırap dolu kuşkularla birlikte, kendisinin sanat ve gerçekliğin sorunlarıyla boğuştuğunun bir göstergesi haline gelmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 651, 652).

Tanrısal, aşkın ve tinsel olan kavramları, Hristiyan ikonografisinin geleneksel temalarına başvurmada manzara resmiyle vermeyi amaçlamış olan Friedrich'in resimlerinde kullandığı ışık, kompozisyonlara bütüncül bir atmosfer veren birleştirici bir etki oluşturmuştur. Sanatçı ayrıca alışılmış perspektif yöntemlerini uygulamak yerine derinlik algısını silüetlerle vermiş, dış çizgiler uğruna hacim ve kütleyi de terk etmiştir. Bir fotoğraf gerçekçiliğiyle resimlediği manzaralarında çoğunlukla insana ya da insan etkinliğine az yer veren sanatçı, izleyiciyle doğada yansıyan Tanrı arasında aracı görevi yapmalarını amaçladığı figürleri hep izleyiciye arkaları dönük şekilde betimlemiştir (İnankur, 1997b, s. 632). Bilinen birkaç desenden başka klasik anlamda portre yapmamış olan Friedrich'in bu arkası dönük figürleri, kişinin kimliğini belirten mimetik bir tasvirden ziyade, sanatçının kendi duygu ve düşüncelerini ifade eden bir araç haline gelerek, portre kavramına modern bir dokunuş niteliği taşımaktadır. Öldükten sonra neredeyse tamamen unutulmuş Friedrich'in eserleri ancak 20. yüzyılda yeniden keşfedilmiştir. Romantizm'in önemli özelliklerinden biri olan, bu dünyanın meseleleriyle öte dünyanın cevapsız kalmış sorularının iç içe geçmiş olmasının birer yansıması olarak resimlerinde önemli yer tutan özlem duygusunun, bu dünyadaki tarihî ve siyasî değişimlere mi, yoksa öte dünyanın dinî imgelerine mi yöneldiği sorusu günümüzde hâlâ tartışılmaktadır (Krausse, 2005, s. 59).

Sanatçının en ünlü eseri olarak kabul edilen *Sis Denizi Üzerindeki Gezgin* (Resim 100), bugün Romantizm'in en somut örneği olarak kabul edilmektedir. Resim, Friedrich'in yapıtları içinde oldukça sıra dışı özellikler göstermektedir. Çalışmaları içinde birkaç dikey biçimden biri olan resim, öte yandan, resimsel bir kompozisyonun merkezine bu kadar büyük ve göze çarpan tek bir kişinin yerleştirildiği nadir yapıtlarından birini teşkil etmektedir. İzleyiciye arkası dönük duran figür, giysileri aracılığıyla ait olduğu sınıfa ilişkin izler barındırmakla birlikte kim olduğu sorusuna verilebilecek doğrudan bir cevap içermemektedir (Grave, t.y.; Gül, 2016, s. 7; Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 180).



Resim 100: Caspar David Friedrich, *Sis Denizinin Üzerindeki Gezgin*, yak. 1817, 94,8 x 74,8 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Hamburger Kunsthalle (Hamburg Sanat Galerisi), HK-5161, Hamburg, Almanya.

Kaynak: <https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161> E.T. 09/02/2022

Friedrich'in resimlerinin birçoğunda figürlerini izleyiciye sırtları dönük vaziyette betimlemesi, figürlerin kimliklerinden çok doğa karşısında temsil ettiği olguları görünüyor kılmaya çalıştığını ifade etmektedir. Ancak figürün kapladığı alan, bu resmi diğerlerinden ayırmaktadır. Resmin merkezinde ve karanlıkta kalan ön planında yer alan ve kayalığın dikey yapısıyla eş bir büyüklüğe sahip olan figür, yüksekçe bir kayanın üzerinden sisle kaplanmış bir vadiye bakmaktadır. Başı hafifçe öne eğilmiş, arka planda yer alan dağlara mı, yoksa önündeki uçuruma mı baktığı tam olarak sezilemeyen figür, bastonuna dayanarak üzerinde dikildiği kayayla olan uyumla düşme hissinden uzaklaşarak, doğayla iletişim kuran bir tür kâhine dönüşmektedir. Görüntünün kendini iletişimi oldukça güçlü olan resmin kurgusunda ressamı dair hiçbir şey hissedilmemektedir. Resim, dünyayı takdim etme niteliğinde olmasının yanında, izleyici için de bir karşılaşma ve deneyim etkisi meydana getirmektedir. İzleyici, görkemli bir dağ manzarasının keyfini engellenmeden çıkarmak yerine, başka bir izleyiciye bakmaktadır. Bu nedenle resim, her şeyden önce Friedrich'in gezgininin izleyiciyi davet ettiği görmenin bir yansıması olmaktadır. Ayrıca dönemin hâkim anlayışı olan “ben” ve

“yüce” kavramları figürün resim içindeki konumu aracılığıyla birlikte verilmiştir. Benlik olgusu, doğa karşısında çaresizliğinden arınarak, doğada kendini arayan ve Tanrıyla buluşan gezginle; yüce ise, doğanın sislerle kaplı olmasının meydana getirdiği belirsizlik ve heybetle ifade edilmiştir. Gezginin sırtı izleyiciye dönük olarak betimlenmesinin ifade ettiği diğer bir olgu da Romantizm Dönemi’nde öne çıkan sanatçının öznelliğidir. Özel bakış açısıyla tanımladığı doğaya dönük figürlerin gördüklerini sanatçı, kendi hissettikleri duygularla izleyiciye aktarmaktadır (Grave, t.y.; Gül, 2016, s. 7; Özgenç Erdoğan vd., 2020, s. 180).

Dönemin en önemli portre ressamlarından biri olarak, Delacroix ve Géricault gibi romantik sanatın önemli isimleri üzerinde oldukça etkili olan Thomas Lawrence (1769-1830) öne çıkmaktadır. Kendisi dahi bir çocuk olan Lawrence, bir ressam olarak kendi kendini yetiştirmiş, Gainsborough ve Reynolds’tan sonraki kuşağın en yetenekli ve başarılı İngiliz portre ressamı olmuştur (“Thomas Lawrence”, t.y.; Libson ve Yarker, 2020, s. 60). Olağanüstü bir yetenek ve hırsla mükemmel derecede gerçekçi resimler yapmış olan Lawrence, Avrupa’nın en çok taklit edilen ve hayran olunan portre ressamlarının başında gelmektedir. Tarihsel biçimlere dayanmakla birlikte fırçasından çıkan canlı benzerlikler, şaşırtıcı derecede modern bir izlenim bırakmaktadırlar. Lawrence’ın portreleri, yaşadığı istikrarsız dönemde güzellik ve zarafet için birer standart oluşturmuşlardır (Albinson, 2013, s. 51). Çağın cazibesini yakalayacak mizaç ve yetenekle donatılmış olan Lawrence, göz kamaştırıcı fırça çalışmaları ve yenilikçi renk kullanımıyla Naiplik döneminin yüksek sosyete imajını şekillendirmiş, akışkan ve gür fırçası onu, yaşadığı çağının cazibesine yanıt veren bir romantik haline getirmiştir. Kendisini Reynolds’un anısına ve örneğine adanmış olan Lawrence, bazı açılardan 18. yüzyıl geleneğindeki büyük portre ressamlarının sonuncusu olarak da kabul edilmektedir (“Thomas Lawrence”, t.y.; “Sir Thomas Lawrence (1769-1830)”, t.y.). Kariyeri boyunca, özellikle Michelangelo ve Raffaello’nun eserleri bakımından zengin ve rakipsiz bir Eski Ustalar çizimleri koleksiyonu oluşturan Lawrence, kendisini bu eski ustaların bir öğrencisi olarak görmüştür (“Thomas Lawrence”, t.y.; “Sir Thomas Lawrence PRA (1769-1830)”, t.y.).

Her yıl Kraliyet Akademisi sergilerine pastel, tebeşir ve küçük yağlı boya portrelerle katılan Lawrence, Kraliyet Akademisi duvarlarındaki ilk başarılarından sonra, genç yaşta Akademi’nin tam üyesi olmuş ve İngiltere’nin önde gelen portre ressamı olarak

kabul edilmiştir (Libson ve Yarker, 2020, s. 60). Kraliyet Akademisi başkanlığına da seçilen Lawrence, zamanın önde gelen portre ressamı ve bir dereceye kadar Britanya’da resim mesleğinin başı olarak tanınmış ve 19. yüzyıl İngiltere’sinde sanatçının statüsünün belirlenmesinde etkili olmuştur (“Thomas Lawrence”, t.y.; “Thomas Lawrence: Regency Power & Brilliance”, t.y.). Naiplik döneminin önde gelen portre ressamı olarak hükümdarları, siyasî liderleri, aristokrat aileleri, sosyete güzellerini ve yetenekli aktrisleri betimleyen Thomas Lawrence’ın modelleri, Naiplik dönemiyle ilişkili romantik ve hafif saf çekiciliği temsil etmektedirler (“Sir Thomas Lawrence”, t.y; “Thomas Lawrence: Regency Power & Brilliance”, t.y.).



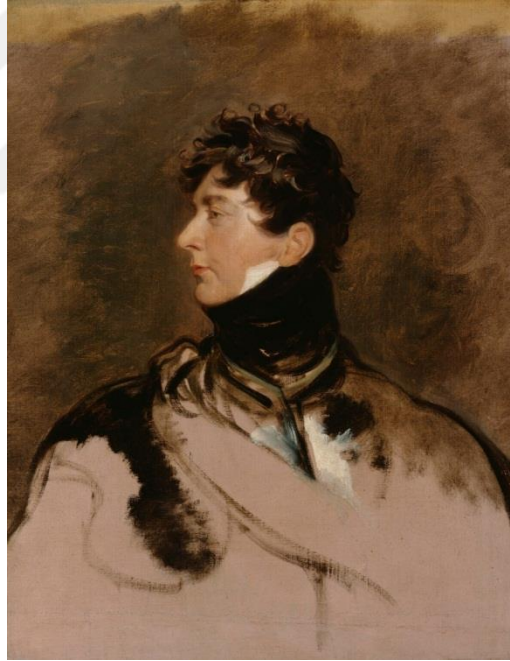
Resim 101: Thomas Lawrence, *1. Wellington Dükü Arthur Wellesley*, 1814-15, 317,1 x 225,65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Windsor Kalesi Kraliyet Koleksiyonu (Windsor Castle Royal Collection), RCIN 405147, Windsor, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.rct.uk/collection/search#/45/collection/405147/arthur-wellesley-1st-duke-of-wellington-1769-1852> E.T. 26/02/2022

Lawrence, en itibarlı çalışmaları arasında olan ve Napolyon’un yenilgisinde yer alan müttefik askerî liderleri, diplomatları ve devlet başkanlarını resmettiği bir dizi portre yapmıştır. Sonradan kral IV. George olan Naip Prens tarafından siparişi verilen ve bugün Windsor Kalesi’ndeki Waterloo Odasında bulunan portreler, Avrupa’nın en önde gelen portre ressamı olarak Lawrence’ın ününü ve itibarını daha da artırmış (“Thomas

Lawrence”, t.y.; Libson ve Yarker, 2020, s. 60 ; “Sir Thomas Lawrence (1769-1830)”, t.y.; “Sir Thomas Lawrence PRA (1769-1830)”, t.y.).

Waterloo odasına hâkim olan Wellington Dükü’nün muzaffer portresinin kompozisyonu, Wellington’u en iyi askerî komutanlar ve “Avrupa’nın kurtarıcısı” olarak müjdeleyen bir zafer kurgusundadır (Resim 101). Roma tarzı bir zafer takı altında konumlanmış, elinde hükümdarların kraliyet otoritesini simgeleyen Devlet Kılıcını kavramakta ve onu kahramanca bir hareketle havada tutmaktadır. Dük, Mareşal üniforması giymekte ve bir görev sembolü olan asası, kendisine gönderilen ve Mareşal rütbesine terfii ile Kraliyetin minnettarlığını belirten “George P.R.” imzalı bir mektubun yanında bir çıkıntıda durmaktadır. Napolyon’un ilk yenilgisinden sonra yaptırılan dört portreden biri olan resmin arka planında, St. Paul Katedrali’nde gerçekleşen bu sonucu kutlamak için şükran ayinine giden alay görünmektedir (“Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington (1769-1852)”, t.y.).



Resim 102: Thomas Lawrence, *Kral IV. George*, yak. 1814, 91,4 x 71,1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. National Portrait Gallery (Ulusal Portre Galerisi), NPG 123, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw02462> E.T. 21/02/2022

Naiplik döneminin romantik portre ressamı olarak bilinen Lawrence, yanılmaz bir el ve gözle sanatsal ifade araçları üzerinde tam bir ustalığa sahip olan, son derece özgün bir

sanatçı olarak tanımlanmaktadır. Lawrence, bazı resimlerini bitirmek için harcadığı uzun süre ile ünlenmiş ve ölümünün ardından, stüdyosunda çok sayıda bitmemiş eser bırakmıştır. Bu eserlerden bazıları asistanları ve diğer sanatçılar tarafından tamamlanmış, bazıları ise olduğu gibi satılmıştır (“Thomas Lawrence”, 2022).



BÖLÜM 4: MODERNİZM DÖNEMİ PORTRECİLİK ANLAYIŞI

4.1. Modernizm Kavramı

Modern kelimesinin bilinen en eski kullanımı, Antik Roma'dan yeni Hıristiyan dünyasına geçiş dönemi olan M.S. 490'lara kadar uzanmaktadır ve o dönemde Hıristiyan çağını antikiteden ayırt etmek için kullanılmıştır. 17. yüzyıldan itibaren ise bu terim sanat ve edebiyattaki belirli yeni eğilimleri adlandırmak için kullanılmıştır (Jauss, 2005, s. 333; Kovács, 2010, s. 8).

Köken itibarıyla Latince "tam şimdi, şu anda, sadece" anlamlarına gelen *modo* ve ondan türetilmiş olan *modernus* sözcüğünden gelen modern kelimesi (Jauss, 2005, s. 333; Yılmaz, 2013, s. 15), günümüzde kullanılan halini daha çok Fransızca kökenli "şimdiki zamana, içinde bulunulan çağa veya nispeten yakın bir döneme ait veya uygun olan, yaşanılan çağa uygun, yeni, asrî; içinde bulunulan dönemde hâkim olan zevki temsil eden" anlamları taşıyan *moderne* kelimesinden almaktadır. Modernizm (*modernisme*) ise, etimolojik olarak, modern olan şeyin özelliklerini, modern, çağdaş ve yeni şeylere düşkünlüğü ifade etmektedir (Demiray ve Alaylıoğlu, 1970, s. 360; Tuğlacı, 1985, s. 1992, 1993). TDK'nın Türkçe sözlüğünde (Akalin vd., 2009, s. 1405) kısaca "çağdaşlık" olarak ifade edilen modernizme, güzel sanatlarda "gelenekçiliğe karşı, yenilikçi eğilim" anlamları da yüklenmiştir (Tuğlacı, 1985, s. 1993). Genel tanım itibarıyla "tam şimdi, şu anda, sadece" ya da "yeni" anlamlarına karşılık gelen modern kelimesi aynı zamanda "o zamana ait", "güncel" anlamlarını da taşımaktadır (Jauss, 2005, s. 333).

"Yalnızca 'yeni' değil, aynı zamanda 'güncel' anlamına gelen modernin sadece henüz görülmemiş bir şeyleri belirtme değil, ayrıca bir şeylerin yerini alma ve yerine geçme gücü vardır. 'Yeni' anlamında modern farklı kuşakların bir arada yaşamasının hatları boyunca eskiyle bir arada yaşamaya ve eskinin yaşamasına olanak sağlar. Ancak 'güncel' anlamında modern 'eskinin' ortadan kalktığını, artık var olmadığını ya da geçersiz hale geldiğini akla getirir. 'Modern' diye gönderme yapılan her zaman, 19. yüzyıla kadar yaygın olarak antikiteyi ifade etmek için kullanılan bir geçmişe karşıdır." (Kovács, 2010, s. 8)

Kelime anlamına göre aslında her dönem, kendi içinde bir moderniteye sahiptir. Her akım, kendi döneminde bir yenilik sunmakta ve çağının özelliklerini yansıtmaktadır.

“Her kadim ressam için bir modernite olmuştur; geçmiş zamanlardan bize kalmış güzel portrelerin çoğu kendi çağlarının giysilerine bürünmüştür” (Baudelaire, 2014, s. 214). “Her çağın kendi duruşu, bakışı ve gülümseyişi” (2014, s. 215) olduğunu belirten Charles Baudelaire’e göre “yaşanan her an, hemen ardından sona ermek zorundadır. ‘Şimdi’, hemen ardından ‘geçmiş’ olacaktır. Dolayısıyla modernite ‘en yeni antikite’den başka bir şey değildir” (Artun, 2014, s. 46). Walter Benjamin de, yine Baudelaire’in ifadelerinden yola çıkarak, “Modern olan her şey[in], günün birinde antik çağa dönüşmeye değer” olduğunu belirtmektedir (Benjamin, 2002, s. 175). Bu bağlamda modernitenin kendi klasisizmini doğurduğunu belirten Jürgen Habermas (aktaran Kovács, 2010, s. 10), zamana dayanabilen her şeyin her zaman bir klasik olarak kabul edilmekte olduğunu ifade ederek, ancak modern olanın, artık bu klasik olma gücünü geçmiş bir çağın otoritesinden ödünç almadığını belirtmektedir. Habermas’a göre modern bir eser, bunun yerine, bir zamanlar otantik olarak modern olduğundan klasik haline gelmektedir. Modernlik anlayışı, klasik olmanın kendi içine kapalı kanonlarını oluşturmakta, dolayısıyla bu anlamda, klasik moderniteden söz edilebilmektedir (Habermas, 1987, s. 4).

Felsefede hümanizm, edebiyatta yeni romantizm ve ekonomide liberalizmi içine alan oldukça kapsamlı bir kavram olan modernizm, hem çağdaş bir düşünce hem de Rönesans’tan bu yana Batılı aydınların ulaşmak istedikleri bir ideal olarak, çağdaşlığı da aşan bir kavram haline gelmiştir (Kantarcıoğlu 2007, s. 1). Marshall Berman modernizmi, modernleşmenin hem öznelere hem de nesnelere olan insanların, bu dünyada kendilerini evde hissetmek ve modern dünyada sıkıca tutunabilecek bir yer edinmek için gösterdikleri çabaların bütünü olarak tanımlamaktadır (2013, s. 11). “Genellikle pozitivist, teknoloji merkezli ve rasyonalist eğilimli olarak algılanan evrensel modernizm, doğrusal gelişmeye ve mutlak doğrulara inançla, toplumsal düzenin rasyonel biçimde planlanmasıyla ve bilgi ve üretimin standartlaştırılmasıyla özdeşleştirilir” (aktaran Harvey, 1997, s. 21).

Kavram olarak modernizm, oldukça karışık ve çelişkili anlamlar taşımaktadır. Baudelaire, bir yarısı değişmez ve sonsuz olan sanatın, koşullara bağlı, ele avuca sığmaz, gelip geçici olan diğer yarısını modernite olarak tanımlamaktadır (2014, s. 214). Bir estetik hareket olarak modernizmin tarihi, “anlık olan ve geçip giden ile sonsuz olan ve değişmeyen” olarak tanımlanan bu ikili formasyonun bir kanadından ötekine

yalpalamakla geçmiştir (Harvey, 1997, s. 23). Baudelaire'in modernite anlayışı, zamanın gelip geçiciliği, mekânların görünüp kaybolmasıyla apansız, umulmadık deneyimlerden oluşmaktadır. Zaman ve mekân bütünlük sunmayan kesintili, parçalanmış fragmanlardan meydana gelmektedir. Hep şimdiye ait ve anlık olan her bir parça, değişik ve yenidir, zaman ise tekdüze bir şimdiki zamandır. Modernitenin şaşırtıcı, bireysel ve biricik nitelikler taşıyan bir yeniliğe mahkûm olduğuna inan Baudelaire, bu 'yeni'nin kural tanımaz, çözümlemeye ve tanımlamaya gelmez olduğunu kabul etmektedir (Artun, 2014, s. 45). Modern olmanın, çelişki ve paradokslarla dolu bir hayat sürdürmeyi gerektirdiğini ileri süren Berman (2013, s. 24) ise, çağdaşlığın yeni serüven ve deneyim olanaklarına kucak açmanın yanı sıra, modern serüvenlerin çoğunun yol açtığı nihilist derinlikler karşısında korkuya kapılmak, aynı zamanda hem muhafazakâr hem de devrimci olmak demek olduğunu da belirtmektedir. “Hatta denebilir ki tam anlamıyla modern olmak biraz da antimodern olmak demektir[...]” (Berman, 2013, s. 24).

Bir anlayış, dünyanın tanınması ve anlaşılmasına yönelik bir bakış ve bu bakışın yöntem, yaklaşım ve bilgi kuramsal (epistemolojik) araçları bakımından belli tarzlarda belirlenişi (Bumin, 2010, s. 7) olan modernliği Berman, dünyanın her köşesinde insanlarca paylaşılan, yaşamın zamana ve mekâna, “ben”e ve ötekilere sunduğu imkân ve zorluklarına dair hayati bir deneyimler yığını olarak adlandırmaktadır (2013, s. 27). Modernlikle birlikte meydana gelen yaşam tarzları bireyi toplumsal düzenin kökleşik bütün türlerinden eşi görülmedik bir şekilde koparıp çıkartmıştır.

“Modernliğin getirdiği dönüşümler hem yaygınlıkları hem de yoğunlukları açısından önceki dönemlere özgü değişim biçimlerinin çoğundan daha etkilidirler. Yaygınlık düzleminden bakıldığında bu dönüşümler, küresel düzeyde toplumsal bağlantı biçimleri kurulmasında etkili olmuşlardır; yoğunluk açısından ise günlük yaşamımızın en özel ve kişisel özelliklerini değiştirme aşamasına gelmişlerdir.” (Giddens, 1994, s. 12)

Modernlik bir yandan güç, coşku, serüven, gelişme, dünyayı ve bireyi dönüştürme imkânları vaat etmekte; diğer yandan da sahip olunan, var olunan ve bilinen her şeyi ortadan kaldırmakla tehdit eden bir ortam meydana getirmektedir. Modern deneyim ve ortamlar, etnik ve coğrafi, ulusal ve sınıfsal, ideolojik ve dinî sınırların ötesine geçerek, modernitenin insanlığı birleştiren yönünü sergilemekte, ancak bu birleşme,

bölünmüşlüğün birliği olarak paradoksal bir birliktir ve bireyi devamlı parçalanmaya ve yenilenmeye, çelişki ve mücadelenin, acı ve belirsizlik girdaplarına sürüklemektedir (Berman, 2013, s. 27). Modern yaşamın, parçalanmış, anlık, gelip geçici ve mümkün olabilenle olamayanın bu kadar birbirinin içine geçmesiyle yalnızca modern öncesinin toplumsal düzenlerine değil, kendi geçmişine dahi saygı gösterebilmesinin imkânsız olduğunu belirten David Harvey, dolayısıyla modernitenin sadece kendisinden önce var olan tarihsel koşulların her biriyle veya tümüyle acımasız bir kopuşa girmediğini; bunun yanında, kendi içinde de bitmek bilmeyen bölünmeler ve iç kopuşlar süreçleri yaşamakta olduğunu belirtmektedir (1997, s. 24, 25).

Modernizmin karakteristik özelliklerini ve kapsadığı dönemi tespit etmek güç olduğu kadar modernizme yol açmış olan genel kültürel ve toplumsal etkileri tespit etmek de aynı şekilde zor olmaktadır. Modernizm, çoğu tarihçiye göre 19. yüzyılın sonlarında ortaya çıkan hızlı şehirleşme ve sanayileşmeyle, sınırsız ilerleme inancının ve toplumun bireyle olan sosyal bağlarının kopmasını ifade eden anomi duygusunun artması gibi çelişkilerle dolu aşırılıklar doğurmuş derin toplumsal parçalanmalara karşı verilen sanatsal bir tepki olarak ortaya çıkmıştır (Shiner, 2017, s. 345). Modern hayatın bu paradoksal girdabı; hayatın akışını hızlandıran, yeni insan ortamları meydana getirip eskilerini ortadan kaldıran, bilimsel bilgiyi teknolojiye dönüştüren ve yeni tekelci oluşumlar ve ekonomik mücadele şekilleri oluşturan sanayileşme; fiziksel bilimlerde meydana gelen, evrene ve bireyin onun içindeki yerine yönelik düşünceleri değiştiren büyük keşifler; hızlı ve çoğu zaman sarsıntılı şehirleşmenin milyonlarca insanı yaşadıkları doğal çevrelerinden kopartıp dünyanın başka bir köşesinde yeni hayatlara sürükleyen muazzam demografik karışıklıklar; birbirinden çok farklı toplum ve insanları dinamik bir gelişim içinde birbirine bağlayan, kapsayıcı kitle iletişim sistem ve araçları; keskin dalgalanmalar içinde yalpalayan, siyasal ve ekonomik alandaki kitlesel toplum hareketleri ve tüm bu insan kitlelerini ve kurumlarını bir araya getirip yönlendiren kapitalist dünya pazarı; yapı ve işleyiş bakımından bürokratik olarak tanımlanan oligarşik devlet yapıları gibi birçok kaynaktan beslenmektedir (Berman, 2013, s. 28). Dünyanın tüm bu toplumsal ve tarihsel süreçleri, insanları, kendilerinde değişiklikler meydana getiren dünyayı değiştirerek biçimlendirmek için güçlendirmeyi ve onları, içine düştükleri anafordan çıkartıp bu süreçleri kendi benliklerine mal ettirmeyi amaçlayan, onları modernleşme sürecinin nesnesi olduğu kadar öznesi de

yapan şaşırtıcı çeşitlilikte düşünce ve görüşleri beslemiştir (Berman, 2013, s. 29). 20. yüzyıl içinde, bu anaforu doğurup, onu devamlı bir oluşum halinde yaşatan ve “modernleşme” olarak adlandırılan, uygarlığın şimdiye kadar yaşadığı en uzun ömürlü kültürel hareket (Everdell, 1997, s. 6) olan bu görüş, değer ve süreçler genel olarak hepsi birlikte “modernizm” adıyla anılmaktadır (Berman, 2013, s. 28, 29).

Modernizm, kavramının içinde barındırdığı çelişkiler kadar tarihlendirilmesinde de farklılıklar ve çelişkiler barındırmaktadır. Tanımı kadar tarihini vermek de oldukça zor olmakla birlikte, Modernizm’in yerleşmesi genellikle, birçok sanat disiplinlerinin temsil tarzlarında, anlatı tekniklerinde ve geleneksel biçimlerinde derin üslupsal bir dağılmanın yaşandığı 1890-1930 arası dönemle sınırlandırılmaktadır (Shiner, 2017, s. 345). Anthony Giddens (1994, s. 9) ise modernliği, Avrupa’dan başlayarak neredeyse tüm dünyayı etkileyen bir sosyal örgütlenme ve yaşam biçimi olarak tarif ederken, bu süreci 17. yüzyıla kadar geri götürmektedir. En azından 16. yüzyıldan beri Batı’nın kendisini “modern” olarak tanımladığını ileten Everdell, 19. yüzyıldan bu yana, Rönesans’tan beri meydana gelen her gelişmenin “modern” olarak adlandırılmasının yanı sıra, başka herhangi bir kültürün başına gelen her şeyin yine aynı biçimde ifade edilme eğiliminin var olduğunu da belirtmektedir (Everdell, 1997, s. 4).

16. yüzyılın sonlarında aşağı yukarı “şimdi” ile eşanlamlı bir terim olarak ortaya çıkmaya başlamış olan ve antik çağlar ile Orta Çağ’dan ayrı bir dönemi ifade etmek için kullanılan “modern” kelimesi, ancak 18. yüzyılda, değişim ve gelişimi belirtmek için “modernize”, “modernizm” ve “modernist” kelimelerine dönüşerek kullanılmıştır. 19. yüzyılda daha olumlu ve ilerici bir anlam kazanmaya başlayan kavram, bütün bir kültürel hareket ve zamanı tanımlayan bir başlık olarak, 1950’lerden beri geriye dönük kullanılan genel bir terime dönüşmüştür. Raymond Williams de Shiner gibi, bir buçuk asırlık bir alışkanlıkla hâlâ kullanılan kavramın, 1890 ile 1940 arasında olduğunu kabul etmektedir (Williams, 1989, s. 48, 49). Arthur C. Danto’ya göre (2014, s. 116) dönemsel bir üslûp olarak aşağı yukarı 1960’ların başlarında son bulduğu kabul edilen Modernizm’in etkisiyle, dünya tarihinin yaratıcılık bakımından en parlak dönemi olarak 20. yüzyıl nitelenebilir (Berman, 2013, s. 39).

Habermas’ın proje olarak nitelendirdiği modernite, “modern” kelimesinin terim olarak daha eskilere dayanan bir tarihe sahip olmasına karşın, bu özellikleriyle 18. yüzyılda

belirmektedir (1987, s. 9). Projenin, aydınlanma düşünürlerinin bilimsel ve nesnel söylemleri, evrensel ahlâk ve hukuk teorileri ile kendi ayakları üzerinde duran sanatın üretimi ve eleştirisini, kendi iç mantıklarının temeline dayanarak geliştirme konusunda olağanüstü gayret gösterdikleri bir düşünsel çaba olduğunu belirten Habermas, bu projenin amacını, yaratıcı ve özgür bir şekilde çalışarak katkıda bulunan çok sayıda bireyin bilgi birikimini, günlük yaşamın zenginleşmesi ve insanlığın özgürleşmesi adına kullanmak olarak tarif etmektedir (Harvey, 1997, s. 25; ayrıca bkz. Habermas, 1987, s. 8-10). İlerleme fikrini destekleyen aydınlanma düşüncesi de, modernliğin savunduğu gelenek ve tarihle kopuşu aktif şekilde hedeflediğinden (Harvey, 1997, s. 26), bu bağlamda birçok Alman kültür eleştirmeni, Jürgen Habermas'ın düşüncelerinden yola çıkarak, aydınlanma çağı ile başlayan “modern” bir çağda ısrar etmektedirler (Everdell, 1997, s. 7). Ancak aydınlanma projesi, insanlığın özgürleşmesi hedefini, amaçladığı gayenin tersi durumlara yol açarak, daha en baştan, insanlığı kurtarmak adına bir evrensel baskı düzenine dönüştürmeye mahkûm olduğu yolunda kuşkular doğurmuştur (Harvey, 1997, s. 26).

Modernizm terimini yalnızca özel bir hareket veya bir stil olarak değil, aynı zamanda sanat tarihinde yer alan bir dönemin bütünü için ilk kez kullanan Amerikalı sanat eleştirmeni Clement Greenberg olmuştur (Kovács, 2010, s. 11). Modern olan “şimdi, şu anda” ve “yeni, güncel” olarak tanımlanırken, modern sanat ise geleneksel olandan kopuşu ve bireysel bakış açılarını ifade etmektedir. Modernlikten çok modernizm ile bağlantılı olan modern sanatın, genel olarak izlenimcilikle başladığı kabul edilmektedir (Yılmaz, 2013, s. 31). İzlenimcilikten önce birlik, zorunluluk, denge gibi biçimsel mantık prensiplerinin hâkim olduğu resme, izlenimcilikle birlikte optik yasalar temel bir görev olarak girmiş ve resmin temel unsurlarını belirlemiştir. Bu yolda bütün biçimsel elemanlardan kurtulan resim sanatı, ilk defa izlenimcilikle özüne uygun bir sanat olmaya başlamış ve böylece saf bir sanat olarak ortaya çıkmıştır (Tunalı, 2013, s. 56). Modernizm'in Edouard Manet'yle başladığını öne süren Greenberg, Manet ile başlayan sanatsal olarak bütün geçerli hareketleri ve stilleri terimin bünyesine dâhil etmiştir (Danto, 2014, s. 109, 110; Kovács, 2010, s. 11). Modernizm'i çağdaş dünyanın deneyimini otantik olarak ifade etme kapasitesine sahip sanatsal bir hareket olarak kabul eden Greenberg, Modernizm'i hiçbir biçimde sanat tarihinin önceki dönemlerinden üstün görmemiştir. Greenberg, Modernizm'in en önemli değerlerinin sadece yeni ve

farklı olandan ziyade otantiklik ve güncellik olduğunu kabul ettiği halde, modern sanatın kuralcı karakterinden çok tarihselliğini vurgulayarak, modernizmi temel olarak sanat tarihinin estetik geleneklerine gömülü tarihsel bir olgu olarak görmektedir. Modernizm düşüncesinin sonsuz bir estetik biçim olmadığına ısrar eden Greenberg, modernizmin sanatın estetik özeleştirisinden başka bir şey olmadığını ileri sürmüştür (Kovács, 2010, s. 11, 12). Greenberg modernizmi, saf bir sanatın kendine atıfta bulunan özne arayışı olarak değerlendirmiştir. Ve hepsi bundan ibarettir; “modern sanatın modern toplumsal yaşamla kurabileceği tek uygun ilişki, hiçbir ilişki kurmaması[dır]” (Berman, 2013, s. 48).

Ancak, modern sanatın izlenimcilikle başlatılması bir gelenek olmasına karşın, sanatta özgürlük, bireysellik, içsellik, coşku ve eleştiriye öne çıkaran sanatçıların ilham kaynağı öncelikle Romantizm’le olmuştur (Yılmaz, 2013, s. 31). Dolayısıyla modern sanatın, Romantizm Dönemi’nde bilinçdışının farkına varılıp, insanların kendi içlerine yönelmeleri sonucunda bilinçdışının keşfiyle başladığı da yaygın olarak kabul edilmektedir (Kuspit, 2018, s. 103). Bu doğrultuda modern olarak adlandırılan ilk dönem Romantizm olmuştur (Everdell, 1997, s. 5). Çoğu tarihçiye göre romantik devrim, sanat tarihinde en köklü kırılma olmuştur. Bu kırılmayla, daha sonra modernizm ile kronikleşen yeni kırılmalara, zıtlık ve hamlelere yol açılmıştır (Artun, 2014, s. 22). Estetik değerler alanında antikitenin üstünlüğü Romantizm tarafından yıkılmış, çağdaş hazzın dayattığı bir estetik ideal uğruna klasik güzellik idealiyle birlikte klasik biçim de reddedilmiştir (Kovácz, 2010, s. 9). Sanat, gözleme ve izleme etkinliklerinin modern yapılanması çerçevesinde, iyinin, doğrunun ve güzelin sanatçının dışında belirlendiği klasisizmi ve taklide dayalı prensiplerini terk ederek, görülenin dışında, öğretilene dayanan ideal tasvir düzeninin iktidarını kırmıştır. Romantizm, durağan sanatın tarihinin önündeki engelleri yıkarak tarihin işlemlerini, zamanın akmasını sağlamıştır (Artun, 2014, s. 22, 43). Modern sanatla ilgili ilk ve en önemli referans kaynakları, Charles Baudelaire’in metinleri olmuştur (Artun, 2014, s. 9, 10). Bu bağlamda Baudelaire, Romantizm’le modern sanatın bir ve aynı şey olduğunu ifade etmektedir. Sanatların ihtiva ettiği araçların tümüyle ifade edilen sonsuza duyulan özlem, ruhsallık, içtenlik ve renk, Romantizm ve modern sanatta aynı özellikler göstermektedir (Baudelaire, 2014, s. 97). Baudelaire’e göre duyarlılığın yeninin peşinde yer değiştirmesi, modernin özünü içermektedir. Soyut kavram ve olgularla tanımlanan Romantizm, her sanata

uygulanabilmektedir, böylece sanatlar arasında iletişim, alışveriş ve ahenk sağlanmaktadır (Moulinat, 2014, s. 97).

Modern sanatın gelişim ve oluşumu da, tarih boyunca görülen diğer dönem, akım ve üslûp tarzlarında olduğu gibi, bir anda olmamış, sosyal, siyasal ve ekonomik bir takım gelişmelerin etkileri sonucunda zaman içerisinde, bir süreç olarak meydana gelmiştir. Romantizm'den önce tarihsel araştırmalara gösterilen büyük ilginin sonucunda geleneğin aslında bir çelişen örnekler bütünü olduğu düşüncesi benimsenmeye, bununla birlikte klasik geleneğin mükemmelliğe götüren bir kılavuz olduğu inancı yitirmeye başlanmıştır. Üslûp konusunun giderek öne çıkması ve sanatın kendini açıklama sorunu olduğu yolunda yeni görüşlerin yaygınlık kazanması, sanatçının kendi iç dürtülerini bularak bunları kendi sanat üslûbu ve konusuyla ifade etmesini gündeme getirmiştir. Bu süreci, Romantizm'le birlikte uygar toplumun değerlerinin, geleneksel uyum ve üslûp kurallarıyla biçimlerinin reddedildiği, sanat yapıtlarının kaynağının herhangi dış bir etken ya da dürtüye değil, bilinçaltına dayandığının kabul edildiği bir dönem izlemiştir (Lynton, 2015, s. 13).

4.2. Modern Dönem Portre Sanatı ve Nesne-Figür İlişkisi

Portre sanatında klasik dönemde değişmeyen ve portre sanatına yön veren en temel unsur müşteri sanatçı ilişkisi olmuştur. Modernizm'e kadar sipariş geleneğinin itici güç olduğu portre sanatı, sanatçının beklentisinden ziyade müşterilerinin beklentilerine cevap vermesi üzerine şekillenmiştir. Modern dönemde meydana gelen devrimsel hareketlerin sanata etkisi, en başta klasisizmin mimetik bakış açısının reddi şeklinde gelişim göstermektedir. Portre sanatı da bu bağlamda en fazla etkilenen ve dönüşüm gösteren sanat türü olmuştur.

Artan sanayileşmeyle birlikte 19. yüzyılda hızla değişen gerçeklik olgusuna ilişkin yeni bilgiler edinilmiş, gerçekliğe dair anlayış ve düşünceler tümüyle farklılaşmıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılın ilk yarısından sonra ortaya çıkan gerçekçi resim üslûbunun, gerçeği katıksız haliyle, olduğu gibi yansıtmaya çalışmasının yanı sıra, onun toplumsal koşullarını da resmin içine katmaya çalıştığı görülmektedir. Sanayi devrimiyle makineleşmenin gündelik hayatın bir parçası haline gelmesi, motiflerini gündelik hayatın içinde bulan bazı sanatçılara, romantiklerin hayalî dünyalarından çok daha çekici görünmüştür (Krausse, 2005, s. 65).

Bu doğrultuda özellikle gündelik yaşamdan seçtiği konuları betimlediği resimleriyle gerçeklik akımının öncüsü olan Gustave Courbet (1819-1877) öne çıkmaktadır. Resimlerinde figürleri duyarlı bir renk zenginliği içinde verilen güçlü ışık ve gölge karşıtlığıyla biçimlendirmiş olan Courbet, dönemin kalıplaşmış duygu ve güzellik anlayışından bağımsız bir şekilde geliştirdiği teknik bir duyarlılıkla gündelik yaşamdan aldığı konuları ve kişileri resimlemiştir. Akademik kalıplara karşı bir tutum sergileyen Courbet, alışlagelmiş gündelik yaşam sahnelerini duygusal yoğunluk yüklemekten ve herhangi bir idealizasyona gitmeden, eleştirel bir yaklaşım içinde aktarmıştır (Tükel 1997a, s. 359).

Doğanın haricinde kimsenin öğrencisi olmak istemeyen Courbet, güzellik yerine gerçeği aramıştır. Dönemin geçerli alışkanlıklarına karşı bir başkaldırı olmasını ve geleneksel kalıpların ustaca kullanımı karşısında taviz vermeyen sanatsal samimiyetin değerini haykırmasını istediği tablolarında ne akıcı çizgiler, ne etkileyici renkler, ne de zarif duruşlar olmuştur (Gombrich, 1997, s. 511). Gerçekliği sakın ve dolambaçsız bir dürüstlikle aktarmak amacıyla olan Courbet, bilinçli bir şekilde resmin kalıplaşmış etkilerine sırt çevirmiş, dünyayı görüldüğü şekliyle resimleme kararlılığı, tablolarını içtenlikli ve samimi kılmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 669; Gombrich, 1997, s. 511). Courbet'nin gündelik hayattan seçtiği motifler daha önce en fazla küçük boyutlu tür resimlerinde, kimi anekdotları anlatmak ve daha çok eğlendirmek amacıyla tuvale aktarılmıştır. Aynı temalar Courbet'nin elinde dev boyutlardaki tuvallere yansıtılmış sosyal araştırmalara dönüşmüştür. Courbet, alışılmışın dışında büyük ölçülerde işlediği gündelik hayat konularıyla, sanatın eğlendirici bir şey veya lüks bir meta değil, toplumsal bir iletişim aracı olduğunun altını çizmiştir. Böylece gerçekçiliğin bu zengin üslup dağarcığı ve geniş konu yelpazesi, dönemin toplumunun çeşitliliğinin ve sorunlarının da bir aynası olmuştur (Krausse, 2005, s. 67). Batı'da sanayileşme, şehirleşme ve demokratikleşmenin bir ürünü olarak ortaya çıkan ve genellikle köylüleri, işçileri, yoksulları ve gündelik hayatın en basit gerçeklerini herhangi bir yüceltmeye ve duygusallığa girmeden yansıtan gerçekçi sanat, döneminde anarşik olarak tanımlanan yaklaşımıyla sanatın politikleşmesini de ilk kez beraberinde getirmiştir (Erzen, 1997, s. 669). Tamamen gerçekçi görüntülere yönelen Courbet'nin renk anlayışı izlenimciliğe giden yolda önemli bir aşama teşkil etmiştir (Beksaç, 2000, s. 89).



Resim 103: Gustave Courbet, *H. J. van Wisselingh'in Portresi*, 1846, 57,2 x 46 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya. Kimbell Sanat Müzesi (Kimbell Art Museum), AP 1984.04, Fort Worth, ABD.

Kaynak: <https://kimbellart.org/collection/ap-198404> E.T. 12/03/2022

Derin gölgelerin fiziksel gerçeği gizlediği ve aynı zamanda modelinin ve dünyasının melankolisi hakkında şiirsel iç görüler sunduğu Resim 103'deki portrede açıkça görüldüğü gibi, Rembrandt'ın sanatı Courbet için bir mihenk taşı olmuştur. Courbet'nin akademik ilkeleri amansız ve açık sözlü bir şekilde göz ardı etmesi ve Hollandalı bir tüccarın bu Rembrandt benzeri portresi gibi resim örnekleri, hızla 19. yüzyılın ortalarında sanatta kapsamlı bir devrim için zemin hazırlamıştır. Courbet, karanlık yanları da dâhil olmak üzere modern hayata dayanan popüler bir sanatı savunmuş ve Rembrandt'ın daha önce yaptığı gibi, izlenimcilere ve geç-izlenimcilere, halkın gündelik yaşam etkinliklerinde şiirsel bir tarz bulma konusunda ilham vermiştir.

H. J. van Wisselingh'in portresi, şövalede boyanmak üzere hazırlanmış gesso yüzeyli ahşap bir panel üzerine boyanmıştır. Sıra dışı olarak Courbet panelin ters yüzeyini boyamayı seçmiştir. Panelin bu yüzeyi, paneli elle hazırlamak için kullanılan rendenin izleri olan düzenli bir dizi dikey dalgalanma ile bitmemiş ve pürüzlü bırakılmıştır. Sanatçı, bu çalışmasında Rembrandt'ı taklit ettiği için eskimiş bir panelin görünümünü yaklaşık olarak benzetmeye çalışmıştır. Cesur fırça çalışmasıyla birlikte panelin

düzensizlikleri, zengin dokulu bir yüzey oluşturmaya yardımcı olmuştur (“Portrait of H. J. Wisselingh, 1846”, t.y.).

Modern çağın öznel bakış açısını etkileyen ve portre sanatını adeta dönüştüren, dikkat çeken diğer bir unsur da fotoğraf makinesinin icadıdır. “Modern kameranın icadı, gerçekten de görüntü tarihini ‘kameradan önce ve kameradan sonra’ diye ayırtacak kadar önemli bir devrimdir” (Yılmaz, 2013, s. 57). Eskiden beri üst düzey bir yetenekle eş değer tutulan ressamlık ve heykeltıraşlık gibi meslekler, fotoğrafın icadı sonrası değerlerini kaybetmeye başlamış ve fotoğraf karşısında var olma mücadelesine girmişlerdir. Yaşanan bu değişim süreci öylesine hızlı ilerlemiştir ki, yeni sanat üslûpları üzerine çalışan sanatçılar, neredeyse tüm yaşam kaynaklarını yitirmişlerdir (Freud’dan aktaran Karaalioğlu, 2013, s. 41). Eli beceriksiz birine bile imge üretme olanağı veren bu yeni icadın imge üretimini kolaylaştırmasıyla, ressamların yüzyıllardır süregelen tekelleri kırılmış, geleneksel portre ressamlığı düşüşe geçmiştir (Yılmaz, 2013, s. 23, 49). Fotoğraf makinesinin aracılığıyla, beklenmedik açılar ve rastlantısal görünümünün güzelliğinin keşfedilmeye başlanmasıyla birlikte, daha iyi ve daha ucuza iş yapılmasını sağlayan bu mekanik buluş, resim sanatının kullanımını gereksiz kılmaya başlamıştır. Fotoğrafın, resim sanatının görüntüleri kaydetme işlevini yüklenmek üzere olması, 19. yüzyıl sanatçıların üzerinde, Gombrich’in ifadesiyle “Protestanlığın dinsel imgeleri kaldırması kadar ağır bir darbe” oluşturmuştur (1997, s. 524). Önceleri çoğunlukla portreler için kullanılan (Gombrich, 1997, s. 525) fotoğrafın portre ihtiyacını karşılaması sonucu bu sanata duyulan ilginin azalması sanatçıların yeni arayışlara girmelerine neden olmuştur. Resim sanatının alanını iyice sarsan fotoğraf teknolojisinde yaşanan bu gelişim sürecinin hızına yetişemeyeceklerini anlayan sanatçılar, farklı anlayışlara yönelmek zorunda kalmışlardır. Bu zorunlu yöneliş, sanatçının ufkunu iyice genişlemesine, bir anlamda sanatın dönüşümüne olanak sağlamıştır (Karaalioğlu, 2013, s. 45, 46). Fotoğrafın gelişimi, ister istemez sanatçıları yaptıkları deney ve araştırmalarda daha ileriye itecek bir unsur halini almıştır.

“Fotoğrafın bulunmasından önce, kendisine saygısı olan hemen herkes, yaşamında hiç olmazsa bir kez portresini yaptırıyordu. Şimdi ise, bir ressam arkadaşına yardım edip iyilikte bulunmuş olmak amacı dışında, hemen hiç kimse böyle bir eziyete katlanmak istemiyordu. Bu yüzden sanatçılar giderek fotoğrafın giremeyeceği

alanları araştırmak zorunda kaldılar. Böylece fotoğraf, modern sanatı bugün bulunduğu yere getiren bir etken oldu.” (Gombrich, 1997, s. 525)

Fotoğraf makinesinin mimesis gibi bir yükü devralmasıyla, çoktandır dış gerçeklikten kaçmak isteyen ressamalar bunu bir özgürlük fırsatı olarak değerlendirmişlerdir (Yılmaz, 2013, s. 50). “Öteden beri dış gerçekliği kusursuz bir şekilde yüzeye yansıtma mantığıyla birlikte şekillenen resim sanatı artık kişisel yorumları da içeren bir düşünsel boyuta adım atmıştır” (Karaalioğlu, 2013, s. 46). İzlenimci anlayışa geçişi de hazırlayan bu tavırla sanatçı, düşsel bir alana geçiş yapmış, sanatın sınırları da sanatçının yorumcu tavrıyla her defasında yeniden biçimlenmiştir (Karaalioğlu, 2013, s. 46). Böylelikle modern dönemin getirdiği toplumsal değişimlerin yanı sıra teknolojik gelişmeler de modern sanata yeni ufuklar açarken, kendine rakip olan fotoğrafla başa çıkma yolları arayan portre sanatı da, çağın sanatçıya sunduğu öznel yaklaşımlarla düzenlenip bir tür dışavurum aracına dönüştürülerek tekrar sanat alanına sokma yollarını aramıştır. Böylece modern sanatın beraberinde getirdiği bu yeni bakış açıları, portreyi sipariş geleneğinin dışına taşıyarak, bir ifade aracına dönüştürmüştür.

19. yüzyılın ikinci yarısında Avrupa sanatında meydana gelen köklü ve en önemli sanatsal gelişme olan İzlenimcilik (Empresyonizm) hareketi, tam anlamıyla eski sanat anlayışından ayrılarak modern resim sanatının yepyeni bir akımı olarak en önemli evresini oluşturmaktadır (Beksaç, 2000, s. 92; Kınay, 1993, s. 178). 19. yüzyıl içinde gelişen çeşitli akımlar geçmişle ilişkilerini kısmen sürdürmüş veya az çok geleneksel anlayıştan izler taşımışlardır. İzlenimcilerle birlikte bu bağlar tamamen kopartılmış, çizgisel anlayışı ortadan kaldıran renkçi yeni bir anlayış gelişmiştir (Beksaç, 2000, s. 92). Modern resmin doğuşuna damgasını vurmuş olan izlenimcilik, başlangıçta bilinçli olarak devrimsel olmayı hedeflememiş, mümkün olduğunca aslına uygun bir şekilde dünyanın dolaysızlığını anlatmak amacını gütmüştür. Rastlantısal ve geçici ışık durumlarının ürünü olarak görülmekle birlikte, Rönesans ile yerleşmiş olan doğalcı geleneklerin yıkılmasını başlatan, çarpıcı ve farklı bir görsel dil ortaya koymuştur (Cumming, 2008, s. 312).

Geleneksel sanat tarafından ileri sürülen doğanın betimlenme yönteminin bulduğu iddiasını reddeden izlenimciler, geleneksel sanatın en fazla nesneleri veya insanları oldukça yapay koşullar altında betimlemek için bir yöntem geliştirdiğini kabul etmişlerdir (Gombrich, 1997, s. 512). Doğaya ve doğal görüntülere özellikle ilgi duyan

izlenimciler, doğanın her an değişen ışık ve renk görüntülerini yakalayıp, doğa görüntüleri ve ondan edinilen izlenimleri tuvallerine aktarmayı ilke olarak benimsemişlerdir (Beksaç, 2000, s. 93; Kınay, 1993, s. 195). İzlenimciliği, bir an için görüleni yakalamaya çalışan, açık, parlak ve zarif renkler, mozaik benzeri fırça darbeleri tanımlamaktadır (Cumming, 2008, s. 312). Edindikleri izlenimleri, doğanın bir formu olarak değil, gözde bıraktığı etki olarak fırçayla karalama şeklinde resmetmiş olan izlenimciler, nesneleri gördükleri şekilde betimlemekle birlikte kesin dış hatlar kullanmayarak, nesneleri renk ve ışıkla şekillendirerek, biçim özgürlüğüne ulaşmışlardır (Kınay, 1993, s. 195; Rona, 1997b, s. 900; Turani, 2010, s. 518). Koyu renk tonlarından kaçınarak, ışığın en iyi yansıtıldığı açık ve parlak renkleri tercih etmiş olan izlenimciler için ışık, önemli bir öğe olarak kullanılmıştır. Işıltılı bir etki elde etmek için boyaları palette karıştırmadan, tek tek ve ayrı ayrı birbiri üstüne gelen fırça vuruşlarıyla uygulamış olan izlenimciler, konu ne olursa olsun anlık izlenimleri yakalamalarının yanı sıra teknik ve renk açısından da ortak bir dil oluşturmalarına karşın, birbirinden farklı anlatım biçimleri ve konular geliştirmişlerdir (Rona, 1997b, s. 900). Bu doğrultuda tarihî ve mitolojik konuları bir yana bırakarak günlük yaşamı işlemiş,

“[y]apıtlarında dönemin moda olan yaşam biçimini yansıtırken, doğayla teknoloji arasında bir denge kurmaya çalışmışlar, kalabalık kahveleri, insanların gezindiği sokakları ve kent görünümünü doğanın bir parçası olarak değerlendirmişlerdir, teknolojiyi, yaşam biçimini olumlu etkilemesinden ötürü yadsımamışlar ve geleceğe iyimser bir bakış açısıyla yönelmişlerdir.” (Rona, 1997b, s. 900)

Doğanın kolaylıkla saptanması olanağını sağlayan fotoğrafın icadı, görsel olan resim sanatında, bu yeni buluşun paralelinde değişiklik yapma zorunluluğu doğurmuştur. Bu bağlamda izlenimcilik, 1870 dolaylarında meydana gelen toplumsal ve bilimsel değişimlerin sanat ve kültür alanlarındaki görüntüsü niteliğini taşımaktadır (Kınay, 1993, s. 186). İzlenimcilik, herhangi bir estetik kuramı veya tanımlanabilir bir programı olmamasına karşın, geniş manada gerçekçiliğin son aşaması olarak kabul edilmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 703; Turani, 2010, s. 564). Bu bağlamda izlenimcilik, görsel algının psikolojik ilkelerinin ve optik incelemelerin yoğun şekilde sürdürüldüğü 19. yüzyıl ortasının pozitivist ve bilimsel tutumlarını yansıtmaktadır. Felsefi bir sistem olarak, insan hayatı dâhil doğal olayların bilim dışı açıklamalarının kabul edilmezliğini ve duyuşsal algılarımızın bilginin tek kabul edilebilir temeli olduğu öğretisi üzerine

kurulmuş olan pozitivizmin fikrî etkileri, gerçekçilerin konunun kaynağı olarak geçmiş ve geleceği reddetmelerinde kendini daha öncesinde zaten göstermiştir. Gerçekçiler, sanatçıların sadece çevrelerindeki dünyayla meşgul olmaları gerektiğine inanmışlar, hiçbir şeyi keşfetmeyip, yalnızca gerçekle ve yaşadıkları deneyimlerle ilgilenmeleri gerektiğini kabul etmişlerdir. İzlenimciler ise, sanatçıların kendilerini görüş alanlarında kalan şeylerle ve resim yaptıkları zaman aralığıyla sınırlamaları gerektiğini düşünmüşlerdir. Bu doğrultuda günlük hayatın tamamen objektif bir çözümlemesini vermeye çalışmış, atölyeden ve akademik anlayıştan çıkıp, sokaklara ve açık havaya giderek mümkün olan en büyük sadakatle o anda gördüklerini aktarmışlardır. İzlenimciler, şimdiki zaman olarak, varlıklarının farkına vardıkları bilinç anını kabul etmişlerdir (Fleming ve Honour, 2016, s. 703). İzlenimcilerin yeni konular ve yeni renk dizileri üzerinde, büyük ilgi duydukları Japon baskı resimlerinin (estamplar) de önemli boyutta etkileri olmuştur. Japon resminden gelen etki ve ilhamla yapılmış resimler, Avrupa resmine yeni bir bakış getirmiştir (Beksaç, 2000, s. 92; Fleming ve Honour, 2016, s. 703; Gombrich, 1997, s. 525).

Akıma ismini, hareketin önde gelen ressamlarından ve en önemli uygulayıcılarından olan ve izlenimciliğin temel ilkelerini ortaya koyan Claude Monet'nin (1840-1926) yapmış olduğu *Impression, soleil levant* (İzlenim: Gün Doğumu) adlı çalışması vermiştir. Ancak, sanat tarihinde izlenimciliği Monet'nin *Impression* adlı resmiyle başlatmak genel bir alışkanlık olmakla birlikte, izlenimcilerden önce de doğa karşısına sehpalarını kuran birçok ressam olmuştur (Beksaç, 2000, s. 92; Turani, 2010, s. 564). Gerçekçi doğalcılıktan izlenimciliğe yönelen ilk sanatçı olarak Édouard Manet (1832-1883) öne çıkmaktadır (Turani, 2010, s. 520).

Genellikle “ilk modern ressam” sıfatıyla anılan Manet, çağdaş hayatın gerçekliklerine çok farklı ve daha dolambaçsız bir yorum getirmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 670). Çevresinde gördüklerini canlandırarak temelde gerçekçi denilebilecek bir üslûp geliştirmiş olan Manet, bu yaklaşımıyla izlenimcilere yakın bir üslûp sergilemiştir (İnankur, 1997b, s. 1165). Manet, izlenimcilerin duyumları tüm tazeliğiyle verme arzularını paylaşmış olmakla birlikte, onların sistematik ton bölme tekniğini uygulamamış ve onların aksine siyah rengi de paletinden çıkarmamıştır (İnankur, 1997b, s. 1166). Kendi öznel yaklaşımıyla izlenimci etkiler arasında mükemmel bir uyuma varan sanatçı, akademik resim öğretisine de karşı çıkarak yeni bir biçim

meydana getirmiştir (İnankur, 1997b, s. 1166; Tansuğ, 2004, s. 272). Bunula birlikte eski resim ustalarını iyice incelemiş olan Manet, eski sanatla bağlarını tamamen kopartmamış ve hayatın yeni, değişik ve olağan yönlerini keşfetmeye yönelmiştir. Eserlerinde ağırlık verdiği ışık ve renk etkilerini, duygunun etkin olduğu yeni bir görsellikle ele alan sanatçı, ışığın renk değişimlerindeki etkisine özellikle dikkat etmiştir (Beksaç, 2000, s. 92). Manet, ilham kaynağını, Giorgione ve Tiziano gibi Venedikli büyük sanatçıların başlattıkları, Velázquez'in İspanya'da başarıyla sürdürdüğü ve 19. yüzyıla Goya'nın ulaştırdığı ve ön raffaellocuların reddettiği fırça ustalarının muhteşem geleneğinde aramayı seçmiştir (Gombrich, 1997, s. 514). İsyankârlık ve konformizmi (uymacılık) bir arada barındıran Manet, bir yandan geçmişteki ustalara yoğun ve aşikâr bir şekilde yönelirken, diğer yandan da geleneksel resim yöntemlerinden açık şekilde ayrılmayı başarabilmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 671). Başkalarını değil, kendini bulmak için resim yaptığını ifade eden Manet, amacının eski resmi reddetmek, devirmek ya da yeni bir tarz meydana getirmek olmadığını belirtmiştir. Manet, eski sanattan kopmayı düşünmemiş, resmi yaşadığı döneme uydurmak istemiştir (Kınay, 1993, s. 183). Gerçekte kendisini resim alanında tam bir devrimci değil, daha çok gelenekçi olarak gören Manet, resmin düzen sorunuyla ilgilenmiş, resim yapmayı bir nevi bilim olarak kabul etmiştir (Gombrich, 1997, s. 514; Tansuğ, 2004, s. 230). Daha çok bir figür ressamı olan Manet, izlenimlerini anıtsal biçimlere ulaştırmış, aynı zamanda şekle değil, karakter sergileyen izlenimlere bağlı bir portre sanatçısı olarak ün yapmıştır. Karakterleri bir karalamayla yakalayınca kadar çalışan Manet, izlenimlerin düzenlenmesine de önem vermiştir. Manet'nin resmi, Louvre'da öğrenilmiş akademik bir kültüre dayanmakla birlikte, yapılış tekniği bakımından izlenimci gözleme uygun gelmektedir (Turani, 2010, s. 520).

Sanat yaşamı boyunca resmî kurumlarca tanınmak istemiş ve izlenimcilerin sergilerine de hiçbir zaman katılmamış olan sanatçının çalışmaları, akademiye aykırı olması sebebiyle resmî Salon sergilerine de kabul edilmemiş, jüri tarafından kabul edilmeyip geri çevrilen tüm eserlerin sergilendiği “Reddedilenler Sergisi” (*Salon des Refuses*) adı altında düzenlenen özel bir sergide sergilenmek durumunda kalmıştır. Çalışmaları akademi tarafından ancak hayatının son döneminde kabul görmüş olan Manet, gerçekçilikten izlenimciliğe geçişte önemli bir rol üstlenmiştir (Gombrich, 1997, s. 514; İnankur, 1997b, s. 1166).

Resim 104’de betimlenen Emile Zola, bir yazar olarak resim sanatına yakın ilgi göstermiştir. Özellikle resmi eleştirmenler tarafından reddedilen sanatçılarla daha çok ilgilenmiştir. Gelenekçilerin eleştirdiği sanatçıyı, Louvre’da yer alacak geleceğin ustalarından biri olarak gören Zola, Manet hakkında makaleler yazmış ve düzenlenen sergiler vesilesiyle yazılarıyla onu savunmuştur. Manet hakkında yazdığı ve ince mavi kaplı bir broşür olarak yayımlanan bir makalesi, resimde masanın üzerinde belirgin bir şekilde gösterilmektedir. Manet, teşekkür olarak yazara portresini çizmesini teklif etmiş, poz için oturumlar Manet’nin atölyesinde gerçekleşmiştir (“Emile Zola”, 2022).



Resim 104: Édouard Manet, *Emile Zola*, 1868, 146 x 114 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d’Orsay), Oda 14, RF 2205, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/emile-zola-713> E.T. 19/03/2022

Atölye ortamı, Zola’nın kişiliğine, zevklerine ve mesleğine özgü unsurlarla özel olarak düzenlenmiştir. Duvarda, 1865 yılında Salon sergisinde büyük bir skandala yol açan, ancak Zola’nın Manet’nin başyapıtı olarak kabul ettiği *Olympia*’nın Manet tarafından yapılmış bir reproduksiyonunu görülmektedir. Arkasında, ressam ve yazarın İspanyol sanatının zevkini gösterdiğini kabul ettikleri, Velázquez’in *Bacchus*’undan bir gravür yer almaktadır. Utagawa Kuniaki II’nin bir Japon güreşçi baskısı ise dekoru tamamlamaktadır. Batı resminde perspektif ve renk anlayışında devrim niteliğinde etkileri olan Uzakdoğu resimleri, yeni resim tarzının ortaya çıkmasında önemli bir yer

tutmuştur. Kompozisyonun soluna yerleştirilmiş bir Japon manzara resmi bu önemi hatırlatmaktadır. Zola, çalışma masasına oturmuş poz vermektedir. Elinde, Manet'nin sıklıkla başvurduğu Charles Blanc'ın *Ressamların Tarihi* olması muhtemel, bir kitap tutmaktadır. Masanın üzerinde, yazarın mesleğini simgeleyen bir hokka ve tüy kalem yer almaktadır ("Emile Zola", 2022).

İzlenimci ressamlar arasında yer alan, ancak figüre bağlı kalan diğer bir sanatçı da Edgar Degas'dır (1834-1917). Degas, izlenimcilerin çoğu görüşlerini paylaşmış, sergilerinde yer alarak akımın önde gelen sanatçıları arasında kabul edilmiş olmasına rağmen, Manet gibi, izlenimciliğin içine tümüyle girmemiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 711; Gombrich, 1997, s. 526; Turani, 2010, s. 521; Tükel, 1997a, s. 433). Renkçi bir anlayışla, doğadan edindikleri izlenimleri yapıtlarına aktarmayı genel bir ilke olarak kabul eden izlenimcilerin dışında kalan Degas, izlenimcilerin değişen ışık ve atmosfer anlayışını paylaşmamış, renkten çok hareketleri ve anlık görüntüleri yapıtlarının konusu olarak esas almıştır (Beksaç, 2000, s. 93; Tükel, 1997a, s. 434). Akım içinde daha çok hareket ve figür sorunuyla ilgilenen Degas, anlık, değişen hareketleri başarıyla yakalayıp resme sokarak, anlatıma yönelik bir resim üslubu uygulamıştır (Kınay, 1993, s. 195; Tansuğ, 2004, s. 267; Turani, 2010, s. 521). Degas, diğer izlenimciler gibi manzara görüntülerinden de hoşlanmamış, onlara ancak yapıtlarının arka planlarında yer vermiştir (Tükel, 1997a, s. 433, 434). Çalışmalarını çizdiği desenlere dayanarak atölyede gerçekleştirmiş olan Degas, hiçbir zaman açık havada, doğrudan doğadan çalışmamış, belli gündelik yaşam konularını da aydınlık ve açık renkler içinde vermiştir. Diğer izlenimcilerden bu noktalardan ayrılan Degas, bu yönüyle izlenimcilerin içinde bireysel ve özgün tutumunu başarıyla ortaya koyan ender sanatçılardan biri olmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 711 Tükel, 1997a, s. 434).

Ingres ve Manet'den etkilenen Degas'nın ilk çalışmalarında akademik ve gelenekçi eğilimler görülmektedir, ancak daha sonra, kuru bir gözlemi içermekle birlikte, insan vücudunun hareketli tasvirinde kolay rekabet edilemeyen bir ustalığa erişmiştir. 19. yüzyılın klasik ekolü içinde yetişmesine rağmen, ideal formu dağıtan önemli bir sanatçı konumuna gelmiştir (Tansuğ, 2004, s. 232, 267; Turani, 2010, s. 521). Diğer izlenimcilere kıyasla form ve çizgiye daha fazla ağırlık ve önem veren Degas'nın başlıca konuları arasında, hareketin önem taşıdığı at yarışları ve balerinlerin yanı sıra, daha durgun, fakat anlık görünümünün önem kazandığı yıkanan, çalışan veya dinlenen

kadınlar bulunmaktadır (Beksaç, 2000, s. 93). Desene önem vermiş olan Degas, tüm zamanların en iyi çizerlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Cumming, 2008, s. 315). Sanatının temeli eskize dayanan sanatçı, tesadüfi anları, hızla yakalanmış görüntüleri, sağlam çizgilerle ve net konturların içine yaydığı pastel renklerle tuvale yansıtmıştır. Bu açıdan klasisist bir çizgi gösteren Degas'ın, anı yakalamak ve modern hayatı betimlemek amacı, onu izlenimci yapmaktadır. Bu bağlamda Degas, eski ustaların gelenekleri ile moderniteyi başarılı bir şekilde birleştirmiştir (Cumming, 2008, s. 315; Krausse, 2005, s. 72). İzlenimciler gibi, Japon renkli baskılarından ve yeni bir sanat olan fotoğrafın teknik olanaklarından etkilenmiş olan Degas'ın izlenimcilerle paylaştığı en önemli olgu, kendiliğinden oluşan ve rastlantısal sahnelerin önceden planlanmamış gibi duran görüntüleridir. Ancak, teknik açıdan İtalyan Rönesans sanatının etkisinde olan bu anlayışın yapıtlarındaki kendiliğindenlik ve rastlantısallık yansımaları, yalnızca görünüş bakımından söz konusu olmuş, gerçekte ise bunlar titiz bir şekilde düzenlenmiştir. Sanatçı, sadece yağlı boya ile da sınırlı kalmamış, konularını tempera, kurşun kalem, kömür kalem, sulu boya, inceltilmiş boya ve kazıma gibi çok değişik tekniklerle resmetmiştir (Tükel, 1997a, s. 434).



Resim 105: Edgar Degas, *Aynadaki Madam Jeantaud*, 1875, 76 x 85,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d'Orsay), Oda 13, RF 1970 38, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/madame-jeantaud-au-miroir-1146> E.T. 20/03/2022

1870'teki Fransa-Prusya savaşı sırasında silah arkadaşı olan Jean-Baptiste Jeantaud'un eşi Berthe-Marie Bachoux'nun portresini betimlediği Resim 105'in bildik, rahat gerçekçiliği, dönemin portrelerinin karakteristik yapısına sahiptir, ancak kompozisyonu oldukça özgündür. Model, başı öteye dönük olarak dörtte üç bir görünümde durmakta ve dışarı çıkmadan önce aynada kendisine bakıyor gibi görünmektedir. Dolayısıyla yansıma, Berthe-Marie'den ayna aracılığıyla yönelen bir dizi karmaşık bakışın merkezinde yakalanan izleyiciye doğrudan bakıyormuş gibi görünmektedir. Sanal ve yansılamayı simgeleyen ayna, geleneksel perspektifin ve bakış açısının derinliğini kırmaktadır. Kompozisyonun ve oluşturduğu dinamiklerin merkezinde yansıma hızla koyu renklere boyanırken, modelin kendisi daha hassas bir şekilde işlenmiş bir malzemeye daha dikkatli çalışılarak detaylandırılmıştır. Akademik ressamlar, kostümleri işlemeye odaklanırken, Degas bu son derece özgün, canlı görüntü ile portre türünü dönüştürmüştür. Gerçeği taklit eden gerçekçi resim ile başka bir gerçeklik sunan sentetik resim arasında bir geçiş alanı oluşturan bu resim, Degas'nın aynı nesne üzerindeki bakış açılarını çoğaltma eğiliminde olan araştırmasını, Braque ve Picasso'nun kübist portrelerinin habercisi gibi görünen bir yaklaşım içinde sunmaktadır ("Madame Jeantaud au miroir", 2022).

İzlenimcilik akımının en önemli temsilcisi ve akıma en bağlı ressamı olan Claude Monet (1840-1926), Avrupa menşeli bir resim üslûbu olan izlenimciliğe uluslararası saygınlık kazandıran sanatçı olmuştur (Beksaç, 2000, s. 93, İnankur, 1997b, s. 1292; Krausse, 2005, s. 74). Akımın kuramsal açıdan temellendirilmesini veya yaygınlaşmasını özel olarak hedeflemediği halde, kendi döneminde hareketin baş temsilcisi olmuş, izlenimcilik akımının ardından gelen yeni kuşağı da kapsayan uzun ömrünün son dönemlerinde dâhi çok önemli eserler vermiştir (Krausse, 2005, s. 74). Akıma ismini veren resmin sahibi olan Monet, tüm sanat hayatı boyunca doğaya ve izlenimciliğin düsturlarına bağlı çalışmış, hareketin önemli diğer bir ismi olan Pierre Auguste Renoir (1841-1919) ile kurduğu yakın işbirliğiyle, izlenimciliğin biçimlenmesine büyük katkı sağlamıştır (Beksaç, 2000, s. 93, İnankur, 1997b, s. 1293).

Figürden ziyade manzara ressamı olan Monet'nin resimlerinde, izlenimlerini saptadığı doğa, yorumlamaya uygun bir nesne olmaktan çıkmış, mutlak duyumların bir kaynağı haline gelmiştir. Manzaralarında ayrıntılar üzerinde durmak yerine, genel izlenimi tüm renk zenginliği ve canlılığıyla vermeye çalışmış olan Monet, yalnızca ana renkleri

kullanmış ve bunları giderek küçülen hızlı fırça vuruşlarıyla tuvaline aktarmıştır (İnankur, 1997b, s. 1293; Turani, 2010, s. 521). Atölye ressamlığını kesin bir şekilde reddeden Monet, doğrudan doğruya doğadan hareket etme ilkesini benimsemiştir (Krausse, 2005, s. 75; Tansuğ, 2004, s. 231). Tüm doğa resimlerinin “yapıldığı yerde” bitirilmesini savunan Monet’nin bu düşüncesi, atölyedeki rahat ortamdan vazgeçilmesini gerektirmesinin yanı sıra, resim yapma alışkanlıklarını değiştirmiş, yeni teknik ve yöntemlerin de ortaya çıkmasına neden olmuştur (Gombrich, 1997, s. 519). Monet, nesnelerin ve görüntülerin kendilerine özgü, bağımsız renk değerlerine sahip olduklarına inanmış ve onların bu özgün değerlerine göre betimlenmeleri gerektiğini savunmuştur. Monet bir manzara resmini, tuvale aktarılmış anılardan veya manzaranın bir anlık atmosferinin yansıtılmasından ibaret görmemiş, nesnenin ya da manzaranın kendisinde meydana getirdiği izlenimini, havasını yakalamayı önemli bulmuştur. Nesnelerin objektif güzelliğiyle değil, hızla geçen bir anın bıraktığı yoğun etkiyle ilgilenen Monet, görüntülerin geçici, elle tutulamayan, saklanamayan güzelliklerini aramıştır (Krausse, 2005, s. 74, 75). Monet’nin, resimlerinde belirli bir manzarayı betimlemek yerine kendi izlenimlerini yansıtmaya isteği, dönemi için oldukça devrimci bir davranış olmuştur. Bu öznel bakış açısı, modern sanatla eski yüzyılların sanatı arasındaki ayrılığı göstermektedir (İnankur, 1997b, s. 1292; Turani, 2010, s. 565). Işığın figür ve manzarada bütünlüğü sağlayan tek değer olduğuna inanan Monet, tüm yaşamı boyunca ışık ve renk değişimlerinin takipçisi olmuş, temel aldığı modellerin değişik mevsimlerde ve saatlerde, değişik ışık etkileri altında farklılık gösteren renk değişimlerini dikkatle izleyerek, aynı konunun çok değişik ve çeşitli renkler gösteren farklı görünümünü seri halinde resmetmiştir (Beksaç, 2000, s. 93; Tansuğ, 2004, s. 231). Nesnelerin formlarını renklerin kullanımıyla sağlayan Monet, çizgiyi bir yana bırakarak ışık ve renk değişimlerini izleyip kalıcı olanı saptamayı değil, geçici olanı yakalamayı amaç edinmiştir. Konuyu ve biçimi bir yana iten sanatçı ince farkların tekdüze dokusunda yalnızca ışığın etkilerini yakalamaya çalışmıştır (Beksaç, 2000, s. 93; İnankur, 1997b, s. 1293).

Doğanın değişkenliğini betimleme çabası içinde hem çağdaşlarına hem de kendisinden sonra gelenlere ilham kaynağı yapıtlar üretmiş olan Monet, yeni tekniklere önderlik ederek 20. yüzyıl sanatının yönünü çizen sanatçılardan biri olmuştur (İnankur, 1997b, s.

1293). Son dönemlerinde yaptığı *Su zambakları* serisi, soyut empresyonizme kaynaklık etmekte, hatta ilk örnekleri olarak kabul edilmektedir (Tansuğ, 2004, s. 273).



Resim 106: Claude Monet, *Bereli Otoportre*, 1886, 56 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Özel Koleksiyon.

Kaynak: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Autoportret_Claude_Monet.jpg E.T. 21/03/2022

Yaptığı birkaç otoportreden biri olan Resim 106'daki portrede Monet kendini, ağırlıklı olarak açık mavi bir arka plana karşı, beyaz bir gömlek üzerine, ressamlığını vurgulayan siyah bir bere ve gri bir palto giymiş olarak tasvir etmiştir. Bere, özellikle modern dönem ressamlarını simgeleyen bir unsur olmuştur. Bakışları merkezden biraz uzakta, izleyiciyle doğrudan temas kurmamaktadır. Yüzünün ve alnının sol tarafı ışıkla vurgulanmıştır ve hafif çatık bir kaşla temsil edilen ciddi ifadeye rağmen gözlerinde belirgin bir pırıltı vardır. Çok sayıda rengin sıcak vuruşları, paltosunun buruşmuş kumaşını şekillendirmektedir. Neredeyse uzanıp dokunulacak hissi veren sakalının dokularını daha küçük fırça darbeleri kullanarak tasvir etmiştir.

Otoportreler yüzyıllar boyunca her türden ünlü sanatçıların kişilikleri hakkında bir fikir vermiştir. Genellikle “İzlenimciliğin arkasındaki itici güç” olarak tanımlanan ve resimleri her zaman ışık ve rengin mükemmel bir şekilde değerlendirilmesiyle karakterize edilen Monet bu resmini, öznenin belirli ve doğru bir benzerliğinden ziyade, öznenin algılarının sanatçı tarafından aktarıldığı izlenimci bir sanat tarzıyla

betimlemiştir. Işığın öznenin üzerine düştüğü yerleri, derin gölgelerle tezat oluşturacak şekilde dikkatlice tasvir eden Monet, tüm tuvali aynı anda çalıştıran, cesur renklerden oluşan çok parçalı bir alan oluşturmak için kısa, hızlı fırça darbeleriyle gevşek ve güçlü bir şekilde boyamıştır. Her vuruş, baştan sona sürekli bir doğaçlamayı yansıtan resim sürecinin o anki görsel izleniminin bir anlık görüntüsünü oluşturmaktadır. Renkler dikkatli bir şekilde katmanlar halinde uygulanmış, yer yer karıştırılarak mesafe hissini yoğunlaştırmak için sıcak ve soğuk renkler titiz bir şekilde yan yana getirilmiştir. Önceki sanatçılardan farklı olarak Monet, resimlerinin zeminine zamanın geleneksel seçimi olan koyu astarlar yerine daha açık renklerin kullanılmasını tercih etmiş, daha açık renklerin daha parlak görünmesini sağlamak için de özel olarak daha koyu boyalar seçmiştir. Özellikle renklerle deney yapmaktan keyif alan ve değişen ışıkla birlikte nesnelerin günün farklı zamanlarında nasıl görüldüğünü deneyimleyen Monet, portrelerinde sadece figürleri tasvir etmekle kalmamış, aynı zamanda atmosferi de güzel bir şekilde yakalamıştır (“Self Portrait With a Beret”, t.y.).



Resim 107: Claude Monet, *Madame Gaudibert*, 1868, 216,5 x 138,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d’Orsay), Seine Galerisi, RF 1951 20, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/madame-louis-joachim-gaudibert-898> E.T. 21/03/2022

Monet'nin zengin bir arkadaşı olan armatör Louis-Joachim Gaudibert'in karısı Madame Gaudibert'in tam boy portresi (Resim 107), Monet'nin elini klasik portreye ne kadar kolay çevirebildiğini göstermektedir. Kadının zarif duruşu, o dönemde, özellikle sipariş portrelerde varlığını hâlâ sürdüren idealize edilmiş geleneksel portre kavramına uygundur. Ancak bu geleneksel biçim, modelin alışılmışın dışında başını çevirmiş olmasıyla kırılmaktadır ("Madame Louis Joachim Gaudibert", t.y.). Portre, aile kavramı üzerine kurulmuş bir takım semboller içermektedir. Modelin arkasında duran güllerle, kadının sol elinde taktığı yüzük, evliliği, aile hayatını sembolize etmektedir. Sehpanın üzerindeki güller gibi, yerde serili halının üzerindeki çiçekler de aynı kavramı destekler nitelikte olmanın yanı sıra, sehpayla birlikte halı, yaşam alanı olan ev içinin bir temsilidir. Yine sehpanın üzerine bırakılan ve genelde dışarıda kullanılan ince tül yerine modelin daha kalın bir şala sarılmış olması, ev içinin ve aile hayatının sıcaklığına bir göndermedir. Kadının üzerindeki elbisenin sadeliğine karşın şalın üzerindeki desenler de, resme ayrı bir dinamizm katmaktadır. Öznenin yüzünü arkaya çevirip, yüzük taktığı parmağını önde tutması, ailenin bireysel tutumlardan daha önemli olduğunu vurgular niteliktedir.

İzlenimciliğin en önemli temsilcilerinden ve dünya resminin büyük isimlerinden biri olan Pierre-Auguste Renoir (1841-1919), daha çok figürü işlediği yapıtlarıyla tanınmaktadır. Monet'yle birlikte geliştirdiği izlenimci tekniği, saf manzaradan çok açık havada figür resmine uygulamıştır (İnankur, 1997c: 1548). Renkçi anlayışı üst düzeylere taşımış ve klasik anlayıştan da tam anlamıyla kopmamış olan Renoir, insan vücudunu izlenimci üslûpla yeni bir şekilde ifade etmiştir (Beksaç, 2000, s. 93; Fleming ve Honour, 2016, s. 70; Turani, 2010, s. 521). Renoir, deseni temel alıp rengi ikinci plana itmiş, zamanla resimlerdeki bu çizgisel kuruluğu da yok ederek renkle çizgi, hacimle ışık arasında bir birlik kurmuştur (İnankur, 1997c: 1548). Resimlerinde, renklerin uyumu ve şaşırtıcı açık-koyu zıtlıklarının birbiriyle bağdaştırılması, kadife gibi okşayıcı bir etki yapmış, renkleri ışıkla doldurmuştur. Işıktaki eriyen boya ile konturlar silinerek, köpüklenen renkler, doğa ile insanı kaynaştırmıştır (Kınay, 1993, s. 191; Turani, 2010, s. 522).

Renoir'nın resimlerinde doğa gözlemi olmakla birlikte, hayalden kompoze edildiği de olmuştur. Neşeli kalabalıklar arasındaki insanların farklı davranışlarıyla ilgilenmiş ve eğlencelerin coşkulu güzelliğinden büyülenmiş olan Renoir'nın sanatının temel

öğelerini yaşama sevinci, ışık ve güneş oluşturmuştur (Gombrich, 1997, s. 520; Kınay, 1993, s. 191; Turani, 20210: 522). Renoir'nın resimlerinde güneş cilveleri, ışığın yansımaları, aydınlık parıltılı nesneler, özellikle de doğal ışıktaki altındaki insan figürleri merkezî bir yer tutmuştur (Krausse, 2005, s. 73). Çalışmalarında hayatın neşeli sevinçli yönlerini betimlemiş olan Renoir, Cavit Kınay'ın ifade ettiği gibi (1993, s. 191) hüzünlü resim yapmayan belki de tek sanatçı olmuştur. İzlenimci palet ve anlayışın önemini yitirmesiyle izlenimciliğin imkânlarını tükettiğini hissetmeye başlayan Renoir, akımın biçim ve kompozisyon eksikliğinden ve içeriksizliğinden ciddi şüphe duymuş ve hayatının sonuna doğru izlenimcilikten, yapısal olarak daha sağlam olan geleneksel biçim ve yöntemlere yönelmiştir. Renoir'nın portrelerinde ise, başından sonuna kadar izlenimcilikten ayrılmadığı gözlemlenmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 706; Turani, 2010, s. 522).

İlk izlenimcilerden biri olmakla birlikte, kısa sürede kendine has ve izlenimci olmayan bir üslûp geliştiren Renoir'nın en büyük başarısı, özellikle titrek, tüy gibi hafif fırça işlerinde, izlenimciliğin görsel kurallarını, Avrupa figüratif resim gelenekleri ile birleştirmiş olmasında yatmaktadır. Kendiliğinden gibi görünen resimleri, itinalı ve yoğun bir çalışmanın ürünü olmuştur (Cumming, 2008, s. 311, 313).



Resim 108: Pierre-Auguste Renoir, *Kitap Okuyan Kadın*, 1874-76, 46,5 x 38,5cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d'Orsay), RF 3757, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/la-liseuse-495> E.T. 25/03/2022

Renoir, yeteneğini öncelikle figür ve portre resim alanlarında kullanan belki de tek izlenimci ressamdır. Genellikle samimi bir şekilde karakterize edilen kadın portrelerinde, küçük ölçekleri özellikle tercih etmiştir. *Kitap Okuyan Kadın* portresinin (Resim 108) konusu, ışığın bir tezahürü olarak ele alınmaktadır. Kadının başının arkasındaki pencereden sızan ışığın parlaklığı, kitap tarafından yansıtılarak yüzüne nüfuz etmiş, yüzünü canlı ve narin gölgelerle kaplamıştır (“Woman Reading”, t.y.).

Portrenin öznesini, ciddi bakışlı ama hakkında hiçbir şey bilinmeyen genç bir kız oluşturmaktadır. Burada Renoir’ı konudan çok modelin aydınlatılması ilgilendirmektedir. Pencereden geçen, genç kadının yüzünün sağ tarafını, saçlarının altını dolduran ve ardına kadar açık kitaba yansıyan ışığın yolu takip edilmektedir. Okumaya dalmış genç kadından büyük bir dikkat ve parlak bir yoğunlaşma hissi ortaya çıkmaktadır (Jean-Yves, 2010). Renoir’ın bir anın kendi üzerinde bıraktığı izlenimle betimlediği portre, basit kompozisyonunun statik doğasına rağmen, kitap okuyan kadının görünüşünün hızla geçen ve sürekli değişen renk ve hava atmosferini yakalamaktadır. Modelin yüzünü izleyiciye çevirmeyip, doğrudan kitaba bakıyor olması, resme anlık bir olayın yakalanması izlenimi vermektedir. Renk tarafından oluşturulan ve özel bir rol oynamayan çizim dolayısıyla, konturlar kararsız ve belirsizdir. Çizim, ana yeri işgal ettiği akademik resmin aksine, ikincil bir önem taşımaktadır (“Okuma Kızı-Pierre-Auguste Renoir”, t.y.). Renoir, 18. yüzyıl ressamlarına ve özellikle Jean-Honoré Fragonard’a büyük bir hayranlık beslemiştir, eserlerinde okumakla meşgul olan birçok kadın portresinin bulunması bunun kanıtı olarak görülmektedir. Sanatçı böylece aydınlanma çağında çokça rağbet gören bu türe ve sanatçılarına atıfta bulunmaktadır (Jean-Yves, 2010). Bununla birlikte resimde kitabın varlığı, özellikle modern dönemde artan kadın yazarlara ayrıca bir gönderme niteliği de taşımaktadır. Aydınlik ve akıcı bir şekilde işlenen bu huzurlu portre, sanatçının güzellik, gençlik ve boş zaman için başlıca sanatsal eğilimlerini de özetlemektedir (“Pierre-Auguste Renoir/La Liseuse”, t.y.).

Claude Monet’nin yarım boy portresini betimlediği Resim 109’da Renoir, bir ressam olarak Monet’nin ideal bir görüntüsünü vermeye çalışmamakta, aksine gerçekçi olduğu kadar kişisel bir görüntü sunmaktadır. Elinde palet ve fırçalar, iş kıyafetleri içinde, rahat bir pozla duran Monet, yaptığı şeyi durdurmuş ve gözlerini arkadaşına çevirmiştir. Bedeni, mobilyasız bir odada pencereden gelen ışığa karşı öne çıkmaktadır. Işık,

ressamın yüzünde yoğunlaşıp, giysilerinin karanlık kütesinin üzerinde renkli ve parlak bir etki bırakmaktadır. Zakkum olduğu belirgin uzun ve dar yapraklı bir ağaç, Monet'nin başının üstündeki alandan boşluğu doldurmaktadır. Belki de Renoir mizahi bir şekilde modelini defne gibi yapraklarla taçlandırmak istemektedir. Bu dostça niyeti, bir hale gibi duran küçük yuvarlak şapkanın varlığını da açıklamaktadır. Elinde tuttuğu fırça ve palet ressamın mesleğine bir atıf olmanın yanı sıra, palet üzerindeki renkler, Monet'nin genel renk yelpazesini de yansıtmaktadır. Tuvalin canlı ve dinamik etkisi, farklı renklerin tonlarının çeşitliliği ile pekiştirilmiştir. Böylece yüze canlılık veren birçok küçük, yan yana yerleştirilmiş fırça darbeleri, sağ taraftaki kalın, beyaz-gri boyanın uzun, paralel darbeleriyle tezat oluşturmaktadır ("Claude Monet", 2022).



Resim 109: Pierre-Auguste Renoir, *Claude Monet*, 1875, 64 x 60,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d'Orsay), Oda 30, RF 3666, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/claude-monet-496> E.T. 25/03/2022

Empresyonizm ne kadar özgürleştirici olsa da, anlık olana ve yüzey görünümlerine verdiği aşırı önem, ister istemez duygusal kapasiteyi kısıtlamıştır. 19. yüzyılın sonlarına doğru bir grup ressam yeni arayışlar içine girmiş, içerik ve biçime daha fazla vurgu yaparak, artık belli bir doyum noktasına ulaşmış izlenimciliğin yeni görsel dilini birleştirmeyi amaçlamışlardır (Cumming, 2008, s. 328; Rona, 1997a, s. 126).

“Tarihte Post-Empresyonist (Empresyonizm-Sonrası) ressamıdır diye bilinen ve bir grup oluşturmamakla birlikte, Empresyonizmin etkisini paylaştıran ve bu akımın kesin nesnellikinden daha belirgin ve anlamlı bir yere varmak isteyen sanatçılar, yirminci yüzyıl sanatı için hem kuramsal düzeyde, hem de uygulamada birçok başlangıç noktaları sağladılar.” (Lynton, 2015, s. 19)

İzlenimcilikle yakın temasları olmalarına rağmen Cézanne, Gauguin, van Gogh gibi bazı büyük sanatçılar, izlenimci çizginin dışında kalarak, kendilerine özgü tarz ve tekniklerini biçimlendirmişlerdir. Bunlar arasında bazıları bireyci eğilimleri ve kişisel tavırlarıyla özellikle dışavurumculuk için öncü nitelikler göstermiş, bazılarıysa bilimsel optik arayışlara yönelerek daha farklı tutumlar geliştirmişlerdir (Beksaç, 2000, s. 96). İzlenimcilik gibi tam anlamıyla bir akım niteliği taşımayan geç izlenimcilik, daha çok izlenimcilik sonrası yeni arayışların bir simgesi olmuştur. Geç izlenimciler, temelde izlenimciliğin renk ve tekniklerini reddetmemekle birlikte, izlenimciliğin ışık ve renk etkileriyle sınırlanan anlatım biçimlerine karşı olmuş, amaçlarının daha özgür bir anlatım diline ulaşmak olduğunu ifade etmişlerdir (Rona, 1997a, s. 126). Geç izlenimcilik (post empresyonizm) adı altında birçok farklı tarz ve üslûbun bulunması, bu dönemin çok önemli bir özelliği olan ve Batı sanatına Rönesans’la birlikte yerleşen mutlak standartların artık uygulanmamasından kaynaklanmaktadır. Sanatçının sanat olduğunu ileri süreceği her şeyin sanat olacağı fikri geçerlilik kazanmaya başlamış ve bu fikir, günümüz sanatında da halen kabul gören bir kavram olarak kalmıştır. Bunun yanı sıra sanattaki “gerçek”, mutlaka dünyayı olduğu gibi göstermek çabasında olan doğalcılık anlamını yitirmiştir. Kaçınılmaz olarak inanılmaz çeşitlilikte üslûbun ortaya çıkmasına sebep olan bu yaklaşım nedeniyle, geç izlenimcilik, belirli bir üslûptan ziyade bir dönemi ifade etmektedir (Cumming, 2008, s. 328).

İzlenimciler, en başından beri akımın derin çelişkileri dolayısıyla amaçlarını tanımlamakta güçlük çekmişlerdir. “İzlenim” terimi hem nesnel hem öznel bir yapı sergilemiş ve doğanın olduğu gibi doğru görünüşünün ötesine geçerek her sanatçının bireysel ve benzersiz duyumsamalarını içermiştir. Sanatçılar kendi izlenimleri hakkında konuşup, sırf hissettikleri izlenimlerine göre, yalnız başına çalıştıklarını söylemişler, önem taşıyan tek şey olarak kendi duyumsamalarına değinmişlerdir (Fleming ve Honour, 2016, s. 715). İzlenimcilik içindeki çelişkilerin etkisiyle genç sanatçılar izlenimcilikten uzaklaşmak ve izlenimciliği aşmak amacıyla bilinçli bir şekilde akıma

tepki göstermişlerdir. İzlenimciliğin doğaya ve görünenin tarafsızca kaydedilmesine bağımlılığı, uçup giden ve gelişigüzel olana, kalıcı ve anıtsal unsurların aleyhine yoğunlaşması; bu sanatçılar tarafından biçimsizlik, eskizcilik ve herhangi bir yükseklik veya derin mana yoksunluğuna yol açan insanın kendi kendine yüklediği sınırlamalar olarak görülmüştür. Özellikle içeriğin basitliği, her ne kadar önceleri, resmi konunun öneminden özgürleştirmiş olan izlenimciliğin bir erdemi olarak düşünülmüşse de, sanatın bir kez daha beyan edilen ve önem taşıyan bir maksada sahip olmasını, daha çok anlam taşımasını isteyen sanatçılar tarafından eleştiriye uğramıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 715). Bu bağlamda her sanatçı, ortak herhangi bir üslup oluşturmada kendi özgün üslûbunu bulmak için çalışmıştır. Gauguin, doğa betimlemelerinde hayal gücünün ve düşüncenin önemine vurgu yaparken; Cézanne, doğal formların yapısal özelliklerini araştırmaya yönelmiştir. Van Gogh ise, iç dünyasının karmaşıklığını, kıvrımlı renk çizgilerine dönüştürdüğü kırık fırça vuruşlarıyla yansıtmayı tercih etmiştir. İzlenimcilerin aksine hiçbir zaman birlikte çalışmayan geç izlenimciler, ortaya koydukları yeniliklerle, bir hareket olarak 20. Yüzyılın modern sanatının temel taşlarından biri olmuşlardır (Rona, 1997a, s. 126).

Paul Cézanne (1839-1906), 20. yüzyılda etkin olan birçok akımın yol göstericisi olarak öne çıkmaktadır. Çağımızın sanatını oluşturan fikir dokusunun ilk kurucusu (Turani, 2010, s. 553) olarak kabul edilen Cézanne, bazı kaynaklarda, resim sanatında geliştirmiş olduğu teknik ve üslûbun açmış olduğu çığır dolayısıyla, modern sanatın da babası olarak görülmektedir (Cumming, 2008, s. 334; Gombrich, 1997, s. 544). Nesnelerin görüntülerini kendi izlenimiyle geometrik renk lekeleri halinde bir araya getirmek suretiyle yeniden kurarak tuvalinde yansıtan Cézanne, geleneksel form anlayışının renk kullanımına karşı çıkmış, yeni teknikler uygulamıştır (Beksaç, 2000, s. 96).

İzlenimciliğin hareket noktası olan doğa ve onun gözlemlenmesi ilkesine bağlı olmakla birlikte, ilk çalışmalarından itibaren belirgin olan dengeli ve güçlü tavrı Cézanne'ı, bu akımın anlık ve içten geldiği gibi resmetme yaklaşımlarına ters düşürmüş, izlenimcilerin sergilerine katılmış olmasına karşın kendisini hiçbir zaman bir izlenimci olarak tanımlamamıştır (Kür, 1997, s. 337). Cézanne, izlenimcilerin, çabalarını yalnızca geçici bir anı yakalamaya yoğunlaştırarak, doğanın kalıcı biçimlerini ihmal ettiklerinden düzen ve denge duygusunu kaybettiklerini düşünmüştür (Gombrich, 1997, s. 554). İzlenimciliğin üslup anlayışının resmin yapısal sağlamlığını tehlikeye soktuğunu gören

Cézanne, yeni bir biçimlendirme yöntemiyle, resmi sağlam bir yapıya götürmek istemiştir. Bu doğrultuda Cézanne, resme formların ve değerlerin sağlam yapısını vermek üzere doğayı küre, koni, silindir gibi geometrik şekillere dönüştürmüştür (Turani, 2010, s. 565). Cézanne’ın yapıtlarının bütünlüğünü oluşturmada renk kullanımı büyük bir önem teşkil etmiş, doğal şekiller geniş renk birimleri halinde geometrik nitelikler kazanmıştır. Genelde canlı ve dinamik bir atmosfer meydana getirme çabasını bir tarafa bırakan sanatçı, durağan bir görüntüye ulaşmıştır. Gerçek formların ortadan kalkarak geometrik biçimlere dönüştüğü bu görüntüler, yoğun bir soyutlama eğilimini ortaya çıkarmaktadır (Beksaç, 2000, s. 96). Eserlerinde nesnelerin yapısal düzeninin kuruluşunda, nesnelerin görüntü izlenimine dayanan anlayış yerini bir çeşit teknik soyutlamayla bırakmıştır (Turani, 2010, s. 553).

Rönesans’tan beri sanatçılar düz bir yüzeyde hacmin ve üç boyutun nasıl gösterileceği sorunuyla meşgul olmuşlardır. Hemen hemen bütün sanatçılar, mekân içinde hacmi genelde ışık öğeleriyle değerlendirme yolunu tutmuşlardır. Ancak Cézanne, hacmi renk planlarıyla vermeye yönelmiştir (Kınay, 1993, s. 202, 204). Işığa başvurmadan, geometrik ya da hava perspektifi uygulama gereği duymadan, renk düzlemleriyle hacim sorununu çözümlemiş, geometrik formların merkezdeki bir noktaya doğru yönlendirilmesiyle de, yeni bir anlayışla ifade ettiği perspektif sorununu çözmüştür (Kınay, 1993, s. 204; Kür, 1997, s. 337). Üç boyutluluğu, farklı bakış açılarından elde edilen görüntülerin üst üste getirilerek vurgulanan nesnelerin tek bir bakış açısından verilmesinden de kaçınmıştır. Cézanne, bu yöntemin belli bir soyutlamayı da içermesine karşılık, nesnelerin doğaya uygunluğunu hiçbir zaman ortadan kaldırmamıştır (Kür, 1997, s. 337). Uçucu etkilerin anında kaydedilmesi değil, doğanın karşısında uzun sürelerle derin düşünmenin sonucunda meydana getirdiği resimleriyle Cézanne, sadelik, büyüklük ve özellikle en parçalı görünüşü bile bir bütüne dönüştürebilecek temeldeki yapısal birlik duygusundan mahrum olduğunu düşündüğü izlenimcilikten sağlam ve kalıcı bir şeyler ortaya çıkarmayı amaçlamıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 729).

Bir resmin düşünülerek, tasarlanarak yapılandırılması düşüncesinde olan Cézanne, kompozisyonların belirli bir ritme göre, planların ve çizgilerin dengeli biçimde şekillendirilmesiyle düzenlemesi gerektiğini belirtmiştir. Cézanne’ın plastik ilkelerle düşündüğü ve uyguladığı bu zihinsel değerlendirmeleri, kendisinden sonraki sanatçılara yepyeni bir yol göstermiş ve modern sanatın önünü açmıştır; çalışmaları özellikle

dışavurumculuk, fovizm ve kübizmin oluşumunda etkili olmuştur (Beksaç, 2000, s. 96; Kınay, 1993, s. 204).

Sanatçının Babası'nda (Resim 110) Cézanne, bankacı babasıyla duygusal olarak yüklü ilişkisini ifade etmektedir. Gerginlik, Courbet'nin palet bıçağı tekniğinin bir abartısı olan enerjik ve etkileyici boya kullanımında özellikle belirginlik göstermektedir. Louis-Auguste Cézanne'ın inatçı figürü, okuduğu gazete, sandalyesi ve odası, göze batacak kadar kalın boya katmanlarıyla betimlenmiştir. *Sanatçının Babası*, Cézanne'ın bağımsızlığının bir ifadesi olarak yorumlanabilmektedir. Cézanne, babasının savunduğu hukuk ve bankacılık kariyerlerini reddederek, babasının çok pratik olmadığını düşündüğü bir meslek olan sanat okumuştur.



Resim 110: Paul Cézanne, *Sanatçının Babası*, 1866, 198,5 x 119,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ulusal Sanat Galerisi (National Gallery of Art), Galeri 90, 1970.5.1, Washington D.C., ABD.

Kaynak: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52085.html> E.T. 27/03/2022

Bu hesaplanmış kompozisyonda Cézanne, babasını tehlikeli bir şekilde sandalyenin kenarına oturtmuş ve babasının ağır bacakları ve ayakkabıları ile onu destekleyen sandalyenin narin ayakları arasındaki zıtlığın artırdığı bir etkiyle, zeminin perspektif

eğimini, babasını resimden uzaklaştırmaya çalışıyormuş gibi yatırmıştır. Arka duvarda çerçevesi bir tablo olarak sergilenen, babasının portresinden kısa bir süre önce yaptığı bir natürmort, Cézanne'ın sanatsal başarısını ifade etmektedir. Genellikle başka bir gazete okuyan babasının resimde okuduğu *L'Événement* gazetesi, Cézanne'ın Paris'te sanat eğitimi alma teşebbüsünü destekleyen ve gazetede sanat eleştirmenliği yapan çocukluk arkadaşı romancı Emile Zola'ya atıfta bulunmaktadır ("The Artist's Father, Reading 'L'Événement', 1866", t.y.).

Geç izlenimcilik akımının en önde gelen temsilcilerinden ve modern sanatın oluşumunda önemli etkileri olan sanatçılardan biri de Vincent van Gogh (1853-1890)'tur (İnankur, 1997b, s. 686). Duygusal ve ruhsal çöküş içinde hayatını sürdürmüş olan van Gogh sanatı, şahsi ve manevi bir arınma vasıtası olarak görmüştür. Sosyal bakımdan faydalı olabileceği ve olması gerektiğine inandığı azimli bir çalışma temposuyla, manevi bakımdan kendini gerçekleştirme arzusunu da tatmin etmek maksadıyla sanatçılığa yönelen van Gogh'un, şiddetli ve bastırılmış tutkularını serbest bırakma mücadelesi içinde yaptığı her resmi, ıstırap dolu aşırı duygusal ve psikolojik hallerinin bir yansımasına dönüşmüştür (Fleming ve Honour, 2016, s. 879). Resimlerinde konu ettiği nesneleri günlük hayattan seçmesine karşın, van Gogh bütün gerçekliğin sembolik olduğuna inanmıştır. Kişisel anlamlarla yüklü resimleri, heyecanlarını paylaştığı, trajik varlığıyla özdeş olmak eğilimlerini uyandıran çalışmalar olmuştur (Tansuğ, 2004, s. 238). Bu bakımdan neredeyse tüm konuları otobiyografik olan van Gogh'un resimleri, hayatının her anının, yaşadığı tüm duygularının izlerini taşımaktadır (Cumming, 2008, s. 331).

Boyları kıvrımlı çizgileri anımsatan kırık fırça vuruşlarıyla tuvale uygulayan van Gogh, izlenimcilere benzer aydınlık ve katışıksız renkler kullanmakla birlikte, renklere özerk, dış gerçeklerden bağımsız ve simgesel nitelikler vererek, bunları karışık duygu ve düşüncelerini aktarmada kullanmıştır. Renk kadar önemli bir ifade aracı olan çizgi de Van Gogh'un resimlerinde, formları sınırlayıp ayrıntıları belirlemenin ötesinde, dinamik bir ritim meydana getirmektedir (İnankur, 1997b, s. 687). Gerçeğin doğru bir şekilde betimlenmesiyle çok ilgilenmeyen Van Gogh, renk ve biçimleri kullanarak, resmettiği şeylere dair hislerini ve başkalarının da hissetmesini istediklerini iletmıştır. Resimlerinin hissettiklerini ifade etmesini istediğinden dolayı, doğanın üç boyutlu gerçekliğini umursamamış, gerektiğinde, nesnelerin görünüşünü abartmaktan, biçimlerini çarpıtarak

değiştirmekten çekinmemiştir (Gombrich, 1997, s. 548). Van Gogh'un, çizgi unsurlarının hâkim olduğu resimlerinde, derinlik vermek için değil, anlatım ve çizginin bir unsuru olarak kullanılmış olan renkleri, doğanın biçimlerinin gerçekçi olarak saptanması yerine, doğa karşısındaki haykırışlarının bir ifadesi olarak yer almaktadır (Turani, 2010, s. 548). Figürlerle nesneleri fazla vurguladığı ve resimlediği kişilerin karakterlerini ve özgünlüklerini ortaya koymaya çalıştığı için motiflerinin biçimleri çoğu zaman bozuk, mekânlar ise fazla abartılı görünmektedir. Neredeyse kendinden geçercesine, serbest ve geniş fırça vuruşlarıyla tuvale hızlı ve canlı renkler atarak oluşturduğu mekânlarının derinliğini, doğru uygulanmış bir perspektif değil, olağanüstü yoğunluktaki renk kümelerinin zıtlıkları kazandırmaktadır (Krausse, 2005, s. 79). Boyayı kalın ve parlak tabakalar halinde sürerek, çoğu zaman çizgisel ve uzun fırça vuruşlarından yararlanan van Gogh'un her fırça darbesi, yalnızca rengin parçalanması için değil, aynı zamanda zihinsel coşkusunun da bir ifadesi olarak kullanılmıştır (Gombrich, 1997, s. 546; Lynton, 2015, s. 20, 21). Dostlarının birçok portresiyle birlikte saplantılı bir şekilde çok sayıda otoportresini de yapmış olan van Gogh için portrede yakalanmak istenen benzerlik, çalışmasının yalnızca ilk evresini oluşturmaktadır. Van Gogh, öznesinin benzerini çizdikten sonra, renkleri ve çevreyi değiştirmeye başlamış, özellikle kendi portrelerinde fırtınalı ruh haliyle sanat anlayışını dile getirmiştir (Beksaç, 2000, s. 97; Gombrich, 1997, s. 563; İnankur, 1197b, s. 687; Kınay, 1993, s. 208).

Yalnız yaşamış, her zaman kendi seçtiği yolda ilerleyerek, büyük ölçüde kendi kendini yetiştirmiş bir ressam olan Vincent van Gogh, modern resmin vazgeçilmez öncülerinden biri olmuştur. İzlenimci sanatı özümsemekle birlikte, kendi özgün tarzıyla bu anlayışın ötesine geçerek, dışavurumculuğa (ekspresyonizm) giden yolu açan en önemli sanatçılar arasında kabul edilmektedir. Van Gogh, kapsamlı ve güçlü yapıtlarıyla, olağanüstü yaratıcı gücüyle ve bitmek tükenmek bilmeyen çalışma saplantısıyla kendisini takip eden bütün kuşakları etkilemiş ve günümüz sanatının da ilgi odağında kalmayı sürdürmektedir (Krausse, 2005, s. 78).

19. yüzyılda sanatçının rolü ve statüsü çarpıcı biçimde değişmiştir. Sanat eserinin arkasındaki kişinin önem kazanmasıyla birlikte sanatçının portresi de oldukça popüler bir tür haline gelmiştir. Sanatçılar hem birey hem de ressam olarak kendilerini halka

gösterme imkânı bulmanın yanı sıra, otoportre türü sanatçıya kendilerini model olarak kullanma fırsatı da vermiştir (“In the Picture: Portraying the Artist”, t.y.).

Van Gogh’un *Sargılı Kulaklı Otoportre* (Resim 111) adlı ünlü tablosu, kişisel mücadelelerinin ve duygusal durumunun samimi bir yansımasını sunarken, aynı zamanda bir sanatçı olarak kimliğini ve sanatsal gücünü ifade etmektedir. Portreyi, yanında kalmaya gelen geç izlenimci hareketin diğer önemli bir ismi olan Paul Gauguin ile hararetli bir tartışmanın ardından sol kulağının bir kısmını kestikten sonra gördüğü tedavinin ardından resmetmiştir. Van Gogh’un resimde hem kalın bandajını sabitlemek hem de kış soğğundan korunmak için taktığı kürklü şapka, hayatının bu döneminde karşılaştığı zorlu yaşam koşullarını hatırlatmaktadır. Otoportre aynı zamanda yaşadığı tüm olumsuzluklara rağmen van Gogh’un resim yapmaya devam etme kararlılığının güçlü bir kanıtı olarak görülmektedir. Sembolik bir anlam kazanan nesneler olarak arkasında duran şövale üzerinde yeni başlamış bir tuval ve önemli bir ilham kaynağı olan bir Japon baskısı bu ifadeyi pekiştirmektedir (“Self-Portrait with Bandaged Ear”, t.y.; “In the Picture: Portraying the Artist”, t.y.1).



Resim 111: Vincent van Gogh, *Sargılı Kulaklı Otoportre*, 1889, 60,5 x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. The Courtauld Gallery (Courtauld Galerisi), F0527, Londra, Birleşik Krallık.

Kaynak: <https://courtauld.ac.uk/highlights/self-portrait-with-bandaged-ear/> E.T. 12/03/2022

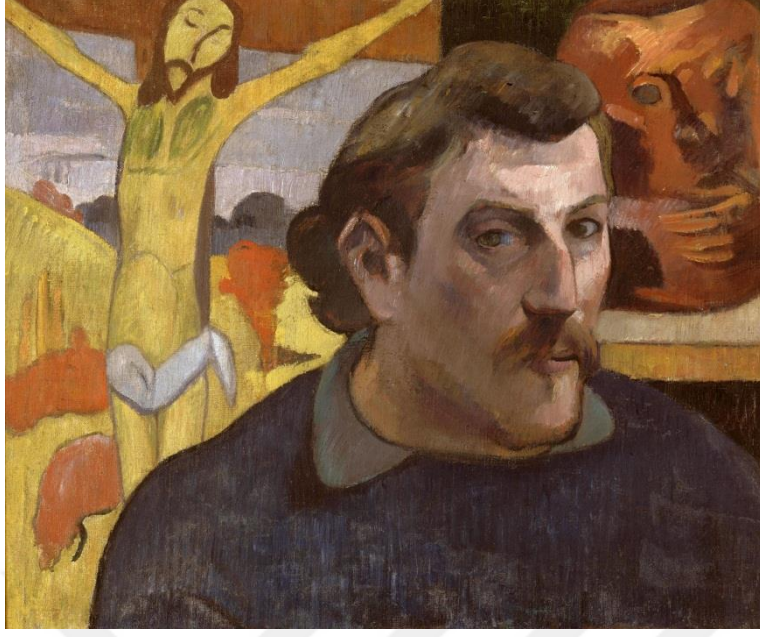
Duvarda asılı Japon baskısını, çalışmakta olduğu tuvali ve yarım açık kalmış kapıyı betimleyerek, özellikle Kuzey Avrupa’da portre sanatı geleneğinin devamı niteliğinde olan, portresi yapılan kişinin sosyal statüsünü, kimliğini ve mesleğini simgeleyen nesneleri ve mekânı, tek başına fon olmaktan çıkartıp, portresinin ifadesini güçlendirmek adına, kendi yaşam alanını resmine dâhil etmiştir (Meraklı, 2019, s. 36). Bununla birlikte van Gogh, başkalarını etkilemek ya da acıma uyandırmak amacıyla kendini hasta, kırılmış bir adam olarak tasvir etmemiş, kendi portresini iyileşmesine yardımcı olacağı inancıyla resmetmiştir. Kardeşi Theo van Gogh’a yazdığı bir mektubunda bu durumu “Tüm iyi umudumu koruyorum” diye ifade etmiştir. Bu bağlamda işlediği umutsuz bir eylem olan olayı, mektuplarında doğrudan tartışmak yerine kendi portresi aracılığıyla bir anlamda rapor etmeyi tercih etmiştir (“Van Goghs Zelfportretten”, t.y.). Tüm bunların ötesinde, van Gogh’un güçlü renk ve fırça kullanımı, onun ressam olarak hırsını ilan etmektedir (“Self-Portrait with Bandaged Ear”, t.y.).

İzlenimci ressamların doğanın yapısını ihmal eden anlayışlarının karşısına yeni bir dünya görüşüyle çıkan Paul Gauguin (1848-1903), 20. yüzyıl sanatını derinden etkileyen önemli ressamlardan biridir. Yapıtlarında deneysel betimleme yöntemleri yerine kavramsal yöntemler uygulamış, çürümüş olarak kabul ettiği Avrupa uygarlığının yeniden ihyası için kültürün ilkel kaynaklarına gitmenin gerekli olduğuna inanmıştır (Beksaç, 2000, s. 96; İnankur, 1997a, s. 645; Turani, 2010, s. 548). İlk dönemlerinde izlenimciliğe yakınlık duyan Gauguin, sonradan sanatın yapmacık olma tehlikesiyle karşı karşıya olduğuna inanarak, doğacılığın muazzam bir yanlışı olarak nitelendirdiği izlenimcilikle ilgisini bütünüyle kesmiştir (Gombrich, 1997, s. 550; Krausse, 2005, s. 80; Tansuğ, 2004, s. 237). Batı sanatını reddettiğini ileri süren Gauguin, sanatı klasikçi anlayışa bağlı olmasına rağmen, klasik sanatın temeline ve bu anlayışın kökündeki sağduyuya ve doğalcılığa tepki göstermiştir (Lynton, 2015, s. 19, 20). Gauguin, izlenimcilerin özellikle doğaya yaklaşımlarını ve ışık nitelikleri üstünde bu kadar yoğunlaşmalarını sınırlayıcı, yapay ve düşünceyle duyguyu dışlar nitelikte bularak doğanın deneysel değil, kavramsal yöntemlerle betimlenmesi gerekliliğine inanmıştır (İnankur, 1997a, s. 644, 645). Van Gogh gibi Gauguin de, sanat kavramını, kendisini tümüyle verdiği bir yaşam şekli olan bir inanç meselesi olarak kabul etmiş, uygarlık ve modern şehirli yaşamla bozulmamış sade insanların saflığını ve samimiyetini yeniden

bulmak yolunda bir arayışa girmiştir. Bu doğrultuda Avrupa'ya sırtını çevirmiş, Fransa'yı ve batının medeniyetini terk ederek, güney denizlerinde yaşayan yerlilerin arasına karışmış olan Gauguin, buradaki yerlilerden ve yaşamlarını sürdürdükleri çevreyle diğer yerlerden elde ettiği yabancı izlenimlerini sanatının malzemesi olarak kullanmıştır (Fleming ve Honour, 2016, s. 719; Lynton, 2015, s. 20).

Gauguin, duyguların gücüne önem vermiş ve resme sembolik bir değer katarak renkle biçimin simgesel özelliklerini ön plana çıkartmıştır. Sanat eserini bir tür soyutlama olarak algılayan Gauguin, doğada edindiği izlenimleri yeniden kurgulanan bir görünüm olarak sunulmasını amaç edinmiş, sanatı da bu doğrultuda bir değiştirme aracı olarak görmüş, az çok düzlemsel görüntülere bağlı kalarak, formlarını güçlü renk ve çizgilerle ortaya koymuştur (Beksaç, 2000, s. 96; Krausse, 2005, s. 80). Duygu ve ruhsal kavrayışı akılla anlamanın önüne koyan Gauguin, zihinsel ve iç gerçeklerle duygu dünyasını her zaman önde tutarak, nesneleri göze göründükleri gibi betimlemeye çalışmamıştır. Resimlerini dış gerçekliğin taklit edilmiş mutlak bir sureti olarak oluşturmadığından, gerçeğe uygun renkler kullanmaya çalışmamış, mekânlarda derinlik duygusunu vermek için perspektif kurallarını dikkate almamıştır. Düz ve katışıksız renkler kullanarak oluşturduğu yüzeylerin sınırlarını kalın konturlarla iyice belirginleştiren Gauguin, biçimleri basite indirgemiş, derinlik veren gölgelerden kaçınarak motiflerinin ayrıntılarına fazla girmemiştir. Derinlikli perspektifle betimlenmiş üç boyutlu resimler yerine arka planın pek umursanmadığı, iki boyutlu, yüzeysel karakteri ağır basan resimler yapmıştır. Gauguin'in kompozisyonlarında vurguladığı ana prensip, görüntünün bir bütün olarak uyumlu ve doğru bir izlenim verdiği, resmin kendi içindeki ritmi olmuştur (İnankur, 1997a, s. 645; Krausse, 2005, s. 80, 81).

Resim anlayışı ilkelciliğin (primitivizm) çeşitli biçimlerine öncülük eden Gauguin, dışavurumculuğun bir özelliği olan ilkelik, kabalık ve sağlamlığı resim sanatına sokarak, kendisini dışavurumcuların atası yapacak bir resim üslûbu geliştirmiştir (Gombrich, 1997, s. 555; Krausse, 2005, s. 80; Turani, 2010, s. 566). Gauguin, Cézanne ve van Gogh'la birlikte, Rönesans ve Barok'un getirdiği resmin bütün öğelerini ortadan kaldıran 19. yüzyıl Avrupa ve dünya sanatına yeni ufuklar açan sanatçılar olmuşlardır (Turani, 2010, s. 551).



Resim 112: Paul Gauguin, *Sanatçının Sarı İsa ile Portresi*, 1890-91, 38 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Orsay Müzesi (Musée d'Orsay), Oda 40, RF 1994 2, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-lartiste-au-christ-jaune-69344> E.T.

26/03/2022

Gauguin'in Tahiti'ye ilk gidişinin öncesinde resmettiği *Sarı İsa ile Sanatçının Portresi* (Resim 112), gerçek bir manifesto hükmündedir. Çalışma aslında sanatçının kişiliğinin farklı yönlerini ortaya koyduğu üçlü bir portredir. O zamanlar çok az tanınan, yanlış anlaşılan ve çocuklarıyla Danimarka'ya dönen karısı tarafından terk edilen Gauguin, Fransız kolonisi olan Tahiti'ye yerleşmek için bir bahane arayarak kendisiyle mücadele etmektedir. Ortadaki figürde Gauguin'in seyirciye yönelttiği sabit bakışı, yaşadığı zorlukların ağırlığını, aynı zamanda sanatsal mücadelesini sürdürme kararlılığını ifade etmektedir. Arka planda ise bir önceki yıl ürettiği, estetik ve sembolik bir bakış açısıyla karşı karşıya gelen iki eseri temsil edilmektedir. Solda, Gauguin'in kendi özelliklerini yansıtarak betimlediği yüceltilmiş acının bir görüntüsü olan *Sarı Mesih* bulunmaktadır. İsa, koruyucu bir hareketi çağrıştıracak şekilde ressamın başının üzerine kolunu uzatmaktadır. Sanatçının en sevdiği renk olan resmin sarısı, sağ tarafta bir rafa yerleştirilmiş kendi portresinin bulunduğu grotesk bir kafa şeklindeki çömlekten tencerenin kırmızısıyla tezat oluşturmaktadır. Gauguin'in kendi yüzünü kullandığı ve "vahşi Gauguin'in başı" olarak tanımladığı bu antropomorfik çömlek, malzemeyi taşılaştıran büyük ısıнын izlerini taşımaktadır. Buruşuk yüzlü maskesi ve ilkel üslûbuyla

Gauguin'in acılarını ve kişiliğinin vahşiliğini somutlaştırmaktadır. Melek ile canavar, sentetizm (sentezcilik) ile primitivizm (ilkelcilik) arasında bir yerde olan Gauguin, deneyimlemeye hazırlandığı büyük insani ve sanatsal macerasının önemini ve ağırlığını önceden tahmin etmeye çalışmaktadır ("Portrait de l'artiste au Christ Jaune", 2022).

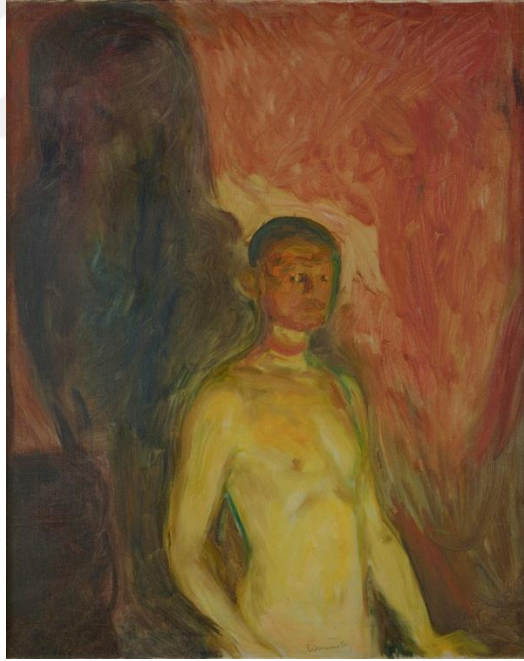
Kuzey dışavurumculuk akımının en önemli temsilcilerinden olan Edvard Munch (1863-1944) ise, hastalık, ölüm, bunalım gibi konuları işlediği yapıtlarında çeşitli psikolojik ve ruhsal durumlarını aktarmıştır. Munch'un resimleri, bitmekte olan doğalcı akımdan yola çıkarak kıvrımlı, akıcı çizgileri ve anlatımcı değerler taşıyan tarzı açısından, seçilmiş renkleriyle bir dereceye kadar yeni sanat (art nouveau) ve sembolizme (simgecilik) yakın bir dışavurumculuğa yaklaşmakla birlikte, kendi ruhsal yaşamının yansımaları olan son derece kişisel çalışmalarıdır (İnankur, 1997b, s. 1308; Krausse, 2005, s. 83). Yapıtlarını, kendi dünya görüşünün bir anlatımı olarak görülmesini isteyen Munch'un resimleri ve litografileri, aşamalar halinde daimi ve katlamalı bir etki meydana getiren, çoğu zaman dengesiz ve patolojik rahatsızlığın sınırında bir zihnin durumu ifade etmektedir (Fleming ve Honour, 2016, s. 721; İnankur, 1997b, s. 1308).

Van Gogh gibi Munch da, ruhsal olarak parçalanmış bireyin dünyadaki modern yaşamın tinsel durumunu yansıtmaya amacını taşımıştır. İnsanın korkularını, sefaletini, aşkını, kıskançlığını, hastalığı ve ölümü olağanüstü etkileyici resimleriyle betimlemiştir. Aceleci bir üslûpla fırçasını tuvale dokunduran sanatçı, genelde insanlığın, özelde ise kendisinin boğuşup durduğu manevi ve ruhsal sorunları, donuk ve ölgün renklerle canlı ve parlak renkler arasında doğrudan geçişler yaparak anlatmaya çalışmıştır (Krausse, 2005, s. 82).

Hayatının ilk yıllarını hastalık, ölüm, akıl hastalığı, reddedilme, mutsuz aşk ilişkileri ve suçluluk ile geçirmiş olan Munch, tüm bu ruhsal durumlarını ve nevrozlarını; yüzyılın sonunun atmosferine hakim olan korku, çaresizlik, kıskançlık, tecrit, reddedilme, cinsellik ve ölümün hemen ayırt edilebilen imgelerini taşıyan resimlerine yansıtmıştır. Tüm bu mahrem duygularını kendine has bir üslûpla yansıtan Munch'un çalışmaları, hem onun korkularına dokunabilmeyi hem de izleyicinin derinlerde yatan kendi korkularının da farkına varıp, onlarla yüzleşebilmeyi sağlamaktadır. Eskiz benzeri tamamlanmamış üslûbu, yoğun ve tuhaf renk kombinasyonları, tuhaf dağınık boya

kullanımı, basit dengeli kompozisyonlarıyla beraber, iç kararsızlığını, huzur ve istikrar arayışını ortaya çıkarmaktadır (Cummnig, 2008, s. 360; Krausse, 2005, s. 83).

Cehennemde Otoportre (Resim 113), Munch'un o sırada bir insan ve sanatçı olarak, özel bir cehennem diye tanımladığı kendi konumunu nasıl algıladığını açıkça ortaya koymaktadır. Munch, ön plana kendi çıplak ve korumasız figürünü yerleştirmiş, soyut arka planı ise, yoğun ve gergin bir atmosfer oluşturan sert, etkileyici fırça darbeleriyle boyamıştır. Renk yelpazesi sarı/turuncudan turuncu/kahverengine ve kırmızıdan siyaha kadar uzanır ve alevleri ve dumanı anımsatmaktadır. Figürün solundaki devasa siyah alan, bir mezar taşı veya büyük siyah bir kanat fikrini uyandırabilecek muazzam tehditkâr bir gölge oluşturmaktadır. Figür aşağıdan aydınlatılmış gibi görünürken, koyu konturlu kafa alev gibi kırmızıdır. Bu, cilde balmumu benzeri bir sarı ton vermekte, ayrıca gözlerin beyaz alanlarını da vurgulamaktadır. Işık etkisi böylece resmin ürkütücü atmosferine katkıda bulunmaktadır. Kırmızı bir fırça darbesi, ölüm fikrine ve içinde bulunduğu ruhsal durumuna atıfta bulunan bir yara gibi boynundan geçmektedir.



Resim 113: Edvard Munch, *Cehennemde Otoportre*, 1903, 82 x 66 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Munchmuseet (Munch Müzesi), MM.M.00591, Oslo, Norveç.

Kaynak: https://foto.munchmuseet.no/fotoweb/archives/5026-Malerier/Arkiv/M0591_20160601.tif.info
E.T. 02/04/2022

Psikolojik durumun bariz acısına rağmen, resim sanatçısı çaresiz bir kurban olarak sunmamaktadır. Munch, korkunç durumunun tamamen farkında ama boyun eğmemeye kararlı bir şekilde dimdik ve kendinden emin durmakta, resmî bir portre için poz veriyormuş gibi güçlü koluyla kendini desteklemektedir. Kendini daha çok kasvetli krallığının karanlık bir hükümdarı olarak tasvir etmiş gibidir. Alevler ve duman, suçluluk ve içsel işkenceye atıfta bulunmakla birlikte, aynı zamanda enerjik öfkeye de işaret etmektedir (“Self-Portrait in Hell”, t.y.).

Alman Dışavurumculuk hareketinin biçimsel niteliklerini kullanmış ve olgunluğa kavuşmuş olmakla birlikte birçok dışavurumcu sanatçıdan farklı olarak olaylara duyguyla değil soğuk ve çözümsel bir tavırla yaklaşmış olan Max Beckmann (1884-1950), çağdaş akımlar içinde dışavurumculuğun en etkili ve süreklilik oluşturmalarını sağlayan sanatçısı olmuştur (Erzen, 1997, s. 208). Genellikle dışavurumcu olarak nitelendirilmekle birlikte hem terimin kendisine hem de harekete aktif olarak karşı çıkmış olan Beckmann’ın adı, daha çok dışavurumculuğun bir kolu olan ve akımın içe dönük duygusallığını tersine çeviren Yeni Nesnellik hareketinin içinde geçmektedir (“Max Beckmann”, 2021; Robbins, 2008; Rona, 1997c, 1938). Psikolojik gerçekleri fiziksel çarpıtmalar yoluyla aydınlığa kavuşturmak için çarpıcı renkler kullanan Beckmann’ın resimlerinde, siyahların ve beyazların büyük bir zıtlık içinde yer aldığı gergin ve sert bir fırça kullanımı hâkim olmuştur. Bir yazar gibi sahnelediği olayların altında yatan gerçekleri su yüzüne çıkartmak isteyen Beckmann, bu amacına ulaşabilmek için çoğu kez çift anlamlar taşıyabilen, resim tarihinde gelenekselleşmiş ya da kendine özgü simgeler kullanmıştır (Erzen, 1997, s. 208, 209).

Seksenden fazla otoportre üretmiş olan Beckmann’ın kendi kişiliği üzerine yaptığı pek çok çalışma arasında en melankolik ve belki de en derin olanlarından biri *Kornolu Otoportre*’dir (Resim 114). Aynada kendine veya tuvalin önündeki izleyiciye bakmayan Beckmann’ın bakışları, az önce bir mesaj gibi gönderdiği korno sesinin yankısını takip etmektedir. Cevabın olmadığı, sadece büyük bir sessizliğin var olduğu uzak bir yankıyı dinliyor gibi görünmektedir. Resim, ne bir eşyanın, ne de herhangi bir medeniyetin olanaklarının var olmadığı, arkasında sadece boş bir çerçevenin kaldığı, zamanının terk ettiği bir adamı tasvir etmektedir. Tuhaf, zamansız kostümü, soytarı ve hükümlü çağrışımlarını birleştiriyor gibi görünmektedir. Zengin renklere sahip şeritler, neredeyse organik bir doğa fenomenine dönüşen, saf bir ressamlık harikası olarak öne çıkmaktadır.

Şeritlerin dalgalanan ritimleri ses dalgalarını andırmakta, dolgun, yumuşak renkleri korno sesinin tınısına karşılık gelmektedir. Ağır, beceriksiz, doğanın yapısına yarı yarıya bağlı gibi duran basit eller, sanatçının 1917 ile 1923 yılları arasında ürettiği ince, etkileyici, gergin ifadeli ellerden çok uzak durmaktadır. Beckmann'ın otuzlu yıllardan itibaren resmettiği erkek ellerinin çoğu zarafetsiz ama muazzam bir canlılığa sahiptirler, orada bulunmaları gerçeği, yaşamın sürekliliğine ilişkin ezici bir ifade gibi görünmektedir. Suskun bir hüznün ve önseziyle gölgelenen kocaman yüz, varoluşun tüm sıkıntılarını bilmektedir. Yine de, adam hâlâ Romantizmin ölmekte olan kornosunu dinliyor ve aşkın yankıyı beklemekten asla vazgeçmiyor gibi görünmektedir. Alman edebiyatında ve resminde korno (Waldhorn), romantizmin özel bir simgesi olarak kullanılmıştır. Beckmann gibi asık suratlı, alaycı bir adamın kendisini böylesi romantik bir imgeyle tasavvur etmesi oldukça dokunaklı durmaktadır. Yeni sürgüne gönderilmiş, arkadaşlarından ve vatanından kopmuş olan sanatçı, sıra özlemine dalmıştır. Zamanın acısına yenik düşmüş sanatçının otoportreleri onu ciddi, gururlu, kederli biraz kendini beğenmiş, kendinden şüphe duymaktan bunalmış ve biraz alaycı ama asla gülümsemeyen bir şekilde göstermektedir.



Resim 114: Max Beckmann, *Kornolu Otoportre*, 1938, 110 x 101 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Neue Galerie (Yeni Galerisi), 2001.04, New York, ABD ve Gretl ve Stephan Lackner Koleksiyonu, Santa Barbara, Kaliforniya, ABD.

Kaynak: <https://www.neuegalerie.org/content/self-portrait-horn> E.T. 17/12/2022

Günlük yaşamın küçük tartışmalarını ve koşturmalarını görmüş ve şimdi hayatın özünü arayan bir adamın temsili olan resim; adam, korno ve başı çevreleyen altın bir resim çerçevesinden oluşan temel unsurlarına indirgenmiştir. Başının arkasındaki kare hale, benliğinin resmin çerçevesini aştığını, sanatın ayrıcalıklı alanının onun için çok küçük olduğunu göstermektedir. Beckmann, resimde dengeyi sağlamak adına kornonun borusunu ikiye bölerek sağdaki kırmızı perdeyi eklemiştir. Sağ elinin durgun pozisyonu kompozisyona hareketsiz, sakin bir hava vermekte, bu sadelik de resmi daha dünyevi ve daha kasvetli hale getirmektedir. Ağzın köşeleri üzüntü ve hayal kırıklığının ağırlığı altında çökmüş, gözlerin altında ani yaşlanmayı gösteren torbalar belirmiştir. Çalışmanın tamamında bir yoğunluk hâkimdir (Lackner, t.y.).



Resim 115: Egon Schiele, *Otoportre*, 1911, 27,5 x 34 cm, Ahşap Üzerine Yağlı Boya.
Wien Museum (Viyana Müzesi), 104207, Viyana, Avusturya.

Kaynak: <https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/179770/> E.T. 16/12/2022

Çizdiği yüzden fazla otoportreden biri olan Resim 115’deki otoportre, Egon Schiele’nin (1890-1918) bu sanat türündeki en unutulmaz katkılarından birini oluşturmaktadır. Birçoğunda kendini çıplak olarak tasvir etmiş olan Schiele, bir aynayla çalışmış olmasına karşılık görüntülerini hep çarpık ve abartılı vermiştir. Schiele’nin yüzü sıska, solgun ve köşeli görünmekte, gözleri koyu renkli ve derin yuvalarının içinde büyümüşlerdir. Makas gibi açılmış parmakları dikkat çekici şekilde uzun ve kemiklidir. Poz, diğer resimlerindeki ve otoportrelerindeki pozların çoğu gibi rahatsız edicidir. Schiele, kendisini bu şekilde tasvir etmesinin cazibesine rağmen, başkaları tarafından “yakışıklı” ve “bakımlı” olarak tanımlanmıştır. Hatta aşırı sayılacak kadar çok

otoportreye ve çoğu zaman teşhircilik olarak tanımlanan çok sayıda çıplak resimlerine rağmen “utangaç” ve “hassas” biri olarak tarif edilmiştir. Schiele, sanatın sınırlarını zorlamaktan ve güzellikle ilgili fikirlere meydan okumaktan hoşlanmıştır. Bir çizgi ustası olarak tanımlanan Schiele, çizgiyi genellikle hareket ve ruh halleri oluşturmak için kullanmıştır. Diğer resimlerine göre daha az çizgi ve daha fazla renk kullanılmış olan bu otoportresi, olağan bakış açısından farklı bir biçimde ele alınmıştır. Diğer portrelerinin çoğunlukla daha basit, doğrusal tarzlarına karşılık bu otoportrede Schiele’nin görüntüsü daha zengin ve renklidir. Gustav Klimt’ten ve dışavurumculuktan etkilenmiş olan Schiele’nin resimdeki renk kullanımı, abartılı jestler ve çarpıtma, dışavurumcu hareketin tipik bir özelliği olarak yansımakta ve bunların duygusal tepki ve öznelliği tasvir etmek için kullanıldığı görülmektedir (“Selbstbildnis”, t.y.).



Resim 116: Amedeo Modigliani, *Kırmızı Sandalye Üzerinde Jeanne Hebuterne'nin Portresi*, 1918, 101 x 65,7 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Norton Simon Museum, M.1975.13.2.P, Pasadena, Kaliforniya, ABD.

Kaynak: <https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.1975.13.2.P> E.T. 17/12/2022

Kullandığı sınırlı renk yelpazesi ve lekeci anlatımı zamanla özgün bir üslup haline getiren Amedeo Modigliani (1884-1920), uyumlu biçimbozumların söz konusu olduğu yapıtlarında kendine has, kişisel bir anlatım şekli geliştirmiştir. Doğal gerçeklikten ayrılmayan figürlerini anlatımcı bir dış çizgiyle belirten Modigliani'nin yapıtları, parçalı düzlemlerin meydana getirdiği sağlam bir kurgu ve bu kurgunun içinde rengin lekeci kullanımıyla öne çıkmaktadır. Daha çok portrelerinde söz konusu olan bu yöntemle resimlerinin düzlemini iki boyutlu varlığına bağlı kılan sanatçı, hacmin ve üçüncü boyutun verilmesi için ayrı bir çaba içine girmemiştir. Renkleri, hacim kazandırmak için birbirlerine eklemeyip yalnızca düz yüzeyleri betimleyen birer öge olarak kullanan Modigliani, yapıtlarında perspektif kaygısı gütmemiş, tuval üstünde yanılısamaya dayalı, mekânsal bir tanımlamaya da gitmemiştir. Yaşadığı dönemin dinamik ortamı içinde tümüyle bireysel kalmasına yol açan, pastel renklerle yalnızca düz yüzeylerin tanımlanması anlayışıyla çalışmış olan Modigliani, yapıtlarının çoğunda, özellikle de portrelerinde, yetkin bir güzellik arayışı içinde olmuştur (Tükel, 1997b, s. 1290).

20. yüzyıl sanatının oluşmasında, fovizm akımının önde gelen temsilcilerinden Henri Matisse (1869-1954) önemli bir yer tutmaktadır (Tükel, 1997b, s. 1182). Resimleri dışavurumcu ifadelerin düzenlenmesinden oluşan Matisse, resmi oluşturan yoğun duyumsama haline ulaşmak amacına yönelik, seçimi bilimsel bir kurama dayanmayan, gözleme, duyguya ve her biri deneyimin kendi yapısına dayalı bir renk anlayışına sahip olmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 775, 776). Yüzeylerini canlı renklerle boyayarak kurduğu resimlerinde kendi hislerine göre nesneden bağımsız renkler seçen Matisse'in amacı, resmin kendi içindeki ahengi yakalamak olmuştur (Krausse, 2005, s. 85). Resimde renk ve çizginin kullanımına dayalı, renkli planların tuval üstüne yerleştirilme şekliyle sağlan bu denge arayışı, yapıtlarının ana amacını oluşturmaktadır. Hemen bütün resimlerinde resimsel unsurların dengeli bir biçimde düzenlenmesi sonucunda ortaya çıkan uyumu aramış olan Matisse, dışavurumcu nitelikleri bile ancak bu yöntem içinde belirli biçim bozmalar ya da bilerek gerçekleştirilmiş uyumsuzluklar aracılığıyla dile getirmiştir. Estetik duyarlık, süslemeci soyutlamalarını da içeren hemen hemen bütün resimlerinde ona yol gösterici olmuştur (Tükel, 1997b, s. 1183). Saçlarda kırmızı ve yeşil, yüzlerde parlak pembe ve yeşil gibi nesnenin doğasına aykırı renkler, Matisse'in renk kullanımındaki en büyük özelliğini yansıtmaktadır. Bu farklı uygulama biçimiyle

Matisse, nesneyi gerçekçi bir şekilde betimlemekten çok, doğurduğu etkiyi bir bütün olarak yansıtmayı amaçlamıştır (Tükel, 1997b, s. 1183).

Matisse de resmi, Cézanne gibi, doğanın yeniden üretilmediği, ancak resmin kendi düzeneği içinde temsil edildiği bağımsız bir organizma olarak ele almıştır. Bilinçli olarak, resimsel alanı bir yüzey olarak algılamış olan Matisse, bir araya geldiklerinde resme olağanüstü bir derinlik katan renk üslûbuyla resimlerine ilginç bir mekânsal biçim kazandırmıştır. “Sadelik, netlik ve huzur” olarak tanımladığı anlayışıyla Matisse, biçimin ve rengin doğadaki nesnelerin ötesinde başlı başına bir mesaj içerdiğine inanmıştır. Soğuk ve sıcak kontrastlarla renkli alanları öne ve arkaya hareket ettirerek resimde hacimsel yanılsama meydana getiren bir renk ritmi oluşturmuştur. Süslemeci bir anlayışla kalın ve kavisli kontur çizgileriyle çevrelenen bütün hacimli motifler özgün renk alanları olarak ortaya çıkmaktadırlar. Matisse, çarpıcı ve birbirini tamamlayan karşıt renkleri veya ince renk nüanslarını yan yana getirerek, eserlerine içten dışa doğru aydınlanan bir parlıltı vermiş, adeta canlı birer varlık gibi kendi içinde ışıldayan resimler yapmıştır (Krausse, 2005, s. 85). Hem çizgiye hem de renge dekoratif özellikler kazandırmış olan Matisse, ayrıca doğu minyatürlerinde izlenen düz mekân anlayışıyla geleneksel perspektif anlayışı birlikte kullanmıştır (Tükel, 1997b, s. 1183).

Yapıtları gerçeği olduğu gibi temsil etme iddiasında olmadıkları gibi, içerdikleri simgelerle hayali dünyalara da gönderme yapmamış, biçim ve içerik, birbirlerinden ayrılmalara imkân vermeyecek şekilde bir bütün oluşturmuştur (Krausse, 2005, s. 85). “Resim içi ilişkilere dış gerçekliğin betimlenmesine oranla daha büyük bir değer atfeden Matisse, modern sanatın öncülerinden biri sayılmaktadır” (Krausse, 2005, s. 85).

Modellerinin ve insan figürlerinin bir iç mekânda durağan unsurlar olmadıklarını, doğrudan resmin ana teması olduklarını ifade eden Matisse’in yapmış olduğu *Laleli Kız* (Resim 117) resminin modeli Jeanne Vaderin, portrenin yapıldığı zamanda, geçirdiği bir hastalıktan çıkmış, iyileşme dönemindedir. Resmin modelinin görünümüne bir tür yumuşaklık ve melankoli, acı verici kırılganlık ve incelik vermiş olan Matisse, figürü hafifçe bükerek tuvalin organizasyonuna ince bir asimetri getirmiştir. Sanatçı, tomurcukların tonunda yoğunlaşan iki pembemsi bedensel nokta olan Jeanne’in sadece başını ve ellerini merkez eksen içinde tutmuştur. Renklerin, çiçeklerin ve insan figürünün yan yana gelmesi ve etkileşimi, resmin ana temalarından birini

oluşturmaktadır. Resmin önemli renk ve ritmik vurguları, bu temayı ifadede yoğunlaşmıştır. Yeniden doğuşun ve baharın gelişinin ifadesi olarak kendilerini yukarı doğru zorlayan lalelerin güçlü gövdeleri, keskin yaprakların kalın yeşil rengi, büyüme enerjisini taşımaktadır. Lalelerin ifade ettikleri yeniden doğuş ve baharın gelişi, aynı zamanda kızın hastalıktan iyileşmesine bir atıf niteliğindedir. Bunun yanı sıra bluzun yeşile dönen tonu, kapalı ellerin oval yapısı, kocaman gözlerin hüznü, insanın iç dünyasının gizliliğini ifade etmektedir. Doğa ve insan, birbirinin özelliklerini vurgulayarak, rengin tutarlılığıyla oval ve yuvarlak şekillerin ritmik yapılanmasına dayalı uyumlu bir bütün oluşturmaktadır. Yaşamın bu uyumu, sanatçı tarafından, Van Gogh'un bazı çalışmalarını anımsatan, menekşe mavisi ve soluk sarının kullanıldığı geniş alanların tezat yapısının meydana getirdiği gergin, rahatsız edici tonunda inşa edilmiştir ("Girl with Tulips", t.y.).



Resim 117: Henri Matisse, *Laleli Kız (Jeanne Vaderin'in Portresi)*, 1910, 97 x 73,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Ermitaj Müzesi (Gosudarstvennyy Ermitazh), GE.9056, St Petersburg, Rusya.

Kaynak: <https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28425> E.T. 07/04/2022

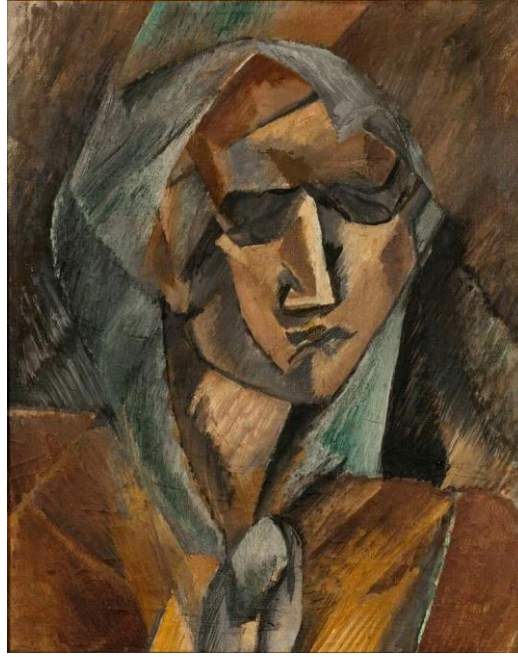
Rönesans'tan itibaren resimde hacim algısı ışık-gölge ile verilmek istenmiş, perspektif uygulamaları da hacmin düzenlenmesine yardımcı olmuştur. 20. yüzyılın ikinci

yarısında sanatçılar, ışık-gölge uygulamasının renkleri bozduğunu, kirlettiğini ileri sürmüşler, yeni arayışlara yönelmişlerdir. İzlenimciler renge öncelik vererek bu sakıncayı gidermek istemişlerse de, renk titreşimleriyle biçimleri deforme etmişlerdir. Paul Gauguin ise renk düzlemleriyle nesnelerin konturlarını sınırlandırmış, ancak hacmi tümüyle bozmuştur. Kübizm, resimde hacmi yeni yollarla arayarak, yeni ve gerçeğe uygun şekilde değerlendirme ve ifade isteğinden doğmuş, değişik şekillerde birçok sanat hareketlerinin de içine girmiş, mimarlığı ve dekoratif sanatlarını geniş ölçüde etkilemiştir (Kınay, 1993, s. 232).

Cézanne'ın, doğanın silindir, koni ve küre gibi geometrik şekillerden kaynaklandığı ve bu gözle çözümlenmesi gerektiği görüşünü benimseyen kübistler, bu çözümlemelerin sonucunda elde ettikleri geometrik şekillerle, geleneksel formlardan kurtulup, resmin kendi öz anlatımına kavuşacağına inanmışlardır. Hacmi ve mekânsal derinliği, form düzenlemeleriyle elde etmeye çalışmışlar; çoğunlukla koyu tonlar ve donuk griler kullanarak, rengi ikinci plana itmiş, biçimi ön plana almışlardır (Rona, 1997b, s. 1074). Kübizm, cisimlerin önce parçalara ayrılması, sonra farklı yorumlarla yeniden bir araya getirilmesi prensibine dayanmaktadır. Çözümlenen formlardan oluşan geometrik parçalar ya birbirinin üstüne yığılarak veya tuvale serpiştirilerek iki farklı yöntemle uygulanan bir süreçle yeniden birleştirilmektedir. Her iki yöntem de nesneyi asıl biçiminden kopartarak, tanınmayacak bir hale getirmekte ve iç içe geçmiş bir seri geometrik düzeylerden meydana gelen yeni bir nesneye dönüştürmektedir (Rona, 1997b, s. 1074). Figürü betimlemeyi tamamen kaldırmayı değil, onu yeniden düzenlemeyi amaçlayan kübizmle birlikte, “Mısır ilkeleri” olarak tanımlanan anlayışa bir dönüş gerçekleşmiştir. Bu ilkelere göre, nesneler, karakteristik biçimlerinin en açık şekilde görüldüğü aynı anda değişik açılardan betimlenmektedir (Gombrich, 1997, s. 570, 574; Lynton, 2015, s. 57).

Temel ilkelerini George Braque (1882-1963) ile Pablo Picasso'nun (1881-1973) belirlediği kübizm, heykel ve resmin nasıl yapılacağı ile ilgili kuralları ve beklentileri değiştirmiştir. Resim, artık birer pencere değil, her şeyin olabileceği bir alan haline gelmiş, heykel ise masif ve katı nesneler olmak yerine şeffaf ve açık bir biçim almıştır (Cumming, 2008, s. 350). Picasso, hacmin zihinsel ve plastik değerlendirilmesi sorununa değişiklik ve kesin bir çözüm bulmak istemiştir. Kübizme temel olan Picasso'nun sanat anlayışına ilkel resim sanatı, Afrika sanatı, Okyanusya ve İber

Yarımadası'nın heykelleri ve arkaik görüntü veren maskeler kaynaklık etmiştir (Kınay, 1993, s. 232; Krausse, 2005, s. 92; Rona, 1997b, s. 900). Cézanne'ın resimsel biçimlerin tümünü dikdörtgen, oval ve daireye indirmek arzusuna, Picasso mekân perspektifini ortadan kaldırarak ve bedenleri radikal bir şekilde geometrik hale getirip yabancılaştırarak karşılık vermiştir. Hacmi, "alanların ritmi" şeklinde algılayan kübist anlayış, bedenleri ve yüzleri keskin hatlarla yüzeylere ayırarak ortaya koymuştur (Krausse, 2005, s. 92).



Resim 118: George Braque, *Bir Kadının Başı*, 1909, 41 x 33 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Musée d'Art Moderne de Paris (Paris Modern Sanatlar Müzesi), AMVP 1129, Paris, Fransa.

Kaynak: https://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artwork/180000000000415?filters=authors%3ABRAQUE%20Georges%E2%86%B9BRAQUE%20Georges&page=1&layout=grid&sort=by_author&note E.T. 10/12/2022

Akımın esaslarını ortaya koymalarına karşın, ne Picasso ne de Braque, kendilerini doğrudan hareketin merkez noktasına konumlandırmamışlardır. “Kübizm”, bir grup sanatçının, sayelerinde var oldukları Picasso ve Braque hariç, beraberce bir sergi açmaları ve haklarında bir eleştiri olarak bu sıfatın kullanılmasıyla bir akımın markası haline gelmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 783). Picasso ve Braque hiçbir zaman, kübizmin, görünen dünyayı tasvir etmeyi sağlayan tüm diğer yöntemlerin yerine geçeceğini ileri sürmemişlerdir (Gombrich, 1997, s. 576). Özellikle Picasso, evrensel bir

sanatçı olarak 20. yüzyıl sanatına kendi rengini vermiştir. Kübizmin kurucusu ve büyük temsilcisi olarak tanınan sanatçı, aynı zamanda sürekli araştırmalar yapmış, her zaman başka yöntemler denemeye hazır olmuş, birbirinden farklı formlar ve stiller icat etmiştir. Doğrudan hiçbir ekole girmemiş, birçok özgün ve özgür ekolleri ve stilleri bünyesinde barındırmıştır. Kübizme, konu ve olaylar gerektirdikçe dışavurumcu ve gerçeküstü anlatımlarla değişik ve yeni formlar vermiş, en alışılmadık deneylerden geleneksel sanat biçimlerine dönmüştür (Gombrich, 1997, s. 576; Kınay, 1993, s. 242). Yüzyılın ilk yarısında kendilerini yalnız soyutlamaya hasreden birçok sanatçının aksine Picasso, hayatı boyunca motiflerine sadık kalmış, ancak onları eski bağlamlarından kopartarak yeni anlamlar yüklemiştir. Nesne ve motif, onun resimlerinin estetiğinin önemli bir ögesi olmuş, gerçekçiliğin her türlü taklitçiliğine karşı çıkararak her zaman sanat eserinin bağımsız oluşunu savunmuştur. Resmin daima kendi iç kanunları doğrultusunda tasarlanması gerektiğini belirten Picasso, doğrudan soyut sanatın varlığını kabul etmemiş, Braque'la birlikte, kendilerinin başlattığı akıma uzak durarak kübizm soyutlamaya karşı bilinçli ve ciddi bir konu olarak gündeme getirdiği figürasyonu benimsemiştir. Bu bakımdan kübizmin son derece etkileyici soyutlamaları, Picasso'nun fırçasıyla bütün sanat akım ve üsluplarının üzerinde kendine özgü bir estetik geliştirmiştir (Fleming ve Honour, 2016, s. 783; Krausse, 2005, s. 93).

Picasso *Dora Maar'ın Portresi*'nde (Resim 119), orta çağ resimlerinde yer alan bakire Meryem temsillerine atıfta bulunarak, resmin klasik kodlarına jestleri ve koltuktaki duruşuyla yanıt veren Dora Maar'ın temsili aracılığıyla, resmin kompozisyonunda bir denge biçimini korumayı amaçlamaktadır. Arka plandaki çizgiler resmin bütününi yapılandırmakta ve dikkati modele odaklamaktadır. Hapishane hücrelerinin parmaklıkları gibi görünen çizgiler bir hapsetme kavramına da atıfta bulunabilmektedir. Ayrıca, bir yüzü çeşitli açılardan gösterme arzusunu yansıtan portre üzerinde gerçekleştirilen biçim bozma, Picasso'nun temsilcilerinden biri olduğu kübist dönemin tipik bir sürecidir. Sembolik olarak, Picasso belki burada, bu temsil tarzını kullanarak, kesik çizgilerin her yerde bulunmasıyla, modeldeki potansiyel bir dengesizliğin ve bir tür psikolojik istikrarsızlığın altını çizmek istemektedir. Buna rağmen, Dora Maar, sağ elini yanağına koyarak duruşunda bir rahatlama biçimini uyandırmakta ve resme modern bir kapsam kazandırmaktadır. Picasso'nun diğer eserlerinde olduğu gibi bu portrede de Dora Maar'a temsili özellikler atfedilmiştir. Mücevherler ve zarif giysiler,

sıcak renkler, hatta dalgalı çizgiler ve şeritler yardımıyla oluşturulmuş karmaşık bir cazibe, sanatçının ürettiği birçok kadın portresi arasında onu tanımlamayı mümkün kılmaktadır (Gilot ve Lake, 1965).



Resim 119: Pablo Picasso, *Dora Maar'ın Portresi*, 1937, 92 x 65 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Picasso Müzesi (Musée Picasso), MP158, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.museepicassoparis.fr/fr/portrait-de-dora-maar> E.T. 04/04/2022

Portrede Dora Maar'ın yüzü, deneysel tarzıyla özellikle dikkat çekicidir; yüzün görünümü, birkaç perspektifi aynı anda aktarma fırsatı veren hem profilden hem de önden birlikte sunulmaktadır. Picasso'nun portrede uyguladığı kübist anlayış duygusal bir yansımadır ve sevgilisinin samimi varlığına dair derin bir his uyandırmaktadır. Dora Maar, başı sağa dönük olmasına rağmen, imkânsız olsa da, doğrudan ona bakmakta, varlığıyla fiziksel durumunu aşmaktadır. Picasso'nun şaşırtıcı bir şekilde kırmızıya boyadığı göz aynı zamanda dünyaya ve izleyiciye bakmaktadır; kırmızı yoğunluğu gösterirken, gözün kıvrımları ve simetrisi ona dinginlik vermektedir. Diğer göz ise içe, kendine doğru bakmaktadır. Böylece Picasso, benliğin iki yanını ileten yüzün iki yönünü aynı anda göstermiştir. Gözün kirpikleri, bu içe dönük yönü vurgulamak için çizilmiştir, ancak göz bebeği dümdüz dışarı bakmaktadır (Gilot ve Lake, 1965; Jones, 2003; Simon, t.y.).

Dora Maar'ın Portresi'nde Picasso, dünyanın insanı ifade eden bir şey olduğunu da göstermek istemektedir. Dünyanın renkleri; beyaz, sarı, kırmızı, mavi, yeşil, pembe ve siyah, hepsi figürün yüzünde yansımaktadır. Yanakta, gözün altında, bir kadında olabilecek tatlı ve ekşinin zıtlıklarını temsil eden, küçük yeşil yaprağı olan narin pembe bir elma ortaya çıkmakta ve elmanın içinde küçük sarı bir limon görülmektedir. Farklı görünümünün, profillerin ve tüm yüzün tek bir yüz olarak kabul edildiği gibi, bu farklı cisimlerin de yanak olarak kabul edilmesine izin veren bir mantık kurulmuştur. Vücudun renkleri ve formları şaşırtıcı duran Dora Maar'ı sandalyeden ayırt etmek de zordur. Kolları sandalyeninki kadar koyu, düz ve aynı şekle sahiptirler. Sandalyesinin arkası ve Dora Maar'ın gövdesi, tabanında bir üçgen bulunan koyu bir dikdörtgen oluşturmaktadır. Kırmızı üçgen şekil, onun kırmızı ekose eteğini meydana getirmektedir. Üçgenin noktasından yükselen göğüsleri oluşturan soyut şekillerin önünde ve içinde buket gibi görünen siyah çizgiler yayılmaktadır. Bu mor ve yeşil formlar bir küre ve açı ilişkisi içindedirler. Bunlar kadının feminenliğini gür, dolgun ve aynı zamanda katı ve düşünceli olarak temsil etmektedirler. Bu etki, keskin kırmızıya boyanmış tırnaklarını yanaklarının yumuşak kıvrımına yerleştirme biçiminde de görülmektedir. Picasso, bir kadının güzel görünme ve aynı zamanda düşünceli bir şekilde özeleştirel olma yönündeki canlı arzusunu bu şekilde tasvir etmek istemiştir (Simon, t.y.). Göğsünde patlayan mor ve yeşil çiçek motifler aynı zamanda kalpte meydana gelen baharı çağrıştırmaktadırlar. Sağ kulağı da, belki de bedeninden çok zihniyle beslenen, Picasso'nun kendi ruhunu verdiği bir arı olarak betimlenmiştir (Jones, 2003).

Ani ve kesik kesik yüz hatlarının altında Picasso, genç kadında kendisi tarafından hissedilen belirli bir hüznü tercüme etmeye çalışmaktadır. İki savaş arası dönemde Picasso'nun hayatını paylaşan kadın olarak Dora Maar'ın portresi, İkinci Dünya Savaşı'ndan önceki çalkantılı dönemini anımsatan bir çalışma olarak görülmektedir. Bu nedenle, Picasso'nun gözyaşları içinde resmettiği bazı portrelerinde tasvir edilen genç kadının kederi ile dönemin, özellikle İspanya'daki siyasi çalkantılar arasında bağlantılar kurmak mümkündür. Dolayısıyla portre, yapımından bir yıl önce patlak veren İspanya İç Savaşı'nın meydana getirdiği kaygının bir yansıması olarak da görülebilmektedir (Gilot ve Lake, 1965).

Braque ve Picasso'nun kübizm hareketi içinde uyum ve yapıyı aradıkları sıralarda, İtalya'da, kübizme birçok açıdan benzeyen gelecekçilik (fütürizm) akımına bağlı sanatçılar, makinelerin şiirsel ritimlerini ve çağın hızlı hareketlerini resimlerinde yansıtmak istemişlerdir (Krausse, 2005, s. 95; Tansuğ, 2004, s. 246). Toplumun ve sanatın geleneksel değerlerinin tümüyle yıkılmasını, geçmişin yok edilmesini ve bunların yerine makine, hız ve hareket gibi modern bir asrın yeniliklerini temsil eden olguların getirilmesini savunan fütüristler, modern şehrin gürültü hız ve mekanik enerjisine dayanan yaşamından heyecan duymuş, bu hareket ve hızın dinamizmini sanata getirmeyi amaçlamışlardır (Adam, 1997, s. 664; Kınay, 1993, s. 248; Turani, 2010, s. 606). Fütüristler, her türlü taklit biçimleri hor görüp, çağa özgü formların yansıtılması gerektiğini savunmuş, sanatın estetik öğeleri olan güzellik ve ahengi gereksiz sayılmışlardır. Geçmişe bağlılığın dinamizmi engellediğini iddia ederek, bütün geleneksel konuların terkedilip, onların yerine dinamik yaşamı ifade eden konuların işlenmesi gerekliliğini kabul etmişlerdir (Kınay, 1993, s. 248). Fütüristler, kendilerine amaç olarak nesneyi değil, insanın iç yaşantısını ele almışlardır (Turani, 2010, s. 606).

Teknik bakımından fütürizm, kübizme benzer işlemektedir. Fütüristlerin çok önem attıkları hareket ve dinamizm, kübizm tekniği ile biçimlerin planlara ayrılıp, görüş açılarının çoğaltılmasıyla sağlanmaktadır. Figürler ya da nesneler farklı açılardan görülüp, üst üste getirilerek, parçaların aralarında bırakılan küçük boşluklarla zaman ve mekâna bağlı hareket algısı verilmektedir (Kınay, 1993, s. 249). Esas olarak fütürist resim, izlenimciliğin noktacı eğilimleri ile çözümleyici kübizme dayanmakla birlikte (Tansuğ, 2000, s. 246), sadece içgüdü ve eyleme yaptıkları vurguda değil, eşzamanlılık lehine merkezi ve durağan kompozisyonları reddetmeleri bakımından kübizmden ayrılmaktadır (Fleming ve Honour, 2016, s. 790). Fütüristler, kendilerinin sadece imgeleri gözleyerek parçalayıp, bu yolla mesajlarını iletmenin peşinde olmadıklarını, kişilik ve kimliklerini doğrudan nesnelerle kazandıklarını savunmuşlardır. Mekânın sürekliliğinin ancak düzlemlerin, sınır ve çizgilerin ortadan kaldırıldığı bir ifade ortamında var olabileceğini vurgulayan fütüristler resimleri, konuların eylem içinde geçtiği ve bir merkezi olmayan, süregiden bütünlüklerin küçük kısımları olarak tasarlamışlardır (Adam, 1997, s. 664; Fleming ve Honour, 2016, s. 790). Modern yaşamı resmetmekten, heyecanlı bir doktrin ya da denemeden daha fazlası olan fütürizmin en belirgin niteliklerinden biri, simultane, aynı anda olma kavramının resme

girmesidir. Simultane, daha çok görüş tarzıyla ve optik kanunlarla ilgili olduğu halde, fütürist sanatçılar, ressamın ruh haline ve içe doğmaya dayandırdıkları kavramı, sanatçının çeşitli heyecanlarının ve kafasındaki anılarının birbirlerine girdiği bir anda, yaratıcı harekete çıkış noktası olarak benimsemişlerdir. Kavramla, kübizmde de kullanıla gelen zaman olgusu farklı bir yaklaşımla ele alınarak, hareketle birlikte dördüncü bir boyut olarak resme dâhil edilmiştir (Adam, 1997, s. 664; Turani, 2010, s. 606).

Diğer modern akımların aksine fütürizm tek başına sanatla ilgili olmamış, bir grup İtalyan sanatçının felsefi, siyasî ve sanatsal kavram ve ilkelere göre oluşturdukları, amacı ve niteliği belli, bir üslûptan çok ideolojik nitelikte bir hareket olmuştur (Fleming ve Honour, 2016, s. 790; Kınay, 1993, s. 248). İtalya’da ortaya çıkan, Paris merkezli olmayan tek akım olan fütürizm erken avangart sanat akımları içinde önemli bir yer işgal etmiş, 1. Dünya Savaşı’na kadar 5-6 yıl içinde tüm Avrupa’yı etkisine almıştır. Savaşla birlikte faaliyetleri sona eren hareketi savaştan sonra yeniden canlandırma yolunda çabalara girilmişse de, siyasi ve ideolojik yapısı nedeniyle ileriye gidilememiştir. Fütürizm, kısa süreli, yıldızı çabuk sönen bir evre olmakla beraber, sanatta düşünüldüğünden çok daha kalıcı bir etki ve daha geniş bir tesir bırakmıştır (Cumming, 2008, s. 375; Fleming ve Honour, 2016, s. 792).

Fütürizmin en önemli temsilcilerinden Gino Severini (1883-1966), akımın hareket unsurunu kübizmle birleştirebilen en başarılı sanatçılardan biridir. Çalışmalarında, öncelikle resimsel mekânı birbiriyle etkileşen ve çelişen ritimlere bölüp, canlı renkler ve yarı geometrik biçimlerden oluşan alanlarla bir hareket duygusu oluşturmayı amaçlamış olan Severini, zarif biçimler ve zevkli renkler kullanmış, yapıtlarında yine fütürizme has olan “ruhsal süreklilik” kavramını da işlemiştir.

Savaştan sonra işleri geometrik kurallara sıkı bir bağlılıkla daha az dinamik ve biçimsel anlamda daha saf hale gelerek kübizme daha çok yaklaşmış olmasının yanında, bir yandan formlar arasındaki matematiksel ilişkiye gösterdiği önem, diğer yandan da dekoratif yeteneği dolayısıyla diğer kübist sanatçılar arasında farklı bir yer edinmiştir (Babacan, 1997, s. 1649; Cumming, 2008, s. 375; Turani, 2010, s. 606).

Severini kariyeri boyunca, doğaçlama için sürekli bir tema olarak hizmet eden bir dizi otoportre üretmiştir. *Hasır Şapkalı Otoportre* (Resim 120), Severini’nin öznenin özel

karakteriyle ve geometrik formun özgür yaratıcı oyunuyla meşguliyetini, dingin bir denge içinde yakalamaktadır. Severini'nin kendi özellikleri olan ağır alt dudaktan, yarık çeneden ve karmaşık burun yapısından uzatılmış çıkan çizgilerin ve düzlemlerin içinden yayılan köşegenler, kafanın biçimini meydana getirmektedir. Birbiriyle çelişen çizgilere ve dik planlara rağmen, portre duygusu korunmakta, sanatçının kişiliği hareketli, aktif yüzeyde parlar gibi görünmektedir (Taylor, 1967, s. 55, 56).



Resim 120: Gino Severini, *Hasır Şapkalı Otoportre*, 1912, 55,1 x 45,2 cm, Fildişi Kâğıt Üzerine Kömür. The Art Institute of Chicago. Margaret Day Blake Collection (Chicago Sanat Enstitüsü, Margaret Day Blake Koleksiyonu), 1965.171, Chicago, ABD.

Kaynak: <https://www.artic.edu/artworks/22916/self-portrait-with-straw-boater> E.T. 04/04/2022

Düzgün ve sürekli ritimler, aynı zamanda bireysel kişilik veya farklı fiziksel özellikler hakkında daha büyük bir bilinç oluşturarak, meydana gelen şematizm nesne tarafından emilip, oldukça yeni olan bir düşlem niteliği, düşündürücü bir iç gözlem ortaya çıkarmaktadır. Severini'ye göre aşkın bir gerçekçilik ögesi ile tam bir soyutlama düzlemine taşınan diğer öğeler arasındaki karşıtlık, tüm karşıtlıklar gibi, dinamizm ve hayat üreterek derin bir içebakış imasında bulunmaktadır (Taylor, 1967, s. 55, 56).

Severini'nin bu ustaca çizimi, *Otoportre (Kendi Ritmim)* (Resim 121) adlı yağlı boya otoportre ile aynı boyutlardadır. Ancak, soyutlama ile nesne arasındaki bu dengenin karakteri ve sonuçta ortaya çıkan yaşam ve ifadenin dalgınlığı, çizimin açıkça bir ön

adım olarak hizmet ettiği resme aynı derecede taşınamamıştır. Çizim, küçük düzlemlerin canlı bir değişiminde yüz özelliklerini tanımlamada ve sanatçının kendi içsel canlılığını veya ritmini öne süren gergin bir animasyon ve heyecan yaratmada çok daha ileri gidiyor (Hanson, 1995, s. 70).



Resim 121: Gino Severini, *Otoportre (Kendi Ritmim)*, 1912/1960, 55 x 46,3 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Musée National d'Art Moderne (Ulusal Modern Sanat Müzesi), AM4413 P, Paris, Fransa. [Kayıp olarak kabul edilen orijinal tablodan (1912, Guiseppe Sprovieri koleksiyonu) yapılan sanatçının kopyası (1960)].

Kaynak: <https://www.centrepompidou.fr/fr/ressources/oeuvre/cAebAB> E.T. 04/04/2022

Resimde, hem soyut şemanın hem de bütünsel olarak tanımlanabilir kafanın, tuvalin kenarlarına doğru iten cesur bir merkezkaç ritmine katılmak için kendi bütünleştirici merkezlerinden serbest bırakıldığı bir tür patlama meydana gelmektedir. Bununla birlikte, yarık çene, tek gözlük gibi Severini'nin bireysel özellikler yine kimliklerini korumakta, ancak bunlar yalnızca havada uçuşan anımsatıcılar olarak hizmet etmektedir (Taylor, 1967, s. 56, 57). *Hasır Şapkalı Otoportre*, Severini'nin erken kariyerinde hassas bir noktada durmaktadır. Şeylerin oldukça dışsal, ancak canlı bir görünümünden, formlar içindeki karmaşık hareketler için bir endişeye, nesneyi çevresiyle karıştırmak için dışa doğru iten hareketlere, sonunda geometrik bir formlar etkileşimi tanımlanabilir şeye hâkim olana kadar değişim anına işaret etmektedir. Ancak Severini'nin değişen

biçimsel dilindeki yerinden tamamen ayrı olarak, bu keşifsel çizim Severini'yi bir iç gözlem anında ortaya çıkarmaktadır; kırık formlar sadece mekâna nüfuz etmeyi değil, aynı zamanda kendine özgü bir sanatsal kişiliğe yakından bakmayı da sağlamaktadır (Taylor, 1967, s. 59).

Fütürizmin dinamizm ve hareketine bir tepki olarak ortaya çıkan ve Antik Dönem'e karşı büyük bir özlemle dolu olarak hayal dünyasına nüfuz edip, bilinçaltı tezahürlerinin sırlarını keşfe çıkan metafizik resim (pittura metafisica), kısa bir süre yaşamış olmasına karşın, gerek kendi dönemi, gerekse iki dünya savaşı arasındaki dönemin en etkili akımlarından biri olan gerçeküstücülük (sürrealizm) üzerinde büyük etkiler bırakmış bir akımdır (Cumming, 2008, s. 390; Turani, 2010, s. 614). Metafizik resmin oluşumunda savaşın verdiği tedirginlik ve ortaya çıktığı bölge olan İtalya'nın tarihi Ferrara şehrinin geniş boş mekânlarının etkisi büyük olmuştur. Yapıtlarında yapı cephelerini, boş mekânları, kuklaları anımsatan, hareket etmeyen figürleri, terzi mankenlerini ve kıyıda köşede unutulmuş nesneleri betimlemiş olan metafizik ressam, yüzleri olmayan figürler ve nesnelere, akıldışı çevre düzenlemeleri içinde ve bir arada, birbiri üstüne gelecek biçimler vererek yeni anlamlar yüklemişlerdir. Sanatçıların kullandığı bu garip ikonografi ve kompozisyonlarında uzun gölgeler ve geometrik düzenlemelerle sağladıkları yapay derinlik, yapıtlara gizemli bir hava vermiştir (Rona, 1997b, s. 1208). Renkçi ve biçime ilişkin bir düzenlemenin söz konusu olmadığı metafizik resimde, kübist ve arkaik öğeler kullanılmıştır (Turani, 2010, s. 615). Betimledikleri Antik Çağ'a ait öğeler, yapı cephelerinin ve mekânların dinginlikleri, sanatçıların Rönesans resmine ve eski İtalyan sanatına duydukları ilgiden kaynaklanmıştır (Rona, 1997b, s. 1208).

İtalyan metafizik resim akımının kurucularından ve en önemli temsilcilerinden olan Giorgio de Chirico (1888-1978), resimlerinde sıradan şeylerin ardındaki gerçeği vermeyi amaçlamış, anlaşılmaz ve beklenmedik şeylerle karşılaşıldığında insanı saran o gariplik duygusunu yakalamaya çalışmıştır (Gombrich, 1997, s. 590; Tükel, 1997a, s. 343). Bunun için de sıradan nesneleri, alışılmış anlam ve konumlarından soyutlayarak, yeni ve gizemli ilişkiler içinde vermiştir. Nesnelerin, her zaman görülen ve genelde herkesçe bilinen bir görünümünün yanı sıra, hayalî ya da metafizik ikinci bir görünümünün olduğunu belirten Chirico, ikinci görünümü vermek için, mekân içinde her bir nesnenin gerçek anlamından ayrı, kendi başına bir varlık durumunda olduğu, sıradan olmayan bir resim mekânı kurgulamıştır (Tükel, 1997a, s. 343).

Klasik bir sanat yapmak istediğini ifade eden Chirico'nun resim üslûbunda, yeni Barok-İzlenimci bir karışım ve kübistlerin alanı bölerek kullanma eğilimi görülmektedir. Yapıtlarında ölümsüzlük ve vazgeçilmezlik duygularını yakalamayı amaçlayan sanatçı, yüksek Rönesans'ın akılcı mekânlarını yamuk ve çapraz perspektiflerle parçalayarak, alan ve derinlik bakımından gerçeküstü görüntüler elde etmiştir. Yapıtlarında 19. yüzyılın psikolojik, edebî ve anlatımcı havanın yerini, otomatik işleyen kuklalarla ve insansız yapılarla belirlenen soyut bir atmosfer almıştır (Krausse, 2005, s. 102). Yapıtlarında betimlenen, insansız, bazen tek insan figürüyle anlamlandırılan ve mekânda sürekliliği telkin eden düzenlemelere sahip kemerli, boş meydanlar, sonsuzluk, yalnızlık, sınırsızlık gibi duyguları uyandırmaktadır. Garip formlara sahip manken görüntüsünde figürler, boş mekânların durağanlığı, resim atmosferinin garipliği, mantıkdışı gölgelendirme ve alışılmamış perspektif anlayışıyla belirginlik kazanan yapıtlarında kullanılan solgun ve soğuk ışık ile kahverengi ve gri tonlarda renkler, resimlerinin atmosferine melankolik bir görünüş katmaktadır (Kınay, 1993, s. 252; Tükel, 1997a, s. 343). Chirico, bilincin yönlendirmelerini gerilimli, şaşırtıcı imgelerle bozmak istemiş, doğaüstü kuvvetlerin emrinde gibi gözüken eserlerinde, oldukça gerçekçi bir üslûpla yapılmış tamamen gerçekdışı resimsel dünyalar oluşturmuştur (Krausse, 2005, s. 102).

Sonradan modern resim düşüncelerini bir yana bırakarak, eski ustaları anımsatan bir üslûba dönen ve hiçbir zaman gerçeküstücülerin öz devinim (otomatizm)²⁰ ilkesine uymamış olmasına karşın, yarı düşsel etkilerle yapıtlarına gizemli bir nitelik katmaya çalışmış olan sanatçının özellikle erken dönem yapıtları, gerçeküstücüleri derinden etkilemiş ve hemen hepsi onun sanatından yola çıkarak kendi özgün üslûplarını oluşturmuşlardır (Turani, 2010, s. 615; Tükel, 1997a, s. 343). Bu bağlamda, gerçeküstücülerin, yüzyılın ilk çeyreğinde yaptığı esrarengiz ve büyümlü resimlerinden belirgin şekilde esinlendikleri Chirico, gerçeküstücülüğün (sürrealizm) öncüleri arasında kabul edilmektedir (Kınay, 1993, s. 253; Krausse, 2005, s. 103).

Resim 122'de, her ikisi de Chirico'nun kendi özelliklerini taşıyan, biri mermer heykel şeklinde, diğer doğal haliyle boyanmış iki yüz, izleyiciye profilden sunulmaktadır.

²⁰ Otomatizm, "Hiçbir estetik ön yargıya, ilke ya da kurala bağlı kalmayan, beyinle denetlenmeyen, bilinçsizce otomatik bir biçimde yapılan sanatsal çalışma" şeklinde tanımlanmaktadır. Dadacı sanatçıların 1910'lu yıllarda ortaya çıkardığı bu davranış şekli, 1920 ile 1930 yılları arasında özellikle gerçeküstücü sanatçılarca yoğun bir biçimde kullanılmıştır ("Otomatizm", 2012).

Mermer büst, karşısındakine bakıyormuş gibi görünürken, sağdaki figür izleyiciye bakmaktadır. Chirico'nun imzasının altındaki sağ alt köşede yer alan Latince *se ipsum* yazıtı, hem doğalcı otoportrenin mahremiyetini hem de mermerdeki benliğin soğuk “ötekiliğini” vurgulayan “kendisi” anlamına gelmektedir. Kendisini sonsuz ilham verici bulduğu klasik geçmişle ilişkilendirmeye her zaman hevesli olan Chirico, önceki kompozisyonlarında da sıklıkla heykele yer vermiştir. Bununla birlikte, kendisini yontulmuş mermerde sunma tercihi, resmin yerleşik kompozisyonu gibi, önceki çalışmalarından ayrılmaktadır. Resmin kenarında yer alan limon, Antik Roma fresk resimlerine atıfta bulunmaktadır. Pencereden görünen heybetli, boş şehir manzarası ise, Chirico'nun, eserlerinin fiziksel görünümünün ötesinde anlamlar ifade ettiğini belirtmek için metafizik olarak tanımladığı resim tarzının ortak bir unsurudur (“Self-Portrait”, t.y.).



Resim 122: Giorgio de Chirico, *Otoportre*, yak. 1922, 38,4 x 51,1 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Toledo Museum of Art (Toledo Sanat Müzesi), Galeri 03, 1930.240, Toledo, Ohio, ABD.

Kaynak: <http://emuseum.toledomuseum.org/objects/54823/selfportrait?ctx=912d794c-db99-4ef5-8200-7868bdb2f61d&idx=22> E.T. 04/04/2022

Ana amacını, yeni bir süper gerçeklik oluşturmak için bilinç ile bilinçaltını birbirine karıştırmak olarak tanımlayan gerçeküstücülük (surrealizm), iki savaş arasındaki

dönemin en etkili avangart akımı olarak öne çıkmaktadır. Çıkış noktaları kübizm, dada hareketi ve Sigmund Freud'un psikanaliz kuramı olan akımın hâlâ devam eden etkileri bugünkü reklamcılık ve avangart mizahında görülebilmektedir. Gerçeküstücü sanatın gelişimde özellikle yakından ilgili oldukları Freud'un düşler ve bilinçaltı kuramlarının etkisi büyük olmuştur (Cumming, 2008, s. 390; Rona, 1997a, s. 670). Düşünce sürecini gelenek ve estetik önyargılarından arıtarak, akıl ve mantık kurallarıyla sınırlamadan, mutlak tinsel systemsizliği aktarmak olarak tanımladıkları gerçeküstü anlayışla mantığa dayalı düzeni ortadan kaldırarak sınırsızlığa ve bilinçaltına varılıp gerçeğe ulaşılacağını düşünen gerçeküstücü sanatçılar, resmi, görünen nesnenin tasvir edilmesi olarak kabul etmemiş, aklın betimlenmesi olarak değerlendirmişler ve bu noktadan hareketle mantık dışı uygulamalar yoluyla akıl dışı çevreler meydana getirmişlerdir (Rona, 1997a, s. 670).

Bilinçaltının herhangi bir sınıflandırmaya direnen kendine özgü doğası gereği gerçeküstücü konular tam anlamıyla sınır tanımaz bir çeşitlilikte olmuş, sanatçılar gerçeküstüne çok değişik açılardan yaklaşarak, daima dış dünya gerçekliğinin karşısında ruh gerçekliğini işlemişlerdir. Çok ayrıntılı çalışılmış, bitmiş, abartılı bir gerçekçiliği amaçlayan bir üslûp içinde olabildiği gibi, tamamıyla soyut bir tarzda da eserler verilmiştir. Kimi sanatçılar bilincin hiçbir şekilde yönlendiremediği bir uygulama sürecine odaklanmışlar, kimileriye nesnelere ve düşlere anlatımcı bir üslûp içinde eğilerek, sanrılı görüntülerle dolu saçma bir evren kurmuşlardır. Ne şekilde çalışılmış olursa olsun, genellikle şaşırtmayı hatta bazen şok etmeyi, genellikle rahatsız etmeyi ve her zaman düş benzeri, bazen imalı ve belirsiz, bazen oldukça belirli bir atmosfer oluşturmayı amaçlamışlardır (Cumming, 2008, s. 390; Krausse, 2005, s. 102). Ayrıntılı bir şekilde betimlenen nesneler, rüya veya karabasanı hatırlatan akıl dışı ortamların içinde verilmiş, bu eğilim doğrultusunda, birbiriyle ilişkisi olmayan nesnelerin bir arada, hayalî olmasa dahi günlük yaşamın haricinde bir gerçekliği çağrıştıracak şekilde verildiği görülmektedir (Rona, 1997a, s. 670). Temelde ortak bir üslûp geliştirmemiş, kendilerine özgü teknikler ve yöntemler kullanmış olmakla birlikte, nesneleri şok etkisi oluşturmaya yönelik akıl ve mantık dışı ortam ve biçimlerde sunma noktasında gerçeküstücü sanatçılar görüş birliği içinde çalışmışlardır (Rona, 1997a, s. 670).

Gerçeküstü eserler veren René Magritte (1898-1967) de gerçeği sorgulayan sanatçılar arasında olmakla birlikte, daha çok tersi bir ilke ile gerçeküstüne eğilmiştir. Bilinçaltına

atılmış tanıdık imgeleri görsel, travmatik resim dünyaları yoluyla açığa çıkarmak yerine, tanıdık olanın içindeki yabancıyı ortaya çıkartmak istemiştir. İnsanın, genellikle yabancı olanı bir düşünce oyunuyla tanıdık hale dönüştürme eğiliminde olduğunu ifade eden Magritte, zor anlaşılan imgelerle, tanıdık olanı yabancı olana dönüştürmeye çalışarak, tam tersini elde etmek istediğini belirtmiştir (Krausse, 2005, s. 103, 104).

Magritte, sanat yaşamı boyunca gerçeküstücülüğün alışılmış araçlarına sıkça başvurmuş olmakla birlikte, bunların kullanımını tamamen kişisel bir yolla yapmış ve felsefî bir içerikle zenginleştirmiştir (Tükel, 1997b, s. 1151). Amacı şaşırtmaktan ziyade düşündürmek olan Magritte, nesnelere ve görüntülere bir ressam gibi değil, daha çok bir felsefeci gibi yaklaşmıştır. Gerçeküstücüler arasında en fazla felsefî bilgiye sahip resamlardan biri olarak görülebilen Magritte, herhangi bir görüntünün, betimlediği nesneyle özdeş olarak ortaya çıktığını ifade etmiştir. Resmi bir amaç olarak değil, hangi tür olursa olsun bir konuyu ya da düşünceyi gösteren, parmak basan, düşündüren bir araç olarak görmüştür. Bu açıdan, resim sanatını edebiyat ve felsefe gibi kavramsal dünyadan ayırmak isteyen modernizmin dışına taşan Magritte, geleneksel açıdan özü olan, sanatın bir iletişim aracı olduğu gerçeğini de yakalamayı başarmıştır (Lynton, 2015, s. 180; Yılmaz, 2013, s. 193).

Magritte, esrarengiz sonuçlar elde etmek üzere ilgisiz nesnelerin ve figürlerin uyumsuz ilişkilerle yan yana getirilmesinden oluşan resimlerinde, bilinçaltının gerçeküstücü bir üretiminden ziyade, görsel şekillerle metafizik sorunlarını irdelemeye yönelmiştir (Cumming, 2008, s. 390; Tükel, 1997b, s. 1150). Gündelik eşyaları yansıttığı, hafif rahatsızlık veren ve düşlerin karmakarışık dünyasını akla getiren imgeler meydana getirdiği donuk ve duygusuz üslûbuyla, tek önemi imgelere atfetmiş, estetik erdemleri bir kenara iterek, bilinçli biçimde sade bir teknik kullanmıştır. Tuhaf bir araya getirmelerle, dokuları ve boyutları değiştirerek ve beklentilerin aksine giderek alışılmış olanı alışılmamış hale getirmiştir. Bazıları arkadaşları tarafından konulmuş olan eserlerinin isimleri bile özellikle kafa karıştıracak ve belirsizliği artıracak şekilde tasarlanmıştır (Cumming, 2008, s. 395). Gerçek ile gerçekdışı arasındaki sınırı, gerçeküstücülüğün etkisiyle iğneleyici ve ironik bir dille sorgulatmaya başlayan resimleri, izleyiciye gerçeğin neden o bildik gerçek olduğu ve başka türlü olamadığı sorusunu sordurtmaktadır (Krausse, 2005, s. 104). Magritte sonradan, nesnelerin titiz ve

yetkin bir şekilde tanımlanmasına yönelik izlenimci bir anlayışla oldukça gerçekçi bir üslûp sergilemiştir (Tükel, 1997b, s. 1151).

Magritte, nesneleri ya da nesne olarak gördüğü insanları, görünür ayrıntıları dışında boyamama ilkesine bağlı olarak, sık sık tekrarladığı, bu nesneleri veya insanları gerçekçi bir tarzda temsil ederek, onları birbirine uydurmak ve böylece görünür dünyanın tanınmış figürlerinin şiirsel bir düzende birleştiği bir resim meydana getirmek istemiştir (Meuris, 1991, s. 94).



Resim 123: René Magritte, *Çoğaltılamaz*, 1937, 81 cm x 65,5 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya, Museum Boijmans van Beuningen (Boijmans van Beuningen Müzesi), 2939 (MK), Rotterdam, Hollanda.

Kaynak: <https://www.boijmans.nl/en/collection/artworks/4232/la-reproduction-interdite> E.T. 04/04/2022

Magritte'in ustaca düzenlediği *Çoğaltılamaz*'da (Resim 123), eserlerini satın alarak destekleyen zengin İngiliz aristokrat ve gerçeküstücü şair Edward James'in, hem son derece gerçekçi hem de gerçeklikten uzak gizemli bir portresi görülmektedir. James, şöminenin üzerine asılı bir aynanın önünde durmaktadır. Ancak ayna, onun yüzünü yansıtmak yerine yine arkasını göstermektedir. Bu tuhaf durum, şöminenin üzerinde bulunan kitabın doğru yansısıyla pekiştirilmiştir. Kitap, izin verilen bir çoğaltmayı, James ise yasak bir çoğaltmayı temsil etmektedir ve ayna, irrasyonel olanın vücut bulmuş halinin bir yansımasıdır. Tanınmış nesneleri absürt bağlamlarda sunmada usta

olan Magritte, çalışmalarında ayna ve camdan yoğun bir şekilde yararlanmış ve bunların yansıma yoluyla gizleme veya maskeleye özellikleriyle çokça oynamıştır. Öznenin kimliği olan yüzü görmeyi umarak omuzlarının üzerinden bakan izleyici, onun yerine kendi gözlerinden gördüğü aynı görüntüyle karşılaşmaktadır. Böylece öznenin kimliğini izleyiciden gizleyen Magritte'in kurguladığı dünyada izleyici, yine sadece kendi gerçekliğine dönebilmektedir. Kafa karışıklığına yol açan şöminenin üzerindeki kitap, Magritte'in en sevdiği yazarlardan Edgar Allan Poe'nun tek romanı olan *Nantucketli Arthur Gordon Pym'in Öyküsü*'nün Fransızca baskısının bir kopyasıdır. Kitap, hayalî bir yere yapılan talihsiz bir keşif gezisinin gerçekçi bir hikâyesini anlatır gibi görünen, ancak soyut ve fantastik bir masal olduğu ortaya çıkan bir öyküye sahiptir. Romanın olay örgüsünün çeşitli kıvrımları sayısız tematik unsuru bünyesinde barındırmaktadır, ancak olayların gelişiminde belirgin bir şekilde maskeleye, yansıma ve hatta hile bulunmaktadır. Nihayetinde, kurguyu gizleyen bir kurgu içindeki öykü, kahramanın hayal gücünün bir ürünü olduğu ortaya çıkmaktadır. Bu öykü gibi, aynanın önünde duran adam da gerçekçi görünmekle birlikte, aynada görünen yansıması hiçbir şekilde gerçek değildir. Böylece kitabın doğru yansımaları figürün yansımasının alternatif gerçekliğiyle yan yana koyan Magritte, ikili gerçeklikler ve alternatif kurgular içeren bir evreni yansıtmaktadır. Magritte'in, insanların her zaman gerçekte görebildiklerinin ardında saklı olanı görmek istediklerine olan inancının felsefî bir yorumu olan resmin içerdiği ve gerçek hayatta yapılamayacak şeylerin, resim yoluyla aktarılmasını sağlayan bu tür absürt imgeler, gerçeküstücülüğün karakteristik özellikleri arasındadır (Matteson, 2009; “René Magritte/Le Modèle Rouge III, 1937”, (2008); “Not to Be Reproduced”, 2022).

Kübizm, Sürrealizm ve Afrika heykellerinin etkilerinden yararlanan Alberto Giacometti (1901-1966), gerçekçi vücut yapılarından uzaklaşarak mitik ve totemik yapılarla yönelmiş ve soluk, uzun insan formlarıyla temsili heykelde bir devrime ön ayak olmuştur (“Alberto Giacometti”, t.y.). Kendisini, en iyi bilinen yönü olan heykele adamanın yanı sıra, aynı zamanda olağanüstü bir ressam olan Giacometti, özellikle portre ve onun benzerliği yansıma kapasitesiyle ilgilenmiş, eşi Annette Arm, erkek kardeşi Diego, yazar Jean Genet ve son ilham perisi ve sevgilisi olan genç Caroline'in olağanüstü portreleri de dâhil olmak üzere bu türe ait birçok eser üretmiştir. Portrelerinde, insan figürünün ve özellikle de yüzün temsili gibi, çalışmaları boyunca

yoğun bir şekilde peşini bırakmayan birçok takıntıya şekil vermiştir. 1950'lerden itibaren dikkatini, mekân içinde sembolik olarak izole edilmiş sabit ve dik duran, önden figürleri temsil eden resimlerde büyük bir yaratıcı dürtüyle keşfettiği varoluşçuluk ve insan kırılğanlığına odaklanmıştır. Teknik açıdan Giacometti, uzamsal ilişkilere olan ilgisini, temsil edilen figürlerin son derece kişisel bir vizyonu ile birleştirmektedir. Çalışmalarını, hem hacim hem de boşluk önermek için çizgi ve tarama kullanarak boya ile çizmiştir. Genel olarak renk, Giacometti'nin resminin baskın bir özelliği değildir. Portreleri genellikle kabataslak, yüzleri gri ve siyah, neredeyse hiç sıcak renkler bulunmayan, hazırlık çizimleri gibi çok sayıda koyu çizgilerden oluşturulmuşlardır ("Caroline Sentada de Cuerpo Entero", t.y.).



Resim 124: Alberto Giacometti, *Kırmızı Elbiseli Caroline*, 1964-65, 92,3 × 65,4 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya. Fondation Giacometti, AGD 251, Paris, Fransa.

Kaynak: <https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/163883/caroline-avec-une-robe-rouge> E.T. 17/12/2022

Resim 124'deki *Kırmızı Elbiseli Caroline* tablosu, Giacometti'nin metresi olan hayat kadını genç Caroline'i tasvir etmektedir. Giacometti'nin hayatının son beş yılında, 30'dan fazla portreye konu olan ana modellerinden biri olmuştur. Giacometti'nin karısı Annette, gündüzleri onun için sık sık model olurken, Caroline akşamları gelip gece geç vakitlere kadar onun için poz vermiştir. Dolayısıyla gecenin etkisi bu portrelerde

belirgindir. Yapay ışık altında çizilen resimlerde Caroline birçok yönden bu eriyen atmosferde yikanıyor gibi görünmektedir. Kadının varlığı yoğun, yüklü bir dinginlik ve durgunluğa sahiptir. Kişiliği, canlılığı bu portrelerde oldukça başarıyla yakalanmıştır (Fontanella, t.y.).

Giacometti, Caroline'ın en az beş portresinde kullandığı elbisesindeki kırmızısı gibi parlak renkleri nadir olarak kullanmıştır. Dizlerin üzerinden kadraj alınmış figürün ana hatlarını çizen çizgilere daha fazla odaklanan sanatçı için renk, ikincil bir düşünce olarak kalmaktadır. Yüz çok koyu siyah çizgilerle çizilerek portrenin geri kalanından daha fazla yoğunluk kazanırken, atölyenin bağlamı belirsiz ve homojen olmayan koyu sarı bir arka planda neredeyse hiç tanımlanmamıştır. Çoğu yapıtlarında olduğu gibi üzerinde uzun süre çalışılmış olan başın bulunduğu alanda boya oldukça kalındır ve sanatçının kademeli olarak ilerledikçe sildiği ilk vuruşların ortaya çıkmasını sağlamaktadır (“Caroline avec une robe rouge”, t.y.). İnsanlık durumlarına yoğun bir şekilde odaklanan Giacometti'nin çalışmasına bir yabancılaşma duygusu nüfuz ederek, arkadaşı Jean-Paul Sartre'ın varoluşçu düşüncesini ve sanatçının 20. yüzyılın başlarında Avrupa'da yaşadığı sosyal ve politik çalkantılarını çağrıştırmaktadır (“Alberto Giacometti”, t.y.).

1960'lı yıllara kadar etkinliğini sürdüren Modernizm'in içinde gelişen birçok akım, farklı bakış açıları ve üslûplarla nesne-figür ilişkisini çeşitlendirmiş, bu yeni eğilimlerle birlikte, sanatta nesnel bakış açısının dışına çıkılmış, soyut ve kavramsal bir yöneliş başlamıştır. Tez kapsamında değinilmeyen birçok akım ve sanatçıların etkileriyle Modernizm, bu tarihlerden sonra yerini, yeni anlayış ve niteliklerin görülmeye başlandığı postmodern sürece bırakmıştır. Bu bağlamda portre sanatında modern dönemde nesne ile figür arasında kurulan ilişki de modern sonrası dönemde soyut ve kavramsal bir niteliğe bürünmüştür.

BÖLÜM 5: ESER METNİ

19. yüzyıl boyunca sanayii ve teknoloji alanında gerçekleşen birçok gelişmenin etkileri, toplumsal modernleşme süreci içinde sanata da yansımış, bu süreçte meydana gelen yenilikler gerek teknik anlamda gerekse içerik anlamında sanatta büyük kırılmalara yol açmıştır (Antmen, 2018, s. 23). Bu bağlamda özne ile nesne arasında kurulan ilişki de modern dönemle birlikte köklü bir takım değişikliklere uğramıştır. Modern sanatın öznel yönünü izlenimci resimler üzerinden vurgulayan şair ve eleştirmen Jules Laforgue (1860-1887), bu dönem resimlerinin esas özelliğinin, “özneyle nesne arasındaki gelgit” olarak ifade ettiği, özneyle nesnenin adeta birlikte hareket ederek meydana getirdikleri, aralarındaki hızlı etkileşimin olduğunu belirtmektedir (Laforgue’den aktaran Antmen, 2018, s. 23).

Genel olarak “belli bir ağırlığı ve hacmi, rengi, maddesi olan her türlü cansız varlık, şey, obje” (Akalin vd., 2009, s. 1469) olarak tarif edilen nesne, toplum arasında eşya olarak algılanmasına karşın, eşya olmanın ötesinde bir takım anlamlar taşımaktadır. Etimolojik olarak “dışımızda varolan, önümüze ve/veya karşımıza konmuş yerleştirilmiş, göze görünen, duyuları etkileyen, algı alanımızı zorlayan, özneye karşı duran şey” (Bilgin, 2011, s. 8, 9) olarak tanımlanan eşya ile yakın anlamlar taşıyan nesne, “kişi ya da kimse ile anlatılan varlıkların dışında kalan ve ağırlığı ile kütlesi olan her türlü varlığı, öznenin dışında kalan her türlü konu”yu ifade etmektedir (Demiray vd., 1974, s. 601). Ahmet Cevizci de (1999, s. 621) bu doğrultuda modern felsefenin, dünyayı tam ortadan ikiye bölerek özne kutbunun karşısına yerleştirdiği varlık olarak bahsettiği nesneyi, duylardan biri ya da birkaçıyla algılanabilir olan, gözle görülen, elle tutulabilen, zaman ve mekân içinde var olan şey olarak tanımlamaktadır. “Kendisinden söz edilebilen, kendisine isim verilen, dış dünyada tözsel bir varoluşu olan şey olarak nesne, belirli bir hacmi olan, yer kaplayan her türlü cansız varlığı” (Cevizci, 1999, s. 621, 622) gösterdiğini belirttikten sonra bu tanıma, nesnenin, “bilince sunulmuş olan, bilincin bildiği, tanıdığı şey; bilme edimi ile bilinen hakikat arasındaki bir dolayım” olduğunu da eklemektedir (Cevizci, 1999, s. 622). Nesne kavramının kimi kaynaklarda şey, konu ve amaç anlamlarında da kullanıldığını ifade eden Orhan Hançerlioğlu, şeylerin dışında bulunan olay ve ilişkilerin de bilme konusu olan nesneler olmalarından dolayı kavramın bu deyimlerden daha geniş kapsamlı olduğunu belirtmektedir (1993, s. 245). Skolastik

felsefede özne ve nesne gibi iki karşıt anlamlı kavramlarda konu anlamının birleşmesi sonucu bu iki deyimın ters anlamlarda kullanılmaları ve nesnenin bilme ediminin amacı olması dolayısıyla bu anlamlar doğmuştur (Hançerlioğlu, 1993, s. 245, 246).

Nesnelere, bireyler arasında kurulan iletişim ve etkileşim aracı, yaşam tarzların ve kültürel değerlerin taşıyıcısı olmaları gibi çeşitli konum ve işlevler yüklenmektedir. Onları üreten, sahiplenen veya kullanan bireylerin kimliklerinin göstergeleri olmaları noktasında kültürlerin üzerine yansıdığı, kayıt edildiği ürünler olarak birer sosyal mesaj niteliği taşımaktadırlar. Bu bağlamda bireyler arası iletişim sağlayan birer araç olmaktadır (Bilgin, 2011, s. 9, 25). Nesnelere yüklenen bu işlevler, “[...] çeşitli sosyal grup ve durumlara göre farklı ölçülerde gerçekleşmekte ve bu gruplarda, eşyaya ilişkin davranış, alışkanlık ve değer sistemleri de farklı şekillerde gelişmektedir. [...] Her eşya, değeri ve işlevi açısından teknik tarifnamesinde belirtilen dışında, grupların sosyo-kültürel özelliklerine göre yeniden tanımlanmaktadır” (Bilgin, 2011, s. 25, 26). Bu bakımdan, anlamları toplumsal etkileşim süreci sonucunda ortaya çıkan ve kendi başlarına herhangi bir anlama sahip olmayan nesnelerin anlamları kültürel olarak inşa edildiğinden nesneler, teknik olduğu kadar, sosyal bir tanıma da sahip olmaktadır (Bilgin, 2011, s. 26; Sankır, 2018, s. 591).

“Nesneler toplumsal alanda şeyleri imgelerle donatarak onlara toplumsal anlamlar kazandırmaktadır. Nesnelerin anlamlarının toplumsal alanda üretilmeleri ve kültürel olmaları dolayısı ile sosyal alanın düzenliliklerini yansıtmaya kapasitesine sahiptirler. Bir başka ifade ile nesneler aracılığıyla sosyal yapının karakteristik özelliklerini, toplumsal farklılık ve eşitsizlikler gibi karmaşık süreçleri, değerler sistemini, alt kültürleri, tüketim ve tüketim üzerinden oluşturulan sembolik dil gibi karmaşık süreçleri ve bireyin bu alanlara yönelik konumu ve ortaya koyduğu etkileşim örüntülerini ayrıntılı bir şekilde görebilmek mümkün olmaktadır.” (Sankır, 2018, s. 591)

Bu anlam inşa etme sürecinde nesneler sembolik bir dil içermektedirler. Gündelik hayatta yer alan sayısız nesnelerden hangilerinin bireyin hayatına dâhil olacağının tercih edilmesinden, bu nesnelerin değerinin, işlevinin ve rolünün ne olacağının belirlenmesine kadar birçok etken üzerinde kültür en önemli belirleyici olmaktadır. Toplumsal alanda yer alan tüm nesnelerin önemleri, sembolik işlevleri ve sosyal göstergeler olarak kullanım süreçlerinde gerçekleştirilen etkileşimler sonucu ortaya

çıkıldığından nesneler sosyal yaşamın önemli ve doğal birer parçası olmaktadır (Sankır, 2018, s. 593, 594). Nesnelerin önemleri, bireyin gereksinimlerini karşılamaktan çok taşıdıkları bu sembolik anlamlara dayandığından nesneleri işlevleriyle sınırlandırmak ve açıklamak mümkün olmamaktadır (Baudrillard, 2009, s. 42). “Nesnelerin sembolik değerleri toplumsal aidiyetin işareti ve toplumsal davranışın genel yapı üzerinden anlamlandırılmasını ve bireyin sınıf statü ve itibar gibi toplumsal konumunun ortaya çıkartılmasını olanaklı hale getirmesi açısından son derece önemlidir” (Sankır, 2018, s. 597).

Toplumsal yaşamın inşasıyla sosyal statü ve sınıf gibi kimi konumların belirlenmesi ve daha da görünür kılınmasında son derece önemli olan nesneler, işlevleri dışında sembolik anlamlar yüklenerek toplumsal konum ve aidiyetin göstergelerine dönüşmektedirler. Nesnelerin taşıdıkları değerler ve sembolik anlamların sınıfsal olarak farklılık göstermeleri, nesnelere yüklenen anlam ve değerlerin bir sınıfın beğenisini, estetik algısını, dünya görüşünü, paylaşılan değerler bütünü, siyasi ve ekonomik güç alanı içerisindeki pozisyonunu anlamamanın yolunu olanaklı kılmaları, toplumsal alanda nesnelerin taşıdığı anlamların ve sahip oldukları değerlerin bireylerin yer aldığı sınıfsal konuma göre değiştiğinin bir göstergesi niteliğini taşımaktadır (Sankır, 2018, s. 597). Bireyin çeşitli değerlerini, tutumlarını, emel ve arzu düzeylerini ve ölçülerini ifade eden sosyal statünün etkisi, davranışlar alanında gözlenebildiği gibi nesneler arasında da görülebilmektedir. Bu bakımdan bireyin ne tür eşyalara sahip olabileceğini ya da olmayı bekleyebileceğini, hangi eşyaların ona sunulduğunu büyük ölçüde sosyal statü yansıtmaktadır. Böylece sosyal statü, genel olarak toplumda diğerlerinden statülerine uygun davranışlar gören ve gösteren bireyin, kendi imgesinin ve bilincinin bir parçası haline gelmekte, bir hayat tarzı ve bir anlamda kendisi hakkında fikir veren bir referans çerçevesi belirlemektedir (Bilgin, 2011, s. 308, 309).

Toplumsal aidiyetle birlikte sosyal kimliklerin ortaya çıkmasında da önemli roller oynayan nesnelerin üretim, sahiplenme ve tüketimiyle elde edilen kültür ve statü farklılığı ile bireysel kimlik inşası da mümkün hale gelmektedir. Kolektif olarak belirlenmiş inançlar ve duygulardan kaynaklanan, bireylerin kendilerine dair düşüncelerinden ortaya çıkan sosyal bir inşa süreci olan bu kimlik inşa etme ve sunma süreçlerinde nesneler işlevsel bir potansiyele sahip olmaktadır. Kimlik işaretleri olarak kullanılabilen ve kişiler arası benzerlik ve farklılıkları belirginleştirme

kapasitesine sahip olan nesneler, toplumsal farklılaşma ya da bütünleşme süreçlerinde belirgin bir etkiye sahiptirler (Sankır, 2018, s. 597, 598).

Bu doğrultuda tez kapsamında üretilen çalışmalarda kimlik inşası ve sosyal statü olgusu, bireyin kimliğinin en belirgin göstergesi olan başının ve yüzünün çevresinde, nesnelere yüklenen anlamlar üzerinden anlatılmaya çalışılmıştır. Hayat, zıtlıklardan ibarettir; iyi-kötü, siyah-beyaz, gece-gündüz, soğuk-sıcak, kadın-erkek gibi. Dolayısıyla her şey aslında zıddıyla bilinmektedir; sıcaklığın etkisi soğukluğun varlığıyla anlaşılır, gündüzü kıymetli yapan gecedir, kötü olmazsa iyilik bilinmez, sağlığın değeri ancak hastalıkla bilinir. Zıt olarak görülen şeyler, aslında hayatı tamamlamaktadırlar. Hayatı hayat yapan bu zıtlıkların bir arada bulunmalarıdır, biri olmazsa diğeri eksik kalmaktadır. Bu doğrultuda, gerek renklerin kullanımı, gerekse kavramların belirtilmesinde zıtlıklar kullanılmıştır. Bu zıtlıklar açık ve koyu tonlarla verilmiştir. Karanlık gölgeler, bu gölgelerin karşılığı derin ışıklar, hayatı tamamlayan bu zıtlığı, insanın hayatındaki iniş-çıkışları temsil etmektedir. Hayatta mutlak hiçbir şey yoktur. Her gecenin bir sabahı olduğu gibi, her kışın ardından da bir bahar gelmektedir. Hayat, salt bir mutluluk içinde geçmediği gibi, salt bir mutsuzluk içinde de geçmemektedir. İnişlerle, çıkışlarla sürdürülen bir yolculuktan ibarettir hayat. Hayattaki açık ve koyu alanlar ne kadar dengede tutulabilirse, bu açık ve koyu arasında yer alan tonlar ne kadar dengeli kullanılabilirse, o kadar huzurlu olunabilecektir. Mutsuzluk denilen şey zaten bu dengeyi tutturamamaktan ileri gelmektedir.

Modern hayatla birlikte, gerek bireysel gerekse toplumsal düzeyde, hayatın yoğunluk düzeyi artmıştır. Modernitenin yaygınlaşması, siyasî ve ekonomik gelişmeler, teknolojik yenilikler, hayatı daha da karmaşık hale getirmiştir. Bu koşuşturma ve karmaşa içerisinde parçalanan yaşamın içinde birey, birçok farklı kişilikleri aynı anda yaşamak zorunda kalmaktadır. Çalışmaların arka planlarında kullanılan karışık renkler, hayatın karmaşasını ifade etmektedir.



Resim 125: Uğur Özdemir, *Maske*, 2022, 25 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Birey, hayatın değişik safhalarında değişik rollere bürünmektedir. Okulda öğrenci, öğretmen olmakta, evde anne-baba veya kardeştir, abi, abla olmaktadır, dışarıda arkadaş, işveren-iş görendir. Aslında birey, iletişime geçtiği diğer her bir birey karşısında farklı kimliklere bürünmektedir. Bazen olmadığı gibi davranmak zorunda dahi kalmakta, iç dünyası farklı, dışa vurumu daha farklı olmaktadır. Bu bağlamda bazen davranışları yapmacıklığa kaçan bir hal almaktadır. Resim 125’de tiyatronun sembolü olan dram ve komedi maskeleri üzerinden hayatta büründüğümüz bu değişik rollere atıfta bulunmaktadır. Maskeler, hem büründüğümüz değişik kimlikleri temsil etmekte, hem de tiyatronun sembolü olmaları itibariyle bu kimliklerin birer rol yapma, oyunculuk olduklarını ifade etmektedir.



Resim 126: Uğur Özdemir, *Joker*, 2022, 30 x 30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Joker isimli çalışmada (Resim 126) hayat ve ölüm zıtlığı kullanılarak, yaşam ve ölüm kavramlarının, hayatı tamamlayan iki unsur oldukları ifade edilmek istenmektedir. Fonun turuncu rengi yaşamı, yaşam sevincini temsil etmekte, figürün elbisesinin koyuluğu ölümü ve yokluğu belirtmektedir. Baştaki joker veya soytarı şapkası yine yaşam ve yaşam sevincine bir göndermedir, omuzdaki karga ise ölüm ve yokluğa bir atıf niteliğindedir. Birey olarak yaşamı ve sevincini başımızın üzerinde taşımaktayız, ancak ölüm de omuzlarımızın üzerinde duracak kadar yakındır. Yaşamı temsil eden başlığın çizgisel, karganın ise gerçekçi resmedilmiş olması, yaşamın gelip geçiciliğinin bir göstergesidir. Aynı zamanda yaşam ve ölüm kavramlarının varlığı üzerine yüklenen anlamları dile getirmektedir. Hayatın varlığı üzerine birçok farklı açıklamalar bulunmaktadır. Kimi düşünce sistemlerinde hayatın var olduğu kabul edilirken, kimilerince ise hayatın varlığı reddedilmektedir. Tüm yaşamın bir simülasyondan ibaret olduğunu ifade eden görüşten, atomların arasındaki boşluktan yola çıkarak, maddenin bu atomlardan oluştuğu, dolayısıyla maddi hayatın da boşluklardan oluşan bir yapıya sahip olduğu, o yüzden hayatın aslında var olmadığını, her şeyin zihindeki nöronların bize hissettirmesine dayandığını iddia edenlere kadar farklı görüşler ileri sürülmektedir. Ancak ölümün niteliğiyle ilgili farklı görüşler olmasına karşın, varlığıyla ilgili hiçbir

şüphe bulunmamaktadır. Yani kimi ölümü bir yokluk olarak kabul eder, kimine göre yeni bir hayata başlangıçtır, kimine göre ise bu âlemden başka bir âleme geçiştir, ama ölümün var olmadığını diyebilen genel olarak yoktur. Dolayısıyla ölümün varlığı, hayatın varlığına göre daha gerçektir. “Mors certa vita incerta” (Ölüm kesin, ama yaşam belirsiz) (Dick, 2014: 28).



Resim 127: Uğur Özdemir, *Modern*, 2022, 30 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Hayat, devingen bir yapıya sahiptir. Toplumlar, tarihsel süreç içerisinde birçok halden başka hale geçmişlerdir. Gelişen her yeni devir, bir öncekinden kopuşa yol açmaktadır. Bu kopuş bazen gönüllü olmakta, bazen ise zorlamayla gerçekleşmektedir. Bazı kopuşlar gerekli görülmekte, bazıları ise gereksiz olmaktadır. *Modern* (Resim 127) isimli çalışmada geleneksel ve modern zıtlığı üzerinden, hem bir durum tespitine, hem bir sorgulamaya, hem de bir eleştiriye gidilmiştir. Arka planda yer alan ve turkuaz bir zemin üzerinde bulunan Selçuklu motifleri geleneksel yapıyı, figürün üzerinde bulunan ve Piet Mondrian'ın (1872-1944) meşhur bir çalışmasından oluşan elbise ise modernliği temsil etmektedir. Her dönem, toplumsal düzeyde geleneklerden bir kopma gerçekleşmektedir; bu kopuş, çalışmada fondaki geleneksel motiflerin yer yer

parçalanmış ve turkuaz rengin dağılıp akmış olmasıyla ifade edilmiştir. Yine bu parçalanmışlıkla gelenekselden kopuşun ne kadar gerekli olduğu veya gerekli idiyse ne kadarından ne kadar kopmak gerektiği üzerine bir sorgulama amaçlanmıştır. Figürün gerçekçi, elbisenin ise iki boyutlu çizimi, modernleşme denilen olgunun, gerek bireyin gerekse toplumun üzerine ne kadar uyduğuna dair bir sorgulamaya yöneliktir. Modernleşmeden kastedilen şey gelişme ise, toplumların zaman içinde gelişmeleri muhakkak bir gerekliliktir. Çalışma, gelişimin kendisine yönelik değil, bu gelişimin batı kaynaklı olması gerekliliğine dair eleştirel bir nitelik taşımaktadır.

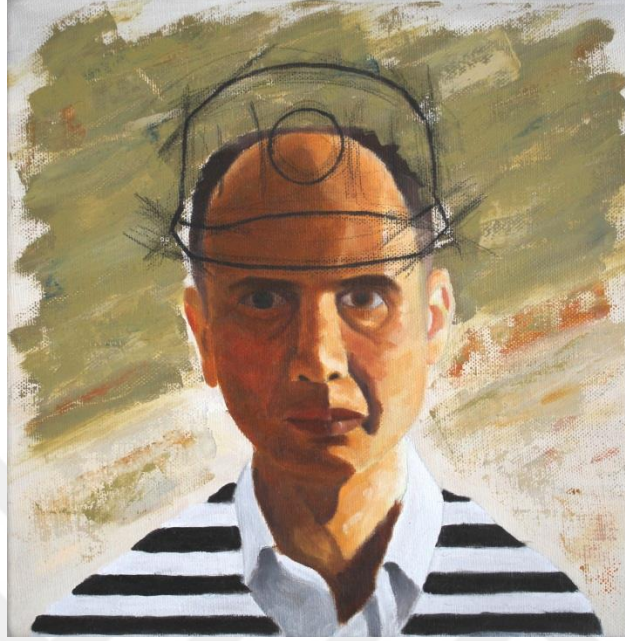


Resim 128: Uğur Özdemir, *Münevver*, 2022, 30 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Toplumları geliştiren en önemli olgu, bilgidir. Bu gelişim de öncelikle bireysel düzeyde başlamaktadır. Resim 128'deki çalışma, bilginin birey üzerindeki gelişime etkisini ifade etmektedir. Karanlık bir fon üzerinde, bilginin ışıyla aydınlanan figür, bu karanlığın içinde var olmaya başlamaktadır. Bu varoluş, insanın kişiliğinin ve kimliğinin en önemli göstergesi olan yüzün önce ortaya çıkmaya başlamasıyla gösterilmiştir. Yüzün boyanmış, figürün diğer kısımlarının ise çizgisel ve tamamlanmadan bırakılmış olması,

bireyin gelişiminin, kişiliğinin ve kimliğinin oluşumuyla başladığını, diğer kısımlarının zaman içinde tekâmül edeceğini temsil etmektedir.



Resim 129: Uğur Özdemir, *Mahkûm*, 2022, 25 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Çalışma hayatına atıf yapılan Resim 129'daki çalışma, beden ve zihin çalışması tezdı üzerine kurulmuştur. Figürün başındaki baret, beden en çalışmayı; beyaz gömlek yakası ise, zihnen çalışmayı temsil etmektedir. Figürün elbisesinin mahkûm elbisesi şeklinde betimlenmiş olmasıyla, günümüzün modern toplumunda bireyin çalışmayı bir tür mahkûmiyet olarak algıladığı ifade edilmek istenmektedir. Figürün gerçekçi, elbisenin iki boyutlu çizilmiş olması ise, bu algının gerçekliğini sorgulamaktadır.



Resim 130: Uğur Özdemir, *Hedef*, 2022, 30 x 30 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Hedef isimli çalışma (Resim 130), Wilhelm Tell'in hikâyesi üzerinden tüketim, tüketim toplumu ve tüketim kültürüne bir eleştiri niteliği taşımaktadır. Özetle, Wilhelm Tell, memleketi İsviçre'yi işgal eden Avusturyalılara karşı tepki göstermiş, bunun karşılığında ölüme mahkûm edilmiştir. Tatar yayı kullanımındaki ustalığı ile bilinen Tell'in bir şartla mahkûmiyetinin kaldırılacağı bildirilir. En sevdiği varlığı olan oğlu bir ağaca yaslanıp başına konulan elmayı tek bir okla vurması istenir. Oku bilerek atmaz veya elmayı vuramaz ise hem kendisinin hem de oğlunun öldürüleceği söylenir. Iskaladığı takdirde oğlunun ölümüne yol açabileceğini bilen Wilhelm Tell, bu güç işi başararak, hem kendini hem oğlunu idam edilmekten kurtarır. Resimdeki figürün başında bulunan elma, tüketim olgusuna gönderme niteliğinde, teknoloji şirketi Apple'ın markası olan elma şeklinde çizilmiştir. Dönemin hâkim güçleri tarafından en sevdiği varlığı hedefe konulan Wilhelm Tell gibi, günümüz bireyi de, tüketim kültürünün körüklediği egonun etkisiyle en sevdiği varlığı olan kendi benliğini hedefe koymakta ve başının üstündeki elmaya ok atmaktadır. Hedef, aynı zamanda bireyi tüketime zorlayan güçlerin bir hedefi konumundadır. Elmanın vurulmuş olması, tüketim adına hedefin tutturulmuş olmasını göstermektedir. Elma ve okun çizgisel olması, tüketim olgusunun gerçekliğini sorgulamak niteliğindedir. Figürün alt kısımlarının

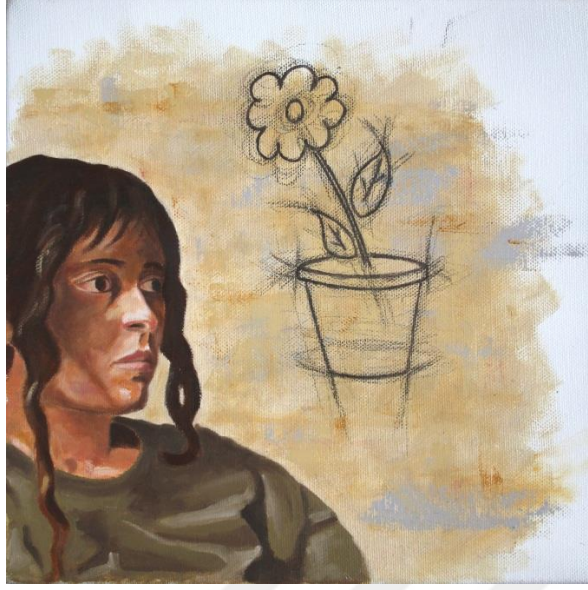
tamamlanmamış olması, tüketimin birey adına maddi-manevi olumsuz etkilerinin olduğuna göndermedir.



Resim 131: Uğur Özdemir, *Kraliçe*, 2022, 35 x 50 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Resim 131’le ego, hâkimiyet ve üstünlük kurma arzusu eleştirisi yapılmaktadır. Figürün başındaki taç, her şeye ve herkese hâkim ve üstün olma arzusunun göstergesidir. Hükümdarların ellerinde tuttukları dünyayı temsil eden kürenin yerine balon çizilmiş olması, tacın ve balonun çizgisel ve primitif çizimi, egonun, hâkimiyet ve üstünlük kurma arzusunun çocukça olmasına bir göndermedir. Balon aynı zamanda egonun şişirilmiş bir balon olmasına atıftır.



Resim 132: Uğur Özdemir, *Doğa*, 2022, 25 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

İnsan ve doğa arasındaki ilişkiye atıfta bulunulan Resim 132’de bir çiçek, kendi habitatından kopartılıp bir saksıya konulmuş ve bireyin gözünün önünde tutulmaktadır. Doğal yaşam alanından ayırıp doğayı koruduğunu veya doğaya ilgi gösterdiğini söyleyen bireyin doğa ile arasındaki ilişkinin yapaylığı, saksı ve çiçeğin çizgisel ve primitif çizimiyle belirtilmiştir. Figürün üzerindeki elbisenin renkleriyle fonda kullanılan renklerin soluk ve toprak renkleri olmasıyla, insanın doğayla olan bu ilişkisinin doğayı çoraklaştırdığı ve çölleştirdiği ifade edilmektedir.



Resim 133: Uğur Özdemir, *Makul*, 2022, 50 x 35 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Philip K. Dick, “Delirmek, bazen gerçekliğe verilebilecek en uygun tepkidir” der. Resim 133’de akıl ve delilik zıtlığı üzerinden, bu iki kavrama yüklenen anlamlar sorgulanmaktadır. Elin duruşu, varlığının gereği olan düşünme üzerinden aklı; popüler mizah kültüründe kullanılan bir nesne olarak baştaki huni ise, deliliği temsil etmektedir. Ancak buradaki kullanım amacı mizahî değildir. Deliliği ifade eden huninin, aklın yeri olan başta bulunması bir tezat teşkil etmektedir. Elin duruşunun sus işaretine benzer şekilde ağzın önünde durması düşünme eyleminin yanı sıra, ağızdan çıkacak sözlerin düşünülmek üzere kullanılması gerekliliğine atıf niteliğindedir.



Resim 134: Uğur Özdemir, *Savaşçı*, 2022, 25 x 25 cm, Tuval Üzerine Yağlı Boya.

Kaynak: Yazar tarafından oluşturulmuştur.

Resim 134'deki *Savaşçı* isimli çalışmada figürün başında bulunan ve bir miğfere benzetilen tencere ile hayat mücadelesine atıf yapılmıştır. Kadın figürün kullanımıyla, hem savaş olgusunda daha çok erkeklerin yer alıyor olmasıyla tezat oluşturmak, hem de kadınların hayatla verdikleri mücadelenin savaş kadar çetin olduğunu ifade etmek istenmiştir. Fonda kullanılan renklerle, bu mücadelenin çetinliğini desteklemek ve hayatın karmaşasına göndermede bulunmak amaçlanmıştır.

SONUÇ

Portre, gerek Rönesans öncesi, gerekse Rönesans ve sonrası dönemlerde, gerçek kişilerin betimlenmesi amacını taşımıştır. Modern sanat hareketlerine kadar ele alınan kişilerin temsil edilmesine dayanan bu anlayış, modern dönemle birlikte, özellikle sanatta klasik mimetik bakış açısının terkedilerek bireysel bakış açılarının devreye girmesiyle bir ifade ve dışavurum aracına dönüşmüştür. Klasik dönemde sanatçı ve müşteri ilişkisi doğrultusunda sipariş geleneğiyle kurulan portre anlayışı, modern dönemde sanatçının kendi kişisel tercihiyle belirlenmeye başlamıştır. Bu noktadan sonra portrenin kimi temsil ettiğinden çok, neleri ifade ettiği, hangi bakış açılarıyla betimlendiği, hangi duygu ve düşüncelerin yansıması olduğu önem taşımaya başlamıştır. Temsil meselesinin ikinci plana atılmış olmasına karşılık, modern dönem portrelerinde ele alınan kişiye dair birtakım bilgiler, gerek kullanılan renk değerleriyle, gerekse ele alınan mekânlarla veya figürle ilişkilendirilen nesneler aracılığıyla izleyiciye aktarılmıştır. Bu bağlamda sanatçının kendi bireysel duygu ve düşüncelerinin dışavurumu özellikle figürle ilişkilendirilen bu nesnelere yüklenen anlamlar yoluyla ifade edilmiştir.

20. yüzyılın ilk yarısının sonlarına kadar etkin olan modern anlayış, özellikle 1960'dan sonra yaygınlaşan farklı sanat anlayışlarının ve ortaya çıkan birçok yeni disiplinlerin etkisiyle postmodern bir sürece evrilmiştir. Bu süreç içinde sanatın soyutlaşması, yazının ve kavramın sanata dâhil olması, portrenin genel olarak işlevselliğini yitirmesine yol açmıştır. Ancak kişinin gerek fizyolojik gerekse psikolojik özelliklerinin yansıtılması konusunda en etkin araç olması ve özellikle otoportrenin sahip olduğu ifadenin öznelliği ile içeriğin bireyselliği nitelikleri, bir ifade aracı olarak portrenin yine yaygın bir şekilde başvurulmuş bir tür olmasını sağlamıştır. Sanatta alternatif arayışlar içinde fotogerçekçi ve hiperrealist çalışmaların yaygınlaşması da yine portrenin araç olarak tercih edilmesinde etkin rol oynamıştır.

Amaçların ve araçların değişkenlik gösterdiği çağımızın sanat anlayışı içinde, sanatçıların kendi duygularını ifade edebilecekleri özgün bir tür olarak varlığını hâlâ sürdürmekte olan portre, ister klasik ister çağdaş olsun, ister temsil ister ifade aracı olsun, insan var olduğu sürece var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

- Adam, M. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Akalın, Ş. H. vd. (2009). *Türkçe Sözlük*. (10. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Akkaya, T. (2014). *Ortodoks İkonaları*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Alatlı, A. (2010). *Batıya Yön Veren Metinler*. Burjuvazi Yılları. (3. Cilt). İstanbul: İlke Eğitim ve Sağlık Vakfı Kapadokya MYO.
- Alberti, L. B. (2011). *On Panting*. Sinisgalli, R. (çev.). New York: Cambridge University Press.
- Antmen, A., (2018). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. (9. Baskı). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Artun, A. (2006). Nadire Kabineleri. *Müze ve Modernlik: Tarih Sahneleri - Sanat Müzeleri I*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Artun, A. (2014). Sunuş: *Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm*. Baudelaire, C. (yaz.). *Modern Hayatın Ressamı* (s. 9-86) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Babacan, İ. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Baudelaire, C. (2014). *Modern Hayatın Ressamı*. Berktaş, A. (çev.). (8. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Baudrillard, J. (2009). *Gösterge Ekonomi Politiği Hakkında Bir Eleştiri*. (2. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Bauer, S. W. (2014). *Rönesans Dünyası*. Morali, M. (çev.). İstanbul: Alfa Basım Yayım Dağıtım.
- Bektaş, E. (2000). *Avrupa Sanatı'na Giriş*. İstanbul: Engin Yayıncılık.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. Cemal, A. (çev.). (4. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berger, J. (2017a). *Görme Biçimleri*. Salman, Y. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2017b). *Sanatla Direniş*. Biçen, A. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Berger, J. (2019). *Portreler*. (3. Baskı). Eyüboğlu, B. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Berlin, İ. (2004). *Romantikliğin Kökleri*. Tunçay, M. (çev.). (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Berman, M. (2013). *Katı Olan Her Şey Buharlaşıyor*. Altuğ, Ü., Peker, B. (çev.). (16. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Bilgin, N. (2011). *Eşya ve İnsan*. (2. Baskı). İstanbul: Gündoğan Yayınları.
- Bulut, Ü. (2003). *Avrupa Resminde Üslup ve Anlam İlişkisi*. İstanbul: Arkeoloji ve Sanat Yayınları.
- Bumin T. (2010). *Tartışılan Modernlik: Descartes ve Spinoza*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Burckhardt, J. (1957). *İtalya'da Rönesans Kültürü*. Baykal, B. S. (çev.). İstanbul: Maarif Basımevi.
- Burke, P. (2016). *Tarihin Görgü Tanıkları*. Yelçe, Z. (çev.). (6. Baskı). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Cevizci, A. (1999). *Felsefe Sözlüğü*. (3. Baskı). İstanbul: Paradigma Yayınları.
- Claudon, F. (1988). Romantizm. *Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İnce, Ö. ve Usmanbaş, İ. (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Conti, F. (1982). *Rönesans Sanatını Tanıyalım*. Turunç, S. (çev.). İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Craven, T. (1958). *A Treasury of art Masterpieces: From the Renaissance to the Present Day*. New York: Simon and Schuster.
- Cumming, R. (2008). *Sanat*. Önoğlu, A. I., Cetinkaya, A. (çev.). Leo: İnkılâp Kitabevi.
- Danto, A. C. (2014). *Sanat Nedir?*. Baransel, Z. (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Dellaloğlu, B. F. (2010) *Romantik Muamma*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Demiray, K., Alaylıoğlu, R. (1970). *Ansiklopedik Türkçe Sözlük*. (2. Baskı). İstanbul: İnkılâp ve Aka Kitabevleri.
- Demiray, K. vd. (1974). *Türkçe Sözlük*. (6. Baskı). Ankara: Türk Dil Kurumu.
- Dick, P. K. (2014). *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?*. (2. Baskı). Öztekin, M. (Çev.). İstanbul: Altıkkırkbeş Yayın.
- Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi. (1997). (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Eitner, L. (1983). *Géricault, His Life and Work*. London: Orbis Publishing.

- Eitner, L. (2000). *French Paintings of the Nineteenth Century, Part I: Before Impressionism*. Washington: National Gallery of Art.
- Erzen, J. N. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Everdell, W. R. (1997). *The First Moderns*. Chicago: University of Chicago Press.
- Farago, F. (2017). *Sanat*. (3. Baskı). Doğan, Ö. (çev.). Ankara: Doğu Batı Yayınları.
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. Aldoğan, G; Çulcu, F. C. (çev.). Çin: Hayalperest Yayınevi.
- Faure, P. (1992). *Rönesans*. Boysan, H. (çev.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Fleming, J., Honour, H. (2016). *Dünya Sanat Tarihi*. Abacı, H. (çev.). İstanbul: Alfa Yayıncılık.
- Germaner, S. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Germaner, S. (1997b). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Germaner, S. (1997c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Giddens, A. (1994). *Modernliğin Sonuçları*. Kuşdil, E. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Gombrich, E. H. (1972). *Sanatın Öyküsü*. Cömert, B. (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Gombrich, E. H. (1997). *Sanatın Öyküsü*. Erduran, E., Erduran, Ö. (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Habermas, J. (1987). *Modernity-An Incomplete Project*. Ben-Habib, S. (çev.). Foster, H. (ed.). *The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture*. (5. Baskı) (s. 3-15) içinde. Washington: Bay Press.
- Hançerlioğlu, O. (1993). *Felsefe Ansiklopedisi*. (4. Cilt). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Hand, J. O., Wolff, M. (1986). *Early Netherlandish Painting*. Washington: National Gallery of Art.
- Hanson, A. C. (1995). *Severini Futurista, 1912-1917*. New Haven: Yale University Art Gallery.
- Harvey, D. (1997). *Postmodernliğin Durumu*. Savran, S. (çev.). İstanbul: Metis Yayınları.

- Hirschfelder, D. (2008). *Tronie und Porträt in der niederländischen Malerei des 17. Jahrhunderts*. Berlin: Gebr. Mann Verlag.
- Hooper-Greenhill, E. (1992). *Museums and the Shaping of Knowledge*. Londra: Routledge.
- İnalcık, H. (2013). *Rönesans Avrupası*. (3. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- İnankur, Z. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- İnankur, Z. (1997b). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- İnankur, Z. (1997c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- İskender, K. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Jardine, L., Brotton, J. (2006). *Rönesans Sanatı ve Siyaset*. Tayanç, F., Tayanç T. (çev.). İstanbul: Kitap Yayınevi.
- Johnson, L. (1981). *The Paintings of Eugène Delacroix Vol. I*. New York: Oxford University Press.
- Kantarcıoğlu, S. (2007). *Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Kantarcıoğlu, S. (2009). *Edebiyat Akımları / Platon'dan Derrida'ya*. İstanbul: Paradigma Yayıncılık.
- Karlığa, B. (2004). *İslam Düşüncesinin Batı Düşüncesine Etkileri*. İstanbul: Litera Yayınları.
- Kaufmann, T. D. (2009). *Arcimboldo: Visual Jokes, Natural History, and Still-Life Painting*. Chicago: University of Chicago Press.
- Kılıçlıoğlu, S. (ed.). vd. (1992a). *Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*. (1. Cilt). İstanbul: Sabah Gazetesi.
- Kılıçlıoğlu, S. (ed.). vd. (1992b). *Meydan Larousse Büyük Lûgat ve Ansiklopedi*. (19. Cilt). İstanbul: Sabah Gazetesi.
- Kınay, C. (1993). *Sanat Tarihi*. Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Kocadoru, F. (2015). *Alman Romantizmi ve Dehanın Yalnızlığı*. Konya: Çizgi Kitabevi.

- Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek / Avrupa Sanat Sineması, 1950-1980*. Yılmaz, E. (çev.). Ankara: De Ki Basım Yayın.
- Krausse, A.-C. (2005). *Rönesanstan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü*. Zaptcioğlu, D. (çev.). İstanbul: Literatür Yayınları.
- Kuspit, D. (2018). *Sanatın Sonu*. Tezgiden, Y. (çev.). (4. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Le Goff, J. (2016). *Tarihi Dönemlere Ayırmak Şart mı?*. Berktaş, A. (çev.). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Leppert, R. (2017). *Sanatta Anlamın Görüntüsü*. (3. Baskı). Türkmen, İ. (çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Libson, L., Yarker, J. (2020). Sir Thomas Lawrence 1769-1830/Isabella Fairlie. *Recent Acquisitions Lowell Libson & Jonny Yarker Ltd 2020 / 2021*. Londra: Lowell Libson & Jonny Yarker Ltd.
- Lynton, N. (2015). *Modern Sanatın Öyküsü*. Çapan, C, Öziş. S. (çev.). (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- MacGregor, J. M. (1989). *The Discovery of the Art of the Insane*. New Jersey: Princeton University Press.
- Mann, R. G. (1990). Francisco José de Goya y Lucientes. *Spanish Paintings of the Fifteenth Through Nineteenth Centuries*. Washington: National Gallery of Art.
- Meuris, J. (1991). *Rene Magritte, 1898-1967*. Köln: Taschen.
- Michelet, J. (1948). *Rönesans*. Berker, K. (çev.). İstanbul: Millî Eğitim Basımevi.
- Michelet, J. (1995). *Cours au College de France*. (1. Cilt). Viallaneix, P. (ed.). Paris: Gallimard.
- Michelet, J. (1998). *Rönesans*. Berker, K. (çev.). İstanbul: Cumhuriyet Gazetesi Yayınları.
- Moulinat, F. (2014). Dipnot: *Librairie Générale Française*. Baudelaire, C. (yaz.). *Modern Hayatın Ressamı* (s. 97) içinde. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Nauert, C. G. (2011). *Avrupa'da Hümanizma ve Rönesans Kültürü*, Tırnakçı, B. (çev.). İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Ötüken, Y. (1997). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Pillement, G. ve Noisette de Crauzat, C. (1988). *Resim. Romantizm Sanat Ansiklopedisi*. İnce, Ö. ve Usmanbaş, İ. (çev.). İstanbul: Remzi Kitabevi.

- Rona, Z. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Rona, Z. (1997b). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Rona, Z. (1997c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Safranski, R. (2013). *Romantik / Bir Alman Sorunsalı*. Nalbant, A. (çev.). İstanbul: Kabalcı Yayıncılık.
- Saliba, G. (2015). *İslam Bilimi ve Avrupa Rönesansının Oluşumu*. Aksoy, G. (çev.). (2. Baskı). İstanbul: Mahya Yayıncılık.
- Schneider, N. (2002). *The Art of the Portrait*. Köln: Taschen Verlag.
- Shiner, L. (2017). *Sanatın İcadı*. Türkmen, İ. (çev.). (4. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Sözen, M., Tanyeli, U. (2010). *Sanat Kavram ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Şentürk, L. V. (2016). *Analitik Resim Çözümlemeleri*. (2. Baskı). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Tanilli, S. (1994). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. (3. Cilt). (3. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tanilli, S. (1995). *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası*. (2. Cilt). (4. Baskı). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tansuğ, S. (2004). *Resim Sanatının Tarihi*. (5. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tuğlacı, P. (1985). *Okyanus Ansiklopedik Sözlük*. (6. Cilt). İstanbul: Cem Yayınevi.
- Tunalı, İ. (2013). *Felsefenin Işığında Modern Resim*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Turani, A. (1975). *Sanat Terimleri Sözlüğü*. (3. Baskı). Ankara: Toplum Yayınevi.
- Turani, A. (2010). *Dünya Sanat Tarihi*. (14. Baskı). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tükel, U. (1997a). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (1. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Tükel, U. (1997b). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (2. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.
- Tükel, U. (1997c). *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*. (3. Cilt). İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları.

- Ulusoy, M.(2019). *Çürümenin Estetiği*. İstanbul: Berfin Yayınları.
- Ünsal, A. (2009). Hristiyanların İslama Bakışı. (Doktora Tezi). Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi. (235269)
- Vasari, G. (2013). *Sanatçıların Hayat Hikâyeleri*. Gökteke, E. (çev.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Walz, J. F. (2010). Portaiture, Disappearance, and the First American Avant-garde. *Narcissus in the Studio - Artist Portraits and Self-Portraits, Pennsylvania Academy of the Fine Arts, Philadelphia*.
- Wheelock, A. K. Jr., Broos, B. (1995). The Catalogue. *Johannes Vermeer*. (Wheelock, A. K. Jr.). (ed.). Washington: National Gallery of Art ve Den Haag: Royal Cabinet of Paintings Mauritshuis.
- Wölfflin, H. (2015). *Sanat Tarihinin Temel Kavramları*. Cemal, A. (çev.). İstanbul: Hayalperest yayınevi.
- Yılmaz, M. (2013). *Modernden Postmoderne Sanat*. (2. Baskı). Ankara: Ütopya Yayınevi.

Süreli Yayınlar

- Albinson, A . C. (2013). Debt and Drawing: Thomas Lawrence's Family Portraits. *Stanford University Cantor Arts Center Journal*, 7, 50-63.
https://www.academia.edu/11062246/Debt_and_Drawing_Thomas_Lawrence_s_Family_Portraits_at_the_Cantor_Art_Center E.T. 21/02/2022.
- Borg, B. E. (2010). Painted Funerary Portraits. *UCLA Encyclopedia of Egyptology*, 1 (1).
<https://escholarship.org/uc/item/7426178c> E.T. 01/03/2021.
- Coşkun, İ. (2012). Modernliğin Kaynakları: Rönesans Üzerine Bir Değerlendirme. *İstanbul Üniversitesi Sosyoloji Dergisi*, 3 (6), 45-70.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/iusosyoloji/issue/528/4818> E.T. 15/09/2021.
- Çağlar, A. F. (2013). Rüdiger Safranski ile Alman Romantizmi Üzerine. *Sabah Ülkesi*, 35, 40-47.
<https://www.sabahulkesi.com/2013/04/01/r%c3%bcdiger-safranski-ile-alman-romantizmi-%c3%bczerine-ahmet-faruk-%c3%a7a%c4%9flar/> E.T. 02/02/2022.
- Çüçen, A. K. (2006). Batı Aydınlanmasının Düşünsel Kökenleri ve Eleştirisi. *Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi (İLKE) Atatürk'ün Doğumunun 125. Yılı ve Cumhuriyetimizin 83. Yılı Özel Sayısı*, 25-34.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/musbed/issue/23528/250685> E.T. 24/01/2022.
- Durán-Trujillo, A. (t.y.). Análisis Semiótico de Obra: Los Embajadores de Hans Holbein. *Artes Mención Música, Pontificia Universidad Católica de Chile*.

- https://www.academia.edu/35345698/An%C3%A1lisis_semi%C3%B3tico_de_o_bra_Los_Embajadores_de_Hans_Holbein E.T. 15/12/2021.
- Ekici, D. K. (2013). Fayyum Portreleri. *Karabük Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, 3, 1, 27-36.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/joiss/issue/10033/333656> E.T. 01/03/2021.
- Erkal, O. 18. Yüzyılda Pastel Portreler ve Bir Portre Ressamı: Rosalba Carriera. *Karadeniz Sosyal Bilimler Dergisi*, 9, 9, 205-223.
https://www.researchgate.net/publication/328512063_18_Yuzyilda_Pastel_Portreler_ve_Bir_Portre_Ressami_Rosalba_Carriera E.T. 15/12/2021.
- Gök, K. (2017). Romantizm ve Romantizm Akımının Fotoğraf Sanatına Etkisi. *Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 2, 2, 41-71.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/buefd/issue/33583/372777> E.T. 02/02/2022.
- Gül, E. (2016). Caspar David Friedrich'in Romantizmi. *Düşün-ü-Yorum Anadolu Aydınlanma Vakfı Sosyal ve Kültürel Bülteni*, 69, 3-7.
http://www.dusunuyorumdergisi.com/wp-content/uploads/2017/01/aav_gazete_sayi_69.pdf E.T. 09/02/2022.
- Harris, J. C. (2011). Arcimboldo's Vertumnus: A Portrait of Rudolf II. *Archives of General Psychiatry*, 68 (5), 442-443.
<https://jamanetwork.com/journals/jamapsychiatry/fullarticle/211221> E.T. 28/12/2021.
- Hernández, P. C. (2019). La Representación de la Muerte en Los Embajadores de Hans Holbein (1533). National Gallery, Londres. *Revista Círculo Cromático, Notas de Museos & Galerías de Arte*, ISSN 0719-9759.
<https://revistacirculocromatico.wordpress.com/notas-de-museos-galerias/>
<https://revistacirculocromatico.files.wordpress.com/2019/05/02-pablo-castro-h.-hans-holbein.-national-gallery.pdf> E.T. 15/12/2021.
- Jauss, H. R. (2005). Modernity and Literary Tradition. Thorne, C. (çev.). *Critical Inquiry*, 31 (2), 329-364.
<https://doi.org/10.1086/430964>
<https://www.jstor.org/stable/10.1086/430964> E.T. 04/03/2022.
- Karaalioglu, O. (2018). 17. ve 18. Yüzyılda Flaman Resim Sanatında Avcılık Natürmortları. *İdil Dergisi*, 7, 48, 909-918.
<https://www.idildergisi.com/makale/pdf/1532695571.pdf> E.T. 03/11/2021.
- Kaufmann, T. D. (1976). Arcimboldo's Imperial Allegories. *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39, 4, 275-296.
<https://www.jstor.org/stable/1481925> E.T. 28/12/2021.
- Kaufmann, T. D. (1978). Remarks on the Collections of Rudolf II: The Kunstkammer as a Form of Representatio. *Art Journal*, 38 (1), 22-28.
<https://www.jstor.org/stable/776251> E.T. 28/12/2021.

- Kostrzewa, T. (1999). Fayyum Portreleri. Üster, C. (çev.). *P Sanat Kültür Antika Dergisi*, 15, 6-17.
- McKusick, J. C. (1991). Book Reviews, William Blake and the Language of Adam, by Robert N. Essick. *Huntington Library Quarterly*, 54 (4), 353-362.
<https://doi.org/10.2307/3817856>
<https://www.jstor.org/stable/3817856> E.T. 24/02/2022.
- Özgenç, N. (2014). Sanatın Ciddiyeti Üzerine: 17. Yüzyıl Hollanda Resim Sanatında Gülme Eylemi. *Yedi: Sanat, Tasarım ve Bilim Dergisi*, 11, 17-25.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/yedi/issue/21844/234851> E.T. 05/01/2022.
- Özgenç Erdoğdu, N., Ertop, S., Özdemir, U. (2020). Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Romantik Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri. *Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi*, 45. 172-183.
<https://www.ulakbilge.com/makale/pdf/1579787387.pdf> E.T. 02/03/2020.
- 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> E.T. 15/11/2021.
- Portús Pérez, J. (2013). Diego Velázquez 'Las Meninas'. *Velázquez y la familia de Felipe IV, [1650-1680], Madrid, Museo Nacional del Prado*, 16, 126-129.
<https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f?searchMeta=las%20meninas> E.T. 16/01/2022.
- Sankır, H. (2018). Bir Maddi Kültür Ögesi Olarak Sanat Nesnesi. *Journal of Turkish Studies*, 13 (10) 587-608.
<https://turkishstudies.net/turkishstudies?mod=makale tr ozet&makale id=21474#> E.T. 05/10/2022.
- Sarılioğlu, R. I. (2019). Caspar David Friedrich: Boşluğun Kökeni. *Sosyal Bilimler Dergisi/The Journal of Social Science*, 6, 33. 162-177.
<https://sobider.com/?mod=makale tr ozet&makale id=32255> E.T. 02/02/2022.
- Sebetci, H. (2016). 11.-12. Yüzyıllarda Ortaçağ Avrupası'nın Eğitime Genel Yaklaşımı. *Sosyal ve Kültürel Araştırmalar Dergisi*, II, 3, 91-105.
<https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/197565> E.T. 10/08/2021.
- Silva, P. (2016). El Bosco. Tríptico del Jardín de las delicias. *El Bosco. La exposición del V Centenario, Madrid, Museo Nacional del Prado*, 46, 330-346.
<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/the-garden-of-earthly-delights-triptych/02388242-6d6a-4e9e-a992-e1311eab3609> E.T. 01/12/2021.
- Yaşar, N. (2019). İkon Sanatının Resim Sanatına Etkileri. *Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi*, (33), 80-85.
<https://dergipark.org.tr/tr/pub/ataunigsfd/issue/44589/540790> E.T. 01/04/2021.

Yaşlıçimen, F. (2017). Rönesans'ı Tarihlemek ya da Tarihi Dönemlere Ayırmak. *Açık Kitap*, 2, 4-5.
<http://openaccess.ihu.edu.tr/xmlui/handle/20.500.12154/188> E.T. 15/06/2021.

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> E.T. 15/06/2021.

Diğer Yayınlar

Ünlü, N. (2019). *Soğuk Savaş döneminde Sovyet Sosyalist Cumhuriyetler Birliği'nin Orta Avrupa ve Balkanlara yönelik politikası* (Tez No. 547973) [Yüksek lisans tezi, Niğde Ömer Halisdemir Üniversitesi]. Yök Tez Merkezi.

Aydın, C. (2018). *Hans Holbein, Rembrandt ve Lucian Freud'da Portre Bilincinin Ortaklığı*. (Tez No.: 523876) [Yüksek Lisans Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Aydın, N. (2008). *20.Yüzyılda Portre Sanatı*. (Tez No.: 235831) [Yüksek Lisans Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Demirbulak, A. (2007). *Çağdaş Türk Resminde Otoportre*. (Tez No.: 209754) [Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Gül, Y. (2017). *Çağdaş Sanatta İfadeci Anlatım Dili ile Portre Olgusu*. (Tez No.: 497257) [Sanatta Yeterlik Tezi, Atatürk Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Karaalioğlu, O. (2013). *Figür-Mekân İlişkisi Bağlamında Fotogerçekçilik*. (Tez No.: 333906) [Yüksek Lisans Tezi, Uludağ Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Köroğlu, G. (1994). *Bizans Sanatında İkonoklazma Dönemi*. (Tez No.: 043044) [Doktora Tezi, Mimar Sinan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Kurut, T. (2012). *Özgün Baskı Sanatında bir Anlatım Biçimi Olarak Portre*. (Tez No.: 317650) [Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Lázaro, M. M. (2019). *Hristiyanlıkta İkon: Hristiyan Ana Mezheplerine Göre Farklı İkon Türlerinin Tarihsel Gelişimi, Dinsel Kullanımı ve Teolojik Önemi*. (Tez No.: 559665) [Yüksek Lisans Tezi, Necmettin Erbakan Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

Meraklı, S. (2019). *Modern Dönem ve Sonrası Günümüz Sanatında Portre Yaklaşımları*. (Tez No.: 555921) [Yüksek Lisans Tezi, Sakarya Üniversitesi]. Yükseköğretim Kurulu Başkanlığı Tez Merkezi.

İnternet Yayınları

Alberto Giacometti. (t.y.). *Artsy* içinde.

<https://www.artsy.net/artwork/alberto-giacometti-caroline-in-a-red-dress-caroline-avec-une-robe-rouge> E.T. 17/12/2022.

An Old Man and his Grandson. (2021. *Wikipedia* içinde.

https://en.wikipedia.org/wiki/An_Old_Man_and_his_Grandson E.T. 15/11/2021.

An Old Man and His Grandson. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.

<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/ghirland/domenico/7panel/08oldman.html> E.T. 15/11/2021.

Anakronizm. (2021. *Wikipedia* içinde.

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Anakronizm> E.T. 05/12/2021.

Arcimboldo's Famous Paintings of Delightfully Bizarre Heads are on View Together for the First Time in the United States at the National Gallery of Art, September 19, 2010-January 9, 2011 [Sergi]. (2010). National Gallery of Art.

<https://www.nga.gov/press/exh/3053.html> E.T. 28/12/2021.

Arthur Wellesley, 1st Duke of Wellington (1769-1852). (t.y.). *Royal Collection Trust* içinde.

<https://www.rct.uk/collection/search#/45/collection/405147/arthur-wellesley-1st-duke-of-wellington-1769-1852> E.T. 26/02/2022.

Bayer, Z. C. (2007). Antik Roma'dan XX. Yüzyıla Değın Portre. *Lebriz Sanal Dergi*, 1, 1.

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?lang=TR&sectionID=5&articleID=137&bhcp=1> E.T. 17.01.2020.

Cardinal de Richelieu. (t.y.). *National Gallery* içinde.

<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philippe-de-champaigne-cardinal-de-richelieu> E.T. 18/01/2022.

Caroline avec une robe rouge. (t.y.). *Fondation Giacometti* içinde.

<https://www.fondation-giacometti.fr/fr/database/163883/caroline-avec-une-robe-rouge> E.T. 17/12/2022.

Caroline Sentada de Cuerpo Entero. (t.y.). *Guggenheim Bilbao* içinde.

<https://www.guggenheim-bilbao.eus/en/learn/schools/teachers-guides/caroline-seated-full-length-caroline-assise-en-pied-ca-1964-1965> E.T. 17/12/2022.

Claude Monet. (2022. *Musée d'Orsay* içinde.

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/claude-monet-496> E.T. 25/03/2022.

De waardijns van het Amsterdamse lakenbereidersgilde, bekend als 'De Staalmeesters', Rembrandt van Rijn, 1662. (t.y.). *Rijksmuseum* içinde.

<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/SK-C-6> E.T. 04/01/2022.

- Der Kaufmann Georg Gisze (1497-1562). (2019). *Staatliche Museen zu Berlin* içinde.
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=868769&viewType=detailView> E.T. 20/11/2021.
- Detroit Institute of Arts. (2015). A Portrait of Dr. François-Marie Desmaisons, ca. between 1832 and 1833. *Detroit Sanat Enstitüsü Bülteni*, 89, 12.
<https://www.dia.org/art/collection/object/portrait-dr-fran%C3%A7ois-marie-desmaisons-93520> E.T. 13/02/2022.
- Diego Rodríguez de Silva y Velázquez, Ritratto di papa Innocenzo X Pamphilj. (t.y.). *Galleria Doria Pamphilj* içinde.
<https://www.doriapamphilj.it/portfolio/velazquez/> E.T. 16/01/2022.
- Dinçer, F. (2008). Kelimelerin Tarihi: “Rönesans” Kelimesinin Etimolojisi. *Milliyet Blog*.
<http://blog.milliyet.com.tr/kelimelerin-tarihi--ronesans--kelimesinin-etimolojisi/Blog/?BlogNo=108612> E.T. 15/05/2021.
- Doçe. (2020). *Wikipedia* içinde.
<https://tr.wikipedia.org/wiki/Do%C3%A7e> E.T. 15/11/2021.
- Doge Leonardo Loredan. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/giovanni-bellini-doge-leonardo-loredan> E.T. 15/11/2021.
- Emile Zola. (2022). *Musée d’Orsay* içinde.
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/emile-zola-713> E.T. 19/03/2022.
- Feyyüm Vahası. (2021). *Wikipedia* içinde.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Feyyüm_Vahas%C4%B1 E.T. 01/03/2021.
- Fontanella, M. (t.y.) *Guggenheim Museum* içinde.
<https://www.guggenheim.org/audio/track/caroline-in-a-red-dress-ca-1964-65-by-alberto-giacometti> E.T. 17/12/2022.
- Gilot, F., Lake, C. (1965). *Portrait de Dora Maar, Musée Picasso. Vivre avec Picasso* (s. 114) içinde. Mayenne: Calmann-Lévy.
<https://www.museepicassoparis.fr/fr/portrait-de-dora-maar> E.T. 03/04/2022.
- Girl with Tulips. (t.y.). *Gosudarstvennyy Ermitazh* içinde.
<https://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+paintings/28425> E.T. 07/04/2022.
- Grave, J. (t.y.). Caspar David Friedrich, Wanderer über dem Nebelmeer, um 1817. *Hamburger Kunsthalle* içinde.
<https://online-sammlung.hamburger-kunsthalle.de/de/objekt/HK-5161> E.T. 09/02/2022.
- Guiseppe Arcimboldo. (t.y.). *Skolosters Slot* içinde.

- <https://skoklosterslott.se/en/paintings/giuseppe-arcimboldo> E.T. 28/12/2021.
- Imitation of Christ. (2021. *Wikipedia* içinde.
https://en.wikipedia.org/wiki/Imitation_of_Christ E.T. 19/12/2021.
- In the Picture: Portraying the Artist. (t.y.). *Van Gogh Museum* içinde.
<https://www.vangoghmuseumshop.com/nl/alle-boeken/198246/alle-boeken/428754/in-the-picture-kunstenaarsportretten> E.T.12/03/2022.
- Jacques-Louis David - The Emperor Napoleon in His Study at the Tuileries, 1812. (t.y.). *National Gallery of Art* içinde.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.46114.html> E.T. 26/01/2022.
- Jean de Dinteville and Georges de Selve ('The Ambassadors'). (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/h/holbein/hans_y/1535a/1ambassa.html E.T. 01/12/2021.
- Jean-Yves. (2010). *Auguste Renoir - La Liseuse (1874-1876)*.
<http://culture-jym.over-blog.fr/article-auguste-renoir-sur-le-sentier-1872-57108709.html> E.T. 25/03/2022.
- Jones, J. (2003). Portrait of Dora Maar Seated, Pablo Picasso (1937). *The Guardian* içinde.
<https://www.theguardian.com/culture/2003/may/24/art> E.T. 03/04/2022.
- La Tour, Maurice Quentin de. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/l/la_tour/maurice/selfport.html E.T. 21/01/2022.
- La Vierge et l'Enfant au chancelier Rolin. (2020). *Musée de Louvre* içinde.
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010061856> E.T. 10/11/2021.
- Lackner, S. (t.y.). *The Artchive* içinde.
<http://www.artchive.com/artchive/B/beckmann/horn.jpg.html> E.T. 17/12/2022.
- Léon Riesener (1808-1878), peintre. (2021. *Musée de Louvre* içinde.
<https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059723> E.T. 12/02/2022.
- Madame Jeantaud au miroir. (2022. *Musée d'Orsay* içinde.
<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/madame-jeantaud-au-miroir-1146> E.T. 20/03/2022.
- Madame Louis Joachim Gaudibert. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/m/monet/02/1vario01.html> E.T. 21/03/2022.
- Madonna col Bambino e San Giovannino detta "Madonna del Cardellino". (t.y.). *Gallerie degli Uffizi* içinde.

<https://www.uffizi.it/opere/madonna-col-bambino-e-san-giovannino-detta-madonna-del-cardellino> E.T. 15/11/2021.

Madonna im Grünen. (t.y.). *Kunsthistorisches Museum Wien* içinde.
<https://www.khm.at/objektdb/detail/1502/> E.T. 15/11/2021.

Maniera - Pontormo, Bronzino und das Florenz der Medici. (2016). *Städel Museum* içinde.
<https://maniera.staedelmuseum.de/> E.T. 13/01/2022.

Mariolatry. (2020). *Wikipedia* içinde.
<https://en.wiktionary.org/wiki/Mariolatry> E.T. 05/12/2021.

Mariology. (2021). *Wikipedia* içinde.
<https://en.wikipedia.org/wiki/Mariology> E.T. 05/12/2021.

Matteson, R. (2009). Magritte and Poe: Strange Brew. *Matteson Art* içinde.
<http://www.mattesonart.com/magritte-and-poe-strange-brew.aspx> E.T. 04/04/2022.

Max Beckmann. (2021). *Wikipedia* içinde.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Max_Beckmann E.T. 17/12/2022.

Memento Mori. (2021). *Wikipedia* içinde.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Memento_mori E.T. 15/12/2021.

Mr. And Mrs. Andrews. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews> E.T. 21/01/2022.

Not to Be Reproduced. (2022). *Wikipedia* içinde.
https://en.wikipedia.org/wiki/Not_to_Be_Reproduced E.T. 04/04/2022.

Okuma Kızı-Pierre-Auguste Renoir. (t.y.). *Painting-Planet* içinde.
<https://tr.painting-planet.com/okuma-kizi-pierre-auguste-renoir/> E.T. 25/03/2022.

Otomatizm. (2012). *Sanat Sözlüğü* içinde.
<https://sanatsozlugum.blogspot.com/2012/05/otomatizm.html> E.T. 08/04/2022.

Parenti, D. (t.y.). The Duke and Duchess of Urbino Federico da Montefeltro and Battista Sforza. *Gallerie degli Uffizi* içinde.
<https://www.uffizi.it/en/artworks/the-duke-and-duchess-of-urbino-federico-da-montefeltro-and-battista-sforza> E.T. 15/11/2021.

Pierre-Auguste Renoir/La Liseuse. (t.y.). *Sotheby's* içinde.
<https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2019/impressionist-modern-art-evening-n10147/lot.23.html> E.T. 25/03/2022.

Portrait de l'artiste au Christ Jaune. (2022). *Musée d'Orsay* içinde.

<https://www.musee-orsay.fr/fr/oeuvres/portrait-de-lartiste-au-christ-jaune-69344>
E.T. 26/03/2022.

Portrait of a Man. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/g/gossart/06portra/22portra.html> E.T.
20/11/2021.

Portrait of a Man, possibly Jan Snoeck, c. 1530. (t.y.). *National Gallery of Art* içinde.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.50722.html> E.T. 20/11/2021.

Portrait of H. J. Wisselingh, 1846. (t.y.). *Kimbell Art Museum* içinde.
<https://kimbellart.org/collection/ap-198404> (Erişim Tarih: 12/03/2022.

Portrait of Innocent X. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/v/velazque/07/0711vela.html> E.T.
17/01/2022.

Protestan Views on Mary - Mariolatry. (2021). *Wikipedia* içinde.
https://en.wikipedia.org/wiki/Protestant_views_on_Mary#Mariolatry E.T.
05/12/2021.

René Magritte/Le Modèle Rouge III, 1937. (2008). *Wayback Machine* içinde.
<https://web.archive.org/web/20080904032639/http://www.boijmans.nl/en/63/ren-e-magritte> E.T. 04/04/2022.

Ritratto di Vecchio Con Nipote. (2020). *Wikipedia* içinde.
https://it.wikipedia.org/wiki/Ritratto_di_vecchio_con_nipote E.T. 15/11/2021.

Robbins, C. (2006). Max Beckmann: An Encounter with Expressionism. *Wayback Machine* içinde.
<https://web.archive.org/web/20060110110026/http://web.grinnell.edu/art/gexp/essays/beckmann.html> (Erişim Tarihi 18/12/2022.

Rönesans. (t.y.). *EtimolojiTürkçe* içinde.
<https://www.etimolojiturkce.com/kelime/r%C3%B6nesans> E.T. 15.05/2021.

Saint François. (t.y.). *Musée des Beaux Arts de Lyon* içinde.
<https://www.mba-lyon.fr/en/node/173> E.T. 16/01/2022.

San Francesco in Meditazione. (t.y.). *Gallerie degli Uffizi* içinde.
<https://www.uffizi.it/opere/francesco-ribera-palatina> E.T. 15/01/2022.

Selbstbildnis. (t.y.). *Wien Museum* içinde.
<https://sammlung.wienmuseum.at/objekt/179770-selbstbildnis/> E.T. 16/12/2022.

Self Portrait. (t.y.). *Norton Simon Museum* içinde.
<https://www.nortonsimon.org/art/detail/M.2011.1.2.P/> E.T. 21/01/2022.

Self-Portrait. (t.y.). *Toledo Museum of Art* içinde.

<http://emuseum.toledomuseum.org/objects/54823/selfportrait?ctx=912d794c-db99-4ef5-8200-7868bdb2f61d&idx=22> E.T. 04/04/2022.

Self Portrait (Autoritratto) 1840. (t.y.). *EugeneDelacroix.net* içinde.
<https://www.eugenedelacroix.net/self-portrait-1840/> E.T. 13/02/2022.

Self Portrait at the Age of 63, Rembrandt. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/rembrandt-self-portrait-at-the-age-of-63> E.T. 04/01/2022.

Self-portrait ca. 1796. (t.y.). *Metropolitan Museum of Art* içinde.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/334004> E.T. 07/02/2022.

Self-Portrait in a Fur-Collared Robe. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/d/durer/1/03/1self28.html> E.T. 18/12/2021.

Self-Portrait in Hell. (t.y.). *Google Arts and Culture* içinde.
<https://artsandculture.google.com/asset/wd/vAH377jnJvW2XA> E.T. 02/04/2022.

Self Portrait With a Beret. (t.y.). *MonetPaintings.org* içinde.
<https://www.monetpaintings.org/self-portrait-with-a-beret/> E.T. 21/03/2022.

Self-Portrait with Bandaged Ear. (t.y.). *The Courtauld Gallery* içinde.
<https://courtauld.ac.uk/highlights/self-portrait-with-bandaged-ear/> E.T. 12/03/2022.

Simon, M. (t.y.) Picasso's Dora Maar Seated - or, Full Face and Profile: How Do They Show the Self?. *Terrain Gallery* içinde.
<https://terraingallery.org/aesthetic-realism/art-criticism/picassos-dora-maar-seated/> E.T. 03/04/2022.

Sir Thomas Lawrence. (t.y.). *National Galleries Scotland* içinde.
<https://www.nationalgalleries.org/art-and-artists/artists/sir-thomas-lawrence> E.T. 21/02/2022.

Sir Thomas Lawrence (1769-1830). (t.y.). *National Portrait Gallery* içinde.
<https://www.npg.org.uk/collections/search/person/mp02654> E.T. 21/02/2022.

Sir Thomas Lawrence PRA (1769-1830). (t.y.). *Royal Academy of Art* içinde.
<https://www.royalacademy.org.uk/art-artists/name/thomas-lawrence-pra> E.T. 21/02/2022.

Stigmata. (t.y.). *Britannica* içinde.
<https://www.britannica.com/topic/stigmata> E.T. 15/01/2022.

Taylor, J. C. (1967). Gino Severini: A Self Portrait. *Art Institute of Chicago Museum Studies*, 2, 51-61. <https://doi.org/10.2307/4108781>
<https://www.jstor.org/stable/4108781> E.T. 04/04/2022.

- The Ambassadors, Hans Holbein the Younger. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/hans-holbein-the-younger-the-ambassadors> E.T. 01/12/2021.
- The Arnolfini Portrait. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait> E.T. 05/12/2021.
- The Artist's Father, Reading "L'Événement", 1866. (t.y.). *National Gallery of Art* içinde.
<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.52085.html> E.T. 27/03/2022.
- The Empress Josephine. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
<https://www.wga.hu/frames-e.html?/html/p/prudhon/2josephi.html> E.T. 31/01/2022.
- Thomas Lawrence. (2022). *Wikipedia* içinde.
https://en.wikipedia.org/wiki/Thomas_Lawrence E.T. 21/02/2022.
- Thomas Lawrence. (t.y.). *Art UK* içinde.
<https://artuk.org/discover/artists/lawrence-thomas-17691830> E.T. 21/02/2022.
- Thomas Lawrence: Regency Power & Brilliance. (t.y.). *Yale Center of British Arts* içinde.
<https://britishart.yale.edu/publications/thomas-lawrence-regency-power-brilliance> E.T. 21/02/2022.
- Trento Konsili. (2021). *Wikipedia* içinde.
https://tr.wikipedia.org/wiki/Trento_Konsili E.T. 02/01/2022.
- Triple Portrait of Cardinal de Richelieu. (t.y.). *National Gallery* içinde.
<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/philippe-de-champaigne-and-studio-triple-portrait-of-cardinal-de-richelieu> E.T. 18/01/2022.
- Tucker, A. (2011). Arcimboldo's Feast for the Eyes. *Smithsonian Magazine* içinde.
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/arcimboldos-feast-for-the-eyes-74732989/> E.T. 28/12/2021.
- Tysoe Saul Hancock und seine Frau Philadelphia (geb. Austen) mit ihrer Tochter Elizabeth und der indischen Bediensteten Clarinda. (t.y.). *Staatliche Museen zu Berlin* içinde.
<http://www.smb-digital.de/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=869667&viewType=detailView> E.T. 22/01/2022.
- van der Ploeg, P., Buvelot, Q. (2005a). *Johannes Vermeer/Meisje Met de Parel. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis: Een Vorstelijke Verzameling* (s. 256-258) içinde. Lahey: Mauritshuis.
<https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/670-meisje-met-de-parel/> E.T. 05/01/2022.

van der Ploeg, P., Buvelot, Q. (2005b). *Rembrandt van Rijn/De anatomische les van Dr Nicolaes Tulp. Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis: Een Vorstelijke Verzameling* (s. 146-148) içinde. Lahey: Mauritshuis.
<https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/146-de-anatomische-les-van-dr-nicolaes-tulp/> E.T. 04/01/2022.

Van Goghs Zelfportretten. (t.y.). *Van Gogh Museum* içinde.
<https://www.vangoghmuseum.nl/nl/kunst-en-verhalen/verhalen/5-dingen-die-je-moet-weten-over-van-goghs-zelfportretten> E.T. 12/03/2022.

van Suchtelen, A. (2015). *Rembrandt van Rijn/Zelfportret. Hollandse Zelfportretten uit de Gouden Eeuw* (s. 102, 103) içinde. Lahey: Mauritshuis.
<https://www.mauritshuis.nl/ontdek-collectie/kunstwerken/840-zelfportret/> E.T. 04/01/2022.

Williams, R. (1989). When Was Modernism?. *New Left Review*, 175(1), 48-53.
http://www.adamartgallery.org.nz/wp-content/uploads/2011/02/RaymondWilliams_WhenwasModernism.pdf E.T. 27/02/2022.

Woman Reading. (t.y.). *Web Gallery of Art* içinde.
https://www.wga.hu/html_m/r/renoir/2/2renoi22.html E.T. 25/03/2022.

ÖZGEÇMİŞ

Ad Soyad: Uğur ÖZDEMİR	
Eğitim Bilgileri	
Lisans	
Üniversite	Sakarya Üniversitesi
Fakülte	Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi
Bölümü	Resim
Makale ve Bildiriler	
1. Neslihan Özgenç Erdoğan, Sümeyye Ertop, Uğur Özdemir, Doğa ve İnsan İlişkisi Bağlamında Caspar David Friedrich'in Manzara Resimleri, Ulakbilge Sosyal Bilimler Dergisi, 45 (2020 Şubat): s. 172-183. doi: 10.7816/ulakbilge-08-45-05	