

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA BİR TEMA OLARAK
SANATÇI VE MODELİ**

**Hazırlayan
Fatih KÖŞKER**

**Danışman
Prof. Hakan PEHLİVAN**

Yüksek Lisans Tezi

**Temmuz 2015
KAYSERİ**

**T.C.
ERCIYES ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI**

**RESİM SANATINDA BİR TEMA OLARAK
SANATÇI VE MODELİ**

(Yüksek Lisans Tezi)

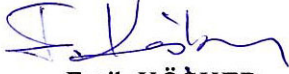
**Hazırlayan
Fatih KÖŞKER**

**Danışman
Prof. Hakan PEHLİVAN**

**Temmuz 2015
KAYSERİ**

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK

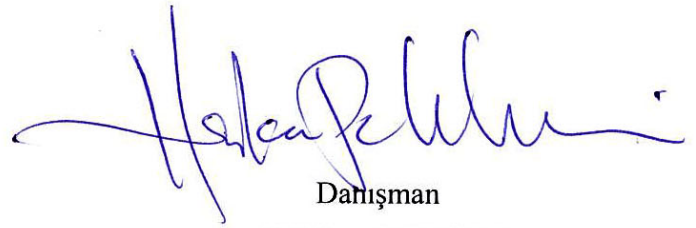
Bu çalışmadaki tüm bilgilerin, akademik ve etik kurallara uygun bir şekilde elde edildiğini beyan ederim. Aynı zamanda bu kural ve davranışların gerektirdiği gibi, bu çalışmanın özünde olmayan tüm materyal ve sonuçları tam olarak aktardığımı ve referans gösterdiğimi belirtirim.


Fatih KöşKER

YÖNERGEYE UYGUNLUK


“Resim Sanatında Bir Tema Olarak Sanatçı ve Modeli” adlı Yüksek Lisans tezi, Erciyes Üniversitesi Lisansüstü Tez Önerisi ve Tez Yazma Yönergesi’ne uygun olarak hazırlanmıştır.


Tezi Hazırlayan
Fatih KÖŞKER


Danışman
Prof. Hakan PEHLİVAN

Resim Anasanat Dalı Başkanı

✓ Prof. Nurdan GÖKÇE

V. Doç. Rahim Karaman


Prof. Hakan PEHLİVAN danışmanlığında **Fatih KÖŞKER** tarafından hazırlanan “**Resim Sanatında Bir Tema Olarak Sanatçı ve Modeli**” adlı bu çalışma jürimiz tarafından Erciyes Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Resim Anasanat Dalında **Yüksek Lisans Tezi** olarak kabul edilmiştir.

...../...../.....

JÜRİ:

Danışman : Prof. Hakan PEHLİVAN

Üye : Doç. Ahmet ALBAYRAK

Üye : Yrd. Doç. Osman YILMAZ

ONAY:

Bu tezin kabulü Enstitü Yönetim Kurulunun 04.08.2015 tarih ve 2015/17 sayılı kararı ile onaylanmıştır.

31/08/2015

Yrd. Doç. Dr. Levent ÇORUH
Enstitü Müdür V.

TEŞEKKÜR

Bütün hayatım boyunca maddi-manevi destekleriyle her daim yanımda olan çok kıymetli aileme sonsuz teŐekkürlerimi sunarım. Yüksek Lisans ders ve tez dönemi süresince fikirlerini ve yardımlarını esirgemeyen; düzenlediği projeler, sergiler ile çeşitli sanat etkinliklerinde öğrencilerine ışık tutan, edinmiŐ olduğu bilgi ve materyalleri paylaşmaktan geri kalmayan değerli hocam, tez danışmanım Sayın Prof. Hakan PEHLİVAN'a saygılarımı sunar, teşekkür ederim. Ayrıca söz konusu araştırma fikrinin oluşmasında ve Seminer dersindeki katkılarından dolayı Sayın Doç. Ahmet ALBAYRAK'a teşekkür eder, saygılarımı sunarım.

Fatih KÖŞKER

Temmuz 2015, KAYSERİ

RESİM SANATINDA BİR TEMA OLARAK SANATÇI VE MODELİ

Fatih KÖŞKER

Erciyes Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü
Yüksek Lisans Tezi, Temmuz 2015
Danışman: Prof. Hakan PEHLİVAN

ÖZET

Bu araştırma, 16 ve 20. yüzyıl Batı resim sanatında -aynı yapıtta- modelleriyle beraber kendilerini de tasvir eden öncü sanatçıların söz konusu resimleri üzerinde durmaktadır.

Kullanılan modellerin kimlikleri ile sanatçıya olan yakınlıkları ve bu türdeki eserlerin oluşturulma nedenlerinin sorgulandığı bu çalışmada, resim sanatı tarihinde 15. yüzyılın ikinci çeyreğinde *Masaccio* ile başlayan bu resmedişin, 16. Yüzyılda diğer Rönesans sanatçılarının da dahil olmaları ile ivme kazandığı görülmüştür.

Birinci bölümde portre ve otoportrenin kısa tanımı, tarihçesi ve örnekleri incelenmiş; ardından araştırmaya konu olan, aynı resimde betimlenen sanatçı ve modelin sanat tarihindeki sahneye çıkış evrelerine göz atılmıştır.

Tezin ikinci bölümünde, 16. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına değin bu amaçla oluşturulan ve örnek teşkil eden yirmi üç esere ulaşılmış, kronolojik sıralamayla yer verilen söz konusu eserler ayrı ayrı incelenmiştir. Araştırma problemine ve alt problemlere ana bölümlerde yanıt aranmış, edinilen bulgular ve yanıt bekleyen sorular yine ana bölümlerde açıklık kazanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Sanatçı, Model, Portre, Otoportre

**ARTIST AND MODEL
AS A THEME IN PAINTING ART**

Fatih KÖŞKER

**Erciyes University, Institute of Fine Arts
Master Thesis, July 2015
Supervisor: Prof. Hakan PEHLİVAN**

ABSTRACT

This research emphasizes avant-garde artists who portrey themselves with their models in the same picture in 16. and 20. century western painting art.

In this research, which questions identity of models used in painting and proximity to artist and the reasons of composing in this type of work, in the history of painting art in the second quarter of 15. century the picturing, which begins with Masaccio, was seemed to gain momentum with the including of the other Renaissance artists in 16. century.

The short definition of portrait and self-portrait, the history and examples of them are analyzed in the firt chapter, afterwars, debut phases of artist and model, who is the subject of the research and described the same painting, is mentioned.

In the second chapter of thesis, from the 16. century to the first half of 20. century twenty three pieces of work, which are composed for that reason and constitute example, are reached and those works, which take place chronologically, analyzed separately. Research problems and sub-problems are searched for answers in main chapters, findings that obtained and the questions waiting for answers were made clear in the main chapters again.

Key words: Artist, Model, Portrait, Self-Portrait

İÇİNDEKİLER

RESİM SANATINDA BİR TEMA OLARAK SANATÇI VE MODELİ

BİLİMSEL ETİĞE UYGUNLUK	i
YÖNERGEYE UYGUNLUK.....	ii
KABUL ONAY	iii
TEŞEKKÜR.....	iv
ÖZET.....	v
ABSTRACT	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	x

GİRİŞ	1
Problem Cümlesi	2
Alt Problemler	2
Araştırmanın Önemi.....	3
Yöntem ve Sınırlılıklar	3

1. BÖLÜM

1.1. RESİM SANATINDA MODEL KAVRAMINA TARİHSEL BAKIŞ.....	4
1.1.1. Otoportre ve Portrenin Tanımı.....	4
1.1.2. Resim Sanatında Model Kullanımına ve Portre Resme Bakış.....	4
1.1.3. Resim Sanatında Otoportreye Bakış	7
1.1.4. 16. Yüzyıl öncesi Sanatçı ve Modeline Bakış	10
1.1.4.1. Arnolfini'nin Düğünü, 1434.....	13
1.1.4.2. Münecim Kralların Tapınması, 1481.....	16

2. BÖLÜM

2.1. 16. VE 20. YÜZYIL ARASI SANATÇI VE MODELLERİNE GENEL BAKIŞ	21
2.1.1. Albrecht Dürer ve Modellerine Bakış	22
2.1.1.1. Gül Çelenkleri Şenliği, 1506	22
2.1.2. Raffaello Sanzio ve Modellerine Bakış	24
2.1.2.1. Atina Okulu, 1509-11.....	24
2.1.2.2. Bir Arkadaşıyla Kendi Portresi, 1518-19	27
2.1.3. Peter Paul Rubens ve Modellerine Bakış	29
2.1.3.1. Isabella Brant ile Kendi Portresi (1609)	29
2.1.3.2. Karısı Helena Fourment ve Oğulları Frans ile Kendi Portresi (1635).....	31
2.1.4. Anthony Van Dyck ve Modellerine Bakış	33
2.1.4.1. Aile Portresi, 1621.....	33
2.1.5. Rembrandt Van Rijn ve Modeline Bakış	35
2.1.5.1. Tavernadaki Savurgan Genç, 1635	35
2.1.5.2. Saskia ile Kendi Portresi (Gravür), 1636	37
2.1.6. Diego Velazquez ve Modellerine Bakış.....	38
2.1.6.1. Las Meninas (Nedimeler) 1656	38
2.1.7. Johannes Vermeer ve Modeline Bakış.....	41
2.1.7.1. Resim Alegorisi, 1666-68	41
2.1.8. Francisco Goya ve Modellerine Bakış	44
2.1.8.1. 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01	44
2.1.9. Gustave Courbet ve Modellerine Bakış.....	47
2.1.9.1. Merhaba Bay Courbet, 1854.....	47
2.1.9.2. Sanatçının Stüdyosu, 1855	49
2.1.10. Edouard Manet ve Modellerine Bakış.....	52
2.1.10.1. Tuileries'de Müzik, 1862.....	52

2.1.11. Edgar Degas ve Modeline Bakış.....	55
2.1.11.1. Evariste de Valernes ile Kendi Portresi, 1865.....	55
2.1.12. Pierre-Auguste Renoir ve Modeline Bakış.....	57
2.1.12.1. Bougival'de Dans, 1883	57
2.1.13. Pablo Picasso ve Modellerine Bakış.....	59
2.1.13.1. Soytarılar Ailesi, 1905	59
2.1.14. Ernst Ludwig Kirchner ve Modeline Bakış	61
2.1.14.1. Modelli Otoportre, 1907.....	61
2.1.15. Oskar Kokoschka ve Modeline Bakış.....	63
2.1.15.1. Fırtına, 1913-14.....	63
2.1.16. Egon Schiele ve Modellerine Bakış	65
2.1.16.1. Aile, 1918	65
2.1.17. Rene Magritte ve Modeline Bakış.....	67
2.1.17.1. Olanaksıza Kalkışmak, 1928	67
2.1.18. Frida Kahlo ve Modeline Bakış.....	70
2.1.18.1. Dadım ve Ben, 1937	70
SONUÇ.....	73
KAYNAKLAR	75
ÖZ GEÇMİŞ.....	81

RESİMLER LİSTESİ

- Resim 1. Fayyum Mumya Portresi, III. Yüzyıl. Louvre Müzesi, Paris/Fransa.....5
- Resim 2. Simeone Martini, Montemassi kuşatmasında Guidoriccio da Fogliano, 1330, Fresk, 340x968cm. Belediye Sarayı, Siena/İtalya.....6
- Resim 3 Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-86, Tuval Üzerine Tempera, 172,5x278,5cm, Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya.....7
- Resim 4 Bak, Eşi Taheri ile Kendi Portresi. Detay, (MÖ II. yy). Kuvarsit. Mısır Müzesi, Berlin/Almanya 8
- Resim 5 Albrecht Dürer, Otoportre, 1500. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 66.3x49cm. Alte Pinakothek, Münih/Almanya..... 10
- Resim 6 Masaccio, Teofilos'un Oğlu'nun Dirilmesi ve Aziz Petrus, 1426-27. Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya 11
- Resim 7 Masaccio, Teofilos'un Oğlu'nun Dirilmesi ve Aziz Petrus, 1426-27. Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya (Detay)..... 11
- Resim 8 Filippino Lippi, Çarmıha Germe, 1481-82 Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya..... 12
- Resim 9 Filippino Lippi, Çarmıha Germe, 1481-82 Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya (Detay)..... 12
- Resim 10 Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434. Meşe Pano Üzerine Yağlıboya, 82x60cm. Ulusal Galeri, Londra/İngiltere 13
- Resim 11 Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434. Meşe Pano Üzerine Yağlıboya, 82x60cm. (Detay)..... 14
- Resim 12 Leonardo da Vinci, Müneccim Kralların Tapınması, 1481. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 246x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya 17
- Resim 13 Leonardo da Vinci, Müneccim Kralların Tapınması, 1481. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 246x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya (Detay) . 17
- Resim 14 Filippino Lippi, Müneccim Kralların Tapınışı, 1496. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 258x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya 19

Resim 15	Albrecht Dürer, Gül Çelenkleri Şenliği, 1506. Pano Üzerine Yağlıboya, 162x194 cm. Ulusal Galerisi, Prag/Çek Cumhuriyeti	23
Resim 16	Albrecht Dürer, Gül Çelenkleri Şenliği, 1506. Pano Üzerine Yağlıboya, 162x194 cm. (Detay).....	23
Resim 17	Raffaello Sanzio, Atina Okulu. 1509-11, Fresk, 500x770 cm. Apostolik Saray/Vatikan Şehir Devleti.....	25
Resim 18	Raffaello Sanzio, Atina Okulu. 1509-11, Fresk, 500x770 cm. Apostolik Saray/Vatikan Şehir Devleti. (Detay).....	25
Resim 19	Raffaello Sanzio, Bir Arkadaşıyla Kendi Portresi, 1518-19. Tuval Üzerine Yağlıboya, 99x83cm. Louvre Müzesi, Paris/Fransa	28
Resim 20	Peter Paul Rubens, Isabella Brant ile Kendi Portresi, 1609. Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x136.5cm. Alte Pinakothek Müzesi, Münih/Almanya	30
Resim 21	Peter Paul Rubens, Karısı Helena Fourment ve Oğulları Frans ile Kendi Portresi, 1635. Ahşap Üzerine Yağlıboya, 203.8x158.1cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York/ABD	32
Resim 22	Anthony Van Dyck, Aile Portresi, (1621). Tuval Üzerine Yağlıboya, 113,5x93,5 cm. Hermitage Müzesi, St. Petersburg/Rusya.....	34
Resim 23	Rembrandt Van Rijn, Taverna'daki Savurgan Genç, 1635. Tuval Üzerine Yağlıboya, 161x131cm. Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden/Almanya..	36
Resim 24	Rembrandt van Rijn, Saskia ile Kendi Portresi, 1636. Gravür Baskı, 104x95cm. Fitzwilliam Müzesi, Cambridge/İngiltere	37
Resim 25	Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 321x281 cm.	39
Resim 26	Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 321x281 cm. (Detay).....	40
Resim 27	Johannes Vermeer , Sanatçının Stüdyosu (Resim Sanatı) , 1666-68,	43
Resim 28	Francisco Goya, 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01. Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x336 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya.....	45
Resim 29	Francisco Goya, 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01. Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x336 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya. (Detay)	45

Resim 30	Gustave Courbet, Merhaba Bay Courbet, 1854. Tuval Üzerine Yağlıboya, 129x149cm. Fabre Müzesi, Montpellier/Fransa	48
Resim 31	Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu. 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 361x598 cm.	50
Resim 32	Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu. 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 361x598 cm. (Detay).....	50
Resim 33	Edouard Manet, Tuileries'de Müzik. (1862). Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x118cm. Londra Ulusal Galerisi, Londra/İngiltere	53
Resim 34	Edouard Manet, Tuileries'de Müzik. (1862). Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x118cm. Londra Ulusal Galerisi, Londra/İngiltere. (Detay).....	53
Resim 35	Edgar Degas, Evariste de Valernes ile Kendi Portresi, 1865. Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm. Orsay Müzesi, Paris/Fransa	56
Resim 36	Pierre-Auguste Renoir, Bougival'de Dans, 1883. Tuval Üzerine Yağlıboya, 182x98cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston/ABD.....	58
Resim 37	Pablo Picasso, Soytarılar Ailesi (Akrobatlar), 1905. Tuval Üzerine Yağlıboya, 212.8x229.6cm. Chester Dale Koleksiyonu, Ulusal Sanat Galerisi, Washington,D.C/ABD.....	60
Resim 38	Ernst Ludwig Kirchner, Modelli Otoportre, 1907. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm. Hamburger Sanat Müzesi, Hamburg/Almanya....	62
Resim 39	Oskar Kokoschka, İkili Portre (Alma Mahler ve Kokoschka), (1912-13). Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x45 cm. Özel Koleksiyon	63
Resim 40	Oskar Kokoschka, Fırtına, 1913-14. Tuval Üzerine Yağlıboya, 181x221 cm. Kunstmuseum, Basel/İsviçre	64
Resim 41	Egon Schiele, Aile, 1918. Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x162cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viyana/Avusturya.....	66
Resim42	Rene Magritte, Olanaksıza Kalkışmak, (1928). Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm. Toyota Municipal Sanat Müzesi, Toyota-Aichi/Japonya.....	68
Resim 43	Rene Magritte ve Georgette Berger'in stüdyoda çekilmiş fotoğrafı. (1928)	69
Resim 44	Frida Kahlo, Dadım ve Ben, 1937. Metal Üzerine Yağlıboya, 30.5x37cm. Dolores Olmedo Müzesi, Mexico City/Meksika.....	71

GİRİŞ

Kemal İskender, bir söyleşide şöyle demiştir: “Modelden çalışma her zaman figüratif resmin temelini oluşturmakla birlikte günümüz resim sanatında da geçerliliğini korumaktadır.” (<http://www.ykykultur.com.tr/etkinlik/ressam-ve-modeli>). Bu savı resimde nü model kullanımını “sanatın ilk ve son sözcüğü” olarak gören *Manet*’in düşünceleriyle doğrulamak mümkündür. Şöyle ki, *Manet*, kişinin kendi tarzını oluşturmasının ön koşulu olarak klasik dönemlerde çalışılan modellerin kopya edilmesi gerektiğine inanıyordu (Manet, 2011, s.16). Bu inanın resim sanatı tarihinde örneklerine sık rastlanıldığı gibi Resim Sanatında Bir Tema Olarak Sanatçı ve Modeli başlıklı araştırmada irdelenen eserler arasında da rastlandığı görülmüştür.

Model ve ressam arasında yaratım sürecinde nasıl bir bağ oluştuğuna ve model seçiminde sanatçının nasıl bir yol izlediğine bakıldığında, birinci etken olarak sevgi ve yakınlığı göstermek mümkündür. Gombrich’in ifadesine göre:

“Doğadaki güzelliği hepimiz severiz ve bunu yapıtlarında koruyan sanatçılardan daha çok hoşlanırsınız. Öte yandan, bu sanatçılar da bizimle aynı zevki paylaşırlar. Büyük Flemenk ressamı Rubens, küçük oğlu Nicholas’ın resmini yaparken oğlunun güzelliğiyle mutlaka övünç duyuyordu ve ona bizim de hayran kalmamızı istiyordu... Büyük Alman Ressamı Albrecht Dürer de annesinin resmini, kuşkusuz Rubens’in yavrucağına duyduğu eş bir sevgiyle çizmiştir. Yaşlı kadının ve onun eriyip gitmekte olan yaşamının gerçekçi çizimi bizi belki etkileyip bu resimden uzaklaştırabilir, ama bu ilk hoşnutsuzluk duygusunu yendiğimiz takdirde, resim yeterince katkıda bulunacaktır bize” (Gombrich, 1997, s.15-17).

Model kullanımının bir diğer nedeni sanatçıya maddi katkılar sağlayan sipariş üzerine yapılan resimlerdir. Bilhassa saray ressamlarının kraliyet mensuplarının portrelerini yaptığı eserler (Nedimeler-1656, IV. Carlos ve Ailesi-1800) bu alanda örnek gösterilebilir.

Batı resim sanatında 16. yüzyıldan 20. yüzyılın ilk yarısına değin modelleriyle birlikte kendilerini de resmeden öncü sanatçıların, bahsi geçen resimleri irdelenmiştir. Sanatçıların ve modellerinin incelenmesi ile bu amaçla oluşturulan resimlerin dönemlere göre nasıl değıştiğini, model seçimlerinin hem konuyu hem de teknik olguları nasıl etkilediğini, modern sanatçıların, klasik sanatçıların model ve konularına hangi biçimde ve hangi yaklaşımlarla geri dönüş yapabildiklerini kapsamaktadır.

Temel amaç, resimde modelleriyle beraber oluşturulan resimlere yukarıda belirtilen dönemler arasında genel bir bakış ve konuların oluşturulma nedenlerini kavramaktır. Sanatçının modelinden ne ölçüde etkilendiği, modelin bir sanat nesnesi olup olmadığı, yapıtlarda sanatçının nasıl konumlandığı, sanat salt bir taklit olmadığına göre modelin sanatçı karşısında var olma nedenleri ile bir modelin hangi koşullardan ve hangi biçimlerden geçerek sanatçının modeli olduğunu anlamaktır. Bu amaçla 16. ve 20. yüzyıl Batı sanatında modelleriyle öne çıkan öncü sanatçıların eserleri üzerinden kronolojik bir çalışma yapılmıştır.

Problem Cümlesi

16. ve 20. yüzyıl Batı resim sanatında öncü sanatçılar, modelleri ile birlikte kendilerini aynı karede gösteren yapıtlar üretmişler midir, ürettikler ise bunları hangi amaç doğrultusunda yapmışlardır?

Alt Problemler

Bu araştırma ile Resim Sanatında Bir Tema Olarak Sanatçı ve Modeli adlı başlığımız temel alınarak aşağıdaki alt problemlere yanıtlar aranacaktır.

1. Bu tarz eserlerde sanatçının kendini resmetme nedenleri ile resimde kullanılan modellerin kimlikleri ve sanatçıyla olan münasebetleri nelerdir?
2. Söz konusu resimlerin oluşturulmasında önceki kuşağa gönderme (atıf) yapılmış mıdır? Resimler arasında etkileşim olmuş mudur?

Araştırmanın Önemi

Portre ve otoportrelerin sanat tarihinde örneklerine sık rastlamak mümkündür. Edindiği konu itibarıyla önemli yer tutan bu resimlerin birer sanat eseri olmasının yanında, sanatçı ve modeli ile oluşturulduğu dönem hakkında önemli ipuçları vermesi ve zamana ışık tutan bir belge niteliği taşıması açısından araştırmaya değer görülmüştür.

Sanatçıyı toplumdan ve edindiği sosyal çevresinden ayrı düşünmek mümkün değildir. Resimlerde kullanılan modellerin; sanatçının eşi, dostu ve akrabası olduğu düşünülürse bu kişilerin de kim olduklarının gün yüzüne çıkarılmasının yanında sanatçının model ile birlikte resimlerde yer alması sanat tarihi için önem arz etmektedir.

Yöntem ve Sınırlılıklar

Bu araştırma çalışması, 16 ve 20. yüzyıl arasında Batı resim sanatında öncü sanatçıların konuya uygun ürettikleri eserlerin incelenmesi ile sınırlıdır.

Sözü geçen araştırmada, araştırma konusuna uygun olan sanatçılar ve eserler belirlenmiştir. Konuyla ilgili kaynak taraması yapılmış; çalışma içerisinde çeşitli sanat kitapları, ansiklopediler ve sanat atlaslarının yanında, konuya uygun tezler, kataloglar ve makaleler kullanılmıştır. İnternet aracılığı ile ulaşılan web galerilerinden elde edilen bilgi ve makaleler ile söz konusu eserlerin bulunduğu müzelerin resmi internet sitelerinden güncel bilgiler temin edilmiştir. Türkçe ve yabancı kaynaklar hemen hemen eşit oranda kullanılmış, yabancı kaynakların çevirilerinden faydalanılmıştır.

1. BÖLÜM

1.1. RESİM SANATINDA MODEL KAVRAMINA TARİHSEL BAKIŞ

1.1.1. Otoportre ve Portrenin Tanımı

Portre, sanatçısı tarafından modeline yüksek ölçüde benzetilerek yapılan ve daha çok baş ve omuzları içine alan resim türüdür. Tek kişilik resimler olarak yapıldığı gibi birden fazla kişinin de yapıldığı grup resimlerini de kapsamaktadır. Kemal İskender, otoportre ve portrenin tanımını şöyle yapmaktadır: (Özkanlı, 2006, s.6)

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

1.1.2. Resim Sanatında Model Kullanımına ve Portre Resme Bakış

Basit bir ölümlünün yüz çizgilerini düz bir yüzeyde sabitleştirme, yüzün anlatımını renklerle canlandırma fikri Eski Yunan döneminde yalnızca bilinmektedir. Bu portreler sanatçıların ardından yüzyıllarca yaşamışlardır. Eski Yunan ressamı da tarihçi yazar *Plinius* sayesinde tanınmaktadır. Bunlar: *Parrhasius*, *Atinalı Apollodoros* ve *Zeuxis*'tir. *Zeuxis*, resimlerini ilk sergileyen ve sergiye giriş ücreti ödeten ressamdır. Atölyesinde modellerine poz verdirmiş, portrelerinde benzerliğe itina göstermiştir.

Bahsi geçen ressamın üçü de yapıtlarını MÖ 5. yüzyıl sonları ile 4. yüzyıl başlarında gerçekleştirmiştir. *Plinius* ise yazılarını MS 1. yüzyılda yazmıştır (Avril, 2005, s.34).

Yunanistan'da kişi portreleri yavaş bir biçimde ortaya çıkmış ve başlangıçta yalnızca mezar heykeliçiliğinde görülmüştür. Kişiyeye tapınma eğiliminin egemen olduğu İskender döneminde, kişisel portreler büyük önem kazanmıştır. İskender'in ve generallerin suretleri, gerçekçi ancak bir ölçüde idealleştirilmiştir; hükümdarların sikkelerdeki portreleri de üstün vasıflardadır. Mezarlara portre yapma sanatı Etruria'da müsait bir ortam bulmuş ve Roma gerçekçiliğinin temel taşlarından biri olmuştur. Bu gerçekçilik cumhuriyet ve daha sonra imparatorluk dönemlerinde yüksek makam sahibi ya da halktan kişilerin (Cato, Caecilius Jucundus, Sezar, Pompeius, Augustus ve diğer imparatorlarla bunların aileleri) sayısız heykellerinde, büstlerinde ve sikkeler üzerindeki suretlerinde kendini göstermiştir. İmparatorluğun uzak eyaletlerinde portre sanatı, özellikle Palmira (mezarlar) ve Mısır'da (Fayyum'daki büyük anlatım gücüne sahip boyalı portreler) gelişme göstermiştir (Büyük Larousse, C-18, 1986, s.9529).



Resim 1. Fayyum Mumya Portresi, III. Yüzyıl. Louvre Müzesi, Paris/Fransa

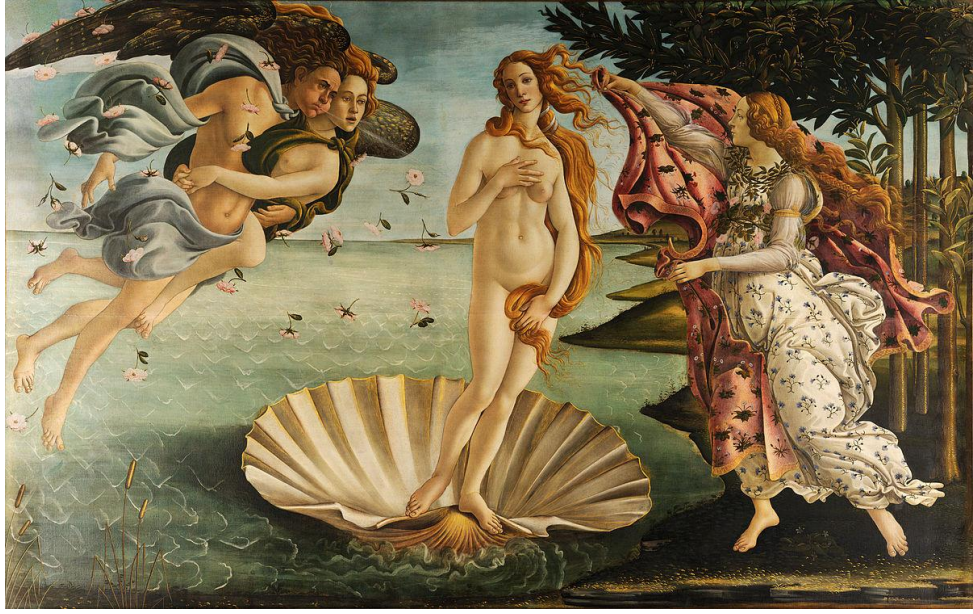
Fayyum'da ölüm yadsınmıştır. Burada ölen kişilerin yüzleri mumyalanmış, ardından panolara resmedilmiştir. Portre, kişinin ardından varlığını sürdürmek için

değilse, en azından onun görüntüsü olmak için yapılmıştır. Ressam sanat için değil, ölüm için çalışmıştır. Amacı izleyici çekmek değildir. Bu yüzden resmini yaptığı kişiyi güzel göstermesi ya da yüceltmesi için hiçbir neden yoktur. Vasiyetname oluşturulur gibi portre oluşturulmuştur. Sanat hiç farkında olunmadan yapılmıştır, zira peşinde olunan şey estetik nitelikli değildir. Ancak bu portrelerin, modelin olgunluk döneminde, en güçlü ve en güzel olduğu devirlerde gerçekleştirilmiş ve kendi evinde, son yolculuğun beklentisi içinde sergilenmiş olmaları da olanaksız değildir (Avril, 2005, s.53).



Resim 2. Simeone Martini, Montemassi kuşatmasında Guidoriccio da Fogliano, 1330, Fresk, 340x968cm. Belediye Sarayı, Siena/İtalya

Batı'da, portre yapma sanatı ve portre arzusu, Erken Ortaçağ döneminde kaybolmaya yüz tutmuştur. Bu arzu Fransa'da Gotik dönemde mezar heykelleri aracılığıyla tekrar ortaya çıkmıştır. 14. yüzyılın ikinci çeyreğinde İtalya'da ressam *Simeone Martini*, Siena'nın lideri *Guidoriccio da Fogliano*'yu ata binmiş olarak gösteren portreyi fresk tekniğinde gerçekleştirmiştir. 15. yüzyılda ise Batı sanatında portre resmi yaygınlaşmış ve büyük önem kazanmıştır (Büyük Larousse, C-18, 1986, s.9530).



Resim 3. Sandro Botticelli, Venüs'ün Doğuşu, 1482-86, Tuval Üzerine Tempera, 172,5x278,5cm, Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya

Botticelli, 15. yüzyılın son çeyreğinde *Lorenzo Medici*'nin sevdiği şair olan Polizian'ın bir şiirinden esinlendiği *Venüs'ün Doğuşu* adlı eseri için, 14. yüzyılın yalın çizgisine başvurmuştur. Venüs için model olarak alınan Floransalı varlıklı bir tüccarın karısı *Simonetta Vespucci* adlı kadın, şair Lorenzo tarafından seçilmiştir. Resimde Rüzgar Tanrısı sol taraftan üflerken bir midye kabuğu içinde Venüs doğmaktadır. Ancak figür antik bir vücut şekillendirmesinden oluşmaktadır. Başkaca; zarif, çekici bir lirizm, figürün çizimi ve havasına katkıda bulunmuştur. Botticelli yine bu resmi kadar ünlü olan *Primavera/İlkbahar* isimli resminde de *Simonetta*'yı model olarak kullanmıştır. Bu anlatımlar, bu döneme kadar 15. yüzyıl İtalya'sında görülmemiştir (Turani, 2004, s. 367), (Şenyapılı, 2003, s. 6).

1.1.3. Resim Sanatında Otoportreye Bakış

Sanatçıların portre ile başladıkları, resmedileni ölümsüzleştirme macerası, sonrasında sanatçının da, yapıtının bir yerlerine kendini dahil etmesi sonucunda otoportreye giden yolculuk başlamıştır. Otoportreler Eski Mısır'da Amarna dönemine (MÖ 1365) kadar uzanmaktadır. Firavun Akhenaten'in şef heykeltıraşı *Bak*, karısı *Taheri* ile kendisini temsil eden bir rölyef yapmıştır. Bu yapıt için, sanatçı ve modelini aynı karede gösteren eserlerin ilki demek mümkündür. Parthenon için heykel yapan

Yunan heykeltıraş *Phidias* ise, Athena'nın kalkanının üzerine imza olarak kendi otoportresini koyduğu için MÖ 430 yılında hapse atılmıştır (Kal, 2006, s. 4).



Resim 4. Bak, Eşi Taheri ile Kendi Portresi. Detay, (MÖ II. yy). Kuvarsit. Mısır Müzesi, Berlin/Almanya

“Kendi portresini yapmaya çalışan ressam, aynadaki ötekini tuvale “kopyalama”ya çalışır. Ama ressam bakmakla yetinmeyen, gördüğünü yeniden üreten kişidir. Kendisine benzetmeye çalıştığı bu yüz, gerçeğinin gölgesinden ibarettir; daha az gerçek, daha az hakikidir; çünkü yansıyan gerçek, daima gerçeğin kendisinden eksiktir. Ne var ki, modelin aynadaki yansıması hiçbir şekilde sanat eseri sayılmazken, otoportre sanat eseri olabilmektedir. Aynada varlığın sureti vardır, ama otoportrede ruhun. Resimde, ressamın zamana yayılmışlığı, yani zamansallığı mevcuttur. Tuvaldeki yüz, ressamın, kendi yüzü üzerine bir düşünümüdür. Gözlerini aynadan alıp tuvale çevirdiği her seferinde bakışı etkinleşir, hayalileşir; aynadaki suretinin izleyicisi olmaktan çıkmış, yaratıcı konuma geçmiştir.” (Kocabıyık, 2006, s. 177-180).

Rönesans döneminde, temel itibarıyla modern sanatçı kavramının doğuşunu akla getiren üç çeşit delil vardır. Bunlar: Bir tür olarak, *sanatçı biyografisi*'nin ortaya çıkışı, kendi portresinin (otoportre) gelişimi ve *saray sanatçısı*'nin yükselişidir (Shiner, 2004, s.80). Otoportre yeni bir türdür. İlkçağ Yunan'ında ressamların kendi resimlerini

yaptıkları bilinmektedir lakin bu yapıtlar kaybolup gitmişlerdir. Orta Çağ'da sanatçılar dinin, loncaların ya da bağışçıların hizmetindedir. Ahalinin önüne kendi görüntüleriyle belirmeye cesaret edememişlerdir. Belki bunu kimileri atölyelerinin gizliliği içinde gerçekleştirmiştir ama otoportreleri de kendilerinden sonra kaybolup gitmiştir (Avril, 2005, s. 107).

Erken dönem Rönesans ressamaları dinsel resimlerinde, ibadet eden insanlar arasında zaman zaman kendilerini de çizmelerinin yanı sıra, 1450'li yıllarda İtalya'da yeni bir tür olarak bağımsız kendi portresi (otoportre) ortaya çıkmıştır. Bu kendi portrelerine dair yapılan çalışmalardan biri bunların çoğunun, kendilerini ifade ediş biçimleriyle; açıkça güçlü statüde oldukları savlarını dile getiren küçük bir saray ressamı grubu tarafından yapıldığını göstermektedir. Rönesans döneminin en meşhur kendi portreleri İtalya'dan değil Almanya'dan çıkmıştır. *Albrecht Dürer* otoportrelerinden birinde kendisini yalnızca çekici bir centilmen gibi giyinmiş, rahat tavırlar sergileyen birisi olarak çizmemiş; aynı zamanda 1500 tarihinde yapmış olduğu ünlü kendi portresinde, İsa gibi poz vermiştir. Bu otoportresi konusunda birbirinden farklı yorumlar vardır. Kimileri bunu, İsa'yı taklit etme dinsel ananesi içinde değerlendirirken başkalarına göre ise burada ressam küstah (Shiner, 2004, s. 81) bir tavırla kendisini ilahi yaratıcı yerine koymuştur. İtalyan ve Alman ressamaların kendi portreleri sanatçının yüce bir statüsü olduğu iddialarının başlangıcını gösteren mühim şeyler olsalar da, bu türden kendi portrelerinin çoğunluğunun *saray sanatçıları* olarak bilinen küçük bir seçkinler grubunca yapıldığı bilinmektedir (Shiner, 2004, s. 83).



Resim 5. Albrecht Dürer, Otoportre, 1500. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 66.3x49cm. Alte Pinakothek, Münih/Almanya

1.1.4. 16. Yüzyıl öncesi Sanatçı ve Modeline Bakış

Portre ve otoportrelerin ardından bir de çok önemsenen ikili buluş (Ressam ve modeli) resim sanatı tarihinde kendisine yer bulmuştur. Başka bir deyişle, ayrı ayrı ele alınan portre ve otoportrelerin aynı karede işlendiği eserlerdir bunlar. Floransa'daki Carmine Şapeli'nde *Masaccio*'nun, *Teofilos'un Oğlu'nun Dirilmesi ve Aziz Petrus* adlı bir freski bulunmaktadır. Freskin sağ ucunda dört kişilik bir grup görülmektedir. Bu şahıslardan her biri tanınmış bir kimliğe sahiptir. Bunlar soldan sağa doğru; *Masaccio*'nun arkadaşı ressam *Masolino*, *Masaccio*, mimar ve hümanist *Alberti* ve son olarak da Floransa'yı eşsiz bir şehir haline getiren ünlü heykeltarihi, mücevher ustası, mimar *Brunelleschi*'dir. Sanatçı ve modeli böylece dinsel freske gizlice girmiştir. Henüz gelişmekte olan Floransa'nın dört dahisi burada kendi gerçek yüzlerini göstermişlerdir. *Masaccio* daha sonraları otoportre olarak adlandırılacak portre türüne el atmıştır. Kendi yüzünü olduğundan daha güzel göstermeye çalıştığı söylenemez. Yüzü yuvarlak, göz kapakları kurşun gibi ağır ve burnu da iyice belirgindir. Yüzünden çevreye şaşırtan bir

enerji yayılmaktadır. Onun ardından çoğu ressam da aynı şeyi yapmayı denemiş, dünyayı kendi bedenlerinde keşfetmeye girişmişlerdir (Avril, 2005, s.86).



Resim 6. Masaccio, Teofilos'un Oğlu'nun Dirilmesi ve Aziz Petrus, 1426-27. Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya



Resim 7. Masaccio, Teofilos'un Oğlu'nun Dirilmesi ve Aziz Petrus, 1426-27. Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya (Detay)

Botticelli'nin öğrencisi olan ve hocasının estizmini daha ileri bir noktaya götüren *Filippino Lippi*, 1484'te aynı Carmine Şapeli'nde *Masolino* ile *Masaccio*'nun bitmemiş fresklerini tamamlamakla görevlendirilmiş ve *Çarmıha Germe* sahnesinde kendi görüntüsünü resmin en sağına yerleştirmiştir (Büyük Larousse, C-14, 1986, s.

7501). Keskin bakışları izleyiciye yönelen Filippino Lippi, Masaccio'nun aksine kendisini alımlı, özenli ve kendinden emin bir şekilde resmetmiştir.



Resim 8. Filippino Lippi, Çarmıha Germe, 1481-82 Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya



Resim 9. Filippino Lippi, Çarmıha Germe, 1481-82 Fresk, 230x598cm. Brancacci Şapeli, Santa Maria del Carmine, Floransa/İtalya (Detay)

Masaccio ile *Filippino*'dan sonra bu iş kısa sürede alışkanlık haline gelmiştir. Bireyselliğin, kişiliğin kendini kabul ettirmesiyle birlikte ressamlar giderek tabloları yer alan kişilerin arasına sızmaya başlamış, kendi yapıtlarında görünerek gelecek kuşaklara göz kırpmışlardır (Avril, 2005, s. 87).

1.1.4.1. Arnolfini'nin Düğünü, 1434

Resim sanatında yeni bir dönemin oluşumuna tanıklık edilmiştir. Flaman Ressam Jan Van Eyck, o zamana kadar bütün sanat dallarına uygulanan sınırlandırmayı aşmış ve İsa'nın yaşamından sahnelerin gösterildiği ayna çerçevesinin dışında, din dışı sayılabilecek bir resim meydana getirmiştir. Öte yandan resimde imza kullanımına örnek teşkil eden ilk eserlerden sayılan *Anolfini'nin Düğünü* adlı eserine imzasını atarak sanatçı tanımının yeniden yapılmasını sağlamıştır.



Resim 10. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434. Meşe Pano Üzerine Yağlıboya, 82x60cm. Ulusal Galeri, Londra/İngiltere



Resim 11. Jan Van Eyck, Arnolfini'nin Düğünü, 1434. Meşe Pano Üzerine Yağlıboya, 82x60cm. (Detay)

Resmin öyküsü şaşırtıcı bir gizem olmayı sürdürmektedir. Düğün mü, nişan mı, yoksa Arnolfini'nin ölen karısı Constanza'nın anısına mı yapılmış bir resim olduğu, resimde görülen simgelerin gizli simgeler mi, yoksa gündelik ev eşyalarının gerçekçi görüntüleri mi olduğu bilinmemektedir. Arkadaki dışbükey aynaya iki figürün görüntüleri yansımaktadır. Arnolfini belki de onları selamlamak amacıyla elini kaldırmıştır. Aynanın üzerinde *Jan Van Eyck buradaydı/1434* anlamında Latince bir gösterge bulunmaktadır. Bu yazının bir evlilik vesikası ve Van Eyck'in de nikah şahidi olduğu öne sürülmüşse de, bu yalnızca süslü bir imza olarak da görülebilir. Kimi ve neyi betimlediği hakkında bilimsel tartışma konusu olmuştur. Graham-Dixon'un deyimiyle bu yapıt, sanat tarihçisi *Erwin Panofsky*'nin yorumuna dayanarak "Arnolfini'nin Evlenmesi" olarak tanımlanmıştır. Resimdeki çiftin Bruges'te yaşayan zengin İtalyan Giovanni Arnolfini ile karısı Giovanna Cenami oldukları bilinmektedir. Fakat 1997'de yayınlandığı belirtilen belgeler, çiftin 1447'ye kadar evlenmediklerini öne sürmektedir. Bu bilgilere göre uzmanlar resimdekilerin Giovanni'nin kuzeni ile onun eşi olduğunu düşünmektedirler (Graham-Dixon, 2010, s.144).

Eserdeki köpek imgesinin sadakati mi temsil ettiği, muhafızlığı mı üstlendiği, yoksa köpek heykellerine bir atıfta mı bulunduğu net bilinmemekle birlikte Sarah Carr-Gomm şu bilgileri vermektedir:

"Sanatta köpeklere birçok özellik atfedilmiştir. Sadakat ve bağlılığın simgesi olan bu yaratıklar ortaçağ mezarlarında efendilerinin ayaklarında uzanırken

gösterilirler ve portrelerde buna benzer özellikleri temsil ederler. Köpekler aynı zamanda muhafız rolünde de olabilirler –örneğin, klasik mitolojide üç başlı Kerberos Yer altı Dünyasının girişinde dururdu. Şehvet düşkünlüğünü vurgulamak ya da fablda anlatıldığı üzere ağzında bir yemek parçası tutan, ama sudaki yansımaları yakalamaya çalışınca yemeğini düşüren köpek gibi aç gözlülüğü betimlemek için de kullanılabilirler. Köpek Aziz Roch'un belirleyici özelliğidir ve Dominikenleri yansıtan siyah beyaz köpekler (Domini Canes) veya "Tanrı'nın Tazıları" olarak dinsizleri temsil eden kurtları kovalarken gösterilebilirler." (Carr-Gomm, 2015, s. 212).

Resim sanatının eşsiz örneklerinden biri olan bu yapıt, Flaman resminin değişmez özellikleri sayılan ayrıntılar ve simgeselliği içinde barındırmaktadır. Arnolfini'nin yüz ifadesi, gölgeler, karısının elbisesinin dokusu, kıvrımlar, tablonun altındaki köpeğin tüylerinin itinalı bir şekilde işlenmesi resmin ayrıntıdan ibaret olduğunu göstermektedir. Tablo sembolik anlamlarla da doludur. Tepedeki avizede yanan tek mum kimilerine göre tanrının ışığı olarak yorumlanmış, kimilerine göre ise öylesine yanan bir mumdur. Duvardaki ayna en ilginç ayrıntı olmakla birlikte üzerinde *Jan van Eyck buradaydı* yazısı görülmektedir. Sanatçı böylelikle imzasını esprili bir şekilde atmıştır bu yapıta. Bu yazının aynı zamanda sanatçının bir şahit olarak veya resmi yapmak üzere burada bulunduğu anlamına geldiğini söylemek mümkündür. Her iki durum da sanatçılar tarafından talep edilen yeni statülerin önemine vurgu yapmaktadır. Ayrıca aynada odanın içerisi yeni açılardan da görülmektedir. Dört figürün görüldüğü ve çerçevesinde İsa'nın hayatından on sahnenin betimlendiği bu aynada ressamın yansıması da görülmektedir (<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-jan-van-eyck-buradaydi---giovanni-arnolfini-ve-esinin-portresi/214>), (Cumming, 2008, s. 109).

Tablonun güçlü etkisi, gerçekçi yapısından gelmektedir. Yüzeyler ancak yağlıboya kullanımındaki ustalıkla başarılacak bir şaşmazlıkla yapılmıştır. Eyck'in onu bu eserde cesaretlendirip yansımaları ve ışığı harika ayarlayan yağlıboya kullanımındaki ustalığı gözler önündedir. Bu teknik birçok Hollandalı ressam tarafından isteklice kullanılmıştır. Bu yapıtta Giovanni Bellini'nin yağlıboya etkisi de görülmektedir (Phaidon, 2007, s. 668). Çok uzun zaman sanıldığı gibi yağlıboyayı Van Eyck'in "icat ettiği" görüşü artık geçerli değilse de, bu tekniği geliştirenin ve kusursuz duruma getirenin Van Eyck olduğu kesindir. Yağlıboya geç kurduğu için Van Eyck'e

formları kabarıklaştırmak, gerçekçi dokular yaratmak, hatta ışık yansıması uyandırmak için kat kat vernik sırlama yapma olanağı vermiştir. Van Eyck, bez parçaları ve parmak uçlarıyla fırça darbelerini yok edip mücevher kadar değerli sonuç elde etmek için büyük bir özen ve beceriyle çalışmıştır. Giysinin canlı yeşili tamamlayıcı renk kırmızıyla daha çok vurgulanmıştır. İnsan figürlerinin tersine doğrudan izleyiciye bakan minik köpek, resme sonradan eklenmiştir. Döşeme tahtalarının düşey çizgileri, köpeğin özenle işlenmiş tüylerinin altından seçilmektedir. Van Eyck avizenin karmaşık formunun duruşunu en ince ayrıntısına kadar çizmekle kalmamış, avizenin cilalı yüzeyinde ışığın farklı yansımalarını, hatta alet izlerini bile göstermiştir. Tesbih taneleri şaşırtıcı derecede ekonomik bir teknikle resmedilmiştir. Sert fırça darbeleri ve kalın boya noktaları ışığı, gölgeyi ve tesbih tanelerinin içinden geçen ipliği oluşturmaktadır (Graham-Dixon, 2010, s. 144).

1.1.4.2. Münecim Kralların Tapınması, 1481

Leonardo'nun, *Münecim Kralların Tapınması*, isimli eseri onun gelişen ışık ve gölge tekniğinin resimdeki yansımasıdır. Eserin kompozisyonu Leonardo'ya aittir ama boyanmış önyüzü aslında *Filippino Lippi* (1457 – 1504) tarafından tamamlanmıştır. Bu bilgi Uffizi Sanat Galerisi'nden Profesör Maurizio Seracini'ye aittir. Seracini'nin önemli teknikleri ortaya çıkarmasının ardından eserdeki dini özellikler de ortaya çıkmıştır. Resmin merkezinde bir ağaç vardır ve bebek İsa sembolik olarak o ağacı İncil'deki ayetler gibi gösterip referans olmaktadır. Ayrıca arka planda işçiler tarafından yapılmış mimari yapılar da vardır. Jerusalem Tapınağı sanılan yapının Floransa'daki *Basilica di San Miniato* ile bağlantılı olduğu söylenmektedir. Tapınağın tekrar inşa edilmesi tam yanındaki savaş manzarasının aksine barışı simgelemektedir. Bu eser Leonardo'nun en geniş taşınabilir eseri olarak not edilmiştir. (<http://www.virtualuffizi.com/giovanni-ambrogio-de/%27-predis.html&sa=U&ei=Qp9OU4PYL8ShyAS44IHQBw&ved=0CE0QFjAI&usg=AFQjCNHxoVSHpq1K7Ip3uCaOqawMMdWteg/leonardo-da-vinci.html>)



Resim 12. Leonardo da Vinci, Müneccim Kralların Tapınması, 1481. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 246x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya



Resim 13. Leonardo da Vinci, Müneccim Kralların Tapınması, 1481. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 246x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya (Detay)

Erken dönem *Leonardo* çalışmalarından olan bu yapıt ahşap pano üzerine çalışılmış bir yağlıboya portredir. Pagan ve Hristiyan simgeleri etkin olarak

kullanılmıştır. İlaveten Palmiye Ağacı, Roma'da zaferin tek simgesi olarak görülmektedir. Hristiyanlık, Roma içerisinde ilk yayılmaya başladığı süreçte birçok tepki görmüş ve insanlar tarafından kabul edilmemiştir. Roma zamanla artan Hristiyan nüfusuna karşı dayanamamış ve kendisi de Hristiyanlığın en büyük temsilcisi olmuştur. Buradaki Palmiye Ağacı Erken Hristiyanlık inancının Roma'ya karşı zaferini de simgelemektedir. Palmiye Ağacı, Kutsal Meryem'i ve İsa'yı korumaya çalışan bir yapıda resmedilmiş olup Eski Ahit'te geçen *Sen palmiye kadar güçlüsün* cümlesine de atıf yapmaktadır. Hem resmin geri kalanından hem de kalabalıktan ayrı betimlenmiş olan sağ alt köşedeki figür, Leonardo'nun, *Verrocchio*'nun bronz modelinden esinlenerek yaptığı kendi portresidir ([http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_\(Leonardo\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_(Leonardo))), (Debolini, 2006, s. 37).

Büyücüye tapınma, *Leonardo Da Vinci*'nin en tuhaf ve verimli eserlerinden birisidir. Yaşlı insanları ve zırhlı atlı adamları kavgaya tutuşturarak sıradan bir konuyu insanlık tarihinden bir manzaraya dönüştürmüştür. Figürler ve mimari yapılar toprak rengiyle bezenmiş ve insanlarla renk uyumu sağlanmasına çalışılmıştır. Öte yandan barış adına bir mesaj verilmiştir (<http://www.leonardodavinci.net/the-adoration-of-the-magi.jsp>). Scopeto'da San Doneto'nun keşişleri tarafından 1481 yılında ısmarlanan resim, Uffizi Galerisi'nde bulunmaktadır. Tamamlanmamış olmasına rağmen resmin ikonografisinde, üslubunda ve sembolizmindeki devrim yaratan unsurlar açıkça görülmektedir. Leonardo'nun başyapıtının etkileri, Raffaello'nun *Atina Okulu* taslakları için yaptığı çalışmalarda kendini göstermiş, bu figürlerde de aynı ifade gücü sergilenmiştir (Debolini, 2006, s. 36).



Resim 14. Filippino Lippi, Müneccim Kralların Tapınması, 1496. Ahşap Pano Üzerine Yağlıboya, 258x243cm. Uffizi Galerisi, Floransa/İtalya

Leonardo'nun tapınma projesi için hazırlığı 1418 Mart'ından Eylül ayına kadar devam etmiştir lakin Milano'ya gitmeye karar verdikten sonra proje yarım kalmıştır. Vasari, orijinal çizimler için şöyle demiştir: “O (Leonardo), birçok güzel şeyin özellikle de başların bulunduğu bir Müneccim Kralların Tapınması panosuna başladı... Ama tıpkı diğerleri gibi bunlar da tamamlanmadan kaldı.” (Ormiston, 2014, s.27). Leonardo bu çalışmayla beraber, daha önceleri başlamış olduğu Aziz Hieronymus resmini de yarım bırakmıştır (Ormiston, 2014, s. 27). Resmi bitirememesinin sebeplerini *Bruno Nardini* şöyle açıklamıştır:

“San Donato a Scopeto keşişleri, Leonardo'ya belli bir süre tanıdılar: Sanatçı, otuz ay içinde, *Müneccim Kralların Tapınması* konulu tabloyu bitirip teslim edecektir. Leonardo, bir ay sonra, bir katır yükü kışlık odun karşılığında o manastırın güneş saatini de çizmeyi kabul ettiğine göre, epey parasız olsa gerektir. Ama yedi ay süren çalışmalardan, çizimlerden, denemelerden, perspektif taslaklarından ve hesaplardan sonra, düşüncesizce işi üstlenmiş olan Leonardo, o büyük resmi tamamlamaktan vazgeçer. Ortadaki Meryem'in çevresindeki çizgilere yerleştirilmiş hareket halindeki elli yedi figür, “elleriyle –elleri harika olsa bile- asla ifade edemeyeceği, olağanüstü derecede güç bazı şeyleri zihninde kuran” sanatçıya fazla gelmiş, onu yıldırılmıştır.” (Nardini, 2011, s. 61).

Nihayetinde, keşifler Leonardo'dan tamamen ümidi kesmiştir. Filippino Lippi 1496'da yeni bir Müneccim Kralların Tapınması oluşturmak için görevlendirilmiştir. (Uffizi, Floransa). Platform, manzara ve figürlerin konumlandırılması, Leonardo'nunki ile benzerlikler göstermektedir (Ormiston, 2014, s. 27).

2. BÖLÜM

2.1. 16. VE 20. YÜZYIL ARASI SANATÇI VE MODELLERİNE GENEL BAKIŞ

Araştırmanın bu bölümünde yer alan sanatçıların isimlerine ve ait oldukları akımlara değinmek gerekirse, ideal güzelliği ve Antik Yunan çizgisini ilke edinen Rönesans sanatında, Alman ressam Albrecht Dürer ile İtalyan sanatçı Raffaello Sanzio yer almış, bunları; Peter Paul Rubens, Anthony Van Dyck, Rembrandt, Velazquez ve Vermeer izlemiştir. Bu beş sanatçı, hareketli figürleri ve resimde detayı ön plana çıkaran Barok üslupta eserler vermişlerdir. Resimde, biçimden çok düşünce ve duyguların önem arz ettiği Romantizm akımında İspanyol Ressam Goya yer alırken, Akademik sanatın yüceltici geleneklerine karşı çıkarak doğayı olduğu gibi yansıtan Courbet, Realizm akımının öncüsü olmuştur. Öte yandan resimde gerçekçiliği ve deseni umursamayıp tamamen renk ile ilgilenen ve anlık resimler üreten Manet, Degas ve Renoir, Empresyonizm akımı içerisinde gösterilmektedir. İspanyol ressam Pablo Picasso ise, “Doğada her şey küp, huni ve silindire dönüşebilir” diyen Fransız ressam Paul Cezanne’nin öncüsü olduğu Kübizm akımının en güzel örneklerini vermiştir. Resimde keskin çizgileri, canlı renkleri ve bozuk figürleri ile insanın özünün dışavurumu olarak nitelendirilen Ekspresyonizm akımında, Alman sanatçı Kirchner ile Avusturyalı sanatçılardan Oskar Kokoschka ve Egon Schiele yer almaktadır. Son olarak bilinçaltı ve rüyaların bir yorumu olarak benimsenen Sürrealizm akımında, Belçikalı Rene Magritte ve bu akımda gösterilse de daha çok Meksika kültürünü resimlerinde işleyen Frida Kahlo yer almıştır.

2.1.1. Albrecht Dürer ve Modellerine Bakış

2.1.1.1. Gül Çelenkleri Şenliği, 1506

Fransa'da *La Vierge de la fête du rosaire* (Gül Çelenkleri Şenliği) olarak bilinen bu yapıt 15. yüzyıl sonları Gotik dönemin ve 16. yüzyıl Rönesans başlangıcı arasındaki geçişin bir dönüm noktası olarak kabul edilir. Dürer 1505'te İtalya'ya dönmüş ve sonraki yıl Venedik'e yerleşmiştir. *Fondaco dei Tedeschi* olarak bilinen Venedik'in ticari merkezine yerleşen göçmen Alman halkından bazı tüccarlar *Dürer*'i karşılamıştır. Tüccarlar Dürer'den San Bartolomeo Kilisesi'ndeki sunak için basit bir pano (resim) isterler. Resmi sunak için isteyenler eserin kusursuz resmedilmesini de istemektedirler (<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/07/15/feast-of-the-rose-garlands-by-albrecht-durer/>). Dürer'in amacı, İtalyan ressamı ile yarışabileceğini göstermek ve kendisinin gravürücü olarak iyi olduğunu ama resimde renklerin nasıl kullanılacağını bilmediğini söyleyenleri susturmaktır. Yapıtta yaklaşıldığında *Madonna*'nın solunda diz çöken *Papa VI. Alexander* dahil olmak üzere, resimde pek çok önemli kişi görülmektedir. *Madonna*'nın başına güllerden çelenk taktığı kişi Dürer'in önemli koruyucularından olan İmparator *Maximilian*'dır (Graham-Dixon, 2010, s. 169). Augsburg'lu banker ve Venedik'teki Alman topluluğunun başkanı *Jacob Fugger* de görülmektedir. Sağda, 1505 yılındaki yangın felaketinden sonra *Fondaco*'yu yalın bir Rönesans formunda yenileyen mimar *Gerolamo Tedesco*'nun portresi görülmektedir (Özturan, 2004, s. 51). Soldaki dinci grubun arkasında ise kendi elini tutan psikopos *Antonio Soriana* görülmektedir (Bailey, 1995, s. 30). Dürer bu resimdeki heyecanlı kalabalığın içine kendisini de yerleştirmiştir. Gösterişli bir kürk pelerin giymiş ve başını izleyiciye çevirip dikkatleri üzerinde toplamıştır. Elinde adının, resmin tarihinin, ne kadar sürede bittiğinin ve kendi uyuğunun yazılı olduğu bir belge tutmaktadır (Graham-Dixon, 2010, s. 169).



Resim 15. Albrecht Dürer, Gül Çelenkleri Şenliği, 1506. Pano Üzerine Yağlıboya, 162x194 cm. Ulusal Galeri, Prag/Çek Cumhuriyeti



Resim 16. Albrecht Dürer, Gül Çelenkleri Şenliği, 1506. Pano Üzerine Yağlıboya, 162x194 cm. (Detay)

Bakirenin yanında tahta çıkmakta olan melek figürü ile ayaklarında ut çalan melekler Giovanni Bellini'nin eserlerine bir övgü niteliği taşımaktadırlar. Dürer'in Bakire Meryem ve çocuğun yanlarında inananlarla beraber bulunması kendisinin insancıl yaklaşımını ortaya sermektedir. Aynı şekilde bu resimde doğal dünyayı ve insancılığı barındıran İtalyan Hümanizmini resmettiği görülmektedir (Özturan, 2004, s. 50), (Bailey, 1995, s. 30).

Dürer bu resim üstünde çok çalışmış ve çalışmalarından 22.'si sağlam kalmıştır. Çalışması bittiğinde eser büyük ilgi uyandırmış ve herkes hayran kalmıştır. Onu görmeye gelenler arasında *Doge Leonardo Loredan* da vardır. Sonrasında eser bulunduğu yerde fazla kalmamış, birçok müzakereden sonra 900 düka karşılığında *İmparator Rudolph* tarafından satın alınmıştır. *Sandart*'a göre dört adam paketlenmiş eseri imparatorun huzuruna Prag'a getirmiştir. İsveçli birliklerin istilası sırasında ise başka bir yere gönderilmiştir. İlk kez 1662'de restore edilmiş, 1782'de açık artırmayla 1 florine satılmıştır. Birçok koleksiyoncudan sonra 1930 yılında Çekoslovakya devleti tarafından alınmıştır (Bailey, 1995, s. 30). Şimdi ise Prag Sternberg Sarayı'ndaki Ulusal Galeri'de sergilenmektedir.

Gül Çelenkleri Şenliği şüphesiz Dürer'in Venedik'deki kısa süresinde ortaya çıkardığı ve Rönesans döneminde yer alan en önemli eseridir. Dürer de mektuplarında ve resmin kendisine gösterdiği kadarıyla bunun farkındadır (http://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/05/03rose.html)

2.1.2. Raffaello Sanzio ve Modellerine Bakış

2.1.2.1. Atina Okulu, 1509-11

1754'te bu resim Dresden'e getirildiği zaman kral, tahtını umursamayarak *Büyük Raffaello'ya yer açın* demiştir. *Sistine Madonna'sı* Roma'da meydana getirildiği gibi Rönesans da bu kentte gelişimini sağlamıştır. *Papa II. Julius*, Raffaello'ya Vatikan'ın odaları için bir dizi resim sipariş ettikten sonra Raffaello, ünlü *Disputa (Atina Okulu)* adlı eserini boyamaya başlamıştır. Roma hamamlarından esinlenilmiş olan koca bir mekan içinde, önde büyük bir kemer altında, merdivenlerin üzerine ve zemine oturmuş, çoğu ayakta duran Antikite'nin ünlü filozofları *Platon* ve *Aristo* ile birçok önemli kişi yer almıştır. Merdivenin üzerinde Sokrates ile ona soru soranlar görülmektedir. Onların

altında geometriciler, astronomlar, aritmetikçiler ve müzisyenler yer almaktadır. Üstte, geniş bir alanda birçok figür vardır. Bu alanların üzeri beşik tonozlarla örtülmüştür. Figürlerin hareketleri son derece zengin ve birbirleriyle rahat bağlantılar halindedir. Bu hareketlilik ilerde Barok eserlerde kendisine yer bulacaktır (Turani, 2004, s. 377).



Resim 17. Raffaello Sanzio, Atina Okulu. 1509-11, Fresk, 500x770 cm. Apostolik Saray/Vatikan Şehir Devleti



Resim 18. Raffaello Sanzio, Atina Okulu. 1509-11, Fresk, 500x770 cm. Apostolik Saray/Vatikan Şehir Devleti. (Detay)

Bu yapıt, Raffaello'nun II. Julius'un verdiği görevle Vatikan'da çalışırken birinci salona yaptığı en ünlü resimdir. Bu salonun, net olmamakla birlikte kütüphane olarak planlandığı bilinmektedir. Raffaello'da bu amaca elverişli olarak Antik Çağ'ın en büyük bilginlerinden bazılarının bu imgesel toplantısını tasvir etmiştir. Bazı figürlerde Raffaello çağdaşlarından esinlenmiştir. Öğrencisi Aristoteles ile konuşan Yunan Filozofu Platon'u temsil eden, resmin merkezindeki ak saçlı, itibarlı figürde *Leonardo Da Vinci*'yi, filozof Herakleitos'u simgeleyen ön taraftaki düşünen figürde ise *Michelangelo*'yu model almıştır. Raffaello, *Atina Okulu* üzerinde çalışırken 1511'de Sistine tavanının bir kısmının açılışını görmüş ve bu figürü tavan yaratıcısı olarak gördüğü Michelangelo'ya bir saygı gösterisi olarak resmine eklemiştir. Sağ tarafta ellerinde birer küre olan astronom Zerdüşt ile coğrafyacı Batlamyus konuşurken görülmektedir. Zerdüşt'ün küresi gökleri, Batlamyus'unki ise yeryüzünü göstermektedir. Bakışları resmin dışına, izleyiciye yönelen Raffaello da onları dinlemektedir (Graham-Dixon, 2010, s. 120).

Yapıtlarına kaçamak biçimde sızmak Raffaello için yeterli olmamış, ressam kendi portresini açıkça yapmaya koyulmuştur. Dolayısıyla bu eserde bireyin yeniden doğuşu ve egemenliği söz konusudur. Ressam da bu kutlamayı üstlenmiştir (Avril, 2005, s. 107).

Atina Mektebi'nde ana tema, felsefe ve astrolojiyi ilahiyat ilmi ile bağdaştırmaktır. Rönesans sanatının en yetkin örneklerinden olan bu resimde Raffaello, hocası *Perugino*'nun tesirinden kurtulmakta, göz alabildiğine uzayan ufuklar, büyük satırlar yerine yepyeni bir mimariyi inşa etmektedir. Burada artık, resmin ağırlık merkezi belirli bir noktada toplanmayıp, her köşesi aynı değerdedir. Bu eşsiz tablo içinde figürlerin yerleştirilmesi çok ustacadır. Diğer taraftan Raffaello bu figürlerin hareketlerini münferit olarak dikkate almamış, resmin bütününe bu hareketi vermeye çalışmıştır (Altuna, 1959, s.40).

Sokrates'in, Batı Felsefesi denilince akla ilk gelen isim olduğunu söylemek mümkündür. Sokrates Yunan Felsefesi'nin öncüsü olan fakat daha sonra gelen saf felsefeciler tarafından hakikati çarpıtmakla suçlanan sofistlerden etkilenmiş, retorik ile uğraşmış bir adam, koyu bir tartışmacı ve filozoftur. Raffaello o'nu tam da bu haliyle resimde etrafındakilere ateşli bir şeyler anlatırken, onlarla tartışırken betimlemiştir. Resmin ve Avrupa'nın merkezinde bulunan iki filozoftan Platon'un eli yukarıyı yani

göklere, Aristo'nun eli ise aşağıyı yani yeri göstermektedir. Platon'un idealar dünyasıyla işaret ettiği maddenin sahteliği ve ardındaki hakiki dünya O'nu ruhaniyete, yani göklere sevk ederken, Aristo'nun salt akılcı ve materyalist felsefesi de kendisini yer bilimlerinde öncü pozisyonuna getirmektedir. Leonardo Da Vinci *Müneccim Kralların Tapınışı* adlı tablosunda kendisini nasıl tasvir ettiyse, Raffaello da kendisini bu tabloda 26 yaşındaki haliyle resmetmiştir. Freskte dikkat çeken bir başka olgu da filozofların felsefeleriyle paralel olarak resmedilmiş olmalarıdır. Örneğin, *Parmenides* kendisine zıt bir eksende felsefesi olan *Heraklitus*'a yüzünü dönmüştür. *Diogenes* merdivenlerin ortasında kalabalığı umursamazcasına rahat bir şekilde serilmiş, derin düşüncelere dalmıştır (<https://tahmisdergi.wordpress.com/2012/05/03/bir-sanat-eseri-atina-okulu/>). Sağ alt tarafta *Euclid* geometri dersi verirken, -mimar Bramante'nin- suretinde resmedilmiştir. Sol alt tarafta ise büyük Yunan matematikçisi *Pisagor* önermelerini gösterirken görülmektedir (Cumming, 2008, s. 139).

Burada önemli olan sanatçının etkilendiği ve resmettiği kültürel veya felsefi olgular ve gerçekler değildir. Bu freskin gündeme alınmasındaki esas amaç tarih boyunca süregelen sanatçıların, hangi ulustan veya kültürden olursa olsun, eserlerinde neyi anlattıklarından çok nasıl anlattıklarının ön plana çıktığının gösterilmesidir. Sanat her daim muhaliftir. Diyalektik ve gelişimci bir yapı arz eder ki her daim iyiyi ve güzeli arayabilsin. Sanat güzeli bulduğunu kabullenmez, güzeli arar ve bu arayış bir ebediyet döngüsü içinde cereyan eder. Bu ebedi döngünün yalnızca küçük bir halkasıdır *Atina Okulu*. Düşüncenin ve toplumsal bilinçaltının nasıl resmedilebileceğinin çok önemli bir göstergesidir bu büyük yapıt (<https://tahmisdergi.wordpress.com/2012/05/03/bir-sanat-eseri-atina-okulu/>).

2.1.2.2. Bir Arkadaşıyla Kendi Portresi, 1518-19

Bu çift portrede sanatçı, kimliği net bilinmeyen fakat *Polidoro da Caravaggio* veya *Giovanni Battista Branconio* olduğu tahmin edilen bir adamın arkasında ayakta durmakta ve elleri onun omzunun üzerinde samimi bir şekilde dinlenmektedir. Raffaello ağır bir initiba ile resmin dışına bakmaktadır. Arkadaşının jesti doğrudan Raffaello'ya yönelik olup, sanki Raffaello onu bir şeyden görüyormuş gibi resmedilmiştir. Dışarıdan bakıldığı zaman renk tonlamaları ve tutumları aynı olan bu iki görselde farklı bir hava izlenmektedir. Arkadaşının arkadan Raffaello'nun omzuna dokunuşu, resme güven

verici bir anlam katmaktadır (Lochman, Lopez, Hutson, 2011, s. 13), (http://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Arkada%C5%9F%C4%B1_ile_Kendi_Portresi_%28Rafael%29).

Raffaello'nun tüm sanatındaki hızlı gelişmeler, onun Rönesans döneminde etkili olan, her açıdan fark yaratan ve kalıcılığını koruyan kendi portrelerini hayatı boyunca etkilemiştir. Onun son ve belki de en mükemmel eseri olan *Bir Arkadaşıyla Kendi Portresi*, koyu ve monokromatik tonlarla, ışık ve gölgenin güçlü ayarlamalarıyla baskın bir hal almıştır. Yalın bir şekilde kendini ve arkadaşını örten beyaz ketenin üzerine siyah, ipek kıyafeti dikkat çekmektedir (Hall, 2005, s. 130).



Resim 19. Raffaello Sanzio, Bir Arkadaşıyla Kendi Portresi, 1518-19. Tual Üzerine Yağlıboya, 99x83cm. Louvre Müzesi, Paris/Fransa

Aksiyon ve drama, portre üzerinde tanıtılmış ve spesifik veya direkt olarak çerçevenin diğer tarafındaki seyirciye aktarılmıştır. Raffaello'nun önünde oturan arkadaşı *teatrik* (tiyatro havasında) bir şekilde *contrapposto* (denge) denilen asimetrik

havada yansıtılmış görünmektedir. Onun sol eliyle omzuna dokunması aynı hava içerisinde birden çok duygu olarak yorumlanabilmektedir. Belki de arkadaşı bile olmayan bir figürle bağından söz edilebilir veya resmin güveni, eşitliği, barışı simgelediği söylenebilir (Hall, 2005, s. 130).

2.1.3. Peter Paul Rubens ve Modellerine Bakış

2.1.3.1. Isabella Brant ile Kendi Portresi (1609)

Rubens, 1609 yılında Anvers'te hümanist bir hukukçunun kızı olan Isabella Brant adında bir kadınla evlenmiştir. Aynı yıl yaptığı ve kendisini eşiyile birlikte gösteren resim, bu temada ele alınmış yapıtların en öne çıkanlarından. *Arşidük Albert*'in saray ressamı olması ve meşhur atölyesini tesis etmesi de aynı seneye tekabül etmektedir (Altuna, 1959, s. 132), (http://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/08artist.html).



Resim 20. Peter Paul Rubens, Isabella Brant ile Kendi Portresi, 1609. Tuval Üzerine Yağlıboya, 178x136.5cm. Alte Pinakothek Müzesi, Münih/Almanya

1609 yılında, evlenmelerinden hemen sonra yapılan bu tabloda kişiler tek başına tabloyu doldurabilecek orandadırlar ve kompozisyonun ön planına konumlandırılmışlardır. Hareket ögesi son derece hafifletilmiştir. İkisi de oval bir bütün halinde bir araya gelmiştir. *Isabella* huzurlu bir şekilde çimenlerin üzerine oturmuştur. Şapkası, Rubens'in kılıç tutan elinin hizasındadır. Vücudunun bir kısmı fona yansıyan ressamın, tahta bir iskemlenin üzerine ve biraz yükseğe yerleştiği, izleyici ile yüz yüze olduğu görülmektedir (Hofstede, 1963, s. 2).

El ele tutuşup poz veren çift; aşkı, cömertliği ve bağlılığı yansıtmaktadır. Rubens kendini rahat, zarif, mert ve kibarca ayak ayak üstüne atmış bir biçimde yorumlamıştır. Karısı yükseğinde kalmış, düşünceli bir biçimde bakmakta iken dünyasından gayet huzurlu görünmektedir. Brokar bir korse ve koyu kırmızı bir etek giymiştir. Boynunu saran bir platika ve kafasında florentin şapkası bulunmaktadır. Etraflarında uçan çiçekler gibi birbirlerini tamamlamakta olan çiftler için yaşam eğlenceli görünmektedir

(<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2013/05/11/peter-paul-rubens-and-isabella-brant/>).

Münih, Alte Pinakothek'te bulunan eser, *Isabella Brant ile Kendi Portresi* olarak adlandırılmıştır. Rubens bu yapıtı ailesi ve kendi ruhsal dünyasını anlatmak amacıyla oluşturmuştur (http://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/08artist.html).

2.1.3.2. Karısı Helena Fourment ve Oğulları Frans ile Kendi Portresi (1635)

Bu portrede sanatçı ikinci karısıyla ve 5 çocuğundan biriyle aşk bahçesinde gezinti halindedir. Helena'nın kocası ve çocuğuna karşı tutumunu gösteren en önemli ev hallerinden bir kesittir. Kocası ve oğlunun el hareketleri, jest ve mimikleri ile bakışları aile bağlarının güçlülüğünü ve ortada bulunan bir adanmışlığı gözler önüne sermektedir (<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437532?=&imgno=0&tabname=label>). Resimde, sağ arka planda çeşme ile birlikte, sol arka planda doğurganlığı sembolize eden kadın heykeli görülmektedir.

Peter Paul Rubens, *Paris'in Yargısı* isimli eser dizisinde de model olarak eşi Helena Fourment'i kullanmıştır. Önder Şenyapılı bu konuyu şöyle aktarmaktadır:

“Kimi kaynaklar yarışmayı kazanan ve güzeller güzeli olarak seçilen (her iki Paris'in Yargısı resminde de ortadaki) Aphrodite'i için Rubens'in eşi Helena Fourment'i model olarak kullandığını öne sürmektedir. Bizce, Paris'in yargısına boyun eğmeyi benimseyerek yarışmaya katılan her üç güzel için de Rubens eşini model olarak kullanmıştır.” (Şenyapılı, 2003, s. 35).



Resim 21. Peter Paul Rubens, Karısı Helena Fourment ve Oğulları Frans ile Kendi Portresi, 1635. Ahşap Üzerine Yağlıboya, 203.8x158.1cm. Metropolitan Sanat Müzesi, New York/ABD

Rubens, İlk karısı Isabella Brant'ı 1626'da yitirdikten sonraki dört yıl içerisinde kendisini diplomatik görevler için İngiltere ve İspanya'da bulmuştur. 6 Aralık 1630'da 53 yaşındayken eski sanat arkadaşı *Daniel Fourment*'in 7 çocuğundan en küçüğü olan 18 yaşındaki Helena Fourment ile evlenmiştir. Rubens'in ilk karısının kız kardeşi de (Clara) Helena'nın erkek kardeşiyle evlenmiştir. Rubens'in 1630'lardan beri mutluluk ve ilham perisi olan güzel karısı Helena ile 5 çocuğu olmuştur. En küçükleri *Constantina*, Rubens 30 Mayıs 1640'da öldükten 8 ay sonra doğmuştur. İlk çocuk *Clara Joanna*, 18 Aralık 1632'de vaftiz edilmiş ve ondan sonra *Frans*, 12 Haziran 1633'de vaftiz edilmiştir. *Isabella Helena* 3 Mayıs 1635'te, *Peter Paul* ise 1 Mart 1637'de vaftiz edilmiştir. Çoğu sanatçı esere bakarak çocuğun ilk çocuk olduğunu söylemişlerdir ama vaftiz tarihi ve doğum tarihlerine bakıldığında çocuğun *Frans* olduğu ortaya çıkmaktadır. İddia edilen bir başka şey ise çocuğun kız olduğudur ama yine bakıldığında

çocuğun erkek kıyafeti giydiği görülmektedir. Rubens'in çoğu kişisel portresi hayat doludur. Canlı ve neşe veren hava yaratmaktadır. Burada bakıldığı zaman aslında konu hem anne hem eş olarak Helena ve onun kocasına bahşettiği oğludur. Bu sıcak ortam Rubens'in eserini hayat dolu ve canlı tutmaktadır (<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437532?=&imgno=0&tabname=object-information>).

Yapıt 1884'e kadar Blenheim Sarayı'nda aile koltuğunda yer almıştır. Daha sonra Baron *Alphonse de Rothschild*'e Paris'te satılmıştır. *Rothschild*'in 1975'te ölümüyle birlikte eser Roths ailesine miras kalmıştır. 1978'de mirası Bay ve Bayan *Charles Wrightsman* geri almış ve 1981'de Metropolitan Müzesi'ne hediye etmişlerdir. Bu hediyeleri Avrupa'daki Rubens eserleri arasında çıtayı yükseltmiş ve mükemmel bir şekilde yer almıştır (<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437532?=&imgno=0&tabname=object-information>).

2.1.4. Anthony Van Dyck ve Modellerine Bakış

2.1.4.1. Aile Portresi, 1621

Rubens'in en başarılı öğrencilerinden biri olan Anthony Van Dyck (1599-1641), ustasının sanatını en iyi öğrenenlerden biri olmuş ve 1632 yılında 1. Charles'in saray ressamı olarak "Sir" ünvanını almıştır. Barok üslubun da önemli temsilcilerinden olan Van Dyck, kendisini eşi ve çocuğu ile birlikte gösterdiği eserine *Aile Portresi* adını vermiştir. Bu resmini yaparken Rubens'in aile resimlerinde kullandığı tekniği ve yerleştirmeyi örnek almıştır (Şenyapılı, 2003, s. 38).



Resim 22. Anthony Van Dyck, Aile Portresi, (1621). Tuval Üzerine Yağlıboya, 113,5x93,5 cm. Hermitage Müzesi, St. Petersburg/Rusya

Ünlü Flaman ressam Anthony Van Dyck'in en önemli eserlerinden sayılan bu yapıtta; eşinin kucağına oturmuş kendi kızı ile görülen Van Dyck, aile arasındaki yakınlığın, anlaşmanın ve güvenin izlerini gözler önüne sermektedir. Pembe yüzlü kadının ferah, konuksever bakışları kendi liyakat duygusunu yansıtmaktadır. Van Dyck'in erken dönem portreleri statik pozlar ve basit kompozisyonlardan ibarettir. Bu yönüyle Flaman portre ulusal gelenekleriyle güçlü bir bağlantı kurmaktadır (<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48241/?lng=tr>).

2.1.5. Rembrandt Van Rijn ve Modeline Bakış

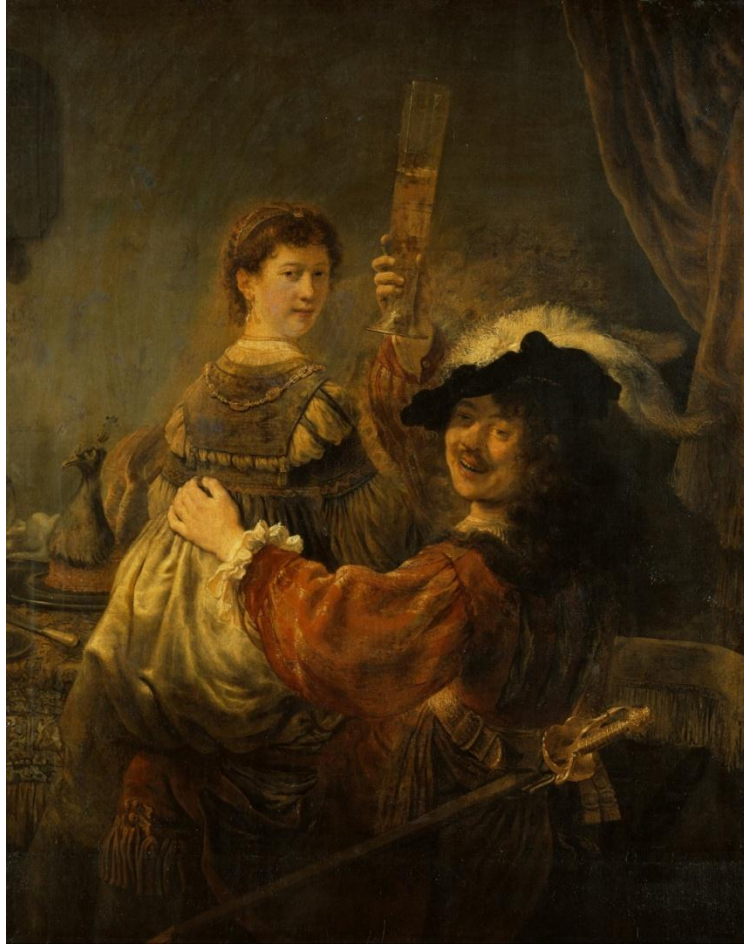
2.1.5.1. Tavernadaki Savurgan Genç, 1635

Rembrandt bütün hayatı boyunca farklı zamanlarda, değişik pozlar, giysiler ve saç şekilleri türeterek aile üyelerinin resimlerini yapmıştır. Bir ressamın eşine adadığı gelmiş geçmiş en duygulu resim dizisi olarak görülebilecek, karısı *Saskia*'yı tasvir ettiği resim dizisinden önce ve sonra yakınlarının modellik yaptığı sayısız resim yapmıştır. *Saskia*'ya ait portreler ve gravürler ilk yılların coşkusundan, dramatik sonuna kadar evliliklerinin hikayesini anlatmaktadır (Zuffi, 2000, s. 30).

Rembrandt'ın resimleri incelendiğinde ilk portrelerinde kendini güvenli, başarılı ve keyifli biri olarak yansıttığı izlenmektedir. Söz konusu resim bu düşüncüyü doğrulamaktadır. *Saskia* ile kendisini gösterdiği bu resimde renkli, hareketli ve keyifli tavırlar görülmektedir. Fakat sonraki portrelerinde bunaltı ve keder egemendir. Bu halin sebebi olarak ise kaybettiği maddi ve manevi değerler gösterilebilir.

Sanatçı, resimlerinin bir kısmında tarihsel kişiliklere de göndermelerde bulunmuştur. Bu resimleri işlerken model olarak aile üyelerini kullanmıştır. Michael Bockemühl bu konuyla ilgili şunları söylemiştir:

“Rembrandt'ın, portrelerini bir olayın akışıyla bağlantılandığı başka yolları da vardı. O, kimi zaman portresinin konusuna “tarihsel resim” rolü biçirdi. Amsterdam'daki Ermiş Luka Loncası'na çoktan üye olan ve çalışma yaşamının doruğuna yönelen genç sanatçı, iki yıl sonra, drahomasını har vurup harman savurmakla suçlanan karısını, açtığı iftira davasında savunurken, *Savurgan Oğul Tavernada* adını verdiği tabloda kendini kadifeler, brokalar, ipekler içinde; belinde kılıç, başında tüylü şapka, dizlerinde oturan *Saskia*'yla birlikte kadeh kaldırırken betimledi. Bundan hemen önce annesini Bilici Hanna olarak betimlemişti. Son yıllarında oğlu Titus ile gelinini, İshak ve Rebeka olarak canlandırdı. Rembrandt, son dönem yapıtlarındaysa Aristoteles, Homeros ve yaşlı Simeon gibi tarihsel figürleri resmine taşıdı.” (Bockemühl, 2007, s. 45).



Resim 23. Rembrandt Van Rijn, Taverna'daki Savurgan Genç, 1635. Tuval Üzerine Yağlıboya, 161x131cm. Eski Ustalar Resim Galerisi, Dresden/Almanya

1635 tarihli bu yapıt Dresden'deki Resim Galerisi'nde sergilenmektedir. Tam bir mutluluk tablosu olan resim, izleyiciye Rembrandt'ın evliliğinden aldığı hazzı göstermektedir. Ressam Saskia'yı kucağına oturtmuş ve izleyiciye kadeh kaldırmaktadır. Saskia'nın yüzünde, kocasının sıradan gülüşüne karşı utangaç bir ifade vardır. Bu sahne babasının servetini gereksiz eğlencelerde harcayan savurgan oğulun öyküsünün bir yorumu olarak da okunabilir. Bununla beraber resmin ifade ettiği samimi mutluluk, ressamın ahlak dersi vermek peşinde olmadığını işaretidir (Zuffi, 2000, s. 46).

Rembrandt, yaklaşık on yıl kadar büyük meblağlarda para kazanmıştır. Evinin eşyaları için birçoğunu harcamıştır. Rembrandt'ın gösterişe düşkün olduğu söylenmektedir ve Saskia'nın onun savurganlığını desteklediği de... Böylece kendini biraz da zengin ilişkilere itilmiş gibi hissetmiştir (Mannering, 1981, s. 38).

2.1.5.2. Saskia ile Kendi Portresi (Gravür), 1636

Rembrandt'ın Saskia ile olan diğer portresinde hem kendisi hem de karısı eski tarihsel biçimde giyinmiştir. Rembrandt 16. yüzyıla özgü tüylü beresini ve kürkle süslenmiş montunu şık bir bakış açısıyla giymiştir. Saskia da eski stil peçesini giymiştir. Bir Amsterdam beyefendisi olarak bu pozlar Rembrandt için olağan dışı değildir. İki figür de yarım bir şekilde resmedilmiş arka planda sadelikle birlikte masanın etrafında oturmaktadırlar. Rembrandt şapkasının siperi ile ağır, kendine güvenli duruşuyla resimde hakim durmaktadır. Saskia ise biraz çekingen bir vaziyette kocasının arkasında durmaktadır. Sanki eğlenceli bir şey yapıyorlarmış ve rahatsız edilmişler gibi bir görüntü vermektedirler (<https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/a/rembrandt-self-portrait-with-saskia>). Burada daha farklı, kasvetli bir hava da söz konusudur. *Rembrandt* ve *Saskia* belki de ailenin kötü kaderini düşünmektedir. Çiftin ilk üç çocuğu (bir erkek ve iki kız) iki aydan fazla hayata tutunamamıştır (Zuffi, 2000, s. 47).



Resim 24. Rembrandt van Rijn, Saskia ile Kendi Portresi, 1636. Gravür Baskı, 104x95cm. Fitzwilliam Müzesi, Cambridge/İngiltere

Boyamada, kabartmada, çizimde kendisinden öncekilere göre çok daha fazla portre resmetmiş olan Rembrandt, kendisini birçok rolde yansıtmıştır. Evlilik portresi

olarak da bilinen bu yapıtta 30 yaşındaki genç adam, masada karısı Saskia Van Uylenburg ile oturmaktadır. Rembrandt büyük ihtimalle Saskia ile onun kuzeni için çalışırken tanışmıştır (Saskia'nın kuzeni Amsterdam'da bir işyeri olan sanat tüccarıdır). Çift 1634 Haziran'ında evlenmiş ve 13 yıl evli kalmışlardır. Ta ki Saskia'nın henüz 30 yaşındayken zamansız ölümüne kadar. Bu yapıt Rembrandt'ın şu ana kadar kendisi ve Saskia'yla yaptığı tek kabartma olarak bilinmektedir. Rembrandt, bu kabartma tekniğin tarihte popülaritesini artıran tek kişi olarak da bilinmektedir. Kariyerinde 300'e yakın kabartmaya yer vermiştir. Bu eserlerin hepsinde ayrı ayrı özgünlük ve çeşitlilik egemendir (<https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/a/rembrandt-self-portrait-with-saskia>).

2.1.6. Diego Velazquez ve Modellerine Bakış

2.1.6.1. Las Meninas (Nedimeler) 1656

“Etkili bir grup portresi olan Las Meninas, İspanya Kralı ve Kraliçesinin kızı olan *Infanta Margarita*'yı nedimleri (Meninas) ile birlikte göstermektedir. İspanyol Kraliyet Sarayı ressamı olan Velazquez, bu tabloda kendisini öncelikli konuma yerleştirerek becerikli bir şekilde ressam ve modeli arasındaki geleneksel ilişkiyi tersine çevirmiş ve bunu yaparken de kral ve kraliçenin görüntüsünü arkada asılı duran aynadan yansıtarak vermiştir. Bu sadece Kraliyet çiftinin bir portresi olmayıp aynı zamanda çiftin kendi resimleri yapılırken de gördükleridir. Ressam Antonio Palomino'nun 1724 yılında yazdığı bilinen bir betimleme yardımıyla tablodaki hemen herkes tanınmaktadır. Merkezde duran *Infanta Margarita*, Kral IV. Philip ve eşi Avusturyalı Mariana'nın kızı olup kendisine iki nedime eşlik etmektedir. Sağda iki cüce, bir rahibe (*Infanta*'nın refakatçisi) ve bir gözetmen, solda ise Velazquez yer almaktadır. Arka planda, kapının girişinde, saray görevlisi, ön planda ise bir av köpeği görülmektedir.” (Graham-Dixon, 2010, s. 220).

Kral ve kraliçenin küçük kızları *Infanta Margarita*, iki nedime arasında durmaktadır. Nedimelerden biri ona içecek sunarken, diğeri kral çiftine doğru saygıyla eğilmektedir. Bu nedimler gibi, insanları eğlendirmeleri için tutulan iki cücenin de adları bilinmektedir (Gombrich, 1997, s. 408). En önde sağdaki İtalyan soytarı *Nicolasito Pertusato*, hemen yanındaki de saray gözdesi *Mari Barbola*'dır. Arkada ressama modellik eden iki kişinin görülmediğini, (en azından doğrudan görülmediğini)

bir aynada görüntülerinin yakalanabildiğini, bunların da Kral IV. *Philip* ve karısı *Mariana* olduğunu söylemek mümkündür (Phaidon, 2007, s. 793), (Cumming, 2008, s. 189).



Resim 25. Diego Velázquez, Nedimeler, 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 321x281 cm.
Prado Müzesi, Madrid/İspanya



Resim 26. Diego Velazquez, Nedimeler, 1656, Tuval Üzerine Yağlıboya, 321x281 cm. (Detay)

Velazquez yalnız asillerin değil, saray cücelerinin de resimlerini yapmıştır. Hakaret manasına geleceği için hiçbir acıma duygusuna yer vermemiş ve bu mutsuz insanları da krala karşı gösterdiği aynı saygılı, objektif bir yaklaşımla resmetmiştir. Velazquez resimleriyle, en büyük yargıcın önünde bile bütün insanların eşit olduğunu anlatmıştır. Şüphesiz bu erdemli bir tutumdur. Velazquez'in sanatına insancıl kıymetleri kazandıran, Rembrandt'ın yapıtlarında olduğu gibi, onda da soylu bir ruhun yansıdığına görülmesidir (Sanat Tarihi Ansiklopedisi, C-3. 1981, s. 539).

Kompozisyonun üzerinde dikkatlice durulmuş, değişik figürler ve değişik figür gruplaşmaları birbirini dengelemiştir. Çeşitli odak noktaları ve renk tonlarındaki zıtlıklar yardımıyla izleyicinin gözü tuval üzerinde sürekli hareket halindedir. İzleyici adeta odadaki hareketliliğe ortak olmaktadır. İki cüce ve onların önündeki köpek, üç kız figürü ile dengelenmiştir. Velazquez orta düzlükte solda, gözetmen ile rahibe sağda durmaktadır. Kraliyet çiftinin aynadaki yansıması ise kapıda duran saray görevlisi ile dengelenmektedir. Sağda, ön planda iki cüce yer almaktadır. Cücelerden ilkinin yüzü Infanta'nın yüzü ile yatay hizalanmıştır. Öteki cüce ise gölgededir ve ayağıyla Kral'ın av köpeğini itmektedir. Velazquez'in üzerindeki giyside Santiago Şövalyelerinin sembolü olan Kızılhaç görülmektedir. Bu şanı 1659 yılına, (ölümünden birkaç ay öncesine) kadar edinmemiştir. Söylenceye göre bunu kral sonradan eklemiştir; büyük ihtimalle Velazquez kendisi çizmiştir (Graham-Dixon, 2010, s. 220).

Velazquez, bu tablosunu cüretkar akıcılıkta fırça dokunuşlarıyla yapmıştır. Esere yakından bakıldığında fırça vuruşları anlaşılabilir bir biçimde birbirine karışmaktadır.

Fakat uzaktan bakıldığında parlak fırça darbeleri belirgin şekilleri gözler önüne sermektedir. Bu teknik, figürlere hareketlilik katmış ve hareket ediyorlarmış hissini vermiştir. Velazquez sahneyi sanki fotoğraf gibi dondurmuştur, ancak grubun hemen harekete geçebileceğini de hissettirmektedir. Velazquez sürahiye oval şeklini vermek için kırmızı karışımının rengini ve tonlarını belli belirsiz değiştirmiş, küçük, hızlı beyaz darbelerle sürahinin parlak yüzeyinden akseden ışığı yakalamıştır. İnfanta'nın elbisesinde türlü büyüklükte ve yoğunlukta karmaşık fırça vuruşları görülmektedir. Hafif dokunuşlar ile beyaz renk, düğmeleri; çizgisel darbeler de kıvrımları tasvir etmiştir. Dolgun sürülmüş, neredeyse kuru pigmentlerin kullanıldığı koyu boyalar ise kumaşa hareketlilik katmıştır (Graham-Dixon, 2010, s. 220).

Tüm zamanların en karmaşık eserlerinden biri olan *Nedimeler*, adeta klasik temsilin bir göstergesidir. Nitekim klasik temsil bu tabloda, kullandığı imgelerle, kendi kendine yönelttiği bakışlarla, görünürleştirdiği yüzlerle, kendisini doğuran jestlerle kendi kendini bütün unsurlarında temsil etmeye çalışmıştır. Goya, Manet, Picasso kadar değişiktir. Ama ilham verme açısından ve seyircide uyandırdığı izlenim açısından da çok önemlidir (Phaidon, 2007, s. 793).

2.1.7. Johannes Vermeer ve Modeline Bakış

2.1.7.1. Resim Alegorisi, 1666-68

Bu zengin ve karmaşık resim, birçok simge ve manayla bezelidir. Vermeer'in eşi tarafından Resim Sanatı (De Schilderkonst/The Art of Painting) olarak isimlendirilen resim her iki ismiyle de bilinmektedir. *De Schilderkonst* ismi önemlidir çünkü Vermeer'in resmin adı olarak elverişli gördüğünden farklı, bazı otoritelerin teklif ettiği bir isimdir. Resim Vermeer'in erken dönem alegorik çalışmalarına atıfta bulunmaktadır. Sanatçının Burgundian giysileriyle kişiselleştirdiği figürlerden kadın olan model, başında defne yapraklarından bir taç, kitap ve sağ elinde bir trompet ile görülmektedir (Vermeer, 2005, s. 72). Trompeti, ressamın ününün geniş kitlelere ulaşacağını ve tarihin bu anı kaydedeceğini gösterirken (Cumming, 2008, s. 214) kitap ise klasik Yunan tarihçisi olan Thucydides'in çalışmalarını temsil etmektedir. Resmin sol bölümünde yukarıdan sarkan halı, izleyicinin figürlerden ayrı, başka bir odada olduğunu ifade etmektedir. Resmin içine izleyici, siyah ve beyaz renkteki yer karolarıyla çekilmek istenmiştir. Arka duvarda, ülkenin İspanyollar tarafından işgal altında olduğu 1592

yılında *Nicolas Visscher* tarafından hazırlanmış bir Hollanda haritası görülmektedir. Haritada Flaman Cumhuriyeti ile İspanyolların işgali altındaki Katolik Flanders Ülkeleri bir çizgi ile ayrılmış olarak resimlenmiş, pirinç şamdan ise Avrupa'nın kuzeyindeki Birleşik Eyaletler Birliği arasından yeni kovulan İspanyol Habsburg Evini temsil eden iki başlı kartalı simgelemek üzere resme yerleştirilmiştir. Şamdan üzerinde hiç mum olmaması, Vermeer'in imparatorluğun güç kaybı hakkındaki düşüncelerini simgelemektedir. Masa üzerine bir ölü maskesi yerleştirilmiştir: Uzmanların görüşü, bu maskenin Deftli Prinsengof'tan tahtı alan *Orange Willem* olduğu yönündedir (Vermeer, 2005, s. 72). Bir başka anlamda da gelişi güzel bırakılmış bir stüdyo malzemesi gibi duran maske, resim sanatının bir işlevi olan taklit etmeyi sembolize etmektedir. Birçok 17. yüzyıl Hollandalı sanatçıların ana hedefi, gerçeğin inandırıcı bir taklidini resmetmektir (Graham-Dixon, 2010, s. 239).

Vermeer tablosunu öylesine sunmuştur ki izleyici adeta, Yunan mitolojisindeki tarih perisi *Clio* giysilerine bürünmüş modelin resmini yapmakta olan sanatçıyı görmek için perdenin kenarını kaldırmıştır. Ressamın kendisi arkadan görülmektedir. Üzerinde daha eski bir döneme ait çekici bir kostüm mevcuttur. Şövaledeki kişinin Vermeer'in kendisi olabileceği söylenmektedir ama kıyafetinin daha eski bir yüzyıldan olduğu bilinmektedir (Graham-Dixon, 2010, s. 239). Sanatçının bunu yapmaktaki amacının kendi dönemi ile büyük ustaların (Van Eyck, Van der Weyden) yaşadıkları dönemler arasında bir ilişki kurmak olduğunu söylemek mümkündür (Cumming, 2008, s. 215).



Resim 27. Johannes Vermeer , Sanatçının Stüdyosu (Resim Sanatı) , 1666-68, Tuval Üzerine Yağlıboya 120x100 cm. Sanat Tarihi Müzesi, Viyana/Avusturya

Vermeer'in konuyla ilgili ön çalışmaları veya çizimleri bulunmadığı için bu tablo sanatçının çalışma metoduna ışık tutmaktadır. Tuvalini açık renkte boyadıktan sonra kompozisyon öğelerini beyaz boya veya tebeşir kullanarak çizmiştir. mübalağalı perspektifteki unsurlar, yumuşak odak noktası ve akıcı ışıkla *kamera obscura* (karanlık oda) kullanıldığı izlenimini vermektedir. Perde ile yer döşemesinin yarattığı çapraz çizgiler seyirciyi kompozisyonun içine çekmektedir. Vermeer, perspektif için çizgisel nizamları kullanmıştır. Kavuşma noktasını bir iğne ile belirlemiş ve uzaklaşan paralel çizgileri de iğneye bağladığı tebeşirli iplikle işaretlemiştir (Graham-Dixon, 2010, s. 239).

Bu resim, Vermeer ölene kadar ressamın eşyaları arasında yer almış, ölümünün hemen ardından da kıymete binmiştir. Kayınvalidesi resimleri ailede tutmak gerektiğini savunmuş, ancak ressamın borçlarını ödemek üzere organize edilen açık artırmada çok uğraşmasına rağmen resmin satılmasına engel olamamıştır (Vermeer, 2006, s. 72).

2.1.8. Francisco Goya ve Modellerine Bakış

2.1.8.1. 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01

1800'lerin bahar ve yazında Madrid ve Aranjuez'de *Kral 4. Carlos*'un bu aile portresi resmedilmiştir. Kısa bir süre sonra Goya, ilk oda ressamı olarak adlandırılmıştır. Bu, ressamın karakterleri bireyselleştirmedeki ustalığını açıkça ortaya çıkarmaktadır (<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-family-of-carlos-iv/>). Goya, saray ressamıdır ama bu, onun kral ailesinin resimlerine alaycı bir yaklaşım sergilemesine engel olmamıştır. *İspanya Kralı 4. Carlos ve Ailesi* ile *Senora Sabasa Garcia ve Marquesa Della Salona* adlı yapıtları bu yaklaşıma örnek teşkil etmektedir (Ülkü, 1981, s. 586). Kraliyet ailesinden anlamsız bir büyülenme ve kendine güven yükselmektedir. Sanatçı burada gerçek olanla görülen arasında belirgin bir düzensizlik yaratmıştır. Sadece çocuklar kendilerini, yetişkinlerin düşüncesizliklerinden kurtarabilmişlerdir (Rapelli, 2001, s. 62).

Goya, Madrid'in ve Kral Carlos'un favori ressamı pozisyonundadır. Krala ait kusursuz bahçelerle çevrili sarayın odalarında birçok portre çizmiştir. Kralın yazlığında Goya, Carlos'un ondan bütün aileyi bir arada çizmesini istediği için on üç üyeli bu ailenin her bir bireyini gerçek ebatlarda çizmiştir (Ripley, 1956, s. 38).



Resim 28. Francisco Goya, 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01. Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x336 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya



Resim 29. Francisco Goya, 4. Carlos ve Ailesi, 1800-01. Tuval Üzerine Yağlıboya, 280x336 cm. Prado Müzesi, Madrid/İspanya. (Detay)

İspanyol ressam Francisco Goya tarafından 1800-1801 yılları arasında yapılan bu tablo için Sanatçı, kendine Velázquez'in *Nedimeler*'ini (Las Meninas) model almış ve kraliyet ailesini saf ve elverişli bir düzene yerleştirmiştir. *Nedimeler*'de olduğu gibi Goya'nın çalışmasında da kraliyet ailesi ressamı, atölyesinde ziyaret ederken

resmedilmiştir. Goya'yı tabloda izleyiciye dönük vaziyette görmekteyiz. Velazquez'de olduğu gibi Goya da kendisini tablonun yanında resmetmiştir. Öte yandan Velazquez'in resmindeki sıcaklık Goya'nın resminde görülmemektedir (http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi). Bu farklılığı ise *Gaisser* şöyle aktarmıştır:

"Yakında olmasından korkulan bunaltı" hakimdir. Bunun nedeni ise Goya tarafından izleyiciye sunulan kraliyet ailesinin halka karşı bir sahnedeymiş gibi yer tutmaları ve arka tarafta karanlıkta duran ressamın "Onlara bakın ve kendinizi yargılayın!" der gibi gülümsemesidir. Eleştirmen Théophile Gautier, bu yapıtı "köşebaşındaki fırıncı ve karısının piyangodan büyük ikramiyeyi kazanmalarından hemen sonra" olarak tanımlamıştır. Sanat otoritelerinin, Goya'nın patronları olan kral IV. Carlos ve eşi Parmalı Maria Luisa'nın bu denli küçük düşürücü bir resmi nasıl kabullenmiş olabileceklerini uzun yıllar tartıştığı bilinmektedir." (http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi)

Zaman geçtikçe Goya, gerçekçi çizimlerini büyük ebatlarda tuvallere yapmaya başlamıştır. Bu eserde, ortada altın ve gümüşlerle bezeli beyaz elbisesiyle kraliçe görülmektedir. Saçında mücevherden oluşan bir ok vardır. Solunda, elinden tuttuğu en küçük oğlu bulunmakta, sağında ise koruma gayesiyle elini omzuna koyduğu kızı görülmektedir. Ciddi, donuk kral göğsünde parıldayan metallere ve kahverengi yumuşak elbisesiyle ön kısımda durmaktadır. Solda kralın oğlu *Ferdinand* ile onun nişanlısı genç kadın görülmektedir. Prens ile prenses arasında beliren uzun burunlu göz alıcı yaşlı kadın ise kralın kız kardeşidir. Bütün o mücevherlerin parıltının ve kadifelerin arkasında şövalesiyle Goya bulunmaktadır. Koyu ceketiyle odanın sol köşesinin ucunda ürkütücü görünen sanatçı, gösterişli bir şekilde izleyiciye bakmaktadır. Bu resimde Goya, mütevazı bir şekilde kendisini, Kral 4. Carlos'un sarayının ilk ressamı olarak tanıtmaktadır (Ripley, 1956, s. 38).

2.1.9. Gustave Courbet ve Modellerine Bakış

2.1.9.1. Merhaba Bay Courbet, 1854

Gustave Courbet (1819-1877), Paris'te, 1855 yılında, bir barakada açmış olduğu sergisine *Gerçekçilik G. Courbet* adını vermiştir. Courbet'in Realizmi, sanatta bir inkılabın başlangıcı olmuştur. Tabiattan başka kimsenin öğrencisi olmayan Courbet'in kişiliği ve zekası, Caravaggio'nunkine benzemektedir. Courbet, güzelliğin tersine, gerçeği aramaktaydı. Bu resimde kendisini, sırtında resim malzemeleriyle kırdan dolaşırken resmetmiştir. Bir arkadaşı ve hamisi onu selamlamaktadır. Courbet tabloya, *Günaydın Bay Courbet!* adını vermiştir. Burada zarif duruşlar, akıcı çizgiler ve etkileyici renklerden hiçbirine rastlanmaz. Bir ressamın, kendini sanki bir serseri gibi ceketsiz tasvir etmesi, saygın ressamalara ve onları destekleyenlere bir hakaret gibi gelmiştir. Courbet'in uyandırmak istediği izlenim de aslında bundan ibarettir. Resimlerinin zamanın geçerli alışışlıklarına karşı bir isyan olmasını, kendini beğenmiş kentsoyluları sersere çevirmesini, ananevi kalıpların ustalıklı kullanımına karşı taviz vermeyen sanatsal samimiyetin değerini geri kazanmasını istemektedir. Courbet'in eserlerinin içtenlikli oluşu şüphesizdir. Courbet, 1854'te yazdığı bir mektupta şunları söylemiştir: “İlkelerimden kıl payı olsun sapmadan, vicdanıma bir an olsun yalan söylemeden, birisinin hoşuna gitmek veya kolay satabilmek için bir karış tuval olsun boyamadan, yalnızca kendi sanatımla yaşamımı kazanacağımı umut ediyorum.” (Gombrich, 1997, s. 511). Courbet'in kalıplaşmış tesirlere fırsat tanımaması ve dünyayı gördüğü gibi resmetme istikrarı, çoğu sanatçıyı, alışılmış metotlara karşı gelerek, yalnızca içlerinden gelen sanatsal sese kulak vermeye cesaretlendirmiştir (Gombrich, 1997, s. 511).



Resim 30. Gustave Courbet, Merhaba Bay Courbet, 1854. Tuval Üzerine Yağlıboya, 129x149cm. Fabre Müzesi, Montpellier/Fransa

Courbet, *The Meeting* veya *Bonjour Monsieur Courbet* isimli resminde kendini sağ tarafta resmetmiştir. Kendini resmetmesi sanatçının kendini nasıl düşündüğü veya nasıl görünmek istediği hakkında önemli ipuçları vermektedir. Courbet, o zamanlar kim olduğunu göstermiştir adeta. Resme yakından bakıldığında; köpeğin yanındaki yeşil ceketli adam çok iyi giyinmiştir. Onun yanındaki de kahverengi bir takım elbise giymiştir ama bakımlı görünmemektedir. Adı *Calas* olan bu kişi yanındaki adama hizmet etmektedir. Merkezde zengin bir adam hem kendi hizmetçisi olan Calas hem de köpeği ile çevrilidir. Yeşil giyinmiş adam *Alfred Bruyas*, bir bankacının oğlu olmasının yanında bir sanayicidir, Courbet'in patronlarından biridir ve aynı zamanda kendisi de ressamdır. Bruyas sağ eldivenini Courbet'e selam vermek için çıkarmış ama Courbet karşılık vermemiştir. Sanatçı ve patron Bruyas, Courbet'in topraklarında olduğu için masum olmayan bir buluşma gerçekleşmiştir. Bu eser, şehirdeki bir adamla kırdaki eser veren sanatçı diye konumlandırılmış olabilir. Bir taraf şehir stilini, diğer taraf ise kırsal kesimi yansıtmaktadır. Sanayi devrimi de bu eserde kendine yer bulabilmektedir. Sanayici bir eski patronun ve Courbet'in her ne kadar bıyıkları aynı gibi görünse de biri

doğayla değişik şekil almış diğeri de toplanmış ve bakımlıdır. Kısacası bu eser için Courbet'in her şeyden uzaklaşıp kendi yoluna gitmesi denilmektedir (<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-bonjour-monsieur-courbet>).

“Courbet, sırlarından bahsetmemiş olmasına rağmen, niyetinden söz etmiştir. Tek bir cümleyle; “Tüm milleti tutkuyla ve ilgiyle görmek benim tercihimdir. Bu benim gibi çizmeye başlayacak bir dünya” Courbet kendini modern resmin ressamı olarak yetiştirmiş ve bahsettiği tutkuyu yıllar sonra karakterize etmiştir.” (Lemoine, 2004, s. 84).

2.1.9.2. Sanatçının Stüdyosu, 1855

1855 tarihinde oluşturulan *Sanatçının Atölyesi: Gerçek Bir Alegori*, Courbet'in *yaşayan sanat* ile neyi amaçladığını örnekleyen en önemli eserleri arasındadır: “Resmin tam merkezinde sanatçı olarak ben, sağ tarafımda sanatçı ve bohem arkadaşlarım; sol tarafımda gündelik yaşamın öteki yüzü, insanlar sefalet, zenginlik, yoksulluk, istismar edenler ve edilenler bulunmakta” (Antmen, 2009, s. 13) diyen Courbet, tüm renkleri ve farklılıklarıyla yaşayan insanlığı gözler önüne sermiştir. Resimde, akademik geleneğine sırtını dönmüşçesine önündeki görüntüye dikkatini veren Courbet, 1850'li yıllarda Paris sokaklarında anbean karşılaşılabilecek kişileri resmetmiştir. Resmettiği arkadaşları arasında, Sosyalist Düşünür *Pierre-Joseph Proudhon* (1809-1865), Gerçekçilik akımının edebiyattaki önderlerinden *Jules Champfleury* (1820-1889) ile bu yıllarda yayımladığı cinsellik ve ölüm konulu şiirleriyle dikkatleri üzerinde toplayan, ayrıca modernleşme tecrübesini tüm derinliğiyle anlatmaya çalışan Fransız şair ve sanat eleştirmeni *Charles Baudelaire* (1821-1867) gibi enteresan kişiler de vardır. Gerçek bir alegori olan *Sanatçının Atölyesi*, 1850'li yıllarda Fransa'nın iktisadi, politik, sosyal ve kültürel özelliklerine ait bilgilerle doludur (Antmen, 2009, s. 13).



Resim 31. Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu. 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 361x598 cm.
Orsay Müzesi, Paris/Fransa



Resim 32. Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu. 1855, Tuval Üzerine Yağlıboya, 361x598 cm. (Detay)

Sanatçı tuvalin merkezinde hemen fark edilmektedir. Kafası arkaya yaslanmış ve tuhaf sakalları *Günaydın Bay Courbet* adlı eserindeki duruşu ile aynı resmedilmiştir. Burada o yaptığı manzaraya hayranlık duymuş ve merkezindeki üçlüden (eğer kedi de sayarsa dörtlüden) gayet memnun görünmektedir (<https://tr.khanacademy.org/>)

humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-the-artists-studio-a-real-allegory-summing-up-seven-years-of-my-artistic-and-moral-life). Sağ tarafa bakılırsa, sakallı ve kolayca tanınabilen sanat koleksiyoncusu *Alfred Bruyas*'ı görmek mümkündür. Onun hemen arkasında suratı izleyiciye dönük olan *Proudhon* görülebilmektedir. Eleştirmen *Champfleury* bir taburede oturmaktadır. Bu sırada *Baudelaire* de kitaba dalmış durumdadır. Ön taraftaki çift, sanatseverleri canlandırmakta olup pencerenin yanındaki iki aşık ise özgür aşkı temsil etmektedir. Günlük hayat tarafında bir tüccar, papaz, 3. Napolyon'a benzeyen bir avcı ve yoksulluğu sembolleyen dilenci bir kız görülmektedir. Resim ortasında çarmlıha gerilmiş halde görülen figür, Courbet'in reddettiği akademik sanatı sembolize ederken, ressamın arkasındaki kadın ise sanatçının fırçasına kılavuzluk eden çıplak gerçeği temsil etmektedir. Ayrıca akademik sanatı kınayan bir erkek modele ait olan gitar, şapka ve kamayı da görmek mümkündür. Bu geniş alegoride her bir figür farklı anlama sahiptir ve hepsinin ortasında iyiliksever figürlerle çevrelenmiş Courbet durmaktadır (http://www.museeorsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1%5BshowUid%5D=7146&no_cache=1), (Cumming, 2008, s. 301).

19. yüzyıl ortasında Gustave Courbet, Realizm adını verdiği akımla resimde yakın çağın başlangıcına öncülük etmiş, 1855 yılında Paris'te sergilenen bu tablo sanatçının kendi gerçeğine dönüşünün bir işareti sayılmıştır. Courbet bu resmin merkezinde kendisini betimlemiş, iki yanında da gruplar yer almıştır. Bu sanatçının kendisini eserine konu edişi, bir bakıma onun hürriyete yönelişidir. Courbet'in bu eserde şiddetli bir *ben* hissiyatını yansıttığı, bir *ben* sevisinin şiirini oluşturduğu söylenmektedir (Tansuğ, 2006, s. 229).

Gerçekçilik akımının resim sanatındaki öncülerinden Courbet, ressamların gerçek dünyada gördüklerini yansıtmadıklarını ve bunun kendileri için bir başarısızlık olduğunu düşünmüştür. Atölye düzensiz ve kirli olmasına rağmen tablodaki ressam düzenli bir peyzaj resmi yapmaktadır. Bu eser, Courbet'in hem gerçekçilikte hem de yok saydığı klasik üslupta başarılı olduğunun bir göstergesi niteliğindedir. Diego Velázquez'in Nedimeler (Las Meninas) isimli tablosundan ilham alınan bu yapıt, Edouard Manet'in bir erken dönem çalışması olan *Tuileries'de Müzik* adlı eserlerine de ilham kaynağı olmuştur (http://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n_St%C3%BCdyosu).

Courbet'in bu eseri 1855 yılının Dünya Fuarı'na kabul edilmemiştir. Courbet, fuarı protesto etmek için aynı eseri bağımsız *Gerçekçilik Pavyonu*'nda sergilemiştir ancak olumsuz eleştirilerin hedefi olmaktan kurtulamamıştır. 1920'lerde Louvre Müzesi'nin satın aldığı *Sanatçının Stüdyosu: Gerçek Bir Alegori*, bugün Orsay Müzesi'nde bulunmaktadır (Antmen, 2009, s. 16).

Paris Salonu tarafından 1855'te kabul edilmeyen bu eşsiz eseri sadece büyük romantik Eugene Delacroix anımsamış ve şöyle demiştir; "Onlar bizim zamanımızın en mükemmel eserlerinden birini reddetti." (Phaidon, 2007, s. 880).

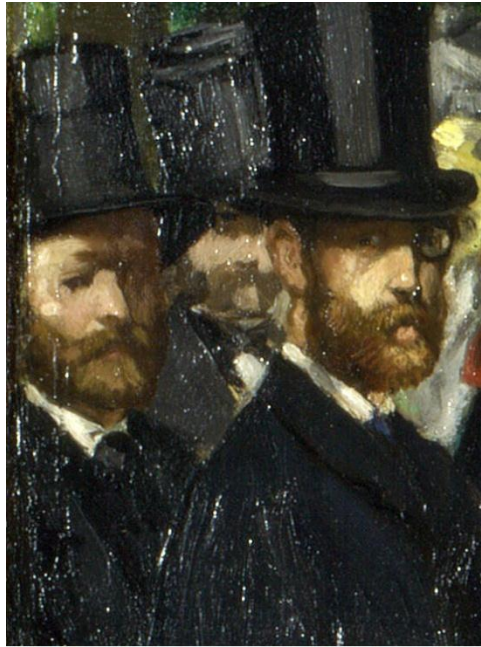
2.1.10. Edouard Manet ve Modellerine Bakış

2.1.10.1. Tuileries'de Müzik, 1862

Londra Ulusal Galeri'de sergilenen 1862 tarihli bu yapıt, Manet'in Frans Hals ve Diego Velázquez'den esinlenerek oluşturduğu bir çalışmadır. İlâveten sanatçının geri kalan kariyeri boyunca konu edeceği gündelik yaşam eğlencelerini de konu etmektedir. İlk kez Mart 1863'te koleksiyoncu *Louis Martinet*'in galerisinde sergilenen bu yapıt, kimi eleştirmenlere göre tamamlanmamıştır. Resmin havası, dönemin Tuileries Bahçeleri'nin neye benzediği hakkında fikir vermektedir (http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuileries%27de_M%C3%BCzik). Kimi kaynaklar da Manet'in bu kompozisyonunda kesinlikle Courbet'in adımlarını takip ettiğini belirtmektedir. Yine de Manet daha spontane çalışmış; ortamı detaylandırmamış, etrafında gelişen yaşamın bir görüntüsünü yakalamıştır adeta. Manet, Tuileries Bahçeleri'nde sistemli olarak verilen konserlerden birinde Parislileri resmetmiştir. Her zaman orada müzik yapan askeri orkestra çerçevenin dışında kalmıştır (Manet, 2011, s. 40).



Resim 33. Edouard Manet, Tuileries'de Müzik. (1862). Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x118cm. Londra Ulusal Galerisi, Londra/İngiltere



Resim 34. Edouard Manet, Tuileries'de Müzik. (1862). Tuval Üzerine Yağlıboya, 76x118cm. Londra Ulusal Galerisi, Londra/İngiltere. (Detay)

Tuileries Bahçeleri isimli bu resim, modern şehir yaşamını tasvir eden Manet'in ilk önemli eseri sayılabilir. Resim, Parislilerin yanında Manet'in arkadaşları ve ailesi ile kendi görüntüsünü de içermektedir. İzleyicinin gördüğü, ressamın da bizzat sadık bir

parçası olduğu cemiyet hayatından bir kesittir. Burada Manet kendi resminde, solda, atölye arkadaşı *Albert de Balleroy*'un yanında resmedilmiştir. İkisinin başları arasından eleştirilen *Champfleury* görünürken, sanatçının kardeşi *Eugene Manet* (1833-1892) de resimde yer almıştır. İzleyicilerin arasında Manet'in diğer arkadaşları da görülmektedir. Bunlar: Ressam *Henri Fantin-Latour* (1836-1904), Yazar *Charles Baudelaire* (1821-1867) ve *Zacharie Astruc*, Gazeteci *Aurelien Schol*, Müze Müfettişi *Baron Taylor* ve kısa süre sonra *La Belle Helene* (Güzel Helen) ve *La Vie Parisienne* (Paris Hayatı) operetleriyle ünlenecek olan Besteci *Jacques Offenbach* (1819-1880)'dır (Manet, 2011, s. 42), (<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>).

Şık ve moda giysileri içinde kadınlar sohbet etmektedir. Ön planda Manet'in arkadaşı Komutan *Lejosne*'nin eşi *Madam Lejosne* görülmektedir. Yakındaki şık, menekşe renkli şapkalı kadın yüksek ihtimalle *Madam Offenbach*'dır. Paris kalabalığının renkleri olan pembe, mavi, altın sarısı, siyah ve beyaz, sanatçının sıra dışı İspanyol ustalarına duyduğu hayranlığı yansıtmıştır. Manet'in *Tuileries Bahçeleri*'nde açık havada suluboya çalışmaları yaptığı söylenmiştir ama sanatçının ağaçlarının koyu renk yapraklarına bakıldığında böyle bir sürecin tesirlerini kestirmenin kolay olmadığını söylemek mümkündür (Manet, 2011, s. 44). Manet'in paleti ve üslubu, kendi araştırmalarıyla ters düşse bile, gelecekteki izlenimcilere ilham kaynağı olmuştur. Bu etapta Manet henüz, açık hava resmine karşı ilgisizdir ve doğrudan renk gözlemleriyle ilgilenmektedir. Manet, İspanyol tablolarının paletine müzelerde rastlamıştır. Renklerini güçlendirmiş ve fırça dokunuşlarını daha dışavurumcu hale getirmiştir. İlaveten, Manet, takipçisi olan gelecekteki izlenimcilerin yaşayan doğada aradıkları rengi keşfetmiştir (Manet, 2011, s. 46).

Yaşamı boyunca çok sayıda portre üretmiş olan Manet, hiçbir zaman sipariş üzerine portre yapmamıştır. Türe, kendi anne ve babasının portresini yaparak başlamış ve en yakın arkadaşlarını resmederek devam etmiştir (Manet, 2011, s. 150).

2.1.11. Edgar Degas ve Modeline Bakış

2.1.11.1. Evariste de Valernes ile Kendi Portresi, 1865

Sanatçının bu son çizdiği otoportresinde, 1850'lerde sıklıkla kendini model alan Degas'a onun kıdemlisi olan bir sanatçı eşlik etmiştir. (Evariste de Valernes) Degas muhtemelen onunla 1855'te tanışmıştır. Eyalet Bakanlıkları için resimler yaparak güçlkle geçinen az tanınan sanatçı, bu yaşlı adam, genç olanın hayatı boyunca yakın bir arkadaşı olmuştur. Onların yakınlığı şüphesiz bu ikili portreye ilham vermiştir. Arkadaşlıkları nadiren sanatsal akrabalıkları heveslendiren Degas, önemsiz geçmişlerinden büyük vasat sanatçılar yerine kibar olanı tercih etmiştir. Böylece o Delacroix tutkusunu paylaştığı cana yakın aristokrata değer verdiğiinden emindir. Bununla birlikte Valernes, *Zola* tarafından övülen gerçekçi sahnelerin ressamıdır ve *Duranty* 'nin de büyük bir hayranıdır (Tinterow and Loyrette, 2013, s. 370).

Degas'ın Valernes seçimini anlamak bir bakıma güçtür. Çünkü o dönemlerde bilindiği kadarıyla Degas'ın ilham aldığı, asla başarılmamış gösterişi ve samimiyetine rağmen az tanınan Valernes yerine *Manet*, *Tissot* veya *Stevens* eşliğinde kendisini göstermesi beklenmiştir. Köken itibari ile Vaucluse'den soylu bir ailenin oğlu olan Valernes, 1863'te aile mirasından yoksun, mücadele içinde olan bir ressamdır (Boggs, Druick, Loyrette vd. 1988, s. 112).

“Patronlarından biri olan Marquis de Castelbajac'ın dediğine göre: “O (Valernes), neredeyse çok yoksuldu. Bazı bakanlıklar tarafından verilen kopya yapma işiyle kıt kanaat geçinirdi. Onun durumu özellikle acılıydı çünkü gerçek sanatsal hırslara sahipti.” Yaklaşık 20 yıl sonra Valernes istifa edip Carpetras'tan emekli olduktan sonra geçmiş acılarını ve umutlarını pişmanlık acısıyla küçümsemiş ve Degas'ın onu çizdiği diğer bir portreye şu notu ilişirmiştir: “Hayattan bir çalışma olan benim portrem 1868'de Rue de Laval, Paris'te ünlü ve samimi arkadaşım Degas tarafından onun stüdyosunda çizilmiştir.” (Boggs, Druick, Loyrette vd. 1988 s. 112).



Resim 35. Edgar Degas, Evariste de Valernes ile Kendi Portresi, 1865. Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x89 cm. Orsay Müzesi, Paris/Fransa

Degas'ın 1865'te çizdiği bu çalışma ikili portrelerin Rönesans geleneğine uymaktadır. Eski bir format kullanmasına rağmen yine de sütunların ve kubbelerin ortaya çıktığı grilerin, siyahların, mavilerin, pembelerin mükemmel çeşitliliğinde hiyeroglif şehrini gösteren geniş bir stüdyo camıyla olağan nötr bir zemini değiştirerek yeni bir imaj yaratmaya çalışmıştır. Ingres'in kendi portrelerinde giydiği gibi, geleneksel kıyafetlerden vazgeçen Degas çoğu otoportresinde ve arkadaşlarını dahil ettiği portrelerinde yaptığı gibi sanatsal kostümleri dahil etmiştir. Aşırı sertlik ve gösterişin yerine burjuva yaşamının siyah üniformasını benimsemiştir (Armstrong, 2003, s. 233).

İkili portre formülünü benimsemeye Degas kendine Rönesans geleneğinde yer edinmiştir. Bu özel çalışma o dönemlerde Louvre'da bulunan Raffaello'nun, *Raffaello*

ile *Bir Arkadaşı* adlı yapıtına bir öykünme niteliğindedir (Boggs, Druick, Loyrette vd. s. 112).

İki sanatçı, merkezde Valernes'in kalbinin bulunduğu ve sağ ve sol kenarlarda karşılaşan bir dairede çevrelenmiştir. Yaşlı adamın uyluğu ve Degas'ın başı ve arkadaşının şapkası zirvededir (Armstrong, 2003, s. 233).

“Yaşamının bu döneminde umursamaz ya da kendinden emin görünen Valernes'in yanına oturan genç sanatçının şaşkınlığı aşikardır. Bu resmi tamamladıktan yıllar sonra Corpentras'dan emekli olan Valernes'e yazdığı uzun bir mektupta Degas: “Sen daima aynı oldun eski dostum. Renklerin ve kıyafetlerin romantizmde hep ısrarcı oldun.” Demiştir. Valernes'in değişmeyen doğasına karşılık Degas, kendisini kararsız, tereddütlü, istemeyerek incitici ve haşın olarak tanımlamıştır: “Kendimi çok kötü yapılmış, donanımsız ve zayıf hissettim. Sanatsal hesaplarım çok kesin görünürken kendim dahil herkesi reddettim.” Demiştir (Tinterow and Loyrette, 2013, s. 370).

2.1.12. Pierre-Auguste Renoir ve Modeline Bakış

2.1.12.1. Bougival'de Dans, 1883

Renoir'in *Bougival'de Dans* (1883) adlı yapıtı Boston Sanat Müzesi için bir hazine niteliğindedir adeta. Dikkatli ve uzunca bakınca resmin tamamı bir kule gibi görünmektedir. Resmin ve sanat uyumunun kusursuz birleşimi gözler önüne serilmiştir. Açık havada, bir hasır şapka ve kırmızı kaput içinde çevrelenen memnun bir genç kadın ve kırmızı boru ile pembemsi bir topluluk ve aşağıda beyaz bir kombinezon dumanının içinde agresif, ateşli adam görülmektedir. Renoir ile dans eden kadın, sanatçı ve aynı zamanda model olan *Suzanne Valadon*'dur. Maurice Utrillo'ya annelik yaptığı söylense de bu durum Renoir tarafından doğrulanmamıştır. Resimdeki ortama bakıldığında, bu ortam sanki erotik ikiliye başka bir hava katmış ve yakınlaşmalarını artırmıştır (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/renoir-at-the-frick-go-see-dance-at-bougival>).

Paris'in dışındaki Seine'de Bougival kenar mahallesinin açık hava kafeleri, şehir sakinleri ve Empresyonist (izlenimci) ressamlar için bir eğlence noktasıdır. Önceleri

figür ressamı olan Renoir, eserlerinde zevk hissini artırmak için yoğun renk ve sulu fırça çalışmaları yapmıştır. Kadının kırmızı şapkasıyla çevrelenmiş yüzü hem izleyicinin hem de eşinin dikkatini çekmektedir (<http://www.mfa.org/collections/object/dance-at-bougival-32592>).



Resim 36. Pierre-Auguste Renoir, Bougival'de Dans, 1883. Tuval Üzerine Yağlıboya, 182x98cm. Güzel Sanatlar Müzesi, Boston/ABD

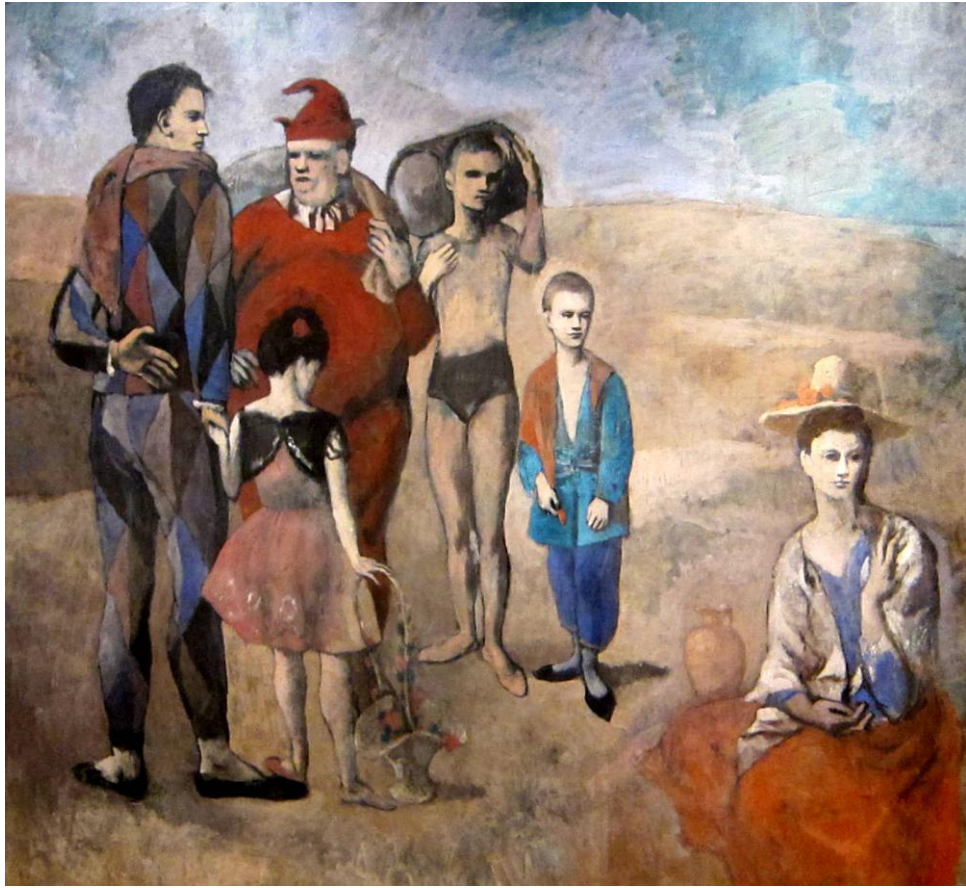
Renoir çoğunlukla insanları etkilemek için rahatsız olmamış ama genellikle portreler için incelik ve dekoratifliğin simgesi olan Barok dönemden beri kullanılan dikey fonksiyonu geliştirmek zorunda kalmıştır. Renoir bu metodu Modern Empresyonistlerin, modern yaşamın yaygın eğlence hayatı için istekli tutumuyla geliştirmiştir. Eserin eski tadını yitirdiği söylene de hala havalı ve taze durmaktadır. Dans sahneleri ile ilgili Renoir üç adet resim çalışması yapmıştır. Bougival'de Dans,

Renoir'ın diğer iki resmiyle çok alakalıdır. Aynı yılda, aynı yerden boyanmışlardır. Birisi *Şehirde Dans*, diğeri *Kırsalda Dans* olarak bilinmektedir. Arka plan Renoir'de her zaman olduğu gibi izleyicinin kendini keyifli hissetmesini sağlamaktadır. Böyle keyifli hissettirirken akla 'kim şeker kutularını sevmez?' sorusunu getirmiş ve izleyicinin, eserlerin her ayrıntısındaki keyfi hissetmesini sağlamıştır (<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/renoir-at-the-frick-go-see-dance-at-boulevard>).

2.1.13. Pablo Picasso ve Modellerine Bakış

2.1.13.1. Soytarılar Ailesi, 1905

1905'ten itibaren Picasso'nun dünyası aydınlanmış ve yaşam adeta kendini toparlamıştır. Her akşam akrobatların ve soytarıların onu büyülediği Medrano sirkine gitmiş ve onları model almıştır. Yapıt, gösteriden çok, tam deyişle onların günlük yaşamlarıyla alakalıdır. *Soytarılar* hemen hemen tüm sirk karakterlerini bir resimde toplamaktadır. Picasso'nun giriştiği büyük boyutlu tablolardan olup iki metrekareden fazla bir yüzeyi vardır. Tabloda *Mavi Dönem*de yitirdiği tüm renkleri tekrar yakalamıştır. *Soytarılar*'da yer alan karakterlerde, insanların gözündeki eğlendirici rolleriyle çelişen ciddi bir görünüm hakimdir. Bu dönemde yaptığı diğer resimlerde olduğu gibi bunda da grubun neyi temsil ettiği bilinmemekte ama soldaki soytarının (yani Picasso'nun) elini tutan ve elinde bir sepet çiçek olan küçük kızın varlığı ilgi çekicidir. Picasso'nun yitirdiği kız kardeşi *Concepcion*'la aynı yaşlarda olduğu sanılmaktadır. Şişman palyaçonun Picasso'nun arkadaşlarından *Guillaume Apollinaire*, oturan kadının da Picasso'nun sevgilisi *Fernande Olivier*'i temsil ettiği ileri sürülmektedir. Solda soytari kostümü giymiş figürün Picasso'nun kendisinin olduğu belirtildiği gibi, (Spence, 2001, s. 14) bunun, kesin olmamakla birlikte sanatçının pembe döneminin yoldaşı olan *Harlequin* olduğu da söylenmektedir (Bernadac ve Bouchet, 2008, s. 32).



Resim 37. Pablo Picasso, Soytarılar Ailesi (Akrobatlar), 1905. Tuval Üzerine Yağlıboya, 212.8x229.6cm. Chester Dale Koleksiyonu, Ulusal Sanat Galerisi, Washington,D.C/ABD

Bu akrobatlarla beraber Picasso resme başka nesnelere de eklemiştir. Kızın elinde sallanan bir sepet, palyaçonun omuzlarında çuval ve genç adamın sırtında bir davul vardır. Bunların arasındaki ilişki de gayet samimi bir hava içindedir. Kızın elini tutma eylemi birbirlerine bağlılıklarını göstermektedir. Burada Picasso bir hikaye anlatmamış bir durumu gözler önüne sermiştir. Ama resimde yine de soğuk bir atmosfer vardır. Bunun nedeni ise figürlerin kıyafetleri ve buldukları ortamdır. Sirk kıyafeti giymişlerdir ancak sirkte değildirler. Boş, sonsuz bir alanda durmaktadırlar. Bu boş alanda hiçbir izleyici yoktur. Bu akrobat ailesi resminde Picasso tekrar ideal klasik güzelliği gözler önüne sermektedir (Walter, 2000, s. 22).

Akrobatlar, 19. yüzyılın son eseri olarak adlandırılmıştır. Bir ruh hali resmidir ve sembolist sanatın son sahne üyelerindedir. Anlam taşıması veya bir durumu izah etmesi için yapılmamıştır. Bir yorumlama içermektedir. Literal ve biyografik olarak eserin içindeki kişinin sunduğu kadarıyla pozitif bir şekilde şaşırtan çok fazla banal bir şey

yoktur. Artistik ve biyografik yönleri tam anlamıyla desteklemesi için birçok kanıt vardır (Hilton, 1985, s. 58).

Bu resimlerle Picasso yeni hassas bir neslin gönüllerini fethetmiştir. Apollinaire ve birçoğu bu kalıcı hiçbir yeri olmayan göçmenlere karşı yakın bir ilişki hissetmiştir. Ünlü Alman Şair *Reiner Maria Rilke* bunlardan birisidir (Walter, 2000, s. 22). Tabloyu *Hertha Koenig*'in Münih'teki evinde gören R.M. Rilke, resmin gücünden öyle etkilenmiştir ki onu *Duino Ağutları* adlı eserinin beşincisine konu etmiştir (Artbook-Picasso, 2001, s.44). Bu tablo hakkında *Rilke*: “Kimler onlar, söyle bana; göçebeler, bizden daha firari olanlar.” demiştir (Bernadac ve Bouchet, 2008, s. 32). *John Berger* ise bu insanları şöyle ifade etmiştir:

“...artık umutsuz kurbanlar değildi bunlar. Kendilerine ait ustalıkları ve gelenekleri vardı. Cambaz ya da palyaço olmuşlardı; yaşama biçimleri de göçebelik ve bağımsızlık kazanmıştı. Bu insanların, modern Avrupa toplumunun üyeleri olmayı kabul edip etmeyecekleri oldukça kuşkuludur. Yarı aç yarı tok, yırtık pırtık giyinmiş olabilirler, ama mesafelerini ve kendilerine saygılarını korumuşlardır; ustalıklarındaki zerafet de, modern toplumda ele geçirilemeyecek bir ruh temizliğinin belirtisidir. Ancak doğaya olan yakın olma anlamında ilkeldirler. Hüzünlü olabilirler ama *meşrulaşmış* acılar hakkında hiçbir şey bilmemektedirler.” (Berger, 1999, s. 53-55).

Uzun süren bir değişim sürecinden sonra 1905 yılında biten ve 19. yüzyılın başyapıtlarından biri olan bu eser, halen Washington Ulusal Galeri’de bulunmaktadır (Artbook-Picasso, 2001, s. 44).

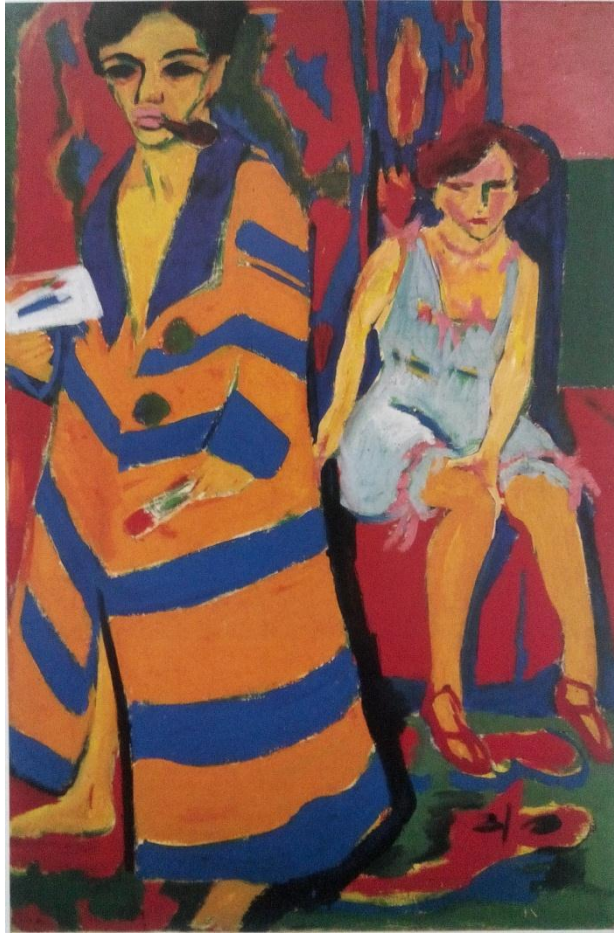
2.1.14. Ernst Ludwig Kirchner ve Modeline Bakış

2.1.14.1. Modelli Otoportre, 1907

Kirchner’in Model ile birlikte kendi portresi bu üslubun en incelmış durumunu yansıtmaktadır: Turuncu ile mavi, pembe ile yeşil gibi şiddetli renkler yan yana getirilmiş, bunların arasına modelin iç çamaşırlarının soluk firuzesi, kendi dudaklarının leylak rengi, her ikisinin yüzündeki yeşil çizgiler gibi karşıt renkler baştan savma bir şekilde yerleştirilmiştir. Her ne kadar bu resim her zamankinden daha büyük bir özenle

ve Matisse'nin etkisi altında yapılmışsa da; üzerinde itina ile değil de büyük bir enerji ile çalışıldığı, biçimleri ortaya çıkarmaktan çok, yüzeyleri kabaca doldurmak amacıyla boyandığı algısını oluşturmaktadır. Kirchner, kendisini elinde kalın bir fırçayla göstermektedir (Lynton, 1982, s. 37).

Ana renklerden oluşan cesur blokların kullanıldığı bu yapıtta ressam ve modeli izleyiciye doğru bakmaktadır. Resimde kullanılan modelin, Kirchner'in ömrünün sonuna kadar model olarak kullandığı *Erna Schilling* olduğu sanılmaktadır. Ressamın sabahlığındaki mavi ve turuncu çizgiler, fırçasındaki kırmızı boya ve yeşil düğmeler Kirchner'in ananevi zevklere meydan okuma niyetinin de birer göstergesidir (Graham-Dixon, 2010, s. 409).



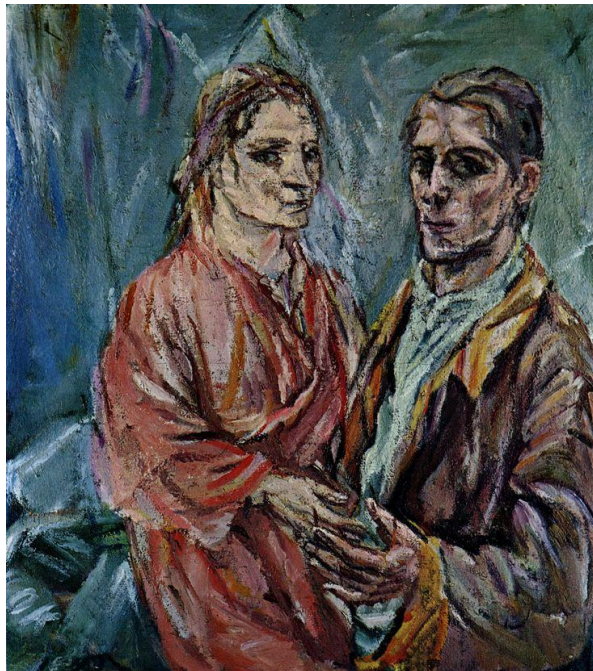
Resim 38. Ernst Ludwig Kirchner, Modelli Otoportre, 1907. Tuval Üzerine Yağlıboya, 150x100cm.
Hamburger Sanat Müzesi, Hamburg/Almanya

Sanatçının arkasında yatakta oturmuş metresi aslında onun ilham perisini ve hayatını sanatına adanmasının somutlaşmış halini temsil etmektedir. 1910'ların boya ve motiflerine rağmen yapıt özel bir tavır tutunmaktadır (Wolf, 2003, s. 16).

2.1.15. Oskar Kokoschka ve Modeline Bakış

2.1.15.1. Fırtına, 1913-14

Avusturyalı Ekspresyonist ressam Oskar Kokoschka (1886-1980) eşiyle tanışmadan önce besteci Gustav Mahler'in eski eşi Alma Mahler ile Viyana'da 1912-14 yılları arasında tanışmış ve büyük bir aşk yaşamıştır. Babası da sanatçı olan Alma, Viyana'nın en güzel kızlarından birisi olarak ün yapmıştır. Böyle bir kadınla Kokoschka'nın üç yıl süreyle yaşadığı aşk, Birinci Dünya Savaşı'nın başlamasıyla zorunlu olarak sona ermiştir. Bu birlikteliğin iyi sonuçlar doğurmayacağını öngören sanatçının yakınları, bu sona erişe hayli sevinmişlerdir (Şenyapılı, 2003, s. 28). Çünkü Kokoschka cephede süvari birlikleri ile mücadele ederken, onun açgözlü sevgilisi ona ilgisini kaybetmiş ve mimar Walter Gropius'a olan tutkusunu yeniden alevlendirmiştir (Bassie, 2008, s. 174).



Resim 39. Oskar Kokoschka, İkili Portre (Alma Mahler ve Kokoschka), (1912-13). Tuval Üzerine Yağlıboya, 52x45 cm. Özel Koleksiyon



Resim 40. Oskar Kokoschka, Fırtına, 1913-14. Tuval Üzerine Yağlıboya, 181x221 cm. Kunstmuseum, Basel/İsviçre

Oskar ile Alma arasındaki fırtınalı ilişkinin meyvesi sayılan resim *Fırtına/The Tempest* adını taşımaktadır. Tablonun Almanca adı *Die Windsbraut*'tur. Anlamı ise *Rüzgarın Gelini*'dir. Tabloda sanatçı ve özel kadını, yani Alma Mahler birlikte betimlenmiştir. Kokoschka, elbette, Alma'nın portrelerini ve kendisiyle birlikte başka resimlerini de yapmıştır fakat, *Fırtına* ya da *Rüzgarın Gelini* adlı tablonun sanatçının çektiği acıları görsel olarak çok iyi anlatan bir yapıt olduğu bilinmektedir. Bu tabloda tutkulu ilişkinin ve yüksek sosyetenin aynı anda Kokoschka'ya fazla geldiğinin, çifte darbe yerine geçtiğinin; aşk, nefret, esime, korku ve düş kırıklıklarının görselleştirilmiş olduğu savunulmaktadır. 20. Yüzyılın bellibaşlı *femme fatale* (Felakete neden olan kadın)'lerinden biri olarak benimsenmiş olan Alma Mahler, Gustav Mahler ile evlenmeden önce kompozisyon hocası besteci Alexander Zamlinsky'nin sevgilisi olmuştur. İkinci kocası, ünlü mimar Walter Gropius'dir. üçüncü kocası ise, şair Franz Welfel'dir. Ayrıca, rahip Johannes Hollnsteiner de sevgilileri arasındaki yerini almıştır. Alma Mahler'in yaşamını ve aşklarını konu edinen Alma Mahler adlı bir film de

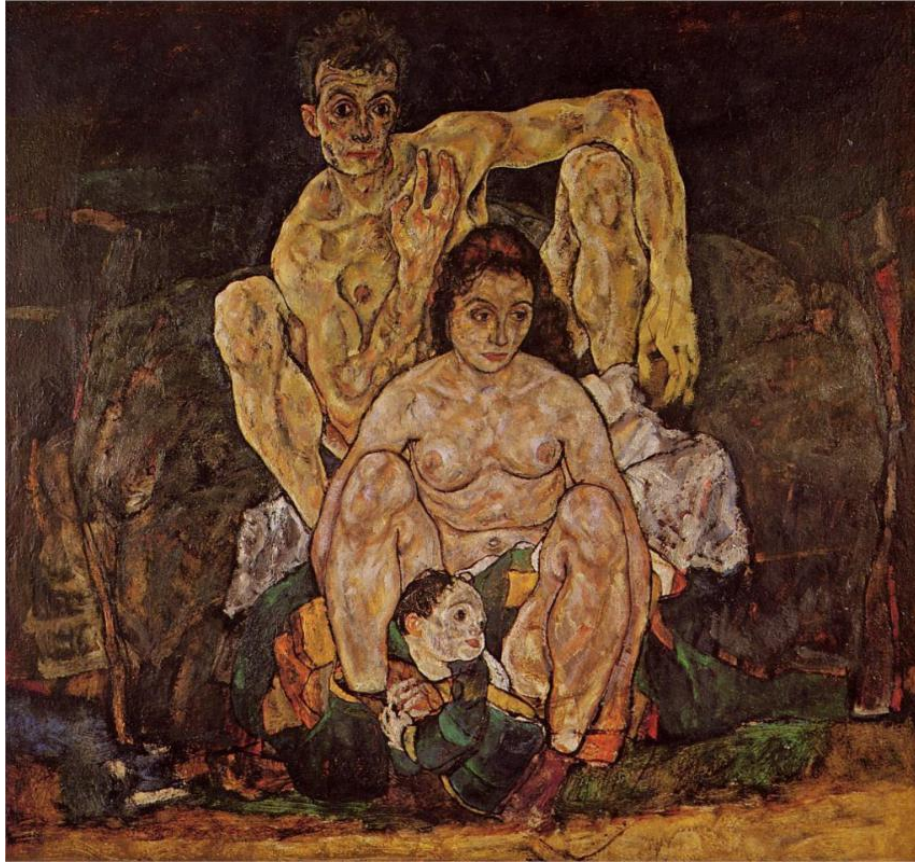
yapılmıştır. Çağdaşları, Alma'yı "4 sanatın dudu" diye lakaplandırmışlardır. Bu 4 sanat; sevgilileriyle kocalarının uğraş verdikleri sanat dalları olan müzik, resim, mimarlık ve edebiyattır (Şenyapılı, 2003, s. 28-29).

Oskar Kokoschka, 1913-14 tarihli bu resmini en büyük eseri olarak görmüş ve şöyle demiştir: "Benim en güçlü ve en büyük yapıtım, tüm Ekspresyonist çabalarımın bir başyapıtı." (Bassie, 2008, s. 174).

2.1.16. Egon Schiele ve Modellerine Bakış

2.1.16.1. Aile, 1918

Schiele'nin öldüğü zaman tam bitmemiş olmasına rağmen başlangıçta 'çömelen çift' olarak adlandırılan ve 1918 Mart sonuna kadar bu isimle gösterilen *Aile*, önemli ölçüde dengelenmiş ve birleştirilmiş bir çalışmadır ve Schiele'nin tipik bir devam eseridir. Çocuk bağımlılığı Schiele'nin oğlunun portresinin resmedilmesiyle duygulu bir biçimde işlenmiştir (Çocuk figüründe Schiele'nin yeğeni Toni'nin model alındığı da söylenmektedir). Baba, bir hayat alıcı ve verici görevindedir. Baba tarafından kullanılan bir anne ve etraftaki boşluğa süzülerek bakan bir çocuk izleyicide kederli bir gülümseme uyandırmaktadır. Anne ve çocuk, babanın arkada bulunması ile uyumlu olmuş ve hepsine eşit görsel önem verilmiştir. Yok denilecek kadar az küçültme kullanılmıştır. Her figür kendi resim boşluğuna sahiptir. Melankolik bir ayrılıkla arkadaki baba figürü karanlığa daha yakındır ama temel olarak diğer figürlerle bütünleşmiş bir haldedir. Ayrılığa son bir bakış gibi görünmektedir ama geçmiş yıllardaki korkusuzluk ve acı duygusunun azlığı dikkat çekmektedir (<http://www.egon-schiele.com/the-family.jsp>), (Kallir, 1994, s. 161).



Resim 41. Egon Schiele, Aile, 1918. Tuval Üzerine Yağlıboya, 152x162cm. Österreichische Galerie Belvedere, Viyana/Avusturya

Avusturyalı sanatçı Egon Schiele, eşi Edith Harms ile 1915'te evlenmiştir. Evlenmeden önceki modeli Wally Neuzil'i birçok kez çıplak resmettiği bilinmektedir. Eşi Edith'i ve oğlunu çıplak olarak betimlediği önemli yapıtlarından *Aile* tablosunu 1918'de yapmıştır. Aynı yılın 28 Ekim'inde İspanyol gribine yenik düşen eşi Edith Harms'ı kaybeden sanatçının, bundan üç gün sonra aynı hastalıktan kendisi de yaşama veda etmiştir (Şenyapılı, 2003, s. 25).

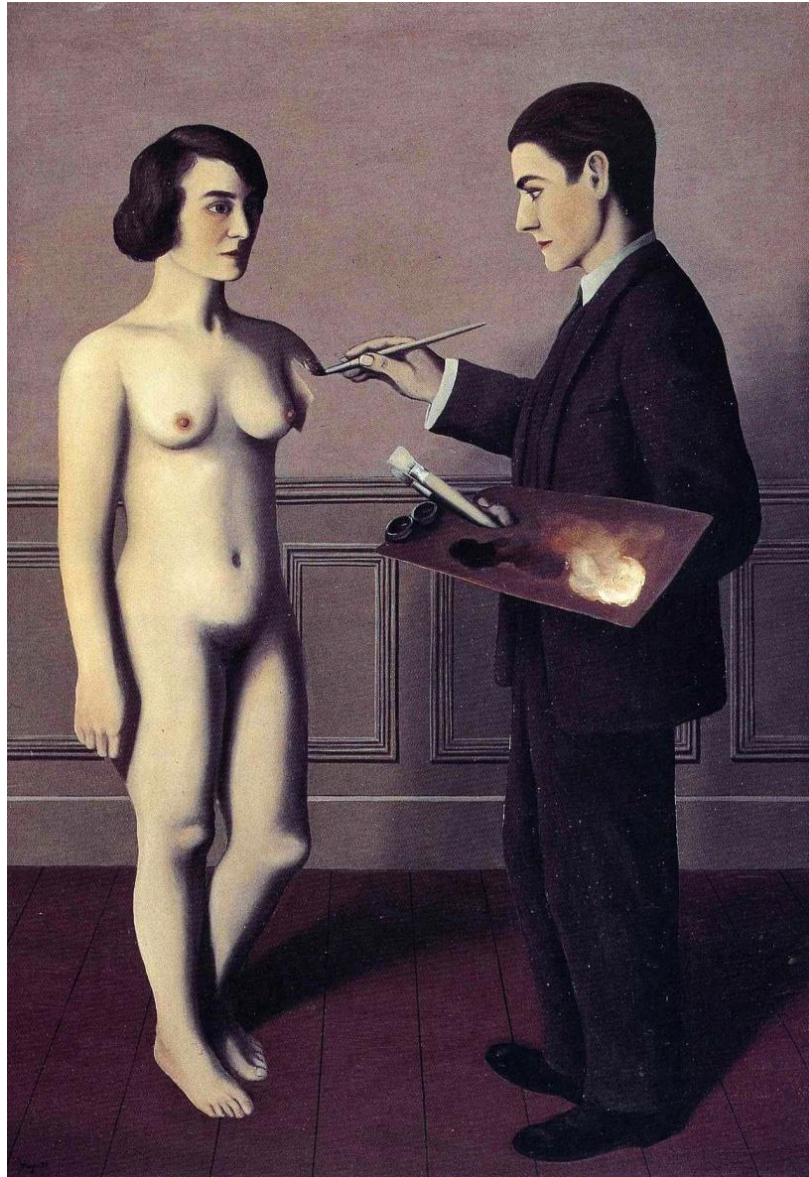
Resimde kullanılan modellerin kimlikleri hususunda aksi görüş bildiren Jane Kallir ise şu ifadeleri kullanmaktadır:

“1917-18 havasında bir vedaya geliş resmi de denilmektedir. Burada gerçek bir aile ilişkisi yoktur. Gerçek hayattan bir alıntı kesinlikle değildir. Kadın da burada zaten bir model değildir. Bu insanlarla ve yaşayış tarzlarıyla hiçbir ilgisi yoktur. Sadece baba figürü sanatçının kendisidir. Bunların yanı sıra kadın figürü semboliktir.” (Kallir, 1994, s. 161).

2.1.17. Rene Magritte ve Modeline Bakış

2.1.17.1. Olanaksıza Kalkışmak, 1928

Belçika'lı ressam *Rene Magritte* (1898-1967) Sürrealist/Gerçeküstücü akımın önde gelen isimlerindedir. Magritte görkemi seven bir ressam değildir. Tekniği daha sade, kompozisyonlardaki hayali unsurlar daha ölçülüdür. *Görüntü, gerçek ve kavram* arasındaki ilişkilere çok fazla kafa yordığı kesindir. Magritte'in amacı izleyiciyi şaşırtmaktan ziyade düşündürmektir. Bu yüzden ressam değil, bir felsefeci gibi yaklaşmıştır nesnelere ve görüntülere. *Hegel, Heidegger, Sartre ve Foucault*'dan metinler okumuş ve kendisini resimler aracılığıyla insanlarla iletişim kuran bir düşünür olarak tanımlamıştır. Düşünce dünyasına dalmasının asıl nedeni bilinmeyecektir lakin erken yaşta annesini kaybetmiş olmasını buna neden olarak göstermek mümkündür. Sanatçı intihar eden annesinin cesedini çıplak bir şekilde bir nehirde gördüğünde on üç yaşındadır. Bütün hayatı boyunca geçmişinden nefret etmesi, yaşadıklarını unutmaya engel olamamıştır. Bu konuyu çevresindeki dostları ve arkadaşlarına açmadığı gibi çok sevdiği eşi *Georgette*'ye de açmamıştır. Unutmanın olanaksız olduğunu bildiği halde, çaresiz, bunu istemeye ve düşünmeye devam etmiştir. Olanaksıza kalkışmak isimli eseri bu tutumunu göstermektedir izleyiciye. Oldukça sade bir resim olan bu eserde karanlık bir mekanda ayakta duran iki figür bulunmaktadır. Bir ressam çıplak bir kadını fırçasıyla vermeye çalışıp, olanaksızı denemektedir. Bütün görüntüler açıkça okunabildiği halde, tam olarak anlamı çözmek olanaksız görünmektedir. Erkek figürünün Magritte'nin kendisi olduğu bilinmektedir. Bunun yanı sıra kadın figürünün ressamın annesi olduğu söylenmektedir (Yılmaz, 2006, s. 146).



Resim 42. Rene Magritte, Olanaksıza Kalkışmak, (1928). Tuval Üzerine Yağlıboya, 116x81 cm. Toyota Municipal Sanat Müzesi, Toyota-Aichi/Japonya

Resmin oluşturulduğu tarihle aynı yıla tekabül eden, Rene Magritte'yi eşi Georgette ile gösteren söz konusu fotoğraf, resimde kullanılan kadın modelin Georgette olduğu kanısını güçlendirmektedir (Şenyapılı, 2003, s. 55).



Resim 43. Rene Magritte ve Georgette Berger'in stüdyoda çekilmiş fotoğrafı. (1928)

Rene Magritte, eşi Georgette Berger'e bir panayırda rastladığında, Georgette henüz on üç yaşındadır. Magritte'yi büyük ölçüde etkileyen genç bayan bir süre ortalıktan kaybolmuştur. Rene kızın izini yitirmiştir. 1920 yılında yeniden bulduğunda daha fazla vakit kaybetmeden evlenme teklifinde bulunmuştur. Rene ile Georgette 1921 yılında evlenmişler ve Rene ölünceye değin Georgette'ye sadık kalmıştır. Nihayetinde böylesine bağlı olduğu eşini tuvallerine yansıtmış, birçok resminde model olarak kullanmıştır (Şenyapılı, 2003, s. 57).

Magritte için resmin bir amaç değil, araç olduğunu ve bu resmi yaparken etkilendiği kişinin *Giorgio de Chirico* olabileceğini Mehmet Yılmaz şöyle açıklamıştır:

“Magritte, Giorgio de Chirico'nun olanaksızlık, yalnızlık ve sessizlikten mürekkep resimlerini gördükten sonra yaptı bu resmi. Cihirico'nun resimlerinin havasına çok yakın hissediyordu kendini. Belki de o sıralar, tam da onun resimlerindeki gibi bir dünya kurmuştu zihninde. Tabii, bunları biz yazıyoruz; ancak kuşku duymadığımız şey, geleneksel resim dilinin meramına tercüman olabileceğini fark etmesiydi. Böyle bir dilin, bir iletişim aracı olarak kendinden ziyade öncelikle başka bir şeye işaret ettiğinin bilincindeydi Magritte. Kısaca, ona göre resim, bir amaç değil, araçtı –hangi tür olursa olsun bir konuyu ya da düşüncüyü gösteren, parmak basan, anlatan bir araç.” (Yılmaz, 2006, s. 146).

2.1.18. Frida Kahlo ve Modeline Bakış

2.1.18.1. Dadım ve Ben, 1937

Frida, *Dadım ve Ben* adlı eserinde, kendini koyu tenli Kızılderili dadısının kollarında süt emen yetişkin başlı bir çocuk olarak resmetmiş ve bu resmi en iyi resimlerinden biri olarak değerlendirmiştir. Sözü geçen resim, Frida'nın Meksika kültürünün devamlılığına, Meksika'nın tarihi miraslarının her yeni kuşakla yeniden doğduğuna olan inancını ve Frida'nın olgun bir sanatçı olarak Kızılderili ataları tarafından beslenmeye devam ettiğini göstermektedir. Resimde kendi yaşamıyla ilgili duygu ve düşüncelerini, Kolombiya öncesi kültürün büyü ve ritüellere verdiği ehemmiyeti, değişen zamanı, kozmik ve biyolojik kuvvetlerin birbirleriyle bağlantılı çalıştığına dair düşüncesini ve doğurganlığa verdiği önemi sorgulayarak, kendini Kızılderili geçmişinin göğsüne reel manada yerleştirmiştir. Frida'nın iri vücutlu ve kahverengi tenli dadısı, Meksika'nın Kızılderili mirasının ve Meksika toprağının, bitkilerinin ve gökyüzünün somutlaşmış bir vaziyetidir. Adeta süt anneyi doyururcasına, geri plandaki büyük yaprağın içindeki süt beyazı damarlar tıka basa doludur. Dadısı, Frida'ya gökyüzünden düşen damlaların (yağmur) *Meryem'in sütü* olduğunu açıklamıştır. Kabarmış yaprak ve Meryem'in sütü, peygamber devesi ve kendini bitkilerin yapraklarıyla gizleyen ve başkalaşım geçirmekte olan tırtıl, Frida'nın doğal hayatın her yönünden birbiriyle ilişkili olduğuna ve o dünyaya kendisinin de yardımı olduğuna ilişkin inancının bir anlatımıdır (Herrera, 2003, s. 263).

Resim, Frida'nın yerel Hindistanlı isteksiz bir hemşire tarafından emzirildiğini gösteriyor. Öz annesi onu emziremez çünkü küçük kız kardeşi kendisinden 11 ay küçüktür. Ailesi de onu emzirmesi için bir süt anne bulur. Süt anne daha sonra kovulur. Frida ve süt annesinin arası soğuk ve mesafelidir. Sarılma veya kucaklama yoktur. Süt anne sanki emzirme egzersizi yapıyor gibidir. Süt anne başına eski Kolombiya'dan mezar maskesi takmıştır. Bunun nedeni daha sonra Frida'nın kendisini hatırlamasını istememesi olabilir. Bu resim Frida'nın öz annesinden ayrılmasını içermektedir. Sanatçı annesine karşı hiçbir yakınlık hissetmemiştir ve bu resimde kendisinin, isteksiz süt annesiyle bir bağlantısı yoktur. Süt anne sadece Frida'yı besliyor gibi görünmekte olup onu bir kurban adağı gibi sunmaktadır (<http://www.fridakahlo.org/my-nurse-and-i.jsp>).



Resim 44. Frida Kahlo, *Dadım ve Ben*, 1937. Metal Üzerine Yağlıboya, 30.5x37cm. Dolores Olmedo Müzesi, Mexico City/Meksika

Frida, ninesinin nasıl görüldüğünü anımsayamadığı için dadının yüzünü bir maske olarak resmettiğini söylemiştir. Ancak problem b

undan daha karmaşıktır. Çünkü Frida bu dadının kendinden emin, güven aşılayan ve ona tabi olması için ninni söyleyebilecek bir figür olmasını amaçlamıştır lakin dadının öyle huzur verici bir görüntüsü yoktur. Bomboş bakan gözleri olan ve korku saçan Teotihuacan maskesini andırmaktadır sanki. Cenazeyle ilişkili olan bu maske, kişide Meksika tarihinin merasimsel vahşet hissini uyandırır ve bugünü kuşatan, Frida'nın yaşamını tehdit eden geçmişi hatırlatır (Herrera, 2003, s. 264).

Frida, yaşamından memnun ve dadısının bağrına bastığı bir bebek gibi görünmemektedir. İzleyiciye fırlattığı etkileyici bakış, adeta *ilahi takdirle dolmuş* diye tarif ettiği sütle birlikte, kendi yazgısına dair korkunç bir bilgiyi de beraberinde getirmektedir. Bu acıklı kader duygusuna Hristiyan düşüncesi de egemen olabilir: Resim, Meryem'in İsa'yı emzirdiği "Meryem Ana Caritas" motifiyle ve bir Pieta ile bariz bir benzerlik içindedir. *Dadım ve Ben*'in bir başka kapsamı da olabilir. Korkutucu dadının seyrek bırakılmış siyah saçları ve kaşları birleşmiştir. Bu da onun bebeğin atası

ya da Frida'nın bir başka tarafı olduğunun belirtisidir. Aslında, bu eser, tıpkı sanatçının “Doğumum” adlı eserinde olduğu gibi ikili bir portre olabilir; Frida'nın bir tarafı, onun olgun benliğinin merkezi, bu ikilinin yaşam veren yanını alarak, diğer tarafını besleyip büyütmektedir (Herrera, 2003, s. 264).

“Bu eser Frida'nın belgelediği resim serilerinden biridir. Aynı zamanda kocası Diego Rivera'nın da desteklediği bir projedir. Frida bu eseri en güçlü eserlerinden biri olarak kabul etmiş ve şunları yazmıştır: “Meme uçlarından cennetten geliyormuş gibi süt akarken, süt annemin kollarındayım, yetişkin bir kadının suratıyla ve küçük bir kızın vücuduyla...” (<http://www.fridakahlo.org/my-nurse-and-i.jsp>).

SONUÇ

Resim sanatında bir tema olarak sanatçı ve modeli isimli bu araştırmada 16. ve 20. Yüzyıl batı resim sanatında modelleriyle birlikte kendilerini de resmeden öncü sanatçıların çalışmalarına yer verilmiştir.

Yapılan araştırmada, araştırmaya konu edilen eserlerin ortak özellikleri olarak ressam ve modelinin aynı eserde resmedilmiş oldukları görülmüştür. Sipariş üzerine yapılan bilhassa saray resimlerinde sanatçının kendisini dönemin önemli kişilerinin (papa, kral, soylu) yanında resmettiği saptanmıştır. Böylece kendisini sarayın ressamı olarak tanıtmış, kendisinin de en az onlar kadar önemli biri olduğunu vurgulamıştır. Din dışı yapılan resimlerde ise yine bir sanatçı olarak yapıtlarında görünme arzusunun öne çıktığı görülmüştür.

Belirtilen dönemler aralığında, kronolojik sıralamayla incelenen resimlerde kullanılan modellerin kimlikleri ve eserlerin oluşturulma amaçları ana bölümlerde açıklanmıştır. Söz konusu eserlerde dönemlere ve ekollere göre biçimsel anlamda farklılıklar görülse de konuların işlenme gayelerinin aşağı yukarı aynı olduğu sonucuna varılmış, bu resimlerin; İnsanlık, barış samimiyet ve aile kavramları üzerinde durduğu görülmüştür. Sanatçının “ben ve ailem”, “ben ve dostlarım” vurgusu yaparak kendisini, olması gerektiği topluluğun ve ortamın içerisinde gösterdiği izlenmiştir. Çünkü resimler keder ve mutluluk gibi zıt kavramları da yansıtsa, duygular ortak olduğu için sanatçı kendisini burada güvende hissetmektedir. Öte yandan kullanılan modeller sanatçının yakınları olduğu için bu resimlerde ücretli modellere yer olmadığı da netlik kazanmıştır.

Bu araştırmada bu türde resim üreten ressamların kendinden sonra gelen kuşaklarda nasıl bir etki oluşturduğu ya da modern ressamların, klasik resamlara ne derecede geri dönüş yapabildikleri de sorgulanmıştır. Bu bağlamda, Raffaello, *Atina Okulu* adlı freski yaparken Leonardo da Vinci'nin *Müneccim Kralların Tapınışı* adlı eserini örnek aldığı; Goya, Courbet ve Manet'in, renk kullanımında Rembrandt'ın

yolunu izleyen Velazquez'in *Nedimeler* adlı yapıtına öykündükleri görülmüştür. Öte yandan Manet, *Tuileries'de Müzik* isimli eserinde Courbet'i de takip etmiştir. Degas ise *Evariste de Valernes ile Kendi Portresi* isimli yapıtını oluştururken Raphael'in *Bir Arkadaşı ile Kendi Portresi* isimli eserinden esinlenmiştir. Anthony Van Dyck *Aile Portresi*'nde Rubens'in Isabella ile olan portresini örnek almıştır. *Modelli Otoportre* isimli eserinde de Kirchner'in, Matisse'nin renk kullanımından etkilendiği sonucuna varılmıştır.

KAYNAKLAR

- Altuna, Sadun (1959). *Büyük Ressamlar (Hayatları ve Eserleri)*. İstanbul: Hayat Kitapları.
- Antmen, Ahu (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Armstrong, Carol (2003). *Odd Man Out: Readings of the Work and Reputation of Edgar Degas*. Los Angeles: Getty Publications.
- Avril, Nicole (2005). *Yüzün Romanı*, İstanbul: Doğan Kitap.
- Bailey, Martin (1995). *Dürer*, London: Phaidon Press.
- Bassie, Ashley (2008). *Expressionism*, New York: Parkstone Press International.
- Battistini, Matilde (2001). *Art book Picasso*, çev. Cemal Kaan Emek. İstanbul: Dost Kitabevi Yayınları.
- Berger, John (1999). *Picasso'nun Başarısı ve Başarısızlığı*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Bernadac, Marie-Laure ve Paule du Bouchet (2008). *Picasso: Dahi ve Deli*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bockemühl, Michael (2007). *Rembrandt*. İstanbul: Taschen ve Remzi Kitabevi Ortak Yayını.
- Boggs, Jean S, Douglas W. Druick, Henri Loyrette, Michael Pantazzi and Gary Tinterow (1988). *Degas*. New York: The Metropolitan Museum of Art and National Gallery of Canada.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). Cilt-18. İstanbul: Milliyet Yayıncılık. S.9530.
- Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi. (1986). Cilt-14. İstanbul: Milliyet Yayıncılık. S.7501.
- Carr-Gomm, Sarah (2015). *Sanat: Sanatın Gizli Dili*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Cumming, Robert (2008). *Sanat (Görsel Rehberler)*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Debolini, Francesca (2006). *Artbook-Leonardo*. Ankara: Dost Kitabevi.

- Gombrich, E, H (1997). *Sanatın Öyküsü*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Graham-Dixon, Andrew (2010). *Sanat Atlası (Dünyanın En Kapsamlı Müze Kitabı)*. İstanbul: Boyut Yayıncılık.
- Hall, Marcia B (2005). *The Cambridge Companion to Raphael*. Cambridge: Cambridge University Publication.
- Herrera, Hayden (2003). *Frida*. Ankara: Bilgi Yayınevi.
- Hilton, Timothy (1985). *Picasso*. London: Thames & Hudson.
- Hofstede, Justus Muller (1963). *I Maestri Del Colore-Rubens*, Milano: Fratelli Fabri Publication.
- İskender, Kemal (1997), "Portre", *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi*, C-3. İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları, s. 1504.
- Kallir, Jane (1994). *Egon Schiele*. New York: Harry N. Abrams Publication.
- Kocabıyık, Ergun (2006). *Aynadaki Narkissos*. İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Lemoine, Serge (2004). *Paintings in the Musee d'Orsay*. London: Thames & Hudson.
- Lochman, Daniel T, Maritere Lopez and Lorna Hutson (2011). *Discourses and Representations of Friendship in Early Modern Europe, 1500–1700*, Cornwall: Ashgate Publication.
- Lynton, Norbert (1982). *Modern Sanatın Öyküsü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Manet (2011). (Çev. Esin Eşkinat). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mannering, Douglas (1981). *The art of Rembrandt*. London: Optimum Book.
- Nardini, Bruno (2011). *Leonardo da Vinci / Bir Ustanın Portresi*. İstanbul: Can Yayınları.
- Ormiston, Rosalind (2014). *Leonardo Da Vinci, 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri*. İstanbul: İş Bankası Kültür Yayınları.
- Özturan, Kutay (2004). *Artbook-Dürer*. Ankara: Dost Kitabevi.

- Phaidon. (2007). *30,000 Years of Art: The Story of Human Creativity Across Time and Space*. London: Phaidon Press.
- Rapelli, Paola (2001). *Goya (Artbook)*, Ankara: Dost Kitabevi.
- Ripley, Elizabeth (1956). *Goya: A Biography*. New York: Henry Z. Walck (Oxford University Publication).
- Sanat Tarihi Ansiklopedisi (1981). Cilt-3. İstanbul: Görsel Yayınlar.
- Shiner, Larry (2004). *Sanatın İcadı (Bir Kültür Tarihi)*, İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Spence, David (2001). *"Picasso" Resim Kurallarına İsyan*. Çev. Semih Aydın. İstanbul: Alkım Yayınevi.
- Şenyapılı, Önder (2003). *Ressamlar ve Kadınları*, Ankara: ODTÜ Geliştirme Vakfı Yayıncılık ve İletişim A.Ş. Yayınları.
- Tansuğ, Sezer (2006). *Resim Sanatının Tarihi*, İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Tinterow, Gary and Henri Loyrette (2013). *Origins of Impressionism*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- Turani, Adnan (2004). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Vermeer. (2006). İstanbul: Boyut Yayın Grubu.
- Walther, Ingo F (2000). *Picasso*. Köln: Taschen.
- Wolf, Norbert (2003). *Kirchner*, Köln: Taschen.
- Yılmaz, Mehmet (2006). *Modernizmden Postmodernizme Sanat*. Ankara: Ütopya Yayınevi
- Zuffi, Stefano. (2000). *Artbook-Rembrandt*. Ankara: Dost Kitabevi.

Tezler:

- Kal, Sevda (2006). *Otoportre*. Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anasanat Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Ankara
- Özkanlı, Ümit (2006). *Sanat ve Sanatçı Bağlamında Otoportre ve Portre*, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Resim Anabilim Dalı. Yüksek Lisans Tezi. Sakarya

İnternet Kaynakları:

- Boston Museum of Fine Arts Official Website. (2015). *Dance at Bougival*. <<http://www.mfa.org/collections/object/dance-at-bougival-32592>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Can, Emir ve Mehmet Panu (2012). *Bir Sanat Eseri: Atina Okulu*. Tahmis E-Dergi, 6. Sayı, Mayıs 2012, <<https://tahmisdergi.wordpress.com/2012/05/03/bir-sanat-eseri-atina-okulu/>>. (Erişim Tarihi: 04.03.2015)
- Harris, Beth and Steven Zucker (2015). *Courbet, Sanatçının Stüdyosu*. <<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-the-artists-studio-a-real-allegory-summing-up-seven-years-of-my-artistic-and-moral-life>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Harris, Beth and Steven Zucker (2015). *Courbet, Günaydın Mösyö Courbet*. <<https://tr.khanacademy.org/humanities/becoming-modern/avant-garde-france/realism/a/courbet-bonjour-monsieur-courbet>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Hermitage Museum Official Website (2015). *Van Dyck, Anthony, Family Portrait*. <<http://www.hermitagemuseum.org/wps/portal/hermitage/digital-collection/01.+Paintings/48241/?lng=tr>>. (Erişim Tarihi: 28.06.2015)
- Frida Kahlo Paintings, Biography, quotes. (2011). *My nurse and i*. <<http://www.fridakahlo.org/my-nurse-and-i.jsp>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- İskender, Kemal (2001) *Ressam ve Modeli*, Söyleşi. Koç Üniversitesi Anadolu Medeniyetleri Araştırma Merkezi, saat: 18.30 <<http://www.ykykultur.com.tr/etkinlik/ressam-ve-modeli>>. (Erişim Tarihi: 10.09.2012)
- National Gallery Official Website (2015). *Music in the Tuileries Gardens*. <<http://www.nationalgallery.org.uk/paintings/edouard-manet-music-in-the-tuileries-gardens>> (Erişim Tarihi: 11.04.2015)
- Metropolitan Museum of Art Official Website, (2015). *Rubens, His Wife Helena Fourment (1614–1673), and Their Son Frans (1633–1678)*. <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437532?=&imgno=0&tabname=label>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)

- Metropolitan Museum of Art Official Website, (2015). *Rubens, His Wife Helena Fourment (1614–1673), and Their Son Frans (1633–1678)*. <<http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437532?=&imgno=0&tabname=object-information>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Milliyet Sanat. (2012). '*Jan van Eyck buradaydı*': *Giovanni Arnolfini ve Eşinin Portresi*. <<http://www.milliyetsanat.com/haberler/plastik-sanatlar/-jan-van-eyck-buradaydi---giovanni-arnolfini-ve-esinin-portresi/214>>. (Erişim Tarihi: 05.02.2015)
- My Daily Art Display. (2011). *Feast of the Rose Garlands by Albrecht Dürer*. <<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2011/07/15/feast-of-the-rose-garlands-by-albrecht-durer/>> (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- My Daily Art Display. (2013). *Peter Paul Rubens and Isabella Brant* <<https://mydailyartdisplay.wordpress.com/2013/05/11/peter-paul-rubens-and-isabella-brant/>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Orsay Museum Official Website (2006). *Gustave Courbet, Sanatçının Stüdyosu*. <[http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1\[showUId\]=7146&no_cache=1](http://www.musee-orsay.fr/index.php?id=851&L=1&tx_commentaire_pi1[showUId]=7146&no_cache=1)>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Prado Museum Official Website (2015). *Goya, Family of Carlos 4*. <<https://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-family-of-carlos-iv/>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Schaller, Wendy (2015). *Rembrandt, Self-Portrait with Saskia*. <<https://www.khanacademy.org/humanities/monarchy-enlightenment/baroque-art1/holland/a/rembrandt-self-portrait-with-saskia>>. (Erişim Tarihi: 23.03.2015)
- Schjeldahl, Peter (2012). *Renoir at The Frick: Go See "Dance at Bougival"* <<http://www.newyorker.com/culture/culture-desk/renoir-at-the-frick-go-see-dance-at-bougival>>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- The Adoration of the Magi - by Leonardo Da Vinci. (2011). <<http://www.leonardodavinci.net/the-adoration-of-the-magi.jsp>>. (Erişim Tarihi: 21.03.2015)

- Uffizi Museum of Art Official Website (2015). *Leonardo da Vinci*. <<http://www.virtualuffizi.com/giovanni-ambrogio-de/%27-predis.html&sa=U&ei=Qp9OU4PYL8ShyAS44IHQBw&ved=0CE0QFjAI&usg=AFQjCNHxoVSHpq1K7Ip3uCaOqawMMdWteg/leonardo-da-vinci.html>>. (Erişim Tarihi: 21.03.2015)
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (2013). *Sanatçının Stüdyosu*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Sanat%C3%A7%C4%B1n%C4%B1n_St%C3%BCdyosu>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (2013). *Tuileries'de Müzik*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Tuileries%27de_M%C3%BCzik>. (Erişim Tarihi: 11.04.2015)
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (2014). *4. Carlos ve Ailesi*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/IV._Carlos_ve_Ailesi>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Vikipedi, Özgür Ansiklopedi. (2014). *Bir Arkadaşı ile Kendi Portresi, Raphael*. <http://tr.wikipedia.org/wiki/Bir_Arkada%C5%9F%C4%B1_ile_Kendi_Portresi_%28Rafael%29>. (Erişim Tarihi: 26.03.2015)
- Wikipedia, The Free Encyclopedia. (2015). *Adoration of the Magi (Leonardo)*. <http://en.wikipedia.org/wiki/Adoration_of_the_Magi_%28Leonardo%29> (Erişim Tarihi: 21.03.2015)
- Web Gallery of Art. (2015). *Feast of the Rose Garlands, Albrecht Dürer*. <http://www.wga.hu/html_m/d/durer/1/05/03rose.html>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)
- Web Gallery of Art. (2015). *The Artist and His First Wife, Isabella Brant, in the Honeysuckle Bower. Peter Paul Rubens*. <http://www.wga.hu/html_m/r/rubens/41portra/08artist.html>. (Erişim Tarihi: 09.02.2015)

ÖZ GEÇMİŞ

KİŞİSEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Fatih KÖŞKER

Uyruğu: Türkiye (TC)

Doğum Tarihi ve Yeri: 05 Mayıs 1987, Yahyalı/KAYSERİ

Medeni Durumu: Bekar

Tel: 0543 868 17 20

E-mail: fthkosker@gmail.com

EĞİTİM

Derece	Kurum	Mezuniyet Tarihi
Y. Lisans (Ders Dönemi)	ERÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü
Lisans	SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi/Resim Bölümü	2010
Lise	Yahyalı Yahyagazi Lisesi	2004

YABANCI DİL

İngilizce