

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**HANS HOLBEİN, REMBRANDT VE LUCİAN FREUD'DA PORTRE
BİLİNCİNİN ORTAKLIĞI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20136119 CİVAN AYDIN

Danışman:
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL-2018

T.C
MİMAR SİNAN GÜZEL SANATLAR ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI
RESİM PROGRAMI

**HANS HOLBEİN, REMBRANDT VE LUCİAN FREUD'DA PORTRE
BİLİNCİNİN ORTAKLIĞI**

(Yüksek Lisans Eser Metni)

Hazırlayan:
20136119 CİVAN AYDIN

Danışman:
Prof. Kemal İSKENDER

İSTANBUL-2018

Civan AYDIN tarafından hazırlanan **Hans Holbein, Rembrandt ve Lucian Freud'da Portre Bilincinin Ortaklığı** adlı bu çalışma aşağıda adları yazılı jüri üyelerince Oybirliğiyle / Oyçokluğuyla Yüksek Lisans Eser Metni olarak Kabul Edilmiştir.

Kabul (Sınav) Tarihi : 12 / 06 / 2018

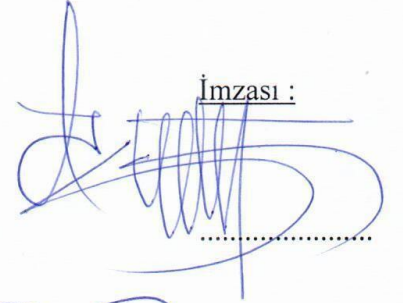
(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi : Prof. Kemal İSKENDER (Danışman)

Jüri Üyesi : Prof. Aydın AYAN

Jüri Üyesi : Prof. Melihat TÜZÜN (Namık Kemal Üniv.)



ÖNSÖZ.....	III
ÖZET	IV
SUMMARY	V
RESİMLER LİSTESİ 1.....	VI
RESİMLER LİSTESİ 2 / PORTRE ÇALIŞMALARI.....	XIV
1. GİRİŞ	1
1.1. Çalışmanın Amacı	1
1.2. Çalışmanın Yöntemi	1
1.3. Çalışmanın Planı.....	1
2. PORTRE NEDİR ?	2
2.1. Portrenin Kavramsal Kökeni	2
2.2. Portrenin İşlevleri	3
2.3. Portrenin Kadraj Seçimi ve Gruplandırılması	4
2.4. Otoportre	5
2.5. Otoportrede Sembol Kullanımı.....	6
3. PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ	9
3.1. Rönesans Öncesi Portre	9
3.2. Rönesans ve Portre	11
3.3. Barok ve Portre.....	18
3.4. İzlenimcilik ve Sonrası Portre	25
4. HANS HOLBEİN (1497-1543)	28
4.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı	28
4.2. Resim Anlayışı	28
4.3. Holbein'in Portreleri.....	30
4.4. Otoportresi.....	36
4.5. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler	36
5. REMBRANDT HARMENSZON VAN RIJN (1606-1669).....	40
5.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı	40
5.2. Resim Anlayışı	41
5.3. Rembrandt'ın Portreleri	42
5.4. Otoportreleri	45
5.5. Grup portreleri	48

5.6. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler	51
6. LUCIAN FREUD (1922-2011)	56
6.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı	56
6.2. Resim Anlayışı	56
6.3. L. Freud'un Portreleri	59
6.4. Otoportreleri	64
6.5. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler	66
7. RÖNESANS VE BAROK DÖNEMSEL ÖZELLİKLER.....	71
7.1. Holbein ve Rembrandt'ın Portrelerinde Biçimsel Farklar	72
7.1.1. Işık Kullanımı	72
7.1.2. Renk Kullanımı	73
7.2. Holbein ve Rembrandt'ın Portrelerinde Ortak Bilinç	75
8. BİR GELENEĞİN DEVAMI OLARAK LUCIAN FREUD	78
8.1. Cézanne'nin L. Freud Üzerindeki Etkisi	79
9. KENDİ ÇALIŞMALARIM	84
10. SONUÇ.....	87
11. GÖRSELLER.....	89
12. EKLER / PORTRE ÇALIŞMALARI	125
13.KAYNAKLAR.....	152
14.ÖZGEÇMİŞ.....	156

ÖNSÖZ

Tarihin erken dönemlerinden beri insanoğlunun hayatında var olan portre sanatı tarihçiler için; insanın sosyal durumu, çevresi ve davranışları konusunda önemli bilgiler sunması açısından önemli kaynaklardandır. Portreler, temsil etme özellikleri yanı sıra hem yapıldıkları çağın hem de sanatçının kişisel veya içinde yaşadığı ortama özgü özelliklerini taşımak ve yansıtmak açısından belgeci niteliklerini daima korumuşlardır.

Araştırmamız kapsamında; Hans Holbein, Rembrandt ve Lucian Freud'da portre bilincinin ortaklığını derinlemesine incelemeye çalışacağız. Birbirleri ile kıyaslanarak, hem farklılıkları hem de portrelerindeki biçimsel ortak değerleri saptanarak açıklanacaktır.

Genel olarak Hans Holbein, Rembrandt ve Lucian Freud'un portrelerinin benzerliklerini biçimsel açılarından ortaya koymayı amaçlayan çalışmamızın planlanmasında ve dizgisel bir tutarlılık içerisinde ele alınmasında rehberlik eden danışmanım Prof. Kemal İSKENDER'e; atolyesinde kendisiyle çalışma fırsatı bulduğum ve bu metinde adı geçen üç sanatçıya yönelmem konusunda bana verdiği ilham ve portrelerime önerileriyle destek olan hocam Ressam Kasım KOÇAK'a; çalışmamızın yazım aşamasında önerileriyle bana yardımcı olan Günberk GÜLDEREN'e; çalışmamızın İngilizce çevirilerinde destek olan Kübra ÇAKIR'a; çalışmamızın hazırlanması sürecinde gittiğim M.S.G.S.Ü kütüphanesinde yardımlarını esirgemeyen görevlilere ayrı ayrı teşekkür ediyorum. Ayrıca çalışmamızın yazım aşamasında yaşadığım sıkıntılarımı paylaşan başta kardeşim Sezai AYDIN'a ve aileme göstermiş oldukları anlayış ve destekten ötürü teşekkür ederim.

Nisan 2018

Civan AYDIN

ÖZET

Sanat tarihi boyunca portrenin Hans Holbein, Rembrandt Harmenszoon van Rijn ve Lucian Freud tarafından ele alınmış biçimleri ve benzerlikleri incelenmiştir. Bu sanatçıların portre anlayışları desen, açık-koyu ve renk olmak üzere üç ana unsur üzerine kuruludur. Farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen portredeki uygulama esasları göz önünde bulundurulduğunda birbirlerinin devamı niteliğindedir. Holbein naturalist desen anlayışıyla kuzey sanatının detaycı tasvir geleneği koşutunda yer alır. Rönesansın çizgisel üslubunun portre dalında ulaştığı seviyeyi ortaya koyar. Barok dönem sanatçılarından Rembrandt'ın portre ve otoportreleri olgun bir iç dolgunluğa ve yetkinliğe sahiptir. Işık ve gölgeyi kullanma yöntemi portrelerine birinci dereceden özgünlük getiren elemandır. Lucian Freud da geleneğe bağlı kalarak portrelerini oluşturmuştur. Portrelerinde tensellik olgusuna odaklanarak kişilerin karakteristik özelliklerine psikolojik bir boyut kazandırmıştır.

ANAHTAR KELİMELER: Rönesans, Barok, Portre, Naturalist, Desen, Psikolojik

SUMMARY

In this study, the common elements and forms of portrait used in the portraits of Hans Holbein, Rembrandt Harmenszoon van Rijn and Lucian Freud have been elaborated during the history of art. The portraits of these artists are based on three main elements: drawing, light and shade and color. Although they lived in different periods, they are the continuation of each other when the principles of practice in their works are taken into consideration. Holbein conforms to the naturalistic tradition of northern art with the understanding of the naturalist drawing. It reveals the level reached by the portrait of the linear style in the Renaissance. Rembrandt's portraits and self-portraits from Baroque period artists have a remarkable flair and competence. The way how he used the shade and light are the element that brings originality to his portraits. Lucian Freud has also created portraits based on the tradition. Focusing on the element of flesh, in his portraits, he has given a psychological dimension to the characteristics of the people.

KEY WORDS: Renaissance, Baroque, Portrait, Naturalist, Drawing, Psychological

RESİMLER LİSTESİ 1

- Resim 2.1.** Albrecht Dürer, **Otoportre**, 1500, (67,1 x 48,7 cm), Alte Pinakothek, Münih
- Resim 2.2.** Antonella da Messina, **Bir Adamın Portresi**, Panel Üzerine Yağlı Boya, 1475, (36 x 25 cm), National Gallery, Londra
- Resim 2.3.** Piero Della Francesca, **Federico da Montefeltro ve karısı Battista Sforza (Urbino Dükü ve Karısı)** (1465-66), Panel, (47 x 33 cm -each-), Galleria Uffizi, Firenze, İtalya
- Resim 2.4.** Anthony Van Dyck, **James Hamilton'un portresi**, 1630, (tuval üzerine yağlıboya) t.ü.y.b., Liechtenstein Museum, Viyana, Avusturya
- Resim 2.5.** Massacio, **Raising of the Son of Theophilus and St Peter Enthroned**, 1426-27, Fresko, 230 x598 cm, Cappella Brancacci, Santa Maria del Carmine, Floransa
- Resim 2.6** Massacio, **Otoportre detay**
- Resim. 3.7. Roma-Mısır, Bir kadın portresi**
- Resim 3.8. Encaustic portrait of woman**, Getty Museum, early C2 CE.
- Resim.3.9..** Lysippos, **İskender Büstü**, M. Ö 4. Yüzyıl
- Resim.3.10.** Pisanello, **Young Lady of the Este Family**, 1436-38, Ahşap üzerine Tempera, 43 x 30 cm, Louvre Müzesi, Paris
- Resim 3.11.** Tiziano Vecellio, **Genç İngiliz Portresi**, 1540-45, t.ü.y.b., 111x 93 cm, Pitti Sarayı, Floransa
- Resim 3.12.** Jan Van Eyck, **Arnolfini'nin Evlenmesi**, 1434, meşe ağacı üzerine yağlıboya, 82 x 60 cm, National Gallery, Londra
- Resim 3.13.** Petrus Christus, **Genç Kız Portresi**, 1470 meşe ağacı üzerine yağlıboya, 29 x 23 cm, Staatliche Museen, Berlin
- Resim 3.14.** Jean Clouet. **I. Francis Portresi**, 1520-25. Ahşap üzerine yağlıboya. Louvre Müzesi, Paris
- Resim 3.15.** Leonardo da Vinci, **Monna Lisa**, 1503-1507 / 1519, t.ü.y.b., (77 cm × 53 cm), Louvre Müzesi, Paris

Resim 3.16. Raffaello Sanzio, **The Granduca Madonna**, 1504, Ahşap üzerine yağlıboya, 84 x 55 cm, Pitti Sarayı, Floransa

Resim 3.17. Agnolo Bronzino, **Andrea Doria'nın Neptun olarak portresi**, 1540, t.ü.y.b., 115 x 53 cm, Pinacoteca di Brera, Milano

Resim 3.18. Diego Velazquez, **Nedimeler**, 1656, t.ü.y.b., 318 cm × 276 cm, Prado Müzesi, Madrid

Resim 3.19. Agnolo Bronzino, **Eleonora di Toledo'nun oğlu Giovanni ile portresi**, 1544-45, panel üzerine yağlı boya, 115,00 x 96,00 cm (Galleria degli Uffizi)

Resim 3.20. Diego Velazquez, **Infanta Margarita**, 1654, t.ü.y.b., 128,5x100cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana

Resim 3.21. Peter Paul Rubens, **Kardinal Guido Bentivoglio**, 1623, t.ü.y.b., Pitti Sarayı, Floransa

Resim 3.22. Frans Hals, **Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri**, 1664, t.ü.y.b., 172,5 x 256 cm, Frans Hals Museum, Haarlem

Resim 3.23. Johannes Vermeer, **İnci Küpeli Kız**, 1665, t.ü.y.b., 46,5 x 40 cm, Mauritshuis, Lahey, Hollanda

Resim. 3.24. Jean-Baptiste-Siméon Chardin, **Otoportre**, 1771, Pastel, 46 x 38 cm, Louvre, Paris

Resim 3.25. Jean Auguste Dominique Ingres, **Jean-Baptiste Desdéban Portresi**, t.ü.y.b., 1810, 1520–1522, Musée des Beaux-Arts, Besançon, Fransa.

Resim 3.26. Francesco Jose de Goya, **VII. Ferdinand**, 1814, t.ü.y.b., 144 x 207 cm, Prado Müzesi, Madrid, İspanya

Resim 3.27. Théodore Géricault, **Deli ve Kompulsif Kumarbaz Kadın**, 1822, t.ü.y.b., 77 x 65 cm, Louvre Müzesi, Paris

Resim 3.28. Gustave Courbet, **Proudhon ve Çocuklarının Portresi**, 1865, t.ü.y.b., Musée du Petit Palais, Paris.

Resim 3. 29. Vincent Van Gogh, **Arles'daki Yatak Odası**, t.ü.y.b., 1888, 72 cm × 90 cm, Van Gogh Müzesi, Amsterdam

Resim .3.30. Egon Schiele, **Otoportre**, 1912, Ahşap Üzerine Guaj, 32,2 x 39,8 cm Leopold Müzesi, Viyana

Resim l.31. Frida Kahlo, **Diken Kolyeli Otoportre**, t.ü.y.b., 1940, U.S.A.

Resim 3.32. Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın Portresi**, 1937, t.ü.y.b., 84x73 cm, Tate Gallery 1987

- Resim 4.33.** Hans Holbein, **The Body of the Dead Christ in the Tomb (and detail, lower)** 30.5 cm × 200 cm. Tempera, Öffentliche Kunstsammlung, Basel
- Resim 4.34.** H. Holbein, **Thomas More Portresi**, Panel üzerine yağlıboya, 74.2x59 cm, 1527, Frick Collection, New York
- Resim 4.35.** H. Holbein, **Thomas More ve Ailesi**, 1527, (skeç) Kağıt üzerine kalem, 38.9x52.4 cm, Windsor Şatosu
- Resim 4.36.** H. Holbein, **Georg Gisze'nin Portresi**, 1532, Panel üzerine yağlıboya, 96,3 x 85,7 cm, Staatliche Museen, Berlin
- Resim 4.37.** H.Holbein, **Rotterdamlı Erasmus Yazarkan**, 1523, Panel üzerine yağlıboya, 43x33 cm, Louvre, Paris
- Resim 4.38.** H.Holbein, **Rotherdamlı Erasmus**, 1523, Panel üzerine yağlıboya, 76x51 cm, Louvre, Paris
- Resim 4.39.** H.Holbein, **Sanatçının eşi ve çocukları**, 1528, Kağıt üzerine yağlıboya, 77x64 cm, Kunstmuseum, Basel
- Resim 4.40.** H.Holbein, **Jane Seymour, Queen of England**, 1536, Panel Üzerine yağlıboya, Panel üzerine yağlıboya, 65,5 x 40,5 cm, Kunsthistorisches Museum, Viyana
- Resim 4.41.** H.Holbein, **Jean de Dinteville ve Georges de Selle'nin Portresi**, (The Ambassadors) ya da "Elçiler",1533, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 206X209 cm, National Galery, Londra
- Resim 4.42.** H.Holbein, **Portrait of Henry VIII**, 1540, Panel üzerine yağlıboya, 88,5x74,5 cm, Galleria Nazionale d'Arte Antica, Roma
- Resim 4.43.** H.Holbein, **Otoportre**, 1542-43, Kağıt üzerine karışık teknik, heightened with gold, 23 x 18 cm, Galleria degli Uffizi, Floransa
- Resim 4.44.** H.Holbein, **Portrait of Sir Richard Southwell**, c. 1537, Kağıt üzerine karışık teknik, 36,6 x 27,7 cm, Royal Collection, Windsor
- Resim 4.45.** H.Holbein, **Sir Thomas Elyot**, 1532-33, Kağıt üzerine karışık teknik, 28,6 x 20,6 cm, Royal Collection, Windsor
- Resim 4.46.** H.Holbein, **Portrait of Charles de Solier**, Lord of Morette,1534-35, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 92,5 x 75,4 cm, Gemäldegalerie, Dresden, Almanya

- Resim 4.47.** H.Holbein, **Portrait of Lady Mary Guildford**, 1527, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 87 x 70,5 cm Art Museum, Saint Louis
- Resim 4.48.** H.Holbein, **Portrait of Dirk Tybis**, 1533, Meşe ağacı üzerine yağlıboya, 47,7 x 34,8 cm Kunsthistorisches Museum, Vienna
- Resim 5.49.** Rembrandt, **Johannes Wtenbogaert'in Portresi**, 1633, t.ü.y.b., 130x103 cm, Rijksmuseum, Amsterdam, Hollanda
- Resim 5.50.** Rembrandt, **Otoportre**, 1630, asit oyma ve kuru kazıma, Rijksmuseum, Amsterdam,
- Resim 5.51.** Rembrandt, **Otoportre**, 1634 asit oyma ve kuru kazıma, 81 x 72 mm, Teylers Museum, Haarlem
- Resim 5.52.** Rembrandt, **Flora olarak Saskia**, t.ü.y.b., 1634, 125 x 101 cm (yeni tuvale transfer edildi), Hermitage Müzesi, St. Petersburg
- Resim 5.53.** Rembrandt, **Otoportre**, tronie, 1634, Panel üzerine yağlıboya, 62 x 54 cm, Uffizi, Floransa
- Resim 5.54.** Rembrandt, **Hasır Şapkalı Saskia**, 1633, Beyaz tirşe kağıda gümüş uçlu Kalem, B.427, Berlin, Staatliche Museum, Kupferstichkabinett
- Resim 5.55.** Rembrandt, **Self-Portrait with Saskia**, 1636, gravür, Bequest of Charles J. Rosenbloom
- Resim 5.56.** Rembrandt, **Rembrandt ve Saskia- Taverna'daki Savurgan Oğul Benzetmesi**, c.1635, t.ü.y.b., 161 x 131 cm; Gemaldegalerie Alte Meister, Dresden, Almanya
- Resim 5.57.** Rembrandt, **Jewish Bride / Yahudi Gelini**, c. 1665, 122x167 cm Rijksmuseum, Amsterdam
- Resim 5.58.** Rembrandt, **Dilenci Olarak Otoportre**, 1630, gravür, 116 x 70 mm, Teylers Museum, Haarlem
- Resim 5.59.** Rembrandt, **Otoportre**, t.ü.y.b., 1640, 102 x 80 cm, National Gallery, Londra
- Resim 5.60.** Rembrandt, **İki Çemberli Otoportre**, 1665-9 civarı, 114,3x94 cm, t.ü.y.b., The Iveagh Bequest, Kenwood House, Londra, İngiltere
- Resim 5.61.** Rembrandt, **Otoportre**, 1668-9 civarı, panel üzerine yağlıboya, 82,5x65 cm, wallraf-Richartz Museum, Köln, Almanya
- Resim 5.62.** Frans Hals, **Aziz George Muhafız Alayı Subaylarının Ziyafeti**, 1616, 175 x 324 cm, Frans Halsmuseum, Haarlem

- Resim 5.63.** Rembrandt, **Dr. Tulp'un Anatomi Dersi**, 1632, t.ü.y.b., Mauritshuis, Den Haag, Hollanda.
- Resim 5.64.** Rembrandt, **Yüzbaşı Frans Banning Cocq'un ve Teğmen Willem van Ruytenburgh'un Amsterdam Milis Birliği Subayları ve Muhafızları (Gece Nöbeti)**, 1642 civarı, 363x437 cm, t.ü.y.b., Rijkmuseum, Amsterdam, Hollanda
- Resim 5.65.** Rembrandt, **Kumaşçılar Loncası**, ("De Staalmeesters"), 1662, t.ü.y.b., 192 x 279 cm, Rijkmuseum, Amsterdam
- Resim 5.66.** Rembrandt, **Parable of the Rich Man / Zengin adamın meseli** 1627. Panel üzerine yağlıboya. Gemäldegalerie, Berlin, Germany.
- Resim 5.67.** Rembrandt, **Hendrickje Stoffels Pencere Önünde**, 1656-57, t.ü.y.b., 86 x 65 cm, Staatliche Museen, Berlin
- Resim 5.68.** Rembrandt, **Derisi Yüzülmüş Öküz**, 1655, 94x68 cm, t.ü.y.b., Louvre Müzesi, Paris, Fransa
- Resim 6.69.** Francis Bacon, **Lucian Freud'un üçlü triptik portresi**, 1965. 198 × 147.5 cm (78 × 58 cm), t.ü.y.b.
- Resim 6.70.** L. Freud, **Francis Bacon portresi**, 1952, 17.8x12.8 cm, Bakır üzerine yağlıboya, Tate Galerisi, Londra
- Resim 6.71.** L. Freud, **Kedili kız Portresi (eşi Kitty Garman)**, 1947, t.ü.y.b., 39.5x29.5 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.72.** L. Freud, **Man With a Feather**, 1943, t.ü.y.b., 76.2 x 50.9 cm, Private Collection
- Resim 6.73.** L. Freud, **Suzy Boyt portresi (Gülen Kadın)**, t.ü.y.b., 71x55.8 cm, 1958-59, Özel Koleksiyon
- Resim 6.74.** L. Freud, **Benefit Supervisor uyurken /Uyuyan Yardım Denetçisi**, 1995, t.ü.y.b., 150x250cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.75.** L. Freud, **Model Sue Tilley Uyuyan Yardım Denetçisi tablosunun önünde**- Modern Art Museum- Texas
- Resim 6.76.** L. Freud, **Large Interior, London W.9., 1973**, t.ü.y.b., 91.5 x 91.5 cm, National Portrait Gallery
- Resim 6.77.** L. Freud, **David Hockney**, 2002, t.ü.y.b., Özel Koleksiyon

- Resim 6.78.** L. Freud, **Kraliçenin Portresi**, 2000/01, t.ü.y.b., 23.5x15.2 cm, The Royal Collection
- Resim 6.79.** L. Freud, **Leigh Bowary Portresi**, 1990, t.ü.y.b., Tate Galeri, Londra
- Resim 6.80.** L. Freud, **Pluto ve Eli**, 2001, t.ü.y.b., Lewis Collection, İngiltere
- Resim 6.81.** L. Freud, **Hotel Bedroom**, t.ü.y.b., 1954, 91.1 x 61 cm, Gift of The Beaverbrook Foundation, The Beaverbrook Art Gallery Fredericton, Kanada
- Resim 6.82.** L. Freud, **Man's head (self-portrait)**, t.ü.y.b., 1963, 53.3x50.8 cm, The Whitworth Art Gallery, University of Manchester
- Resim 6.83.** L. Freud, **İki çocuklu Otoportre**, t.ü.y.b., 1965, Thyssen-Bornemisza Müzesi, Madrid
- Resim 6.84.** L. Freud, **Interior with Hand-Mirror, (self-portrait)** t.ü.y.b., 1967, 25.5x17.8cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.85.** L. Freud, **Interior With Plant, Reflection Listening (self-portrait)**, 1967/68, 121.8x121.8 cm, t.ü.y.b., Özel Koleksiyon
- Resim 6.86.** L. Freud, **Çalışırken otoportre**, 1993, t.ü.y.b., 101.6 x 79.4 cm, Özel koleksiyon
- Resim 6.87.** L. Freud, **Otoportre**, 2002, 66x50.8cm, t.ü.y.b., Özel koleksiyon
- Resim 6.88.** L. Freud, **Christian Berard Portresi**, 1948, 41x44 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.89.** L. Freud, **Beyaz Köpekli Kadın Portresi**, 1951-52, 76.2x101.6 cm, t.ü.y.b., Tate Britain, Londra
- Resim 6.90.** L. Freud, **Frank Aurbach Portresi**, t.ü.y.b., 1975/76, 40x26.5 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.91.** L. Freud, **Two Irishmen in W11 (İki İrlandalı)**, t.ü.y.b., 1984/85, 172.7x142.2 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.92.** L. Freud, **Üçlü Portre**, 1986-87, t.ü.y.b, 120x100 cm. Özel Koleksiyon
- Resim 6.93.** L. Freud, **Ressamın Annesi**, 1982-84, t.ü.y.b., 105.4x127.6 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.94.** L. Freud, **Large Interior**, 1981/83, t.ü.y.b., 186x198 cm, Özel Koleksiyon
- Resim 6.95.** Jean Antoine Watteau, **Pierrot Content**, 1712, t.ü.y.b., 35X31 cm, Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Resim 7.96.** Tiziano Vecellio, **La Bella**, 1536, t.ü.y.b., 89x76 cm, Galleria Palatina (Palazzo Pitti), Floransa

Resim 7.97. Van Dyck, **Maria de Tassis'in Portresi**, 1629-30, t.ü.y.b., 128x92 cm, Liechtenstein Museum, Vienna

Resim 7.98. Rembrandt, **Jan Six Portresi**, 1654, 112 x 102 cm, t.ü.y.b., Özel Koleksiyon

Resim 7.99. H. Holbein, **Grace, Lady Parker**, 1540-43, Kağıt üzerine karışık teknik.

Resim 8.100. Jean Auguste Dominique Ingres, **Mile Caroline**, 1806, t.ü.y.b., 27 $\frac{3}{8}$ × 27 $\frac{1}{2}$ inches. Louvre, Paris.

Resim 8.101. Cezanne, **Afternoon in Naples**, 1876–77, t.ü.y.b., 37x45 cm, National Gallery of Australia

Resim 8.102. L. Freud, **After Cézanne** 1999-2000, National Gallery of Australia

Resim 8.103. Cézanne, **Otoportre**, 1875 dolayları, t.ü.y.b., 64x53 cm, Musée D'orsay, Paris

Resim 8.104. L. Freud, **Leigh Bowary Portresi**, 1991, t.ü.y.b., 51x40.9cm Tate Galeri, Londra

Resim 8. 105. Cézanne, **Otoportre**, detay, 1876

Resim 8. 106. L.Freud, **Leigh Bowary'nin Portresi**, detay

Resim 8.107. Cezanne, **Otoportre**, 1880-1881 33.6 x 26 cm, Collection of the National Gallery, London

Resim 8.108. L. Freud, nü portre, 2002 – 2003, t.ü.y.b.

Resim 8.109. Cezanne **Portre**, detay

Resim 8.110. L. Freud, nü detay

RESİMLER LİSTESİ 2

- Resim 1.** Civan Aydın, (Bkz.Resim 5.59.) Desen Röprodüksiyon Çalışması, Kağıt üzerine yağlıboya, 100x150 cm, 2014
- Resim 2.** Civan Aydın, (Rembrandt, Babasının Portresi (?),1631, Panel üzerine yağlıboya, Birmingham City Art Gallery) Portrenin Açık- Koyusunun İncelenmesi, Kağıt üzerine yağlıboya, 21,5x18 cm, 2015
- Resim 3.** Civan Aydın, (Bkz. Resim 5.60.) Portrenin açık- koyusunun incelenmesi, Kağıt üzerine yağlıboya, 28,5x25 cm, 2015
- Resim 4.** Civan Aydın, (Rembrandt, Kadife Bereli Otoportre, 1634, panel üzerine yağlıboya, 58x 48 cm, Staatliche Museen, Berlin) Portrenin açık- koyusunun incelenmesi, 32x25 cm, 2015
- Resim 5.** Civan Aydın, (Rembrandt, Yaşlı bir Adamın Portresi, 1632, Panel Üzerine Yağlıboya, 66.9× 50.7 cm, Fogg Museum) Portrenin açık- koyusunun incelenmesi, 28,5x 21,5 cm, 2015
- Resim 6.** Civan Aydın, (Rembrandt, Bir Savaşçı, 1630-40, panel üzerine yağlıboya, özel koleksiyon, 40x29,5 cm,) Portrenin açık- koyusunun incelenmesi, 23x31 cm, 2015
- Resim 7.** Civan Aydın, (Johannes Vermeer, Masa Başında Uyuyan Kadın, 1657, Tuval üzerine yağlıboya, 87,6 x 76,5 cm, J Metropolitan Museum of Art, New York)Tablonun açık- koyusunun incelenmesi, 30x32 cm, 2015
- Resim 8.** Civan Aydın, Johannes Vermeer, The Lacemaker, 1669-70, Tuval üzerine yağlıboya, 23.9 x 20.5 cm, Musée du Louvre, Paris) Renk ve açık-koyu incelenmesi, 29x35 cm, 2015
- Resim 9.** Civan Aydın, (Bkz. Resim 5.59.) Renk ve açık-koyu incelenmesi, 36x30,5 cm, 2015
- Resim 10.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2013
- Resim 11.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2014
- Resim 12.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2014
- Resim 13.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2014
- Resim 14.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2015
- Resim 15.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2015
- Resim 16.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2015
- Resim 17.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2016
- Resim 18.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2016
- Resim 19.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine karakalem, 50 x 35 cm, 2016
- Resim 20.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıboya, 96 x 65 cm, 2016
- Resim 21.** Civan Aydın, Otoportre, Kağıt üzerine yağlıboya, 50 x 50 cm, 2017
- Resim 22.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 40 cm, 2014

- Resim 23.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 60 x 40 cm, 2014
- Resim 24.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 22 cm, 2014
- Resim 25.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2014
- Resim 26.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 25 cm, 2014
- Resim 27.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 50 x 35 cm, 2014
- Resim 28.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 20 cm, 2014
- Resim 29.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 30 cm, 2014
- Resim 30.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 25 cm, 2014
- Resim 31.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2015
- Resim 32.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 14,5 x 20,5 cm, 2015
- Resim 33.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2015
- Resim 34.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 35 cm, 2015
- Resim 35.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2015
- Resim 36.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2015
- Resim 37.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2015
- Resim 38.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 23 x 30 cm, 2015
- Resim 39.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 35 x 30 cm, 2016
- Resim 40.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 41.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 42.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 43.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 44.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 45.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim.46.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2016
- Resim 47.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2017
- Resim 48.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 40 x 30 cm, 2017
- Resim 49.** Civan Aydın, Kemal İskender'in Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 35 cm, 2017
- Resim 50.** Civan Aydın, Gül'ün Portresi, Tuval üzerine yağlıboya, 45 x 35 cm, 2017
- Resim 51.** Civan Aydın, Otoportre, Tuval üzerine yağlıboya, 100 x 70 cm, 2018

1. GİRİŞ

1.1. Çalışmanın Amacı

Resim çalışmalarım genellikle portre ağırlıklı olduğu için adı geçen üç sanatçının ortaklığında benim resmime etki eden unsurları saptamak. Kendi resmimi yeniden değerlendirmek. Bu çalışma bir eser çalışması şeklinde sonuçlandırılacaktır.

1.2. Çalışmanın Yöntemi

Adı geçen sanatçıların eserleri derinlemesine incelenecek, birbirleri ile kıyaslanacak, farklılıklarına rağmen biçimsel olarak ortak değerleri saptanarak açıklanacak.

1.3. Çalışmanın Planı

Tezin giriş aşamasında geleneksel resim türleri ile karşılaştırılarak Portre Türü'nün tanımı yapılacak. Genel portreye yaklaşımına oranla bu üç sanatçının portreye yaklaşımı değerlendirilecek. Tezin gelişme bölümünde bu değerlendirme maddelerine göre açıklanacak. Tezin sonuç bölümünde ise kendi genel çizgimin ve portre ilgimin kaynağındaki değerlendirmesi yapılacaktır.

2. PORTRE NEDİR ?

2.1. Portrenin Kavramsal Kökeni

Portre; Resim sanatının tarihsel serüveninde, kökenlerini kesin bir doğrulukla gösteremeyeceğimiz zamanlardan beri kendini farklı biçimlerde sürdürmüş bir türdür.

Portre kelimesi Fransızca'dan gelmektedir. Fransızca ve İngilizce karşılığı olan 'portrait' ise, Eski Fransızca 'portraire' çizmek, resim yapmak fiilinden türemiştir. Bu sözcük Geç Latince'de aynı anlama gelen 'protragere' fiilinden evrilmiştir.¹

Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde ise, "portre" bir kimsenin yağlıboya, suluboya, karakalem vb. yollarla yapılmış resmi anlamına gelir. Bir kimsenin, bir şeyin sözlü ve yazılı tasviri olarak tamamlanır.² İngilizce karşılığı olan "portrait" için Merriam-Webster Sözlüğü'ndeki ilk tanımı; "resim, özellikle bir kişinin, genelde yüzünü gösteren, resimle temsili" şeklindedir.³ Oxford Sözlüğü de "bir kişinin boya ile yapılan resim, çizim, fotoğraf veya gravürü, özellikle sadece baş veya baş ve omuzlarını resmetmek" açıklamasını içermektedir.⁴ Üç sözlük de "portre" kelimesinin; bir kişi veya şeyin, sözle veya başka araçlarla temsili anlamında da kullanılabileceğini belirtse de; asıl vurgulanan, 'kişi' ('kimse'; İngilizce 'person') ve 'temsili' (İngilizce 'representation') ile olan ilişkidir. Böylece portre ile ilgili alt kavramlarının; 'kişilik', 'kimlik' ve (temsili edilmek, etmek ve ettirmek anlamları saklı olmak üzere) 'temsili' kavramları olduğu ortaya çıkmaktadır.

Portrenin öznesi; Türk Dil Kurumu Sözlüğü'nde "model" olarak verilmiştir. İngilizcede model "sitter" sözcüğünün karşılığıdır. Geleneksel olarak portresi yapılan kişinin sanatçıya poz vermek için 'oturmuş' olmasından dolayı modele "sitter" denmiştir. Bir sanatçı; karşısındaki kişiyi resmettiği gibi hiç görmediği birini, hayalinden, hafızasından veya başka imgelerine bakarak resmedebilir.⁵ Mehmet Ergüven "Ressam Gözüyle Sanatçı" adlı kitabında insanın görüntüsü hakkında fikir sahibi olmadığı ama varlığından haberdar olduğu bir kişiyi canlandırmak isteği duyabileceğini ve kalıcı bir belge bırakmak adına, görmediği kişinin portresini yaparken tanıyabildiği kadar görme sınavına girdiğini

¹ Sevan Nişanyan, etimoloji sözlüğü, <http://www.nisanyansozluk.com/?k=portre>

² Türk Dil Kurumu: <http://www.tdk.gov.tr/>

³ Merriam-Webster Dictionaries: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>

⁴ Oxford Dictionaries: <http://www.oxforddictionaries.com/>

⁵ Çiğdem GÖKÇE, **Gücün İmgeleri: Fatih Sultan Mehmet Portreleri**, 18.

söylemiştir. Sanatçı o şahsı resmetme gerekçesini meşru kılacak öznel bir bakış açısına sahip olduğunu kanıtlamak hayal edilene tıpatıp uyan bir portre yaratmak zorundadır. Örnek olarak Beethoven'ın ölümünden 100 yıl sonra yapılmış W. Fassbender imzalı tablosu göstermektedir.⁶

Tarihte portreler, kişilerin bireysel özelliklerini de gösteren belge olma özelliği de taşımışlardır.

“Hümanistler ve toplumsal tarihçiler için görsel sanatlar çok önemli kaynaklardır. Portrecilik bir durumu gösterir, ifade eder. Bir portre bir insanın çevresi ve davranışları konusunda önemli bilgiler sunar. Portre resmi sadece dış görünüş ve karakteri ortaya çıkarmaz bununla birlikte gerçek sosyal durumu, tavır ve davranışları ortaya çıkartır. Elbiseyi taşıyışı, bakışı ve hareketleri hal ve hareket tarzı gerçekten bir kişinin karakteri çevresi, hakkında bilgi verir.”⁷

Tarihi tanımlamak ve anlayabilmek için mağara resimlerinden modern müzelere kadar insan tarihine ait çeşitli verilere bakılabilir. Portrecilik bu durumu gösteren en önemli gerçeklik örneğidir.

2.2. Portrenin işlevleri

Portre sanatının özellik, amaç ve işlevlerine yönelik önemli örnekleri maddeler halinde aşağıdaki şekilde özetlenebilir;

- a) Güç ve mevki sembolü olma özelliği (egemenlik, asalet, zenginlik, statü vb.)
- b) Kalıcılık özelliği, “Vita Brevis, Ars Longa”
- c) Temsil etme / edilme özelliği
- d) Belgeleme özelliği
- e) Dinsel ve toplumsal ritüellerde gerçekçilik yaratma özelliği

⁶ Mehmet ERGÜVEN, *Ressam Gözüyle Sanatçı, Sanatçı Portreleri Sergi Kataloğu*, 4-6.

⁷ Ümrân ÖZBALCI, *17. Yüzyıl Hollanda Resminde Portre*, 53.

- f) Hukuki ve ticari ilişkilerde -benzerlik yaratması ile- güvenilirlik oluşturma özelliği.
- g) Soyut kavramları somut görüntülere çevirme özelliği.⁸

Portre ve otoportre kendi içlerinde izleyiciye bakış ve kadraj seçimi olarak sınıflandırılır. Bakış olarak portre; cepheden, ¾ profilden ve profilden olmak üzere üçe ayrılır. Kadraj seçimi gruplandırılması ise; büst portre, yarım boy portre ve tam boy portre olarak üçe ayrılır.

Cepheden Portre: Modelin direkt olarak izleyiciye dönük olmasıdır. Model izleyicinin gözlerine bakar. Albrecht Dürer'in (1471-1528) İzleyiciye ben diyen bir bakışı vurgulayan otoportresini örnek verilebilir. (Resim 2.1) ¾ Profil Portrelerde model izleyiciye veya başka bir yöne bakmaktadır. Baş belli bir oranda izleyiciye dönük durumdadır. İzleyiciye sen diyen bir bakış vardır. Antonella da Messina'nın (1430-1479) portresi örnek verilebilir. (Resim 2.2)

Profil Portre ise Roma madalyonlarından itibaren kullanılan bir bakış şeklidir. Model izleyiciye tamamen yan pozisyonda durmakta ancak göz teması kurmamaktadır. Bu poz Rönesans'ın ilk dönemlerinde ve Mısır resimlerinde sık uygulanmıştır. Piero Della Francesca (1419-1492) portreleri bu türe örnek verilebilir. (Resim 2.3.)

2.3. Portrenin Kadraj Seçimi ve Gruplandırılması

Büst Portre: Merkezde kişinin baş ve yüz kısmını görüldüğü portrelerdir. Özellikle Rönesans döneminde, Yunan büstlerinde, Paraların üzerindeki kabartma portreler, Mısırdaki Fayyum portreleri ve Piero Della Francesca portreleri ve bu türe örneklerdir. (Bkz.Şekil.2.3.) Yarım Boy Portre: Bu portre türüne baş ve yüzün yanında eller de merkeze dahil olurlar. (Bkz.Şekil.2.1.) Tam Boy Portre kadrajında ise modelin baştan ayaklara kadar tüm özellikleri gösterilir. Barok dönemde sıklıkla kullanılmıştır. Anthony Van Dyck (1599-1641) portreleri bu türe en iyi örneklerdendir.⁹ (Resim 2.4.)

⁸ Ayşegül DEMİRBULAK, *Çağdaş Türk Resminde Otoportreler*, 47.

⁹ Nilüfer DÖNMEZ, *Türk Resminde Portre ve Otoportre*, 4.

2.4. Otoportre

Sanatçıların kendi portrelerini belli araçlar kullanarak betimlemelerine de otoportre adı verilir. Biçimsel kaygıların yanında sanatçının kendini resimlemesi aynı zamanda kendisiyle hesaplaşmasıdır. Bu durum otoportreyi daha samimi kılar. Otoportrede sanatçı bir müşterisinin ya da bir kimsenin isteğini yerine getirmek yerine kendi isteklerini ve beğenilerini ön planda tutar.

“Bir otoportre ressamı Henri Fantin-latour’a göre otoportrede model her zaman hazırdır ve her türlü avantajı sunmaktadır. Titiz ve itaatkar olmasının yanı sıra, ressam onu çok iyi tanımaktadır.¹⁰

Otoportreler çoğunlukla ifade etme ve ressamı izleyicilere takdim etme amacı taşırlar. Otoportreler üzerine yapılan çalışmalar sanatsal süreci, sanatsal kimliği ve sanatın içinde uygulanan düzeni anlamamızı sağlarlar. Otoportre sanatının içeriğini anlamak, dilinin farkına varmak ve ona eleştirel bir yönden yaklaşmak; otoportrelerin hak ettiği değerleri vermek açısından önemli bir adımdır. Otoportreler, ressamın düşüncesi olarak tanımlanabilen ve onların umuma sunmaya istekli oldukları sanatsal kimliği büyük ölçüde ortaya çıkarırlar.¹¹ Otoportre, her sanat eyleminde olduğu gibi çeşitli amaçlara hizmet eder. Ressamlar kendi sosyal statülerine yükseltmek, becerilerini kullanmak, kendi modelliklerinden yararlanarak hakimiyetlerini arttırmak, istek ve niyetlerini belirtmek ve tüm eserlerini gelecek nesillere bırakmak için otoportrelerini yaparlar.¹² Otoportrelerde genellikle ressam kendini tuval önünde palet ve fırçası ile birlikte çizer. Sanatçının orijinal imzası bize sanatçıyla doğrudan olmayan bir temasa geçme olanağı sağlar. Kendi resmini yapmak isteyen ressam aynaya bakarak ya da görüntüyü akılda tutup resmini üretebilir ancak bu yöntem sık kullanılmaz.

Resim sanatında otoportre 14.yüzyılda Massaccio ile yapılmaya başlamıştır. (Resim2.5, Resim 2.6.) Massaccio’nun, eserlerinin içinde kendini, saygı duyduğu ya da olmak istediği bir kişilikte resmetmesiyle (Azizler ve iyiler arasında bulunarak) başlayan otoportrenin serüveni, Michelangelo’nun Aziz Barthelomous’un yüzülen derisinde kendini resmedişi, Dürer’in İsa görüntüsündeki otoportresi, hasta Bacchus olarak kendini çizen Caravaggio,

¹⁰ Bkz. (8), DEMİRBULAK, 47.

¹¹ Ludmilla JORDONOVA, *The Body Of The Artist”, Self Portrait*, 51-52.

¹² Joseph Leo KOERNER, *Self-Portraiture Direct And Oblique*, 68.

cübbesi içinde bir hukuk doktoru olarak Sir Joshua Reynolds otoportresi gibi çok iyi bilinen eserlerle devam etmiştir.¹³

Otoportreler, sanatçının kişiliğini temsil eden özelliğinin yanı sıra hem yapıldıkları çağın hem de ait oldukları sanatçının kişisel ve içinde yaşadığı ortama özgü özellikleri taşımak ve yansıtmak açısından belgeci niteliklerini daima korumuşlardır. Portre ve otoportrelerde görüneni olduğu gibi betimlerken giysi, mobilya, şehir, yapı gibi tuvalde yer almış nesnelere aracılığı ile somut belgeleme; bakış, hareket, poz düzeni ile ruh halini yansıtmaya açısından kişiyi oluşturan diğer görünmeyenleri belgeleme gücüne sahiptir. Ayrıca resimde güdülen amaç doğrultusunda, portreleri yapılan kişilerin fizyonomisiyle döneminin beğenilerini, inançları, zaafı gibi insana dair bütün oluşları görebiliriz. Sanatçının fırça vuruşundan ya da kalem izinden resimsel değerinin farkına varılması da dikkatli izleyici için bir belge niteliğindedir. Dönemlerin ve onların etkisiyle oluşan sanat akımlarının resmetme biçimleri doğrultusunda belgeleme isteği zaman zaman plastik değerlere baskın gelmiştir. Bazı portrelerde simge zenginliğinden dikkatlerin belge özelliğinden çok ikonografik boyuta çekildiği örnekler, belgeleme derecelerinin değiştiğini göstermektedir. Geometrik biçimlere dönüştürülen, takip etmesi güç devingen görüntülere dönüşmüş, biçim bozularla tanınmaz hale getirilen modern akım portre ve otoportreleri resimdeki sınırsız ifade yollarını gösterirken, belgeleyici olma niteliklerine gölge düşürmezler. Sanatçı belgeleme amacı taşımasa dahi, ortaya koyduğu eserle bir olayı, duyguyu, insanı görünür ve kalıcı bir belge haline getirmiş ve kendi varlığını kaydetmiştir.¹⁴

2.5. Otoportrede Sembol Kullanımı

“Sembol; edebiyat, görsel sanatlar ve canlandırma sanatlarında sanatsal bir anlatım aracı, tasarımların bir nesne ya da olayda onu aşan bir anlamı ve bağlamı ona kazandırma yoludur. Alegoride genel bir düşünce, doğasal güç veya bir başka görünüş ve kavramı kişileştirilir, yani insan biçimi içinde verilir. Sanatsal simgede çoğunlukla genel düşünce ile gerçek biçimin birçok yönü ve yanı arasında bütüncül bir bağ vardır. Bu gibi duygusal somut yansı biçimindeki sembollerin yanı sıra görsel sanatlarda soyut biçimler içinde de simgelere rastlanır.¹⁵

¹³ Bkz. (8), DEMİRBULAK, 51.

¹⁴ A.g.k., 50-51-52

¹⁵ Aziz ÇALIŞLAR, **Kültür Sözlüğü**, 390.

Resimde sembol kullanımı; nesne, biçim ve renk gibi somut değerlerin yanı sıra, mitolojik ve dini resimlerde yarattığı gizemli dil, ikonografik çözümlere dayalı yeni araştırma konuları oluşturur.¹⁶

Sanatçı ile poz veren kişiler arasında bilgi iletişimi kurabilmek için portrelerde belli semboller kullanılır. Otoportrelerde ressam tanıdık simgeler kullanabilir ve bunları kişiselleştirebilir. Örnek olarak; verimlilik ve kalıtım için çocuklar, yaratıcılığı göstermek için paletler ve fırçalar, aşk için güller, sadakat için köpek, geçici bolluk için yemek, afrodisyak için istiridye, resim sanatı için zincir, bebek İsa'yı görmek amacıyla yola çıkan üç kral için yıldız, azizlere bağlılığı anlatmak için perdeler, bakanda itaat duygusu uyandırmak için at üzerinde binici, meleklerin selamı olan kuş, evli kişilere özgü sevginin sembolleri dizginler ve kamçılar, erken ölüme karşı korunma sağladığına inanılan ardıç dalı, kusursuz gebelik için yanan çalılık, cennetten kovuluşa gönderme ve günaha karşı uyarı olan elma, cenneti vaat eden tavus kuşu, ölüm için kuru ağaç, asaleti işaret eden peruk, sanatçı veya edebiyatla ilgilenen bir kişi için şapka, bağlılık göstergesi olarak grup portreleri resim sanatının en bilindik sembolleridir.¹⁷ Kadın portrelerinde evli kadınlar, nişanlılar, bazen de metresler resmedilirken onlara toplum tarafından yakıştırılan nesnelere yer verilir. Örneğin kadınların yarı kapalı bakan gözleri namus ve alçak gönüllülüğün göstergesidir. O dönemdeki teknolojik ürünler medeniyeti, kitaplar ise bilgiyi ve ilmi işaret ediyorlardı. İç mekanda yapılan portreler ise halka kapalı olma isteğini ve mahremiyeti gösteriyordu.¹⁸

Ayşegül Demirbulak'ın Otoportreler adlı kitabında; Bir otoportrede sanatçıların kişisel ve tarihsel duyularını eserlerine aktardığını, ressamın bilinçli (şifrelediği) ya da kendiliğinden oluşturduğu semboller dizini; eserlerinde nesne, renk, doku, kompozisyon olarak yer alırken, içeriği çözümlenecek ve yorumlayacak olana bilgiler sunduğunu belirtmiştir.

“Görsel sanatların özünü oluşturan imgelere yüklenen anlamları çözümlene; toplumdaki değerler sistemini, tarihsel süreç içinde bu sistemde meydana gelen değişiklikleri, kültürel ve sosyal ortama hakim olan veya ortam tarafından

¹⁶ Bkz. (8), Demirbulak, 53.

¹⁷ Liz RİDEAL, **Self Portraits**, 55-57.

¹⁸ Norbert SCNEIDER, **The Portrait**, 23.

reddedilen görüş ve düşünceleri, değerler sisteminin toplumdaki hangi sosyal gruplar tarafından yaratıldığını ve hangi gruplar tarafından da kullanılarak tüketildiğini bilmeyi gerektirir.”¹⁹

17. Yüzyıl boyunca en çok kullanılan semboller ve anlamları incelemelerde ve sözlüklerde bir araya getirmişlerdir. Bu durumda imgelerin basit ve didaktik hale gelmesine neden olmuş ressamlar bu kodları mekanikleştirerek kullanmaya başlamıştır. Bireysel çıkış, estetiğin ve yaratıcı prensiplerin sanat akımları içerisinde ağırlık kazanması ile eş zamanlıdır. Otoportrelerde benzerliği en önemli unsur olarak görüp kendini resmeden sanatçı, 20. Yüzyılda kendini dinamik kozmik düzlemle eşleştirmek istemiştir. “Ben sadece bir aracım, olayda bir parçayım, gözlem için bir nesneyim.” Modern otoportre sanatının ortak mesajı olmuştur.²⁰

¹⁹ Filiz YENİŞEHİROĞLU, **İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı**”, **Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, 579-593. (A. Demirbulak s.56’da alıntı yapmıştır. Bkz (8).)

²⁰ Julian BELL, **500 Self Portraits**, 8.

3. PORTRENİN TARİHSEL GELİŞİMİ

3.1. Rönesans Öncesi Portre

Roma döneminde önemli kişilere ait en eski portrelerden bazıları Fayyum mumya portreleridir. Fayyum portreleri M.S. 1. yüzyıl ile 3. yüzyıl arasında Roma dönemi Mısır'ında yapılmıştır. Bu portrelerin yapılmasının asıl amacı ve önemi günümüzde de netleşmemiştir. Bu portreler Yunan kültür mirasının, siyasal ve toplumsal düzene damgasını vuran Roma egemenliğinin ve Mısırlıların öbür dünyaya inanışlarının bir arada olduğu bir dönemin özelliklerini taşırlar. Kısaca iki ayrı geleneğin, firavunlar Mısır'ının geleneği ile Klasik Dünya'nın geleneğinin bir birleşiminin ürünüdürler. Bu portreler mumyaların yüzlerine iliştirilen iki boyutlu masklardır. Bu resimler keten kefenlerin üstüne ya da ahşap panoların üzerine çizilirlerdi. Bu portrelerde resmedilen kişilerin çoğu Romalılar, Yunanlılar ve Yunan-Roma soyundan Mısırlılar olduklarını söyleyebiliriz. (Resim 3.7, Resim 3.8) Bu mezar portrelerinin neden yapıldığını anlayabilmek için resmi yapılan kişilerin kökenlerini ve etnik kimliklerini saptarken Eski Mısır'ın tarihine bakmak gerekmektedir. Fayyum portreleri ismini Mısır'da bulunan Fayyum bölgesinden almaktadır.

Portre sanatında insanların “doğalcı” bir biçimde ve önden resmedilmesi Mısır'a Yunan - Roma tarzından gelmiştir. M.S. 1. yüzyılın ilk yarısında gelişmiş ve M.S. 3. yüzyıla kadar sürmüştür. İnsanların sağlıklarında gerçekçi bir biçimde gösterilmesini sağlayan portre anlayışı, Roma sanatının büyük olasılıkla en kalıcı özelliklerinden biridir; Rönesans dönemine kadar sürmüş, daha sonra 19. yüzyıl portre sanatında yeniden önem kazanmıştır.

Batı portre sanatı, Roma döneminden itibaren dünya ile ilişkili olmuştur, bu tür portrelerde portresi yapılan kişinin yalnızca görünüşü değil toplumsal konumu da betimlenmiştir. Fayyum portrelerinin bu portrelerden farkı ise portresi yapılan kişinin unutulmamasını sağlamak ve sonraki kuşakların gözünde ölümsüzleştirilmelerini amaçlamış olmasıdır. Fayyum portreleri, İskenderiye Okulundan etkilenen büyük Yunan resmi geleneğini kapsadıkları ve Antik Çağ resmi ile Bizans resmi arasında bir bağ oluşturduklarından dolayı sanat tarihi açısından büyük önem taşırlar. Kişilerin dünyevi mal varlıkları ifadelerinin önüne geçmemiştir. Gözler yüzün diğer organlarına göre daha büyük yapılmış, bunun amacı kişinin görünümüne etkileyicilik ve canlılık kazandırmak içindir. Bu portrelerin asıl amacı

ölülerin öbür dünyaya göçmelerine eşlik etmek için olsada resimlerin yapılışındaki ustalıktan dolayı birer “sanat yapıtı” niteliğindedirler.²¹

Büst heykellerde ise Yunan Klasiğinin etkisi devam etmiştir. Çocuk Portreleri mermer işçiliği açısından olduğu kadar, kişinin yüzü dışında görünmeyen ruh halinin yansıtılmasında da çok başarılıdır. 3. yüzyıl portreleri genellikle hatların arkasındaki bütün kaygıyı ortaya koyar. Antik çağın sonlarına doğru yüzler soyut, geometrik bir ifade kazanır. Dönemin sanatçılara göre hatlar temsil edilen kişinin ruhunu maskeleyememesi gereken bir ‘zarftan’ başka bir şey değildir. Roma döneminde portre türünün gelişme nedenlerinden biri olarak Hristiyanlık gibi yeni dinlerin gelişmesiyle, özellikle mezar anıtlarında kendini gösteren daha güçlü bir bireycilik ihtiyacının doğmasıdır.²²

Yunan sanatında insan görüntüsü tasvir edilirken rahatsız edici özelliklerin göz ardı edilmesiyle oluşan idealizasyon söz konusuydu. Heykeltçiler birçok insanı inceledikten sonra bilgilerini de devreye sokarak güzel idealine en yakın görüntüyü oluşturmaya çalışıyorlardı. Uzun süre Mısır sanatının etkisinde kalan Yunan heykelleri, önceleri idealize edilerek daha sonra ise gerçek görüntüye çok daha yakın büstlere dönüştüler. Özellikle Lysippos’un ‘Büyük İskender’ büstü bu çalışmaların doruk noktalarından birini oluşturur. (Resim 3.9)

Çağına ve çok ötesine yön verecek portre geleneği bu dönemde oluşmaya başlamıştı. Özellikle Romalı sanatçılarda farklı bir gerçeklik söz konusudur. Bireysel karakterin çok iyi yansıtıldığı büst heykeller ortaya çıkarmıştır.”²³

Antik Roma ve onun temelinde yer aldığı kabul edilen Yunan uygarlığı ile ilgili hayranlık ve özentî, Avrupa Rönesans’ının başlıca özelliklerindedir. Esasen Ortaçağ boyunca devam eden değişiklikler mümkün olsa da bu değişim Rönesans’ta hız kazanmıştır. M.Ö. 8. yüzyılda başlayan Antik Roma uygarlığı Rönesans ve Rönesans portreleri için büyük anlam taşır. Roma’nın kültürel kimliği başından itibaren Yunanlılara karşı şüphe barındırmıştır. Ancak Roma Yunan uygarlığından etkilenmiş ve Yunan kültür mirasını benimsemiştir. Antik Roma, portrenin propaganda değerini belki de en iyi gören ve kullanan antik uygarlıktır. Resim, heykel, sikke, madalyon ve fresk gibi pek çok malzemeyle yapılan yönetici imgeleri, onların fiziksel ve ruhani gücünün imparatorluğun her bölgesine

²¹ Tessa KOSTRZEWA, **Fayyum Portreleri**, P sanat Kültür Antika Dergisi, 15, 16, 17.

²² Milliyet – Ed. Sian. Müz. Sin. Düny. Thema Larousse – Tematik Ansiklopedisi, 170-171.

²³ Bkz. (9), DÖNMEZ, 10.

yayılmasını sağlamıştır. Romalı sanatçıların eserlerine, günümüzün kitle iletişim araçlarıyla aynı görevi görmüş olan, çok etkin reklam ve propaganda unsurları olarak bakılabilir. Roma yöneticileri sanatı yönetim ve propaganda silahı olarak kullanmıştır. Roma sanatı böylece, gücün reklamı olmuş ve bu özelliğiyle, idealize formlara yönelen Yunan sanattan ayrılmıştır. Roma için esas olan verilen mesajdır. Genel olarak güzellikten çok ifadeye; zerafetten çok; kuvvet, dayanıklılık ve iktidarın anlatılmasına önem verilmiştir. Bu anlayış erkek yöneticilerin ‘Trebonianus Gallus’un heykeli’ gibi gerektiğinde yaşlı ve çirkin olarak gösterilmesi şeklinde olmuştur. John Beckwith’in Antik Yunan ve Roma Sanatını en kıyaslamalı analizlerinden biri şu alıntıdır:

“Yunanlıların derdi, en idealize ve kalıcı formunda evrensel tipin yaratılmasıydı... Kişisel referanslar belli belirsiz[di]... Romalılar [ise] ne evrensel ne de ideal olanı hedefledi. Onların sanatı, geçici olan bir tarihi olay veya durumu vurgulayan, dinsel ve politik bir propaganda sistemi oldu. Antik Roma’da portre, Antik Yunan’a göre idealizasyon daha az tercih edilmiş görünse de, imgelerin gerçeği temsil derecesinin bilinmediği tekrar vurgulanmalıdır. Portreler, bireylerin gerçek ve hayali kimliklerini tanıtmış; çoğu kez olumlu bilinmelerini; bazen de; lanetlenmeleri ve unutulmaları için kullanılmıştır...²⁴

Avrupa’da gerçekçi portrenin yeniden doğuşu Ortaçağın sonlarına doğru olmuş, gerçek gelişimi Rönesans ile başlamıştır. 14. yüzyılda ‘Doğalcılık’ın gelişmesi ile toplumun ileri gelenlerinin ve devlet adamlarının portrelerinin yapılması ile portre sanatı yaygınlık kazanmıştır.²⁵

3.2. Rönesans ve Portre

Ortaçağ ve Gotik dönem resim sanatı dinsel konuları işlemiştir ve sivil portreciliğin duraksadığı bir dönem olmuştur. Ortaçağ ve Gotik dönemde kişinin ifade ve insani

²⁴ Bkz. (5), GÖKÇE, 314-332

²⁵ Kemal İSKENDER, *Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi* 3, 1277.

özellikleri yerine onun temsil ettiklerini göstermeye yönelik bir sanat anlayışı hakim olmuştur. Avrupa'da gerçekçi portre anlayışı Ortaçağ'ın sonlarına doğru gerçekleşmiştir. Erken Rönesans döneminde portre sanatı gerçeğe dönük bir biçimde betimlenmiştir. Kişiler daha çok profilden resmedilerek psikolojik durumun ya da ruh durumunun yansıtılmadığı bir dönem olmuştur. Rönesans ile birlikte portre büyük bir önem kazanır ve en çok ilgi gören türlerden biri olmuştur. Portrelerde gerçekçi eğilim, Rönesans portrelerinde sanatçıları himaye eden kişilerin kendilerine benzerliği önemsemelerinden dolayı ortaya çıkmıştır. Batı'da portrenin uygulamaları çoğu zaman aynı yerde rastlanmasına rağmen farklı tarihler ve farklı ülkelerdeki sosyal ve politik gelişmeler, portrenin popülerliğinin boyutunu ve kullanımını etkilemiştir. Bu da çeşitli tarzda portrelerin ortaya çıkmasına neden olmuştur.²⁶ Rönesans olarak adlandırılan dünya görüşü ile ona ait değerleri getiren sürecin alt yapısı, 14. yüzyılın zor koşulları içinde gerçekleşmiştir. Ancak, Rönesans hareketinin kendine özgü yapısının belirlenmesi, 15. yüzyılın ilk çeyreğinde gerçekleşmiştir. Bu sürece Erken Rönesans adı verilir. Yüksek Rönesans ise, 15. yüzyılın son çeyreğinde başlamıştır ve 16. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürmüştür. Bu süreçte bilim, sanat ve kültür hızla gelişmiştir.²⁷

Modelin kişiliğini ifade etmekte, canlı bir görünüm yaratmakta profilden tasvire göre daha fazla olanaklar sunan büst biçimindeki portre yöntemi 1450'lerden sonra İtalya'da yavaş yavaş yayılmıştır. Antik Çağ madalyon ilkesine bağlı kalan Pisanello (1395-1455) profilden tasvire yönelmiştir. Piera Della Francesca ise Urbino Dükü ve karısını karşı karşıya tasvir etmiştir.²⁸ (Bkz. Resim 2.3.)

Floransa Ekolü sanatçılarından Pisanello, Rönesans madalyon portreciliğinin öncülerinden biri olarak Natüralizm ve Sembolizmi birleştiren madalyonları ile hem Ortaçağ şematikliğinden uzaklaşmış hem de antik metinlerin bilinmesini gerektiren simgeleri kullanımı ile Rönesans aydınlarına hitap etmiştir.²⁹ (Resim 3.10.) Ancak bu portrelerde psikolojik etki yoktur. 15. Yüzyıl sonlarına doğru modelin karakterini daha etkili yansıtmak amacıyla model $\frac{3}{4}$ oranında izleyiciye dönük olarak resmedilmiştir. Portrelerde kişilerin kimlikleri ifade edilmeye önem verilmiştir.

Portrenin dinden bağımsızlaşmaya ve özerkleşmeye başlaması da 15. yüzyıl başlarına rastlar. Rönesansın hümanist zihniyeti ressamı insanın yüzüne yöneltmiştir. Rönesans

²⁶ Arzu UYSAL, *Yüzün Ötesi – Portre Kurmak Üzerine...* , 109.

²⁷ Tayfun AKKAYA, *Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı*, 48.

²⁸ Büyük Ansiklopedi / Milliyet, *Portre Sanatı*, 45.

²⁹ Bkz. (5), GÖKÇE, 333.

portreciliği betimlenen kişiyi detaylı bir biçimde inceleyen biçimciliğiyle öne çıkar. Portreciliğin en güç taraflarından biri de modelin bireysel özellikleri ve sanatçının yaratma özgürlüğünü yansıtmaya karşıtlığından gelir. Rönesans insanının en parlak örneklerinden biri olan Leon Battista Alberti 15. Yüzyıl'ın ilk büyük sanat incelemesi olan "Resim Üzerine" de (Della Pittura, 1435) portrenin anma amacı ile yapıldığı üzerinde dururken, portre sorununu temel çelişkinin ışığı altında incelemiştir: güzellik ve modele titizlikle bağlı kalmak gerekleri nasıl bağdaştırılabilir? Alberti, eski ressamın kralların resimlerini yaparken bazı kusurları görmezden geldiğini yazar. Alberti idealize edilmiş portreciliğe ağırlık verirken, Leonardo da Vinci bireysel özelliklere ağırlık veren anlayışı benimsemiştir. Michelangelo ise Yeni-Platoncu bir tutumla bireysel özelliklerin temsil edilmesine karşıdır ve hayali figürler yapmıştır.³⁰

Batı'da portre tarzları sosyal ve politik gelişmelerin etkisiyle bulunduğu coğrafi konuma göre değişime uğramıştır. İtalyan ressamlar Flaman resamlara göre yüzü daha idealize ederek çalışmışlardır. Çağ ilerledikçe gerçekçi yaklaşım yerini idealize ederek anıtsallaştırmaya bırakmıştır. Bu anıtsal eğilim Floransa Ekolü ve Roma Ekolü sanatçılarından Antonella da Messina bireysel özellikleri göz ardı eden bir sonuca götürmüştür. Venedik Ekolü ustalarından Tiziano, Tintoretto, Veronese, Lotto, Bassano ise bireysel özellikleri belli bir düzeyde ele almaya devam etmişlerdir. Venedik resamları renkçi ve izlenimci bir fırça kullanırken Floransa resamları açık koyu ağırlıklı anlayışı benimsemişlerdir.³¹ Anlaşıyor ki coğrafi olarak birbirine yakın olan Venedik ve Floransa Okullarında bile portreye farklı eğilimlerle yaklaşmışlardır.(Resim.3.10, Resim3.11)

15. yüzyılda Flaman ve Hollanda bölgesinde Gotik sanatın etkisi devam etmekteydi. Flaman ressamın portre türünü geliştirmesi yağlı boya tekniğinin kaynaklarından tam anlamı ile yararlanabilmelerinden dolayı olmuştur. Flaman ressam Jan Van Eyck (1395-1441) yeni gelişmekte olan bu yağlıboya tekniğini yetkinleştirmesiyle tanınır. Yağlıboya tekniği sayesinde bu sanatçı portrelerindeki kişileri canlı bir hassasiyetle işleme imkanı bulmuştur. Sanatçının "Arnolfini'nin Evlenmesi" ve "Kırmızı Sarıklı Adam" adlı yapıtları tekniği sonuna kadar zorlayan resimlerdir.³² (Resim 3.12)

Van Eyck'tan etkilenen ve aynı dönemde portreye yatkınlığı ile bilinen Petrus Christus, Van Eyck'ın tablosundaki Giovanni Arnolfini'nin portresi gibi form, ifade ve teknik

³⁰ Bkz. (25), İSKENDER, 1277.

³¹ A.g.k., 1277.

³² Bkz. (22), Milliyet.Thema Larousse, 238.

açılarından sanatçıyı örnek almıştır. (Bkz. Resim.1.12) P. Christus'un "Genç Kız Portresi" Flaman portreciliğinin nasıl geliştiğinin bir örneğidir. (Resim 1.13.) Flaman sanatı pantheist felsefenin bir yansıması olarak doğanın tüm görüntülerinin, Tanrının bir yansıması olarak görmesi Flaman sanatının detaycı tutumunun felsefi alt yapısıdır. 15. ve 16. yüzyıl Flaman resminde aynaya çeşitli sembolik anlamlar yüklenmiştir. Çukur ve tümsek aynalar geleneksel olarak yapıtlarda yer almıştır. Van Eyck'ın (Bkz.Şekil.3.12.) yapıtında tümsek ayna motifi, optik ve sembolik açıdan Rönesans resim sanatında kullanımının en erken uygulamalarındandır.³³

15. yüzyılda Fransa'da portre üzerinde yoğunlaşan, başta Fouquet de olmak üzere birçok ressam vardır. 16. yüzyıl başından Henry IV'e kadar Fransız sarayına bağlı aristokratların yağlıboya ile kırmızı ve siyah-beyaz desen portreleri yapılmıştır. Bu portrelerde toptan bir kavrayış, geleneksel çizgi ile portre kavrayışı vardır. Jean Clouet, Lionlu Corneille, François Clouet gibi ressamlar portre alanında birbirlerine benzerdirler. (Resim 3.14.)

Flamanlardan etkiler taşıyan bu sanatçılar portrelerinde belli kalıpları kullanmışlardır. Ölçüler normal insanlardan küçük yapılmış, model tam cepheden görülmüş, büst ya da yarım boy olarak yapılmışlardır. Elbiselerden çok yüzler önem taşırken, tutucu bir üslupta yapılan bu portreler hiçbir incelikten yoksun değildirler.³⁴

16. yüzyılda Almanya'da Rönesans ilkelerine bağlı sanatçılar (Genç) Hans Holbein, Dürer ve Lucas Granach'dır. Dürer'in (1471-1528) portre ressamlığı ve Meryem'in hayatını anlatan gravürleri eşine az rastlanır bir niteliktedir. Dürer otoportre türünde de büyük eserler bırakmıştır. (Bkz.Resim 2.1.) Kompozisyon olarak yüzünü resmin merkezine aldığı otoportresinde kendisini İsa ile özdeşleştirmiştir. Gotik dönem ve Erken Rönesans resimlerinde İsa cepheden yapılarak portreye ruhani bir hava kazandırılması amaçlanıyordu. Sanatçı ise bu portresinde izleyiciye direkt bakarak "ben" diyen bakışını vurgular. Elleri, bakışları ve omuzlarına dökülen saçları adeta onun yaşadığını hissettirir. İtalya'da yaptığı sanat araştırmaları ve incelemelerini kitap halinde toplamıştır. Hollanda seyahati dönüşü ise Dört Havari gibi anıtsal portreler yapmıştır.³⁵

³³ Bkz. (27), AKKAYA, 142,143,144.

³⁴ Sezer TANSUĞ, **Resim Sanatının Tarihi**, 185,186.

³⁵ Suut Kemal YETKİN, **Büyük Ressamlar**, 21,25.

Leonardo da Vinci, Yüksek Rönesans resminin önemli bir temsilcisi olmasının yanı sıra kuramcı kimliği ile tanınmıştır. Leonardo'ya göre iyi bir ressamın sadece biçime değil, aynı zamanda jest ve mimiklerle ifadeye de hakim olması gerekir.³⁶ Leonardo yaptığı anatomik çalışmalarla insanı en doğru biçimde betimlemenin yollarını aradı. Leonardo bir ressam için anatominin önemini şu sözleriyle vurgulamıştır:

“Ressamın, insan bedeninin iç yapılarını bilmesi gereklidir. Kasların, bağların ve kirişlerin, doğasını iyi bilen bir ressam bir uzva hareket kazandırırken o hareketi sağlayan kas kirişlerinin kaç tane ve hangileri olduğunu, hangi kasın genişleyerek kirişin kasılmasını sağladığını, hangi kirişlerin kıkırdağın en ince kısmına doğru genişleyerek o kası çevrelediğini ve desteklediğini bilir.”³⁷

Bir portrede en iyi sonucun nasıl alınacağını defterlerinde şöyle ifade etmiştir:

“Eğer istediğin zaman üzerini bir bezle örtbileceğin bir avluya sahipsen, ı ışık mükemmel olacaktır; portre yapıyorsan, onu, tan yerinin alacakaranlığında, koyu bir havada, modelin avlunun duvarına dayanmış bir şekilde resmet. Akşam karanlığı düşerken, sokaktaki erkeklerin ve kadınların yüzlerini gözle, ne tür bir alım ve yumuşaklık yansıtırlar? Şu halde, ey ressam, duvarları siyaha boyanmış ve saçakların hafifçe örttüğü bir avlu edin. On kulaç eninde, yirmi kulaç boyunda ve on kulaç yüksekliğinde olacaktır; ve güneşli saatlerde, üzerine çadırı ser; olmazsa, portreni akşam düşerken, hava bulutlu ya da sisliyken yapacaksın, zira o zamanlarda ışık kusursuzdur...”³⁸

Leonardo'nun 1500-1504 dolaylarına ait “Monna Lisa” olarak bilinen yağlıboya tablosu, Yüksek Rönesans Portre Sanatında önemli bir yere sahiptir. (Resim 3.15) Leonardo, bu portrede kendi gözlemleriyle doğal olmadığını saptadığı kontur-fon ilişkisinin çizgisel tarzından kaçınarak, konturların gölgede kalan kısımlarını bulanıklaştırarak belli belirsiz bir

³⁶ Bkz. (27), AKKAYA, 51.

³⁷ Leonardo Da VİNCİ, **Leonardo'nun defterleri**, 136.

³⁸ Leonardo da VINCI, **Defterler**, 45,46.

geçiş alanı oluşturmaya çalışmıştır. Böylece portrede doğallık izlenimini daha inandırıcı bir şekilde yansıtmıştır. Portredeki ifade gizemlidir ve izleyicinin hayal gücüne yer bırakacak şekilde yansıtılmıştır. Portreye gizem yaratan unsurlar gözlerin ve ağzın kenarlarının gölgeler içinde erimesidir. Portreye farklı konumlardan bakıldığında ifadede bir kayma olmasının nedeni portrenin sol tarafındaki ufuk çizgisinin, sağdakine göre daha alçak bırakılmış olmasıdır. Bu durum, portreye bakanın portredeki ruh durumunun yakalanmasını güçleştirmektedir. Arka plan görüntüleri de kompozisyona hem anlam boyutunda hem de mesajın kavranmasında büyük önem taşımaktadır.

Sanat tarihinde ve günümüzde bu tablonun büyük popülerite sahibi olduğu ifade edilir. Bu ünlü portre; Leonardo'nun vücut ve ruh, madde ve maneviyat gibi konularla uğraştığı bir döneme rastlamaktadır. Sanatçının diğer kadın portrelerine göre bu portre olağan portre özellikleri dışında nitelikler barındırır.

“Özellikle Yüksek Rönesans ortamında belirginleşen hümanist düşüncenin ışığında anlaşılabilir bir tutum olarak kadına verilen bu önem gelişmekte olan Neo-Platonik düşüncede boy atan kavramlarla birlikte, Panteist yaklaşımda da karşılığını bulan bir değişimin sonucudur.”³⁹

Venedik Ekolü'nden Tiziano ise döneminin portre ressamlarından biridir. Portreyi tam boy ve yarım boy türlerinde ilk uygulayıcılarından olan Tiziano, kusursuz bir gerçekliği yakalamasının ötesinde kişilerin dünyalarını da duyarlı bir gözle ve yumuşak fırça kullanımı ile gerçekleştirir. Aynı zamanda Venedik Ekolü'nün gölge – ışık ve renge tutkun bir biçimde portrelerini yapmıştır. Konturları gölgede eriterek renk ve ışık etkisi ile inandırıcı bir gerçeklik sunmuştur.⁴⁰

Roma'da portre sanatına egemen olan Raffaello Sanzio (1483-1520) Yüksek Rönesans'ta Roma-Floransa Ekolü'nün önemli temsilcilerinden biridir. Resmettiği Madonna portrelerinde ideal güzelliği en üst noktasına çıkarmıştır. (Resim 3.16.) Klasik güzellik onun

³⁹ Tayfun AKKAYA, Engin BEKSAÇ, **Avrupa Resim Sanatı**, 162-163.

⁴⁰ A.g.k., 204.

için güzelliklerin en idealidir. Raffaello'nun sık sık söylediğine göre: "Ressam, eşyayı tabiatın yaptığı gibi değil, yapması gerektiği gibi göstermelidir."⁴¹

16. yüzyılda Güney sanatçılarının tek sorunları resimlerinde nasıl daha iyi ve şaşırtıcı tarzda resim üretebilecekleri iken; Almanya, Hollanda ve İngiltere gibi kuzey ülkelerindeki sanatçılar İtalya ve İspanya'daki sanatçılara göre ciddi bir bunalım içerisindeydiler. Kuzeyde artık resim sanatının devam edip etmeyeceği tartışılıyordu... Protestanların çoğu, azizlerin kiliselerde bulunan resimlerine ve heykellerine karşı çıkıyorlardı. Onlara göre bu resimler ve heykeller Katolik putperestliğinin bir işaretiydi. Böylece protestan ülkelerinde, sunak resimleri yaparak geçim sağlayan sanatçılar gelir kaynaklarını kaybetmişlerdi. Sanatçıların yeni gelir kaynak arayışı portreciliğin gelişmesini ve yeni alıcıların oluşmasını sağladı. Bu kaynaklarla da sanatçıların yaşamlarını sürdürebilmesi kuşku olmasına rağmen büyük portre sanatçıları sanat tarihinde yer edinmiştir.⁴²

16. yüzyılın yirmili yıllarında, İtalya'da akılcılığa tepki olarak ortaya çıkan Maniyerizm, resimde denge, mimari ve insan figürünün farklı yorumlarıyla kendini belli etmiştir. Bu dönemin yapıtlarında ölçsüz; alegorik temalar karmaşık ve çoğu kez mistik hale gelmiştir. Bu dönemde alegorik portre türü giderek yaygınlık kazanmıştır. Alegori bir kavramın, görüşün kişileştirilerek insan biçiminde verilmesidir. Bu dönemin portre türünde ilk akla gelen sanatçısı Agnolo Bronzino (1503-1572)'dur. Bronzino, durağan ve soğuk bir etki yapan soylu portrelerini büyük bir beceri ile işlemiştir.⁴³

Eserlerinde kumaş kıvrımları ve kostümün ayrıntıları büyük bir dikkatle gayet ince bir şekilde işlenmiştir. Bu detaylı kumaş kıvrımları ve detaylı görünüm portresi yapılan kişinin gerçek kişiliğinin önüne geçmiş ve kişiyi gizlemiştir. Portrelerindeki modellerinde, kendinden emin ve hislerini hiçbir şekilde belli etmeyen bir duruş vardır. Portreleri; Avrupa hükümdarları için birkaç yüzyıl boyunca örnek teşkil eden resmi portreler olarak kabul edilmiştir. Bronzino, Cenevizli Amiral Andrea Doria'nın portresini çıplak bir biçimde Yunan deniz tanrısı Neptün olarak yapmıştır. (Resim 3.17.) Bu portre alegorik portre olarak kabul edilmektedir.

⁴¹ Bkz. (35), YETKİN, 27-29

⁴² E.H. GOMBRICH, *Sanatın öyküsü*, 374.

⁴³ Bkz. (25), İSKENDER, 1277.

3.3. Barok ve Portre

Maniyerizm'in hemen ardından 17. yüzyılın ilk çeyreğinde ortaya çıkan Barok Sanat anlayışı Batı sanatında önemli bir yer tutar. Barok estetik, Avrupa'nın yanı sıra dünyanın birçok bölgelerinde (Çin, Japonya, İran, Türkiye vs.) etkisini göstermiştir.⁴⁴ Bu yüzyılın kısa sürmesine rağmen portre türünün en parlak örnekleri bu döneme rastlamaktadır. Rönesans ile gelişen portre geleneği Barok dönemde bu kez dramatik bir yaklaşımla, duyulara seslenecek biçimde ifade edilirken, biçimsel özellikleri değişerek devam etmiştir.

Portre sanatının gelişmesinde büyük bir rol oynayan Rönesans'ın temelleri üzerine inşa edilen barok dönemin portre sanatında; İspanya'da Diego Velazquez (1599-1660), Flandre'de Rubens (1577-1640), Anthony Van Dyck (1599-1641), Hollanda'da Rembrandt (1606-1669) ve Frans Hals (1584-1666) gibi sanatçılar başta gelir. Bu sanatçıların ortak yanları Rönesans resim geleneğini temel olarak alıp daha sonraki dönemlere ışık tutmalarıdır.

17. yüzyılda portrenin gelişiminde gravürün de etkisi büyüktür. 16. yüzyılın son çeyreğinde Fransız karakalem desenlerinin kopyaları Bürin tekniği ile çoğaltıldı ve geniş halk kitlelerine yayıldı. 17. yüzyılda bu uygulama Claude Mellan gibi usta gravürcüler tarafından sürdürüldü. Portre, gravür tekniği ile yeni alanlar kazandı. Bunun yanı sıra pastel tekniği de teknik imkanları arttırdı. Portre; yine prensler, dini iktidar çevreleri ve toplumun ileri gelen kişilerin tekelindeydi. 17. yüzyılda burjuva sınıfı yeni bir anlam kazanmasıyla birlikte portre, modelin, konuya dahil olanların, toplumsal sınıfını, zenginliğini, kimliğini gösteren bir belge niteliği taşımaya başladı.⁴⁵

17. yüzyılda Avrupa'da Madrid gibi sayısız prenslik ve dükalıklarda şatafat portreleri yapıldı. Rubens, Van Dyck, Poubus gibi sanatçılar, prensler aileleri ve bakanların portrelerini yaptılar. Rubens'in 1628 yılında Madrid seyahati sırasında tanıştığı Velazquez o dönemde IV. Philippe'nin portrelerini yaparak kariyerini portrede gerçekleştirmekteydi. Portrecilikte uzmanlaşan sanatçı tıpkı Tiziano ve Rubens gibi kariyerini güçlülerin portreleri üzerine kurdu.⁴⁶

Velazquez, Caravaggio gibi ışığı tek kaynaktan alarak değerlendirdi. Eserlerindeki ışık yalnız gölgeye göre yüzeyleri modle eden bir araç değil, aydınlanan şekillerin çevresi

⁴⁴ Bkz. (27), AKKAYA, 63.

⁴⁵ Arzu KILIÇDOĞAN, **XVII.Yüzyılda Potre**, 13-14.

⁴⁶ A.g.k. KILIÇDOĞAN, 17.

durumundadır. Eserlerinde manzara olması açık havada portreler yapması bundandır. Üniversal ışık yerine doğaya bağlı olarak, modellerini tek kaynaktan gelen ışıkla resmetmiştir. Bu ışık artistik bir ışıktır ve ressam istediği yerleri aydınlatmıştır. Velazquez eserlerinde Rembrandt ve Caravaggio gibi resmin kaidelerine bağlı, sanatın kurallarını dikkatle incelemiş bir ressamdı. Saray ressamı olduğu halde kendine model olarak cüceleri, sakatları ve çirkinleri seçebiliyordu. Bu portreleri de prenslere ve asillere yaptığı gibi eşit bir mesafede durarak yapıyordu. Yalnızca figürlerin dış görünüşlerini yansıtmakla kalmayarak o da Rembrandt gibi iç dünyalarını, yansıtmıştır. Rembrandt'ın portrelerine göre Velazquez'in portrelerindeki serbest fırça vuruşları eserlerinde henüz tamamlanmamış etkisi uyandırır.⁴⁷

Velazquez'in "Nedimeler" adlı tablosu, Van Eyck'ın "Arnolfini'nin evliliği" tablosu gibi ayna kullanma açısından benzerdir. (Resim 3.18.) Bu tabloda Velazquez, geniş bir salonda, büyük bir tablonun başındadır ve bu tabloya kendi görüntüsünü de dahil etmiştir. Tablo bu yönüyle bir otoportredir ve aynı zamanda bir grup portresidir.⁴⁸ Velazquez'in portreleri; 17. yüzyıl Barok dönemi portrelerinin biçimsel özelliklerinin gelişimine de örnek niteliğindedirler. 16 yüzyıl portreciliğinde resmi portre niteliğinde kabul gören Bronzino gibi o da döneminin portre biçimini yansıtmaktadır.

Alman sanat tarihçisi Heinrich Wölfflin "Sanat Tarihinin Temel Kavramları" adlı kitabında, Rönesans ve Barok üslubundaki sanat yapıtlarının biçimsel çözümlenmelerini ve genel niteliklerini ele almıştır. Sanatçılar aynı coğrafyada olsa da her sanatçının renk ve şekilleri, kendi mizacına göre ve dönemine göre değişmektedir. Örnek olarak; her ikisi de güney sanatından Bronzino ile Velazquez'in portrelerini karşılaştırmıştır. H. Wölfflin'e göre Bronzino bir dereceye kadar, İtalyan sanatının Holbein'idir. Başın çiziliş tarzı, yüzeyler ve çizgilerin adeta madensel bir nitelikte oluşu ile dikkat çeken "Eleonora di Toledo'nun oğlu Giovanni ile portresi"nde özellikle zengin süslemeli elbise tam çizgisel anlamda işlenmiştir. (Resim 3.19.) Portrelerinde nesnel belliliğe bağlı kalmıştır. Çizgilerin kontur biçiminde her tarafta belirtilişi, izleyiciyi insan gözünün gerçeği böyle göremeyeceği şüphesine düşürür. Gölgeler şekli sarar ve şekle dokunulabilir bir etki vardır. Modelle, resim tamamen benzerlik ilkesine dayanır. Resme yakından veya uzaktan bakış arasında etki

⁴⁷ Zahir GÜVEMLİ, **Sanat Tarihi**, 90,91.

⁴⁸ Bkz. (9), DÖNMEZ, 16.

değişmez. Portrede kişinin duygu durumuna dair bir hareket yoktur ve yüzde maske etkisi vardır.

Velazquez'in "Infanta Margarita" tablosunda ise biçim dokunulabilirlik etkisinden uzak, dağınık ve dalgalı bir etki yaratır. (Resim 3.20.) Resme yakından bakış ile uzaktan bakış arasında fark vardır. Renkler derece derece soldurularak yumuşak modlenin yerini fırça izleriyle modle almıştır. Doğayla birebir benzerlik amacı yok olmuştur ve yalnızca göze hitap ederler. Şekli belli eden çizgiler yok olmaya başlamıştır. Titreyen fırça vuruşları ile burun kanatları, gözler, ağız çizgisi hareket kazanır.⁴⁹

17. yüzyılın bir diğer ressamı Van Dyck, Rubens gibi modellerini idealleştirme yoluyla resmetmiştir. Aynı zamanda Rubens'in öğrencisi olan Van Dyck, Rubens'in Cenova'da yaptığı portrelerden etkilenmiştir. İngiliz Portre Okulu'nu kuran bir ressam olarak Rubens'in gösterişli portrelerini örnek alarak Spinola'lar, Durazzo'lar gibi en büyük aileleri resmetmiştir. Şahlanan atlar, Ağır kumaşlı giysiler, içinde mağrur kadınlar yüzleri aşağıdan yukarı bakıyormuş gibidir. Paola Adorno, Marki Cattaneo, Tommasa di Caridnano ve Kardinal Bentivoglio'nun portreleri örnek verilebilir. (Resim3.21.)

İngiliz portreciliğinin en önemli unsurlarından biri perspektif içinde çeşitli nesnelere basamaklar yaratarak geriye doğru bir mekan etkisi vermektir. Van Dyck, portrelerinin çoğunu krallık sarayında, saray ressamı olarak kaldığı yıllarda resmetmiştir. 1632'de I. Charles ona şövalye ünvanı verdi ve Van Dyck o tarihten sonra İngiliz soylularının resmini yaptı. İngiltere'de portre 17. ve 18. yüzyıllarda egemen bir tür olarak kaldı. İngiliz portresi İskoçyalı Hogart (1697-1764) ile 18. Yüzyılda en mükemmel eserlerinin ortaya çıkacağı bir döneme geldi. 18. yüzyılın son çeyreğinde İngiliz resminin bağımsızlığı savunuldu ancak sanatçılar Holbein'dan Van Dyck'a kadar onların geleneklerini sürdürdüler.⁵⁰

17. yüzyıl portre sanatında Hollanda önemli bir yere sahiptir. Hollanda'nın 17. yüzyılda, bağımsızlığını kazanması ve Protestan düşüncesinin etkisiyle bütünlük ve çok yönlülük bakımından eşine rastlanmayacak bir resim sanatı gelişmiştir. Portre türünün gelişimi Rönesans döneminden itibaren büyük bir gelişme gösterse de, sanat tarihinin hiçbir döneminde 'portre resmi' 17. yüzyıl Hollandası kadar parlak ve göz alıcı eserler

⁴⁹ Heinrich WÖLFFLİN, **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, 56-63.

⁵⁰ Bkz. (45), KILIÇDOĞAN, 16.

sunmamıştır. Hollanda toplumunun oluşumunu görmede ‘portre’ en önemli kaynaktır. Yazılı biyografilerden daha fazla üretilmişlerdir.⁵¹

Hollandalı için insan her şeyin önünde ve üstündedir. Ancak bu insan; yalnız bir kahraman ya da filozof biri değildir. Hollandalı için insan “bayağı insan”dır. İnsanın kendisidir. Hollanda’daki müzelerin insan portreleriyle dolu olmasının nedeni de budur. Bu portreler bayağı insanların, halktan olan kadın-erkek portreleridir. Aynı zamanda tüccarlar, doktorlar, dilenciler, işsizler, yetim çocuklar yurdunun hesaplarını kontrol eden erkek ve kadın yahudilerdir. Hollandalı sanatkarlar; portrelerini “Tanrı”nın kendilerine bağışladığı bir gücün ilhamı sayarlar ve insan için de çok derin anlamlar taşıyan şu sözleri tekrarlamaktan hoşlanırlardı.

“Size, ne kadar küçük ve değersiz gibi görünürse görünsün, hiçbir insanı aşağılamayın!... kim olursa olsun, hiçbir insanı küçük görmeyin!... insan’a saygı göstermeyi öğrenin!...”⁵²

17. Yüzyılda Hollanda Protestanlığa geçtikten sonra sanat büyük bir hoşgörü alanında gelişme şansı bulmuştur. Ressamların, düşünürlerin kendisini böylesine özgür hissettiği bir ülkede yaşamayı tercih etmesi bir rastlantı değildir (Descartes ve Spinoza gibi).⁵³ Protestanlığın kazandığı zaferin resimdeki etkisi çok derindir. İngiltere ve Almanya’da artık düşüşe geçen ressamlık ve heykeltçilik, Felemenk ülkelerinde ise dinsel açıdan sorun çıkarmayan resim türlerine dönüşmüştür. Bu dallar arasında Protestan topluma uyabilecek en önemli sanat dalı Holbein’in da kendi zamanında yaşadığı gibi, portre sanatıydı. Birçok varlıklı tacir, kendi görüntüsünü sonraki kuşaklara ulaştırmak istiyordu. Protestan Hollanda’da portre yapmayan veya yeteneği olmayan ressamlar, sadece siparişlerle geçinmek fikrinden vazgeçmek zorunda kaldılar. Bu sanatçılar Ortaçağ ve Rönesans ustalarından farklı olarak önce resmi yapıp sonra alıcı buluyorlardı.⁵⁴ Günümüz sanatçısı da bu tür zorlukla karşı karşıya olduğundan bu durum tanıdık gelebilir.

⁵¹ Bkz. (7), ÖZBALCI, 2,55.

⁵² G. PETROV, **Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları**, 228, 229, 230, 231.

⁵³ Bkz. (35), YETKİN, 223.

⁵⁴ Bkz. (42), GOMBRICH, 413.

Hollanda'nın ilk önemli portre ustası Frans Hals'tır. Portre ressamı olarak hem tek hem de grup portreleri yapmıştır. Hals'ın portreleri, kişilerin anlık hareketini yansıtır ve portrelerinde dışa dönük fırça vuruşları hakimdir. Sanatçı kolektif portreler de yapmıştır. Harlem şehri o dönemde bütün Hollanda şehirleri gibi okçular ve muhafızlara sahipti. 1616'dan 1639'a kadar Hals, birçok lonca portresi yaptı. Bu resimler gruplar halinde ve fotoğrafa poz veriyormuş izlenimi veren, masaların yiyecek ve içeceklerle donatılmış olduğu grup portreleridir. Hals ve döneminin ressamları büyük boy tuvaler üzerine yaptıkları gruplar halindeki insanları; çok canlı pozlarda tam boy olarak tasvir eden portreleri yaptılar. Bu portrelerin önemi tek tek veya gruplar halinde bir arada bulunan kişileri konu yapmış olan insanların -halk ve toplumca- tanınmış ünlü kişilerden değil halktan olan kadınlar, erkekler yaşlılar ve gençler arasından seçilmiş olmalarıdır. Bu resimlerde toplu olarak avcı dernekleri, yetimleri koruma kadın dernek ve üyeleri hep bir arada resmedilirdi.⁵⁵

Genç yaşlarında yaptığı grup portrelerinden biri olan "Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları Ziyafette" adlı tablosu onun dehasını ve orijinalliğini gözler önüne serer. Böylesine çok sayıda portrenin olduğu resimlerde yapmacıklıktan uzak olmak zordu. Hals'ın tek portreleri ise daha önceki portrelerle karşılaştırıldığında şipşak fotoğraflanmış gibi durur.⁵⁶ "Aziz Adrien'in Muhafızları Ziyareti" ve Hollanda'nın Harlem kentindeki "Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Erkek ve Kadın Yöneticileri" diğer ünlü grup portreleridir. (Resim 3.22.) Geç dönem portreleri, erken dönemde yaptığı neşeli, hayat dolu ifadeli portrelerinin aksine, kişilerin ruhsal durumlarını, ağırlığını ve karakterini yansıtır biçimdedirler. John Berger; Hals'ın portreleriyle ilgili olarak "Hals sermayeciliğin yarattığı yeni tipleri, yeni yüz ifadelerini resme geçiren ilk portreciydi. İki yüz yıl sonra Balzac'ın edebiyatta yaptığını resimde yaptı Hals," demiştir.⁵⁷

17. yüzyılda Hollandalı en önemli portre ressamlarından birisi de Rembrandt'tır. Sanatçı kullandığı ışık ve gölge kullanımıyla 19. Yüzyıl empresyonistlerinde sorun olacak bir meseleyi iki yüzyıl önce uygulamaktaydı. Empresyonistler ışığı ifade ederken renkten faydalanıyorlardı. Rembrandt ise siyah-beyazdan faydalanıyordu. Sanatçının Van Gogh gibi 19. yüzyıl ressamları üzerinde etkisi büyüktür.

⁵⁵ Bkz. (35), YETKİN, 228.

⁵⁶ Bkz.(42), GOMBRICH, 415.

⁵⁷ John BERGER, Görme Biçimleri, 16.

Bu dönemin en güçlü ressamlarından Johannes Vermeer'in (1632-1675) en ünlü portrelerinden biri "İnci Kúpeli Kız" adlı tablosudur. (Resim 3.23.) Hayranlık uyandıran tek kaynaktan gelen ışık kurallarına bağlı, hassas fırçası ve renk kullanımı ile yaptığı iç mekan ve portreleriyle Hollandalı bir sanatçı olarak bahsi geçilmeden edilemez.⁵⁸

Rokoko dönemi; burjuva sınıfının zenginleşmesiyle, saray hayatının zevk, eğlence, süsleme gibi şatafata düşkünlüğün sanattaki yansımalarıdır. Gösterişin daha önemli olduğu bu dönemin portrelerinde resmin biçimsel değerleri görülmez hale geldi. Resimde ruh ve fikir yerine konular hakim oldular. Bu dönemin sanatçıları Antoine Watteau, François Boucher, Jean Honoré Fragonard ve Jean Baptiste Simeon Chardin'dir. Watteau'nun (1684-1721) portre çalışmaları dikkatli bir gözleme dayanır. Portrelerinde Tiziano ve Rubens'in etkileri görülür. Watteau'nun eserleri dönemini çok net yansıtır. Boucher, resmini yaptığı kadınların kişiliğine daha çok önem vermiş, tombul ve haz duygusunu resmetmiştir. Fragonard ise renkçi bir ressam olarak döneminin sefahat hayatından sıyrılmaya da bunu Mitologya'ya sığınarak yorumlamış ve sanatının değerinden ödün vermemiştir.⁵⁹ Chardin (1699-1779) ise başta Rembrandt olmak üzere Hollanda Resim sanatından çok etkilenmiştir. İnsanı olduğu gibi gösteren portreleri Pieter de Hoch ve Vermeer'i anımsatır. (Resim 3.24.) Natürmort ressamı olarak, ışığı ve aynı nesne üzerinde çeşitli renkler doğuran yansımaları ilginç bir şekilde saptaması, çağdaşları arasından sıyrılmasını sağladı. Chardin'in resimleri daha sonra Manet'nin natürmortlarını da etkileyecektir İç mekan, figür ve portre çalışmalarında da aynı hassasiyeti göstermiştir. Chardin, Fransız Barok resminin renk kültürünü oluşturan önemli sanatçılardan biri olmuştur.⁶⁰

18. yüzyılda Aydınlanma Çağının teşvik ettiği düşünsel duruş, sanata bakışı da büyük ölçüde değiştirmiştir. Burjuva sınıfının ilgi gösterdiği gerçekçi portre idealleştirme eğilimi Neoklasiklerde antik ve alegorik, Romantiklerde ise dramatik ve melankolik bir görüntüye yol açar. Neoklasik sanatçılardan Jean Auguste Dominique Ingres (1780-1867) modelin özelliklerine bağlı kalarak idealleştirmeyi bir arada gösteren büyük ustaların sonuncusudur.⁶¹

⁵⁸ Bkz. (47), GÜVEMLİ, 90,93.

⁵⁹ A.g.k., 98.

⁶⁰ Pınar PARTANAZ, **Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre**, 23.

⁶¹ Bkz. (25), İSKENDER, 1277.

Ingres, desenindeki yetkinliği rakipsizdir. Peyzaj, portre, çıplak (nü) ve mitolojik konular gibi farklı izleklerde çalışmalar yapmış ve her zaman Antik sanatı örnek almıştır. Tarafsız bir gözlemlerle tekniğini geliştirerek, ışık-gölge ve renkten uzak durarak, Antikitenin yalın güzelliğini özümseyerek desenin resimdeki gücüne inanarak eserlerini yorumlamıştır. Otoportrelerinde bu inancı ve ustalığı görürüz. Özellikle karakalem portreleri (Forrester Ailesi) ve Jean-Baptiste Desdėban portresi örnek verilebilir. (Resim 3.25.)

18. yüzyılda İngiltere’de ve Almanya’da, Romantizmin ortaya çıkmasıyla doğa sevgisi, insan sevgisi, insan hakları gibi ifadelerle fikrin önem kazandığı bir dönem oldu. Romantikler için portrelerinde insana dair dramatik ve melankolik ifadeler önemlidir. Alman portre yapan sanatçılara örnek olarak Carl Philip Fohr, Karl Friedrich Schinkel, Elizabeth Vigee-Lebrun, Edward Jakob von Steinle, Francesco Hayez, John Henry Fuseli, Tischbein, Graff, Wilhelm von Schadow, Waldmüller, Begas Krüger, Menqs örnek verilebilir.

İspanya’da Romantik sanatçıların başında gelen Francesco Jose de Goya Y Lucientes, kısacası Goya’dır (1746-1828). Goya’nın üç büyük hocası vardı; Tabiat, Velazquez, Rembrandt. Goya da bu sanatçılar gibi eşine az rastlanır bir portre ressamıydı.⁶² Goya da Velazquez ve Rembrandt gibi resim geleneğine göre hareket ediyor ve ışığı aynı şekilde kullanıyordu. Portrelerini genellikle tam boy portre olarak yapmıştır. O, kişilerin görüntülerini yaparken idealleştirmeye gitmez, kişinin fiziksel özelliklerini olduğu gibi yansıtır. Pozlarını fotoğraf pozu gibi verdirirdi. Örnek olarak İspanya kralı “VII. Ferdinand portresi” verilebilir. (Resim 3.26.) Goya, ışık-gölge ve siyah beyaz zıtlığını kullanarak resimlerini kurgulamıştır. Resimlerinde hayatı karikatürize ederek, insanların çirkin taraflarını cesur bir biçimde göstermiştir.⁶³

Romantizm’in Fransa’da en ünlü temsilcilerinden olan Gericault (1791-1824), sanat araştırmalarını ölümleri inceleyerek yaptı. Aynı zamanda yaptığı deli portreleri gerçek deli görüntülerini yansıtır.⁶⁴ (Resim 3.27.)

Realizm akımının sanatçıları işçi sınıfını ve burjuvazinin yaşamını objektif bir biçimde betimlediği gibi aynı biçimde kendi arkadaşlarının ve ailelerin portrelerini de sergilemişlerdir. Nasıl ki emekçiler veya düşkün kadınlar sanat seviyesine yükselmişti, siyasal ve kültürel seçkinler resimde artık mit olmaktan çıkmaktaydı. Bu akımın başlıca

⁶² Bkz. (35), YETKİN, 72.

⁶³ Bkz. (47), GÜVEMLİ, 100-101.

⁶⁴ A.g.k., 104

temsilcilerinden Gustave Courbet (1819-1877) Proudhon'un çocukları ile portresini yapmıştır.(Resim 3.28.) Bu portrede modelini yönetici sınıftan biri olarak değil, gündelik bir pozda çalışırken resmetmiştir. Proudhon bu portrede üzerindeki işçi kıyafetiyle kendisini işçi sınıfı ile özdeşleştirmiştir.⁶⁵ Hans Thoma, Wilhelm Leibl ve Millet bu akımın diğer önemli sanatçılarıdır.

3.4. İzlenimcilik ve Sonrası Portre

19. yüzyılda izlenimciler yüzde ışığın değişimini gözlemleyerek, portreyi manzara resmine yaklaştırmaya çalıştılar. Akademik eğitimden gelen desen anlayışı yerine rengi ve ışığı ele aldılar. İzlenimcilerin (Empresyonistler) koyu-açık meselesinden sonra ulaştıkları en mükemmel sonuç şüphesiz renkle ifadedir.⁶⁶

Ardizlenimcilik sonrası (post-empresyonizm) dönem sanatçılarından, Paul Gauguin (1848-1903), Vincent Van Gogh (1853-1890) ve Paul Cezanne'nin (1839-1906) portreleri göze çarpar. Cezanne'nin İzlenimci sanatçılardan farkı onların görece biçimsel serbestliğini paylaşmaması, aksine resmini sağlam bir biçimsel temele dayandırma çabasıdır. Hatta Cezanne bu çabasını "Poussin ağırbaşlılığında" resimler yapmak istediği şeklinde ifade eder.⁶⁷ Böylece portre, natüremort ve manzaralarını da bu sağlamlıkta ele alır. Amacı Müze Sanatı gibi sağlam bir noktaya varmaktır. Cezanne portrelerinde fırça darbelerini daha etkin kullanarak manzara resimlerinde kullandığı renkleri ve lekeleri portrelerine uygulamıştır.

Van Gogh, büyük bir insan sevgisi ve kişisel boyut sergileyen kendi portreleriyle bu türün son ve en büyük temsilcilerinden biridir. Van Gogh da sıcak ve soğuk renk armonisini kullanarak, fırça darbelerinin belirgin olduğu portrelerinde, duygu durumunu derinden hissettiren bir sanatçıdır. Hollanda Barok dönemi öğretilerini benimsemiş ve kendi duygusallığını dışa yansıtma biçimini kullanmıştır. Otoportreleri, onun da Rembrandt gibi her anımı belgeler nitelikte ve ruh halini aramaya yöneliktir. Yaptığı her resim bir günlük, bir otoportre niteliğindedir. Örneğin; "Van Gogh'un Arles'deki Yatak Odası" adlı tablo serisi yaşadığı mekanın bir otoportresidir. (Resim 3.29.) Van Gogh'u çağının diğer izlenimci ve Ardizlenimcilerinden ayıran özgün bir yanı da budur. Sanatçının 30 kadar otoportresi vardır.⁶⁸

⁶⁵ Mary HOLLINGWORTH, *Dünya Sanat Tarihi*, 423.

⁶⁶ Bkz. (47), GÜVEMLİ, 119.

⁶⁷ Ahu ANTMEN, *Batı Sanatında Akımlar*, 25.

⁶⁸ Bkz. (26), UYSAL, 112.

Ayrıca bu dönemde sanatçıların siparişlerden ve yönlendirmelerden uzak özgün bir biçimde, bireysel olarak portreye eğildiklerini görürüz.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren fotoğrafın ortaya çıkması ile doğalcı nitelikteki portrecilik anlayışı yavaş yavaş etkisini yitirmeye başlamıştır. Bireysel bir bakış açısı ve yorum arayışı bu yüzden doğmuştur. Örneğin; açık havada çalışmak-gezer stüdyo- gibi. Kübizm ve arkasından gelen Soyut Sanat benzetmeyi amaçlayan portrecilik kavramına son verirken İzlenimcilik (Empresyonizm) ve Dışavurumculuk (Ekpresyonizm) portre geleneğini sürdüren son akımlar olmuşlardır.⁶⁹

20. yüzyıla gelindiğinde Dışavurumcu sanatçılardan biri olan Avusturya'lı Egon Schiele (1890-1918) ise 'kendi ben'ini bir saplantı olarak içe yönelik bir tavırla sergiler. Sanatçı bedeninin resminin nesnesi haline dönüştürmüştür. Sözelimi yüzden fazla otoportre üreten sanatçının otoportreleri sanatçının bilinç ya da bilinçaltından beslenerek imge gücünü ortaya çıkarırlar. (Resim 3.30.)

Bedensel ve ruhsal acılarını ve yaşamını otoportrelerle belgeleyen bir diğer sanatçı ise Frida Kahlo'dur (1907-1954). Politik kimliğinin yanı sıra cinsel tercihleriyle de birçok disiplinde çalışma kaynağı olmuştur. Otoportrelerinde yaşamındaki karmaşık, tutkulu ruhu ortaya çıkarmıştır.⁷⁰ (Resim 3.31.)

Kübizm ile birlikte Pablo Picasso'nun (1881-1973) ürettiği birçok portrede kişinin farklı zamanlardaki görünümünü bir araya getirme amacı, kişinin gerçek görünüşünden uzak farklı bir biçim almıştır. Sanatçılar modelin görüntüsünü yüceltmek yerine sanatçı merkezli çalışmışlardır. Sanatçı yaşamının önemli anlarında otoportrelerini yapmıştır. Bu portrelerde kendi duygularını sorgulamaktadır. Özel hayatının karışıklığı oranında kendi portrelerini yapan sanatçının aynı gün içinde hem Dora Maar hem de Marie Therese Portresi yaptığı bilinir. "Ağlayan Kadın Portresi" savaşın yıkımını ve sonuçlarını anlatmayı amaçlamıştır ve bu resimde modeli Dora Maar'dır. Burada bir anlamda sıradan bir natüremort konumuna indirilen kişi, her iki durumda da ressamın hizmetindedir. İzleyiciyi etkileyen bu kişinin kişiliği ya da rolü değil, sanatçının onu ele alış biçimidir. (Resim 3.32.) 1960'ların sonunda Pop-Art sanatçılarından Andy Warhol'un (1928-1987) Marliyn Monroe, Liz Taylor ve Elvis Presley'i baskı resim teknikleri ile çoğaltması bu efsane yüzlerin bir tüketim ürünü olmalarını deşifre etmiştir. Ayrıca Marcel Duchamp'ın batı portre resminin

⁶⁹ Bkz. (25), İSKENDER, 1277.

⁷⁰ Bkz. (26), UYSAL, 113-114.

amblemi sayılabilecek olan “Mona Lisa” resminin yüzüne çizdiği bıyık, insanın kutsal olarak görülmekten ne kadar uzaklaştığının kanıtıdır.⁷¹

ABD’li fotoğraf sanatçısı ve yönetmeni Cindy Sherman, 1970’li yıllardan beri kendisini model olarak kullanırken kılıktan kılığa girer ve farklı karakterlere büründüğü kadın tiplmelerinde maskeleri andıran, yüzdeki değişimini bilinçli olarak yansıtılmasını amaçlar. Ancak bunlardan hiçbirisi sanatçının gerçek anlamda otoportresi değildir. Bu portreler kültürel kalıplaşmış kadın tipleridir ve bu stereotipler daha çok erkeklerin kadınları nasıl gördüklerini andıran yüzlerdir.⁷²

Kısaca, portre; temsil ettiren, edilen ve eden ile izleyicinin oluşturduğu karmaşık bir ilişkiler yumağının ürünüdür. Belki de en az önemi olan, temsil edilenin kim olduğudur, çünkü portre; temsil edilenden bağımsız bir varlığa dönüşüp, bakana göre değişir. Sonuç olarak herkes farklı bir ‘yüz’ görür.⁷³

⁷¹ Bkz. (9), DÖNMEZ, 20-21.

⁷² Bkz. (26), UYSAL, 115-116.

⁷³ Bkz. (5), GÖKÇE, 69.

4. HANS HOLBEİN (1497-1543)

4.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı

Almanya, Hollanda ve İngiltere gibi kuzey ülkelerindeki sanatçıları üzerinde Reform hareketlerinin etkisi büyüktür. Protestanların dinsel resimlere karşı çıkmasıyla sanatçılar, düzenli gelir sağlamak için kitap resimleme ve portre yapmaya yöneldiler. Holbein, bu dönemde ortaya çıkan derin sosyal ve ideolojik değişimlerden en çok etkilenen sanatçılardan biridir. Bu bunalım, yaşamına ve çalışmalarına yansımıştır.

16. yüzyıl, Alman Rönesansı'nın en önemli portrecilerinden Hans Holbein (1497-1543) Almanya'nın Augsburg kentinde doğdu. Genç Hans Holbein olarak da bilinir. Ailesinde birçok ünlü ressam vardı. Babası Hans Holbein (yaşlı) ve amcası Sigmund, geç gotik üslupta yaptıkları resimlerle tanınmışlardır. Kardeşlerinden Ambrosius da ressam ve oymabaskı ustasıydı; ama olgunluk çağına erişmeden 1519'da ölmüştür. Holbein kardeşler ilk sanat eğitimlerini babalarından aldılar. 1515'te her ikisi de bağımsız olarak Basel'de çalıştılar. Dolayısıyla Holbein ailesi 16. yüzyıl Alman resminde ikinci kuşağı temsil etmiştir. 1532'de İngiltere'ye yerleşen sanatçı sanat yaşamına saray portreciliğinde devam etmiştir.

4.2. Resim Anlayışı

Holbein'in resim konuları önceleri dinseldi ve minyatür resimler yapıyordu. Portrelerindeki en ince ayrıntıların bile net bir biçimde verilmesi ve detaycılığı şüphesiz ki minyatür temelinden gelmektedir. Sanatçı aynı zamanda keskin ifadeci yanı sıra döneminin portre sanatçılarından ayrılır. Sanatçının portreye eğilimi, İtalya, İngiltere gibi ülkelere geziler sonrasında artmıştır. Kuzey ülkelerinin ve İtalyan sanatçılarının tekniğini kısa sürede kavramasında, ressam bir aileden gelmesi ve minyatürcülükten yetişmiş olmasının etkisi büyüktür.⁷⁴ Holbein'in portrelerinde Kuzey portreciliğinin temel özellikleri yansıtılmıştır; yalın, sakın bir ifade, iç mekânın tanımlanması, çizgisel perspektif denemeleri ve arka planın titizlikle işlenmiş olması gibi.

Holbein, 1526 yılında yakın ilişkileri olduğu Erasmus'un bir tavsiye mektubu ile İsviçre'den İngiltere'ye giderek Thomas More'la tanıştı. Yazar ve hümanist olan More, bu

⁷⁴ Bkz. (42), GOMBRICH, 374.

dönemde İngiliz soyluları arasında önemli bir devlet adamıydı. İngiltere'ye ikinci gidişinde ise More siyasi gücünü yitirmişti. Bu süre içinde tüccarlardan aldığı portre siparişleri üzerinde çalıştı. “Elçiler” adlı tam boy portresini yaptıktan sonra İngiltere kralı VIII. Henry'nin isteği üzerine İngiltere'ye tamamen yerleşmiş ve saray ressamı olmuştur. Böylece çalışma ortamını sağlamış olan Holbein, Protestanlık'ın güçlendiği çalkantılı bir dönemde dinsel tarafsızlığı seçimi ile resimlerinde de nesnellliğini öne çıkarmıştır.

Julia Kristeva, Holbein'in Basel'den İngiltere'ye kadar oluşan üslup değişikliğiyle ilgili olarak bu değişikliğe neden olarak atölye bağlarının kopması, sanatçının kendi kariyerine odaklanma kaygısı ve Protestan put kırıcılığının resim sanatına getirdiği sınırlamaların etkisi olduğunu ifade etmiştir.

“Holbein, çağının ruhunu –bir yalınlık, düzlük, ince minimalizm ruhu – özümle. Resmetmekten hoşlandığı çeşitli ülke ya da toplumsal çevrelerde kişilerin ifadesinde melankoli kendini belli etse de, çağın bu akımını melankoliden yana kişisel bir tercihe indirgemek yanlış olur. Bununla birlikte kişiliğin ve çağın çizgileri birbirine yaklaşır: bu çizgiler, temsilin, temsil edilebilirin nihai eşiğine, kayıtsızlığın sınırında azami kesinlik ve asgari şevkle kavrayan eşiğe yerleştirilmesine varırlar...”⁷⁵

Sanatçının en ünlü resimlerinden dinsel türde olan “Ölü İsa” (1521) tablosu genel portreciliğin niteliklerinden biri olarak doğrudan portre tanımına girmez ve hayali bir portre örneği olarak verilebilir.(Resim 4.33.) Tabloda İsa'nın portresi, döneminin aksine diğer ölü İsa ya da İsa temalı tablolara oranla idealize edilmemiştir. Hatta neredeyse ürkütücü derecede, çürümeye başlayan bir İsa görmekteyiz. Bu tabloda Holbein'in, görkemli olduğu kadar iç karartıcı olan yalıtılmışlığı, Alman gotik sanatının aşırılığını da önlemektedir. Kendisinden hemen önce gelen bu gelenek karşısında, Holbein yalıtır, sadeleştirir, yoğunlaştırır ve indirger. Julie Kristeva Kara Güneş - Depresyon ve Melankoli - adlı kitabında bu konuyla ilgili olarak;

⁷⁵ Julia KRİSTEVA, **Kara Güneş - Depresyon ve Melankoli**, 148.

“Dolayısıyla, Holbein’in özgünlüğü, İsa’nın ölümüne ilişkin dokunaklılıktan yoksun ve basit bir görüşte olmasıdır. Böylece insanileştirme en son noktasına ulaşır; imge içinde görkemin silindiği nokta, kasvet sıradanla burun buruna geldiği zaman, en rahatsız edici gösterge en olağan olanıdır. Gotik taşkınlık karşısında melankoli tersine dönerek hümanizme ve tutumluluğa yönelir,” demiştir.⁷⁶

Holbein’in tablolarından, “Bonifacius Amerbach’ın Portresi”(1519), “Rotherdamlı Erasmus” (1523), “Belediye Başkanı Meyer ve Ailesi Bakire Meryem Huzurunda”(1526), “VIII. Henry’nin Portresi” (1536), “Ressamın Eşi ve Çocuklarının Portresi”, 1528, Basel Müzesi “Acıların İzası ve Acıların Anası, Meryem” – 1519-1520) ve dahası ölümün hayal edilemez ve görünmez ufku “Elçiler” (1533) yeni insanın ve kuşkusuz sanatçının kendisinin önündeki en önemli sınav olarak kendini kabul ettirir. Onun yaptığı “Erasmus Portresi”ni de Holbein’in bize bıraktığı çizgilerle görürüz.⁷⁷

4.3. Holbein’in Portreleri

Holbein, çok yönlü ve üretken bir saray ressamı olarak dekorasyon ve süsleme işleri yapsa da ölüm yılı 1543’e kadar portreciliği ön plandaydı. Sarayda bu dönemde toplam 150 portre yapmıştır. Soylulara ait bu portrelerde modellerinin kişiliklerini öne çıkartmak yerine, onları ağırbaşlı bir ifadeyle resmetmiştir. Resimlerinde duygusal öğeler az da olsa belirirken, bir gözlemci olarak gerçekçi yorumu ön plandadır. Holbein’in titiz bir doğalcılıkla gerçekleştirdiği bu portre çizimleriyle, VIII. Henry döneminin kadın ve erkek figürlerini tanımaktayız..

1527’de Thomas More’u tek başına ve ailesiyle birlikte gösteren iki portresini yapmıştır. (Resim 4.34.) Bunlardan yalnızca kopyaları ve bazı ayrıntı çalışmaları Windsor Şatosu’nda korunmaktadır. Bu aile portresi; kişilerin diz çökmüş durumda gösterilmediği ilk Kuzey Avrupa grup portresiydi. Bunun nedeni Holbein’in kişileri birer birey olarak yansıtmaya kaygısıydı.⁷⁸(Resim 4.35.)

⁷⁶ A.g.k., 137.

⁷⁷ Bkz. (75), KRİSTEVA, 146.

⁷⁸ https://tr.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein

Holbein gördüklerine sadık kalırken, kendi kişiliğini belirtmekten kaçınmıştır. Kendisini öne çıkarmak istememiş ve izleyicinin dikkatini poz veren kişiye çekmeyi amaçlamıştır. Sanatçının portredeki büyüklüğü de bir sanatçı olarak kendini ustaca geri çekmesinden gelmektedir.⁷⁹

Portre sanatı; E.Gombrich'in *Sanatın Öyküsü* kitabında dile getirdiği gibi güney Maniyerizminin etkili olduğu bir döneme rastlamasına ve reforma karşın, Holbein'in yalın üslubuyla sağlam temellere oturtularak devam eden yegane resim dalı olmuştur. Daha erken dönemlerinde yaptığı portrelerde modelin yanında kişinin statüsüne, kimliğine dair bilgiler veren objeler vardır. Böylece resmi yapılan bireyin kişisel yapısı, yaşamında kullandığı bu nesnelere aracılığıyla belli edilmiş olurdu. (Resim 4.36.) Daha olgun dönemlerine denk gelen yıllarda ise sanatı olgunlaştıkça bu çeşit düzenlemelere de daha az gereksinim duyduğu görülmektedir.⁸⁰

Holbein'in, 1523'te yaptığı "Erasmus portreleri" sanat tarihinde hem biçimsel değerleri hem de ifadesi açısından büyük bir öneme sahiptir. Flaman ressamı baba oğul olan Clouetler'in etkisinin görüldüğü bu portreler üç boyutlu biçimin tuval üzerinde en iyi yansıtılan örnekleridir. (Resim 4.37, Resim 4.38.) Desiderus Erasmus (1466-1536) 16. Yüzyıl başlarında Alman hümanistlerini en çok etkileyen aydınlardan biri olmuştur. Bütün Avrupa'daki aydınlarla mektuplaşan Erasmus, kendisini tanıtmak amacıyla yurtdışına yollamak üzere portrelerini yaptırmıştır.

Sanat Tarihi Stephanie Buck'a göre Erasmus'un portresi son derece hassas ve etkilidir. Aynı zamanda Erasmus'un tam olarak hatırlanmak istediği gibi idealize edilmiş bir portredir.⁸¹ Ayrıca, Ludwig Lavater'in Erasmus için söylediği "Erasmus'un yüzü, görmüş olduğum en kararlı yüzlerden biridir" sözü Holbein'in çağının en önemli portre ressamlarından biri olduğunu doğrulamaktadır.⁸²

Sanatçının sipariş olmayan en özgün portresi ise karısı ve iki çocuğunu gösteren yapıtıdır. Ressamın karısını model alan "Solothurn Madonnası"nın biraz kederli dinginliği gibi, "Sanatçının Eşi ve Çocukları" tablosunda da, açıkça üzüntü ve çökmüş bir ifade

⁷⁹ Bkz. (42), GOMBRICH, 379.

⁸⁰ A.g.k., 374,376,378,379.

⁸¹ Buck, Stephanie. Hans Holbein. Cologne: Könemann, 1999, p. 50, görsel ;

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Erasmus_of_Rotterdam

⁸² <http://chronicle707.com/post/59666860408/hans-holbein-portraits-of-erasmus-lavaterin>

vardır. (Resim 4.39.)⁸³ Bu portrede diğer portrelerinde olmayan duygusallık ve hassasiyet sezilir. Karısı ve çocukları dışındaki kişilerin portrelerinde onların hislerine dair izlere yer vermeyen sanatçının bu tablosu bu yönüyle de diğer portrelerinden ayrılır. Orijinal olarak kağıt üzerine yapılan bu portrede daha sonra resimdeki figürler kesilerek bir panel üzerine yapıştırılmıştır. Bu nedenle bazı bölümleri keserken yok olmuştur. Uzmanlar, Holbein'in en kişisel portrelerinden biri olan bu portrenin, kompozisyonunun *Madonna* ikonundan etkilenerek yapıldığını öne sürerler.

Julia Kristeva, Holbein'in güzellik olarak başkalaştırılmış halinin kadın portrelerinde özellikle algılanabildiğini ifade etmiştir. İngiltere'de yapılan kadın portreleri bu yeis noktasına kadar yalınlık ilkesine bağlıdır. VIII. Henry yönetimindeki krallığın trajik tarihi buna elverişlidir ama halk kralından hem korkup hem tapmasına rağmen, Holbein zamanın iç karartıcı görüntüsünü korur.⁸⁴ Kişilerin yüzlerini Bronzino portreleri gibi maskeye dönüştürmeyerek, kuzeyli bir sanatçı olmasının da etkisiyle ifadeye önem verir. VIII. Henry'nin eşlerinin portrelerindeki gergin ruh halleri "Jane Seymour portresi"nde olduğu gibi sezilebilir. (Resim 4.40.)

"Nitekim çizgilerindeki incelik ve kişilik gücü çeşitlilik gösteren ama hepsi aynı ürkmüş ya da tasalı gerginliği koruyan eşler dizisi böyledir: Anne Boleyn, Jane Seymour, Anne de Cleves, Catherine Howard. Hatta düşük göz kapakları, çocuksu masumiyeti temsil eden tombul yanaklarını içe atılmış bir kederle gölgeleyen Galler Prensi Edward (1539) ... Erkek portreleri arasında Erasmus'ta zekanın yumuşaklığı ya da istisnai biçimde Bonifacius Amerbach'ta (Basel, 1519) yine tümüyle düşünsel nitelik taşıyan aristokratik bir güzelliğin zarafeti, duyumsallık hep çoktan mezara girmiş bir insanlık anlayışının sürekliliğini kesintiye uğratır..."⁸⁵

Holbein'in portrelerindeki nesnelere detaylı yaklaşım biçimini ve çeşitli simgeleri kullanımını göreceğimiz en belirgin yapıtlarından biri "Georg Gizse'nin Portresi"dir. (Bkz. Resim 4.36.) Bu portre Rönesans resim sanatı geleneğinin ötesindedir. Quentin Massys'nin "Tefeci ve Karısı" adlı kompozisyonuyla benzerlik vardır. Bu benzerlik,

⁸³ Görsel kaynak:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Artist%27s_Family,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

⁸⁴ Bkz. (75), KRİSTEVA, 151-152.

⁸⁵ A.g.k., 151, 152.

arkasındaki raflarda da bir şema çerçevesinde yer alan sembolik unsurların, yapıtın anlam boyutunu derinleştirmesindedir. 16. Yüzyıl tüccarlarından birini gösteren bu portre, Alman resminin özgün gerçekçiliğini, güçlü nitelikleriyle kişinin insani oluşumu içinde burjuva özelliklerini göstermesi bakımından da önemlidir. Bu tabloda görsel öğeler portresi yapılan Gize'nin toplumsal ve kişisel niteliklerini belirtecek şekilde kullanılmıştır. Kullanılan sembolik öğeler; eğitilmiş, bilinçli bir kişi olarak portresi yapılan tüccarın kültürel özelliklerine ve entelektüel kapasitesine işaret etmektedir. Önemli bir tüccar, saygın bir kişi olduğu bellidir ayrıca İnancı ve inanç öğelerine saygısı da bu öğelerle belli edilmiştir. Gize'nin kültür ve entelektüel kapasitesine verilen önemin ve saygın toplumsal kişiliğinin ön plana çıkartılmış olması, 16. yüzyıl ortamındaki sosyal ve kültürel değişikliklerin boyutuna da önemli bir kanıt teşkil etmektedir. Özellikle ön plana yerleştirilen şeffaf vazo içindeki pembe karanfiller, ruhsal bir nitelik taşımaktadır. Kuzey geleneğinin kapsamında çok sıklıkla kullanılmış bu özel düzenleme, yeni evlilik ya da damadı belirtir. Böylece, bu yapıtın kurulmuş ya da kurulmakta olan bir aile oluşumuyla bu güçlü tüccarın bir ilişkisi olduğunu ortaya koymaktadır. Yukarıdan sarkan metal top bolluk ve berekete işaret etmektedir. Tabloda, söz sahibi bir burjuva, çağının yaşamı ve burjuvaların kazanmış olduğu gücü ve güveni yansıtılmıştır. “Çünkü sanat, ölüme ve zamana meydan okumak için en yetkin araçtır.”⁸⁶

Sanatçının maniyerist özellikler taşıyan bir diğer önemli portresi “Elçiler” tablosudur. (Resim 4.41.) Bir tam boy portresi olarak gerçekçilik anlayışının en doruk noktasını oluşturan bu portre; beş duyu ile ölümü simgeleyen ve ‘*vanitas*’ adı verilen natüremort türünün en etkili örneklerinden biridir. Bu resimde modeller cepheden tasvir edilmiştir. Holbein’in modellerini cepheden resmetmesinin nedeni resme daha törensel bir hava vermek içindir.⁸⁷

Yağlıboya resim geleneğinin başlangıcında yapılan bu boy portresi, yağlıboya resimde nesnelere dokunulabilirliğinin, dokusunun, parlaklığının ve katılığının nasıl yansıtıldığını görmemizi sağlar. Bu resimde imgeler iki boyutlu olmasına rağmen gözümüz, yağlıboyanın etkisiyle nesnelere renklerini, sıcaklıklarını algılar. Nesnelere ne kadar alanı kapladıkları bellidir. İzleyicide gerçek nesnelere baktığı yanılgısı oluşur. Bu resim her yanıyla salt görsel bir etki uyandırır. J. Berger, “Görme Biçimleri” adlı kitabında bu resmi şu şekilde anlatır;

⁸⁶ Bkz. (39), T. AKKAYA, E. BEKSAÇ, 268 269.

⁸⁷ Türk ve Dünya Ünlüleri Ansk.Cilt-6, 2822.

“Göz kürkten başlayarak ipeğe, madene, tahtaya, kadifeye, mermer, kağıda ve keçeğe doğru kayar. Her kaymada gözün resimde gördüğü şey dokunma duygusu diline çevrilir. Resimdeki iki adamın belli bir ağırlığı vardır. Adamlar fikirleri simgeleyen birçok nesneyle çevrelenmiştir. Oysa resimde ağırbaşlı şey, adamları çevreleyen, onların vücutlarını örten malzemeler ve kumaşlardır. Resimde yüzler ve eller dışında kalan yüzeylerin hepsinde dokumacıların, nakışların, halıcılarının, kuyumcularının, dericilerin, mozaikçilerin, kürkçülerin, terzilerin, sarrafların her şeyi nasıl inceden inceye işledikleri göze çarpıyor.”⁸⁸

Tablonun sol üst köşesindeki duvara çarmıha gerilmiş bir İsa heykeli rakursi olarak yerleştirilmiştir. Bu heykel modellerden birinin rahip olduğunu vurgulamak için konulmuştur. Holbein’in ince işçiliğiyle, yüzey zenginliğinin ince bir biçimde resme geçirildiği görülmektedir. Vurgulamaları ve ustalığı yağlıboya resim geleneğinin değişmez bir ögesi olarak kalacak biçimde ortaya konmuştur.

Bu tabloda anaformik olarak resmedilen kafatası resme bir gizlilik katar. Elçilerin bunu neden istediği konusunda çeşitli yorumlar vardır. Yorumların hepsi, kafatasının ölümün simgesi olduğunda birleşir. Ortaçağda, kafatası diğer adı ile *vanitas* ölümün varlığını sürekli anımsatan bir imge olarak kullanılmaktaydı.⁸⁹

Kemal İskender’e göre; Kafatasının resimdeki yeri; Elçiler’in ölümlü olduklarını bilecek kadar faziletli ve ruhani oldukları anlamına gelmektedir. Öte yandan; *vanitas* simgesine *anamorfik* bakmasının nedeni; resme bakan kişilerin doğru bakış açısını keşfederek, resmin içindeki saklı kafatasını görebildikleri zaman resimdeki kişilerin ölümlülüğünü farkedecek erdemliliğine ulaşmış oluyorlardı. Ayrıca Holbein’in da tek örneği olan tablodaki bu özelliğin o dönemde bir benzeri daha bulunmamaktadır.

Kristeva, Holbein’in doğrudan bu tablosu için belirtmese de sanatçının tablolarına dikkatli bakıldığında ölümün Holbein’in çizgilerinde, kompozisyonunda, nesnelere, yüzlerinde, bedenlerinde de başkalaşmış halde olduğunu ifade etmiştir. Örnek olarak; tablonun alt kısmındaki kafatası anamorfözünde ya da daha açık biçimde, bir pencerenin içindeki iki kafatasında olduğu gibi... (Basel,1517)⁹⁰

⁸⁸ Bkz. (57), BERGER, 88,89,90.

⁸⁹ A.g.k., 91.

⁹⁰ Bkz. (75), KRİSTEVA, 152.

“VIII. Henry’nin Portresi” Rönesans’ın çizgisel üslubunun portre dalında ulaştığı mükemmel seviyeyi ortaya koymuştur. (Resim 4.42.) Bu portrede, Holbein’in doğayı gözleme yeteneği, çizgisel desen hakimiyeti Kuzey’in detaycı tasvir geleneğiyle uyuşur. VIII. Henry, ihtişamlı ve kendinden emin, vakur, mağrur ve otoriter ifade taşımaktadır. Aynı zamanda VIII. Henry’nin eşlerinde olduğu gibi bu portrede de ruh durumunu ve kişilik özelliklerini yansıtmayı başarmıştır. Doğayı taklit etmekten çok kendi sanat anlayışının oluşturduğu bir doğallığa yönelmektedir.⁹¹

“Gözlerimiz görünmez bu görüntüsüyle doluyken Holbein’in yarattığı bu insanlığa bir kez daha bakalım: Modern zamanların kahramanı olarak, bağınaz, ciddi ve dik dururlar. Aynı zamanda da ketum: Olabildiğince gerçek ama aynı zamanda çözülemez. Sevinci ele veren hiçbir hareket yoktur. Öte dünyaya doğru hiçbir coşkun yükseliş yoktur. Burada ve ayakta durmanın ağırbaşlı güçlüğü dışında hiçbir şey yoktur. Onları tuhaf bir biçimde yalnız kılan bir boşluğun çevresinde sadece dik durmayı sürdürürler. Kendilerinden emin. Ve yakın.”⁹²

Holbein’in İngiltere’yi ziyareti ve VIII. Henry’nin de sanata meraklılığı, portre sanatının gelişmesini sağlamıştır.. Benzer bir biçimde Fransız sarayında François Clouet, Floransa’da Medici’lerin sarayında Agnolo Bronzino benzer üslup özellikleriyle portre sanatındaki gelişmeye katkı sağlamışlardır. İngiltere çevresinde portre sanatında Holbein’a rakip olmadığı söylenebilir. Holbein portre geleneği, İngiltere Kraliçesi Elizabeth’in ölümüne kadar İngiliz sarayında çalışan yabancı sanatçılar üzerinde etkili oldu. 16. yüzyılda, portre alanında birçok ressam çalışmış ancak özgün bir değer ortaya koyamamışlardır...⁹³

⁹¹ Bkz. (39), T. AKKAYA, E. BEKSAÇ, 268-269.

⁹² Bkz. (75), KRİSTEVA, 167-168.

⁹³ Bkz. (34), TANSUĞ, 220.

4.4. Otoportresi

Sanatçının 1542-43 yılları arasında yaptığı otoportresi Uffizi’de sergilenmektedir. (Resim 4.43.) Portredeki altın renkli arka fon ve üzerindeki yazı başka bir sanatçı tarafından eklenmiştir. Sanat Tarihçi John Rowland’a göre bu portre genişletilip yeniden çalışıldığında bile orjinal portrenin Holbein tarafından yapıldığı gerçeğini değiştirmez.⁹⁴ Holbein, direkt bakışlarıyla sanki aynaya bakıyor gibidir. Bu portreyi yaptıktan kısa bir süre sonra vebadan ölmüştür.⁹⁵

Sanatçının diğer portrelerinde olduğu gibi bu portrede de saç, sakal gibi detaylara çok önem vermiştir. Portre, 1681 yılında Londra’da Gran Duke Cosimo III de’ Medici tarafından alınmıştır.⁹⁶

4.5. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler

Holbein’in portre sanatı, Rönesans resim üslubunu yansıtan en belirgin özelliklere sahiptir. 16. yüzyılda çizgisel olan Batı resminde biçimler birbirinden çizgi ile ayrılır. Biçimsel olarak Holbein portrelerinin çizgisel olduğunu söylemek mümkündür. Holbein tek çizgi desenin ilk en büyük ustasıdır. Portrelerinde aksanları (vurgu) çok hafif ton farklılıklarıyla sağlar. Böylece hacimli ve tanımlayıcı sonuçlar elde etmiştir. Dönemindeki sanatçılar ise açık-koyu skala aralıklarının çok geniş olması şartıyla hacim verebiliyorlardı. Holbein ise tek çizgiyi bile hacim vermeye yönelik kullanmıştır. Portrelerinde çizgi, kontur olarak biçimi sarar ve üç boyutluluk izlenimini vermek için ölçülü biçimde ışık ve gölgeyi kullanır.⁹⁷ H. Wölfflin, 16. yüzyıl klasik ressamlarının portrelerini anlatırken şu ifadeleri kullanmıştır.

“Portredeki gözü yalnız başına göremeyiz, mutlaka onun göz çukuruna nasıl yerleşmiş olduğunu, bunun da alın, burun ve elmacık kemiklerinin arasına nasıl oturduğunu da birlikte algularız, gözlerin ve ağzın yataylıklarına hemen burunun düşeyliği karşılık verir; formda öyle bir güç vardır ki görüşü uyarır ve çokluğu kavramaya zorlar en vurdumduymaz seyirci bile bu etkiden kurtulamaz. Canlanır ve ansızın kendini bambaşka bir insan olarak hisseder.”⁹⁸

⁹⁴ John Rowlands (1985). Holbein. David R. Godine. p. 239. ISBN 0879235780.

⁹⁵ Stephanie Buck (1999). Hans Holbein. Könemann. p. 6.

⁹⁶ [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_\(Hans_Holbein_the_Younger\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_(Hans_Holbein_the_Younger))

⁹⁷ Bkz. (49), WÖLFFLIN, 32.

⁹⁸ A.g.k., 185.

Holbein'ın Sir Richard Southwell ve Sir Thomas Elyot'un desen portrelerinde olduğu gibi, portresi yapılan kişinin portreye benzerliği birebir aynıdır. (Resim 4.44, Resim 4.45) Alından çeneye kadar silueti belirginleştirmiştir. Dudaklarının arasındaki çizgi net ve tek bir çizgiyle gösterilmiştir. Burun kanatları, gözler ve diğer kısımlar en ufak ayrıntılara kadar aynı biçimde verilmiştir. Şeklin sınırlarının yanı sıra yüzeyler de dokunma duygusunu hissettirmeyi amaçlamaktadır. Çizgi ve tonlamalarla koyulaştırılan şapka ve saçların dokusu hissedilmektedir. Portreye yakından veya uzaktan bakış arasında fark görülmez.

Holbein bir nesne olarak portreyi esas alır ve arka planı ona göre ayarlar. Portrelerinde, portre de dahil olmak üzere hiçbir nesnenin bir diğerine üstünlüğü yoktur. Portre türünün kaçınılmaz kurallarından olan objektifliği amaçlaması; nesnelere; değişmez, gerçek oranlarıyla ele alışı bu sebeple açıklanabilir. Bu tasvir biçimiyle nesnelerin birbirinden ayırt edilmesini sağlayacak bir ayrıcalığı kabul eder ve portrelerinde her detayı, apaçık olarak göstermektedir.⁹⁹

Holbein'ın portrelerindeki elemanlar yalnızca görünüş özelliklerinden çıkmıştır ve tasvir sanatının en ilerisindedir. Bu özelliğiyle onun gerçekçi tasviri üzerine bir başka portreci arayışı eksik kalacaktır. Portrelerindeki tasvir biçimini tüm kabartılar ve yuvarlıkları görüş uzaklığına göre yapmıştır. Böylece portrelerindeki derinlik algısı artmıştır.¹⁰⁰

Sanatçının doğal tasvir üstünlüğü kumaşların işlenişinde de etkisini gösterir. Örneğin "Charles de Solier'in Portresi"nde kumaş kıvrımları çizgilerle ifade edilmiştir, hatta asıl anlamlarını sanatçının çizgisel deseninden almışlardır. Modelin kollarını saran kumaşın tüm kıvrımları her yerde belirgindir. Kumaşların vücudun anatomisine göre işlenişinden dolayı kumaşın altındaki bedenin yapısı hissedilmektedir. Kumaş kıvrımları deseni güçlendirecek biçimde uygulanmıştır. Eldivenli olan sol el, desen ve hacim güçlülüğüyle diğer elden farksızdır. Portrenin ışık-gölge düzeni de çizginin egemenliği altındadır. (Resim 4.46.)

H. Wölfflin'e göre Holbein'ın portresi, daha önce onun desenleri görülmüş ve ezberlenmişse daha iyi anlaşılacaktır. Onun için çizgi en araçsız, en doğrudan doğruya etkiyi yapar. Boyalı resimlerinde de aynı şekilde çizgi şeması en başta gelen elemandır. Bir resim boyandığı zaman, üzerini kaplayan tüm boyalarla, temelde bir yüzey oluşturur ve bununla, tek renkli bile olsa, desenden bambaşkadır. Holbein'ın boyalı resminde gölge

⁹⁹ A.g.k., 35.

¹⁰⁰ A.g.k., 43.

tonları kuşkuyla yer bırakmayacak kadar doğaldır. Gölge alanlarda dahi hacim hissedilmektedir.¹⁰¹

Holbein için renk, maddi bir gerçekliğe sahiptir. Örneğin mavi bir mantonun resmi, mantonun gerçekte de sahip olduğu, aynı maddi renk sayesinde etki yapmaktadır. Işıklı ve gölgeli yerlerdeki belirli ayrılıklara rağmen renk, aslında hep aynı kalmaktadır. Portrelerinde bir nesneye asıl rengini verirken, ışıpta da gölgede de renkleri yumuşak bir şekilde yayarak çalışmıştır. Resimde bulunan elemanlar renklendirilmiştir birbiriyle ilişkisi olmayan, yalnız elemanlar gibi yan yana dururlar. Bunun nedeni renklerin ayrı ayrı çalışılmasıdır.¹⁰² “Lady Mary Guildford’un Portresi”nde olduğu gibi renklerin sınırlarını ayrı ayrı çizilebilir. Fondaki mavinin sınırlarının net bir şekilde belli edilişi gibi. (Resim 4.47.)

Holbein’in portreleri kompozisyon olarak 16. yüzyılın kapalı (tektonik) kompozisyon ilkesine bağlı olarak yapılmıştır. Wölfflin’in de belirttiği gibi Rönesans resim sanatının en belirgin aşamalarında olan kompozisyonların kapalı formda ele alınması portrelerde de görülür. Bu ister bir boydan bir portre, ya da yakından ele alınmış büst portre olsun resmin kompozisyonu tuvale sığdırılmalıdır. Resimde daima düşey ve yatayların karşıtlığı hâkimdir. Holbein portreleri de bu karşıtlığın en tipik örnekleridir. Sanatçı, elemanları tam bir açıklık ve keskinlikle görülebilir hale getirilmiştir. “Lady Mary Guildford’un Portresi”nde modelin sol tarafındaki sütunun düşeyliğine karşın sol kolun yataylığı portrede zıt hareketi oluşturmaktadır. Holbein portrelerinde figür kapalı bir tümün içindedir ve adeta dondurulmuş gibidir. Kişilerin bedenleri çerçevenin içine tamamen sığdırılmak üzere yapılmış etkisi verir. Çizgilerin devamlılığıyla ve elemanlar aracılığıyla desenini tamamlamaya ve figürünü kenarlara bağlamaya çalışmıştır. Bu portrede de bu bağlar, başın arkasındaki bir fidan, ya da bir sütun olabilir; bu elemanların da katkısıyla portre, tuval zeminine bağlanmış olur.¹⁰³ (Bkz. Resim 4.47.)

Dürer’in Münih’teki otoportresini cephe resmi olarak, yalnız kendisini değil, yeni tektonik sanatı da gösteren bir belge olarak örnek verebiliriz. Dürer’i yakından izleyen bir sanatçı olarak Holbein’in cepheden ele almış olduğu portrelerinde tektonik bir yapı hakimdir. Örneğin; “Charles de Solier’in ve Dirk Tybis Portresi” cepheden tasvir edilmişlerdir. (Bkz. Resim 4.46, Resim 4.48.) Dirk Tybis portresi’nde modelin gözleri, ağız,

¹⁰¹ A.g.k., 56.

¹⁰² A.g.k., 198.

¹⁰³ A.g.k., 156.

çene ve elmacık kemiklerinin paralellikleri bellidir ve düşeye karşıt olarak yatay biçimde belirtilmiştir. Şapkanın yatay çizgisine paralel olarak masa ve üzerindeki kollar da yatay olarak tekrar edilmiştir. Masadan yukarı doğru çıkan formlar, örneğin el, yaka, şapka kenarı gibi elemanlar portrede dikey çizgileri oluştururlar. Tektonik temelle resimdeki model arasındaki bağ resmin her yerinde görülür. Resimdeki bu yerleştirme, modelin yerinden oynatılamayacak gibi algılanmasını sağlar. Holbein'ın cepheden gösterilmemiş olduğu portrelerde de aynı izlenim devam eder ve başın dik duruşu daima kural olarak kalır.¹⁰⁴

Wölfflin'in de belirttiği gibi; Holbein, doğadaki nesnelerin kendi tablolarındaki gibi görünmediklerini, cisimlerin kenarlarının kendi çizdiği gibi kesin olmadığını, süsler, mücevherler, sakallar gibi detayların az da olsa gözden kaybolduğunu biliyordu. Fakat onun resimlerini, eğer doğrudan doğayla kıyaslayarak eleştirselerdi, bunu hiçbir zaman kabul etmezdi. Onda sadece salt belliliğin güzelliği vardı. Sanatla doğa arasındaki ayrılığı da işte bu noktada görüyordu. Holbein'dan önce ve onun zamanında, daha modern düşünen sanatçılar da yetişmiştir ancak bu, Holbein'ın bir üslubun gelişmesindeki katkısının büyüklüğünü ve kalitesini değiştirmez.¹⁰⁵

“Holbein'dan (örneğin Dürer'in tersine) günümüze hiçbir biyografik, felsefi ya da metafizik bir açıklama bırakmamasına rağmen, modellerinin hiçbir yaranma sözkonusu olmadan işlenmiş sert, karanlık ve kaçamaksız yüzlerini incelerken yanılsamadan kurtulmuş bir veristin kişiliğini ve estetik konumunu saptadığımıza inanıyoruz.”¹⁰⁶

¹⁰⁴ A.g.k., 161.

¹⁰⁵ A.g.k., 233, 236.

¹⁰⁶ Bkz. (75), KRİSTEVA, 150.

5. REMBRANDT HARMENSZOOM VAN RIJN (1606-1669)

5.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı

Rembrandt Harmenszoon Van Rijn, 17. yüzyılda Hollanda'da en büyük portre ustasıdır. Leiden'de doğan Rembrandt, 1621'de Jacob van Swanenburg'un atölyesine girdi. Üç yıl çıraklığın ardından Amsterdam'da büyük şöhret sahibi Lastman'ın atölyesine geçerek 6 ay kadar geçirdi. Leiden'e geri dönerek ilk kendi portrelerini bu dönemde gerçekleştirdi. Ayna karşısında kendisini aramış; benzerlikten öte dramı, bedende kendini gösteren insan dramını, bakışın anlamını ifade değişikliklerini aramıştır. 1633'te Amsterdam'a yerleşen ressam 1634'te, 28 yaşındayken burjuva bir ailenin kızı olan Saskia Van Uybenburgh'la evlendi. Hayatının en mutlu günlerini bu döneminde geçiren Rembrandt, portre ressamı olarak hızla üne kavuştu ve siparişler aldı. Aynı zamanda Jodenbreestraat'taki evinin odalarını bulunmaz sanat eserleriyle zenginleştirmiş ve üst katını atölyeye çevirmiştir. 1645'te Saskia'nın ölümü nedeniyle Rembrandt yıllarca fırça eline almaz ve gravür tekniği ile çalışır. Rembrandt'ın sanatı böylece kendisini göstermeye başlar. İstirabın, merhametin, insanlık trajedisinin erişilmez sanatçısı olur. Rembrandt'a göre portrede gerçekçilik amaç değildir. Portre, gözlem ile his ve hayalden oluşmuş bir biçimdir. Bir yüzde görünen alemin ötelinde, duygunun görünmeyen alemi vardır. Portrede, birebir tespiti istenilen bu realite zararına o görünmeyen alemi göstermek ve telkin etmek gerekir.¹⁰⁷

Saskia'nın ölümünden on dört yıl sonra alacaklılar evini satıp, koleksiyonunu açık artırmaya çıkardılar. Beraber yaşadığı Hendrikje ve Saskia'dan oğlu Titus'un yardımıyla bu felaketten kurtuldu ve sanat ticareti yapan şirketler için çalışmaya başladı. Son yapıtlarını da bu dönemde çıkardı. Titus ve Hendrikje'nin ölümüyle esasında yakın iki dostunu yitirmiştir. Kendisi de 1669'da öldüğünde resim malzemeleri ve birkaç giysisi dışında bir şey bırakmamıştır.

Rembrandt, gözlemlerini Leonardo veya Dürer gibi not etmemiştir. Sözleri kuşaktan kuşağa aktarılan Michelangelo gibi hayranlık uyandıran bir deha da olmamıştır. Rubens gibi zamanının en ünlü diplomatlarıyla da yazışmamıştır ancak Rembrandt'ı büyük ustalardan daha yakından tanıdığımızı hissederiz. Bunun nedeni sanatçının yaşamını bir dizi kendi

¹⁰⁷ Bkz. (35), YETKİN, 63,64.

portresiyle inanılmaz bir şekilde belgelemiş olmasıdır. Gençliğinden, başarılarından, mutluluğundan, iflasın üzüntüsü ile geçirdiği yaşlılık yıllarına kadar uzanan bu portreler, benzersiz bir otobiyografi oluştururlar.¹⁰⁸

17. yüzyılda Hollanda Altınçağ (Golden Age) olarak tanımlanır. Bu dönem; tarihi, ekonomik gelişmeler ve din ve felsefe sanat açısından oldukça görkemlidir. Hollanda burjuvasının portreye ilgisinin artmasıyla ressamalara verilen siparişler de artmıştır. Rembrandt, Tevrat'tan ele aldığı konuların yanı sıra portreye ağırlık vermiştir. Çağdaşlarının aksine aldığı Tevrat ya da İncil konusunu, kıyafetlerden mekana kadar o konunun geçtiği tarihsel ortamda işlemiştir. Sanatçının esas verimi 1640'lar ve 1650'lerdir.

5.2. Resim Anlayışı

1580'lerde başlayan Barok dönem iki şekilde ele alınabilir. Bunlardan birincisi; ışığı evrensel olarak kullanma biçimidir. Rubens'in tablolarında olduğu gibi ışık tablonun her yerini neredeyse eşit olarak aydınlatmaktadır. İkincisi ise Caravaggio'nun kullandığı belli bir açıdan gelen ışığa dayanır. Rembrandt'ın öncülerinden olan Caravaggio resimlerinde çok keskin ve sert bir spot ışık kullanırken, Rembrandt ışığı mum ışığı gibi yumuşak kullanmıştır. Sanatçıyı çağdaşlarından ayıran en önemli özellik ışığı kullanım şeklidir. Portrelerinde ışığı dramatik bir biçimde kullanarak psikolojik atmosferi yansıtmıştır.

Server Tanilli Rembrandt'ın barok sanattaki yerini *Yüzyılların Gerçeği ve Mirası* adlı kitabında şu sözlerle belirtmiştir.

“Rembrandt İtalyan ve İspanyollar'dan daha barok bir sanatçıdır. Hatta Rubens'ten de fazla baroktur. Güneyin barokları, düz çizgileri hareketlerle kırarlar. Düzlemleri ve kitleleri harekete geçirir, melekleri ve kumaşları bir büyük rüzgar esmişçesine uçuştururlar. Rembrandt, ışığın ve gölgenin çok kutuplu dağılımına başvurarak, hareketi, yapının kısa aralıkları içine sokar. Tintoretto, Greco, çizgileri kırarken, geniş aralıklı çizgileri olduğu gibi bırakırlar. Rembrandt, çizgiyi titreyişlerle parçalara ayırır. Güneylilerde, birbirini çabucak izleyen yığınla niyet vardır. Rembrandt her an, birbirine zıt niyetleri bir arada bulundurur; ışığı gölgeye içirtir ve

¹⁰⁸ Bkz. (42), GOMBRICH, 420.

ışık, gölgenin içinde, dağılmadan titreyip durarak, öylece boşlukta kalır. Rembrandt, barokun niteliklerini son çizgisine vardırır.”¹⁰⁹

5.3. Rembrandt’ın Portreleri

Rembrandt resimlerinde dinsel konuların yanı sıra diğer Hollanda sanatçıları gibi portre türünü esas almıştır. 17. Yüzyılda, demokratik ve protestan bir ülke olan Hollanda’da portre yapmak son derece karlı bir işti. Hollandalı burjuva, poz verdiği ressamdan ikna edici bir benzerlik bekliyordu. Bu yüzden bu resimlerde kişilerin çevresine konulan güller, cep saatleri, dünya haritaları gibi nesnelere güzelleştirme çabası güdülyordu. Aynı zamanda bu objeler kişilerin mesleklerini yansıtmak amacıyla kullanılıyordu. Calvinici bir ahlak anlayışından dolayı bu türe özgü bir kural olarak portre türüne özgü toplumsal bir etik egemendi. Sanatçı, müşterisinin özel yaşamının eşğinde durarak onun ruhsal durumunu yansıtmaktan kaçınmalıydı. Rembrandt ise modelinin özelliklerini daha derinlemesine belirtme, dış görüntünün ötesinde onun iç dünyasını ve manevi yaşamını yansıtmaya gereksinimi duydu ve giderek tasvirin kişisel incelemeler aldı. Böylece öznel ve nesnel öğeler birbirinden ayrılamaz hale geldi. Rembrandt, en çok içe dönük modellere karşı ilgi duyuyordu. Bu durum onun neden yaşlı kişileri, vaizleri ve Yahudi insanları model olarak seçtiğini açıklamaktadır; çünkü bu kişiler Pascal’ın “Bütün saygınlığımız düşünceden ibarettir” savı üstüne düşünüyor gibidir. Rembrandt’ın insan anlayışı kendi değerlerini ve kendi öz kaynaklarının tam olarak bilincindeydi. Modelleri, kendilerini ileri sürmekten ve doğrulamaktan çok, başkalarını anlamaya, düş ve düşüncelere dalmaya, yaşamı benimsemeye yönelik içte var olan yatkınlığa tanıklık ederler. Bu niteliklerin tümüne portrelerinde rastlarız. Kendi portreleri dışında aile üyelerinin, arkadaşlarının resmini yapan Rembrandt’ın bu portreleri çekici bir sempati ve içtenlik yüklüdür. “Johannes Wytenbogaert’in portresi”nde olduğu gibi model ile sanatçı arasındaki kişisel ilişkilerde, portrenin ya bir dostluk jesti ya da bir minnettarlık kanıtı olarak yapıldığı hissini uyandırırılar.¹¹⁰

Teolog ve Hollanda Protestanlarının lideri olan Johannes Wtenbogaert’in bu tam boy portresi kilisenin liderleri tarafından sipariş edilen pek çok portreden biridir.(Resim 5.49) Rembrandt ayakta duran Wtenbogaert’i üzerinde açık bir el yazmasının olduğu masanın

¹⁰⁹ Server TANİLLİ , *Yüzyılların gerçeği ve mirası cilt III*, 287-288.

¹¹⁰ Bkz. (21) Sophie Du Bussierre, Rembrandt Gravür Portreler, P sanat Kültür Antika Dergisi, 40-42.

yanında betimlemiştir. Sıcak bir ışık sayfalara düşmekte ve metni aydınlatmaktadır. En güçlü ışık yaşlı rahibin yüz hatlarını belirginleştirmektedir. Işık, beyaz pilileri olan yakanın etkisiyle, yüzün karakterini vurgulamaktadır.¹¹¹

Rembrandt'ın portreleri arasında gravür portreleri geniş bir yer tutar. Hollanda'da 17. yüzyılda sanatçılar arasında ofort (aside yedirme kazı resim) tekniği yaygınlaşmıştı. Rembrandt bu tekniği tüm yaratıcılığıyla kullanarak; oforttan, sonsuz zenginliklerin doğmasını sağladı. Meslek yaşamında ofort tekniğini 1626'dan 1661-1662'ye kadar yağlıboya resim ve desen çalışmalarından ayırmamıştır. Her birinin öbürlerine bağımlı olması şöyle dursun, her üçü de ancak özgül gereç ve teknikler aracılığıyla yapılabilecek deneyler ve uygulamalar sayesinde karşılıklı olarak zenginleştirmiştir. Rembrandt'ın gravür alanındaki gelişmesi, yağlıboya resim ve desen alanındaki gelişimine paralel olarak ilerler.(Resim 5.50, Resim 5.51.)

17. yüzyılda Amsterdam'da doğayla uyuma dair Arkadia mitinden kaynaklanan, Rönesanstan beri kadınları çiçeklerle resmetmek modası vardı. Rembrandt bu modayı Saskia'yı model aldığı portrelerinde devam ettirmiştir. Sanatçı eşinin portrelerini Roma bahar tanrıçası Flora kılığında yapmıştır. Bu portreler hem tiyatral, hem de gösterişlidir. (Resim 5.52.)

Rembrandt'ın portrelerinde sıklıkla kullandığı diğer bir tür ise Hollanda'da yaygın olarak yapılan *Tronie*'dir. Terim olarak 'tronie' açıkça sanat tarihi literatüründe tanımlı değildir. Edebiyat ve arşiv kaynaklarında tronie teriminin her zaman insanlarla ilişkili olmadığı belirtilmiştir. Tronieler bazen çiçek meyve olarak da anılmaktadır. Daha yaygın yüz veya sima anlamında kullanılmıştır. Tronie, yalnızca iki boyutlu değil, aynı zamanda siva veya taştan yapılmış olabilir.¹¹²

Tronie türünde model anonim kişilerden oluşur ve yakın plan yüz ya da baş veya yarım boy portre olarak betimlenirdi. Tronieler canlı modelden ve genellikle otoportreler ve yakın çevreden kişilerin poz vermesiyle yapılırdı. Sanat piyasasında satılmak için yapılan *tronie*'lerde aynı zamanda deneysellik görülür. Sanatçı, tronie'de ışık- gölge, gülme ağlama gibi yüz ifadelerini, duygularını göstermek için ya da modelin statüsünü, maddi durumunu kalıplaşmış pozlardaki görünüşünü denemeyi amaçlamaktadır. Rembrandt'ın *Tronie* türü

¹¹¹ Rosalind ARMİSTON, **Rembrandt: 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri**, 150.

¹¹² <https://en.wikipedia.org/wiki/Tronie>

olarak “Gülen Adam” (1629-30), “Tüylü Bereli Adam” (1635 civarı) ve 1634’te yaptığı otoportresi bazılarıdır.¹¹³ (Resim 5.53.)

Rembrandt, karısı Saskia ölene kadar onun birçok portresini yapmıştır. Genellikle model olarak çok fazla resmettiği Saskia’nın kendisi olarak canlandığı temsilleri ise birkaç tanedir. Bu portreler 1633’te yaptığı “Hasır Şapkalı Saskia” ve 1636’da yaptığı Saskia ve kendisinin gravür portreleridir. (Resim 5.54, Resim 5.55.) Her iki desen portrede de kişilerin yaşadığı dünyaya doğrudan gönderme yapan bir resim değil, bu kişilerde cisimleşen kişiliklerin önem taşıdığı resimlerdir. Bu portrelerden başka Saskia’nın portresi olarak tanımlanan çok sayıda gravür ve desen vardır. Ancak bir portrenin modeli ile bir tür resminin modeli tarihsel, mitolojik ya da alegorik bir gravürün modeli aynı statüde değildir. Portresi yapılan kişi çoğu zaman hem siparişi veren hem de portrenin sahibidir. Resim bu noktada yalnızca bir araçtır, amaç ise kişiliğin canlandırılmasıdır.¹¹⁴

Rembrandt Saskia ile birlikte olduğu “Taverna’daki Savurgan Oğul Benzetmesi” tablosunu evliliğinin ilk yılında yapmıştır. (Resim 5.56.) Ressam yüzü hem ifadeli kılmış hem de genelleştirmiştir. Karısının yüz çizgilerini saflaştırarak ondan model olarak yararlanmış, o olmayan bir kişiliği resmetmiştir. İnsan duygusallığı bir yana bırakıp bu resme baktığında resimdeki mutluluğun hem biçimsel hem de yaşanmayan bir şey olduğunu görecektir. Rembrandt burada geleneksel yöntemleri geleneksel amaçlar için kullanmıştır. Ancak geleneksel rolleri yeni bir oyuncunun biçeminden öte bir şey değildir. J. Berger, bütün olarak resim modelin -model Rembrandt’ın kendisidir- toplumsal sınıfını, zenginliğini, gösteren bir reklam olduğunu belirterek, bu tür reklamların hepsi gibi bunun da içtenlikten yoksun olduğunu ifade eder. Daha geç dönem portrelerinde ise Rembrandt, geleneği kendisinden yana çevirmiştir. Yaşlandığında ise var olma sorununun sezilmesi - bir sorun olarak varoluş- bu yaşlı adama göre hem üstünlükleri hem de eksiklikleri olan birisi- yalnızca bu sorunu anlatmanın yollarını bulmuştur. Üstelik bunu, özellikle bu sorunu dışarda bırakmak amacıyla geliştirilmiş bir geleneğin araçlarını kullanarak başarmıştır.¹¹⁵

Rembrandt’ın sevgiyi ve aşkı gösteren çift resimleri diğerlerinden ayrılır. Bu portrelere döneminin geleneklerinin dışında yaklaşmıştır. Çağdaşlarının erkek ya da kadın figürlerini toplumsal yapıya uygun olarak resmetme zorunluluğunu dikkate almamıştır. Onlarda erkeğin aktif kadının fiziksel zayıflığı arasındaki fark geleneksel ve toplumsal yapıya

¹¹³ Bkz. (111), ORMİSTON, 72.

¹¹⁴ Tzvetan TODOROV, **Ya Sanat Ya Hayat**, 51,54.

¹¹⁵ Bkz. (57), BERGER, 111,112.

uygundur. Genellikle soldan gelen ışık eşler açısından etken ve edilgenlik farkını ortaya koyar. Rembrandt'ın "Musevi Gelin" tablosundaki kadının yahudi ya da gelin olup olmadığı bilinmiyor.(Resim 5.57.) Belki de bu kişiler Rembrandt'ın Amsterdam'daki evine yakın olan Musevi mahallesindeki kişilerden birileri olabilir. Eser bu adını sadece geçen yüzyılda almıştır. Çiftin ellerinin durumunun nişanlılığı mı ya da evliliği mi simgelediğinin bir önemi yoktur. Kadının hareketlerinden taşan güven duygusu ve erkeğin neredeyse utangaçlık duygusu koruyuculuğu karşılıklı fedakarlığın etkileyici bir görüntüsünü yansıtmaktadır.¹¹⁶

5.4. Otoportreleri

Hollandalı sanat akademisyeni Seymour Slive'nin yorumuna göre Rembrandt'ın 44 yıla yayılan otoportreleri sanki onun uzun kariyerinin fotoğraf karelerinden oluşan bir günlüğüdür. Genç sanatçılar daha çok yüz ifadelerinin ve ışığın yüzde nereye düşmesi gerektiğinin egzersizini yapmak için kendi portrelerini çalışırlardı. Profesyonel sanatçılar çoğunlukla benzerliği nasıl yakaladığını işverenlere sunmak amacıyla otoportreler yaparlardı. Rembrandt da bu nedenlerle otoportrelerini yapmıştır. Bazı desen portrelerinde kendi yüz ifadesinden yararlanarak başka karakterler çıkarırken, otoportrelerinde kendi kişiliğinin özünü yansıtmıştır.¹¹⁷

Rembrandt'ın kendi portreleri, sanatçının yaşamına ait ve kendini-benini tanımaya yönelik çözümlenmeleri içerir. Bazı otoportrelerinde anlık duygu durumunu yakalamaya çalışmıştır. Yüzüne, gözlerinin içine bakıp onu, kendisini gördüğü gibi gözlemleyebiliriz. Sanatçı, kimi zaman dönemin sosyal yapısına göndermeler yapan kurgularla dikkat çekicidir. 1630'da kılık değiştirerek yaptığı "Dilenci Olarak Kendi Portresi" toplumsal sınıf eleştirisi olarak algılanabilir.¹¹⁸(Resim 5.58.)

Rembrandt biçimsel olarak otoportrelerine yaklaşımında, sipariş çevresindeki kişilerin portrelerine yaklaşımında olmayan, acımasız bir tavırla yaklaştığı söylenebilir. Sanatçının yaşamı hakkında bir fikir sahibi olmasak bile otoportrelerindeki samimi yanı yaşamının izlerinin yüzüne nasıl yansıdığını göstermektedir.

¹¹⁶ Bkz. (7), ÖZBALCI, 67.

¹¹⁷ Bkz. (111), ORMİSTON, 48.

¹¹⁸ Bkz. (26), UYSAL, 112.



Resimlerinin üçte ikisini portreleri oluşturan Rembrandt'ın olağanüstü otoportreleri olgusunun bir eşine daha yalnızca 17. yüzyılda değil, bütün bir sanat tarihinde de rastlanmaz. Sanatçı en az elli yedi kez kendi yağlıboya resmini, yirmi sekiz kez gravürünü yapmış, on kez de kendini konu alan desen çizmiştir. Sanatçının yaşamının her döneminde yüzünün görüntüsünün varlığını korumuş gibidir. Rembrandt'ın kendini gözleme yeteneğine gelince, C. Wright, değişmez yerleşik düşüncelere aykırı olarak bu yeteneğin, ustanın bütün yaşamı boyunca ona özgü bir ayrıcalık olarak varlığını koruduğunu, insanın içebakış gücünün değil de sanatçının üslubunun değiştiğini belirtmiştir.¹¹⁹ Yirmi yaşındaki Rembrandt ile altmış yaşındaki Rembrandt, kendisine aynı saflık ve ciddilik, aynı sorgulama ve endişe karışımı bir duyguyla bakmıştır. Rembrandt'ın her zaman kendisine kullanılabilir model olması onun kendi portresini yapmaktaki ısrarını tek başına açıklayamaz burada benlikçi bir davranış görmek ise, sanatçının genç yaşından beri kendini gözlemlerken benimsediği nesnel tutum ve keskin kavrayış biçimiyle bağdaşmaz. G. Petrov, Rembrandt'ın otoportre tutkusunun nedenini şu sözlerle ifade etmiştir.

“Rembrandt içinden gelen önüne geçilemez bir tepki veya bilinmeyen bir düşüncenin zorlaması ile kendi portresini yapmaya yönelmiştir.”¹²⁰

Bu portrelerde, Montaigne'in kendisini kitabının konusu yapması gibi bakışlar evrensel bir anlam kazanmıştır. Çünkü Montaigne'e göre her insanda insanlığın bütün halleri vardır. (Denemeler) Rembrandt için de kendini tanımak, başkasını anlamanın, onu son derece büyülemiş olan iç yaşamın vazgeçilmez anahtarı olmuş gibidir. Yağlıboya otoportreleri ressamın çalışırken baktığı yansımış görüntünün ters yüz olmadan dolayı bir gerçeksizlik ögesi içerir. Buna karşılık aynanın aynası sayılan gravür olarak yapılmış bir otoportrenin baskısı, sanatçıyı, başkalarına sunduğu yüze yeniden kavuşturur.¹²¹

Onun kendini yansıtan her portresi olgun bir iç dolgunluğuna ve yetkinliğine sahiptir. Ayrıca bu portreler, bizi onun ruhsal durumuna yakınlaştırır. Kendine özgü yazısı ile o, kendine ait birçok özelliği samimi bir dille bütün ayrıntılarına kadar anlatır. Ancak bu anlatımı bir hikayeci olarak değil, resimde kendi bulduğu yüksek plastik değerlerle, resim

¹¹⁹ Bkz. (21) Sophie Du Bussierre, Rembrandt Gravür Portreler, P sanat Kültür Antika Dergisi, 38.

¹²⁰ Bkz. (52), PETROV, 232.

¹²¹ Bkz. (119) P- Dergisi, 32-36-38.

diliyle anlatır.¹²² Yüzünün nasıl görüldüğüyle ilgilenmekten çok aynada kesin bir içtenlikle kendini gözlemlemiştir. Bu içtenlik bize onun güzelliğini sorgulamamıza gerek olmadığını göstermektedir. Onun yüzü gerçek bir yüzdür. Bu yüzde ne bir gösteriş ne de bir kendini beğenmişlik vardır. Bu yüzde, insan yüzünün gizleri üzerine her an yeni bir şey öğrenmeye hazır olarak, kendi yüz çizgilerini detaylı biçimde inceleyen bir ressamın bakışları vardır yalnızca.¹²³

1640 yılında yaptığı bu portresinde genç sayılabileceği halde olgun bir görünüme sahiptir. Bu portreyi yaptığı yıllarda maddi olarak en iyi olduğu zamanlardır. Otoportresinde açık bir şekilde Titian'ın "Genç Adamın Portresi"nden etkiler vardır. (Resim 5.59.) Rembrandt bu tabloda çağdaş bir giyim biçimi yerine, 16. yüzyıl başlarındaki giyim biçimi içinde görünmektedir.¹²⁴

Rembrandt'ın 1650'lerden sonra yaptığı otoportrelerinde, önce oğlu Titus'un ölümü ve Saskia'dan sonra hayat arkadaşı olan Hendrickje Stoffels'in ölümünün de verdiği etkinin ruh haline yansımaları görebiliriz. Işıklandırma olarak aynı sistemi kullanmasına rağmen, gençliğindeki ümit dolu bakışları bu portrelerinde artık görememekteyiz. Hayli yaşlı ve hayli endişeli bir yüz ifadesiyle bize bakmaktadır. Bu portrelerinde boyanın hamursu ve katı olarak sürülmüş olması, resmin hem biçimsel dokusuna hem de ressamın ruh halinin tasvirinde birincil öneme sahiptir.

Rembrandt, 1669 yılına kadar ailesinin ve kendisinin kişisel portrelerini de yapmaya devam etti. Rembrandt'ın son otoportrelerinden biri olan "İki Çemberli Otoportre"sinde ressam, izleyiciye doğrudan ve karamsar bir şekilde bakmaktadır. (Resim 5.60.) Elinde resim araç gereçlerini tutmaktadır. Başında resim yaparken giydiği kepe ve üzerinde iş elbisesi vardır. Kepin üzerine kullandığı ışık ile ona bakan gözü başına doğru yönlendirmektedir. Bu portrede sanatçı baş ve omuz kısmını ışıklı olarak ele alırken alt kısımları gölgede bırakmıştır. Hızlı fırça darbeleri ile yaptığı eli ve paleti ikinci derecede ışıklı olarak gösterilmiştir. Sanat tarihinin en önemli portrelerinden biri olan bu portrede ışık, açık-koyu ve renkle derinliğin elde edildiğini görebiliriz. Arka planda bulunan iki çemberle ilgili çeşitli yorumlar vardır; o dönemde bir ressamın becerisi, atölye duvarına bir hareketle daire çizmesinden anlaşılması ihtimali, diğer yandan biçimsel olarak arka plandaki boşluğa daire formunda çizgi hareketi ile resimde denge sağlamayı amaçlamış olabilir.

¹²² Bkz. (7) ÖZBALCI, 72.73.

¹²³ Bkz. (42), GOMBRICH, 331.

¹²⁴ David SPENCE, Rembrandt, **Bir Portre Ressamı Ressamının Yaşamı**, 18.

Son dönemlerinde yaptığı 1668-9 tarihli otoportresinde Rembrandt'ın olağanüstü becerileri ve esprili karakteriyle bilinen Yunan ressam Zeuxis (M.Ö 5. yüzyıl) kılığına girdiği düşünülmektedir. (Resim 5.61.) Rembrandt kendisini neşeli bir şekilde gülümserken resmetmiştir. Dörtte üç profilden aktarılan kompozisyonda iş elbisesini giyen Rembrandt'ın başı izleyiciye bakmak için hafifçe eğilmiştir. Sanatçının bu portresi, yaşamındaki olumsuzlukların ruh halini nasıl etkilendiğinin bir yansıması olarak gösterilebilir. Bu portrede; sanatçının psikolojik durumunu, hem kullandığı fırça darbelerinin dışavurumu hem de gözlerindeki ve yüzündeki ifadeden anlaşılmaktadır. Önceden resmin solunda bulunan bir büst sütununa dayalı olduğu tespit edilen sağ elinde bir fırça tutmaktadır.¹²⁵ Rembrandt, Figürlerini sıklıkla kullandığı duvar, ya da niş boşluğuna ustaca yerleştirdi. Döneminin portre algısına göre önemsiz kalabilecek bu detaylar, Rembrandt'ın kendisini bunları ustalıkla yapabilecek sorumlulukta görmesinden kaynaklanır.

5.5. Grup portreleri

17. yüzyıl Avrupa'sında mutlak iktidarla en yakından ilişkilendirilen iki imge, boy portreleri ve at üstünde birey portreleridir. 16. yüzyılda da bu tür portreler yapılmaktaydı ancak grup portresi geleneği 17. yüzyılda Hollanda'da yaygınlık kazanmıştır.

Hollanda sanatında; grup portreleri, aile, evlilik uyumu gibi portrelere daha fazla rastlanmaktadır. Ayrıca Protestan devletinin askeri, bilimsel ve yardım kurumlarının çalışanlarının anısına yapılan resmi portreler de çok popülerdi. Askeri birlikler kendi yönetimlerinin anısına resimler yaptırıyor, bu birliklerin her üyesi de kendi portresinin ücretini ödüyordu. İyi bir grup portresi her bireyin sadece özelliklerini değil, grubun doğasını, birbirleriyle olan ilişkisini de yansıtabilmeliydi. Bu grup portreleri toplandıkları salonlara asılmak üzere yapılıyordu. Bu portrelerde birçok saygın kentsoylu, belediye meclisi üyesi, meclis başkanı gibi ünvanlarını yansıtacak biçimde ele alınıyordu. Bu tür portrelerde genelde kişiler sırayla poz verirlerdi. Hals'ın grup portreleri dönemin portre algısını çağdaşlarına oranla en iyi yansıtan örneklerdir. Hals grup resimlerinden olan "Aziz George Muhafız Alayı Subaylarının Ziyafeti" adlı tablosunda 12 kişi sıralanmıştır. Resmin sağında üçlü grup, solda beşli bir grupta kompozisyonu oluşturmuş. (Resim 5.62.) Ortadaki grupta diğer kenardaki grubu birbirine bağlayan elinde bayrak tutan adam ilginç bir

¹²⁵ Bkz. (111), ORMİSTON, 221.

konumda sofraya ait olmayan bir hali vardır. Her şey tüm doğallığıyla sunulmuştur. Kişilerin tümü resimde tam olarak görünmektedirler.

17. yüzyılda Katolik kilisesinin yasakladığı bilimsel araştırmalar Hollanda'da özgür bırakılmasıyla Rönesans'ta yasak olan tıp daha serbest hale gelmişti. Rembrandt'ın 1632 yılında sipariş üzerine yaptığı "Anatomi Dersi" adlı grup portresi de onu, 26 yaşındayken Hollanda'nın en seçkin portrecisi yapmıştır. (Resim 5.63.) Bu portrenin kurgulanışı döneminin portreci beklentilerini yerine getirmeyecek şekilde verilmişti. Portrelerin tek tek başarılı bir biçimde yansıtılma zorunluluğu resim bütünlüğünü feda etmekle oluyordu. Rembrandt ise "Anatomi Dersi" tablosunu "Gece Devriyesi" ve "Kumaşçılar Loncası" tablolarında olduğu gibi bu yüzeysel bağlantıya karşı çıkararak yaptı. Rembrandt'ın grup portrelerine farklı bakışı da bu noktada kendini gösterir. Poz veren grubun neden orada bulunduğu bellidir. Tablodaki detaylı işleme tarzı sanatçının büyük ustalığını gösterir. Kadavra yani kutlanması konu olan bilim, tablonun türüne rağmen (burada amaç birkaç portreyi bir araya getirmektir), esas olayı oluşturmaktadır. Bize kendisinin etrafında toplanan kişilerin mesleklerini ve onların aklından geçenleri söyleyecek olan şey kadavradan başka bir şey değildir. Böylece kadavra ışıklandırılmıştır. Resim, mimari konusunda da fikir vermez. Bulunulan yer bir kiler mi yoksa bir kadavra parçalama odası mı belli değildir.¹²⁶

Harfi harfine benzerlik istenen gerçekliğin aksine görünmeyen alemi göstermeyi amaçlayan sanatçı, çağdaşlarının düşüncelerine tam olarak zıt olan *Anatomi Dersi* tablosundaki yaklaşımı "Gece Devriyesi"nde tamamıyla kuvvet bulmuştur. (Resim 5.64.) Hakikatte bir gece devriyesi değil, öğle vakti fitilli tüfekleriyle, atış yarışmasına gitmeye hazırlanan bir milis takımının şamatacı hareketleri vardır. Birisi yüzbaşı, diğeri de teğmen olan iki subayın komutasında askerler harekete geçmeye hazırlanıyorlardır. Eserin yanlış adlandırılması şahısların esrarlı bir aydın gölgeye bürünmüş olmalarından dolayıdır. Rembrandt bu gece sahnesini canlandırmayı isteseydi fener ya da meşaleler ekleyebilirdi. Ancak sahne öğleden sonra geçmektedir.¹²⁷ Bir diğer neden ise resmin vernikle koyulaştırılması ve sonuçta bunun bir gece sahnesi olduğu yanlış hükümdür. Verniğin temizlenmesiyle resmin aslında gündüzü betimlediği anlaşılmıştır.¹²⁸ Bu tabloda figürleri tek bir konsantre eylemde birleştirerek bütünlük sağlamıştır. Bu eylem ışık- gölge gücüyle tiyatral bir biçimde canlandırılmıştır. Sadece portreleri değil, ışık ve gölgeyle eylemi

¹²⁶ Bkz. (7), ÖZBALCI, 56, 57.

¹²⁷ Bkz. (35), YETKİN, 64.

¹²⁸ Bkz. (111), ORMİSTON, 155

dramatize ederek yansıtmıştır. Belli bir amaç için toplanan bu kişiler dramatize edilmişlerdir. Tablo, durağan değil hareketlidir.¹²⁹ Rembrandt, Hals gibi bu tür resimlerde insanları bir ziyafet masası başında poz verir şekilde, barok ressamların hareket anlayışı içinde tespit edebilirdi. Ancak durağan bir sonuca ulaşmak yerine Rembrandt “Anatomi Dersi” tablosunu bir ders bağlamı içinde portreler olarak sunmuştur. “Gece Devriyesi” tablosunda da kişileri bu şekilde sunmamış, onları rahatsız eden bir karınca yuvası gibi kaynaşırken göstermeyi tercih etmiştir.¹³⁰ Kişiler arasında ayırım gözetmeksizin portreleri eşit derecede gösterme eğilimi kuralını yıkararak, bütün kişileri tek bir hareket ve tek bir ışığın hakimiyeti altında resmetmiştir. Bu resim yeni üslubun tipik örneklerinden biridir. Bu tabloda tek tek kişilerin, hatta grupların neredeyse tanınamayacak kadar belirsizleşmesi, ancak birkaç kavranabilen figürün de belli olarak büyük bir enerjiyle görüntüye hâkim oldukları görülür. Rembrandt konuya bir animasyon canlandırma getirmiştir. Bu resimde atmosfer vardır ve durağan değildir. Poz veren kişiler arasında konuşmanın sıcaklığı bile hissedilmektedir. Bu resmin diğer bir önemli yanı da resimde konuyla ilgisi olmayan insanlar vardır. En arkadaki bu önemsiz figürleri ışıklı tutarak öndeki silüeti ortaya çıkarmıştır. Böylece derin bir mekan algısı yaratmıştır. Tablodaki kişilerin belirsizleşmesi, portre sahiplerinin tanınamaması, portrelerin önemsenmediğini düşündürerek, resmin eleştirilmesine yol açmıştır. Aynı kompozisyona bakış, daha az sayıda kişinin yer aldığı, Regent'ler, Lonca ya da hayır derneklerinin ileri gelenleri gibi grupların tablolarında da vardır.¹³¹ Bu resimden sonra eşinin ve çocuklarının ölümü üzerine haciz gibi sorunlar ortaya çıkmıştır. Dönemin modasına göre çalışan öğrencileri bile ondan daha çok ilgi görmektedir. Rembrandt'ın tablolarında yerleştirme, açık-koyu ayarlama gibi resimsel maharet kimsenin aramadığı özellikler olmuştur.

“Bir bakıma sanatçı getirdiği radikal çözüm sayesinde asker grubu portrelerinin ilk başlardaki amacı büyük bir grup portre resmi yapmaktan ibaret olmaktan kurtarmıştır. Bunu eşsiz bir dramatik karakter resmi yapma amacına dönüştürmüştür. Bu amaçla yapılan resimde tarihi bir değer taşıyan eser olma özelliği gösterir.”¹³²

¹²⁹ Bkz. (7), ÖZBALCI, 58.

¹³⁰ Bkz. (35), YETKİN, 63,64.

¹³¹ Bkz. (49), WÖLFFLİN, 203.

¹³² Bkz. (7), ÖZBALCI, 58.

Amsterdam Kumaşçılar Loncası'nın kumaş denetçileri, Rembrandt'tan resmi bir grup portresi talep etmişlerdir. “Kumaşçılar Loncası” grup portresinde, bir masa etrafında dört farklı dini inançtan olan, dostça sohbet eden, beş denetçi ile bunlardan birinin kahyası bulunmaktadır. (Resim 5.65.) Numune katoloğu iki adamın önünde durmaktadır. Figürlerin masa etrafında toplanmış olması eserin sanatsal üstünlüğünü hafife almamızı gerektirmez. Birey olarak modellerin karakterize edilmesindeki derinlik bakımından Rembrandt'tan daha önde gelen bir usta yoktur. Altı adamı bir grup içinde birleştirme zorluğuna rağmen sanatçı mükemmel bir çözüm bulmuştur. Bu kişileri, son dönemlerinde yaptığı portrelerinde olduğu gibi içe dönük bir dünyayı yansıtan portreleri gibi yapmamıştı. Grup portreciliği ancak grup üyeleri arasında iletişim sağlandığında anlamlıdır. Bu kişileri tek tek bireysel olarak çizemezdi. Bu şekilde olsaydı grup ruhunu yansıtamazdı. Bu resimde sanatçı manevi ve resimsel bağı kurarken grup portresinin anlamını yeni bir seviyeye taşımıştır. Bu eser Hollanda grup portreciliğinin doruğu olmuştur.¹³³

5.6. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler

Rembrandt'ın gençlik dönemi portreleri, olgunluk zamanındakilere göre (birbirine oranla) daha çizgisel ve plastik bir üsluptadır. Güçlü desen ve açık-koyu dengesinin üzerine ışığı ustalıklı kullanan sanatçı; görülebilenin tam ve mükemmel bir tasvirini verebilmiştir. Portrelerinde ışığın etkisiyle kitleleri görür ve dikkati kontur çizgilerinden ayırmayı başarır.

Rembrandt, portrelerinde nesnelere olduğu gibi tasvir etmektense, sadece nesneyi gözün algıladığı biçimde yansıtmıştır. Portrelerindeki biçimsel değişim otoportreleri ve döneminin portre anlayışıyla yaptığı portreleri arasında net olarak görülebilir. Sanatçının kendi portrelerine yaklaşımı boya dokusundan, hissiyatı izleyiciye geçirme konusuna kadar ayrı bir yerdedir. Otoportrelerindeki incelemeci tavrı, kendisinden sonra gelen birçok ressam için gelenek oluşturmuştur.

Rembrandt'ın gençlik dönemlerindeki portreye yaklaşımı, etkilendikleri ressamların da etkisiyle çağına göre farklıydı. Ancak Wölfflin'in belirttiği gibi ‘Madde’ hiçbir zaman, Rembrandt'ın geç dönem resimlerinde bir ihtiyarın sakalını geniş fırça sürüşleriyle gösterişindeki kadar mükemmel tasvir edilmiş değildir; ama Dürer'le Holbein'in erişmeye o kadar çabaladıkları, elle tutulacak gibi benzerlikten onda eser yoktur. Gravür sanatında da,

¹³³ A.g.k., 60-61.

kılların tek tek çizilmesi eğilimine rağmen Rembrandt, ömrünün sonlarına doğru yaptığı gravürlerde dahil elle tutulabilir gerçeklikle benzerliği bir tarafa bırakmış ve sadece genel görünüşe dayanmakla yetinmiştir.¹³⁴ Ayrıca portrelerinde elemanları özellikle karşıtlarıyla görme eğilimi vardır. Bu durum renk uyumunda da görülebilir. Renklerinde de tam zıtlık, tam yön karşıtlıklarının zıtlığı gibidir. Portrelerinde bu karşıtlıkları koyarak izleyicinin gözünü göstermek istediği yere yönlendirir.

Bazı portrelerinde kendisinden önceki ressamalarda olduğu gibi cepheden bakış görülür. Rembrandt bu etkiyi bilerek zaman zaman bozmuştur. Özellikle gençlik döneminde modern olması amacıyla zorlama duruşlar tercih etmiştir. Örneğin, “Pastoral Kostümlü Saskia”da olduğu gibi.¹³⁵ Öte yandan, Rembrandt, figürlerin etrafında bıraktığı boşlukla insanları daha canlı bir halde tasvir edebiliyordu.

Rembrandt portre kompozisyonlarında resmin yapısının temellerinden olan yatay ve düşey sistemi tamamıyla bırakılmış olmasa da isteyerek belirsiz bir hale getirilmiştir. Rembrandt'ın daha geç dönem portrelerinde ise İtalyan klasikleriyle yakınlığı, onun yapıtlarına anıtsal bir genişlik, bir saygınlık kazandırmıştır.¹³⁶

Rembrandt'ın ışıklandırma sistemi, portrelerine birinci dereceden özgünlük getiren elamandır. Gölgesel imkânları çok iyi kullandığından sanki portrenin her köşesi hareketlenmiş gibi görünürler. Portrelerinde şekiller hareketlidir ve ışıklar ve gölgeler bağımsızlaşarak, kullanıldığı alana göre değişiklik gösterirler. Kullandığı ışık genelde tek kaynaktan gelmektedir. Rembrandt'ta Caravaggio ve Tiziano gibi sert bir ışık gölge zıtlığı yoktur. Yüzleri aydınlatırken, üst yanını sayısız derecede değişen yarı aydınlık tonlar içinde eritmede en büyük ustadır.¹³⁷ Kimi zamanda ışık kaynağı doğrudan resmin içine konulmuştur. Işık kaynağı resmin içine dahil edildiğinde kompozisyonda ışık alan ve almayan yerleri hesabetmek daha da zorlaşır.

Sanatçının gençlik dönemine ait “Zengin Adamın Meseli” adlı tablosu bu anlamda olağanüstü bir örnektir. (Resim 5.66.) Işık kaynağı resmin neredeyse ortasında ve modelin elinin arkasında bulunmaktadır. Rembrandt, tabloda ışığın doğrudan gösterilmemesi ve çevre düzeni hesaplamalarıyla bu konudaki ustalığını göstermiştir. Ustalığını kimi zamanda ışığı resminde bir silüet etkisi yaratacak şekilde kullanmasıyla göstermiştir. Koyu renkli

¹³⁴ Bkz. (49), WÖLFFLİN, 62.

¹³⁵ A.g.k., 107.

¹³⁶ Bkz. (21) Sophie Du Bussierre, Rembrandt Gravür Portreler, P sanat Kültür Antika Dergisi, 42.

¹³⁷ Bkz. (47), GÜVEMLİ, 91.

fonun önünde ele aldığı bazı portrelerinde, ışık kaynağının nereden geldiği belli değildir. Şekil tamamıyla aydınlıkta olsa bile nesneye üç boyutlu görünüşü veren ışık ve gölgeler kendilerine özgü mekanın içinde hayatla bağlantı kurarlar.

Rembrandt'ın tronie otoportresinde ise kullandığı ışığın sol üstten dar bir açıyla geldiği bellidir. (Bkz.Resim 5.53.) Yakadaki beyaz sadece bir parlaklık olarak göze çarpar. Portrenin en açık tonu olarak kullanılan beyaz yüzü daha etkili hale getirmiştir. Böylece gözümüz portreyi bir bütün olarak algılamaktadır. Tek tek nesnelerin gözükmesinin önemi yoktur. Bunlar tüm görüntünün içerisinde erir ve bütün çizgilerin titreşimi kitle olarak görünür. Fırça vuruşlarında da durum aynıdır. Yüz kısmında küçük ve sık fırça darbeleri kullanırken, giysi kısımlarında daha büyük ve geniş fırça darbeleri kullanmıştır. Fırça darbelerinin kaynaşık birleşmesiyle göz portreyi bir bütün olarak algılar. 16. yüzyıl ressamlarının renkleri yumuşatarak yaptıkları modlenin yerini, fırça izleriyle modle almıştır. Ayrıca Rembrandt'a özgü üslup özelliği olan ve birçok portresinde kullandığı boyayı resim yüzeyi boyunca kazıma tekniği, bu portrede saçın belirli kısımlarına uygulamıştır. Bu yöntemi bazı sakallı portrelerinde kıl dokusunu vermek için kullanmıştır.¹³⁸ Özellikle gravür portrelerinde kullandığı karmakarışık, kesik kesik çizgilerini göz bir bütün olarak algılar. 1636'da yaptığı gravür otoportresinde yoğun tarama kullanımıyla yüzü daha görünür hale getirerek, izleyicinin gözünü yüzün tamamında gezdirmektedir. (Bkz.Resim 5.55.)

Rembrandt için ışığı kullanırken zıtlıkların yanı sıra yüzeylerin nitelikleri de önemlidir. Bazen karanlık alanları da detaylı işlerdi ancak ışıklı alanlarda yüzün veya bir kumaşın dokusu, yumuşaklığı, katılığı gibi unsurları belirtirdi. Örneğin; Tronie otoportresinde olduğu gibi omuzundaki pelerinin dokusu, askeri zırhının yakası ve gözlerin canlı görünmesi *Chiaroscuro* tekniğinin ustaca kullanıldığını gösterir.

Rembrandt'ın portrelerindeki renk kullanımı; hareketli fırça vuruşlarının etkisiyle rengin içinde başka renkler olduğu algısına yol açar. Öncesindeki sanatçılar için kural olan ana renklerin değişmez ilkesine uymamıştır. Renklerinde genellikle koyu kahverengi, kırmızı ve sarılar kullanarak sıcak tonları monokrom bir şekilde uygulamıştır. Çağdaşlarında olmasına rağmen resimlerinde genellikle mavi tonlarına çok fazla rastlayamayız. Bu durumun nedeni olarak 17. yüzyılda mavinin pahalı bir mücevher olan *Lapis Lazuli* taşından yapılmış olması olabilir.

¹³⁸ Bkz. (111), ORMİSTON, 102.

Wölfflin Rembrandt'ın renk kullanımını Hendrickje Stoffel'in portresinde şu sözlerle ifade etmiştir.

“Rembrandt gölgelerinde cismin renginden bambaşka bir renge atladı. Bu yeni renk ister başlı başına bir renk olsun, ister sadece bir karışım içinde yer alsın, bu yalnız bir derecelilik meselesidir. Rembrandt eğer kırmızı bir manto resmederse, —örneğin Berlin'deki Hendrickje Stoffel'in mantosu— en önemli olan artık mantonun tabii renginin kırmızısı değil, rengin seyircinin gözü önünde nasıl âdeta değişip durduğudur: Gölgede keskin yeşil ve mavi tonlar vardır ve ancak yer yer salt kırmızı ışığa çıkar. Vurgu artık nesnelerin gerçekliklerinde değil, onların oluşları ve başkalaşmalarındadır. Böylece renk yeni bir hayat kazanmıştı; her türlü tanımlamalardan kurtulmuştu; her noktada ve her anda başka bir renge dönmekteydi.”¹³⁹ (Resim 5.67.)

Rembrandt portrelerinde ışık ve rengi kullanırken bir yönün ağır basmasını amaçlamaktadır. Onun renk ve ışık dağılımı kendi içlerinde bir gerilim yaratır ve ışığı, sadece göstermek istediği yere düşürür. Portrelerinde eller karanlık olmasa bile, eğer göstermek istemiyorsa daha karanlık yapabilir.¹⁴⁰ Sanatçının çağdaşlarına göre renk kullanımındaki özgünlüğünü en iyi anlayabileceğimiz resimlerinden biri olan “Derisi Yüzülmüş Öküz” tablosudur. (Resim 5.68.) 1655 tarihli döneminin modası olan tür resmine de örnek sayılacak bu resimde sanatçının ete yaklaşımı bir portrenin değerlendirmesi gibidir. Rembrandt bu tabloda eti soyut bir biçimde işlemiştir. Et aynı oranda kanlı canlı gözükmemektedir. Işık kullanımının da etkisiyle birlikte resme yakından bakan, boyanın kalınlığı ve kısa fırça darbeleriyle oluşan katmanları görünce hayret içinde kalır. Uzaktan bakıldığında resim, son derece gerçekçidir ve kullanılan hamursu boya dokusu algılanmaz.¹⁴¹ Renkler yakından bakıldığında sadece belli bir sarı kırmızı bir boya kadrajı içindeyken, gerçek ete dönüşmesi için uzaktan bakmak gerekecektir. 17. yüzyılda bu sistemin kökeni, Tiziano'ya kadar uzanmaktadır. Tiziano kullandığı kalın boya, ışık ve biçimdeki genelleştirme tarzıyla Rembrandt'ın öncüsü sayılabilir.

¹³⁹ Bkz. (49), WÖLFFLİN, 67.

¹⁴⁰ A.g.k., 155.

¹⁴¹ Bkz. (111), ORMİSTON, 53.

Rembrandt'ın renk kullanımı, birçok sanat tarihçi tarafından da incelenmeye değer görülmüş bir özelliktir. Sanatçının renk kullanma biçimi 18. ve 19. yüzyıl ressamları üzerinde etkili olmuştur. Özellikle Modern Empresyonizm sanatçıları üzerinde etkisi büyüktür. Bu sanatçıların başında Van Gogh, Manet ve Cezanne gelir.

Rembrandt'ın grup portrelerinde kişilerin varlığı tamamıyla resmin geri kalan motiflerine bağlıdır. Arka plan aydınlık veya karanlık olsa bile tek tek portreler arka mekanın hareketine bağlıdır. Örneğin bir portrenin görüntüsü ancak, resmin ona ekledikleriyle tamamlanmış olur. Birçok kişili tablolar için en başta Hollanda grup portreleri bize çok öğretici gelişme serileri verirler.¹⁴² 1661-62'de tarihli "Kumaşçılar Loncası" tablosunda bütün kişiler eşit rollerdedir ve ışık suni olarak yoğunlaştırılmış değildir, tersine, ışık ve gölge bütün yüzeye serbestçe dağılmıştır. Burada eski sanata bir dönüş olmuştur diyemeyiz. Wölfflin'in de belirttiği gibi;

"Birlik, burada tümün, hareket bağıntısında bulunmaktadır. Beş büyük figürün dizilişi, doğal bir jestin zorunluluğuyla oluşmaktadır. Modellerin duruşları başka türlü verilemezdi. Kişilerin her biri kendi başına davranıyor gibidir ve üç figür resimde başka bir noktaya odaklanmışlardır. Ancak bütünlük açısından bakıldığında; tümle olan ilişki, tek tek davranışlara anlam ve estetik katkı sağlamaktadır.

Kompozisyonun birliğini meydana getiren şey kişilerin yanı sıra aynı derecede ışık ve rengin etkisidir. Masa örtüsü halının üstündeki keskin ışık en büyük rolü oynamaktadır. Böylece Baroğun, bir tablodaki bütün kişilerin, meydana getirdikleri birlik ancak renk, ışık ve biçimin bütün olarak algılanması kuralını görürüz."¹⁴³

¹⁴² Bkz. (49), WÖLFFLIN, 216.

¹⁴³ A.g.k., 203,205.

6. LUCIAN FREUD (1922-2011)

6.1. Tarihsel Koşulları ve Yaşamı

Psikanalist Sigmund Freud'un torunu olan Berlin doğumlu İngiliz ressam Lucian Freud ve ailesi, 1933'te Nazi baskısından dolayı İngiltere'ye göç etmiş ve sanatçı burada formel figür eğitimi sunan kurumlarda eğitim almıştır. Figür ve portre konusundaki ustalığıyla sanat tarihinde çok önemli bir yer edinmiştir.

Freud 20. yüzyılın en güçlü, çağdaş figüratif ressamlarından biridir. Çağdaş sanatın dönem itibariyle soyuta kaydığı 1950 sonrası, figüratif resim ve portreye sadık kalan sanatçılardan biri olan Freud 'Britanya sanatının devi' olarak nitelendirilir'. Freud, 88 yaşında hayatını kaybetmiştir. 1930'lardan bugüne kadar gelen sanat yaşamında Acquevella'nın dediğine göre öldüğü güne kadar resim yapmayı sürdürmüştür.

Asıl olarak adını 1974'te İngiltere'de bulunan Hayward Galerisi'nde açtığı bir sergiyle duyuran Freud sanat camiasının dikkatini çekti. 1980'lerde Amerika, Paris ve Berlin'de sergilenen eserleri milyonlarca dolara satıldı. Metropolitan Museum of Art, çalışmalarını retrospektif olarak sergiledi ve Freud'u sanat tarihi kanonuna etkili bir şekilde sızdırdı. Sanatçı, teklif edilen yoğun siparişlere rağmen yılda sadece beş-altı civarında resim yapmıştır.¹⁴⁴

6.2. Resim Anlayışı

Freud resim anlayışını portre ve nü (çıplak) türü üzerinde yoğunlaştırmıştır. Daha erken dönemindeki nü ve portrelerini, 1950'lerden itibaren diğer objelerden soyutlamıştır. Erken dönem çalışmalarındaki titizlik dolayısıyla çoğu zaman gerçekçi bir ressam olarak tanımlanmıştır; fakat öznelliği ve çalışmasındaki yoğunluk, onu İngiliz figüratif sanatının ağırbaşlı geleneksel karakterinden ayrı tutmuştur. Geleneksel kurallar ya da güzelliğin alışılmış fikrine karşı gelerek şişman kadınlar, yaşlı figürler ya da ilginç pozlarda erkekler

¹⁴⁴ <http://lebriz.com/pages/artist.aspx?artistID=106§ion=550&lang=TR&periodID=&pageNo=5&exhID=0>

gibi konuları işlemiş ve bunları genel olarak çıplak resmetmiştir. Yaşlanmanın etkisiyle değişen insan teninin gri tonu ve damarların net görüntüsü aracılığıyla insan vücudunu rahatsız edici bir imgeleme yansıtmıştır. Bazı portrelerinde yüzler kayıtsız görünebilir; fakat rahatsız edici, samimi çıplaklıklarıyla resimler yine de çok ifadedirler. Jean Clair Freud’la ilgili olarak:

“Bu; sonunda daha şok edici bir güzellik derecesine varan deformasyonun, devasalığın, yabancılaşmanın, acı çekmenin problemidir. Freud ile neredeyse paleontolojik olan korkunç güzellik diyarındayız,” demiştir.

1950’lerde döneminin avangart sanatçılarından biri olan Francis Bacon’la (1909-1992) tanışması Lucian Freud’un olgunluk dönemini belirlemiştir. Freud ile Bacon’un ilişkisini sıradan bir dostlukla sınırlı kalmayan sanatsal anlayışlarını derinden etkileyen bir ilişki olarak belirtebiliriz. Birbirlerinin portrelerini yapmaları, tam da aralarındaki dostluğun ve sanatsal etkinin somut bir ifadesi olarak görülebilir.

Bacon, dünya sanatında figüratif ekspresyonizm akımının en önemli isimlerinden biridir. Resimlerinde, çok nadir istisnalar haricinde, varolmanın ısrabını, ümitsizliği ve 'insanoğlunun kötü ruhluluğu'nu yansıtır. İnsanoğlunun yozluğu, kötülüğü ve karanlığını vurgular. Bacon, bir röportajda insanoğlunu 'doğası henüz gelişmemiş hayvan' olarak nitelmiştir. Portrelerinde bazen insan teninin dokusunu hayvan eti dokusuyla ilişkilendirerek betimler bazen de figürleri çarpılmış, güçlü bir devinim içinde hapsolmuş, bir girdaba ya da fırtınaya kapılmış gibilerdir. Resimlerini genellikle ortaçağ resimleri gibi triptik olarak tasarlamıştır. 1965 yılında Freud’un portresini, üç resimden oluşan triptik biçiminde yapmıştır. Sol panelde Freud’u uzun yüzlü, gözleri kapalı ve eli alnında resmetmiştir. Portrenin sağ tarafında saç yoktur ama portre ve model arasında benzerlik olduğu açıktır.¹⁴⁵ (Resim 6.69.)

Freud’un 1952 tarihli Bacon Portresi’nde Bacon’ın ruh hali yüz hatlarına yansımıştır. Bu etkiyi artıran etkenlerden bazıları yüzün sol tarafının sisli ve daha agresif biçimde işlenişi, sağ tarafın ise canlı yapılmasıdır. İzleyici gözlerini görmek için portreye daha fazla yaklaşma hissi duyar.¹⁴⁶ (Resim 6.70.)

Erken dönemlerinde “Kedili Kız Portresi” ve “Man With a Feather” resimlerinde olduğu gibi gerçeküstücü tarz resimlerin yanı sıra, ayrıca Yeni Nesnellik (Sachlichkeit)

¹⁴⁵ [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(ressam))

¹⁴⁶ Sebastian SMEE, **Lucian Freud**, 74, 75.

akımının öncülerinden Otto Dix ve Georg Grosz'dan etkilenmiştir.¹⁴⁷ (Resim 6.71, Resim 6.72.) *Gerçeküstücülük* (Sürrealizm) temelini, akılcılığı yadsıyan ve karşı-sanat için çalışan ilk dadaistlerin eserlerinden alır. 1924'te *Manifeste du Surrealisme*'i (Sürrealizm Manifestosu) hazırlayan şair Andre Breton'a göre gerçeküstücülük, bilinç ile bilinç dışını birleştiren bir yoldur. Gerçeküstücülük akımı, gerçek dışı anlamında değil aksine gerçeğin insandaki iz düşümü şeklinde bir yaklaşımdır. Sigmund Freud'un teorilerinden etkilenen Andre Breton için ise, *bilinçdışılık* düş gücünün temel kaynağı, deha ise bu bilinçdışı dünyasına girebilme yeteneğiydi.¹⁴⁸ Freud ise bu noktada gördüğünü gerçekçi bir şekilde çizen bir ressam olarak kendisini sürrealist olarak nitelendirilenler için "görmediğim bir şeyi çizmem" demiştir. Nesnelerin gerçekdışı görünmesini istemez. Başlangıçtaki resimlerimde surrealism hissedilse de sürrealizmi reddederek kişilerin portrelerini sorgulayıcı bir stille çizerek, samimi derinlik duygusunu yansıtmıştır.

Bacon'ın etkisiyle daha yoğun fırça darbeleri kullanmaya başlayan Freud, 1950'lerin ortasında ayakta resim yapmaya başlamıştır. Böylece resimlerine karşı çok daha coşkulu bir biçimde yaklaşmıştır. Genellikle sert fırça kullanımı da resmine hareket katmıştır. Bu yaklaşımıyla kendisini *Figüratif Dışavurumcu* bir sanatçı olarak tanımlamak mümkündür.

Kemal İskender'e göre *Dışavurumculuk* (Ekpresyonizm) akımı iki şekilde tanımlanabilir. Birincisi örneğin Ressam Neşet Günel gibi ressamın konuya kendi ruh halini yansıtmaksızın ekspresif bir şekilde ifade etme tarzı, ikincisi ise örneğin Chaim Soutine gibi bir ressamın kendi ruh halini de fırça işçiliğine yansıtmış olmasıdır. Freud'un yaklaşımı bu noktada -Munch kadar olmasa da- ruh halini fırçalarında yansıtan bir ekspresyonizm ifadesidir. Koyduğu her fırça darbesinde kendisine yaklaşan bir sonuç vardır. Ancak resimlerinde ve portrelerinde dışavurumcu yaklaşımına rağmen konusal olarak sanatın sessiz ve mesafeli doğasını tercih etmiştir. Hatta bu durum onun Almanya ve Viyana kökenlerinden gelişiyile ilgili olabilir.¹⁴⁹

1958-1959 tarihli "Gülen Kadın" adlı resmi sanatçının formu bozma dinamiğine ilk örneklerindedir. (Resim 6.73.) Bir geçiş noktası olan bu portrede ilk kez insan yüzünün tüm derinliğiyle ortaya koymaktadır. Suzy Boyt'un benekli derisini en ince ayrıntılarına kadar işlemiştir ve kadının teninin altındaki kemik yapısı dahi hissedilir. Bu resmin alışılmadık olan tarafı ise modelin gülümsüyor olmasıdır.¹⁵⁰

¹⁴⁷ C. DEBRAY, A. PACQUEMENT, *The secret studio*, 40.

¹⁴⁸ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A7ek%C3%BCst%C3%BCc%C3%BCl%C3%BCk>

¹⁴⁹ Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 40.

¹⁵⁰ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s.13

Georg Simmel'in *Bireysellik ve Kültür* adlı kitabında belirttiği gibi; sanatta türlü disiplinlerde yeniden ele alınan beden, kendisini tinsel olarak korumaya alırken, benlikte çatışma yaratan sosyolojik ve psikolojik etmenler vücut üzerinden yorumlanmaktadır. Freud tam da bu noktada fırçayı ve boyayı çok yoğun, kuvvetli ve farklı kullanarak, bedeni tüm benlik korkularıyla saf bir forma dönüştürür, bedeni tin olgusundan ayırır ve 'et' olgusu olarak algı sürecine dâhil eder. Güçlü boya ve fırça kullanımı adeta boya katmanlarına biyolojik ve psikolojik bir değer kazandırır.¹⁵¹

1950'lerden sonra hayatının geri kalanında kullanacağı tarza gerçekçiliğe (Realizm) yoğunlaştı. Gördüğünü tanımlayan bir sanatçı olarak resim amacının 'Gerçekliğin yoğunlaşmasıyla duyuları sınamak ve harekete geçirmek' olduğunu belirtmiştir ve 1980'lere kadar bu yaklaşımını sürdürmüştür. Yazar Rubert Hughes, 1988 yılında monografisinde Freud'u yaşayan en gerçekçi ressam olarak tanımlamıştır. Freud için Courbet'in eserlerinin en önemli yönü, belki de 'gerçekçiliği' değil, boyayı uygulayış biçiminin maddiyatıdır. Bir ressam ne istediğini biliyorsa eğer hemen hemen her şeyi kullanma özgürlüğü vardır. İnsanı ele alırken de döneminin gerçeğini ve sorunlarını resmine yansıtacaktır. Courbet bile, Gerçekçi başlığının kendisine empoze edildiğini düşünmüştür... "Başlıklar asla doğru düşünceyi ifade edemez" demiştir. Tabi ki, sıradan bir tartışmada, gerçekçilik genellikle sevimsiz ve zorlu olarak görülebilecek şeyleri içeren ampirik gerçeklere olan ilgiyi iletirdi. Felsefi olarak, Gerçekçilik sınırlamaların dürüst kabullenilişi üzerinde durur. Bütün bunlar yeterince iyi bir şekilde Freud'a uyar. Ancak, birlikte ele alındığında, açıklayıcı gücü sınırlıdır. Açıkça görülür ki gerçekçilik Freud'un resimlerindeki şaşkınlık ve dışavurum elementlerini neden oldukları kargaşadan dolayı yok sayar.¹⁵²

Freud Rembrandt'ın portrelerine ilgisinin yanı sıra, Chardin, Ingres, Courbet, Constable ve Cezanne gibi ressamlardan etkilenmiştir.¹⁵³

6.3. L. Freud'un Portreleri

Freud'un en dikkat çeken eserleri modellerini her zaman tüm kusurlarıyla yansıttığı portreleridir. Son derece kişisel ve özel olan portreler, atölyenin kapalı kapısının arkasında harcanan zamanın esrarengiz kayıtları niteliğindedirler.¹⁵⁴ Freud'a göre portre bir sanatçının

¹⁵¹ <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/29027> Ahmet Albayrak, SEVILLE, FREUD, BACON VE TUYMANS'IN PALETİNDEKİ ÇİLELİ BEDEN TEORİSİ, Sanat Dergisi-20 / Sayfa 3

¹⁵² Bkz. (147), SMEE, 31.

¹⁵³ Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 40.

¹⁵⁴ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s.1

tavrını ifade eder ve portrede karakteristik özellikleri yansıtmak son derece önemlidir. Böylece bir nesneyi resmederken, resmedilenin benzeri olmasından çok; onu diğerlerinden farklı kılan özelliklerinin ne olduğu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Konuyla ilgili olarak “İnsanları tam olarak gördükleri gibi değil, oldukları gibi resmediyorum” demiştir.

Genellikle atölye bağlamında yer alan bütün vücudu ortaya çıkarmak için öncelikle portreye kafadan başlayarak çalışmıştır. Devamında el, kol, baş hareketleri git gide daha hareketli hale gelmiştir. Modellerini genellikle boydan resmederken resimlerinde beden, sadece öze ulaşmak için sıyrılınması gereken bir maddi nesneye, yani ete dönüşür. Bu durum, sanatçının portrelerine ruhsal bir çilekeşlik hali katar. Geçmişte hayranlık duyduğu ressamların da yaptığı gibi, portrelerine dramatik bir hava verirdi yoksa; o portrenin sadece tüpten çıkmış bir boya yığını olacağına inanırdı.¹⁵⁵ Resimlerindeki kurgularda yer alan hayvanlar bile adeta psikolojik bir baskıya maruz kalırlar. Freud’a göre bir hayvanın da portresi yapılabilir. Chardin’in hayvanlarını mutlak portre olarak görmesi sanatçının bu yaklaşımını açıklar. Freud’a göre mükemmel bir portreye ulaşmanın yolu karşındaki nesneye nasıl yaklaşıldığıyla doğru orantılıdır.¹⁵⁶

Freud’un resimlerinde atölye ortamı hakkında izleyici gitgide daha fazla bilinçlenir. Yaslanan ve uzanan modellerin ve mekanla ilişkileri oldukça nettir. Atölyesinde fırçalarını sildiği büyük bez yığını da modellerin yaslandığı uzandığı bir atölye objesi olarak bazı resimlerine dahil edilmiştir. Michael Kimmelman bu durumu “Poz vermenin sıkılmışlığı ve utangaçlığı...” şeklinde yorumlamıştır. Resmi gören kişi bunu hissedebilmektedir.¹⁵⁷

Portrelerinde genellikle model olarak yakınındaki insanları; arkadaşlarını, ailesini, sanatçı dostlarını ve çocuklarını seçerdi. Örneğin; eşlerinin, John Minton’un, Francis Bacon’ın ve Frank Auerbach’ın portreleri gibi. Tüm resimlerini birer ‘*otobiyografi*’ olarak nitelendirir ve eserleri ile ilgili olarak “İşlerim tamamen benimle ve çevremde olup bitenle alakalıdır. İlgimi çeken, önemsedğim insanlarla, bildiğim ve yaşadığım mekanlarda çalışıyorum,” demiştir.¹⁵⁸ Portrelerinde profesyonel portre modellerini tercih etmeme sebebi ise onların bakılmaya fazla alışık olması ve gerçek düşüncelerini, hissiyatlarını dışa vuramadıklarına inanmasıydı. Belki de büyük babası Sigmund Freud ile zannedilenden daha fazla ortak noktası vardı. Sigmund Freud’un hastalarını meşhur koltuğunda deşifre etmesi

¹⁵⁵ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s.29

¹⁵⁶ Bkz. (147), SMEE, 38.

¹⁵⁷ Bkz. (147), SMEE, 71.

¹⁵⁸ Bkz.(148), DEBRAY, PACQUEMENT, 74.

gibi, Lucian Freud da tuvaleri ve boyalarıyla öznelere hem fiziksel hem de manevi olarak çırılçıplak ortaya koyuyordu.¹⁵⁹

Freud'un portrelerinde, bireyin yalnızlığına dair keskin psikolojik dürtüleri algılamayı sağlayan yoğun kıvamlı boya katmanları vardır. Bu boya katmanlarıyla duygu daha etkileyici bir biçimde hissedilmektedir. Kalın boyayla birlikte impasto kullanarak, kişilerin bedenlerini biyolojik olarak yaşayan ancak ruhsal olarak yorulmuş bir tene dönüştürmüştür. Modern insanın içine yerleşen yabancılaşma kavramının hissedildiği portrelerinde boyayı üst üste ve yoğun şekilde uygulayarak, yüze dair duyguları tekilleştirir. Bedeni ise cinselliğin arındırıldığı, gınahtan sıyrılmak isteyen ete çevrilerek cansız bir nesneye, bir natürmorta dönüştürür. Boyayla ilgili olarak “Bana kalırsa boya insandır. Ben, boyanın da ete dönüşmesini istiyorum,” demiştir.¹⁶⁰

Modellere yaklaşımındaki gerçek et görüntüsünü verme amacına en iyi örnek verilebilecek tablolarından biri “Uyuyan Yardım Denetçisi” (Benefits Supervisor Sleeping)’dir. (Resim 6.74.) Genellikle portrelerindeki kişilerin yüzlerinde çağının bireyselliğini yansıtan tavır bu portrede görmek mümkündür. Tuval ve boyayla modeli hem fiziksel hem de manevi olarak çırılçıplak ortaya koymaya çalıştığını söyleyebiliriz. Kendi kızlarını da sık sık model olarak resmeden Freud resimlerinde kızlarının utanacağı bir durum olmadığını söylemiştir.¹⁶¹

Rekor fiyata satılan “Uyuyan Yardım Denetçisi” 2008 yılında New York’ta 33.6 million dolara satılmıştır. Böylece Freud yaşayan en pahalı ressam olarak anılmıştır. *Big Sue* olarak bilinen bu tabloda modelin bedenini idealleştirmeden olduğu gibi yansıtmıştır. 90’lı yıllar boyunca İngiltere’de çokça tartışılan bu tablo için utanç verici ve acımasız olduğu söylene de gerek modelleri gerekse sevenleri böyle düşünmemiştir. Bu tablonun modeli olarak Sue Tilley şu sözleri söylemiştir: “Acımasız değildi, ne görüyorsa onu çizdi. Beni en çok çarpan, her sabah şişman dizlerime ve ayaklarıma bakıp ‘gerçekten de resimdeki gibi duruyorlar’ diye düşünmem.”¹⁶²

Freud’un annesinin portrelerinden, “Lucie Portre Serisi” portreleri arasında ayrı bir yere sahiptir. Sanatçının hassas yaklaşımı açısından daha duyarlı olduğu bu portreler annesi ile kurduğu yakın ilişkinin bir kaydı niteliğindedirler. Ayrıca Rembrandt ve Van Gogh gibi

¹⁵⁹ <http://www.hurriyet.com.tr/portrenin-acimasiz-mucidi-18380212>

¹⁶⁰ Bkz.,(152), ALBAYRAK, Sanat Dergisi, 5.

¹⁶¹ A.g.k., 5.

¹⁶² Neylan BAĞCIOĞLU, <http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda-olmayan-bir-seyi-cizmem-1057313/>

sanatçıların *Anne Portreleri* geleneğine hem teknik hem de duygu açısından uygundurlar. 1970’de babasının ölümüyle derin bir depresyon geçiren sanatçı annesi Lucie’nin, 7 yılı aşkın bir sürede portrelerini yapmıştır. Annesinin ölümünden birkaç yıl önce onu beyazlar içindeki portresinde iç huzurunu ustalıklı yansıtmıştır. “Kıyafetleri yaptığımda ben aslında yine kıyafetlerle kaplı çıplak vücutları yapıyorum.” diyen Freud’un anne portreleri aynı zamanda yaşlılığın duyarlı ve hassas yansımalarının ürünleri olarak en narin portreleri arasındadırlar. 1973 tarihli “Large Interior, W.9.”da annesinin ve genç modelinin çift olarak portresini yapmıştır. (Resim 6.76.) Genç ve yaşlı, giyinik ve çıplak olarak birbirlerinin karşıtlıkları estetik kaygıyla resmedilmişlerdir ve bu kadınlar birbirlerinin varlığına kayıtsız görünürler.¹⁶³

Sanat eleştirmeni Tim Marlow’a göre Freud’un “Dünyaya resimlerindeki gibi bakan” gerçekçiliği biraz da modelleriyle kurduğu ilişkide saklıdır. Annesinin portrelerinde olduğu gibi geleneksel model ressam ilişkisinden çok farklı bir yerde duran bu ilişki, sanat eleştirmeni John Russell’in deyişiyle daha çok ‘20. yüzyıla has’ bir yapıya sahiptir. Russell’a göre bu ilişkide Freud sorgulayan, model de sorgulanan konumundaydı. ‘sorgulayan’ Freud, bir çok ünlüyü de model olarak seçmiştir. Örneğin, ressama poz verdiğinde 8 aylık hamile olan Kate Moss, David Hockney, Jerry Hall, performans sanatçısı Leigh Bowary ve hiçbir yaşlılık izi gizlenmemiş Kraliçe Elizabeth, Freud’un sorgulayıcı bakışıyla resmedilmişlerdir. Kendisi de ressam olan Hockney, Freud’un çok yavaş çalıştığını ve bu sebeple çalışma sırasında sohbet edebildiklerini anlatır.¹⁶⁴ (Resim 6.77.)

Freud’un 2001’de yaptığı “Kraliçe Elizabeth Portresi” diğer portrelerine oranla çok küçüktü. (Resim 6.78.) Freud Kraliçe’nin yüzünü bütün yaşanmışlığıyla çizmişti. Portrenin altında Freud’un kendi suretinin olduğu, bu yüzden kendi portresi sayılabileceği gibi yorumlar da yapılmıştır. Bir kraliçe portresi olarak küçük ebatlara sahip olması birçok eleştirilere neden olmuştur. Portre, *The Sun* gazetesi tarafından ‘gülünç’ olarak değerlendirilirken, *The Sun* gazetesi ressamın Londra Kulesi’ne hapsedilmesi gerektiğini söylemiş, ancak *Guardian* ise resmin son 150 yıldır yapılan en iyi Kraliyet portresi olduğunu yazmıştır.¹⁶⁵

1990 yılında Avustralyalı Leigh Bowary, Freud’a birçok kez çıplak modellik yapmıştır. Freud’u Sue Tilley ile tanıştıran da Bowary’dir. Freud, Bowary için; “Olağanüstü bir

¹⁶³ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf, s.23,31,34

¹⁶⁴ Bkz. (165), BAĞCIOĞLU, Hürriyet.

¹⁶⁵ <http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda-olmayan-bir-seyi-cizemem-1057313/>

modeldi çünkü çok entelektüel ve dikkatli olmasının yanı sıra bir o kadar da aksi ve hayasızdı. Bir anlamda hala rol yapıyor havasındaydı çünkü fiziksel benliğinin tüm olağandışılığının farkındaydı” demiştir. Freud, içgüdülerine göre hareket eden bir sanatçı olarak bir ressamın içgüdüsel özelliklerinin bilgi ve entelektüelliğin üzerinde olması gerektiğini düşünüyordu.¹⁶⁶

Freud, Tilley’in portrelerinde olduğu gibi Bowary’i olağandışı oranlarda ve etini kalın boyayla belirginleştirerek psikolojik gerilimi artırmıştır. (Resim 6.79.) Portrede yalnızlık duygusu hakimdir ve Bowary kendi düşüncelerinde kaybolmuş gibi görünür. Ayrıca Freud’un boy olarak ele aldığı bu portrelerde genellikle genital bölgeleri resminde en öne koyması Rönesans’ta gizli olarak yansıtılan cinsellik içgüdü (metaforlarla anlatılıyordu) ve Sigmund Freud’un bastırılmış cinselliğine tepki olarak algılanabilir.¹⁶⁷

Freud 80’li yaşlarında da resim yapmaya devam etmiştir. Son zamanlarda daimi modeli ve arkadaşı David Dawson’dır. Dawson, 1990’dan beri Freud’un asistanlığını yapmıştır. “Dawson Portreleri” sanatçının teknik açıdan en olgun dönemlerini yansıtır. “Pluto ve Eli” tablosu hem teknik açıdan hem de insan ve hayvan arasındaki suç ortaklığı teması bariz bir biçimde verilmesi açısından önemlidir.¹⁶⁸(Resim 6.80.) Philip Comar, Freud’un atolyesini ve modellerini şu cümlelerle özetler;

“Nerdeyse hepsi sanki vücudun sıkıcı varlığını ve var olan ağırlığını vurgular biçimde görülmektedir. Modellerin pozlarındaki hiçbir şey herhangi bir hareket göstermez. Hangi pozisyonda olursa olsun, hiçbir hareket ibaresi yoktur. Modellerin gücü, sergiledikleri hareketsizliği içerir. Sessizlik ve eylemsizlik Freud’un beslendiği iki temadır.”¹⁶⁹

6.4. Otoportreleri

Freud’un öncelikli konularından biri otoportredir. Başkalarının portrelerinde yaptığının aksine otoportrelerinde daha incelemeci ve araştırmacı olmuştur. Freud’un en kişisel anlatım şekillerinden olan otoportreleri, şatafattan uzak atölye ortamında ve yalın bir

¹⁶⁶ Bkz.(148), DEBRAY, PACQUEMENT, 41.

¹⁶⁷ A.g.k., 44,45.

¹⁶⁸ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s, 51.

¹⁶⁹ Bkz.(148), DEBRAY, PACQUEMENT 59.

ifadeyle yorumlanmıştır. Genellikle görünüşünü biçimlendirken resim geleneğiyle kurduğu bağ açıktır. Her yaşında, yaşadığı kişilerle birlikte gözlemlerini yansıtmaya, aynı zamanda otoportrelerinin görsel birer otobiyografi niteliğinde olması anlamına gelir. Otoportrelerine düzenli olarak yoğunlaşmış, onları daima kamçılayıcı ve geliştirici bulmuştur. Otoportrelerindeki esas özellik klasik bakış açıları yerine kendisini alışılmalı dışında farklı pozlarda ele almasıdır. Kimi zaman bir enteriyör içinde, kimi zaman bir bitkinin arkasından bakarken ya da bir eşya ile birlikte. Bazen eşleri ve çocukları da otoportrelerine yine bilinenin dışında eşlik etmişlerdir. Örneğin gençlik dönemine ait “Hotel Bedroom” portresinde kendisine ikinci eşi Caroline Blackwood eşlik eder. (Resim 6.81.) Bir çift portresi olarak Blackwood yataкта uzanmaktadır. Kendisi ise arka planda koyu bir silüet olarak izleyiciye bakar. Her ikisi de aynı odada olmalarına rağmen birbirlerinden tamamen ayrı gözükümler ve odada soğuk bir atmosfer hakimdir. Caroline’in dalgın bakışları ve yüzüne koyduğu eliyle dramatik bir durum gözler önüne serilir. Bu tablonun bir başka özelliği de sanatçının oturarak şövalede yaptığı son resim olmasıdır. Poz açısından farklılık gösteren bir diğer otoportresi 1963 tarihli “Man’s Head” adlı otoportresidir. (Resim 6.82.) İzleyiciye yukardan bakan tavırla ruhsal durumunu yansıtmaya açısından önemlidir. Yüzünde maske gibi soğuk bir ifade hakim olsa da ekspresif bir biçimde fırçanın hareketi ve boyanın taze izleri izleyiciyle yakınlık kurmasına neden olur. Sanatçının kendini beğenmişlik veya kişisel teşviğin de kendi görüntüsünü çizmeye ittiğini söyleyebiliriz. Tabloya bakan kişi ve kendisi arasındaki kişisel bir değiş tokuş imkanı sağlar. Bütün kuralları kendisine göre kurgulama özgürlüğü vardır. Bazı otoportresinin üretirken yarattığı sancılı anlar da portrelerine yansımaktadır. Diğer büyük sanatçılarda olduğu gibi değişmeyen tek gerçek, otoportrelerinin sanatsal yaratıcılığının temsilcileri olduğudur. Pozlarını özgürce değiştirerek aynanın üstündeki görüntüsünü yakalar ve tuval üzerine yansıtır.

“İki Çocuklu Otoportre”de kadraj açısından farklılık gösterir. (Resim 6.83.) Resmin içinde bir büyük tuval daha vardır. Bu tuvalde Freud’un bedeni neredeyse tüm tuvali kaplamaktadır. Resmin önünde ve sol tarafında yer alan çocuklar kendi portresi dışındaki tuvalde yer alırlar. Freud’un duruş şekli kendisini yere konulan bir aynadan çalıştığını gösterir. Görüntüsü meydan okur bir tavırla izleyiciye bakarken adeta kendisinin casusu gibidir.¹⁷⁰ Tavana yansıyan ışığın gölgesi ve ampul yukardan görünür ve başının etrafında bir haleye dönüşür. Resimde poz veren çocuklar ise Freud’un kendi çocukları olan Ali ve

¹⁷⁰ Bkz. (147), SMEE, 71.

Rose Boyt'dur. Resmin ön yüzeyinde oyuncak bebek gibi resmedilmişlerdir. Babalarının devasa figüründen habersiz (bihaber) gözükmetedirler.¹⁷¹

1967 yılında yaptığı şaşırtıcı kompozisyonlardan biri de "El Aynasıyla Enteriyör" adlı otoportresidir. Bu otoportrenin esas farklılığı sanatçının aynayı kullanım şeklidir. Pencere üzerindeki bir el aynasına bakarak yüzünü soyut bir biçimde işlemiştir. Pencere resimde büyük alana yayılırken yüzü maskeyi andıracak şekilde küçüktür. Sanatçı aynaları kullanma nedeni olarak; kendisini anlık beklenmedik şekillerde görmek ve denemek olarak belirtmiştir.¹⁷² Bu otoportre bu yönüyle bir otoportrenin fotoğraftan direkt yapılmasıyla aynadaki spontane gelişen duygu farklılığının yansıtılmasının bir özeti gibidir. Böylece Freud'un bir çok portresinde de olduğu gibi psikolojik boyut önem kazanır. Sanatçının pozisyonundan bakacak olan izleyiciler için empati kurma olanağı sağlar.

Freud modellerini çoğu zaman çıplak resmetmesi gibi bazı otoportrelerinde de kendisini çıplak resmetmiştir. "En az yapabileceğim şey kendimi çıplak resmetmektir." diyen sanatçının "Bitkiyle Enteriyör" adlı otoportresinde mekan içinde portre olarak farklı bir kompozisyon sunar. (Resim 6.85.) Aynaya bitkinin arkasından bakmaktadır ve kendisi aynadan çok uzaktadır. Bir şeyi duymak istercesine kulağını tutmaktadır. Çıplak olan bedeni yaprağın bir uzantısı gibi görünmektedir.¹⁷³ Atölyede bulunan bitki resmin neredeyse tümüne hakimdir.

1993'te yaşlılık dönemini en iyi yansıtan otoportrelerinden biri kendisini çıplak olarak ayakta çalışırken yansıttığı otoportresidir. (Resim 6.86.) Koyu renk tonlamalarıyla portrede mutlak doğruluğun yerine belirsizliğin önem kazandığı bir durum ortaya çıkar.

80 yaşında yaptığı otoportresinde yaşlılığın getirdiği bir bilgelik ve sakin bir ifade vardır. (Resim 6.87.) Üzerinde bir ceket vardır ama gömlek giymemiştir. Sol eliyle, boynundaki eşarbu kavramıştır. Bu portrenin önemi, Freud'un impasto kullanarak tasvir ettiği resimlerine en bariz örnek olmasından dolayıdır. Yüz, eller ve arka fon doku ve renk olarak bir bütünlük içindedir. Diğer portrelerinde de rastladığımız arkasındaki fon, boya kaplı bir duvardır ve pigment katmanlarının kalınlığıyla kaybolmuştur.¹⁷⁴

Sanatçının 1990'lı yıllarda yaptığı resimleri bu otoportresinden de anlaşılacağı gibi gençlik dönemi resimlerine meydan okumaktadır. Bu noktada sanatçının çalışma tavrı

¹⁷¹ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s,19.

¹⁷² A.g.k., 15.

¹⁷³ A.g.k., 25.

¹⁷⁴ A.g.k., 54.

Rembrandt ve Bonard'a çağrışım yapar.¹⁷⁵ Aynı zamanda Freud, Velazquez ve Frans Hals'ın varisi sayılabilir. Bu sanatçılarla benzer olan en önemli özelliklerinden biri sanatçının gözlem sürecidir. Mümkün olduğu kadar yakından kullanılan fırça darbeleri sanatçıyı kişiselleştirir. Bu fırça darbelerinin her biri vücudun bir parçasını tasvir eder ve ressamın duraksamalarını, yüz mimiklerinin ifadelerini yansıtır.¹⁷⁶

Freud'un yaşamı boyunca tüm dünyası atölye ve onun için modellik yapan birkaç kişiyle sınırlı kaldı. Son yıllarında Freud'un çıplak formlara yönelimi devam etti. En son yaptığı kadın çıplaklar, geçmişi yadeden "portrenin cazibesi" olarak da bilinen *Big Sue*, betimlemelerine bir veda niteliğindedir. Sanatçı için iyi bir ressam olmak çok tanınmak ve üne sahip olmak değildi. Sanatçı kendisiyle ilgili "Benim ünümün, insanların resimlerimle daha az ilgilenmesine sebep olduğumu düşünmüyorum" demiştir.

6.5. Portrelerindeki Biçimsel Özellikler

Freud erken dönemlerinde portrelerinde biçimsel olarak daha çizgisel bir tarzda çalışarak, ton ağırlığı yerine çizgiselliği tercih etmiştir. İlk dönemlerinde çizgi, portrelerinde baskın bir yer tutar. Daha geç dönemlerinde çizgiler belirsizleşmiştir ve hacim etkisini katman katman uyguladığı boylarla ve açık-koyu ilişkileri ile sağlar. Fırça kullanım tarzı ise portrelerinde hareketli bir görüntüye yol açar.

Freud'un desenindeki mükemmellik, ilk gençlik portrelerinden son dönemlerine kadar etkisini gösterir. Özellikle erken dönem portre desenlerinde çizgi en araçsız eleman olarak bilinçli bir naiflik etkisi verir. Bu çizgi tarzı daha sonar sürrealizme doğru biçimlenir. 1940'lı yıllarda deseninde ustalığı daha ön plana çıkmasıyla özellikle desen portrelerinde hacimlendirilme önem kazanır. Alanların sınırları belirgin olarak verilse de çizgiler plastik olarak dokunma duyusuna göre yapılır.

1940'lı yıllara ait olan "Christian Berard portresi" deseninde konturlar bellidir. (Resim 6.88.) Gözler, burun ve sakal gibi alanlardaki çizgiler aynı kalınlıkta çizilmiştir ve çizgiler birbirinin devamıdır. Yastığın işleniş biçimi de yüzden farklı değildir. Yüzün devamında sakal ve kazak dokunulabilirlik hissine göre yapılmıştır. Aynı yıllarda yaptığı ilk eşi olan Kitty Garman portreleri de döneminin en net örneklerindedir.

¹⁷⁵ Bkz. (147), SMEE, 74.

¹⁷⁶ Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 60.

1940'ların sonlarına doğru Kitty Garman'ın portreleri başta olmak üzere resimlerinde genel bir stilize etme (üsluplaştırma) tarzı başlar. Modelin derisinin detaylarından saçın her bir buklesine varan her ayrıntıya adli önem verilmiştir. "Kedili Kız" portresinde olduğu gibi portre de dahil hiçbir nesnenin bir diğerine üstünlüğü yok gibidir. Kitty'nin tüm portreleri psikolojik bakımdan heyecan yaratan ayırt edici, sert ve çizgisel bir yaklaşımla nitelendirilmiştir. Bu yaklaşım İngiliz şair ve sanat eleştirmeni Herbert Read'ın Freud'u "Varoluşçuluğun Ingres'ı" olarak tanımlamasına neden olmuştur.¹⁷⁷

1951-52 arasında yaptığı "Beyaz Köpekli Kadın Portresi"nde adeta *chiaroscuro* yöntemini kullanmıştır. (Resim 6.89.) Pencereden gelen ışık ve gölgelerin etkisiyle kumaş kıvrımları ve kabartıları çizgilerle betimlemiştir. Kontur çizgileri bazı kısımlarda az, bazı kısımlarda çok kullanılmıştır. Kumaş, ten, saç gibi nesnelerin dokusunu birebir yansıtmıştır. Kitty'nin açıkta kalan göğsü, kucağındaki bulteriyer cinsi İngiliz köpeğinin ağzı formunda aksettirilmiştir.

1940'lardan itibaren Bacon'ın çalışma tekniği, Freud üzerinde etkisi olmuştur. Bacon çalışırken -örneğin temizleme, toz alma fırçalarını- çeşitli malzemeler kullanırdı. Bunlar ressamın eski fırçaları, her şeyi olabilirdi. Sanatçı, Rembrandt gibi bir sanatçının da bu tarz birçok şeylerden yararlandığını ifade etmiştir. Freud'a göre ise bir şey üretmek işgücüne bağlıydı, Bacon ise fikirleri olan ve bunları ortaya koyan birisiydi. Bacon'ın bu yanı Freud'un ona hayranlık duyduğu yanındı.¹⁷⁸

Freud, 1960'lı yıllarda kullandığı fırçanın her hareketi görünür hale gelmiştir ve boyayı kalınlaştırarak kullanmıştır. Dışavurumcu tavrı giderek görünür hale gelerek, resimlerinde tek tek fırça vuruşlarının kaynaşıp birleşir. Daha geç dönemlerinde ise güçlü deseninin de etkisiyle, tek fırça darbesiyle bile bir detayı tamamlanmış gibi gösterir. Her fırça darbesinde fırçanın uyguladığı basınç ve boya dokusuyla izleyicinin gözünü yönlendirerek belli noktalara dikkat çekmiştir. Böylece modelin derisinin altındaki kitle ve enerji de hissedilebilmektedir.¹⁷⁹

Freud 1966 yılında, portre olarak sadece başa odaklanmaktansa ilk kez tüm vücudun çıplaklığını portreleştirdi. Portrelerinde genellikle modelin yüzünden başlayarak ilerletmeyi tercih ederdi ve resmi bitirene kadar mutlaka tuvalinde boş bir alan kalırdı. Freud'a göre bir resim 'başka birinin tuvali üzerinde çalışıyormuş gibi hissettiği an bitmiş sayılıyordu.

¹⁷⁷ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s. 3.

¹⁷⁸ Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 199.

¹⁷⁹ Bkz. (147), SMEE, 38.

Freud'un portrelerinde renk önemlidir ancak ön planda değildir. Resmin bütünlüğünü önemseyerek renkleri ton ağırlıklarına göre açık koyu şeklinde uygulamıştır. Portreleri ya da bedeni boyarken bir rengin baskın bir şekilde ortaya çıkmaması için boyayı daima karıştırarak kullanmıştır.¹⁸⁰ Özellikle erken dönem portrelerinde rengi herhangi bir nesnenin lokal rengine sadık kalarak uygulamıştır. Portrelerinde ve nesnelerinde ışık ve gölgeli alanlarda farklılıklar olmasına rağmen esas renk hep aynı kalır. Anatomi ve doku arayışının da etkisiyle rengi ön planda tutmayarak bakışları ifadelerle çekmiştir. Daha olgun dönemlerinde ise kullandığı renkler değişmeye başlar. Boyasının kalınlığı ve dokusunun yanı sıra renkleri de hareketlenmiştir. Manzarayla portreye aynı şekilde yaklaşan İngiliz romantik ressam John Constable'ın yaptığı gibi, karşısındaki kişiyi ya da objeyi olduğu ve gördüğü gibi çizerdi. Canlı modelden çalışmasının da etkisiyle renkleri canlı ve diri bir görünümündedir. Özellikle nülerindeki fırça kullanımıyla, Constable'ın tabiat karşısında çalışmalarında ve eskizlerinde yaptığı fırça darbeleri arasında tazelik açısından bağlantı kurulabilir.¹⁸¹

Erken dönemlerinde uyguladığı modle etme şekli rengi kullanma biçiminde de aynıdır. Portrelerinin gölge kısımlarında yeşil ve mavi tonlar vardır. Özellikle 90'lı yılların sonuna doğru yaptığı Cezanne kopyalarıyla Cezanne'ın renk kullanımından etkilendiğini söylenebilir. Nesnelere hacimlendirme şekli Cezanne'da olduğu gibi soğuk ve sıcak renklerin kullanımıyla yani modülasyonla olmuştur.

Sanatçının, 1975/6 tarihli "F.Aurbach Portresi"nde modelin güçlü alını tuvale hakimdir. (Resim 6.90.) Canlı bir ten dokusu, fırçanın hareketli kullanımı erken dönemleriyle benzersizdir. Tek tek fırçanın izleri ağzın şeklini belirtir, dağınık çizgi yöntemiyle kaşların şekilleri ve saçlar ortaya çıkar. Yanakların ve çenenin çevresinin çizilişinde şekil belirgin bir biçimde silüetleşir, portre çizgilerin yardımıyla kavranılırken bir yandan da fırça vuruşlarının anatomiye göre hareketli uygulanışı uyum içindedir. Bu yıllarda etin dokusunu verebilmek için sert kıvamda, kuru pigment kullanmaya başlamıştı. Özellikle bu tür portrelerinde *cremnitz beyazı* kullanımıyla daha ağır bir boya elde ederek resmi daha etkili göstermiştir. Kendine özgü bu beyazın tanecikli yapısı ve daha az yağlı oluşu Bacon'da görülen ten hissini vermiştir. Aynı zamanda fırçanın ayrık yapısının tualin dokusunun ham maddesine bıraktığı lekeler Bacon'la ortak özellikler gösterir.¹⁸² Freud'dan farklı olarak; Bacon'da fırça işçiliği gördüğünün karşılığını tanımlamaktan çok

¹⁸⁰ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s, 9, 35.

¹⁸¹ Bkz. (165), BAĞCIOĞLU, Hürriyet.

¹⁸² Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 204.

“*chance mark*”a (tesadüfî fırça darbesi) dayanır. Oysa Freud genel izlenimi tanımlama üzerine yoğunlaşmıştır. Freud’un fırça işçiliği karşısındaki biçimi ve hatta biçimin altdokusunu bile tanımlar.

Sanatçının “Ayakta Çalışırken Otoportre”si, olgunluk döneminin kuru ve kalın fırça darbelerinin ustaca uygulayışına örnek verilebilir. Rengi aza indirgeyerek boyun etrafında, çenenin gölgesinde de boya kalın olarak uygulanmıştır. Çene etrafındaki gölgeler, boya yoğunluğu nedeniyle onu yüzeyden dışarı fırlatır. Yüzünde şüpheci, meydan okuyucu ve mistik bir ifade vardır. Diğer portrelerinde de olduğu gibi bakışı direkt, cephesel ve değişmezdir. Ressamın, bir elinde palet, bir elinde spatula, ayaklarında bileği olmayan botlar vardır ve yüzünde cesur bir ifade hissedilmektedir.¹⁸³ Yüzü, hareketli bir biçimde boyanmıştır ve yakından görünüşle, uzaktan görünüş apayrıdır. Böylece ona tamamıyla yakından bakmak yeterli olmayacaktır. Renkleri yumuşatarak yaptığı modle şekli, geniş fırça darbeleriyle modleye dönüşmüştür. Erken dönem portrelerindeki ayrıntı gücünü ve dokunulabilir gerçeklikle benzerliği bir tarafa bırakarak etin yanı sıra kişinin psikolojik durumunu ve karakterini vermeye odaklanmıştır.

Freud’un portrelerinde model duruşları genellikle büst şeklinde, cepheden ya da boydan olabilir. Özellikle tam boy portrelerinde zaman zaman modellerine rahatsız edici pozlar verdirerek bedendeki gerilimi arttırmıştır. Sanatçının yatan modellerinin portreleri ve diğer portrelerinde de yatay ve dikeyler temel alınmıştır. Öte yandan portrelerindeki mekan ve elemanlar tam ve net bir şekilde görülebilmektedir. Örneğin “İki İrlandalı” portresinde olduğu gibi. (Resim 6.91.)

1987’de tamamladığı “Üçlü Portre” kompozisyonunda, oturur durumdaki figür yatayın bir karşıt yönü olarak kullanılmıştır. (Resim 6.92.) Bu karşıtlık kumaş kıvrımlarında ve köpeklerin yatış biçiminde tekrarlanır. Bu dikey ve yatay karşıtlaşmasıyla resmin görüntüsünde denge sağlanmış olur. Ayrıca resimde elemanları çok üstün derecede, kendi içine kapanıklaştırmaktadır. Bu hareketlerin tekrarlanması, tuvalle onu kaplayan resmin ayrılamaz bir bütün oluşu duygusunu güçlendirir.

Portre kompozisyonlarında kimi zaman doku, kimi zaman çevreyi tıkayan düz alanlar kullanmıştır. Kadrajlarında ise zaman zaman çerçevenin içine sığdırırken bazen de modellerine yakından bakarak bilinçli bir biçimde taşımalar yapmıştır. Bu yaklaşımı “İki

¹⁸³ Bkz. (147), SMEE, 75.

İrlandalı” resminde olduğu gibi ikili portrelerinde daha çok görülür. (Bkz. Resim 6.91.) Figürler tuval zeminine mekanlar aracılığı ya da başka elemanlar tarafından bağlanırlar. Örneğin “Ressamın Annesi” tablosunda bağlayıcı elemanlar vardır. (Resim 6.93.) Bunlar bir kapı, duvar ya da bir yatak köşesi gibi detaylar olabilir. Atölye mekanının ışığı, belli bir alanda değil resmin tümüne hakimdir.

Freud iki ya da üçlü portrelerle sınırlı kalmayarak grup şeklinde beş figürün bulunduğu “Large Interior” (After Watteau) tablosunu yapmıştır. (Resim 6.94, Resim 6.95.) Antoine Watteau’nun “Pierrot Content” tablosundaki kompozisyon ve modellerin duruşundan etkilenilerek yapılan “Large Interior”de kişilerin varlığı tamamıyla resmin geri kalan elemanlarına bağlıdır. Freud, bu resminde kompozisyonu kurgularken, kompozisyonun dışına çıkarak, camdan görünen bir peyzaj detayını da dahil etmiştir. Böylece figürler çevresiyle birlikte kurgulanmıştır. Sanatçı, “İki İrlandalı” kompozisyonunda olduğu gibi arkaplanı yaparken bile modellerinin poz verir şekilde durmasını isterdi.¹⁸⁴ Figürlerin mekanla bağlantısı bu şekilde tamamlanmış olurdu. “Large Interior” resminde figürlerin bütünle olan ilişkisi ona estetik bir değer katmıştır. (Bkz. Resim 6.94.) Freud, modellerin kapladığı alanın resmin üzerindeki etkisini önemsemiştir. Tek tek portreler arka plana, bazen bir bitki gibi elemanlarla, bazen aydınlık bir pencere yardımıyla mekana bağlanmıştır. Bütün portreler belirgindir ve aynı mekan içinde aynı ışık kaynağından yararlanmaktadırlar. Işık yüzeye serbestçe dağılmıştır. Resimde bulunan dört figür, sıralı olarak aynı düzlemde oturtulmuştur ve yerde yatan bir çocuk figürü sağ alt kısımda bu dizilişe karşıt bir form oluşturması amacıyla konulmuştur. Yüz ifadeleri sessizdir ve ikna edici değildir. Bu sahne Comedia dell Art’ tan bir alıntıdır ve baştan çıkarma ve kıskançlık sahnelerini tasvir eder.¹⁸⁵

¹⁸⁴ https://www.npg.org.uk/freudsite/freud_handlist2.pdf s, 33.

¹⁸⁵ Bkz. (147), SMEE, 72.

7. RÖNESANS VE BAROK DÖNEMSEL ÖZELLİKLER

Holbein ve Rembrandt'ın portrelerindeki farklılıkları ve ortak bilinci anlamak için öncelikle Rönesans ve Barok resim üslubundaki genel farklılıklara bakmak gerekir. Her iki dönem resimlerinde de kaçınılmaz olarak ortaya çıkan değişimler; 16. yüzyıldaki çizgisel olan Batı resminin, 17. yüzyılda özellikle gölgeselliğe doğru gelişmesidir. Ayrıca ışığın resimde en önemli unsurlardan biri haline gelmesidir. Rönesans resminde elemanların hepsi aynı oranda ışık almaktadır ve resmin önemli öğelerinin diğer alanlara üstünlüğü söz konusudur. Portrelerde de bunu belirgin bir şekilde görürken modelin çevresinde kullanılan ayrıntılar, sınıfsal açıdan sosyo-ekonomik bir portresini de çizmektedir.

“Doğanın önemli bir parçası olan ışık, Rönesans'ta bir araç olarak kullanılırken, Barok üslupta bir amaç haline dönüşmüştür. Aslında temel amaç ışığa ulaşmak değil, doğa gerçeğine ait ışığı resimsel dile dahil edebilmek olmuştur. Bunun yanında Barok üslup optik yaklaşımların sergilendiği bir dönem olmuştur. Leonardo da Vinci'nin sfumato tekniği ile sergilediği bu optik anlayış, Barok dönemde camera obscura'nın kullanılmasıyla, doğa gerçeğine uygun bir biçimde gözün algılaması yansıtılmaya çalışılmıştır. Daha sonraları fotoğrafa ait bir özellik olan netlik derinliği, yani gözün optik yapısından kaynaklı olarak ön plandaki objeleri net, uzaktaki nesnelerin fluğlaştırılması gerçekleşmiştir.”¹⁸⁶

Barok resminde hem elemanlar arasında hem de ışığın kullanımında hiyerarşik bir düzen vardır. Holbein ve Rembrandt, tarihsel koşulları itibariyle kendi dönemlerinin resim anlayışını en iyi yansıtan portrecilerdir. Rönesans üslubunun yansımaları olarak Holbein'in resimlerinde çizgi büyük önem taşırken, Rembrandt'ın portrelerinde Barok üslubun tek kaynaklı ışığın ve gölgenin gittikçe güçlenişi görülür. Gençlik dönemi portrelerinde Rönesans sanatçıların etkilerine rastlarken daha geç dönemlerinde, İtalyan klasisizmi gibi anıtsallık sağlamaya çalıştığı görülür.¹⁸⁷

16. yüzyıl portrelerinde tam cepheden tasvir şeklinin Holbein için doğal bir şey olmasına karşılık, Rubens için bu durum doğaya aykırıdır. Rembrandt ise Barok sanatın

¹⁸⁶ Naturalist Tavrı -<http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=2039&NO=42>

¹⁸⁷ Bkz. (49), WÖLFFLİN, 159.

ihtişamına rağmen modellerinin duruşlarında geleneğe başvurarak çalışmıştır. Rembrandt'ın bir çok portresinde Holbein portrelerinde olduğu gibi cephesellik (frontalite) görülür.¹⁸⁸

16. yüzyılda resimde tüm elemanlar arasında bir karşıtlık vardır. Barok ise resimde bir yönün ağır basmasını tercih etmiştir. O zaman ışık vurgularının da yerleri, dengeyi ortadan kaldıracak biçimde değişmiştir. Rönesans dönemine ait resim uzaktan, ışıkların bütün yüzeye aynı şekilde dağılışından, ya da örneğin bir portrede ellerin aydınlıklarıyla başın aydınlıklarının aynı derecede oluşundan kolayca anlaşılabilir. Barok ise bir düzensizlik izlenimi uyandırmadan, sadece canlı gerginliği yükseltmek için, ışığı bir tarafta gösterir.¹⁸⁹

H. Wölfflin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları'nda, Barok ve Rönesans'tan iki önemli sanatçıyı dönemseller farklılıkları göz önünde tutarak karşılaştırır; Tizian'ın "Bella Büstü"nü, Van Dyck'ın "Maria de Tassis"inkiyle birlikte ele alır. (Resim 7.96, Resim 7.97.) Birincisinde figürün tektonik bir tümün içinde yaşadığını ifade ederken, ikincisinde figürün tektonik temelle ilişkisini tamamen kestiğini ifade etmiştir. Wölfflin'e göre birincide dondurulmuş bir hal vardır, ikincideyse hareket hakimdir.¹⁹⁰ Aynı biçimde Holbein'da bu dondurulmuş tavrı varken, Rembrandt'da bahsettiğimiz hareket hakimiyeti vardır. 16. yüzyıldan bu yana, hareketsiz insan resimlerinin tarihi, çerçeveyle bağının gittikçe kopuşunun tarihi olarak da bakılabilir. Rönesans resminde duragan ve bitmiş bir sonuç anların toplamını yansıtan tek bir an varken, Barok; oluşmamış ama oluşum halindedir. Biçimlerdeki hareketin devamında başka bir hareketin geleceği hissini verir. Renk ve ışığın dağılımındaki sonuç bir doyumluk durumu değil, bir gerilime dönüşür.

7.1. Holbein ve Rembrandt Portrelerindeki Biçimsel Farklar

7.1.1. Işık Kullanımı

Holbein ve Rembrandt'ın sanatları birinin çizgisel diğerinin ise gölgesel olmasıyla birbirinden ayrılır. Holbein portrelerinde çizgileri, Rembrandt ise kitleleri görür sınırlar net biçimde belirgin değildir. Holbein'da nesnelerin anlamı ve güzelliği önce çizgilerin birbirine bağlılığı ile verilir, portrelerinde gözümüz sınırlar boyunca kenarları izleyerek görmeye yöneltilir. Rembrandt'ın portrelerinde ise hâkim olan ışık ve gölgedir. Onun için: Holbein'la Rembrandt portresi arasındaki ayrılığı meydana getiren, ışık ve gölge kitlelerinin

¹⁸⁸ A.g.k., 151.

¹⁸⁹ A.g.k., 155.

¹⁹⁰ A.g.k., 163.

az ya da çok kullanılmış olması değil, Holbein’da kitlelerin belirgin kenarlarla sınırlanması, buna karşılık Rembrandt’ta bunların belirsizleşmiş olmasıdır. Portrelerinde biçim hareketlenir, ışıklar ve gölgeler bağımsız olarak kullanıldığı alana göre değişiklik gösterirler.¹⁹¹

Holbein, portrelerinde objektifliğe yönelir ve nesnelere de dahil hacim etkisini vermeyi amaçlamıştır. Rembrandt ise portrelerini subjektif (öznel) bir şekilde tasvir etmiştir. Nesnelere olduğu gibi tasvirini aza indirirken, desen ve modle artık üç boyutlu geometrik olarak birbirine uymayabilirler, tersine sadece nesneyi gözün algıladığı görünüşünü verirler.

Holbein’in portrelerinde detaycılığına karşılık Rembrandt detayları birkaç darbeyle koyabilir. Holbein’in portrelerindeki tasvir biçimi görüş uzaklığına göre yapılmıştır. Rembrandt’ı Holbein’den esas olarak ayıran özelliklerinden biri de resimlerindeki fırça titreşimleridir. Bu titreşimler tek tek algılanamaz, ancak fırça vuruşlarının kaynaşıp birleşmesiyle bütün olarak algılanır. Holbein’in portrelerinde ise salt optik /natüralist tavır olarak kavrayış vardır. Portrelerinde biçimin belirginliği yararına görüntü tespit edilirken, Rembrandt, nesnelere tasvirini hareketli bir şekilde yansıtmayı amaçlamıştır.¹⁹² Bu etkiyi öncelikli olarak karanlık ve aydınlık alanların karşıtlığıyla yansıtmıştır.

Örneğin; Holbein’in “Georg Gizse Portresi”nde biçimler bağımsızdır ve sadece bir dereceye kadar bir düzene uygun değerler olarak yan yana getirilmişlerdir. (Bkz. Resim 2.36.) Buna karşılık Rembrandt, “Rembrandt ve Saskia- Taverna’daki Savurgan Oğul Benzetmesi” tablosunda bazı şekil gruplarını ön plana çıkarır ve bu bölümler bütüne dinamik ya da anlatımlı bir katkı sağlar.¹⁹³ (Bkz. Resim 5.56.) Anlatımını; ışığın, önemliden önemsiz doğru dolaşmasıyla güçlendirirken, bazı alanları da gölgede bırakarak gerisini izleyicinin hayal gücüne bırakmıştır. Holbein ise Rönesans üslubunun da bir gereği olarak deseninde konuyu bütünüyle vermek çabasında olmamıştır, onun için şekli eksiksiz olarak tanımlama zorunluluğu vardır.¹⁹⁴

7.1.2. Renk Kullanımı

¹⁹¹ A.g.k., 32.

¹⁹² A.g.k., 43.

¹⁹³ A.g.k., 198.

¹⁹⁴ A.g.k., 236.

Rönesans resminde rengin denge sağlayıcı bir kanuna bağlı olarak uygulanışına karşılık; Barok üslubunun, kompozisyonda birlikçi düzeninin sonucu olarak renk artık tek başına bir vurgu olarak kullanılıyordu. Işığa göre cisimlerin renklerinde ana renklerin değişmezliği kuralı kalktı; artık görüntü alabildiğine çeşitli renk tonları arasında kalıyordu. Rembrandt'ın portrelerinde de renk değişim halinde, hareketli, ebedi harekette bir şey, sadece bir ışıltıya dönüşmüştür. Sanatçının “Derisi Yüzülmüş Öküz” tablosunda olduğu gibi tek renkli cisim çeşitli renklere dönüşebilir. (Bkz. Resim 5.68.) Gölgelede kullandığı renklerde resmettiği nesnelerin renginden daha farklı renkler kullanarak, bu renkleri saf kendi rengi olarak ya da karışım halinde uygulamıştır. Holbein'in vurguyu nesnelerin gerçekliklerinde aramasına karşın, Rembrandt renklerinin oluşumu onların başkalaşımında arar.¹⁹⁵

Holbein dönem üslubunun gerektirdiği gibi rengi nesnelerin lokal rengini esas alarak uygulamıştır. Rembrandt ise boyaları darbeler halinde koyarak renklerin maddiyatlarını azaltmıştır ve renkler fon içine karışmaktadır. “Jan Six portresi”nde modelin sol eli ve eldivenlerde fırçasının hareketleri ve kullandığı boya net bir biçimde bellidir. (Resim 7.98.) Kırmızı pelerin ve koyu gri-yeşil ceket için kalın fırça darbeleri kullanılmıştır. Kırmızı pelerin, resmin en dikkat çekici ögesidir. Bu portrede boyanın sürülüşü, resme dokusal bir efekt katmıştır. Sanatçılar, Tizian'dan Rembrandt'a kadar bu efekte başvurmamışlardır. Bu sisteme göre boya hamursu, kat kat ve kuru sürülmektedir. Buna rağmen portrede teknik olarak çok ince çalışılmış bir etki vardır. Wölfflin, Holbein ve Rembrandt 'ın renk ayrımını şu sözlerle ifade etmiştir.

“Holbein'in renklerinin minesini, tıpkı gerçek mine tekniğindeki bölmelerle ayrılış gibi, kendi içinde bölünmüştür, Rembrandt'ta ise renk kâh şurada, kâh burada, esrarlı bir derinlikten geliyormuş gibi, fişkırırlar; bu, sanki —başka bir benzetiş yaparsak— bir yanardağdan kızgın lavların akışı ve insanın her an kraterin başka bir yerden açılmasını bekleyişi gibidir. Çeşitli renkler, kendilerini birleştiren bir akıma kapılmışlardır ve bu izlenim hiç şüphesiz, bildiğimiz ışık ve gölgenin eşit hareketleri ile aynı nedenlere bağlanır. Bu durumda üslubun renk zenginliği bahis konusu olur.”¹⁹⁶

Holbein ve Rembrandt'ın grup portrelerine yaklaşımları farklılıklar gösterir. Asıl olarak grup portresi 17. yüzyılda yaygın hale gelmiştir. Holbein'in “Thomas More ve

¹⁹⁵ A.g.k., 67.

¹⁹⁶ A.g.k., 68.

Ailesi” tablosunda dönemi itibariyle Holbein’in tektonik üslupta tüm modeller hepsi bir düzen altında, eşit değerlerde gözükmektedir. (Bkz. Resim 2.35.) Burada birbiriyle ilgisi olmayan başlar yan yana getirilmiştir. Bazı bölümlerde bireylerin bazıları ötekilere göre öne çıkmıştır, ama bütün olarak aynı derecede vurgu yapılarak figürler yan yana getirilmiştir. Elemanların önem sırası ise oran ilişkisiyle sağlanmıştır. Rembrandt’ın “Gece Devriyesi” tablosunda kişilerin, hatta grupların hemen hemen tanınamayacak kadar belirsizleştirildiği, buna karşı birkaç kavranabilen figürünse o oranda büyük bir enerjiyle görüntüye hâkim oldukları görülür. (Bkz. Resim 5.64.) Kişilerin her biri kendi başına davranıyor gibidir, ancak tümle olan ilişki, tek tek davranışlara anlam ve estetik değer sağlar. Kompozisyonu meydana getiren sadece kişiler değildir, bütünlükte ışık ve rengin etkisi büyüktür.

Tarihçilere göre Rönesans ve Barok üslubunun biçimsel ayrılığı; Holbein'dan ... Rubens'e kadar “Ağız konuşur bir hal aldı, Gözler de daha ifadelileşti”derler, Wölfflin bu konuyla ilgili olarak;

“Evet, doğru, ama burada sadece bir ifade problemi söz konusu değildir, burada tek tek can alıcı noktalarla sağlanan bir birlik şeması, dekoratif ilke olarak resmin tümüne yeni bir düzen getirmiştir,” demiştir.¹⁹⁷

17. yüzyılın resimlerde karanlıkta ışık kullanım şekli sanatçıların resimde tam bellilik kuralından uzaklaşmasına neden olmuştur. Bu durumun etkisiyle Empresyonizmde, bir hareket üslubu olarak, bir çeşit belirsizlik amaçlandığı çeşitli sanat tarihçileri tarafından dile getirilmiştir.

7.2. Holbein ve Rembrandt’ın Portrelerindeki Ortak Bilinç

16. yüzyıl portreciliğinde, kişinin sosyal statünü belirten ancak ruhuna dair tasvirin pek olmadığı portreler, 17. yüzyılda psikolojinin ağırlık kazanmasıyla başka bir boyut kazandı. Sanatçılar, sipariş portrelerde olmasa da kendi portrelerinde kendilerini sınırlamalara götürmeden daha rahat bir tavırda çalışma olanağı buldular. Sanat tarihinde bu yönüyle Rembrandt, yaptığı kendi portreleriyle bu sanatçıların başında gelir.

Bir portre ressamı, portre tasvirini üç şekilde yapabilirdi, bunlar; desen, açık-koyu ve renktir. Bu üç temel ögenin portrelerdeki etkisi hangisinin daha baskın olduğuyla ilgili

¹⁹⁷ A.g.k., 217.

olarak değişmektedir. Holbein ve Rembrandt bu üç temel ögeyi kullanarak portrelerini yapmışlardır. Sanatçıların ortak noktaları; görülebilenin tam ve mükemmel tasvirini verebilecek güçte sanatçılar olmalarıdır. Bu sanatçılar, farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen birbirinin devamlılığını yansıtırlar.

Objektiflik anlayışı çok gelişmiş bir ressam olarak Holbein aslında abartının ustasıdır. Anatomideki yetkinliğinden dolayı bu abartma biçimini zerafetle yapmaktadır. “Lady Parker” çiziminde olduğu gibi gözlerin arasındaki boşluğu doğal olmayacak kadar abartmıştır. (Resim 7.99.) Rembrandt da başta otoportreleri olmak üzere diğer portrelerine de desenin gücünü keşfederek sayısız çizim yapmıştır. Gravür portrelerinde de araştırmacı tavrını sürdürerek desen bilgisini geliştirmiştir. İnsana dair duyguları yansıtmak için portrelerin temelinde Holbein’in akılcı deseninin olması gerektiği muhakkaktır. Böylece Rembrandt’ın geleneğe bağlı olarak akılcı desen araştırmaları portrelerine katkı sağlamıştır.

Holbein’in portreleri, nesnel görüntüye daha gerçekçi bir boyutta yaklaşıma sahiplerdir. Saray soylularını resmettiği portrelerinde onların duygularına dair tasvir çok az olsa da etkilerinden sıyrılmamız zor olacaktır. Bu etki, Holbein’in olağanüstü desen gücüyle birlikte detaycı üslubundan gelmektedir. Holbein portreleri; aklın, var olanın sanatını, Rembrandt portreleri ise görüntü sanatını, duyguyu temsil ederler. Rembrandt nesnelere olduğu gibi değil, gördükleri gibi vermeyi amaçlar. Holbein’in sanatında, desene akılcı bir biçimde yaklaşımı kendisinden sonra gelen sanatçılar için başta Rembrandt olmak üzere örnek niteliğindedir. 16. yüzyıl Avrupası’nda sanatçılar; yalnızca müşterilerinin en önemli kriterlerinden biri olan benzetmeyle yetinebilirken, Holbein, bu yönüyle yetinmemiş ve benzetmenin ötesine geçen estetik bir portre anlayışı geliştirmiştir. Böylece portrelerini Rönesans geleneğinin ötesine taşımıştır. J. Kristeva da benzer biçimde bunu şöyle ifade eder ;

“Sanatçı, bu basit ve kırılğan doğrular dünyasına süslemeci bir bakışla yaklaşmayı reddeder. Dekor ya da giysiyi süslese de, kişiliğin kavrandığı yanılmasını ortadan kaldırır. Avrupa’da yeni bir düşünce doğmaktadır paradoksal bir resim düşüncesi: Hakikatin acımasız, bazen hüznü, sık sık melankolik olduğu düşüncesi. Bu hakikat aynı zamanda bir güzellik olabilir mi? Holbein’in girdiği bahis, melankolinin ötesinde, buna ‘evet’ demektir.”¹⁹⁸

¹⁹⁸ Bkz. (75), KRİSTEVA, 151.

Her iki sanatçı da açık-koyu kullanımını çeşitli ton değerleriyle yapmışlardır. Holbein'in resimlerinde, ışık kaynağının geliş noktasının belli olmayışının yanı sıra, örneğin; saçın kendi içinde sahip olduğu bir tonu vardır ve resmin diğer alanlarında da aynı biçimde birbirinden tonlarla ayrılırlar ve her nesnenin kendi içinde sınırları kaybolmaz. Rembrandt'ın da kompozisyon düzeninde bazı noktaları özellikle göstermek istememesine rağmen, tonlar birbirine karışmaz. Karanlık alanlarında bile kendi içlerinde sınırları belirgindir. Portrelerinde vurgulamak istediği yere daima ışık koyarak, ışığı yumuşak bir biçimde karanlık alanlarla birleştirmektedir.

Holbein ve Rembrandt'ın portreleri, sanat tarihinde portre öğretisinde başvurulması gereken kaynaklar olarak önemli bir yere sahiptir. Üslup olarak iki sanatçı birbirinden farklı olsalar da portreye yaklaşım biçimleri portre sanatına yön vermiştir. Bir portrenin oluşma sürecinde Holbein portreleriyle desenin önemini, Rembrandt'ın portrelerinde ise ışık-gölgenin atmosfere göre kullanımını öğrenmek mümkün olabilir. Bir ressam için her iki sanatçının da portrelerini biçimsel olarak çözümlenmeden, portre türünde çalışmalar yapmak yetersiz olacaktır. Bu geleneği günümüze getirmiş en önemli sanatçılardan biri ise Lucian Freud'dur.

8. BİR GELENEĞİN DEVAMI OLARAK LUCIAN FREUD

20. yüzyılda Freud gibi figüratif sanatçıların resimleri yeteri kadar ‘modernist’ sayılmıyordu. Bu tarzın, Çağdaş sanatın dışında kaldığı sıklıkla yapılan bir eleştiri olmuştur. Freud, dünya çapında çağdaş sanatın önemli bir aktörü olan arkadaşı Bacon’ın aksine tanınmayan bir sanatçıydı. Washington’da bulunan Hirschhorn Müzesi 1987’de bir eserini sergilediğinde bu durum değişti ve dönemindeki kavramsal sanat iddiasının aksine Freud’un tarzının daha farklı bir değere sahip olduğu bilinmeye başlandı.¹⁹⁹

Freud’un portrelerini gelenekle yoğun bağı olduğundan ötürü Holbein ve Rembrandt portreciliğini temel alarak incelemek gerekir. Biçimsel olarak Freud’un daha erken dönem portrelerinde çizgi biçimi ifade etmek için en önemli araçtır. Bu çizgi Holbein’daki gibi sınırlar boyunca kontur etkisi yapar ve “Christian Berard Portresi”nde olduğu gibi kitleleri belirgin kenarlarla sınırlamaktadır. (Bkz. Resim 6.88.) Ayrıca portre desenlerindeki detaycılığı ve boyayı ezerek kullanması da Holbein’la biçimsel olarak benzemektedir.

Sanatçının tam olarak Holbein’in portrelerinden etkilenmiş olduğu yazılı kaynaklarda belirtilmese de, Holbein’in klasisist portre anlayışının takipçisi olarak Ingres’i incelediği belirtilir. Ingres, deseni ‘bir resmin namusu’ olarak nitelendirmiştir. Holbein’in “Lady Parker Portresi”ndeki (Resim 7.99.) gibi gözler arasında yaptığı abartmayı örnek olarak “Mile Caroline” resminde gözleri riskli bir biçimde geniş yapmıştır. (Resim 8.100.) Ingres, bu konuda Holbein kadar yetkin ve zarif olmamasına rağmen modelin yüzündeki asimetriyi daha çok abartmıştır. Ancak deseni resminde en temel unsur olarak Ingres bile Holbein’in zarif abartısına karşın eksik kalmıştır. Anlaşıyor ki bir yüzün deformasyonu yapabilmek anatomi ve desen bilgisiyle mümkündür. Ancak doğru Anatomiye uygun olarak biçim bozulabilir. Rembrandt’ta olduğu gibi Freud da ilk dönemlerinden son dönemine kadar deseni önemsemiştir. Freud bu noktada Rembrandt ile ortaklık kurar.

Freud’un 1950’lerde yaptığı Kitty Garman portrelerini bu anlamda gelenekle bağı kurmak zor olsa da sanatçının bu yaklaşımını yansıtan portrelerdir. Sanatçı Garman’ın portrelerini daha çok üsluplaştırarak çalışmıştır. Bu portrelerde derisinin ince

¹⁹⁹ <http://forward.com/schmooze/140311/how-lucian-freud-found-his-faith-in-realism/>

tonlamalarından, saçındaki her ayrıntıya verdiği önem; bize hem Holbein, hem de Ingres portreleriyle benzerliğini gösterir.²⁰⁰

Daha geç dönemlerinde ise fırça kullanımı ve boya kullanımının etkisiyle görüntüler hareketlenmiştir. Boya kullanımı, renkleri ya da açık-koyu ilişkileri Rembrandt'a çağrışım yapar. Sanatçının Rembrandt'la benzerliği öncelikle katmanlı boya kullanımlarıdır. Rembrandt gibi yoğun renkler kullanarak ve birbirine yakın tonlamalarla çalışmıştır. Rembrandt'tan farklı olarak, ışık belli bir alanda değil resmin tümüne hakimdir.²⁰¹

Freud'un resme başlama tarzı ve bitirme süreciyle ilgili olarak yarım kalan portreleri bize çalışma yöntemi hakkında bilgiler verir. Rembrandt gibi resmin tamamını ele almadan, tıpkı bir Rönesans ressamı gibi portrelerindeki alanları ayrı ayrı bitirerek çalışmıştır. İlk izlenimde Rembrandt'ın portresinde çerçeveden çıkacakmış hissi veren süslü bir kutuyu hissedebileceğimiz gibi Freud'un son eserlerinin birçoğunda da bu etkiyi hissederiz. Her iki sanatçının olgunluk dönemlerindeki otoportrelerindeki yalınlık, resim araç ve gereçleri ve mekanın atölye ortamı gibi unsurlar benzerlik kurar. Rembrandt'ın portrelerinde bulunan her nesne, Freud'un portresinde olduğu gibi ressamın mesleğini vurgulamaktadır.

Erken döneminden itibaren; teknik araştırmalarında birçok sanatçıyı inceleyen Freud, özellikle renk uygulamasını en yalın haliyle 19.yüzyıl ressamlarından Cézanne'da (1839–1906), görmüştür. Çünkü Cézanne, Constable ve Courbet gibi birçok ressamdan kopyalar çalışarak rengi en yalın haline indirgemıştır. Bu renk pratiği Freud gibi geleneksel kuralları resminde uygulayan bir sanatçıya rehberlik etmiştir. Bu noktada Cézanne'a özellikle deyinmek gerekir. Modern sanatın öncülerinden olan Cézanne geçmiş sanattan yararlanarak, bulmuş olduğu hareketin sanat tarihine bu kadar yön vereceğini belki de tahmin etmemiştir.

8.1. Cézanne'ın L. Freud Üzerindeki Etkisi

Freud, 1990'lı yılların sonlarına doğru Cézanne'ın "Afternoon in Naples" tablosundan (Resim 8.101.) etkilenecek "After Cezanne" adlı tablosunu yapmıştır. (Resim 8.102.) Bu tabloda yalnızca renk kullanımından yararlanmakla sınırlı kalmamış aynı zamanda kompozisyonu neredeyse benzer kurgulamıştır. Asıl olarak renk etkileşimini her iki sanatçının portrelerinin detay örneklerini inceleyerek görebiliriz. Bu tabloda tiyatro

²⁰⁰ Robert HUGHES, *Lucian Freud Paintings*, 16.

²⁰¹ Bkz. (147), SMEE, 38.

perdeleriyle çevrelenen bir genelev sahnesinde bir kadın ve bir erkek sarmaş dolaş çarşafkların üzerindedirler ve onlara çay sunan bir hizmetçi vardır. Tabloda bilinçli bir beceriksizlik vardır. Cézanne bunu resmin bir elementi olarak görür ve kasti olarak eklerdi. Freud bu yaklaşımı Cézanne'dan almış ve bu resimde uygulamıştır.

Sanatçının “After Watteau” adlı resmi, gerçek ve yapaysallık arasında bir yerde durduğundan önemli bir yere sahipti. “After Cézanne” da ise önceden olmayan bir anlatım tarzı geliştirmiştir. “After Watteau”da olduğu gibi Freud bir resimdeki dekorları Cézanne’ın kompozisyonunun ruhuna sadık kalarak yeniden sahnelemiştir. Atölyenin merdivenlerine yaslanmış şekilde oğlunu model olarak resmetmiştir. Diğer resimleri gibi “After Cézanne” resmi de sanatçının atölye durumunun sade gerçekliğini (çıplak gerçekliğinde) vurgular. Bizler ressamın atölyesinin çıplak duvarlarını, taşınabilir merdivenlerini tanıyabilir hatta modellerini teşhis bile edebiliriz. Sandalyenin duruşu, tepsi gibi malzemeler aracılığıyla aynı noktalardan resme girişi sağlamıştır.

Cézanne’ın resmettiği altüst edilmiş sandalye bir dönüşü bir terkedişi başka tarafa yönelmeyi ifade eder. Freud’da atölyenin durumunu, Cézanne’ın resminden de alıntı yapılarak bütün bahsedilenleri oyunun içine koyarak izleyicinin de bu oyuna dahil olmasını istemektedir.²⁰² Freud bu resimde modelin sadece bacaklarının görüldüğü dikdörtgen tuvalden başlayarak üçüncü kişiye daha farklı davranmaya karar vermiştir. Aynı pozunu koruyarak, hizmetçiyi çıplak halde resmetmiştir. Böylece kompozisyon genişlemiş ve tuvale ek yapılmıştır. Oldukça az uyguladığı bu yaklaşımı genelde resme göre karar vererek uygulamaktadır. Bu tablo Ortaçağ ressamlarından biri olan Roger van der Weyden’in “İsa’nın Çarmıhtan İndirilişi” adlı başyapıtını hatırlatır.

Bu resimde hizmetçinin çıplak resmedilmesinin nedeni bireyler arasındaki gerginlik hissini resme ilave etmek içindir. Kompozisyonun zorluğu farklı figürlerin arasındaki ilişkiyi yansıtmamanın zorluğundan gelmektedir. Freud bu tabloda Cézanne’ın resmindeki konunun özünü benimsemiştir. Bunu da kendine has bir tavıra göre yeniden yorumlayarak yapmıştır.²⁰³

Başlangıçta koyu renklerle çalışan Cézanne, izlenimcilerle tanışmasının ardından parlak renklere yönelmiştir. Eski ustaların kopyalarını yapmasının temelinde sanatçının, renkleri en yalın biçimde çözümlenme amacı vardır. Cézanne’ın ustalıklı uyguladığı -keskin

²⁰² A.g.k., 86.

²⁰³ Bkz. (148), DEBRAY, PACQUEMENT, 178.

maviler gibi-soğuk-sıcak zıtlığına göre renk kullanımı klasik bir resim kompozisyonuyla aynı altyapıya sahiptir. Farklı yönlerdeki fırça vuruşlarını aralıklı olarak kullanarak resimlerinin ön planlarında devinim kazanırken, resmin bazı noktaları tek renk kullanımıyla kütle halinde dururlar.

Resimlerinde ışığı kullanımlarında Freud da Cézanne gibi resimlerinde belirli bir ışık kaynağını göstermez. Işık eşit olarak dağılır ve resimdeki herhangi bir ögenin ön plana çıkmasını önler ve Cézanne’ın istediği gibi, bütüncül yapıyı belirgin kılar. Cézanne, bir sahneyi olduğu gibi yansıtırken, gördüğünü bağımsız ve uyumlu bir kompozisyona dönüştürmeyi amaçlamış ve doğadakine paralel bir uyum yaratmak istemiştir. Resimde her parça ya da fırça darbesi kendine özeldir. Freud’un renk derinliğini bulmak için doğaya yaklaşımı, Cezanne’ın doğaya bakış amacını bilmesiyle ilgili olabilir. Onun bu yaklaşımını resmettiği bitkilerden, bahçe ve ağaç resimlerinden anlayabiliriz. Şüphesiz rengin atmosferinin ve derinliğinin iyi anlaşılabilmesi için en iyi aracın doğa olduğunun ikisi de farkındalardı. Freud da Cezanne gibi ister bir manzara ister bir portre yapsın amacı her zaman yeni bir gerçeklik yaratmaktır. Freud, doğayı olduğu gibi inceleyerek; uyguladığı tekniklerle iki boyutlu bir tuval üzerindeki imgenin karakterine yöneliyordu. Cezanne’ın doğayı sürekli değiştirirken ya da modeller uzun süre aynı biçimde duramazken natürmortu tercih etmesi gibi, Freud da modellerini uzun süre durdurarak çalışmıştır. Böylece Freud, Cezanne’ın natürmort üzerindeki renk çözümlmelerini model üzerinde uygulamıştır.

Cezanne doğaya akılcı bir biçimde yaklaşmıştır. Bir nesnenin gerçek görünüşünün algılanması için onun hacminin tam olarak bilinmesi gerektiğini dikkate almıştır. Resmini yaptığı eşyayı –portre de dahil- olduğu gibi yansıtırken nesnelere hacimi daima en önemli unsurlardan biri kabul ederek planları birbirine bağlar. Resimlerine uzaktan bakıldığında ise eksik bırakılmış alanları gözümüz “tamamlamaya” izin verir. Cezanne’a göre nesnelere, ancak bu bilgi resme geçirildiğinde gerçek biçimlerini kazanmıştır. Freud da Cezanne gibi nesnelere hacimi önemsemiştir. Cezanne’da olduğu gibi derinliği sağlamak için rengi sıcak-soğuk renk ilişkisiyle uygulamıştır. Her iki sanatçının portrelerindeki sıcak-soğuk renk benzerliklerini, Cézanne’ın 1876 tarihli otoportresine (Resim 8.103.) ve Freud’un Bowary’nin portresine detaylarına yakından bakarak görebiliriz. (Resim 8.104.) Her iki sanatçının bir çok eserleri karşılaştırmalı olarak incelenebilir. (Resim 8.105, R.8.106, R.8.107, R.8.108, R.8.109.)

Cézanne genellikle portrelerinde konturları neredeyse hiç kullanmamıştır. Portre, yalnızca fırça vuruşlarının aralıklı olarak uygulandığı renklerle oluşturulmuştur. Bunun

nedeni; sanatçı boyayı uygularken portrede yalnızca bir noktaya odaklanması olabilir. Renkler gözünde nasıl bir renk etkisi veriyorsa o rengi koymuş ve yanına tekrar uygulamıştır. Hatta bazı renk alanlarının arasında boya sürülmemiş boşluklar vardır. Böylece renkleri yakından soyut ve parçalı bir biçim oluşturur. Freud'un boyayı kullanım şekli de bu noktalarda Cézanne'la benzerlik gösterir. Cézanne'dan farklı olarak gözünün retinasından yansıyanı değil, gördüğü nesnenin alt kas dokusunu yansıtmıştır.

Freud'un portrelerinde modelin çevresi büyük önem taşır. Kendi içinde bütünlüğü olan kompozisyonlar yaratmak amacıyla kullandığı yöntemine uygun olarak figürlerdeki renkleri mekanlarında ya da resmettiği bitkilerde tekrarlamıştır. Bu bedenle manzara arasındaki ilintiyle ilgili olarak da Cézanne'ın sanatıyla bağlantı kurabiliriz. O da bu durumun resimde üstesinden gelinmesi gereken büyük bir sorun belki de en büyük sorun olduğunu düşünüyordu. Her iki sanatçı da figürlerle mekan arasında uyumlu bir bağlantı kurmaya çalıştılar. Freud bunu resimlerinde figürlerinin bireyselliğini vurgulayarak yaparken, Cézanne, bunu tek tek figürlerin bireyselliğiyle değil biçimleriyle ilgilenecek yapmıştır. Cézanne'ın özgün yanlarından biri de figürler arasında ve figürle mekan arasında renk ve yapı aracılığıyla bağlantı kurmasının farklılığıydı. Özellikle “Yıkılanlar” resimlerinde Cézanne sanatın, artık doğaya öykünen aldatıcı tekniklerinden ibaret olmadığı görüşünü açıkça ortaya koymuştu. Bu yapıtlardaki her bir figür, bir öge, 20. yüzyıl sanatından, günümüze kadar etkili oldu.²⁰⁴

Çeşitli kaynaklarda, Freud'un Cézanne'dan yaptığı küçük kopyalarla 1990'ların sonunda etkilendiği belirtilmiş olmasına rağmen; Freud'un resimlerinde Cézanne'ın etkisinin 1980'lerde başladığı görülebilir. Sanatçının, Cézanne'ın da etkisiyle deseni renkle belli ettiğini, resimlerinde belli noktaları bitirerek ilerlemesinden de kavranabilir.

Freud'un figüratif bir ressam olarak bütün ilgisi sadece vücutla sınırlı kalmamıştır. Sanatçının erken dönemlerindeki objelere ve dokulara olan ilgisi, daha geç dönemlerinde bitki kumaş saç vb. yeni anlayışın esnekliğini sunan farklı çalışmalarla kendini gösterdi. Cézanne'ın resme getirdiği düzeni yıkan ve dönüştüren bir tavırla Freud'un bu yeni yaklaşımı bu sefer yoğun anlamda Rembrandt'a dönüştü.²⁰⁵

Donald Kuspit, *Sanatın Sonu* adlı aynı kitabında; L. Freud gibi sanatçıların hepsinin yetenekli ve düşünsel yönlerinin ağır basan kişiler olduğunu yazmıştır. Onların, işlerinde

²⁰⁴ Nicola NONHOFF, *Cezanne*, 42-45, 54-57, 80-85.

²⁰⁵ Bkz. (147), SMEE, 38.

tam olarak usta, geleceği gören hümanistler olduğunu ifade eder. Onlara göre dışavurumsal biçim, konuya ilişkin olarak düşünmenin yollarından biridir. Bu sanatçılar hem modern hem de geleneksel sanatı ayrıntısıyla bilirler. Freud'un geçmişin sanatını kavraması ve resimlerinde uygulaması bu duruma örnek verilebilir. Resimlerinde Holbein, Rembrandt ve Cezanne etkisini görmemiz bizi şaşırtmaz. Donald Kuspit Yeni Eski Ustaların geçmişin sanatına bakışını şu sözlerle ifade etmiştir;

“Postmodern bakış açısından bakıldığında modern olan da geleneksel sanat kadar eski görünecektir. Yeni eski ustalar ise tıpkı Winnicott ve geleneksel sanatçılar gibi özgünlüğün ancak eskiyi iyi bilmekle mümkün olacağına inanmaktadırlar. Geçmişin kölesi olan taklitçiler değildir. Sanatlarına model olarak onu almazlar; postmodernlerin yaptıkları gibi bu eski eserlerden mekanik olarak kolaj çalışmalarında yararlanmazlar. Eski ustaların sanatlarından ne kadar etkilenseler de onların üslubunu yapmacık bir şekilde kullanmazlar, mükemmellik için olmasa da ilham almak için onlara yönelirler. Tarzlarındaki çeşitliliğin gösterdiği gibi hepsinin farklı düşünceleri vardır.”²⁰⁶

L. Freud bulunduğu dönem ve şartlar içerisinde Cezanne'ı en iyi inceleyen sanatçılardan olmuştur. Cezanne'ın yakaladığı özgünlüğü, taklit etmeksizin kendi resimlerinde uygulayarak Çağdaş Sanat dünyasına kazandırmıştır. Çağdaşları tarafından fazla gelenekçi olarak eleştirilene maruz kalsa da kullandığı resim dilinde ısrar etmiştir. Erken döneminden başlayarak geç dönemlerine kadar edindiği birikimleriyle yeni bir dil oluşturabilmiştir. Sanatçının resimlerini kronolojik olarak incelendiğinde değişimi net bir şekilde görülür. Freud'un günümüzde bir marka olması aslında onun hayatı boyunca belli bir üslubu (öğretiyi), tekrarlara düşmeden geliştirerek günümüze getirmiş olmasıdır.

²⁰⁶ Donald KUSPİT, *Sanatın Sonu*, 197,198,199,200.

9. KENDİ ÇALIŞMALARIM

Resim sanatının tarihi boyunca ressamın daima portre ve otoportre sanatına yönelerek üretim yaptıklarını görmekteyiz. Sanatçılar bazı dönemlerinde ya da yeni arayışlara girdikleri dönemlerde kendi portrelerini üretmeye yönelmişlerdir. Hatta otoportre yapmak bir yerde ressamın için geleneksel üretim yollarından birisi olmuştur. Sanatçılar için daima hali hazırda bulunan model olarak kendisini resmetmesi de farklı arayışlara ve daha özgün sonuçların çıkmasına neden olmuştur. En kişisel anlatım şekillerinden olan otoportreler, sanatçının ve atölye ortamının yalın bir ifadeyle görsel birer otobiyografi niteliği olma özelliği de taşırlar.

Bu nedenle otoportreye yoğunlaşarak teknik araştırmalarıma devam ettim. Benim için portre yapabilmenin temelini oluşturan desen, açık-koyu ve renk gibi temel unsurları öğrenebilmek kaçınılmaz bir durum olmuştur. Portre sanatı hem bu üç temel unsuru kapsar hem de kişilerin duygu durumunu yansıtmaya yönelik en önemli resim türlerinden biridir.

Portrenin kişisel sanatsal tavrım ile olan yakınlığı ve sanat tarihinde karşıma çıkan portre örnekleri beni portrenin her özelliğini öğrenmeye yönelten etkenlerin başında gelmiştir. Günümüze en yakın tarihteki portreleriyle ilgimi çeken sanatçı ise Lucian Freud olmuştur. Freud'a göre portre, bir sanatçının tavrını ifade ederken, karakteristik özellikleri yansıtmak çok önemlidir. Resmedilen kişinin benzeri olmasından çok; onu diğerlerinden farklı kılan özelliklerinin ne olduğu üzerinde yoğunlaşmaktadır. Tam da bu noktada, portrelerimde yansıtmak istediğim bu özellikler Freud'un portrelerini araştırmama neden olmuştur. Portrelerinde kişilerin karakteristik özelliklerini deformasyona dönüştüren tavrındaki özgünlük dikkate değerdir.

Freud'un eserlerini incelerken başlıca dikkatimi çeken unsur portrelerindeki hacimdir. Sanatçı hacim etkisini Rembrandt gibi ustaca yaparken nasıl daha çağdaş bir form yakalamıştı? Özellikle geç dönem resimlerinde fırça ve boya kullanımında daha hareketli bir görüntü vardır. Bu noktada dokunulabilirlik etkisinin açık-koyu ilişkileriyle Rembrandt'a çağrışım yaptığını görürüz. Sanatçının Rembrandt'la benzerliği öncelikle katmanlı boya kullanımlarıdır. Rembrandt gibi yoğun renkler kullanarak ve birbirine yakın tonlamalarla çalışmıştır. Rembrandt'tan biçimsel olarak ayrılığı ise renk kullanımındadır. Freud, portre ve nesnelere hacimlendirmeyi Cezanne'da olduğu gibi soğuk ve sıcak renklerin kullanımıyla yapmıştır. Özellikle 1990'lı yılların sonuna doğru yaptığı Cezanne

kopyalarıyla Cezanne'nin renk kullanımından etkilendiğini söylenebilir. Cézanne doğaya akılcı bir biçimde yaklaşarak, Constable ve Courbet gibi ressamların kullandığı renkleri en yalın haline indirgemıştır. Bu renk pratiği Freud gibi geleneksel kuralları resminde uygulayan bir sanatçıya rehberlik etmiştir. Böylece Freud da Rembrandt gibi hacim ağırlıklı portreler yapmış ancak Cezanne'nin sıcak soğuk renk ilişkilerini kullanarak hacmi sağlamıştır. Böylece özellikle daha erken dönemlerinde desen ve açık koyu ile yapılan modülasyona ek olarak daha sonraki dönemlerinde hem geçmişin sanatından faydalanmış hemde boyayı kullanma şekliyle portrelerini çağdaş bir biçimde sanat dünyasına sunmuştur.

Tam da bu noktada Freud'un geçmişinden günümüze eserlerindeki araştırmacı tavrı çalışmalarına rehberlik etmiştir. Böylece bir resimde olması gereken desen, açık-koyu ve renk unsurlarının önemini kavramaya çalışarak araştırmalarımı başladım. Öncelikli olarak portrelerimde desen çalışmaları büyük bir önem kazandı. Freud'un desenlerindeki yetkinliği insanların karakterlerini yansıtmasında ve dikkati çekmesinde başlıca etkidir. Özellikle erken dönemlerinde Ingres'ı incelediği belirtilir. Holbein'in klasisist portre anlayışının takipçisi olarak Ingres, Holbein'in "Lady Parker Portresi"ndeki (Bkz. Resim 7.99.) gibi gözler arasında yaptığı abartmayı örnek alarak "Mile Caroline" resminde gözleri riskli bir biçimde geniş yaptığımı daha önceki bölümlerimizde açıkladık. (Bkz. Resim 8.100.) Bir yüzde deformasyonu yapabilmek anatomi ve desen bilgisiyle mümkün olabilir. Rembrandt ve Freud da ilk dönemlerinden son dönemlerine kadar portrelerinde bu bilgiyi daima önemsemişlerdir.

Böylece ben de portrelerimde deseni daha iyi çözümleyebilmek için 2014 yılında Holbein ve Rembrandt portrelerinden röprodüksiyon çalışmaları yapmaya başladım. Bu çalışmaları yaparken Rembrandt'ın portre desenlerinde bütün planların birbirine bağlanırken tıpkı Holbein gibi anatomik bütünlüğü sağladığı görülebilir. Bu çalışmalar karakalem veya kağıt üzerine yağlıboya olarak uzun bir süre devam etti. (Resim 1.) Bu çalışmalarla paralel bir doğrultuda ve çoğu zaman iç içe geçmiş bir şekilde aynadan otoportrelerimi yapmaya başladım. (Resim 10.,11,..20.) Anatomik çözümlere yoğunlaşmamdan dolayı genellikle büst portre şeklindeki portreleri belirli sürelerle sınırlandırarak çalıştım. Hergün bir saatlik karakalem çalışmasından sonra üç saatlik bir süreyle aynı pozunu boyayla tuval üzerine uyguladım. (Resim 22., 23.,...48.) Zaman sınırlandırmasının amacı; bir saatlik anatomi çözümlenmesinin; boya kullanılarak desene, açık-koyuya, renge yansıtılması ve bu üç unsurla yüzün hacimlendirilmesinin pratik olarak tuvalde uygulanmasıdır. Ayrıca portre kadar önemli olan arka fonun, kurgunun hesaplanması da bu süreye dahildir. Modelin çevresinde

bulunan elemanlarla ve çeşitli açılarla biçimsel olarak daha doğru bir görünüm kazandığını Holbein'in, Rembrandt'ın ve Freud'un portrelerinde detaylı bir biçimde görebiliriz. Benim portrelerimde de daha ileriki süreçlerinde elemanlar bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Bunlar atölye duvarları, perdeler, pencere kenarları ve kumaşlar olabilir. Bu elemanlar portreyi tuvale ve mekanın içine bağlamış olurlar.

Çalışmamın ileriki sürecinde anatomi çözümlerinin artması ve detaylar sonucunda portre süreleri uzamaya başlamıştır. Kısa süreli ve ebat olarak küçük ele alınan portrelerde çözümler daima daha taze ve bitmiş bir sonuç verirken, bu çözümlerin büyük ebatlı resimlere yansıtılması daha fazla zaman gerektirecektir. Resim 49., 50., 51.)

Bir portrenin en etkili elemanlarından biri olan açık-koyu denemelerimde genellikle Rembrandt ve Vermeer'in resimlerini inceledim. (Resim 7.,8.) Rembrandt'ın portrelerine gözümüzü kısarak baktığımızda açık-koyu sınırları en yalın hale indirgenmiş olur. Böylelikle ortalama açık-koyunun bir portre üzerindeki dağılımı görülür. Ton farklılıklarından dolayı portre iki boyutlu bile olsa derinlik daima hissedilmektedir. (Resim 2,3...6.) Karanlık alanlara rağmen açık-koyu sınırlarının yanı sıra renk sınırları da gözümüzü kısarak baktığımızda ayrılmış olurlar. (Resim 9.) Vermeer'in eserleri renk dağılımı ve ortalama tonunu bulmak açısından önemlilerdir. (Resim 7.,8.)

Bu çalışma kapsamında sergilenmekte olan otoportrelerin büyük çoğunluğu 2014 ve 2018 yılları arasında yapılmışlardır. Teknik olarak desen malzemeleri ve tuval üzerine yağlıboya kullanılarak üretilen bu resimlerde röprodüksiyonlar, açık-koyu çalışmaları ve otoportreler ağırlıklı olarak yer almaktadır. Otoportre çalışmalarına genellikle Holbein, Rembrandt ve Lucian Freud gibi sanatçıların eserlerindeki biçim, tavır ve kompozisyon çalışmaları rehberlik etmiştir. Otoportre olarak üretilen çalışmalarım ileriki resimler için bir ön çalışma niteliğinde de okunabilirler. Çünkü portreler genel olarak hem duyguların ifadesine hem de bir resmin sorunlarına işaret eden bir bütünü oluştururlar.

10. SONUÇ

Bu çalışmanın benim için en önemli sonucu 2014 yılında odaklandığım portre çalışmaları olmuştur. Genellikle çeşitli kaynaklardan yararlanılarak hazırlanan bu metin portrelerin arka planı olarak okunabilir.

Bu çalışmada ilk olarak portre kelimesinin anlamı ve kökeni üzerinde durulmuştur. Portre, tarihin erken dönemlerinden beri insanoğlunun hayatında var olmuştur. İnsanın kendini tasvir edebilmesinde ve tanımlayabilmesinde en önemli araçlardan biridir. İnsanlık tarihi boyunca portre, bir belge özelliği, ölümsüz olma isteği, yönetici-soylu sınıfa ait olma ayrıcalığı ya da fayyum portrelerinde olduğu gibi dini inanişaya bağlı olarak ölüm-defin törenleri, hukuki ve ticari ilişkiler gibi nedenlerle yapılmıştır. Daha sonraki dönemlerde resim türü olarak önem kazanmıştır. Ayrıca bu bölümde portrenin işlevleri üzerinde durularak bir portrede ve otoportrede sembol kullanımlarının önemi vurgulanmıştır.

Tarihsel olarak portrenin gelişimin incelendiği üçüncü bölümde, özellikle Rönesans ve Barok portreciliği üzerine tarihsel bilgiler verilmiştir. Rönesans portreciliğinin biçimsel gelişimiyle Barok portreciliğinin biçimsel yanları Bronzino ve Velazquez'in portrelerinden yola çıkılarak açıklanmıştır. Daha sonra konu edilen İzlenimcilik ve sonrası portre tarihinde sanat tarihinden önemli portre örneklerle anlatılırken 21. yüzyılda portre örnekleriyle sona erdirilmiştir.

Dördüncü bölüm Rönesans'ın başlıca portre sanatçılarından Hans Holbein için oluşturulmuştur. Holbein portreleri Kuzey sanatının detaycı tasvir geleneğiyle uyumludur. Holbein'in naturalist desen anlayışıyla portrelerini rönesans geleneğinin ötesine taşıması rönesansın çizgisel üslubunun portre dalında ulaştığı seviyeyi ortaya koyar. 16. yüzyıl Avrupa'sındaki sanatçılar yalnızca müşterilerinin en önemli kriterlerinden biri olan benzetmeyle yetinebilirken, Holbein, benzetmenin ötesine geçen estetik portre anlayışını geliştirmiştir.

Çalışmanın beşinci bölümünde Barok dönem portrecilerinden Rembrandt portreleri incelenmiştir. Çalışmanın yedinci bölümünde Rönesans ve Barok dönem portreleri dönemsel ve biçimsel özellikler karşılaştırılarak incelenmiştir. 17. yüzyılda portre türü psikolojinin ağırlık kazanmasıyla başka bir boyut kazanmıştır. Sanatçılar sipariş portrelerde olmasa da kendi portrelerinde kendilerini sınırlamalara götürmeden daha rahat bir tavırda çalışma olanağı buldular. Sanat tarihinde bu yönüyle Rembrandt, yaptığı kendi portreleriyle

bu sanatçıların başında yer alır. Onun kendini yansıtan her portresi olgun bir iç dolgunluğa ve yetkinliğe sahiptir. Portrelerindeki ışıklandırma sistemi portrelerine birinci dereceden özgünlük getiren elemandır. Resim tarihi boyunca bir portre ressamı, portre tasvirini üç şekilde yapabilir, bunlar; desen, açık-koyu ve renktir. Bu üç temel ögenin portrelerdeki etkisi hangisinin daha baskın olduğuyula ilgili olarak değişmektedir. Holbein ve Rembrandt bu üç temel ögeyi kullanarak portrelerini yapmışlardır. Bu sanatçılar, farklı yüzyıllarda yaşamış olmalarına rağmen birbirinin devamlılığını yansıtırlar. Empresyonizm akımından günümüze kadar gelen süreçte de etkileri devam etmiştir.

Çalışmanın son ismi olan Lucian Freud bölümünde gelenek etkilerinin çağdaş bir sanatçı üzerindeki yansımaları görülür. Geleneğe bağlı kalarak kendi resim anlayışını oluşturan Freud, bizlere resim sanatında gelişebilmenin geleneğe bağlılıkla olduğunu gösteren en önemli sanatçılardan biridir. Sanatçı, geleneksel bir yöntem olan ressam ve model ilişkisini, çağdaş bir düzlemde ele almıştır. Rembrandt'ın portrelerinde olduğu gibi Freud da hacim ağırlıklı resimler yapmıştır. Ancak Freud bir Rönesans veya Barok ressamı gibi yalnızca açık-koyu ile figürlerini hacimlendirme yöntemini kullanmış olmakla yetinse idi, 20. yüzyılda hakkında yapılan fazla geleneksel tartışmaları haklılık kazanabilirdi. yer bulabilirdi. Oysa Freud portrelerinde hacimlendirmeyi açık-koyu kullanımı yerine Cezanne'ın kullandığı sıcak-soğuk renk ilişkisiyle sağlamıştır. Böylece hem figür resim geleneğine uygun resimler yapmıştır hem de sıcak-soğuk renk ilişkisiyle deformasyonlara giden portreler yaparak tarzına çağdaş bir yorum katabilmiştir.

Çalışmanın sekizinci bölümünde günümüze en yakın sanatçılardan Freud'un portreleriyle Rembrandt portrelerinin ortaklıkları incelenmiştir. Kuru ve kalın boya sürüş tarzlarının yanı sıra Freud'un Rembrandt'la benzerliği, onun gibi yaşamı boyunca kendisinden yola çıkarak resim sürecini oluşturmasıdır. Her iki sanatçının da kendi yakın çevrelerini, ailelerini ve otoportrelerini resmetmelerinin benzeyişi gibi. Rembrandt için portreleri nasıl bir otobiyografi niteliğindeyse, Freud'da da durum aynıdır. Her ikisinin bir diğer ortak noktası ise insanın dünyalarıyla fazlaca ilgilenen sanatçılar olmalarıdır. Her ikisi de portrelerini yaparken akılcı resamlardan yararlanmışlardır. Rembrandt, Holbein kökenli olarak ışık-gölge eklemeleriyle, Freud ise Cezanne'dan biçimsel olarak faydalanırken et olgusu üzerine odaklanmıştır. Araştırma ve incelemeler sonucunda Holbein portre sanatının akılcı yanını temsil ederken, Rembrandt'ın portre sanatının duygusal yönünü ifade ettiğini söyleyebiliriz.

11. GÖRSELLER





Resim 2.1. Albrecht Dürer, **Otoportre**, 1500



Resim 2.2. Antonello da Messina, **Bir Adamın Portresi**, 1475.



Resim 2.3. Piero Della Francesca, **Federico da Montefeltro ve karısı Battista Sforza** (1465-66)



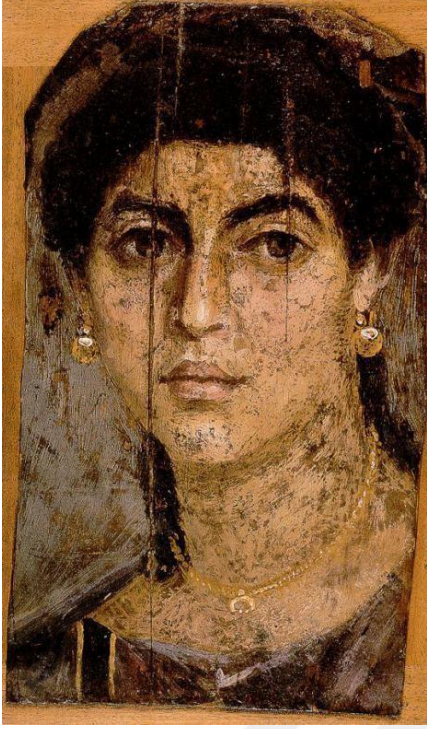
Resim 2.4. Anthony Van Dyck, **James Hamilton'un portresi**, 1630



Resim 2.5. Massaccio, **Raising of the Son of Theophilus and St Peter Enthroned**, 1426-27



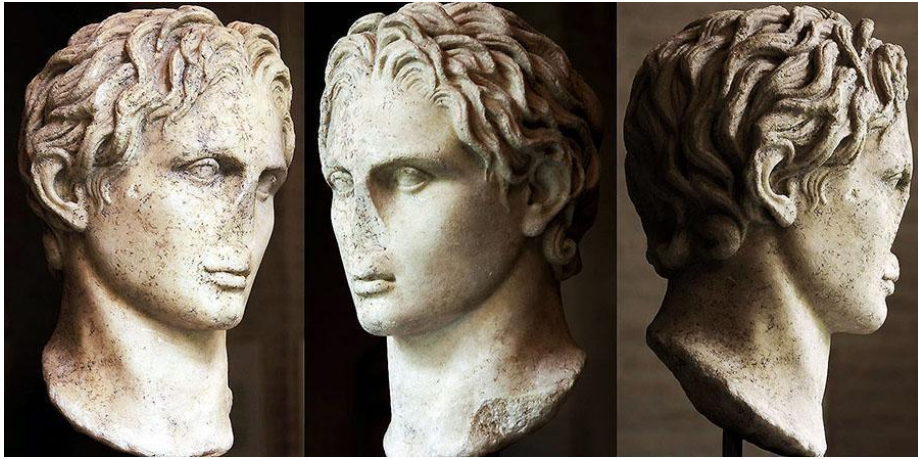
Resim 2 .6 Massaccio, **Otoportre detay**



Resim. 3.7. Roma-Mısır, Bir kadın portresi



Resim 3.8. Encaustic portrait of woman



Resim.3.9.. Lysippos, İskender Büstü, M. Ö 4. yy.



Resim.3.10. Pisanello,
Young Lady of the Este Family, 1436-38



Resim. 3.11. Tiziano, **Genç İngiliz Portresi, 1540-45**



Resim 3. 12. Jan Van Eyck, **Arnolfini'nin Evlenmesi, 1434**



Resim 3. 13. Petrus Christus, Genç Kız Portresi, 1470



Resim 3. 14. Jean Clouet. I. Francis Portresi, 1620-5



Resim 3.15. Leonardo da Vinci, Monna Lisa, 1519



Resim 3. 16. Raffaello Sanzio, The Granduca Madonna, 1504



Resim 3.17. Bronzino, Andrea Doria'nın Neptun olarak portresi, 1540



Resim 3.19. Bronzino, Eleonora di Toledo'nun oğlu Giovanni ile portresi, 1544-45



Resim 3.18. Diego Velazquez, Nedimeler, 1656



Resim 3.20. Diego Velazquez, **Infanta Margarita**, 1654



Resim 3.21. Peter Paul Rubens, **Kardinal Guido Bentivoglio**, 1623



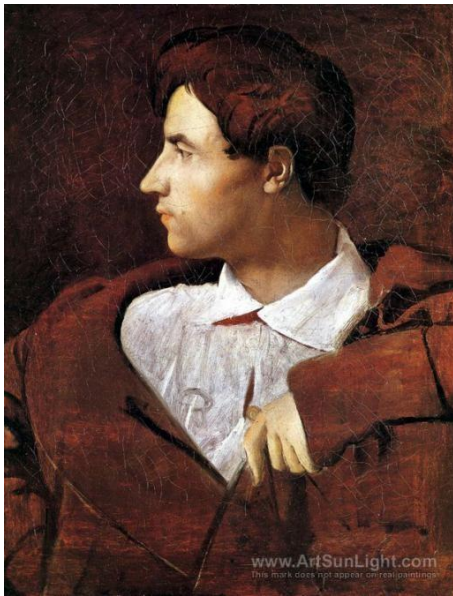
Resim 3.23. Johannes Vermeer, **İnci Küpeli Kız**, 1665



Resim. 3.24. Chardin, **Otoportre**, 1771



Resim 3.22. Frans Hals, **Yoksul Yaşlılar Bakımevi'nin Kadın Yöneticileri**, 1664



Resim 3.25. Ingres, **Jean-Baptiste Desdébant Portresi**, 1810



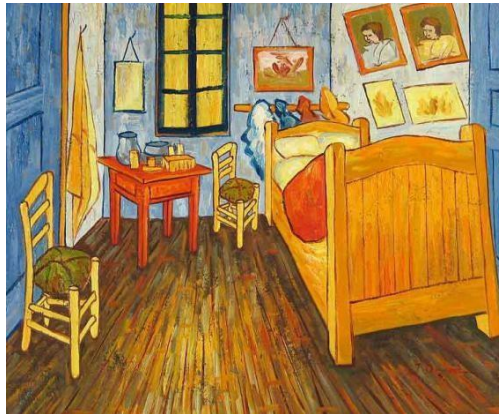
Resim 3.27. Géricault, **Deli ve Kompulsif Kumarbaz Kadın**, 1822



Resim 3.26. Francesco Jose de Goya, **VII. Ferdinand**, 1814



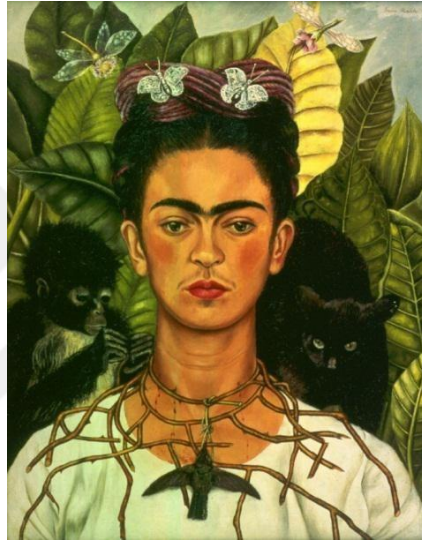
Resim 3.28. Gustave Courbet, **Proudhon ve Çocuklarının Portresi**, 1865



Resim 3. 29. Vincent Van Gogh, **Arles'daki Yatak Odası**, 1888



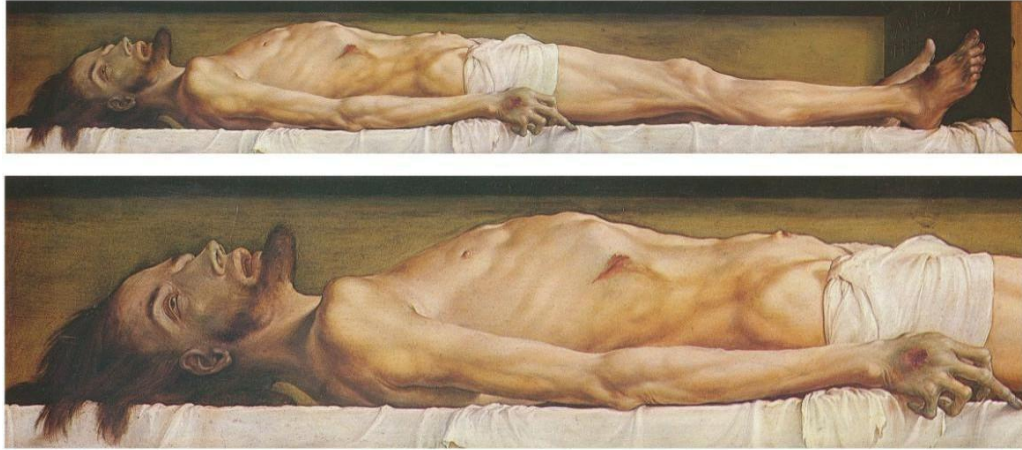
Resim .3.30. Egon Schiele, **Otoportre**, 1912



Resim I.31. Frida Kahlo, **Diken Kolyeli Otoportre**, 1940



Resim 3.32. Pablo Picasso, **Ağlayan Kadın Portresi**, 1937



Resim 4.33. Hans Holbein, **The Body of the Dead Christ in the Tomb (Ölü İsa)**, 1520–1522



Hans Holbein, the Younger, *Study for the Family Portrait of Sir Thomas More*, c. 1527.
Kupferstichkabinett, Öffentliche Kunstsammlung, Basel.

From the left:
1. Elizabeth Dauncy, More's youngest daughter; 2. Margaret Clement, née Giggs, More's adoptive daughter; 3. Sir John More, his father;
4. Anne Cresacre, foster-mother of John More (left); 5. Sir Thomas More; 6. John More, More's only son; 7. The More family fool, Henry Patenson;
8. Cecily Heron, More's youngest daughter; 9. Margaret Roper, More's eldest daughter; 10. Lady Alice More, More's second wife.

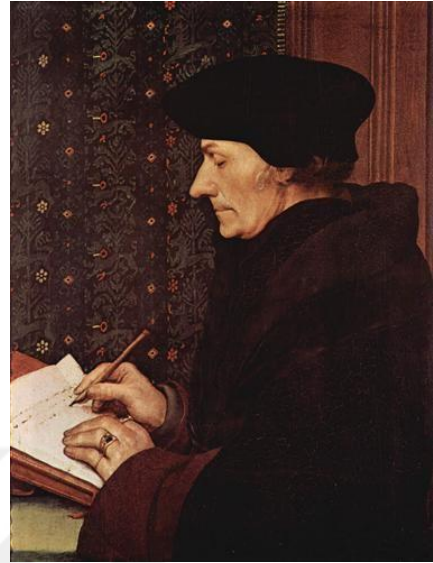
Resim 4.35. H. Holbein, **Thomas More ve Ailesi**, 1527



Resim 4.34. H. Holbein, **Thomas More Portresi**, 1527



Resim 4.36. H. Holbein, Georg Gisze'nin Portresi, 1532



Resim 4.37. H.Holbein, Rotterdamlı Erasmus Yazarkan, 1523



Resim 4.38. H.Holbein, Rotherdamlı Erasmus, 1523



Resim 4.40. H.Holbein, Jane Seymour, 1536



Resim 4.39. H.Holbein, **Sanatçının Eşi ve Çocukları**, 1528



Resim 4.41. H.Holbein, **Jean de Dinteville ve Georges de Selle'nin Portresi**" (The Ambassadors) ya da "Elçiler", 1533



Resim 4.46. H. Holbein, Charles de Solier Portresi, 1534-35



Resim 4.47. H. Holbein, Mary Guildford Portresi 1527



Resim 4.48. H. Holbein, Dirk Tybis Portresi, 1533



Resim 5.49. Rembrandt, Johannes Wtenbogaert'in Portresi, 1633



Resim 5.50. Rembrandt, Otoportre, 1630



Resim 5.51. Rembrandt, Otoportre, 1634



Resim 5.54. Rembrandt, Hasır Şapkalı Saskia, 1633



Resim 5.55. Rembrandt, Self-Portrait with Saskia, 1636



Resim 5.52. Rembrandt, Flora olarak Saskia, 1634



Resim 5.53. Rembrandt, Otoportre, 1634



Resim 5.56. Rembrandt, Rembrandt ve Saskia- Taverna'daki Savurgan Oğul Benzetmesi, 1635



Resim 5.59. Rembrandt, Otoportre, 1640



Resim 5.58. Rembrandt, **Dilenci Olarak**
Otoportre, 1630



Resim 5.57. Rembrandt, **Yahudi Gelini**, 1665



Resim 5.60. Rembrandt, **İki Çemberli Otoportre**, 1665-9



Resim 5.61. Rembrandt, **Otoportre**, 1668-9



Resim 5.62. Frans Hals, Aziz George Muhafız Alayı Subaylarının Ziyafeti, 1616



Resim 5.63. Rembrandt, Dr. Tulp'un Anatomi Dersi, 1632



Resim 5.64. Rembrandt, **Yüzbaşı Frans Banning Cocq'un ve Teğmen Willem van Ruytenburgh'un Amsterdam Milis Birliği Subayları ve Muhafızları (Gece Nöbeti)**, 1642



Resim 5.65. Rembrandt, **Kumaşçılar Loncası**, 1662



Resim 5.66. Rembrandt, *Parable of the Rich Man*, 1627



Resim 5.67. Rembrandt, *Hendrickje Stoffels Pencere Önünde*, 1656-57



Resim 5.68. Rembrandt, *Derisi Yüzülmüş Öküz*, 1655



Resim 6.69. Francis Bacon, Lucian Freud'un Üçlü Triptik portresi, 1965



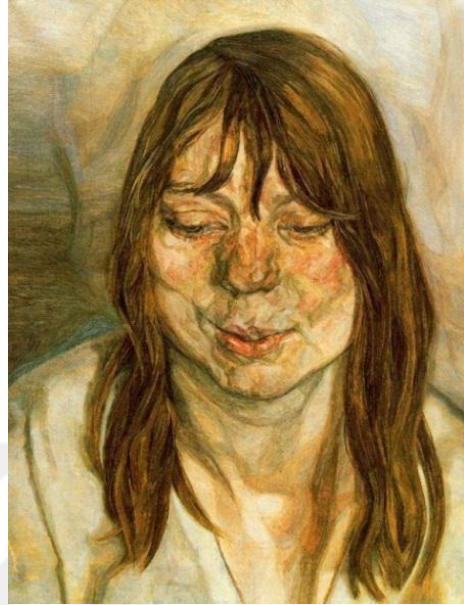
Resim 6.70. Lucian Freud, Francis Bacon portresi, 1952



Resim 6.71. L. Freud, Kedili kız Portresi, 1947



Resim 6.72. L. Freud, **Man With a Feather**, 1943



Resim 6.73. L. Freud, **Suzy Boyt Portresi**, 1958-9



Resim 6.77. L. Freud, **David Hockney**, 2002



Resim 6.78. L. Freud, **Kraliçenin Portresi**, 2000/0



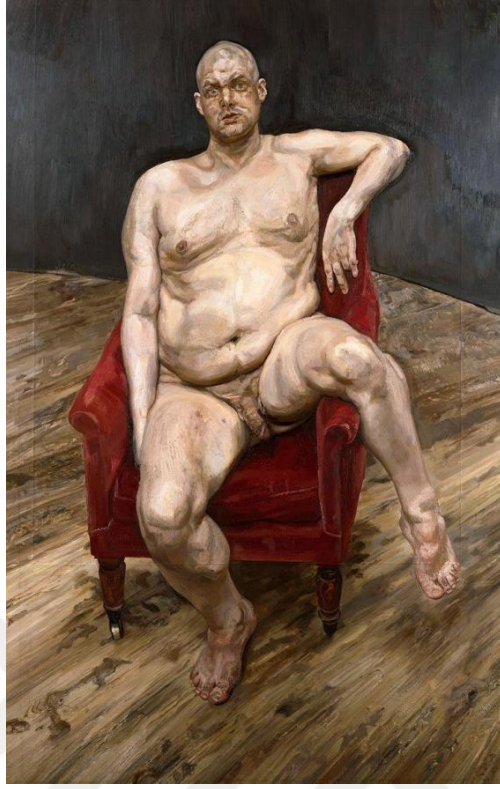
Resim 6.74. L. Freud, **Benefit Supervisor uyurken /Uyuyan Yardım Denetçisi**, 1995



Resim 6.75. L. Freud, **Model Sue Tilley Uyuyan Yardım Denetçisi tablosunun önünde**



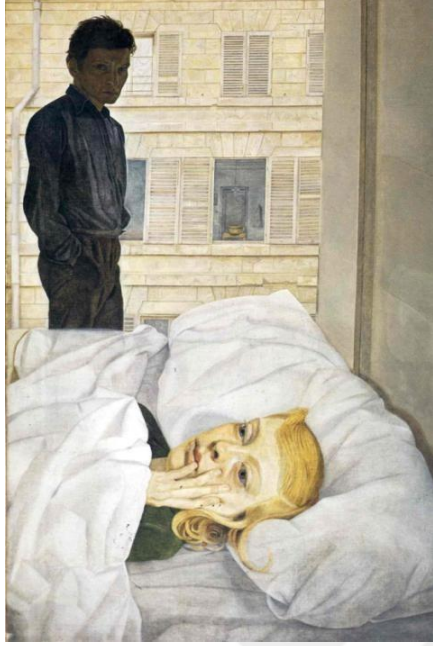
Resim 6.76. L. Freud, **Large Interior, London W.9.**, 1973



Resim 6.79. L. Freud, **Leigh Bowary Portresi**, 1990



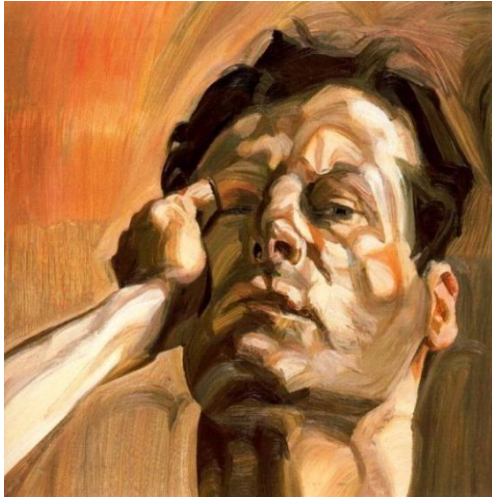
Resim 6.80. L. Freud, **Pluto ve Eli**, 2001



Resim 6.81 .L. Freud, **Hotel Bedroom**, 1954



Resim 6.84. L. Freud, **Interior with Hand-Mirror, (self-portrait)** 1967



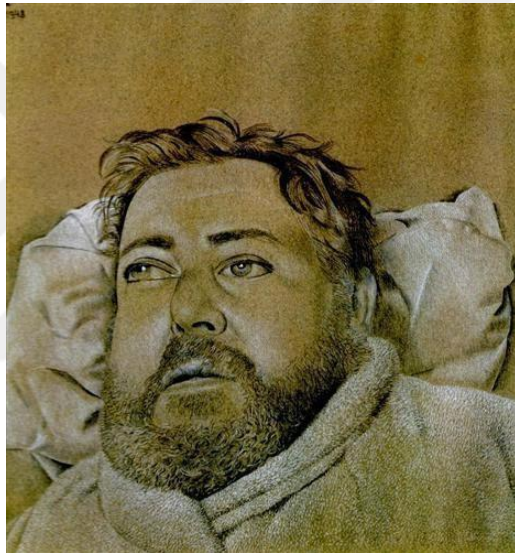
Resim 6.82. L. Freud, **Man's head (self-portrait)**, 1963



Resim 6.83. L. Freud, **İki çocuklu Otoportre**, 1965



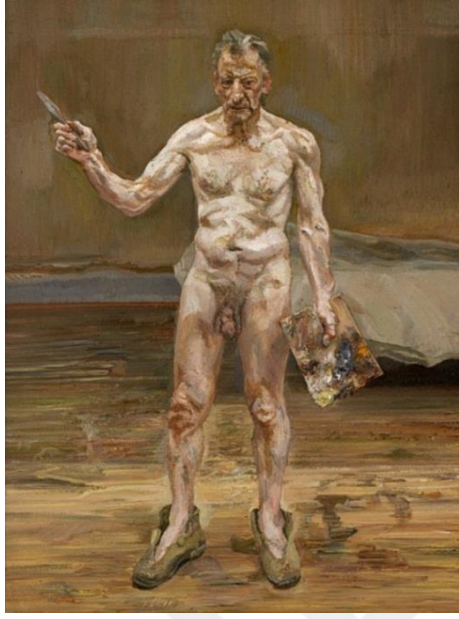
Resim 6.85. L. Freud, **Interior With Plant, Reflection Listening (self-portrait)**, 1967/68



Resim 6.88. L. Freud, **Christian Berard Portresi**, 1948



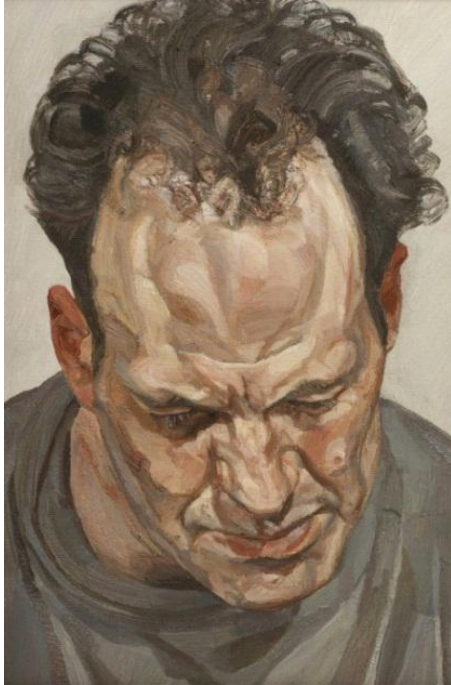
Resim 6.89. L. Freud, **Beyaz Köpekli Kadın Portresi**, 1951-52



Resim 6.86. L. Freud, **Çalışırken otoportre**, 1993



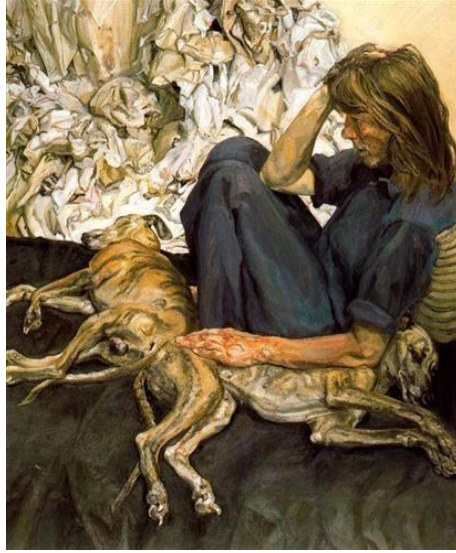
Resim 6.87. L. Freud, **Otoportre**, 2002



Resim 6.90. L. Freud, **Frank Aurbach Portresi**, 1975/76



Resim 6.91. L. Freud, **Two Irishmen in W11 (İki İrlandalı)**, 1984/85



Resim 6.92. L. Freud, **Üçlü Portre**, 1986-87



Resim 6.93. L. Freud, **Ressamın Annesi**, 1982-84



Resim 6.94. L. Freud, **Large Interior**, 1981/83



Resim 6.95. Jean Antoine Watteau, **Pierrot Content**, 1712



Resim 7.96. Tizian, **La Bella**, 1536



Resim 7.97. Van Dyck, **Maria de Tassis'in Portresi**, 1629-30



Resim 7.98. Rembrandt, **Jan Six Portresi**, 1654



Resim 7.99. H. Holbein, **Grace, Lady Parker**, 1540-4



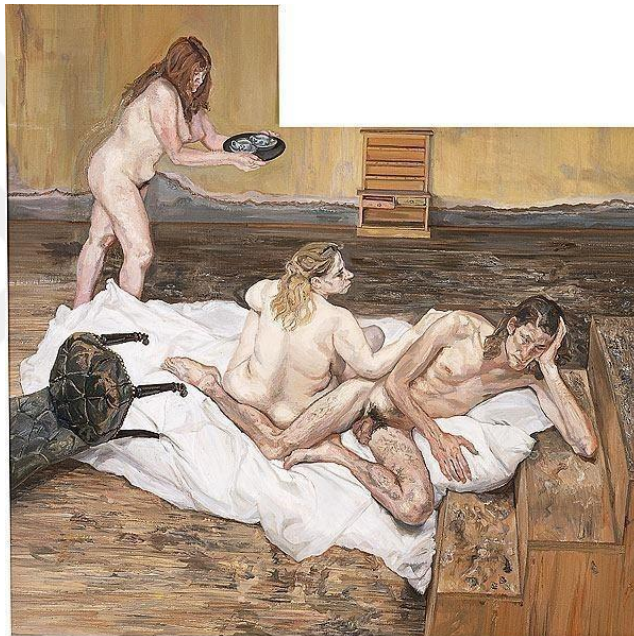
Resim 8.100. Jean Auguste Dominique Ingres, **Mile Caroline**, 1806



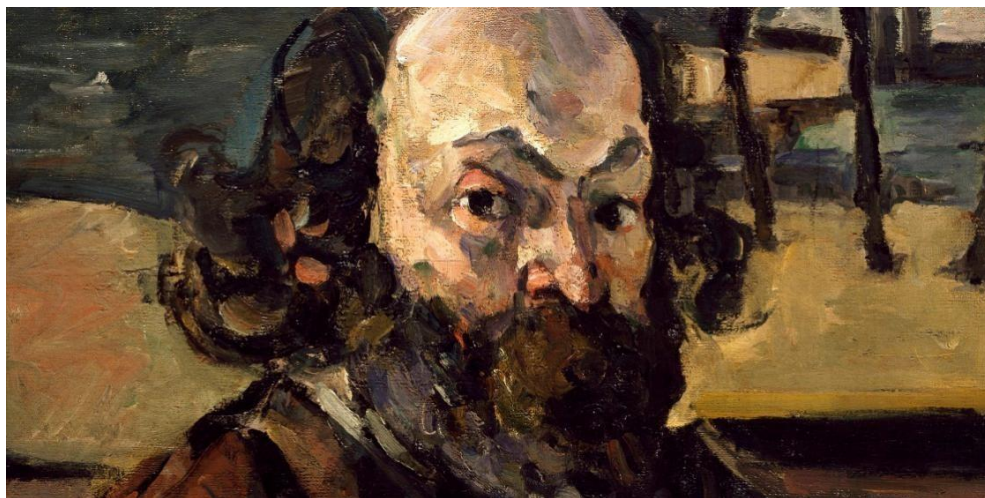
Resim 8.104. L. Freud, **Leigh Bowary Portresi**, 1991



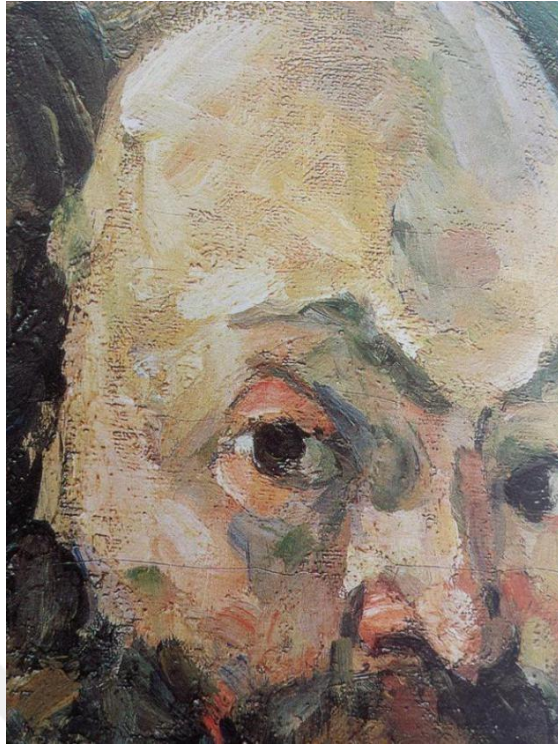
Resim 8.101. Cezanne, *Afternoon in Naples*, 1876-77



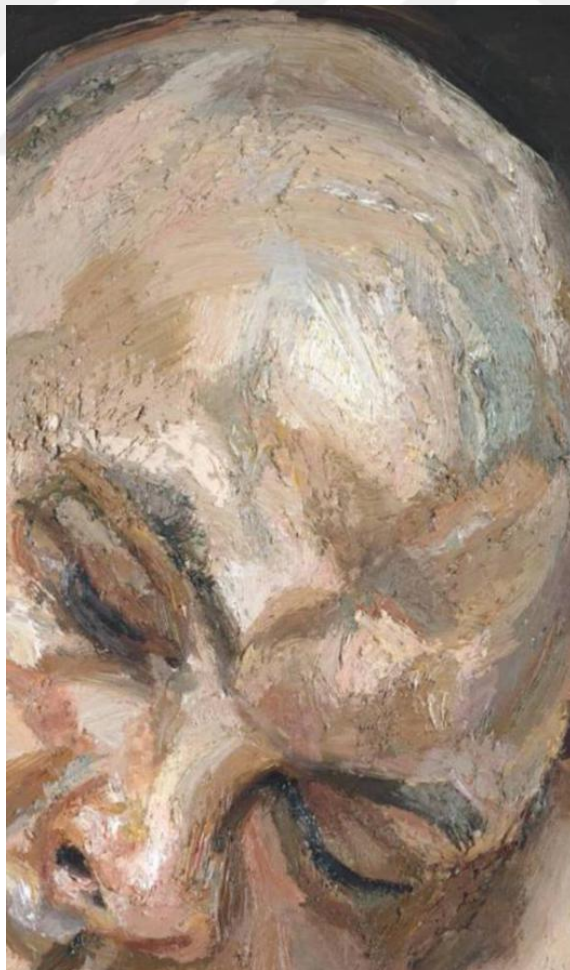
Resim 8.102. L. Freud, *After Cézanne* 1999-2000



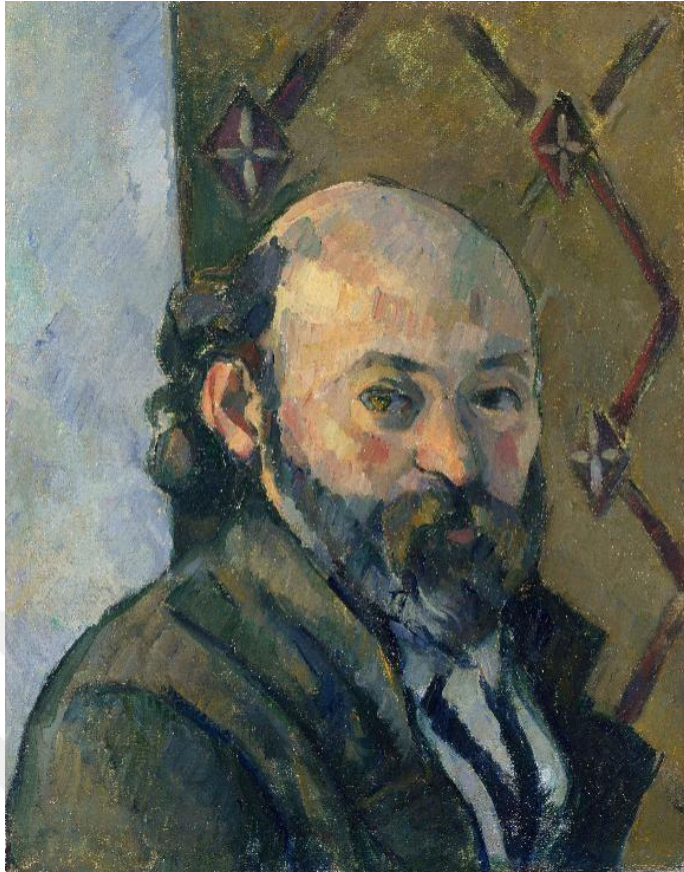
Resim 8.103. Cézanne, *Otoportre*, 1875



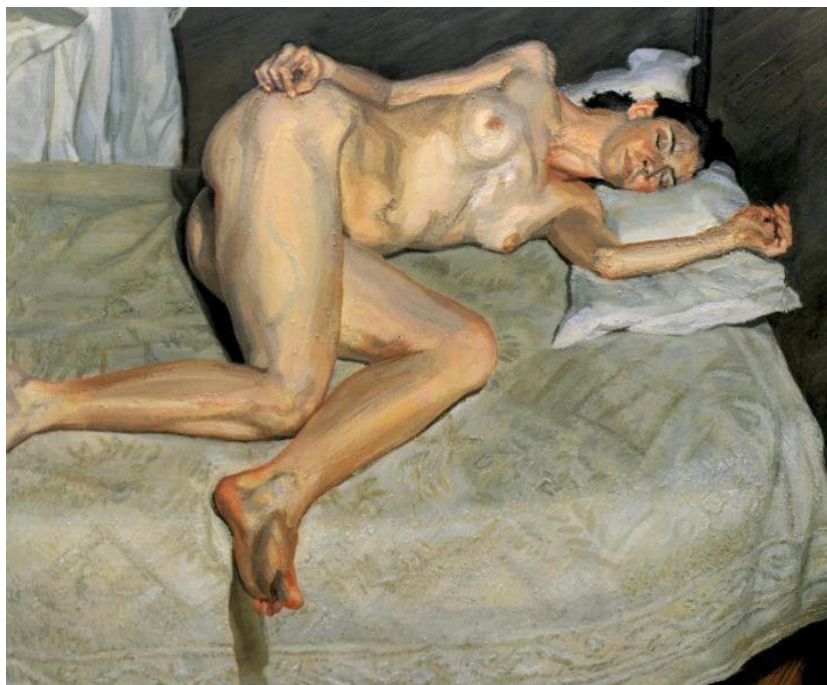
Resim 8. 105. Cézanne, **Otoportre**, detay, 1876



Resim 8. 106. L.Freud, **Leigh Bowary'nin Portresi**, detay



Resim 8.107. Cezanne, Otoportre, 1880-1881



Resim 8.108 L. Freud, 2002 – 2003



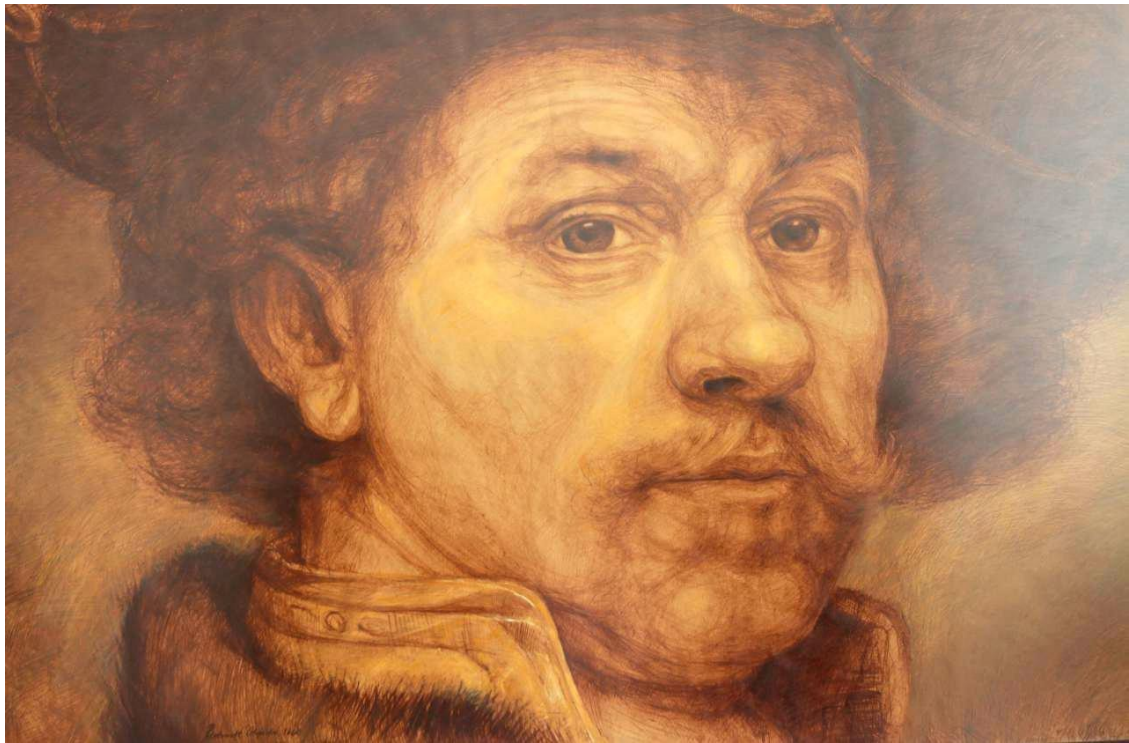
Resim 8.109 Cezanne portre, detay



Resim 8.110. L. Freud, nü detay

12. EKLER/PORTRE ÇALIŞMALARI

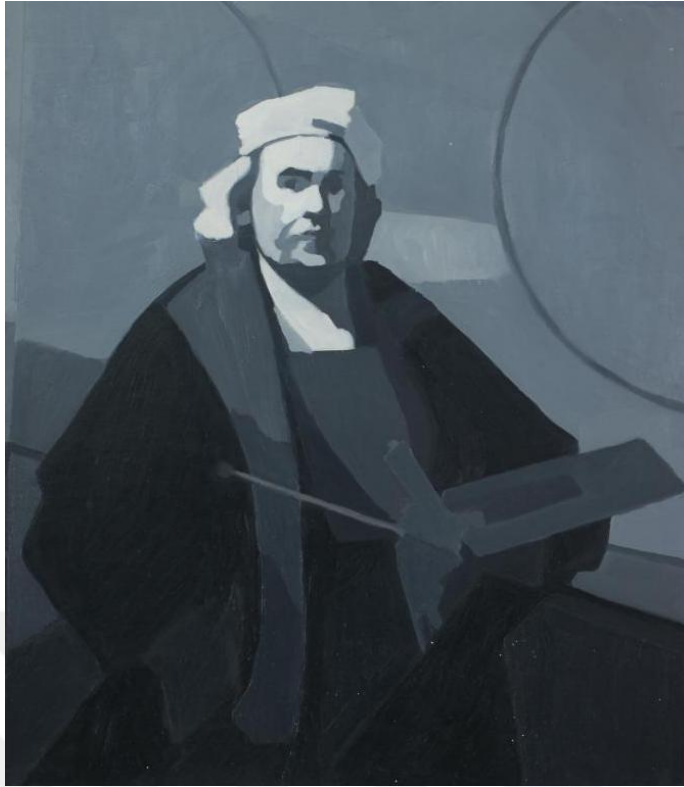




Resim 1. 2014



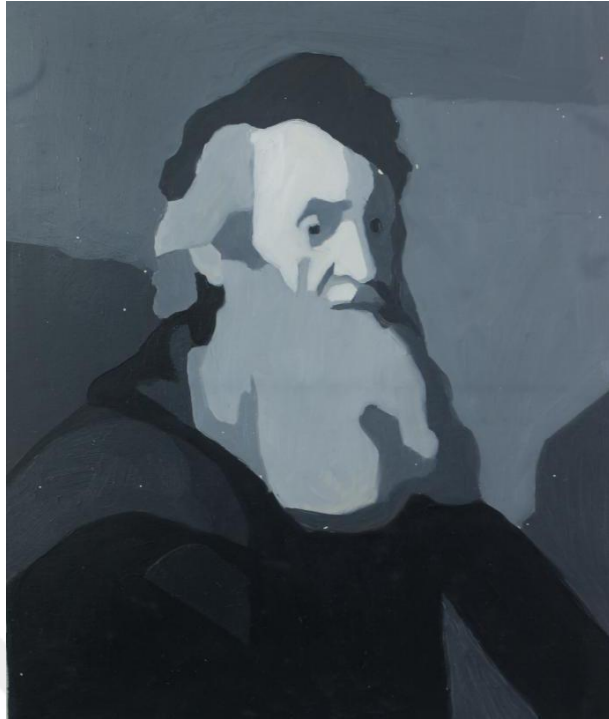
Resim 2. 2015



Resim 3. 2015



Resim 4. 2015



Resim 5. 2015



Resim 6. 2015



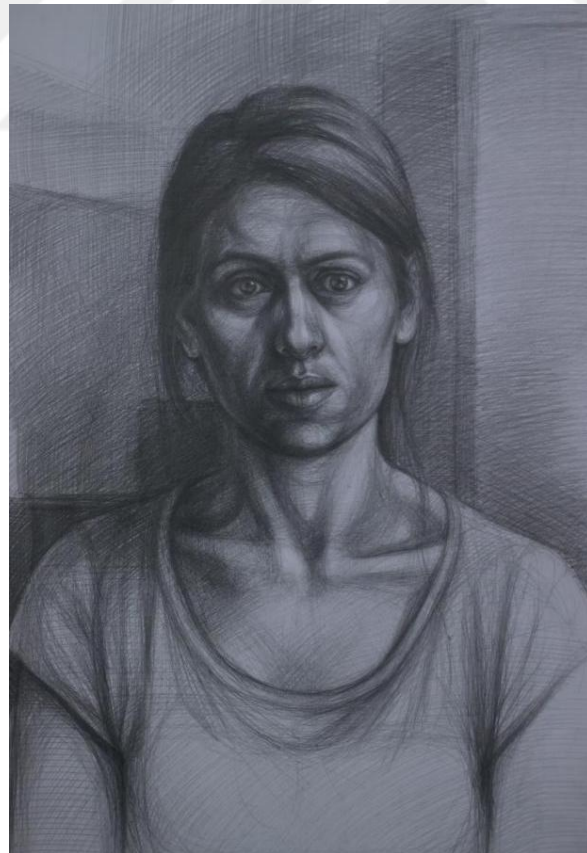
Resim 7. 2015



Resim 8. 2015



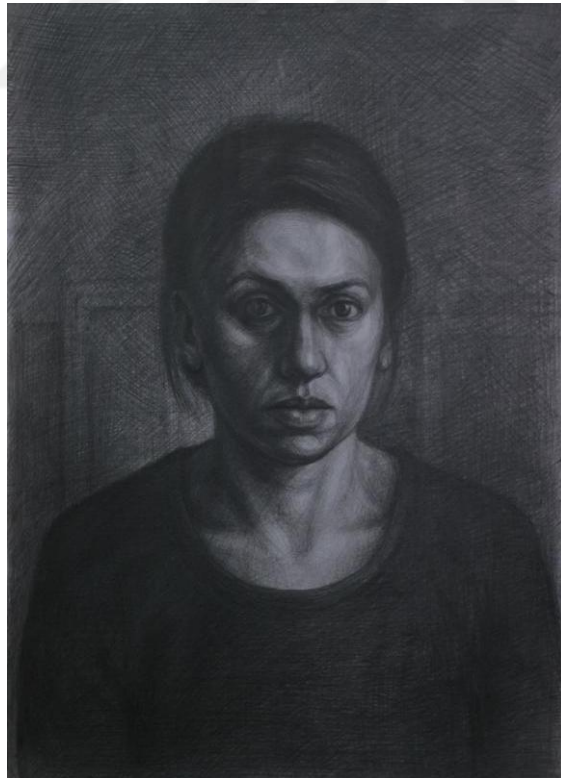
Resim 9. 2015



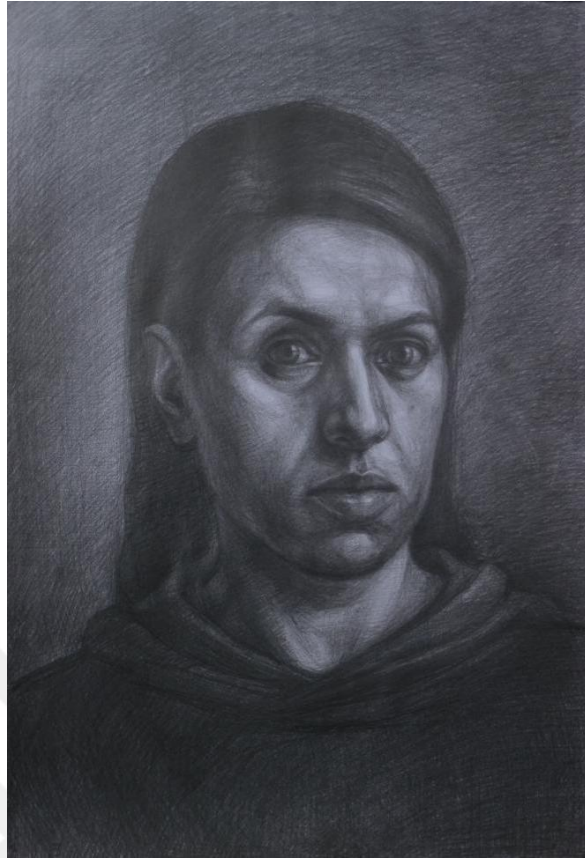
Resim10. 2014



Resim 11. 2014



Resim 12. 2014



Resim13. 2014



Resim14. 2015



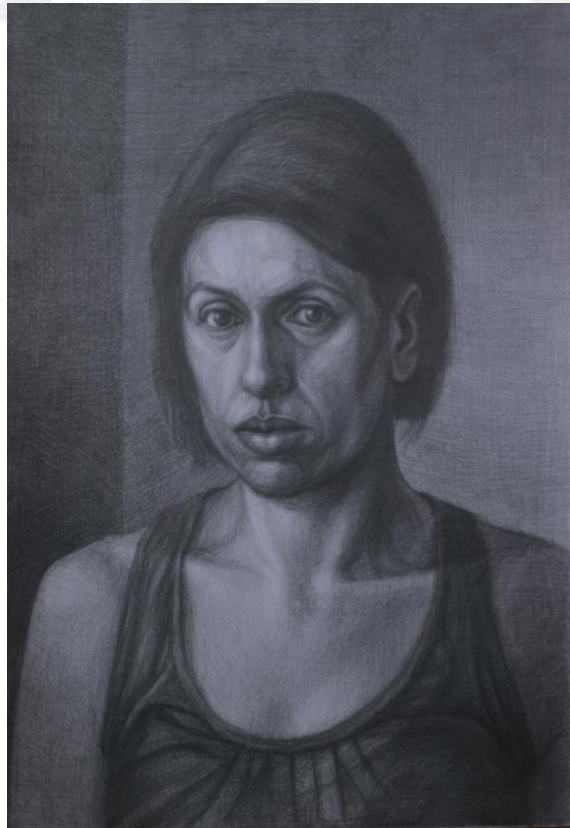
Resim 15. 2015



Resim16. 2015



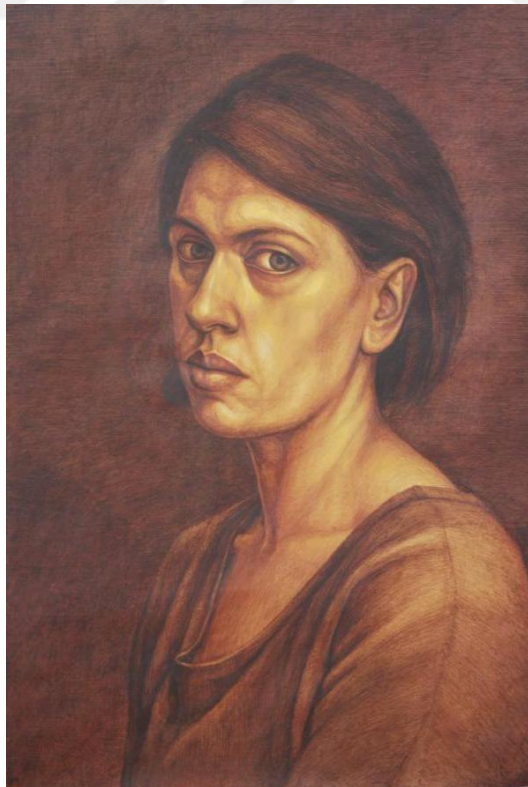
Resim17. 2016



Resim18. 2016



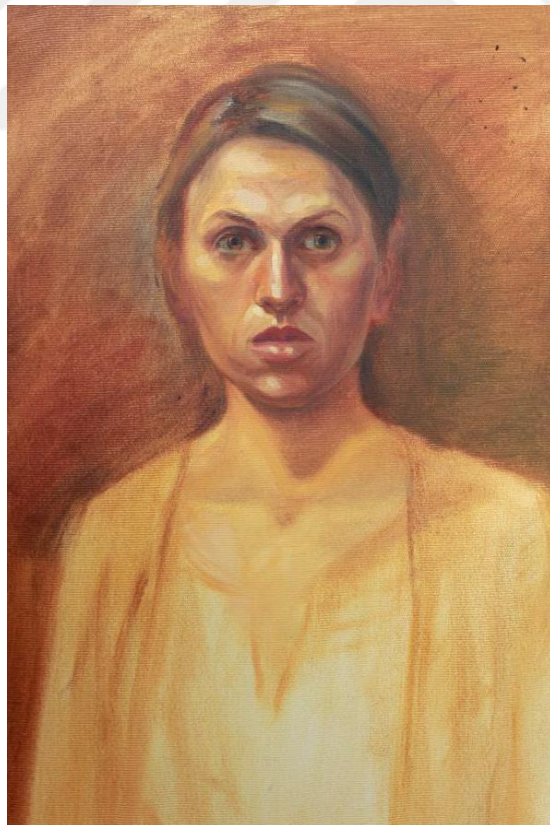
Resim 19. 2016



Resim 20. 2016



Resim 21. 2017



Resim 22. 2014



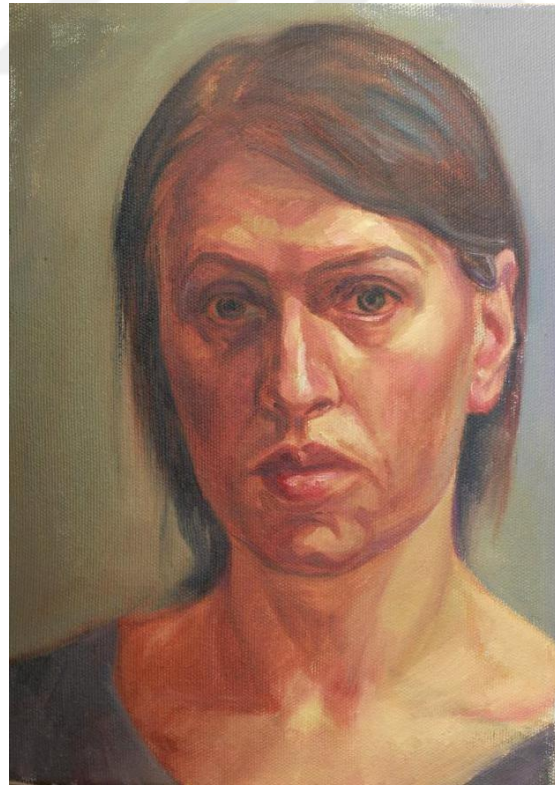
Resim 23. 2014



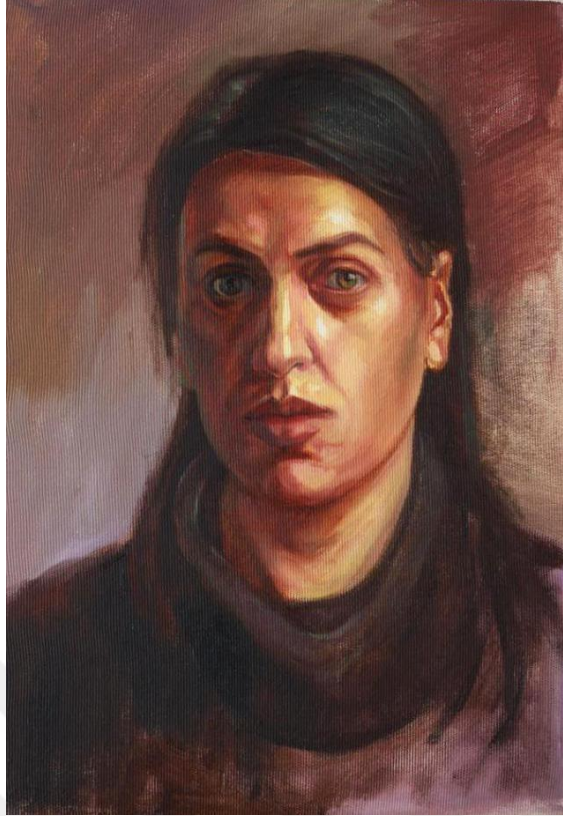
Resim 24. 2014



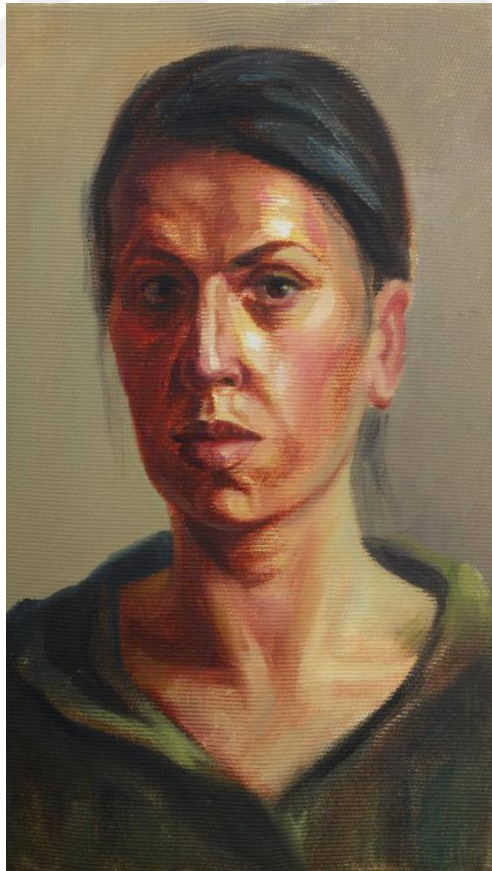
Resim 25.2014



Resim 26.2014



Resim 27. 2014



Resim28. 2014



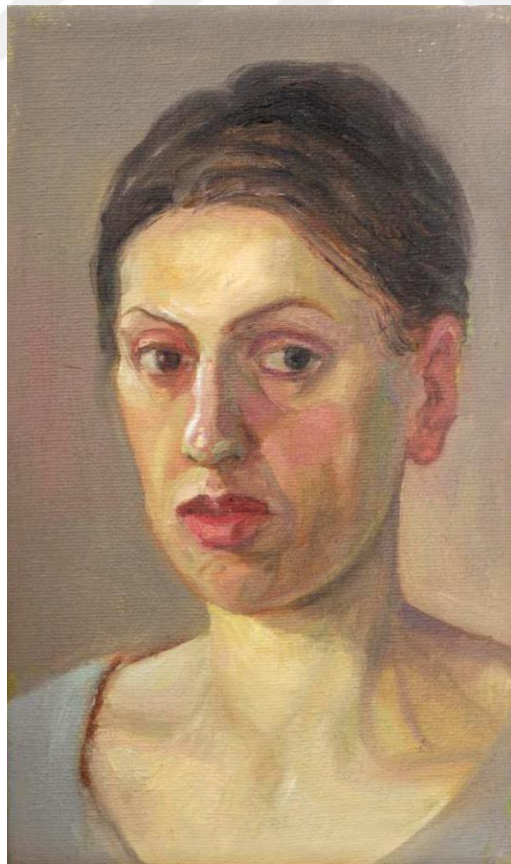
Resim 29.2014



Resim 30.2014



Resim 31. 2015



Resim 32. 2015



Resim 33. 2015



Resim 34. 2015



Resim35. 2015



Resim36. 2015



Resim37. 2015



Resim38. 2015



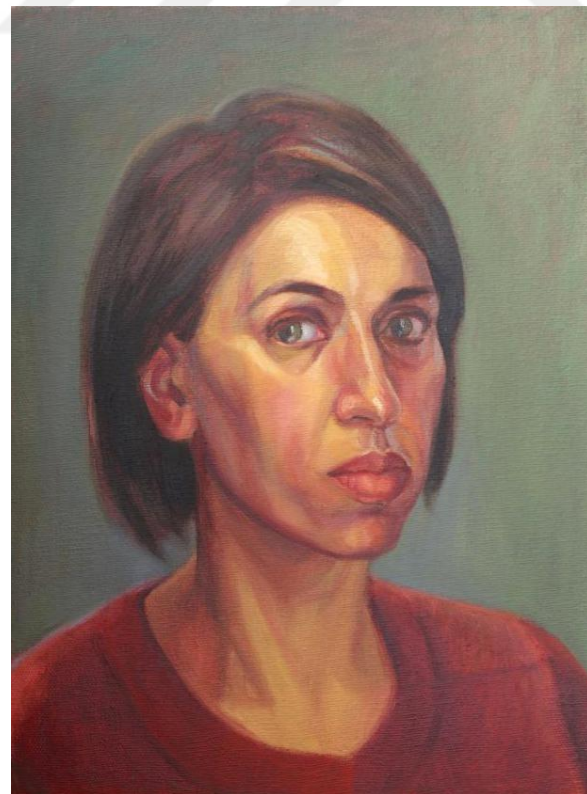
Resim 39. 2016



Resim40. 2016



Resim41. 2016



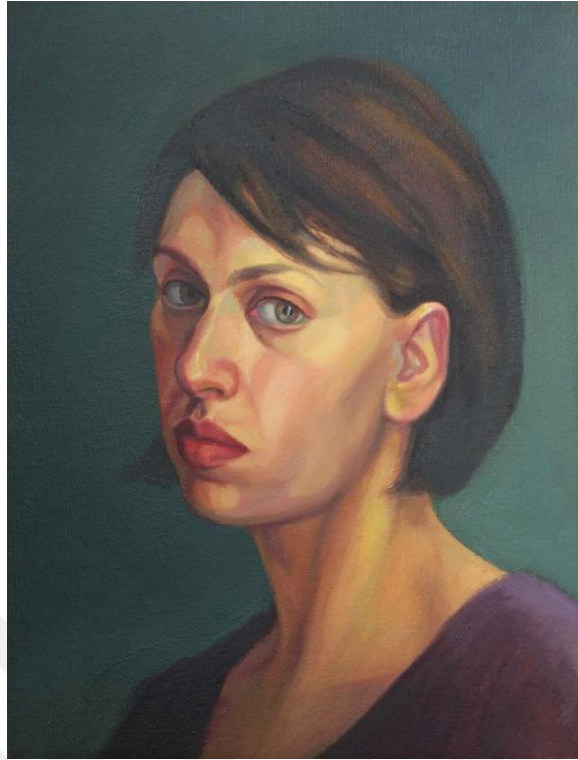
Resim42. 2016



Resim43. 2016



Resim44. 2016



Resim45. 2016



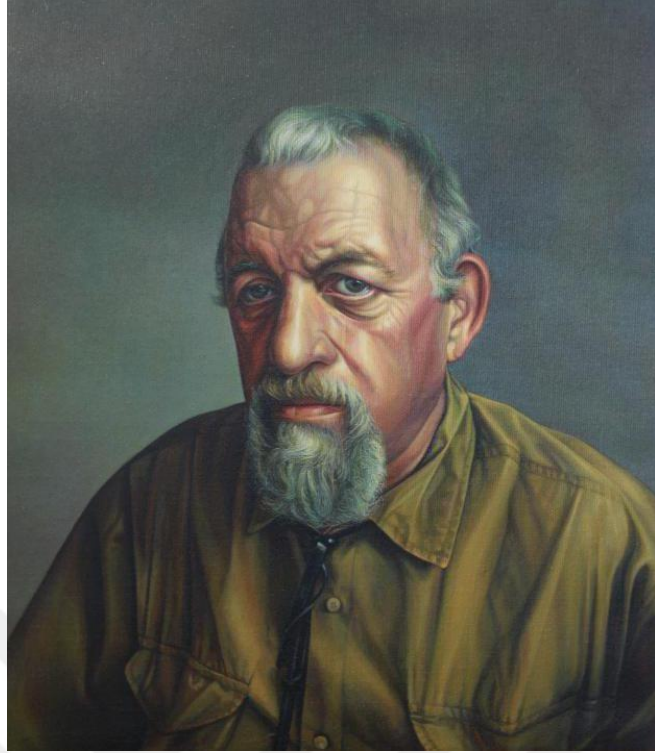
Resim46. 2016



Resim47. 2017



Resim 48. 2017



Resim 49. 2017



Resim50. 2017



Resim 51. 2018

13.KAYNAKLAR

ANTMEN, Ahu (2009), 20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar, 2.Basım, Sel Yayıncılık, İstanbul. AKKAYA, Tayfun (2014), Yeni Sanat Eleştirisi Kuramı, Arkeoloji ve Sanat Yayınları, İstanbul BAĞCIOĞLU Neylan, (2011), “Portrenin Acımasız Mucidi”, Hürriyet

BEKSAÇ, E. -AKKAYA T. (1990), Avrupa Resim Sanatı, Yayınlayan ve Yöneten; Nezih

Başgelen, Arkeoloji Sanat Yayınları, İstanbul.

BELL, Julian (2000), **500 Self Portraits**, Phaidon Press Limited, I.Published, New York.

BERGER, John, (2006), **Görme Biçimleri**, Çev. Yurdanur Salman, 12. Basım, Metis Yayıncılık, İstanbul.

BUCK, Stephanie (1999), **Hans Holbein:Masters of German Art**, English, Könemann Yayınları

Büyük Ansiklopedi / Milliyet, “Portre Sanatı”, PLA-SİN s.45

ÇALIŞLAR, Aziz (1983), **Kültür Sözlüğü**, Altın Kitaplar, 1. Baskı, İstanbul.

DEBRAY, Cécile and PACQUEMENT, Alfred (2010), **The secret studio**, Text by Éric Darragon, Jean Clair, Laurence des Cars, Philippe Comar, Richard Schiff, Cécile Debray, Elsa Urtizverea. Yayın: Centre Pompidou, Hirmer, İngiltere.

DEMİRBUĞAK, Aysegül (2007), **Çağdaş Türk Resminde Otoportreler**, 1. Basım, Beta Yayınları, İstanbul. DÖNMEZ, Nilüfer (2009), **Türk Resminde Portre ve Otoportre**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Eser Metni, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

ERGÜVEN, Mehmet (1999), **Ressam Gözüyle Sanatçı**, Sanatçı Portreleri Sergi Kataloğu, YKY, İstanbul.

GOMBRICH, E.H. (2004), **Sanatın Öyküsü**, Çev.Erol - Ömer Erduran , 4. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

GÖKÇE, Çiğdem (2015), **Gücün İmgeleri: Fatih Sultan Mehmet Portreleri**, Cilt II, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.

GÜVEMLİ, Zahir (1982), **Sanat Tarihi**, Sayı 62, Varlık Yayınları, İstanbul.

HOLLINGWORTH, Mary (2009), **Dünya Sanat Tarihi**, Çev.Doç. Dr. Rengin Küçükdoğan, Banu Ergüder, Yayına Hazırlayanlar; Doç. Dr. Mehmet Üstünipek, Sema Diker, İnkılap Yayıncılık, İstanbul.

HUGHES, Robert (1997), **Lucian Freud Paintings**, English, Thames & Hudson Ltd.

İSKENDER, Kemal, “**Portre**”, Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi 3, Yem Yayınları, s.1277)

JORDONOVA, Ludmilla (2005), **The Body Of The Artist, Self Portrait**, National Portrait Gallery, London.

KILIÇDOĞAN, Arzu (2001), **XVII.Yüzyılda Portre**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

KRİSTEVA, Julia (2009), **Kara Güneş - Depresyon ve Melankoli** –Çev. Nesrin

Demiryontan, 1. Basım, Bağlam Yayıncılık, İstanbul.

KUSPİT, Donald (2010), **Sanatın Sonu**, 3. Basım, Metis yayınevi, İstanbul.

Milliyet – Ed . Sian. Müz. Sin. Düny. Thema Larousse –“**Roma Sanatı ve İnsan**”, “**Ölüm ve**

Birey”, Tematik Ansiklopedisi,s.170-171

NONHOFF, Nicola (2005), **Cezanne**, Mini Sanat Dizisi, Literatür Yayıncılık, Kitabın orijinal adı:Paul Cézanne, Leben und Werk, Çev. Sema Bulutsuz, İtalya.

ORMİSTON, Rosalind (2014), **Rembrandt: 500 Görsel Eşliğinde Yaşamı ve Eserleri**, Çev.Mehmet Barış Albayrak, 1. Basım, İş Bankası Yayınları, Çin.

ÖZBALCI, Ümran (1998), **17. Yüzyıl Hollanda Resminde Portre**, Yayınlanmamış Doktora Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

P - Kùltür- Sanat- Antika dergisi (1999), Tessa KOSTRZEWA, “Fayyum Portreleri”, Sophie Du Bussierre, **Rembrandt Gravür Portreler**, Güz sayı:15, İstanbul.

PARTANAZ, Pınar (2007), **Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre**, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, MSÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

PETROV, G. (1979), **Büyük Sanatçılar ve Üstün Yapıtları**, Çev.: Hasip A. Aytuna, İnkılap ve Aka Kitabevleri, İstanbul.

RİDEAL, Liz (2005), **Self Portraits**, National Portrait Gallery, London

SCHNEIDER, Norbert (2002), **The Art Portrait**, English Translation: Iain Galbraith, Taschen, Köln

SERVER, Tanilli (2003), **Yüzyılların Gerçeği ve Mirası**, Cilt III, 5. Basım, Adam Yayınları, İstanbul

SMEE, Sebastian (2007), **Lucian Freud**, Tashcen Yayınları, Almanya.

SPENCE, David (2001), **Rembrandt, Bir Portre Ressamı Ressamının Yaşamı**, Çev. Nimetullah Üner, Düzelti; Begüm Kılıçlıoğlu, Alkim Yayınevi, İstanbul

TANSUĞ Sezer (2006), **Resim Sanatının Tarihi**, 6. Baskı , Remzi Kitabevi, İstanbul.

TODOROV, Tzvetan (2016), **Ya Sanat Ya Hayat**, Çev.Aziz Ufuk Kılıç, 1. Baskı, Sel Yayıncılık, İstanbul.

Türk ve dünya Ünlüleri ans. “Hans Holbein”, Cilt-6 s.2822

UYSAL, Arzu (2009), “**Yüzün Ötesi – Portre Kurmak Üzerine...**”, Sanat ve Tasarım Dergisi, Cilt 1, Sayı 4.

VİNCİ, Leonardo Da (1992), **Defterler**, Çev. Turhan Ilgaz- Hakan Yılmaz, Hil Yayın, İstanbul.

VİNCİ, Leonardo Da (2010), **Leonardo'nun defterleri; Büyük Üstattan Uygulamalı Dersler**, Çev: Alev Serin, 1. Baskı Türkçe, Arkadaş Yayıncılık, İstanbul.

WÖLFFLİN, Heinrich (1990), **Sanat Tarihinin Temel Kavramları**, Çev. Hayrullah Örs, 3. Basım, Remzi Kitabevi, İstanbul.

YENİŞEHİROĞLU, Filiz (1993), **İkonografi, İkonoloji ve Osmanlı Sanatı, Sanat Tarihinde İkonografik Araştırmalar**, Güner İnal'a Armađan, Hacettepe Üniversitesi Edebiyat Fakùltesi Armađan Dizisi: 4, Ankara

YETKİN, Suut Kemal (1968) **Büyük Ressamlar**, Yükselen Matbaası, Remzi Kitabevi, İstanbul.

İnternet Kaynakları

Portre: Sevan Nisanyan, etimoloji sözlüğü.

portre: <http://www.nisanyansozluk.com/?k=portre>

Portre:Türk Dil Kurumu Büyük Türkçe Sözlük: <http://www.tdk.gov.tr/>

Portre: Merriam-Webster Dictionaries: <http://www.merriam-webster.com/dictionary/>

Portre:Oxford Dictionaries:<http://www.oxforddictionaries.com/>

Erasmus:<http://chronicle707.com/post/59666860408/hans-holbein-portraits-of-erasmus-lavaterin>

Hans Holbein's wife and children:

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:The_Artist%27s_Family,_by_Hans_Holbein_the_Younger.jpg

Hans Holbein: https://tr.wikipedia.org/wiki/Hans_Holbein

Hans Holbein'in Otoportresi: [https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_\(Hans_Holbein_the_Younger\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Self-portrait_(Hans_Holbein_the_Younger))

Hans Holbein's selfportrait: John Rowlands (1985). Holbein. David R. Godine. p. 239. ISBN 0879235780.

Tronie: <https://en.wikipedia.org/wiki/Tronie>

Lucian Freud: William Feaver, Lucian Freud, Tate Publishing, Londra, 2002

Francis Bacon: [https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_\(ressam\)](https://tr.wikipedia.org/wiki/Francis_Bacon_(ressam))

Sürrealizm:

<https://tr.wikipedia.org/wiki/Ger%C3%A7ek%C3%BCst%C3%BCc%C3%BC1%C3%BCk>

Lucian Freud: <http://dergipark.gov.tr/download/article-file/29027> ahmet albayrak, SEVILLE, FREUD, BACON VE TUYMANS'IN PALETİNDEKİ ÇİLELİ BEDEN TEORİSİ, /Ahmet Albayrak, Sanat Dergisi-20 / Sayfa 5

Lucian Freud: <http://www.hurriyet.com.tr/portrenin-acimasiz-mucidi-18380212>

Lucian Freud: <http://www.radikal.com.tr/kultur/karsimda-olmayan-bir-seyi-cizemem-1057313/>

Natüralist: <http://aves.akdeniz.edu.tr/YayinGoster.aspx?ID=2039&NO=42>

GÖNÜLAL , Yrd.Doç.DrÖzand , "Naturalist Tavır - Kavramsal Tavır"

Realism and Freud:

<http://forward.com/schmooze/140311/how-lucian-freud-found-his-faith-in-realism/>

Lucian Freud Portraits: freud_handlist 2 adobe reader

Görsel Linkleri

görsel kaynak Kay. <http://www.abcgallery.com/I/ingres/ingres16.html>

https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Erasmus_of_Rotterdam

<https://www.wga.hu/>

<http://chronicle707.com/post/59666860408/hans-holbein-portraits-of-erasmus-lavaterin>

<tr.wikipedia.org/wiki/>

<https://theartstack.com/artist/lucian-freud/benefits-supervisor-sleeping>

www.wikiart.org

http://www.leninimports.com/m.lucian_freud_paintings_book_10a.html

Buck, Stephanie. Hans Holbein. Cologne: Könemann, 1999, p. 50, görsel ;

<http://www.alamy.com/stock-photo-model-sue-tilley-poses-in-front-of-a-painting-depicting-her-benefits-56068575.html>

<http://www.the-athenaeum.org/art/list.php?m=a&s=tu&aid=1606>

14.ÖZGEÇMİŞ

1988, Sivas'ta doğdu.

Eğitim Aldığı Kurumlar:

2003-2007 İstanbul Avni Akyol Anadolu Güzel Sanatlar Lisesi, Resim Bölümü, İkincilikle mezun oldu.

2007, Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi, Resim Bölümünü birincilikle kazandı.

2007-2013 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Resim bölümü, Üniversite tarafından Yüksek Onur derecesi verildi ve ikincilikle mezun oldu.

2012, Erasmus Programı, Almanya- Münih'te Akademie der Bildenden Künste'de 6 ay eğitim gördü.

2013-2018 Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Resim Ana Sanat Dalı, Yüksek Lisans

2013-2015 yılları arasında ressam Kasım KOÇAK atölyesinde çalışmalarına devam etti.

2015 yılından beri kendi atölyesinde çalışmalarını sürdürmektedir.

Aldığı Ödüller:

2013, Sakıp Sabancı Başarı Ödülü

Katıldığı Sergiler:

2012 , Almanya-Münih, Yılsonu Sergisi, Akademie der Bildenden Künste

2011, İstanbul, İzmir, Ankara, 'Küçük Şeyler' Sergisi

2011, Romanya, 'Cumhuriyet'in 88. yılında Çağdaş Türk Sanatçılarının Çağdaş Yorumları' Sergisi

2011, Romanya, Per-Art Uluslararası Resim sergisi

2011, İstanbul, Grafik Baskı Sergisi, Fulya Kongre ve Sergi Salonu 2010,

İstanbul, İpek-Ahmet Merey Resim/Heykel Yarışması Sergisi

2010, İstanbul, 'Liselim' Karma Sergisi, MSGSÜ Tophane-i Amire KSM, 2009 - İstanbul, 2009,

İstanbul, TÜYAP Sanat Fuarı ,MSGSÜ Resim Bölümü Standı

2009, İstanbul, İpek-Ahmet Merey Resim/Heykel Yarışması Sergisi