

**RESİM SANATINDA
PORTRÉ**

Orhan Erkal

Yüksek Lisans Tezi

Resim Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2013

RESİM SANATINDA PORTRE

Orhan Erkal

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Resim Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Temmuz 2013

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ
RESİM SANATINDA PORTRÉ
ORHAN ERKAL

Yüksek Lisans Tezi Resim Ana Sanat Dalı
Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Temmuz 2013

Danışman: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Portre; Avrupa'da ve Dünya'da sanatçıların insan yüzlerini bir yüzey üzerine kaydetme dürtüsünden yola çıkmış, sanat tarihi boyunca da tüm resim sanatı akımlarının içerisinde üretilmiş yapıtları kapsamaktadır. Bu çalışma iki bölümden oluşmaktadır.

İlk bölümde portre kavramı tanımlanmış ayrıca Doğu sanatı ve Batı sanatı çerçevesinde portrenin ana hatları incelenmiştir. Ayrıca portre resminin içerik olarak çözümlenmesine de yer verilerek portrenin tanımlanması bitirilmiştir.

İkinci bölümde, resimde portrenin sanat tarihi dahilinde gösterdiği gelişme incelenmiştir. Bu gelişim süreci antik dünya ile başlatılmıştır. Bu tez, portre tarihini genel olarak Avrupa portre resmi üzerinden değerlendirmektedir. Ayrıca ikinci bölümde Avrupa'daki sanat anlayışı dışında minyatür ve uzakdoğu resminde portre de araştırılmış böylelikle farklı kültürlerin portreye yaklaşımları irdelenmiştir.

Bu tezde portre resminin geçirdiği teknik ve formel değişiklikler sanatçılar üzerinden açıklanmaya çalışılmıştır. Üsluplar ve dönemler bağlamında sanatçıların eserleri örnek alınarak incelenmiş ve bu incelemenin üzerinden portrenin tarihçesi çıkarılmaya çalışılmıştır.

Son olarak ikinci bölümde Cumhuriyet öncesi ve sonrası olmak üzere iki başlık altında Türk resim sanatında portre resmine yer verilmiştir. 2. Meşrutiyetten itibaren Türk resim sanatında batılı anlamda portrenin izleği araştırılmış ve dünya sanatı ile ilişkilendirilerek çalışma tamamlanmıştır.

ABSTRACT

PORTRAITMAKING IN PAINTING

ORHAN ERKAL

Department of Painting

Anadolu University Institute of Fine Arts,

Advisor: Prof. Leyla Varlık Şentürk

Portrait emerges both in the World and Europe from the impulse of recording human faces on a surface and includes all artworks that point out to the image of a face from different artistic movements. This research consists of two sections.

In the first section the concept of portrait has been explained. The subject been researched by the outlining of European and Asian portrait and their similarities and differences has been pointed out. Also the definition of portrait in painting has been concluded by resolving all of its contents that define the portrait.

On the second section, the development of portrait painting has been inspected throughout Art history. The basis of development has been declared as antiquity. The main course of this thesis is based on European portrait art. Also on the second section the portrait concept in miniature painting and in the far east is researched for strengthening the subject. By doing so the approach of different cultures on the same subject has been examined.

On this thesis, the formal and technical advancements on portrait painting has been exemplified and told on different artists and their artworks. The artworks and artists has been grouped by their era and genre and then explained. By doing so the history of the portrait painting tried to be revealed.

Lastly, in the second part of the thesis, Turkish portrait painting is also given place under the title of pre and post Republic era. The development of portrait painting in the manner of European style has been researched from second constitutionalism to our day and has been associated with the artistic acceptance of the world. With the data gained the research has been concluded.



JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Orhan ERKAL'ın "**Resim Sanatında Portre**" başlıklı tezi **02 Temmuz 2013** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü Eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Resim** Anasanat Dalı **Yüksek Lisans** tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. Leyla VARLIK ŞENTÜRK

Üye : Prof. Hayri ESMER

Üye : Doç. Rıdvan COŞKUN

Prof. Sıdıka Sibel SEVİM
Anadolu Üniversitesi
Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü



ÖNSÖZ

"Resim Sanatında Portre" isimli tez çalışmasını hazırlarken bana her konuda yardımcı olan ve bana bu konudaki görüşlerini aktaran tez danışmanım Prof. Leyla Varlık Şentürk'e ayrıca bu süreç boyunca benim yanımda olan aileme ve manevi desteklerinden ötürü değerli arkadaşlarıma teşekkürü borç bilirim.

Ayrıca bitirdiğim bu çalışmayı beni birçok konuda eğiten rahmetli dedelerim, Necmettin Arıman ve Orhan Erkal'ın anılarına armağan etmek isterim.

Orhan Erkal

İÇİNDEKİLER

	Sayfa
ÖZET.....	ii
ABSTRACT.....	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
ÖZGEÇMİŞ.....	vi
GÖRSELLER LİSTESİ.....	xi
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

YANSIMA VE TANIMLAMA ARACI OLARAK PORTRE

1. PORTRENİN TANIMI VE KÖKENİ.....	3
1.1.Batı Sanatında Portre Konusu.....	3
1.2.Doğu Sanatında Portre Konusu.....	6
2. PORTRE RESMİNİN İÇERİK OLARAK ÇÖZÜMLENMESİ.....	8

İKİNCİ BÖLÜM

PORTRENİN DÜNYA SANATINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

1. TARİHSEL SÜREÇTE PORTRE.....	20
1.1.Antik Dünyada Portrenin İşlevi	20
1.1.1. Mezopotamya Sanatı.....	21



1.1.2. Mısır Sanatı.....	22
1.1.3. Grek Sanatı.....	23
1.1.4. Roma Sanatı	26
1.2. Ortaçağ Avrupasında Portrenin Sembolik içeriği.....	32
1.3. Osmanlı Devleti minyatürlerinde Portre.....	38
1.4. Uzakdoğu Resminde Tasvir Olarak Portre.....	44
1.4.1. Hint Resmi.....	44
1.4.2. Çin Resmi.....	46
1.4.3. Japon Resmi.....	49
1.5. Avrupa’da Rönesansla Birlikte Portrenin Değişimi ve Dönüşümü	51
1.5.1. 15. ve 16. Yüzyıllarda Portrede Biçimsel Devrim.....	52
1.5.2. 17. Yüzyılda Portrede Psikolojik Anlatım.....	81
1.5.3. 18. Yüzyılda Portrede Güzellik Kaygısı ve İdealizm.....	97
1.6. Avrupa’da Aydınlanma Çağı ve Sonrasında Portrede Duygu Aktarımı ve Gerçeklik.....	111
1.6.1. Portrede Duygusal Anlatım	112
1.6.2. Gerçeklik Algısı ve Portre.....	122
1.6.3. Hayatın İçinden Portreler.....	133
1.7. 20. Yüzyıl İzmlerinde Portrenin Serüveni.....	145
2. TÜRK RESİM SANATINDA PORTR	189
2.1. Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Resim Sanatında Portre	189
2.2. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrasında Türk Resim Sanatında Portre.....	197

SONUÇ.....210

KAYNAKÇA.....212

GÖRSELLER LİSTESİ

- Resim 1:** Anonim, "Qin Shi Huangdi Qin Hanedanının İlk İmparatoru" M.Ö. 2.yüzyıl Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya
<http://www.chinapage.com/emperor/qinshihuang/qinshihuang01s.jpg>
15.08.2012.....6
- Resim 2:** Judith Leyster, "Otoportre", 74.6 x64.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1630
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/b/b9/Self-portrait_by_Judith_Leyster.jpg
15.08.2012.....6
- Resim 3:** İmparator Shih Huang Ti'nin mezarındaki imparatorluk muhafızları, Seramik , M.Ö. 221-206
http://www.vikingrivercruises.com.au/Images/Xian-hero-686x262_tcm48-8515.gif
15.08.2012.....7
- Resim 4 :** Rembrandt, "Otoportre", tuval üzeri yağlıboya, 1661, Kenwood Evi, Londra, İngiltere
<http://www.ibiblio.org/wm/paint/auth/rembrandt/self/rembrandt.1661.jpg>
19.06.2012.....9
- Resim 5:** Leonardo Da Vinci, " Erminli Bayan", 54 x 39 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1483-1490 Wavel Kalesi, Krakov, Polonya
[http://www.eurocles.com/peinture/oeuvres//vinci/vinci%20-%20Portrait%20of%20Cecilia%20Gallerani%20\(Lady%20with%20an%20Ermine\).%201483-1490.%20Oil%20on%20wood.%2054.8%20x%2040.3%20cm.%20Czartoryski%20Museum,%200Krakow,%20Poland.jpg](http://www.eurocles.com/peinture/oeuvres//vinci/vinci%20-%20Portrait%20of%20Cecilia%20Gallerani%20(Lady%20with%20an%20Ermine).%201483-1490.%20Oil%20on%20wood.%2054.8%20x%2040.3%20cm.%20Czartoryski%20Museum,%200Krakow,%20Poland.jpg)
14.06.2012.....10
- Resim 6:** Sandro Botticelli, "Genç bir bayanın portresi", 47,5 x 35 cm Ahşap üzeri Yağlıboya, 1480
<http://www.abm-enterprises.net/botticelli-young-woman.jpg>
19.06.2012.....11
- Resim 7:** Anonim, "Fransız Kralı Jean Le Bon", Ahşap üzeri Yağlıboya, 59.8 x 44.6 cm Ahşap üzeri Yağlıboya, 1349/1364, Louvre Müzesi Paris, Fransa
http://www.shafe.co.uk/crystal/images/lshafe/King_Jean_le_Bon_of_France_c1349-64.jpg
19.06.2012.....12
- Resim 8:** Piero Della Francesca, "Federigo Monefeltro ve eşi Battista Sforza", 1465-1466 ahşap üzeri tempera
<http://www.lib-art.com/imgpainting/2/1/15112-portraits-of-federico-da-montefeltr-piero-della-francesca.jpg>
19.06.2012.....13
- Resim 9:** Jan Gossaert, "Bir Tüccarın Portresi", 63.6 x 47.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1530
http://farm4.static.flickr.com/3248/3157306495_3ed428c49d.jpg
19.06.2012.....14
- Resim 10:** Rembrandt, "Titus Okurken", 64 x 70.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1656 Kunsthistorisches Müzesi, Almanya
<http://www.fineartchina.com/upload1/fileadmin/images/new10/REMBRANDT%20Harmenszoon%20van%20Rijn-499736.jpg>
19.06.2012.....15
- Resim 11:** Frans Hals, "Isaac Massa'nın portresi", 21.3 x 19.7 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1635, San Diego Sanat Müzesi A.B.D.



<http://www.codart.nl/images/Events/HalsFransPortraitOfIsaacMassaSanDiegoMuseumOfArt.jpg>
19.06.2012.....16

Resim 12: Vincent Van Gogh, "Otoportre", 40 x 31 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1889, Özel Koleksiyon
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Self-Portrait_\(1889\)_by_Vincent_van_Gogh.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/39/Self-Portrait_(1889)_by_Vincent_van_Gogh.jpg)
19.06.2012.....18

Resim 13: Bir Bob Marley Poster
<http://im.glogster.com/media/3/8/84/41/8844125.jpg>
05.08.2012.....19

Resim 14: Andy Warhol, "Marilyn", 91 x 91 cm , Serigraf Baskı, 1967, Özel Koleksiyon
http://amica.davidrumsey.com/luna/servlet/detail/AMICO~1~1~103927~104846:Marilyn-Monroe?sort=INITIALSORT_CRN%2COCS%2CAMICOID&qvq=q:AMICOID%3DMIA_P.90.28.8%2B;sort:INITIALSORT_CRN%2COCS%2CAMICOID;lc:AMICO~1~1&mi=0&trs=1
05.08.2012.....19

Resim 15: Sümer heykeli, Taş, M.Ö. 2500-3000
<http://www.artfromancientlands.com/images/StoneSumerianPriestAM0096.jpg>
19.06.2012.....22

Resim 16: Rahip başı, taş, M.Ö. 380-342
<http://www.britannica.com/media/full/141337>
20.06.2012.....23

Resim 17: Grek Vazo Resmi, M.Ö. 460-450
http://media.kunst-fuer-alle.de/img/41/m/41_00188555.jpg
20.06.2012.....24

Resim 18: Büyük İskender, Mermer, M.Ö. 2. Yüzyıl
<http://www.flickr.com/photos/carolemage/5694414948/>
20.06.2012.....25

Resim 19: Divan üzerinde iki karı kocayı gösteren Lahit kapağı , Etrüsk heykeli, M.Ö. 520-510
http://25.media.tumblr.com/tumblr_liv6u7vIOV1qdfa5lo1_500.jpg
20.06.2012.....27

Resim 20: Bir Rahibin Büstü, Mermer, 2. Yüzyıl
<http://www.thecityreview.com/s07cantf.jpg>
05.08.2012.....29

Resim 21: İmparator Augustus, Mermer, 1. Yüzyıl
<http://www.romanobritain.org/Photos/Augustus.jpg>
20.06.2012.....29

Resim 22: Anonim(Apelles'e ithaf edilir) , "Büyük İskender", Mozaik, M.Ö. 1. Yüzyıl
<http://03varvara.files.wordpress.com/2010/07/unknown-artist-alexander-mosaic-greco-roman-pompeii-italy-circa-100-bc-copy-of-either-apelles-of-kos-or-philoxenos-of-eretria-both-4th-century-bc-e1278355887384.jpg>
05.08.2012.....31

Resim 23: bir adamın Fayyum portresi, , Ahşap üzeri tempera, M.S. 160-170
http://www.laits.utexas.edu/moore/sites/laits.utexas.edu.moore/files/images/9903030001_1024.preview.jpg
20.06.2012.....31

- Resim 24:** Anonim, "Aziz matta ilk İncil'i yazarken, 1. yüzyıl
<http://www.nndb.com/people/374/000096086/st-matthew-1-sized.jpg>
 20.06.2012.....34
- Resim 25:** Çıkış Mozaïği, "Jüstinyen ve Meryem Ana ve büyük Konstantin", 10. Yüzyıl sonu, Ayasofya
<http://travellingcam.files.wordpress.com/2006/09/mosaic-at-the-hagia-sophia.jpg>
 20.06.2012.....35
- Resim 26:** Simone Martini, "Laura", Kağıt üzeri Renkli Desen
<http://img181.imageshack.us/img181/9348/lauraminiatura2oy6.jpg>
 20.06.2012.....37
- Resim 27:** Uygur duvar resmi, Fresk, 7. yüzyıl
http://www.osaka-u.ac.jp/migr/img/eng/research/annualreport/vol2/graphics/image/02_ph21.jpg
 05.08.2012.....39
- Resim 28:** Nakkaş Sinan Bey "Fatih Sultan Mehmet'in Minyatür Portresi", 15. Yüzyıl
<http://img535.imageshack.us/img535/9516/fatihisultanmehmet.jpg>
 20.06.2012.....40
- Resim 29:** Fatih Sultan Mehmed, Baş Çizimleri, Kağıt üzeri mürekkep, 15. Yüzyıl Topkapı Sarayı Müzesi
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5c/Mehmed_Fatih_scrapbook.jpg
 05.08.2012.....41
- Resim 30:** Nigari, "Barbaros Hayrettin Paşa'nın Minyatür Portresi", 16. yüzyıl
<http://www.denizhaber.com.tr/images/news/40172.jpg>
 20.06.2012.....42
- Resim 31:** Levni, "3. Ahmet", Minyatür, 18. Yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi
<http://i54.tinypic.com/fmjc05.jpg>
 05.08.2012.....44
- Resim 32:** Anonim, "Güzel Bodhisattva Padmapani", Fresk, M.S. 600-650
http://1.bp.blogspot.com/_n_EQh7s_bg0/S1A8SBF-KFI/AAAAAAAAAv4/fCesdxUIPqI/s400/Padmapani.jpg
 20.06.2012.....45
- Resim 33:** Yen Li Pen, "İmparator Wu", kağıt üzeri mürekkep ve suluboya, 7. Yüzyıl Boston Güzel Sanatlar müzesi A.B.D
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ed/Yen_Li-pen_001.jpg
 05.08.2012.....47
- Resim 34:** Han Kan, "Gece Parlayan Beyaz", ipek üzeri mürekkep ve boya, 7. Yüzyıl, ulusal saray müzesi Tayvan
<http://www.ibiblio.org/chineseart/contents/arti/img/c01s04i08.jpg>
 05.08.2012.....47
- Resim 35:** Li ssu Hsün, "Altın Peyzaj", 7. Yüzyıl
http://library.thinkquest.org/C005742/PaintHist_3content.htm
 05.08.2012.....48
- Resim 36:** Anonim, "Adalet Bakanı Olarak Konfüçyus", parşömen üzeri mürekkep, Ming hanedanlığı dönemi
<http://storage.canalblog.com/28/41/119589/47159996.jpg>
 20.06.2012.....49

- Resim 37:** Sharaku, "İki aktör", 1794.
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/4/48/SharakuTwoActors.jpg/250px-SharakuTwoActors.jpg>
 20.06.2012.....50
- Resim 38:**Sharaku, "Kabuki aktörü otani onji uşak rolünde", 1794.
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Toshusai_Sharaku-_Otani_Oniji,_1794.jpg
 20.06.2012.....51
- Resim 39:** Massaccio, "The Tribute Money(detay)", Fresk, 1425, Brancacca şapeli, İtalya
http://4.bp.blogspot.com/_CijcaA9yq58/SaA6dT0k1SI/AAAAAAAAABsA/pJ_rOI0-RkQ/s400/Masaccio%3B+Apostle+head+tribute+money.jpg
 05.08.2012.....53
- Resim 40:** Pisanello, "Asil Kız", 43 x30 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1436-38, Louvre Müzesi Paris, Fransa
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Pisanello_princess.jpg
 05.08.2012.....53
- Resim 41:** Sandro Botticelli, "Genç bir adamın portresi", 37.5 x 28.2 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1483
<http://prints.encore-editions.com/0/500/sando-botticelli-european-master-painter-portrait-of-a-young-man--2.jpg>
 26.06.2012.....54
- Resim 42:** Sandro Botticelli, "Kırmızı şapkalı genç adam", 51 x 36 cm, Ahşap Üzeri Tempera,1477
http://www.repfineart.com/content/styles/gallery_large/public/paintings/Sandro-Botticelli-Portrait-of-a-young-man-with-red-hat.jpg
 06.08.2012.....55
- Resim 43:** Luca Signorelli, "Avukat", 50 x 32 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1492, Berlin, Almanya
<http://uploads3.wikipaintings.org/images/luca-signorelli/portrait-of-an-elderly-man.jpg>
 06.08.2012.....57
- Resim 44:**Domenico Ghirlandio,"Yaşlı adam ve Torunu", Ahşap üzeri Tempera, 1490
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/53/Domenico_ghirlandaio%2C_ritratto_di_nonno_con_nipote.jpg
 26.06.2012.....58
- Resim 45:** Leonardo Da Vinci, "Ginevra de Benci", 31.8 x 37 cm 1474-1478, Ahşap üzeri yağlıboya, National Gallery Of Art Washington, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6f/Leonardo_da_Vinci%2C_Ginevra_de%27_Benci%2C_1474-78.png
 26.06.2012.....60
- Resim 46:** Domenico Ghirlandio, "Giovanna dei Tournabuoni ", 77 x 49 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1489
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/59/Ghirlandaio-Giovanna_Tornabuoni.jpg
 26.06.2012.....60
- Resim 47:** Jan Van Eyck, "Giovanni Arnolfini ve eşinin portresi", 82 x 60cm Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1434, National Gallery Londra, İngiltere
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Jan_van_Eyck_001.jpg
 26.06.2012..... 61
- Resim 48:** Albrecht Dürer, "Otoportre", desen, 1484
http://www.backtoclassics.com/images/pics/albrechtdurer/albrechtdurer_self_portrait_at_13.jpg
 26.06.2012..... 63
- Resim 49:** Albrecht Dürer, "Otoportre", 52 x41cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1498, Prado Müzesi Koleksiyonu

<http://uploads3.wikipaintings.org/images/albrecht-durer/self-portrait-1498.jpg>
26.06.2012.....64

Resim 50: Albrecht Dürer, "Otoportre", 66.3 x 49cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1500, Münich, Almanya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1d/Self-portrait_by_Albrecht_D%C3%BCrer.jpg
26.06.2012.....64

Resim 51: Leonardo Da Vinci, "Mona Lisa", 77 x 53 cm, 1503-1505, Keten Üzeri Yağlıboya, Louvre Müzesi, Paris Fransa
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/e/ec/Mona_Lisa%2C_by_Leonardo_da_Vinci%2C_from_C2RMF_retouched.jpg
26.06.2012.....65

Resim 52: Raffaello, "Papa X. Leo ve iki kardinal", , 154 x 119 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya 1518-1519, Uffizi Floransa, İtalya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0f/Raffael_040.jpg
26.06.2012.....67

Resim 53: Tiziano, "Flora", 79.7 x 63.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1516, Galleria Degli Uffizi Floransa, İtalya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d5/Tiziano_-_Flora_-_Google_Art_Project.jpg
15.08.2012.....69

Resim 54: Gentine Bellini, Fatih Sultan Mehmed, 69.9 x 51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1480, National Gallery Londra, İngiltere
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c6/Gentile_Bellini_003.jpg
26.06.2012.....70

Resim 55: Gentine Bellini, "Oturmuş Katip", Kağıt 18.2 x 14 cm, üzerine Guaş boya ve mürekkep, 1479, İsabella Steward Gardner Müzesi Boston, A.B.D.
<http://www.gardnermuseum.org/collection/browse?filter=artist:3157>
15.08.2012.....71

Resim 56: Tiziano, "Papa III. Paul ile Alessandro ve Ottovio Farnese", 210 x 174 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1546, Museo Nazionale di Capodimonte Napoli
<http://uploads6.wikipaintings.org/images/titian/portrait-of-pope-paul-iii-cardinal-alessandro-farnese-and-duke-ottavio-farnese-1546.jpg>
26.06.2012.....72

Resim 57: Hans Holbein, "Thomas More", 74.2 x 59 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1527 Frick Koleksiyonu New York, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/d/d2/Hans_Holbein%2C_the_Younger_-_Sir_Thomas_More_-_Google_Art_Project.jpg
15.08.2012.....73

Resim 58: Hans Holbein, "Cleve'li Anne", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1539, Louvre Müzesi Paris, Fransa
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/AnneCleves.jpg>
15.08.2012.....74

Resim 59: Holbein, "Elçiler", 207 x 209.5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya ve Tempera, 1533, National Gallery Londra, İngiltere
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/9d/Holbein-ambassadors.jpg>
26.06.2012.....76

- Resim 60:** Guiseppe Arcimboldo, "Kutsal Roma Germen İmparatoru II. Rudolph", 70.5 x 57.5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1590, Skokloster Kalesi, İsveç
http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/f/Y/gaml1007_12.jpg
 26.06.2012.....77
- Resim 61:** Guiseppe Arcimboldo, "Kütüphaneci", 97x 71 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1570, Skokloster Kalesi İsveç
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/76/Arcimboldo_Librarian_Stokholm.jpg
 15.08.2012.....78
- Resim 62:** Parmigianino, "Gian Galeazzo Sanvitale", 109 x 81 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1524, Museo Nazionale Napoli, İtalya
<http://www.wikipaintings.org/en/parmigianino/portrait-of-gian-galeazzo-sanvitale-1529#supersized-artistPaintings-207730>
 26.06.2012.....79
- Resim 63:** Angolo Bronzino, "Eleonora di Toledo", 115 x 96 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1546, Galleria Degli Uffizi Floransa, İtalya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/98/Angelo_Bronzino_038.jpg
 26.06.2012.....80
- Resim 64:** Michelangelo Merisi da Caravaggio, "Bir Fahişe", 66 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1597, 1945 yılında Berlinde yok edilmiştir.
http://allart.biz/up/photos/album/B-C/Caravaggio/michelangelo_caravaggio_66_portrait_of_a_courtesan.jpg
 15.08.2012.....82
- Resim 65:** Diego Velazquez, "Papa X İnnozenz", 114 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1650, Galleria Doria Pamphilij Roma, İtalya
<http://elusiv.com/arthistory/bacon/images/velazquez.innocent-x.jpg>
 26.06.2012.....83
- Resim 66:** Diego Velazquez, "Las Meninas", 318 x 276 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1656, Prado Müzesi Madrid, İspanya
<http://1.bp.blogspot.com/-iTvWahwleps/TbEjHHj-qeI/AAAAAAAAAKU/8byOFC1v210/s1600/velazquez-las-meninas.jpg>
 26.06.2012.....84
- Resim 67:** Peter Paul Rubens, "Clara Serena Rubens", , 33 x 26.3 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya 1615-1616
http://www.oceansbridge.com/paintings/german/Peter_Paul_Rubens_030_OBNP2009-Y08566.jpg
 26.06.2012.....86
- Resim 68:** Anthony Van Dyck, "İngiltere Kralı I. Charles", 266 x 207 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1635 Louvre Müzesi, Paris, Fransa
http://www.conservapedia.com/images/3/3a/Van_Dyck_Charles_I_King_of_England_at_the_Hunt.jpg
 26.06.2012.....87
- Resim 69:** Frans Hals, "Ishaak Abrahamsz Massa", 80 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1626, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada
http://www.ago.net/assets/images/556/6481_LR.jpg
 26.06.2012.....89
- Resim 70:** Frans Hals, "Aziz Giorgio birliğinin subayları ziyafette", 179 x 257.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1627 Hals Müzesi Haarlem, Hollanda
http://3.bp.blogspot.com/_qbRd_FGGHgs/TVL8e7MLz-I/AAAAAAAAAhM/mVrmzmQP0dA/s1600/Pic2.jpg



- 26.06.2012.....90
- Resim 71:** Frans Hals, "Pieter van Dern Broecke", 71.2 x 61 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1633, Londra, İngiltere
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/bf/Frans_Hals_-_Pieter_van_den_Broecke_-_WGA11121.jpg
 26.06.2012.....91
- Resim 72:** Frans Hals, "Isaac Massa ve Beatrix van Der Laen", , 140 x 166.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya 1622, Rijkmuseum Amsterdam,Hollanda
http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/v/W/dp_ngl_0707_03.jpg
 26.06.2012..... 92
- Resim 73:** Rembrandt van Rijn, "23 yaşında otoportre", 22.6 x 18.7 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1628, Rijkmuseum Amsterdam, Hollanda
<http://www.artofeurope.com/rembrandt/rem8.htm>
 26.06.2012..... 94
- Resim 74:** Rembrandt van Rijn,"Otoportre", 82.5 x 65 cm, Tuval Üzeri yağlıboya, 1668, Wallraf müzesi Köln, Almanya
http://www.wallraf.museum/fileadmin/user_upload/das_museum/Illustrationen/Highlights/Werke/highlights_werke_rembrandt.jpg
 26.06.2012..... 95
- Resim 75:** Rembrandt van Rijn, "Gece Bekçileri", 363 x 437 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1642, Rijkmuseum Amsterdam, Hollanda
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/28/The_Nightwatch_by_Rembrandt.jpg
 26.06.2012.....96
- Resim 76:** Hycinthe Rigaud, "XIV. Louis", 277 x 194 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1701, Louvre Müzesi Paris, Fransa
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/92/Hyacinthe_Rigaud_-_Portrait_of_Louis_XIV_-_WGA19486.jpg
 26.06.2012.....,98
- Resim 77:** Antoine Watteau, "Kayıtsız", 25.4 x 17.7 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1716 Louvre Müzesi Paris, Fransa
<http://www.web-books.com/Classics/Books/B1/B1547/MAIN/images/plate34.jpg>
 26.06.2012.....99
- Resim 78:** Rosalba Carriera, "Cardinal De Polignac", Kağıt Üzeri Pastel, 1732, Venedik, İtalya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/f9/Rosalba_Carriera_-_Cardinal_Melchior_de_Polignac_-_WGA4488.jpg/375px-Rosalba_Carriera_-_Cardinal_Melchior_de_Polignac_-_WGA4488.jpg
 26.06.2012.....100
- Resim 79:** Quentin De La Tour, "Otoportre", 63.5 x58.4 cm, Kağıt Üzeri Pastel, 1751, Musee de Picardie Amiens, Fransa
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/18/Delaturquentin.jpg>
 26.06.2012.....101
- Resim 80 :** Joshua Reynolds,"Giuseppe Baretto", 62 x 74cm, Tuval Üzeri yağlıboya, 1773, Özel Koleksiyon
<http://artlover.me/en/art/sir-joshua-reynolds/giuseppe-baretti>
 15.08.2012.....102
- Resim 81:**Joshua Reynolds,"Bayan Bowles ve Köpeği", 91x 70.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1775, Wallace Koleksiyonu Londra, İngiltere

<http://deitchman.com/mcneillslides/images/missbowlesandherdog.jpg>
26.06.2012..... 103

Resim 82: Thomas Gainsborough, "Saygıdeğer Bayan Graham", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1777 National Gallery, Edinburgh
<http://www.intermezzo-arts.co.uk/blog/wp-content/uploads/2010/09/Honourable-Mrs-Graham.jpg>
26.06.2012..... 104

Resim 83: Thomas Gainsborough, "Bayan Richard Brinsley Sheridan", 219 x 153.7 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1786 Andrew W. Mellon Koleksiyonu, A.B.D.
<http://englishare.net/Brit%20Lit%20I/sheridan-mrs-gainsborough.jpg>
26.06.2012..... 105

Resim 84: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, "Otoportre", Tuval üzeri yağlıboya, 1790
http://1.bp.blogspot.com/_E_o_0Bdm4GA/SkhEi0f3tEI/AAAAAAAAAVO8/1XfUJ_PZCFk/s400/Elisabeth+Vigee-Lebrun+Self-portrait1.jpg
26.06.2012..... 106

Resim 85: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, "Kızıyla Otoportre", 130 x 94 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1789, Louvre Müzesi Paris, Fransa
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/1e/Lebr03.jpg>
15.08.2012.....107

Resim 86: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, "Marie Antoinette", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1783, Versay Sarayı, Fransa
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4f/Vig%C3%A9-Lebrun_Marie_Antoinette_1783.jpg
15.08.2012.....107

Resim 87: Jacques Louis David, "Napoleon Bonaparte at sırtında", 261 x 221 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1801, Malmaison Şatosu, Fransa
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/0e/Napoleon4.jpg>
26.06.2012..... 109

Resim 88 Paul Delaroche, "Napoleon Alpleri geçerken", 279.4 x 214.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1850 Walker Sanat Galerisi Koleksiyonu Londra, İngiltere
http://www.artrenewal.org/artwork/049/49/395/napoleon_crossing_the_alps-large.jpg
26.06.2012..... 110

Resim 89: Jacques Louis David, "Marat'ın Ölümü", 165 x 128 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1793 Musée Royaux des Beaux Arts Brüksel
http://www.wga.hu/art/d/david_j/3/301david.jpg
26.06.2012..... 111

Resim 90: Francisco Goya, "VII. Ferdinand", 207 x 140 cm, Tuval üzeri Yağlıboya, 1815, Prado Müzesi, İspanya
http://www.backtoclassics.com/images/pics/franciscogoya/franciscogoya_portrait_of_ferdinand_vii.jpg
26.06.2012..... 114

Resim 91: Francisco Goya, "IV. Charles ve Ailesi", 280 x 336 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1801, Prado Müzesi
<http://echomon.co.uk/wp-content/uploads/2012/01/family-portrait-painting4.jpg>
26.06.2012..... 115

Resim 92: Theodore Gericault, "Atlı İmparatorluk muhafızı", 349 x 266 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1812, Louvre Müzesi Paris



<http://www.tarihnotlari.com/wp-content/uploads/2012/02/Th%C3%A9odore-G%C3%A9ricault.-An-Officer-of-the-Chasseurs-Commanding-a-Charge-776x1024.jpg>
26.06.2012..... 116

Resim 93: Theodore Gericault, "Deli Kadın", 52 x 72 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1822, Lyon Güzel Sanatlar müzesi
http://25.media.tumblr.com/tumblr_lxi8ml3IRV1qghk7bo1_1280.jpg
26.06.2012.....117

Resim 94: Eugene Delacroix, "Mezarlıktaki Yetim Kız66 x 54 cm, ", Tuval üzeri yağlıboya, 1824 Louvre Müzesi Paris, Fransa
<http://firstsentenceproject.files.wordpress.com/2010/02/delacroix-orphan-girl-in-cemetery-18245.jpg>
26.06.2012.....118

Resim 95: Eugene Delacroix, "Niccolio Paganini", 43 x 28 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1832
<http://www.artelista.com/ypimages/Huge/03/MWM02457.jpg>
26.06.2012.....119

Resim 96: Jean Auguste Dominique Ingres, "Niccolio Paganini", Desen, 1819
<http://roberttracyphdart261.files.wordpress.com/2010/03/ingres-paganini1.jpg>
26.06.2012.....120

Resim 97: Jean Auguste Dominique Ingres, "Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn", 121 x 90.8, Tuval üzeri yağlıboya, 1853, Robert Lehman Koleksiyonu
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/0/06/Ingres_Princess_Albert_de_Broglie.jpg
26.06.2012.....121

Resim 98: Gustave Courbet, "Umustuz Adam", 45 x 55 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1844, Özel Koleksiyon
http://0.tqn.com/d/arthistory/1/0/H/d/mma_gc_01.jpg
27.06.2012.....123

Resim 99: Wilhelm Leibl, "Kilisede Üç Kadın", Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1878-1882, Kunsthalle Hamburg, Almanya
http://www.kingsacademy.com/mhodes/11_Western-Art/22_Later-19th-Century-Realism/Leibl_1878_Three-Women-in-Church_KMP-323.jpg
17.08.2012.....124

Resim 100: Ilya Repin, "Mussorsgky", 69 x 57 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1881, Tretyakov Galerisi Moskova, Rusya
<http://01varvara.files.wordpress.com/2008/02/ilya-repin-portrait-of-the-composer-modest-mussorsgky-1881-e1268970642711.jpg>
17.08.2012.....125

Resim 101: Ilya Repin, "Sanatçının Kızı Nadia", 58.3 x 48.3 cm, Tuval üzeri yağlıboya, 1876
http://artinvestment.ru/content/download/articles/20090611_ilya_repin_nadya.jpg
27.06.2012.....126

Resim 102: John Singer Sargent, Velazquez'in Avusturyalı Bufoon Don Juan'ından Etüd, 52.1 x 41.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1879, Özel Koleksiyon
<http://www.the-athenaeum.org/art/full.php?ID=53168#>
17.08.2012.....127

Resim 103: John Singer Sargent, "Edward Darley Boit'ın kızları", 222.5 x 222.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/1/12/John_Singer_Sargent_001.jpg
27.06.2012.....128



- Resim 104:** John Singer Sargent, "Leydi Macbeth Olarak Ellen Terry", 221 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1889 Tate Galerisi Londra, İngiltere
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/5d/Ellen_Terry_as_Lady_Macbeth.jpg
 27.06.2012.....129
- Resim 105:** George Frederic Watts, "Seçim", 46.3 x 35.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1864, Ulusal Portre Galerisi Londra, İngiltere
[http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Dame_\(Alice\)_Ellen_Terry_\(\'Choosing\'\)_by_George_Frederic_Watts.jpg](http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Dame_(Alice)_Ellen_Terry_(\'Choosing\')_by_George_Frederic_Watts.jpg)
 27.06.2012.....130
- Resim 106:** George Frederic Watts, "Kardinal Menning", 90.2 x 69.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882, Ulusal Portre Galerisi Londra, İngiltere
<http://www.flickr.com/photos/freeparking/2119973391/sizes/o/in/photostream/>
 27.06.2012.....131
- Resim 107:** John William Waterhouse, "Lady Of Shalott", 142.2 x 86.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1894, Leeds Müzesi, İngiltere
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6b/The_Lady_of_Shallot_Looking_at_Lancelot.jpg
 27.06.2012.....133
- Resim 108:** Edgar Degas, "Henri Degas ve Yeğeni Lucie Degas", 99.8 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1875, Bay ve Bayan Lewis Koleksiyonu
http://www.artic.edu/aic/collections/citi/images/standard/WebLarge/WebImg_000080/1861_672037.jpg
 27.06.2012.....134
- Resim 109:** Edgar Degas, "Vikont Lepic ve kızları", 78.4 x 115 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1875, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya
[http://www.oceansbridge.com/paintings/museums/new-hermitage/Degas_Edgar-ZZZ-Place_de_la_Concorde_\(Viscount_Lepic_and_his_Daughters_Crossing_the_Place_de_la_Concorde\).jpg](http://www.oceansbridge.com/paintings/museums/new-hermitage/Degas_Edgar-ZZZ-Place_de_la_Concorde_(Viscount_Lepic_and_his_Daughters_Crossing_the_Place_de_la_Concorde).jpg)
 27.06.2012.....135
- Resim 110:** Eduard Manet, "Otoportre", 83 x 67 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1879, Steven A. Cohen koleksiyonu
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/31/Manet_Self-Portrait_with_Palette_v3.jpg
 27.06.2012.....137
- Resim 111:** Edgar Degas, "Mary Cassatt", 74 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1876-1878, New York, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a0/Edgar_Germain_Hilaire_Degas_051.jpg
 17.08.2012.....138
- Resim 112:** Mary Cassatt, "Bayan Marry Ellison", 85.7 x 65.2 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1880, Ulusal Sanat Galerisi Washington, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/2e/Miss_Mary_Ellison.JPG
 27.06.2012.....139
- Resim 113:** Mary Cassatt, "Sanatçının Annesi Le Figaro okurken", 104 x 83.7, ", Tuval üzeri yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon
http://americangirlsartclubinparis.files.wordpress.com/2012/05/cassatt-reading_le_figaro_1878.jpg?w=525&h=600
 27.06.2012.....140

- Resim 114:** James Abbott Mc Neil Whistler, "Siyah ve gri düzenleme no:01(sanatçının annesi)", 144.3 x 162.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1872 Orsay Müzesi Paris, Fransa
http://www.tocqueville.culture.fr/images/voyages/whistler_2.jpg
 27.06.2012.....141
- Resim 115:** Paul Gauguin, "Van Gogh Ayçiçeklerini Boyuyor", 73 x 91 cm, Tuval üzeri yağlıboya,1888, Van Gogh Müzesi Amsterdam, Hollanda
<http://www.abcgallery.com/G/gauguin/gauguin19.html>
 27.06.2012.....143
- Resim 116:** Paul Cezanne, "Bayan Cezanne", Tuval üzeri yağlıboya,1887
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/49/Paul_C%C3%A9zanne_132.jpg
 27.06.2012.....144
- Resim 117:** Paul Cezanne, "Otoportre", 64 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya,1875, Orsay Müzesi Paris, Fransa
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/83/Paul_C%C3%A9zanne_149.jpg
 27.06.2012.....145
- Resim 118:** Henri Matisse, "Bayan Matisse", 40 x 32 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/2/2d/Matisse_-_Green_Line.jpeg
 27.06.2012.....147
- Resim 119:** Georges Rouault, "Yaşlı Kral", 30 x 21 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya,1937, Carnegie Sanat Müzesi Pittsburg, A.B.D.
<http://onework.ru/wp-content/uploads/art/Rouault,%20Georges/Rouault%20The%20old%20king,%201937,%2077x54%20cm,%20Carnegie%20Institute%20Mus.jpg>
 27.06.2012.....148
- Resim 120:** Amadeo Modigliani, "Madam Hanka Zborowska", 37 x 25 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1917, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya
<http://img.posterlounge.de/images/wbig/amadeo-modigliani-portrait-of-madame-hanka-zborowska-116612.jpg>
 27.06.2012.....149
- Resim 121:** Andre Derain, "Şapkalı Otoportre", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905
http://instructional1.calstatela.edu/bevans/visual_resources/Fauvism_Nabis/Fauvism_Nabis_Webs/Derain_SelfPortHat-W.jpg
 27.06.2012.....150
- Resim 122:** Ernst Ludwig Kirschner, "Model İle kendi Portresi", 149.8 x99 cm Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910
http://www.artchive.com/artchive/k/kirchner/kirchner_self.jpg
 27.06.2012.....152
- Resim 123:** Alexsej Von Jawlensky,"Otoportre", Tuval 66.5 x 44.5 cm, Monte Edilmiş Mukavva Üzeri Yağlıboya, 1912, Avusturya Galerisi Belvedere, Avusturya
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/81/Alexej_von_Jawlensky_%28selfportrait%29.jpeg
 17.08.2012.....153
- Resim 124:** Oscar Kokoschka, "Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1937
<http://uploads0.wikipaintings.org/images/oskar-kokoschka/self-portrait-of-a-degenerate-artist-1937.jpg>
 17.08.2012.....154

- Resim 125:** Egon Schiele, "Ressam Anton Peschka", 110.2 x 100 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1904, Özel Koleksiyon
<http://uploads7.wikipaintings.org/images/egon-schiele/portrait-of-the-painter-anton-peschka-1909.jpg>
 27.06.2012.....156
- Resim 126:** Egon Schiele, "Yayıncı Eduard Kosmack", 100 x 100 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya,1910, Viyana Güzel Sanatlar Galerisi Belvedere, Avusturya
http://www.artchive.com/artchive/s/schiele/schiele_kosmack.jpg
 27.06.2012.....156
- Resim 127:** Pablo Picasso," Henry Kahnweiler", 114.5 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910 Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/6/68/Picasso_Portrait_of_Daniel-Henry_Kahnweiler_1910.jpg
 27.06.2012.....159
- Resim 128 :** Pablo Picasso, "Ambroise Vollard", 92 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910, Puşkin Müzesi Moskova, Rusya
http://www.math.dartmouth.edu/archive/c2w99/public_html/wklyimages/Ambroise.Vollard.Picasso.jpg
 27.06.2012.....160
- Resim 129:** Fernand Leger, "Kitap Ve Kadın", 116 x 81.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1923, Metropolitan Sanat Müzesi New York, A.B.D.
<http://www.sanjeev.net/modernart/woman-with-a-book-by-fernand-leger-0376-440.jpg>
 17.08.2012.....161
- Resim 130:** Man Ray, "Alfred Stieglitz", 26.5 x 21.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1913 Yale Üniversitesi Sanat galerisi, A.B.D.
<http://uploads2.wikipaintings.org/images/man-ray/portrait-of-alfred-stieglitz-1913.jpg>
 27.06.2012.....161
- Resim 131:** Raoul Hausmann, "Eleşirmen", Kolaj
<http://www.dadart.com/dada-media/Hausmann-Art-Critic-p.jpg>
 27.06.2012.....163
- Resim 132:** Raoul Hausmann, "Mekanik Kafa", Hazır Malzemeler ile Büst, 1919
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/4/49/MechanicalHead-Hausmann.jpg>
 27.06.2012.....164
- Resim 133:** George Grosz,"Walter Mehring'in portresi", 90 x 80 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1925 Koninklijk Museum voor Shone Kunsten, Belçika
<http://www.abcgallery.com/G/grosz/grosz24.html>
 27.06.2012.....165
- Resim 134:** Giorgio De Chirico, "Otoportre", 50 x 39.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1920, Modern Sanatlar Galerisi Münih, Almanya
<http://www.wikipaintings.org/en/giorgio-de-chirico/self-portrait-1920#supersized-artistPaintings-194546>
 17.08.2012.....166
- Resim 135:** Otto Dix, "Sylvia Von Harden", 120 x 88 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, Paris Modern Sanatlar Galerisi
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/5/59/Otto_Dix_Sy_von_Harden.jpg
 27.06.2012.....167
- Resim 136:** Max Beckmann, "Sihhiye Eri Olarak Otoportre", Tuval Üzerine Yağlıboya,1915

<http://www.humanitiesweb.org/gallery/385/2.jpg>
27.06.2012.....168

Resim 137: Max Beckmann, "Otoportre", 90 x 98 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1907, Kunsthalle Hamburg, Almanya
<http://uploads4.wikipaintings.org/images/max-beckmann/self-portrait-in-florence-1907.jpg>
17.08.2012.....169

Resim 138: Salvador Dali, "Dalivizyon Lincoln'de", Litograf, 1977
<http://framingpainting.com/UploadPic/Salvador%20Dali/big/Lincoln%20in%20Dali%20Vision.jpg>
27.06.2012.....170

Resim 139: Salvador Dali, "Mae West'in yüzü Sürrealist bir Apartman dairesine dönüştürülebilir", Karışık teknik, 1935
<http://images.kaneva.com/filestore5/3524744/4274261/SalvadorUDaliUUUMaeUWest.jpg>
27.06.2012.....171

Resim 140: Rene Magritte, "Tecavüz", 73.3 x54.6 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1934, Metropolitan Sanat Müzesi New York, A.B.D.
[http://uploads5.wikipaintings.org/images/rene-magritte/rape-1934\(1\).jpg](http://uploads5.wikipaintings.org/images/rene-magritte/rape-1934(1).jpg)
18.08.2012.....172

Resim 141: Andy Warhol, "Elvis 1&2", 208.2 x 208.2 cm boyutunda 2 panel, Serigrafi, 1963
http://4.bp.blogspot.com/_vT8tpedZd24/TQe7xVxSXvI/AAAAAAAAABe8/gqIwu3y46Xw/s1600/elvis%2526warhol.jpg
27.06.2012.....174

Resim 142: Andy Warhol, "Mona Lisa", 63.5 x 50.8 cm, Tuval Üzerine Monte Serigrafi,1979, Andy Warhol Müzesi Pittsburg, A.B.D.
<http://www.warhol.org/ArtCollections.aspx?id=1567>
18.08.2012.....174

Resim 143: Roy Lichtenstein, "Boğulan Kız 171.6 x 169.5 cm, ", Karışık Teknik, 1963, Modern Sanatlar Müzesi New York, A.B.D.
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/d/df/Roy_Lichtenstein_Drowning_Girl.jpg
18.08.2012.....175

Resim 144: Tom Wesselmann, "Büyük Amerikan Çıplağı no: 99", 152.5 x206 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1968 Sidney Janis Galerisi New York, A.B.D.
<http://uploads7.wikipaintings.org/images/tom-wesselmann/great-american-nude-no-99-1968-oil-on-canvas-1968.jpg>
27.06.2012.....176

Resim 145: David Hockney, "Bay ve Bayan Clark ve Percy", 304 x 213 cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1970 Tate Galerisi Londra, İngiltere
<http://upload.wikimedia.org/wikipedia/en/7/77/Hockney.clark-percy.jpg>
27.06.2012.....177

Resim 146: Ronald Brooks Kitaj, "Mary Ann", 77.5 x 56 cm, Pastel ve Füzen, 1980
<http://www.cab.u-szeged.hu/wm/paint/auth/kitaj/kitaj.mary-ann.jpg>
27.06.2012.....178

Resim 147: Francis Bacon, " Velazquez'in Papa İnnozenz X.'inin ardından çalışma", 153 x 118 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1953 Moine Sanat Merkezi
<http://artobserved.com/artimages/2008/08/innocent.jpg>
27.06.2012.....179



- Resim 148:** Lucian Freud, "Yansıma(Otoportre)", 56.2 x 51.2cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985, Özel Koleksiyon
http://www.wallpapers-free.co.uk/backgrounds/paintings/lucian_freud/reflection-self-portrait.jpg
 27.06.2012.....180
- Resim 149:** Chuck Close, "Keith", 275 x 213 cm, Tuval Üzerine Akrilik,1970
<http://4.bp.blogspot.com/-zx6b536WSmI/TnD9iaWb7tI/AAAAAAAAAKag/lg7okRGZI0Q/s1600/%2522Keith%2522byChuckClose.png>
 27.06.2012.....182
- Resim 150:** Gilbert & George, "Mutlu", 242.2 x 201.4 cm, Karışık Teknik, 1980, Tate Galerisi Londra, İngiltere
<http://www.tate.org.uk/art/artworks/gilbert--george-happy-t07156>
 18.08.2012.....183
- Resim 151:** Georg Baselitz, "Mavi Noktalı Otoportre", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1996
http://theredlist.fr/media/database/fine_arts/artistes-contemporains/germany/baselitz/06-baselitz-theredlist.png
 27.06.2012.....184
- Resim 152:** Gerard Richter, "Gilbert ve George'un portresi", 1975 Ulusal Galeri Avustralya
<http://nga.gov.au/international/catalogue/Images/LRG/102790.jpg>
 27.06.2012.....185
- Resim 153:** Gotfried Helnwein, "Sadece Rock'n Roll II", 210 cm x 310 cm, Karışık Teknik (Tuval Üzeri Akrilik ve Yağlıboya), 1993
http://www.helnwein.com/werke/leinwand/bild_1789.html
 18.08.2012.....186
- Resim 154:** Orlan'ın Carnal Art Adını Verdiği Performanslarından Bir Kare
<http://knatixova.files.wordpress.com/2010/07/orlan4.jpg>
 18.08.2012.....187
- Resim 155:** Marc Quinn, "Kendi", Dondurulmuş İnsan Kanı ile büst, 1991
http://static.theurbn.com/wp-content/uploads/2012/02/MarcQuinn_self1991.jpg
 27.06.2012.....188
- Resim 156:** Halil Paşa, "Madam x (Detay)", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888
http://www.hurriyetdailynews.com/images/news/201112/n_10064_4.jpg
 27.06.2012.....190
- Resim 157:** Şeker Ahmet Paşa, "Otoportre", Tuval Üzeri Yağlıboya
<http://www.hafif.org/imagj/mucizemsin/otoportre.jpg>
 27.06.2012.....191
- Resim 158:** Osman Hamdi Bey, "Kuran Okuyan adam", Tuval Üzeri yağlıboya
http://reha.us/wp-content/uploads/osman_hamdi_bey_kuran_okuyan_adam_tablosu.jpg
 27.06.2012.....192
- Resim 159:** İbrahim Çallı, "Hasene Cimcoz", Tuval Üzeri Yağlıboya
<http://3.bp.blogspot.com/-txqOk-Xszwc/ThmYV65IDrI/AAAAAAAAAH8/Deb8sSXe5u0/s1600/cimcoz.bmp>
 27.06.2012.....194
- Resim 160:** Avni Lifij, "Son Otoportre", 26.7 x 18.8cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, Özel Koleksiyon
<http://www.avnilifij.com/paintings/paint-165.JPG>

27.06.2012.....	195
Resim 161: Avni Lifij, "Pipolu ve Kadehli Otoportre", 64 x 46 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1908 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/54/Avni_Lifiji-Otoportre.jpg 27.06.2012.....	196
Resim 162: Feyhaman Duran, "Güzin Duran Portresi", Tuval Üzerine Yağlıboya http://farm7.static.flickr.com/6099/6230547568_19e558c480.jpg 27.06.2012.....	197
Resim 163: Hale Asaf, "Otoportre", Tuval üzeri yağlıboya http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/4/4b/Hale_Asaf_Otoportre.JPG 27.06.2012.....	198
Resim 164: Bedri Rahmi Eyüboğlu, "Otoportre", Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1957 http://www.cevadmemduhatar.com/cesitli-gorsel-malzemeler.html 27.06.2012.....	199
Resim 165: Sabri Berkel, "Otoportre", 53.5 x 39 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1931, Sabancı Müzesi İstanbul http://4.bp.blogspot.com/-RPfJDHMx5HY/TVh2SVjbbiI/AAAAAAAAANs/NCR77aVKKqw/s1600/work_2641.jpg 27.06.2012.....	200
Resim 166: Nuri İyem, "Portre", 70 x 90 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1984 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/0/0b/Nuri_%C4%B0yem_Portre.jpg 18.08.2012.....	201
Resim 167: Neşet Günal, "Çocuklar", Tuval Üzeri Karışık Teknik, 1963 http://upload.wikimedia.org/wikipedia/tr/7/72/Cocuklar.JPG 27.06.2012.....	202
Resim 168: Neş'e Erdok, "Abi Gaste?", Tuval Üzeri Yağlıboya, 1986 http://3.bp.blogspot.com/-tuIgFaYbpuU/TnHvZyuMeLI/AAAAAAAABbw/-DOmyGWzZBQ/s1600/Erdok%2BN-Abi%2BGaste%2B%2528Large%2529.jpg 27.06.2012.....	203
Resim 169: Nur Koçak, "Pınar ve ben", Desen, 1979 http://www.minesanat.com/CAGDAS13/images/13nkocaka.jpg 27.06.2012.....	204
Resim 170: Aleattin Aksoy, "Pilotaj Hatası", 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1991, TCMB Koleksiyonu http://www.turkishpaintings.com/content/mod_images/painters/works/large/z_slide0060_image071.jpg 16.09.2012.....	205
Resim 171: Utku Varlık, "Üvertür II", 72 x 51 cm, Kağıt Üzeri Karışık Teknik. 1978 İnal G, (1995) <i>Utku Varlık</i> Bilim Sanat Galerisi İstanbul.....	206
Resim 172: Aydın Ayan, "Yeşil Bantlı Antik Baş", 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 2006, A. Ayan Koleksiyonu http://www.aydinayan.com/v3_plt/platin.aspx?platinID=457&section=3&subSection=cat&subSectionID=346&lang=TR 16.09.2012.....	207

Resim 173: Yalçın Karayağız, "Je Suis Devant Moi, Nous Sommes Devant Lui!", 145 x 125 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1999
http://forum.mevsimsiz.net/uploaded/monthly_10_2008/post-5482-1223663388.jpg
16.09.2012.....208

Resim 174: Temur Köran, "Seyir", 110 x 90 cm ,Tuval Üzeri Yağlıboya, 2012
<http://www.evin-art.com/pPages/pGallery.aspx?pgID=7&lang=TR§ion=2&exhID=3327>
16.09.2012.....209

GİRİŞ

Portre resminin tarihsel gelişiminin incelendiği bu araştırmada, portre resminin tanımının yanı sıra portre resminin içerik olarak çözümlenmesine de yer verilmiştir. Ayrıca resim sanatı tarihi boyunca portre resminin ana izleği araştırılmış, sanatçıların portre yaratım süreçlerinde etkilendikleri sebepler araştırılmış ve farklı üslupları ve sanatçıların eserleri üzerinden çözümlenmeler yapılmıştır. Bu üslup farklılıkları yüzyıllara ve o yüzyıllara hakim olan sanat anlayışlarına göre ayrılarak incelenmiştir.

Bu araştırmanın temel problemi, insan yüzünün sanatçılar tarafından iki boyutlu bir yüzey üzerinde temsil edilirken yüzyıllar içerisinde geçirdiği değişimin ne olduğudur. Bu tez çerçevesinde portre resminin sanat tarihi boyunca geçirdiği izleği incelenecektir. Bu çalışmanın amacı Avrupa sanatı dahilinde portre resmine dair toplu bir kaynak oluşturulmaya çalışmaktır. Bu araştırmayı Uzakdoğu ile Doğu sanatının genel özellikleriyle birlikte sunarak, diğer kültürlerdeki portre resmine dair ipuçları vermek bu araştırmanın edindiği problemler arasındadır.

Bu amaç dahilinde aşağıdaki sorulara cevap aranmıştır;

- 1- Portre nedir ve kökeni nereye dayanmaktadır ?
- 2- Portre resmi kültürlere göre nasıl değişiklikler göstermektedir ?
- 3- Portre resmi tarih içerisinde nasıl bir değişim izlemiştir ?
- 4- Portre insanlık tarihinde ne tür görevler üstlenmiştir ?
- 5- Sanatçı bağlamında Portre resmi ne tür farklılıklar göstermektedir ?

Bu çalışmada aşağıdaki varsayımlardan hareket edilmiştir ;

- 1- Çalışmada işaret edilen sanat eseri örnekleri ve eserlerin bilgileri asıllarını yansıtmaktadır.
- 2- Yazı ve görseller aracılığı ile iletilen eserler konuların açıklanabilmesi için yeterli sayı ve çeşitliliğe sahiptir.

Çalışmanın yöntemi; Kaynak tarama modeliyle elde edilen bilgiler, konuya açıklık getirecek eserlerin seçimi ve yorumlanmasıyla oluşturulmuştur.

Araştırmada kullanılan verileri; Tarih, Sanat Tarihi, Felsefe, Fizyoloji gibi alanlarda yazılmış makaleler, yayımlanmamış yüksek lisans tezleri, yayımlanmamış doktora tezleri ve kitaplar oluşturmaktadır. Bu veriler Anadolu Üniversitesi Kütüphanesi, şahsi kütüphanem ve bahsedilen konuya ilişkin kişi ve kurumlara dair internet sitelerinden elde edilmiştir.

Çalışmanın sınırlılıklarını; literatüre geçmiş ve/veya ikinci şahısların kullanımına olanak verilmiş ve araştırma esnasında ulaşılabilen, araştırma konusu ile ilgili olduğu düşünülen bilgi ve görseller oluşturmaktadır.

Bu çalışmadan elde edilecek sonuçlardan, daha sonra yapılacak olan araştırmalara ışık tutması ve kaynak oluşturması beklenmektedir. Ayrıca bu çalışma, resimde portreye dair genel bir kaynak olma amacı ile yapılmıştır. Araştırmanın içerisindeki bölüm başlıklarının ve içeriklerinin tez yazım aşamasındaki araştırmacılara fikir vereceği düşünülmektedir. Yararlanılmış kaynaklar da benzer konuları araştırarak olan araştırmacılar için yardımcı olacak niteliktedir.

BİRİNCİ BÖLÜM

YANSIMA VE TANIMLAMA ARACI OLARAK PORTRÉ

1. PORTRENİN TANIMI VE KÖKENİ

İnsanoğlunun sosyolojik gelişimi izlendiğinde ilk avcı ve toplayıcı topluluklardan köylere, köylerden, kent devletlerine, kent devletlerinden krallıklara, krallıklardan imparatorluklara ve demokratik devlet sistemlerine geçildiği görülür. Bu toplumsal gelişim ile birlikte paralel olarak plastik sanatların da geliştiği ve değiştiği açıktır. Resim sanatı doğuşundan itibaren insan ile ilgili olmuş, tasvir yolu ile çoğunlukla tarih öncesi avcı topluluklarda büyü ve iletişim amacı güdülmüş ve uygulanmıştır. Portre resmi de resim sanatının içerisinde gelişim sürdürürken, ayrıca oluşan toplumların içerisinde sınıfların gelişmesi ve bu sınıfların güçlerini dikta ettirmek ve kendilerini tanıtarak mutlak yönetim güçlerini ellerinde tutmak istemeleri sonucunda ayrı bir konuma sahip olmuştur. Portre resmi bireycilik özelliği taşıdığından, kişiye özgün özelliklerin yansıtıldığı ya da aktarıldığı bir konu türüdür. Metin Sözen ve Uğur Tanyeli portre kavramını şöyle tanımlamıştır; "Portre: İnsan yüzünü gerçekçi anlayışla betimleyen resim ya da heykel yapıtı" (Sözen & Tanyeli, 2011: 249). Ayrıca bu konu John Evans (1797'den aktaran Leppert, 2009: 210). tarafından da şöyle özetlemiştir. "Geçiciyi temellendirmek- anlık varoluşu daimileştirmek- yolunda sanat dehasının tasarladığı en iyi araç portredir"

Portrenin kökeni incelenmek istendiğinde, günümüzün sanat anlayışını ve tarihsel süreç içerisinde oluşan belli başlı kültürler göz önüne alınarak, Batı sanatında portre ve Doğu sanatında portre konuları olarak iki başlık altında toplamak uygundur.

1.1. Batı sanatında portre konusu

Sanat tarihi uzmanlarınca, Dünya sanatının kaynağı olarak Fransa Lascaux'daki Mağara resimleri gösterilmiştir. Batı sanatının kaynağı ise, Antik Grek ve Roma uygarlıkları olarak gösterilmiştir. İdealist yapısından ötürü Grek sanatını portreyi ön plana çıkartan bir sanat olarak tanımlamak mümkün olmamıştır. İdeale ve mükemmeliyete adanan Grek sanatı, daha çok bireyleri değil toplum tarafından



belirlenmiş değerleri ve güçleri temsile yönelmiştir. Bu nedenle Tanrıları ve toplum içerisinde güç sahibi olan kimseleri ideal bir ikon haline getirmek söz konusu olmuştur. Fakat Grek sanatında ideal çehre ile birlikte insanın tüm uzuvlarının ideal ölçülerde betimlendiği insan heykelleri göze çarpar. Grekler’de kişi portreciliğinin gelişmemiş olma sebebini Adnan Turani şöyle açıklıyor.

Grek açısından psikolojik iç niyetleri heykel için değer taşıyor. Bu yüzden ki, Grek heykellerinde en ufak bir yüz ifadesi görmüyoruz. Hatta maddenin anlatımı yani, bir madde natüralizması da Grek heykellerinde yoktur. Çünkü Grek sanatçısına göre madde natüralizması, heykelin form uyumuna zarar vermektedir" (Turani, 2011 : 31).

Heykel sanatına baktığımızda kişiye ait özelliklerin temsil edildiği büstlere Helenistik döneme dek rastlamak mümkün değildir. Buna rağmen Grek sanatının olgun döneminde karakter betimlenmesi değil, düşüncüyü ifade edebilme arayışları ön plana çıkmaya başlamıştır. Ayrıca antik Grek mitolojisinde hem resmin hem de portrenin icadı diye nitelendirilebilecek bir mit ile de karşılaşırız. Savaşa giden sevgilisini bir daha göremeyeceği korkusuna kapılan bir genç kıza ait bu mitte, insan ilk defa resme girmiştir şeklinde ifade bulur. Bu mite göre son gecelerinde sevgilisinin yüz hatlarının gölge olarak duvarın üzerine düşmesi sonucunda genç kız sevgilisinin silüetinden portresini çizmiştir (Stoichita, Çeviri, 2006: 27).

Yüksek klasik dönem Grek heykelinin ifadeciliğinin açtığı yolda Helenistik sanat anlayışı gelişmiştir. Helenistik dönem heykellerinde, Tanrıların insanlaştırması ve insanların konu olarak ele alınması, mistik özellikler taşıyan idealleştirmenin terk edilmesine sebep olmuştur.

Roma imparatorluğu döneminde ise portre ifade ve temsil amacı ile kullanılmaya başlanmıştır. Yöneticilerin, mal sahiplerinin ve toplumun önde gelen kişilerinin dışında özel hayatını yaşayan vatandaşların da büstleri, karakteristiklerine sadık kalınarak natüralist bir gerçekçilik anlayışı içerisinde yapılmıştır. Ayrıca kişilerin toplum içerisindeki statülerini simgeleyen bu gerçekçi büstlerin dışında, portrenin resim sanatına girişinin somut örneği olarak, Fayyum portreleri gösterebiliriz. Roma imparatorluğu yönetimi altındaki Mısır’da ortaya çıkan ve antik Mısır Kültürü ile Mısırlılar için yeni olan Roma imparatorluğunun kültürünün birleştirilerek bir çeşit melez sanat anlayışı ortaya çıkması sonucu yeni bir resim yöntemi doğmuştur. Bu yöntemin en bilinen örnekleri Mısır’ın Fayyum bölgesinde yapılan kazılar sonucunda



bulunan Helenistik mumya portreleridir. Bu portreler kişinin ölümünden sonra dahi yaşama yansıyan karakteridir. Fayyum portreler bu yönüyle de Batı sanatının portre kavramının en temel özelliğini karşılamaktadırlar.

Batılı portre sanatı, gösterilen bireyin portresinin izleyicide gerçeklik algısı yaratmasıyla sonuçlanır. Portreler, görülme ve tanınma amacı güdüldüğü için izlenmeye hazır olarak tasarlanmışlardır. Belli başlı batılı portre örnekleri izlendiğinde bu portrelerin, kişileri belli bir sunum şekli ile izleyene gösterdiğini görürüz. Bu portrelerin doğasında gücün ve mevkinin simgesi olarak kullanılmalarından dolayı tasarım söz konusudur. Böylelikle portreyi sipariş eden kişi onu izleyenlere istediği biçimle görünür. Portrenin tarihsel gelişimi içinde başka bir rolü daha olmuştur. Bu rol de kişiyi tanımlamanın yanı sıra kişiliğini, psikolojisini ve karakterini tanımlaması durumudur. Karakterin değişken ve soyut bir kavram olması ise portre ressamının sorumluluklarını arttırmaktadır. Portreyi yapan sanatçının karakterin varlığını fiziksel tasvir üzerinde seyirciye sezdirmesi gerekir ve bunu yaparken kullanması gereken araç kişinin suretidir. Bu durumu Leppert Şöyle açıklıyor;

...kimlik çok soyut, hatta yarı ruhsal bir şeydir. Tam anlamıyla fiziksel bedene ait değildir. Dolayısıyla, kimliği görünür kılma- aslında nesnel olarak somutlaştırma- göreviyle karşı karşıya kalan portrelerin, fiziksel bedeni ruhun kanıtlanma zemini olarak "istihdam" etmeleri gerekir;çünkü beden, fiziksel olmayanın yansıtılabileceği tek yüzeydir" (Leppert, Çeviri, 2009:211).

Avrupa resminde portrenin kişiyi işaret etme görevinin dışında başka bir özelliği daha bulunmaktadır ki bu da, gösterilen kişinin bugünkü anlamıyla bir nevi reklamı olmasıdır. Reklam (afişe olma) durumu daha çok fotoğraf makinesinin icadından sonra görülmektedir. Medya-sanat etkileşimi sonucunda ortaya çıkan bu durum ile portre tekrar bir idealleştirme aracı olarak kullanılmaya başlanmıştır. 20. Yüzyılda seri üretim kültürü, küreselleşen dünyada portreyi kişilerin özgünlüklerinden arındırmaktadır. Bir nevi ikonlaştırma ile portre üzerinden idealin promosyonu yapılmaktadır.

Batı sanatının bizlere sunduğu portre kavramı günümüzde çoğunlukla bilinen ve kabul gören portre kavramıdır. Konu, Doğu'nun mistik ve simgeci yaklaşımından farklıdır (Resim 1). Batı sanatının portresi Doğu'nun aksine birey üzerinden insanı kavrama olanağı tanır (Resim 2). Bu yönüyle de tarihsel gelişiminin çoğunda portre özgünlük ile ilgili olmuştur.



Resim 1: Anonim Qin Shi Huangdi Qin Hanedanının İlk İmparatoru. Kağıt üzeri mürekkep ve suluboya M.Ö. 2.yüzyıl



Resim 2: Judith Leyster, **Otoportre**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 74.6 x 64.3 cm. , 1630

1.2. Doğu Sanatında Portre Konusu

Doğu sanatının kaynaklarını göstermemiz gerektiğinde Asya'da oluşan uygarlıkları incelememiz gerekmektedir. Hint, Çin ve Japon uygarlığında sanatsal bir üslup bütünlüğünden söz edilebilse bile orta Asya step sanatı farklı özellikler göstermektedir. Orta Asya step sanatı imgeler üzerinden toplumunun portresini ortaya koyar iken; Hint, Çin ve Japon sanatı portre ve yüz kavramlarını bize formüle edilmiş bir görünüm olarak sunarlar (Resim 3). Hint sanatında insan figürü tanrıların forma dönüşmüş hali olarak vücut bulur. Buda ve Budizm inanç sistemine dahil tanrıların heykelleri doğu kültürlerinde sıkı normlara bağlanmıştır. Öyle ki heykeli yapılacak olan tanrı için bulunan formun olgunluğa ulaşması sonunda o form durmadan tekrarlanmıştır. Bu tekrar etme eylemi bulunan formda mükemmelliğin yakalanmasını mümkün kılmıştır. Erken ve olgun dönem Hint sanatında yüzler kişisellikten yoksun olarak tasvir edilir. Yapılan yüzler belirli bir kişiye ait değildir. Yapılan büstlerde de oluşturulmuş ifadeler meditasyonun idealize edilmesine yardım eder. Dolayısı ile insanı ilginin merkezinden çıkarıp ibadeti merkeze koyar. Görünen sadece genel insan formudur ama kişisellik yoktur.



Resim 3: İmparator Shih Huang Ti'nin mezarındaki imparatorluk muhafızları, Seramik, M.Ö. 221-206

Çin ve Japon heykelinde de yüz tasvirleri belirli formlar ile sınırlanmıştır. Bunun sebebi bu uygarlıkları da etkisi altına alan Budizm inancının daha önce uygulanmış formüllerini getirmesidir. Bu uygarlıklar resim alanında farklılıklar gösterirler. İki uygarlık da arkaik resim olarak adlandırılmayacak örnekler vermişlerdir. 15. Yüzyıldan itibaren kişilerin karakteristik özelliklerinin yansıtıldığı portre özellikle Japon sanatında görünür. Japon resim sanatı karakter olarak gözlemci bir yapıya sahiptir. Yapılan konuya göre belirli tipleri formalize etmesinin dışında Japon sanatı, gerçekçi ve gözlemci bir yapıya sahiptir. Japon yazı karakterinden esinlenen sanatçılar fırçanın serbest hareketleri ile özgünlüğü yakalamışlardır. Bu resimlerde kişiliğin baskısı hissedilir. Japon resimlerindeki figürler incelendiğinde portreler sade bir biçimde çizilmişlerdir fakat kişilik özellikleri iyice belli edilmiştir. Portreler temsili değildir betimlemeye yöneliktir. Japon sanatında portrenin farklı olarak ele alındığı bir başka yer de 15. Yüzyıldan itibaren gelenekselleşen Japon Kabuki tiyatrosudur. Bu tiyatro türünde belirli tipleri oynayan aktörler, stilize edilmiş ve toplum içerisinde belirtmek istenen kişileri ima eden maskeler takarlar. Bu yolla formüleleştirilen ve tek bir ifadeyi gösteren maskelerden farklı duygular aktarılır. Böylelikle Japon Kabuki tiyatrosunda kişinin dış ve iç ifadesi irdelenir.

2.1. Portre Resminin İçerik Olarak Çözülmesi

Portre resminin sanat eseri niteliğine ulaşması için dönemine göre değişiklik gösteren plastik değerler göz önünde bulundurularak yapılması gerekmektedir. Resmin plastik değerleri olan biçim, renk, ışık gibi unsurların korum, ölçü, zıtlık, denge, birlik,

çokluk gibi ilkelerle bir araya gelme düzenini, oluşturulmuş kurgu ve kompozisyon belirlemektedir. Bu kavramların dönemlere ve sanatçılara göre değişiklik göstermesinden ötürü çok farklı üsluplarda sanat eseri üretilmiştir. Portre resminde ise bu plastik değerleri, kompozisyonun yanı sıra portresi yapılan kişinin pozu yani duruşu ve bakışları şekillendirmektedir. Tuval veya kağıt gibi 2 boyutlu yüzeyler üzerinde boşluğu şekillendirmede kompozisyonun önemine dair John Berger şöyle der;

“Karalama defterimdeki boş sayfaya baktığımda, fark ettiğim şey eninden çok boyu oldu. Alt ve üst kenarlar ktritik kenarlardı, çünkü adamın yerden nasıl yükseldiğini, ya da ters yönde düşünecek olursam, yere nasıl bağlandığını bunlar arasında yeniden kurmam gerekiyordu. Pozun enerjisi esas olarak dikeydi. Kolların tüm küçük yatay hareketleri, çevrilmiş boyun ağırlığını vermediği bacak, hepsi bu dikey güçle ilintiliydi; tıpkı bir ağacın yanlara uzayan ya da sarkan dallarının dikey gövdeyle ilintili olması gibi. İlk çizgilerimin bunu ifade etmesi gerekiyordu; onu bir kukla gibi ayakta tutmalı, ama kukladan farklı olarak, hareket kabiliyeti olduğunu, yer kıpırdayacak olsa dengesini yeniden kurabileceğini, yerçekiminin dikey gücüne karşı birkaç saniye için sıçrayabileceğini ima etmeliydim. Bu hareket kabiliyeti, gövdesini tekdüze ve sürekli değil de düzensiz ve geçici gerilimi, kağıdın yan kenarları ile, boynunun çukurundan ağırlığını taşıyan ayağının topuğuna uzanan çizginin iki yanındaki baryasyonlar ile ilişkili olarak ifade edilmeliydi. Diyor ve devam ediyor. Artık üzerine çizeceğim kağıdın beyaz yüzünü başka bir gözle görmeye başlamıştım. Düz boş bir sayfa olmaktan çıkmış, boş uzaya dönüşmüştü. Beyazlığı, içinde hareket edebileceğiniz ama ötesini göremeyeceğiniz sınırsız, saydam olmayan bir ışık olmuştu. (Berger, Çeviri,2011: 41)

Portre resmi tasarlanırken yüzey üzerinde figürün konumuna göre ve önem sırasına göre tüm elemanlar ve kompozisyon belirlenir. Bu noktada tuval yüzeyini Berger'in yukarıda açıkladığı şekilde birçok boyutu ile ele almak gerekmektedir. Ayrıca portre resminde önem taşıyan bir başka konu da portresi yapılan kişinin vereceği pozdur . Bu poz kişinin izleyici tarafından görülmesi istenen duruşuyla belirlenir. Kişinin duruşu, sanatçı tarafından izleyiciye verilmek istenen statüsünün ve/veya karakterinin göstergesidir, Ayrıca kişinin bakışları ve mimikleri hem karakteri hem de ruh halini yansıtacağından okumayı bunları göz önünde bulundurarak yapmak portre resminin çözümlenmesi için doğru bir yöntem olacaktır.

Önden bakış, Dörtte üç Yana dönük bakış, ve Profilden Bakış Portre resminde kullanılan yönleri tanımlamaktadır.

Önden bakış (frontal) kullanılarak betimlenen portre, hem izleyici hem portresi yapılan kişi açısından seyreden ve seyredilen bir durum oluşturur. Bu duruş izleyici ile resmi yapılmış kişi ile doğrudan bir iletişim kurulmasını sağlar. Bu duruşla birlikte, İzleyene doğrudan ve sorgulayıcı bakışlar izleyici üzerinde psikolojik hakimiyet kurabilir. Kişinin bu bakışları izleyeyicide adeta "önemli olan benim" algısı yaratır. Portrenin

izleyici ile doğrudan kurduğu göz teması portresi yapılan kişinin kendi gerçeklerini dile getirmektedir. Rembrandt'ın, Hals'ın, Rubens'in Dürer'in, Van Gogh'un ve Chuck Close'un otoportrelerinde bu durumu görmemiz mümkündür (Resim 4).



Resim 4 : Rembrandt, **Otoportre**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1661, Kenwood Evi, Londra

Dörtte üç yana dönük bakışta ise, genellikle önden bakıştaki gibi bir kesinlik ve şahıs otoritesi görülmez. Bu duruşla betimlenen portrede önden bakışlı portreye oranla yön durumundan dolayı daha hareketli bir görünüm oluşur. Ayrıca dörtte üç yana dönük duruşla betimlenen portrede izleyici üzerinde psikolojik bir baskı oluşmaz. Bu duruş portresi yapılan kişinin önden bakışlı portrelerdeki gibi, portresi yapılan kişinin ifadesini öne çıkarma anlamında, izleyecinin zihninde kendisini kabul ettirmeye çalıştığı bir durum oluşturmaz. Bu durum daha çok bir samimiyet göstergesi olduğu gibi daha samimi ve daha sıradan bir ifade vermektedir. Dörtte üç yana bakış yönüyle betimlenen portre izleyici üzerinde bir baskı yaratmadığından "ben" ifadesi vermediği gibi aksine "sen" konumuna geçer. Bu izlenim, kişinin seyirci tarafından izlenildiğinden

habersiz kendi dünyasında betimlenmesiyle desteklenir. Leonardo da Vinci'nin “Erminli Bayan” isimli portresi bu bakış konumu için ideal bir örnektir (Resim 5).



Resim 5: Leonardo Da Vinci, **Erminli Bayan**, 54 x 39 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1483-1490 Wawel Kalesi, Krakov

Profilden bakışta ise modelin izleyici ile olan bağı tamamen ortadan kalkmaktadır. Bu duruşta betimlenen kişi izleyiciden hem zaman hem de mekan olarak uzak olmakla birlikte aralarında herhangi bir iletişim de kurulmamaktadır. İzleyiciyi sorgulamayan, etki altına almaya çalışmayan, bulunduğu zaman ve mekandan ayrı olan bir portre resmi söz konusudur. İzleyici ile olan bu uzaklık, portreyi sadece bakılan bir resim konumunda tutar (Resim 6).

Duruş ve bakışların dışında sanatçı tarafından kişiye yüklenen anlam ya da verilmek istenen mesaj resmin unsurlarıyla ve/ve ya içerikle desteklenir.

Resim sanatı tarihine baktığımızda portre, üsluplar ya da dönemler ile eş zamanlı olarak değişim göstermiştir. Batılı anlamda bilinen ilk portre örneklerinden olan Fayyum portrelerinden itibaren, Batı dünyasında portrenin rolü sürekli olarak değişmiş bu rol değişimi ile birlikte portrelerin anlatımı ve izlenimi de değişiklik göstermiştir.



Resim 6: Sandro Botticelli, **Genç bir bayanın portresi**, 47,5 x 35 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1480

Fayyum portrelerinden sonra portre resmine birçok anlam yüklenmeye başlanmıştır. Roma heykelindeki büstlerde yapılan portreler toplumda nüfuz sahibi kişileri göstererek bir otorite sağlama görevi üstlenmişlerdir. Fransız Kralı Jean Le Bon'un profilden portresi ile birlikte Bizans ikona resminin algısı Hıristiyan resminden kopuşu göstermektedir (Resim 7). Geleneklere göre kişinin altın yıldız önünde gösterilmesi iktidar simgesini kuvvetlendirmiş ve Tanrı tarafından onaylandığını da simgelemiştir.

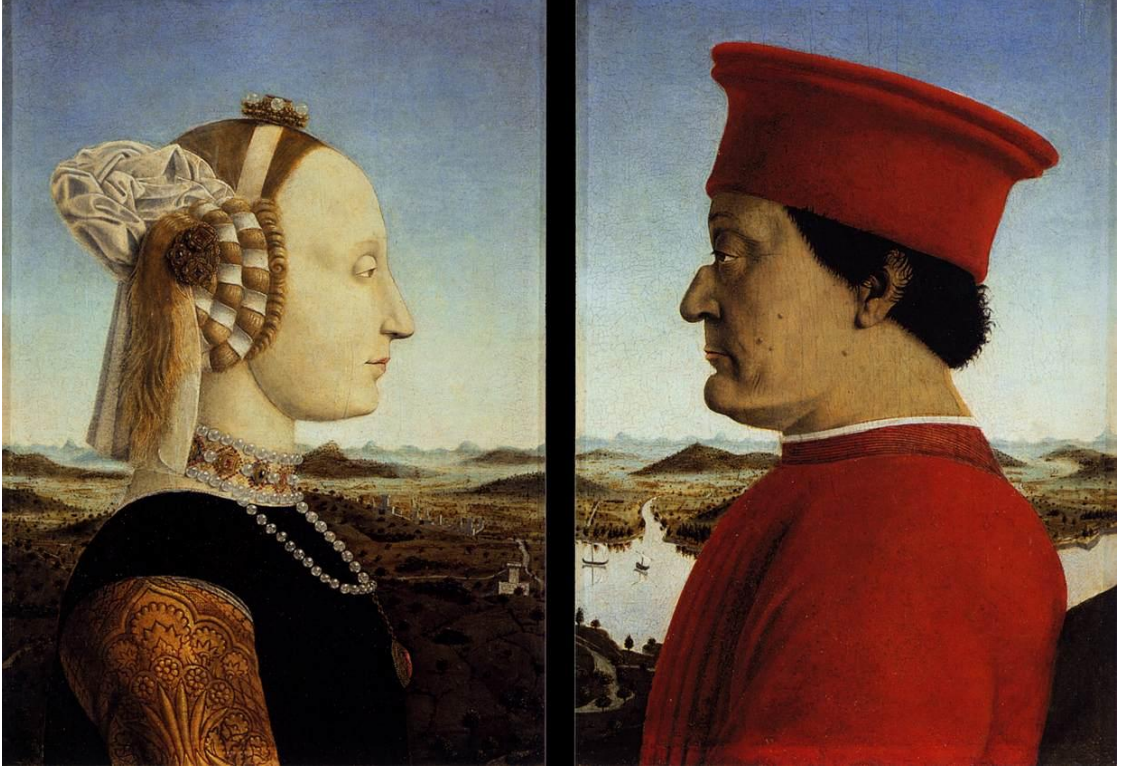
Rönesans'ın akılcılığı ve bilimle olan ilişkileri sonucu gerçekleşen keşifler, Tanrısal simgelerin resimden kalkmasıyla Portre resmini de etkilemiştir. Bir yandan Filippo Brunelleschi'nin perspektifi keşfi , öte yandan Kilise'nin egemen düşüncelerinin yerini hümanist düşüncenin alması, hem insan bedenini hem de içinde yer aldığı mekanların çözümlenmesini mümkün kılmıştır. Bu yeniliklerle dolu çağın Portre resmine getirisi de büyük olmuştur.



Resim 7: Anonim, Fransız Kralı Jean Le Bon, 59.8 x 44.6 cm, Ahşap Üzeri Tempera 1349/1364, Louvre Müzesi

Şahsi özelliklerin resimde yansıtılabilmesi ve optik bir biçimde nesnelerin düzgün yerleştirilebilmesi resme inandırıcılık kazandırarak "Tanrı"cı ve simgeci bir sanat anlayışının geride bırakılmasını sağlamıştır. Sanatçılar soyluların ve mevki sahibi kişilerin portrelerinde, dünyevi malvarlıkları ile konumlarını simgeleştirmişlerdir. "Pierro Della Francesca'nın Federigo Monefelfro ve eşi Battista Sforza"nın ikili

portresinin arkasında görünen arazi büyük bir olasılıkla çiftin sahip oldukları toprakların genişliği, mal varlıkları ve statülerini işaret etmektedir (Resim 8).



Resim 8: Piero Della Francesca, **Federigo Monfelfro ve eşi Battista Sforza**, 47 x 66 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1465-1466

Yüksek Rönesans ile birlikte Portre resminde dünyevi mal varlıklarının gösterimin yerini kişinin erdemlerinin gösterimi ön plana çıkmıştır (Resim 9).

Jan Gossaert'in "Bir tüccarın Portresi'nde , genç adamın kimliğini etrafındaki nesnelere bağlamak ve bu şekilde de adamın "görünüm"ünü açıklamak, temellendirmek ve nihayet onu kahramanlaştırmak için büyük çaba harcıyor. Görünüm, figürün bireyselliğini tanımlayan karakteristiklerin başında geliyor: fakat tabii görünüm de, tüccar ve bankerlerin temsilinde izlenen yerleşik teamüller uyarınca belirleniyor (Leppert, Çeviri, 2009:220).



Resim 9: Jan Gossaert, **Bir Tüccarın Portresi**, 63.6 x 47.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1530

Rönesans resminin yerini Barok resme bırakması ile birlikte portre resminde psikolojik anlatım belirgin olarak ön plana çıkmıştır. Portresi yapılan kişinin sadece suretinin temsilinin yeterli olmadığı, onu insan olarak yaşadıkları ve hissettikleri ile bir karakter geliştirdiği düşüncesi iç dünyasının resmedilmesini gerektirmiştir. Böylece portre resmi yeni bir anlam kazanmıştır. Örneğin bu dönemde Rembrandt Portrede ifadeyi kuvvetlendirmek için, tek yönlü ışık kaynağı kullanmıştır. Hatta çoğu zaman bu ışık idealize edilmiş ve kişinin içinden dışa yansıyan bir ışık olarak kullanılmıştır. Barok dönemde sözü edilen bu lokal ışık, mekanı, karanlıklar içinde sonsuz bir belirsizliğe sürükleyerek kişinin kendisinin zaman ve mekan gibi bağlayıcı unsurlardan ayrılarak algılanmasını sağlamıştır. Bu belirsizlik portrenin kendisi dışında kalan tüm detayların eridiği ve yok olduğu bir derinliktir. Bu noktada portre kendi başına konuşmaya başlar. İfadeli bakan gözler daha da ifadeli görünür. Konuya odaklanma

sayesinde bu ışık altındaki kimliklerin iç dünyalarına inilebilir. Rembrandt'ın oğlu Titus'u okurken resmettiği portrede bu iç dünya açıkça sezilebilir (Resim 10).



Resim 10: Rembrandt, **Titus Okurken**, 64 x 70,5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1656 Kunsthistorisches Müzesi, Almanya

İnsanların günlük yaşamından kesitlerin resimde yer alması ile birlikte sıradan insanların portreleri de konu olarak ele alınmıştır. Soylu ya da tanrısal olandan oldukça uzak sıradan ve ölümlü kişilerin portrelerinin yapılması, konunun derinlik kazanmasına etki etmiştir. Örneğin bu dönemde eserler üretmiş olan Frans Hals'ın portreleri insanın günlük ve anlık zevklerine, üzüntülerine kısacası yaşamın kendisine dairdir (Resim 11).



Resim 11: Frans Hals, **Isaac Massa'nın portresi**, 21.3 x 19.7 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1635, San Diego Sanat Müzesi, A.B.D.

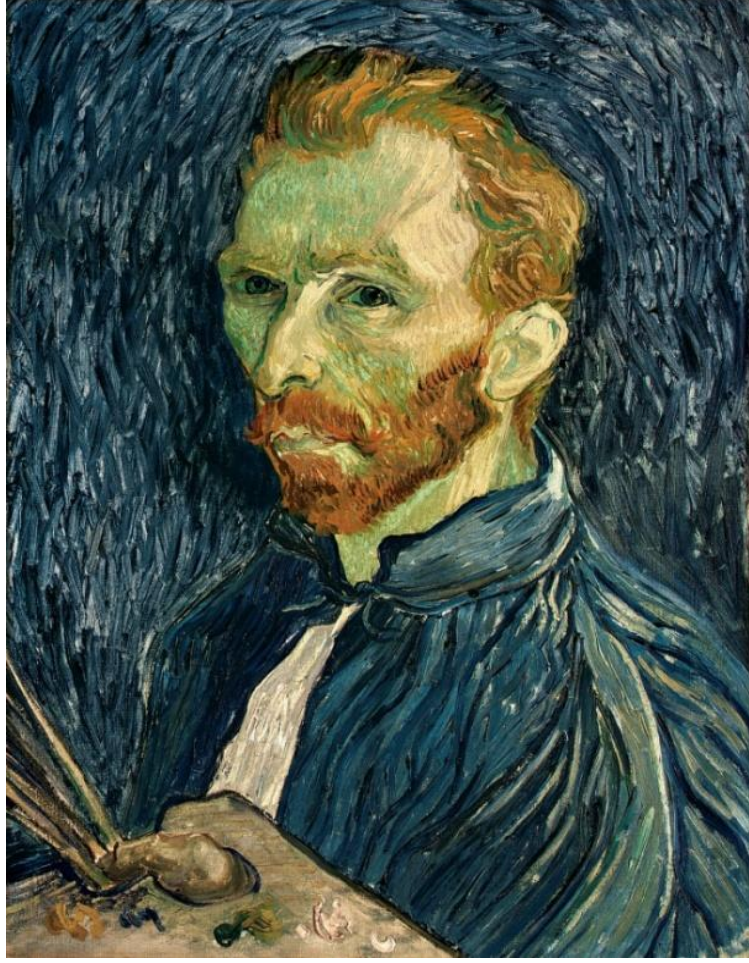
Manierist dönem ile başlayan kalın boya ve belirgin tuşe kullanımı, hem sanatçının kişisel tavrını ortaya koymasına hem de portresi yapılan kişinin daha ifadeci bir tavır takınmasına etki etmiştir. Sanatçının bireysel tavırlarını daha belirgin olarak sergilemeye başladığı Barok dönem ile devam etmiş, ardından Rokoko, Empresyonizm ve Ekspresyonizm gibi akımlar ile çeşitlenerek belirginlik kazanmıştır. Sanatçının yaratım sürecinde boyayı ve fırçayı serbestçe kullanması kişinin karakterini yansıtırken, özellikle ruh halini ön plana çıkartmakta etkili olmuştur.

Barok dönemin sonlarına doğru portre resminin yeni bir kullanım alanı daha ortaya çıkmıştır. Bu durum, büstleri yapılacak kişilerin önce portrelerinin yapılması durumudur. Bu portreler en az 3 yönden çizilmiş veya boyanmıştır. Böylelikle yapılan portre, heykeltraş için kişinin kendisi dışında bir referans ve bir çeşit taslak görevi üstlenmiştir.

Her dönem içerisinde estetik beğenilere göre şekillenen portre resmi, Rokoko döneminin sonuna doğru yeni malzemelerin kullanımıyla çeşitliliğini teknik anlamda genişletmiştir. Pastel boyanın keşfi ile birlikte yüzey üzerinde yeni malzemenin yarattığı farklı bir portre görünümü de oluşmuştur.

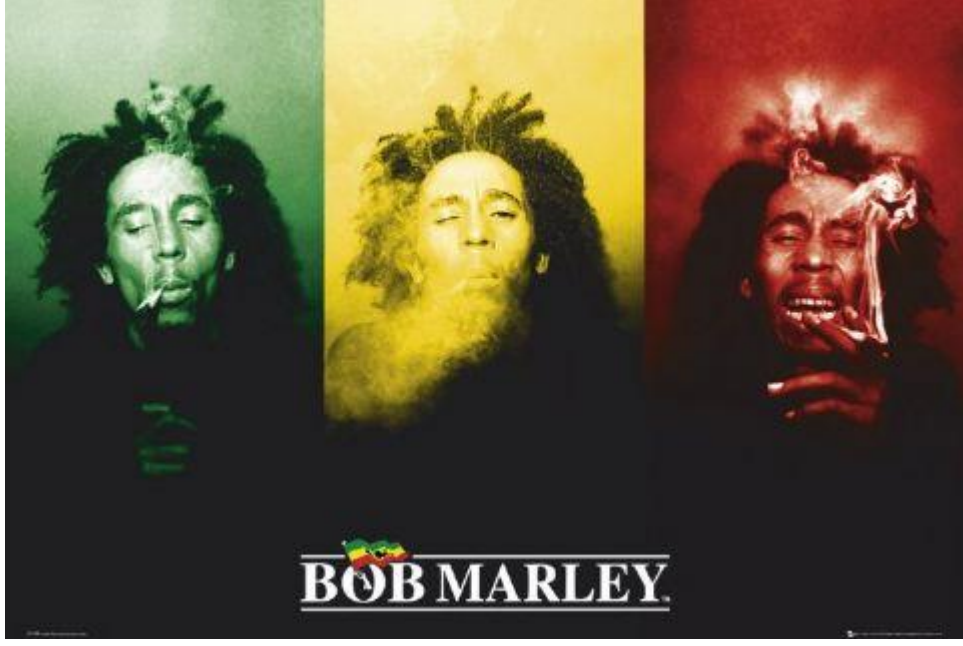
Fakat asıl devrim Empresyonizm ile birlikte resim sanatının ışık ve renk resmine yönelmesiyle olmuştur. Böylece sanatçıların doğayı algılama biçimleri de değişmiştir. Empresyonistler, doğanın kendisini değil doğadan edindikleri izlenimlerini tuvale aktarmışlardır. Bu biçimsel değişim portrenin de aynı paralelde gitmesini sağlamış, kişinin betimlenmesinde Doğalcı ya da Gerçekçi aktarım terk edilerek, duyuların aktarılmasıyla şekillenmiştir.

Post Empresyonistler arasında yer alan Van Gogh'un portreleri, sanatçının renkçi ve izlenimci yaklaşımı özgün karakteri ile bütünleşerek, portrede ifadeci tavır kullanan sanatçılar arasında ön plana çıkmasında etkili olmuştur (Resim 14). Van Gogh birbiri içinde erimemiş saf renkleri bir araya getirerek yüzeyi biçimlendirmiştir. Saf renklerin kullanımı portrede aynı zamanda biçim dışında renk ile psikolojik durumun verilmesini mümkün kılmıştır. Tuşelerin görünür olma hali ise, portrenin üretim sürecinin izlenebilmesine olanak sağlamaktadır. O döneme dek rastlanmayan bir biçimlendirme şekli sunan Van Gogh, çağdaş portre resmine büyük bir katkıda bulunmuştur.



Resim 12: Vincent Van Gogh, **Otoportre**, 40 x 31 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1889, Özel Koleksiyon

20. yüzyıla gelindiğinde değişen ve küçülen dünya ile birlikte portre resmi de yeni bir değişime uğramıştır. Toplumsal iletişim araçlarında sıkça rastlanan imajların konuları olan tanıtık yüzler ortaya çıkmıştır. Sıkça kullanılan ve bir tüketim nesnesi haline dönüşen bu tanıtık yüzler ikon olarak tanımlanmıştır. Bu tanıtık yüzlerin portre fotoğraflarına iletişim çağı ile birlikte dünyada hemen hemen herkes tarafından ulaşılmıştır. Özellikle 60 sonrası popüler kültürün ikonları haline gelen karakterler, Portre resim geleneğinin dışında olmasına rağmen işaret edilen şahsiyeti gösteren posterler ya da afişlerle kişilerin evlerine kadar girmiştir (Resim 13). Portre resmi de bu popüler kültürün araçlarını kullanarak her an ulaşılabilen bir platformda yer almıştır. Kültürel değerlere ulaşabilmedeki kolaylık sanatçıların da hızlı, kolay ve çabuk ulaşılabilir portreler üretmesine etki etmiştir (Resim 14).



Resim 13: Bir Bob Marley Posteri



Resim 14: Andy Warhol, **Marilyn**, 91 x 91 cm , Serigraf Baskı, 1967, Özel Koleksiyon

Portre resminin serüveni tarihsel süreç içerisinde hem biçimsel hem de içsel yönüyle değişikliğe uğramıştır. Portre, ister bir şahsın karakterinin temsili olarak yapılsın, ister kişilik özelliklerinin gösterimi olarak sunulsun öge her zaman insandır.

İKİNCİ BÖLÜM

PORTRENİN DÜNYA SANATINDA DEĞERLENDİRİLMESİ

1. TARİHSEL SÜREÇTE PORTR

1.1. Antik Dünyada Portrenin İşlevi

Antik çağ sanatı kendi içinde sürekli gelişmiştir. Antikite içinde sanat başlığını Mezopotamya, Mısır, Yunan ve geç Roma sanatı arasında sınırlandırmak doğru olacaktır. Primitif halkların yaşam ve inanç sistemleri Primitif sanatın doğmasına yardımcı olmuştur. Primitif insan mistik bir anlayış ile "inanç" olgusunu hissetmiştir. Bu tasavvur, ata ya da soy olgusuna dayanmıştır. Primitif insanın yaşam şekli sanat anlayışını da şekillendirmiştir. iletişim ve belgeleme amacı ile yapılan mağara resimlerinde insan olgusu işlenmiş fakat birey olgusuna değinilmemiştir. Bunun sebebi de bu kültürlerin topluma ve ataerkil kültüre bağlılıklarından ileri gelmektedir. Tekniğin gelişmemiş olması bu toplumlarda kapalı ve gelenekçi bir toplum yapısı oluşmasını sağlamıştır. Anlam verilemeyen doğa güçlerine ve atalara tapınma bu toplulukların sanat anlayışının temeli olmuştur. Arkaik formlu eserler üreten bu toplumların sanatsal ifade aracı daha çok heykel tekniği ile yapılmış objelerdir. Günümüzde halen bu teknik ile sanatlarını icra eden ve bu şekilde yaşayan kapalı toplumlar bulunmaktadır.

Primitif toplumların tapınma amacı ile ürettiği masklara baktığımızda; bu maskların ölüye yani ataya benzetilme kaygısı bulunmaktadır. Primitif toplumların sanatı kendi içinde farklılık gösterir. Eskitaş çağının insanların natüralizm anlayışı ile toprağa yerleşmiş toplumların natüralizm anlayışı arasında ciddi farklar bulunmaktadır ki bu toplumların dünya görüşlerini aktaran Fritz Graebner'e Turani kitabında şöyle yer vermiştir.

1- Primitiflerin büyüye dayanan dünya görüşleri

Bu görüşe inananlar Eski Avustralyalılar ve Buşmanlardır. Bunların tasvirlerinde doğacı desen ve boyama tekniği vardır. Konu olarak yalnız hayvan ve insan tasvirleri yapılıyor

2-Atalara tapma yani manist görüşler.

Bunlar toprağa yerleşmiş eski kavimlerdir. Pederşahi (ataerkil) aile bütünlüklerine bağlıdırlar. Melanezyalılar, Batı afrikalılar ve Kuzey Amerikalılarda ölülere tapma yüzünden yapılan heykelerde, doğaya benzeme önemli değildir. Bu kavimlerde daha sonraları maskeler de yapılıyor. Ölü ve ruhların tasviri de bu halklarda ilgi çeken konular oluyor.

3- Ataerkil aile kültürüne inanma.

Polonezyalılar ve Orta Asyalılar bu inanca bağlıdırlar. Bunların heykellerinde dikey bir uzuv sınıflandırması söz konusudur. Oysa primitif halkların diğer kültürlerinde yüzeysel bir anlatım vardır. Totem, tabu kavramında (yapılması haram olan şeyler anlayışında) heykelin ayakta duracak şekilde gösterilmesi ana özelliklerdendir (Turani, 2007:41).

İnsanoğlunun avcı ve toplayıcı toplum yapısından yerleşik toplum yapısına geçmesi ile birlikte daha büyük topluluklar kurulmuştur. Büyüyen toplulukların krallıkları kurması ile uygarlıklar oluşmuştur. Çeşitli uygarlıkların oluşması da farklı sanat anlayışlarının gelişmesine olanak vermiştir. Bu durumun sonucu olarak o dönem içerisinde, üretilen sanat eserlerinin hangi uygarlığa ait olduğu günümüzde saptanabilmektedir. Mezopotamya uygarlıkları, Grek uygarlığı, Mısır uygarlığı ve Roma uygarlığının sanatları incelendiğinde, bu uygarlıkların birbirinden farklı sanat görüşlerinin oluşturmuş olduğu görülmekle beraber bu uygarlıkların buldukları coğrafi konumların da birbirine yakın olmasından dolayı, birbirlerinden etkilenmiş olmaları mümkündür.

1.1.1. Mezopotamya Sanatı

Turani (2011:78), coğrafi konumları birbirine çok yakın olan Mısır ve Mezopotamya'nın yer yer sanat anlayışları birbirlerine benzemiştir. Mezopotamya sanatı daha çok eserlerini yontu olarak vermiştir. Eski sümer çağında insanı odak alan eserler ortaya konmuştur. Bunların çoğu heykel ve seramik sanatı içerisinde görülür. Erken Mezopotamya sanatının tasvir anlayışı yapısal ve arkaiktir. Mezopotamyalıların heykellerinde form ve tasvir formülize edilmiştir. Özellikle Sümer başları yumurta biçimindedir kaşlar ise palmiye biçimini almıştır. Yüzün tüm uzuvları stilize edilmiştir. Bu ifade biçemi sayesinde bir şeyin temsilinin dışına çıkılmıştır. Amaç mantıklı bir unsur yerleştirmesi ve düzeni oluşturmaktır. Bir anlamda gerçekçi ifadenin yakalanması amaçlanmıştır (Resim 15). Mezopotamya çok farklı kültürlere ev sahipliği yaptığı için farklı kültürler farklı türde sanat eserleri üretmişlerdir. Örneğin Sümer krallı Mesilim'in çağında mezopotamyadaki heykellerin başları hiçbir yapısalılık taşımaz. Birer mask görevi gören bu baş tasvirleri kişileştirmeden olabildiğince uzaktır.



Resim 15: Sümer heykeli, Taş, M.Ö. 2500-3000

1.1.2. Mısır Sanatı

Mısır sanatı bugün anladığımız anlamda olmasa da bireyin gösterimine önem vermiştir. Mısır krallarının Tanrı kral olarak görülmesi, Mısır sanatında kayda değer bireyin gösterimini doğurmuştur. Fakat bu gösterim, İnsanı gösteren fakat bireyi simgeleyen niteliktedir. Kral lahitleri üzerindeki masklar kişinin fizyolojik özelliklerini bize göstermeden kişiyi temsil eder. Aynı durum Mısır Mühürlerinde de göze çarpar. Krallığın mühürlerinde kullanılan efsanevi hayvanlar bizzat kralı ve onun kudretini temsil ederler. O efsanevi hayvanlar, hükümdarın temsili portresidir ama kesinlikle resmi değildir.

Mısır Resmi, omuzları cepheden gösteren yüzü, ayakları ve kolları profilden gösteren şekilde dizayn edilmiştir. Mısır resminde yüz tasviri yoktur. Yüz stilizedir ve insanı göstermek amaçlanmıştır. Kişilerin belirleyici hatları az sayıda ve ayrı resmedilmiştir; bu nedenle Mısır resmi için soyut bir niteliğe sahiptir diyebiliriz.

Bu resimler, tanrılara gömülü mumyanın niteliğini ve kim olduğunu betimler şekildedirler. Bir anlamda bütün figürlerin tek bir kişiyi simgelediği düşünülebilir. Tüm göstergeler biraraya gelip ölüyü betimler. Bu betimleme kesinlikle yaşayanlara yönelik değildir. Mısır'da resim çoğunlukla ölümler için yapılmıştır. Fakat az sayıda da olsa

kralların kamusal alanlar için yaptırdığı duvar resimlerinin olduğu da bilinmektedir. Ancak 18. Sülaleden sonra Mısır sanatı heykellerinde kişinin karakteri oluşturulmaya başlanmıştır (Resim 16). Mısır resminde ayrıca insan'ın yaşlanma sürecini de ele almıştır. Bu resimlere bakıldığında yaşlı insanları genç insanlardan kolaylıkla ayrılabilir. Stilize temsilden uzaklaşma bu noktada başlamıştır.



Resim 16: Rahip başı, taş, M.Ö. 380-342

1.1.3. Grek Sanatı

Grek sanatı Mısır sanatı ile karşılaştırıldığında, ideallerin sanatıdır. Mısır sanatında ölümler için yapılan betimleme Grek sanatında tam tersi olarak şekillenmiştir. Grek sanatına idealler yön verdiği gibi yapılan büstler de temsildir. Dolayısıyla arkaik Grek sanatında belli bir kişiye ait olmayan gösterimler de görülür. Ayrıca Grek sanatında insan vücudunun ideal anatomisi araştırılmıştır. Böylece Grek sanatı klasik döneminde belirli bir kişinin özelliklerini alıp idealize ederek ortaya çıkan ideal görünümler çıkarmıştır.

Grek vazo resminde sembolik olmayan figür tasvirleri, gerçeğe yaklaşmak amacı ile ele alınmıştır. Figürlerin anatomik detayları stilize bir biçimde gösterilirken

baş tasviri bireyden soyut, fizyolojik özelliklere sahip olarak stilize edilmiştir. Stil bakımından Mısır resminin çözümlerine benzemekle beraber anatomi çözümlenmeleri ile Mısır'ı geride bırakmıştır. Grekler için baş tasvirinde iç duyguların yansıtılmasının önemi yoktur. Önemli olan İdeal güzelliğe ulaşmaktır. İdeal güzellik aranmasının sonucunda tanrılar insanlaştırılarak ikonlaştırılmıştır (Resim 17).



Resim 17: Grek Vazo Resmi, M.Ö. 460-450

M.Ö. 4. Yüzyıllarda ise klasik dönemini geride bırakan Grek sanatı, özellikle büyük heykel sanatçıları yetiştirmiştir. Antik dünyanın arkaik ve statik betimlemelerine başkaldıran örnekler vermiştir. Bu heykeller Helenistik döneme geçiş özelliği taşırlar. Tanrıların Heykelleri, özellikle anonim özellikler göstermezler, bunun yerine Tanrılar vazo resimlerinde olduğu gibi insanlaştırılmaya başlamıştır. Bu durum Hellenistik anlayışın yerleşmeye başladığını göstermektedir. Artık önemli olan tüm benliği ve kişiliği ile insanın kendisi olmuştur. İnsan tasvirinin çeşitleri bilinen kalıpların dışına çıkacaktır, statik duruş ve ifade yerini dinamik ve içsel tasvire bırakmıştır (Turani, 2011:166).

Hellenistik dönemde genişleyen krallıklar imparatorluk haline bürünmüşlerdir. Bu toplumların yönetim sistemindeki değişim içlerinde barındırdıkları kültürleri etkilediği kadar sanat anlayışlarını da etkilemiştir. İmparatorluklara fetihler yoluyla

dahil olan toplumlar sanat anlayışları ve yaşayışlarını tamamen değiştirmemişlerdir. Farklı kültürlerin varlığı, kültürlerarası etkileşimi arttırmış ve dolayısıyla eklektik kültür anlayışının gelişmesini sağlamıştır. Hellenistik dönemdeki sanat anlayışı da tam olarak bu kültürlerin birbiri ile etkileşimi sonucu ortaya çıkmıştır. Bu dönem içerisindeki heykel örnekleri incelendiğinde, bolca büst örneği ile karşılaşırız. Bunun sebebi, gelişen teknik bilgi ile büst yapımında ustalaşılmasıdır. Ayrıca genişleyen sınırlar hükümdarların ülkelerine söz geçirebilmeleri adına onların gücünü simgeleyen ve onlara benzemesi esas alınan portreler ile düzeni korumaya yönelik büstlerin yapımını gerektirmiştir (Resim 18). Tabii ki Grek anlayışından tamamen kopulmamıştır. Portrenin kişiye bizzat benzemesi ön görülse de vücutların, portresi yapılan kişinin vücudu olduğu tartışma konusudur. Yani Hellenistik dönemde idealizmin kısmi olarak terk edildiği görülmektedir.



Resim 18: Büyük İskender, Mermer, M.Ö. 2. Yüzyıl

Gelişen imparatorluklar ile beraber yeni bir sınıf da ortaya çıkmıştır. Tüccar sınıfı olan bu yeni sınıfın üyelerinin de şahsi portrelerini sipariş ettikleri bilinmektedir. Bu kişiler, çok yaygın olmayan dönemde evlerin içini de portreler ve duvar resimleriyle dekore etmeye başlamışlardır. Eve girmeye başlayan heykel ve resim, ev sakinlerinin temsili olmuştur. Kişilerin hanelerinde görülen bu sanat eserleri elbette bireysellik ile ilgili olacaktır. Bu dekorasyon ve büst merakı halk tabakalarının talepleri doğrultusunda çok miktarda büst üretimini doğurmuştur (Turani, 2011:180).

Antik Grek ve Helen uygarlığında portre, kahramanların tasviri olarak ortaya çıkmıştır. M.Ö. 4 yüzyıldaki heykeltıraşların modellerine ne kadar sadık kalarak büstü irdeledikleri de halen tartışılabilir. Şehir devleti sisteminde şehirlerin gelişmesine yardım eden tüccarlar ve girişimcilerin de kişisel büstleri yapılmıştır. Bu dönemin heykellerinde ifade sel anlatıma rastlarız. Fakat bu dönemin heykellerinde ideale göre formun orantıları ile de oynanarak anıtsallığa ulaşılmıştır. Ancak bu idealist yaklaşım özellikle büstte yok olmaya başlamış ve karakteristik özellikler ön plana çıkmıştır. Bu dönemde ayrıca portrelerde iç dünyanın yansıtılması da bu çabalar arasında görülmektedir. Sanatçı modelinin kendisine özgü güzelliğini ön plana çıkarmanın peşine düşmeye başlamıştır. Böylelikle portrede natüralist ve karakterist bir tasvir şekli doğmuştur.

Antik Romalılarından önce İtalyan yarımadasında görülen Etrüsk medeniyeti Antik Grek sanatının özelliklerini taşırlar. Bu sanat eserleri gelecekteki natüralist Roma büstlerinin habercisi konumundadırlar. Grek kolonileri ile İtalyan yarımadasını paylaşan Etrüskler, kendi arkaik sanat anlayışlarını, Grekler ile ciddi boyutta ticaret yapmalarına rağmen tamamen birleştirmemişlerdir. Ancak Roma imparatorluğu dönemine geçildiğinde eklektik bir anlayış ile yeni sanat anlayışı oluşmuştur. Bu anlayışa kimi sanat tarihçileri Etrüsko-helen stili adını vermektedirler. Sanat tarihçilerinin bakış açısından Etrüsk heykelinin sağlam arkaik ve natüralist tavrından etkilenen Grek heykeltıraşlar (Timotheus, Skopas ve Praxiteles), eserlerine gerçekçi ve ifadeci bir yön vermişlerdir. Sonuçta Etrüsk geleneği ve Grek idealizminin eklektik uyumu Roma heykelinin doğuşunu belirlemiştir.

1.1.4. Roma Sanatı

Etrüsk heykellerinde tanrısal bir görünüm yaratma isteği görülmez. Yapılan heykeller bu dünyaya aittir. Diğer dönem sanat anlayışının dışında Etrüsklerde kadın ile erkeğin bir arada görüldüğü heykeller yapılmıştır. Divan üzerinde uzanmış karı ve koca bu örneklerden biridir (Resim 19). Bu tip heykeller genellikle lahitler üzerinde yer almaktadır. Ölümler için yapılmış olmasına rağmen bu Lahit heykelleri hayat ve yaşamı anlatır. Arkaik bir sanat anlayışları olmasına rağmen Etrüsklerin bu Lahit heykellerinde yapılmış yüzlerde kişisel özellikler de görülür. Bazı lahit heykellerinde bu benzetme

duygusu biraz da olsa Yunan sanatından etkilendiğini göstermektedir. Ayrıca kişisel özelliklerin bazı portrelerde idealleştirildiği de görülür.



Resim 19: Divan üzerinde iki karı kocayı gösteren Lahit kapağı, Etrüsk heykeli, M.Ö. 520-510

Bazı natüralist anlatımlı baş heykelleri de, Etrüsk sanat eserleri arasında gösterilmektedir. Bu heykellerin bir Grek sanatçı tarafından Etürya'da yapılmış olabilecekleri düşünülmektedir. Grek sanatında görmediğimiz portre natüralizması, bunların Roma baş heykellerinin üslupları ile aynı olduklarını göstermektedir. Bu başlardaki ifadelerin, insanın bütün enerjisini natüralist bir ten anlatımı içerisinde vermesi, o zamana kadar görülen dünya sanatında tamamen yenidir. (Turani, 2011: 187)

Turani bu ifadesi ile Etrüsk sanatının seyirciye hitap ettiğini, Etrüsk sanatının bir çeşit gösteri niteliği taşıdığının bize anlatmaktadır. Dolayısı ile de Etrüsk heykeli dünyevi yapısı ile Grek Heykelinden tam anlamı ile ayrılmaktadır. Fakat daha önce de bahsedildiği gibi Grek heykeli ile yapmış olduğu eklettik birleşme Roma sanatını doğurmuştur.

Roma'nın Cumhuriyet ve İmparatorluk olarak iki dönemi vardır. Cumhuriyet döneminde, tüm Yunanistan'ın Roma'ya katılmasının sonucunda önemli Grek sanat

eserleri ve kitapları Roma'ya nakledilmiştir. Dolayısı ile Roma sanatının oluşmasında Grek, Helen ve Etrüsk kültürü etkili olmuştur.

Roma sanatının eklektisizm dışında en büyük özelliği: natüralist, ifadeci, temsilci heykel ve büst örnekleri vermiş olmasıdır. Bu dönem Çoğu sanat tarihçisi tarafından portrenin özgürlüğüne kavuştuğu dönem olarak nitelenir. Elbette Helenistik dönemde ve Etrüsklerde tek başına büst örneklerine rastlıyoruz, fakat hiçbiri Roma uygarlığındaki kadar gelişmiş bir düzeyde değildir. Bu süreç de incelendiğinde Helenistik sanattaki büst ve tasvir anlamı tanrılara özgü temsilden uzaklaşıp insanın kendine dair temsiline dönüşmüştür. Bununla beraber Etrüsklerin Mısır lahit heykellerindeki karı koca tasvirinin temsilinde olduğu gibi Roma sanatında da portreci bir üslup gelişmiştir.

Roma'da büst tanrılardan çok insanlar ile alakalı olmasına rağmen ikon olarak kullanılmıştır. İnanç sistemlerine bakıldığında, çok tanrılı sistem ve puta tapma eğilimlerinin görülmesi de ikonlaştırılmış tasvirler gerektirmiştir. Bunun hem inancı sistematik bir şekilde kontrol içerisinde tutacağı hem de toplum düzenini sağladığı bilinmektedir. Dolayısı ile Roma portreciliğini heykel bazında 2 ayrı konumda incelemek gerekir. Birincisi; meydanlara konulup yaşayan hükümdarları ve önem sahibi kişileri güçlü kılması. İkincisi; ölüleri hatırlamak ve anmak için dini bir karakter ve işlev taşıması. Günümüze dek en çok korunan portre örnekleri de bu örneklerdendir (Torelli ve Barral, Çeviri, 2006: 167)(Resim 20-21).

Portreler ölen kişiye benzemek zorundadır. Toplumsal statü göz önünde bulundurulmadığından herhangi bir idealleştirme söz konusu olmamıştır. Bununla beraber dini törenlerin dışında ev dekorasyonu için de büstler yapılmıştır. Bunlar dini bir amaç taşımamakla birlikte kişiyi yansıtır.



Resim 20: Bir Rahibin Büstü, Mermer, 2. Yüzyıl



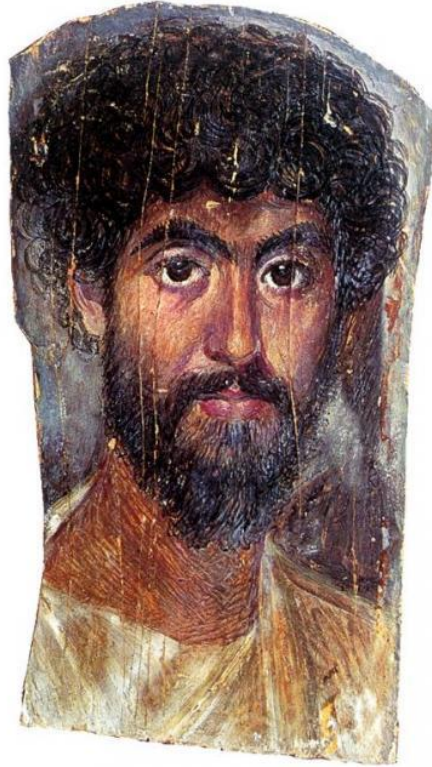
Resim 21: İmparator Augustus, Mermer, 1. Yüzyıl

Roma kontrolündeki antik Mısır'da çokça portre resmi görülmektedir. Bu portreler, Nil nehrinin 80 kilometre batısında, Memfis ve Kahire'nin güneyinde Fayyum bölgesinde ortaya çıkmıştır ve genel olarak Fayyum portreleri olarak anılmaktadır. Çoğu araştırmaya göre Fayyum portreleri, bilinen 2 boyutlu bir yüzey üzerine yapılmış ilk portrelerdendir. Mısır'ın eski gelenekleri üzerine Roma'nın getirdiği yeni geleneklerin etkileri, gömüde kullanılmakta olan temsili 3 boyutlu mezar makslarının yerine yapılmaya başlanan resimlerde görülmektedir. Bu resimler ölen kişiyi bire bir yansıtırlar. Çoğunlukla bu portreler ıhlamur ağacından ahşap panolar ya da kefenler üzerine çalışılmış ve mumyaların yüzlerini örtecek şekilde yerleştirilmiştir. Bu portrelerde çoğunlukla tempera ve balmumu boyalar kullanılmıştır.

Fayyum Portreleri, Grek ressam Apelles'in "doğalcı" üslubuna göre yapılmıştır. Ayrıca bu resimlerde portresi yapılan kişinin tam cepheden görünüm yerine dörtte üç oranında cepheden tasviri de bu resimlerin Grek geleneğinde yapılmış olduğunu göstermektedir (Resim 22). Fayyum portrelerinde Andre Malraux'a göre "Ölümsüzlüğün pırlantısı" yansıtılmıştır. Doğalcı ve psikolojik etkileri ile bu portreler izleyen ile temsil ettiği kişi arasında adeta bir bağ kurmaktadır (Resim 23). Bu bağ portrelerinin diri görünümü ve bakışları ile güçlenmiştir. Fakat bu portrelerde gözlerin betimlenmesi bu doğalcı üslubun dışındadır. Gözler taşıdıkları psikolojik özelliklerle ön plana çıkmıştır. Gözlerin abartılı büyüklüğü ile resmedilen yüzler etkileyici ve canlı kılınmıştır. Batı'nın portre anlayışı genellikle bu dünyadaki yaşamla bağlantılı olduğundan portresi yapılan kişinin görünümü, kişinin bu dünyadaki rolüyle ilgilidir. Fakat Fayyum Portreleri bunlara nazaran ölümler ve gömme ile ilgilidir. Bu özelliği ile Fayyum portreleri batılı anlamdaki portreden ayrılmıştır.



Resim 22: Anonim(Apelles'e ithaf edilir) , **Büyük İskender**, Mozaik, M.Ö. 1. Yüzyıl, Pompeii



Resim 23: Bir Adanın Fayyum Portresi , Ahşap Üzeri Tempera, M.S. 160-170

1.2. Ortaçağ Avrupasında Portrenin Sembolik İçeriği

Geç Antikite Avrupa'da yeni bir kültür bütünü doğurmuştur. Hıristiyan kültürü Antikite'nin sanat anlayışını, din kendi normları içerisinde sanatı yeniden yapılandırarak şekillendirmiştir. Kilisenin denetimindeki bu sanat anlayışı, Helenistik kültürün bir devamı olarak bu kültüre ait kültürün öğeleri ve geleneklerini barındıran ama idea olarak tamamen zıt bir yapıda biçimlenmiştir. Ekonomik ve politik gelişmeler de bu dönem içerisinde çok çalkantılı ve sıkıntılı bir geçiş süreci oluşturmuştur. Batı Roma imparatorluğunun yıkılması ile Batı dünyasının estetik anlayışı onu istila eden barbar kavimlerin sanat anlayışı ile birleşmiştir. İmparatorluk otoritesinin yokluğu Avrupa topraklarında bir savaş sürecinin oluşmasını da sağlamıştır. Hıristiyan etiği ve yeni kilise düzeni istilacı barbar ırkların etkisi altında kalmış, Antikiteden gelen güzellik ve estetik ilkelerinin yerini, faydalılık ve öğreticilik almıştır. Hıristiyan sanatı Romanesk ve Gotik olarak 2 evrede incelenir.

Yıkılan Batı Roma imparatorluğunun geçiş sürecinde İtalyan yarımadasında şehir devletleri doğmuştur. Şehir devletlerinin ve aynı zamanda batı uygarlığının bekçisi kabul edilen papa ise Hıristiyan sanatına yön vermiştir. Kilise kontrolündeki sanat, Antikitenin figür tasvirini inkar etmiştir. Kendine özgü insan tasviri normlarını ve formüllerini ortaya koymuştur. Buna Kuzey halklarının Akdeniz kültürü ile bileşimi de diyebiliriz. Hıristiyanlığı benimseyen Kelt kabileleri ve Saksonlar, kuzey halklarının sanat biçimini Hıristiyan zanaatı ve sanatında uygulamaya çalışmışlardır. Hıristiyan Resim sanatı kendisine Elyazması kitaplarda yer bulmuştur. Gombrich bu elyazması kitaplardan birindeki resimlemeyi şöyle anlatıyor;

Burada birbiriyle sarmaş dolaş olmuş ve kendilerinden daha karmaşık düzende bir arka plan üzerine yerleştirilmiş ejderlerin ve yılanların akıl almaz zenginlikteki bir dantelinden oluşan bir haç görülüyor. Bu birbirine Dolanmış biçimlerin şaşırtıcı labirentinde yolunuzu bulmayı denemek ve bu iç içe girmiş objeleri izlemeye çalışmak çok heyecan vericidir....En çok şaşırtıcı olan da, bu sanatçıların İngiltere ve İrlanda minyatürlü el yazmalarındaki insan figürü betimleme yöntemleridir. Bunlar pek insan figürlerine benzemezler, daha çok insan figürü biçiminde yapılmış garip motiflere benzerler. Bu sanatçı belli ki eski bir kutsal kitapta bulduğu kimi örneklerden, onları kendi beğenisine uyarlayarak yararlandırmıştır. Giysinin kıvrımlarını iç içe geçmiş kurdelelere benzetmiş, saçtaki bukleleri hatta kulakları silindir şekline getirmiş ve tüm yüz katı bir maskeye dönüştürülmüştür (Gombrich, Çeviri, 2009:160).

Ortaçağda, Antikitenin sanat normları tamamı ile kaybolmamış, Kutsal Roma İmparatoru Şarlman'ın sarayında klasik sanatın eserleri muhafaza edilmiştir. Ayrıca klasik sanatın unsurlarının Şarlman'ın himayesi altında yeniden canlandırıldığı bilinmektedir. Bu nedenle klasik sanat anlayışı tamamen yok olmamıştır.

Roma resmindeki portre anlayışı da Şarlman'ın sarayında korunmuştur. Bu durumu örnekleyici olarak Antik Roma ve Yunan İncillerinde ilk incili yazan Aziz Matta'yı betimleyen bir resmin korunmuş olması gösterilebilir (Resim 24). Kişiyi betimlediğinden bu resim betimgerçekçi birer portredir. Özellikle aynı dönem içerisinde yapılan bu tip resimler sanatçısına göre farklılık gösterse de aktarılmak istenilen mesaj aynıdır. Bu da resimlerdeki portrelerin temsili olduğunu ve daha önce yapılmış incillerdeki resimlemeler model alınarak yapıldıklarını işaret etmektedir. Öncesinde formalize edilmiş öğelerden dolayı Aziz Matta'nın tasviri aynı kalmıştır. Fakat Şarlman'ın sarayında yapılan resimler için bu durum biraz daha karakteristik bir özellik göstermiştir. Antik Roma resminin kriterleri gerçeğe ve tasvire daha yakın olduğundan Şarlman'ın sarayında yapılan kitap resimleri orantılı ve karakteristik özellikler barındıran portreler içermektedir. Fakat Fransa'da ortaya çıkmış olan kitap resimleri bunlardan çok daha farklıdır. Bunlar gerçeği yansıtmadan uzak ancak psikolojik anlatımın güçlü olduğu ve daha çok sembolize unsurların kullanıldığı temsili portrelerdir. Ortaçağda sanatçının keşfettiği ve hissettiğini yansıtmaması, ne Yunan sanatında ne de Mısır sanatında görülen bir özellik değildir. Bilindiği gibi Yunanlılar çoğunlukla gördüklerini, Mısırlılar ise var olduğunu bildikleri şeyleri betimlemişlerdir (Gombrich, Çeviri , 2009).

Mısır sanatının kanonları formalize edilmiş bir sanat üretimi ortaya koymuştur. Mısırlı sanatçı bu kanonlarla belirlenmiş ve formalize edilmiş figürlerde var olduğunu bildiği özellikleri yansıtmıştır. Yunan sanatı ise buna karşın formalize edilmemiştir. Yunanlılarda betimlemesi yapılan modelin özelliklerinin yansıtılıp idealleştirilmesi durumu hakimdir. Bu iki yaklaşım da Ortaçağda sanatçının ortaya koyduğu psikolojik anlatımdan farklıdır.



Resim 24: Aziz matta ilk İncil'i yazarken, Anonim, 1. Yüzyıl

Roma da ortaya çıkan Fayyum portreler gibi portre özelliği taşıyan resimler, Batı sanatında Bizans resmi ile tekrar ortaya çıkmıştır. Ayasofya'da duvarlarda yapılmış olan mozaiklerde dini konuların yanı sıra, dinin koruyucusu olarak betimlenen Aziz ve Azizelerle birlikte resmedilen İmparatorların yüz tasvirleri portre özelliği gösterir (Resim 25). Cepheden ele alınan bu resimler portrelerin izleyen ile kurduğu iletişim açısından bakıldığında bütünü içerisinde yer alan birer portredirler. Ayrıca Abartılmış gözleri ve ifadeli yüzleri ile bize Fayyum bölgesindeki portreleri anımsatırlar. Resmin sağ ve sol yarısında yer alan imparatorların portreleri, üç boyutluluğa yaklaşan tasvir ve plastik değerlerin kullanılması ile sanatçının doğayı taklit etme çabasıyla gerçeğe yaklaştığını göstermektedir. Figürlerin oran ve orantılarının tam olarak gerçeği yansıtmıyor olması, ince uzun figürlerin mekandan bağımsız olarak betimlenmesi, portreler hariç sembolik bir anlatımın ön plana çıktığı dönemin estetik beğenilerini aktarmaktadır.



Resim 25: Çıkış Mozaik'i Jüstinyen ve Meryem Ana ve büyük Konstantin, 10. Yüzyıl sonu, Ayasofya

Bu dönemin estetiğinin devamı olan ve özellikle Rönesans'tan itibaren Avrupa'da Aziz ve Azizeleri içine alan dini konuların tasvir edildiği resimlerde, resmi yaptıran soylu kişinin de aynı sahnede yer aldığı ve bir portresinin yapıldığı görülmektedir. Bu resimler Avrupa resminde portre resminin ilk örneklerini oluşturmaktadır. Bunların bir diğer özelliği ise, Tanrısal olan ile dünyevi olanı bir araya getirmesidir. Bu durum aynı zamanda Tanrısal olanı da insanlaştırmaktadır. Tanrının insanlaştırılma geleneğini Tzetvan Todorov şöyle açıklıyor.

Hıristiyanlık bireyi değerli kılar, çünkü her insan doğrudan Tanrı'nın mesajını almaktadır. Ama bu bireyselleştirme tam olarak Tanrı ile bağlatı üzerinden işler yalnızca; Hıristiyanlık insanların toplumsal davranışına ilişmez, daha çok toplum dışı bir varoluşun yolunu açar onlara. İsa'nın krallığı bu dünyada değildir... (Todorov, Çeviri, 2007: 14-15).

11. yüzyıl sonu ve 12. Yüzyıl başlarında Bizans sanatı, çoklukla yapılan ikonalar sayesinde işlevsel olarak yeni bir döneme girmiştir. İkona; Ortodoks

kültüründe İsa'nın Meryem'in, Azizlerin, meleklerin ve kutsal olayların resmedildiği duvarlara ya da ahşap levhalar üzerine yapılan tasvirlerdir. İkonalar, Ortodokslarda bir tapınma aracı olarak ve dua sırasında tasvir edilmiş azizlerin, meleklerin vb. kutsallığı ile birleşme amacı güdülmüş kullanılmıştır. Katolik inançta ise ikonalar birer görsel bilgilendirme aracı olarak eğitim amacı gütmüştür. İkonalar çoğunlukla ahşap üzerine yapılmış olmalarına rağmen mermer ve fildişi üzerine yapılmış örneklerine de rastlanmaktadır (Yörükoğlu, 2006 :16).

İkona resimlerin belirli kriterleri vardır ve onların dışında tasvir kutsal kişiliklere bir saygısızlık olarak görülmüştür. İkonaların bir kısmı mumlu boya ile uygulanmış, Fayyum portrelerin yapım tekniği ile paralellik göstererek natüralist bir portre sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır. Bu resimler Bizans sanatının tablo resimleridir (Turani, 2011 : 214).

İkonalar içeriği, taşıdıkları anlamları ve işlevlerinden dolayı birer portre resmidirler. Temsil etme görevi yüklenen bu resimler işlevi gereği Azizler, Melekler ve benzeri dini kimliklerin portreleridir. Sembolik bir anlatım içeren ikonalar, karşısında dua eden kişi ile bütünleşerek ruhani değerleri ön plana çıkartan adeta kişiyi onunla bütünleştiren ve kişiyi manevi dünyaya doğru çeken son derece önemli resimlerdir.

Ortaçağ sanatında görülen portrelerde kişinin karakteristik özelliklerini olduğu gibi aktarma kaygısı olmadığından çoğunlukla portresi yapılan kişinin ismi de portrede yer almıştır. Fakat 13. Yüzyılın sonlarından itibaren bu geleneğin değiştiği görülür. Simone Martini'nin dönemin ünlü İtalyan şairi Petrarca'nın sevgilisi olan Laura'yı resmettiği renkli desende Laura tüm karakteristik özellikleri ile gerçeğe uygun bir biçimde yansıtılmıştır (Resim 26). Böylelikle de modelin isminin resimle birlikte yer alması geleneğinin önüne geçilebilmiştir.



Resim 26: Simone Martini, **Laura**, Kağıt üzeri Renkli Desen

Avrupa sanatında geç gotik döneme ait bir portre olan Fransa kralı Jean Le Bon'un portresi (1350) geç Gotik ve Bizans resminin tüm özelliklerini içerisinde barındırmaktadır (Resim 7). Bu resim Avrupa resmi portre geleneğinde önemli bir rol oynayan profilden resmedilmiştir. Yıldızlı arka plan bize Bizans resmi ve ikonaları hatırlatmaktadır. İkonalara şeklen benzemesine rağmen ressamın hacimsel etki yaratmak istemesi formu vermeye çalışması da Antik Roma resminin Fayyum portrelerindeki form hissini bir benzerini deneyimlememize olanak verir. Ayrıca bu portre Le Bon'un fiziksel özellikleri hakkında bilgi vermektedir. Bayer bu portre hakkındaki görüşlerini şöyle dile getirmiştir;

Fransız ekolüne dahil olduğu düşünülen bu portrenin, Petrarca, Simone Martini ve Matteo Giovannetti'nin güney Fransa'da, Avignon'daki Papalık sarayında çalıştığı dönemde yapıldığı ve üslup özellikleri açısından Martini ve Giovannetti'nin gerçekleştirdiği ancak günümüze ulaşamayan portrelerin üslup özelliklerini yansıttığı belirtilmektedir (Bayer, 2007).

Ortaçağda Avrupa'daki Hıristiyanlar ve Ortadoğu'daki Müslümanların yaptıkları savaşlar bu iki toplum kültür arasında çatışma yarattığı kadar kültür alış verişini de doğurmuştur. Bu iki farklı kültürün resim ve portre anlayışlarının arasındaki benzerliklerin ve farklılıkların saptanabilmesi açısından minyatür resmi ve portrenin irdelenmesi yerinde olacaktır. İrdelenmenin de Türk minyatür resmi üzerinden yapılması, Türk sanatında batılılaşma eğilimlerinden önceki kültürel alış verişini saptayabilmek açısından önemlidir. Böylelikle Türk resim sanatında portre geleneğinin gelişimi izlenebilir.

1.3. Osmanlı Devleti Minyatürlerinde Portre

Minyatür; bir kitabı, madalyonu ya da küçük boyutlu herhangi bir objeyi bezemek amacıyla yapılmış küçük resimlere verilen isimdir (Metin & Tanyeli, 2011). Minyatür kelimesi, İtalyanca "minyature" kelimesinden gelmektedir. Bu kelimenin Türkçe, Farsça ve Arapça'da karşılığı bulunmamaktadır. Bu tür resimleri yapanlara da nakkaş adı vermiştir.

Minyatür resmi özellikle Türk kültüründe, 3 ayrı dönem içerisinde değerlendirilir. Bu dönemler Şaman, Budist ve İslam olmak üzere üç inanç çerçevesinde şekillenmiştir. Bazı kavimlerin Şamanizm ve İslamiyet arasında Budizme inandıkları da bilinmektedir. Böylelikle 8. Yüzyıldan 19. Yüzyıl sonuna kadar bin yıldan fazla bir zaman dilimi içerisinde değerlendirilir. İslamiyetten önce Mani dinine inanan Uygur Türkleri, minyatür resmini belirli bir seviyeye kadar getirmişlerdir. Rahiplerin ve müzisyenlerin tasvir edildiği bu minyatürler, simetrik bir kompozisyon anlayışı içerisinde düzenlenmiştir (Resim 27) (Elmas, 1998 : 8-9).

İslamiyetin kabulü ile birlikte, minyatür resmi çeşitli yollarla Anadolu'ya kadar gelmiştir. Selçuklu döneminde, Uygur Türkü nakkaşlara sahip çıkılmış ve bu yolla Selçuk üslubunda minyatür resminin temelleri de atılmıştır. Büyük Selçuklularla başlayan gelenek Anadolu Selçukluları ile devam etmiş, fakat bu dönemlere ait elyazması eserler günümüze kadar gelmemiştir.



Resim 27: Uygur duvar resmi, Fresk, 7. Yüzyıl

Selçuklu minyatürlerinde kırmızı zemin, sayfa kenarlarının süslenmesi, koyu mavi ve sarı renklerin egemenliği, figürlerin birbirine paralel, sıralar halinde dikey olarak dizilmesi gibi özellikler vardır. Bu özellikler, gene Yetkin'e göre, uygur duvar resimlerinin geleneğini devam ettirmektedirler.... Selçuklular zamanında yaşamış olan birçok minyatürçünün adı da zikredilmekte ve bu sanatçılardan Aynu-d Devle'nin Mevlana'nın 20 kadar portresini yaptığına değinilmektedir (Turani, 2011: 665).

Osmanlı'dan günümüze kalan eserlerin üzerinde yapılan araştırmalar sonucunda Osmanlı minyatür sanatının ilk örneklerinin Fatih Sultan Mehmed döneminden kaldığı görülür. Osmanlı minyatür sanatında batılı anlamda ilk etkilerin görülmesi de yine Fatih Dönemine rastlar (Resim 28). Bu portreyi yapan Saray nakkaşı Sinan Bey'in Venedikli ressam Mastori Pavli'nin öğrencisi olduğu bilinmektedir. Bu portre bir minyatür olmasına rağmen, Avrupa resmindeki gibi duygusal bir anlatım sezilmektedir. Padişah elinde tuttuğu çiçeği koklarken uzaklara dalan bakışlarla resmedilmiştir. Yüzde üç boyut arayışına gidildiği, padişahın yüzünün tam profilden gösterilmek yerine 3/4 den gösterilmesi ve hafif bir gölgelendirmeyle boyutlandırılmasıyla anlaşılabilir. Kumaşlardaki detaylar ve drapelerin erken dönem Avrupa resmi gibi ele alınması ile Sinan Bey'in gelenek ile gelenek dışındaki yeni bir resim türünü sentezlediğini gösterir. Bu durum Sinan Bey'in Avrupalı bir ressam gibi tavır takınmasını açıklar.



Resim 28: Nakkaş Sinan Bey **Fatih Sultan Mehmet'in Minyatür Portresi**, 15. Yüzyıl

Fatih döneminde batıdan getirtilen sanatçıların saray nakkaşları ve minyatür üzerindeki etkisi sezilmektedir. Padişahın resme olan merakı bu yenilikçi tavır üzerinde rol oynamıştır. Onun karalama defterindeki sayfalarda portre denemeleri ve optik gözlem etkileri görülen çizimler bulunmaktadır (Resim 29). Fakat Fatih'in ölümünden sonra Batı resminin etkileri Osmanlı minyatür resminden kalkmıştır. Bunda Batı resminin tasvir biçiminin İslam anlayışına ters düşmesi büyük rol oynamıştır.



Resim 29: Fatih Sultan Mehmed, **Baş çizimleri**, Kağıt Üzeri Mürekkep, 15. Yüzyıl Topkapı Sarayı Müzesi

16. yüzyıla ait oldukları bilinen minyatürlerin nakkaşlarından olan Nigari'nin yaptığı Barbaros Hayrettin Paşa'yı ilerlemiş yaşında gösteren minyatür portre önemli örneklerden sayılır (Resim 30). Barbaros Hayreddin paşa'nın portresi Fatih'in Sinan Bey tarafından yapılmış minyatür portresiyle kıyaslandığında çok büyük farklar göze çarpar (Resim 28). Barbaros'un portresinde detaylar temsili olarak ele alınmış olup, gerçekçi tasvirden olabildiğince uzaktırlar. Tam profilden gösterilmiş olan kişinin elleri sadece temsili olarak ele alınmış kaftanının üzerinde olması gereken ve üç boyut algısı yaratacak olan diğer birçok detay da göz ardı edilmiştir. Bu portrede Fatih'in portresine oranla daha fazla İslam geleneğine bağlı bir tasvir sezilmektedir. Nigari, bu portrede Barbaros'un yüzünü gerçeği yansıtmaya kaygısı gütmeyen betimlemiş olmasına rağmen Barbaros'un karakteristik yönleri ve kişiliğini görebiliriz.



Resim 30: Nigari, **Barbaros Hayrettin Paşa'nın Minyatür Portresi**, 16. Yüzyıl

Kanuni döneminin sonlarından itibaren Osmanlı minyatüründe yeni bir Minyatür-perspektif algısı gelişmiştir. Topografik özellikler taşıyan kent tasvirleri ön plana çıkmış ve bu değişim süreci 3. Murat dönemine kadar sürmüştür. Minyatür resmi 3. Murat döneminde çoğalan nakkaşların sayesinde daha da çok gelişme göstermiştir. Minyatür resminde figürlerin tasviri de değişmeye başlamış, durağan bir pozda betimlenen figürlerin yerini oldukça hareketli figürler almış, kompozisyon ve perspektif anlayışları da değişim göstermiştir.

Türk Minyatürünün sevilen konularından olan portre bu dönemde de önemli bir yer tutar. Sinan bey'le başlayan ve Nigari ile devam eden portre ressamlığı, Sultan 3. Murad döneminde ciddi bir biçimde ele alınmıştır. Bu dönemin Şehnamecisi seyyid Lokman ve Nakkaş Osman'ın iş birliğiyle hazırlanan "Şemailname veya "Kıyafet el-İnsaniye fi Şemail el-Osmaniye" adlı eserde Osman Gazi'den 3. Murad'a kadar olan 12 Osmanlı padişahının portreleri yer alır. 1579 yılında tamamlanan bu eserde padişahlar 4/3 profilden törelere göre bağdaş kurmuş veya diz çökmüş otururken tasvir edilmiştir. Kıyafetler, özellikle sarıklar ve fizyonomik özellikler mümkün olduğu kadar gerçeklere uygun yapılmıştır (Elmas, 1998 : 30).

17. Yüzyılın başlarında yaşamış olan Hasan Paşa tanınmış nakkaşlarımız arasındadır ve onun yapmış olduğu figürlü kompozisyonlardaki padişah tasvirleri portre özellikleri göstermektedir. Hasan Paşa pastel renkli zeminlerde figürleri olabildiğince göz alıcı renklere tasvir etmiştir. Lale devri içerisinde ise, o döneme dek sürekli gelişme gösteren minyatür resmi bir duraklama evresine girmiştir. Bu duraklama 18. Yüzyılın ilk yarısında son parlak dönemini yaşamıştır. Batıya ilk kez açılan İmparatorluk, kurulan siyasi ilişkiler paralelinde birçok Avrupa ülkelerinden ülkeye giren onlara özgü eşyaların etkisiyle Avrupalılaşmaya başlamıştır. Getirilen bu eşyalar, minyatür resmini de oldukça etkilemiş dönemin nakkaşları bu yenilikleri kullanarak minyatür resmi üzerinde yeni denemeler yapmışlardır. Bu denemeler Avrupa resminin de konuları arasında yer alan kır sahneleri, kostümlü figürler ve çiçek resimleri, kadın ve erkek portrelerini içerir.

Dönemin önemli nakkaşlarından olan Levni'nin minyatür resmine katkıları büyük olmuştur. Onun "Silsilename" adlı padişah portreleri albümü, minyatür resminde portre için önemli bir örnek oluşturur. Osman Gazi'den 3. Ahmed'e kadar olan Osmanlı padişahlarının portrelerinin bulunduğu bu esere daha sonraları gelen padişahlar da kendi portrelerini eklettirmişlerdir. Levni, portrelerinde Nakkaş Osman'ın daha önce yapmış olduğu gibi padişahları bağdaş kurmuş oturarak tasvir etmiştir. Vücut formlarını ortaya çıkartmaya çalışan Levni, dönemin sultanı 3. Ahmed'i şehzadesiyle birlikte tasvir etmiştir (Resim 31). Bu tasvir biçimi, bize Avrupa resmindeki çoklu portre örneklerini hatırlatır. Batılılaşma çabaları Osmanlı minyatürünün biçim değiştirilmesine etki etmesiyle birlikte yerini tuval resmine bırakmıştır. Bu değişim 18. yüzyıldan itibaren çoğu sanatçı tarafından minyatür geleneğinin terk edilmesini beraberinde getirmiş ve Osmanlı resim sanatının, kökten bir değişim yaşamasını sağlamıştır.



Resim 31: Levni, **3. Ahmet**, Minyatür, 18. Yüzyıl, Topkapı Sarayı Müzesi

1.4. Uzakdoğu Resminde Tasvir Olarak Portre

Uzakdoğu resmini icra eden sanatçıların resimsel problemleri genel olarak kaligrafi ile paralellik göstermektedir. Bu bakış açısı içerisinde Uzakdoğu resmi Hint resmi, Çin resmi ve Japon resmi olarak 3 ana başlık altında incelenebilir.

1.4.1. Hint Resmi

Hint resim ve heykel sanatında figür tasvirine sıklıkla rastlanmaktadır. Bunun sebebi ise çok sayıda tanrının varlığıdır. Hindistan'da dini inancı kuvvetlendirmek ve halkı bilgilendirmek amacı ile dini karakterlerin temsili yapılmıştır. Özellikle yaşamı

boyunca bir Aziz olarak nitelendirilen ve Budizm'in kurucusu olan Gotama Buda'nın ölümünün arkasından onun öğretilerini izleyen topluluk onu tanrı ilan etmişlerdir. Budizmin yayılması ile birlikte tapınaklarda Buda ile diğer tanrı ve tanrıçaların tasvirleri sıkça yer almaya başlamış ve bir süre sonra da inanç sistemini doğrultusunda bu tasvirler kesin kaidelere bağlanmıştır. Bu durumu Turani şöyle aktarmaktadır;

Tanrı tasviri yapma, hint sanatçısı için en küçük ayrıntısına değin kayıtlara bağlanmıştır. Öyle ki bir Şiva dansı için bulunan form, yetkinliğe ulaşıncaya, artık bir ikon gibi durmadan taklit edilmiştir. Ancak bütün bu kayıtlara rağmen Hint sanatçısı, plastik anlatıma ulaşmıştır... Hint sanatında buda heykeli yapımında, bir kemik be uzuv gözlemine başvurulmamıştır. Figür yuvarlaklar kaygan yüzeylerle biçimlendirilmiştir. Baş belli yüz ifadesinin dışına çıkılmadan gösterilmiş olup bir kadın edasına sahiptir. Bu kadın ifadesi, bir hat zarafetiyle birleştirilmiş ve böylece bir hat soyutlaması söz konusu olmuştur (Turani, 2011: 294-295).

7. yüzyıl Hint resminin en güzel korunmuş örneklerinden olan, "Güzel Bodhisattva Padmapani" olarak adlandırılan resimde figürün yüzünün heykel sanatında olan idealleştirme çabası ile biçimlendirildiği görülmektedir. Formlardaki üçüncü boyut algısı göze çarparak derinlik hissi oluşturmaktadır. Bu resimde Bodhisattva'nın yüzü karakteristik bir görünüm sunmasa da portre algısı hissedilir. Buna rağmen figürün üzerindeki mücevher ve takılar gerçekçi ve detaycı bir tavır ile resmedilmiştir. Diğer figürler ve yüzlerle karşılaştırıldığında Bodhisattva'nın teninin sıcak rengi ve ölçü zıtlığı onu kompozisyonda ön plana çıkarmaktadır (Resim 32).



Resim 32: Anonim, **Güzel Bodhisattva Padmapani**, Fresk, M.S. 600-650

1.4.2. Çin Resmi

Çin sanatı Japon resim sanatı ile birlikte Hint resim sanatından daha farklıdır. Yüzyıllar boyunca devam eden geleneği korumuş olan Çin resim sanatında, hanedanlara göre üslup değişiklikleri gözlenmektedir. Bundan dolayı İsa'nın doğumundan önce Çin'de birçok resim okulu açılmıştır ve bu okullarda birçok sanatçının yetiştiği bilinmektedir.

Fırça karakteri ve kaligrafik öğeler Çin resminde çok önemli bir yere sahiptir. Bu durum, Çin'de resim yapmak ile yazı yazmanın aynı anlama geldiği "hua" kelimesiyle belirtilmesinden de anlaşılmaktadır. Fırça ile resim yaparken tuşelerin ustaca kullanılması, sanatçıların figürleri ve manzara öğelerini izleyene aktarmasında akıcı bir üslubun izlenebilmesini sağlar.

Kaligrafik anlayış, ressamın yazı yazıyormuşçasına rahat fırça kullanması sonucu oluşan elyazısı tadındaki plastik dildir. Bu çalışmalar sonucunda ortaya çıkan biçim, çizgi ve leke değerleri bir daha tekrarlanamaz organik bir biçim durumuna gelmektedir. Resimle de özdeşleştirilen kaligrafi anlayışı, fırça ve çizginin spontan kullanımı ile ortaya çıkmıştır (Kayapınar, 2006: 14).

Bu akıcı resmetme şekli sanatçılar tarafından önceden bilinen ve gözlemlenmiş formlardan yola çıkarak oluşturulmuş bir tür otomatizm durumudur. Gombrich Çin resmi ile ilgili olarak: "Gözleri olmayan figürler bakar gibi, kulakları olmayan figürler de dinler gibi gözükmelidir" düşüncesini dile getirmiştir (Gombrich, Çeviri, 2009: 150).

Çin resmi, yatay olarak devamlılık gösteren sahneler halinde betimlenir ve rulo yapılarak korunur. Bu şekilde konularda içerik kaybı olmadığından pekçok sahne ard arda izlendiğinde konu hikayelendirilerek verilmiş olur. Çin resim sanatında sanatçılar belirli konular üzerinde uzmanlaşmışlardır. Yen Li-Pen tarihi kişileri, Han Kan, atları ele almış, Li Ssu-Hsün ise peyzajları ile ün kazanmıştır (Resim 33-34-35).

Yen Li-Pen'in yapmış olduğu "İmparator Wu"nun portresine bakıldığında sanatçının imparatoru kişisel özelliklerini yansıtacak şekilde betimlediği görülür (Resim 33). Kompozisyonun ortasında büyük olasılıkla 2 hizmetkari ile birlikte betimlenen imparator konumuna yakışır bir kıyafet ile resmedilmiştir. Hizmetkarlarına göre daha büyük betimlenen imparator otoritesini yansıtır bir ifade ile dimdiktir. Bu portrede hacim ışık gölge ile değil çizgisel olarak verilmiştir. Hükümdarın üzerindeki drapel de çizgisel olarak gösterilmiştir. Resime bakıldığında imparatorun yanındaki kişilerin onun arkasında durduğu anlaşılmaktadır. Bu da perspektif algısının olduğunu gösterir.



Sanatçının mekanı belirtecek herhangi bir çizgi kullanmadan perspektif algısı yaratıyor olması da ilginçtir.



Resim 33: Yen Li Pen, İmparator Wu, Kağıt Üzeri Mürekkep ve Suluboya, 7. Yüzyıl, Boston Güzel Sanatlar müzesi, A.B.D



Resim 34: Han Kan, Gece Parlayan Beyaz, İpek Üzeri Mürekkep ve boya, 7. Yüzyıl, ulusal saray müzesi Tayvan



Resim 35: Li ssü Hsün, **Altın Peyzaj**, 7. Yüzyıl

Çin resim sanatında portreye daha az rastlanmaktadır. Sanatçısı meçhul olan Konfüçyus'un adalet bakanı olarak betimlendiği portre kaligrafik etkiler taşıyan manzara resminin dışında kalan resim sanatı portreleri içerisinde önemli kabul edilmektedir. Bu resimde anatomik özelliklerin gerçeğe sadık kalınarak yansıtıldığı görülmektedir. Ifadeli bir biçimde düşünceli olarak betimlenen Konfüçyus'un mimikleri karakterin, düşündüğü bir anda betimlendiğini gösterir. Mekandan bağımsız olarak sadece büst kısmı ile ele alınmıştır. Kıyafet üzerinde drapeler gösterilmiş, fakat Avrupa resmindeki gibi ışık ve gölge kullanılarak hacimlendirilmemiş, onun yerine bu formlar çizgisel olarak ele alınmış ve iki boyutlu olarak boyanmıştır (Resim 36).



Resim 36: Adalet Bakanı Olarak Konfüçyus, Parşömen Üzeri Mürekkep, Ming hanedanlığı dönemi

1.4.3. Japon Resmi

Figür resmi Çin resim sanatı dışında bir başka Uzakdoğu ülkesi olan Japon resminde de önemli ölçüde görülmektedir. Japon resmi biçimsel olarak Çin resmine oldukça benzemektedir. Bunun sebebi olarak Kore ile kurulmuş yakın ilişkiler sonucunda Çin resminin Japonyada ilgi görmeye başlamasıdır. Japonlarda da aynı Çin resmindeki gibi fırça karakteri resimde büyük rol oynamaktadır. Uzakdoğu resmindeki kaligrafik anlatım Avrupa resmini 19. Yüzyıl sonları 20. Yüzyıl başlarında etkilemiştir.

Japon sanatı, özellikle gerçekçi ve gözlemci özellikler gösterir. Japonlar, doğayı resim sanatına Çinlilerden sonra, fakat Avrupalılardan daha önce aktarmasını bilmişlerdir. Ayrıca resimde soyut fırça tuş güzelliğini yazı sanatından resme aktarmışlardır. Bu ilgi çekici husus, özellikle bir fırça izlenimciliğinin doğmasına neden olmuş ve bu özelliği de Batılılar izlenimcilerle birlikte benimsemişlerdir. Bunun , kişisel fırça damgası olarak kabul edilmesi,japon fırça ressamlarının kendi mizaçlarını yansıtmalarına da neden olmuştur (Turani, 2011: 315).

Japon resminde portre ise, Kabuki tiyatrosunun etkileriyle ortaya çıkmıştır. Kabuki tiyatrosunda seçilmiş ve değişmeyen tipler bulunmaktadı. Bu seçilmiş ve değişmeyen tipler, tiplerin oyunda oyuncuların yüzlerine taktıkları masklarla ifade edilmiştir. Ayrıca bu masklarda görülen ifadeci anlatım japon portre resmini de büyük ölçüde etkilemiştir. 18 yüzyılda Kabuki tiyatrosu Japon ressamı etkilemiş ve aktörlerin portreleri yapılmıştır. Sharaku isimli sanatçının iki aktörü resmettiği portrede

ifadeli yüzler ön plana çıkar. Yüzlerde karakteristik hatta kişisel denebilecek özellikler gözlemlenmektedir. Bu durum sanatçının modeline sadık kalarak bu portreleri ürettiğini göstermektedir. Aktörlerin ifade ve kostümleri bizde oyundan bir sahnenin sunulduğu kanısını kuvvetlendirmektedir. Böylelikle sanatçı, iki aktörün oyun sırasındaki canlandırdıkları karakteri yansıtmaktadır (Resim 37). Sharaku'nun Kabuki aktörü Otani Onji'nin uşak rolündeki halinin betimlendiği portresi de ilgi çekicidir. Tüm fizyonomik özellikler görülmesine rağmen yorumlanmış portrede aktörün oynadığı rolü ifade eden yüz hatları gözlemlenebilmektedir (Resim 38).



Resim 37 :Sharaku, İki aktör, 1794



Resim 38:Sharaku,Kabuki aktörü otani onji uşak rolünde 1794.

Uzakdoğu resminde portrede sanatçıların ifadeyi ön plana çıkaran yaklaşımı 18. Yüzyılın sonundan itibaren Avrupa'nın doğu kültürlerine olan ilgisinin artmasıyla beraber Avrupa resminde doğu kültürlerinin izlerinin görülmeye başlamasına sebep olacaktır. Bu noktada Uzakdoğu resminin Avrupa resmi ve portre resmine olan etkisinin saptanabilmesi açısından o döneme kadar olan Avrupa sanatında portre olgusunun araştırılması ve gelişiminin izlenmesi doğru olacaktır.

1.5. Avrupa'da Rönesansla Birlikte Portrenin Değişimi ve Dönüşümü

Avrupa'da portre resmi Rönesans'dan itibaren şekillenmeye başlamıştır. Bu çağda kilisenin baskısının azalması ile skolastik düşünce karşısında rasyonalizm güç kazanmıştır. İslam dünyasına yapılan Haçlı seferleri de İslam kültürünün yeni öğretilerini Avrupa'ya getirmiştir. Aristokrasi dışında tüccarların yeni bir sınıf

oluşturması ekonomik değişimlere yön vermiştir. Aristokrasi sınıfından bireylerin yaptırdığı portreler gibi yeni oluşan burjuva sınıfına ait kişiler de portrelerini yaptırmışlardır. Böylece dini konulu resimlerin yanında, portre de gelişim göstermeye başlamıştır.

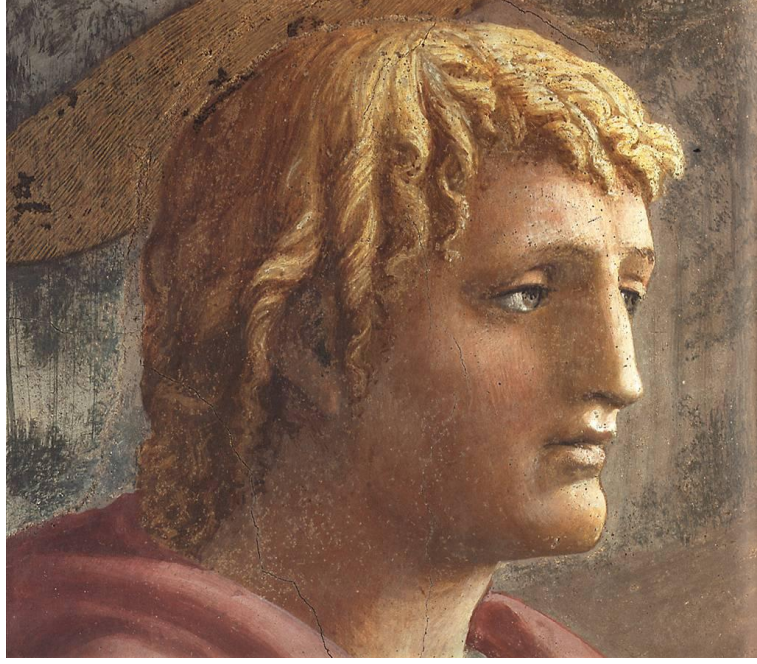
Açıkhava resmi ve anatomi yanında, Yeniçağ'da önem kazanan bir diğer özellik, insan fizyonomisinin tablo yüzeyinde belirmesi idi. Ortaçağ'da yapılan resimlerde bir portre resmi görülmemiştir. Esasen Ortaçağ'da resmin objektifi kişi üzerinde değildi...Yeniçağ döneminde kişisel görüşlerin, portre sanatı ile aynı sıralarda ortaya çıktığını açık olarak saptıyoruz. Bu egemen bir kişiliğin ortaya çıkarılması çabasıdır ve çok yönlü bir öğrenimle gelişmeye başlamıştır (Turani, Rönesans, 2011: 351-354).

Yeni buluşların ve disiplinlerin portre resmine etkileri büyük olmuştur. Bu buluş ve disiplinlerin yaygınlaşmasıyla birlikte 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren İtalyan yarımadasında bulunan şehir devletleri kendi içlerinde bir yarışa soyunmuşlardır. Bu dönemin hem ekonomik hem sosyal yenilikleri, sürekli bir gelişim süreci doğurmuştur. Rönesansın getirdiği yeni portre yaklaşımları devletlerin sanat ve bilim alanındaki yarışı ile çeşitlenmiştir. Bu süreç 16. yüzyılın sonuna kadar sürdüğü için 15. ve 16. yüzyıllarda portre resminin gelişiminin birlikte incelenmesi yerinde olacaktır.

1.5.1. 15. ve 16. Yüzyılda Portrede Biçimsel Devrim

Erken Rönesans resminin İtalya'daki serüveni izlendiğinde Masaccio ve Pisanello'nun resim sanatına getirdikleri yeni yaklaşımlar ile karşılaşırız. Masaccio (1401-1428), tek kaçırlı perspektifin keşfi ile resimde mekan ve derinlik etkilerini çözümlenmiştir. Bunun sonucunda perspektif kuralları resimlere rakursi kavramını da getirmiş ve profil tasvirlerinden uzaklaşmasına katkıda bulunmuştur (Resim 39). Masaccio ışığı kendi tercihi doğrultusunda planlı ve ölçülü kullanıp kişinin hem karakteristik hem de psikolojik ifadesini yansıtmıştır. Bu durum Pisanello'nun üslubuna göre daha fazla gerçeklik algısı yaratmıştır. Pisanello (1395-1455) modeli profilden göstermiş kompozisyonda lirik bir anlatım tercih etmiştir. Figürü hem kapalı form kullanarak hem de açık koyu kontrastlıklarıyla mekandan koparmış ve yüzeye yaklaştırmıştır (Resim 40). Ortaçağda yapılmış portrelerle karşılaştırıldığında bu portrelerde mekan ile figür ilişkisinin daha kuvvetli kurulduğu, kişilerin fizyolojik

özelliklerinin de derin bir şekilde irdelendiği görülür. Özellikle Jean Le Bon'un portresi ile karşılaştırıldığında portrelerdeki ışık gölge ve ifade çok daha yetkindir (Resim 7).



Resim 39: Masaccio, *The Tribute Money*(detay), Fresk, 1425, Brancacca şapeli, İtalya



Resim 40: Pisanello, *Asil kız*, 43 x30 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1436-38, Louvre Müzesi Paris, Fransa

Floransa'da sanatın koruyucusu konumundaki Medici ailesi çok sayıda portre resmi sipariş etmiş ve birçok ressamı da himayeleri altına almıştır. Bu durum özellikle İtalyada portre geleneğini oluşturmuş pek çok sanatçının yetişmesine de zemin hazırlamıştır. Bu sanatçılar arasında yer alan Sandro Botticelli (1445-1510) Floransa'da hümanist dünya görüşü hakkında bilgi edinmiş, hocası Fra Filippo Lippi'nin gerçekçiliğini benimsemiş ve antik eserleri çalışarak özgün üslubunu ortaya koymuştur. Botticelli'nin günümüze ulaşan sınırlı saydaki portre resimlerinde kişilerin ruhsal durumlarını da açığa çıkaran bir yansıtma görülmektedir. Bu dönemde sanatçılar kişilerin fizyolojik özelliklerine bağlı kalmanın yanı sıra, dönemin estetik beğenisini oluşturan idealize edilmiş biçim dili kullanmışlardır. Portrelerde kişiler genellikle bir mekan içerisinde betimlendiği gibi mekandan ayrı olarak da ele alınmışlardır (Resim 41-42).



Resim 41: Sandro Botticelli, **Genç bir adamın portresi**, 37.5 x 28.2 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 148

On beşinci yüzyılda portre resmi Rönesansın doğuşuyla batıda yaygınlaşmış ve büyük bir ilgiyle soylular ve zenginler tarafından talep edilir hale gelmiştir. Andrea Mantegna, Jan van Eyck, Piero della Francesca, Hans Memling, Botticelli gibi ressamlar yaptıkları portrelerle hayranlık uyandırmışlardır. Sanatçılar değişen toplum düzeni ile birlikte portreye daha fazla ağırlık vermeye başlamışlardır.

Rönesans resminin önemli merkezlerinden Floransa'da 1420'lerde gerçekleştirilen portre örnekleri, erken Rönesans dönemi portre sanatının karakteristik özelliklerini yansıtır. Bu portrelerde betimlenen kişiyi gerçeğe uygun bir biçimde yansıtmaya endişesi söz konusudur. Masaccio'nun genç bir aristokrati betimlediği yapıtında olduğu gibi figür, genellikle profilden resmedilir. Psikolojik durumun ya da ruh halinin yansıtılmadığı bu örneklerde Gotik Resme Bizans Resmi'nden gelen altın yaldız fonun kalktığını ve yerine koyu renkli fonun kullanılmaya başlandığını görürüz (Bayer, 2007).



Resim 42: Sandro Botticelli, **Kırmızı şapkalı genç adam**, 51 x 36 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1477

Yapılan Portre kişiyi her yönü ile yansıtmaması gerektiği inancıyla gerçeğe yakın betimlemenin yanı sıra kişinin toplum içindeki konumunun, mesleğinin, ekonomik düzeyinin yansıtılması geleneği oluşmuştur. Ortaçağ resminde görülen sembolleşmiş portrelerin yerini artık yaşayan karakteristik özelliklerini de ön plana çıkararak gerçek kişiler almıştır. Bu durum Federigo ve eşi Battista Sforza'nın betimlendiği ikili portrede de görülebilir (Resim 8).

İkili portrede, Federigo ve eşi Battista Sforza erken örneklerini Masaccio ve Pisanello'da gördüğümüz pozda yani profilden resmedilmişlerdir. Federigo, bir turnuva esnasında hem sağ gözünü hem de burnunun bir bölümünü kaybetmiştir; ancak sanatçı dükü sol tarafından resmederek yüzünün yaralı olan kısmını resme yansıtmamış, gizlemiştir...Alberti, Erken Rönesans'ın en etkileyici, en öğretici eserleri arasında yer alan ve 1435 yılına tarihlenen "De Pictura (Resim Üzerine)" adlı eserinde kişinin gerçeğe uygun biçimde betimlenmesi gerektiğini ancak güzelliğin de önemli olduğu belirtmektedir (Bayer, 2007).

Bu dönemde portreye değinen sanatçılardan biri de Luca Signorelli'dir(1445-1524). Signorelli "Avukat" adını verdiği portresinde kişinin kim olduğu değil toplumdaki konumuna gönderme yapan bir duruş ve ifadeyi kullanmıştır. Resmin mekanında kullandığı imgeler şahsın kişisel beğenilerini işaret ediyor olabilir (Resim 43).

Luca Signorelli'nin kentsel manzaradan detaylar sunan, muhtemelen antik Roma'ya gönderme yapan birçok antik anıt ve kalıntıları içeren 'avukat (hukukçu)' adlı resmi, belki de modelin arkeoloji ile ilgilendiğini ileri sürüyordu. Başının iki yanında antik tarih ve mitolojiden alınan iki sahne olarak resmedilen arka plan modelin ilgi alanı ve hümanist geniş bilgisine referans olabilir (Partanaz, 2007: 16).

Rönesans resminde portre başka bir biçimde daha görülür. O dönemde sanatı koruyan ve destekçisi olan sanatseverler, Meryem ve İsa'yı konu alan resimleri sipariş ettiklerinde, kendilerinin de o resme dahil olmasını istemişler ve dolaylı olarak bu dini sahne içerisinde yer almışlardır.



Resim 43: Luca Signorelli, **Avukat**, 50 x 32 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1492, Berlin, Almanya

İtalyan resminde portre 15. Yüzyılın sonlarına doğru (1480'ler) değişime uğramıştır. Ghirlandaio (1449-1494) ile birlikte gerçeğin idealize edilmediği olduğu gibi yansıtıldığı bir portre resmi anlayışı gelişmiştir. Bir adam ve torununun olabildiğince gerçekçi bir üslupla betimlendiği resimde, portresi yapılan kişinin karakteristik özelliğinin çok da estetik görünmemesine rağmen gerçeği yansıtma kaygısı taşıdığı açıktır. Bu tutum yüzyılın başı ve ortalarındaki görülen ideal olanı gösterme tutumuna taban tabana zıttır. Örneğin Piero Della Francesca Urbino dükünün portresinde yüzün yaralı tarafını bize göstermezken Ghirlandio'nun yaşlı adamın deformasyona uğramış burnunu doğrudan izleyiciye göstermektedir (Resim 44).



Resim 44: Domenico Ghirlandio, **Yaşlı adam ve Torunu**, Ahşap üzeri Tempera, 1490

İtalyada portre resmindeki üslup farklılıklarının 15. Yüzyılın sonlarına doğru arttığı gözlemlenir. Bu üslup farklılıkları Leonardo da Vinci'nin (1452-1519) "Ginevra de Benci" portresi ile Domenico Ghirlandio'nun "Giovanna dei Tournabuoni" portresinin arasında açıkça görülebilir. Kompozisyonda merkezi ve üçgen kurguyu kullanan ve dengeye önem veren Leonardo, Ginevra'yı perspektif içeren bir dış mekanda betimlemiş ve atmosferik etkiler resmin öğeleri arasında yer almıştır. Ginevra'nın etrafını çevreleyen çam ağacının açık koyu kontrastı karakterin sakin ifadeli yüzünü karanlık atmosferin içerisinde kolaylıkla seçmemize olanak sağlamaktadır. Kadının sağlıksız, bir o kadar da sakin bakışı ve izleyici ile göz teması, izleyiciye kişinin ruh durumu hakkında bilgi verir. Yumuşak ışık gölge etkileri ve dış mekânın model ile birleştirilmesi Flaman ustaların portrelerini hatırlatmaktadır. Ginevra'nın sağ ve sol yanından aynı oranda boşluk bırakılarak yerleştirilmiş olması derinliğin algılanmasına yardımcı olmaktadır. Portre merkezde yer almış ve kadının

yüzü resimdeki en aydınlık öge olmuştur. Portre, ayrıca mekan içerisinde boş bırakılarak yüzün öne doğru çıkması ile daha da belirginlik kazanır. Ghirlandio'nun tam profilden görünen Giovanna'sı ise, bize Ginevra de Benci'den farklı olarak iç mekanda gösterilmesinden dolayı izleyenin zihninde bazı sınırlar çizmektedir. Portrenin etrafındaki sınırlı alanın dışında dolaşamayız. Bir kitaplığın önünde betimlenen Giovanna, bize mevkisi, ilgi alanları ve kadınsı özellikleriyle verilmiştir. Mücevherleri kocasının dünyevi mal varlığını simgelediği gibi onun sosyal statüsünü de göstermektedir. Bu portre hem onun portresi hem de sosyal statüsünün beyanı rolünü üstlenmektedir. Resmi ve rahat olmadığı hissedilen kıyafetlerle betimlendirilmiş kişi adeta kocasının başarısının bir göstergesidir. Ginevra'nın portresi ise sadelik örneği olup o dönem içerisinde az rastlanan ve daha yeni olarak kabul edilen bir biçimde sanatçı tarafından ele alınmıştır. Ginevra'daki zamandan soyutlanmışlık ve sonsuzluk hissi Giovanna'nın portresinde görülmez ayrıca Giovanna, Ginevra gibi izleyici ile bağ kurmamaktadır, onun portresinin görevi eşinin ve mensup olduğu ailenin statüsünü gözler önüne sermektir (Paoletti & Radke, Çeviri, 2005: 278-279)(Resim 45-46).

İtalya'da 15. yüzyılda sanatçıların portreye yaklaşımlarındaki zenginlik karşısında bu dönem Flaman resminin portreye getirdiği yenilikler de önemlidir. Örneğin O dönem İtalyasında pek sık rastlanmayan tam boy portre biçimi Flaman sanatçıları tarafından kullanılmıştır. Ayrıca İtalyan resminde belirli bir dönemden sonra görülen iç mekandan dış mekana açılan pencere önünde resmedilmiş kişilerin varlığı da Kuzey Rönesansının etkisi olarak düşünülebilir. Bu açıdan Kuzey Rönesansına ait portre örneklerinin de incelenmesi yerinde olacaktır.



Resim 45: Leonardo Da Vinci, Ginevra de Benci 31.8 x 37 cm, , Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1474-1478, National Gallery Of Art Washington, A.B.D.



Resim 46: Domenico Ghirlandio, Giovanna dei Tournabuoni, 77 x 49 cm, Ahşap Üzeri Tempera, 1489

15. yüzyıl Flaman sanatçısı olan Jan van Eyck'ın (1389-1441) portre resmine yeni bir bakış açısı kazandıran “Arnolfini'nin Düğünü” adlı resmi en önemli portre örnekleri arasında sayılmaktadır. Sanatçının kullandığı kompozisyon izleyiciye evlilik olayına şahitlik ettiği izlenimini veren bir sahne olarak şekillenmiştir. Ayrıca odanın duvarında arka planda bulunan aynadaki yansımalara dikkatli bakıldığında iki kişinin daha o anda orda olduğu farkedilir. Bu portre resmi, o güne kadar yapılmış olanların dışında, sadece kişinin sahip olduklarını göstermek yerine, çiftin yatak odasına şahitleri ve hatta sanatçının kendisinin de orada olduğunu işaret eden duvardaki yazıyla daha gerçekçi, daha sıradan ve günlük yaşama dair bir görüntü verir. Eyck portreye kendisini dolaylı yoldan dahil ederek Avrupa resminde yeni bir çığır açmıştır. Bu portre diğer portreler gibi sadece kişiyi gösterme odaklı olmayıp evlilik yeminini, çiftin yaşayacağı evin içini ve şahitleri gösterdiği için hayatın kendisine dairdir ve evliliğin kendisinin portresi olarak nitelendirilebilir (Resim 47).



Resim 47: Jan Van Eyck, **Arnolfini'nin Düğünü**, 82 x 60cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya 1434, National Gallery Londra, İngiltere

Flaman ressamlarının portre örnekleriyle İtalyan sanatçıların portre örnekleri karşılaştırıldığında farklılıklar göze çarpar. İtalyanlarda bir dönem kişilerin kusurlu tarafları örtülürken, Flaman sanatçılar kişileri oldukları gibi doğal bir biçimde yansıtmayı tercih etmişlerdir.

16. yüzyıl, portre resminin birikimlerinin filizlendiği ve tamamen yeni bir anlatım şeklini ortaya koyduğu dönemdir. İtalya'da bu yüzyıl içerisinde yağlıboya resim tekniği Venedik okulu tarafından benimsenmiş ve bu yeni teknik gelişme ile daha yetkin portreler yapılabilmektedir. Kişinin fizyonomisi Leonardo'nun insan yüzü üzerine çalışmaları sayesinde doğru bir şekilde ortaya konmuştur. Bu notlar insan tasvirini tamamen yeni bir noktaya taşımaktadır. Sanatçı, günümüzde defterler olarak anılan birbirinden bağımsız notları ile çağdaşı ve sonra gelen sanatçılara yol göstermiştir. Bu notlardan, Bir yüzün nasıl çizilmesi gerektiği ile ilgili şöyle bilgilere ulaşırız;

Eğik ve dönük kafanın hatlarını aslına uygun olarak çizmek için şunlara dikkat et: Biliyorsun ki gözler, kaşlar burun delikler, ağzın birleşme yeri, çenenin iki yanı, çene , yanaklar, kulaklar ve yüzün tüm bölgeleri kuralara uygun olarak yerleştirilmiştir; o halde yüzü yaparken gözün bir ucundan diğer ucuna doğru çizgiler çiz her hat için aynı ilkemi yap. Sonra bu çizgileri, yüzün iki yanına doğru uzat ve sağda , solda aynı paraleldeki aralıkların eşit olup olmadığını incele. Ama yine de, bu çizgileri kendi görüşünle sınırlayacağını özellikle hatırlatırım (Vinci, Çeviri, 2006:35).

16. Yüzyılın Kuzey Avrupa resminin güçlü temsilcilerinden olan sanatçısı Albrecht Dürer (1471-1528) de Leonardo gibi bir gözlemci ve araştırmacı bir yapıya sahiptir. Sanatçı çoğunlukla yakınlarının portresini yapmıştır. Turani'ye göre; Albrecht Dürer, dünyevi güzelliğe ait konuları araştırır. Bu nedenle o, toplumdan, kendi "Ben"inden hareket eder. Böylece bizzat kendini problem olarak ele alır ve kendi portrelerini yaptığı görülür. Dürer'in otoportrelerinde Kuzey Rönesans'ının içselliği ve ifadeciliği göze çarpmaktadır. Kendisinden önceki Flaman ustaları gibi o da, portrelerinde en ince detaya kadar inmiştir (Turani, 2011: 386).

Otoportreleri incelendiğinde Dürer'in kendisini çeşitli yaşlarda resmettiği görülür. Kendini çeşitli yaşlarda tekrar tekrar resmederek hayatını kronolojik olarak belgeleyen ilk sanatçıdır. Kendisinin adeta kaydını tutan Dürer'in portrelerinde de dönemin değişen portrecilik anlayışı sezilebilir. Çeşitli yaşlarda kendisini belgeleyen

Dürer'in portre üretimindeki yetkinliği kendisini daha 13 yaşındayken yaptığı otoportresinde açıkça göstermektedir (Resim 48).



Resim 48: Albrecht Dürer, **Otoportre**, desen, 1484

Dürer 1498'de Venedik seyahatinden sonra kendisini bir İtalyan sanatçısı gibi dörtte üç açıdan ve saygın bir duruş ile betimlediği resmin arka planında kullandığı pencere ile kendi geleneğinle olan bağlarını göstermiştir (Resim 49). 1500 yılında yaptığı otoportresinde ise Rönesans'ın tipik portre anlayışından bir kopuş olduğunu açıkça göstermektedir. Mekandaki belirsizlikler ve ışık kullanımı ile Barok sayılabilecek bu otoportrede izleyecinin sadece kendisiyle iletişime geçmesini amaçladığı fark edilir. Seçkin bir soylu duruşu ile kendini resmeden Dürer, heybetli, varlıklı ve sağlıklı bir görünüm sunar. Kimi sanat tarihçileri onun kendisini İsa olarak betimlendiğini öne sürmelerine rağmen, Dürer bu otoportresinde klasik anlatıma ulaşmış ve onun getirdiği ölçülü idealizmi kullanmıştır (Resim 50).



Resim 49: Albrecht Dürer, **Otoportre**, 52 x41cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya,1498, Prado Müzesi Koleksiyonu



Resim 50: Albrecht Dürer, **Otoportre**, 66.3 x 49cm, , Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1500, Münich

Leonardo'nun "Mona Lisa"sı ise portre resmi içerisinde ayrı bir öneme sahiptir (Resim 51). Çağdaşı portreler arasında hiçbir sanatçının portresi izleyende Mona Lisa'nın bıraktığı canlılık hissini bırakmaz. Leonardo'nun kullandığı sfumato tekniği izleyeni yumuşak ve birbiri içerisinde eriyen renkler ile karşı karşıya bırakır ve bu da resimde bazı detayların izleyici tarafından tamamlanmasını sağladığı gibi aynı zamanda da izleyeni zamandan soyutlanmış bir duruma sokmaktadır. Portrenin İzleyeni izleyen gözleri ile ve dikkatlice yerleştirilmiş gülümsemesi ile bizi kendi varlığına hapseder. Gombrich, Mona Lisa ile ilgili olarak şunları söylemiştir;

Bir insan yüzü çizmek girişiminde bulunan herkes, şunu bilir ki bizim ifade dediğimiz şey, özellikle bu iki noktada, ağzın köşeleriyle gözlerin köşelerinde gizlidir. İşte Leonardo da, özellikle bu noktaları yumuşak bir loşluğa daldırarak belirsiz bırakmıştır. Bu nedenle biz, "Mona Lisa"nın nasıl bir ruh durumuyla bize baktığından tam olarak emin olamayız. Yüzündeki ifade her seferinde elimizden kaçıyor gibidir (Gombrich , Çeviri, 2009).

Portreyi izleyen kişi bu resmi 2 farklı biçimde algılayabilir. Bunun nedeni Leonardo'nun resmin arka planındaki simetriyi bozmasıdır. Ufuk çizgisinin kadının iki tarafında eşit olmaması izleyenlerin portreyi algı sürecinde bir ikilem yaratır. Resmin sol tarafına odaklanıldığında kadının sağ tarafa oranla daha uzun olduğu görülür.



Resim 51: Leonardo Da Vinci, **Mona Lisa**, 77 x 53 cm, Keten Üzeri Yağlıboya, 1503-1505, Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Yüksek Rönesans'ın büyük ustaları arasında yer alan İtalyan sanatçı Raffaello (1483-1520), ilk resim eğitimini babası tarafından almış daha sonra Perigino ile eğitimine devam etmiş ve onun yumuşak betimleme tekniğini belirli bir yaşa kadar sürdürmüştür. Raffaello Floransa'da bulunduğu yıllarda Leonardo ve Michelangelo'dan etkilenecek biraz daha sert bir anlatıma yönelmiş fakat daha sonra lirik sayılabilecek yumuşak betimleme tekniğine geri dönmüştür. Raffaello figürleri güzellik anlayışını ön plana koyan ve kilisenin idolojisini yansıtan görünüm vermiştir. Onun resimlerinde Realist klasisist -yaklaşım yerini idealist-klasisist bir yaklaşıma bırakmıştır. Turani'ye bu durumu şöyle açıklamıştır "...bu yaklaşım antik-klasist yaklaşımı yarattığı halde Rönesans'ta kilise sanatını biçimlendiriyordu (Turani, 2011: 379)." İdeal güzelliği arayan sanatçı antikiteye yaklaştığı kadar, döneminde yeni bir portre yorumu geliştirmiştir. Onun boyadığı figürlerde kişilik özelliklerinin de yansıtıldığı ama ideal güzelliğin yasaları ve kilisenin istediği kutsal görünümüne göre yüz elemanlarının idealleştirildiği görülür. Bu bir anlamda gerçeğin üzerine bir idealizm inşasıdır.

Raffaello'nun yarattığı portreler dönemin portrelerinin çoğundan farklıdır. Çok sayıda olmamakla beraber kilise için yapılan idealleştirmeler bu portrelerde görülmez. Onun portrelerinde ışık ile gölge figürler ve figürlerin giysilerine kadar gerçeğe sadık kalınarak aktarılmıştır. 15.yüzyıl İtalyan resmindeki kontürlü portre anlayışı onun resminde terk edilmiş, figürler derinlikli bir mekan algısı içinde betimlenmiş, fonda koyu değerlerle derinlik arttırılmasına rağmen mekan hissi kaybedilmemiştir. Sanatçının detaycı tavrı doğayı doğrudan gözlemleyerek modelin karşısında birebir çalıştığını ve her detayı sabırla ele aldığını kanıtlamaktadır. Psikolojik ifadeye de önem veren sanatçının figürlerinde ruh halleri yüzlerinden okunmaktadır. Hatta Modellerin psikolojik durumları, portrenin diğer değerleri ile yarışır hale gelir ve görünümü tamamlayan en büyük unsur olur. Raffaello'nun "Papa X. Leo ve iki kardinal" isimli üçlü portresinde, diğer portrelerdeki mevkiyi simgeleyen pozların yerine bu resimde rahat pozlar tercih ettiği görülür. Kişilerin sadece din adamı olma özelliğini ön plana çıkartmak için kutsal kitap ve giysilerden yararlanmıştır (Resim 52). Turani Raffaello'nun portreciliğini şöyle özetler; "Quattrocento'da gördüğümüz kişisel detaylar, burada yeniden ortaya çıkmaktadır. Bundan başka manastır hayatının yüzde yansıttığı, titiz dini ruhi başarıyla biçimlendirilmiştir. Biz burada fizyonominin özelliklerine nüfuz eden mahir bir portreci görüyoruz" (Turani, 2011: 380).

Yeniden doğuş hareketine sonradan katılan Venedik, diğer şehirlerin sanatsal üretiminin gerisinde kalmamıştır. Ancak Karmaşa içerisinde olan İtalyan yarımadasında Venedik tek başına bağımsız bir devlet olarak varlığını sürdürmekte zorluk çekmiştir. İtalyan yarımadasının doğu dünyasına açılan kapısı olan Venedik, stratejik ve jeopolitik açıdan önemli bir merkez ve bünyesinde diğer kültürlerin izlerini barındıran kozmopolit bir şehir devleti olarak, Avrupa devletlerinden farklı melez bir Hıristiyan kültürü ortaya koymuştur. Ticaret yoluyla zenginleşen Venedik 16. Yüzyılda İtalyan yarımadasında yeni ve farklı bir resim okulu ile ön plana çıkmıştır. Floransa okuluna göre daha renkçi bir yapıya sahip olan Venedik resmi aynı zamanda daha lekeci bir yapıyla çizgisel anlayış ve kapalı formdan biraz daha uzaklaşmıştır.

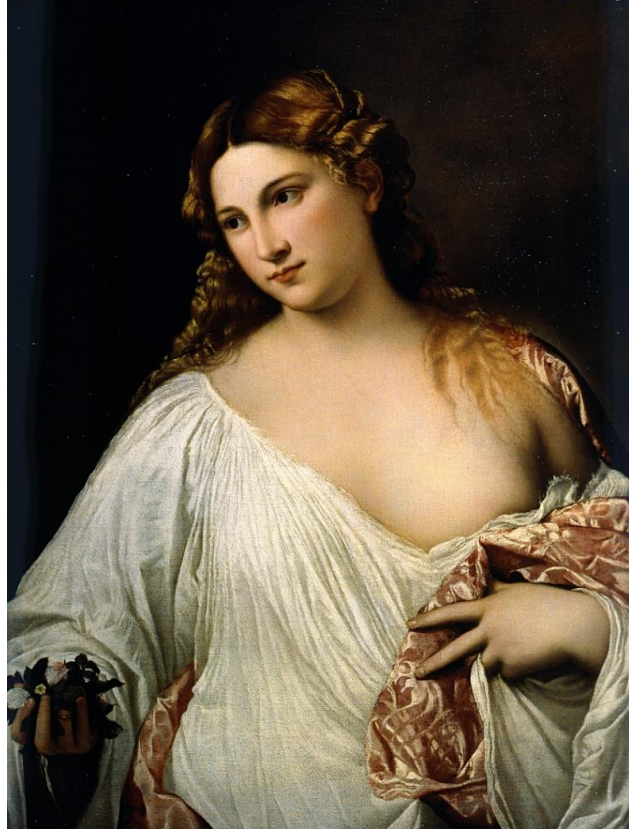


Resim 52: Rafaelo, **Papa X. Leo ve iki kardinal**, 154 x 119 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1518-1519, Uffizi Floransa, İtalya

Venedik okulu ile birlikte artık renk ve resimdeki atmosferik etkiler ön plana çıkmıştır. Konstrüktif bir yapı sergileyen Floransa resmi Venedik resminin bu

özellikleri karşısında etkinliğini kaybetmiştir. Venedikli sanatçıların Işık ve gölgeyi de renk ile çözümlenmeleri atmosferik etkileri güçlendirerek resmin parçalar halinde algılanmasının önüne geçmiştir. Resimdeki planların birbirleriyle olan ilişkileri ve yumuşak geçişler resmin genel atmosferini şekillendirmiştir. Bu özellikler Çoklu portre resimlerinde, birden fazla bireyin önem sırası gütmeden aynı ışık gölge ve atmosferde gösterilmesine olanak sağlamıştır.

Venedik okulu ile birlikte portre resminde yeni eğilimler görülmeye başlamıştır. Şiirler ile efsanelerin betimlemeleri yapılmış ve sanatçının kendi tasavvuru ile ortaya çıkan imgesel portreler ile insana yeni bir bakış açısı doğmuştur. Gombrich bu durumu şöyle aktarmaktadır; “Çağın Venedikli sanatçıları, Yunan şairlerini ve sevdikleri konuları keşfetmişlerdi. Onların kır yaşamı ile ilgili öykülerini ve aşklarını, resimlemeyi, Venüs'ün Nympha'ların güzel portrelerini yapmayı seviyorlardı. (Gombrich, Çeviri, 2009: 329). Gombrich'in bahsettiği bu temsili portreler, o güne kadar süregelen toplum algısının kahramanlaştırdığı figürlerin betimlemeleri olmuştur. Böylece Sanat tarihinde sadece güzele bakmak için yapılan portreler ilk olarak Venedikli sanatçılar tarafından ortaya konmuştur. Elbette bu portrelerin de bir modeli vardır fakat portrelerin gösterdikleri, çalışıldıkları modelden ötesi haline getirilerek, resim gerçeğin yansıması olmaktan kopmuş, sanatçının yaratisinin oluşturduğu yeni bir gerçeklik olmuştur (Resim 53).



Resim 53: Tiziano, **Flora**, 79.7 x 63.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1516, Galleria Degli Uffizi Floransa, İtalya

Venedik'in doğu dünyasına açılan bir kapı konumunda olması Osmanlı Devleti ile türlü politik ilişkiler içinde bulunmasını sağlamıştır. Bu politik ilişkiler sonucunda Venedik, Osmanlı'ya Sanatçılar göndermiş böylelikle Osmanlı İtalyan resmini tanımıştır. Osmanlıya gönderilen Venedik'li Ressamlar arasında yer alan Giovanni Bellini'nin kardeşi Gentine Bellini'nin (1429-1507) yaptığı "Fatih Sultan Mehmet" in portresi bu dönem eserler arasında yer almaktadır (Resim 54). Fatih'in portresini yapmadan önce sanatçıya saraydan başka kişilerin portrelerinin siparişleri verilmiştir. Bellini'nin sarayda kaldığı süre içerisinde minyatür resminden etkilendiği görülmektedir (Resim 55). Bir katip'i gösteren portrede adeta İslam kültürünün minyatür etkisinde kaldığı açıktır. Bu resim, ışık ve gölge ile oluşturulan hacimden uzaktır ve neredeyse yüzeyde olmasına rağmen İtalyan resminin desenciliği görülmektedir. Fatih'in sanatçıyı denemek için bu resmi yaptırdığı bilinmektedir. Bellini Fatih'i betimlediği portresinde sade bir arka fon önünde ve onun fetihçi kişiliğini yansıtacak biçimde kemerli bir taç yapı içerisinde betimlemiştir. Bu portrede idealleştirme kaygısından uzak Fatih'in olduğu gibi yansıtıldığı görülmektedir. Fatih'in portresinin sade bir arka fon önünde,

mekandan soyut ve profilden yapılmış olması onun hükümdar olduğu gerçeğini kuvvetlendirmektedir. Kemerli bir taç yapının iki tarafında bulunan temsili 6 kral tacı da bu durumu kuvvetlendirmektedir. İzleyici ile bağının kopmuş bir biçimde betimlenmesi ve mekanda kendisinden başka hiçbir kişinin ve hiçbir şeyin olmaması da onun halktan birisi olmadığını gösterir. Bellini Osmanlı imparatorluğunda bulunduğu sürece sadece bu iki portreyi üretmek ile kalmamış saray erkanından başkalarının da portrelerini yapmıştır. Fakat Fatih'in ölümünden sonra tahta geçen II. Bayezid'in dini kaygılar nedeni ile Fatih'in Bellini'ye yaptırdığı portreleri saraydan çıkartıp pazarlarda sattırıldığı bilinmektedir. Elden ele dolaşan bu portrelerden en bilineni olan Fatih'in portresi bugün Londra'da National Gallery'nin koleksiyonundadır.



Resim 54: Gentile Bellini, **Fatih Sultan Mehmed**, 69.9 x 51 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1480, National Gallery Londra



Resim 55: Gentine Bellini, **Oturmuş Katip**, 18.2 x 14 cm, Kağıt üzerine Guaş Boya ve Mürekkep, 1479, İsabella Steward Gardner Müzesi Boston, A.B.D.

Venedik okulu sanatçısı Tiziano Vechellio (1488/90-1576) döneminde çok rağbet gören bir portre sanatçısı olmuştur. Tiziano, Venedik'in kalın boya ve renkçi tekniğini geliştirmiş, çağdaşlarına göre daha rahat bir boyama tekniği kullanmıştır. Sanatçının portresini yaptığı kişiler arasında dönemin tüccarları ve soyluları bulunmaktadır. İdealleştirmek ve heybetli göstermek için maniyerist denebilecek şekilde uzattığı ve bir oranda idealize ettiği portreleriyle Venedik'in en ünlü portrecisi olarak anılmaktadır. Kendisinden önce ortaya konmuş olan kompozisyon kurallarının dışında dinamik kompozisyonlar deneyen Tiziano'ya farklı buluşlarından dolayı çağdaşları da büyük bir hayranlık duymuştur. Onun portrelerinde Floransalı büyük ustaların deseni ön plana çıkartan ince fırça ile sabırla biçimlendirme çabaları, fırçanın tuşeleri ve kalın boyanın görüntüsü ile yer değiştirmiştir. Serbest fırça vuruşları ve lekeci yaklaşım ve renk kullanımı modelin iç dünyasını ve ruh halini yansıtmada önemli bir rol oynamıştır. Tiziano'nun eserlerinde görülen kendine özgü renklendirme biçimi, doğadaki renklerin bire bir yansımaları yerine doğadan izlenim yolu ile ortaya koyduğu kişisel anlatıma izleyeni ulaştırır. Portre konulu resimlerini sadece düz bir fon önünde değil aynı zamanda doğadan etüt edilmiş peyzajlar önünde de yapmıştır. Çoklu

portrelerinde de kişileri ve onların arasındaki ilişkileri konu almış ve bunu resmine ustalıkla aktarmıştır. "Papa III. Paul ile birlikte Alessandro ve Ottovio Farnese"nin portresinde, kişilerin arasındaki ilişkilerden kaynaklı atmosfer açıkça görülmektedir. Papa ve torunlarının psikolojik durumları yüzlerinden sezilebildiği gibi figürlerin yerleştirilmeleri ve pozları da izleyeni sürekli olarak orada geçen olaya ve yaşantıya dahil ederek, o an yaşanan durumun ne olduğu konusunda düşünmeye sevk eder (Resim 56).

Tiziano aynı zamanda portrede figürleri ayakta ve tamamını göstererek daha önce Flaman resminde görülen şekilde tam boy portreler üretmiştir. Ondan önce sıkça rastlanmayan bu gösterim şekli çağdaşları ve kendisinden sonra gelen sanatçılar tarafından benimsenmiş ve bu gösterim biçimi soylular ve tüccar sınıfı tarafından özellikle tercih edilmiştir.



Resim 56: Tiziano, **Papa III. Paul ile Alessandro ve Ottovio Farnese**, 210 x 174 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1546, Museo Nazionale di Capodimonte Napoli

16. yüzyıl ortalarına doğru Kuzey Avrupa'da oluşmakta olan yeni Reform hareketi, dönemin kilise emrinde çalışan sanatçıları üzerinde büyük bir etki yaratmıştır. Bu bunalım süreci beraberinde Kuzey Avrupa resminin devam edip etmeyeceği sorusunu getirmiştir. Azizlerin ve Azizelerin resimlerinin sunaklar üzerine boyanmasına Martin Luther şiddetle karşı çıkmış ve bu tür resimleri Hıristiyanlığın putperestliği olarak görmüştür. Böylesine bir kısıtlama ressamı yeni resim türleri aramaya sevk etmiştir. Bu yasaklar bir anlamda kuzey portreciliğini daha da ileriye götürmüştür. Bu döneme tanıklık yapan genç Hans Holbein (1497-1543) Luther'in karışıklığa sürüklediği Avrupa topraklarından bilgin Erasmus'un tavsiye mektubu ile İngiltere'ye gitmiş ve kısa sürede VIII. Henry'nin gözde ressamı olmuştur. Saray ressamı olarak görevi kralın himayesinde bulunanların portrelerini yapmaktır. Ressama yüklenen bu görev, VIII. Henry dönemi kadın ve erkekleri ile saray erkanını tanımamıza olanak sağlamıştır. Ayrıca Gerçekçi üslup ile yansıttığı bu portreleri belgeci bir nitelik taşımaktadır (Resim 57).



Resim 57: Hans Holbein, **Thomas More** 74.2 x 59 cm, , Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1527 Frick Koleksiyonu New York, A.B.D.

Bu dönemde portre resmi, soylular arasında bir göreve daha sahiptir. Hükümdarların evlenecekleri kadınları gidip görmek yerine saray ressamlarını görevlendirdikleri ve o ressamlardan bu kadınların birer portrelerini istedikleri bilinmektedir. Görücü, bu durumda ressam olduğundan portrelerin gerçeğe olan bağlılığı kusursuz olmalıydı. Aksi halde yanıltıcı izlenim veren resim ressamın hayatını kaybetmesine neden olabilirdi. Holbein da kral tarafından bu amaçla görevlendirildiğinde Kralın eşlerinin hepsinin tam gerçekçi anlamda birer portresini yapmıştır ve evlilik öncesinde krala sunmuştur. Bu portrelerde hiçbir idealleştirme çabası görülmez. Kadınlar en doğal halleri ile yansıtılmıştır. Onun eşsiz biçim anlayışı da bu portrelerde görülmektedir. Natüralist izlenimleri saptamakta başarılı olan sanatçının portreleri doğalcı bir gerçekçilik sergilemektedir. Bu özellikler Kuzey Rönesansı ve İtalyan Rönesansı arasındaki farklılığı ortaya koyar (Resim 58).



Resim 58: Hans Holbein, **Cleve'li Anne**, Tuval üzeri yağlıboya, 1539, Louvre Müzesi Paris, Fransa

Holbein'in en bilinen portre resmi "Elçiler"dir. İngiltere'ye gelen 2 Fransız elçisini konu alan bu portrede o güne kadar görülmüş portre örneklerinden çok daha farklı bir kurgu vardır. Resimdeki kişilerin görevleri gereği sahip oldukları ayrıcalıklarının dışında, resimdeki her bir unsurun bir zanaatçının ustalığıyla ele alınması ve detaycı bir şekilde betimlenmesi resmin bütün elemanlarının aynı önem değerine sahip olduğunu göstermektedir (Resim 59). Bayer bu portre ile ilgili olarak şunları söylüyor;

Holbein'in yapıtının önünde gizemli, yan yatmış bir imge vardır. Çok çarpıtılmış bir kafatasıdır bu. Kafatasının bu resimde neden yer aldığı, elçilerin bunu neden istedikleri konusunda kesin bir bilgi yoktur. Yapılan yorumların hepsi bu kafatasının bir tür ölüm simgesi olduğunda birleşir. Ortaçağda kafatası ölümün varlığını sürekli anımsatan bir imge olarak kullanılmıştır. Ancak bu resimdeki kafatası diğer nesnelere söz konusu olduğunda bambaşka bir açıdan verilmiştir. Belki de bunun nedeni kafatasının resimdeki diğer objelerde olduğu gibi gerçek görüntüsünde yapılması durumunda fizikötesi anlamını yitireceği endişesidir (Bayer, 2007).

Resimde elçiler ve etraflarındaki nesnelere kurulu sembolik bir anlatım görülmektedir. Masanın üzerinde bulunan denizcilikte kullanılan aletler ve bir türk halısı öteki kıtaların zenginliklerine gönderme yaparken, bir yandan da elçilerin kapital birikimini simgeler. Alt taraftaki küre elçinin Fransada sahip olduğu toprakları gösterir. Bir aritmetik ve ilahi kitabı, bir ülkenin yönetilebilmesi için onların Hıristiyan yapılması ve hesap öğretmek gerektiğini simgeler. Bu simgelerin hepsi yöneten sınıfın sömürülerini haklı göstermeye yaramaktadır. Ayrıca bu resimdeki elçilerin tepeden bakışları ve kompozisyonun en üst köşesinde izleyenle doğrudan temas kurmamaları da bu kanıyı kanıtlar niteliktedir.



Resim 59: Holbein, **Elçiler**, 207 x 209.5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya ve Tempera, 1533, National Gallery Londra

Giuseppe Archimboldo ise (1527-1593) çağdaşı İtalyan sanatçılar arasında portreyi ele alış biçimleriyle farklılık ortaya koymuştur. Milano'da saray ressamlığı yapan Archimboldo, imparatorun emrinde bazı portreler yapmıştır. Fakat onun çağının ötesine taşıyan asıl başarısı sıradışı objelerle ilişki kurarak oluşturduğu portreleridir. Küçük insanlardan oluşmuş yüzler, çeşitli çiçeklerin derlenmesi ile oluşan portreler, sebze ve meyvelerden yapılmış portreler ve yiyeceklerden yapılmış portreler bu resimler arasında sayılabilir. Sanatçının portreleri, modele hem benzerlik kaygısı gütmüş hem de nesnelere oluşmuş olduğu için iç içe geçmiş imgeli bir karakter sergiler. Bu portreler değişik nesnelere üst üste yığılması ve dikkatlice düzenlenmesi ile oluşturmuş, dönemine göre çok farklı bir yapı sergileyerek dikkat çekmiştir. Öyle ki dönemin Kutsal

Roma Germen imparatoru II. Rudolph kendisinin bu türde yapılmış bir portresini sipariş etmiştir (Resim 60).



Resim 60: Guiseppe Arcimboldo, **Kutsal Roma Germen İmparatoru II. Rudolph**, 70.5 x 57.5 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1590, Skokloster Kalesi İsveç

Archimboldo'nun bu portrelerinde kullandığı sıradışı elemanlar kişiyi tanımlayan nesnelere dir. Örneğin Kütüphaneci isimli portresinde kişinin mesleği ile ilgili nesnelere kullanmıştır (Resim 61). Kütüphanecinin betimlendiği portrede hem kişilik özelliklerinin hem de karakterinin yansıtılmış olması çifte imgeyi açıklamaktadır. İnsanların konumlarını ve görünümünü nitelemede farklı objeler ile insanın görüntüsünü birlikte kullanmak yerine sanatçı, modeli onu niteleyen objelerden oluşturduğu yapı ile göstermiştir. Archimboldo genel olarak Maniyerist sanatçılara atfedilir fakat o, kendisinden çok sonra gelecek olan Sürrealistlere esin kaynağı olmuştur ve dolayısı ile bu durum onu çağının ötesine taşımıştır. Archimboldo

Sanatçının özgün olması gerektiği fikrine döneminde en çok yaklaşan sanatçı olarak nitelendirilebilir.



Resim 61: Guiseppe Arcimboldo, **Kütüphaneci**, 97x 71 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1570, Skokloster Kalesi İsveç

16. Yüzyılın sonlarına doğru Manierist etkilerin görüldüğü resim sanatında sanatçılar yüzeyde yeni bir estetik düzen aramış ve bunu elde etmek için her şekilde deformasyona başvurmuşlardır. Sanatçılar tanrısal olana ulaşma adına poz ve kişileri doğal olmayan şekillere sokarak uzatarak doğallıktan uzaklaşmışlardır. Böylelikle portresi yapılan kişiler olduklarından daha heybetli ve güzel görünerek izleyicide daha asil ve saygın bir görünüm kazanırlar.

Maniyerizm içinde önemli bir yere sahip olan Parmigianino'nun (1503-1540) yaptığı "Gian Galezzo Sanvitale" isimli Fontanello kontunu betimlediği portre izleyiciyle doğrudan temas halinde olmasına rağmen yine de heybetli bir görünüm sunmaktadır (Resim 62).



Resim 62: Parmigianino, **Gian Galezzo Sanvitale**, 109 x 81 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1524, Museo Nazionale Napoli, İtalya

Kontun savaşçı kimliğini gösteren zırh ve gürz resmin sol üst köşesinde arka planda durmaktadır. Kont bir pencere önünde durmaktadır. Pencereden görülen doğa belki de yaşama olan bağlılığını simgelemektedir. Kont'un delici bakışların ve kendinden emin ama sakin duruşunu, sol eliyle zerafet içerisinde tuttuğu eldiveni onun heybetli görünümünü kuvvetlendirmektedir. Sağ elinde konumunu sembolize eden büyük bir altın para ya da madalyon bulunmaktadır. Kont bize cepheden görünmesine rağmen yan duran bir sandalyede oturmaktadır. Böylece belden aşağısının profilden görünmesi ve dolayısıyla sol omzunun önde durması gerekmektedir. Ancak durum böyle değildir

bu da pozun doğal olmadığını gösterir. Bu durum kontun heybetli ve mevkisini belirleyen ifadeye sahip olması için sanatçının kendi ifadesi ile şekillenmiştir. Sonuçta sanatçı kendi iradesini doğanın önüne koymuştur.

Başka bir maniyerist dönem sanatçısı olan Angelo Bronzino'nun (1502-1572) "Eleonora di Toledo"yu yaptığı portresi incelendiğinde de deformasyon ve formülize edilmiş bir üslup ile karşılaşılmaktadır. Katı bir anlatım ile birlikte başın vücuda oranla küçük olmasının tersine kolların bedene göre uzunluğu maniyerist estetiği güçlendirmektedir. Maniyerist resimde görülen melankoli ve karamsar ruh hali Eleonora'nın portresinde de gözlemlenmektedir (Resim 63).



Resim 63: Angelo Bronzino, **Eleonora di Toledo**, 115 x 96 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1546, Galleria Degli Uffizi Floransa, İtalya

Resim sanatında 15. ve 16. Yüzyılın resim sanatındaki keşifleri, 17. Yüzyıl ve sonrasında gelecek olan sanatçılar için sağlam bir temel bırakmıştır. Böylelikle sanata erişme yollarını formülize etmiş ve insan figürünün tuval üzerindeki temsilinde çoğu aktarım sorunu çözülmüştür. Doğanın doğru yansıtılması sorunu artık yerini doğanın ressamdaki kişisel izleniminin aktarılmasına bırakmıştır. Böylece 17. Yüzyıldan itibaren resim sanatı daha kişisel bir özellik göstermiş dolayısıyla portre resminde de klasik kompozisyonlar yerine ifadenin mükemmelliği ve ruh halinin yansıtılması problemi öne çıkmıştır.

1.5.2. 17. Yüzyılda Portrede Psikolojik Anlatım

17. Yüzyıl ile birlikte resim sanatında kökten değişmeler yaşanmaya başlar. 16. Yüzyılın sonundan itibaren kendini hissettiren bu değişim ile klasiğin öğretilerden kopuş sonucu yeni öğretilere doğru bir geçiş olmuştur. Klasik biçim yorumunun açık, keskin ve sağlam hatlı formları yumuşamıştır. Bunun sonucunda biçimlerin ışık ve gölge ile oluşturdukları atmosfer bir bütün olarak algılanır. Güçlü ışık, gölge ile simetrik olmayan kompozisyonların uygulanması dönemin sanat tarihçileri tarafından bu yeni üsluba Barok isiminin verilmesine vesile olmuştur.

Barok eğilim genel olarak Kuzey resmine atfedilse de Barok mimari İtalya'da doğmuştur. 17. Yüzyılın ilk yarısında İtalyan yarımadasında Barok anlatımı tercih etmiş en bilinen sanatçı Michelangelo Merisi da Caravaggio' dur (1574-1610). Yaptığı resimlerde kuvvetli ışık gölge kontrastı ile doğrusal olmayan kompozisyon yapısını kullanarak resim sanatına yeni bir açılım getirmiş ve onunla birlikte natürel izlenimin en küçük detayları da anlatıma girmeye başlamıştır. Figürlerde artık belli bir ölçüde idealize söz konusu olmadığı gibi kişilerin mükemmel insan profili sergilemedikleri de görülür. Örneğin ayağı çıplak ve sefalet içerisinde betimlenen bir figürün ayağındaki kirlerin yansıtıldığı da görülür. Bunun sebebi, sanatçının kilisenin kutsal olana ait belirlediği idealleştirilmiş gerçeği yansıtan imajları yıkmak istemesidir. Böylece Barok dönemde Maniyerist üslupta ihmal edilen dış gerçeklik, özellikle portre resmine baktığımızda, modelin duygularının da yansıtıldığı iç gerçekliğe dönüşmüştür (Resim 64).



Resim 64: Michelangelo Merisi da Caravaggio, **Bir Fahişe**, 66 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1597, 1945 yılında Berlinde yok edilmiştir.

İmparatorluk olmaya başlayan devletler Avrupa'da sınırlarını belirlemeye başlamıştır. Derebeyliklerin ortadan kalkması ile birlikte millet kavramı oluşmuş, dolayısı ile ulusal resim üsluplarından söz edilmeye başlanmıştır. İtalya, Hollanda, Fransa, Flemenk ve İspanya'da oluşan farklı ulusal sanat anlayışları Avrupa'da birçok ülkesinin kültürünü yansıtan ressamın yetişmesinde etkili olmuştur. Aynı zamanda bu durum sanatçıların ülkelerinin de ulusal karakterini belirlemiştir.

Diego Velazquez (1599-1660) İspanyol Barok'unda portrede önemli bir ressam olarak görülmektedir. Genç yaşta saray ressamı olması nedeniyle saray erkanından birçok kişinin portresini yapmıştır. Onun kişiliği ve dünyayı algılayış biçimi resimlerdeki kişilerde sezilmektedir. O gerçeğin içinde kendi gördüğünü bire bir aktaran bir ressamdır. Onun resimlerinde doğanın anlık etüdünü yakaladığımız gibi yaptığı portrelerde sanatçının abartıdan uzak ve bir o kadar da gerçeğe yakın bir üslup takındığını görürüz. Portesi yapılan kişi ister bir kral olsun, ister bir soytarı, ister Papa veya herhangi bir din adamı olsun, Velazquez tarafından onların gerçeği olduğu gibi yansıtılmıştır. Velazquez'in "Papa X. İnozens"i boyadığı portresine baktığımızda Papa'nın görüldüğü gibi resmedildiği farkedilmektedir. Bu resimdeki Papa imajı

Rafaello'nun "Papa X. Leo" imajından çok farklıdır. Rafaello'daki yüksek ve onurlu din adamı imajı Velazquez'in resminde görülmemektedir. Çünkü Velazquez, Papa'yı bu gözle görmemektedir. Bu gerçekçilik anlayışı çağın bir getirisi olduğu gibi bu portre onu izleyen için temsili bir görünüm ile birlikte yansıttığı gerçekçilik bakımından betimlediği kişinin karakterini göstermektedir (Resim 65- 52).



Resim 65: Diego Velazquez, **Papa X İnnozenz**, 114 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1650, Galleria Doria Pamphilij Roma, İtalya

Velazquez'in bu gerçekçi tavrı dışında resme getirdiği önemli yenilikler de vardır. Portrelerinde kolay bir biçimde algılanabilen serbest boya sürüş şeklinden, figürlerin üzerindeki kumaşların ışık oyunlarının geniş fırça ve boya ile tarama yapılarak oluşturulduğunu gösterir. Boya ıslak iken taramalardan dolayı iç içe geçen ve eriyen boyada kırıksıklık görüntüsünün ressam gözündeki izlenimi resmi izleyen kişiye

kolayca aktarılır. Bu yeni üslup ile birlikte sanatçı yeni bir buluş olan yüzeyde taze boya sürüşü ile oluşan gösterim şeklini keşfetmiştir ve böylelikle tuş resminin güzelliği ön planda tutulmaya başlanmış ve ilk defa objenin yerine plastik anlatım ön plana çıkmıştır. Boya güzelliğinin keşfi, kendisinden sonra gelecek olan izlenimcileri büyük ölçüde etkilemiştir.

Velazquez'in sarayı ve saray yaşantısını gösteren resimlerinde ise figürler tek başlarına portre olma özelliği gösterirler. "Las meninas"da Velazquez kendisini, sarayın soylu hanımlarını, uzaklarda görünen İspanya kralı Philip'i ve küçük prensesi gerçekçi bir tavır ile oldukları gibi resmetmiştir (Resim 66).



Resim 66:Diego Velazquez, *Las Meninas*, 318 x 276 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1656, Prado Müzesi Madrid, İspanya

Barok'un tüm özelliklerini taşıyan bu resim adeta saray yaşamının bir portresidir. Velazquez'in hızlı boyama tekniği izlenimci tavrını ortaya koymaktadır. Velazquez'in resimleri anlık izlenimlerin ustaca ve gerçekçi bir biçimde aktarıldığı resimlerdir. O nesnenin güzelliğinin yanı sıra malzemenin elverdiği biçimde izlenimlerini aktarabilmiştir ve tuval yüzeyinde oluşan yeni bir estetik keşfetmiştir. Pablo Picasso onun için "Gerçekliğin gerçek ressamı" demiştir.

İspanya'nın dışında 17. Yüzyıl portre resminde Flemenk ve Hollanda ön plana çıkmaktadır. Barok sanat anlayışında birçok ressam yetişmesine rağmen çok azı Peter Paul Rubens'in (1577-1640) ününü yakalamıştır. Rubens'in resimleri Barok üslubun tüm özelliklerini yansıtmasına rağmen, Rubens sanatının erken döneminde diğer sanatçılar gibi kendisinden önceki İtalyan Rönesans'ı ve resmini inceleyerek bir süre kopya etmiştir. Bu inceleme sonucunda Maniyerist anlayışı benimsememiştir. Resmini gözlem ve sağlamlık üzerine kurmuş olan Rubens, Rönesans'ın bilgi birikimini olgun barok anlayışa taşıyan kişi olarak bilinmektedir. Resimlerinde gölgede kalan ve boş görünen alanların nasıl renklendirileceğini araştırmış bunun sonucunda loş derin görünen bölümlerde soğuk renkler kullanarak, ışıktaki kalan kısımların ön plana çıkmasını sağlamış ve bu şekilde portrede ışıktaki kalan bölgeleri çok parlak ve canlı gösterilebilmiştir. Rubens'in portre anlayışı incelenirken sipariş üzerine yapılan portreler bir kenara itildiğinde, kendi koleksiyonu için yaptığı eserlerde şöhretini neye borçlu olduğu açıkça görülmektedir. Gombrich' e göre ;

Resim bir kız çocuğunu gösteriyor. Olasılıkla da kendi kızını (Resim 67). Bu resimde ne bir kompozisyon oyunu var, ne de şahane giysiler veya ışın demetleri. Yalnızca bir kız çocuğu portresi. Ama kızın yüzü canlı bir tenmiş gibi sanki. Önceki yüzyılların portreleri, sanat yapıtı olarak ne denli büyük olursa olsunlar, bu resimle karşılaştırılınca çok uzak ve gerçekdışı görünüyorlar. Rubens'in, bu neşeli canlılık hissine nasıl ulaştığını bulmaya çalışmak boşunadır, yine de bunda, dudakların ıslaklığını, yüzün hacmini ve saçların dalgalarını vermekte kullandığı güçlü ama zarif ışık dokunuşlarının payı olduğu kuşkusuzdur. Rubens fırça vuruşlarına ondan önce gelen Tiziano'dan bile fazla önem verdi... Onun eserleri "boyamacı" bir yöntemle yapılmışlardır ve bu da onlardaki enerji ve canlılık izlenimini artırmaktadır. (Gombrich, Çeviri, 2009: 400)



Resim 67: Peter Paul Rubens, **Clara Serena Rubens**, 33 x 26.3 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1615-1616

Gombrich'in sözlerinden, Rubens'in Caravaggio dahil olmak üzere kendinden önceki ressamlar gibi önce deseni ve ışık gölgeyi tamamen boyayıp üzerini renklendirmediği, aksine onun deseni boya ile yaptığını ve resmini renk ile oluşturduğu anlaşılmaktadır. O rengin güzelliğini ve kuvvetini keşfettiği için onun eserleri çağdaş sanatçıların eserleri ile kıyaslandığında çok daha canlı bir görünüme sahiptir.

Rubens'in öğrencisi olmuş olan Antony van Dyck (1599-1641), Rubens'in ünü ile yarışır derecede yetkin bir Portre ressamı olarak ün yapmıştır. I. Charles tarafından saray ressamı ilan edilmiş ve Sör ünvanını alarak İngiliz vatandaşı olmuştur. Yaptığı portrelerde soylu tabakayı kendinden emin ve güçlü olarak betimleyen sanatçı, modellerindeki gücü, sakinliği ve kendine hükmedebilme durumunu simgeleyerek onları daha da güçlü göstermiştir. Ayrıca yaptığı portrelerde kişiyi kendisinden daha büyük ve saygıdeğer göstererek kısa zamanda soyluların beğenisini kazanmıştır. Modelini hassas bir ifadeyle betimlemesi de izleyeni derinden etkilemiş ve portreyi

daha ilgi çekici kılmıştır. Van Dyck'ın Yapmış olduğu İngiltere kralı "I. Charles"ın portesi incelendiğinde, onun porte resminde yeni adımlar atmış olduğu gözlemlenir (Resim 68).



Resim 68: Anthony Van Dyck, **İngiltere Kralı I. Charles**, 266 x 207 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1635
Louvre Müzesi, Paris, Fransa

Charles, burada resmin tam merkezinde olmayıp sol tarafa yaklaştırılmış olsa da, bir güç ve otorite simgesi olarak gösterilmiştir. Kendinden emin ve sakin bakışı yüzeyin tümünde onu ilgi odağı haline getirir. Bu durumu portredeki figür grubu içerisinde tek poz veren kişi olması da güçlendirmektedir. Charles'ın arkasında duran atı, onun hakimiyetine boyun eğerek halde betimlenmiştir. Sol elini beline koymuş, sağ elinde ise, bir çeşit şatafattan uzak izlenimi yaratılan Charles'a uygun asa ile hakimiyetinin simgesi kuvvetlendirilmiştir. Hizmetkarları arasında oldukça rahat

gösterilmiş olması, Charles'ın doğuştan elde ettiği asaleti pekiştirmek için fazladan birşey kuşanmasına gerek olmayan bir adam görüntüsü oluşturur. Bu rahat duruş ayrıca bize onun maiyeti ile iyi geçindiği ve onları rahatlıkla yönettiği bilgisini aşlamaktadır. Charles bu portrede tam anlamıyla tarihte varolmak istediği şekliyle gösterilmiştir. Van Dyck, bu resimde yeni bir şey daha yapmış ve manzara etüdünü portresi yapılan kişinin arkasına yerleştirmek yerine kişiyi bu manzaranın içerisinde resmetmiş ve böylelikle de resmin inandırıcılığını arttırmıştır.

Flaman ülkeleri 17. Yüzyıl içerisinde bütünlüklerini kaybetmiş, Kuzey ve Güney olarak ikiye ayrılmışlardır. Günümüzde Güney Flaman Belçika, Kuzey Flaman ise Hollanda adını almıştır. Bu ayrımın ana sebebi din mezhebi konusunda yaşanan fikir ayrılığıdır. Güney Flaman, katolik kalmış, Kuzey Flaman ise Protestanlığı benimsemiştir. Kuzey Avrupa'da mezhep bölünmesi sosyal hayatı etkilediği kadar sanat anlayışını da etkilemiştir. Hollanda'nın Protestan kentsoylularının sanat beğenisi Katoliklerin beğenisinden farklılaşmıştır. Katolik sanatın büyük anıtsal ve abartılmış şatafat içeren resim anlayışı Protestanlar tarafından benimsenmemiştir. Dindar ve çalışkan olan protestan toplumu zaman ile lükse karşı olan katı tutumunu bırakmış ve sade bir sanat üslubu kullanmışlardır. Barok dönem içerisinde özellikle Hollanda da Protestan mezhebi ile birlikte şatafatlı ve Hristiyanlığın büyüklüğünü simgeleyen ve gücünü göstermeye yarayan resimlere olan talep azalmıştır. Dolayısı ile Protestan inanca sahip Almanya ve İngiltere'de heykeltraşlık ve ressamlık daha az ilgi görmüş olmasına rağmen Flaman ülkelerinde sanat duraklama evresine girmemiş. Bunun yerine sanatçılar dinsel açıdan sorun çıkarmayan portre, Natürmort gibi resim konularına yönelmişlerdir.

Bu dallar arasında, Protestan bir topluma uyabilecek olan en önemli sanat dalı , Holbein'ın kendi zamanında da yaşadığı gibi, portre sanatıydı. Birçok varlıklı tacir, kendi görüntüsünü sonraki kuşaklara ulaştırmak istiyordu; belediye meclisi üyesi ya da belediye başkanı seçilmiş birçok saygın kentsoylu, taşıdıkları unvanın simgeleriyle resmedilmeyi arzu ediyordu. (Gombrich , Çeviri, 2009: 413)

Yeni özgürlüğüne kavuşmuş olan Hollanda'da Portre ressamlığı için oluşan bu cazip ortam 17. yüzyılda portre üretiminde önemli sanatçılar arasında yer alan Frans Hals'ın (1583-1666) yetişmesine ortam hazırlamıştır. Hals'ın portre üzerinde yoğunlaşması kalabalık figürlü kompozisyonlarında da boy portrelerin ön plana çıkmasını



sağlamıştır. Sanatçı halktan seçtiği modellerle oluşturduğu resimlerinde kendine özgü bir üslupta portreler yapmıştır (Resim 69).



Resim 69: Frans Hals, *Ishaak Abrahamsz Massa*, 80 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1626, Ontario Sanat Galerisi, Toronto, Kanada

Frans Hals'in diğer bir özelliği ise portrelerinde ifadeyi ve yüzün karakteristik öğelerini hızlı bir şekilde ve bir defada yakalamak istemesidir. Portrelerini Çeşitli boylardaki fırçalarla ve bu fırçaların darbelerinin görülebileceği şekilde boyamıştır. Figürdeki formu hızla saptadığı için İzlenimciler onu öncüleri arasında göstermişlerdir (Turani, 2011: 481). Fakat Hals, İzlenimcilerin günün farklı saatlerinde nesnelere üzerinden yansıyan ışığın resmini yaptıkları gibi değil, gözlemlendiği detayları ve formları serbest denilebilecek bir rahatlıkla ve hızlıca tuvale tuşeler halinde aktarmıştır.

17. Yüzyıl Hollanda resminde çokça görülen grup portreleri arasında yer alan Frans Hals'in "Aziz Giorgio Birliği'nin Subayları ziyafette" isimli portresi kalabalık bir subay grubunu göstermektedir (Resim 70).



Resim 70: Frans Hals, **Aziz Giorgio birliğinin subayları ziyafette**, 179 x257.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1627 Hals Müzesi Haarlem, Hollanda

Figürlerin betimlenme tarzına baktığımızda kimisi poz verir haldeyken kimisi ise doğal bir ifadeyle, ziyafetteki sohbetine devam eder şekilde gösterilmiştir. İşte burada Hals'in anlık görünümünün izlenimini tuvaline yansıttığı fikri güçlü bir şekilde kendisini göstermektedir. Kendisinden önceki çoğu sanatçı bu denli kalabalık kişi barındıran figürlü kompozisyonlarda portreyi öne çıkarmak yerine hikayenin ön plana çıkmasında çaba sarfetmiştir. O ise her bir bireyi müthiş bir gerçekçilikle sunduğu gibi bir törende bulunan bu topluluğu gerçekte algılandığı gibi bir görünüm kazandırarak resmetmiştir. Sandalyesi olmadığı için ayakta duran kişiler ile yeğmeğe geçerken öylesine uğramış gibi betimlenmiş olan sancaktar gerçeklik ve samimiyet duygusunu güçlendirmektedir. Böylelikle Hals o döneme kadar oluşmuş portre anlayışının dışına çıkmıştır. Bu grup adeta Fotoğraf makinesi ile belgelenmiş gibidir

Hals'in asıl portrecilik yeteneği "Pieter van der Broecke" adlı portresine bakıldığında anlaşılır. Bu resimde modelin samimiyetle ve hızlıca betimleniş biçimi,

canlı duruşu ve ifadesi sanatçının zaman içinde tekniğinde daha da ustalaştığını ve çağdaşları arasında ön sıraya geçtiğini göstermektedir (Resim 71).



Resim 71: Frans Hals, **Pieter van Dern Broecke**, 71.2 x 61 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1633, Londra, İngiltere

Çağdaşı ressamın saraya mensup kişilerin yapmacıklığa varan portrelerini yaparken Hals'in portreleri doğanın kendisi olarak nitelenebilecek derecede ustalıkla yapılmıştır. Hals maceracı bir kişiliğe sahip bir tüccar olarak bilinen kişinin mimiklerinin ve pozunun her an değişebileceği izlenimini vermiştir. Çağdaşı ressamın gibi klasik bir poz anlayışı benimsememiş ve kişinin tipik bir tavrını saptayıp hızlıca tuvaline geçirerek yaptığı portrelerinde modelin karakterini kimliğinin önüne çıkarmıştır.

Isaac Massa ve Beatrix van der Laen gibi insanların 17. yüzyılda samimi ve sıradan bir tavırda tuvalde gösterildiğine çok nadir rastlanır (Resim 72).

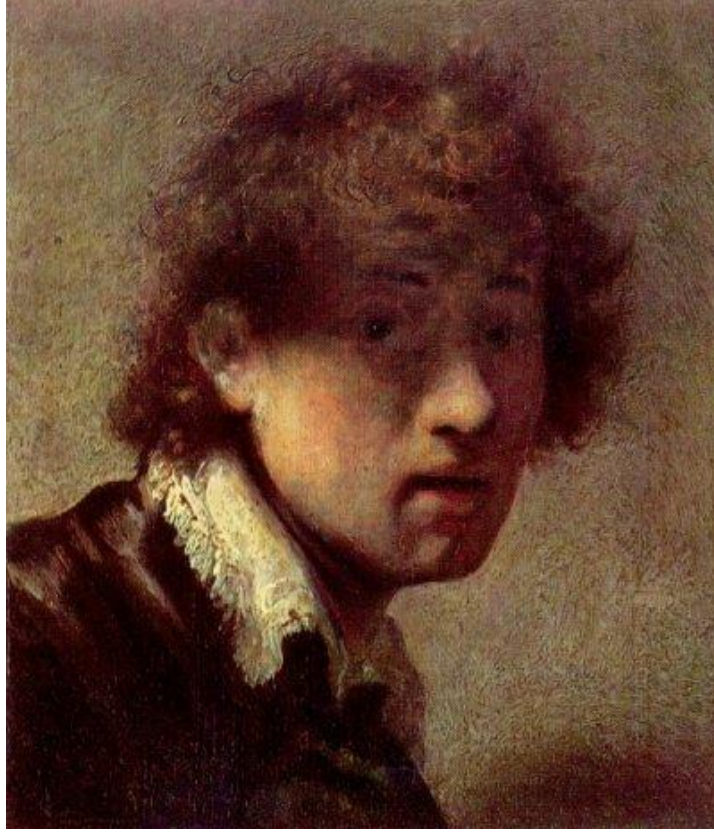


Resim 72: Frans Hals, **Isaac Massa ve Beatrix van Der Laen**, 140 x 166.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1622, Rijkmuseum Amsterdam, Hollanda

Beyefendi, varlıklı bir Haarlem tüccarının oğlu, hanımefendi ise bir belediye başkanının kızıdır. 26 Nisan 1622 yılında evlendikten sonra Frans Hals'a portrelerinin yapılması için sipariş verirler. Hals, çifti birbirlerine son derece yakın neşe içinde ve sevgi dolu olarak betimlemiştir. Oysaki o dönemde çoğunlukla çiftlerin ayrı ayrı tuvalerde ağırbaşlı ve ciddi bir görünümde resmedilmeyi tercih ettikleri bilinmektedir. Kadın, bir elini eşinin omzuna atmış ve resmi izleyene evlilik yüzüğünü gösterirken, adam sağ elini sevgisini işaret eder şekilde kalbinin üzerine koymuş ve gülümsemektedir. Figürler Hals'in neredeyse tüm portrelerindeki gibi hızlıca yapılmış izlenimi verir. Yüzler, kolluklar ve yakalar müthiş bir gerçekçilikle resmedilerek arkalarındaki sonsuz aşkı simgeleyen bahçe içerisinde ön plana çıkarılmıştır. Çiftin hemen arkasında 2 ağaç bulunmaktadır. Bu ağaçlardan adamın arkasında kalan vefayı, kadının arkasında kalan ağaç ise aşkı ve bağlılığı simgelemektedir (Dominicus & soest, Çeviri, 2003 : 85).

Hollanda da Hals'ın dışında başka büyük ressamlar da yetişmiştir. Bu sanatçıların en önemlilerinden birisi olan Rembrandt Hamenszoon van Rijn'in (1606-1669) portre ressamlığındaki başarısı tartışılmazdır. Özellikle Rembrandt'ın otopotre türünde verdiği eserler günümüzde bu türün başyapıtları olarak anılmaktadırlar. Kendine özgü kalın boya sürüşünü izleyene canlılığın maddesi olarak sunmuştur. Rembrandt İsa'yı betimlediği resimlerinde kişiyi sıradan bir insan olarak yansıtmıştır. Bu durum onun kiliseyi ve kutsal sayılan kişileri sıradanlaştırabildiğini açıklamaktadır. Sanatçının yapmış olduğu otoportrelere baktığımızda tıpkı Dürer'de olduğu gibi kendisini kronolojik aralıklarla kaydettiği gözlemlenir. Gombrich bu durumu şöyle aktarmıştır;"... Rembrandt'ı, öteki büyük ustalardan daha yakından tanıdığımızı hissederiz. Bunun nedeni, sanatçının, yaşamını bir dizi kendi portresiyle inanılmaz bir şekilde belgelemiş olmasıdır" (Gombrich, Çeviri, 2009: 420).

Rembrandt'ın gençlik halini resmettiği otoportresine bakıldığında, onun gelecek kaygısı ruh halinden sezilmektedir (Resim 73). Yıpranmamış ve heyecan dolu bakışlarıyla kendisini ve insanlığı keşfediyor gibi görünmesi bize geleceğe dair umutları da olduğunu düşündürür. Gözleri gölge içerisinde kalsa da izleyiciyle temas halindeki bakışları, bize onun hayatı gözlemlediğini hissettirmektedir. Gizlenmiş gözlerin delici bakışları onun bize nasıl baktığı hakkında düşünmemizi sağlamaktadır. Rembrandt bizi sanki karşımızdaki gerçek bir insanmışçasına onun düşüncelerini tahmin etmeye yönlendirir. Rembrandt bu portrede bakışlar aracılığıyla izleyen ile derin bir bağ kurmaktadır. Ayrıca ışık ve gölge ile kalın boyanın ifadeci kullanımı ruh halini de güçlendirir.



Resim 73: Rembrandt van Rijn, **23 yaşında otoportre**, 22.6 x 18.7 cm, Ahşap Üzeri Yağlıboya 1628, Rijkmuseum Amsterdam, Hollanda

Rembrandt yaşlılık yıllarında yaşadığı trajedi ve zorluklar sonucunda fakir bir adam olarak kalır. Gençliğinde boyadığı resimlerde görülen ihtişama düşkün ve parlıtlı kıyafetler giydirilmiş kişiler artık onun resminde görülmezler. Onun yaşlı halini gösteren otoportresinde ruh hali açıkça görülmektedir (Resim 4). Sanatçı bu resimde kendisinin ayna karşısındaki görünümünü büyük bir içtenlikle yansıtmıştır. Çağdaşları gibi ideal güzelliğe önem vermeden, kendisini yalnız, kederli ve olduğu gibi resmetmiştir. Bu gerçeğin süslenmeden gösterilmesi olup bakışlardan keder ve hüznün okunmaktadır. Eğer soru sorsak portre bizimle konuşacak gibi durmaktadır. Rembrandt'ın otoportrelerinde görülen bu içtenlik gerçek bir insanı izlediğimiz hissini kuvvetlendirmektedir.

Ölümünden bir yıl önce yaptığı diğer bir otoportresi ise, ressamı yaklaşan ölümüyle alay eder bir biçimde göstermektedir (Resim 74).



Resim 74: Rembrandt van Rijn, **Otoportre** 82.5 x 65 cm, , Tuval Üzeri Yağlıboya, 1668, Wallraf müzesi Köln, Almanya

Bu gülüş ile ilgili olan yargı kesin olmamakla beraber sanat tarihçileri tarafından yıllarca tartışılmıştır. Kendisini elinde fırçası ile belli belirsiz boyadığı figürün önünde oldukça yaşlı bir halde resmetmiştir. İzleyene adeta alay eder gibi bakar. Sanatçı güçsüz, yaşlılıktan omuzları çökmüş ve yüzündeki ruh hali ile yaklaşmakta olan sonuyla adeta alay etmektedir. Oldukça kalın kullandığı boya katmanı yaşlılığının kırışıklıklarına dönüşerek, gözaltı torbalarını, kırışmış bir alnı ve çökmüş bir gıdının formunu kuvvetlendirmektedir (Wallraf Das Museum, Çeviri, 2009).

Rembrandt'ın kendisini gözlemlemekteki bu yeteneği, Amsterdam'daki esnaflar ve doktorlar loncalarının ona grup portreleri sipariş etmelerini sağlamıştır. Onun en çok bilinen eserlerinden birisi olan "Gece Vardiyası" dönemine göre devrimci yapısıyla dikkat çekmektedir (Resim 75).



Resim 75: Rembrandt van Rijn, **Gece Bekçileri**, 363 x 437 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1642, Rijkmuseum Amsterdam Hollanda

Bu tip portreler ortak sipariş edildiği için portrenin parasını ödeyen loncanın üyeleri genelde kompozisyonda eşit olarak aynı büyüklükte yer alırdı. Fakat Rembrandt çağdaşlarından farklı olarak bu kompozisyonda derinlik hissini kuvvetlendirmek uğruna, resimde portreleri bulunan kimi kişileri arka plana yerleştirmiştir. Arka planda kalan kişilerin yüzleri detaylı olarak betimlenmemiş olması, hatta kimi kişilerin yüzlerinin de tanınmayacak halde ön plandan uzakta ve detaysız görünmesi Rembrandt'ın yaptığı bu grup portresinden kimi lonca üyelerinin memnun kalmaması durumunu doğurmuştur. Bu portreden memnun kalmayan kişiler, portrenin ücretini ödemenişlerdir. Fakat tüm bunlara rağmen bu durum, sanatçının siparişi verenler karşısında tavrını koruduğunu, resmin ve sanatçının, bu durum karşısında galip geldiğini

gösterir. Bu resimde Rembrandt'ın sanat ve resmin gereği için yaptığı düzen sadece ön arka ilişkisinden ibaret değildir. Işığın sahnede dengeli dağılması için askerlerin arasına yerleştirdiği ışık saçmakta olan beyaz elbiseli bir kız vardır. Portresi yapılacak kişilerle hiçbir alakası olmayan bu kız, onun resminin gereğine cevap verdiği için oraya yerleştirilmiştir. Resimdeki ışık dengesini sağlayan ve sanatçının iradesinin gözlemlenebildiği bir ikon olarak resimdeki yerini korumaktadır (Schwartz, Çeviri, 2006: 175)

17. yüzyıl portre resmi Rönesans dönemindeki portre resmi ile karşılaştırıldığında belirli farklar ortaya çıkar. Yüksek Rönesansda görülen idealleştirme eğilimi Barok anlayışta sanatçının modelini gördüğü şekilde resmetmesine dönüşmüştür. Soylular sahip oldukları mal varlığı ile direkt gösterilmemiş onun yerine ima yoluyla onların toplumdaki konumu işaret edilmeye başlanmıştır. 16. yüzyıl Venedik okulu ile başlayan kalın boya ve tuş kullanımı gelişmiş, formu biçimlendirmenin ötesine geçerek psikolojik anlatımı kuvvetlendiren bir öge haline gelmiştir. Aristokrasi için yapılan portrelerde yeni ve uzun süre etkili olacak gösterim biçimi yine bu yüzyılda gün yüzüne çıkmıştır. Aynı zamanda grup portresi kavramı yine bu yüzyılda hollandalı sanatçılar tarafından ortaya konmuştur. Sıradan insanların portre resmine konu olur hale gelmesi ile birlikte de 15. ve 16. yüzyıllara göre portre üretimi artmış böylelikle günümüzde izleyici çağın her kesiminden ve toplumun her tabakasından insanların portresini izleyerek döneme tanıklık edebilir konuma gelmiştir.

1.5.3. 18. Yüzyılda Portrede Güzellik Kaygısı ve İdealizm

18. yüzyıl genel olarak yüksek Barok'un popülerliğini yitirdiği ve yerini süslemeci bir üslup olarak görünen Rokoko'nun aldığı bir dönem olarak bilinmektedir. Avrupa'da refah seviyesinin ve merkezi harcamaların yükselmesi dolayısıyla şatafatlı yaşama olan merakın artması ile Rokoko'da resimler dini kimlikten iyice uzaklaşmıştır. O dönemde resmin konusu müzik, dans, aşk, tiyatro, piknik, eğlence ve benzeri gibi konular olmuştur. Fransa'da Rokoko süslemeci bir üslup olarak ortaya çıkmış ve kralın himayesinde güçlenerek Louis üslubu olarak da anılmıştır.

14. Louis nin ölümü ile birlikte Avrupa'daki savaşların bitmesi sosyal yaşamda yeni bir dönemin doğuşuna zemin hazırlamış ve bu rahatlama da resim üslubunu değiştirmiştir. 1701 tarihli Hycinthe Rigaud'un "14. Louis" Portresi bir Kralın asaletini simgeler ve yüksek Barok'un tüm unsurlarını



barındıran ve kralların tüm asaleti ile gücünü simgeleyen klasikleşmiş bir yöneten portresidir (resim 76). Bununla beraber, 1716 tarihli Antoine Watteau'nun "Kayıtsız" isimli genç bir oğlanın dans eder bir biçimde kırların üzerinde göstermiş olan portresi ise bize 14. Louis'in ölümü ile Avrupa'da savaşların bitmesiyle görülen rehabetin ruh halini göstermektedir (Resim 77) . Rokoko anlayışının doğuşu ile ilgili olarak şu söylenir , 17. Yüzyıl bir Kralın portresi ile biter, 18. Yüzyıl ise bir soytarının portresi ile başlar (De La Croix & Tansey, Çeviri, 1986: 771).

Rokoko dönemi aynı zamanda Avrupalı büyük devletlerin yeni dünyayı kolonileştiği ve bu yeni keşvedilmiş kıtaların zenginliklerinin Avrupaya aktarıldığı dönemdir. Dolayısıyla bu dönem imparatorlukları olan Fransa ve İngiltere'deki portre anlayışı üzerinden Rokoko dönemi portre resmini irdelemek doğru olacaktır.



Resim 76: Hyacinthe Rigaud, **XIV. Louis**, 277 x 194 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1701, Louvre Müzesi Paris, Fransa



Resim 77: Antoine Watteau, **Kayıtsız**, 25.4 x 17.7 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1716 Louvre Müzesi Paris, Fransa

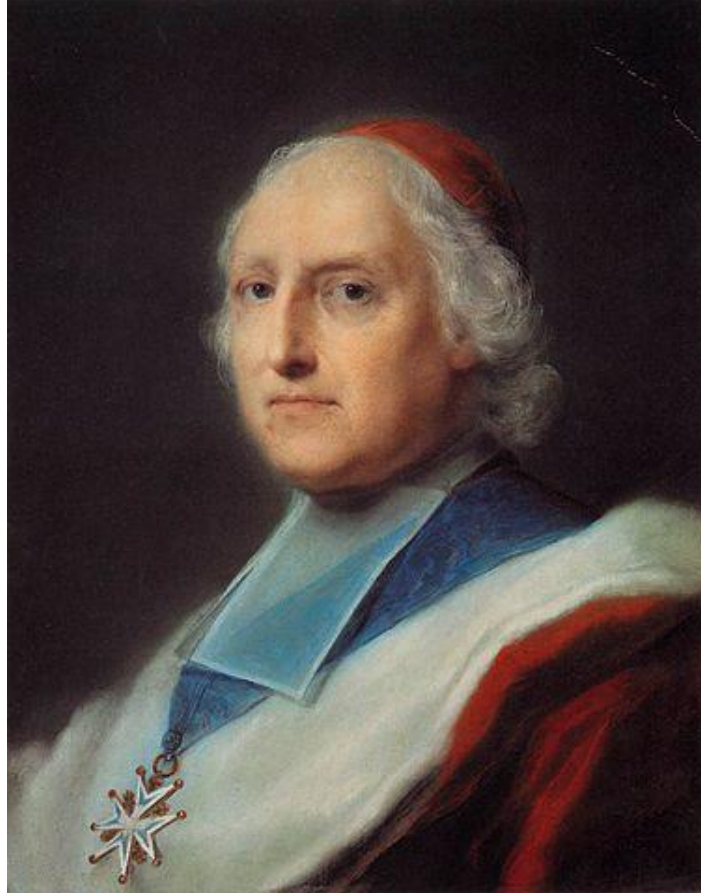
Rokoko dönemi pastel boya olarak bilinen yeni bir materyalin keşfine sahne olmuştur. Pastel boya, bu dönemde sanatçılar tarafından oldukça popüler olarak sıklıkla kullanılmış, fakat bir süre sonra etkisini ve popülerliğini kaybetmiştir. Her rengin tonunun ayrı olarak bulunması ve bu pigment çubuklarının birbiriyle fazla karıştırmadan boyanma şekli bu boyayı İzlenimciler arasında tekrar gündeme getirecektir.

Pastel boya'nın keşfi sanatçılarda yeni bir heyecan yarattığı gibi özellikle portre resminde sıkça kullanılmıştır. Rosalba Carriera (1675-1757) bu malzemeyi başarıyla kullanarak portreler üreten bir sanatçıdır. 1720'ler ve 1730'larda bu malzemeyi ısrarla resimlerinde kullanmış ve bir anlamda da pastel boyanın öncülüğünü yapmıştır. Daha önceki çağlarda fazlaca rastlamadığımız kadın sanatçılar, bu dönemle birlikte hayatta daha çok yer almaya başlamışlardır. Bu sebeple Carriera, her yönüyle bir başarı ikonudur. Günümüzde fazla tanınmasa da Rokoko'nun pastel ile çalışan sanatçılar için öncü olduğu bilinmektedir.

Sanatçının portreleri pastel boya ile yapıldığı için o güne kadar görülmeyen bir görünüm sergiler. Natüralist ve gerçekçi denilebilecek bir hassasiyetle yaptığı portreleri kişileri oldukları gibi yansıtmaktadır. Fakat bu malzemenin yoğun ışık gölge

kontrastlarının yapılmasına elverişli olmamasından dolayı bu portreler parlak ve temiz renklerle boyanmış hissi vermektedirler.

Carriera'nın pastel boya ile yapılmış resimleri o kadar sevilmiştir ki bu da onu soylular arasında popüler bir ressam haline getirmiştir. "Cardinal De Polignac"ı pastel ile betimlediği portreyi incelersek; Carriera'nın klasik portre anlayışından uzak olduğunu ve kendisinden önce Van Dyck'ın aristokratların portrelerinin yapımında oluşturduğu portre biçiminden tamamen kopuk bir şekilde çalıştığını görürüz (Resim 78). Sanatçı kullandığı materyal itibarı ile yağlıboyadaki gibi ışık gölge kontrastından yararlanarak formu biçimlendirememiş olsa da modelin tüm kişisel özelliklerini ustalıkla vermiştir.



Resim 78: Rosalba Carriera, **Cardinal De Polignac**, Kağıt Üzeri Pastel, 1732, Venedik, İtalya

Carriera'dan 29 yaş genç olan Quentin de la Tour (1704-1788) ise otoportresinde bize aydınlanma çağının tipik bir insanı olarak görünmektedir (Resim 79). Rahatça

arkaya yaslanmış pozu ile elini bize göstermeyen şekli ve izleyene doğrudan bakışı onun kendinden emin ifadesini kuvvetlendirmektedir. Bu ifade İzleyene aydınlanmanın ruhunu düşündürür. Carriera'nın kardinal portresi ile karşılaştırıldığında da yüz açık ve canlıdır. Kardinalin portresinin aksine bir bilim adamın, sorgucu bir insanın yüzü ile karşılaşırız. Bu güçlü portre bize Onun Montesquieu, Locke, Voltaire, Rousseau gibi çağdaşı yazarlardan haberdar olduğu fikrini uyandırır. Resimdeki gülüş Kendinden emin neşeli, inceden alaycı ve kibirli görünüm verir ve Quentin de la Tour'u 18. yüzyılın aydın bir sanatçısı olarak niteler.



Resim 79: Quentin De La Tour, **Otoportre**, 63.5 x58.4 cm, Kağıt Üzeri Pastel, 1751, Musee de Picardie Amiens, Fransa

İngiltere'de Rokoko Fransa'ya göre daha geç ortaya çıkmıştır. Sör Jashua Reynolds (1723-1792) İngiltere'nin büyük sanatçısı William Hogarth'ın bir kuşak sonrasında doğmuştur. Reynolds da Van Dyck ve onun çağdaşı sanatçıların belirlemiş olduğu portre normları dışında portreler yapmış ve bu portrelerinde standartların dışına çıkarak daha çok modelin kişiliği ile ilgilenerek, modelin toplumdaki yerini ön plana çıkarmaya çalışmıştır. Bir arkadaşı ve çevresindeki bir aydın olan İtalyan Giuseppe

Baretti'yi o sıralar yazmakta ve hazırlamakta olduğu İngilizce-İtalyanca sözlük için çalışırken resmetmiştir (Resim 80). Ressam modelini Kılı kırk yararçasına detaycı bir çalışma ile biçimlendirmek yerine, renkçi tavrı takınmış ve modelde önemli bulduğu noktaları ön plana çıkaracak biçimde resmetmiştir. Böylelikle sanatçı modelini idealleştirip yücelterek onun kişiliğinin güzelliğini ön plana çıkarır. Sanatçının renkçi tavrı ve boyayı sürüş biçimi izleyiciye Tiziano'yu hatırlatır.



Resim 80 : Joshua Reynolds, **Giuseppe Baretti**, 62 x 74cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1773, Özel Koleksiyon

Reynolds, resimlerinde basit bir portre ressamının yapacağı gibi sadece yansıtmacı bir tavrı göstermemiş ve doğanın yansımalarının ötesini aramıştır. "Bize Bayan Bowles ve köpeği"ni gösteren portrede küçük kız ile köpeği arasındaki sevgi kuvvetle hissedilmektedir. Burada sanatçı bayan Bowles'ın anlık bir halini not etmiş ve

tüm resmi onun üzerine kurgulamıştır. Bu resimde görülen doğallık, sanatçının resmi yapma sürecinin öncesinde belirli bir süre modelini gözlemlediği ve hoşuna giden bir anımı not edip portreyi bu şekilde oluşturduğu kanısını kuvvetlendirmektedir. Bu anlamda Reynolds'un bu tavrı Velazquez'e benzese de o, portreyi oluştururken doğayı Velazquez'in yaptığı gibi bir bütün olarak ele almaz. O bu resimde Model ile peyzajı ayrı olarak çalışmış ve sonra atölyesinde uygun bir şekilde birleştirmiştir. Böylelikle de konusunun çıkarımın resmin uyumunu bozmasına hiç izin vermemiştir (Resim 81)(Gombrich, Çeviri, 2009: 467).



Resim 81:Joshua Reynolds, **Bayan Bowles ve Köpeği**, 91x 70.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya 1775, Wallace Koleksiyonu Londra, İngiltere

Thomas Gainsborough (1727- 1788) Joshua Reynolds'a göre sadece 4 yaş daha gençtir. Resimsel algısı Reynolds'dan farklı olan Gainsborough, geldiği kırsal bölgenin

onun kişiliği üzerinde yapmış olduğu etkiden dolayı her zaman manzara resmini portreye yeğlemiş bir ressam olduğunu düşündürür. Fırça vuruşları sanatçının hızlı ve sabırsız bir karakteri olduğunu düşündürmekle birlikte onun resmine çabucak yapılmış bir görünüm de katmaktadır. "Saygıdeğer bayan Graham" portresinde; Frans Hals çabukluğu ile Van Dyck'ın İngiliz resmine getirdiği portre biçimi arasında bir resimsel tavır sergilemiştir (Resim 82). Portre'nin kompozisyonu Van Dyck'ın öğretilerine benzemektedir. Antik bir kolon önünde sonsuz gibi görünen dramatik ışıklı bir manzarada dikkatle ele alınmış bir yüz ile karşılaşırız. Rokoko'nun şatafatını yansıtacak şekilde giydirilmiş leydi, bize bir asalet ve güzellik sembolü olarak görünmektedir. İzleyene bakmaması bu portreyi oldukça ilginç kılar. Modelin onu izleyenle olan temassızlığı, izleyende, portredeki modele dair bir merak uyandırmaktadır.



Resim 82: Thomas Gainsborough, **Saygıdeğer Bayan Graham**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1777 National Gallery, Edinburgh

Gainsborough'nun “Bayan Richard Brinsley Sheridan” isimli portresinde ise model açık bir kır manzarasının önünde resmedilmiştir (Resim 83). Sanatçının bu resimdeki fırça vuruşları ve renk kullanımı ise bize Rubens’i hatırlatmaktadır. Bu resim portreden çok pastoral bir kır resmi havası vermektedir. Gainsborough, Reynolds gibi klasiğe eğilim göstermemiş ve onun resimleri, izlenimlerinin doğal aktarımları olması nedeniyle 19. Yüzyılın başında gelecek olan Romantik anlayışın habercisi gibidir.



Resim 83: Thomas Gainsborough, **Bayan Richard Brinsley Sheridan**, 219 x 153.7 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1786 Andrew W. Mellon Koleksiyonu, A.B.D.

Bir başka 18. Yüzyıl aydınlanma dönemi kadın sanatçılarından olan Elisabeth Louise Vigée-Lebrun'nın (1755-1842) kendisini resmettiği portresine bakıldığında kusursuz form bilgisi ve boya anlayışı ile karşılaşılır (Resim 84). Sanatçı kendisini cumhuriyetçi, devrimci ve aydın bir birey olarak resmetmiştir. Bu resim Rokoko resminin yarattığı şatafatlı görünümlerin karşısında Neoklasik bir tavırda ve Romantik

etkilerle betimlenmiş bir portredir. Boya sürüşü Neoklasik özellikler gösterirken resmin bütününe baktığımızda Barok etkiyle de karşılaşabiliriz. Bu portrede sanatçının kendisini, elinde fırçası ile Fransa Kraliçesi Marie Antoinette'i resmederken betimlediği söylenmektedir. Ressamın hayat dolu canlı görünümü ve mücadeleci kişiliği portrede görülmektedir. Portreyi yaptığı sırada kendisini olduğundan daha genç betimlediği de ayrıca bilinmektedir. Bu portrede sanatçı kendisinden ve yaptığı işten gururlu bir ifade takınmıştır. Sanatçı hem Romanzimi hem de Neoklasiği temsil etmekte ve ikisinin arasında geçiş sağlamaktadır. Kendisini resmettiği başka portrelerinde de Neoklasik'in ağırlığı hissedilmektedir (Resim 85). Fakat buna karşı monarşik yapıdan kişileri resmettiği portrelerinde de Rokoko'nun özelliklerine rastlanmaktadır (Resim 86).



Resim 84: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, **Otoportre**, Tuval üzeri yağlıboya, 1790



Resim 85: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, **Kızıyla Otoportre**, 130 x 94 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1789, Louvre Müzesi Paris, Fransa



Resim 86: Elisabeth Louise Vigée-Lebrun, **Marie Antoinette**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1783, Versay Sarayı

18. yüzyılın sonların doğru Watteau, Frgonard ve Boucher'in asitokrat isteklere cevap veren konuları ve yansıttıkları atmosfer, yönetimi eline almış olan halkı ilgilendirmemiştir. Aristokrasinin çapkınlığı ve ahlak dışı konuları Diderot (1713-1784) tarafından sert bir şekilde eleştirilmiş ve bu sosyokültürel değişim Rokoko'nun el üstünde tuttuğu konulara karşı bir tepki oluşturmuştur. Dönemin devrimci ruhunu taşıyan sanatçı Jacques Louis David de görevin ve ödevin kutsallığını anlatan resimler yapmıştır. Portre resmi de böylesine karışık bir ortamda yeni ve cesur temsilcilerini bulmuş dolayısıyla yeni açılımlar ve çözümler üretilmesinde rolü olan bir konu olmuştur.

Fransa'da devrim devam ederken Neoklasik anlayışın temsilcisi olan ressam Jacques Louis David (1748-1825) de resme yeni bir anlam ve bir tür reform getirmiştir. Antik dünyanın sanatına hayran kalan David, resimlerinde bu olguyu ön plana çıkarmıştır. Ayrıca sanatçının kimi portrelerinde figürü idealize etme isteği de görülmektedir. Onun portrelerinden çok ideolojik anlamlar taşıyan tarihi resimleri daha ön plandadır. Baudleaire de bu görüşü şöyle desteklemektedir; "Tarihsel ekolün ileri gelenleri David ve Ingres'tir; en iyi örnekler David'in Bonne-Nouvelle sergisindeki portreleri, Ingres'in de Bertin ve Cherubini gibi portreleridir" (Çeviri; Baudlaire, 2009 :156). Baudleaire'in burada işaret ettiği portre araştırıldığında, David'in Napoleon Boneparte'ı at sırtında betimlediği portresiyle karşılaşırız. Bu resimde İdealize edilmiş bir lideri görüyoruz. David, Napoleon Bonaparte'ı tüm kimlik özellikleriyle ön plana çıkartmak isteyen bir tavırla bu eseri ele almıştır. Bonaparte, savaş alanında askerlerine hücum emrini verirken betimlenmiş, askeri kimliği ön plana çıkarılmış ve gururlu bir ifade ile Fransız ordularının başkumandanı olarak David tarafından onurlandırılmıştır. Bu resmin yaklaşık 5 adet versiyonu vardır. Bunlardan sonuncusu sanatçının koleksiyonunda kalmıştır. Sanatçının koleksiyonunda kalan bu resim Baudleaire'in de atıfta bulunduğu ve hayran olduğu versiyondur (Resim 87).



Resim 87: Jacques Louis David, **Napoleon Bonaparte at sırtında**, 261 x 221 cm, , Tuval Üzeri Yağlıboya, 1801, Malmaison Şatosu

Bonaparte'ın portresini konu alan bir başka Fransız ressam ise Paul Delaroche'dur (1797- 1856). Delaroche Napoleon'u David'den farklı olarak idealleştirmiştir. Bu fark Bonaparte'ın düşük omuzlu, yorgun bakışlı ve daha halk tipi bir birey olarak gösterilmesidir. Ancak Delaroche bütün kompozisyona hakim olan ölçü ilişkisi ile yine de Bonaparte'ı kişi olarak ön plana çıkartmıştır. David'in portresinde gördüğümüz idealleştirilmiş Bonaparte'ın yanında bu resimde gösterilen Bonaparte daha çok şapkası ile tanımlanabilmektedir (Resim 88). Her iki resim kıyaslandığında biri sadece bir kişilik diğeri ise idealleştirilmiş ve yüceltilmiş kahraman bir imparatorudur. David'in Napoleon'u, tek başına tüm ihtişamıyla izleyiciye bakıp hiçbir yardıma ihtiyaç duymayan güçlü bir adam görüntüsü verir. Delaroche'un Napoleon'u ise

yardıma muhtaç, endişeli, yanında yardımcılarıyla kahramanlıktan uzak sıradan bir birey olarak ve doğanın gücü karşısında daha zayıf izlenimi verecek şekilde betimlenmiştir.



Resim 88: Paul Delaroche, **Napoleon Alpleri geçerken**, 279.4 x 214.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya 1850
Walker Sanat Galerisi Koleksiyonu Londra

David'in yaptığı diğer bir portre de Marat'ın ölümüdür. Fakat David'in ustalığı resmi üzerinde ister portre ister diğer figürlü kompozisyonlar olsun, dramı, hüznü ve zaferi de verebilmesinden kaynaklanmaktadır. Sanatçı, bir devrim şehidi olan Marat'ı küvetinde ölü olarak betimlediği resminde, artık yaşamayan bir figür üzerinden hayata dair bir başarı yakalamıştır (Resim 89). Bu başarı, devrim ruhunun, bir devrim şehidi üzerinden ölümsüzlüğe taşınmasıdır. Ayrıca resim Fransız devriminin bir sembolü haline gelmiştir. Resmin sembolleşmesine neden olan ise ülkede o tarihlerde iç çatışmada yaşanan yüzlerce olaylardan sadece bir tanesidir. David, devrimi savunan ve bu uğurda öldürülen gencin trajedisini ve olayın görkemini en iyi şekilde yansıtmıştır.



Resim 89: Jacques Louis David, **Marat'ın Ölümü**, 165 x 128 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1793 Musée Royaux des Beaux Arts Brüksel

1.6. Aydınlanma Çağı Sonrasında Portrede Duygu Aktarımı ve Gerçeklik

Sanat her zaman otoriteden ve toplum yapısından etkilenmiş, toplumların elverdiği şekilde de gelişmiştir. Bunun yanı sıra aydınlanma çağına dek süregelen sanat akımları, otoriteyi elinde bulunduran güçlerin isteği doğrultusunda şekillenmiştir. Bu sadece estetik beğeni ya da verilmek istenen mesaj anlamında değil, aynı zamanda sanatçının konu seçimini de etkilemiştir.

1789 ihtilali halkın özgürlüğünü monarşiden aldığı bir devrim olarak görülse de 13. Yüzyıl İngiltere'sinde Magna Carta imzalanarak kral ile eşdeğer anlamda bir parlamento kurulmuş, 1606 yılında ise Hollanda'daki İspanyol egemenliğinin sona ermesi ile birlikte, burjuva yönetimine dayanan bir rejim kurulmuştur. Bu burjuva sınıfı aristokratlardan farklı beğenilere sahiptir. Ressamlar, kilisenin yücelttiği değerlerin karşısında sıradan ve ruhani olmayanın mütevazî zaferini tarihe kaydetmişlerdir.

Hollanda'da daha önceden oluşmuş olan bu durum, 1789 Fransız ihtilali ile dünyada yankı bulmuştur. Bu yankı, ihtilaller zinciri'ni doğurmuş ve böylelikle tüm dünyada parlamenter rejimlerin oluşmasını sağlamıştır. Böylelikle sanatçılar artık koruyucuları olmadan modern hayatın bağımsız birer bireyi haline gelmişlerdir. Dolayısıyla bu dönemde yapılan portrelerde sanatçının duygusal anlayımı yoğunlukla sezilmektedir.

Ekonominin tarıma dayandığı binlerce yıl süresince, anıtsal sanatlar, yönetici ve din adamlarının hizmetinde ve onların yararına olduğu halde (Hollanda'daki burjuva kesimi bir istisna olarak görülür), Avrupa'da özellikle 1789 ihtilalini izleyen yıllardan sonra, genel olarak burjuva kesiminin yaşamı ile ilgili olmaya başlar (Turani, 2011: 488).

İnanç kavramı da bir değişim geçirir. Bireyler Tanrı'yı evreni ve kainatı yaratan olarak görmeye başlamış, fakat insan hayatının hakimi olarak görmemişlerdir. Bu değişimler sosyal alanlarda olduğu kadar sanatta da kendisini aniden hissettirmiştir. Sanatın gelişimine bakıldığında bu durum öngörülebilmesine rağmen beklenmeyen bir halk ayaklanması ile tamamen yeni sanat anlayışları gündeme gelmiştir. İnsanın özgürlüğünü eline alması ile birlikte eskisine nazaran sanat daha da dünyevi bir görünüm kazanmıştır.

Portre 18. yüzyılda yaşanan bu değişimler sonucunda, 19. yüzyılda işaret ettiği kişinin bir temsili olmasının yanı sıra yaratıcısı olan sanatçının da kişiliğini hissettiren anlatımcı bir yapıya bürünmüştür.

1.6.1. Portrede Duygusal Anlatım

18.yüzyıl sonu ve 19. yüzyıl başında resim sanatında öncü ülkeler Amerika, Fransa ve İngiltere olmuştur. Aynı zamanda 19. yüzyıl birden fazla akımın paralel olarak resme hakim olduğu bir dönem olmuştur. Neoklasik 18. yüzyılın sonlarında başlamış olmasına rağmen 19. yüzyılda da etkisini devam ettirmiştir. Neoklasik'e karşı akım olarak Romantizm ortaya çıkmış, ardından Romantizm'e tepki olarak Realizm doğmuştur. Ayrıca renk teoremlerinin gelişmesiyle Empresyonizm varlık göstermiş, onunla aynı zamanda Ön Rafaelocu Sanat anlayışı da gelişmiştir. Dolayısıyla, böylesine üslup farklılıklarının olduğu bir yüzyılda portreyi karşıt örnekleri bir arada vererek aktarmak doğru olacaktır.



18. yüzyıl sonu ve 19. Yüzyıl başlarında yaşamış başka bir sanatçı olan Francisco De Goya (1746-1828), romantik ve gerçekçi resimleriyle İspanya'da ön plana çıkmıştır. O kendisinden önce gelen sanatçılardan öğrendiklerini, soyluların emrinde kullanmayı değil halkının emrinde kullanmayı seçmiştir. Ayrıca kendisinden önce gelen İspanyol ressamların da tercih ettiği gibi gerçeğe olan bağlılığını da korumuştur. Bu nedenle konuyu ya da modeli idealleştirme kaygısı gütmeyen Goya'nın resimleri hem daha gerçekçi hem daha anlatımcı hem de daha çok psikolojik ifade barındıran resimler olmuştur. Bu tutumuyla çağdaşı olan Avrupalı ve İspanyol sanatçılardan ayrılmıştır. David gibi bir saray ressamı olmasına rağmen David ile aynı tutumu göstermemiş tam tersine kendisini koruyup gözetken kralını yücelterek idealleştirme kaygısı gütmemiştir (Resim 90). Goya her zaman modellerini olduğu gibi aktarmış herhangi bir yorum ya da abartıda bulunmamıştır. Goya'nın İspanya kralı 7. Ferdinand'ı resmettiği portresine bakıldığında karşımızda bir kraldan çok kral rolünü oynayan sahnedeki bir oyuncu görürüz. Kral Kendisini beğenmiş tavrını acemilikle göstermektedir. Portrede kralın sahip olması gereken erdemlerden hiçbirinin izi yoktur. Goya'nın tarafsız üslubu kralı olduğu gibi gözler önüne sermektedir. Kral burada bize asaletini beceriksizce göstermeye çalışan ve tüm endişelerini, korkularını ve utangaçlığını yüzünden okuyabileceğimiz bir oyuncu gibi görünür.



Resim 90: Francisco Goya, **VII. Ferdinand**, 207 x 140 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1815, Prado Müzesi

Goya, ustası Velazquez'in boyama tekniğini öğrenmiş ve uygulamıştır . “IV. Charles ve Ailesi”nin betimlendiği bu grup boy portrede, Goya'nın her bir kişinin iç dünyasına derin bir biçimde şahit olduğunu ve onlardan aldığı izlenilerini büyük bir samimiyetle yansıttığını görüyoruz. Renkçi tavrı ve serbest fırça vuruşları sanatçının karakteriyle bütünleşerek romantik etkileri de içinde barındırmaktadır (Resim 91).

Goya'nın 4. Charles ve ailesi isimli portresine bakıldığında Velazquez'in "Nedimeler" resminden etkilendiği görülür. Goya bize, insan grotesklerinden oluşan bir hayvanat bahçesi sunmaktadır. Sanat eleştirmenlerine göre bu resim, Resmi yapılan kişilerin, Goya tarafından karikatürlerinin yapıldığını anlayamaması sayesinde günümüze gelmiştir. 1800 lerde boyanmış bu resim, açığa çıkarılmış, aptallık, kendini beğenmişlik ve kabalıktan oluşmaktadır. Daha sonraları bir eleştirmen, bu resimdeki kişiler için lotoyu yeni kazanmış bir manav ve ailesini betimliyor gibidir demiştir (De La Croix & Tansey, Çeviri 1986: 815).



Resim 91: Francisco Goya, **IV. Charles ve Ailesi**, 280 x 336 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1801, Prado Müzesi

Romantik üslubun bir başka temsilcisi olan Theodore Gericault'nun (1791-1824) "Atlı İmparatorluk Muhafızı" isimli resmi dönemin estetik beğenisini yansıtan bir portre olarak anlam kazanmıştır (Resim 92). Hırçın bir at üzerinde savaşçı kişiliği ön plana çıkarılan resimde kişinin karakterinin değil kişilik özelliklerinin ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Muhafızın üniforması izleyiciye rütbesini ve ordudaki konumunu göstermektedir. Muhafızın surat ifadesinden ciddi bir kişi olduğu anlaşılmaktadır. Muhafızın iç dünyasına dair birşey gösterilmemiştir. Resimde doğal olmayan bir poz görülmektedir. Şaha kalkan at üzerindeki muhafızın rahat bir biçimde akasına dönmüş olması normal şartlarda mümkün değildir. Muhafızın bacakları daha çok şaha kalkmayan bir ata biner gibi gösterilmiştir. Ayrıca muhafızın belinin hareketi de bu doğallıktan uzak pozunu kuvvetlendirmektedir. Bu resimde betimlenen subayın doğanın güçlerinin, insanın zalimliği ve hayvani bir dürtü olan saldırganlığının izleri görülmektedir. Gericault'nun açık formu, fırça vuruşları ve heybetli figürü izleyiciye Rubens'i hatırlatmaktadır.



Resim 92: Theodore Gericault, **Atlı İmparatorluk muhafızı**, 349 x 266 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1812, Louvre Müzesi Paris

Gericault'nun izleyicide derin izler bırakan belki de en etkili portresi "deli kadın" isimli portresidir (Resim 93). Kırışmış ve bükülmüş yüzü, kenarlı ve çukur gözleri, kötü bakışı ile onu izleyeni tehdit eden bu portre, karanlık etkisi verecek ve dramatikliği arttıracak şekilde koyu bir fon içerisinde resmedilmiştir. Burada tipik bir 19. Yüzyıl başlığı ile gösterilen yaşlı kadın, izleyiciyi ürkütmektedir. Kadının gözleri ve yüzündeki ifadesi öfke ve tebessüm arasında gidip gelen mimikleri bir tutarsızlık göstergesi olarak izleyicinin dikkatini üzerinde toplamaktadır. Bu resim aynı zamanda duyguların ve görüntünün gerçekçi bir görünümle aktarıldığı Romantik resmin bir örneğidir. Doğaya ve doğallığa yaklaşarak onunla lirik bir birleşme yaşamayı ümit eden Romantik ressamlar, giderek daha da optik gerçeğe yaklaşmayı istemişlerdir. Bu istek sayesinde sanatçı kendini optik gerçeğe adayarak deli bir kadının gerçekçiliği ile içseliğinin derinliklerine inerek daha da gerçekçi bir görünüm sunmaktadır.



Resim 93: Theodore Gericault, **Deli Kadın**, 52 x 72 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1822, Lyon Güzel Sanatlar müzesi

Eugene Delacroix'nın ise (1798-1863) doğal olan ile insanın yapısı hakkında söyledikleri ilginçtir;

Doğa insanın akli ile ilgilenmez. Gerçekte insan vahşidir. Erkek doğa ile kadın kadar uyum içindedir. İnsanoğlu zekasını keskinleştirdiği, ihtiyaçlarını karşıladığı, fikirlerini çoğalttığı ve onları aktarmayı becerdiği derecede, doğa ona herşeyde karşı koşar (De La Croix & Tansey, Çeviri,1986: 820).

Sarfettiği bu sözler onun nizam karşısındaki tavrını ortaya koymaktadır. Çağdaşı Ingres'in aksine Delacroix tam olarak hayattan ve hayatın karmaşasından yanadır. Onun resimleri akademik keskinlikten uzak, dış çizgileri belli olmayan boyanın birbiri içinde uyum ile erimesi ile oluşmuş figürlerin resimleridir. Delacroix'da esas olan resimdeki duyguya izleyeni ortak etmektir. O doğal yakalamak adına rastlantısalcı bir tavır takınmıştır. Bunu resimlerindeki öğelerin dikkatle yerleştirilmemiş gibi görünmesinden anlayabiliriz. Sanatçı sanki aktardığı konunun vuku bulunduğu esnada ondan bir fotoğraf çekmiş gibidir. Onun resimleri bir ana ait olmasına rağmen, sert bir ifade taşıması izleyicinin o anı yaşamasına engel olmaktadır.

Delacroix için yaptığı portreler fazla önem taşımamıştır. Bunun sebebi portrenin kişiye benzerlik konusunda hassas davranılmayı gerektiren resimler olduğundan onun için ikinci planda bir konu olmuştur (Turani, 2011: 510). Dolayısı ile o portrelerini ikinci planda görür. Fakat sipariş olarak yapmadığı portreleri incelendiğinde daha duygulu portreler görülür. Ressamın portreler üzerinden duyguya ne kadar hakim olduğunu görebiliriz (Resim 94). Delacroix'in "mezarlıktaki yetim kız" isimli portresine baktığımızda önceki sanatçıların yaptıkları portrelerde görülen yüceltme çabasıyla karşılaşılmaz. Kompozisyon içerisinde oldukça büyük bir yer kaplayan kız sonsuzluğa attığı bakışlar ve baş hareketiyle izleyen ile kesinlikle temas kurmaz. Ancak Kızın baktığı şeyin ne olduğu ve o an zihninden geçenlerin neler olduğu izleyici de merak uyandırır. Bu nedenle izleyici adeta kendi halinde bir kızın yaşadıklarına istemeden ortak olmuş gibi hisseder.



Resim 94: Eugene Delacroix, **Mezarlıktaki Yetim Kız**, 66 x 54 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1824 Louvre Müzesi Paris, Fransa

Delacroix'in portredeki ustalığı çağın çok önemli müzisyenlerinden olan Paganini'nin portresinde görülür (Resim 95). Paganini'nin kemanı çalarken sürekli hareket halinde olması, dans etmesi yer değiştirmesi müziği ile birleşerek izleyiciyi büyülemiştir. Onu dinleyenlerin söylediklerine göre Paganini kemanını çalarken bir trans haline geçer ve vahşi bir hayvan gibi kemanını çalarak müthiş melodiler çıkartmıştır. Delacroix onu resmettiği bu portrede, hızla kemanını çalan belli belirsiz bir figür yaratmış ve bu figürü trans halinde resmetmiştir. Portredeki figür izleyici ile hiçbir şekilde bağ kurmaz. O kendi dünyasında çalışmasına ya da konserine devam etmektedir. Tanımlayıcı unsurların detaylandırılmadan yansıtılması sayesinde izleyici Paganini'nin ruh haline odaklanılır ve böylece hiçbir engelle karşılaşmadan Paganini'nin duygularını ve hislerini deneyimler. Bu yönüyle portre gösterdiği kişiye benzemek yerine onun ruh halini ön plana çıkartmış ve yeni bir anlatım biçiminin önünü açmıştır.



Resim 95: Eugene Delacroix, **Niccolio Paganini**, 43 x 28 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1832

Paganini'yi konu alan diğer bir sanatçı ise Delacroix'nın tavrı olarak tam karşısında yer alan Jean Dominique Ingres'dir (1780-1867). Ingres, David'in öğrencisi olmuş ve hocasının tekniğine her zaman bağlı kalarak daima modelden çalışmış, modelini en doğru biçimde ifade etmeye çabalamıştır. David'den sonra Fransız Akademisinin müdürü olan Ingres, akademinin o dönemde benimsediği tarzı temsil etmiştir. Ingres'in desenleri tam anlamıyla resmini yansıtmaktadır. Özellikle karakelem portrelerinde kişiyi olduğu gibi büyük bir ustalıkla yansıtmıştır. Ingres'in yaptığı Paganini'nin desen portresi, Delacroix'in Paganini portresinden oldukça farklıdır (Resim 96). Delacroix, Paganini'nin trans durumunun ve ruh halinin belli belirsiz bir portresini yaparken aynı sanatçıyı Ingres, natüralist ve ideal bir biçimde çizmiştir. Elinde kemanı, arşesi ile sanatçının kimliği ve kendi ön plandadır. Elleri yüzü ve keman dışındaki herşey dış çizgilerle belirlenmiş ve hızlıca oturtulmuştur. Sanatçı burada hocası David gibi gerçeğe oldukça sadık bir portre yapmıştır.



Resim 96: Jean Auguste Dominique Ingres, **Niccolio Paganini**, Desen, 1819

Pürüssüz bir boya sürüşü ile konularını resmeden Ingres, portrelerinde bu tekniği ile mükemmel teni yakalamayı başararak modelin sahici görünümünü arttırmıştır. Işık-gölge kontrastını azaltarak kapalı formlar kullanan sanatçının portre örnekleri içerisinde en doğallarından bir tanesi, "Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn"ı resmettiği portredir (Resim 97). Kompozisyonun tam ortasına yerleştirilmiş bu güzel bayan, ilk bakışta elbisesinin şıklığı ile izleyeni fetheder. Giysinin dantelleri, kumaşın karakteri ve drapeler en küçük detayına kadar yapılmıştır. Kadının elleri ve üzerindeki mücevherler adeta bir Raffaello titizliği ile aktarılmıştır. İzleyiciye belli belirsiz bir tebessüm ile bakan bu portre bakışlarıyla izleyiciyi resmin içerisine çeker. Resimde mavi renk hakimdir. Geniş yüzeylere bölünmüş alanları detaylardan arındırdığımızda Malevich, Rothko, Newman gibi 20. Yüzyıl sanatçılarının soyut resimlerini çağrıştırmaktadır. Fakat sanatçının formları oluşturmadaki ustalığı bu güzel resmi portre algısı dışında algılamamızı pek mümkün kılmaz. Resimde hissedilen idealleştirme sadece kişinin karakterini ön plana çıkartan bir idealleştirme değildir. Neoklasik

estetiği benimsemiş olan Ingres pürüssüz boya sürüşü ve teknik ustalığı ile döneminin sanat çevreleri ve yenilikçileri arasında saygı görmüştür.



Resim 97: Jean Auguste Dominique Ingres, **Josephine-Eleonore-Marie-Pauline de Galard de Brassac de Bearn**, 121 x 90.8, Tuval üzeri yağlıboya, 1853, Robert Lehman Koleksiyonu

1.6.2. Gerçeklik Algısı ve Portre

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Fransa, İngiltere ve Amerika Birleşik devletlerinde büyük portre sanatçıları ortaya çıkmıştır. İngilterede kraliçe Victoria'nın tahta geçmesi ile İngiliz resminde yeni bir dönem başlar. Victoryen olarak adlandırılan bu dönem genel anlamda Gerçekçilik akımından etkilenmiştir. Bu dönemde İngiltere'de görülen portre örnekleri oldukça yaratıcı olmakla beraber çağın gelişmeleri ve buluşlarını takip eder niteliktedir. Fransa'da ise Romantizm ve Neoklasik üslup önemini yitirmeye başlar ve realizm ön plana çıkar. Bu tarihlerde Camille Corot, Francois Millet ve Henri Daumier ile birlikte bir geçiş dönemi yaşanır. Yakın görüşlü kimseler aynı akıma mensup kişilerin etrafında toplanıp eserlerini o doğrultuda üretmeye

başlayacaklardır. Gerçekçilik akımı içinde yetkin birer portreci olarak adledebileceğimiz sanatçılar arasında Gustave Courbet , Edouard Manet, Wilhelm Leibl, Camille Corot ve Francois Millet bulunmaktadır.

Fransız Gerçekçi ressamı Gustave Courbet (1819-1877) tarihe özellikle ihtilalci bir ressam olarak geçmiştir. Bir manifesto yayımlayan sanatçının politik kimliği dışındaki en önemli özelliği, Romantizm karşısında Gerçekçi akımın en kuvvetli temsilcilerinden biri olmasıdır. Delacroix gibi duygularını dinamik ifade ile aktarmak yerine gördüklerini durağan bir ifadeyle aktarmıştır. Sanatçının bu tutumu Eleştirmenler tarafından resimlerinin ruhsuz olarak nitelendirilmesine sebep olsa da o her zaman Gerçekçi resmin en iyi temsilcilerinden birisi olarak anılmıştır. Partanaz'ın Courbet ile ilgili söyledikleri bu durumu destekler niteliktedir;

Gerçekçi resim akımı Fransa'da doruğuna Gustave Courbet ile ulaştı. Courbet “Sadece gördüğümü resimliyorum. Demekki melek resmi yapmayacağım. Bugüne kadar hiç melek görmedim,” demiştir. 1841 tarihli “Umutsuz Adam” adlı otoportresinde kendini olabildiğince nesnel bir bakış açısıyla ele almıştır (Resim 98). Courbet ideallere dayanan alegorik resimler yerine, emek sarfeden insanların son derece sade anlatımlarını yapmıştır. 19.yüzyılın en önemli sanat akımlarından realizmin kurucuları arasında yer alan Gustave Courbet, sanatçı olarak ortaya koyduğu isyankar tavrıyla ve toplumda öncü niteliğiyle yaptığı otoportreleriyle de sanatçı kişiliğini ön plana çıkarması, ardıllarını etkileyen nitelikte bir kişilik ortaya koymuştur. Sanatındaki üslup ve konu yaklaşımıyla modern resme öncülük eden bir sanatçı olmuştur (Partanaz, 2007: 27).



Resim 98: Gustave Courbet, **Umustuz Adam**, 45 x 55 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1844, Özel Koleksiyon

Gerçekçi üslubun Fransa'da geliştiğine inanmak yanlış olur. Bu üslup Fransa çıkışıdır fakat uluslararası bir nitelik gösterir. Örneğin Alman sanatçı Wilhelm Leibl'in (1844-1900) portreleri her ne kadar gerçekçi olsa da, sanatçının rahat fırça vuruşları ve etkili renk kullanımı İzlenimci karakter gösterir. Sanatçının yaşadığı dönemdeki sanat akımları göz önüne alındığında bu durumun görülmesi normaldir. Fakat sanat tarihçileri Leibl'i İzlenimci karakter göstermesine rağmen Gerçekçi bir ressam olarak nitelendirmişlerdir.

Almanların tek gerçekçi natüralist ressamı Wilhelm Leibl idi. Bayvera Alpleri'nde köylerde yaşayan bu sanatçı, daha çok köylü figürlerini ele alan bir karakter ressamıydı. Hiçbir duygusal katkıda bulunmadan gördüğünü saptıyordu. "Kilisede üç Kadın" adlı resmi bu tarafsız, gördüğünü boyayan sanatçının fikrini belli eder (Resim 99). " İnsanları olduğu gibi resmedince, ruh da esasen orada olur" diyordu. Gene "Doğanın sunduğu incelikleri, mümkün olduğu kadar kesin yansıtmak" onun amacı idi. Resimde becerikli oluşun, gerçekleri yansıtmada zararlı olduğunu söylüyordu. "Ben hiçbir zaman profesör olmadım ve olmayacağım, fakat benim resimlerim profesör olacaklardır" diyordu (Turani, 2011: 517).



Resim 99: Wilhelm Leibl, **Kilisede Üç Kadın**, Ahşap Üzeri Yağlıboya, 1878-1882, Kunsthalle Hamburg, Almanya

Gerçekçi üslubu benimseyen bir başka ressam Rus İlya Repin'dir. Repin gerçekliğe bağlı kalmakla beraber, güneş ışığının farklı zamanlarda ten üzerindeki etkilerini araştırarak portrelerinde gerçekçi anlatım tarzını benimsemiştir. Portre konularında daha çok eleştirmenler, yazarlar ve sanatçıları tercih etmiştir. Repin'in yaptığı "Mussorgsky" portresi incelendiğinde portre izleyiciye önceden üzerinde düşünülmüş hissi vermez. Aksine doğrudan model üzerinden yapılmış hissi veren bu portre, müzisyenin ruh halini gerçekçi görünümünden ödün vermeden yakalamayı başarmıştır (Resim 100). Resimde müzisyenin ruh halini, fırça darbeleriyle oluşan hızın verdiği izlenim ile yakalarız. Bize doğrudan bakmayan Portrede Mussorgsky'nin aklında birşeyler olduğunu ve muhtemelen bir besteyi düşündüğünü sezebiliriz.



Resim 100: Ilya Repin, **Mussorsgky**, 69 x 57 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1881, Tretyakov Galerisi Moskova, Rusya

Repin'in başarısı gerçekçi aktarım biçimini boyanın görülecek şekilde kalın ve canlı sürülmesiyle yakalamasıdır, böylelikle resimlerindeki figürler ve kişiler tuvalin içindeki dünyaya dair olmaktan öte bu dünyanın bir yansıması gibi görünmektedirler.

Kızı Nadia'nın portresine baktığımızda ise Repin'in bir portre ustası olarak yetkinliğini kanıtladığı görülür (Resim 101). Bu portre, Rubens'in yaptığı kızının portresindeki özgür tavrı bize hatırlatır (Resim 67). Sanatçının kızını barok atmosfere benzer soluk bir ışık içerisinde gri bir mavi bir elbiseyle iki elini izleyiciye ve öne doğru uzatmış olarak görürüz. Küçük kız sanki büyük uğraşlar vererek ya annesi ya da babasına doğru ilerleme çabası içindedir. Resimdeki kalın ve serbest fırça vuruşları portrenin duygusunu ve ruhunu kuvvetlendirmektedir. Bu portre adeta Repin'in kızının yürümeye ilk başladığı anlarda çekilmiş bir fotoğrafı gibidir.

İlya Repin'in yağlıboyadaki yetkinliği ve realist eğilimlerini suluboya portelerinde de görebiliriz. Sanatçı kendi resimleri ile ilgili olarak şunları söylemektedir;

“Benim işim dolaylı anlatım olamaz. Gözü okşayan halılar boyamak, danteller örmek, modayı izlemek, Yani Tanrı'nın armağanını tersyüz etmek. Zeitgeist'a – zamanın ruhuna- boyun eğmek... bana uymaz. Ben 60'ların insanıyım. Benim için Gogol'ün, Belinski'nin, Turgenyev'in, Tolstoy'un idealleri hala yaşıyor. Mütevazı çabam, vargücümle düşüncelerimi gerçeğe yaklaştırmaktır: Çevremdeki yaşam beni olağanüstü etkiliyor ve huzursuz kılıyor, adeta kendiliğinden tuvale akıyor. Gerçeklik öyle acımasız ki, oturup nakış motifleriyle vakti geçirmeye vicdanım elvermez- en iyisi bu işi iyi yetiştirilmiş soylu hanımefendilere bırakalım. (Başoğul, 2011).



Resim 101: Ilya Repin, **Sanatçının Kızı Nadia**, 58.3 x 48.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1876

Amerikalı sanatçı John Singer Sargent (1856-1925) Repin'in çağdaşıdır. Sargent'dan; "İtalya'da bir Amerikan olarak doğmuş, Fransa'da eğitim görmüş, bir Alman gibi görünen, bir İngiliz beyefendisi gibi konuşan ve bir İspanyol gibi resim yapan" (Lambourne, 2005) bir kişi olarak bahsedilmiştir. Bu nitelikleri ile Sargent, kültürel anlamda tam bir kozmopolittir. Sanat öğrenimini Paris'te tamamlayan sanatçı ardından Londra'ya yerleşmiştir. Londra'ya geldiğinde kendisini bir izlenimci olarak tanıtmıştır. Bunun sebebi ise boyayı ince katmanlar halinde sürerek hızlı ama kontrollü bir şekilde istediği sonucu elde etmesidir. Sanatçı bu beceriyi Velazquez'i çalışırken edinmiştir (Resim 102). Sargent kısa sürede İngiltere'de dönemin önemli kimselerinin portrelerini yapmış ve böylece portre yapımında ününe kavuşmuştur.



Resim 102: John Singer Sargent, **Velazquez'in Avusturyalı Bufoon Don Juan'ından Etüd**, 52.1 x 41.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1879, Özel Koleksiyon

Referans olarak aldığı Velazquez'e duyduğu sevgi, onun grup portrelerinden birinde görülmektedir. "Edward Darley Boit'in kızları" isimli grup Portresinde Velazquez'in "Nedimeler" isimli resmi aklının ucundan geçmiş olabilir (Resim 103). Sargent kızları, yakın arkadaşı olan Boit'in Paris'teki evinde doğal bir şekilde resmetmiştir. Gelişi güzel gruplanmış bu kızların duruşları, halleri ve tavırlarından anlaşılacağı üzere kızların sanatçıyı tanıdıkları ve onun yanında rahat hissettikleri açıktır. Sargent kızları mekandaki objelerle de ilişkilendirmiş hatta arka plandaki karanlıktaki vazoların yanlarında duran figürlerle yarışır nitelikte olması onun sadece bir portre yapma peşinde olmadığını gösterir. O portre üzerinden kendi resmini yapmaktadır. Portre bir araç haline gelmiş ve böylelikle sanatçı özgünlük ile benzerlik arasında bir köprü kurmuştur (De La Croix & G. Tansey, Çeviri 1986: 848-849).



Resim 103: John Singer Sargent, **Edward Darley Boit'ın kızları**, 222.5 x 222.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882, Boston Güzel Sanatlar Müzesi, A.B.D.

Sargent'in yetkin bir portreci olması ona birçok portre siparişi gelmesine sebep olmuştur. Bu portre siparişlerinden biri de Ellen Terry'nin Leydi Macbeth rolünderken yapılmış portresidir (Resim 104). 1847 doğumlu olan Ellen Terry 19. Yüzyılın önemli Shakespeare aktörleri arasında gösterilmiştir. Onu Leydi Macbeth olarak gösteren bu portrede Sargent Terry'i oyun sırasında tek başına ve dekordan ayrı olarak göstermiş oynadığı karakterin bizzat kendisi olduğuna izleyiciyi ikna etmeye çalışmıştır. Bu portre Ellen Terry'nin oynadığı karakterin portresidir. Yüzündeki hırs dolu coşkulu ifade izleyiciye karakterin en derin duygularını hissettirir. Terry muhtemelen sahne olan ama betimlenmeyen mekanda bize tam boydan ve heybetli bir şekilde gösterilerek güzellik ve tehlikenin bütünleştiği bir kahraman olarak görünür.



Resim 104: John Singer Sargent, **Leydi Macbeth Olarak Ellen Terry**, 221 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1889 Tate Galerisi Londra, İngiltere

Ellen Terry Çağdaş ressamların sevdiği bir modeldi. Onun Güzelliği ve ünü birçok sanatçının Terry’i tiyatro oyunlarındaki halini resmetmelerini sağlamıştır. Bu resamlardan biri de Terry’nin ilk eşi olan George Frederic Watts’dır (1817-1904). Watts İngiltere’de döneminin önemli portre ressamları arasında gösterilmiştir. Terry'nin Watts tarafından betimlendiği "Seçim" isimli portre, İngiltere’de dönemin en iyi örnekleri arasında sayılmaktadır (Resim 105). Profilden dikkatlice boyanmış bu portrede derinlik algısı, fondaki çiçekler ile modelin yaptığı ön arka ilişkisi ile oluşmuştur. Terry bu portrede çiçeklerin arasına gömülmüş, onlardan birini haz ile koklayan bir zerafet ve masumiyet abidesi olarak betimlenmiştir.



Resim 105: George Frederic Watts, **Seçim**, 46.3 x 35.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1864, Ulusal Portre Galerisi Londra, İngiltere

Watts'ın diğer önemli bir portresi olan "Kardinal Menning" isimli portresinde ise karakter tahlilinin derinliklerine girdiğini görürüz (Resim 106). Kardinalin yüzündeki keder ve yorgunluk baskın bir biçimde hissedilerek izleyene onun karakterine dair ipuçları vermektedir. Watts İngiltere'de çağdaşları içersinden karakter tahlili yapabilme yeteneği ile iyi bir portreci olarak öne çıkmıştır.



Resim 106: George Frederic Watts, **Kardinal Manning**, 90.2 x 69.9 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1882, Ulusal Portre Galerisi Londra, İngiltere

Gerçekçi üslubun hayata dair olanı olduğu gibi aktardığı sert tavır karşısında bazı sanatçılar daha romantik eğilimler göstermişlerdir. İngiltere'de öne çıkan ön Rafeallocu akım da tam olarak bu görüşü destekler. Akademiye ve onun öğretilerine de karşı olan bu grup, akademilerin "Büyük Tarz" adı verilen Rafeallo geleneğini sürdürme iddiasına karşı bir görüş ortaya atmışlardır. Gombrich ön Rafeallocuların savduklarını şöyle aktarmaktadır;

Doğayı "idealleştirmek" için kullanılan yöntemleri göklere çıkaran ve güzelliği elde etmek için gerçeği feda edenler Rafeallo ve izleyicileriydi. Eğer sanat ıslah edilecekse, o zaman Rafeallo'dan önceki, dönemlere, Sanatçıların " Dürüstlük"lerini yitirmediği, doğayı aynen taklit etmek için ellerinden geleni yaptıkları ve dünyevi çıkarlar yerine Tanrı'nın zaferine inandıkları zamanlara dönmek lazımdı. Sanatın Rafeallo yüzünden içtenliğini kaybettiğini ve İnanç Çağı'na dönme görevinin kendilerine düştüğünü savunan bu grup, kendisine, "Ön Rafeallocu Kardeşlik Derneği" adını verdi (Gombrich, Çeviri, 2009 : 511).

Ayrıca Partanaz da Ön Rafaelocu sanatçılar ile ilgili olarak şunları söylemektedir;

Pre- Raphaelistlerden Feuerbach, Fransız sanatçı Puvis de Chavanne, İngiliz Dante Gabriel Rosetti öznenin hayal gücüne dayalı bir sanat yapıyorlardı. “Saf gerçeklik” ancak öznellik nesnelliğin birleşmesinden doğabilirdi. Romantizmden kaynaklanan bu sanat anlayışını ‘idealizm’ başlığı altında toplayabiliriz. Sanatçılar 19. Yüzyılın ortasında yepyeni bir boyut keşfettiler: “resim olarak resim”. Buradan 20.yüzyıla geçerken Fransız sanatçı Rodin’in ve Yeni Sanat (Art Nouveau) akımına ilham kaynağı olan sembolist Arnold Böcklin’in ve Yeni Sanat’ın önemli ismi Mucha ve Beardsley’nin portreleri önemli bir konumdadırlar (Partanaz P. , 2007: 28).

Ön Rafaelocu sanatçıların arasında bu gruba daha geç katılan John William Waterhouse (1849-1917), da yer almaktadır. Sanatçı Klasist eğilimlerle eğitilmiştir. Ayrıca Lawrence Alma Tadema hayranı olarak bilinmektedir. Portre ressamı olarak kategorize edilmemesine rağmen "Lady Of Shalott" isimli şiirden esinlenerek yaptığı resimler Portre özelliği taşımaktadırlar. Lord Alfred Tennyson'ın (1809-1892) popüler şiiri döneminde birçok sanatçı tarafından resmedilmiş olmasına rağmen kimse Waterhouse kadar sıklıkla bu şiiri resmetmemiştir. Waterhouse "Lady Of Shalott"ı birçok kez resmederek birden fazla sahnesini tuvale aktarmış ve böylelikle bir anlamda bu şiirin portresini çıkarmayı başarmıştır. Konuyu aktarıcı bir biçimde betimlemesinden dolayı bu resimlere kimi çevrelerin illüstrasyon gözüyle baktığı bilinmektedir. Fakat özellikle ikinci yaptığı resim olan 1894 tarihli "Lady Of Shalott" resmi bir konu resminden çok portre gibidir (Resim 107). Bizi görüp de aniden ayağa kalkmış gibi görünen bir kadın resmedilmiştir. Kim oluşunu bilmediğimiz bu kadın, bize delici gözleriyle korku içinde bakmaktadır. Kadın bacağına dolanmış nakış iplikleri ile rahatsız bir pozda hapsolmuş gibidir. Oval pencereden görünen peyzaj belli belirsiz boyanmıştır. Peyzajdan çok soyut bir resim gibi görünen bu alan aynı zamanda kadının kafasının arkasında olmasından ve oval formundan dolayı izleyene dini resimlerde görülen hareleri hatırlatmaktadır. Mekanın loş atmosferi burada işaret edilen kadının karanlığın içinden bizi gözlediği hissini kuvvetlendirmektedir.



Resim 107: John William Waterhouse, **Lady Of Shalott**, 142.2 x 86.3 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1894, Leeds Müzesi , İngiltere

1.6.3. Hayatın İçinden Portreler

19. yüzyılın sonları resim sanatında çığır açacak bir gelişmeye sahne olur. 19. Ve 20. Yüzyıllarda çağın değişen dinamizmi, buluşlar ve birikimler sonucunda. Avrupa resim sanatı yansıtmacı kimliğinden tamamen uzaklaşır. Çağın gereksinimi olan değişimlerin hayata geçirilmesi sonucunda portre de değişime uğrayarak daha dinamik bir hal almıştır. Sanatçının sipariş dışında kendi iradesi ile ürettiği portreler de bu dönemde çoğalmış ve böylelikle daha doğal ve hayatın içinden bir gösterim biçimi ortaya çıkmıştır.

Bu değişim en belirgin olarak İzlenimci sanatçılarda gözlemlenmektedir. İzlenimciler, doğayı kendilerinden önceki sanatçılardan farklı algılamışlardır. Günün her saati farklı ışık altında etüd ettikleri objelerin anlık görüntülerini aktarmışlardır. Nesnelere ışığın oluşturduğu bir doku olarak sunmaları, ışığı sıcak, gölgeyi soğuk

renklerle göstermeleri daha önceleri oluşmuş olan tüm üsluplardan farklı oldukları kanısını kuvvetlendirmiştir. Perspektif anlatımını da aynı şekilde sıcak ve soğuk renklerin ilişkilerini kullanarak kuvvetlendirmişlerdir. İzlenimcilerin yeni konu arayışlarında en büyük yardımcıları, oryantalizm modası ve küçülen dünya sonucunda kolayca erişilen Japon estampları olmuştur. Bu estampların işaret ettiği ve Avrupa kültürüne tamamen yabancı olan Uzakdoğu kültürü 19. Yüzyılın sonu ve 20. Yüzyılın başından itibaren Avrupa resim sanatını büyük ölçüde ekilemiştir. Manet ve çevresi ilk bu estampları keşfettiğinde Avrupa resmini akademizmin bozulmuşluğundan ve kendini tekrar eder halinden kurtuluş olarak görmüşlerdir.

Japon estamplarının incelenmesi, Akademizmin getirdiği kuralların aşılmasına çok büyük etki etmiştir. Böylelikle edinilmiş bilginin ressamın görme olgusundan daha önemli bir konumda tutulmasının önüne geçilmiştir. Gombrich şöyle bir soru sorar; "Niçin bir tablo hep tam bir figürü veya hiç olmazsa bir figürün en önemli yanını göstermek zorundaydı ?(Gombrich, Çeviri 2009: 535)"

Bu düşüncüyü paylaşan ve bu soruya cevap arayan Edgar Degas (1834-1917) bir Ingres hayranı olarak, portrelerinde mekana ve izlenime büyük ölçüde önem vermiş ve figürleri farklı açılardan resmetmiştir. "Henri Degas ve Yeğeni Lucie" isimli portrede figürlerin mekan içerisinde alışılmadık açılardan gösterilmesinin bir örneği olarak görülebilir (Resim 108).



Resim 108: Edgar Degas, **Henri Degas ve Yeğeni Lucie Degas**, 99.8 x 119 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1875, Bay ve Bayan Lewis Koleksiyonu

O döneme kadar yapılan portrelere bakıldığında portresi yapılan kişiler genelde bir mekan içerisinde odak noktası olarak verilmişlerdir. Bu portrede ise modeller oldukları noktada sadece belirli bir zaman bulduklarını simgeler nitelikte merkezin dışında konumlandırılmışlardır. Henri Degas yan duran bir sandalyede, önünde bir masa ve elinde de hızlıca boyandığı anlaşılan gazetesi ile izleyiciye poz vermektedir. Arkasında duran yeğeni Lucie ise kompozisyonun önemli bir öğesi olmasına rağmen Henri'ye göre merkezden daha uzaktadır. Bu portrede bir anın izlenimi hissedilir.

Degas'nın Portresi yapılan kişileri farklı durumlar ve pozlarda resmetme isteği "Vikont Lepic ve Kızları" isimli resminde de açıkça görülmektedir (Resim 109). Portresi yapılan kişilerin resmin yüzeyine yerleştirilme şekli izleyiciye bu resmin zamandan bir kareyi durdurduğu hissini vermektedir. Orta ve arka alandaki boşluğu sınırlandıran şehrin silüeti de izleyicideki derinlik algısını sınırlandırarak resmin önündeki yaşamdan bir kareyi ön plana çıkarır. Bu durumu De La Croix ve Tansey şöyle açıklıyor;

Bu portre Degas'nın ve çağdaşlarının japon estamplarından öğrendiklerini açıkça gözler önüne koymaktadır. Bu resim Açık ve düz alanlar umulmadık bir bakış açısı ile Çağdaş yaşamın alelade bir görünümünü içerecek şekilde oluşturulmuştur. Degas burada Ingres gibi açık, belirli ve ayrık formlar kullanmıştır. Tuvalin dışına doğru olan hareketi ile baba sanki oradan o esnada geçmekte olan birisinin anlık bir izlenim gibi görünür. Ona kontrast olarak ters açıda duran kızlar gözü arkada oluşan büyük boşluğa çeker. Solda bir Adam resme girmekte, arka planda bir at arabası ise seyir halindedir. Biz bu resimde mekanda belirlenmiş bir noktada vaktin ve zaman akışının kuvvetli görseelliğine şahit oluyoruz (De La Croix & Tansey, Çeviri 1986: 860).



Resim 109: Edgar Degas, **Vikont Lepic ve kızları**, 78.4 x 115 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1875, Hermitage Müzesi, St. Petersburg, Rusya

Bir bakıma Vikont Lepic ve Kızlarını gösteren bu portre Fotoğraf özelliği göstermektedir. 19. Yüzyılın sonları yeni tekniklerin ve aletlerin keşfi ile doludur. Örneğin Fotoğraf makinesinin keşfi ve ilk fotoğraf kareleri bu tarihlere rastlamaktadır. Tabii ki resmin fotoğrafa benzeme durumu babanın yürüme hareketinden ileri gelmektedir. İlk fotoğraf makinelerinin pozlama süreleri dakikalar sürdüğünden hareketin netliği yakalanamamış, böylelikle bu fotoğraflarda yalnızca devinim içerisindeki hayatın belli belirsiz bir silüeti izlenebilmiştir.

Eduard Manet (1832-1883), Gerçekçi Natüralizm'den Empresyonizme yönelen ilk sanatçıdır. Tarihi resmin temsilcisi olan Couture'ın atölyesinde çalışmaya başlayan Manet, onunla geçinemeyip atölyeden ayrılmıştır. Turani'nin kitabında yer verdiği Manet'nin ayrılması ile ilgili açıklama da dikkat çekicidir; "Ben Başkalarının görüp sevdiğini değil, gördüğümü resmediyorum." Diyen Manet, Gelenekten fazla ayrılmamış fakat kırda kahvaltılı resmini de Giorgione'ye özenerek boyamamıştır (Turani, 2011: 520).

Manet ve arkadaşları Akademilerde öğretilen sanatın bayağılığından kurtulmak istemişlerdir. Onlara göre akademililer atölyelerinde oturttıkları modellerine pencereden süzülen yumuşak ışığın modelin üzerinde oluşturduğu hacimsel geçişleri ele alıyorlardı. Oysa onlara göre güneş ışığında sert gölgeler ve kontrastlar oluşmaktadır ve dahası bu gölgeler renklidirler. Bunu keşfeden Manet renklerini parçalar halinde kullanmamıştır. Alansal bir biçimde formlarını boyayarak ve belirgin konturlar kullanarak, figürleri bütün içinde gösterdiği gibi toplumun iletişimsizliğini ve kopukluğunu bir anlamda simgelemiştir. Diğer İzlenimcilerden farklı olarak Manet figürlü kompozisyonlarında, figürlerini birer yüzeysel şekil olarak tuvale aktarmıştır. Hızlıca yaptığı anlaşılabilir bu figürler, modellerinin temsili bir izlenim yaratır. Fakat portrelerinde bu boya sürme tekniği, kişilerin tanımlayıcı özelliklerine sadık kalarak şekillenmiştir. Bu durumu Manet'in 1879 tarihli otoportresinde de görmek mümkündür (Resim 110).



Resim 110: Eduard Manet, **Otoportre**, 83 x 67 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1879, Steven A. Cohen koleksiyonu

Başka İzlenimci bir Portre ustası da Mary Cassatt'tır (1844-1926). Amerika birleşik devletleri doğumlu olan Cassatt, İzlenimci ressamlarla birlikte profesyonel bir sanatçı olarak resim yapmıştır. İzlenimci sanatçıların tümüne aşina olan Cassatt kısa sürede çağdaşları arasında kendisini yetenekli bir sanatçı olarak kabul ettirmiştir.

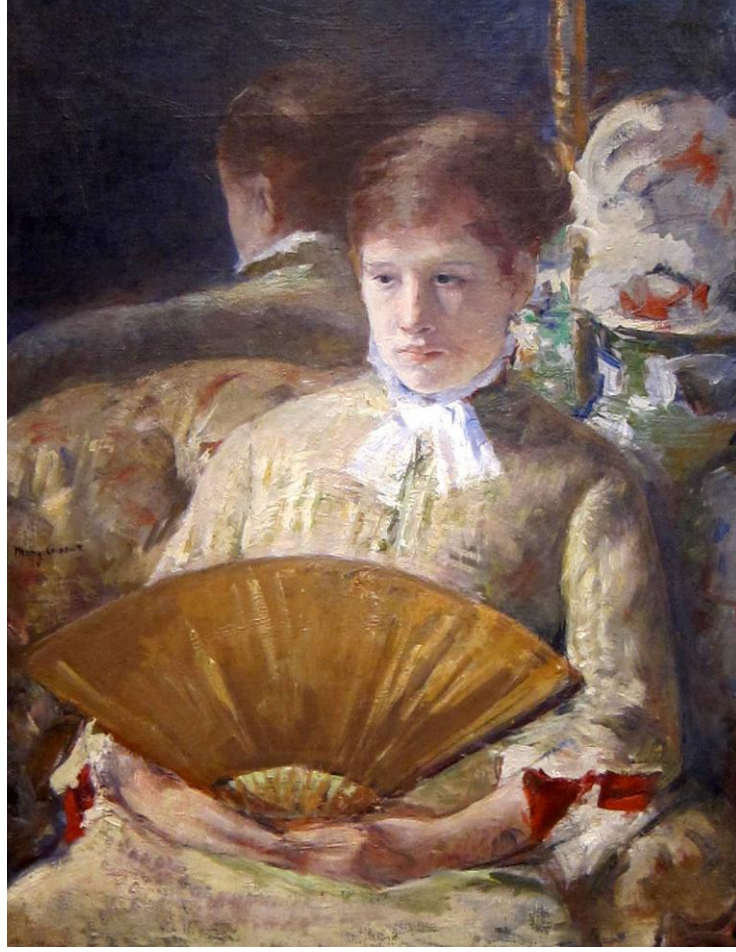
Şair Stephane Mallarme,- bildiğim en iyi eleştirmenlerden biri beni , Montmartre bulvarında bulunan Voussod et Valadon ve Cie isimli bir galerideki empresyonistler sergisine götürdü. M. Durant Ruel'in evinde ve galerisinde Mallarme bana yaşayan Empresyonist ustaların isimlerini kabaca önem sıralarına göre yazdı. Bu isimler şöyleydi: Claude Monet, Renoir, Degas , Sisley, Pissarro, Mme Berthe Manet (Morisot) ve Raffaelli. Listeyi bana verdi ve arkasından tekrar geri alarak Amerikalı bir hanımefendinin ismini ekledi. Bayan Mary Cassatt ona göre bu seçilmiş kişiler arasına koyulmaz ise sonuçlarının iyi olmayacağını söyleyerek... (Pollock, 2005: 9).

Cassatt'ın çağdaşları tarafından tanındığı ve saygı duyulduğunu işaret eden en güzel örneklerinden birisi Edgar Degas'nın yaptığı Mary Cassatt portresidir (Resim 111). Cassatt'ın yapmış olduğu "Bayan Marry Ellison" portresi ise modelin babası tarafından sipariş edilmiştir (Resim 112). Bu portrede model sakin ve neredeyse yastar bir biçimde betimlenmiştir. Modelin anlık bir görüntüsünün izleniminin hızlı bir biçimde yansıtılmış olmasına karşın modelin sakin bir şekilde oturur hali buna karşı çıkar gibidir. Bu portrede Cassatt, Ingres'in portelerinde çokça kullandığı bir

kompozisyon düzeni kullanmıştır. Bir ayna önünde duran model ve onun aynadaki tersden yansıması bunu kanıtlar niteliktedir. Ingres'ın detaycılığının aksine Cassatt, kıyafeti, elleri ve modelin oturduğu koltuğu oldukça detaydan arınmış bir form olarak belirtmiştir. Cassatt konuyu genç kadının düşünceli halinden uzaklaştırmak istememediğinden yüzde dahi güzelleştirme ve idealleştirme görülmez. Sanatçı bize kadının saf duygularını ve ruh halini onu olduğu haliyle betimleyerek göstermektedir.



Resim 111: Edgar Degas, **Mary Cassatt**, 74 x 60 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1876-1878, New York, A.B.D.



Resim 112: Mary Cassatt, **Bayan Marry Ellison** 85.7 x 65.2 cm, , Tuval Üzeri Yağlıboya, 1880, Ulusal Sanat Galerisi Washington, A.B.D.

Cassatt'ın annesini resmettiği “Bayan Cassatt” isimli portrede, onun gün ışığının insan teni üzerindeki etkileri göstermedeki başarısı izlenebilir (Resim 113). Sanatçı annesini günlük aktivitelerinden birisi olan Le Figaro gazetesini okuduğu sırada resmetmiştir.

Kompozisyonda kadının elbisesinin beyazlığı ile arkasındaki duvarın neredeyse beyaz denilebilecek sarılığı kadının oturduğu koltukdaki desenlerle karşılanmıştır. Katlanmış gazetede sıcak kahverengi renk kullanımı ve ayna önündeki sönük gri yansıma da kontrasta katkıda bulunmaktadır. Ayna burada espası genişletme görevinden çok renk kontrastının bir parçası ve kompozisyonun devamı olma görevi görmektedir. Portrenin kendisi içten görünümüyle idealleştirmeden uzaktır (Pollock, 2005: 72).



Resim 113: Mary Cassatt, **Sanatçının Annesi Le Figaro okurken**, 104 x 83.7, Tuval üzeri yağlıboya, 1878, Özel Koleksiyon

Dünyanın küçülmesi Mary Cassatt gibi başka Amerikalı sanatçıların da İzlenimcilerle tanışmasına vesile olmuştur. Sanat eğitimlerini Avrupa'da aldıktan sonra ülkelerine dönerken bu sanatçılar İzlenimcilerin sanat anlayışlarını da beraberlerinde götürmüşlerdir. Cassatt gibi Amerikalı olan James Abbott Mc Neil Whistler'da (1834-1903) bu yeni öğrenime adapte olan sanatçılardan birisidir. 1863'de onun da Manet gibi reddedilenler sergisinde resmi sergilenmiştir. O İzlenimci çağdaşları gibi objelerin yansıttığı ışığın serüveninin peşinde koşmamış, daha ziyade zarif desenlerin yüzey üzerindeki yeni kompozisyonlarını aramıştır. Whistler resimde konunun kendisine önem vermemiş onun yerine konunun kompozisyonda renge ve biçimlere çevrilme yolunu araştırmıştır. Onun kompozisyon araştırmaları en çok bilinen resmi olan "Annesinin Portresinde" görülebilir (Resim 114). 1872'de whistler bu tabloyu sergilediğinde ona "Gri ve Siyah Düzenleme" isimini vermiştir. Bu isimlendirme herhangi bir duygusal etki yaratmanın önüne geçmek isteyen sanatçının tutumunu göstermektedir. Bu portrede modelin kendisinden çok yalın biçimlerin huzurlu bir dengesi görülmektedir. Resmin yüzeyine sağdan girmiş olan yarım çerçeve, düz ve sade zemin, adeta bir mısır hiyeroglif figürü gibi asaletle oturan sanatçının annesi, onun arkasında dengeleyici

görevi gören çerçeveli beyaz paspartulu bir resim ve soldaki perde Sanatçının yüzeyde soyutlama eğilimi ile kompozisyon araştırmaları yaptığını göstermektedir. Bu kompozisyon öğeleri içerisinde gri ve siyah tonlarının hakimiyeti tablodaki yalnızlık duygusunu güçlendirmektedir. Bu daha çok yüzey düzenleme eğiliminin, soyutlamannın ve yeni kompozisyon arayışlarının 19. Yüzyıldaki habercisi olarak görülebilir.



Resim 114: James Abbott Mc Neil Whistler, **Siyah ve gri düzenleme no:01(sanatçının annesi)**, 144.3 x 162.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1872 Orsay Müzesi Paris, Fransa

İzlenimciler içerisinde Liebermann, Pissarro, Monet, Redon, Renoir, Valadon, Gustave Moreau, James Tissot, Morisot, Bonnard, Eduard Vuillard gibi sanatçıların portre örnekleri de ayrıca gösterilebilir. Fransa'da 19. Yüzyılın sonlarında İzlenimci yaklaşım etkisini kaybetmeye başladığı sıralarda, ona tepki olarak Ard-İzlenimci yaklaşım ortaya çıkmıştır. Ard-İzlenimcilere atfedilen sanatçılar önce İzlenimci tavır takınmışlar ancak İzlenimci akımının kimi sınırlamalarını aşmak ve resimlerine kendi kişiselliklerini katmak için farklı denemeler yapmışlardır. Zamanla kişisel anlatım biçimi arayışı, onların resimlerinde sıkça görülmeye başlamıştır. İzlenimcilikle başlayan, Avrupa reminin gelenekseli dışındaki konu arayışı bu sanatçıları etkilemeyi

sürdürmüştür. Bu akıma atfedilen sanatçılar arasında; Paul Cezanne, Georges Seurat, Paul Signac, Vincent Van Gogh, Paul Gauguin ve Henri De Toulouse Lautrec bulunmaktadır.

Protestan bir papazın oğlu olan Vincent Van Gogh (1853-1890) birçok portre çalışması yapmıştır. Kendisini defalarca resmeden Van Gogh'un portrelerinde derinlikten çok renklerin tuşeler halinde anlatımı oluşturması tuvalin yüzeyini tanımlamayı mümkün kılmaktadır. Van Gogh tipik fırça tuşlarını kullanmaya Paris'e gittikten sonra kullanmaya başlamıştır. Van Gogh'un resmettiği otoportresine baktığımızda sanatçının, kalın fırça tuşları, aydınlık ve temiz renkleriyle, hacmi o güne kadar görmediğimiz bir biçimde yakaladığı görülür (Resim 9). Tuvalde rastgele boyanmış gibi duran tuşlar bir araya gelerek renkli formlar haline dönüşüyor ve formların bitiminde bu tuşlar kendiliğinden eriyor ve yok oluyordu. Onun tekniği Seurat'nın noktacı tekniği ile Cezanne'ın tekniği arasında olarak nitelendirilebilir. Bu ifadeci tavrı nedeniyle Van Gogh Dışavurumcuların öncüleri arasında da sayılmaktadır. Van Gogh Emile Bernard'a yazdığı mektuplarından birinde tekniğini kendi ifadeleriyle şöyle anlatmıştır;

Şu anda tümüyle tomurcuklanmış meyve ağaçlarına dalmış durumdayım, pembe şeftalilere, sarı-beyaz armutlara. Fırça darbelerimin herhangi bir sistemi yok. Tuvale düzensiz fırça darbeleriyle vuruyorum ve öylece bırakıyorum. Kalın boya katmanlarıyla doymuş alanlar, boya değmemiş alanlar, bitmemiş alanlar, tekrarlar, yabanıl haller hepsi bir arada; kısacası sonuç öyle rahatsız edici, öyle sinir ki teknik konusunda önceden belirlenmiş fikirleri olanların suratına fırlatılmış bir hediye olduğunu düşünüyorum (Antmen, 2009: 29).

Paul Gauguin (1848-1903) ise, ona göre doğanın yapısını ihmal eden Fransız İzlenimci ressamın karşısında yeni bir dünya görüşü benimsemiştir. Sanatçı çürümüş Avrupa uygarlığından uzaklaşmak istemiştir. Gauguin önce ailesini terk ederek Pont-Aven'e yerleşmiş, oradan da Panama'ya ve Tahiti adalarına gitmiştir. Konularını yerlilerden ve primitif ama içten yaşamdan seçen Gauguin'in portrelerinin büyük bir kısmı, arkadaşı olan diğer sanatçıların ve yakınlarının portreleridir. Van Gogh'u resmettiği "Van Gogh Ayçiçekleri çiziyor" isimli portrede kendi üslubunu bulmuştur (Resim 115). Figürlerinde görülen heyecansız ve katı çehreler ulaşmak istediği primitif sanattan kaynaklanmaktadır. Turani Gauguin'in resmini şöyle açıklamaktadır;

Ara değerlerin olmaması renklerin saf olarak yüzeyler halinde sürülmesi ve her renk alanının çevre çizgileriyle sınırlanması, perspetif ve hava perspektifinden kaçınılmasını gerektirir. Saf renklerin kullanılması, ara tonlara müsaade ettirmez. Dolayısı ile saf renkler, dekoratif yüzeysel bir çalışmaya sürükler. Bu büyük sadeleştirme, Sanatçıyı doğa karşısında kendi iç dünyasına götürür (Turani, 2011: 548-549).



Resim 115: Paul Gauguin, **Van Gogh Ayçiçeklerini Boyuyor**, 73 x 91 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1888, Van Gogh Müzesi Amsterdam, Hollanda

Paul Cezanne (1839-1906), lise öğreniminin ardından 2 yıl hukuk fakültesinde okumuş ve daha sonra ise Aix'de bir desen okuluna devam etmiştir. Desen okulunda öğrendiklerinden sonra Paris'te resim öğrenimi almak istemiş fakat akademiye kabul edilmemiştir. Bunun üzerine İzlenimci ressamlar ile dost olan sanatçı onların renkçi anlayışlarını benimsemiştir. Fakat Cezanne'a göre onlar gelişi güzel ve düzensiz formlar boyamaktayken o renklerin ve düzenlenmiş formların armonisine hayrandı. Gombrich'e göre; "Cezanne'ın basit ve açıkça belirlenmiş biçimlere odaklaşmasının, denge ve sükunet duygusunu yaratmasına ne kadar katkıda bulunduğunu, karısının nefis portresinde görebiliriz (Resim 116) (Gombrich, Çeviri, 2009: 541-542)".

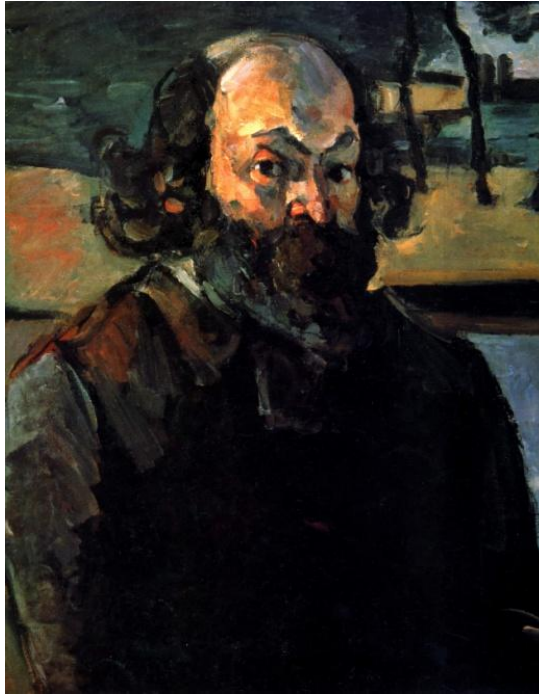


Resim 116: Paul Cezanne, **Bayan Cezanne**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1887

Cezanne, izlenimci resmi yapısal ve biçimsel bir yapıya ulaştırmıştır. Bunun için de aynı konu üzerinde birden çok etüd yaparak boyadığı objeleri birden fazla açıdan görünümü ile resmetmeye çalışmıştır. Renklerin frekansalarına göre resmin kurgu ve açıları ile yapılandırmasını değiştirerek uyumlu renkler aracılığı ile modülasyonu yakalamıştır. Cezanne'a göre resim hem renk hem ton hem de çizgiyi içermeliydi. Cezanne'ın modülasyonunu özellikle kendi portresinde gözlemlemek mümkündür (Resim 117). Cezanne bu portrede yeni bir şey denemiştir. Bu yüzün farklı planlarını aynı rengin koyu tonu ile değil tam tersine yeni bir kontrast renk ile biçimlendirmektedir. Sanatçının bu yolla ürettiği otoportrelerinin sayısı elliye yakındır.

19. Yüzyıl içerisinde barındırdığı sanat akımlarından dolayı farklı üslupların portre resminde denendiği bir yüzyıl olmuştur. Yüzyılın önemli özelliklerinden biri de Asya ve Afrika plastiğinin Avrupa tarafından keşfedilmesi ve sanatçılar tarafından eserlerine dahil edilmeye başlanmasıdır. Fotoğraf makinesinin icadı da sanatçıları gördüklerini olduğu gibi yansıtmının ötesine taşımış ve böylelikle ifade biçiminin

özgünleşme süreci bir ivme kazanmıştır. 18. Yüzyıldaki monarşik rejimlerin yerini halk rejimlerinin almaya başlaması da sosyokültürel yapının değişmesini sağlamıştır. Değişen kültürel yapı portrelerde portresi yapılan kişilerin toplumun hangi sınıfından olursa olsun gösterim biçimini değiştirmeye başlamıştır. Daha önceki yüzyıllarla kıyaslandığında portresi yapılan kişinin mevkisinin nitelenmesi için geliştirilen gösterim biçimlerinin 19. yüzyılın ortalarından itibaren terk edildiği görülür. Bütün bu değişimler değerlendirildiğinde 19. yüzyıl portre resminde ciddi kırılmaların yaşandığı ve yeni bir yapılanmanın başladığı bir yüzyıl olarak adlandırılabilir.



Resim 117: Paul Cezanne, **Otoportre**, 64 x 53 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1875, Orsay Müzesi Paris, Fransa

1.7. 20. Yüzyıl İzmlerinde Portrenin Serüveni

20. yüzyıl politik açıdan birçok karmaşayla dolu bir yüzyıl olmuştur. İnsanlık açısından ise yıkım gücü çok yüksek 2 savaşın yüzyılıdır. 1. Ve 2. Dünya savaşları sanatçıların her anlamda konularına etki etmiş ve üzerlerinde derin izler bırakmıştır. Teknoloji çağı diye adlandırılan 20. Yüzyılın ilk yarısı, trajik olsa da sanat anlamında

çok zengin olarak tarih sayfalarına geçmiştir. Önceki yüzyılların birikimine sahip olan sanat 20. Yüzyılda kırılmalar, bozulmalar ve yenilenmeler amacı ile birçok kutlulaşmaya ve değişime sahne olmuştur.

Yeni bir yüzyılın yaklaşması insana değişikliği çağırıştırır, "yirminci yüzyıl" denince de bin yıllık bir dönemin bir milenyumun geride kalmakta olduğunu düşünürüz. Birçoklarının "yeni çağ" dedikleri dönem kuşkusuz gelecekti, ama nasıl bir çağ olacaktı bu ? On dokuzuncu yüzyıl, daha çok maddi ve teknolojik gelişme anlamına gelen bir ilerleme kavramına bel bağlamış, bu yolda çaba harcamıştı. İnsanın elde ettiği yeni güçleri akıllıca kullanıp kullanamayacağı konusunda daha başlangıçta kuşku duyanlar vardı. Dünya (batı dünyası) ilerledikçe, yaşamın bütünlüğünü yitirdiği, kentlerin kendini beğenmiş ve baskıcı bir anlayışın dev yansımalarına dönüştüğü, insanın doğayla ve kendi iç yapısıyla bağlarını bir daha kuramayacak biçimde kopardığı yolundaki kuşklar da artmaya başladı... (Lynton, Çeviri, 2009: 13).

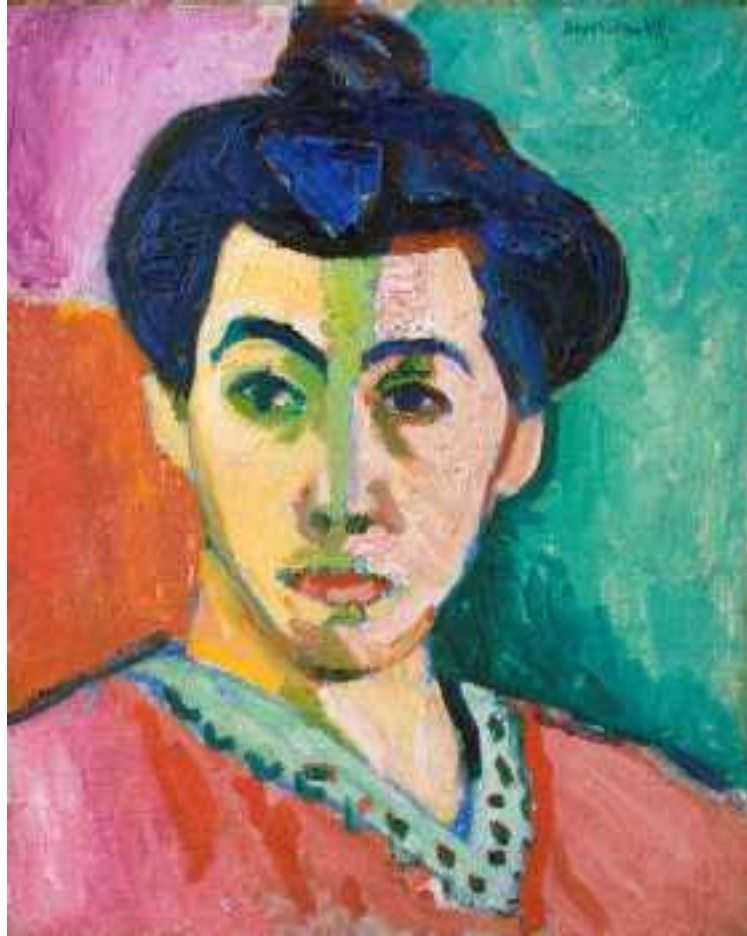
Doğa ile bağıını koparan ve teknolojiye bel bağlamaya başlayan insanoğlunun sanatta gösterim şekli de değişmiştir. Portre resmi kendisinden önceki yüzyılların portre algısından ayrılmış ve portre resmi artık sadece sipariş ile yapılan bir resim türü olmaktan çıkmıştır. 20. Yüzyıl ayrıca toplum içerisindeki bireylere yönelmenin ve bireyselciliğin de önünü açmıştır. Özellikle yüzyılın 2. yarısından sonra toplum için ikon olan ünlüler ve tanındık yüzler medyada ve portre resminde ön plana çıkmıştır. Bu şekilde de portre resmi kişinin temsilinden öteye gitmiş ve resmi yapılan kişinin toplumdaki rolünü ve yerini sorgular bir biçime gelmiştir. Bu tutum önceki yüzyıllarda portre resminde görülen işaret etme ve o konumu resim yoluyla yüceltme tutumun bire bir zıttıdır.

20. yüzyılın sanat akımlarına bu yüzyıl başlarında Fransa'da yeni oluşmakta olan ve yüzyılın önemli sanatçıları içinde barındıran Fovizm (vahşiler) akımı ile başlamak uygun olacaktır. Fovlar Paris'te Henri Matisse'in liderliğinde toplanmışlardır. Sonbahar salonunda 1905'de açtıkları sergide resimlerinde sadeleştirilmiş formları kullanmışlar ve boyayı aynen tüpten çıktığı gibi kullanarak rengin en saf hali ile ifadeye ulaşmışlardır. Dönemin eleştirmeni Louis Vauxcelles kullandıkları bu renkler ve kompozisyon seçimlerinden dolayı bu sanatçılara, vahşiler anlamına gelen "Fauves" ismini vermiştir.

Fovizm'in kurucuları arasında kabul edilen Matisse'in (1869-1954) resimleri ele alındığında ana konusunun yaşama sevinci olduğunu görürüz. Matisse bu amacına ulaşmak için renkten, ışıktan ve resmin konusundan yararlanmıştır. Matisse renkleri en yoğun değerleri ile vermeye çalışmıştır. Eşi madam Matisse'i resmettiği "Yeşil çizgi" adlı portresine bakıldığında renkler ne denli çarpıcı ve parlak olursa olsun formları



desteklemektedirler (Resim 118). Norbert Lynton'a göre "Güzel bir kadının yüz çizgileri korkusuzca resmedilmişti (Lynton, 2009:30)." Fovist arkadaşları gibi Matisse'in de amacı karşıt renklerin uyumu ile hacmi gösterme isteğidir. Onun amacı resimde uyumlu bir ifade aktarmak olmuştur. Matisse resimlerinin aktarmak istediği yaşantıya dönüşmesini istemiş, ayrıca duyularının da bir resim oluşturacak derecede yoğunlaşmasını istemiştir. Bu portre Fovizm akımının başlıca özelliklerinden biri olan anti-natüralist renk anlayışına örnek oluşturur.



Resim 118: Henri Matisse, **Bayan Matisse**, 40 x 32 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905, Kopenhag Devlet Sanat Müzesi

Matisse'den farklı bir mizaca sahip olan Georges Rouault (1871-1958), resimlerinde dini ve Sosyal konuların dramatize edilmiş halini ele almıştır. Onun üzgün palyaçoları, kırılğan fahişeleri ve uzun bir seri oluşturan dini içerikli çalışmaları, basit tasarımları açısından bakıldığında Fovist olarak nitelendirilebilir. Özellikle dini içerikli resimlerinde görülen basit tasarım şekli, Rouault'nun gençliğinde bir vitray ustasının

yanında çalışmış olmasından kaynaklanmaktadır. Bu resimlerde vitray tekniğinin onun resimlerini nasıl etkilediği açıkça görülmektedir. Onun kalın dış çizgiler ile inşa edilen ve Ortaçağ vitray sanatını andıran "Yaşlı Kral" isimli resminde işaret ettiği kişi, izleyene siyah saç sakalı ve koyu teni ile bize Asurlu acımasız bir despotu çağrıştırır (Resim 119). Ayrıca kontürden ayrı görünen formların keskin ve sağlam basitliği izleyende Monarşik bir güç sembolü algısı yaratır.



Resim 119: Georges Rouault, **Yaşlı Kral**, 30 x 21 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1937, Carnegie Sanat Müzesi Pittsburg

Amedeo Clemente Modigliani (1884-1920) çoğu çağdaşı ressam gibi resmin iç uyumuna önem vermiştir. Çoğunlukla portre ve nü resim yapan Modigliani portrelerini yaptığı kişileri genel olarak mekan içerisinde durağan olarak ve sade bir biçimle ele almıştır.

Modigliani portrelerinde modellerinin karakterlerini öne çıkartmak için pek uğraşmamış olsa da, resmin modeline benzerliği göze çarpmaktadır. O portrelerinde modellerini sadeleştirmiş, soyutlamalarla sakin görünümlü formlar elde etmiş, böylelikle stilize denilebilecek son derece özgün bir dil oluşturmuştur. Modigliani

genelde kullandığı sade, detaysız ve koyu fonla formlarını yüzeyde ön plana çıkararak resimlerini daha çekici ve göz alıcı kılmıştır. Genel olarak onun portreleri ve figürleri zihinde heykelsi bir algı oluşturur. 1917 tarihli "Madam Hanka Zborowska" portresi sanatçının portrelerindeki tüm özellikleri taşımaktadır (Resim 120). Gerçekten olabildiğince soyut fakat modeline bir o kadar da sadık olduğu için bu portre yaşamın izlerini taşımaktadır. İzleyici sadece basit ve güzel bir yüz ile karşılaşmaz, aynı zamanda yaşayan düşünen ve hisseden bir kadın izleyiciye bakmaktadır (Partanaz, 2007: 33).



Resim 120: Amadeo Modigliani, **Madam Hanka Zborowska**, 37 x 25 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1917, Ulusal Modern Sanatlar Galerisi, Roma, İtalya

Mühendislik mesleğini yarıda bırakan Andre Derain (1880-1954), Maurice de Vlaminck ile beraber bir stüdyo tutarak resim çalışmaları yapmıştır. Van Gogh'a büyük

hayranlık duyan Derain resimlerinde onun gibi renklerle biçimlendirme yapmıştır. Derain'in 1905 tarihli, "Şapkalı Otoportre" adlı çalışmasına bakıldığında Sanatçının ifadeyi kuvvetlendirmek için zekice planladığı bir bütünlükle karşılaşırız (Resim 121). Bu bütünlük, portrede gerçek psikolojik derinliğin sezilebilmesini mümkün kılar. Matisse gibi o da çarpıcı renkler ve basitleştirilmiş formlar kullanmış olmasına rağmen, portredeki form, daha belirgin bir şekilde hacimlendirilmiştir.



Resim 121: Andre Derain, Şapkalı Otoportre, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1905

Yeni yüzyıl dünyada birçok kavramın da birarada kullanıldığı kozmopolit diye nitelenebilecek bir düşünce ortamını yaratmıştır. Özellikle Ard-İzlenimcilerden sonra sanat akımları tüm entellektüel akımlar ile yakından ilgili olmuş, yeni düşünceler ve onların getirileriyle yaşam ve sanat bir bütün halini almıştır. Lionel Richard kitabında bu durumu ve getirilerini şu şekilde aktarmıştır;

19.Yüzyılın sonundan başlayarak plastik sanatların terimleri, tuhaf bir biçimde tüm öteki sanat dallarına da yayılarak eğilimleri,Entellektüel akımları, hatta çağın ruhunu tanımlamada temel

oluşturdu. Özellikle Almanya'da bu, empresyonizm, Neo-Romantizm ve Art Nouveau'ya uygulandı. Fotoğrafın bulunması, resmin katı kurallardan kurtulmasına izin verecek bir ortam sağlamış ve böylece sanat ile gerçek arasındaki ilişkide ortaya çıkan köklü değişikliği de kesinlikle önceden hazırlamıştı... Ekspresyonizm (Dışavurumculuk) bu durumun özgün bir örneğidir. Ekspresyonist sanat yapıtları, içinden bir kuşağın genel duygularının tüm yönleriyle fıskırdığı inançların dile getirilmesi olarak tanımlanabilir. Yvan Goll, burada, aynı teknikleri kullanan, belirli bir program çerçevesinde birleşmiş sanatçı topluluğu anlamında bir okuldan söz etmenin olanaksız olduğunu söylemekte haklıdır. Goll, 1921'de Ekspresyonizmin, entelektüel alanda tıpkı bir salgın hastalık gibi herşeyi etkilediğini; yalnız şiir ve resmi değil, düzyazım, mimarlık, tiyatro, müzik, bilim, üniversite ve okul reformlarını da yönlendirdiğini belirtmiştir (Richard, Çeviri 2005: 7).

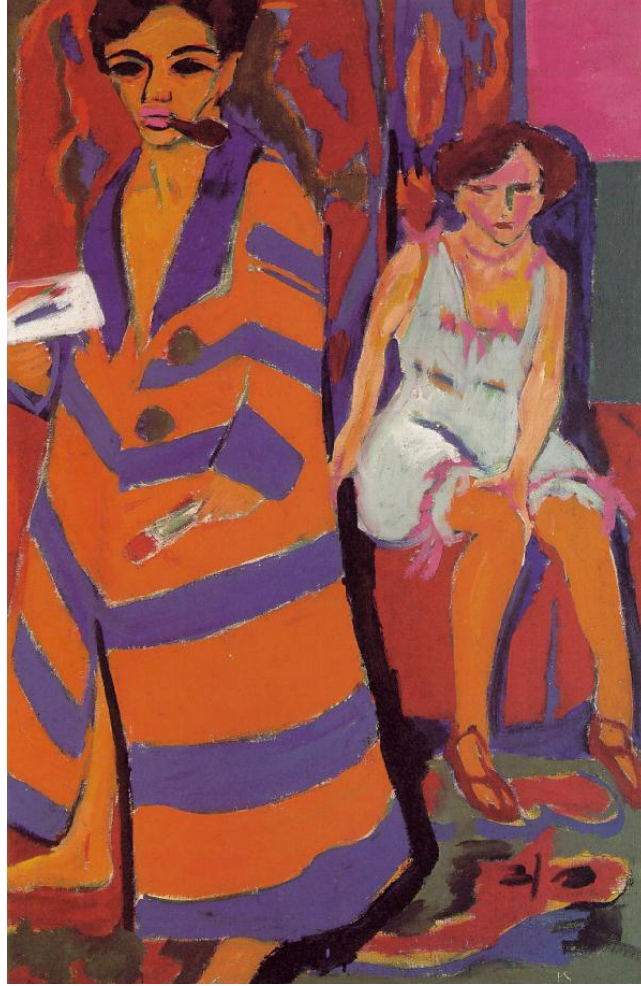
Richard'ın Dışavurumculuk tanımını ışığında bu akımı iki başlık altında ele almak gerekir. Bu gruplar 1905 yılında Almanya'nın Dresden kentinde bir araya gelen dört mimarlık öğrencisinin kurduğu Die Brücke (Köprü) ve adını Franz Marc ile Wassily Kandinsky'nin atlara olan sevgisinden alan Der Blau Reiter'dır (Mavi Süvari).

Köprü 20. Yüzyılın ilk manifestolu akımıdır. Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Karl Schmidt-Rotluff ve Fritz Bleyl'in kurduğu akıma daha sonraları Emil Nolde, Max Pechstein ve Otto Müller gibi sanatçılar da katılmıştır. Tüm bu sanatçılar Alman Dışavurumcu sanatın örneğini oluşturmalarına rağmen onların arasında belirli bir biçimsel bütünlük gözlemlenmez. Yeni bir sanat anlayışını bir tür misyona dönüştüren grubun adı, Nietzsche'nin "Hedef değil, köprü olmak gerek" sözünden gelmektedir. Bu gruba mensup sanatçılar Eski Sanat ile Yeni Sanat arasında bir bağlantı noktası yaratmaya çalışmışlardır.

Köprü grubunu oluşturan sanatçılardan birisi olan Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938) 1901'de Dresden Teknik Koleji'ne bir mimarlık öğrencisi olarak girmiştir 1903'de bir ön sınav kazanarak iki ders dönemi boyunca sanatların kuram ve uygulamasını yapmak için Münih'e Debschnitt ve Orbrist'in atölyesine gitmiştir. Böylece mimarlık dışında başka sanat dallarında da eğitim alan Kirchner belirli bir sanatsal anlatım geliştirmiştir.

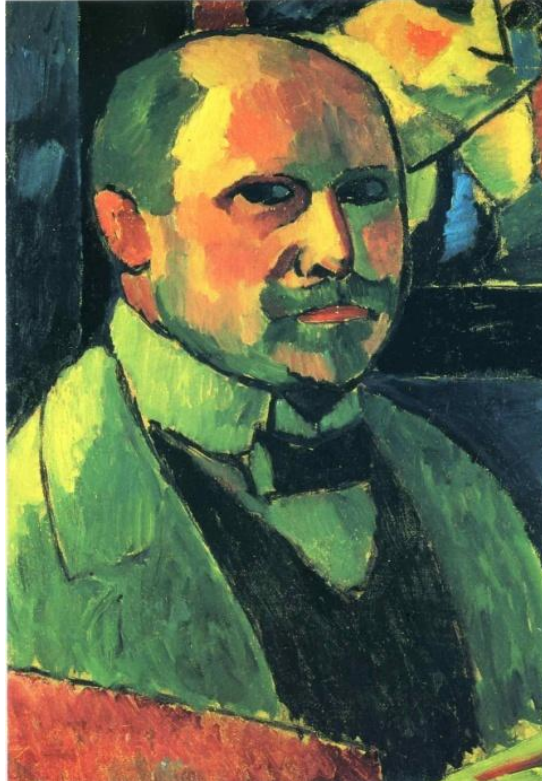
Kirchner kimi zaman yalınlaştırarak gerektiğinde bükülmeler yaparak, dışavurum coşkusundan biçimlerin doğmasını sağlamış, böylece düşüncelerini var gücüyle ve açıkça iletmek istemiştir. 1910'da Die Brücke üslubu olarak bilinen ve arkadaşları tarafından kullanılan iki boyutlu bir resim düzenlemesi geliştirmiştir. Bu üslup geniş bir alan üstüne uygulanmış, saf renkler ve yalın gelgriğin dış çizgilerden oluşmaktadır. (Richard, Çeviri, 2005 :65).

Kirchner'in 1910 tarihli "Model İle Kendi Portresi" isimli resmi (Resim 122) onun ifadeciliğini gösterdiği gibi sanatın canlı ve hayat ile ilgili olması konusundaki düşüncesindeki kararlılığını da yansıtır. Karşıt renklerin yan yana gelmesi ile oluşan portrede Kirchner'in resmi yaparken içinde bulunduğu ruh hali sezilmektedir. Bu karamsar bir ruh hali değildir. Sanatçının resminde tam aksine enerji ve yaşam hissedilir. Onun resimlerinde ahşap baskı tekniğini andıran bir boyama düzeni vardır. Geniş tuşelerin ve farklı renklerin kullanılmasından dolayı resimde model ve Kirchner arasındaki mesafe sezilebilmektedir. Espas herhangi bir hacimlendirme ve derinlik oluşturma çabasına girilmeden yüzeyde çözümlenmiştir.



Resim 122: Ernst Ludwig Kirchner, **Model İle kendi Portresi**, 149.8 x99 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910

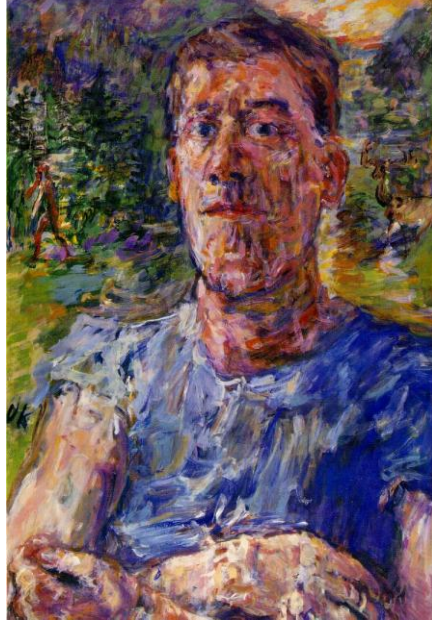
Alexey von Jawlensky'nin (1864-1941) portrelerinde ise Kirchner'in portrelerindeki yalın ve lokal renk sürüşü yerine genel tonların hakim olduğu bir yapı ile karşılaşırız (Resim 123). Matisse ve Cezanne etkilerinin görüldüğü bu portreler, buldukları yüzeylerden dış konturlarla ayrılmaktadırlar. Yüzün içindeki hacimli noktalar ve yüzde bulunan elemanlar tamamen yalın çizgilerle anlatılmıştır. Bu portrelerdeki yalınlaşma iç dünyanın dolaysız yoldan dışa aktarımını sağlamaktadır.



Resim 123: Alexej Von Jawlensky, **Otoportre**, 66.5 x 44.5 cm, Tuvale Monte Edilmiş Mukavva Üzeri Yağlıboya, 1912, Avusturya Galerisi Belvedere, Avusturya

Oscar Kokoschka, (1886-1980) Theodor Daubler tarafından "En Gerçek Ekspresyonist" olarak adlandırılmıştır. Kokoscha'daki ruhsal anlatım isteği biçimsel anlatımı geri itmektedir. Dolayısıyla Kokoscha ruh dünyasının ressamı olarak kabul edilir. O ruhani dünya ve modellerinin iç dünyasıyla ilgilenmektedir. Kendi otoportresinde iç dünyanın dışavurumunu gözlemleyebiliriz (Resim 124). Turani Kokoschka'dan söyle söz etmektedir;

Beş yaşında yitirdiği kardeşinin ölümü, onu psikolojik bir çıkmaza sürüklemiş ve ölüm olayı, onu daima meşgul eden bir kavram olmuştu. II. Dünya savaşı'ndan sonra, ilk zamanlarının geleceği belli eden portresine, bir sergide, klendisiyle birlikye bkan bir kadın dostuna:"bu kadın mahvoldu, yok edildi" diye söylendi. Onun dostu olan Danimarkalı Karin Michjaelis, kokoschka'nIn tanıdığı genç kızı son derece yetenekli bir insan biçiminde boyadığını ve portredeki yüzün üzerine ince noktalar serpiştirmiş olduğunu yazıyor. Kokoschka bu portreyi neden böyle boyamıştı? Bu hususta: "kız öylesine dalgın, kafası o kadar meşguldü ki bana iç yüzünü böyle göstermişti" diyordu. Bu kız sonraları delirmişti. Portreci kokoschka'nın medyum gücünü gösteren daha birçok belgeler vardır. "benim resimlerim birçok kimseler hakkında edindiğim stenogramlardır" ve "ben çehrelerimle yaşarım" diyordu (Turani, 2011 :583).



Resim 124: Oscar Kokoschka, **Dejenere Bir Sanatçının Otoportresi**, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1937

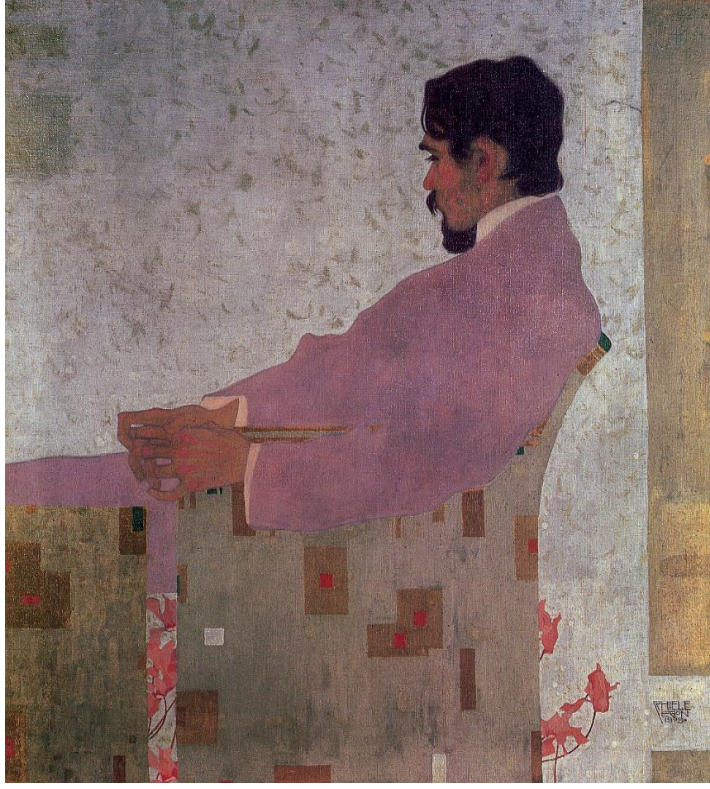
1911-1914 yılları arasında Der Blau Reiter grubu da dışavurumcu sanat ortamında etkiliydi. Kurucu kadrosunda, Wassily Kandinsky, August Macke ve Franz Marc'ın bulunduğu Der Blaue Reiter grubu, ismini 1912'de yayınladıkları plastik sanatlar ve müzikle ilgili yazı ve resimleri içeren yıllığın isminden almışlardır. Yalnızca 2 sergi açabilen Der Blaue Reiter grubu, kısa süren etkinliğine rağmen uluslararası bir kimlik kazanmıştır. Grubun farklı eğilimlere olan sıcak tutumu, soyut dışavurumcu eğilimleri de beraberinde getirmiştir. Dolayısıyla Der Blau Reiter bu yönü ile Die Brücke'den ayrılmaktadır.

Akıl almaz fikirler anlaşılır formlara sahiptir' 1912'deki Der Blaue Reiter almanağındaki makalesinde böyle yazmıştır Auguste Macke (1887-1914). 'Duygular akıl almaz olanla anlaşılabilir arasındaki köprüdür' diye devam eder. 'Formlar güçlü hayatın güçlü ifadeleridir' diyen Macke

batı sanatının giderek boşlaşan formlarıyla, insan hayatının derin duygusal kaynağı arasındaki ayrıma üzülyordu (Partanaz P. 2007: 35).

Ekspresyonist portre örnekleri arasında Egon Schiele'nin (1890-1918) resimleri de dikkat çekmektedir. Sanatçı ailesinin isteği dışında 1906'da Viyana Akademisi'ne gitmiş, 1907'de ise kendi atölyesini kurup çalışmaya başlamıştır. Gustav Klimt ile karşılaşan Egon Schiele uzun bir süre Klimt'den etkilenmiştir. Klimt'in zarif figürlerini incelerken kendi sert fırça vuruşlarıyla özgünleştirdiği resim anlayışını geliştirmiştir. 1910'da ekspresyonizmden etkilenen sanatçı bükülmüş ve yozlaşmış şehir yaşamının gerçeklerini yansıttığı figürleriyle acıyı ve tehlikeyi betimlemiştir.

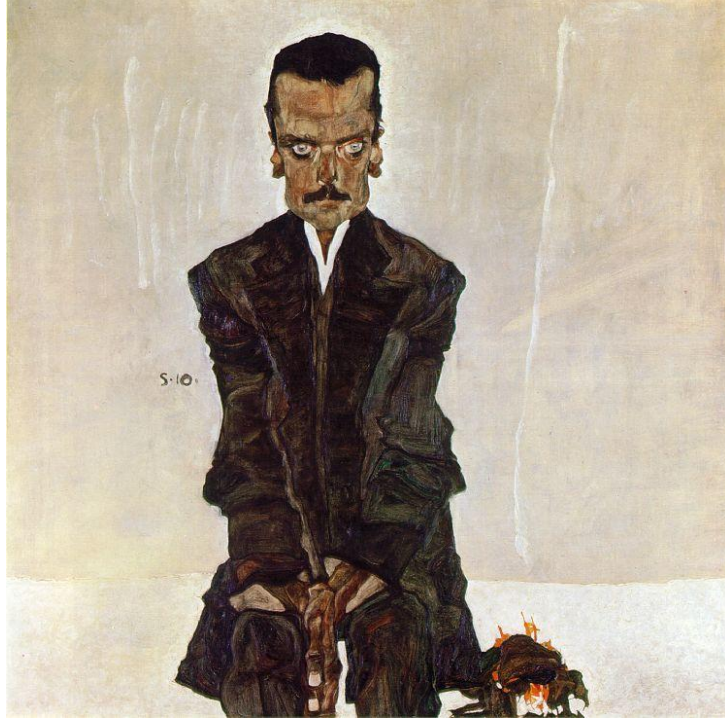
Genel olarak insanı konu alan Schiele, portre resminde ayrı bir ustalık göstermiştir. Sanatçının "Ressam Anton Peschka" isimli portresi izleyiciye sırtını dönmüş kendi dünyasında görünen pozuyla oldukça olağandışıdır (Resim 125). Klimt'in resim ve kompozisyon özelliklerini taşıyan bu portrede oldukça cesur bir biçimde ortaya konan alışılmadık bir durum vardır. Portresi yapılan Anton Peschka izleyene bakmaktan ziyade tamamen yüzünü başka bir yöne dönmüştür. Öyle ki durduğu açıdan izleyiciye sırtını dönmüş izlenimi vermektedir. İzleyici ile ilgilenmiyor görünümü ortaçağda ve Rönesans'da soyluların ve kralların resmediliş biçimindeki yüceltme bu portrede yoktur. Aksine Peschka'nın sırtını dönük bir pozda resmedilmesi sanatçının toplum içerisindeki yalnızlığına izleyiciyi oldukça samimi bir şekilde dahil eder. Ayrıca Peschka'nın oturduğu soyutlanmış sandalyenin ve fonun renklerinin yalınlığı resmi yüzeye iterek sadece konuya odaklanmada kolaylık sağlar (Fischer, Çeviri 2007: 22). Klimt'ten etkilenen sanatçının portrede kullandığı dekoratif özellikler gösteren çiçekler nedeniyle bu portre Art Nouveau kapsamında incelenebilir.



Resim 125: Egon Schiele, **Ressam Anton Peschka**, 110.2 x 100 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1904, Özel Koleksiyon

Schiele'nin daha geç dönem portre örneklerine baktığımızda onda üslup açısından Art Nouveau'dan Ekspresyonizme geçiş olduğu gözlemlenir. Çok sevdiği Klimt'in ölümünün onda böylesine bir değişiklik yapmış olması muhtemeldir. Sanatçının 1910 yılında yaptığı yayıncı Eduard Kosmack'ın portresi bakışlardaki ifadeyle dikkat çekicidir (Resim 126).

Bu portrede figürün, gözünün izleyene dümdüz ve sarsılmaz bakışı ile hipnoz etkisi yaratır. Cepheden görünen Kosmack, kollarını önünde tutmaktadır. Ellerinin bacaklarının arasında görünümü düşünceli bir adam olduğu hissini kuvvetlendirmektedir. Bu portrede bir Pantomimci ifadesi ve suskunluğunun havası vardır. Portre canlılığını yayıncının izleyene kararlı bakışından alır. Vücudu ince görünmesine rağmen Kosmack boşluğa sert bir kule gibi yerleştirilmiştir. Kendini kontrol eder hali büyük gerilimlerine hakim olduğunu gösterir. Sembolik olarak portre bir ayçiçeğini de barındırmaktadır (Fischer, Çeviri, 2007: 135-137).



Resim 126: Egon Schiele, **Yayıncı Eduard Kosmack**, 100 x 100 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910, Viyana Güzel Sanatlar Galerisi Belvedere, Avusturya

Ekspresyonizm'in etkileri sanat dünyasında devam ederken 1908 yılı yeni bir resimsel dil ve üslubun bulunmasına sahne olmuştur. İspanyol Ressam Pablo Picasso, Fransız Ressam Georges Braque, Fransız ressam ve heykeltıraş Ferdinand Leger ve İspanyol Juan Gris'nin öncülüğünde kurulan Kübizm akımı isimini dönemin önemli eleştirmeni Louis Vauxcelles'in sanatçıların eserleri ile ilgili olarak yazdığı bir yazı sonucu alır. Kübizmin oluşumunda çağının ilerisindeki sanatçı Cezanne'ın etkisi büyük olmuştur. Kübizm gelişimini 3 dönemde tamamlamıştır. Bu dönemler Afrika plastiği ve Cezanne'ın resimlerinden etkilenilen Cezanne dönemi (1906-1910), Analitik dönem (1910-1912) ve Sentetik dönemdir (1913-1914). Fakat bu dönemler içerisinde Cezanne etkisi ve Afrika plastiğinin etkisi Kübizmin temellerini hazırlayan evreler olarak bilinmektedir. İpşiroğlu bu durumu şöyle aktarmaktadır;

Kübizm, nesnelerin yapısını veren bir sanattır. Bu dönemde resim sanatında yapı sorununa yaklaşan tek sanatçı Cezanne olduğu için, onun Kübizm üzerindeki etkisinden söz edilir. Cezanne, 1904'de Emile Bernard'a yazdığı bir mektupta doğada her şeyin küre, koni ve silindire uygun olarak biçimlenmiş olduğunu söyler. D.H. Kahnweiler'ın *Juan Gris* adlı kitabında Cezanne'ın yapıtlarına zamanında "organisme constitue" denildiğini, kendisine de "resim bütünlüğünün sarsılmaz mimarisini kuran usta" gözüyle bakıldığını yazıyor. Cezanne'ın sanatı, genellikle Kübizm'in çıkış noktası sayılmaktadır... Fakat sorunun bu yoldan da

yanıtlanamayacağı kasınısındayız. Gerçi yapı sorunu, Cezanne'ın da Kübistlerin de sanatlarına bir temel sorundu, ama bunların yapıdan anladıkları başka başka şeylerdi (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009: 26-28).

Dönemin aydınlarının da ilgisini çeken Kübizm oldukça büyük bir popülariteye ulaşmıştır. Bu popülarite yanında karşıt görüşü paylaşan eleştirmenlerin spekülasyonlarını da getirmiştir. Öyle ki Grubun Sözcüsü olan Şair ve sanat eleştirmeni Guillaume Apollinaire, Kübizm'i savunmak durumunda kalmıştır. Apollinaire, "Kübizm öyle zannedildiği gibi her şeyi küp küp resmetmek sanatı değildir" diyerek söze başlamış ve İzlenimcilerin göz alıcı ama biçimden yoksun fırça darbelerine alışık olan izleyiciye, kübizmin ne kadar önemli bir biçimsel devrim olduğunu anlatabilmek için çaba göstermiştir. Apollinaire'e göre Kübizm, Fransa'da döneminin en yüce sanat akımı olmuştur. Fovizmin renk ve kompozisyonu temelden dönüştürmesi gibi, Kübizm de çizgi ve biçime odaklanarak yepyeni bir görsel dil oluşturmuştur (Antmen, 2009: 45).

Antmen'in işaret ettiği yeni bir görsel dilin oluşturulması durumu kuşkusuz portre resminin görsel diline de devrim niteliğinde yeni yaklaşımlar getirmiştir. İnsan yüzünün birden çok açıdan görünümünü tuval üzerinde bir arada göstererek bir insan yüzünün anatomisi yeniden irdelenmiştir. Bu bağlamda öncü sayılabilecek olan Picasso'nun portre örneklerini incelemek doğru olacaktır.

Pablo Picasso (1881-1973) 20. Yüzyıl içerisinde en çok eser üreten ve bu üretim sırasında kendini tekrara düşmemiş bir sanatçıdır. Picasso nesnelere optik bir parçalanmaya tabi tutup Cezanne'ın yolundan giderek bir objenin birden çok açısını tek yüzeyde göstermeyi başarmıştır. Henry Kahnweiler'in portresinde (Resim 127) model görünen gerçeklikten arındırılmıştır. Figürün birçok yandan analizini yapan Picasso portre anlayışına yeni bir bakış açısı getirmiş ve soyut portrenin de önünü açmıştır.



Resim 127: Pablo Picasso, **Henry Kahnweiler**, 114.5 x 114.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910 Chicago Sanat Enstitüsü Koleksiyonu, A.B.D.

1910 tarihli Ambroise Vollard portresine (Resim 128) baktığımızda Picasso'nun kübizmin sınırlarını zorladığını görürüz. Cézanne, Maurice Denis, Bonnard ve Renoir da sanat destekleyicisi Vollard'ın portresini yapmışlardır. Bu portreler tek tek onun akıllı, şüpheci tarafını sergilemiştir. Picasso onu diğerlerinden çok farklı bir şekilde resimlemiştir. Kübizmin objeyi parçalara ayırması ve bozmasıyla, insanın evrensel yanına yaklaşmıştır. Burada, kapalı gözlerle düşüncelere dalan ve mitolojik karakterleri çağrıştıran psikolojik bir portreyle karşılaşırız (Partanaz , 2007: 37).



Resim 128 : Pablo Picasso, **Ambroise Vollard**, 92 x 65 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1910, Puşkin Müzesi Moskova

Fernand Leger'in (1881-1955) figür ve portreleri diğer Kübistlerden farklıdır. Onun resimleri çağın mekanik yapısını yansıtır. Figürleri silindirik formlardan oluşarak çağın teknolojisini ve inşacı yapısını nitelemektedir. Gökdelen yapımında çalışan işçiler, halatların arasındaki denizciler. Kentleşme ve sanayileşmenin hükmettiği gündelik yaşamın çekiciliği resimlerinin konusu olmuştur. Onun resimlerine bakıldığında insan çağın yansımasını görmektedir. Sanatçı nüfuz sahibi kişiler yerine sıradan insanların portrelerini yapmayı tercih etmiştir (Resim 129). Onun için önemli olan resimlerinde insanoğlunun karakterini figürlerinin form sağlamlığıyla göstermek olmuştur.

20. yüzyılın çok yönlü sanatçılarından olan Amerikalı sanatçı Man Ray (1890-1976) Avangard fotoğraflarıyla bilinmektedir. Fakat sanatçı Kübizm, Dada, Sürrealizm gibi sanat akımlarıyla da ilgilenmiştir. Kübist portre örnekleri de bırakan Man Ray'in portre resmi ile alakalı olarak Norbert Lynton şöyle demektedir ;

Man Ray'in (1890-1976) yaptığı Alfred Stieglitz'in portresi kimin olduğu anlaşılabilir bir yüze, kübist bir görünüm nasıl kazandırılabilceğini ve kübizmin çok dilli anlatımının, modelin ilgilerini yansıtmakta ressama ne gibi kolaylıklar sağladığını gösterir (Resim 130). Kendisi Fotoğrafçı olan Stieglitz, New York'ta Beşinci cadde 291 numarada '291' adlı bir galeri

yönetiyordu. Cezanne, Matisse, Picasso, Braque ve Brancusi gibi çağdaş sanatçıların yapıtlarını, Stieglitz bu galeride sergiileyerek Amerika'ya tanıtmıştı. Camera Work Adıyla yayımladığı dergide de yeni sanat, edebiyat ve fotoğrafçılık konusunda yazılar çıkıyordu (Lynton, Çeviri, 2009: 70-71).



Resim 129: Fernand Leger, **Kitap Ve Kadın**, 116 x 81.4 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1923, Metropolitan Sanat Müzesi New York, A.B.D.



Resim 130: Man Ray, **Alfred Stieglitz**, 26.5 x 21.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1913 Yale Üniversitesi Sanat galerisi, A.B.D.

Yeni sanat anlayışlarının globalleşen ve küçülen dünyada uluslararası kimlik kazanmaları kaçınılmaz hale gelmiştir. Dolayısı ile Kübizm 20. Yüzyılda etkisini yitirdikten sonra da farklı ülkelerden sanatçıları etkilemeye devam etmiştir. Picasso'ya ve Kübizm'e duyulan hayranlık İtalya'da kurulan Fütürizm hareketi için itici kuvvet olmuştur. Çoğunlukla Picasso ve onun Kübist anlayışına hayranlık duyan Fütüristler gelişen teknolojinin ve onun hayatı hızla değiştirebilme kuvvetini kendilerine konu almışlardır.

"Eve Giren Sokak", "Uzaklaşan Lokomotifler", "Araba Sarsıntısı", "Otomobil ve Gürültü", "Güneşin önünden Geçen Merkür"... fütürist ressamların yapıtlarına verdikleri bu ve benzeri adlar bile, sanatlarının Endüstri-çağının simgesi olarak gördükleri hız ve devinimi eşzamanlı verme çabasını gösteriyor Devingenlik ve eşzamanlılık,1910-12 arasında yapılan resimlerde ilk bakışta göze çarpar (İpşiroğlu & İpşiroğlu, 2009: 34).

İpşiroğlu'nun işaret ettiği gibi Fütürizm ile sanat yansıtmacı karakterin ötesine geçmiştir. Resme objeler değil, İnsanın yaşamı ve iç yaşantısı ile devam eden hayatın hızının algısı etki etmektedir. Fütürizm ile İki boyutlu bir algı platformu haline gelen tuvalin üzerinde eşzamanlı olarak birden çok hareketin gösterilme çabası oluşmuş böylelikle derinlik etkisi hareketin kendisi ile kuvvetlendirilmiştir. Böylelikle portre resminde yeni yaklaşımların önü de açılmıştır. Sanat tarihinde 17. yüzyılda emsalleri görülen aynı kişinin birden fazla portresinin tuvalde bulunması geleneğinden farklı bir şekilde üst üste binen portre imajları ve onların yarattığı zaman algısının gösterilebilmesi de mümkün hale gelmiştir.

1914 yılı Dünya tarihinde önemli dönüm noktalarından biridir. 1914'de başlayan 1. Dünya savaşı batı uygarlığının kendi kendini, yok etme noktasına getirdiği büyük bir yıkım sürecidir.

İçi boşalan değerler, yüceltilen büyük eserler ve çağın akıl almaz ikiyüzlülüğü, tüm bunlar kültürel bir iflası işaret etmiştir. Kısa sürmesi düşünülen fakat bir utanç ve azaba dönüşen büyük savaş, Avrupa'dan kaçan mültecilerin tarafsız bölge olan İsviçre'de toplanmasına sebep olmuştur. 1916'da Dada hareketi Alman Şair ve düşünür Hugo Ball'ın açtığı gece kulübü ile sanat lokali arası bir mekan olan Cabaret Voltaire'de, ortaya çıkmıştır. George Grosz'un bir sanat hareketinin ötesine geçen Dada'nın ruhu ile ilgili olarak söyledikleri ilginçtir;



Herşeye hakaret ediyor, hiçbir şeye saygı duymuyor, her şeye tükürüyorduk: işte bu Dada'ydı. Mistisizm değildi, komünizm değildi anarşizm de değildi. Bütün bu saydığım hareketlerin bir planı bir programı vardı. Bizse tam anlamıyla Nihilisttik. Simgemiz Hiçlikti. Boşluktu, boş bir delikti. Ara sıra sanat yapardık ama asıl amacımız "sanat eylemini" yerle bir etmektir (Antmen, 2009: 131).

Hugo Ball, Hans Arp, Sophie Teuber Arp, Tristan Tzara ve Marcel Janco'nun önderliğinde oluşan Dada hareketine sonraları, Max Ernst, George Grosz, Raoul Hausmann, John Heartfield, Emmy Hennings, Hannah Höch, Hans Richter, Richard Hülsenbeck, Man Ray, Marcel Duchamp, Francis Picabia ve Arthur Cravan katılacaktır. Bu sanatçılar, savaşa ve toplum hayatının değerlerine eleştirel bir tavırla yaklaşmışlardır.

Karşıt görüşlerini portrelerine yansıtan sanatçılardan biri olan Raoul Hausmann (1886-1971) "Eleştirmen" adlı kolaj portresinde (Resim 131) Dada hareketinin karşı çıktığı tüm değerleri yermiş ve onlarla alay etmiştir.



Resim 131: Raoul Hausmann, **Eleştirmen**, Kolaj

Avusturya'lı Dada Sanatçısı Raoul Hausmann yaptığı "Mekanik Kafa" isimli büst Dada akımı içerisinde büyük önem taşır (Resim132). Dadacılara göre aklın iflası olan savaşı ve saldırganlık ruhunu bu büste simgelemiştir. Böylece sanatçı çağı eleştirerek savaş ve yıkım karşısındaki tavrını belli etmiştir.



Resim 132: Raoul Haussmann, **Mekanik Kafa**, Hazır Malzemeler ile Büst, 1919

Berberlerin peruk takmak için kullandığı tahta kafanın üzerindeki mezura rasyonel akla göndermede bulunurken, tepesindeki metal asker bardağı savaşı çağrıştırmaktadır. Bir kulağında baskı rulosu, diğer kulağında bir kameranın vidalarını taşıyan tahta kafanın ensesinde bir cüzdan durmaktadır. Bütün bu buluntu nesnelere Hausmann, "Önemsiz dış etkenlerle şekillenen insan bilincini" gözler önüne sermek amacıyla bir araya getirmiştir (Antmen, 2009: 120).

George Grosz (1893-1959), portrelerinde insanın doğasında bulunan açgözlülüğü ve haksızlığa duyduğu nefreti işlemiştir. Çalışmaları karikatürize olarak nitelendirilebilir, fakat o bu yolla portrenin yapıldığı model üzerinden bir genellemeye ve eleştiriye ulaşmaktadır. Onun portreleri toplumun farklı kesimlerindeki bireylerin, alışkanlıklarını hayatlarını konumlarını ve tüm zayıflıklarını yüzlerinde taşıyan birer hiciv unsuru olmuşlardır. Grosz'un yaptığı "Walter Mehring" portresi ise bu gösterim biçiminden uzaktır (Resim 133). Grosz saygı duyduğu yazar Mehring'i resmin arka planında hakim olan karmaşanın içinde sağlam bir duruşla resmetmiştir. karmaşanın içerisinden görünen duvar parçası şehir hayatına gönderme yapmaktadır. Yazar elinde

sigarası ile çağının bir beyefendisi olarak gösterilmiştir. Bütün bunların yanı sıra Mehring'in yüzündeki ifade toplum ve insanlar için taşıdığı endişeyi gösterir gibidir.



Resim 133: George Grosz, **Walter Mehring'in portresi**, 90 x 80 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1925, Koninklijk Museum voor Shone Kunsten, Belçika

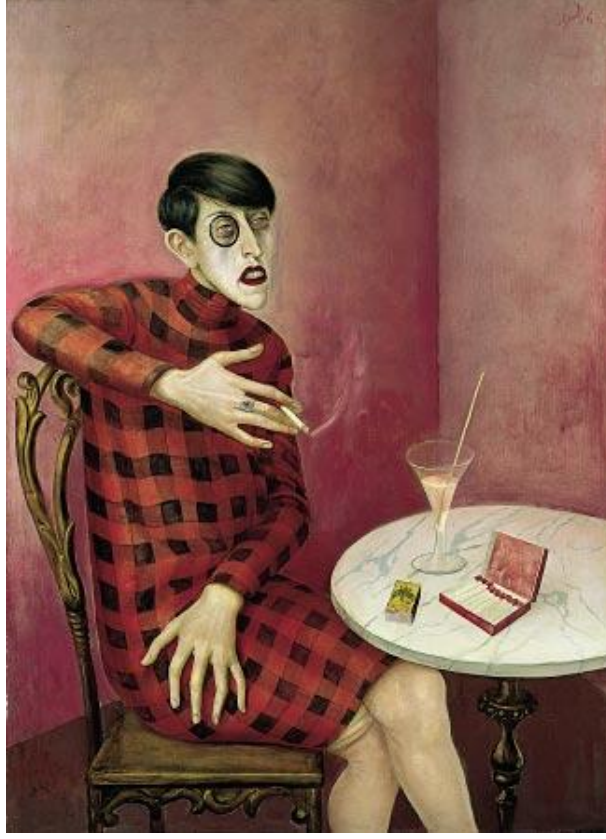
Çağın dinamizmi ve bozulmaya yüz tutmuş ahlak değerleri birçok sanatçıyı yaşadıkları çağın gerçekliklerinden uzaklaştırmıştır. Böyle sanatçılardan biri de Metafizik resmin kurucusu sayılan Giorgio de Chirico'dur (1888-1978). Sanatçı modern resmin ve Fütürizm'in getirdiği dinamizme karşı Antikite'nin değerleri ve sağlamlığına yakınlık duymuştur. Düş dünyasının derinlikleri ve bilinçaltının keşfine yönelen Chirico, bu amaç doğrultusunda birçok otoportre örneği vermiştir. Bu portreler içinde ifadeci bir tavır takınarak gerçekçi bir üslupla boyadığı otoportreleri önemlidir (Resim 134). Sanatçı 1920 yılında Roma'da bulunan Villa Borghese Müzesinde Tiziano'yu keşfetmesi ile birlikte Klasisizme dönüş yapar. Michelangelo ve Raphael'den kopyalar yapan Chirico'nun yapıtlarındaki huzursuz ve heyecanlı hava Gerçeküstücü sanatın doğuşuna önderlik yapmıştır.



Resim 134: Giorgio De Chirico, **Otoportre**, 50 x 39.5 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1920, Modern Sanatlar Galerisi Münih, Almanya

Chirico'nun klasizme yönelmesiyle yapıtlarında görülen idealizme karşın Otto Dix'in (1891-1969) portreleri bu olgudan oldukça uzaktır. Bu portreler endüstri çağının ve savaşın bitirdiği insanların psikolojisini yansıtır. Yeraltı dünyasının insanları, işsizler, hayat kadınları gibi bireyler Dix'in portrelerine konu olmuşlardır. Bu karakterlerin kullanımı izleyici tarafından onun portrelerini karikatürize edilmiş gibi algılanmasını sağlamıştır. Fakat öylesine karakterlerin kullanımı sanatçının gözlem gücünü ve tarafsız bakışını kuvvetlendiren unsurlar olarak rol oynar.

Otto Dix'in yapmış olduğu "Gazeteci Sylvia Von Harden" isimli portrede, model kafe gibi bir mekanda gösterilmiştir (Resim 135). Portre tam anlamıyla bir 20. yüzyıl şehir insanını betimlemektedir. Rus sigaraları, mermer bir masa ve önündeki içki ile betimlenen portre, dönemin Almanya'sındaki karmaşayı temsil etmektedir. Kullanılan renkler portredeki gerginliği kuvvetlendirir. Bu gerginliğe kontrast olarak yarıya kadar sıyrılmış jartiyerli çorap sekse gönderme yapar. Grotesk denilebilecek ölçüde betimlenmiş olması ile bu portre Yeni Gerçekçiliğin en iyi örneklerinden biridir.



Resim 135: Otto Dix, **Sylvia Von Harden**, 120 x 88 cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1926, Paris Modern Sanatlar Galerisi, Fransa

Çağın sürekli değişen dinamikleri birçok farklı sanat akımları ve anlayışlarına sahne olmuş ve o akımları benimseyen sanatçıların geliştirdiği özgün gösterim biçimleri akımların arasındaki sınırların kalkmasına sebep olmuştur. Bu noktada birden fazla akımın özelliklerini gösteren ve bağımsız olarak nitelendirilebilecek sanatçılar ortaya çıkmıştır.

Bağımsız Sanatçı Max Beckmann (1884-1950) 1. Dünya savaşı sırasında sıhhiye askeri olarak görev yapmış ve bir sene sonra hastalandığından dolayı terhis edilmiştir. Onun otoportreleri incelediğinde, Dürer'in kendisini periyodik olarak resmetme eğiliminin onda da olduğu görülür. 1915 yılında yaptığı otoportresi onu, askeri sıhhiye kıyafetleri içerisinde gösterir (Resim 136). Sol elindeki kalem bir resimle uğraştığını gösterirken gözleri tedirginlikle bize bakmaktadır. Bu portre onun daha sonraki yıllarda kendi yüzünü ve imajını değişik kıyafetler içerisinde çalışma eğiliminin ilk örneklerinden sayılmıştır.



Resim 136: Max Beckmann, **Sihhiye Eri Olarak Otoportre**, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1915

1907 yılında Beckmann Kendisini burjuva hayatına özenmiş bir kişi olarak da resmeder (Resim 137). Ayrıca kendisini 1921 de soytarı ve 1922'de melon şapkalı adam olarak betimlemiştir. Bu portrelerden savaşın ve hayatın Beckmann üzerindeki psikolojik etkisi kronolojik olarak gözlemlenebilir. Bu belgeci yönüyle Beckmann, Dürer'in 20. Yüzyıldaki bir çağdaşı olarak düşünebilir.

Beckmann Hayatı boyunca, insan varlığının trajedilerine tanıklık etmiştir. Onun, kişinin yaşama tutunmak için maske takması gerektiğine inandığı bilinmektedir. Bu inancı doğrultusunda Onun çoğu otoportresinde yinelediği temalar vardır: sirk, soytarı ve karnaval.



Resim 137: Max Beckmann, **Otoportre**, 90 x 98 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1907, Kunsthalle Hamburg, Almanya

Yüzyıl içerisinde ortaya çıkan Dada, Metafizik resim ve Yeni-gerçekçilik gibi anlayışlar Gerçeküstücülük anlayışına öncü olmuşlardır. Bu akımlar içerisinde Gerçeküstücülüğe en büyük katkıyı Dada yapmıştır. Gerçeküstücüler de Dadacılar gibi herşeyin yok edilmesi gerektiğine inanmışlardır. Onlara göre Avrupa'nın değerleri olan dinsel, ahlaki görüşler, aile anlayışı, milli devlet sistemi yıkılmalı, Mantığın yerini bilinçaltı, düş, sayıklama ve çıldırma hali almalıdır. Gerçeküstücülerin en büyük esin kaynağı, Freud tarafından geliştirilen psikanalizdir. Gerçeküstücüler, psikanaliz yoluyla bilinçaltı ve libido ile ilgili teorilerini görsel bir dile dökebilmişlerdir. Sanatçıların bu şekilde ortaya çıkardıkları portreler de bilinçaltının da tuvalin yüzeyinde gösterilebilmesi ve böylelikle sanatçının bilinçaltı ile portrenin konusu olan kişinin uyumlu bir birlikteliğinin yansıtılabilmesini mümkün kılmıştır. Hareketin en önemli temsilcileri arasında Max Ernst, René Magritte, Paul Delvaux, Salvador Dali, Joan Miro ve Frida Kahlo gösterilmektedir.

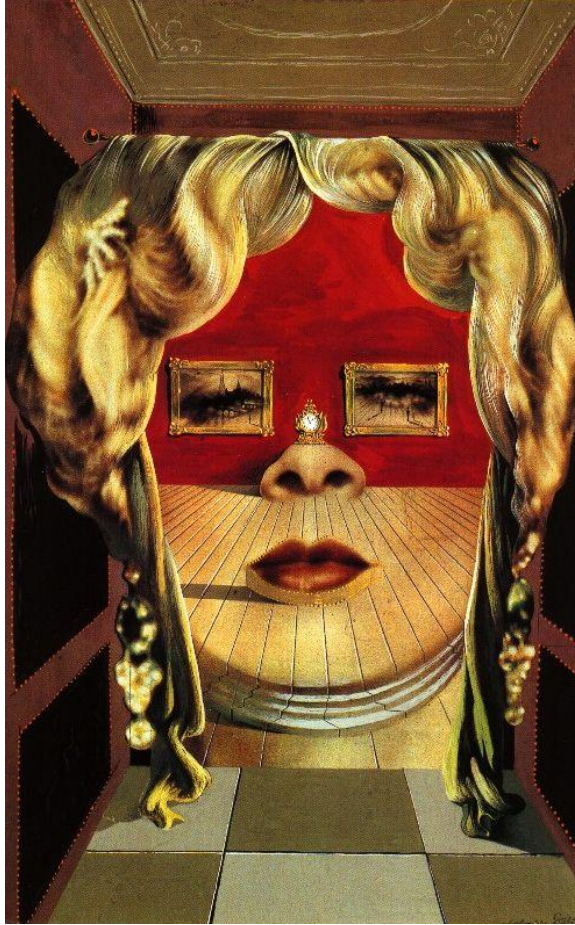
1904 yılından doğan Salvador Dali, girdiği Madrid Akademisinde eğitim görürken 1924 yılında "Valori Plastici" dergisi aracılığıyla Metafizik resmin örnekleriyle karşılaşmıştır. 1928 yılında Paris'e giden sanatçı Sürrealist çevreye girmiştir. Böylece Gerçeküstücü grubunun en önemli çehreleri arasında yerini almıştır. Dali Gerçeküstüçülüğe "Paranoiakritik" denilen anlayışı getirmiştir. Bu anlayış şaşkınlığın sistematize edilmesine ve tüm dünyanın gerçekliği gözden düşürmesine yardım edecektir. (Turani, 2011: 622-623)

Dali'nin Dalivizyon Lincoln'de isimli litografi tekniği ile yapılmış potresi onun dehasını gözler önüne sermektedir (Resim 138). Onun beklenmeyeni gösterme biçimi izleyicide şaşkınlık yaratır. Bu resimde kolaylıkla algılanabilen pikselleştirilmiş Abraham Lincoln imajı içerisinde bir kadını ve ters bir perspektifle içeriye doğru giren Çarmıhta İsa görünmektedir. Dali izleyiciye görünen portrenin arkasını gösterir. Bu onun iç dünyasının Lincoln'un tipik bir imajı üzerinden bize aktarımıdır. Bu hem bir Lincoln Portresidir hem de Dali'nin zihninin ve bilinçaltının bir portresidir. Dali daha önce de çağın bilinen kişilerinin imajlarını kullanma eğilimi göstermiştir.



Resim 138: Salvador Dali, **Dalivizyon Lincoln'de**, Litograf, 1977

Dali'nin "Mae West'in Yüzü Sürrealist Bir Apartman Dairesine Dönüştürülebilir" adlı eserinde onun nesneyi olağan halinin dışında formlara dönüştürme eğilimini görülebilir (Resim 139). Sanatçı burada Mae West'in gözlerini sürrealist tabloya çevirmiş, burnunu bir komidin gibi kullanmış ve onun dudaklarından ise koltuk yapmıştır. Ayrıca Kadının saçları odaya açılan perde görevi görmektedirler. Bu garip portre bizi ünlü birinin yüzünde bir yaşam alanına ve onun hayatına garip bir noktadan dahil olmaya davet eder. Bu yüz-dairede cinsellik, gösterilmeden bilinçaltında oluşturulmuştur. Kişiyi konforla bekleyen Mae West'in koltuk haline getirilmiş dudakları sayesinde izleyen kendisini West'in dudaklarına yakın hissedebilmektedir. Dali'nin başarısı bu Portreyi bilinçaltının fetişleştirilmiş bir arzu mabedine dönüştürmesinde yatmaktadır.



Resim 139: Salvador Dalí, Mae West'in Yüzü Sürrealist Bir Apartman Dairesine Dönüştürülebilir, Karışık teknik, 1935

Gerçeküstücü sanat anlayışını benimsemiş olan Belçikalı sanatçı Rene Magritte (1898-1967) de portre içerisinde önem taşımaktadır. Küçük yaşta annesini kaybetmesi onun iç dünyasının tuval üzerinde izlenebilen resimlerini yapmasını sağlamıştır. Dali ile karşılaştırdığında daha tanınabilir sahneleri resmetmiş ve resimlerinde bilindik objeleri kullanmıştır.

Magritte görünen dünyanın tanıdık objelerini kendi bağlamından çıkarıp, çok daha farklı anlamlar çağrıştıracak şekilde yeniden yaratmıştır. Bu anlamda 1934 tarihli 'Tecavüz' adlı portresi burada önemlidir (Resim 140). Kendi kültüründen bilindik görüntüler alıp, onlara yeni anlamlar katarak, tamamen farklı bir anlamda yapıtlar üreten pop art ve post modern sanatçılarına da öncül teşkil etmiştir böylece (Partanaz, 2007: 42).



Resim 140: Rene Magritte, **Tecavüz**, 73.3 x54.6 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1934, Metropolitan Sanat Müzesi New York, A.B.D.

2. Dünya Savaşı, Avrupa'da bıraktığı yıkım ile 20. Yüzyılın ikinci büyük felaketi olmuştur. Yıkılmakta olan Avrupa'dan kaçan sanatçılar ABD'ye göçmüşlerdir. Bu göç dünya sanatının başkenti konumunda olan Paris'in bu konumdaki hakimiyetine son vermiştir. Yeni Paris olan New York şehri, çağdaş insanın iç dünyasının psikik dışavurumlarını konu alan Soyut İfadecilik (Abstract Expressionism) ve Ressam Sonrası Soyutlama (Post Painterly Abstraction) gibi akımlara ev sahipliği yapmıştır.

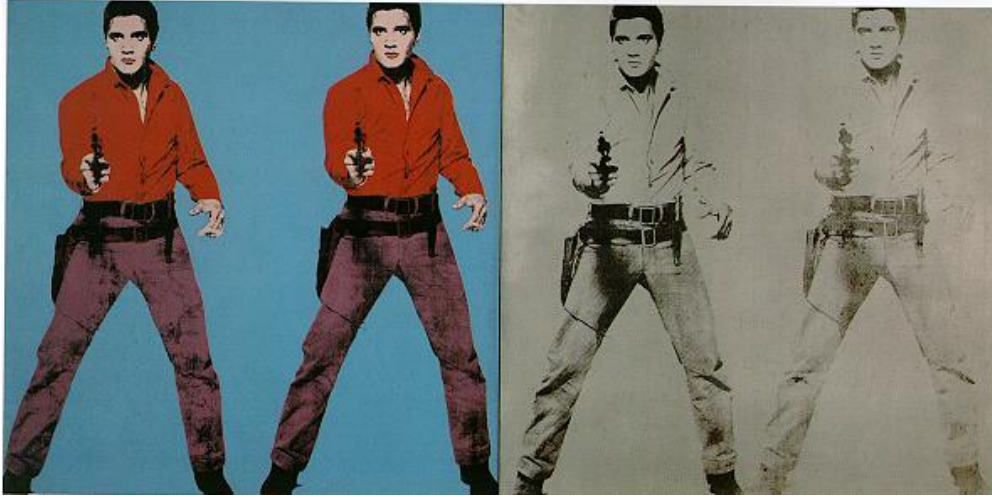
New York, aynı zamanda akım sanatçılarının dışında figüratif eğilimleri olan, dönemin sorunlarına eğilen, gerçekçi ifade takınan ve zamanın toplumsal değerlerine yönelmiş olan genç sanatçılara da ev sahipliği yapmıştır. Bu sanatçılar arasında Jasper Johns, Tom Wesselman, Andy Warhol ve Robert Rauschenberg vardır. Bu genç sanatçılar ABD'nin genelinde hakim olan ve seçkin kabul edilen soyut eğilimlere ve o eğilimlerin getirdiği metafizik ruh haline ve erişilemeyen soyut görüntüye karşı durmuşlardır.

Oluşmakta olan kitle kültürü, gelişmiş ve iletişim teknolojileri sayesinde iyice küçülmüş olan dünyanın tüm uluslarını medya aracılığı ile birbirlerinden haberli bir hale getirmiştir. Her ülke kendi kültürel değerlerini ülkelerinin dört bir yanına yeni icat edilmiş televizyon ve radyo benzeri teknolojik aletler ile yaymıştır. Toplum bilinci kuvvetlenmiş ve her toplumda popülarite diye adlandırabilecek süreli kolektif kültür olayları ortaya çıkmıştır. Televizyon, sinema, gösteri dünyası, filmler, çizgi filmler, reklamlar ve kitle kültürüne dair her şey (Antmen, 2009: 158).

"Pop Art" terimi ilk kez 1958 yılında İngiliz Eleştirmen Lawrence Alloway tarafından, Architectural Design dergisine yazdığı "Sanatlar ve Kitle İletişimi" başlıklı makalesinde popüler kültür ürünlerini tanımlamak üzere kullanılmıştır. Zaman içinde bu terimin kapsamı genişlemiş ve güzel sanatlar alanında sanat eseri ortaya koyan ve bu eserlerinde popüler kültürün imgeleşmiş ikonlarını ve öğelerini kullanan sanatçıları da kapsamaya başlamıştır. Böylelikle bu sanatçılar Pop akımı içerisinde değerlendirilmeye başlanmış ve bu durum 70'ler ve 80'lere kadar devam etmiştir.

Amerikalı Sanatçı Andy Warhol (1928-1987) Pop Art'ın simgesi haline gelmiştir. Kitle iletişim olanaklarının getirdiği teknikleri eserlerinde kullanan sanatçı, her yerde insanların karşısına ısrarcı bir biçimde çıkan reklamcılığın estetiğini sorgulamıştır. Sanatçı seçtiği konulara dair bir biçimi tuval üzerinde birçok kez tekrarlamış ve fotoğrafa özgü olan bu imgeleri de kullanmıştır.

Andy Warhol Marilyn Monroe, Elizabeth Tyler, Elvis Presley, Mick Jagger gibi ünlülerin resimlerini tek bir resim içinde defalarca tekrarlamıştır (Resim 141). Mona Lisa portresini de baskı teknikleriyle çoğaltarak yüksek sanat olgusunu kırıp, onun yerine anlam içermediğini iddia ettiği salt düz renkli yüzeyleri kullanmış, bu imge tekrarı metoduyla kullandığı popüler, ticari ve sıradan imgeleri birer sıradan kompozisyon elemanı haline getirmiştir (142) (Partanaz, 2007: 44).



Resim 141: Andy Warhol, **Elvis 1&2**, 208.2 x 208.2 cm boyutunda 2 panel, Serigrafi,1963



Resim 142: Andy Warhol, **Mona Lisa**, 63.5 x 50.8 cm, Tuval Üzerine Monte Serigrafi,1979, Andy Warhol Müzesi Pittsburg, A.B.D.

Roy Lichtenstein (1923-1997) eserlerinde resimli dergilerin (fotoroman) görsel dilini kullanmıştır. Konularını ise yine bu dergilerin görsel dilini destekleyici biçimde seçmiştir. Onun resim anlayışı, Fotogerçekçi tavrın önünü açmıştır. Sıradan konuları sanatın yükseltilmiş ve elit anlayışına karşı kullanarak ile eserlerini adeta sanatçısını

dışlar yapıda üretmiştir. Sanatçının günlük hayatta her daim erişilebilecek nesnelere obje olarak kullanması buna örnek olabilir (Resim 143). Bu yolla ürettiği fotoroman portreler herhangi bir kişiye ait olmasa da çağın tüketim çılgınlığı içerisinde yer alan fotoroman'ın kahramanlarını portreleştirerek meşrulaştırmıştır. izleyici böylelikle kimseye ait olduğu belli olmayan insan yüzlerinin fotoroman estetiği çerçevesinde yüceltilmiş hali ile baş başa kalır. Sanatçının bu yolu kullanarak hızlı bir biçimde çok eser üretmesi Warhol'un şu cümlesini destekler niteliktedir. "Resimlerimi neden böyle yapıyorum? Çünkü bir tür makine olmak istiyorum. Ne yaparsam yapayım, makineleşmiş bir halde yapıyorum ve yapmak istediğim de zaten bu (Antmen, 2009: 166)."



Resim 143: Roy Lichtenstein, **Boğulan Kız**, 171.6 x 169.5 cm, Karışık Teknik, 1963, Modern Sanatlar Müzesi New York, A.B.D.

Pop Art içerisinde Figürleri kullanarak imgeler yaratan bir sanatçı da Tom Wesselman'dır (1931-2004). Batı kültürünün insanının bilinçaltındaki kavramları tuvale aktrarı sanatçı için Lyton'ın söyledikleri ilginçtir;

...Tom Wesselmann'ın yarattığı imgeler de Batılı İnsan'ın düşlerinin resimleridir (Resim 144). Bu tablolar, sevişmeye, yemek yemeye, radyo dinlemeye ya da benzeri şeylerle gün geçirmeye yapılan çağrılardan oluşur. Silüet ve boşluklardan dikkatli bir şekilde yararlanmak konusunda ,

on dokuzuncu yüzyıl başında Ingres'in portre sanatına kazandırdığı niteliklerin, Wersselmann'ın bu yapıtlarında yankılandığını görürüz (Lynton, Çeviri, 2009: 296).



Resim 144: Tom Wesselmann, **Yatakodası Resimleri no: 38**, 213,36 x 246,38 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1978, A.B.D.

Pop Art içerisinde gösterilen sanatçılardan olan David Hockney(1937) 1960'lı yıllarda gerçekçi biçimde portreler yapıyordu. 1970 yılında yapmış olduğu "Bay ve Bayan Clark ve Percy" gerçekçi geleneksel tarzı içerir (Resim 145). Ölçülü bir şekilde mekanda betimlenmiş figürler bize yeni bir gerçek görünümü olarak sunulurlar. Bireylerin kendileri dışında onların hayatının betimlenmesi ile karşılaşırız. Bu bakımdan bu portre ilgi çekicidir. Hockney'in kendi portrelerinde hayat tarzını ve kendisini cüretkar bir biçimde sunduğunu dikkate aldığımızda, sanatçının bireyler üzerinden onların yaşamını göstermiş olması, sanatçı kişiliğinin bir dışavurumu olarak kabul edilebilir.

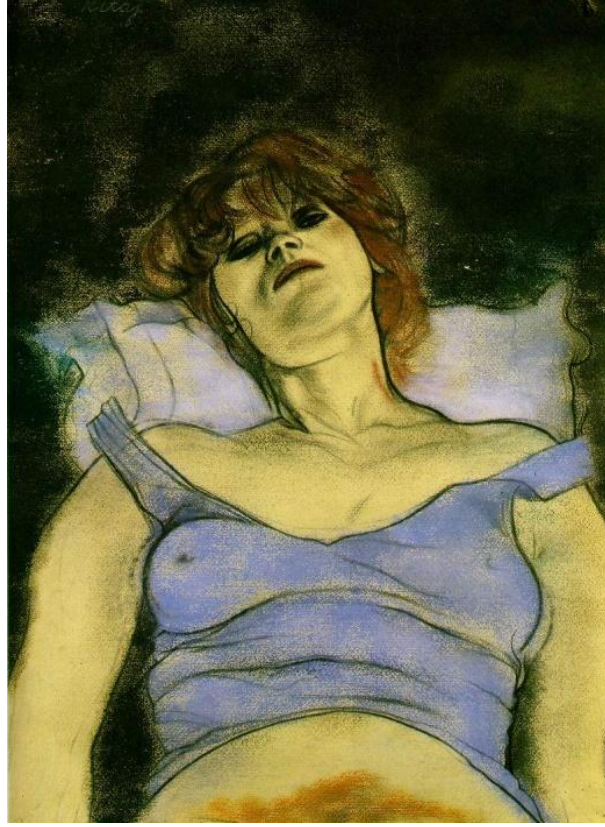


Resim 145: David Hockney, **Bay ve Bayan Clark ve Percy**, 304 x 213 cm, Tuval Üzeri Akrilik, 1970
Tate Galerisi Londra, İngiltere

Pop Art'ın Peter Boshier, Peter Phillips gibi diğer İngiliz mensupları da resimlerinde bir tür düşsel Amerika'yı görünür kılmışlardır. Pop ile ilişkilendirilen R.B. Kitaj ya da Allen Jones gibi sanatçılar ise, imgenin nasıl imgeleştiği gibi resimsel kaygılara daha çok yer vermişlerdir.

Alman Kökenli bir İngiliz olan Frank Auerbach (1931) hamurumsu boya kullanmış ve kalın boya tabakası ile modellerinin suretlerini adeta heykelsi bir biçimde tuvale aktarmıştır. Modellerinin çoğu yakın çevresinden seçilmiştir. Bu şekilde onları betimlerken tanıdığı kimselerin psikolojilerini yüzeye aktarmıştır.

Ronald Brooks Kitaj (1932-2007), Degas, Cézanne gibi ustalardan etkilenmiştir. İngiliz pop sanatı içerisinde gösterilmesine rağmen, onlar gibi kitlesel tekniklerden yararlanmamıştır. Erken "Dönem Mary Ann" Portresi (Resim 146), Degas etkileri taşır.



Resim 146: Ronald Brooks Kitaj, **Mary Ann**, 77.5 x 56 cm, Pastel ve Füzün, 1980

...Kitaj College'deki çalışması ve yaptığı resimleriyle çevresindekiler üzerinde büyük etki yapmış ve 1957'deki resimlerinde tasvir düşüncesine dayalı bir biçimlemeyi ön planda tutmuştu. Kitaj, 1962'deki figürlü resimlerinde desenin ağırlıklı olduğu biçimlemeye ve kolaj öğelerine yer vermişti. Onun, grafik ve desen ağırlıklı resimlerinde eski Kızılderili çizimlerinden esinlenmeler olduğu yazılmıştır. Ayrıca onu resimlerinin geleneksel figüratif Avrupa resminden ayrıldığına da değinilmiştir. Onun resimlerinde, bir ayrıntının büyütülerek çizilmesine dayanan desensel perspektifli figür ve mekan biçimleri ön planda tutulmuştur. O, böylece uzun yıllar figüratif anlayışları ezen soyut anlayış despotluğuna karşı görünen bir anlayış sergilemiş ve çevresini etkilemiştir. Kitaj'ı aslında daha çok, tuvalin dışındaki dünya ilgilendirmiştir. "Bir İhtiyar Kent Adamı" adlı ,yalın sarı renkli elbiseli ve köpekli kompozisyonunda, onun yeni figüratif anlayışı ön plana çıkmaktaydı (Turani, 2011: 722).

Francis Bacon (1909-1992) 20. Yüzyılın önemli sanatçılarından birisidir. Onun portrelerinde hissedilen acının görüntüsünü anlamak istersek kendi sözlerine bakmamız yeterlidir. "Resmettiğim insanlar son derece uç noktadadır ve "çılgılık" da onların acılarının suretidir." Bacon'un Portrelerinin belki de en ünlüleri Velazquez'in Papa portrelerinin çağdaş yorumlarıdır. Bacon bu sekiz portre denemesinde aynı modelin tuhaf ve rahatsız görünen mekanlarda değişen ruh halinin dışavurumuna ulaşmıştır. Kafese konulmuş, birer et parçası görünümü sunan bu portreler iç gerçekliği ve çağın

çelişkilerini simgeler. 1953 tarihli papa portresi, temsili papayı olduğu yerde hareket edemeyecek bir biçimde gösterir (Resim 147). Figürün tek yapabileceği şey bu garip mekan içerisinde çılgık atmaya devam etmektir. Bu çılgık Munch'un çılgığı ile kıyaslandığında daha korkunç bir ruh hali sunar. Munch'un özgür çılgığı karşısında hareket edemeyen kaçamayan şartlandırılmış bir adamın çaresiz çılgığı izleyende bozuk bir psikoloji algısı yaratır.

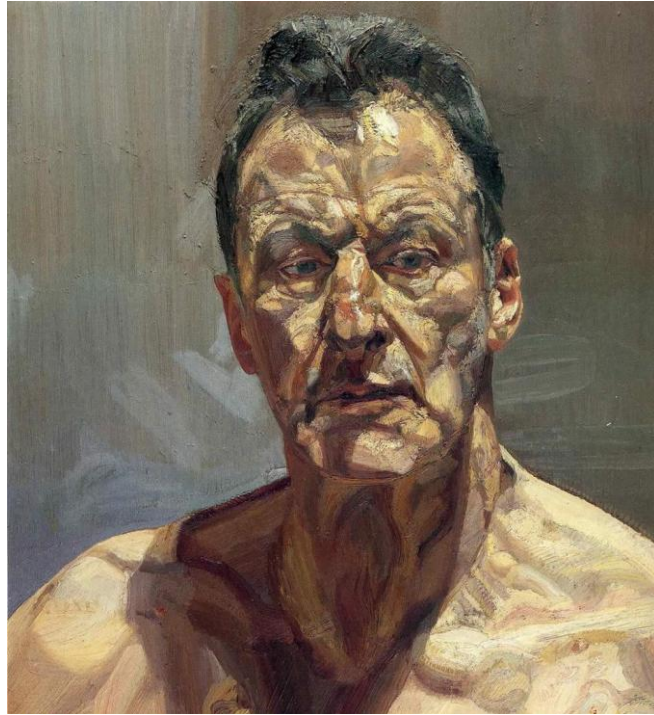


Resim 147: Francis Bacon, **Velazquez'in Papa İnnozenz X.'inin ardından çalışma**, 153 x 118 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1953 Moine Sanat Merkezi, Kanada

Psikolojik Portre denildiğinde akla ilk gelen isimlerden birisi de 20. Yüzyılın güçlü sanatçısı Lucien Freud'dur (1922-2011). Portre ve Nü konuları üzerine yoğunlaşan Freud iç mekanda insani duyguları simgeleyen figürleri ve bitkileri birarada kullanarak beklenmedik kompozisyonlar oluşturmuştur. 1950 sonrasında, portrelerini ve nülerini diğer objelerin görünümünden soyutlamış ve minimal mekan algısına yönelmiştir. Portrelerdeki psikolojik etkiyi kalın boya ve impasto ile çok daha güçlü bir biçimde vermiştir. Freud, ilk dönem resimlerindeki detaycı ve bir nevi yansıtmacı çalışma şeklinden dolayı "Gerçekçi" bir ressam olarak anılmıştır. Fakat daha sonraları Tenin yaşlanma belirtileri ile ortaya çıkan ara gri tonlar ve sağlıklı görünümün zıttı olan

sarı yeşil renkleri ile modelinin iç dünyasının aktarımını mümkün kılmıştır. Sanat tarihindeki gururlu ve sağlıklı erkek figürlerinin yerine, yaşlı, damarlı gözükten ve yüzünde çaresizlik olan figürleri tercih etmiş. Salt güzellik ve estetik görünümü sunan güzel kadınların yerine, şişman kadınları ele almış, yaşlı figürlerin güzel yalnızlığını aktarmış ve daha önce denenmemiş farklı pozlarda figürler boyamıştır.

Freud'un "Yansıma" isimli otoportresine baktığımızda psikolik öğeler fazlasıyla sezilmektedir (Resim 148). Kendsini üstten gelen bir ışık ile betimleyen sanatçının en önemli ifade unsuru taşıyan gözleri gölgede kalmıştır. İzleyen ile doğrudan ilgilenmeyen bu portre düşünceler diyarında görünür. Burada kendi halinde bir 20. Yüzyıl insanı görürüz. Yalnızlığı, depresyonu, düşünceleri, hayalleri, hepsi bize saklı bir kutu gibi sunulur. Kalın boya sürüşü ile sanatçı yaşlılığı ve yıpranmışlığı boyasal bir dille doğrudan bize anlatmıştır.



Resim 148: Lucian Freud, **Yansıma(Otoportre)**, 56.2 x 51.2cm, Tuval Üzerine Yağlıboya, 1985, Özel Koleksiyon

Amerika'da Pop Art'ın ardından 1960 yıllarında ortaya çıkan ve 1968 yılında da "Realism Now" isimli sergi ile dünyaya kendini kabul ettiren Fotogerçekçilik akımı portre bakımından önem taşır. Fotogerçekçiliğin atası olarak bilinen Pop Art'ın genel

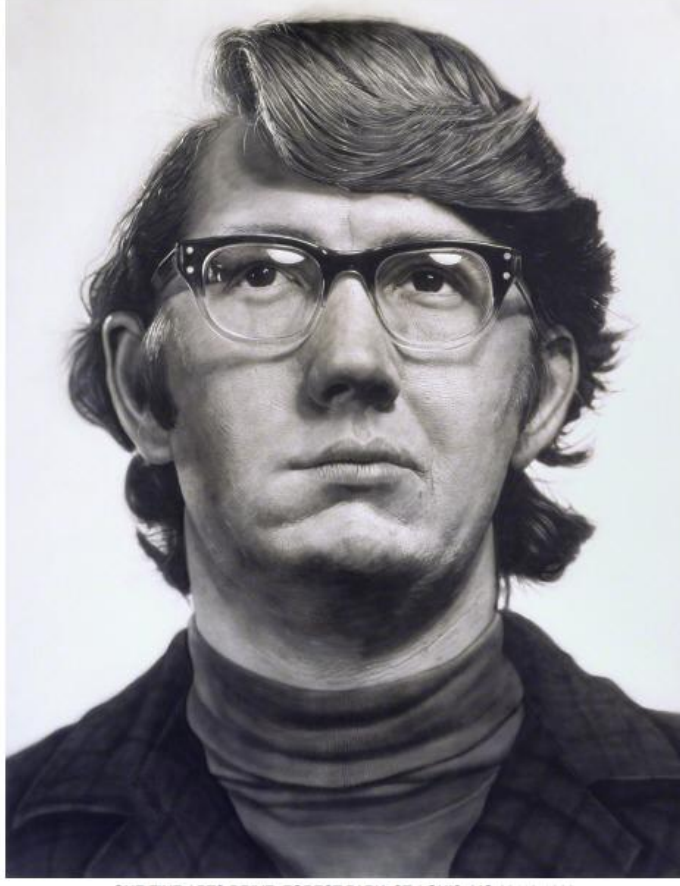
olarak fotoğrafın saptadığı görüntülere dayandığı bilinmektedir. Fotogerçekçilik, isiminden de anlaşılacağı gibi fotoğrafa oldukça bağlıdır. Fotoğraf makinesi, icadından itibaren sanatçıların ilgisini çekmiş ve bir kayıt ve referans aracı olarak kullanılmıştır. Fakat Fotogerçekçiler, Pop sanatçılarının keşfettiği fotoğrafı öge olarak kullanma eğilimini daha da ileriye götürüp fotografik imajların devasa boyutlardaki boya resimlerini yapmışlardır. Böylelikle yeni bir gerçekçi tuval resminin doğmasını da sağlamışlardır. Fotogerçekçiler fotoğraftan yararlanarak fotografik görüntünün son derece mükemmeliyetçi bir estetik anlayışıyla yeniden oluşturulmasına çalışmışlardır. Bu tarzda çalışan sanatçıların içerisinde John Kacere, Malcolm Morley, David Parrish, Chuck Close ve Richard Estes Gösterilebilir.

Chuck Close'un (1940) eserleri genellikle yakın çevresinden seçtiği arkadaşları, kendisi ve sanatçı dostlarıdır. Onun çalışmaları oldukça titiz ve gerçekçi bir görünüme sahiptir. Bu çalışmalar yoğunluk, doygunluk ve bitmişlik hissi ile birer fotoğrafı hatırlatır. Yakın çevresinden seçtiği kişilerin potrelerini, vesikalık formatında ancak çok büyük tuvalere boyamıştır. Erken dönem çalışmaları siyah beyaz olarak başlamış ve fotoğrafın odak özelliğini gözününe alarak düz boyanmış alanlar üzerinde portrelerini gerçekleştirmiştir (Resim 149). Daha sonraları renkli portreler de yapan Chuck Close, günümüzde Fotogerçekçi sanat dendiğinde akla ilk gelen sanatçılardan birisidir.

Close, kendi resmini Cindy Nemser ile 1970 yılında yaptığı röportajda şöyle açıklamıştır;

...Çevresel bakış her zaman biraz bulanık olduğuna göre, bu durumun doğal bir durum olmadığını farkına vardım. İşte o zaman aklıma geldi: odak sorunu bana bu kadar ilginç geldiğine göre, her türlü bilginin dondurulduğu fotoğrafla çalışmalıyım- fotoğrafta hem bulanık , hem çok keskin bilgi üzerine odaklanmak mümkün.

...Fotoğraf makinesi nesnedir. Bir yüzü kaydederken, yanağın mı burnun mu daha önemli olduğu yolunda hiyerarşik kararlar veremez. Fotoğraf makinesi, baktığı şeyin bilincinde değildir. Yalnızca kaydeder. Ben fotoğraf makinesinin kaydettiği bu siyah-beyaz, iki boyutlu ve yüzeysel ayrıntılarla dolu imgeleri irdelemek istiyorum (Antmen, 2009: 170).



Resim 149: Chuck Close, **Keith**, 275 x 213 cm, Tuval Üzerine Akrilik, 1970

Gilbert ve George adıyla tanınan Gilbert Prousch (1943) ve George Passmore (1942) ikilisi ise, sosyal içerikli çalışmalar ile Pop Art içerisine dahil edilirler. Fakat bu durum onların sosyal içerikli çalışmalarının pop sanatının elemanlarını kullanarak yapmalarından kaynaklanmaktadır. Resimlerinde paradoksal bir yapıyı değerlendirerek farklı bir narsizmi sorgularlar. Tekrar eden yüzler, insan imgelerini kuvvetlendirir ve boyutlandırır. Kimi fotografik görüntülere müdahale ederek politik göndermeler yaparlar. 1969 yılında kendilerini "Yaşayan Heykeller" olarak sunan Gilbert ve George, Kavramsal Sanat içerisinde de gösterilmektedirler. 1980 tarihli Mutlu adlı Portrelerinde Grotesk duruşlarıyla kendi korkularını arzularını ve ruh hallerini ifade etmişlerdir (Resim 150)(Partanaz, 2007:35).



Resim 150: Gilbert & George, **Mutlu**, 242.2 x 201.4 cm, Karışık Teknik, 1980, Tate Galerisi Londra, İngiltere

1970'li yıllar Kavramsal sanat'ın karşısında tekrardan uyanan boya ve tuval resminin temsilcilerinin, sanat arenasına çıkışlarına sahne olmuştur. Minimal sanat ve kavramsal sanata karşı yeni bir duruş gerçekleşmiştir. Bu duruş Yeni İfadeciliktir (neo-ekspresyonizm). Bu terim Avrupa'da ve ABD'de gündeme gelmiş ve tüm yeni resimsel yaklaşımları tanımlamak için kullanılmıştır. Özellikle Almanya'da Yeni Fovizm olarak adlandırılması bizlere bu akıma dahil edilmiş olan sanatçıların, hangi sanatçılardan etkilendiği konusunda ipucu vermektedir.

Emil Nolde, George Grosz, James Ensor, Edward Munch ve Max Beckmann'dan etkilenen yeni ifadeci sanatçılar, yeniden boya, yeniden anlatı, yeniden figür anlayışını benimsemişlerdir. Yeni ifadeci sanatçılar arasında, Georg Baselitz, Anselm Kiefer, Sandro Chia, Jean-Michel Basquiat, David Salle, Mimmo Paladino gösterilmektedir.

Georg Baselitz (1938) Doğu Almanya doğumludur. Doğu ve Batı Berlin akademilerinde eğitim gören sanatçı dönemin bölünmüş Almanyasının etkisinde kalmıştır. O tarihlerde Doğu Almanya'da sosyalist gerçekçi resim rağbet görürken Batı Almanya'da ise soyut resim rağbet görmekteydi. Baselitz hakim olan iki anlayışın bir sentezi sayılabilecek soyut dışavurumculuğa yönelmiştir. Lynton'un onun başaşağı portreleri ile ilgili olarak söyledikleri ilginçtir;

Georg Baselitz, baş aşağı (ters) görüntülü resimlerini 1969'da yapmaya başladı. Doğu Almanya'da doğan bu sanatçı, Doğu ve Batı Berlin'de resim öğrenimi gördü. 1961'de açtığı ilk sergisi sert, karışık imgelerden oluşuyordu. 1963'te açtığı ikinci sergisinde, kaba cinsel görüntüler içeren resimlerine ilgili makamlarca el kondu; iki yıl süren dava sonunda bu resimler ressama geri verildi. Baselitz 1969 sonuna kadar on üç kişisel sergi açmıştı. Resimleri yalın bir kahramanlığın yıkık yapılar arasındaki ya da çorak toprak üzerindeki güçlü delikanlıların dik görüntülerini canlandırıyor... artık resimlerinde her şey başaşağı edilmiş olarak tasarlanıyor, böylece imgeleriyle kendisi ve bizim aramızda bir uzaklık yaratmış oluyordu (Resim 151) (Lynton, 2009: 344).

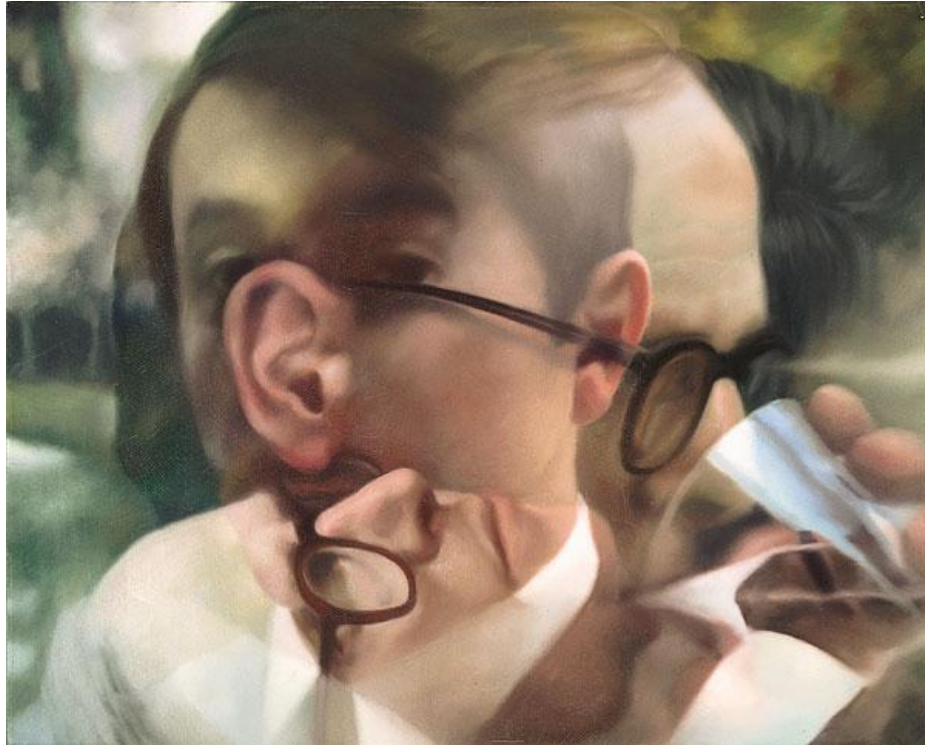


Resim 151: Georg Baselitz, **Mavi Noktalı Otoportre**, Tuval üzeri yağlıboya, 1996

Portre ile ilgili olarak çağımızda bahsetmeden geçemeyeceğimiz önemli sanatçılardan birisi de Gerard Richter'dir (1932). Portrelerinde çoğunlukla, figürleri, mekandan bağımsızlaştırır ve onlara soyut ve ruhani bir kimlik kazandırır. Bu portreler oldukça gerçekçi bir üslupla boyanmıştır. Resimlerinin silikliği izleyende belirli bir mesafe duygusu yaratmaktadır. Bu fluluk bize bildiğimiz fakat unuttuğumuz imajları

hatırlatır. Bu yönüyle sanatçının eserleri izleyicide hatıra algısı yaratır. Sanatçı figürlü resimlerinde ortaya koyduğu düşünsel olgularından dolayı daha çok kavramsal sanatçı olarak anılmıştır.

Richter sanat hayatında birçok portre yapmıştır. Bunların çoğunluğu sanat tacirleri, galericiler, yakın çevresi ve sanatçı dostlarının portreleridir. 1966 yılından itibaren Richter kendi çektiği fotoğraflarının düzenlemelerinden portreler boyamıştır. Birçok fotoğrafın biraraya geldiği Gilbert ve George'ın portresi (Resim 152) bu eğilimine iyi bir örnektir.



Resim 152: Gerard Richter, **Gilbert ve George'un portresi**, 1975, Ulusal Galeri, Avustralya

Çağdaş resimde portrede, 1948 doğumlu sanatçı Gottfried Helnwein'in yeri çok önemlidir. İzleyeni etkisi altına alan portreler boyamıştır. Gerçekçi bir tavır sergileyerek cerrahi aletlerin birer eleman haline geldiği çılgın atan portreleri çarpıcıdır (Resim 153). Sanatçı çok büyük boyutlarda icra ettiği çocuk ve aile portreleri ile çağdaş toplumu eleştirir.



Resim 153: Gotfried Helnwein, **Sadece Rock'n Roll II**, 210 cm x 310 cm, Karışık Teknik (Tuval Üzeri Akrilik ve Yağlıboya), 1993

Fransa'nın sanayi kenti St. Etienne'de 1947 yılında dünyaya gelmiş olan Orlan çağdaş performans sanatı içerisinde ayrı bir yere sahiptir. Orlan, Carnal Art olarak adlandırılan ve seyirci kitlesi önünde gerçekleştirdiği performanslarında estetik bir dizi operasyon ile kendi yüzünü yeniden yapılandırır (Resim 154). Bu şekilde kadın yüzü üzerinden erkek iktidarını ve erkeğin güzellik ile estetik anlayışını eleştirir. Bu yönle sınırların dışında figür ve biçim bozumunu sanatsal bir performansla kendi üzerinde oluşturmaktadır. Lokal anestezi ile operasyon geçiren Orlan'ın sanatı, izleyicide rahatsızlık uyandırır. Böylelikle sanatçı ataerkil yapının koymuş olduğu güzellik nesnelere yeni bir bakış açısı ve yeni bir açılım getirmiştir.



Resim 154: Orlan'ın Carnal Art Adımı Verdiği Performanslarından Bir Kare

İnsan Yüzünü sıradışı bir biçimde inceleyen bir sanatçı da Genç İngiliz sanatçıları (Young British Artists) grubuna mensup olan Marc Quinn'dir (1964). Peter De Bolla, onun oldukça sıradışı olan "Kendi" (self) isimli büstünü şöyle anlatıyor (Resim 155);

Genç İngiliz sanatçı Marc Quinn, Kuzey Londra'daki Saatchi koleksiyonu'nda sergilenen, Self (kendi) adlı heykeli yapabilmek için beş aylık bir süreçte vücudundan dört buçuk litre kan aldırdı. İnsan vücudunda bulunan toplam kan miktarına eşit miktardaki bu kan, sanatçının başının dışı alçısından yapılmış kalıbına boşaltılarak donduruldu. Katı formunu koruyabilmesi için kalıp, kanın sıcaklığını eksi altı dercede sabitleyen bir soğutucu kabine yerleştirildi. Görüldüğü gibi heykelin dış yüzeyi ince bir buz tabakası ile kaplıdır ve bu tabaka, heykelin kırılabilirliğine ait belirli imleri yüzeyin altındaki daha çok donmuş kanı sergileyen çatlaklar halinde ortaya koyar. Baş, içerdeki ısıyı koruyan ince bir plastik kübün içine yerleştirilmiştir ve soğutma ünitesini içeren paslanmaz çelikten bir kaide üzerine oturur...ağız ve gözler kapalıdır, yüz hatlarının bir çeşit huzur ifade edip etmediğini söylemek güçtür. Sanki sanatçının duyuları içe yönelmiştir... görülebilecek olanın korkusu yüzünden heykel aynı anda , hem "bakmayın" hem de "içinize bakın" der gibidir (De Bolla, Çeviri, 2006: 13-14).



Resim: 155: Marc Quinn, **Kendi**, Dondurulmuş insan kanı ile büst, 1991

Quinn, bir yüz temsilinden çok öteye gitmiş, canlı olan bir organizmanın anlık haline kendi görüntüsünü yüklemiştir. Kendisinden alınan ve bir kalıba döktüğü kan ile oluşan insansı yapı tam anlamıyla kendisidir. Yapıtın kendi kimliğini kazanmaya başlaması ise sanatçının kanından yapılmış olmasındandır. Hücreler dolayısıyla yaşantıya dair belirtiler taşıyan plazma, içinde durduğu form ile yeni bir canlı görüntüsü sunar.

20. Yüzyıl çokca sanatsal eğilimin birarada görüldüğü ve bu yaklaşımların sürekli değişmesi ile oldukça hareketli bir yüzyıl olmuştur. Portrenin serüveni de yeni yaklaşımlar ve gösterim biçimleri sayesinde hareketli bir görünüm sunar. Tuval yüzeyinde önce soyutlanan portre daha sonraları yeni tekniklerin gelişmesiyle ve buluntu nesnelerin sanata girmesiyle birlikte şekil değiştirmiş ve sadece tuval yüzeyinde kalmamıştır. 19. Yüzyıl ile kıyaslandığında 20. Yüzyılın portre anlayışı yüzeyin sınırlarının kalktığı ve disiplinlerarası portre yaklaşımlarının yaşandığı bir yüzyıl olmuştur. Bu açıdan 20. Yüzyılı portrenin sınırlarını değiştirdiği ve tıpkı uluslararası nitelik kazanmış metropoller gibi kozmopolit hale geldiği bir yüzyıl olarak değerlendirmek doğru olacaktır.

2. TÜRK RESİM SANATINDA PORTRE RESMİ

2.1. Cumhuriyet Dönemi Öncesi Türk Resim Sanatında Portre

Cumhuriyet öncesinde Osmanlı devletinde Türk Resim Sanatı, 18. Yüzyılın sonlarına dek minyatür resmi sınırları dahilinde gelişmiştir. 18. Yüzyıl içerisinde batılı ressamın Osmanlı sarayına yerleştiği görülmüştür (Turani, 2011: 664). Bu sanatçılar ile birlikte Osmanlı'nın kendisine özgü sanatı, batı sanatının büyümesine kapılmıştır.

İlk kez 1793 yılında doğa gözlemine bağlı resim dersleri mühendishanede verilmeye başlanır. Fakat bu ders, günümüzdeki anlamının dışında, öğrencinin askeri alanda topçuluk, istikham ve haritacılık alanında gerekli donanımı elde etmesi amacı ile verilmiştir. Bu dersin kapsamı ileriki yıllarda gelişmiş ve 1835 yıllarından itibaren de yetenekli bulunan gençlerin daha ileri bir eğitim almaları düşüncesiyle Avrupa'ya gönderilmesiyle ciddiyet kazanmıştır. Askeri alanda resim derslerinin getirdiği faydaların anlaşılması ile birlikte bu dersler askeri liselerde de gelişmiştir. II. Mahmut döneminde ise her alanda yapılan ıslahatların bir sonucu olarak padişahın otoritesini kuvvetlendirmek amacı ile devlet dairelerine padişahın resminin asılmasıdır. Böylelikle halk batı tarzında portre resmi ile tanışmıştır. Daha önce Fatih döneminde Avrupa tarzında portre örnekleri Osmanlı sarayına girmiş fakat saray dışında halktan kişiler tarafından görülmemiştir. Bu anlamda batılılaşma

1875 yılından itibaren askeri liselerde de resim dersinin geliştiği görülür. Bu nedenden dolayı Türk resim tarihinde, özellikle batı anlamındaki resmin, yalnız asker aydınlarımız arasında yayıldığını görürüz. O yıllarda Fransa'dan Mösyö Kes isimli bir ressam getirilmiştir. Bu ressam uzun yıllar askeri liselerde görev yapmıştır (Turani, 2011: 668).

Avrupa'ya resim eğitimini iletirmek için gönderilen ilk asker ressamımız İbrahim Paşa'dır, onun dışında ressam Ahmet Emin'de yurtdışı eğitimi için Avrupa'ya gönderilmiştir. Bu dönem asker ressamın hiçbir eseri bu gün elimizde bulunmamaktadır.

Mühendishane'den yetişen ressamın arasında insan fizyonomisine ilgi göstermiş en yetenekli ressamlarımızdan birisi şüphesiz Halil Paşa'dır (1882-1957). Halil Paşa, askeri liseyi bitirdikten sonra sekiz yıl Paris Güzel Sanatlar Okulu'nda öğrenim görmüştür. 1888 yılında ise yurda dönen halil paşa'nın 1889 yılında Paris'de dünya



sanat fuarında "Madam X" isimli portresi ile bronz madalyaya layık görülmüştür (Resim 156).

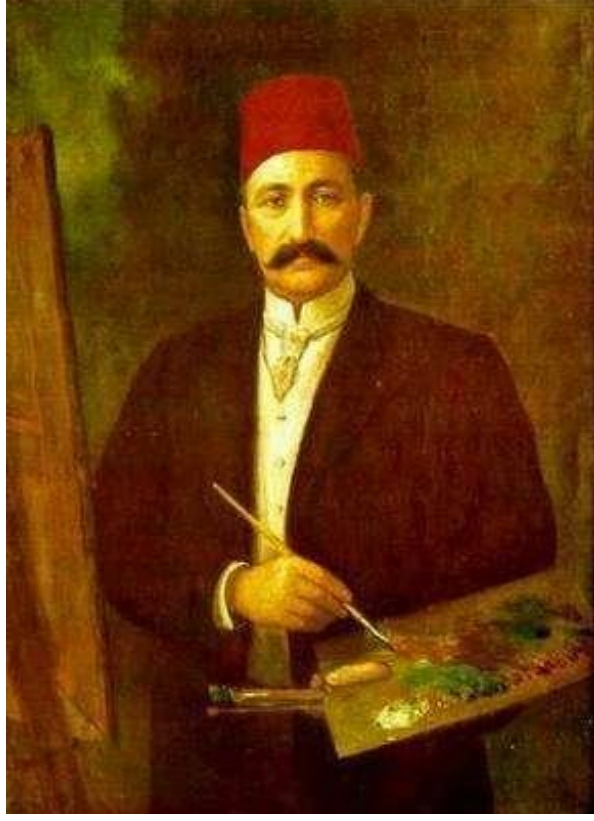


Resim 156: Halil Paşa, **Madam x (Detay)**, Tuval üzerine yağlıboya, 1888

Asker ressamlarımızın yetiştiği bir başka kurum da Mekteb-i Harbiye'dir. Bu okuldan yetişen ressamlarımız arasında, Nuri Paşa, Ressam Tevfik, Ressam Hayri, Hasan Rıza, Ressam Süleyman Seyyit, Hüseyin Zekai Paşa ve Şeker Ahmet Paşa gösterilebilir.

Hasan Rıza (1848-1913) Türk resim sanatı içerisinde, çok figürlü kompozisyonları ile bilinmektedir. Sanatçı destanlar yaratmış eski Türk ordularının savaşlarını resmetmiştir. Tarihi konulara bağlılığı çerçevesinde çini mürekkebi ile tarihi kişiliklerin portrelerini de yapmıştır.

Şeker Ahmet Paşa (1841-1907) batıda uzun yıllar öğrenim görmüştür. Gözlemci bir gerçekliğe ulaşan sanatçı, 1874 yılında İstanbul'da ilk resim segisini açmıştır. Sanatçının yapmış olduğu otoportresinde, elinde fırçası ve paleti ile batı resim tekniğine sahip çıkışını izleriz (Resim 157).



Resim 157: Şeker Ahmet Paşa, **Otoportre**, Tuval üzeri yağlıboya

Osmanlı Devleti bünyesinde İstanbul'da askeri resim okulları dışında sivil bir okul kurulması gerekli hale gelmiş ve üçüncü Abdülhamit tarafından Osman Hamdi bey 1882 yılında resmi adı Mekteb-i Sanayi-i Nefise-i Şahane olan fakat günümüzde daha çok Sanayi- Nefise Mektep-i Alisi adıyla bilinen okulun kurulması için atanmıştır. Onun müdürlüğü döneminde eğitim almış olan öğrencilerin bazıları şu isimlerdir: Ahmet Ziya, Şevket Dağ, Celal Esad Arseven, Sami Yetik, Mehmet Ruhi, Ali Sami Bayar, Nazmi Ziya Güran, Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Avni Lifij. Numanoglu tezinde Sanayi'i Nefise Mektep-i Alisi'nin oluşum süreci ile alakalı olarak şunları söylemektedir.

Mimarlık, resim ve heykel alanında eğitim veren Sanayi-i Nefise Mektep-i Âlisi ise ilk kurulduğu yıllarda öğrenci sayısındaki azlık resim ve heykel sanatının toplum tarafından kabul süreci nedeniyle daha yavaş ancak kararlı bir ilerlemeyle gelişti. 19. Yüzyılın son çeyreğinden itibaren sarayla sanatçılar arasında ilerleyen ilişkiler, Pera'da başlayan sanatsal hareketlenmeler ve bunun sonucu 1874 yılında Fransız ressam Guillement tarafından açılan özel resim atölyesi, 1877 yılında İstanbul'da özel resim atölyesi açma girişimi, askeri okulların programlarına konulan resim dersleri, bu uygulamaların sivil okullarda da devam etmesi, yurt dışından resim öğretmenlerinin getirilmesi ve yetenekli gençlerin 1829'da başlayıp 1834 ve 1835 yıllarında Batı'ya gönderilmesi Türk resim sanatının batılı anlamda gelişim süreci içinde oluşan sanat

ortamını gösterir. Tüm bu sanatsal hareketliliğin sonucunda resmi bir kurum olarak açılan Sanay-i Nefise Mektebi böyle bir sanatsal ortamda en önemli gelişme olarak değerlendirilebilir (Numanoğlu, 2008: 28-29).

Osman Hamdi Bey (1842-1910), bir Osmanlı vatandaşı olduğu için Avrupalı sanatçılar gibi Oryantalizm'e varsayımlar ve izlenimler üzerinden varmamıştır. O kendi yaşamakta olduğu kültürünü yansıtmıştır. Osman Hamdi Bey, Batılı sanatçıların doğu kültürünü ve ülkelerini betimlerken seçtiği ve daha çok hem olumsuz anlamlar çıkarılabilecek olan hem de çağın gerisinde kalmışlık izlenimi sunan kompozisyonlarının tersine, düşünen, tartışan, okuyan figürler ve zenginlik sembolü olabilecek dekorların bulunduğu iç mekanlarla gerçek doğu yaşamını ve kültürünü gözler önüne sermiştir (Resim 158). Cezar'a göre Osman Hamdi'nin oryantalizm'e yönelişinin iki sebebi vardır. Birincisi; Hocası Gerome'un etkisi, ikincisi ise; onun bir ilkeler adamı olması ve sanat için olduğu kadar ilkeleri yüceltmek adına da resim yapmasıdır (Cezar, 1971:360).



Resim 158: Osman Hamdi Bey, **Kuran Okuyan adam**, Tuval Üzeri yağlıboya

Osman Hamdi Bey'in kurduğu Sanayi-i Nefise Mektebi öğrencileri arasında yetişmiş olan önemli bir kadın sanatçımız da vardır. Türk resim sanatının ilk kadın sanatçılarından olan Mihri Müşfik hanım (1886-1954) Osmanlı saray ressamı olan

Fausto Zonaro'dan resim dersleri almıştır. Paris'te eğitimini sürdürmüş 1916'da düzenlenen Galatasaray sergilerine de katılmıştır.

Mihri Müşfik sanatsal yönden de güçlü bir kişiliktir. Aldığı akademik eğitimle sahip olduğu sağlam desen anlayışını daha da ileriye taşıma çabası içerisindeydi. Özellikle portre ve figürleri onun sanatsal yönündeki başarısını ortaya koymaktaydı. Bulduğu çevrenin güzel ve tanınmış kadınlarının portrelerini ve figürlerini yaptığı resimlerdeki doğa gözlemi dikkat çekiyordu. İstanbul Resim ve Heykel Müzesi'nde bulunan "İhtiyar Kadın Başı", "Ayakta Kadın Portresi" ile Paris'te bir sergiye katılan "Sarıklı İhtiyar" portrelerinde sağlam deseninin yanında gözdem ve algı gücünün de iyi olduğu görülmekteydi (Numanoğlu, 2008: 61).

1910'da Avrupa'ya gönderilen İbrahim Çallı, Feyhaman Duran ve Nazmi Ziya gibi sanatçılar da Batı kültürünün özümsemiş olduğu Empresyonizm'den etkilenmişlerdir. Bu grup yurda döndüğünde Empresyonizm akımını ülkeye bir yenilik olarak beraberlerinde getirmişlerdir. Fakat Turani'ye göre; bu sanatçıların çeşitli akımları değerlendirmeleri ve çözümlenmek için gerekli hazırlık ve kültürel birikimleri bulunmamaktaydı. Bundan dolayıdır ki Avrupa'da o yıllarda tükenmiş bir akım olan Empresyonizm'i ülkeye bir yenilik olarak getirmişlerdir (Turani, 2011: 674).

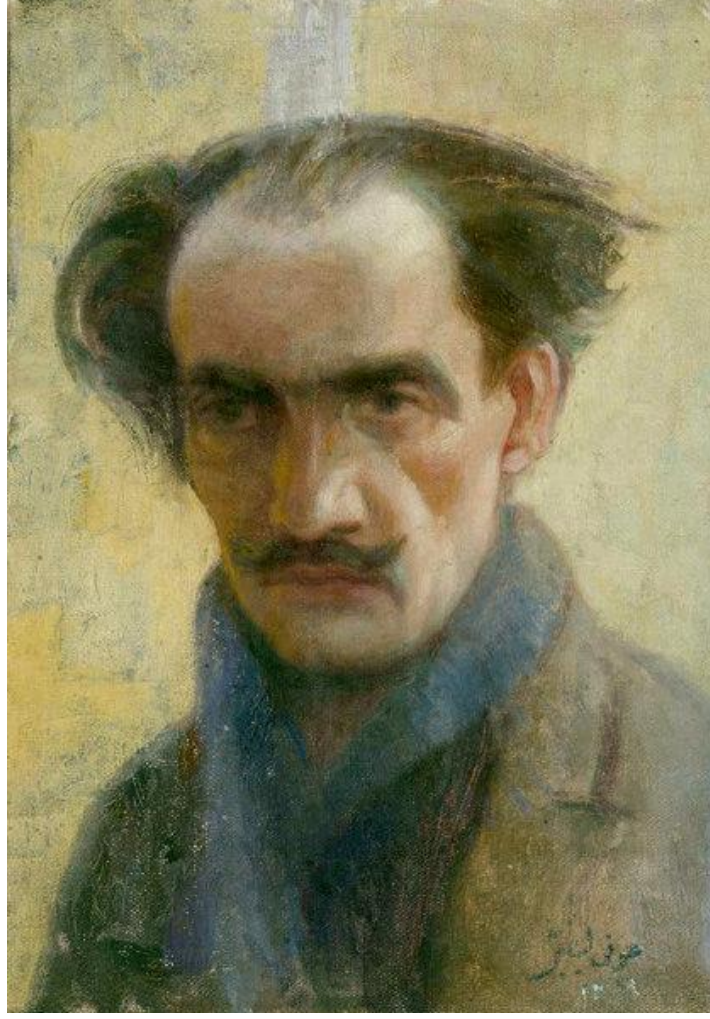
1914 Kuşağı ressamı içerisinde belki en çok bilineni İbrahim Çallı'dır (1882-1960). 1914 kuşağı ressamlarının genel üslubu bir çeşit izlenimcilik olmuştur. Sanatçının bu üslupda ürettiği portrelerini incelediğimizde özellikle Cumhuriyetten sonra devlet adamlarının portrelerini yapmış olduğunu görürüz. Kadın portreleri ise değişen Türk toplumunun çağdaş kadınına yücelttiği eserler olarak öne çıkarmaktadır. Çallının yaptığı "Hasene Cimcoz" portresi modern cumhuriyet kadınına betimler (Resim 159).



Resim 159: İbrahim Çallı, **Hasene Cimcoz**, Tuval üzerine yağlıboya

Osmanlı toplumunun değişen değerlerini izlemek için İbrahim Çallı'nın portrelerini incelemek önemli sonuçlar verecektir. İbrahim Çallı portrelerini kendi içinde gruplara ayırmak olasıdır. Çallı, resimlediği kadınları kendi yaşamlarını sürdürdüğü mekanlar içinde aktarmaya özen göstermektedir. Yaşadığı evin iç mekanını oturduğu kanepeden izleyen kadın, Çallı'nın yaşam kesiti aktarma konusundaki gözlem ve uygulama gücünü de kanıtlar (Partanaz, 2007: 61).

1914 Kuşağı ressamlarından Avni Lifij (1886-1927) de Paris'te eğitim görmüştür. Fakat onun resimleri bizdeki Empresyonist anlayışın dışına çıkmaktadır. Dışavurumcu ifadeler kullanan Lifij'in otoportreleri üslup olarak biraz daha farklıdır. Çok sağlam bir desen yapısı ile boyadığı portreleri Türk resim sanatındaki nadir örneklerdendir. Bu sağlam desen anlayışının temelini Cormon'un atölyesinde almıştır. Özellikle otoportreleri gerçekçi ve dışavurumcu özellikler gösterir (Resim 160).



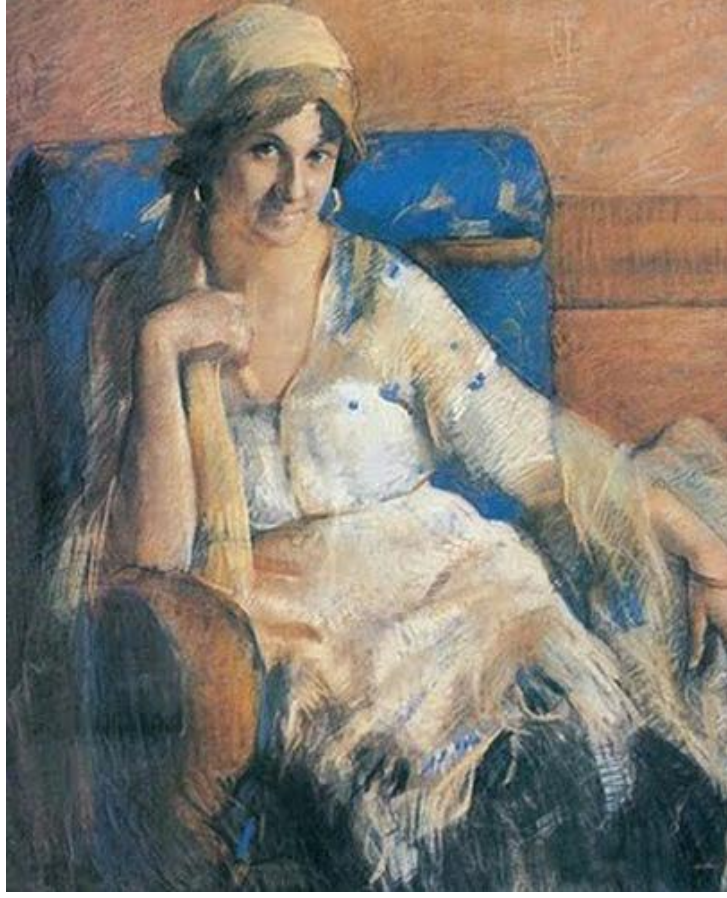
Resim 160: Avni Lifij, **Son Otoportre**, 26.7 x 18.8cm, Tuval üzerine yağlıboya, Özel Koleksiyon

Lifij'in 1888-9 tarihli "Pipolu, Kadehli Otoportre"si onun en çok bilinen otoportresidir (Resim 161). Burada gerçekçi bir üslupla kendisinin izlenimini resmetmiştir. Sağlam desen bilgisi elin yapısı incelendiğinde sezilebilir. Kısık gözleri ve omzunda asılı delik çorabı ile bohemliğe gönderme yapmıştır. Lifij'in portreleri birer temsil resmi olmaktan daha çok kişilik ve duygu analizi yapan birer sanat eseridir. Sanatçının özgün üslubu ve başarısı bu portreler dahilinde sezilebilir.



Resim 161: Avni Lifij, **Pipolu ve Kadehli Otoportre**, 64 x 46 cm, Tuval üzerine yağlıboya 1908

Avni Lifij dışında portre ve figür ile ilgilenen bir 1914 kuşağı ressamımız da Feyhaman Duran'dır (1886-1970). Çallı gibi bu sanatçımız da ülkedeki empresyonist eğilim temsilcilerinden sayılmaktadır. Çallı ile Duran Türk resim sanatında aynı çizgide kalmışlardır. Aralarındaki fark ise Duran'ın fırça vuruşlarının desene oldukça bağlı olması ile farkedilebilir. Çallı'nın portreleriyle kıyaslandığında onun portreleri titiz bir desene bağlılık gösterir (Resim 162). Duran'ın figürleri belirli bir oranda çağdaşlarından klasikçi eğilimi ile ayrılır.



Resim 162: Feyhaman Duran, **Güzin Duran Portresi**, Tuval Üzerine Yağlıboya

2.2. Cumhuriyet Dönemi ve Sonrasında Türk Resim Sanatında Portre

Osmanlı devletinde resim eğitimini almaya başlamış olan kuşak Milli mücadele yıllarının ardından Cumhuriyetin ilanı ile birlikte Cumhuriyet'in ilk sanatçıları olarak anılmışlardır. Yeni toparlanan ülke kültürel bir değişim içerisinde kalmıştır. Ümmetçi ve monarşik bir yapıdan halkın tam bağımsız ve egemen olduğu bir siyasi döneme geçişle birlikte sanatçılar kendi sanat anlayışları çerçevesinde yeni cemiyetler kurmuşlar ve genç olan Türkiye cumhuriyetinin Avrupa'ya dönük politikasıyla birlikte çağı takip eden birçok sanatsal eğilimi de oluşturmuşlardır.

Güzel Sanatlar Akademisi'nden 1923 yılında mezun olan öğrenciler bir araya gelerek Yeni Resim Cemiyeti'ni kurdular. Akademi 1924 yılında bir avrupa sınavı açtı ve bu sınavı kazananlar çeşitli ülkelere gönderildi. Bu öğrenciler 1928 yılına kadar çeşitli alanlarda eğitim gördüler. 1928 yılında, daha önceden kurmuş oldukları Yeni Resim Cemiyeti'ni feshederek Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği'ni kurdular (Peşkersoy ve Yıldırım, 2010). Bu grubun içinde; Şeref Akdik, Ali Avni Çelebi, Mahmud Cuda, Zeki Kocamemi, Refik Fazıl Epikman, Cevat Dereli, Elif Naci, Hale Asaf, Zühtü Müridoğlu ve Nurullah Berk gibi isimler yer almıştır (Günay, 2011: 13).

Hale Asaf (1905-1938) Müstakil Ressamlar ve Heykeltraşlar Birliği içerisindeki tek kadın ressamdır. Onun resminde geniş fırça vuruşları hakimdir. Raoul Dufy ve Henri Matisse etkileri görülen Asaf'ın portrelerinde lirizm sezilir. Ayrıca bu portrelerinde Konstrüktivist desen anlayışı da görülür. Sadeleştirme yoluyla yapmış olduğu otoportresinde çağdaş bir dünya ressamı görüntüsü çizer (Resim 163).

Hale Asaf, atılımcı ve özgün eserleriyle Türk resim sanatına önemli katkılarda bulunmuştur. "Asaf'ın Bursa peyzajları ve portrelerinde ulaştığı doğal anlatım, döneminin ressamlarının çağdaş sanatı yakalamak için ürettikleri formüllerden uzak, kendiliğinden oluşmuş kanısı oluştururken lirik bir anlam yüklenmektedir (Korur, 2008: 93).

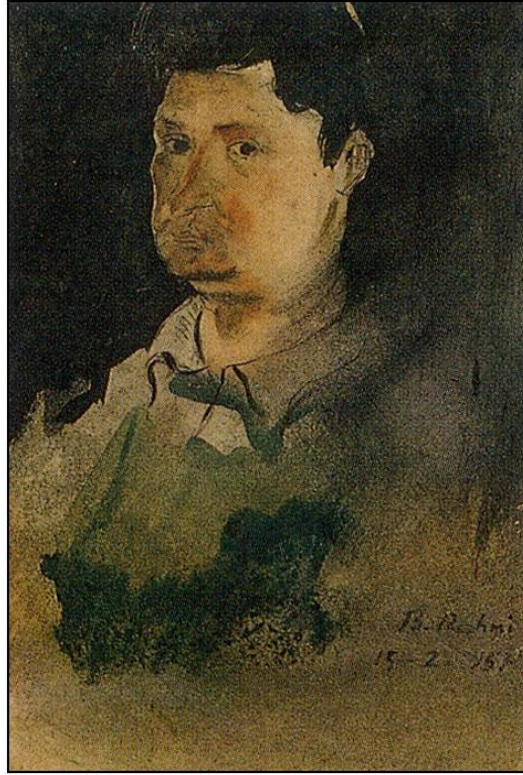


Resim 163: Hale Asaf, **Otoportre**, Tuval üzeri yağlıboya

Zeki Kocamemi (1900-1959) ise Almanya'da Hans Hoffmann'dan kübizm ve ifadecilik üzerine dersler almıştır. Bu öğrendikleri Kocamemi'yi daha çok kübist ve yapısal bir tarzda çalışmaya yöneltmiştir. Ayrıntılardan soyutlanmış fakat hacimli portreleri ile Kocamemi, Türk resim sanatı tarihinde önemli bir yere sahiptir.

Cumhuriyet'in onuncu yılına denk gelen 1933 yılında, Bedri Rahmi Eyüboğlu ve beş arkadaşı sanat dünyasında önemli bir yere sahip olan D Grubu'nu kurmuştur. Cemal Tollu, Zeki Faik İzer, Abidin Dino, Nurullah Berk, Elif Naci ve heykeltıraş Zühtü Müridoğlu bu grupta yer alır (Pehlivan, 2009). D Grubu, kurulduğunda, Müstakil Ressamlar ve Heykeltıraşlar Birliği, kurucu üyelerinden çoğu çeşitli nedenlerle dağılmışsa da, yeni üyelerle hatta biraz daha genişlemiş olarak çalışmalarını sürdürüyorlardı (Günay, 2011: 15).

Bedri Rahmi Eyüboğlu (1913-1975), lise yıllarında Zeki Kocamemi'den resim dersleri almış çok yönlü bir sanatçıdır. Şiir yazmaktan resme kadar birçok alanda çalışmıştır. 1950 yılındaki mozaik çalışmaları ile uluslararası alanda başarılar elde etmiştir. Sonraları Eyüboğlu, Matisse'in resimlerine ilgi duymuştur. Böylelikle motiflerin görsel etkileri üzerinden resmini yapılandırmaya devam etmiştir. Ayrıca Sanatçı, Raoul Dufy, Paul Gauguin ve Braque'dan da etkilenir. Onun kendisini istediği gibi betimlediği birçok otoportresi de bulunmaktadır (Resim 164). Sanatçı Kendisi üzerinden başka kimliklerin portrelerine insan'ın kendisinin portresine ulaşmıştır.



Resim 164: Bedri Rahmi Eyüboğlu, Otoportre, Tuval üzerine karışık teknik, 1957

Eren Eyüboğlu (Ernestin Letoni 1913-1988) Romanya'da Yaş Güzel Sanatlar Akademisini bitiren sanatçı, daha sonraları Paris'te Andre Lhote'un atölyesinde de çalışmalarda bulunmuştur. Biçim olgunluğu ve anıtsallık ile resimlerini şekillendiren

Eyüboğlu, portre ve figürlerinde ışık-gölge dağılımını da bu ilkeye bağlı kalarak özgün bir tavır sergilemiştir;

“Göleli Fatma Kadın” ve “Ağlayan Gelin” gibi isimler verdiği portrelerinde yoğun bir biçim kaygısı ve bir anlatım endişesi vardır. Sanatçı hayatının sonuna kadar bir çok eser, özellikle portreler üretmiş, bıkmadan yorulmadan gözlemleri ve derin yetenek ve sevgisiyle Anadolu’yu ve insanı işlemiştir. Eren Eyüboğlu portre yapımıyla ilgili: “Evet, önce muhakkak model karşısında çalışmalı. Ama model gittikten sonra da çalışmaya devam etmeli. Bunun çok yararı var. O zaman resmin gereksiz ayrıntılarını ayıklıyor, tam anlamıyla kendin oluyorsun. Böylece portrelerin arasında biçim bütünlüğü kurulmuş oluyor. Sen, sen olarak kendinle başbaşa kalıyor ve aklında kalanla yetinmek zorunda oluyorsun. (Partanaz , 2007: 64).

Sabri Berkel (1909-1993), Floransa Güzel Sanatlar Akademisinde fresk ve gravür konusunda iki yıl eğitim almıştır. 1935 yılında Türkiye'ye geri dönen sanatçı, Güzel Sanatlar Akademisi'nde öğretim üyeliğine atanmıştır. Berkel Türk Resim Sanatında 1950'lerde ön plana çıkan soyut resmin ilk önemli temsilcileri arasında yer almıştır. Onun yapıtları, özgün biçimlendirmeleri ve biçim anlayışı yönünden bir okul niteliği taşır. Berkel'in portre ve figürlerinde sağlam bir desen altyapısı gözlemlenir. Sanatçının çok sayıda otoportresi de bulunmaktadır (Resim 165).



Resim 165: Sabri Berkel, **Otoportre**, 53.5 x 39 cm, Tuval Üzeri yağlıboya,1931, Sabancı Müzesi İstanbul

1940 yılında Leopold Levy'nin atölyesinde eğitim alan gençlerin öncülüğünde Yeniler Grubu kurulur. Grup içerisinde, Nuri İyem, Feruh Başağa, Avni Arbaş, Selim Turan Fethi Karkaş gibi sanatçılar gösterilebilir. Yeniler'in sanat anlayışı D grubunun sanat anlayışından ayrılır. Yeniler'e göre sanat, özellikle de resim, toplumun sorunlarıyla yakından ilgilenmelidir. Halkın arasına giren bu sanatçılar 2. Dünya savaşı'nın bunalımlı ortamında, sanatlarına toplumsal gerçekçi denilebilecek bir yön vermişlerdir.

Yeniler'in Anadolu halkı, özellikle kadınları ile en çok ilgilenmiş sanatçısı Nuri İyem'dir (1915-2005). İyem, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde Hikmet Onat, İbrahim Çallı ve Leopold Levy'nin atölyelerinde öğrenim görmüştür. İyem köylü kadınlarının portreleri ile tanınır. Bunlar hüznü hisli, kırılmalı ve cesur görümlü kadın yüzleridir. İfadede ustalaşan İyem'in portreleri basit portre olgusunu aşarak toplumun kırsal kesiminin sorunlarını bize anlatır ve aktarırlar. Bu yönden bu portreler değişime adapte olmaya çalışan Cumhuriyet kadınlarının, portreleridir (Resim 166).



Resim 166: Nuri İyem, **Portre**, 70 x 90 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1984

Yeniler Grubu'nun Liman Sergisi'nden başlayan portre resim duyarlılığı, Nuri İyem'in sanatında 1962 yılından başlayarak kadın yüzleri üzerinde yoğunlaşan ve çoğalan ürünlere çevrilecektir. Nuri İyem'in kadın portreleri, sanatçıyı zihnimize yerleştiren en önemli eserleri arasında yer alır. Sanatçının portre resimlerinin, akıllarda yer etmesindeki sebeplerin başında, bu

resimlerin sıradan portre geleneğinin dışında olmalarıdır. Portreler, özel bir kişinin karakterini yansıtmazlar, Anadolu kadınının genel karakterini işler. Büyük kadın başlarında, çoğunlukla sitem, acı, öfke, dehşet, zaman zaman sevgiyi ve ümitsizliği, tedirginliği ifade eden yüzlerle karşılaşırız (Günay, 2011: 32).

Neşet Günal'ın (1923-2002) Resimlerinde dış çizginin hakim olduğu yapısalcı bir üslup göze çarpar. Anadolu insanının çaresizliğini ve çektikleri güçlükleri resimlerine yansıtmıştır. Sağlam duruşlu figürler kullanarak yıkılmak bilmeyen figürler yaratmış ve anadolu insanını bu şekilde simgelemiştir. Bu yapısalcılık onun figürlerinde Anadolu insanının anıtsal bir betimlemesine dönüşür. Sanatçı Anadolu insanını kuraklık ve yoksulluk içindeki durumunu sorgulayıcı bir ifade içinde resmetmiştir. Bu yönüyle Günal, toplumsal gerçekçi bir özellik gösterir. Figürlerinde büyüyen el ve ayaklar, saygı duyduğu insanların üretkenliğini ve çalışma azmini simgeler. Onun portreleri ve figürleri, yorulmak bilmeyen gururlu Anadolu insanının anıtlarıdır (Resim 167).



Resim 167: Neşet Günal, **Çocuklar**, Tuval üzerine karışık teknik, 1963

1940 doğumlu Neş'e Erdok , Neşet Günal'ın öğrencisi olmuştur. Sanatçı insanın iç yaşamı ile ilgilenirken aynı zamanda şehir yaşantısındaki yalnızlığını vurgular. Renk onun resimlerinde biçim ile uyumludur. Erdok portrelerinde veya figürlerinde özellikle öne çıkarmak istediği noktaları biçim bozumuna uğratmış böylelikle ifadeyi kuvvetlendirmiştir (Resim 168).



Resim 168: Neş'e Erdok, *Abi Gaste?*, Tuval üzeri yağlıboya, 1986

... sanatta ruhun yüze yansıtılması, zor iştir. Erdok bu zoru seçen sanatçılardandır. Yapıtlarında yalın renk ve çizgilerle oluşturduğu yüzler, varoşların, orta sınıf kent insanının iç dünyalarını çeşitli boyutlarıyla sergiler. Erdok'un üzgün, düşünceli, dalgın, ürkek, tedirgin yüz ifadeleri, anlamın aktarılmasında en önemli araçtır. Kasvetli renkleri, yüz ifadeleriyle tam olarak örtüşür. Bu durum yetiştiği atölye hocası Neşet Günal'ın resimlerindeki toprak insanların betimlemelerini anımsatır. Ancak biçim, biçim bozma, espas, renk, konu gibi resimsel öğeler birbirinden farklıdır.

... Deneyimli bir göz figüratif bir sanat yapıtından, onu yaratan bireyin maddesel ve tinsel değer yargıları hakkında çok şey öğrenebilir. Çünkü bedenin ve yüzün resmi, yaratıcısının ölçü,

güzellik, ölüm ve bilinç hakkındaki düşüncelerinin sayısız ipuçlarını verir. Denilebilir ki her figür bir otoportredir (İz, 2006: 64).

1941 Doğumlu Koçak'ın Fotogerçekçi resimleri arasında insanı konu alan ve ilk dönem çalışmalarını kapsayan "Aile Albümünden" isimli serisinde yer almış olan eserler birer portre olmasının yanı sıra döneminin tipik orta sınıf Türk ailesi'ni yansıtan birer belge niteliği taşımaktadır. Bu eserlerde ele aldığı, duruşlar, giysiler, duygular bizim insanımıza özgüdür (Resim 169).



Resim 169: Nur Koçak, **Pınar ve ben**, Desen, 1979

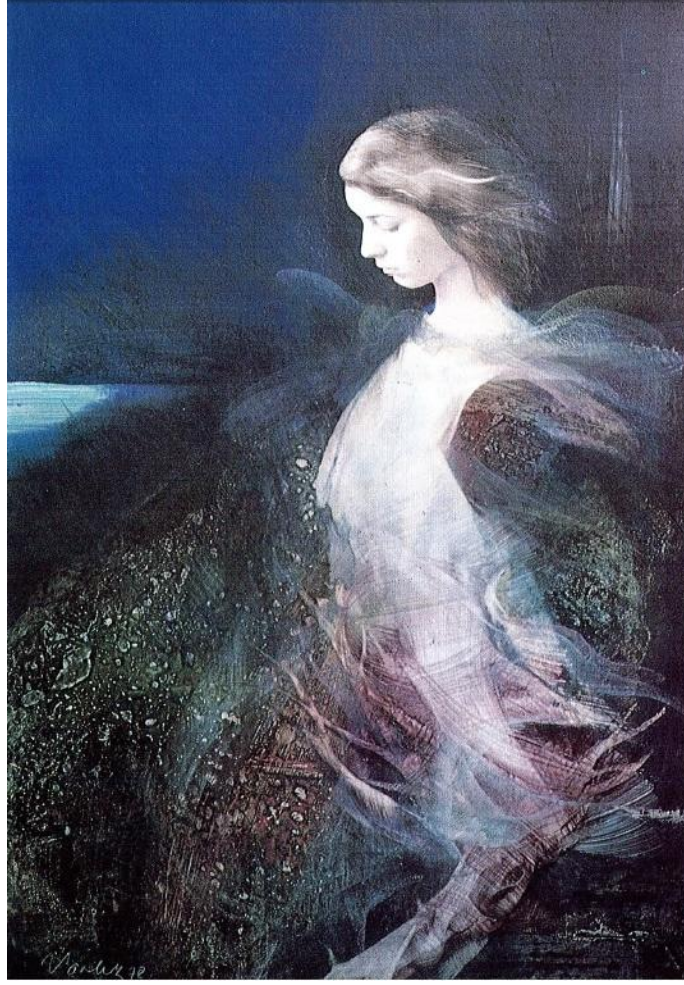
Bunlar, bir bakıma, fotoğrafların resimleridir. Dönemin fotoğraf stüdyolarında, karakalemle ve kendine özgü bir beceriyle rötuşlanmış fotoğraflar, nesnenin resme dönüşme sürecinde bir başka elin katılımını sanatçının tuval üzerindeki etkinliğinin bir parçası olarak üstlenir. Ama zaten, bu fotoğrafları, albümdeki halleriyle çekici hale getiren şey, stüdyolardaki gizli ellerin yaptığı müdahaleler değil midir? O eller, fotoğrafı çekirmek için kameranın karşısına geçenlerin, kendi varlıklarının saptanması öncesinde yaptıkları özenli bir hazırlığı vurgular. Kimi zaman stüdyonun yönlendirilmiş ışığı, kimi zaman da doğal ışık içinde dikkatli bir konumlanış ile özenli giyimler, taranmış saçlar ve gerektiği kadar yapılmış makyaj rötuşunun marifetli ellerinde taçlanır. Koçak, fotoğraftaki bu resimselliğe tutkuyla bağlı görünmektedir her şeyden önce. Bu resimlerde sıradan izleyici için beceriye duyulan hayranlık olarak ortaya çıkan ilgi, yine aynı izleyicinin kendi fotoğraf albümlerinde saklı duran hayata ilişkin duygularını ve düşüncelerini, çoğu kez o farkında olmasa da, resmin alanı içinde yeniden biçimlendirir. Fotoğraf resim olur, sıradan hayatlar resmin dilinde kendini görür (Muraz, 2009: 32).

1942 doğumlu Aleattin Aksoy ise Akademi'de Bedri Rahmi Eyüboğlu'ndan dersler almıştır. Sanatçı figürlerini genel olarak manzaralar içerisinde göstermiş figürlerinde biçim bozma yoluna giderek ifadeyi kuvvetlendirmiştir. Dışavurumcu sayılabilecek bu resimler izleyicide büyülü bir dünya izlenimi uyandırmaktadır. Bu yönüyle de sanatçının resimleri gerçeküstücü öğeler taşımaktadır (Resim 170).



Resim 170: Aleattin Aksoy, **Pilotaj Hatası**, 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1991, TCBM Koleksiyonu

1942 yılında doğmuş olan Utku Varlık'ın, Portreleri incelendiğinde ışık ile rengin dengesini kurduğu görülmektedir. O figürlerini, soyut görünümlü birbirlerinin içine geçmiş alanlarla birlikte kullanarak fantastik bir dünya yaratmıştır. Bu dünyayı kolaj ve boya dokularının biçimsel etkilerini bütünleştirerek yaratır. Sanatçı bu fantastik alan içerisinde figürler veya portreler sunarak yaratmış olduğu gizemli dünyanın etkisini kuvvetlendirir (Resim 171).



Resim 171: Utku Varlık, **Üvertür II**, 72 x 51 cm, Kağıt üzeri karışık teknik. 1978,

Türk resim sanatı içerisinde insan yüzü ve figürüne önem veren bir başka sanatçı da 1952 doğumlu Aydın Ayan'dır. Toplumsal konuları figürler üzerinden aktaran sanatçının yaptığı portreler çağdaş Türk resim sanatı içerisinde ayrı bir yere sahiptir. "Anıtsal Başlar" isimini verdiği serisinde ifadeli bakışlara sahip yalnız insanların ideal yüzleri izlenmektedir (Resim 172). Sanatçının bu eserlerinde antik Yunan sanatının sanatçı üzerinde bıraktığı etkiler gözlemlenebilmektedir. Aydın Ayan "Sisyphos'un Direnci" isimli kitabında Mustafa Orkun Müfuoğlu'nun, onun "Anıtsal Başlar"ı üzerine söylediklerini şöyle aktarmaktadır;

Bilinen hiçbir antik heykele birebir gönderme yapmayan Aydın Ayan'ın "Antik Başları"nın Antik Yunan plastiğinden de etkilendiği inkar edilemez. Bunların genel anıtsal bir baş heykelini işaret ettikleri düşünülebilir. Bu anıtsal baş heykelleri antik bir heykelin soğuk nesnesinin ötesinde yada berisindedirler. Ötesinde ya da berisine olmaları, onun heykel nesnesinin öncesi olan gerçek/canlı bir insan başı ya da heykel nesnesinden türeyen ve sonrasında canlanan/anlam

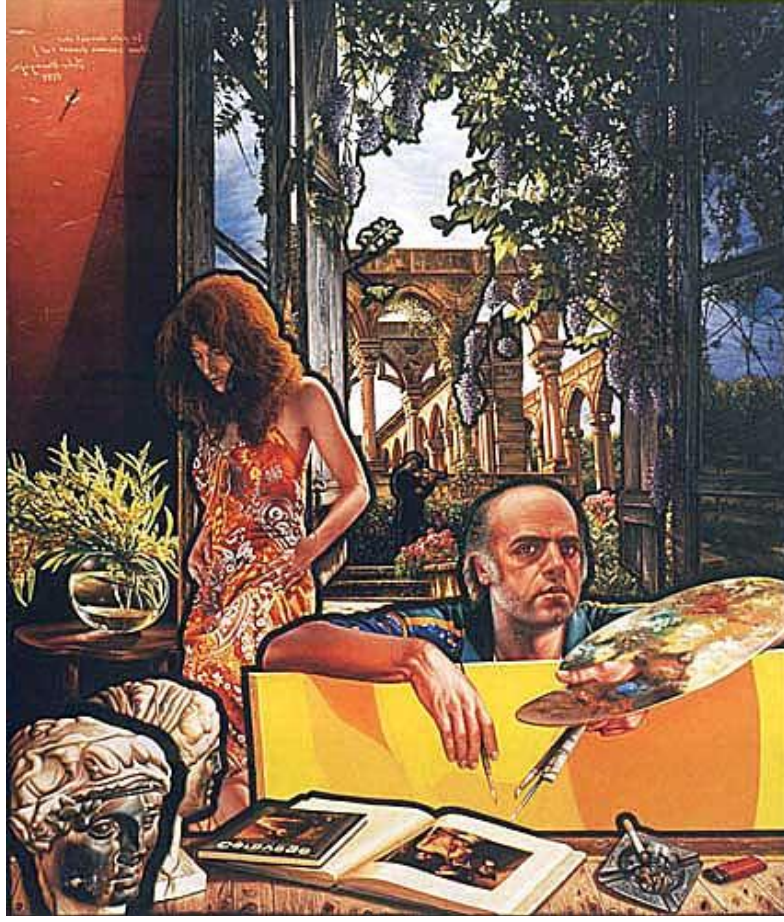
kazanan bir baş olması ifadesiyle el tutulabilir. Bunların gerçek bir heykel imgesinden yola çıktıkları belirgin değildir. Bu noktada “Ayan’ın Anıtsal/Antik Başları” tek (unique)’tir (Ayan, 2007: 191).



Resim 172: Aydın Ayan, **Yeşil Bantlı Antik Baş**, 89 x 116 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 2006, A. Ayan Koleksiyonu

Yalçın Karayağız’ın (1960) yapıtarında fotoğrafik imgeler ağır basar. Figürlerinin etrafını çevreleyen kontürlerin yardımı ile dramatikliği arttırdığı gibi bu imgelere sembolik anlamlar yükleyerek görsel dilini zenginleştirmiştir (Ayhan, 2006: 58).

Karayağız’ın “Je Suis Devant Moi, Nous Sommes Devant Lui!” isimli resminde portresel özellikler ön plana çıkar (Resim 173). Bu resimde Sanatçı kendisini muhtemelen modeli ile ele birlikte ele almıştır. Arka planda iç mekandan dışarıya açılan bir pencere Flaman Rönesans geleneğine gönderme yapar. Resmin sol üst tarafında modelin arkasındaki duvarda yazan yazı da izleyiciye yine kuzey Rönesansının geleneğini hatırlatır. İç mekanda bulunan kitaplar, antik büstler ve sanatçının kollarını dayadığı tuval, onun resim üretim sürecini gözler önüne sermektedir. Konturlarla çevrilmiş formlar ise resme vitray görüntüsü kazandırmaktadır.



Resim 173: Yalçın Karayağız, *Je Suis Devant Moi, Nous Sommes Devant Lui!*, 145 x 125 cm, Tuval Üzeri Yağlıboya, 1999

1960 doğumlu başka bir sanatçı olan Temur Köran, İstanbul Devlet Güzel Sanatlar mezun olmuştur. Resminin ana izleği soyut kurgu içerisinde yerleştirdiği figürlerdir. Sanatçı kurguyu sağlamlaştırmak amacıyla kullandığı görüntüleri keserek çoğaltmış ve bu görüntülerin tekrarlarından yararlanarak farklı kompozisyonlar elde etmiştir. Onun portreleri ilk bakışta portreyi andırmamaktadır. Yüzler kompozisyonun ihtiyacı doğrultusunda resmi güçlendirmek amacıyla sanatçının yapmış olduğu düzenlemeye yerleştirilmiş görüntüsü verir. Oldukça renkçi bir yapıya sahip olan sanatçının portrelerinde desene bağlı bir sağlamlık görülür (Resim 174).



Resim 174: Temur Kran, **Seyir**, 110 x 90 cm ,Tuval zeri Yağlıboya, 2012

Günümüzde lkemizde birçok genç ve profesyonel sanatçı bulunmaktadır. Cumhuriyet'in ilk yıllarından itibaren gelişmekte olan ağdaş Türk resmi 20. Yüzyıl boyunca büyük bir gelişim göstermiştir. 2000'li yıllardan sonra güzel sanatlar fakültelerinin çoğalmasıyla birlikte sanat eğitimi alan bireylerin sayısı da artmıştır. Açılan bienaller uluslararası sergiler ve fuarlar Türk resmini uluslararası platforma taşıtmaktadır. Bu süreci hızlandıran Şey ise özel galericilik sektörünün 1980 yılından itibaren gelişmesidir. Böylelikle Türk resmi genç ve dinamik bir yapıya bürünerek uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Bu bağlamda resmin konuları arasında ağlar boyunca yer almış olan portre ise; insanın doğrudan maddi ve manevi varlığının gösterildiği, i ve dış dünyasının ele alındığı bir konu olduğu için sanatçılar tarafından ele alınmaktadır. Ülkemizde yapılan etkinlikler kapsamında da yerini koruyan dünyada ve Türk resim sanatında da varlığını göstermeye devam edecektir.

SONUÇ

Sanat; tarih boyunca insan ile ilgili olmuştur. Mağara duvarlarına iletişim ya da büyü amacı ile yapılan av sahneleri, antik Yunan'da yapılan büstler, Fayyum portreler ve Rönesans sanatçılarının anatomi ile ilgili olarak yaptıkları çalışmalar bu düşünceyi kanıtlar niteliktedir. Resim sanatı içerisinde portre de bireyi doğrudan irdelediği için insanlık tarihi boyunca var olmaya devam etmiştir.

Portreler, ressamın görüntüleri yüzeyde sabitleme dürtüsünün başlıca kahramanlarından birisidir. Portreler, zamana tanıklık eden yüzlerin günümüze ulaşan halleridirler. Bu tezde yapılan araştırma göstermiştir ki sanat tarihi boyunca portrenin birçok görevi olmuştur. Toplumun ihtiyaçları doğrultusunda belirlenen bu görevler; kimi zaman soylu kişiyi yüceltmek, dini karakterleri göstermek, gelecek nesillere onlardan önce yaşamış kişileri göstererek kişiyi ölümsüzlüğe ulaştırmak, işaret ettiği kişilerin psikolojik durumlarını göstermek ve hatta kralların evlilik için seçecekleri eşleri evlilik öncesinde görmelerini sağlamak gibi görevlerdir. Bunun dışında gelişen tekniklerle ve değişen sanat anlayışları ile birlikte portre resminde formel değişiklikler görülmüştür. Bu formel değişiklikler çağa hakim sanat anlayışlarının çerçevesinde şekillenmiştir. Ayrıca 18. yüzyılda pastel boyanın keşfi gibi keşifler de portre resmine yeni biçimsel açılımlar getirerek yarım boy portre gibi yeni portre formlarının oluşmasını sağlamıştır. Biçimsel ve içerik olarak değişen portre resmi, fotoğraf makinesinin icadı ile birlikte kişiyi işaret etme görevinden çok sanatçının modelinde gördüğü ve ön plana çıkardığı özelliklerin yansıtıldığı yarı kişisel yarı modele bağlı bir temsil resmi halini almıştır. Fakat 20. yüzyılın getirdiği yeni sanat anlayışı ve teknoloji, insan yüzünün tuval üzerinde temsilinin ötesine geçilmesini sağlamıştır. Sanat disiplinleri arasındaki sınırların erimesiyle birlikte de yeni disiplin kolları oluşmuştur. Marc Quinn'in "Kendi" isimli çalışması ile birlikte portre bir imajın herhangi bir materyal ile bir yüzeye aktarılması yönteminin dışına çıkmıştır.

Sanat alanının sınırsızlığı göz önünde bulunarak portreye bakıldığında, günümüzde kendini sürekli yenilediği görülmektedir. Sanatçılar yaşadıkları her çağda elde ettikleri bilgiler ile evrenin bir parçası olarak insanı yeniden sorgulamışlardır. Bu



da srekliğin içerisinde sanatçının evrene suretler ile soru sormasıdır. Bu da göstermektedir ki insandaki öğrenme dürtüsü sanatçılarda portre aracılığı ile insanı ve kendini tanımak olarak ortaya çıkmaktadır.

Yapılan bu araştırma göstermiştir ki insanoğlunun birikimleri ve gösterdiği gelişimler çerçevesinde portre her seferinde yeni bir ivme kazanmış ve yeni açılımlar getirmiştir. Sanatçının zgn tavrı da düşünüldüğünde portrenin sanatçı ve model bağlamında kendini tekrar etmeyeceği açıktır. İnsana dair olan portre insanlık var oldukça da biçim değiştirerek var olmaya devam edecektir.

KAYNAKÇA

- Antmen, A. (2009). *20. Yüzyıl Batı Sanatında Akımlar*. İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Ayan, A. (2007). *Sisyphos'un Direnci 35. Sanat Yılı Retrospektif Sergisi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları
- Baudlaire, C. (2009). *Modern Hayatın Ressamı*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Berger, J. (2011). *Görünüre Dair Küçük Bir Teoriye Doğru Adımlar*. (B. Somay, Çev.) İstanbul: Metis Edebiyat.
- Bruneau, P., Torelli, M., & Altet, X. B. (2006). *Sculpture From Antiquity to the Middle Ages* (Cilt 1). (O. Erkal, Çev.) Köln: Taschen.
- Cezar, M. (1971). *Sanatta Batı'ya Açılış ve Osman Hamdi*. İstanbul: Erol Kerim Aksoy Kültür, Eğitim, Spor ve Sağlık Vakfı Yayınları.
- Da Vinci, L. (2006). *Da Vinci'nin Not Defteri*. (K. Doğan, Çev.) İstanbul: Carpe Diem Yayınları.
- De Bolla, P. (2006). *Sanat Ve Estetik*. (K. Koş, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- De La Croix, H., & Tansey, R. G. (1986). *Art Trough The Ages*. (O. Erkal, Çev.) New York: Harcourt Brace Jovanovich Yayınları.
- Dominicus, M., & Soest, v. (2003). Frans Hals. *The Masterpieces guide* , 85. (O. Erkal, Çev.) Amsterdam: Kunstdukkerig Mercurius-Wormerveer.
- Fischer, W. G. (2007). *Egon Schiele*. (O. Erkal, Çev.) Hong Kong: Taschen Yayınları.
- Gombrich, E. (2009). *Sanatın Öyküsü*. (E. Erduran, & Ö. Erduran, Çev.) İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İpşiroğlu, N., & İpşiroğlu, M. (2009). *Sanatta Devrim*. İstanbul: Hayalbaz Kitap.
- Lambourne, L. (2005). *Victorian Painting*. (O. Erkal, Çev.) Hong Kong: Phaidon Yayınları.
- Legouix, S. (2004). *Botticelli*. (O. Erkal, Çev.) Londra: Chaucer Press yayınları.



- Leppert, R. (2009). *Sanatta Anlamın Görüntüsü İmgelerin Toplumsal İşlevi*. (İ. Türkmen, Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Metin, S., & Tanyeli, U. (2011). *Sanat Kavram Ve Terimleri Sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Paoletti, J. P., & Radke, G. M. (2005). *Art in Renaissance Italy*. (O. Erkal, Çev.) Londra, İngiltere: Laurence King yayıncılık.
- Pollock, G. (2005). *Mary Cassatt*. (O. Erkal, Çev.) Londra: Chaucer Press Yayınevi.
- Richard, L. (2005). *Ekspresyonizm Sanat Ansiklopedisi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- Schwartz, G. (2006). *Rembrandt's Universe His Art, His Life, His World*. (O. Erkal, Çev.) İtalya: Thames and Hudson Yayınevi.
- Tansuğ, S. (184). *Resim Kılavuzu*. Ankara: Milliyet Sti. Yayınları.
- Todorov, T., Focroulle, B., & Legros, R. (2011). *Sanatta Bireyin Doğuşu*. (E. Özdoğan, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Turani, A. (2011). *Dünya Sanat Tarihi*. İstanbul: Remzi Kitabevi.

TEZLER

- Ayhan E. (2006), 1980 Sonrası Türk Resminde Figüratif Eğilimler, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adapazarı : Sakarya Üniversitesi
- Elmas, H. (1998), Çağdaş Türk Resminde Minyatür Etkileri, Yayımlanmamış Doktora Tezi, Konya: Selçuk Üniversitesi
- Günay, E. (2011), Nuri İyem ve Neşet Günal'ın Türk Resim Sanatı'ndaki Yeri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Burdur: Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi
- İz, Y. (2006), Neş'e Erdok Resinde Konu, Biçim ve İçerik (Anlam) Açısından Gerçeklik Olgusu, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Mersin: Mersin Üniversitesi



- Kayapınar, U. (2006), Günümüz Resminde Kaligrafik Çağrışımlı Organik Formların Çizgi ve Renk Açısından İrdelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Antalya: Akdeniz Üniversitesi
- Korur, A.(2008), Cumhuriyet'in İlk Onbeş Yılında Türk Resim ve Heykel Sanatı (1923-1938), Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi
- Muraz, Ö. (2009),Nur Koçak'ın Pop Sanatı, Foto-Gerçekçilik, Feminist Sanat Ve Posta Sanatı İçerisinde İncelenmesi, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Adana: Çukurova Üniversitesi
- Numanğlu G. (2008), II. Meşrutiyet'ten Cumhuriyet'e Türk Resim Sanatı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara: Ankara Üniversitesi
- Partanaz, P. (2007), Resim Sanatında 19. Yüzyılın Sonundan Günümüze Portre, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul: Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi
- Yörükoğlu T. (2006), Batılılaşma Devri Resim Sanatında Edirne Bulgar Klilisesindeki İkonaların Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Edirne: Trakya Üniversitesi

İNTERNET ERİŞİM

- Başoğul, R. (2011, 01 02). *19yy. Rus Realizm Sanatından Önemli Tablolar: Çarlık Rusyasından Sahneler Resim Sergisi Notları*. 05 10, 2012 tarihinde Reha Başoğul Küp Şekerden Düşgen: <http://www.rehasogul.com/2011/01/02/carlik-rusyasindan-sahneler-resim-sergisi-pera-muzesi/> adresinden alındı
- Wallraf Das Museum*. (2009). Mayıs 1, 2012 tarihinde Wallraf Das Museum : <http://www.wallraf.museum/index.php?id=225&L=1> adresinden alındı
- Bayer, C. (2007, Ağustos 03). *Antik Roma'dan XX. Yüzyıla Değın Portre I*. Aralık 05, 2011 tarihinde Lebriz web sitesi:

<http://lebriz.com/pages/lst.aspx?articleID=137§ionID=2&lang=TR&bhcp=1> adresinden alındı