

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**GUSTAV KLİMT VE ALFONS MARIA MUCHA
RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Nida Anıl KAZANÇ

ANKARA

2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

**GUSTAV KLİMT VE ALFONS MARIA MUCHA
RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ**

Yüksek Lisans Tezi

Nida Anıl KAZANÇ

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Kıymet GİRAY

Ankara
2014

T.C.
ANKARA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
SANAT TARİHİ ANABİLİM DALI

GUSTAV KLİMT VE ALFONS MARIA MUCHA
RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ

Yüksek Lisans Tezi

Tez danışmanı:

Tez Jürisi Üyeleri

Adı ve Soyadı

İmzası

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

.....
.....
.....
.....
.....
.....
.....

Tez Sınavı Tarihi.....

TÜRKİYE CUMHURİYETİ

ANKARA ÜNİVERSİTESİ

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Bu belge ile, bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (...../...../200...)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı ve Soyadı

.....

İmzası

.....

GUSTAV KLİMT VE ALFONS MARIA MUCHA RESİMLERİNDE KADIN İMGESİNİN GELİŞİMİ

ÖNSÖZ

ÖZET

ABSTRACT

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ

1. 20. YÜZYIL'IN SANAT AKIMLARI VE ART NOUVEAU

1.1. 20 Yüzyıl Sanat Hareketlerinin Oluşum Nedenleri Ve Sanatçıları

1.1.1-20. Yüzyılda Avrupa'da Sanat

1.2. Art Nouveau Hareketini Yaratın Etmenler

1.3. Art Nouveau Nedir ? Kurumsal İncelemesi

1.3.1. Art Nouveau Hareketinin Tarihsel Gelişimi

1.3.2. Art Nouveau Ve Kavramlar Ve Temalar

1.3.3. Mimaride Art Nouveau

1.3.4. Mimari Dekorasyonda Gelişimi

1.3.5. Resim Sanatında Art Nouveau

1.3.5.1. Art Nouveau Resim Sanatında İnsan

1.4. Afişte ve İllüstrasyonda Art Nouveau

1.5- Art Nouveau Ve Kadın İmgesi

2-GUSTAV KLİMT

2.1-Gustav Klimt'in Hayatı

2.2-.Klimt Ve Sesezyon

2.3. Art Nouveau Hareketi İçinde Gustav Klimt

2.4. Gustav Klimt'in Eserlerinde Art Nouveau Anlayışını Yansıtan Eserlerinin Analizleri.

2.5. Gustav Klimt'in Kadın İmgeleri Ve Art Nouveau

2.5.1.Kadın Portreleri

2.5.2.Hamile Kadın Resimleri ve Annelik İmgesi

2.5.3. Çıplak Kadın İmgeleri

3-ALFONS MARIA MUCH

3.1-Alfons Maria Mucha'nın Hayatı

3.2- Art Nouveau Hareketi İçinde Yeri

3.3-Alfons Maria Mucha'nın Eserlerinde Kadın İmgesi

4.KLİMT VE MUCHA'NIN SANAT ANLAYIŞLARININ ANALİZİ, VE KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Klimt Ve Mucha'nın Sanat Anlayışlarının Belirlenme Aşamasında Kesildikleri Ve Ayrıldıkları Değerler

4.2. Kadın Temasına Yaklaşımları Ve Yorumları

4.3. Klimt Ve Mucha Resimlerinde Kadın İmgesinin Ve Yorumları

SONUÇ

KAYNAKÇA

ÖZET

Art Nouveau, 19. Yüzyılın sonlarına doğru ortaya çıkmış bir sanat akımıdır. Yaşamdan kopuk bir sanat, mekanikleşmenin yarattığı rahatsızlıklar yeni eğilimlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Bu yeni sanat akımı, yaşamın her alanına ve her sanat dalına uygulanmıştır.

Bu akımın özelliklerinden birisi Doğu'dan etkilenmiş olmasıdır. Bununla birlikte Art Nouveau'da kadın özellikle resimde kompozisyonların ana teması olarak kullanılmıştır.

Art Nouveau Akımı'nda görülen insan figürleri içinde kadın figürlerinin ağırlıklı bir payı vardır. Kadın figürü, bu dönemde kazandığı yeni sosyal statülere paralel olarak, insan figürlü betimler içinde ön plana çıkmış ve sanat tarihinde alışlagelmiş betimlemelerinden farklı olarak yeni statülerini vurgulayan özellikleriyle betimlenmiştir. Uçuşan akıcı saçları, bol drapeli uzun giysileri, uzatılmış boyları ve esnek pozlarıyla betimlenen kadın figürleri, çoğu zaman gerçek formlarından uzaklaşarak birer desen halini almıştır.

Klimt, 14 Temmuz 1862'de Viyana'da doğmuştur. Avusturya sanatçıları birliğinden ayrılanların oluşturduğu Viyana Sezession grubunun önemli üyelerinden birisi olan Gustav Klimt sadece tablolar yapmakla kalmamış ve duvar resimleri, eskizler ve pek çok farklı eserle sanata katkıda bulunmuştur. Resimlerinde öncelikli olarak kadın bedenini konu olarak temel alan Klimt bu konu çerçevesinde ince süslemeler ve zerafet dolu hafif bir erotizme de eserlerinde yer vermiştir. Gustav Klimt, 6 Şubat 1918 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.

Klimt, vücutları tıpkı Bizans ikonalarındakiler gibi dimdik duran figürlerinin, yüzleri ve elleri gibi süslemeler dışında kalan bölümlerini üç boyutlu çalışılıyordu.

Art Nouveau'yu zirveye taşıyan ressamlardan en önemlisi Alfons Mucha (1860–1939) olmuştur. Alfons Mucha'nın sanatı cazibenin sanatıdır. Harikulade kadınları, nazik ince işlenmiş desenleri, kullandığı renkler ve dekoratif tarzı baştan çıkarıcıdır. Çiçek bahçeleri içerisinde saçları uçuşan muhteşem kadınlar Alfons

Mucha'nın beslendiği temadır. Art Nouveau ile bir tutulan tarzıyla resim, heykel, grafik, iç mekân tasarımı ve kuyumculukla ilgili tasarımlar yapmıştır.

Bütün bunların dekoratif motifleri, tükenmez zenginlikteki süsleyici resimli öğeleri ve bunları barındıran kompozisyonlar güçlü bir tarza şekil vermiştir. Tipik somutlaştırmanın sanatsal çabalarının yapıldığı 1900'lü yıllarda Mucha Tarzı bütün grafik sanatçılar ve teknik ressamlar için örnek model haline gelmiştir.

Anahtar Kelimeler: Art Nouveau, Klimt, Mucha, Sessession, resim.

GİRİŞ

Bu akım, 19. yüzyılın sonlarında Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkmış her ülkede kendine özgü bir karakter göstermiştir. Temelde karşı çıkmayı ve değiştirmeyi amaçlamıştır.

Fransa'da Art Nouveau, Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secession, İspanya'da Monernisya veya Modernismo, İngiltere'de Stil Liberty isimlerini almıştır.

Art Nouveau akımı birçok eski kültürden etkilenmiş olsa da “yeni” ve “çağdaş” olmak temel ilkeleriydi. Akım her ne kadar teknoloji ve sanayinin gelişimine tepkili olsa da bunların getirdiği olanaklardan da faydalanmıştır. Özellikle sokak afişlerinin gelişmesi Art Nouveau'nun tanınmasında ve yayılmasında faydalı olmuştur.

Matbaanın, kitap ve dergilerin çoğaltılabilmesi, yeni baskı ve resimleme tekniklerinin gelişmesi Art Nouveau öncülerinin düşüncelerini yaymasına ve tanınmasına yardımcı olmuştur.

Japon baskı resimleri Empresyonistleri etkilediği gibi Art Nouveau hareketini de etkilemiştir. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda da kaynak oluşturmuştur.

Art Nouveau'da Doğu resim sanatından etkilenecek Avrupa'da yepyeni bir form anlayışı geliştirmiştir.

Art Nouveau'da Uzak Doğu resimlerinde de karşımıza çıkan bitkisel motifler, akıcı formlar, kıvrık hatlar, çizgisel nitelik, ince, zarif çizimler ve hareketlilik önem kazanır. Art Nouveau hareketi uluslar arası nitelikte dekoratif bir üslup olarak nitelendirilebilir.

Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını da kapsayan bu stilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerdir. Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya

çıkan, bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaç edinen hareketin unsurlarını oluşturmuştur.

Art Nouveau Akımı'nda kullanılan motifler içinde, bitki ve çiçekler en fazla kullanılan unsurlar arasındadır. Art Nouveau'da sıkça kullanılan bir diğer konu da manzaralardır. Dört mevsimi sembolize eden figürlü manzaralar, çiftlik ve pastoral manzaralar bunlar içinde en yaygın kullanılan konulardır. Bunların dışında, su ve suya özgü formlar, örneğin su çiçekleri, su kuşları ve su hayvanları Art Nouveau'nun form repertuarına kattığı yeniliklerdir.

Kadın Art Nouveau'da sıkça kullanılan bir temadır. Bu akım gerçek dışı canlılar yaratma imkânı da vermiştir. Art Nouveau Akımı'nın doğup, büyüüp, gelişmesinde iki eğilim dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki yatay ve dikey yönde gelişen düz çizgilerle verilen geometrik eğilim; ikincisi ise eğrilerden oluşan organik formlarla verilen bitkisel eğilimdir. Doğanın gerçekçi formlarının bu çizgiler üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Doğada görülen deniz dalgaları, rüzgârla salınan bitki ve saç dalgaları çizgi formlarının ana kaynağını oluşturmuştur.

Gustav Klimt ve Alphonso Maria Mucha Art Nouveau sanat akımının en önemli sanatçıları arasında yer almaktadır. Klimt çoğunlukla yağlı boya resim yapmış ve kompozisyonlarının temelinde kadını oturtmuştur. Kadını, yaşamda yer alan her ögeye karşılık gelecek şekilde kullanmayı başarmış bununla birlikte kadının çıplaklığını çarpıcı bir şekilde kullanabilmiştir. Mucha ise yalpi boya eserlerinin yanı sıra afiş, takı tasarımı da yapmıştır. Mucha'nın resimlerinde de kadın en temel öge olarak yerini almaktadır. Ancak Mucha'da kadın cinselliği ince ve dökümlü giysilerin altında verilmiştir. Uzun dalgalı sallanan saçlarla da dişilik vurgulanmıştır.

1-20. YÜZYIL'IN SANAT AKIMLARI VE ART NOUVEAU

20. yüzyıl sanatı, daha önceki yüzyıllara göre sanat anlamında çok daha aktif ve hareketlidir. 20. Yüzyılda dünya nüfusunda büyük artışlar yaşanmış, ulaşım ve iletişim hız kazanmıştır. Gelişen ulaşım ve hızlı iletişim sayesinde bir yerde olan olaylar kısa süre içerisinde tüm dünyaya yayılabilecek hale gelmiştir.

20. yüzyılda savaşlar yaşanmış, bunların olumsuz etkileri uzun süre devam etmiştir. Bilim ve teknoloji her zamankinden daha büyük bir hızla gelişmiştir. Yine bu yüzyılda bilim, insanlara bir atımda bir uygarlığı ve hatta insanlığı yok etme gücünü vermiştir. İnsanoğlu, yeryüzünü terk etmeyi ve başka dünyalara ulaşmayı başarmıştır. Bu hız ve güç, çoğunlukla doğal bir olguymuş gibi karşılanır ancak değişimler öyle güçlüdür ki, 20. yüzyılı insanlık tarihinde bir dönüm noktası olarak değerlendirmek mümkündür(Cairns, 1983, s:4).

Savaşlar, devrimler, sosyal karışıklıklar, bilgisayar ve otomasyon, büyük bir hızla gelişmiştir. 20. yüzyılın insanları bu tempoya ayak uydurmakta zorlanmışlardır. Yeni iletişim ve ulaşım yöntemlerinin dünyayı küçülttüğü bu dönemde, bilginin inanılmaz ölçülerde çoğalması zihinlerin dünyayı bir bütün olarak algılamasını sağlamıştır. Endüstriyel devrimin tamamlanması, elektronik teknolojinin gelişmesi ve uzmanlaşmanın gerekliliği bu görüşü daha da güçlendirmiştir. Televizyon, radyo, filmler, gazeteler ve dergilerin yarattığı bombardıman, anlam ve gerçeklik arayışını zorlaştırmıştır. 19.yüzyıl, özgürlük ve otorite, demokrasi ve diktatörlük, bireysellik ve çoğulculuk, bilimsel gelişmeler ve geleneksel dinsel düşünceler arasındaki dengeyi az çok korumayı başarmıştır. 20. yüzyılda ise tüm bu tartışmalı konular açıkça ortaya konulmuştur. Devrimler ve savaşlar, insan mücadelesinin bir yönü, sanat ise diğer bir yönünü göstermektedir. Tüm bu gürültü ve karmaşaya rağmen, 20. yüzyılın sesi, kalemlerin ve fırçaların sayesinde kendini duyurabilmiştir (Fleming, 1986, s:240).

20. yüzyılın başlarında sanatta köklü değişiklikler kendini göstermektedir. Sanat dallarında Rönesans'tan beri geçerli olan gelenekçi anlayışın bilimsel, teknolojik ve ekonomik gelişmelerin karşısında daha fazla devam ettirilemeyeceği anlaşılmıştır.

1890-1914 yılları arası, tarihte bir benzerine rastlanamayacak sayıda özgün sanat eserinin ortaya çıktığı bir dönemdir. Bu dönemde aynı zamanda bilimsel anlamda da önemli gelişmeler yaşanmıştır. İzafiyet kuramı, kuantum kuramı, psikanaliz, sembolik mantık, radyo, X ışınları ve uçağın icadı gibi pek çok yeni buluş olmuştur. Tarihsel süreç içerisinde bilimde yaşanan gelişmeler ve sanatın gelişim çizgisi birbirine paralel şekilde ilerlemiştir.

19. yüzyılın ortasında başlayan ve sanatta yenilenmeyi amaçlayan hareketler, 1920'ye doğru ortaya çıkan Dada hareketiyle, alışılmış ve yerleşmiş sanat kavrayışları üzerinde vurucu, şok edici amaçlara yönelmiştir. Birinci ve İkinci Dünya savaşları arasında egemen bir nitelik kazanan Gerçeküstücü hareket, bu amaçlarında başarılı olabilmıştır. Yerleşmiş değerleri inkar eden bir başka hareket ise, 1940'larda Amerika'da ortaya çıkan Soyut Dışavurumculuk idi.

Gelenekçi sanatçılar ile öncü sanatçılar arasında modern çağda süregelen çekişme, öncü sanatçıların düşüncelerini ve eserlerini tarihsel bir zemin üzerinde temellendirmelerini sağlamıştır. Gelenekçi klasik estetiğin ileri sürdüğü Yunan ve Avrupa Rönesans sanatına karşı öncü sanatçılar, zenci sanatlarını, eski Maya sanatını ve Kiklad adalarının sanatını vb. keşfetmişlerdir. Öncü sanatçıların bu çabaları, onların Avrupa dışı kültürlerin sanatlarından etkilenmelerine yol açtı. Bu akımlar, birbirlerini izleyip durmuşlar ve çağın hızlı değişim gereksinmelerini karşılamışlardır (Tansuğ, 1992, s:240-242).

1.1.20 Yüzyılım Sanat Hareketlerinin Oluşum Nedenleri Ve Sanatçıları

1800lü yılların ikinci yarısı, yukarıdaki toplumsal değişime paralel olarak farklı deneyimleri olan sanatçıların farklı tarzlarını sahnelediği ve bu tarzların giderek sanat akımlarına dönüştüğü yılların başlangıcı olmuştur. Empresyonizm 19.yüzyılın ikinci yarısıyla 20. Yüzyılın ilk çeyreğinde Fransa'da başlayan ve daha

sonra diğer ũlkelere yayılan resim sanatı akımıdır. Empresyonizm bir izlenimin uyandırdığı duyuların, duyulduğu biçimde genellikle bilinen kurallara aldırmadan kendi kişisel izlenimlerine göre nesnelere resmetmeyi amaçlamıştır. Empresyonistler birbirinden ayrı tek, tek fırça vuruşlarıyla ve saf prizmatik renkleri kullanma tekniğiyle açık havada resimler yapmışlardır. Amaçları ışığın değişen renklerini yakalayarak, bunu canlılıkla ve doğaya yakınlıkla resme yansıtmaktır.

Empresyonistlerin etkilendiği sanatçılar arasında en önemlileri Delacroix, Barbizon sanatçılarından Daubigny ve Realizmin öncüsü Courbet'tir. Delacroix resimde her şeyin bir yansıma olduğunu söylemiştir. "Delacroix'in Dieppe'de Deniz (Resim-1) adlı tablosunda Empresyonizmin gelişini haber veren belirtiler vardır. Bu resim Claude Monet'in 1872 yılında Le Havre'de yaptığı izlenim, Gündoğunu adlı yapıtta işlenen konuyu daha yüzyıl öncesinde sezinlemiş gibidir.



Resim- 1: Delacroix, Dieppe'de Deniz,1852

Bir diğer etkilenim ise 1854'te Fransa'da açılan Japon sanatçılarının sergisidir. Bu resimlerin zarif renkleri kadar, merkezden uzaklaşmış izlenimini veren biçimleri ve resim yöntemi ile Japon baskıları batılı gözler için alışılmamış ve etkileyici yapıtlar olarak sanatçıları etkilemiştir.

Empresyonistler çalışmalarının hemen hepsini açık havada yapıp bitiriyor, önceden bir şey tasarlamaksızın neresi onlara ilham veriyorsa orada durup sehpalarını kurarak çalışıyorlardı.

Böylece Empresyonist sanatçılar ışık, renk ve anın peşine düşmüş izlenim kaybolmadan onu tuvale aktarma çabası içine girmişlerdir. Eş deyişle, sanatçılar için kurallara hapsolunarak yapılan resimlerin yerini akan zamanın ansal yakalanması ve gene de zamanın akışının resme yansması almıştır. Yeni yağlıboya tüpleri açık havada çalışmalarını kolaylaştırırken, renk algısı konusundaki deneyler de Signag gibi bazı Post Empresyonistlerce resimde denenmiş ve uygulanmış, fotoğraf sanatının etkileri de resimlerde hissedilmiştir.

Ekspresyonizm

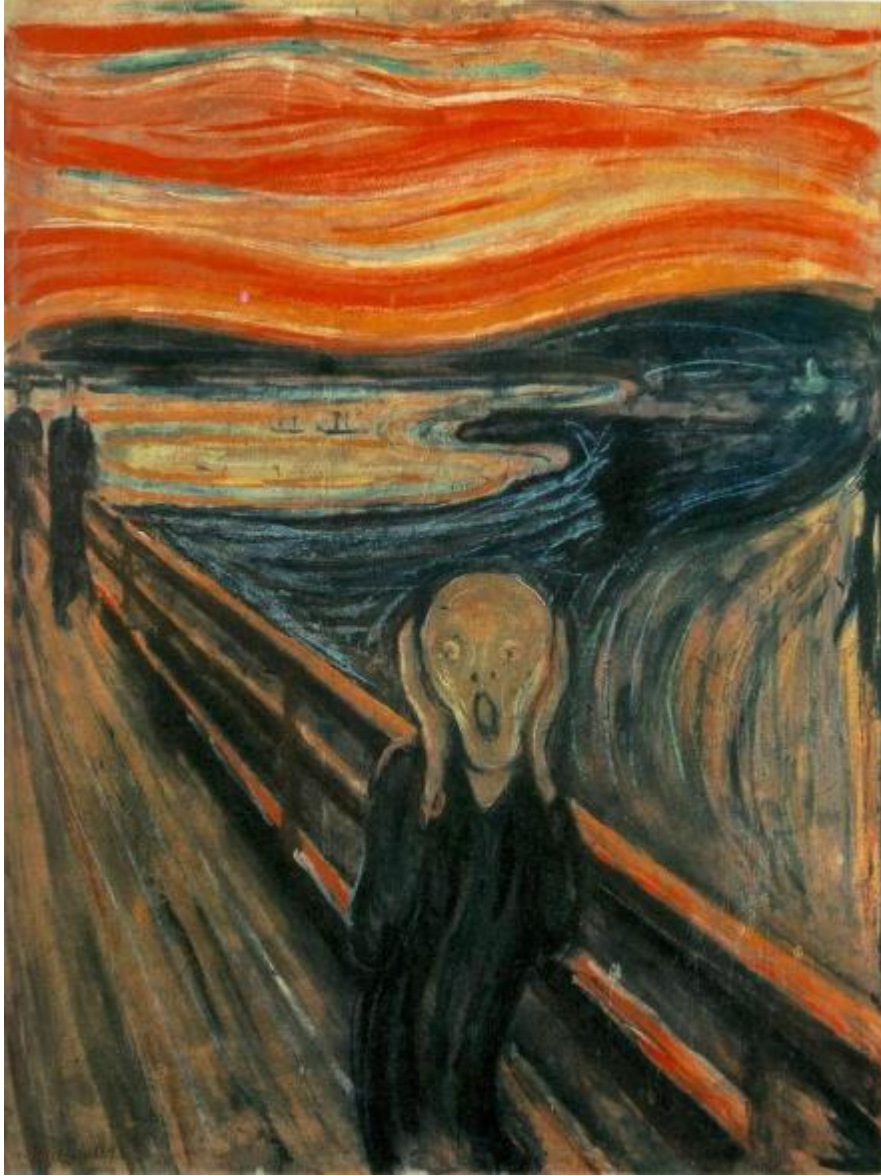
20. yüzyılda sanat, önceki yüzyıllara göre daha hızlı bir gelişim çizgisi sergilemektedir. 20. yüzyılın başında bir grup sanatçı, dışarının izlenimi yerine içerinin dışavurumu ilkesini temel alan çalışmalar yapmışlardır. 20. Yüzyılın önde gelen düşünürlerinden olan Nietzsche,“Yaratıcı olmak isteyen, önce her şeyi yıkmakla işe başlamalı, eski değerleri yerle bir etmelidir” gibi düşünceleriyle, özellikle Alman Dışavurumcuları (Ekspresyonistler) üzerinde yoğun bir etki bırakmıştır.

Dışavurumcu (Ekspresyonist) sanatta doğa çarpıtılarak güzellikten uzaklaşmaktadır. Dışavurumcuların en temel ilkeleri insanların çektiği acıyı, sefaleti, vahşeti ve tutkuları estetik, uyum ve güzellik gibi öğeleri önemsemeden olduğu gibi izleyiciye aktarmaktır. Böylelikle doğayı taklit etmek yerine çizgi ve renklerin seçimi ile duyguları ifade edebilmeyi amaçlamışlardır.

Ekspresyonistler doğa karşısında gözlerini kapamışlar ve resimlerini tamamen akıldan boyamışlardır. Bunun sonucunda doğa karşısında yapılan çalışmalar ilgi merkezi olmaktan çıkmıştır. Ekspresyonistler kendilerini doğanın etkisine bırakmamışlar, duyduklarını resimlemek istemişlerdir. Psikolojik hayal, optik hayale tercih edilmiştir. Sanatçı, çevresine karşı kendinde uyanan kişisel duyguları dile getirmek çabasıdadır. Sanatçının tabiattaki gerçeklerden uzaklaşması, bütün dikkatiyle iç dünyasına, bilinçaltına yönelmesi, tasvir edilen figürlerin aynen doğadakilere benzemeleri zorunluluğunu ortadan kaldırmıştır. Her şey, sanatçının mizaç ve iradesine göre düşünülmüş, yaratılmış ve canlandırılmıştır. Ekspresyonist sanatçı biçim, çizgi ve renkleri, doğa biçimine ve rengine bir uyum sonucu tuvale aktarmamıştır. Bu, doğa biçim ve renginde istediğini bulamayan bir insanın, kendi iç yaşantısı ve inançlarını yansıtan, bir anlatıma, biçimlemeye başvurmasıdır.

Ekspresyonist sanatçı, daha önceki desen disiplini ve renk uyumu gibi geçmiş sanat özelliklerini ve değerlerini görmeyi ve algılamayı istememiştir. O, belirli bir biçime, belirli bir figür resmine bağlı olmayan biçim ve renklerle, vahşi bir haykırışı, kendi iç isyanını anlatmak istemiştir. “ Dışavurumcu çizgi, kaprisli, disiplin altına alınmamış, sakın, neşeli fakat çoğunlukla öfkeli, sinirli ve dramatiktir. Renkler son derece yoğunlaştırılmış siyah, koyu kahverengi, sarı, mor kırmızı, yeşil ve turuncudan oluşur” (Turani,1979, s:500).

Ekspresyonistler insanların çektikleri acı, sefalet, vahşet ve tutkularını derinden hissetmişler, sanatta uyum ve güzellik üzerine diretmenin dürüst bir tavır olmayacağına inanarak resimler yapmışlardır. Norveçli ressam Edward Munch 1895'te yaptığı ve “Çığlık” adını verdiği tablo (Resim-2), ani bir heyecanın, tüm duygusal izlenimlerimizi nasıl değiştirebileceğini gözler önüne sermektedir



Resim- 2: Edward Munch, ığlık,1895

Fovlar, dışavurumcu akımının içerisinde, onun temel ilkelerine bağlı kalarak oluşturulan yeni bir ekoldür. Fovların başlıca özelliği son derece parlak ve zıt renklerin “anti-natüralist” kullanımıdır. Renk ve dokunun ön planda olduğu bu resimlerde genellikle manzara, ölü doğa (natürmort) ya da portreyle sınırlı olan içeriğinin hemen hiç bir önemi yoktur; önemli olan resmin renk ve doku yoluyla iki

boyutlu bir yüzey olduğunun vurgulanmasıdır. Önde gelen temsilcileri arasında Henri Matisse (Resim-3), André Derain ve Maurice de Vlaminck'tir.



Resim- 3: Henri Matisse, The Dessert: Harmony in Red. 1908. Tuval üzerine yağlıboya. Hermitage Müzesi, St. Petersburg

Kübizm

20. yüzyılın başlarında ortaya çıkan bir başka sanat akımı kübizmdir. Kübizm, Paris'te 1908'den itibaren İspanyol ressam Pablo Picasso (1881-1973) ile Fransız ressam George Braque'ın (1882-1963) öncülüğünde gelişen bir sanat akımıdır. Kübizm yeni bir resim dili olarak yeni bir görme biçimi, dünyayı temsil etmenin yeni bir yöntemidir.

Geleneksel perspektif kurallarına başvurmayan kübistler, doğanın betimlemeci değil kavramsal bir yorumunu sunmuşlardır. Kübistler, resimsel yüzeyde üç boyutluluk yanılması yaratmak yerine resim yüzeyinin iki boyutluluğunu vurgulamış; eşzamanlı olarak bir nesneyi bir değil birçok açıdan göstererek bir tür dördüncü boyut kavrayışı getirmiştir. Cézanne, doğadaki nesnelere geometrik bir öz halinde, 'koniler, küreler ve silindirler' gibi algılayarak resim yüzeyine yansıtması Picasso ve Braque'ı etkilemiştir.

Kübizmin kurucusu olan Pablo Picasso (Resim-4) ve Georges Braque (Resim-5) bir objenin öğelerini aynı anda birkaç açıdan görüldüğü biçimi ile çizmişlerdir. Bu iki ressam resimlerinde birden çok bakış açısıyla geometrik biçimler kullanmışlardır.



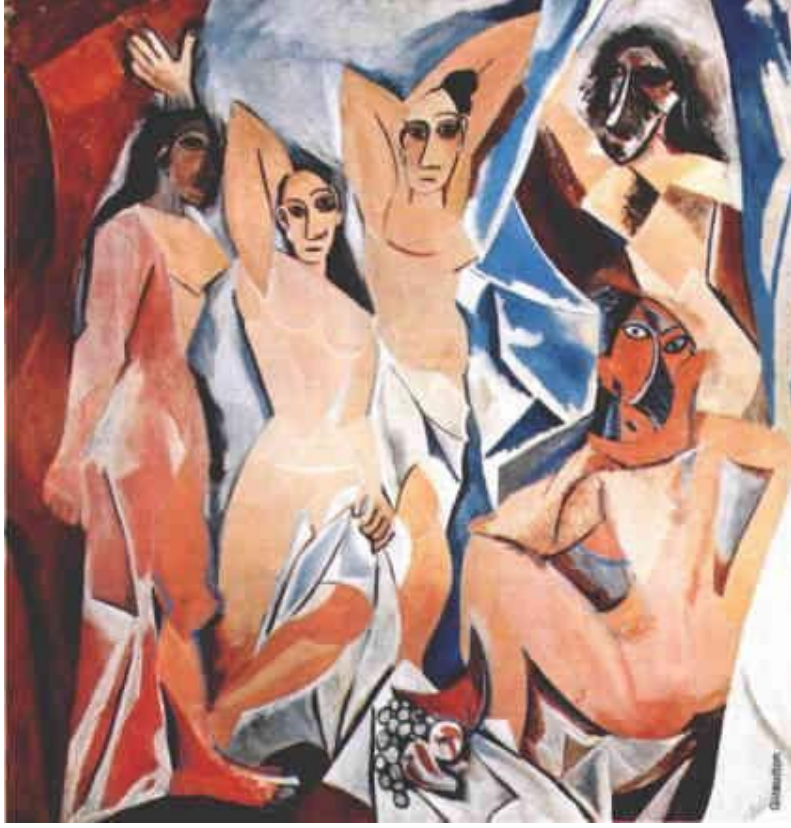
Resim- 4: Pablo Picasso, Ambroise Vollard'ın Portresi, Yağlıboya, 93x66 cm, 1910



Resim- 5: Georges Braque, Estaque Viyadüğü, Yağlıboya, 72x59 cm, 1908

Picasso ve Braque'ın ilk çalışmaları geleneksel konular olan ufak boyutlu manzara, natürmort ve figüratif resimlerdir. En önemli yenilikleri ise parçalı ve kesilmiş formları bir arada kullanarak yapboz etkisi veren resimleridir. Kübistler, nesnelerin çeşitli yönlerini aynı anda tuval yüzeyine resimleyerek üçüncü boyutu resme sokmayı amaçlamışlar bunu yaparken de bakış açılarını değiştirme yöntemini kullanmışlardır. Örneğin bir masaya farklı açılardan, üstünde dururken üstten, oturduğunuz zaman yandan, yere bir kalem düşürdüğümüzde alttan bakabiliriz.

Kübistler bunu tuval üzerinde yakalamayı denediler; bunun sonucu olarak da kübizm resme kavramsal bir yaklaşım olarak tanımlandı (Little, 2006, s:107). Günümüzde Modern sanatın başyapıtları arasında yer alan Avignonlu Kadınlar (Resim-6) tablosu ile yarattığı radikal biçimler Picasso'nun tabiatı reddedişinin bir göstergesiydi. Cezanne'ın Yıkananları ve Matisse'ın Yaşama Sevinci resmine gösterilen büyük ilgiden etkilenen Picasso, kütüğe benzer kadın nüleri yapmaya başladı.



Resim- 6: Pablo Picasso, Avignonlu Kadınlar, 1907, Tuval üzerine yağlıboya, MOMA, New York

Cazanne ile başlayan ve kübizmin doğuşu ile gelişen yeni dönem, sanatçıların arayışlarına sahne olmuş ve yeni oluşumları da beraberinde getirmiştir. Ekspresyonizm, fütürizm, orfizm gibi akımların ortaya çıkışı ile 20.yy'a damgasını vuran bir çok sanat akımının temelleri atılmıştır.

20.yy modernleşme süreci içerisinde üzerinde durulması gereken önemli bir konu da kübizm ve soyut sanat arasındaki ilişkidir. Çünkü soyut sanata giden yolda kübizmin önemli katkıları vardır. Kübizm ve soyut sanatta kullanılan geometrik biçimler görsel açıdan benzerlik gösterebilirler de bu biçimler içerikleri ve birbirleri ile ilişkileri bakımından benzemez. Çünkü kübizm, doğadaki görüntüleri yorumlarken soyut sanat, yeni görüntüler yaratma peşindedir.

Fütürizm

20. yüzyıldaki önemli sanat akımlarından birisi de fütürizmdir. Fütürizm ya da gelecekçilik akımı, İtalya'da doğmuştur. Bu akımın merkezi İtalya olmuştur. Bu

akımın ilkelerinde yeni bir dünya için, yeni bir sanat önermesi yer almaktadır. Bu da ressamlar ve heykeltıraşlar tarafından hız estetiğine, dinamizme ve harekete görsel bir ifade vermek şeklinde uygulanmıştır.

Fütürist ressamlar, konularını, kentsel ve endüstriyel çevreden seçmişlerdir. Boccioni, Balla, Severini ve Carra bu akımın başlıca temsilcileri olmuştur. Boccioni “Ruh Durumları: Uğurlamalar” adlı üçlü panosunda Tren istasyonunda vedalaşan insanların duygularını konu alırken resimlediği teknolojinin önemli buluşu olan buharlı lokomotifdir. Lokomotif Kübist üsluba uygun resim yüzeyine dağıtılmış ve numaralandırılmıştır. “ Yumuşak fırça darbeleriyle çizilen burgaç gibi çizgiler, hem makinenin altında çıkan buharları, hem de birbirine sarılan çiftlerin duygularını, onların sanki bir düşeymiş gibi savruluşlarını betimler” (Lynton,1991, s:91) (Resim-7,8).



Resim- 7: Umberto Boccioni (1882-1916). Uzaydaki Devamlılığın Benzersiz Formları. 1913. Bronz. MOMA, New York.



Resim- 8: Boccioni, Ruh Durumları, 1911

Fütüristler anti akademisyendirler ve önceleri kübist anlatımı benimsemişler ancak Kübist ressamlar portre, natüremort gibi kavramlarla ilgilenirken Fütüristler hız ve hareket kavramıyla ilişkili resimler yapmışlardır. “Hareketi resim düzleminde anlatabilmek için nesnelerin konturlarını ard arda birkaç kez tekrarlama yoluna gitmişlerdir” (Art Book,2004, s:106).

Fütüristlerin bir kısmı sanatın teknolojik dünyaya bağımlı olduğunu düşünmüş; bu dünyanın güzelliğini sanatta yalnız onu betimleyerek değil, teknolojinin benzeşimleri yerine gelecek biçimleri, renkleri, ritimleri bularak yansıtmayı amaçlarken, bir kısmı ise teknolojinin hizmetinde olan süreçlere benzeyen süreçleri benimsemişlerdir. Birinci görüştekiler makineyi yeni güzellik ülküsü olarak görürken, diğerleri yöntem ve ilke olarak yapıma önem vermişler ve Konstrüktivist akımının oluşumunu sağlamışlardır. Rus ressam Tatlin “1912-1914 arasında bazıları ağırbaşlı, bazıları ise şakacı nitelikte değişik malzemeler kullanarak

birçok Konstrüktivist Kübist resimler yapmıştır”(Lynton,1991, s:104). Dünyanın yeni kurulan ülke ve rejimleri gibi Sovyet Rusya”da yapmış olduğu devrimi korumak ve devleti g clendirmek için sanattan da yararlanmıştır. “Savaşın yol açtığı düşmanlıkları, kardeşce bir işbirliği içinde ortadan kaldırmayı ve uluslar arası sosyalizmi birliğe kavuşturmayı amaçlayan   nc  Enternasyonale bir Anıt olara ısmarlanan Tatlinin Kulesi (Resim-9), Paris”teki Eifel kulesine rakip” olarak tasarlanmıştır (Lynton,1991, s:108).



Resim- 9: Tatlin, Tatlin Kulesi 3. Enternasyonale Anıt,1919

20. yüzyılda görülen bir başka sanat akımı ise soyut sanattır. 20. Yüzyıl başına tarihlenen her akımı genel bir eğilim olarak soyutlamayı benimsemiş ve sanat için sanatçı bir yaklaşım benimsemişlerdir.

Klee, Delaunay ise Kandinsky ile başlayan soyut sanatı icra eden diğer sanatçılar olarak gösterilebilir. Ancak o dönemdeki birçok sanatçı bu yenedünya görüşünden etkilenerek soyut sayılabilecek çalışmalar yapmışlardır. Örneğin fütürist sanatçı Giacomo Balla ‘Merkür Güneşin Önünden Geçiyor’ adlı tablosu ile hız ögesini resminden çekerek geometrik kompozisyonlara yönelmiştir.

Soyut resmi diğer resimlerinden ayıran en önemli özelliği nesnelere çağrıştırıp çağrıştırmadığıdır. Kandinsky ile birlikte toplum, insan yaratıcılığı açısından o güne değin görmediği ve bilinenlerin dışında bir yapıyla karşılaşmıştı(Resim-10).



Resim- 10: Wassily Kandinsky. Doğaçlama 28 (ikinci versiyon).1912. Tuval üzerine yağlıboya. Gugenheim Müzesi, New York

Soyut resim çalışmalarına Kandinsky ile aynı dönemde başlayan Kupka ise çalışmalarında ritmi öne çıkarma çabası içine girmiştir. Kupka'nın resimlerinin giderek soyutlaşmasının nedeni mistik yönelişidir. Bilim ve metafiziğe duyulan ilgi sanatçının resimlerinde kendini açıkça gösterir(Resim-11).



Resim- 11: Frantisek Kupka, Newton Diskleri, Yağlıboya, 100.3x73.7 cm. 1912

Dadaizm

20.yüzyıldaki bir diğer sanat akımı Dadaizm'dir. Dadaizmin en temel ilkesi sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamaksızın kabul gören boş değerleri yadsımdır. Dada sanatçıları, bu yıkıcı ve yadsıyıcı duyguları ifade edebilmek için rastlantısızlığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli tekniklere, yöntemlere ağırlık vermişlerdir. Dünyayı saçma bir savaşa sürükleyen insan aklının gerçekte ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek ve aklın tükenmişliğini ifade etmek için

rasyonel aklın tam karşısına, denetimsiz, akıl-dışı'na öncelik vermişlerdir(Schaffner, 2011, s:3751).

1916'da İsviçre'de Alman şair ve düşünür Hugo Ball Cabaret Voltair adlı bir kulüp açmış ve burada Birinci Dünya Savaşına muhalif bir ekibin bir araya gelip dayanışacağı bir ortam yaratmayı amaçlamıştır. Bir süre sonra bu amacı gerçekleştirmiş ve bir rivayete göre düzenlenen eğlencelerden birinde Dada sanatçılarından Richard Hülsenbeck ile Hugo Ball birlikte Almanca- Fransızca bir sözlükten rastgele seçtikleri "Dada" ismi akıma ad olmuştur.

Dada tarafsız İsviçre'nin Zürih kentinde, dünyanın yeni paylaşımlar adına saflara bölünmesini anlamsız bulan ve bu anlamsızlığa karşı uluslararası bir dayanışmaya giren sanatçıların bir araya gelmesiyle ortaya çıkmıştır (Antmen,2008, s:123). Sosyal ve kültürel anlamda kurulu düzeni yıkmak, sorgulamadan kabul edilen boş değerleri dışlamak isteyen Dada sanatçıları, yıkıcı ve yok sayıcı duyguları ifade edebilmek adına rastlantısallığa ve doğaçlamaya yönelik çeşitli yöntem ve teknikleri önemsemiştir. Dünyayı anlamsız bir savaşa sürükleyen insan aklının aslında ne kadar akılsız olduğunu gözler önüne sermek için rasyonel aklın tam karşısına denetlenmemiş akıldışı koyan sanatçılar insan aklının tükenmişliğini eylemlerine yansıtılmışlardır.

Duchamp, sanatın ne olduğuna ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin alışlagelmiş üretim, sunum ve değerlendirme ölçütlerine ilişkin beklentileri yerle bir ederek estetik beğeni ölçütlerinin nasıl şekillendiğini sorgulamış, sanatta salt retinal hazzı reddetmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünme eylemine dönüştürmüştür.

Yüzyılın en tartışılan eseri "Çeşme"(Pisuar) gibi yapıtlarında bir bakıma Kübizmin kolâj tekniğini ileri götürmüş gibi olsa da, Duchamp, yaşamdan alınan objeyi yapıtın içine sokmamış, sıradan bir nesneyi doğrudan sanat yapıtı olarak izleyiciye sunmuştur (Resim-12). Bu tavır yaşamla sanat arasındaki sınırları zorlayıp sanatın ne olduğuna ilişkin beklentileri yerle bir etmiş, sanatı bir yetenek ve beceri eyleminden düşünsel kavramsal bir eyleme dönüştürmüştür. Bu yönüyle Dada özellikle 1960' lardan sonra gelişen birçok kavramsal akıma öncülük etmiştir.



Resim- 12: Marcel Duchamp (1887 – 1968). Çeşme, 1917

Sürrealizm

20. yüzyılda görülen bir başka akımda sürrealizmdir. Bu akım, Empresyonizm, Kübizm, Dadaizm, Fütürizm gibi teknik plânda devrimler çerçevesine uyan ekollere doğrudan doğruya "duygu" yoluyla karşılık vermiştir. Daha açık anlatımla, rüyaları, hayalleri, bilinçaltı dünyanın garip, anormal, mantıksız itişlerini, seksüel kompleksleri, ruh derinliklerinden kopup türlü şekillerde kendini gösteren çoğu boşuna çabaları, benliğin dışarıya gösterilmeyen gizli/kapalı yönlerini anlamak ve bunu sanata yansıtmak hedeflenmiştir. Bu bakımdan Sürrealizmi, Sigmund Freud'un "psikanaliz" konusundaki araştırmalarının, vardığı sonuçların sanat plânında gösterisi olarak kabul edilebilir.

Sürrealizm de Dada gibi sanatın geleneksel biçimlerine olduğu kadar, burjuva değer yargılarına karşıdır ve politiktir. Sürrealistlerin bilinçaltına, rüyalara, görülen gerçekliğin, aklın ötesine yönelik arayışları, ahlaken iflas ettiğine inandıkları bir kültürel ve toplumsal yapıyı aşma isteği ile ilgilidir.

Sürrealizm nihai olarak sanat/yaşam ikiliğinin ortadan kaldırılmasına yöneliktir.

Sürrealist akım içerisinde rasyonel yapının eleştirisi; Freud'un bilinçaltı teorisinin kurgulanması ile oluşmuştur. Geliştirdikleri eylem; bilinçaltının ve olağan nesnelerin, bilinçaltının keşfi arayışında beraber kullanılabilmesi olgusudur. Bu eleştirel yaklaşım, Sürrealizmin salt "biçimsel" arayışları olan bir sanat akımı olarak değil, bir "ideoloji" olarak da değerlendirilebilmesine olanak sağlamaktadır.

Sürrealistlerin parlak ve yaratıcı kişiliği olan Salvador Dali ise 1929'da sürrealistlerle birleşti temel olarak da hayalle gerçeği kaynaştırmanın yeni bir yolu niteliğindeki Paranoyak Kritik yöntemini ileri sürdü (Passeron,1996, s:13). Bu doğrultuda Freudyen fikirleri kullanarak gerçekliğin biranda farklı, dolambaçlı ve rahatsız edici imgelere dönüştüğü takıntılı resimler yaptı.



Resim- 13: Haşlanmış Fasulyeli Yumuşak Yapı (İç Savaş Öngörüsü), 1936

Pop Art

20. yüzyıla damgasını vuran bir diğer sanat akımı Pop Art olarak isimlendirilmektedir. Pop sanatçıları, elit bir kesimin beğenisine yönelik 'yüksek kültür' ile daha geniş kitlelere yönelik kültür tüketme biçimleri arasındaki ayrımları yok ederken öncelikle hazır-imgelerden yararlanmışlar, izleyicinin gündelik yaşamının bir parçası olan nesnelere iki-boyutlu yüzeylere aktarmışlardır(Krause, 2005, s:114).





Resim- 14:Pop art örnekleri

Fluxus

Neo dada olarak da isimlendirilen bu anlayış içerisinde ortaya çıkan bir diğer sanat akımı Fluxus'tur. Fluxus hareketinin kavramsal açıdan "bir ad" olarak, 1961 yılında Litvanya kökenli Amerikalı sanatçı, mimar ve grafik tasarımcısı George Maciunas'ın New York'ta Galeri A/G'de gerçekleştirilecek bir konferans dizisi için bastırıldığı davetiyelerle ortaya çıktığı görülmektedir.

Fluxus, görsel sanatlarla sahne sanatlarını birleştirmiş, sanat-yaşam ikilemini çözmeye çalışmışlardı. Sanatçılar, genelde nesne üretiminden uzaklaşmış, günlük

olaylara benzer, gerçek zaman içinde yer alan süreç ve eylemlere yönelmişlerdi(Higgins, 2002, s:1)(Resim-15).



Resim- 15: Joseph Beuys, “Ausfegen” (Süpürüp Atma), 1972-1985, gösteri heykeli, Rene Block Koleksiyonu, Neues Müzesi, Nürnberg’te bulunmaktadır. Fotoğraf: Uluslararası IV. İstanbul Bienali, 1995 Katalogu. İstanbul Kültür ve Sanat Vakfı (İKSV) İznile - İKSV Bilgi ve Belge Merkezi Arşivi’nden.

1.1.1-20. Yüzyılda Avrupa’da Sanat

19. Yüzyıl Sonu, 20. Yüzyıl Başı Avrupa’da Politik ve Siyasal Ortam

19. yüzyıl, dünyada ulusalcılık hareketlerinin giderek hız kazandığı, hatta zamanla liberalizmden daha büyük güce sahip olduğu bir ortama doğru sürüklenirken, toplumsal bazı gelişimlerin de habercisi konumuna gelmiştir.

20. yüzyıl, 19. yüzyılda doğup gelişen demokratik parlamenter yönetimli ve makine endüstrisine dayalı ekonomili çağın, süratle farklılaşan bir devamıdır. Bu nedenle 19. yüzyılda yavaşlayan sanat akımları da daha yoğun ve daha karmaşık bir biçimde toplumsal olayların içinde yerini almaktadır. Geçen yüzyılda başlayan halk

iradesinin devlette yansması durumu, monarşi dönemlerinden farklı bir toplum yapısının oluşmasına ve bunun da giderek gelişmesine neden olmuştur. Artık kişinin hür olarak kullanabildiği bir yerden bir yere gitme özgürlüğü, eskiden yalnız saraya ait olan haberleşme olanaklarının halka da sağlanması ve bunun dünya çapında gerçekleştirilmesi çağın önemli değişikliklerinden biridir. Hatta telgraf, telefon gibi iletişim araçlarıyla anında gerçekleştirilebilen iletişim, bağımsız düşünmeyi engelleyen saray ve kilise kurumlarının etkinliğinin azalmasına neden olmuştur.

Okuma, yazmanın bir ödün olmaktan çıkarılması ve halkın tüm kesimlerine eşitlik sağlanması, plastik sanatlarda da önemli değişikliklerin meydana gelmesine olanak sağlamıştır (Turani, 1980, s:37). Özellikle sanatçıların özgür düşünebilecekleri bir ortam oluşması, dünya ve toplum gerçeklerini, sosyal bir dille ifade edebilme hürriyetine kavuşabilmeleri amaç edinilmiştir. Kısacası sanat, toplumsal bir yaratım süreci ve etkileşim içine girmiştir. Ancak 1900'lü yıllar, sanatçıları biraz daha özgür bırakan bir süreç olarak nitelendirilmektedir. Bu süreç, dünya siyasetinde ve politikasında önemli değişimlerin yaşandığı bir zaman dilimidir.

Ekonomik anlamda yaşanan ve etkisi uzun yıllar devam eden kriz ortamı, sürece damgasını vuran kitlesel oluşumlarından sadece biridir.

1913 yılı, ekonomik anlamda dünyada hüküm süren bir refah yılı olarak nitelendirilse de liberal ekonominin muntazam tekrarlanan buhranlarıyla yüzleşmek durumunda kaldığı bir yıl olarak değerlendirilmektedir.

Dünya politik teşkilatının, ekonomik kalkınmanın gereklerini yerine getirmemiş olması nedeniyle, tüm dünyada mali sıkıntılar baş göstermiştir. Bunun sonucu olarak ta beklendiği gibi ekonomi derin şekilde yara almıştır. Gittikçe daha geniş ürün, kapital tarafta teşebbüslerine imkân veren, liberalizm anlayışı, milletlerarası mahiyet kazanmıştır. Artık sistemler arasında görülen farklı uygulamalar, yerini rekabete ve çarpışmaya bırakmıştır. Bu vesileyle milliyetçi devletlerin en kuvvetlisi olan Almanya'nın ekonomik rejimi, emperyalizm vasıtası olarak teşkilatlandığı ve çok tehlikeli bir iç buhrana sürüklendiği ortamı beraberinde getirmiştir.

Almanya

20. yüzyılı yönlendiren büyük hareketler içinde, Ekspresyonizm, Sembolizm ve Orta Avrupa bölünmelerinin mirasını üstlenen sanatçıların bir kısmı, özellikle Almanya’da faaliyetlerini hızlandırmışlardır. İlk olarak zihinlerden geçenleri ve yüzyılın kolektif dramlarını ifade etme isteği, 1905’te Dresden’de oluşan (Die Brücke) “Köprü” hareketinin sanatçılarını etkilemiştir. Bu bağlamda 1911’de, Münih’te sürekliliği sağlayanlar Kandinsky ve Franz Marc’tır. Ekspresyonizm, tüm Kuzey Avrupa’ya ve Avusturya’ya kadar yayılmıştır (Altet, 2006, s: 84). Bu devrin en önemli sanat olaylarından biride şüphesiz ki 1919 yılında Walter Gropius’un Weimar’da kurduğu Bauhaus sanat okuludur. Okulun en önemli hocaları arasında Paul Klee, Oskar Schlemmer, Kandinsky, Moholy-Nagy gibi dönemin sanatını en iyi biçimde temsil eden sanatçıların olması, Alman sanatı adına bir şans olarak nitelendirilebilir.

Okulun 1925 yılında Dessau’ya aktarılması ve Josef Albers, Marcel Breuer gibi hocaların eğitim kadrolarına katılmasıyla, yönetim 1930 yılında Mies Van der Rohe’ye geçmiştir. Berlin’de kısa bir süre faaliyetlerine devam eden okul, 1932–1933 yılları arasında Nazi İktidarı’nın ülke yönetimini devralmasıyla kapatılmıştır. Nazi İktidarı denilince bu aşamadan sonra Adolf Hitler ismi ön plana çıkmaktadır. Bu amaçla Hitler ve kurmaylarının sanata bakışından da bahsetmekte fayda vardır.

Bu yüzyılda geçerlilik kazanan “gerçek ve milli” kavramlar paralelinde bir sanat ortamı yaratmak isteyen Hitler ve kurmayları, sanatı destekleyici bir politika gütmüşlerdir denilebilir. Ancak çağın Alman sanatını tanıtmak için, özellikle Nasyonal-sosyalizmin propaganda Bakanı Goebbels’in girişimiyle Hitler, 1937 yılında Haus der Deutschen Kunts’da (Alman Sergi Evi) bir sergi açmıştır. Ayrıca Modern denilen sanatın tanınmış sanatçılarının eserlerinden bir başka sergiyi yani Entartete Kunst (Dejenere Sanat) sergisini açmıştır. Bu serginin de açılışında Hitler, Goebbels ve partinin ileri gelenleri hazır bulunmuştur. Avant-garde sanatçıların en tanınmış eserlerinden oluşan sergi (Entartete Kunst), Bolşevikliğin ve Yahudiliğin yıkıcı faaliyetinin Kültür Belgeleri Sergisi olarak tanıtılmıştır (Kınay, 1993, s:309). Fakat bu sergilerin genel mantığı, sanatçıların özgür ve özgün eserlerinden oluşması

değil, sanatın 20. yüzyılda geldiği noktanın tayini ve olması gerekene katkı sağlayıcı nitelikte, yönlendirilme güdüsüyle hareket eden bir eylem olmasıdır. Kısacası sanat, yönetim tarafından, uygun biçimde olana doğru bir eğilim göstermek maksadıyla tutucu ortama doğru itilmektedir. Ancak bu tutuma karşı, sessiz sedasız eleştirel yaklaşımda resimler yapan bir isim dikkati çekmektedir. Max Beckmann'ın resimleri, dönemin sosyal toplum gönüllülerinin duygu ve düşüncelerinin yansıması gibidir.

Beckmann'ın sanatında en parlak olarak ifade edilen dönem, özellikle 1920'li yıllardaki Weimar Cumhuriyeti döneminde görülmektedir. Ressam bu yıllarda büyük başarılar ve ödüller elde etmiştir. 1927'de Alman Sanatı'na yaptığı katkılardan ötürü, İmparatorluk Onur Ödülü'nü ve Duesseldorf şehrinin altın madalyasını almaya hak kazanmıştır. Ayrıca Berlin'de bulunan Ulusal Galeri "Kabuk" isimli tablosunu satın almış ve 1928'de "Tuxedo'da Otoportre" eserini ısmarlamıştır (Rainbird, 2003, s:272).

Paletinde kullandığı zengin renk çeşitlemeleri ve güçlü deseniyle, dışavurumcu, kasvetli, ruhsal ve ideolojik resimler meydana getirmiştir. Bu vesileyle birçok portresi, otoportresi ve alegorileri sembolizm yüklüdür. Beckmann'ın resimleri kendi döneminin resimleridir, ama hiçbir ekole veya "izm"e bağlı değildir. Altta yatan tema insanlık durumudur ve insan ruhunun haksızlığa karşı zaferiyle ilgili duyulan kaygıdır. Beckmann'ın genellikle resimlerinde kullandığı siyah renginin tonu, Manet'in resimleriyle, konularda işlediği insanlık durumunu yansıtmaya biçimi ise Rembrandt'la benzerlikler göstermektedir. Kısacası resimleri, 20. Yüzyıl Avrupa'sının ruhsal acılarını, tüm yalınlığıyla yansıtmaktadır.

1880'lerin yetenekli, iyimser kuşağında dünyaya gelen sanatçı, I. Dünya Savaşı'nın dehşetine, 1920 ve 1930'larda Almanya'daki manevi değerlerin çöküşüne tanık olmuştur. 1937 yılında Naziler tarafından "dejenere(yozlaşmış)" olarak sınıflandırılmıştır. Bunun sonucu olarak Amsterdam'a kendi isteğiyle sürgüne gitmiştir. 1947 yılında ABD'ye göç edip orada öğretmenliğe ve resim çalışmaya devam etmiştir (Cumming, 2008, s: 384).

Eserlerinde Klâsik Mitoloji konularına yer vermesi de Orta Çağ sanatçılarıyla benzerlik göstermesine sebep olmakta ve farklılıkların bir ürünü olarak değerlendirilmektedir (Anonim, 1996, s:37).

Max Beckmann'ın "Perseus" (Resim-16) adını verdiği resimde, onun mitolojik konulara farklı yaklaşım biçimi gösterdiği, kompozisyonda kullanılan yalın dil ve renk anlayışı dikkati çekmektedir. Yunan mitolojisindeki önemli kahramanlardan biri olan Perseus, Athena tarafından Gorgolardan Medusa'yı öldürmekle görevlendirilmiştir. Athena ve Hermes, ona bu zor görevinde yardımcı olan tanrılardır. Perseus, Gorgoların yerine gitmiş, onları uyurken bulmuştur. Burada uyuyan üç kız kardeş arasında, yalnız Medusa ölümlüdür. Bu nedenle Perseus sadece onun başını kesip götürebileceğini anlamıştır. Gorgolar, boyunları ejderha pullarıyla korunan, yaban domuzu gibi dişleri olan dişi canavarlardır. Bronz elleri ve altın kanatları vardır. Üstelik bakışları o kadar güçlüdür ki baktıkları her şeyi taşla çevirebilirmiş. Bunun bilincinde olan Perseus Medusa'nın kafasını kesmiş, daha sonra Medusa'nın başını Athena'ya teslim etmiştir. Dönüş yolunda Andromeda'yla karşılaşmış ve ona âşık olmuştur. Bu güzel genç kızın annesi Kassiopeia, Nereus kızlarından daha güzel olduğunu söylediği için Poseidon'u kızdırmıştır. Deniz tanrısı da bu bölgeye bir deniz canavarı musallat etmiştir. Canavarı öldürmek koşuluyla kurban olarak sunulan genç kızı kurtaran Perseus, daha sonra kızla evlenmiş ve Tiryns Kralı olarak mutlu bir yaşam sürmüştür. Beckmann, benzer mitolojik konuların yanı sıra Delacroix ve Géricault gibi, felaket ve tiyatro sahnesini hatırlatan hamasi kompozisyonlar yorumlamıştır. Bazı eserlerinde de insan trajedisini başarıyla yansıtmış, Delacroix'in ünlü eseri "Medusa'nın Salı"nda olduğu gibi renk olgusuna fazla önem vermemiştir. Seçtiği renkleri konunun ana temasına uygun olarak, dramatik ve ağır tonlarda kullanmış, böylece konunun felaket boyutunu izleyici üzerinde baskı kuracak şekilde işlemiştir (Selz, 1964, s:16).



Resim- 16: Max Beckmann, Perseus, 1940-41, Tuvale Yağlıboya, 59x 39cm, Essen Müzesi Koleksiyonu

Sanatçının bir diğer eseri olan “Titanik’in Batışı” (Resim-17), Gericault’un ünlü eseri “Medusa’nın Salı”na benzer bir anlatım tarzını yansıtmaktadır. Batmaz olarak nitelendirilen ve yolcu kapasitesiyle yapıldığı devrin en büyüğü olan gemi, battığı tarih olan 14 Nisan 1912 yılında 1517 kişinin ölümüne sebep olmuştur. Bu sayı, insanlık tarihinin dünya savaşları dışındaki en büyük deniz felaketlerinden biri olarak tarihe geçmiştir. Max Beckmann, kendi yaşadığı çağda böylesine sosyolojik açıdan acı verici bir olay karşısında, sanatçı duyarlılığıyla konuyu görsel hale getirmiştir.



Resim- 17: Max Beckmann, Titanik'in Batışı, 1912, tuvale yağlıboya Mr. ve Mrs. Morton Koleksiyonu.

Bauhaus:

Mimarlık ve Uygulamalı Sanatlar Okulu olan Bauhaus, mimar Walter Gropius tarafından 1919 yılında Almanya'da açıldı. Bauhaus'un programında her çeşit sanatsal yaratının bir araya gelerek yapı sanatı biçiminde yeniden birleşmesi amaçlanmıştır. Bauhaus'da sanatçıya hayal gücünü cesurca kullanarak işlevselciliği ön planda tutan deneyler yapma olanağı veriliyordu. Hem sanatçılar hem de zanaatçılar tarafından sağlanan öğretim, öğrencilerin hem el sanatları hem de sanat

alanında gelişimini sağlıyordu. El sanatlarının sanatla birleştirilmek istenmesinin nedeni seri üretimle bayağılaşan fabrika ürünleriydi.

Endüstrinin gelişmesi ile el sanatlarında bir yok olma başlamış ve bunun farkına varan Bauhaus sanatçıları el sanatlarını koruma amaçlı çalışmalara girişmişlerdir. Sanatı günlük yaşama sokup her şeyi süslemeden uzak yalın bir hale getirmek amaçlı yürütülen çalışmalar Bauhaus sanatçıları elinde can buluyordu.

Paul Klee Bauhaus için önemli bir isimdir. Geometrik yapıdaki isimleri ile 1921'de Bauhaus'un bünyesinde varlık göstermiş, 1931'de ise kurumdan ayrılmıştır. Kandinsky ile dostluklarını pekiştirdiği Bauhaus'da çizgi ve yüzeyin doğası ile ilgili fikirleriyle yaptığı resimler geometrik formların yanında harfler, sayılar ve oklarla kurgulanmıştır. İnsan ve hayvan figürleri ile birleştirdiği şekilleri kırılğan ve çocuksudur (Resim-18).



Resim- 18: Paul Klee, Senecio, Yağlıboya, 38x40.5 cm, 1940

İngiltere

1760 ve 1770'lerde İngiltere ve Roma'da bir grup sanatçı dönemin Neo-klasik üslubuna uymayan resimler yaparak romantizmin temellerini atmaya başladılar. Bu dönemde ortaya çıkan en önemli isim William Blake'tir. Bir sonraki dönemde ise William Turner ve John Constable İngiltere'nin romantik manzara resmini gerçekleştirdiler.

Fırtınalı gökyüzü ve deniz kompozisyonları, korkuyla karışık doğaya hayranlıklarını ortaya koymaktaydı. Işık, atmosfer ve renk kullanımı resimdeki dramatik etkiyi güçlendirmek için kullanılıyordu. Fransa'daki romantik ressamlardan en önemlisi ise Eugene Delacroix'dir. Dinamik fırça darbeleri, zengin anlatımı ve hareketli kompozisyonlarıyla döneme damgasını vurmuştur. Diğer bir önemli sanatçı da Theodore Gericault'dur. Almanya'daki romantik akım ise Casper David Friedrich ile hayat bulmuştur.

18. yüzyılın son çeyreğinde bilimin yükselişinde doğa sevgisi, İngiliz resim sanatına hakim olan temel kavramdır. Geleneğin parçalanmaya başladığı bu dönemde, sanatın isteyene ve ondan haz almasını bilene güzel şeyler sunmak şeklindeki amacı değişmedi. Ancak sanatın sorgulama konusu, güzelliğin anlamıydı. Doğalcılar ve ülkücüler, kimi geleneği aşma kimi ulaşma eğilimindeki tüm bu sanatçılar aynı ortamda yaşıyordu. Güzellik, doğayı taklit etmek mi? yoksa onu ülküselleştiren yetenek mi? diye okul işlevi görmeye başlayan akademilerde tartışılıyordu.

Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), 17. yüzyıl Felemenk sanatçıları ve Thomas Gainsborough (1727-88) gibi doğa taklitleri ile ünlenen doğalcı sanatçılar klasik sanat eserlerinin aşılamayacak güzellikte olduğunu kabul ediyorlardı. Raffaello Sanzio (1483-1520), Annibale Carracci (1560-1609), Guido Reni (1575-1642) ve Sir Joshua Reynolds (1723-92) gibi doğayı ülküselleştiren isimler ise, sanatçının doğayı inceleyip çıplak figür çizmesi gerektiğine inanıyorlardı (Gombrich, 1980, s:376). İngiltere'de farklı görüşteki sanatçılar, güzellik yaratmak uğruna 'uyumlu birleşimi, renklerin eşleştirilmesi veya ifadenin dramatikliği' gibi plastik sorunları irdelerken biri; ön planda figürü temsil eden 'kahramanlık/ağır

üslup' diğeri; doğa ve doğal yaşamla ilgili sahneleri betimleyen 'pastoral/yalın üslup' olmak üzere iki üslubun ayırımına vardılar. Neo Klasik'te ve Romantizm'in ilk evresinde özellikle Roma ile ilişki halindeki sanatçılar tarafından klasik ideal, doğayı ölküselleştiren imgelemler yeniden canlandırıldı. Tarihi kalıntılar, Gotik kilise ve insan, manzaranın içine yerleşirken; pastoral motiflerin yaratıldığı sahnelerde, doğa gerçeğinin aslına sadık betimlemesi, kuzeyin manzara geleneğinden yararlandı.

18. yüzyılın betimleyici, durağan ve usun egemenliği altındaki doğa resmi, 19. yüzyılda romantik bireyin duyarlılığı, nostaljisi ve doğanın gücü karşısındaki şaşkınlığı ile hem ulus hem de birey düzeyinde yeniden şekillendi. İşte bu ortamda, İngiltere'de Constable, 'manzara resmi' konusunda başı çeken isimdi.

Kuşku ve çelişkinin beraberce yaşandığı 19. yüzyıl Avrupası'nda, Constable, ne istediğini biliyordu. Yüzyıl başında sanat dünyasında boy gösteren Klasik ve Romantik akımın çerçevesi ise ona dardı. 18. yüzyılın kendisine armağan ettiği bilimsel bakış açısı sanatında ufkunu açan yegâne kapı olacaktır. Ama içine doğduğu dünya her ne kadar yeni oluşumlara açıksa da, onun sanatına henüz yabancıydı. Yaşadığı zaman diliminde etrafında her şeyin çok hızlı değişip dönüştüğüne tanık oldu. Fransız devrimi ve Endüstri devriminin sonuçları, toplumsal yapıyı kökten değiştirdi. Yeni toplumsal tabakalar 19. yüzyılın en önemli oluşumuydu. Kendisi orta halli bir ailede dünyaya geldi. Ama bir sanatçı olarak aristokrasinin çöküşüyle meydana gelen burjuva sınıfını ve onu ayakta tutacak olan işçi sınıfının doğumunu ve kültürel yansımalarını gördü. Bu yeni toplumsal yapı aynı zamanda sanatçının konumunu da değiştirdi. Monarşi rejiminde, saray yönetiminin istekleri doğrultusunda çalışan aristokrasinin gurur kaynağı sanatçı; yeni rejimde, burjuva için lüks hizmetler üreten kişi haline dönüştü. Sanat eseri, yalnız burjuva için değil, kapitalist aktörlerin de çok para yatırdığı değerli bir meta haline geldi. Bu yüzyılda, teknik ve bilimin olanakları ile çoğaltılabilen sanat, halka kadar indi. Constable, entelektüel bir sanatçı olarak bu ortamda resmini üretti.

Hauser'in 'Sanatın Toplumsal Tarihi' adlı kitabında 18. ve 19. Yüzyılın entelektüellerini tarif ederken sanki onun özelliklerinden bahsetmiştir: "18.

Yüzyılda yaşıyanlar, (...) sistemci, filozof ve reformcu kişiler olup ya her şeyi bir nedene bağlarlar, ya da o nedene karşıdır. Çoğu zaman destekleme ile karşı çıkma arasında gidip gelmelerine karşın nerede durduklarını bilirler, ilkeleri izleyip dünyadaki yaşamı düzeltmek için kurulan bir plana uyarlar. Buna karşın 19. yüzyılın entelektüel temsilcileri, sistemlere ve programlara olan inançlarını yitirmişlerdir. Sanatın anlamını ve ereğini, yaşama edilgin bir biçimde teslim olmakta; yaşamın atmosferini ve duygusal tepkilere yol açan havasını koruyarak onun ritmine erişebilmekte bulmuşlardır. Onlar yaşamı usa aykırı ve içgüdüsel bir biçimde onaylayarak kabul etmeye inanıyorlardı. Ahlaksal törelerse gerçeğe teslim olmaktı. Gerçeğe karışmak ya da aşmak yerine onu denemek ve deneylerini elverdiğince doğrudan, gerçeğe bağlı ve yetkin bir biçimde üretebilmek istiyorlardı (Hauser, 1984, s:195).

Constable'da doğa, kırsal yaşamda geçirdiği çocukluğu ile özdeşleşen temel kavramdır. Onun ressam olma sebebidir. Constable'ın çocukluğunu mutlu geçirdiği yer olan Doğu Bergholt Suffolk'un Stour nehri çevresi, verimli toprakları, çayırıları hiçbir yerde görülemeyecek kır evleri, hayvan sürüleri, ağaçlar ve çiçekler manzara ressamı olmasını sağlayan etkenlerdir. Kendi hayatında çirkin bir şey görmediğini düşünür. Onun için resim yapmak, hissetmek ile aynı anlamı içerir (Vaughan, 2002, s:35).

Constable, doğadaki açık-koyu etkileri, renk çeşitlerine ait tonları, doğal görünüşleri içinde birbirine göre derecelendirmelerle ve resim gerçekliğini de hissettiren kesik fırça tuşları ile elde etmiştir. Lorrain ise ışık-gölge ve derinlik etkisini, ton farklarını isli cam yardımı ile gruplayarak; soluk maviden koyu kahverengiye kadar uzanan renklerin arkaya doğru gittikçe soluklaşan ve yumuşak geçişler veren niteliği ile sağlamıştır (Resim 19,20).

Dedham Ovası'nda, arka planda geniş ve uzun fırça tuşlarının oluşturduğu renklerin, öndekiler kadar parlak olmaması resimde geriye doğru derinliği vurgularken, ön planda, sıcak kahverengi zemin üstüne seyrek ve küçük fırça darbeleri halinde vurulan, kısmen daha canlı renklerin yüzeydeki yayılımı resim düzlemini hissettirir. Constable'ın doğayı yakından gözlemleyerek ulaştığı bu etki,

geleneksel biçim verme kuralından vazgeçmiştir. Geliştirilen bu teknik, o gün için yenidir ve resim sanatı için devrim niteliğindedir.



Resim- 19: Constable, "Dedham Ovası",1802 Tuval. Üzerine Yağlıboya, 43.5 x 34.4 cm Viktorya ve Albert Müzesi, Londra



Resim- 20: “Hacer ve Melek”, 1646, Tuval. Üzerine Yağlıboya, 52 x 44 cm, Ulusal Galeri, Londra

1826 tarihli ‘Mısır Tarlası/The Cornfield’ adlı eseri, Viktorya döneminden bugüne İngiliz kırsal yaşantısının tipik özellikleri yansıtan bir eser olarak tanınır. Constable bu resim hakkında “Resimde doğaya farklı bir yaklaşımda bulundum, bir mısır tarlası içine doğru yolculuk yaptım, doğanın herhangi bir köşesini ihmal etmedim, (resimde) ağaçlar, kökleri ve dalları daha detaylı çalışılıp iyice belirgin hale getirildi, bir öğle sonrasında hafif meltem esintisi yaratmaya çalışıldı”

(Leslie, 1995, s:131) diye yazmıştır. Resim ‘Dedham Ovası’ndan yirmi iki yıl sonra yapılmış olduğu halde doğanın genel görüntüsünde arka plandan ön plana doğru, her planda nesnelere biraz daha büyütürük üst üste bindiren Lorrain’in kompozisyon şeması bu resimde de görülmektedir. Fakat resimsel etkisi tamamen farklıdır. Gün ışığı yansımalarının biçimlerle ilişkisi, gerçeğe en yakın şekilde verilmiştir. Lorrain’in açık koyu ton yelpazeleriyle sağladığı perspektifi, Constable, renklerin yoğunluk niteliği ile elde etmiştir (Resim 21).



Resim- 21: “Mısır Tarlası”, 1826, Tuval. Üzerine Yağlıboya, 142x122 cm, Ulusal Galeri, Londra

Constable, Claude Lorrain'in 'Keçi Çobanı ve Keçilerle Manzara/Landscape with Goatherd and Goats' isimli tablosunun biraz daha büyük ölçekteki kopyasını 1823 yılında yapmıştır. Doğa gözlemlerine çok yoğunlaştığı bu yıllarda böyle bir şeye kalkışması ona duyduğu hayranlığı yansıtanın ötesinde gelenekle hiç kopmayan ilişkisini, hesaplaşmalarını yansıtır (Resim 22).



Resim- 22: “Keçi Çobanı ve Keçiler”, 1823, Tuval Üzerine Yağlıboya, 53.3 x 44.5 cm, Ulusal Sanat Koleksiyonu Vakfı

Manzara resmi şartlarıyla düşünüldüğünde pek çok İngiliz resimleri yapma şekilleri karşılaştırıldığında romantik dönemin sanatçılarına yer verilmektedir. Her ne kadar Joseph Mallord William Turner, Thomas Girtin, John Sell Cotman İngiliz

manzara resim sanatının temel taşları olarak tartışılrsa da sanatta estetik ve ingiliz özelliğini tam olarak yansıtan kişinin Constable olduğu kabul edilmektedir.

Ressam yansıtmaktan çok yaratmakla ilgilenir diyen Turner, Krausse'ye göre, renge bağımsızlığını tanıyan bir ressam olmasının yanında, nesnenin somut olarak tanınmasına dönük mesafeli tutumuyla soyut resmin önemli öncülerinden biri sayılır: "Turner için doğa gözlemleri, kendi resim dünyasını gerçekleştirmenin aracıdır sadece. Turner doğadan aldığı izlenimi olabildiğince gerçekçi bir biçimde yansıtmaya telaşında değildi. Doğanın resimsel karşılığını arıyordu. Başka bir deyişle, doğayı sanatın araçlarıyla taklit etmeye çalışıyordu. Resimlerinin atmosferini motiflerinden çok, onları resmetme tarzı belirler. (...) Denizde Kar Fırtınası resminde rüzgar ve tipi gibi doğa olaylarını somut biçimlerle anlatmak yerine onları resmin diline tercüme etmeyi yeğlemiştir"(Krausse, 2005, s:63).

19.yüzyıla yalnızca romantizm değil sanayi devrimi de damgasını vurmuştur. Sanayileşme, aydınlanma döneminin yol açtığı bilimsel araştırmalara duyulan ilginin sonucuydu. Benjamin Franklin'in elektriği keşfi, romantik sanatçıların fırçasıyla ürkütücü bir melodrama dönüştürülüp yaygınlaştırılıyordu. Keşif ve icatlar günden güne artıyor bu arada sanayi ürünleri fuarları düzenleniyordu. Elbette bu yeni mucize ürünleri üretmek için çok sayıda işçi gerekiyordu. Yemek zamanı gelince fabrikaların önünde bekleyen kadınların sayısı çoğalıyordu Bir işyerinde çalışan kadınların sayısı da. İş saati bitimine yakın fabrikaların önünü fabrikada çalışan babasını, oğlunu, arkadaşını bekleyenlerin doldurdukları görülüyordu. Kentler gitgide kalabalıklaşıyordu. Her yer insan doluydu. Tiyatro önleri de. Sanayi devriminin yararını görenler elbette vardı ama birçokları için kente yeni gelen ve işçi olarak yaşamını kazanan çoğunluk için eziyetten başka bir getirisi olmamıştı. Yoksulluğun kol gezdiği yerleşim alanlarında bir odanın içinde tavan aralarında çoğu bir arada sığışmak zorunda kaldılar. Çok sayıda insanın yığıldığı kentlerin havası endüstrinin salgıladığı dumanla günden güne kirleniyordu. Bu durum romantik sanatçıları derinden tedirgin etti. Sanayi devriminin doğayı lekelediğini, çirkinleştirdiğini, bozduğunu, yok ettiğini düşünüyorlardı. Turner doğa ile gelişen teknolojiyi temsilen buharlı bir lokomotifin bir araya getirilerek resim yaptı. Kasvetli havasından ötürü Turner'ın bu tablosu özellikle romantik yapıtlara örnek olarak gösterilir(Resim-23).



Resim- 23: “Yağmur, Buhar, Hız, Turner, Peace-Bruial at Buhar, Hız”, National Gallery, Londra



Resim- 24: Turner, Peace-Bruial at Sea, 91x122cm.1842, London

Constable, Turner ve Bonington'ın paylaştığı bir nitelik olduğu ve bunun Hogarth'ta bulunmadığı iddia edilemez bir gerçek olarak kabul edilemektedir. Aslına bakılırsa Ruskin, Constable ve Turner'ın hayal güçleri arasında katı bir ayrıma gitmiştir. Ruskin'e göre: "Önceki dönemlerde ulaşılan bazı hakikatler vardır ki, Doğa'ya aldatıcı bir görünüş verirler; diğerleriye güçlkle ulaşılan, ama hiçbir aldatıcılık taşımayan, içsel ve derin bir görünüş veren hakikatlerdir. Bu iki hakikat bir arada bulunamaz, ikisinden birinin seçilmesi gerekir. Kötü ressam ucuz aldatıcı

görünüşü verir. İyi ressam o değerli, aldatıcı olmayan görünüşü sunar. Constable bir kır manzarasına baktığında otların ıslak, çayırların düz, dalların gölgeli olduğunu görür ki sanırım bu, zeki bir karacanın ya da tarlakuşunun göreceğinden fazlası değildir. Turner ise bir bakışta insan zekasına açık olan görünür hakikatin bütünü görür. Bu argümandaki mantıksal kusur açıkça görülebilir; eğer bir karaca zekiyse, görünür hakikatin bütünü algılama konusunda en az Turner kadar yetkin olmalıdır. Ruskin Turner'ın hayalgücünü “asil” olarak sınıflandırmak için iki tür hayalgücü arasında bir ayrım yapmak zorunda kalır – bu etik nitelik, günümüzün sanatsal “angajman”, toplumsal gerçekçilik ya da ulusçuluk sözcülerinin öne sürdükleri nitelikler kadar kabadır. Bu konuda elimizden geldiğince açık sözlü olalım. Gerçekten de, duygunun önceliğini, tüm romantik hareketi kapsayan bir çerçeve olarak ele alabiliriz – yalnızca ressamı değil, şairleri, filozofları ve mimarları da içine alır bu çerçeve. Hogarth'ta genel olarak öncelikli eylem yargı, eleştiri, akılcı ayıklamadır. Duygunun seçili gerçeklerle başa çıkması gerekir. Öte yandan Hogarth, Turner ve Constable'in tam karşıtı da değildir; bilinçli idealizmi, kusursuzluk ideali, açıkça dil getirdiği “Doğa'yı düzeltme” hedefiyle, klasizmin İngiltere'deki temsilcisidir.

1.2. Art Nouveau Hareketinin Yaratan Etmenler

19.yy'ın ikinci yarısında Avrupa'da huzurlu bir ortam bulunmaktaydı. Bununla birlikte sanayileşmenin sonucunda artan makineleşen kentlerde sanat, tarihsel kalıplar içerisinde kalmıştı. Bu dönem sanatı hakkında William Morris şu ifadeleri kullanmaktadır; “Sanatın artık hiçbir kökü kalmamıştır. Sanatçılar günlük hayattan tamamıyla uzaklaşarak kendilerini eski Yunan ve Roma'ya kaptırmışlardır. Sanat da tıpkı eğitim ve özgürlük gibi yalnız birkaç kişiye ait olmamalıdır. Herkesle paylaşılmadıkça sanatın ne değeri olabilir” (Kantoğlu, 197, s:43). Bu sözler gerçekte 19. yüzyılın ikinci yarısındaki değişimleri vurgulamaktadır.

19. yüzyılın sonunda kendilerini toplum dışına itilmiş hissedilen sanatçı ve yazarların, toplumun beğendiği sanatın amaç ve yöntemlerine karşı duyduğu hoşnutsuzluk giderek artıyordu. Sanayi devrimiyle mekanik üretim ön plana geçiyor, el sanatları geriliyordu. Özellikle İngiltere'de eleştirmenler ve sanatçılar, sanayi devrimiyle birlikte gelen bu mekanikleşme sonucu el sanatlarında görülen

gerilemeden büyük bir üzüntü duyuyorlar ve bir zamanlar belirli bir anlamı ve kendince soyluluğu olmuş süslemelerin artık makineler tarafından yapılan ucuz ve adi kopyalarından hoşlanmıyorlardı.

John Ruskin ve William Morris gibi kişiler, sanat ve zanaatlarda kapsamlı bir reformun hayalini kuruyor, ucuz ve seri üretimin yerini dürüst ve anlamlı olan el işçiliğinin almasını istiyorlardı. Yürüttükleri propaganda, seri üretimin ortadan kalkmasını sağlayamazdı elbette, ama insanları bu tür üretimin sorunları konusunda bilinçlendirmeye ve gerçek, sade ve el yapımı olana karşı duyulan beğeniyi yaymaya yardımcı oldu.

19. yüzyıl sanatında çeşitlilik, ilerlemeler ve geriye dönüşler vardır. Arka arkaya kısa sürelerle veya es zamanlı olarak sanatta yenilikler görülür.

“İngiltere’de Pre-Raphaelist adını alan bir grup doğanın dürüst ve yalın resimlerle ifade edilmesinden yana idi. İngiliz şiiri ve efsaneleri konu olarak alır, resimlerde parlaklığa ve ayrıntılarda yalınlığa dikkat etmektedirler. Bu grubun sanatı Arts and Crafts hareketini de yakından etkilemiştir. 1835’te üretimde kalite ve standardı yükseltmek için bir devlet okulu kurulmuş ve okulda John Ruskin ve Pre-Raphaelist sanatçılar eğitim vermişlerdir. Amaçları sanat ve zanaatı birleştirmektir. Morris ve Ruskin de sanattaki yeniden doğuşun, Ortaçağ koşullarına geri dönülerek elde edileceğini umanlardandı. Ama birçok sanatçı bunun olanaksız olduğunu anladı. Bu sanatçılar, yeni bir tasarım anlayışı getirecek, malzemelerin sunduğu olanakları taze bir bakış açısıyla ele alacak bir “Yeni Sanat”ın özlemini çekiyorlardı.

Bu yeni sanatın, yani Art Nouveau’nun destekçileri 1890’larda bayrak açtı. Mimarlar yeni malzemeler ve yeni süs motifleriyle denemeler yaptılar. İlkel ağaç strüktürlerden gelişen Yunan sütun sistemi Rönesans’tan bu yana mimari süsleme için bir kaynak olmuştu. Garlarda ve sanayi yapılarında, kimsenin fazla dikkatini çekmeden gelişiveren cam ve demir mimarisinin, kendine özgü bir süsleme üslubu oluşturmasının vakti gelmişti ve eğer Batı geleneği, eski yapım tekniklerine fazla bağlıysa, belki de Doğu yeni fikirler ve yeni biçimler sunabilirdi.

Bu fikirler renkli Japon baskı resimlerinden gelmiştir. Japon sanatı, Çin sanatının kökeni üzerinden gelişmiş ve aynı yolu yaklaşık bin yıl kadar izlemiştir.

Çinli sanatçılar katı ve köseli biçimlerin yerine, dolambaçlı eğrileri yeğ tutmuşlardır. Biçimler hep bükülüyor ve dönüyor gibi görünmektedir.

Genel olarak Çin ve Japon resminde zarif eğriler hareket etkisi vermek amaçlı kullanılır. Figürler ise belirgin, simetrik bir kalıp içinde yer almaz, düzenli bir şekilde kullanılmaz (Gombrich, 1997, s:148).

Art Nouveau'nun gelişimine katkıda bulunan bir diğer etken de Kelt Sanatı'ydı. Kelt sanatı kavramı Avrupa'da İ.Ö. 5. yüzyıldan İ.S. 1. yüzyıla kadar olan dönemde üretilen sanatı kapsarken, İngiltere'de Keltler, İ.S. 12. yüzyıla kadar hüküm sürmüşlerdi(Hilton, 1993, s:166).

Daha çok madeni objeler ve el yazmalarını süsleme konusunda uzmanlaşan Kelt sanatçıları, düz çizgi kullanımını en aza indirgeyip, sembolik anlamlar içeren karmaşık süsleme formlarını kullanmayı tercih ediyorlardı. İ.S. 9. yüzyıla tarihlenen "Book Of Kells" (Kells Kitabı) kitabının içinde yer alan Erken Hristiyanlık dönemi Kelt sanatının süsleme formlarının 19. ve 20. yüzyıllarda geri dönüşü de ayrıca bilinmektedir.

İngiltere'de öncelikle, Pre-Raphaelit ressamlar Merlin, Vivien ya da Tristram ve Isolde, Kral Arthur gibi Kelt efsanelerinden figürleri yapıtlarında kullanarak, Kelt faktörünün sanatta bir zafer kazanmasına yardımcı olmuşlardı.

İngiltere'de hemen hemen Art Nouveau'yla aynı anlamı taşıyan Liberty Company de ürettiği takı ve ev eşyalarında Keltler'e özgü örgü ve düğüm motiflerini kullanmıştır(Rodgers, 1996, s:144).

Art Nouveau'nun gelişiminde önemli bir yeri olan İngiltere, tıpkı Japonya gibi bir ada ülkesiydi. 1900'ün hemen ardından İngiliz arkeolog Sir Arthur Evans tarafından ortaya çıkarılan Girit adasındaki Kral Minos dönemine ait buluntular da, suya ait öğeler barındıran motifleriyle Art Nouveau üzerinde, tıpkı Hokusai'nin dalga ve şelale motiflerinin bıraktığı gibi bir etki bırakmışlardı(Rodgers, 1996, s:144).

Art Nouveau tasarımcıları, antik zamanlardan, Mısır, Suriye, Uzak Doğu sanatına kadar ya da kendilerine daha yakın gördükleri yerel sanatlardan daha güncel olan Rokoko gibi bildikleri her akımdan etkilenmişlerdir(Hilton, 1993, s:187).

Art Nouveau geçmişte kullanılan tarihsel yaklaşımla bağlarını koparsa da, bir derecede geçmişten etkileniyordu. Japon baskıları, mimarisi ve mobilyaları, Rokoko'nun yumuşak ve organik kıvrımları, Kelt el yazmaları ve "Book of Kells" (Kells Kitabı) kitabı, Bizans, Rönesans ve Gotik sanat, Art Nouveau için ilham kaynağı olmuştu (Rodgers, 1996, s:122).

Ayrıca, Owen Jones (1809-1874)'un 1856'da yayımladığı "Grammar of Ornament" (Süslemenin Grameri), 19. yüzyılda süsleme üzerine yazılmış en önemli kaynak olarak görülmektedir. Çin, Hint, İran ve Memluk duvar süslemeleri; Mısır motifleri, Antik Yunan keramiklerinin kenar süslemeleri ve Kelt kitap süslemeleri gibi Pre-historik dekoratif formlara geniş yer ayıran kitap, geçmişe ait süsleme formlarının tanınmasına ve benimsenmesine katkıda bulunmuştu.

Belçikalı mimar Victor Horta'nın (1861–1947) kısa sürede başarı kazanan tasarımlarının gerisinde bu düşünce yatıyor olmalıydı. Horta simetriye önem vermemeyi ve Doğu sanatından hatırladığımız dolambaçlı eğrilerden haz almayı Japonya'dan öğrenmişti. Bu eğrileri, modern gereksinimlere de uygun düşen, demir strüktürlere de aktarmasını bilmişti.

Avrupa, Brunelleschi zamanından beri ilk kez yepyeni bir üslup kullanma olanağıyla karşı karşıyaydı. Horta'nın buluşlarının Art Nouveau ile bir tutulması da doğal bir sonuç olarak karşımıza çıkmaktadır kullanılmaz (Gombrich, 1997, s:535,536).

19. yüzyılın ikinci yarısından sonra eklektisizme ve makineleşmeye karşı çıkan Arts and Crafts hareketinin ardından 1899 –1905 yılları arasında Avrupa'da ve Amerika'da Art Nouveau yaygınlaşmıştır. Arts and Crafts yalınlığı ve işlevselliği ile ilerde geliştirilecek olan akımlara ipucu vermiştir. Arts and Crafts'ın geliştirdiği el

işçiliği ideali kendisinden sonra doğan ve bir oranda muhalif bir akım olan Art Nouveau tarafından da uygulanmış ve geliştirilmiştir.

1.3. Art Nouveau Nedir ? Kurumsal İncelemesi

Art Nouveau akımının yeni arayışların sonucu olarak tüm ülkelerde aynı tarihlerde ortaya çıktığı söylenebilir. Endüstri devriminin estetik değerlerden uzak, sanatsal yönden zayıf ürünlerinden kurtulup kaybolan değerleri tekrar öne çıkarmak isteyen sanatçılar daha eski dönemleri incelemeye başlamışlardır. Art Nouveau'nun uygulamaya çalıştığı şey; birçok ülkede uygulama pratiğini kaybetmiş olan sanat işçiliğini ve zanaatkârlığı yeni bir anlayış ve görüşle tekrar uyandırmak, belki çağın sert değerlerine karşı daha yumuşak ölçüler getirmektir.

Art Nouveau ismi 1896 yılında Paris'te açılmış olan dekoratif mobilya ve aksesuar satan bir mağazadan gelmektedir.

Bu akım Avrupa'nın çeşitli ülkelerinde ortaya çıkmış her ülkede kendine özgü bir karakter göstermiştir. Temelde karşı çıkmayı ve değiştirmeyi amaçlamıştır. Fransa'da Art Nouveau, Almanya'da Jugendstil, Avusturya'da Secession, İspanya'da Monernisya veya Modernismo, İngiltere'de Stil Liberty isimlerini almıştır.

1.3.1. Art Nouveau Hareketinin Tarihsel Gelişimi

19.yy sonlarında 20.yy başlarında ortaya çıkan bu akım Fransızca Yeni Sanat anlamına gelmektedir. Endüstri Devrimi sonucu, bu gelişimden yaralanıp geliştirilen sanat ürünlerine tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau akımı uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Endüstri devriminin yaşandığı dönemde sanatın her dalında üslup karmaşası yaşanmaktadır. Zengin, aydın ve özgürlükçü soylular estetik gereksinimleri doğrultusunda bir arayış içerisine girmişlerdir.

Değişimler en belirgin şekilde Art Nouveau ile kendisini göstermiştir. Art Nouveau, 1895-1905 yılları arasında gelişmiş bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır.

Art Nouveau sanat anlayışı, 19. yüzyılın son çeyreğinde yukarıda da ifade edildiği şekilde Avrupa ülkelerinin görece bir politik istikrara ve refaha kavuştuğu dönemde ortaya çıkmıştır. Art Nouveau, öncelikle sanayileşmiş ülkelerde görülmüştür.

Akımın düşünsel arka planı, sanayileşmenin ve büyüyen ekonomilerin problemleriyle ilişkilidir. Sınai üretimdeki gelişmeye veya yapı alanındaki yeni malzeme ve tekniklere karşın geleneksel kalıplara ve formlara bağımlı olmanın yol açtığı tutarsızlıkların sorgulanmasıyla başladı. Ama sanayileşmenin ve ekonomik büyümenin olanaklarıyla da beslendi; örneğin basım, yayım veya ulaşım teknolojisindeki gelişmelerden yararlandı. Akımın İngiltere'de başlaması ve hemen Fransa, Belçika ve daha sonra da Orta Avrupa'da yayılması bu bağlamda açıklanabilir bir ortak zemine işaret etmektedir.

Aynı ortak zemin, toplumsal yapılaşmanın belirli bir aşaması için de geçerliydi. Yeni sınıf ve tabakaların oluştuğu Avrupa ülkelerinde bu yeni sınıfların ve başta zengin, aydın ve özgürlükçü kentsoyluların estetik gereksinme ve taleplerinin ve etik normlarının, Art Nouveau'nun oluşumunda büyük payı vardır. Bu gereksinme ve talepler ise, özünde 19. yüzyıl ortalarında iyice ayırdına varılan sanayi öncesinin üretiminden, toplumundan ve kültüründen farklı oluş bilincine yaslanmaktadır. Öncekilerden kendini ayıran bu ontolojik gerekçe, yüzyıl sonu akımlarını besleyen birincil kaynak olmuştur.

Gerçekten de Art Nouveau'yu, ulaşılmış bu gelişme evresinin bir tarihi konum olarak özgüllüğünü ifade etme gereğine ve özgürlüğüne inanan düşünür ve sanatçılar yaratıp gerçekleştirmiştir. Art Nouveau, yeni kavrayış modelleri, yeni bir etik arayan, giderek yeni biçim ve kurgular deneyen bir sanat ve düşünce akımının adı olarak belirmiştir.

Hemen hemen aynı yıllarda İngiltere, Fransa, Belçika'da ve ardından Almanya, Avusturya ve İspanya'da genellikle birer dergi çevresinde benzer düşünceleri paylaşan sanatçıların yeni yaratım ve üslup arayışlarına yönelindikleri görülmüştür.

Akım, İngiltere ve Amerika'da Modern Style; Fransa ve Belçika'da Art Nouveau; Hollanda'da Nieuwe Kunst; Almanya'da Jugendstil; Avusturya'da Secessions stil; İtalya'da Stile Floreale, İspanya'da Modernismo gibi adlarla anılıp benimsendi. İlginç olan bu adların hepsinin çağdaş, yeni, genç sıfatlarıyla hattâ Secessionda olduğu gibi kopuş veya ayrılış sözcüğüyle bağlanmış olmalarıdır. Akımın ontolojik içeriğini dışı vuran bu adlandırmalar, aynı zamanda dönemin sanat yönelimini de betimlemektedir.

Tüm 19. yüzyıl boyunca benimsenmiş olan eski ve tarihi üslupları yeniden canlandırma ve yinleme anlayışından, bu anlayışa bağlı olarak tasarlama kuralları belirleyen akademizmden farklı olarak Art Nouveau, yeni ve çağdaş olmayı öneriyordu. Art Nouveau'nun kendisinin ne kadar yeni ve çağdaş olabildiği tartışılabilir bile yeni ve çağdaş olana giden yolu açtığı ve yeni arayışları yüreklendirip uyardığı kesindir.

Art Nouveau, üslup olarak çeşitli kaynaklardan esinlenmiştir. Bunların hemen tümü o zamana dek bilinmeyen veya marjinal olarak kalmış ikincil kaynaklardı. Klasik ve akademik çizginin dışında tutulmuş eğilimlerdi. Klasisizm'in yaslandığı Grek-Roma dünyasında bile farklı esin kaynaklarına, örneğin Girit ve Minos kültürüne yönelmişti.

Art Nouveau'nun asıl esin kaynağı Avrupa dışı kültürler oldu. Bunların başında Japon sanatı geliyordu. Japon kültürüyle en etkili karşılaşma, 1873 Viyana Dünya Sergisi'nde oldu. Özellikle Japon grafik sanatının çiçeksi bezemeye birleşen çizgisel düzenlemeleri, gölgesizliği ve asimetrisi Sergi'ye gelen veya yayınları izleyen sanatçıları çok etkiledi; coşkuyla karşılandı. Yeni bir kültür ve yeni bir dünya açılmıştı adeta. Avrupa dışı kültürlerin etkileri Japonya'dan ibaret değildi. Çin ve İslam, zaten Chinoiserie ve Orientalisme (Çin ve Doğu eğilimleri) bağlamında bilinmekteydi.

Klasik dışı esin kaynakları arasında Gotik espri de anılmalıdır. Avrupa dışı kültürler gibi Gotik de klasik anlayışın determinist ve rasyonalist çizgisinin karşısına sezgisel, duyuya yaslanan, dahası mistik kavrayış modelleri öneriyordu. Görünenin dışında olana yönelme, anlamlara, mecaz ve simgelere eğilim, edebiyatta

Sembolizm akımına olduğu katlar Art Nouveau'ya da denk düşen yönelimlerdi. Bu felsefi bağlamda Art Nouveau, yine klasik dışı bir eğilim olarak Barok anımsamalara da bağlanabilir. Art Nouveau'nun dokunaklı ve duygusal mesajlar veren biçimleri, eğriler, kıvrımlar, eğilip bükülmüş doğal nesnelere, açık veya kapalı Barok, özellikle de çizgiselliğiyle Rokoko anılara atfedilebilirdi.

Ve nihayet Art Nouveau, sanayi karşısında geçerliliğini ve değerini yitiren zenaatkârlığın durumunu sorgulayan çeşitli yazar ve düşünürlerin kuramlarından ve pratik deneyimlerinden; uygulamalı sanatlardaki reform hareketlerinden ve Aras and Crafts adıyla tanınmış olan topluluğun çalışmalarından büyük ölçüde beslenmiştir. Hatta el işçiliğine, desen kalitesine ve bireysel yaratı ve üretime verdiği aksan açısından Art and Crafts hareketinin ardılı bile sayılabilir.

Art Nouveau üslubunun öncülü ve hazırlayıcıları arasında W. Morris'in (1834-1896) ayrı bir yeri vardır. Tanınmış düşünür J. Ruskin'in (1819-1900) mimarlık, sanatlar ve üretim ilişkisinin çağdaş sanayi toplumlarındaki problematiği üzerine eleştirel görüşlerini izleyen ve onun kuramsal yaklaşımını pratikle bağları içinde ele alan W. Morris, modern hareketi başlatan kişilik olarak kabul edilir. Arts and Crafts'tan Art Nouveau'ya uzanan çizgide W. Morris, bir atlama taşıdır. O da Ortaçağ kaynaklarından esinlenmekteydi. Ama bu çağın atmosferinin ve estetik ilkelerinin özümsemesinden sonra asıl yapılması gerekenin benzer ilkeler içinde yeni bir şeyler yaratılması olduğunu savunuyordu.

Yayım ve iletişim alanında beliren yeni olanaklar, kitap, dergi, vb. çoğalması, yeni baskı ve resimleme tekniklerinin gelişmesi düşüncelerin ve elbette öneri ve uygulamaların tanınıp öğrenilmesini sağladı. Üstelik bu bilgilerin üst sınıflardan orta sınıflara doğru yayılmasına yol açtı. Hele afişin, sokak afişinin geliştirilmesi, Art Nouveau beğenisinin en etkili tanıtım ve yayılma aracı oldu. Artık Sanat, sanat içindir önermesi yerini Herkes için sanat sloganına bırakabilirdi. Yalnız kitap veya dergiler, afişler değil kent donanımının örnekse bir metro girişinin, bir sokak lambasının, çöp kutularının, tren ve istasyon donanımlarının özel olarak tasarlanması yeni bir kent kültürünün yaygınlaştırılmasının araçları olmuştu.

Art Nouveau, tümel bir sanat akımı olarak yüzyıl dönümüne egemen oldu; matbaa hurufatından günlük kullanım eşyasına, kahve fincanı veya aynaya; modadan, kumaşlar veya giysiden resim, heykel mimarlığa uzanan bir alanda yepyeni biçimler, yeni kurgular veya yeni esin kaynakları önerdi ve yarattı. İletişim ve ulaşım olanaklarının o döneme kadar görülmeyen boyutlara ve çeşitliliğe kavuşmasıyla Art Nouveau, yalnızca yukarıda anılan gelişmiş ülkelerde değil bu ülkelerle çeşitli ekonomik ve kültürel bağları olan ülkelerde de yayıldı. Bu bakımdan Art Nouveau, mimarlık tarihinde uluslararası sanat akımı tanımına uyan ilk eğilim oldu.

Grafik alanında Beardsley (Aubrey Vincent, Brighton 1872 - Mentone 1898)'in Binbir Gece Resimlemeleri ve Studio Dergisi'ndeki çizimleri; Bradley (William, Boston 1868 - La Mesa 1962)'in The American Chap-Book illüstrasyonları; resim ve afişte başta Klimt (Gustav, Viyana 1862-1918), Mucha (Alphonse Maria, Brno 1860-1939), Toulouse-Lautrec (Henri de, Albi 1864-Bordeaux 1901), Moser (Koloman, Viyana 1868-1918) ve daha birçok sanatçı sayılabilir. Sembolist resmin tanınmış kişiliği Puvis de Chavannes (Pierre, Lyon 1824-Paris 1898)'in son ve ekspresyonistlerden Munch (Edward, Loeiten 1863-Oslo 1944)'un ilk dönem yapıtları da Art Nouveau esprisinin ilginç örneklerindedir. Aras and Crafts hareketinden gelen Crane (Walter, Liverpool 1845-Horsham 1915) ile tanınmış Rus ressam ve grafikçi Kandinsky (Wassily, Moskova 1866-Paris 1944)'in de adı verilebilir.

1.3.2. Art Nouveau Ve Kavramlar Ve Temalar

Modern çağın ilk yeni üslubu olan Art Nouveau, biçim özellikleri açısından en genel tanımla, klasik-neoklasik-akademik olandan farklı olarak asimetriye, geometrik olarak tanımlanması zor olan atipik plan öğelerine, cephe düzenlerinde frontaliteden kaçışa, kitlelerde serbest çıkmalar ve eklemelere, bezemede ve resimde coşkun bir eğrisellik ve çizgiselliğe, kıvrım ve bükümlere, nakış esprisine, uçuculuğa, doğaya ve doğanın akıcılığına eğilimli bir tasarım anlayışı geliştirmiştir. Art Nouveaunun özellikle ilk evresinde egemen olan bu eğilimler pek çok sanatçının yapıtında örneklenebilir.

Sanayi devriminin üretimi öne çıkarıp unutturduğu güzellik duygusu yeniden aranmalı, bulunup yaşanmalıydı. Hem de her şeyde. Tasarılmanın kalitesi yalnız mimarlık veya resim, heykelde değil günlük kullanım eşyasında da gözetilmeli, sınai üretim mallarının utanç verici çirkinliği düzeltilmeliydi. Her şeyde sanat aranmalıydı.

Art Nouveau akımı birçok eski kültürden etkilenmiş olsa da “yeni” ve “çağdaş” olmak temel ilkeleriydi. Akım her ne kadar teknoloji ve sanayinin gelişimine tepkili olsa da bunların getirdiği olanaklardan da faydalanmıştır. Özellikle sokak afişlerinin gelişmesi Art Nouveau’nun tanınmasında ve yayılmasında faydalı olmuştur. Matbaanın, kitap ve dergilerin çoğaltılabilmesi, yeni baskı ve resimleme tekniklerinin gelişmesi Art Nouveau öncülerinin düşüncelerini yaymasına ve tanınmasına yardımcı olmuştur. Sadece afişler ve dergiler değil; tasarlanmış metro girişleri, çöp kutuları, sokak lambaları gibi kent dokusunda etkili olan ve halkın içinde tasarımlar Art Nouveau’nun daha hızlı yayılmasına ve benimsenmesine yol açmıştır.

Japon baskı resimleri Empresyonistleri etkilediği gibi Art Nouveau hareketini de etkilemiştir. Avrupa için tamamıyla yabancı bir grafik geleneğe sahip olan bu sanat, sanatçılara yeni bir üslup geliştirme konusunda da kaynak oluşturmuştur. 19. yüzyıl sonunda Japonya ve Çin öne çıkarak modern sanatın oluşturulmasında önemli rol oynamışlardır.

Art Nouveau’da Doğu resim sanatından etkilenecek Avrupa’da yepyeni bir form anlayışı geliştirmiştir. Art Nouveau’da Uzak Doğu resimlerinde de karşımıza çıkan bitkisel motifler, akıcı formlar, kıvrık hatlar, çizgisel nitelik, ince, zarif çizimler ve hareketlilik önem kazanır. Art Nouveau hareketi uluslar arası nitelikte dekoratif bir üslup olarak nitelendirilebilir. Mimarlık, iç mekân tasarımı, endüstri tasarımı, grafik gibi tüm tasarım sanatlarını da kapsayan bu stilin görsel özellikleri, çiçek motifleri, organik biçimler ve akıcı yuvarlak çizgilerdir. Avrupa’nın çeşitli ülkelerinde farklı isimlerle ortaya çıkan, bir tasarım devrimi niteliğindeki bu akım, her ülkede özgün bir karakter göstermekle birlikte temelde karşı çıkmayı ve her şeyden önce değiştirmeyi amaç edinen hareketin unsurlarını oluşturmuştur.

Kadın Art Nouveau'da sıkça kullanılan bir temadır. Bu akım gerçek dışı canlılar yaratma imkânı da vermiştir. Örneğin; Kadın başı olan bir hayvan gibi. Tavus kuşu, kurbağa, kedi, baykuş, kuğu, panter, nilüfer, bambu, üzüm salkımları gibi motifler rölyef ve çizgisel olarak kullanılan örneklerden bazılarıdır.

Art Nouveau Akımı'nın doğup, büyüüp, gelişmesinde iki eğilim dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki yatay ve dikey yönde gelişen düz çizgilerle verilen geometrik eğilim; ikincisi ise eğrilerden oluşan organik formlarla verilen bitkisel eğilimdir. Doğanın gerçekçi formlarının bu çizgiler üzerindeki etkisi çok güçlüdür. Doğada görülen deniz dalgaları, rüzgârla salınan bitki ve saç dalgaları çizgi formlarının ana kaynağını oluşturmuştur.

Art Nouveau Akımı'nda kullanılan formlar, geleneksel Japon sanatından gelen etkilerle iki boyutlu bir betimleme anlayışını yansıtmaktadır. Çizgiler ve düz renkli alanlarla şekillenen iki boyutluluk, akımın grafik sanatlarda, illüstrasyon ve litografide yaygınlık kazanmasına olanak vermiştir. Japon sanatından gelen bir diğer etki de asimetridir. Bu anlayışla, doğaya özgü formlar kompozisyonlarda anlık görünümle gelişigüzel konumlanmıştır. Bu konumlanmada denge ve simetri kaygısı güdülmemiştir. Boşluk unsuru, tasarımların tamamlayıcı bir parçası haline getirilmiş, örneğin, kompozisyonun bir kenarına formlar yerleştirilirken diğer alanlar boş bırakılmıştır.

Dans imgesi Art Nouveau üslubunun bazı formları ve çizgileri üzerinde etkili olmuştur. Bu dönemde, Amerikalı dansçı Loïe Fuller'in Paris'te Folies Bergère'de gerçekleştirdiği performanslar, Art Nouveau sanatçılarının hareketi vermeleri üzerinde etkili olmuştur. Ritmik ve ışınsal dağılan çizgilerle verilen figürler, eserlere hareket ediyormuş izlenimini vermiştir(Masini, 1984, s:42, 47).

Art Nouveau Akımı'nda kullanılan motifler içinde, bitki ve çiçekler en fazla kullanılan unsurlar arasındadır. Art Nouveau'nun bitkisel motiflerinin tercihi üzerinde en büyük etkiyi Fransız asıllı Maurice Pillard Verneuil'in Paris'te 1897 yılında yayımladığı "La Plante et ses Applications Ornamentales" (Bitkiler ve Onların Süsleme Uygulamaları) adlı kitabı göstermiştir(Lemmen, 1999, s:88).

Kitapta bulunan bir zambak tasarımı Art Nouveau sanatçılarının çok ilgisini çekmiştir. Bundan sonra zambak formu, Art Nouveau üslubunun egemen olduğu tüm sanat dallarında kullanılır olmuştur.

Zambak dışında, süsen, çit sarmaşığı ve gelincik en sık kullanılan çiçekler olarak görülmektedir. Bunların dışında, devedikeni, peygamber çiçeği, bambu, nergis, çiğdem, ortanca, fulya, lâle, yosun, asma yaprakları, hurma yaprakları, enginar yaprakları, kavak yaprakları ve eğretiotu en çok kullanılan çiçek ve bitkilerdir. Bu formlar bazen natüralistik bir anlayışla, çoğu zamansa asıl formlarından soyutlanarak ve biçimleri bozularak kullanılmıştır. Ayrıca bitki ve çiçek formlarının, sap, yaprak, taçyaprak, tomurcuk, tohum gibi bölümlerinin detayları stilize edilerek kullanılmıştır. Bitki ve çiçekler grubunda değerlendirilebilecek meyve çeşitleri arasında, kavun, su kabağı, üzüm ve armut formları tercih edilmiştir.

Art Nouveau Akımı'nda görülen hayvan figürleri arasında, keskin kıvrımlara sahip vücut yapılarından dolayı tercih edilen kuğu ve tavus kuşu formları önemli bir yere sahiptir. Bunların dışında, kurbaşa, kertenkele, timsah, su sineği, yılan, panter ve salyangoz en sık kullanılan hayvan figürleridir. Ayrıca düşsel hayvan figürleri de betimlenmiştir. Figürler natüralistik bir anlayışla yansıtıldığı gibi, stilize edilerek de kullanılmıştır.

Art Nouveau'da sıkça kullanılan bir diğer konu da manzaralardır. Dört mevsimi sembolize eden figürlü manzaralar, çiftlik ve pastoral manzaralar bunlar içinde en yaygın kullanılan konulardır. Bunların dışında, su ve suya özgü formlar, örneğin su çiçekleri, su kuşları ve su hayvanları Art Nouveau'nun form repertuvarına kattığı yeniliklerdir.

Bu formların tercih sebebi üzerinde, zerafetlerinin yanısıra esin kaynaklarının bulunduğu toprakların coğrafi özellikleri de etkili olmuştur. Japon sanatında çok sık kullanılan bu formların, Japonya'nın bir adalar ülkesi olmasından ve buna paralel olarak suyla içiçe yaşayan bir kültür olmasından dolayı seçildiği düşünülmektedir(Schmutzler, 1978, s:271).

1.3.3. Mimaride Art Nouveau

Art Nouveau stiline ilk olarak mimari ve dekoratif sanatlarda boy göstermiş, diğer sanat dallarına yayılması ise –kısa dahi sürse- biraz zaman almıştır.

Art Nouveau anlayışı ile yapılan yepyeni konseptler sunan olgun ve düzeyli çalışmalar olmuştur. Bu yetkinliği birçok yazar Avrupa avant-garde çevrelerinin özgür, canlı ve önyargısız ortamına ve deneyim, duygu, bilgi alışverişinin uyarıcılığına, dergilere bağlar.

Mimarlıkta asimetrik ve atipik plan tipleri, serbest çıkmalı ve eklemeli cepheleri ile kendini göstermiştir. Taş ve mermerin yanında, beton, metal, ahşap, cam, seramik gibi yeni malzemeler kullanılmıştır.

Art Nouveau'nun ilk olarak mimari ve dekoratif sanatlarla tanınmasının sebebi ise Belçikalı bir mimar olan Victor Horta'dır (1861–1947). Gent ve Brüksel'deki akademilerde eğitim görmüş olan Horta, 1890'da kendi işyerini açmadan önce altı yıl boyunca Brüksel'deki Neoklasik mimarlık bürosunda çalışmıştır. 1892'de, ilk önemli işi olan Profesör Tassel için yapılacak olan Brüksel'deki özel konut işini alır. anılmış ilk örnekler arasında Mimar Victor Horta (Ghent 1861-Brüksel 1947)'nin Tassel Evi başta gelmektedir. Bu ilk örnekte bile, dar bir parseli kullanan konut cephedeki S kıvrımlarıyla çevresinden ayrılır(Resim-25); içerde renkli camlardan kapılar, açıkta bırakılmış metalik strüktür öğeleri, taşıyıcıların zarif ve yumuşak kıvrılışları, aynı kıvrımların duvar deseninde renklendirilmesi gibi gerçekten yeni biçimlenişler vardır(Resim-26).



Resim- 25:Tassel evi, dış cephe görünüm



Resim- 26: Tassel evinin iç görünümü

Horta'nın Brüksel'deki Eetwelde Evi'nde antre, üstü renkli camdan bir kubbe ile örtülmüş bir giriş holüne açılır. Kubbenin eğrisel çizgili strüktürü, metalik taşıyıcıların kıvrılışları, galeri parapetlerinin bitkisel desenleri yeni bir iç mekân kavramı ve estetik önerisidir(Resim-27).



Resim- 27: Eetwelde Evi

Bu tür örnekleri 1900'lü yılların Avrupa'sındaki sayısız ev ile çoğaltmak olasıdır. Hector Guimard'ın (Paris 1867-New York 1942) ev, apartman ve diğer çalışmaları dışında özellikle Paris Metrosu akımın en belirgin özelliklerini taşımaktadır. Metalik strüktürün açıkta bırakılışı ve de vurgulanışı, mimari öğelerdeki kıvrılışları, eğrisellik, doğa imgeleri, canlı veya masalsı yaratıkları

çağrıştıran stilizasyonlar ve çiçeksilik. Döneminin Paris'inde Style Metro olarak anılacak denli kamuoyu belleğinde yer eden bir uygulama oldu.

Art Nouveau'nun doruk noktası, 1900 yılında Paris'te açılan Dünya Sergisi'dir. Yüzyıl dönümünün bu görkemli sergisi, çeşitli kültürleri bir araya getirirken aynı zamanda Art Nouveau konseptini ve beğenisini de tanıtan bir büyük olay oldu. Sergi tanıtımı, gravür ve illüstrasyonun yanı sıra ilk kez fotoğraflık belgelerin de yer aldığı çok sayıda yayımla desteklenmişti.

Sergi'nin etkisi daha bitmeden art arda açılan büyük mağazalar, örneğin Frantz Jourdain'in Grands Magasins de la Samaritaine'i (1905), Rene Binet'nin Grands Magasins du Printemps'ı (1907) ya da Galeries Lafayette (1912) ile şık butikler veya lüks restoran, pastane vb. buluşma mekânları, örneğin Mimar Louis Marnez'in tasarımı olan ünlü Chez Maxim's (1900) Art Nouveau üslubunun egemenliğini pekiştirdi. Paris'in yanısıra, benzer yoğunlukta bir Art Nouveau yapı birikimine sahip olan ve adı bir üslup ekolü olarak ayırt edilen (Ecole Nancy) Nancy kenti ve küçük tatil kasabaları da anılmalıdır.

1900'ler Avrupa'sında Art Nouveau başkenti olmak savında birkaç metropol daha vardı. Antonio Gaudi'nin (Barselona 1852-1926) adıyla birlikte anılan Barselona bunlardan biriydi. Katalan Modernizmi olarak bilinen ekol, mekân akışkanlığı, heykelsi cephe düzenlemeleri, geometriye sığmayan planları ile tipik Art Nouveau çizgileri taşıyordu. Gaudi'nin deha düzeyinde olağanüstü yaratıcılığıyla canlanan imgesel, alışılmadık, çok renkli ve özellikle Katalan olan Art Nouveau uyarlaması Barselona ile bütünleşmiştir. Katalan yapı geleneğinden pek çok öğeyi barındıran, bu arada tuğla yapım tekniğini ve seramiği coşkuyla kullanan, İslami geçmişin anılarını değerlendiren Barselona ekolü, Gaudi'nin yanısıra Domenec'i Montaner'in (Lluis, 1850-1923) adını da Art Nouveau literatürüne armağan etmiştir. Sagrada Familia Katedrali ve Güell adına bağlı tüm yapıtlar ile Palau de la Musica yalnız Barselona'nın değil tüm dünyanın anıtlarıdır(Resim-28).

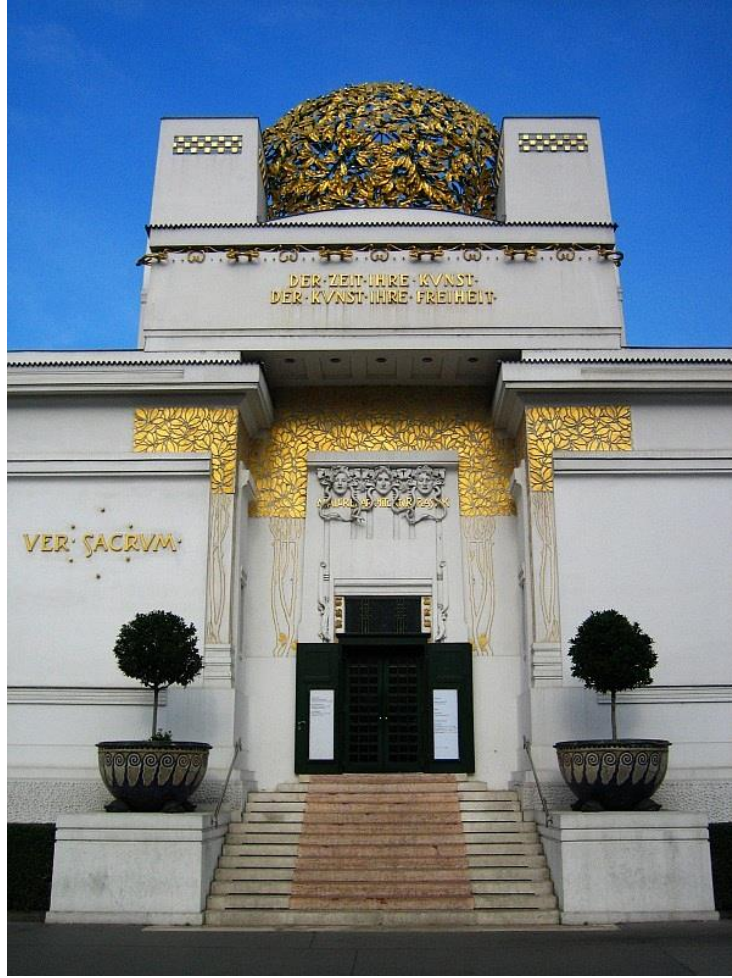


Resim- 28: Familia Katedrali

Art Nouveaunun başkenti olmak, bir kentin atmosferine sinmek demekse bu olgu belki de en çok Viyana'da duyumsanır. Otto Wagner'in (Viyana 1841-1918) en önemli kişilik olarak öne çıktığı Viyana Ekolünde hemen ardından Olbrich (Josef Maria, Troppau 1867-Düsseldorf 1908) ve Hoffmann (Josef, Pirmitz 1870-Viyana 1956) gelir. O. Wagner, Art Nouveau'nun Avusturya versiyonu olan Wiener Secession'un kurucusu ve Viyana mimarları olarak ünlenmiş Olbrich ve Hoffmann'ın hocasıdır. Modern mimarlığın kuruluşuna yazı, polemik ve yayınlarıyla (Moderne Architektur, 1895) katılmıştır. Yalnız Olbrich ve Hoffmann değil stüdyosunda Orta Avrupa ülkelerinden gelmiş seçkin bir genç mimar ve sanatçı grubu çalışıyordu. Dönemin Viyana'sına damgasını vuran Wagnerschule, Art

Nouveau'dan modern mimarlığa uzanan eğilimin kuram ve uygulamadaki merkezi oldu.

İlkelerin ve özgür yaklaşımların denendiği bu çevrenin ayrı lehçeleri de olsa ortak bir dili vardı. Olbrich'in Brüksel ekolüne yakın duran neşeli doğalcılığıyla Hoffmann'ın geometrik biçimciliği ve 1880'lerin mühendislik deneylerinin rasyonalist sonuçları Viyana ekolünün kompozit karakterinin en bilinen öğeleriydi. Bu karakter belki de en iyi Art Nouveau sanatçılarından merkezi olan Secession Evi'nde (J. M. Olbrich, Viyana, 1897-98) gözlenir. Planı ve kitlesiyle neredeyse klasik bir geometrisi olan Secession Evi'nin cephesinde eğrisel, çiçeksi yüzey bezemeleri (Resim-29), yalnızca çerçevelenmiş alanlarda ve bir de kapısında bulunur; ama yapının rasyonalist şeması, metalden çiçek motifli bir kubbe figürüyle sanki yeniden Art Nouveaulaştırılır. Bu kompozit yaklaşım, yalnız Secession'da değil Jugendstil'in Alman sanatçıları da görülür. Aslında bu iki ülkeyi ve diğer bazılarını Art Nouveau açısından belki politik sınırların dışında görmek gerekmektedir. Van de Velde'nin (Anvers 1863-Zürich 1957) Brüksel, Berlin ve Weimar'daki yapıtları buna iyi bir örnektir. Olbrich'in Darmstadt'taki çalışmaları ve yapıtları da Jugendstil'in tipik örnekleri sayılmıştır.



Resim- 29:Secession evi

Münih'te-1896 yılında Alman ressam, grafikçi ve tasarımcı Otto Eckmann tarafından yayınlanmaya başlayan Jugend dergisinin adından ötürü Jugendstil olarak anılan Art Nouveau'nun Alman versiyonu, yine eğriselliği, çiçeksi motifleri, Japon tarzı doğa stilizasyonlarını kullanmaktadır. Ancak, motiflerin rastlantısallığı, kendiliğinden devingenliği ve naif zerafeti mekânların akışkanlığı yerini ölçülü biçili bir dengeye, asimetrik çiçeksi motiflerin simetrik kurgusuna az veya çok var olan bir geometri duygusuna bırakmıştır. Jugendstil konsept olarak daha bilgili ve derin ama coşkuz; yine sofistike ve özgür ama erişkindir(Resim-30).



Resim- 30: Jugendstil mimari örneği

Benzer bir sofistikasyon ve derinlik, İskoçyalı Charles Rennie Mackintosh'ta da (Glasgow 1868-Londra 1928) görülür.

Ülkenin Gotik geçmişini kişisel ve özgün bir yorumla anımsatan yaratıcılığı aynı zamanda Kıta Avrupa'sıyla kültürel alışverişin ciddiliğine de işaret etmektedir. Glasgow Sanat Okulu Binası, Art Nouveau üslubunda modernist Rasyonalizm'e açılan yolun başlangıcını işaret etmektedir.

Art Nouveau mimarlığında başlıca iki ana çizgi öne çıkmaktadır: Kronolojik olarak önde gelen ve Brüksel/Paris-Nancy/Barselona eksenli eğrisel ve çiçeksi (floral) olan ve Viyana merkezli Orta Avrupa ülkelerinin bir kaç yıl sonra geliştirdiği geometrik konsept.

1900' lü yıllarda tüm dünyaya yayılan Art Nouveau'nun, çeşitli ülkelerde çoğu kez bu iki ana çizgiyi de birlikte kullanan bir kompozit üslup olarak görüldü. A.B.D. de Louis Sullivan'ın yapıtlarının başta geldiği uygulamalar(Resim-31), Rusya'daki örnekler, Moskova'daki R. Riabushinsky Konağı (Resim-32) veya Metropol Oteli özgün Art Nouveau desenleriyle birlikte işlevselliği ve yalınlaştırmayı öne alan yaklaşımlardır. Güney Amerika ülkelerinin Art Nouveau'su ise Batı Avrupa ve doğal olarak Katalan Modernizmi'ne yakındır. Balkan ülkelerinde

Art Nouveau'nun yerel yapım teknikleriyle ve folklorik motiflerle birleştii görülür. Kuzey ülkelerinin Art Nouveau'su ise kısa süre sonra ulusal bir mimarinin doğuşuna zemin hazırlamışlardır.



Resim- 31: Louis Sullivan



Resim- 32: R. Riabushinsky Konağı

1.3.4. Mimari Dekorasyonda Gelişimi

Bu yenilikçi akımla birlikte mimari anlayışta değişmiştir. Farklı tasarımı, yapının içinin ve dışının birbiriyle mükemmel bir denge oluşturması ve yeni malzemelerin de kullanılmaya başlanması akımın tartışmasız yenilikçi olduğunun kanıtıdır. Demir malzemenin kullanılmaya başlaması mimari açıdan devrim sayılmaktadır. Demir malzemeyle birlikte aynı zamanda cam kullanımına da ağırlık verilmesi ışık ve aydınlatma çözümlerine yeni bir anlayış kazandırmıştır. Demir ve cam, yapı malzemesi olarak Art Nouveau akımının karakteristik özelliklerindedir. Hem dekoratif amaçlı hem de günlük yaşamda birçok şekilde kullanılmaktadırlar. Doğadaki organik düzen Art Nouveau akımından etkilenen sanatçıların çıkış noktası olmuştur. Kadın figürleri, kıvrılan bükülen çizgiler, bir çiçeğin sapı, asma dalları, üzüm taneleri, soyut dalgalı biçimler Art Nouveau'nun bazı tasarım özelliklerindedir.

Duvar resimleri, sgraffito teknikleri, mozaik ve cam işçiliği ve mobilyalardaki organik uyum geçmişte olduğu kadar günümüzde de beğeni kazanmaktadır.

Art Nouveau akımında geometrik ve bitkisel olmak üzere 2 farklı eğilim vardır.⁸ Belçika ve Fransa'da bitkisel öğelerin ağırlıkta olduğu yapıtlar üretilirken, Avusturya ve İskoçya'da daha çok geometrik çizgilerin egemen olduğu görülür.

Akımın önemli temsilcilerinden Antoni Gaudi doğa aşığı bir insan olduğunu yarattığı müthiş eserlerde ortaya koymuştur. Koyu bir Katolik, Katalan bir mimardır. Bir bakır ustasının oğlu olan Gaudi mimari eğitimini Barcelona'da tamamladıktan sonra tüm sanatsal yapıtlarının ve kişisel gelişiminin kaynağı burası olmuştur(Resim-33). Fransız mimar Eugene Viollet-le-Duc ve "süsleme, mimarinin kaynağıdır" diyen İngiliz düşünür John Ruskin'den etkilenmiştir.



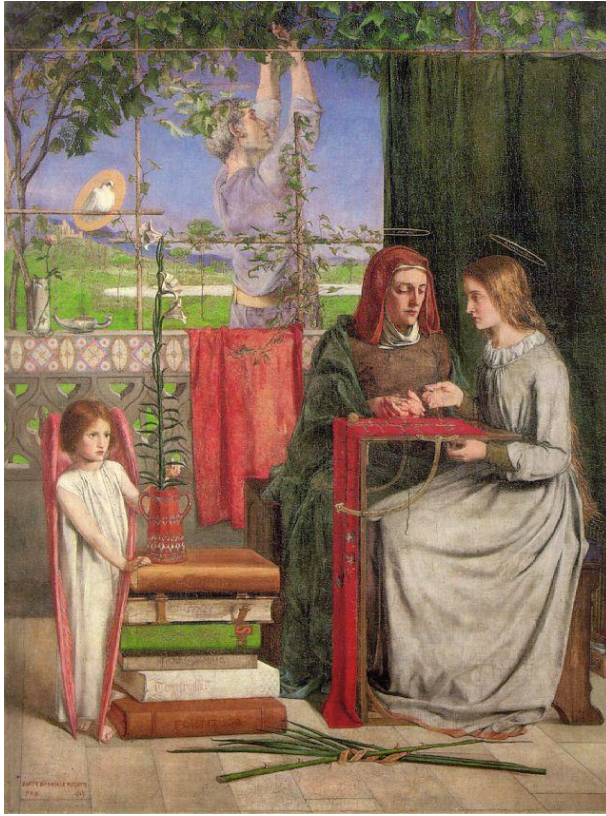
Resim- 33:Gaudi-Casa Battlo

Bu akım birçok sanatçıyı etkisi altına almıştır. Victor Horta, Hector Guimard, Charles Rennie Mackintosh, Raimondo Tommaso D'Aronco, Otto Wagner Art Nouveau'dan etkilenen sanatçılardan bazılarıdır.

1.3.5. Resim Sanatında Art Nouveau

Resimde, eğrisellik, çizgisellik, uçuculuk ve desen etkileri göstermiştir. Benzer özellikler diğer alanlarda da görülmüştür. Akımın tüm sanatlar için söylenebilecek bir özelliği ise, bitkisel ve geometrik süslemeler ile hayvan ya da insan figürleri, yapılar ya da objeler üzerine desen olarak işlenebildiği gibi, yapıların veya objelerin kendileri de bir bitki ya da insan formunda tasarlanabilmiştir.

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İngiliz Pre-Raphaelitler'in resimlerinde ullanıkları yalın kompozisyonlar, güçlü aksial çizgiler gibi birçok özellikle birlikte, onların kadın tipi de Art Nouveau'ya yansımıştır (Becker, 1997, s:29). İlk olarak, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)'nin 1850'de yaptığı "Ecce Ancilia Domini", (Meryem'e Müjde) ve kız kardeşi Christina Rossetti (1830-1894)'nin portresini kullandığı Bakire Meryem'in Çocukluğunda (Resim-34) göze çarpan tıpkı bir şeride benzeyen, zayıf ve uzun figürler ve bunun devamında ortaya çıkan genç kız figürleri İngiltere'de Art Nouveau geleneğine öncülük etmiştir.



Resim- 34: Dante Gabriel Rossetti-Bakire Meryem'in Çocukluğu

Japon Sanatı'na karşı duyulan ilgi resimlerde yer alan objeler ve motifler kadar figürleri de etkilemişti. Bu dönemde, dikkat çeken sanatçılardan birisi James Abbott McNeill Whistler olmuştur. Whistler, Londra'da hem yaşamında hem de yapıtlarında Japon etkilerini doğrudan ortaya koyan ilk ve en önemli sanatçıydı. 1863- 1864 tarihli "Porselen Ülkesi Prensesi" adlı yağlıboyasında, Japon ağaç

baskılarının etkisini taşıyan basit bir kompozisyon ve konturlar göze çarpmaktadır(Duncan, 1994, s:17).

Whistler'ın Japon Sanatı ve uygulamalı sanatlara olan ilgisi 1860'larda yaptığı resimlere yansımıştı: "Lady Lange Lissen", "Altın Paravan", "Beyaz Senfoni No:2" gibi resimlerinde, kadın figürlerinin arkasına ve etrafına Japon sanatına özgü paravanlar, vazolar gibi çeşitli öğeler yerleştirmiştir (Schmutzler, 1962, s:75). Whistler'ın, sanki ışığı geçirecek gibi saydam duran figürlerinin konturlarında ve derin silüetlerinde Japon süsleme sanatının iki boyutluluğunun etkileri görülmektedir.

"Beyaz Senfoni No:4'ün dahil olduğu birçok resminde Japon ve Antik Yunan öğelerini birbirleriyle harmanlamayı seçmiştir. Bu resimlerde, tutamlar şeklinde toplanmış saçları; basit, drapeli giysileri ve Yunan heykellerini andıran duruşlarıyla Antik Yunan güzelliğinin bir örneği gibi görünen genç kız figürlerinin, arkalarında yer alan çiçek açmış vişne ağaçları ve ellerinde tuttıkları şemsiyeler de bir yandan, Japon etkisini hissettirmektedir(Schmutzler, 1962, s:75).

İskoçya'nın İngiltere'ye olan coğrafi yakınlığına karşın, soyut tarzları daha çok Koloman Moser (1868-1918) ve Gustav Klimt (1862-1918) gibi Viyanalı Secessionistler'i hatırlatan The Four Charles Rennie Mackintosh (1868-1928), Margaret Macdonald (1865-1933), Herbert MacNair ve Francis Macdonald MacNair'den (1874-1921) oluşuyordu (Amaya, 1971,s:50). Charles Rennie Mackintosh'un başını çektiği grup, resimden çok mimari ve uygulamalı sanatlar alanında ürün vermişti. Erken dönem çalışmalarının hemen hemen tümü suluboyalardan oluşuyordu. Bu resimler, Jan Toorop (1858-1928)'un 1893'te The Studio, dergisinde yayımlanan "Üç Gelin" adlı resminin güçlü etkilerini taşıyordu. Bunun yanı sıra Kelt mitolojisinden de etkiler taşıyan resimler nedeniyle grubun üslubu "Hayalet Okulu" olarak da adlandırılmıştır (Bilcliffe, 1970, s:1917). Grup,1893 yılında, The Studio'da daha sonra tarzlarını etkileyecek olan Jan Toorop'un resimlerini tanıma imkânı bulmuştu. Charles Rennie Mackintosh'un "Denizlerin Operası" adlı resminde; stilize su dalgalarından oluşan motiflerle çevrelenen çeşitli açılardan betimlenen dörtlü gruplar halindeki stilize kadın figürleri

görülmektedir. Figürlerin kıvrımlı çizgilerden oluşan saçları ve dalga motifleri vücutlarını kamufle etmektedir (Amaya, 1971, s:50). Grubun resimlerinde kullandıkları figürler uzun, ince, kırılğan ve hayali görünümüleriyle Pre-Raphaelitler'in kullandığı figürlerin soyut hale gelmiş şekilleridir. Ayrıca, resimlerinde bütün Art Nouveau akımında etkisi olan William Blake'in etkilerini de kullandıkları kompozisyonlarda bulmak mümkündür.

19. yüzyılda, Fransa'nın sanatsal etkinliklerinde resimden çok, dekoratif ve uygulamalı sanatlar ön plana çıkmıştır. Ancak, 1890 öncesinde Eugène Grasset (1841-1917)'nin resimlerinde (Resim-35) Art Nouveau'nun ilk etkilerine rastlanmaktadır (Schmutzler, 1962, s:116).



Resim- 35: Eugène Grasset-Müziyen

Grasset resimlerinde, “Bahçede Genç Kadın” (Resim-36) adlı suluboya resminde de etkisi hissedilen Pre-Raphaelitler’den, Walter Crane, Japon ağaç baskıları ve Kelt minyatürlerinden etkilenmiş ve kendi tarzını geliştirmişti. (Schmutzler, 1962, s:115).



Resim- 36: Eugène Grasset-“Bahçede Genç Kadın

Resimlerinde Art Nouveau öğelere yer veren diğer Fransız ressamı arasında, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) ve Odilon Redon (1840-1916)’da sayılabilir. Mallarmé ve Verlaine’in sembolist

şiiirleriyle, Odilon Redon ve Gustave Moureau'nun egzotik ve gizemli temaları arasında ilişkiler kurmak mümkündür(Amaya, 1971, s:18).

Almanya'da Art Nouveau'yu hazırlayan resimsel etkenlerle fazlasıyla karşılaşılammakla beraber, Hans von Marées (1837-1887)'nin resimleri tıpkı 1887 tarihli Ganymede de olduğu gibi basitleştirilmiş konturları, figürün iki boyutlu biçimde ele alınışı, açık koyu tonların dengeli kontrastı, tam simetrik olmayan merkezi ve tüm resimdeki süslemeci karakteriyle Jugendstil'e yakın özellikler göstermektedir.

1.3.5.1.Art Nouveau Resim Sanatında İnsan

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, İngiliz Pre-Raphaelitler'in resimlerinde kullandıkları yalın kompozisyonlar, güçlü aksial çizgiler gibi birçok özellikle birlikte, onların kadın tipi de Art Nouveau'ya yansımıştır. İlk olarak, Dante Gabriel Rossetti (1828-1882)'nin 1850'de yaptığı "Ecce Ancilia Domini", (Meryem'e Müjde) (Resim-37) ve kız kardeşi Christina Rossetti (1830-1894)'nin portresini kullandığı "Bakire Meryem'in Çocukluğu"nda (Resim-34) göze çarpan tıpkı bir şeride benzeyen, zayıf ve uzun figürler ve bunun devamında ortaya çıkan genç kız figürleri İngiltere'de Art Nouveau geleneğine öncülük etmiştir.



Resim- 37: Dante Gabriel Rossetti; Ecce Ancilia Domini, 1850.

Sembolistler, İngiliz Estetik Hareketi ve Pre-Raphaelitler arasındaki güçlü etkileşim sonucunda, Sembolistler'in Realizme karşı duydukları hoşnutsuzluk, Baudelaire'in "Güzel ve hüznü" idealiyle bütünleşmiş ve bu ideal de, Dante Gabriel Rossetti'nin "Beata Beatrix" inde (Resim-38) vücut bulmuştur (Jobes, 1961, s:191).

William Morris (1834-1896)'in Sembolist-Romantik idealleri de Art Nouveau'da en çok kullanılan motiflerden biri olan hayali, dalgalı saçlı, giysileri uçsan çekici görünümlü kadın imgesinin gelişmesini sağlamıştır (Duncan, 1994, s:188).

Rossetti' nin çok sayıda portresini yaptığı Jane Burden, 1850'lerden beri uzun ince boyunlu, iri gözlü, dolgun ve biçimli dudaklı, uzun dalgalı saçları uçuşan kadınlar şeklindeki Pre-Raphaelit tarzı güzelliğın kaynağı olmuştı (Hilton, 1993, s:166) (Resim-38, 39).



Resim- 38:Jane Burden



Resim- 39: Jane Burden

Rossetti'nin Jane Morris'i model olarak kullandığı bir diğer resmi “Astarte Syriaca” da (Resim-40), antik Doğu dinlerinde ve özellikle Fenikeliler’ in kültüründe Yunan tanrıçası Aphrodite’yle aynı anlamları taşıyan aşk ve bereket tanrıçası Astarte, betimlenmiştir.

Astarte figürünün arkasında, kısmen tutulan güneşe bakan karşılıklı iki melek figürü yer almaktadır. Resimde genel olarak su renkleri ve yeşilin çeşitli tonları kullanılmıştır (Rodgers, 1996, s:144). Rossetti, Astarte figürüne Venüs’ten çok aşkta bulunduğu özellikleri katmıştır ki, sanatçı bunu resimle ilişkili olan bir sonede de açıkça vurgulamaktadır (Hilton, 1993, s:187).



Resim- 40: Rossetti, Astarte Syriaca

William Blake'in insan figürünü başlı başına bir süsleme ögesi olarak görme fikrinden etkilenen Rossetti ve Pre-Raphaelit'ler, bazı örneklerde insan figürlerini aynı seviyede tekrarlayarak resim zemini üzerinde bir friz görünümü elde ediyorlardı.

Sanatçılar bunu yaparken, kol ve bacakların; iki boyutlu, dar ve şeride benzer vücutlarla, birbirlerine paralel konturlar çizmesine özen gösteriyorlardı. Aynı durum Edward Burne-Jones (1833- 1898)'un Üç Güzeller ve Venüs'ün Aynası adlı resimlerinde de mevcuttu. İki resimde de hareketsiz denecek kadar ağır hareket eden ve hepsi birbirine benzeyen bir dizi genç kız yer alıyordu (Hilton, 1993, s:194). Ayrıca, Burne-Jones, Sponsa da Libano, Merlin'in Coşkusu ve Venüsün Aynası gibi büyük boyutta çalıştığı resimlerde, hareketsiz duran figürleriyle kontrast yaratacak şekilde onların arkalarına bütün alanı kaplayan uzun ve kıvrımlı çizgiler ya da formlar yerleştiriyordu

19. yüzyılın sonunda kariyerine William Morris ve Pre-Raphaelit'lerin takipçisi olarak başlayan Walter Crane (1845-1915), sonradan dönemin modern eğilimlerinden de etkilenerek Art Nouveau'nun şekillenmesine katkıda bulunmuştur.

Crane, Keltler'den beri İngiliz Sanatı'nda görülen ve William Blake'le birlikte yeniden gündeme gelen, Edward Burne-Jones'un da benimsediği ritmik çizgilerden ve düşsel figürlerden etkilenmişti. Crane'in resimlerinde kullandığı, bir çeşit peri masalından ya da rüyalar aleminden kopup gelmiş gibi görünen figürler, dekoratif nitelikler taşımaktadır. Neptün'ün Atları adlı resminde Crane, sıraya dizdiği atları ve onları idare eden Neptün figürünü birbirine paralel çizgilerden oluşan dalga motifleriyle çevreleyerek konu olarak alegorik, görünüm olarak da dekoratif bir etki yaratmaktadır. Ayrıca, resmin neredeyse tamamına yakın bir kısmını kaplayan dalga motifleri, Japon grafiklerini ve Hokusai'nin Büyük Dalgasındaki resim zemininin tümüne hakim olan ünlü dalga motifini hatırlatmaktadır.

19. yüzyılda, Fransa'nın sanatsal etkinliklerinde resimden çok, dekoratif ve uygulamalı sanatlar ön plana çıkmıştı. Ancak, 1890 öncesinde Eugène Grasset

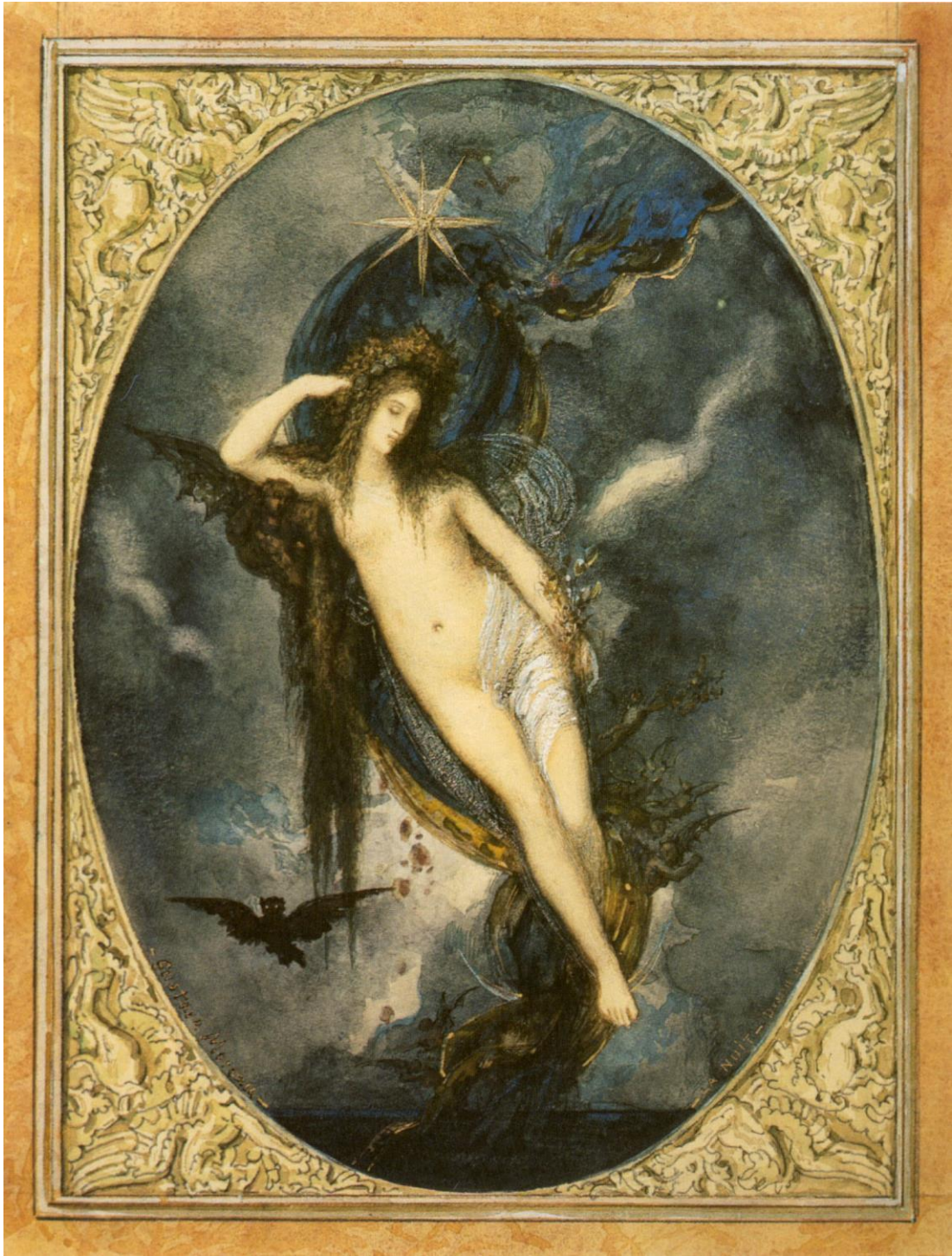
(1841- 1917)nin resimlerinde Art Nouveau'nun ilk etkilerine rastlamak mümkündür(Schmutzler, 1962, s:116).

Grasset resimlerinde, “Bahçede Genç Kadın” (Resim-36) adlı suluboya resminde de etkisi hissedilen Pre-Raphaelitler'den, Walter Crane, Japon ağaç baskıları ve Kelt minyatürlerinden etkilenmiş ve kendi tarzını geliştirmişti (Schmutzler, 1962, s:116).

Resimlerinde Art Nouveau öğelere yer veren diğer ressamın arasında, Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), Gustave Moreau (1826-1898) ve Odilon Redon (1840-1916)'da sayılabilir. Mallarmé ve Verlaine'in sembolist şiirleriyle, Odilon Redon ve Gustave Moreau'nun egzotik ve gizemli temaları arasında ilişkiler kurmak mümkündür(Amaya, 1971, s:18).

Puvis de Chavannes, Ingres'dan miras kalan çizgisel kompozisyon geleneğine sadık kalmıştı ama figürleri basit formlara indirgeyerek ele alışı, Romantizmin konularına sırtını dönüşü ve özlü anlatımıyla Fransa'da Art Nouveau'nun gelişimine katkıda bulunmuştu.

Gustave Moreau'nun zengin, figüratif ve Sembolizm etkili resimleri Puvis de Chavannes'inkilerden daha egzotik ve farklıydı. Moreau, antik mitolojik konuları seçmiş ve bu konulara uygun olarak da resimlerinde, sirenleri, nympheleri, sfenksleri ve diğer karışık yaratıkları kullanmıştı. Alacakaranlık adlı resmindeki alacakaranlığı temsil eden hacimsiz kadın figürü adeta yer çekimi kurallarına karşı koymaktadır (Resim-41). Figürün kuğu gibi uzun boynu ve süzülen vücudu Art Nouveau'daki kadın figürleri için çok tipiktir. Moreau'nun genellikle, bir mimari öge ya da manzarayla çevrelenen figürleri ince detaylarla verilen giysiler ve takılarla da süslenmektedir (Schmutzler, 1962, s:116).



Resim- 41: Gustave Moreau Alacakaranlık, 1880, Pushkin Museum of Fine Art, Moscow, Russia

Dönemin en önemli sanatçılarından biri olan Hollanda'lı Jan Toorop, resimlerinde bir yandan Batı ve Uzakdoğu Sanatı'nı sentezlerken, bir yandan da Fernand Khnopff gibi Maurice Maeterlinck'in etkisiyle Sembolist edebiyatın metaforlarını kullanarak gizemli bir dünya oluşturuyordu. Toorop'un resimlerinde birbirine karışmış kollar, bacaklar; çeşitli büyüklüklerde kimisi masum kimisi korkutucu yüzler; Kelt süslemelerine benzer öğeler; dar, uzun formlar; çanlar, ipler, Gotik mimarisini anımsatan öğeler, yumuşak bir şekilde eğilip bükülen ya da kemik gibi sert ve dik duran vücutlar birbirleriyle karışıyordu. Toorop, Uzakdoğu desenlerinden ve Endonezya'da gölge tiyatrolarında kullanılan kuklalardan esinlenerek oluşturduğu figürlerini, bütün resim yüzeyini kaplayacak şekilde birli, ikili, üçlü sıralar halinde diziyor ve ışık gölge kullanmadan aynı renkte çizgilerle tamamlıyordu. Figürleri bir sıra halinde dizerek frize benzer bir görünüm elde etme fikrini, Rossetti de kullanmıştı.

The Studio'nun ilk sayısında yer verdiği, daha sonra Glasgow stilini ve Mackintosh'ları etkileyecek olan, Üç Gelinde (Resim-42) Toorop, İsa'nın gelini, şeytanın gelini ve duvaklı insan gelin olmak üzere üç farklı kadın figürüne yer vermiştir. Bu üç figür, etraflarında yer alan güller ve onların kokuları, bir grup vücutsuz varlık, çalan çanlar ve onların gözle görülebilen ses dalgaları, uçuşan kilitler, zambaklar, kelebekler ve dikenlerle çevrelenmiştir. Zayıf, aşırı derecede ince kollu, ince profilli, Pre-Raphaelite güzelliğiyle Endonezya etkisinin ürünü olan bu hayali figürler mistik bir dünya içinde yer almaktadırlar(Schmutzler, 1962, s:142). Ayrıca, çanların içinden çıkan birbirine paralel çizgiler halinde tasarlanmış saç tutamları da Toorop'un resimlerinde sıklıkla kullandığı öğelerden biri olarak karşımıza çıkmaktadır (Schmutzler, 1962, s:148).



Resim- 42: Toorop, Üç Gelin, 1883

Rossetti'nin 1857 tarihli "St. George ve Prenses Sabra" adlı suluboya resminde de çan motifleri ve figürlerin arkasındaki resim zeminini kaplayan detaylı süslemeler dikkat çekmektedir. Aynı şekilde Rossetti'nin resimlerinde de önemli bir yere sahip olan saç kavramı, Romantik ve Sembolist şiirde, Rossetti, Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck ve Wilde'ın yazınlarında kendine yer bulmuştur (Schmutzler, 1962, s:142).

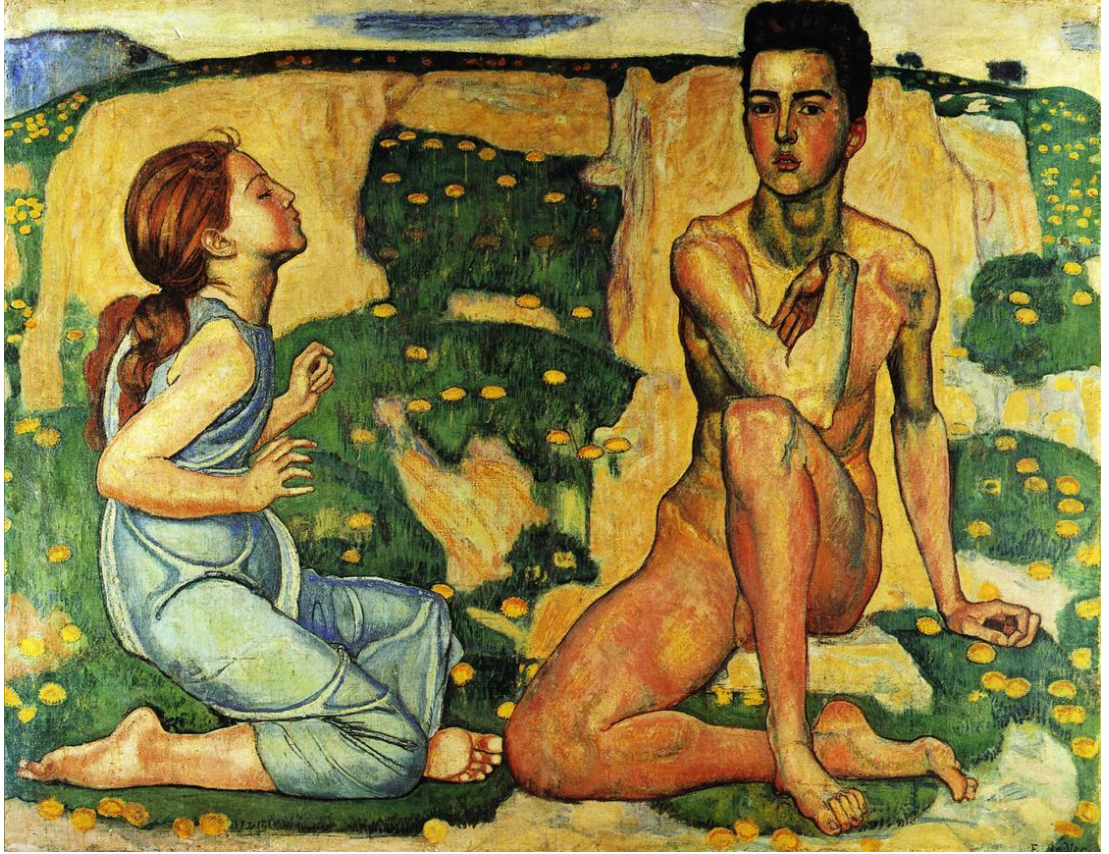
Almanya'da Art Nouveau'yu hazırlayan resimsel etkenlerle fazlasıyla karşılaşılmamakla beraber, Hans von Marées (1837-1887)'nin resimleri tıpkı 1887 tarihli Ganymede' de (Resim-43) olduğu gibi basitleştirilmiş konturları, figürün iki boyutlu biçimde ele alınışı, açık koyu tonların dengeli kontrastı, tam simetrik olmayan merkezi ve tüm resimdeki süslemeci karakteriyle Jugendstil'e yakın özellikler göstermektedir (Schmutzler, 1962, s:192).



Resim- 43: Hans von Marées, Ganymede

İsviçre asıllı Alman sanatçı Ferdinand Hodler (1853-1918) de, İlkbahar (Resim-44) adlı resminde tazelik ve gençliği betimlerken yeni bir sanata duyulan arzuyu da vurgulamıştır. Hodler'in resimleri, güçlü plastik görünümleri ve hayali figürlerden oldukça farklı olan ağır duruşlarıyla Jugendstil'den farklıymış gibi

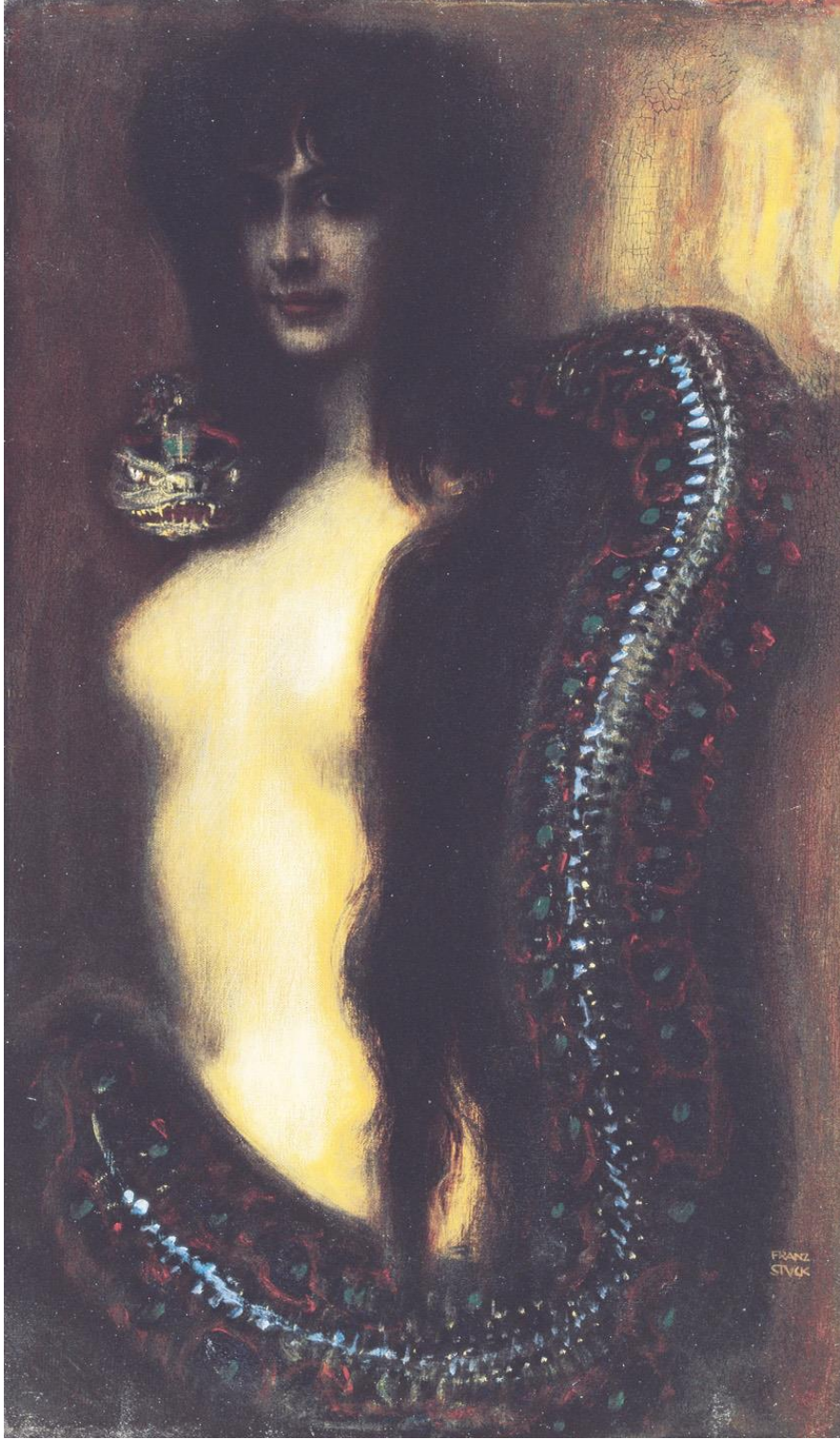
görünse de aslında onunla yakın ilişki içindedir. Hodler'in birbirlerine paralel kompozisyonlar içine yerleştirdiği simetrik ve zayıf figürleri dekoratif ve stilize etkiler barındırmaktadır. 1890 tarihinde yaptığı Gece adlı resminde de İngiliz Pre-Raphaelitler'in etkilerini bulmak mümkündür. Özellikle İlkbaharla Rossetti'nin Ancilla Dominisi arasında yakın bir ilişki söz konusudur. Resimde yarı uzanıyor yarı ayağa kalkıyor gibi görünen figür ve bunun profilden, diğerininse cepheden betimlenişi iki resmi proporsiyon, figürler ve kompozisyon açısından birbirine yaklaştırmaktadır (Schmutzler, 1962, s:209).



Resim- 44: Ferdinand Hodler, İlkbahar

Nisan 1892'de yüzden fazla sanatçının katılımıyla kurulan Verein bildender Künstler Münchens, 1893 yazında Münih Glass Palace'da ilk uluslararası Secession sergisini düzenlemişti. Burada sergilenen Franz von Stuck (1863-1928)'ın Günah (Resim-45) adlı resmi, yeni bir akımın ve kadın cinsiyetine farklı bir bakışın da habercisiydi. Stuck burada onurlu, saygıdeğer ve ağırbaşlı kadın yerine beyaz teniyle

kontrast yaratan uzun siyah saçları ve vücuduna dolanan yılanla şeytani bir pırıltıya sahip olan kadını kullanıyordu (Fahr-Becker, 1997, s:223). Bunun yanında bazen de Saflık ve İlkbahar (Resim-44) gibi resimlerinde olduğu gibi, Burne-Jones ve Whistler'ın etkilerini taşıyan saf genç kız figürlerine yöneliyordu (Pillement, 1987, s:142).



Resim- 45: Franz von Stuck , Günah

Burne-Jones ve Whistler'ın etkilerini taşıyan, Sembolistler'den ve Fernard Khnopff'dan etkilenen bir diğer sanatçı Münih'li Carl Strathmann (1866-1939),

önceleri çizdiği kumaş desenleri ve eleştirel karikatürleriyle ünlü olmuştu. Strathmann, resimlerinde Bizans mozaiklerinden etkilenmiş, işlemeler, değerli taşlar, inciler ve altın yapraklarla canlandırılmış zengin renkler kullanmıştı (Pillement, 1987, s:141). Strathmann'ın en ünlü resimlerinden biri olan Salambo'da (Resim-46), üstü desenli halılar ve kumaşlarla kaplanan yatmakta olan figür, sadece desenli bir profil şeklindedir (Fahr-Becker, 1997, s:224). Bu profilin dışına taşan tek bir el ve gerçekçi biçimde işlenmiş yüz, Gustav Klimt'in resimleriyle ilişkilendirilebilirdi.



Resim- 46: Carl Strathmann Salambo

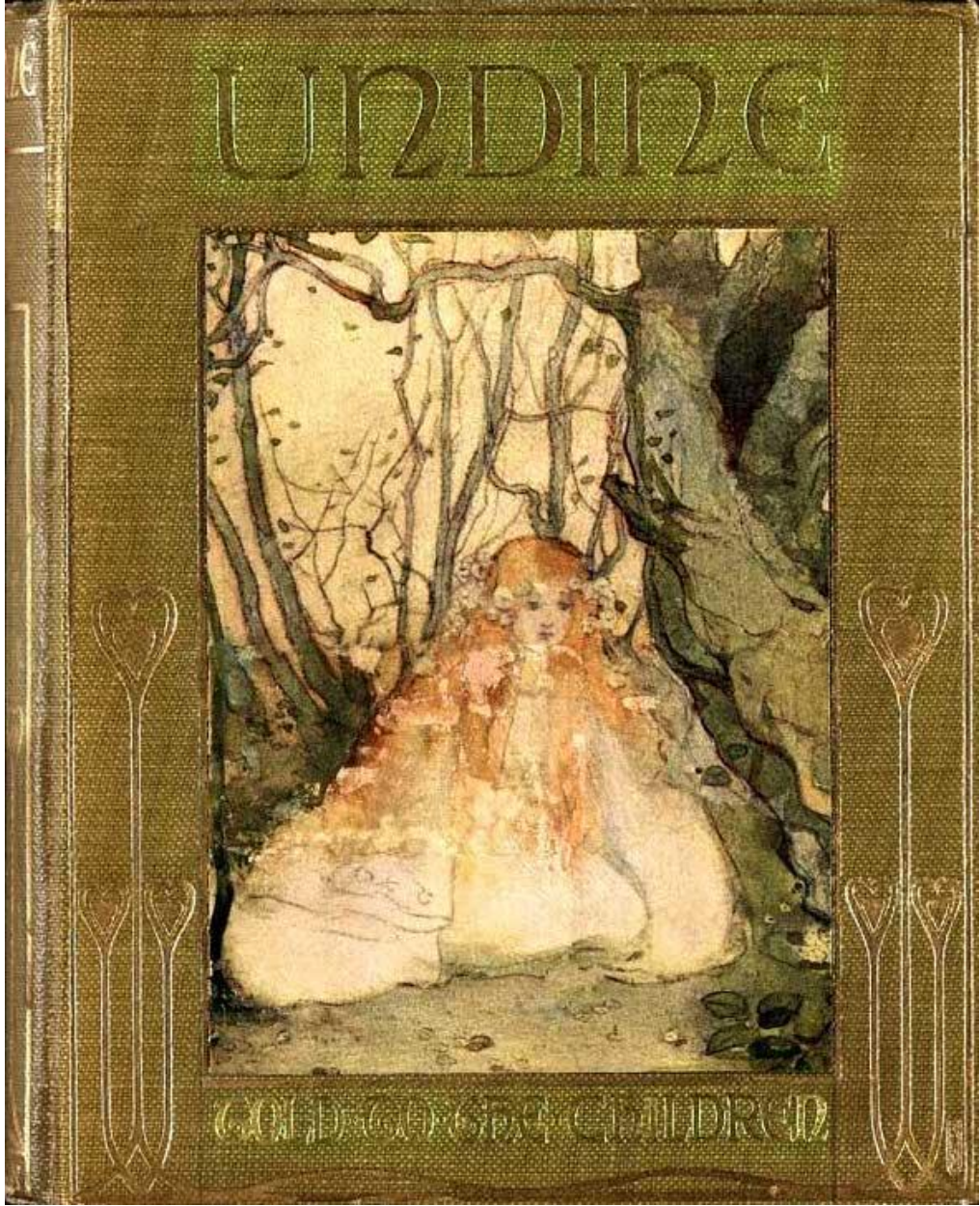
Bu dönemde Viyana'lı sanatçılar içinde güçlü karakteriyle dikkat çeken bir isim de Gustav Klimt'ti. Klimt'in yapıtlarındaki Art Nouveau etkisi, 1895 tarihli Aşk adlı yağlı boya çalışmasıyla dikkat çekmektedir. Klimt'in Münih Art Nouveau'sundan izler taşıyan bu çalışmasında, soluk renkli bir çerçevelenen karanlık arka planın önünde birbirine sarılan bir çift görülür. Onların arkasından yükselen başlar, insanın çocukluk, gençlik ve yaşlılıktan oluşan üç dönemini simgelemektedir. Kadın figürü, Fernand Khnopff'un bir eskiz çalışmasından

1.4. Afişte ve İllüstrasyonda Art Nouveau

İngiltere’de özellikle Romantik ve Sembolist edebiyatın etkisiyle illüstrasyonlarda, fabllar ve peri masallarına özgü bir dünyadan kopup gelen nympheler, mousalar, genç kızlar ve insan hayvan, insan bitki karışımı hayali figürlere sıklıkla rastlanıyordu.¹ İngiltere’de çoğu Edward Burne-Jones tarafından resimlenen Kelmscott Press kitapları, Walter Crane’in çocuk kitapları, Heywood Sumner’ın 1882 yılında Cindrella, 1888’ de Undine için yaptığı kitap kapakları, Frederick Shields’ ın The Dial (Arama), için, Arthur Heygate Mackmurdo (1851-1942)’nun 1884’ten beri yayımlanan Hobby Horse (1884-91) dergisi için yaptığı illüstrasyonlar Art Nouveau’da görülen sayfa tasarımı, süsleme ve üretim açısından en iyi illüstrasyon örneklerini oluşturmaktadır (Amaya, 1971, s:58).

19. yüzyılın ikinci yarısından itibaren William Blake’in işlerine karşı gösterilen yoğun ilgi resimlerde olduğu gibi kitap illüstrasyonlarında da doğrudan bir etki yaratmıştı. İllüstrasyonlarda Art Nouveau’nun ilk etkilerinin 19. yüzyılın son çeyreğinden itibaren ortaya çıkmaya başladığı İngiltere’de, Alexander Gilchrist’ın 1880’de yeniden yayımlanan “Works and Life of William Blake” adlı kitabı, hem William Blake’e karşı gösterilen ilginin yeniden canlanması, hem de kapak tasarımıyla William Blake ve Art Nouveau’nun prensiplerini bir araya getirmesi açısından önemliydi.

Frederick Shields tarafından hazırlanan kapakta, büyük bir çiçek motifinin içinde uzanan peri kral ve kraliçe figürleri ve onların üzerinde açan zambaklardan sallanan genç kızlar Blake’in hacimsiz hayali figürlerini anımsattığı gibi, daha sonra Walter Crane, Charles Ricketts gibi sanatçıların işlerinde görülecek olan insan ve bitki özellikleri taşıyan karmaşık figürlerin erken örneğini oluşturuyordu. Heywoo Sumner’ın 1888 yılında, bir peri masalı olan Undine için yaptığı kitap kapağı (Resim-47) Art Nouveau’nun gerçek anlamda kendini hissettirdiği ilk örnek sayılabilir. Burada, Blake’in işlerine benzeyen yarı dekoratif, yarı illüstratif bir anlayışla betimlenen Undine figürünün, uzun simetrik çizgiler halinde aşağıya doğru süzülen drapeli giysisi, aşağıda yer alan su bitkileri ve onların yapraklarıyla birleşerek bir bütünlük sağlıyor ve Art Nouveau’nun karakteristiklerinden biri olan dalga motifini de vurguluyordu(Schmutzler, 1962, s:112).



Resim- 47: Frederick Shields, Undine

19. yüzyılın ikinci yarısı içinde yayımlanan sayısız kitap içinde renkli ve başarılı illüstrasyonlarıyla İngiliz Stili'nin temsilcisi olarak kabul edilen Walter Crane, Pre-Raphaelitler'le Art Nouveau arasındaki kuşağa ait olan her sanatçı gibi

Blake'in dalgalı ritmik çizgilerinden ve hayali figürlerinden etkilenmişti (Fahr-Becker, 1997, s:43).

1865'ten itibaren, genellikle alfabe, ninniler ve peri masalları gibi geleneksel konuların işlendiği yaklaşık otuz sekiz tane çocuk kitabı resimleyen Crane, ilk olarak insanlar gibi giyinmiş ve onlar gibi davranan hayvan figürleri ve harflere yer verdiği The Railroad Alphabet (Tren Yolu Alfabeti) ve The Farmyard Alphabet (Çiftlik Alfabeti) serisini resimlemiştir.

1889 tarihli, "Flora's Feast" (Flora'nın Şöleni) (Resim-48) adlı çocuk kitabı için yaptığı illüstrasyonlarda da, daha sonra birçok sanatçının işlerinde görülecek olan, açan çiçek motiflerinden doğan, insan ve hayvan özellikleri gösteren karışık yaratıklara yer vermiştir.





Resim- 48: Walter Crane, Flora's Feast

Bu kitap, içinde yer alan farklı genç kadın imgeleriyle oldukça avangart bir görünüm sergiliyordu. Karışık kompozisyonlar içinde betimlenen çiçeklerin ve doğanın kış uykusundan uyanmasını konu alan kitapta doğa; saçları rüzgarla savrulan, nergis, anemon ve zambak gibi çiçeklerden oluşan yarı insan yarı çiçek şeklindeki bir dizi güzel genç kız imgesinden oluşuyordu (Duncan, 1994, s:14).

Yüzyıl sonunda İngiltere’de sanatçılar ve sanatçı birlikleri tarafından yayımlanan dergiler, illüstrasyonlar konusunda büyük bir çeşitlilik getirmişti. 1889 yılında kendi yayımladığı The Dial (Arama) dergisiyle tanınmaya başlayan Charles Ricketts, işlerinde Rossetti, Burne-Jones, Whistler’ın kullandığı Japon tarzı ve Antik Yunan vazo ressamlarından etkilenmişti.

1891’de Oscar Wilde’ın “The House of Pomegranetes” (Narlı Bahçe)’sini resimleyen Ricketts, kitabın kapağı için yaptığı tasarımda zeminde nar ağacı motiflerinden oluşan bir desen kullanırken, bir çeşme ve tavus kuşu insan karışımı bir figürle gerçek bir peri masalı atmosferi yakalamıştır (Schmutzler, 1962, s:184).

1891’den sonra Ricketts 1891’den sonra Ricketts illüstrasyonlarında, antik temalara yer vererek, Hero ve Leandros (Resim-49), Amor ve Psyche (Resim-50) gibi figürleri kullanmıştır.



Resim- 49:Ricket, Hero ve Leandros



Resim- 50:Ricket, Amor ve Psyche

1893'te Londra'da yayımlanmaya başlayan *The Studio* (Stüdyo) ilk sayısında, işleri daha önce hiçbir yerde yayımlanmamış olan Aubrey Beardsley (1872-1898)'nin çizimlerine yer vermişti (Schmutzler, 1962, s:114).

Resim alanına karşı farklı bir anlayış geliştiren Beardsley'nin işlerinin temel özelliği, siyah ve beyaz renk kontrastı ve figürleri çevrelerken bir yandan da onları çevresindeki öğelerden izole eden çizgilerdi. Beardsley'nin figürlerini meydana getirmek için kullandığı çizgiler, sadece figürün konturlarını belirlemekle kalmıyor aynı zamanda onun bir parçası haline gelerek figürün ana karakterini de oluşturuyordu (Fahr-Becker, 1997, s:49).

Beardsley, illüstrasyonlarında Burne-Jones, Morris, Whistler ve Japon ağaç baskılarının yanında, Antik Yunan vazoları üstündeki, çizgisel bir teknikle oluşturulan, keskin silüetler şeklindeki, hacimsiz figürlerden ve bunların derinliği

olmayan bir yüzeyde ele alınışından da etkilenmişti. Hem Japon hem de Yunan özelliklerini harmanladığı “Lysistrata” adlı (Resim-51) illüstrasyon serisinde de, Antik Yunan vazolarından ödünç aldığı erotik figürleri, Utamaro baskılarını anımsatan bir tarzla resimlemişti(Schmutzler, 1962, s:86).



Resim- 51: Beardsley, Lysistrata

Beardsley, 1891-1892 yılları arasında resimlediği Thomas Mallory'nin *Morte d'Arthur*'undan sonra, 1893 yılında yayımlanan Oscar Wilde'nin *Salomesi* için yaptığı illüstrasyonlarla zirveye ulaşmıştı. *Salome*'nin illüstrasyonlarında kendine, anakronizm olarak da nitelendirilebilen, bazı özgürlükler tanıyan Beardsley; *Salome* figürünü, bazen Japon kimonolarıyla, bazen dönemin Paris haute couture modasına uygun kısa kesim gece giysileriyle betimlemekle yetinmeyip, bir diğer sayfada *Salome*'nin Godwin tarzı tuvalet masasının bir gözüne, isimleri görülebilecek şekilde Marquis de Sade, Choderlos de Laclos ve Zola'nın kitaplarını yerleştirerek, edebiyat ilişkisinin de altını çizmiştir.

Wagner'in müziğinden zevk alan ve Covent Garden'daki Wagner gecelerini asla kaçırmayan Beardsley, Wagner'in eski bir Kelt romansına dayanan *Tristan und Isolde*'sinin baş kahramanları olan *Tristan* ve *İsolde* figürlerine de illüstrasyonlarında sıklıkla yer vermişti. Thomas Mallory'nin *Morte d'Arthur*'da *How Sir Tristram Drank The Love Drink* (*Sir Tristram Aşk İksirini Nasıl İçti*) adlı bir illüstrasyonla *Tristan* ve *İsolde* figürlerini kullanırken; *The Yellow Book* (*Sarı Kitap*) için 1894'te yaptığı, *Wagnerians* (*Wagneryenler*)'da *Tristan und Isolde*yi seyreden opera izleyicilerini çizmiş, alt köşeye de yere düşen opera programını bir ayrıntı olarak yerleştirmiştir (Colloway, 1998, s:103). Ölümünden sonra 1899'da *Pan*'da yayımlanan az sayıdaki renkli çalışmalarından biri olan illüstrasyonda da sadece *İsolde* figürünü aşk iksirini içerken yine anakronik olarak betimlemiştir (Colloway, 1998, s:105). Bütün bunlara ek olarak, Oscar Wilde'nin *Salomesinin* de Richard Strauss tarafından bir libretto olarak kompoze edilmesi de göz önünde bulundurulacak olursa edebiyat, grafik sanatlar ve müzik arasında da yakın bir ilişkiden bahsedilebilirdi (Schmutzler, 1962, s:12).

İngiltere'de 1890'da William Nicholson (1869-1949) ve James Pryde (1872-1949) tarafından kurulan *Beggarstaff Brothers*'ın ürettiği afişlerde genellikle silüet şeklinde figürler kullanılıyordu. Bu afişlerde imgeler, iki veya üç renkle sınırlandırılıyordu. Genellikle, *Don Quixotte* (Resim-53), *Hamlet* (Resim-52) gibi tiyatro oyunları ve *Harper's* gibi çeşitli dergiler için afişler hazırlayan ikilinin,

basitleştirilmiş formlar ve koyu kalın konturlarla oluşturdukları çalışmaları Japon sanatından etkiler taşımaktadır.



Resim- 52: James Pryde Hamlet



Resim- 53: William Nicholson, Don Quixotte

Yoğun illüstrasyon çalışmalarının dışında az sayıda da olsa afişler üzerine de çalışan Aubrey Beardsley, 1894 tarihli Avenue Theatre için yaptığı afişte de (Resim-54), mavi ve yeşil karışımı bir tül arkasında duran kadın figürüne yer vermiştir. Tülün şeffaf görünümünü figürün üzerine koyduğu yeşil noktalarla elde eden Beardsley, figürün saçları ve giysisini de siyah arka plandan, ince beyaz çizgilerle ayırmıştır (Hollis, 1994, s:16).

1890'larda bir kitap yayımcısı için yaptığı afişte, derinliksiz bir mekan içinde kitap okuyan kadın figürünü betimlerken, onun giysisini ve saçlarını siyah renkle oluşturup, geride kalan yüzeyi çizgilerle belirtmeyi seçmiştir. (Schmutzler, 1962, s:174).

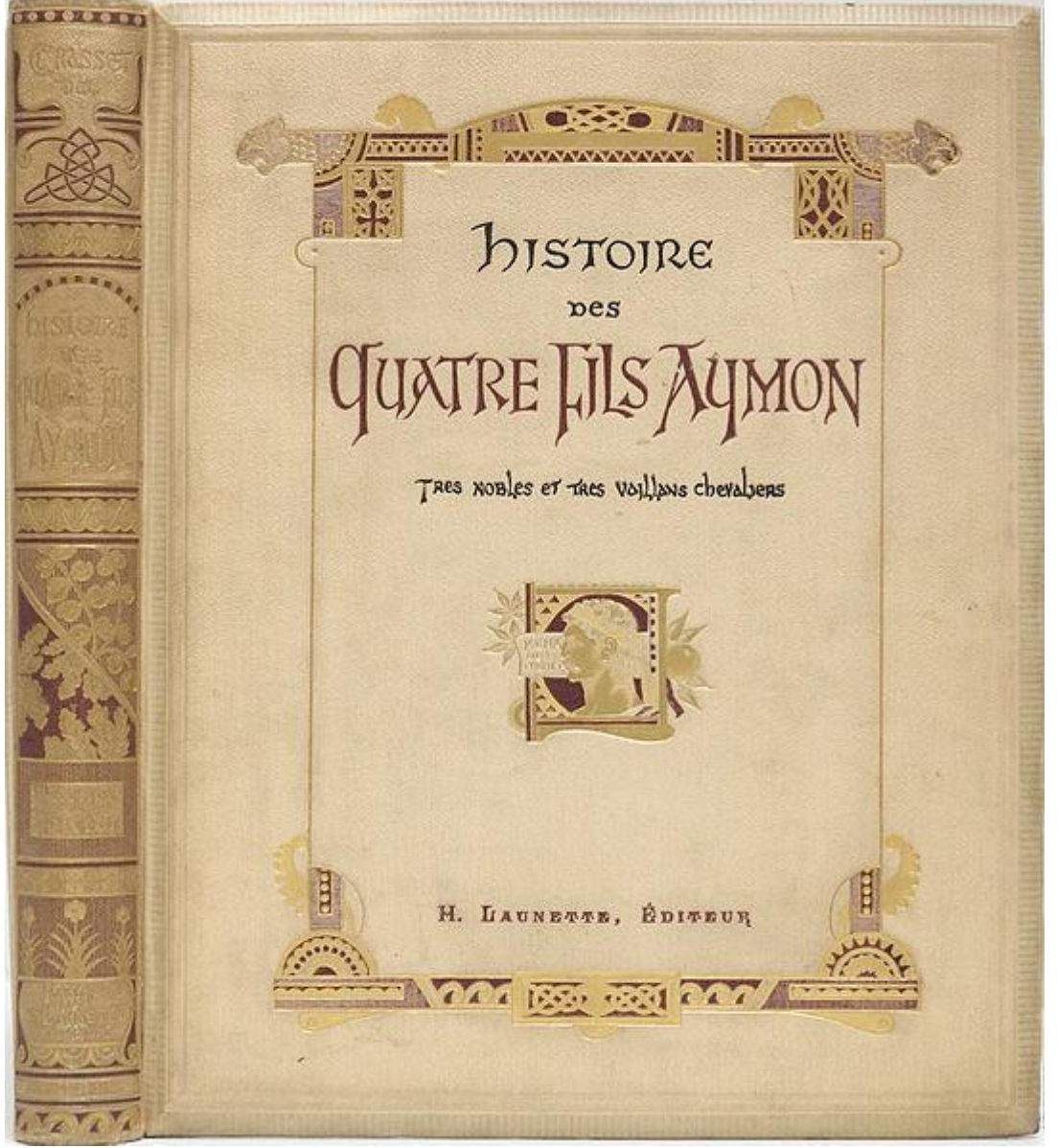


Resim- 54: Aubrey Beardsley afiş uygulaması

1900'lerin sonunda Fransa'da sosyal topluluklar, sanatçılar ve şairler arasında hızla kabul gören İngiliz yaşam tarzı, moda ve tasarımları etkilediği gibi illüstrasyonlarda da etkili olmuştu (Schmutzler, 1962, s:153).

Eugène Grasset, 1884 yılında yayımlanan bir peri masalı kitabı olan "L' Histoire des Quatre Fils Aymon" (Aymon' un Dört Oğlunun Efsanesi) için yaptığı (Resim-51), Walter Crane ve İngiliz Pre-Raphaelit'lerden güçlü etkiler barındıran

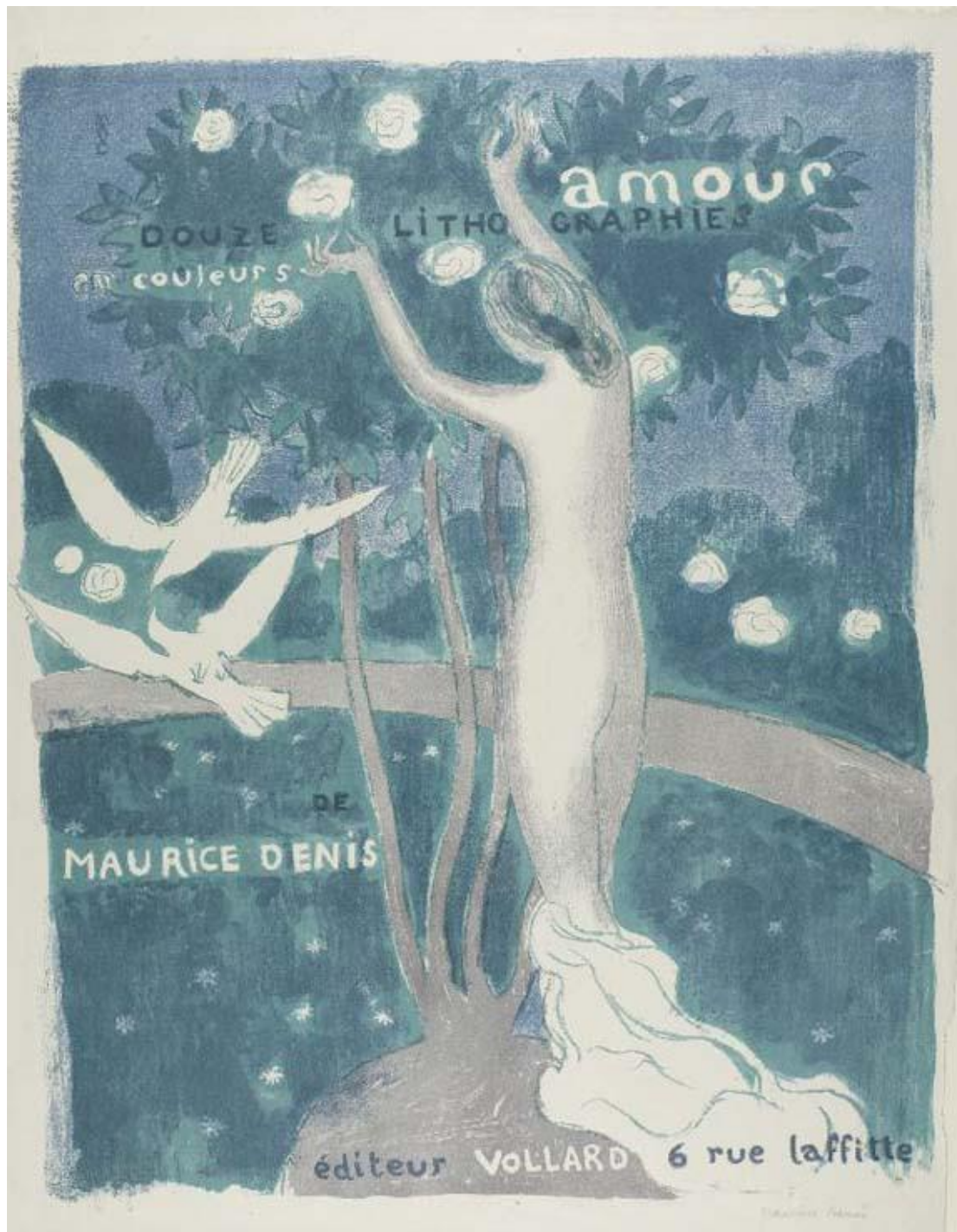
illüstrasyonlarında Kelt minyatürleri ve Japon ağaç baskılarını sentezlemişti (Schmutzler, 1962, s:115).



Resim- 55: Eugène Grasset, L' Histoire des Quatre Fils Aymon

Bu illüstrasyonlarda ayrıca Owen Jones'un Grammar of Ornament (Süslemenin Grameri)'inin etkilerini taşıyan oryantal ve tarihsel motifler bir arada kullanılmıştır. Grasset'nin 1897'de L'Illustration (İllüstrasyon) dergisinin Noel sayısının kapağında kullandığı melek figürleri de Walter Crane'den izler taşımaktaydı (Duncan, 1994, s:94).

Eugène Grasset'nin işlerinden etkilenen bir diğer sanatçı Maurice Denis (1870-1943)'in, kendi renkli litografilerinden oluşan kitabı “Amour” (Aşk) için yaptığı kapakta da, dalgalı çizgiler ve hemen hemen şematik sayılabilecek, basite indirgenmiş bir kadın figürü yer alıyordu (Resim-53).



Resim- 56: Maurice Denis Amour

1866'da Paris'te bir litografi atölyesi açan Jules Chéret (1836- 1932), dönemin en popüler afiş sanatçılarından biriydi. Chéret, Paris'in sevdiği genç, sağlıklı ve mutlu kadınları Rokoko'yu andıran ama renklendirmede kullandığı kırmızı, sarı, mavi ve siyah renkler açısından Empresyonizm'e yakın bir anlayışla resimliyordu (Fehr-Becker, 1997, s:91).

E. F. Benson'un 1896'da yayımlanan romanı "Limitations" (Sınırlar)'da, Chéret'den şöyle bahsedilmektedir: "...Şimdi Paris'te yaz olmalıydı. Kafeler, sokağa küçük masalarını ve yeşil Oleanders tüplerini sıralamış olmalıydı. Caddelerde asfalt kokusu olmalıydı. Yılın yeni reklamları çıkmış olmalıydı. Chéret'nin en son yaptığı hayranlık verici ikili, birisi uzun siyah otrişi ve yeni moda balon kollarıyla Parislilerden bir Parisli, sarı elbiseli olan diğeriye kırmızı bir lamba taşımakta..."(Abdy, 1970, s:1762).

Jules Chéret'nin ilk çalışmalarından biri olan 1877 tarihli afişte, figürlerin stilize edilerek birbirine yakın ve paralel formlar şeklinde afiş zemini üzerine yerleştirildiği görülmektedir. Chéret bazen yüksekliği 2.5 m.'yi bulan afişlerinde, perspektiften arınmış, sanki afişin üzerinde uçuyorlarmış gibi görünen gerçek insan boyutundaki genç kadın figürlerini kullanmıştır. Chéret'nin tarzı daha sonra, Pierre Bonnard (1867- 1947) ve Henri de Toulouse Lautrec gibi sanatçılar tarafından benimsenmiş ve geliştirilmiştir (Hollis, 1994, s:12).

Jules Chéret'nin en etkileyici afişlerinden bazıları da Loïe Fuller için yaptıklarıdır. Fuller'in 1893'teki dans gösterileri onun farklı ışıklar altında yaptığı dansını betimleyen dört farklı renk kombinasyonundan oluşan bir dizi afiş tasarlayan Chéret (Resim-57), figürün hafifliğiyle onun dansındaki kelebek etkisini yansıtmıştır (Abdy, 1970, s:1762).



Resim- 57: Jules Chéret, Loïe Fuller

1890'larda çok sayıda afiŝe imza atan Pierre Bonnard (1867-1947), işlerinde kolaj gibi görünen siluet şeklinde figürleri kullanıyordu. Belçika'da yayımlanan La Revue Blanche (Beyaz Dergi) (Resim-58), dergisi için yaptığı afişte de açık renk arka plan üzerine yerleştirdiği, koyu renkli siluetler halindeki figürlerle, Japon ağaç baskılarındakine benzer bir etki yaratmıştır(Hollis, 1994, s:17).



Resim- 58: Pierre Bonnard, La Revue Blanche

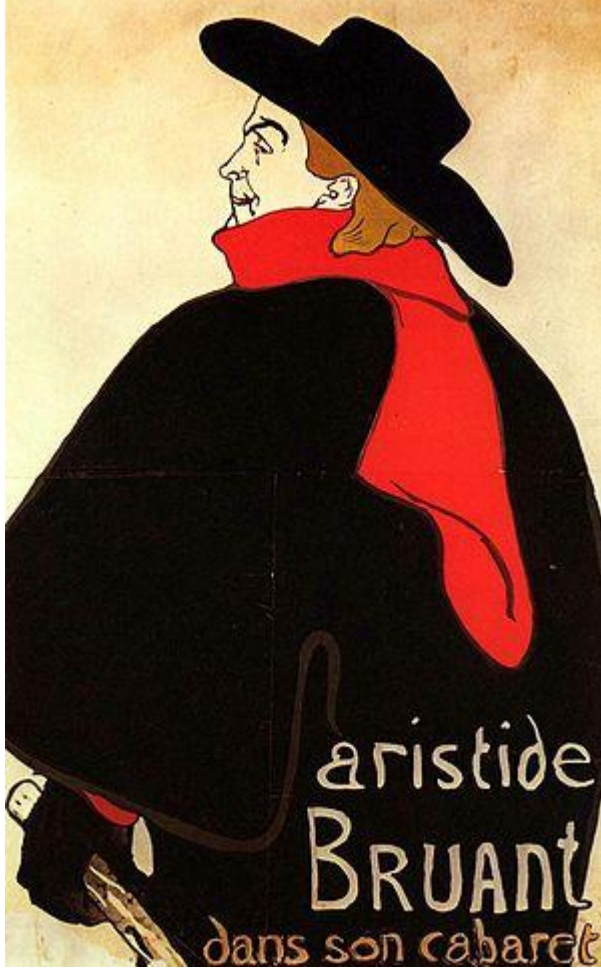
Henri de Toulouse-Lautrec 1890'ların Paris'inin genel havasını yansıtan Moulin Rouge (Resim-59) gibi Monmartre'daki eğlence mekanları, Aristide Brutant ve Yvette Guilbert gibi kabare sanatçıları için birçok afiş yapmıştı (Duncan, 1994, s:88).



Resim- 59:Moulin Rouge

Afişlerinde, güçlü, iki boyutlu ve uzaktan kolaylıkla fark edilebilen figürleri kullanan Lautrec, onları yarım kalmış gibi görünen boş arka planlara yerleştiriyordu ki, bu onun Japon sanatı ve Beardsley'nin işleriyle bağlantısını güçlendiriyordu (Schmutzler, 1962, s.168).

Lautrec, figürlerini oluştururken çizginin dışavurumcu etkisinden yararlanıyor ve onların hareketlerini, temel karakterlerini çizgilerle belirliyordu. Bazı çalışmalarında “Aristide Bruant dans son cabaret” afişinde olduğu gibi, düz arka planıyla birlikte aniden çekilmiş bir fotoğraf etkisi yaratan kesik figürleri de kullanıyordu(Resim-60).



Resim- 60: Aristide Bruant dans son cabaret

Henri de Toulouse-Lautrec'in afişlerinde, dönemin varyete tiyatrolarında sahne alan, Loïe Fuller, May Milton, May Belfort, Jane Avril gibi birçok portre özelliği taşıyan figürlere de rastlamak mümkündür.

1891 tarihli Moulin Rouge afişinde (Resim-59) Lautrec, mekanın sarı ışıklarla aydınlatılmış büyük salonunda, müşterilerin siyah silüetleri önünde dans eden La Goulue ve Valentin-le-Desosse'ü dans ederken betimlemiştir (Arnold, 1992, s:18).

Rue des Martyres, Divan Japonais'deki kafe konseri için hazırladığı afişte de (Resim-61); sahnedeki uzun ince kadın figürü, siyah eldivenleriyle özdeşleşen şarkıcı Yvette Guilbert, ön plana hakim olan siyah giysili kadın figürü Jane Avril ve onun

arkasındaki erkek figürü de Sembolizm şairi Edouard Dujardin olarak karşımıza çıkarmaktadır.



Resim- 61: Divan Japonais

Pek çok farklı alanda ürün veren Eugène Grasset, 1890’larda Librairie Romantique için yaptığı afişte(Resim-62), güneş batarken Notre Dame’a karşı oturmuş kitap okuyan bir genç kız figürüne yer vermiştir. Alphonse Mucha (1860-1939), 1895’te Victorien Sardou’nun oyunu “Gismonda” (Kat. no. 3.2.2/5; Lev. 35b) için yaptığı afişle dikkatleri üzerine çekmişti.



Resim- 62: Eugène Grasset Librairie Romantique

Bu dönemde Parisliler’in görmeye alışık olduğu, Jules Chéret’nin parlak renkli afişlerinden oldukça farklı duran bu çalışma büyük beğeni toplamıştı (Fehr-Becker, 1997, s:90).

Bizzat Sarah Bernhardt (1844-1923)’ı, oyununda giydiği kostümle model olarak kullandığı afişte, yarı profilden betimlenen figürün hareketsiz duruşu, diğer Fransız afiş sanatçıları tarafından da kullanılmış ve bu dönemde oldukça popüler olmuştu (Weil, 1983, s:193).

İllüstrasyonlar konusunda Almanya’da genel olarak Münih merkezli bir gelişim söz konusuydu. 19. yüzyıl sonunda Münih, gelişen bankacılık ve sanayi faaliyetleri, avangart eğilimlere açık rafine zevkleri olan orta sınıfı, genç sanatçı ve yazarlarıyla, diğer Avrupa şehirlerine göre farklı bir portre çiziyordu (Fahr-Becker, 1997, s:213).

Bu dönemde ortaya çıkan dergiler, Münih'teki yeni yaşam tarzına öncülük ediyorlardı. 1896'da yayımlanmaya başlayan Die Jugend (Gençlik), Hans Christiansen (1866-1945) (Resim-54) ve Ludwig von Zumbusch (1861-1927) (Resim-55) gibi sanatçıların karnaval atmosferindeki renkli illüstrasyonlarında kendi aralarında eğlenen deniz kızları, satyrler ve nympheler gibi figürlere rastlanıyordu.



Resim- 63: Hans Christiansen



Resim- 64: Ludwig von Zumbusch

Aynı yıl yayımlanan *Simplicissimus* (Yalınlık) (1896-1967), dergisinin kurucuları, Thomas Theodor Heine (1867-1948) ve Markus Behmer (1831- ?)'in illüstratif işlerinde Beardsley'nin etkisi hakimdi (Duncan, 1994, s:97).

Heine'nin en gözde temalarını hedef tahtaları, bulldoglar, çatal tırnaklı şeytanlar, gülen genç kızlar, öfkeden ağızları köpüren ev kadınları ve çift dilli rahipler oluşturuyordu (Fahr-Becker, 1997, s:336).

Simplicissimus (Yalınlık) için eleştirel illüstrasyonlar yapan Bruno Paul (1874-1968)'ün işlerindeyse, Secession'un ilk geometrik etkileri görülmeye başlanmıştı(Weill, 1983, s:191). Simplicissimus (Yalınlık) için çalışmalar yapan diğer sanatçılar, genellikle metinlerin ana fikirlerine bağlı çizimler yaparken, Paul'ün kalın konturlarla oluşturduğu, hizmetçi, asker ya da çiftçi gibi farklı figürlere yer verdiği çalışmaları daha özgürdür.

Münih Gençlik Çeşmesi adlı illüstrasyonunda da, onun eleştirel yönünü vurgulayan, çeşmenin suyunu içtikten sonra değişim geçiren genç kadın figürlerine yer verilmişti. Bruno Paul'ün tarzına benzer tarzıyla dikkat çeken bir diğer isim Olaf Gulbransson (1873-1958)'da komik etkili illüstrasyonlarıyla dikkat çekiyordu (Sembach, 1991, s:91).

Avrupa'nın her yerinden sanatçıların işlerine yer veren Berlin kaynaklı bir diğer dergi Pan (Pan), (1895-1900)'da da, Cornelia Paczka Wagner (1864-?.)'in 1986 tarihli çalışmasında olduğu gibi masum genç kız figürleri kendilerine yer bulabiliyorlardı (Fahr-Becker, 1997, s:18).

1898'de Secession'un sanatsal aktivitelerini duyurmak amacıyla Viyana'da yayımlanmaya başlayan Ver Sacrum (Kutsal Bahar) dergisi, içinde yer alan farklı illüstrasyonlarıyla dikkat çekiyordu. Koloman Moser'in burada yayımlanan geometrik öğelerle bütünleşen figürlü illüstrasyonlarında Secession'un etkileri görülmektedir.

Almanya'da Münih'te gelişme gösteren dergiler, illüstrasyonlar dışında, afişlerin gelişimi konusunda da etkili olmuştu. Münih'li sanatçı Thomas Theodor Heine'nin hazırladığı afişlerde Aubrey Beardsley'nin etkileri göze çarpıyordu. Simplicissimus (Yalınlık) dergisi için hazırladığı bir afişte (Resim-65) en çok kullandığı figürlerden çatal tırnaklı şeytan ve gülen genç kız figürünü bir arada kullanmıştır (Sembach, 1991, s:91).



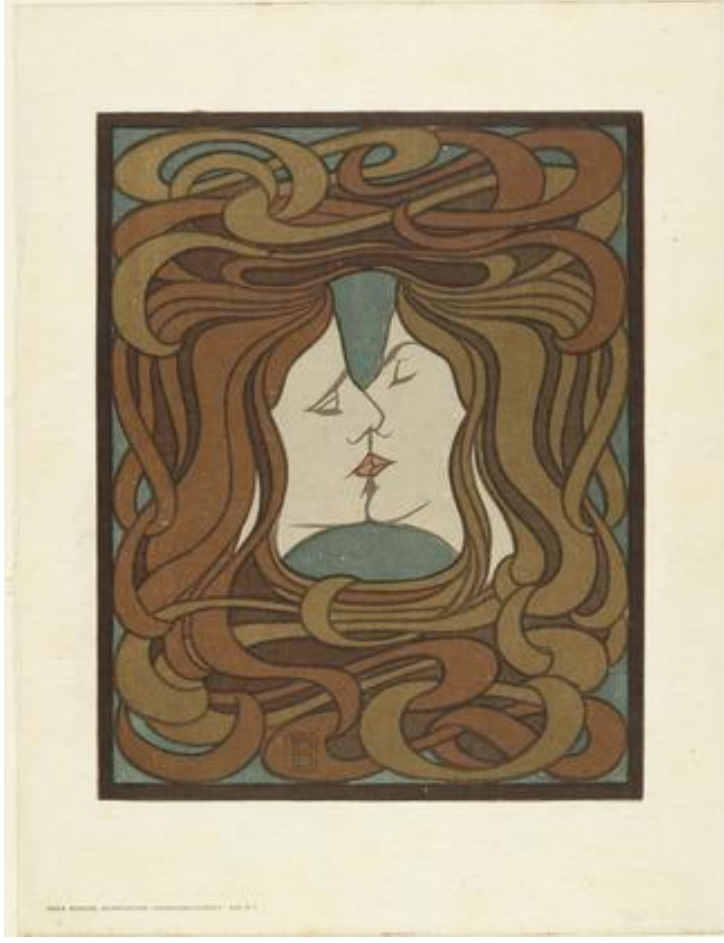
Resim- 65: Thomas Theodor Heine, Simplicissimus dergisi için hazırladığı bir afiş

Almanya'da 1890'dan itibaren afişlerinde, basitleştirilmiş formları ve düz blok halindeki renkleri kullanarak modernist bir yaklaşım sergileyen Peter Behrens (1868-1940), Bahlsen bisküvileri, Kaffee Hag ve Pelikan mürekkepleri için çok sayıda afiş hazırlamıştı (Resim-66).



Resim- 66: Thomas Theodor Heine, Pelikan Mürekkepleri

Behrens, 1898 yılında yaptığı “Öpücük” adlı afişte (Resim-67), dalgalı saçlarla birbirine bağlanmış, hemen hemen klasik sayılabilecek iki profil kullanmıştır (Duncan, 1994, s:97). Ancak, buradaki iki aşık figürünün androjen karakteri tasarımın soyut özelliğinin altını çizmektedir. Aynı şekilde, Art Nouveau ve Sembolizm’in kullandığı uçuşan dalgalı saçlar burada; Kelt süslemelerini hatırlatan, birbirinin içinden geçen şeritlerden oluşan soyut bir desene dönüştürmüştür (Fahr-Becker, 1997, s:245).



Resim- 67: Behrens, Öpücük

Peter Behrens'in daha sonraki dönemde yaptığı afişlerinde, 1901'de “Darmstadt Ausstellung Der Künstler Kolonie” için yaptığı afişte de kullandığı, Charles Rennie Mackintosh ve Glasgow Okulu'nun kullandığı uzun ince kompozisyon ve stilize figürler görülüyordu.

Avusturya'da Secession sergileri için hazırlanan afişlerde Japon sanatı ve Aubrey Beardsley'nin güçlü etkileri hakimdi. Gustave Klimt'in I. Secession sergisi için hazırladığı dikey kompozisyonlu afişte kullanılan tamamen çizgilerden oluşan Minerva figürü tıpkı Beardsley'ninkilerde olduğu gibi boş bir duvar önünde durmaktadır. Koloman Moser ve Alfred Roller gibi sanatçıların hazırladıkları Secession sergi afişlerinde, figürleri, onların giysileri, saçları ve vücut uzuvlarını başlı başına bir süsleme ögesine dönüştüren, Charles Rennie Mackintosh'un stiliyle ilişkilendirilebilecek geometrik bir dil kullanılmıştı. Diğer Avrupa ülkelerinde

gelişen yeni grafik üslubun neşeli anlatımını Secessionist'ler de ilk başlarda benimsemişlerdi. Koloman Moser'in 1899 tarihli V. Secession Sergisi için tasarladığı afişte kanatlı bir cin figürü elinde, birliğin amblemini tutmakta ve Art Nouveau'nun bütün karakteristik özelliklerini göstermektedir. Afişin sembolik anlatımı, çizimin dalgalı özelliği, stilizasyon, birbirine zıt tonların kombinasyonu ve süslemedeki özgür tutum bu özelliklerden bir kaçını olarak göze çarpmaktadır.

1.5. Art Nauveau Ve Kadın İmgesi

Art Nouveau Akımı'nda görülen insan figürleri içinde kadın figürlerinin ağırlıklı bir payı vardır. Kadın figürü, bu dönemde kazandığı yeni sosyal statülere paralel olarak, insan figürlü betimler içinde ön plana çıkmış ve sanat tarihinde alışlagelmiş betimlemelerinden farklı olarak yeni statülerini vurgulayan özellikleriyle betimlenmiştir. Uçuşan akıcı saçları, bol drapeli uzun giysileri, uzatılmış boyları ve esnek pozlarıyla betimlenen kadın figürleri, çoğu zaman gerçek formlarından uzaklaşarak birer desen halini almıştır. Art Nouveau'nun müzikle ilişkisini ortaya koyan çalışmalar olarak, Loïe Fuller'in gerçekleştirdiği performanslardan etkilenen dans eden kadın figürleri sıkça kullanılmıştır (Masini,1984, s:42).

Sembolistler, İngiliz Estetik Hareketi ve Pre-Raphaelitler arasındaki güçlü etkileşim sonucunda, Sembolistler'in Realizme karşı duydukları hoşnutsuzluk, Baudelaire'in "Güzel ve hüznü" idealiyle bütünleşmiş ve bu ideal de, Dante Gabriel Rossetti'nin "Beata Beatrix" inde vücut bulmuştu(Resim-37; Duncan, 1994, s:188).



Resim- 68: Gabriel Rossetti-Beata Beatrix

William Morris (1834-1896)'in Sembolist-Romantik idealleri de Art Nouveau'da en çok kullanılan motiflerden biri olan hayali, dalgalı saçlı, giysileri uçuşan çekici görünümlü kadın imgesinin gelişmesini sağlamıştı(Amaya, 1971, s:31).

Rossetti'nin çok sayıda portresini yaptığı Jane Burden,1850'lerden beri uzun ince boyunlu, iri gözlü, dolgun ve biçimli dudaklı, uzun dalgalı saçları uçuşan kadınlar şeklindeki Pre-Raphaelit tarzı güzelliğin kaynağı olmuştu. William Morris, 1858 tarihli "Kraliçe Guinevère" adlı resminde, Rossetti'nin erken dönem çalışmalarında görülen gerçek dışı bir mekan anlayışı içinde yer alan ve sanki cansızmış gibi görünen Guinevère figüründe, model olarak Jane Morris'i kullanmıştır.

Bu resimde kraliçenin odasındaki zengin goblenler ve çeşitli aksesuarlar resme bir gerçeklik ve canlılık katmaktadır. Ayrıca, bu dönemde William Blake'in

sanatında da görülen şiir-resim ilişkisi ön plana çıkmaktadır ki, hem William Morris hem de Dante Gabriel Rossetti bu iki alanda ürün vermişlerdir. Özellikle, Dante Gabriel Rossetti kimi şiirleri için resimler yapmış, kimi resimlerinin üzerine de şiirler yazmıştır(Schmutzler, 1962, s:11).

Dalgalı saçları uçuşan, kadın figürleri Pre-Raphaelit'lerin Art Nouveau tarafından benimsenen, güzellik anlayışını tamamlamaktadır. Bu figürler, bir yandan çekici gülümsemeleri bir yandan da hafif de olsa melankolik görünüşleriyle dikkat çekmektedirler.

Puvis de Chavannes, Ingres'dan miras kalan çizgisel kompozisyon geleneğine sadık kalmıştı ama figürleri basit formlara indirgeyerek ele alışı, Romantizmin konularına sırtını dönüşü ve özlü anlatımıyla Fransa'da Art Nouveau'nun gelişimine katkıda bulunmuştu. Gustave Moreau'nun zengin, figüratif ve Sembolizm etkili resimleri Puvis de Chavannes'inkilerden daha egzotik ve farklıydı. Moreau, antik mitolojik konuları seçmiş ve bu konulara uygun olarak da resimlerinde, sirenleri, nympheleri, sfenksleri ve diğer karışık yaratıkları kullanmıştı. Alacakaranlık adlı resmindeki alacakaranlığı temsil eden hacimsiz kadın figürü adeta yer çekimi kurallarına karşı koymaktadır(Resim-19). Figürün kuğu gibi uzun boynu ve süzülen vücudu Art Nouveau'daki kadın figürleri için çok tipiktir. Moreau'nun genellikle, bir mimari öge ya da manzarayla çevrelenen figürleri ince detaylarla verilen giysiler ve takılarla da süslenmektedir.



Resim- 69: Moreau-alacakaranlık

Henri de Toulouse-Lautrec, tamamıyla Art Nouveau'nun içinde yer almasa da; resimlerindeki görsel öğelerin basit kullanımı, boş ve dolu alanlar arasındaki kontrast, farklı silüetler şeklinde verdiği figürleri ve onların giysileriyle, tavırlarıyla dönemin genel havasını yansıttığı Art Nouveau'yu şekillendirmiştir. Lautrec'in yapıtlarında, 1884 yılında yerleştiği Montmartre'nin gece yaşamının etkileri görülüyordu (Schmutzler, 1962, s:147).

Canlı ve enerjik güzel kadınların, müziğin ve alkolün etkisiyle gerçek doğalarını dans pistinde açığa çıkaran insanları, yanıp sönen ışıkların ve renklerin oluşturduğu yapay dünyada bir araya getiren kabare yaşamı Lautrec'in temel konularından biriydi (Schmutzler, 1962, s:148). 1889 tarihli, dönemin kabarelerinden biri olan Moulin de la Galette'i betimlediği aynı adlı resminde, bu klübün atmosferinden bir anı gözler önüne sermiştir. 1890 tarihli "Moulin Rouge'da Dans" (Resim-20) adlı resminde de karmaşık ve sağlam bir kompozisyonun sol orta

kısmına yerleştirdiği d6nemin 6nl6 iki kabare dans6ısı La Goulue (Obur) ve Valentin-le-D6soss6 (Yılan Adam Valentin) g6r6lmektedir. Lautrec, Paris varyete tiyatrolarında sahne alan Lo6e Fuller (1862-1928), Jane Avril gibi, İngiliz ve İngiliz asıllı Amerikalı dans6ılara resimlerinde sıklıkla yer vermiştir. Dans6ı temalarını işlerken, fig6rlerin ritmik hareketlerini yansıtmada da 6izgilerin anlatımından yararlanmıştır(Denvir, 1991, s:126).



Resim- 70: Moulin Rouge'da Dans

2-GUSTAV KLİMT

2.1-Gustav Klimt'in Hayatı

14 Temmuz 1862'de Viyana'da doğmuştur. Avusturya sanatçıları birliğinden ayrılanların oluşturduğu Viyana Sezession grubunun önemli üyelerinden birisi olan Gustav Klimt sadece tablolar yapmakla kalmamış ve duvar resimleri, eskizler ve pek çok farklı eserle sanata katkıda bulunmuştur. Resimlerinde öncelikli olarak kadın bedenini konu olarak temel alan Klimt bu konu çerçevesinde ince süslemeler ve zerafet dolu hafif bir erotizme de eserlerinde yer vermiştir. Gustav Klimt, 6 Şubat 1918 tarihinde hayata gözlerini yummuştur.

Bu dönemde Viyana'lı sanatçılar içinde güçlü karakteriyle dikkat çeken bir isim de Gustav Klimt'ti. Klimt'in yapıtlarındaki Art Nouveau etkisi, 1895 tarihli "Aşk" adlı yağlı boya çalışmasıyla dikkat çekmektedir(Bösch, 1999, s:365).

Klimt'in Münih Art Nouveau'sundan izler taşıyan bu çalışmasında, soluk renkli bir şeritle çerçevelenen karanlık arka planın önünde birbirine sarılan bir çift görülür. Onların arkasından yükselen başlar, insanın çocukluk, gençlik ve yaşlılıktan oluşan üç dönemini simgelemektedir. Kadın figürü, Fernand Khnopff'un bir eskiz çalışmasından oluşturulmuştur (Bösch, 1999, s:365).

Klimt, resimlerinde insan figürünü, kareler, daireler, spiraller gibi birçok küçük geometrik öğeyle harmanlayarak resimsel bir süslemeye dönüştürmüştür (Schmutzler, 1962, s:259).

Pre-Raphaelit Edward Burne-Jones'un büyük boyutta çalıştığı figürlerinin arkasına hareketli çizgilerden oluşan motiflerin hakim olduğu bir zemin yaratması ya da Dante Gabriel Rossetti'nin, resim zeminini soyut süsleme öğeleriyle doldurarak arka planda desenli bir görünüm elde etme alışkanlığının etkileri göze çarpmaktadır.

Klimt, vücutları tıpkı Bizans ikonalarındakiler gibi dimdik duran figürlerinin, yüzleri ve elleri gibi süslemeler dışında kalan bölümlerini üç boyutlu çalışılıyordu. (Schmutzler, 1962, s:259).

Adeta rölyef etkisi yaratacak şekilde bol kullanılmış altın ve gümüş varakla Bizans ikonalarına benzeyen Adele Bloch-Bauer portresinde figür, gerçek dünyadan koparak Antik uygarlıkların sanatının ürünü olan motiflerin içinde hareketsiz bir şekilde durmaktadır. Figürün giysisinin üzerindeki göz motifleri Mısır, spiral ve daire motifleri Miken, diğer arma şeklindeki dekoratif motiflerse resim sahibinin ismini oluşturan harflerin Grekçe'ye benzer şekilde yeniden yorumlanmış şekillerinden oluşmaktadır (Whitford, 1993, s:12).

2.2.Klimt Ve Sesezyon

19. yüzyılın sonunda ortaya çıkan Art Nouveau akımının Viyana'daki uygulamalarına verilen ad. "Viyana Sezessionu" adlı sanatçılar grubundan kaynaklanır. Sezession terimi 19. yüzyılın sonunda sanat akademileri geleneği ile koparan Alman ve Avusturyalı sanatçılar tarafından kullanıldı. Sezession sanatçıları, sanatsal deneylere olanak sağlayan bağımsız sergiler amaçlıyorlardı. Sezession'un en önemli üç merkezi Münih, Berlin ve Viyana idi(Erenler, s:1949).

Yenilik arayışı 19. yüzyılın karakteristik bir fenomeniydi ve neredeyse tüm dünya bu arayışın peşinde koşuyordu. Bu açıdan, Bavyera krallığının başkenti Münih'te bir grup ressam, grafik sanatçısı ve heykeltıraşın, bir araya geldikleri ve sergilerini sunduklarını eski bir sanatsal kurum olan Künstlergenossenschaft'a sırtlarını dönmeye karar vermeleri pek de şaşırtıcı değildi. Bu sanatçılar, yıllık Salon'da gösterilen geleneksellikten memnun değildiler ve sunulacak her çalışmanın, bir komite tarafından yargılanmasından rahatsızdılar. Yargıdan bağımsızlık ilkesine bağlı kalmaya devam ederken sergilerin kalitesinin nasıl arttırılacağı sorusu, cevapsız kalıyordu... Onların cevapları, dinamik bir tepki şeklinde geldi. Akademiden ayrıldılar ve küçük, seçkin ve bir misyonla donanmış bir grup olarak 1882'de "Seession" adı altında yeniden birleştiler.

Bu olay gerçekleştiğinde, Münih'te, yaratıcı bir örneğe ev sahipliği yapmış oldu. Viyana Sezession'u da, kendini 1897'de bir varlık haline getirdi. Bu genç sanatçılar grubu, klasik, geleneksel sanatçılar topluluğu olan Künstlerhaus (Sanatçılar Evi) içinde biçim bulmuştu. Artık, daha yaşlı sanatçı nesillerinin karşısındaydılar ve birçok Künstlerhaus üyesi gruptan ayrılmaya başladı.

1893'ten beri gruba üye olan Klimt, topluluktan ilk ayrılan isimdi ve 1897'de Sezession'un ilk başkanı oldu. İçinde bir grup sanatçının ayrılışının haklılığını savunan, Künstlerhaus Topluluğuna yazılmış, Klimt imzalı mektup; grubun ilk yazılı belgesiydi ve özgüvenleri kadar kendilerini anladıklarının da tutarlı bir resmini sunuyordu.

Topluluk, kısa zaman sonra, kendi dergileri Ver Sacrum'u (1898) çıkardı (Resim-71). Sanat alanındaki yeni fikirler, sonunda Olbrich'in sarayında düzenlenen sergilerde uygun bir ortam bulmanın ötesinde, Sezession grubunun Ocak 1898'de kurulan resmi yayın organı olan Ver Sacrum dergisiyle de yayılır.



Resim- 71,: Alfred Roller, Ver Sacrum'un İlk Sayısının Kapağı, 1898

Sezessioncular dergilerine Ver Sacrum ismini verirken de gene Roma'ya özgü bir hikayeden faydalandılar. Eski Roma'da ülke, büyük bir tehlikeyle karşı karşıya olduğu zaman, gelecek bahar boyunca doğacak her canlı, kutsal bir bahar adağı (bir ver sacrum) olarak tanrılara sunulurdu. Ve kutsal bahar boyunca doğanlar erginlik çağına eriştikleri zaman, başka bir yerde yeni bir topluluk kurmak için memleketlerinden ayrılırlardı. Bu dergi sadece Sezession sanatını yayma organı

olarak hareket etmiyordu, ayrıca, onların sanatsal ve politik isteklerinin sözcülüğünü de üstleniyordu. Böylece Antik Sanat ve düşüncenin başkenti ebedi Roma'da doğmuş oluyordu. Bu nedenle Sezession sanatçıları kendilerini, bu efsanevi geçmişin mirasçıları ve çağdaşlığa doğru köklü dönüşümün yapıcıları olarak görüyorlardı (Resim-72).



Resim- 72: Gustav Klimt, 'Selam Saturnus!', Ver Sacrum IV, 1901 Ocak Ayı Takvim Yapağı, 1901

Dergideki yazılarda Derneğin ikili eğilimi açıkça görülür. Geleneğe karşı girişilen tutkulu ve savaştı polemik, nazikçe geçmişi anıştıran içsel görüntülerle birleştirilir(Tatjana, s:40).

Ver Sacrum'un ilk baskısında yayımlanan, Avusturya Sanatçıları Topluluğu'nun kanunları, onların hedeflerini kısaca özetliyordu:

- Avusturya Sanatçıları Topluluğu görevlerini, saf sanatsal ilgiyi, özellikle de Avusturya'da sanatsal duyarlılığın seviyesini artırmayı teşvik etmek üzerine kurmuştur.
- Onlar, bunu; hem Avusturya'daki hem de yurtdışındaki Avusturyalı sanatçıları birleştirerek, önde gelen yabancı sanatçılarla verimli temaslar arayarak, Avusturya'da ticari olmayan bir sergi sistemini başlatarak, Avusturya sanatını yurtdışındaki sergilerde destekleyerek ve hem kendi ülkemizde sanatı özendirmek hem de sanatın genel gelişimi konusunda Avusturya halkını eğitmek için yabancı ülkelerin en önemli sanatsal başarılarından faydalanarak, başarmayı amaçlamaktadırlar (Fliedl, 2006).

Sezasyon'un planı, yeni bir çağ, kutsal bir bahar yaratmaktı. En başından itibaren, Sezasyon kendini, bir grup sanatçının ilgi alanlarını temsil etmekten çok daha öteye gitmeyi amaçlayan bir kuruluş olarak tanıttı. Sezasyon bir hareketti, modernist estetiğin canlılığının giysilere büründüğü felsefelerden biriydi. O, bir simgeydi, bir fikir etrafında toplanmış geleceğe bakanlardan oluşan bir birlikti.

Sezession anlayışı, Ver Sacrum'un yayınlanması ile birlikte gelişir ve belli bir noktaya ulaşır. Ver Sacrum 1903 yılında kapanır, böylece Sezession'un parlak dönemi sona erer.

Sezasyoncuların yıllar boyunca, Avusturya sanat politikalarının özgürleştirilmesi çabası, kültürel tabloya devlet müdahalesi kadar Modernizmin sistematik teşvikiyle de sonuçlanır. Bu kültürel politikaların da tamamen doğuşudur.

1899'da Viyana Sanat Konseyi'nin ilk toplantısında Carl Moll tarafından zaten bahsedilmiş olmasının ardından, Moderne Galerie (Modernist Galeri) 1903'te kurulur. Hem Sanat Konseyi hem de Modernist Galeri sanatı tesvik için kurulmuş devlet kuruluşlarıdır. Aynı yıl, Sezesyionistler, kültürel politikada kilit pozisyonlar elde etmeyi başarırlar; Uygulamalı Sanatlar Okulu Sezesyionistlerce devralınır ve Joseph Hofmann, Koloman Moser, Arthur Strasser gibi Sezesyion üyelerinin Okul'a katılmalarıyla geniş çaplı reformlar başlatılır. Bu reformların sonucunda, Uygulamalı Sanatlar Okulu ve dolayısıyla Sezesyion, Viyana'da "Modernizmin atılımı" için kurumsal bir temele kavuşur.

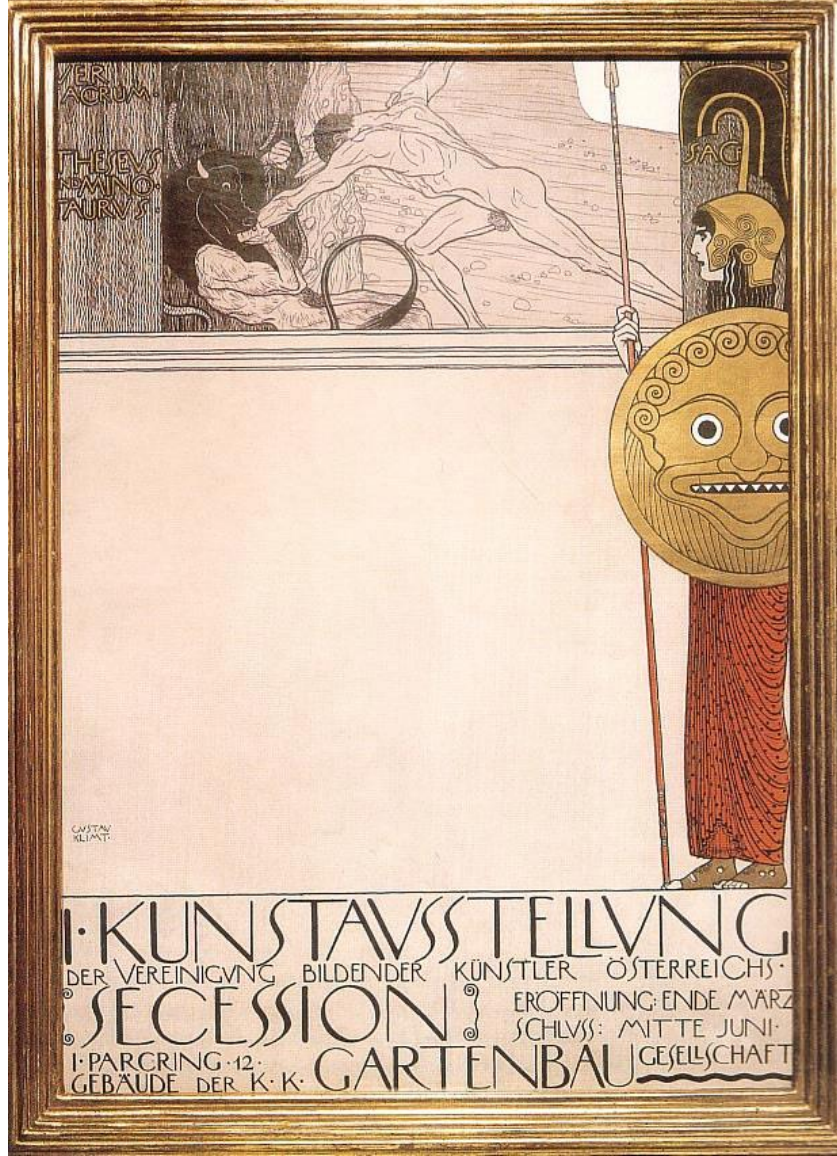
Bu atılımdan sonra, tarihinde ilk kez olarak, Viyana, geleneklerle ilgisini kesen pratik ve politik bir değişim olan Avrupa Modernizminin önemli sanatsal akımlarını sergilemeye başlar. Bu, ayrıca, Uygulamalı Sanat Okulundaki Sezesyion üyelerinin eğitimsel etkinliklerine de yansır. Tüm bu reformlarla sanatçılar, yeni kişisel imgelerini ilk ve öncelikli olarak, geleneklere doğru eleştirel bir tutumdan değil, tamamıyla yepyeni bir başlangıç düşüncesinden türetmeye başlarlar. Bu noktada Viyana Sezesyionu çağdaşlarından ayrılır.

Simgeci hareket görsel sanatların dışında yazınsal alanda da kendini gösterir. Klimt, bu alanda öne çıkan sanatçılardan birisi sanatçılar akımında öne çıkar. 19-20. Yüzyıl sanat ve mimarisine simgeciliğin ürünü olan Art Nouveau üslubunun süslemeci tavrı dönemin gelişimine katkı sunar.

Sanat tarihçileri sanat dünyasının modası geçmiş idealarına karşı çıkan Klimt'i Secession'un bir üyesi ve destekçisi olarak görüyorlardı. O yeni sanatsal olanaklar sunan bir ressam ve grafik sanatçısıydı ve avangart bir sanatçı olarak kabul edilmekteydi (Gottfried, 2003, s:11).

Sezesyion stili kamuoyuna duyurulurken Klimt, son derece değerli bir reklam elde etmişti. Bu Birinci Sezesyion Sergisi'nin(1898) posterleri ve yarattığı tartışmalardı(Resim-73). Hala O'nun adıyla anılan bu grafik tasarım eseri, O'nun alışılmış tarihçiliğini yansıtır şekilde, basılı dağıtım ve geniş bir kesimi hedeflediği Allegories and Emblems'da olduğu gibi, sanatsal mitolojik geleneklere bağlı bir şekilde resmedilmişti. Ancak ilk dönem çalışmalarından farklı olarak, resme yarı

fotografik olarak sadık kalma, bağımsız parçaların çalışılmış dengesiyle ve boş ve dolu alanların düzenlenmesiyle yer değiştirmişti.



Resim- 73:

Ressamın Adı: Gustav Klimt.

Resim Adı: 1. Sezesyon Sergi Posteri

Resmin Ölçüleri: 25 x 18 7/16" (63.5 x 46.9 cm)

Resmin Yapım Şekli: Lithograf

Resmin Yapım Yılı:1898

Resmin Yer Aldığı Yer: Avusturya Sanatçılar, Viyana Derneği

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt'in hazırladığı posterde; miğferiyle, mızrağıyla ve kalkanındaki Medusa'nın taşlaştıran başıyla sembolik bir sahneyi canlandıran tanrıça Athena görünmekte, bu sahneyi, Yunan mitolojisinden bir başka figür domine etmekteydi: Minotaur'un ataerkil figürünü öldürürken gördüğümüz efsanevi savaşçı ve kadınların koruyucusu Theseus. Poster sadece, karşı karşıya gelen iyi ile kötü arasındaki basit bir meseleyi değil, daha ziyade, kaba gücüyle boğa adam ve içinde kahramanlık, ithaf ve yansımanın kültürel bir üstünlük simgesi olarak birleştiği bir figür arasındaki yüzleşmeyi irdeliyordu.

Posterde Athena ve Theseus motifleri, Olympia ikonları, Klimt'in posterinin en üst tarafı ve sağ köşesi boyunca bir kenar süsü gibi uzanırken, sergiyle ilgili gerekli bilgilerin verildiği yazı, alt bölümü doldurmaktaydı. Geriye kalan –hemen hemen kare sayılabilecek- büyük ve boş alan ise süsleme eksikliğini kendini hissettirdiği görsel bir provokasyondur. Bu alan, posterin sanatsal egemenliğinin yegâne ifadesine yer açmaktaydı; Klimt'in imzasını attığı yer. Bu yolla, poster, sanatsal sonuçları kadar - Klimt'in kendisinin de farkında olduğu bir şekilde - kültürel ve politik sonuçları da olabileceği kanaatini taşıyan bir manifestodan hiç de aşağı kalmıyordu.

Bununla birlikte, posterin kültürel ve politik etkileşimi, ilk etapta tümüyle beklenmedik bir yönden görüldü. Poster, mitolojik olmayan ancak yine de sembolik tasarıma sahip olan bir detayın eklenmesine sebep olan kamu sansürünün objesi oldu; Theseus'un gücü ve erkekliği, gelen tepki üzerine Klimt tarafından bir ağaç gövdesi ile örtüldü. Sahnelerin ardında zorla cinsellik arayan ve sonucunda her yerde bunun suç teşkil eden kanıtlarını gören bir düşünce yapısıyla birlikte, fin de siècle Viyana'sı, çıplaklığa bakmayı imkânsız buluyordu.

Hatta klasik bir savaşçının kahramanca figürü bile, günahkârca düşüncelere bir davet gibi görülüyordu.

Ünlü eleştirmen Schorske, Theseus ve Minotaur arasındaki mücadeleyi, öncelikle ve en başta oğulların babalarına karşı bir isyanı olarak yorumluyordu. Ancak resim sadece, bir boğayla sembolize edilen babayı değil, Gorgon kalkanıyla tüm korkuları savuşturan ve oedipal üçgeni tamamlayan çok zorlu ve koruyucu bir anne imgesini de içinde barındırıyordu. Anlaması kolay olan mesaj, açıkça bütün bir programı ifade ediyor ve Sezasyon'un rolünü kültürel açıdan yıkıcı ve devrimsel bir hareket olarak tanımlıyordu. Amaç, atalarının liberal sanatını ezmektir.

Sanatsal kanunu oluşturduğu kabul edilen her şeyin var olduğu Viyana'nın Kunsthistorische'sinde, Theseus'un, kör saplantının bir simgesi olarak resmedildiği 1890'daki sergiye bir grup mermer konulmuştu. Centaur'u öldüren Theseus, orijinal olarak, Napolyon'un görevlendirdiği, klasik heykeltıraşlığın büyük ustası Antonio Canova tarafından yapılmıştı. Theseus'un figüründe, Fransa İmparatoru, kendini ve Avrupa'nın aydınlanmamış rejimlerini kültürlendirme misyonunu görmek istiyordu. Şu anda ise, Avusturya'nın hükümdarı, ışığı getiren ve küçük Korsika'lı hayvanı yere seren kişiydi. Burada hayran olunacak şekilde gösterilmiş olduğu gibi, mitolojik şahıslar, pek çok muhtemel role uyum sağlamalarına izin veren bir esnekliğe sahiptiler.

Sezasyonistler, bu kahramanca figüre nasıl başka bir yüz giydireceklerini bu noktada tam olarak biliyorlardı.

Sezasyon sadece sanatta biçimsel bir yenilenmeyi öngören bir akım değildi, daha önce de bahsedildiği gibi Klimt'in liderliğindeki sanatçılar düşünsel boyutta da yeni bir çağ başlatmak niyetindeydiler. Sezasyon'un sanatsal politikası; sanat ve kültürü, yüksek ve alçak, kanonik ve anti-kanonik gibi çeşitli sınıflandırmalardan kurtarma vaadinin gerçekleştirilmesiydi. 1960'ların popüler sanatına da hız kazandıracak bu tür bir gündem, uygulamalı sanatlar, resim, edebiyat ve mimarlık alanlarındaki pek çok farklı başarıyı birleştiren ayırt edici bir özelliğe sahipti. Bu özellikleri ile düşünüldüğünde Sezasyon kavramı bünyesinde büyük bir aykırılık ta barındırıyordu.

Dolayısıyla Sezasyon'un halka açılmasına verilen pek çok farklı tepkilerin içinde, otorite kaynaklı sansürleme tepkisinin olması da hiç şaşırtıcı değildi.

Sanatın özgürleşmesi bir bakıma da resimlerin, profesyonel sanatçıların dağınık dünyası içinde serbestçe dolaşabilmesi anlamına geliyordu. Bununla birlikte, herhangi bir şey, halkın görmesi için poster olarak kullanılabilirdi veya sanatçıların eserleri dergi gibi yayınlarla birden fazla çoğaltılarak geniş kitlelere yayılabilirdi. Klimt'te, bu fikirden etkilenmişti ve 1901'de, kendisinin bundan faydalanabildiğini gördü. Ver Sacrum dönemi için aykırı yayınlar yapmaya başlarken kısa bir süre sonra, krallık soruşturma servisi ise karıştı, çünkü Ver Sacrum'da, Klimt'in çıplak kadın figürüne ve resmedilmesine karşı büyüyen ilgisini gösteren birkaç taslak resim de yayınlanmıştı. Bununla birlikte, bu davaya bakan mahkeme, resimlerin, şüphe edilemez şekilde sadece seyirci ve sanatçı adına estetik bir ilgi uyandırmak amacıyla yapılmış oldukları ve bir dergide yayımlanmalarının, sanat adına yapılmış olduğu, sanatçılar tarafından ve sanatla ve sanatsal uğraşlarla ilgilenen insanlar tarafından kullanıldığı bu nedenle uygunsuz olarak adlandırılmayacağı ve yasaklanamayacağı gerekçesiyle Klimt'i ve Ver Sacrum'un editörler kadrosunu suçsuz buldu (Breicha, 1978). Mahkeme, Ver Sacrum'u profesyonel bir dergi olarak açıkladı ve bu nedenle açık bir ayırım yaptı: zengin ve fakir arasında değil ama uzman bir gözlemci ve sıradan bir okur arasında.

Klimt ve Ver Sacrum bu sefer sansürden kurtulmuştu. Klimt'in sansüre uğrayan posterinde görülen Theseus figürü de, tamamıyla çıplaktı ama en azından, mitolojiden türemişti. O tarihe kadar, zamansız, mükemmel ve klasik olanın ardında kılık değiştiren çıplaklık işe yarıyordu.

Ancak, artık mitolojinin köklerine inmek, çıplaklığı zamansızlıkla örtmek Klimt'e doğru görünmüyordu. Onun tarihçilik döneminin fotografik tarzı, mantığa aykırı bir şekilde sorunu gizliyordu. Örneğin Klimt'in Allegories and Emblems'a kattıkları, bolca çıplak etten ibaretti ama hiç kimse, aynı zamanda zarif ve titiz bir tarzda çizilmiş çıplak bir kadın olan Sculpture isimli bir figürden rahatsız olmamıştı(Resim-73). Bu resimleri iğrenç olmaktan uzak tutan şey, büyük ayrıntı netliğine rağmen, insana bir birey olarak değil daha ziyade bir öge olarak odaklanma şeklindeki eski taklit mekanizmasıydı.



Resim- 74:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resim Adı: Sculpture

Resmin Ölçüleri: 41.8 x 31.3 cm

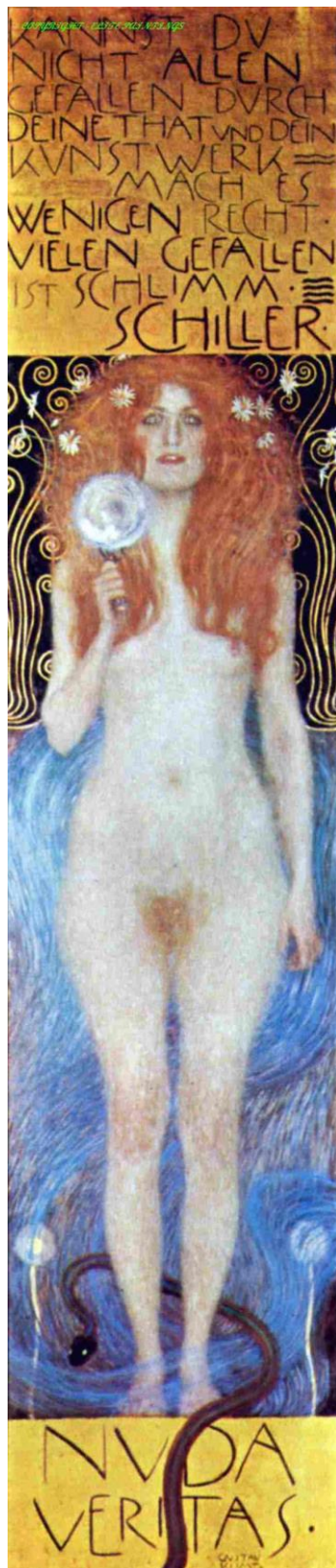
Resmin Yapım Şekli: Allegorik resim.

Resmin Yapım Yılı:1896

Resmin Yer Aldığı Yer: Viena Tarih Müzesi, Viyana, Avusturya

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt'in Sculpture'ının ardında bir stüdyoda poz veren canlı bir modelin bulunabileceği gerçeği, görüş alanının dışında kalmıştı. Çıplak ve giyinik arasındaki ilişki, Klimt'in daha sonraki çalışmalarında yönlendirici bir etken haline gelecekti; çoğunlukla kadın şahsında keşfedilenler ve kadının içine girebileceği tüm pozlar ve roller. Dolayısıyla çıplaklık da, artık ideal bir çıplak olma halinden çıkacaktı. Çünkü mitoloji ve alegori üstündekileri çıkardıktan sonra çıplaklık gerçekten meydana çıkacaktı. Klimt grafik çalışmalarında da açıkça hissedilebileceği gibi kendini bu elbisesizlik halinin mutlak efendisi olarak gördü ve zamanla çizimlerinde görülen her kumaş parçası, çıplaklığı her zamankinden daha az örter ve sorunu yeniden körükler bir hale geldi.

Klimt, idealizmin ve tarihçiliğin resimleri örttüğünü fark ettikten sonra fotografik gerçekçiliğini bir yana koydu. Bunu yaparken, özenle yaptığı imitasyonlarını da ardında bıraktı. Artık resimlerinden geriye genel yerine, sadece somut olan bir şeyler kalmıştı. Klimt'in, Nuda Veritas (Resim-74) alegorisinin, çıplaklığın gerçekçi bir gösterimi, gerçeğin ve gerçek çıplaklığın bir temsili olmasının nedeni de buydu. Klimt, burada, Sezesyonistlerin gerçekliğe bağlılığını ısrarla gösteren programlanmış bir resim, bir vinyet sunmuştu. Ver Sacrum'un 3. baskısında şu söz yer alır: "Gerçek ateştir ve gerçeği söylemek, aydınlatmak ve yakmak demektir."



Resim- 75:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resim Adı: Nuda Veritas

Resmin Ölçüleri: 252 x 55,2 cm

Resmin Yapım Şekli: Kanvas üzerine yağlı boya.

Resmin Yapım Yılı: 1899

Resmin Yer Aldığı Yer: Avusturya Tiyatro Müzesi, Viyana

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Nuda Veritas'ta her öge, resmin açıklığına ve anlamına katkıda bulunur. Gerçeğin kabul etmediği ayna ya da saklayacak hiçbir şeyi olmadan duran çıplaklık. Klimt'in gerçek kişisi, 1800'den beri tüm modern akımlarca sürekli olarak desteklenmiş kişisel gerçekçilik temasının bir parçası olan, gerçeklik fikrini temsil eden bir kadındır. Bu, oldukça geniş kalçalı bir kadındır, bacakları utanç verici bir şekilde açık değildir ve kararlılıkla yerde durmaktadır. Figürün maddi dışılığının, sadece onun bir kadın olmasından dolayı hissedilmediği açıktır, dışılık Klimt'in gözlerini diktığı modelin et ve kandan oluşan gerçek bir kadın olmasından dolayı belirgin hale gelmektedir.

Nuda Veritas, Sanatçı ve model arasındaki yüzleşmenin dolaysızlığını izleyiciye hissettiren canlı bir stüdyo sahnesinin hayal gücünde canlandırılmasına izin veren bir çalışmadır

Resim, Sezasyon posteriyile kıyaslandığında, alegorinin cinsiyet değiştirmiş olduğu görülür. Poster, babalarının sanat anlayışına karşı isyan eden bir erkek sanatçı neslinin tasviri olarak yorumlanmayı dilerken, Nuda Veritas, gözlemcinin, kesin olarak özdeşleşme niyetinde olduğu bir kadın figürünü temsil eder. 19. yüzyılda, kadın, sadece bir araç fonksiyonuna sahip değildir. Tıpkı, ilk çalışmalarında olduğu gibi, Klimt zaman ve gerçeklik seviyelerini kasten karıştırmıştır ve artık, kadına, onun kadınsı niteliklerine odaklı bir çizim yaparak alegorik bir araç olarak rol vermektedir. Sonuçta, bir alegorinin mesajı, esasen daima bu niteliklerle iletilir. Nuda Veritas, et ve kan gerçekliğini, yani, baştan çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirmenin özel aracı olarak arketip bir kadını göstermiştir ve bu

figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca, kendini ve erotizmini de sergiler.

2.3. Art Nouveau Hareketi İçinde Gustav Klimt

Klimt'in sanatının hiç bitmeyen büyüleyiciliği, çalışmalarında yaptığı şeylerin sayısız kullanımlarında görülebilir. Özellikle Avusturya'da, en beklenmedik yerlerde rastlanabilirler. Duchamp, Malevich, Mondrian ve Magritte gibi isimler, modern sanatta çağ aşan değişimleri ve örnek gelişimleri desteklerler. Klimt için aynı şeyin doğru olup olmadığını ve sanatının da gerçekliğe, yeni eleştirel bakışları olan, öncü sanatsal seçenekler katıp katmadığı ilk bakışta tartışmalı bir konudur.

Gerçekten de bir imparatorluğun korkunç çöküşüne ve tüm bir kültürün dünyanın sonu denemesine şahit olmasına rağmen; Klimt' in çalışmaları, fin-de-siecle toplumunun histerik yansımalarına, Habsburg monarşisinin parçalanması zamanında sosyal gerçekliğin eleştirel ve açık görüşlü tartışmalarına daha uzak gibi görünmektedir. Klimt'in işleri yaşadığı süre boyunca sadece yüzyılın dönümünde egemen olan çöküş ve gerilemenin tipik bir temsilcisi olarak görülmüştür. Ancak, gerileyen Habsburg monarşisinin kültüründe yenilenen bir ilgiyle birlikte, Klimt hakkındaki bu değerlendirme neredeyse tümüyle yok olacaktır.

Klimt, Sezasyon'un önde gelen bir üyesi ve -arada bir de- başkanıdır. Ve bu sanatçılar topluluğu dolayısıyla da Klimt, sistematik olarak tüm geleneksel sanat biçimlerini reddetseler de mümkün olan en yüksek yardımlardan da faydalanmaktadırlar.

İmparator Franz Joseph'in Sezasyon sergilerine katıldığı, Klimt'in sanatçı topluluğunun üyelerini hem hükümdarla hem de eski hükümdar Rudolf von Alt'la sergilerinde tanıştırdığı bilinmektedir. Bu Sezasyon'un siyasi olarak tanındığının bir kanıtıdır. Bazı imparatorluk ailesi üyeleri bunu tamamıyla reddetse de, Sezasyon sergilerine katılan bu şahısların varlığı; özellikle eğitim bakanı Hartel'in bu topluluğa verdiği destek, uzun yıllar boyunca faydalanılmış bir statüyü, topluluğun ulusal ve

politik önemini kanıtlar niteliktedir ve bu Klimt'e atfedilen ezik sanatçı imgesiyle tamamen zıt düşmektedir.

Bu dönemde sanatçı topluluğuna devlet tarafından hatırı sayılır bir destek verilmesinin sebebi aslında rejimin düştüğü krizle de alakalıdır. Habsburg monarşisi, krizinin zirvesine ulaştığında ve sosyal, ulusal ve ekonomik problemler, içinden çıkılması güç bir şekilde birbirine bağlantılı ve bu yüzden çözülemez görüldüğü zaman; sanat ve genelde kültürün toplumdaki bütün ayırık gruplar arasında uyum yaratabilecek bir güç olduğunu hissetmiş, politik tutuculukla estetik süreci birleştirme girişimi de bu noktada başlamıştır.

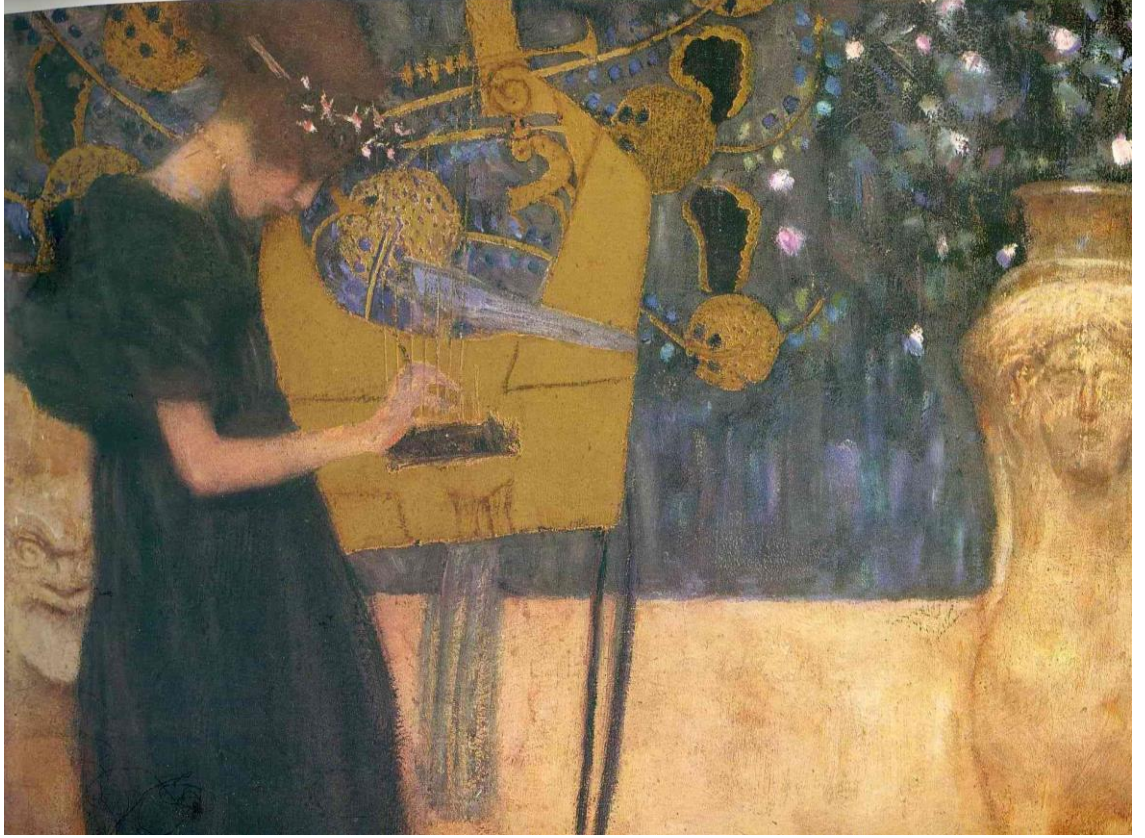
Sezasyon kendisine verilen bu misyonla çok büyük bir uzlaşma içinde gözükmektedir; çünkü bu, bir bakıma, onların hem hayatın estetik yönden gelişimi hem de sanatın yaygınlaşması hedeflerine giden yolda yararlanılması gereken önemli bir araçtır.

Klimt'e gelirse, O da elbette ki halk tarafından tanınmaktan hem kişisel olarak hem de bir sanatçı olarak hoşlanmaktadır. Ancak Viyana Üniversitesi için hazırladığı "Faculty Paintings" gibi büyük ölçekli ve olağanüstü derecede saygın bir görevin fiyaskoyla sonuçlanması doğal olarak Viyana Ringstrasse'sinde büyük kamu binaları hakkındaki pek çok başka tartışmanın önünde giden bir kavga tetikler ve Klimt'in Avusturya hükümeti için çalışmasının tümünden kesilmesiyle sonuçlanır.

Ancak, 1900 sonrası, Klimt yine de, patronların, önde gelen eleştirmen ve gazetecilerin desteğini çekmekte zorluk yaşamaz. Zaten toplumun üst kademelerine giriş, erkek kardeşinin, Helen Flöge'yle evlenmesinden beri sanatçı için hep açıktır ve en önemlisi, Klimt, sürekli olarak önemli siparişler almaktadır.

1900'de Klimt, Paris Dünya Fuarı'nda altın madalyayla ödüllendirilir. Bir yıl sonra Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu Music(1895) resmini satın alır(Resim-76), 1902'de ilk çizimleri, Viyana'daki ünlü Albertina Grafik Koleksiyonu tarafından satın alınır. 18. Sezasyon sergisi(1903) tümüyle Klimt'e ayrılır ve 1908'de ki Kunstschau sergisi, tüm bir salonu ona vererek onun sanatını kutlar. 1905'te, Alman Sanatçıları Topluluğunun Villa Romana ödülüne layık görülür. 1906'da Kraliyet

Bavyerası Güzel Sanatlar Akademisinin onursal yesi olur ve ölümünden kısa bir süre sonra, Viyana'daki Güzel Sanatlar Akademisinde ona hayattayken asla profesörlük verilmediği halde, profesrlkle ödüllendirilir.



Resim- 76:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resim Adı: Music

Resmin lleri: 37 x 44.5 cm

Resmin Yapım Şekli: Kanvas zerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı: 1895

Resmin Yer Aldığı Yer: Bavyera Devlet Resim Koleksiyonu, Münih Almanya.

Resmin Tanımı ve Stil zellikleri:

Klimt'in, çok ileri dönemlere kadar şöhreti yakalamayan, tanınmamış bir sanatçı olarak stilize edilmesinin asıl sebebi, O'nun en önemli çalışmalarına karşı devam eden halk ilgisizliğidir. Bu ilgisizliğin sebebi de aslında gene Klimt'in kendisidir. Döneminde halkın büyük bir kısmı O'nun eserlerinden bihaberdir; çünkü Klimt eserlerini müzelerde sergilemek için çokta istekli değildir. Sanatçıya akademik ve edebi ilgi, o hala hayattayken ilk monografinin 1920'de yayınlanmasıyla başlar. 1960'larda, bu Klimt'in geniş çapta yeniden keşfiyle en son noktaya ulaşır ve o zamandan beri sanatçının çalışmalarının hemen hemen her yönü keşfedilmiştir. Ayrıca, fin-de-siecle Viyana'sında tam bir sergi dalgası, Klimt'in şimdiye kadar bilinmeyen derecede takdir edildiğinin açık kanıtıdır. Hans Hollein, O'nun Dream and Reality sergisini açtığında; bir Klimt aşkı, Paris ve Newyork'u, ancak 1908'deki Kunstsachau'yla kıyaslanabilen bir şekilde vurur.

Bununla beraber, aslında Klimt'in şöhretinin en önemli ögesi, bir "erotizm ustası" olarak tanınmış olmasıdır. Nike Wagner, Onu "çağının en büyük erotik ressamı" olarak tanımlar(Wagner, 1982). Carl Schorske, Ona, "kadınların psikolojik ressamı" ve "Eros'un keyifli kâşifi" (Schorske, 1982) der. Alessandra Comini, ondan bir "grand voyeur" olarak bahseder ve tüm çalışmalarında erotizm tutkusunun egemen olduğunu söyler(Comini,1975). "Evet, Klimt, sadece diğer konularda değil, erotizmde de bir ustadır ama resimlerinde erotik unsur o kadar yoğundur ki, diğer her şey dışarı atılmış gibi görünür." diye yazmıştır Gere Mattenklott(Mattenklot,1984).

Bu değerlendirmelerden çıkarılabilecek bir sonuç da, Klimt'e literatürde geniş bir yer verilmiş olmasıdır. Hem yaşadığı süre boyunca hem de sonrasında, her zaman O'nun sanatını yeniden yaratmayı ya da bunun bile ötesine gitmeyi hedefleyen erotik dil örnekleri olmuştur. Başka yazarlar, erotiğin sosyo-politik ve kültürel açıdan gelişen bir güç olarak kabul edilebileceğine dikkat çekmişlerdir.

Böylelikle, Klimt, kadının özgürleştirilmesine ve erotik ögenin kayıp gücünün yeniden keşfine hatırı sayılır şekilde katkıda bulunmuş bir sanatçı olarak ve zamanının ve onun modası geçmiş kültürel ahlak anlayışının düşmanı olan bir sanatçı olarak görülmüştür.

2.4. Gustav Klimt'in Eserlerinde Art Nouveau Anlayışını Yansıtan Eserlerinin Analizleri.

Sezasyon estetik olarak Klasik ve tarihselci yaklaşımlara sırtını tamamen dönmeyen ancak bunları tekrar etmeyi kesinlikle reddeden ve bireye ait düşünsel süreçlerin tuvale aktarılmasına daha çok önem veren bir sanat akımıdır. Gustav Klimt de önce Klasik bir eğitim almış sonra uzun yıllar çalışmalarında Eski Mısır, Bizans, Rönesans eserlerini etüt etmiştir.

Bu etütler sonucunda da tamamen kendine özgü bir stil ortaya koymuştur. Bunu yaparken de sanatını dayandırdığı temel, kadın figürü olmuştur. Klimt'in kadın figürünü ele alırken ortaya koyduğu en büyük fark, kadın figürünü resim tarihinde ola gelen kanonik, mitolojik vb. temalardan arındırarak resmetmesidir.

O güne kadar sadece öyküsel bir varlık olarak betimlenen “çıplak” kadın figürü, Klimt'in tuvalinde bir hayal kahramanı olmanın ötesine geçmiştir. Tuvalinde yarattığı erotizmin de temel kaynağı budur. O'nun resmindeki kadın aynı zamanda da gündelik hayata ait bir bireydir. İzleyici için bu, aslında her zaman doğasında olan, hissettiği, düşündüğü fakat gündelik yaşamında -sanatçı için düşünüldüğünden tuvalinde- kendinden uzak tutmaya çalıştığı erotizm kavramının, kendisine birden bire bu kadar dolaysız bir şekilde sunulması açısından sarsıcı olmuştur. Kadın içinse hem olumlu hem de olumsuz sonuçlardan bahsedilebilir. Olumlu bir sonuç, Klimt'in resimlerinde kadına, kadının sosyal pozisyonuna, sorunlarına, içsel çatışmalarına -dahi- dikkat çekiyor olmasıdır.

Klimt'in çalışmaları sonucu ortaya çıkan olumsuz bir sonuç ise kadın figürünün cinsel bir meta haline dönüşeceği yolculuğunun Klimt tarafından tetiklenmiş olmasıdır.

Klimt'in erotik bir usta olarak tanınmasının en önemli kaynağı, yağlı boya çalışmalarının yanı sıra, döneminde yayınlamaktan kaçındığı, ölümünden sonra ise binlerce oldukları ortaya çıkan karakalem eskiz çalışmalarıdır. Erotizm ögesinin en yoğun bulunduğu çalışmalarıdır.

Klimt'in yağlı boya çalışmalarında zaman abartıya kaçan görsel bir çekicilik olduğu belirtilmişti, Araştırma bulgularına göre, Klimt'in erotik eskizlerinin ise tam bir zıtlık oluşturacak şekilde sade ve az çizgiden oluştuğu gözlemlenmiştir. Hatta birçok çizim izleyicide tamamlanmamış, yarım bırakılmış havası yaratmaktadır. Klimt'in eskizlerinde bedenler zamandan ve mekândan bağımsız bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu iki etki eskizlerdeki erotizm öğesini kuvvetlendirir niteliktedir.

Klimt'in eskizlerinin konusu sadece kadın figürlerinden oluşmaktadır. Klimt'in eskizlerinin zaman zaman erotizmden pornografiye kaydığı da görülmektedir. Muhtemelen eskizlerinin hiç yayınlanmayacak olduklarını düşünmek Klimt'i bu kadar rahat ve bağımsız bir şekilde çizmeye yönlendirmiş olmalıdır.

Eskizlerinde Klimt çok doğal ve samimidir, izleyicinin olmadığı fikri ile her türlü kısıtlama ve kuraldan uzak bir şekilde serbestçe çalışmıştır. Bu teslimiyet ve ifade serbestliği sonucu ortaya çıkan yalın samimiyet sonucu erotizmi asan pornografi müstehcenliğe kaymaz.

2.5. Gustav Klimt'in Kadın İmgeleri Ve Art Nouveau

Klimt daha ilk çalışmalarında, sanatında künye olarak kadınları tercih etme eğiliminde olduğunu gösterir. Bu ilk çizimlerinde Klimt, yeni mezun bir sanatçı olarak, aldığı eğitimin etkisiyle, kadın motifini geleneksel bir yaklaşımla ele almıştır. 1985'te başladığı, Sanat Tarihi Müzesi için yaptığı resimleri ve gene 1895'te çizmeye başladığı alegoriler serisi Klimt'in erken dönem çalışmalarında kadın figürünü kullanımı açısından iyi birer örnektir. Klimt'in klasik öğretiye bağlı kalarak çizdiği bu resimlerde erotik izlere dahi rastlamak mümkündür. Rengin, kompozisyonu ve tasarımı şekillendirirken dikkatli bir biçimde kullanıldığı fark edilen çalışmalarda Klimt, tahrik edici renksel bir çeşitlilik kullanmaktan kaçınmamıştır ve figürlerini geleneksel sahneler içerisinde olsalar da geleneklerin dışında “modern” bir tutum içinde resmetmiştir.

Sanatçının erken dönem işleri bile sanatında kadınlarını tanımlanabilir etiketlerle imgeleme eğilimini gösterir. Court Museum of Art History için yaptığı resim ve

kompozisyonlar alegorik resimlerinde (1895 yılında başladığı) geleneksel betimlemelerle temsil ettiği kadınlara modern bir tarzla erotik kışkırtıcılığın güçlülüğünü ve canlılığını eklemiştir. Klimt adım adım akademide öğrendiği tarihsel resmi bırakır ve erkek bedeninden uzaklaşmaya baslar. Aynı zamanda, bir yandan erotik “femme fatale”, diğer yandan sosyete hanımlarının idealize edilişiyile kadın imgesini çeşitlendirmeye veya ayırmaya başlamıştır(Fliedl, 2003, s:201).

Alegorilerinde, figür resimlerinde, portrelerinde ve desenlerinde, sanatçının mesajı genellikle kadınlar tarafından ifade edilir. Kadınlar muazzam anıtsal alegorilerinin merkezi olmuşlardır, bu durum eserlerinin en önemli bölümünü oluşturan resimleri için de geçerli olmuştur. Klimt’in “oedipal” başkaldırısı (erkek çocuğun annesine olan yakınlığından dolayı babaya baş kaldırmasını ifade eden kelime, “Oedipus kompleksi” kökenlidir), 19. yüzyılın erkek – egemen resmini ve tarihselliğini büyük oranda yıktı.

Başkaldırısı sadece felsefi ve estetik bir protesto olmamakla birlikte, kısmen dramatik, politik ve kültürel kriz içindeki çatışan neslin protestosudur. Klimt’in çalışmaları toplumdaki kadın ve erkek imgeleri ve radikal değişimleri hikâyeleştirir.

Resimlerini Freud’un psikanalizleriyle karşılaştırılabilir, çözümsel, düşünceli, farklı bir ruh hali içerisine girerek neredeyse sadece kadını kullanarak oluşturmasına rağmen, diğer sanatçılardan tamamen farklı olarak, Klimt kendisiyle ve ruh halinin sanatsal çözümlenmeleriyle daha az ilgileniyordu.

Bu noktada Klimt’ in sanatı ve Freud’un psikanalizleri arasındaki yaygın benzerlik çöker. Freud’un başkaldırısı tamamen durgun olan geleneksel kariyeri yeniden biçimlendirerek ve kabul ettirerek üstesinden gelip kontrol ettiği kendi sosyal ölümünün yaratıcı dönüşümüne dayanır. Sağaltıcı girişimlerle olan etkileşimi, bu dönüşümü akademik ve analitik çalışmalarının ve kesiflerinin temeli olan radikal ve essiz kişisel analizleri ile doruğa yükseltmiştir. Ne kadar uğraşırsak uğraşalım, Klimt’in çalışmalarında kendi fikirleri ya da kendi deneyimlerinin herhangi bir karşılaştırılabilir çabasını ortaya çıkarmak imkânsız görünür(Natter, 2000, s:43).

Bu olağanüstü durumun makul bir açıklaması olabilir, o da Klimt'in asla kendi erkekliğiyle ilgilenmeyip, bir erkeğin kadınsı erkekliği ile ilgilendiğidir. Kültürel ve kişisel bunalımlar üzerine yaptığı araştırması, kendini sınamasına ya da biseksüelini sınamasına yol açmadı, ama kendi kimliğini bir kadın imgesinde bulmaya çalışmasına yardımcı oldu.

Feminizm başlığı altında “kadınsallığın yeniden yorumlanması”, “erkek kadınsallığının yeniden değerlendirilmesi” olarak görüldü. Bu değişiklik ve kadın – erkek arasındaki ilişkinin yeni değeri 19. yüzyılın kültürel bir fenomenidir, bu nedenle bütün sanat akımlarına yansıtılmıştır. Bir erkeğin “kendi kadınsallığı” onun kadın olacağı anlamına gelmiyordu, ama kendi için “kadınlık” hakkına sahip çıkarak kadınlığı talep ediyordu. Kadın imgesi tarafından tekelleşmiş sanatta erkek imgesi, mitolojik figürler ve fetişlerle kadınsılığa dönüştürülerek kaybolmaya başlamıştır. Kadın imgesi Judith'de cadılar, büyüleyici ve çekici kadınlar, efsanevi figürler ve canavarlarla ve Art Nouveau'da reklâmcılık keşfi olan kadın çıplaklığının ticari ürünlerde estetik cezp ediciliğinin keşfiyle değişmişti(Fliedl, 2003, s:202).

Bu resimler erkeğin Eros'un gücünden vazgeçtiğini ya da gerçekten değişik bir kadınlık terimini getirmeye çabaladığını belgelemiyor. Bunlar, daha çok, erkek kadınsallığının temsilinden öteye geçmeyen resimleridir. Erkeğin kadınsallığının ve erkeğin kadınlığının ortak bir noktada birleşmesine önderlik eden yalnızca Klimt'in sanatı değildi. Art Nouveau, cinsiyetler arasındaki farklılığı, android insan imgesini ya da maskülen kadın imgesini kullanarak etkisiz hale getiriyordu.

Yüzyılın dönümünde kadınsallığın anti-feminist kuramcısı Otto Weininger, Secession'un göze çarpan kadın imgesini zamanın kendine özgü bir özelliği olarak görür ve cinsiyetleri yansızlaştırmak tan söz eder.

Otto Weininger uzun, incecik, düz göğüslerin ve dar kalçaların güzellik ödülü verdiği Secessionist beğeniyi, Geçtiğimiz birkaç yıl içinde bu sonu gelmeyen, hızla çoğalan çitkırıldımlik ve homoseksüellik, zamanımızda kadınsallığın artmasına neden olmuş olabilir (Fliedl, 2003, s:203) diyerek küçümseyici bir üslupla yorumlamaktadır. Kadının maskülenliği - erkeğin feminenliği- sanatçı için bir tehdit

unsuru oluşturur. Çünkü bu, onun kadınsal yanının farkında olmasını sağladığı için bunları kesip atarak düşmanca güçler gibi temsil etmesine neden olmuştur.

Klimt'in çağdaşlarının çoğu anlaşılacak için kadınsallığı paylaşmışlardır. Onlar bunu Klimt'in kadın imgesini sanatında kullandığı gibi bir büyüklük olarak değil, aynı zamanda bu araştırmancının ana rolünü hem bir sanatçı hem de bir birey olarak hayatlarında oynayarak belirtmişlerdir. Onlar Klimt'in kimliğiyle ve kullandığı kadın imgesinin, deneyimlenmiş gerçeğin sanatsal manifestosu olarak anlaşılabilirliğiyle ilgileniyorlardı, ama erkek egosunu sağlamlaştırmayı ve değişmez kılmayı amaçladılar. Hans Tietze "Klimt'in portrelerindeki netlik ve berraklık daha rahat izlenebilir. Klimt kadınlığı ve gerçek bir erotik resim sanatçısı olmayı çok derinden deneyimlemiştir, her kadını kendi içinden yaratmıştır. Kadının vücudunun her konturu, gülüşü, hareketi ve kıyafeti içinde kendini tasarlıyordu. Canlılığın her ifadesini, hareketini yakalıyor, onu olduğundan daha güzel gösteriyordu, ama boyadığı ve çizdiği her neyse yalnız gerçeği sunmuyordu. Onun kadın tipi, sadece görmek için can atılan değil, aynı zamanda gerçek olan ve gerçek olmayandır. Bu, sanatçının bir itirafıdır. Erotizmi -konularına bağlılığı ve bundaki ustalığı- Klimt'i kadın güzelliğinin peygamberi yapıyor" cümleleriyle Klimt' i analiz etmektedir (Fliedl, 2003, s:204).

Diğer bir çağdaşı Berta Zuckerkandl "Klimt zamanının kadını resmediyor. Oluşumunun en gizli noktalarına kadar, beden yapısını, biçimin dış hatlarını, vücudunun, etinin hacimlendirilmesini ve kadının hareketlerinin mekanizmasını sürekli hafızasında tutarak takip ediyor. Ayaklarıyla, sağlam zemin üzerinde, kadın temasını tasarım ve doğa ilişkileriyle çeşitlendiriyor. Kadınları acımasız, zalim ve şehvetli ya da neşeli, keyifli ve azgın olabildikleri gibi, aynı zamanda her zaman gizem dolu bir cazibeye, hayranlık uyandırıcı bir çekiciliğe sahiptirler. Kadının incecik vücudunun parlayan ten rengi, cildinin fosforlu parlaklığı, başlarının zayıf, bir deri bir kemik, geniş, karemsi biçimi ve kızıl renkli yeleyi andıran saçlarının günahkârlığı son derece psikolojik ve pitoresk olan tüm etkiyle birleşir. Portrelerinde yarattığı, güçlü seksüel hisleri uyandıran kadınlar hayata karşı güçlü bir arzuyla ya da genelde miskin, uykucu halleriyle ve tipik farklılıklarına karşın hepsi varlıklarını

Klimt'in zarafetine ve lütfüne borçlu olan yaratıklardır. Bununla beraber ideal figür olarak dekoratif tarzda, kadın bedeninin görkemliliği içinde kendini kaybeder. Karakteristik ve kişisel olan her şeyi elemiş ve geriye kalan bütün ile olağanüstü biçimsel saflık, sanatçının muhteşem tipik kadınına ortaya çıkarmasını sağlamıştır” yorumunu yapmaktadır(Fliedl, 2003, s:204).

2.5.1.Kadın Portreleri

Klimt'in ilk biyografisini yapan Max Eisler Klimt'in portrelerinin genel bir tanımını verir: “Genel olarak resmini yaptığı, kentte bulunan bozulmuş ya da şımartılmış sosyal sınıf, çoğunlukla küçümseyici ya da bezgin hanımlar, entelektüel bir tavırla umursamayan, aldırış bile etmeyen, parıldamak ya da önemli görünmek isteyen kadınlardır. Klimt asla hicivsel olarak bir sınır koymaz, beğenisi ve aslında umursamazlığı yasaklayıcı bir tutum sergiler. Ama bütünüde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hoş, tembel ve kayıtsız sosyal sınıfın tarihçisi gibi durur. Bununla birlikte, Klimt'in sanatsal yaklaşımının ciddiyetinden dolayı portreleri birbirine bağlayan sadece bir diğeri değildir. Geri kalan tüm resimlerinin bir bütünlüğü vardır ve her şey kısmen parıldar” (Fliedl, 2003, s:204).



Resim- 77:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resim Adı: Friederike Maria Beer'in Portresi

Resmin Ölçüleri: 130X168cm

Resmin Yapım Şekli: Canvas üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı:1916

Resmin Yer Aldığı Yer: Tel Aviv Sanat Müzesi, Tel Aviv, İsrail.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Avusturyalı bir kadın olan Friederike Maria'nın portresi olan eserin arka planındaki Kore desenleri ve goblinler,Klimt'in özgün tarzını vurgular.

1914'te Egon Schiele tarafından portrelenmişti. Bunu bilen Klimt, bu sebepten portreyi yapmak istemediyse de sonunda ikna oldu ve 200.000 Kron karşılığında eseri tamamladı. Lakin bu eseri yaparken ressam, Maria'dan üzerindeki ceketi tersten giymesini istedi. Bu, Klimt'in dehasını harekete geçirirken arka planla büyüleyici bir uyum yakalamasını sağladı.

Siyah, arkadan topuzla toplanmış saçları ve beyaz teniyle sanki birfotoğrafmışçasına gerçek görünen Maria'nın yüzü, arka plandaki Kore işi figür ve desenlerin önünde durduğu için daha da tuhaflaşıyor; akabinde daha gerçek görünüyor. Bu detay, esere bir 'kolaj' havası vermiş.

Maria'nın kıyafetlerine baktığımızda yakası, etekleriyle birlikte kürk detaylı ceketinin üzerindeki renk karmaşası göz yoruyor. Bu görüntü, Maria'nın kürk ceketini tersten giymesi sonucu ortaya çıkmış. Kırmızı dudakları ve elmacık kemiklerindeki kırmızı boyayla bir parça erotizm katılan figürün duruşundaki anlam, daha çok bir 'amazon' havasında.

1891 senesinde doğan Avusturyalı Maria'nın yaşamı nasıl geçti, bilmiyoruz; lakin 1980 senesinde mutsuz sonla biten evliliği sonrasında intihar ederek öldüğü bilgisi biyografisinde yazıyor. Klimt'in Maria'nın karakteristik özelliklerine göre resmettiği bu portre, İsrail'de sergilenmektedir.

Japon sanatına olan sevgi, güçlü biçimde geri döner; canlı Doğu motifleri bütün fonu kaplar.



Resim- 78:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resim Adı: Gertha Felsöväny'nin Portresi

Resmin Ölçüleri: 150x 45,5 cm

Resmin Yapım Şekli: Kanvas üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı:1902

Resmin Yer Aldığı Yer: Avusturya'da özel bir koleksiyonda yer almaktadır.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt, akıcı ve özlü bir fırça vuruşuyla kadınlarını ikonalara özgü durağanlıktan kurtarır. Ayrıca, en rahat duruş, soylu kadının istekleri ve güvenli karakterinin öne çıkmasına izin verir.

Sanatçı, bir yolculuklar ve içine kapanma döneminden sonra, kendi betimleme dilini yenilemek için, öne çıkan gençlerden esinlenir. Ancak, çağın varoluş umutsuzluğu onu sakin ve güven veren görünüşünü etkilemez ve dönüş daha çok üslup alanında görülür. Altın kullanımını bıraktıktan sonra o, yeni, mutlu, canlı ve doğal bir süsleme sentezi içinde geometrik soyutlamayı aşan, daha çeşitli bir renk dizisini betimler.

Klimt'in portrelerinde analitik ya da eleştirel görevi atfedenenlerin, inançlarını destekleyen biçimsel görünüşlere yoğunlaşması mantıksaldır. İki boyutlu ve üç boyutlu espas arasındaki süsleme ve tenin renklendirilmesinin uzaklığının karşıtlığı, (erotik) yakınlık ya da elde edilebilme ve geri çekilme hali arasındaki karşıtlığın sayısız betimlemesi dikkat çeker. Klimt ağırlığı ve tensel erotik işlevi dekoratif aksesuarlara verirken aynı zamanda vücudun maddeliğini, gerçekliğini Klimt'in ilk biyografisini yapan Max Eisler Klimt'in portrelerinin genel bir tanımını verir:

Genel olarak resmini yaptığı, kentte bulunan bozulmuş ya da şımartılmış sosyal sınıf, çoğunlukla küçümseyici ya da bezgin hanımlar, entelektüel bir tavırla umursamayan, aldırış bile etmeyen, parıldamak ya da önemli görünmek isteyen kadınlardır. Klimt asla hicivsel olarak bir sınır koymaz, beğenisi ve aslında umursamazlığı yasaklayıcı bir tutum sergiler. Ama bütünüde Klimt çekinmeden pragmatik betimlemesinden dolayı, bu hoş, tembel ve kayıtsız materyalleştirmez ve dekoratif tavır içinde eritir. Böylece figürlerinden bütün doğru tanımları yok etmede başarılı olmuştur. Figürlerini her zaman uzaklık ve yakınlık izlenimini veren bir aura ile sararak kadın imgesinin duruş biçiminin görünüşünü değiştirmiştir; bilinmeyen

derinliği ima eder gibi görünür. İki ve üç boyutlu espas, kıyafetler ve vücut, isteklilik ve suskunluk, arka plan ve ön plan arasındaki şaşırııcı görsel illüzyondan dolayı portrelerini uzun süre kavramak ve izlemek mümkün değildir(Whitford, 1993, s:123).



Resim- 79:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Margaret Stonborough Wittgenstein

Resmin Yapım Yılı: 1905

Resmin Yapım Tekniği:Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu:1.80X90 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Margaret Stonborough Wittgensten ile Klimt'in düğün günlerini anlatmaktadır. Margaret Stonborough Wittgensten gelinlikle betimlenmiştir.

Klimt'in portrecilik hayatındaki önemli resimlerden biridir. Emilie Flöge'nin portresindeki organik süslemeler yerini geometrik süslemelere bırakmıştır. Yine uzun bir elbise altında yalnızca yüzün belirgin olduğu, Viyana Atölye Grubu'nun dekorasyon tarzının görüldüğu bir portredir.

Klimt erotik elementlerin daha az yer aldığı ve daha az yüceltildiği resmi portrelerinin efsanevi ve alegorik biçimsel anlamlarını farklı dereceler arasında yerleştirmeyi çok iyi düzenlemiştir. Klimt'in Margaret Stonborough Wittgensten'in portresindeki renk analizinde Thomas Zaunschirm, sanatçının renkleri ele alış biçimini, boyanın yoğunluğu ve transparanlığı arasındaki ilişki içinde uzaklık – yakınlık ilişkisini birleştirdiğini keşfetmiştir. Çok parlak bir şekilde boyanmış olan elbisenin beyaz - gri yanardöner düzenlemesi onun hem maskelenmiş hem de transparan görünmesini sağlıyor. Bu portreler kadınların betimlenmesinin destek bulabileceği herhangi bir berrak uzamsal düzenlemeye gereksinim duymasının değerini belirtir (Fliedl, 2003, s:212).



Resim- 80:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Adele Bloch Bauer I

Resmin Yapım Yılı: 1907

Resmin Yer Aldığı Yer: New York, Neue Galeri

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile gümüş ve altın kullanılarak yapılmış.

Resmin Boyutu: 138X138

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Zengin bir şeker tüccarının karısı Adele Bloch Bauer'in portresidir. Klimtten kendisine sponsor olan Adele Bloch Bauer'in eşi tarafından portrenin yapılması istenmiş.

Yarım boy portrede Viyana sosyetesinin tanınmış isimlerinden biri olan Adele Bloch-Bauer cepheden ve otururken betimlenmektedir. Portrede grafik bir anlatım hakimdir. Figürün giysisi ve vücudu bir bütün olarak yansıtılmıştır. Arka plan ve figürün giysisi yoğun bir biçimde çok sayıda farklı renk ve formdaki motiflerle doldurulmuştur. Bu süslemelerin dışında figürün açıkta kalan omuzları ve kolları gerçekçi bir biçimde betimlenmiştir.

Altın renk resmin sol alt bölümündeki yeşil yer döşemesi ve kadının siyah saçı haricinde tüm resme hâkimdir. Dokuların çeşitliliği renk içinde bölümleri sağlar.

Kadının giysileri ve arka plan sadece doku ve az da olsa ton farklılığı taşımaktadır. Rus ikonalarını andıran çalışmada adale bir kadın olmaktan uzaklaşarak bir sanat eserine dönüşmüştür. Kadının oturduğu koltuk ya da giysilerde üç boyut etkisi görülmez. Resimdeki nesnelere dokularıyla birbirinden ayrılmaktadır.

Klimt Adele'nin çok sayısını da eskizini de yapmıştır. Sanatçı eserlerinde figürü doğal ortamda resmetmez; figür yüzey ile adeta birleşir.



Resim- 81:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Adele Bloch Bauer II

ResminYapım Yılı: 1912

Resmin Yer Aldığı Yer: Viyana Avusturya

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 1.90X1.20 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Zengin bir şeker tüccarının karısı Adele Bloch Bauer'in II. Portresidir.

İlk Bauer portresinden oldukça farklı bir portredir. Açık renklerin kullanıldığı resimde altın dönemin geometrik süslemeleri yerini Çin sanatı esintili motiflere bırakmıştır.

İlk resimdeki hüzünlü duruş ve asaleti olduğu gibi yansıtırken Adele'nin gündelik yaşamının ve sadeliğinin resmedildiği görülmüştür. Tablo, II. Dünya Savaşı sırasında Naziler'in eline geçerek Viyana'dan götürülürken, Hitler'in Klimt'e olan özel ilgisi ve Adele'nin yahudi olması tabloyu Almanya'ya karşı propaganda aracı olarak göstermiştir. Bu sebeple Naziler tarafından alıkonulan Adele Portresi II, 1925 yılında menenjitten ölen Adele'nin mirasçı yeğeni Maria Altmann'ın uzun uğraşları sonucu seneler sonra alınabilmiştir. 190 boy, 120 genişlikte yapılan eserin ispatı için mahkeme Avusturya ve Amerika (resim dolaşmıştır) arasında jüri olarak görev yapmış ve Klimt'in diğer eserlerinden yola çıkılarak Adele'nin resminin yeğenine teslim edilmesine karar verilmiştir.

Sanatçının eserleri içinde bir figürü doğal ortam içinde resmetmesi çok nadir görünen bir şeydir. Diğer bütün portrelerinde mekânın tanımı, figürün resmin yüzeyi içinde mekânla bütünleşmesiyle tekrar anlam kazanır(Resim- 80,81).



Resim- 82:

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı:Fritza Riedler

Yapım Yılı: 1906

Resmin Yer Aldığı Yer: Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri:

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmıştır.

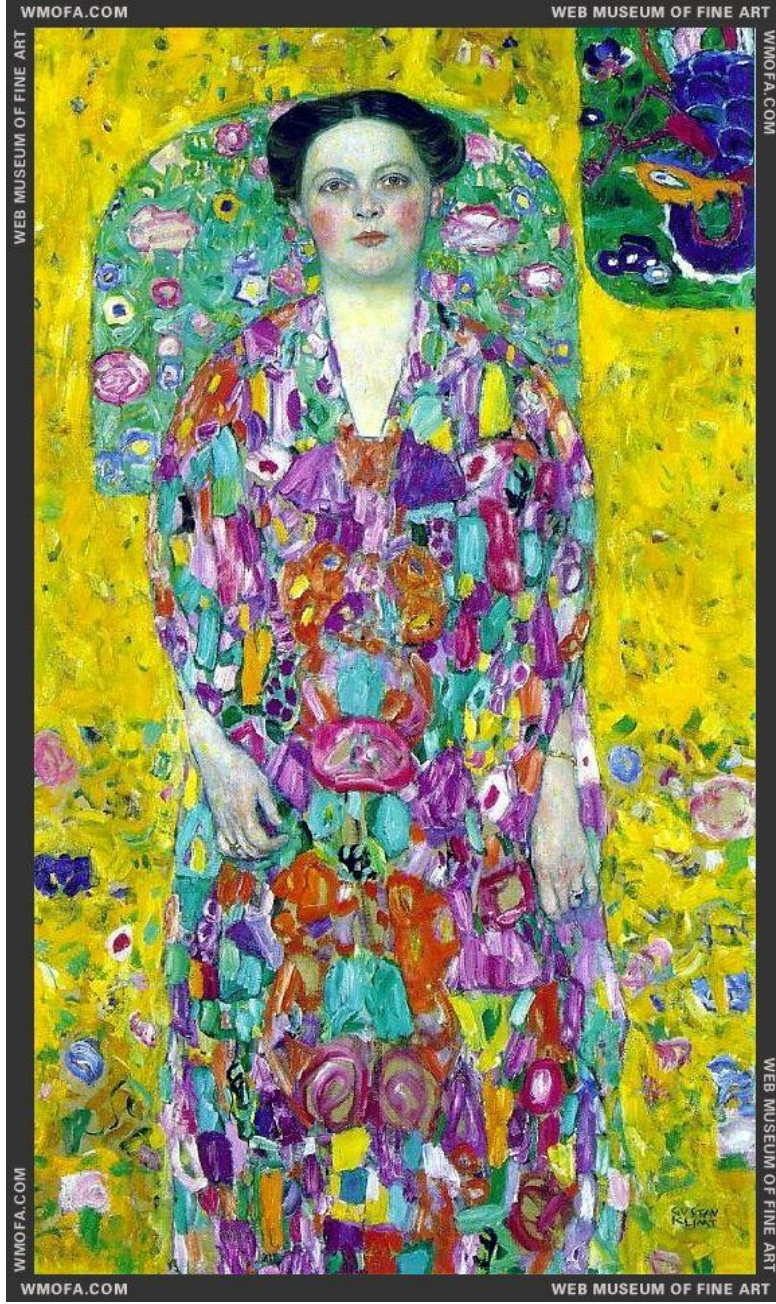
Resmin Boyutu: 153X133cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Ressam Fritza Riedler'ı siluet biçiminde betimlemiştir. Tenin duyumsallığını bol bezemeye vurgulamıştır.

Fritza Riedler'in Portresinde Eski Mısır'da asaletin sembolü olan tanrı Horus'un gözleri dikkati çekmektedir. Diyagonal kompozisyonda Fritza, düz dimdik oturur vaziyette verilmiş, birbiri ile temas eden elleri dizlerini üzerine yerleştirilmiştir. Altın rengi, resimde bu sefer sınırlı biçimde kullanılmıştır. Eser, adeta canlı ile cansızın yapay ile gerçek olanın örgüsü gibidir

Resimlerin fonundaki karmaşık dekoratif alanların içinden kadınlar neredeyse uzaklaşır ve figürün yüzü, yüz hatları ve elleri natüralist bir betimlemeyle dışarı çıkarılarak arka planla birleştirilir. Fritza Riedler'in oturduğu koltuğun kolçakları çıplak kadın silueti şeklinde yapılmıştır. Koltuğun üzerindeki desen ise dudaklardan oluşmaktadır. Koltuğun tüm yüzeyi dudaklardan oluşmaktadır. Natüralist yaklaşım ve iki boyutlu dekoratif elementler arasındaki belirgin farkın bir sonucu olarak Klimt, bir kadının davranışlarını, jestlerini ve yüz hatlarını vurgular. O yüzden kadının karakteri, ifadesi ve kişiliğinin önemi de vurgulanır.

Kadının, her ne kadar vücudun belli bölümleri ikonik elementler ya da kırık parçalar gibi görünse de işin tuhaf tarafı vücudun geri kalanından bağımsızdırlar (Fliedl, 2003, s:212,213). Zamanında Kübizmle ilgili olarak, iki ve üç boyutlu espasla ilgili olan tartışma ve Kübizmin bu işlerdeki Secessionist tavırla olan paralelliği, bazen fiziksel netliğin kaybolması olarak karşılık bulur. Fritza Riedler portresinde olduğu gibi nesnelerin kırık olma hali her zaman dekoratif amaçlı gösterilmiştir ve hiçbir zaman fizyolojik doğrulukları bozulmaya çalışılmamıştır.



Resim- 83

Resmin Adı: Eugenia Primavessi

Resmin Yapım Yılı: 1914

Resmin Yer Aldığı Yer: Özel koleksiyon

ResminYapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 140X84 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Olmütz’de yaşayan zengin bir bankerin karısıdır. Evlenmeden önce aynı zamanda Viyanalı bir aktısttır.

Doğal yüzlerin çarpıcı etkisinin değeri, süsleyici unsurlarla çevrelenen hale formunda, şapka ya da taçlarla daha fazla yükseltilir. Bunların dışında hale biçimli kumaşlarla da bu yükseltmeyi yapabilmektedir. Bu dekoratif anlamlı formların bir diğer işlevi de, iki boyutlu süslemelerle dolu olan alanların düzenlemesi içinde tamamen hareketsiz duran figürü yakalamaktır.



Resim- 84

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Emile Flöge

Resmin Yapım Yılı: 1902

Resmin Yer Aldığı Yer: Özel koleksiyon

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 168X130 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt, kardeşi Ernst'in baldızı olan Emilie Flöge'yle uzun bir ilişki yaşamış fakat hiç evlenmemiştir. Klimt'in 1902'de yaptığı portresinde Emilie, kendi tasarımı olan elbiselerinden birini giymiş, erotizmden uzak ancak alımlı bir genç kız olarak tasvir edilmiştir.

Emilie Flöpe Klimt'in yakın arkadaşıdır. Resimde kıyafetini, spiral desenle ve altın yansımaları sahip kare oval ve dairelerden oluşan geometrik motifler ile bezemiştir.

Klimt'in desenleri çoğu eleştirmen tarafından en iyi çalışmaları olarak da görülür. Dönemin ahlak kurallarına karşı bir delil olarak değerlendirilirler. Klimt döneminin olaylarını yaptığı sanat ile takip etmiyordu, yaptığı eserleri öncelikle kendisi için yapıyordu(Sezer, 2009, s:102).

Klimt'in portrelerinde çoğalan süslemelerin kullanımı derece derece, yavaş bir şekilde gelişir. Kadınlar da gittikçe daha fazla gövdelerinden ayrılarak resmedilir. Diğerlerine benzemeyen, vücudun tamamının gösterilmediği, erotik anlamı olan resimlerinde erotizm, süslemelere yönelmiştir. The Kiss (Resim-34), bu tipte yapılmış bir resimdir.



Resim- 85:

Ressam: Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı: The Kiss

Resmin Yapım Yılı:1907-1908

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya.

Resmin Ölçüleri: 180 cm x 180 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: The Kiss yani Öpücük. Resim Klimt'in en başarılı dönemini temsil eder.

Öpücük adlı resim Klimt'in en ünlü eserlerinden birisidir. Sanatçının altın çağının doruk noktası olarak belirtilen bu resminde süslemeci renklerle, parıldayan altın

varakla ve soyut desenlerle birlikte ideal bir dünyaya çağrışım yapmakta olduğu düşünülür (Little, 2008, s:89). İlk bakışta mutlu bir çiftin birbirleriyle olan tutku dolu aşkına şahitlik edilse de, erkek figüründe egemen bir tavır, kadında ise utançla karışık bir dikkat çeker. İki aşığı saran altın renkli çerçeve onları dünyadan soyutlamaktadır. Çiçekli bir zemin üzerinde duran bu çift zeminin en uç kısmında betimlenmiş ve kadının ayaklarına neredeyse uçurumdan düşüyormuş gibi bir hareket verilmiştir. Figürlerin yerleşimi ölüm ile yaşam arasında ki ince çizgiye gönderme yapar gibidir. Erkek figürünün elbisesinde daha büyük karelerin, kadın figürünün elbisesinde ise renkli ve yuvarlak şekillerin kullanılması ile farklı iki cinsiyete vurgu yapılmak istenmiş olabilir. Ayrıca figürlerin bir araya gelerek oluşturduğu şekil, erkek cinsel organına da benzetilmekte, kadın figüründe ise doğurganlığa ait sembollere yer verilmektedir.



Resim- 86

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Baroness Elizabeth Bachofen

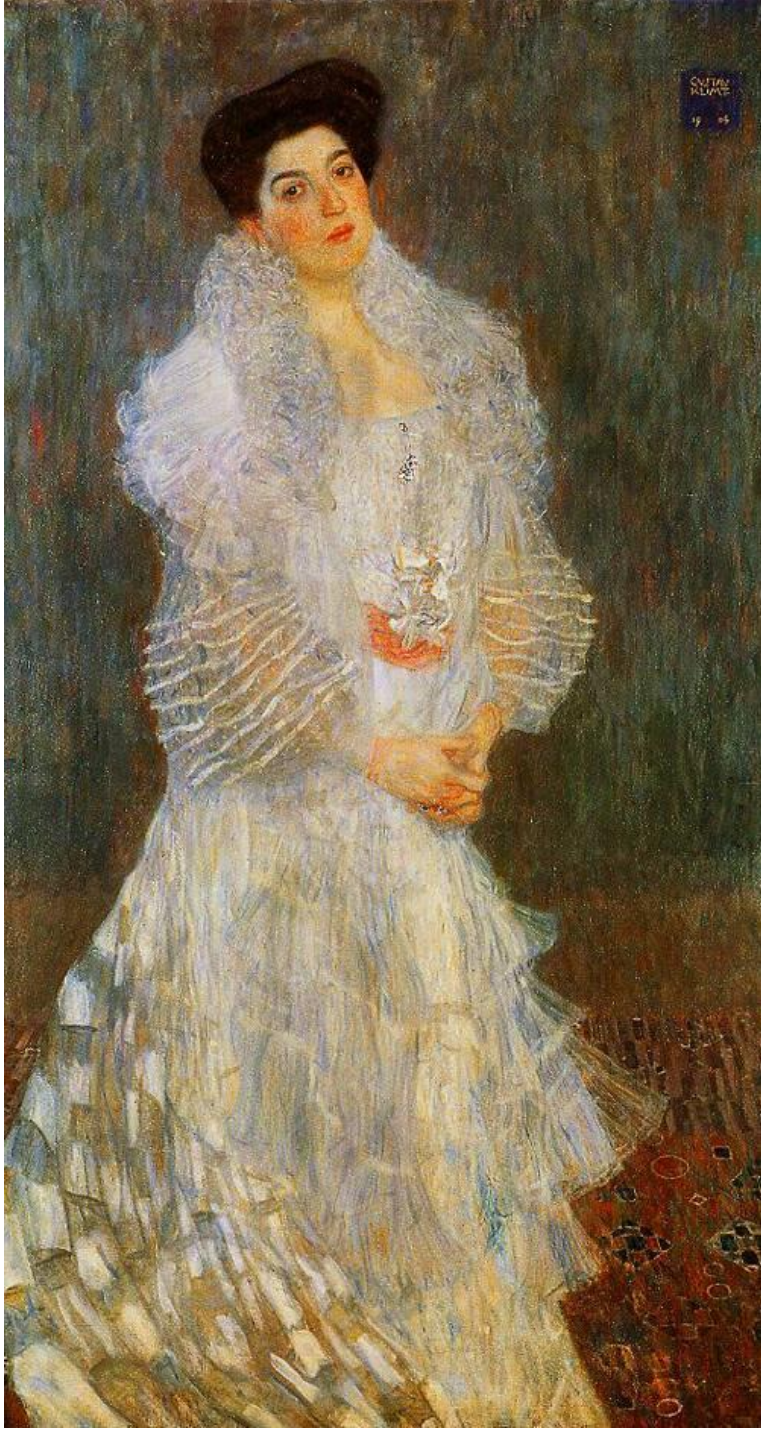
Resmin Yapım Yılı: 1914

Resmin Yer Aldığı Yer: Özel Koleksiyon

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlı boya tekniği ile yapılmıştır.

Resmin Boyutu: 180X126 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Baroness Elizabeth Bachofen'in portresi. Doğal yüzlerin çarpıcı etkisinin değeri, süsleyici unsurlarla çevrelenen hale formunda, şapka ya da taçlarla daha fazla yükseltilir. Bu dekoratif anlamlı formların bir diğer işlevi de, iki boyutlu süslemelerle dolu olan alanların düzenlemesi içinde tamamen hareketsiz duran figürü yakalamaktır



Resim- 87

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Hermine Gallia

Resmin Yapım Yılı: 1904

Resmin Yer Aldığı Yer: National Galeri, Londra

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya

Resmin Boyutu: 170X96 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Hermine Gallia'nın oturur şekilde betimlendiği portre. Hermine Gallia'nın giydiği elbise Klimt tarafından dizayn edilmiştir.

Aura, resmedilen figürün biçimsel bir "hile" ile hafifçe yükselmesine neden olan aşağıdan bakışla vurgulanır. Bize oldukça yüksekte bakar görünen aşırı derecede uzun bazı figürleri, kendine özgü sosyetik hanımlar gibi, uzaklıklarının gerilimini sergilerler. Süslemeli kıyafetleri onların sosyal saygınlıklarının yansıması anlamına gelmektedir. Böylece portre sosyal statülerine her zaman uygun olmayabilecek, ama sanatçı tarafından onlara göre uygunlaştırılan muhteşem görkemlilik (seyirciye olan uzaklıkları gibi), resmedilen figüre saygınlığı ve asaleti ödünç vermenin bir yolu haline gelir. Bu portrelerde her bir bayanın en içteki doğasını gözlemlemek güçtür, çünkü bu tam olarak resimlerde gizlenir ve gerçekten yaşam statüleri, gelenekleri ve altın süs eşyalarının verdiği zenginlikten dolayı böyle davranırlar. Bu bayanların doğal ve gerçek kişilikleri (ve erotizmleri) sanki süslemelerle parçalanmış gibi her zaman çok dolaylı bir şekilde ışıldar.

Klimt'in bir hayli abartılmış ve coşkulu istekliliğine karşın, Peter Altenberg yine de sanatçının portrelerinin çok önemli bir özelliğini keşfetmiştir: "Kadınları resmetmekten çok, onları giydireyor ve gerçek olmayan bir varlık bağlamı içine yerleştiriyor"(Resim-77). Resim-77 üzerindeki Friderike Maria Beer betimlemesinde kanvas üzerinde arka planı hamam sahnesi ile doldurmuştur. Sanatçının geç dönem işlerinden olan bu resim, batı ve doğu etkilerini bir arada taşımaktadır. Arkadaki figürler Kore vazo sanatından alınmıştır.

O yüzden Altenberg bunları, Klimt'in sonsuz kadınlık tipolojisi üzerine yaptığı tasarımlarının bir parçası olarak görür. "Bu hanımlar resmediliş biçimleriyle

tabiatın en hassas romantizminin mükemmel yaratıkları gibi görünürler. Elleri kibar ve aynı zamanda iyi kalpli çocuksu bir canlılık ima eden asil bir ruhun ifadesidir!”

Friderike Maria Beer betimlemesinde kanvas üzerinde arka planı hamam sahnesi ile doldurmuştur. Sanatçının geç dönem işlerinden olan bu resim, batı ve doğu etkilerini bir arada taşımaktadır. Arkadaki figürler Kore vazo sanatından alınmıştır.

Gerçek hayatta hangi saatte ya da hangi günde olurlarsa olsunlar, hepsi Dünya'nın yerçekiminden bağımsızdırlar. Hepsi daha hassas ve daha iyi bir dünyanın prensesleridir. Klimt kadınları hak ettikleri şekilde kendi yüksek ideallerine yüceltmıştır. Sanatçının gözündeki kontun gördüğü görünümüdür onun gördükleri. Bu bir kadının nasıl görünmesi gerektiğidir. Kibirli, yenilmez, trajik bir şekilde üzgün ve içe dönük kadınlar, var oluşlarının gizemi içerisinde birer yıldız olurlar. Klimt bize ellerinin güzelliğinin dışında doğüstü bir güzellik, bu güzelliğin zaferi, türlü türlü tuzakları ve baştan çıkarıcılığını da sunar.



Resim- 88

Ressamın Adı: Gustav Klimt

Resmin Adı: Johanna Staude

Resmin Yapım Yılı: 1917-1918

Resmin Yer Aldığı Yer: Avusturya Belvedere Galerisi

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 70X50 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Johanna Staude'nin tam bitirilmemiş portresi. Bitmemiş portre, Klimt'in öldüğü yıl yaptığı öldüğü için yarım kalan eserlerinden birisidir.

2.5.2.Hamile Kadın Resimleri ve Anelik İmgesi

Klimt, “The Three Ages of Woman” (Resim-89) adlı resminde en belirgin temalarından biri olan hayat devresi konusunu işler.



Resim- 89:

Ressam : Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı: The Three Ages of Woman

Resmin Yapım Yılı:1905

Resmin Yer Aldığı Yer: Roma Modern Sanat galerisi, İtalya.

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya.

Resmin Boyutu: 180 cm x 180 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Ressam The Three Ages of Woman adlı resminde yaşam evrelerini ifade etmiştir.

Stilistik karşıtlığı ve realizmi kullanarak gençliği ve yaşlılığı karşılaştırır. Genç bir kadın uyuyan bir çocuğu kucağında taşır, uykulu, eylemsizdir ve çevresi süslemelerle doludur.

Diğer yandan ümitsiz yaşlı kadının natüralist profili yer alır, yana dönmüştür ve elleriyle yüzünü kapatmaktadır. Bunlar sadece bir kadının hayatındaki sahneler ya da dönemler değildir aynı zamanda kadınlığın bir tarafıdır. Stilize edilen genç kadın ile doğal ve gerçekçi şekilde betimlenmiş yaşlı kadın arasında sembolik bir değer vardır. Hayatın son devresini sembolize eden yaşlı kadın, gerçeklikle karşılaştırılır ve değişmeyen aynılıkla vurgularken, ilk devreyi sembolize eden genç kadın sayısız başkalaşım ve olasılıklarla karakterize edilir.

Klimt "Kadının Üç Çağı'nı Rodin'in yapıtı *Celle qui fut la belle Heaulmière*'den (bir zamanlar miğfer ustasının güzel karısı olan kadın) aldığı esinle yaratmıştı. Tıpkı yakından bağlantılı olduğu Umut gibi bu resim de insanlık, yazgı, zamanın akışı ve kadının merkezi rolüyle, aynı zamanda evrensel sonsuzluk ve cinsiyetlerin kaynaşması konularını akla getirir

The Kiss resminde (Resim-85) figürleri, fallusun sembolik biçimi içerisine yerleştirmesi, burada da karşımıza çıkar. The Kiss' de iki cinsiyet gösterilirken, Three Ages of Woman da kadınların farklı sahnelerinde, büsbütün sanatçının saptamaları yer alır. Egoyu, yaklaşan ölümün ve biyolojik bozulmanın yaşlılıkla birlikte getirdiği tehdiye çevirir. "The Kiss" resmine benzer olarak, fallus biçimindeki bezemesel biçim içerisinde erkek egemenliğinin soyut varlığı, kadınlık ile şehvet in tanımını ifade edebilirse, Klimt burada bir hayat süresi temasının gerileyen ütopyasını, form ve içerikte erkek egemenliğini temsil etmektedir.

Klimt'in başka saplantıları, bu resimde de temsil edilen, doğum öncesindeki anneliğin biçiminde, gerileyen uyum tarafından desteklenebilir. Embriyonik çocuksuluk, bu eserler içerisinde sık sık karşımıza çıkar ve birçok deseninde yer alır.

Klimt, Fakülte Resimlerinde de hamile kadınları resmetmiştir. Yaşamın ideasının üzerinde bütün seksüel farklılıklar ve çocuksu bilinçsizlik, The Three Ages

of Woman da yaklaşan ölümün karamsar karşılığıyla çelişecek şekilde karşılaştırılmıştır.

Faculty Paintings adıyla anılan duvar resimleri, Klimt'in kariyerinde, O'nun ismini zamanının üst noktalarına daha çok yarattığı tartışmalarla taşıyan bir dizi eserdir. Bu tartışmaların temel nedeni Kamusal bir alan içerisinde sürekli sergilenecek olacak olan resimlerin, devlet tarafından verilen siparişe beklenmedik bir şekilde uymamalarıdır. Ayrıca resimler devletin kurumlarına eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşmıştır.

Klimt'in 1903 yılında yaptığı ve "Hope" (Resim-91) olarak isimlendirdiği hamile nü çalışması, diğerlerine nazaran daha iyi bilinen birkaç resminden birisidir.



Resim- 90: Hope I

Ressam : Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı : The Hope I

Resmin Yapım Yılı:1903

Resmin Yer Aldığı Yer: Kanada National Galeri, Kanada.

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya.

Resmin Boyutu : 189.2 cm x 67cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Hamile ve çıplak bir kadın profilden betimlenmiştir. Hamile kadının etrafında siyah uçuşan bir yaratık ve iskeletler bulunmaktadır. Hamile kadın umudu etrafındaki iskeletlerde ölümü simgelemektedir.

Bu nedenle sanatçının tüm eserleri içerisinde önemli bir yeri vardır. Resimlerinin çoğunun ahlaki ve estetik kurallara karşı olduğunu bilinçli olarak kabullenen Klimt, burada sanat tarihinde ele almaya çok az kişinin cesaret gösterebildiği bir konuyu işlemiştir. Bu resimle birçok tabu yıkılmıştır.

Hope da figür profilden gösterilmektedir, böylece kıvrılan hamile vücudu, süslemeli bir öğeye dönüştürülebilmektedir. Resmin ön çalışmalarında, eskizler, Klimt'in vücudun bu haliyle ne kadar ilgilendiğini gösterir. Bir desen çalışmasında da kadının hamile vücudunun kıvrımlı konturları tekrar edilir, bir halı ya da bir dokuma gibi değişik şekillerle süslenen motifler haline getirilirler.

Tıpkı Mucha'da gözlemlendiği gibi kadın vücudu aynı amaçlarla dekoratif süslemeler ve motifler haline getirilmiştir. İki boyutlu, süslenmiş fon önünde kadın rahatlıkla görülebilir. Resmin en üst kenarında bir kafatası vardır. Hamile kadın arkasında bulunanlardan farklı bir yöne doğru yönelmesine ve onlara aldırıyor gibi görünmesine karşın birkaç çirkin kadın yüzü, belki de düşmanca güçleri temsil etmektedir(Fiedl, s:127).

Cinsel görünüş, erotik bir özelliği olan kırmızı, dağınık saç formunda sembolik bir biçimde gösterilir ve bundan dolayı Klimt'in resimlerinin çoğunda kadınların korkutan doğası yer alır. "Hope" ta cinselliğin tehlikesi alegorik figürlerle uzaklaştırılır. Bu da çıplak figüre sembolik bir anlam yüklemeyi ve kadının daha geniş bir anlama isabet ettiğini gösteriyor. Resmin en üstünde yer alan alegorik basların kesin anlamı zor anlaşılır. Hastalık, ölüm, ahlaksızlık ve perişanlık formunda, yetişmekte olan yeni hayata tehlikeyi gösterirken, resmin ismi sanatçının belki de hamileliği, doğum öncesi uyum içerisinde bir gerileme olarak görmek istediği yorumunu desteklemektedir(Whitford, s:126).

Resim üzerine çok çeşitli yorumlar yapılmıştır. Örneğin; Annelik, cinsel keyfin üretken, bereketli ve faydalı tarafını sosyal olarak vurgulayan bir kavramdı.

Bir Diğer yorum ise, “doğurgan verimliliğin” Art Nouveau felsefesiyle fazlaca uyum içerisinde olan doğallık elementini vurguladığıydı. İkinci yorum zamanın eleştirmenlerince benimsenmiştir. Bunun dışında Hope üzerine yapılan yorumlar birbirinden bir hayli farklıdır. Şeytani anneliğin resmedildiğini ya da 19. Yüzyıl Victorian ahlaklılığına karşı bir protesto olduğu ileri sürülmüştür. Femininliğin negatif karakterinin sembolü olan canavar anneliğin doğurgan verimliliğine çelişkili olarak karşıttır. Fakat kırmızı, açık ve dalgalı saçlı kadın resimleriyle Klimt onu birbiriyle değiştirilebilir kılan femininliğin farklı bir görünüşünü ilave etmiştir. Genellikle zenginlerle beraber olan fahişelerin dünyasına ayrılmış ve saklanmış olan bu nitelikler, dingin, sabit dik bakışının seyirciye yönelmesiyle hamile kadının çekici, baştan çıkarıcı görünmesini sağlar(Fliedl, s:129).

Alışılmışın dışında bir tavırla, sanatçının iki gözde kadın tipinin, bir annenin ve baştan çıkarıcı erotik kadının, eş zamanlı gösterimle tasarlanması, resmin önemli bir özelliğidir.

Otto Weininger “Geschlecht und Charakter/Cinsellik ve Karakter” kitabında Klimt’in tipolojisini kutuplaştırmasına değinmektedir. “Klimt’in kullandığı iki kadın imgesine dikkatle bakmalıyız. Kendi içlerinde bazen bir, bazen diğer halleri ön plana çıkmaktadır; bunlar anne ve fahişedir. Biri onun çocuk doğurmasına yardım edecek bir erkeği alır ve çocuğu olur olmaz başka bir erkeğe ihtiyacı kalmaz. “Tek eşlilik” için tek ihtiyacı olan, “tek eşlilik etiketi” için tek sahip çıkacağı budur. Diğer kadın ona erotik zevki sağlayabilecek herhangi bir adama kendini teslim edebilir. Bun onun için kendi içinde bir sondur. Bu durum iki çok uç olayın bir araya gelmesidir ve bizim kadınlığın iç yüzünü kavramamıza olanak tanır.



Resim- 91:

Ressam: Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı: Hope II

Resmin Yapım Yılı:1907-1908

Resmin Yer Aldığı Yer: New York Modern Sanatlar Müzesi, ABD.

Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya.

Resmin Boyutu: 180 cm x 180 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Profilden hamile kadın betimlenmiştir. Kadının başı ve göğüsleri çıplak şekildedir. Eli kıvrık bir şekilde yukarı doğru kaldırmıştır. Gözleri kapalı bir şekilde başı öne doğru eğilmiştir. Vücudunun büyük çoğunluğu bir battaniye ile sarılmıştır. Örtünün üzerinde geometrik betimlemeler vardır. Örtünün uç

kısımında üç kadın betimlemesi vardır. Kadınların göleri kapalı ve başları dua eder şekilde eğilmiştir.

Klimt, hamile kadın temasını “Hope II” de(Resim-92), tarzını ve sembolik biçimlerini tamamıyla değiştirerek ele almıştır. Figürlerin arasındaki ilişkinin yoğun süslemelerden oluşan ağı yerine, hamile kadını, dar, uzun bir dikdörtgen alan içerisinde resmetmiştir. Bu kez heykelsi bir figür olan hamile kadının alegorik uyduları büsbütün kendine karşı çizilmiştir: kafatası doğrudan doğruya kadının hamile bedeninde oturuyor gibi görünür, kadın başları dengelidir, uykulu ve dua eder gibi bir pozla sakinleştirici bir etkileri vardır. Bu kez kadının bakışı izleyiciye değil, başka tarafa yönelir, figürlerin izleyiciyle ve kendi aralarında herhangi bir göz teması yoktur, kadın tamamen kendi kabuğuna çekilmiştir. Her şeyin ötesinde bu bir nü resmi değildir. Hemen hemen tüm vücut süsleme ile bezenmiştir, kadının başı, göğüsleri ve yukarıya kaldırdığı eli – Klimt’in diğer resimlerinin birçoğunda karşımıza çıktığı gibi – kadının bedensel gerçekliği içinde süslenmiş, işlenmiş alandan dışarı çıkar. Anneliğin verimliliğine alegorik bir referans olan, içine çekerken aynı zamanda da korkutan durum Hope I de resmedilmişti. Bununla beraber burada sıkıştırılmış ve daha az anlam taşıyan bir hale getirilmiştir, çünkü kişisel alegorik öğeler burada, kadının biçimsel görünüşleri haline gelmiştir. Hope I çeşitli yorumlara ve Art Nouveau’nun başlıca konularından biri olan annelik ile olan tüm bağlantılara kendini açık tutmuştur.

Resim, tutarsızlığı, zıtlığı ve bu sebeple de kadınlığın korkutan tarafını barındıran, psikolojik ve seksüel ya da erotik taraflar arasında bocalamaktadır.

Diğer yandan Hope II ‘de alegori daha basit ve yüzeyseldir. Sadece Klimt’in doğal bir süreç olan ölüm ve yaşamın sonsuz döngüsüyle ilgili olan ana fikrini ifade eder.

2.5.3. Çıplak Kadın İmgeleri

Klimt'in sanatını sosyal sanat olarak düşünemeyiz. Bunun iki nedeni vardır: öncelikle Klimt zamanın sosyo-politik olaylarını sanatıyla takip etmiyordu, ikincisi desenlerinin çoğunu sadece resimlerinin ön çalışması olarak yapıyordu. Erotik kadın imgelerini, özel saplantılarını kendi için tasarlıyordu. Manzara, mimari, iç mekân, janr resmi v.s. bunların hiçbiri bu desenlerle ilgili değildi. Çocuk desenleri ve sadece erkeğin olduğu desenler çok nadirdir. Erkek nü çalışmalarını öğrencilik yıllarında yapmıştır. Resimlerinde, hazırlık çalışmalarında ve desenlerinde bütünüyle kadına, kadın portrelerine ve erotik kadın tasvirlerine yoğunlaşır.

Bu erotik desenlerin çoğu açık bir şekilde erkek izleyiciye doğrultulmuştur. Klimt modellerinin kendilerini sunabilecekleri ya da teşhir edebilecekleri pozda yerleştiriyordu. Bazı çıplaklar için kapalı pozlar tercih ediyordu, bu da onları "kırılmış" gibi gösteriyordu. Anın erotik ve cinsel unsurlarını yakalayarak sanatsal bir yöntemle vurguluyor ve yüceltiyordu. "Klimt'in ilgi duyduğu, uyuyan, hayal dünyasında gezen kadın imgesini, her çeşit seksüel ve edilgin duygunun psikofiziksel durumunu sayısız çeşitlemeyle resmetmiştir. Onun "kadınlığın büyük psikologu" olarak tanımlanmasına hak vermek güçtür: Klimt için "kadınlık" sınırsız erotik ve cinsel zevk kapasitesine bağlıydı. Daha önce kimsenin denemediği bir yöntemle cinselliği sanat seviyesine yüceltmesine karşın, kadını bu ögeye çevirmeyi de denemiştir. Aslında radikal bir düşünceyle erkeği saf dışı bırakarak kadını cinsel arzu nesnesi olarak görmek istemiş olabilir.

Klimt'in modellerini sadece dış hatlarını çizerek nasıl izole ettiği ve sonra vücutlarının içini ihmal ederek bu izolasyonun değerini yükselttiği sık sık tanımlanır. Konturların Art Nouveau "uyumu" bazen kadını motifler, dokumayı anımsatan süslemeler ya da uygulamalı sanatlar dâhilinde betimlemeye dönüştürür.

Mesafeyi yaratan kadının edilginliği, resim ve izleyici arasındaki ilişkiyi kontrol etmemize izin vermez. Kadınlar gözleri kapalı ya da bakışlarını başka tarafa çevirmiş gösterilirler. Örneğin Hope I 'de bunun aksini gözlemleriz: etki kısmen kadının durgun, doğrudan izleyiciye yönelen bakışına bağlıdır ya da diğer resimlerinde olduğu gibi kadının bakışı tahrik edicidir.

Diğer taraftan erotik desenler, genelde seyirci ve erkek izleyici arasında dorudan iletişim kurmaya hiç olanak tanımaz. “Kadına kendine özgü bir bağımsızlık kazandıran bu uzaklık, onları sadece duyguları ve egoları tarafından yönetilir kılar. Aynı biçimsel yöntemler “kadın imgesini” izleyicinin bağımsız olarak var edebileceği ve biçimlendirebileceği izlenimini de verir. Bütün bu desenlerin tamamının erkek sanatçı ve erkek izleyicinin bakışına bağlı olduğu gerçeğini görmezden gelmeyi seçersek, o zaman bunların kadının bağımsızlık arzusu, bedeni, cinselliği ve arzularının özgür gücüyle ilgili olduğuna inanmak mümkündür. Aynı zamanda erotizm ve cinsellik, bağımsızlığın elde edilebildiği tek yermiş gibi gösterilmektedir.

Klimt bu resimlerinde, kadın figürlerini daha önce görülmemiş yenilikçi bir anlayışla bu resimlerde yoğun bir biçimde kullanarak büyük bir sansasyon yaratmıştır.

Klimt ve ağırlıklı olarak Erotik eserlerine yer verilen bu incelemede, bu çalışmaların da üzerlerinde durmak yerinde olacaktır.

1894 yılına kadar Klimt, Viyana Ringstrasse’indeki büyük eğitim binalarına yaptığı iç mekân dekorasyonlarıyla kendine bir isim yapmıştı. Bu haklı üne dayanarak gene aynı yıl içerisinde, dönemin eğitim bakanı tarafından, Viyana Üniversitesi için, alegorik formlarda çeşitli fakülteleri betimleyen birkaç tavan resmi yapmakla görevlendirildi. Bu, tam olarak, tüm sanat sahnesinin değişmeye ve yeni kurulmuş Sezasyon’un yerleşmeye başladığı zamana denk geliyordu. Daha Klimt’in çalışmaları bitmeden, dâhil olduğu sanatçılar topluluğu tarafından yavaş yavaş sergilenen Klimt’in Faculty Paintings taslakları, uzun yıllar sürecektir genel bir tartışmayı tetikledi. Bu tartışmalarda sadece, Modernizm ve Sezasyon’u destekleyen devletin tutumu değil, Klimt’in kendisinde hem bir insan hem de bir sanatçı olarak eleştiriliyordu.

Faculty Paintings’in teması, rasyonel bilimin ve onun topluma yararlılığının övülmesini, savunulmasını hedefleyen karanlığın üzerine ışığın zaferi olacaktır.

Ancak, Klimt görevlendirildiği üç resimde de (Philosophy(Resim-40), Medicine (Resim-41) ve Jurisprudence (Resim-42)) herhangi bir rasyonalist dünya görüşünü takip etmeyi şiddetle reddediyordu. Philosophy’inde Klimt, hala, sanki biz koltuklardan ona bakan seyircilermişiz gibi, dünyayı bize, geleneksel bir Barok Theatrum Mundi’si(Theatrum Mundi fikrine göre dünya, tek seyircisi olan kocaman bir tiyatrodur.) olarak gösteriyordu. Ancak, Barok Theatrum Mundi’si açıkça, cennet, yeryüzü ve cehennem bölgelerine ayrıldığı halde; yeryüzü, Klimt’in resminde çözülmüş ve diğer iki alanla kaynaşmış gibi görünmekteydi.

Resimde, düğümlenmişçesine birbirine dolaşmış, acı çeken insan yığınları; yapışkan bir boşlukta amaçsızca asılı olarak, yavaşça sürüklenmekteydiler.

Kadının arkasındaki yıldızlardan, ağır, uyuyan, esrarengiz bir Sfenks karanlığından doğmaktadır ve kördür. Bu karanlık ve ağır havayı sadece, resmin alt ucundaki ışıldayan yüz dağıtmaktadır. Bu figürün sembolize ettiği şey muhtemelen bilgidir. Klimt’in gizemli, alegorik tasviri ile akademik bilimin resmi imajı arasındaki kutuplaşma, hem eseri takdir eden hem de can sıkıcı, itaatkâr, rüyamsı bir yığın olarak gören çağdaşı eleştirmenlerce ele alınmıştır.

Daha ilk bakıştan itibaren resimdeki hiçbir şey, felsefi ve akademik uğraşın, rasyonel ve sosyal açıdan yararlı sonuçlar ürettiğinden söz ediyor gibi görünmemektedir. Kompozisyondaki bireylerin ve çiftlerin ne işleri nede hareketleri, gözle görülür bir amaç ya da tanımlanabilir bir zaman boyutuna sahip değildir. Klimt’in, birkaç yıl önce, yaptığı tarihi resimlerinin aksine, Philosophy artık, şu anki olaylarla makul bir bağlantı kurmaya daha fazla izin vermeyen, uzaysal ve maddi bir yayılma gösterir. Klimt, artık, tarihe dayalı bir tecrübeyi nakletmekle ilişkisini kesin olarak kesmiştir.

Klimt’in Philosophy’deki insanlık imgesi, tarihin, sosyal öz bilincin ve sosyal rol modellerinin teşhisine izin vermez. Birkaç belirsiz tarihi dönemden eski mitoloji gibi çeşitli alegorik öğeler barındırsa da, genellikle bir açık uzay-zaman parçası belirlenmesine imkân yoktur.



Resim- 92:

Ressam : Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı : Fakülte Resimleri olara bilinen panolardan Philosophy isimli pano.

Resmin Yapım Yılı:1889-1907

Resmin Yer Aldığı Yer: 1945 yılında çıkan bir yangında tamamen yok olmuştur.

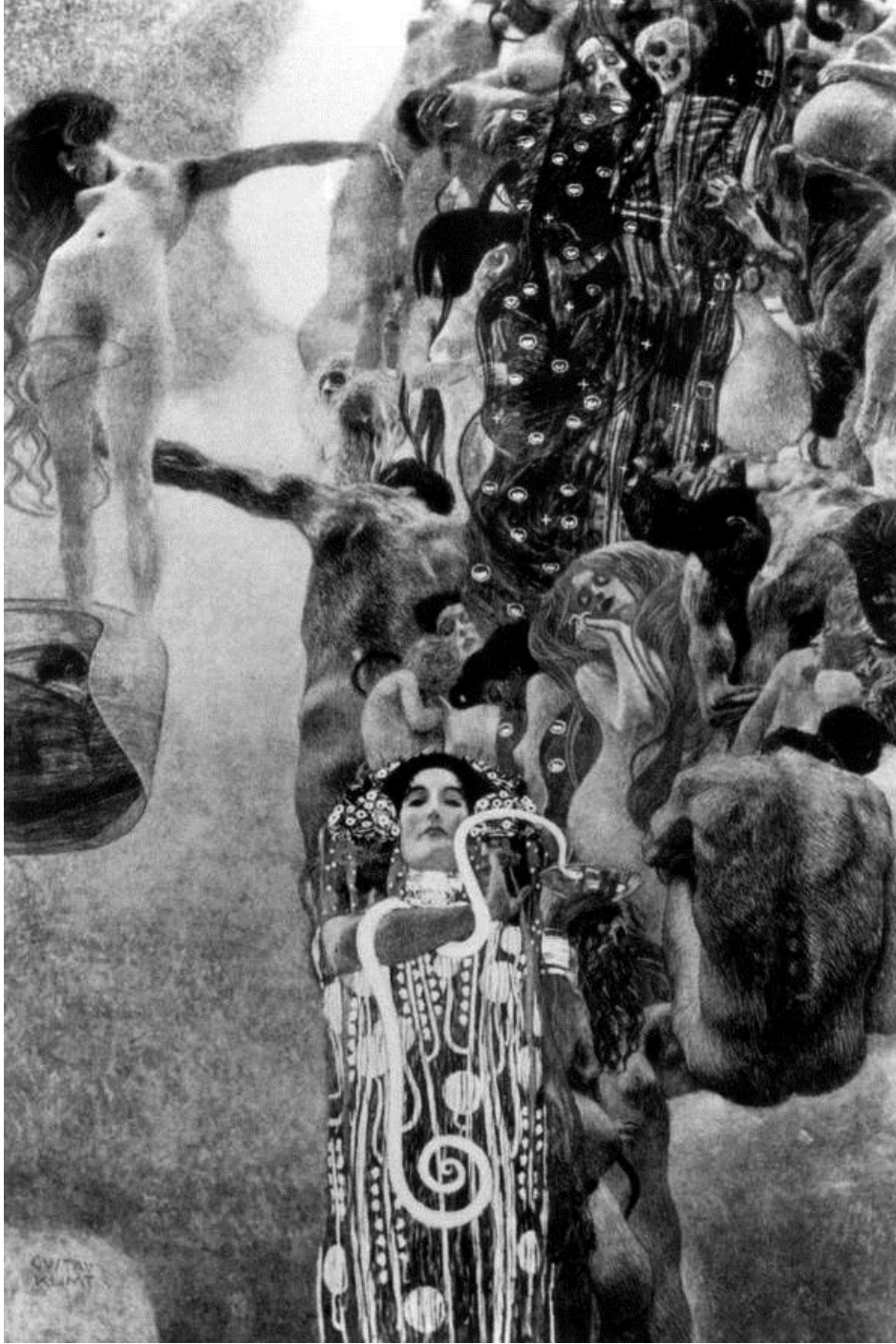
Resmin Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya.

Resmin Boyutu: 180 cm x 180 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Faculty Paintings'i oluşturan üç resimden birisidir. Philosophy'nin teması, rasyonel bilimin ve onun topluma yararlılığının övülmesini, savunulmasını hedefleyen karanlığın üzerine ışığın zaferi olacaktı.

Philosophy'de Doğanın güçlerinin elinde acı çeken insan vücutlarının oluşturduğu sütunun karşısına, geriden güçlü biçimde ortaya çıkan, anıtsal kör bir sfenks dikilir.

Kadınlar ve erkekler kendilerinden geçmişçesine, nereye gittiklerini bilmeksizin savruluyor. Bu da zamanın aydınları arasında bilim ve bilgi konusunda egemen olan görüşlerle çelişmiş, büyük bir aşağılama olarak algılanmıştı. Ne de olsa erken döneminin bu yapıtlarını Klimt'e üniversite ısmarlamıştır.



Resim- 93:

Ressam: Gustav Klimt (1862-1918)

Resmin Adı: Fakülte Resimleri- Medicine

Resmin Yapım Yılı:1900

Resmin Yapıldığı Yer: Viyana Üniversitesinde çıkan bir yangında tamamen yok olmuştur.

Resmin Yapım Tekniği: Yağlıboya.

Resmin Boyutu: 180 cm x 180 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Faculty Paintings'i oluşturan üç resimden birisidir. Çıplak insanlardan oluşan sütun yaşam nehrini temsil etmektedir. Bu sütunun yanında boşlukta akar şekilde betimlenen çıplak kadın figürünün ayağının altında yeni doğan bebek yer almaktadır. Bu yaşam nehirinde ölüm bir iskelet ile temsil edilmektedir. Figürlerin alt kısmında Hygeia, boynunda Asklepios'un yılanları sarılmış şekilde betimlenmiştir.

Klimt'in ikinci resmi Medicine'nin(Resim-94) hekimlerin öz imgesini esaslı bir biçimde rahatsız etmiştir. Klimt, tıp bilimini doktorların gördüğü gibi betimlemeye birazcık bile olsun yanaşmamıştır. Eski Yunan geleneğinden ödünç alınan duruş ve sembolleriyile, Hygieia figürü resmin tam ortasından mükemmelliğini ilan etmektedir.

Resmin diğer iki odak noktası, resmin sağında ve solunda sembolize edilen ölüm ve yaşamla şekillenmiştir; yaşam, insan grubunun dışında ve karşısında yerleşmiş yalnız bir figürdür. Ölüm ise, insan vücutlarının amaçsız hareketleri arasındaki iskelettir. Bu yolla, Klimt, yaşam ve ölümün bütünlüğünü, insanın hayati ve içgüdüsel enerjisinin ortak varlığını ve bireyin bölünmesini dile getirir.

Ancak bu resimdeki hiç bir şey, ölüm ve yaşamın zıtlıklarını bağdaştıran bir tedavi ilmi ve sanatı olarak tıbbın rolünü gösterir nitelikte değildir.

Sürüklenen vücutlar ve uzay boşluğunda salınan yalnız çıplak kadın arasındaki tek bağlantı, -ne birbirlerine dokunmalarına nede doğrudan birbirleriyle ilişki halinde olmalarına rağmen- kadının kalabalığa uzanan kolu ve arkadan kolunu kadına uzatırken gösterilen, kalabalığın içindeki çıplak erkek figürüyle sağlanır.

Bu resimdeki alegorik mesajın esasen kadınlar tarafından kişilik bulmaktadır. Onlar, hamileliği(üst sağdaki köşe), anneliği(figürlerin sol köşesinde kollarında bir çocuk olan anne), yaşlılık ve çirkinlik kadar (merkezin uzak sağında ve kafatasının

solunda), embriyo aşamasındaki çocukluğu da(Hygieia'nın üstünde) gösteren, döngüsel büyümenin ilerleyen hareketini temsil ederler. Burada, kadınsal başkalaşımın çeşitli aşamalarıyla (Hygieia'nın figürünün tam üstünde), sert ve mesafeli arketip bir anneyle (resimdeki tek giysili figür) gözlemciye referans noktaları sunulur. Çoğu çıplak erkeğin arkası kısmen, bazılarının ise tamamen gözlemciye dönüktür.

Klimt'in bu anıtsal resimleri, sadece mantıkçılık ve mantıksız doğası ile, liberal kültür ve onun oğullarının (Sezesyon üyeleri) estetik isyanı arasındaki çatışmanın sonucu değildi; aynı zamanda Klimt, ataerkil kültüre karşı, kadınlığı alegorik bir araç olarak kullanıyordu. Bu, hem geçmişe ait şeylerin karşısında ki isyankâr bir dünya görüşünü pekiştiriyor, hem de tamamıyla farklı, feminen kültüre sahip bir geleceğin görüntüsünü çizmeye başlıyordu.

Rasyonel, iyimser bir tıp imajına doğru yönelen Klimt'in sembolik çalışmasının estetik araçları da zamanında eleştiriliyordu. Onun Yenilikçi çıplaklık tasviri, aralarında Karl Kraus'unda bulunduğu çok sayıda küçümseyici ve öfkeli eleştirmenin seslerini yükseltmelerine yol açtı ve bu tepkiler içinde Medicine'in hazırlık çalışmalarının da yayımlandığı bir Ver Sacrum baskısına el konulmasına kadar uzandı. Tüm bu tepkilere rağmen resimler, bir davanın konusu olmayacaktı. Konu ile ilgili yetkililer, sanatta çıplaklığın resmedilmesinin suç davasını hak etmediğini düşünüyorlardı. En baştan beri, özellikle Klimt'in alegorileri, Karl Kraus'un yorumları gibi saçma ve gülünç olanlarını üzerine çekmiştir. Karl Kraus, Medicine'i; "bir ayağı çukurda bedenlerin kaotik şaşkınlıklarının, bir devlet hastanesindeki durumunu sembolize eden" bir resim olarak tanımlıyordu (Hofmann,1971).



Resim- 94

Ressam: Gustav Klimt

Resim Adı: Jurisprudence,

Resmin Ölçüleri: 430 x 300 cm

Resmin Yapım Şekli: Kanvas üzerine yağlıboya

Resmin Yapım Yılı: 1899-1907

Resmin Yer Aldığı Yer: Viyana Üniversitesinde çıkan bir yangında tamamen yok olmuştur.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Klimt'in Viyana Üniversitesi için yaptığı üçüncü resim ise, Jurisprudence'dir. Bu üçüncü ve diğerlerinden biraz daha sonra tamamlanan çalışma. Schorske tarafından, sanatçının, çektiği acıları hor görenlere ve kabul etmeyenlere bir yanıtı olarak görülür. Klimt'den yana doğrulayıcı kanıt aslında olmasına rağmen, Schorske, esasen hazırlık resimleriyle son versiyon arasında yer alan biçimsel değişikliklerden ve Klimt'in aldığı tepkilerden duyduğu büyük

rahatsızlıktan yola çıkarak bu sonuca ulaşıyordu. Bu tabloda, önceki iki resimdeki gibi, yasal aygıt, sadece sosyal açıdan yararlı bir kurum olarak değil, aynı zamanda cinsel tutkularla süpürülüp giden intikamcı güçler olarak ta gösteriliyordu ve bu noktada Klimt'in saldırgan bir tavır ortaya koyduğu açıktı.

Resmin merkezini, onun adeta yutan ahtapot benzeri bir yaratığın pençesindeki bir deri bir kemik, çıplak ve iki büklüm yaşlı bir adam olan isimsiz bir kurban oluşturmaktaydı. Bu tümüyle doğaüstü bir şekilde tasvir edilen adama, görevleri gardiyanlık ve –veya- infaz memurluğu olan üç figür eşlik ediyordu. Sahneden yüksekte ve uzakta duran diğer üç figür ise, adamın yargısı ile ilgili görünüyordular. Daha ilk bakışta, resimde, Klimt'in kendi konumuna göndermeler olduğu ve Medicine ve Philosophy'yle karşılaştırılamayacağı inkâr edilemez bir şekilde ortaya çıkıyordu.

Jurisprudence'in kompozisyonu da, bedenlerin yenilikçi bir tasviriyle, Philosophy ve özellikle Medicine'den çok daha genel bir mesaj veriliyordu. Ayrıca şekil olarak resim diğerlerinden farklıydı(Neret, 2006).

Klimt, bu resimde öyle alçak bir perspektif seçmiştir ki, boşluk, çok yoğun ve çarpıtılmış görünürken aynı zamanda da gözün, figürleri düzenlenmesine izin vermekteydi. Hiyerarşi içinde en büyük öneme sahip olan kanunun temsilcilerinin resmin en üstünde olmasına rağmen; dikkatimiz ilk başta büyük figürlere çevriliyordu. Kurban olan bu yüzdende bu alegorinin merkezinde ve en ön seviyede olan yaşlı adam ve adaletin yürütme organları ve intikamın hayali vasıtası olan üç gardiyan, adaletin kendisinden daha önemli gözüküyordu. Sahne; sınırsız, belirsiz ve tatmin etmeyen içerikte bir atmosfer yaratan dağınık bir boşluktan ibaret değildi, bunun yerine, alan, süsleyici öğelerle bölümlere ayrılmıştır ve dikkatimizi, ön plandaki Modernist bireylerin (özellikle çıplak erkeğin) görkemine sabitlemişti.

Bununla birlikte, Klimt'in, eleştirisini esasen sadece hukukun sosyo-politik rolüne doğrultmak gibi bir niyeti yoktu. Bunun yerine, ceza kararları kadar bastırılmış kadın intikamcılığın erkekteki korkusuna yoğunlaşırken, efsanevi bir masalsı yaratıklar krallığına da saldırıya geçiyordu.

Schorske, yazısında sıklıkla Klimt'in kendi portresi olarak yorumlanan ana figürün, aynı zamanda suçluluk ifade ettiğine de işaret etmiştir: Klimt'in öfkelerinin cinsel cezalandırma hayalleri, Eros'un özgürlüğe isyankâr çağrısı kapsamına mükemmel olarak uyar (Schorske,1982). Ancak bu yorum, Klimt'in suçluluk duygularından dolayı insan içgüdülerini inkâr eden hukuka saldırısı, olarak algılandığında pek inandırıcı değildir.

Klimt'in diğer alegorilerinde olduğu gibi, Jurisprudence'in da ana teması, çatışma istilasına uğramış bir insan kaderidir. Tüm bu resimlerde özgürleşme düşüncesi, bir hayli belirsiz olarak kalır. Bu, kadın doğası ve onun tabiatında olan içgüdülerinin tehdidi altındaki bir adamın iç sıkıntısı yüklü tasvirinde açıkça görülebilir.



Resim- 95

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Judith

Yapım Yılı: 1901

Resmin Yapıldığı Yer:Viyana Belvedere Galerisi, Viyana, Avusturya.

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 84X42cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Kadın imgesi Judith'de cadılar, büyüleyici ve çekici kadınlar, efsanevi figürler ve canavarlarla ve Art Nouveau'da reklâmcılık keşfi olan kadın çıplaklığının ticari ürünlerde estetik cezp ediciliğinin keşfiyle değişmişti(Fliedl, 2003, s:202).

Klimt, Kırmızı Balıklar(Resim-96), Nympheler (Resim-97), Su Yılanları I (Resim-98), Su Yılanları II(Resim-99) gibi resimlerinde, cinselliği çağrıştıran ve Freud'un semboller dünyasıyla da ilişkilendirilebilecek suyla ilgili figürleri kullanmıştı.



Resim- 96:

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Kırmızı Balıklar

Yapım Yılı: 1901-1902

Resmin Yapıldığı Yer:Modern Sanata Galerisi, Venedik.

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 181 x 66.5 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Balıklarla birlikte suda yüzen dört tane kadın figürü değişik açılardan betimlenmiştir. Önde görülen kompozisyonun dörtte üçünü kaplayan arkasından betimlenmiş figür, başını hafifçe öne eğerek arkasına bakmakta ve muzipçe gülümsemektedir.

Figürün kırmızı renkli saçları dalgalar halinde suyun içinde süzülmekte ve vücudunun yarısını çevrelemektedir. Bu figürün başının arkasında altın renkli büyük bir balık yer almaktadır. Yukarıda arkasından betimlenen figürün vücudunun bir bölümü bu balık tarafından kamufle edilmektedir. Resmin sağ tarafında üstte yer alan, başını hafifçe arkaya atarak gülümseyen figürün cepheden betimlenen vücudunun yarısı görülmektedir. Büyük çoğunluğu altın renkli balık tarafından kapatılan sadece yüzünün bir bölümü ve saçları görülebilen bir figür de resimde yer almaktadır.

Figürler arasında kalan boşluklar, dalgalı çizgiler ve küçük altın renkli balıklarla doldurulmuştur.



Resim- 97:

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Nympheler

Yapım Yılı: 1899

Resmin Yapıldığı Yer: Viyana, Avusturya .

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 82 x 52 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Ressam çıplak kadın figürlerini su içerisinde betimlemiştir. Figürlerin saçlarındaki ve vücutlarındaki dalgalanmalarla su içerisinde olduklarının ifadesini vermiştir.



Resim- 98

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Su Yılanları I

Yapım Yılı: 1904-1907

Resmin Yapıldığı Yer: Avusturya Sanata Galerisi

Yapım Tekniği: Parşömen üzerine altın yaldız ve suluboya.

Resmin Boyutu: 50 x 20 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Denizin dibine benzer bir görünüm içinde, birbirine sarılmış iki kadın figürü görülmektedir. Figürlerin vücutları tıpkı yılan gibi ince uzun biçimlendirilmiştir.

Gövdelerinin alt kısımları balık pulunu andıran küçük daire motifleriyle kaplanmıştır. Resim yüzeyinin tümünde yılan derisi deseni ve çeşitli geometrik şekiller ve ince çizgilerden oluşan deniz bitkileri yer almaktadır. Sağ alt köşede de bir balığın başı görülmektedir.



Resim- 99: Su Yılanları

1904-1907. Tuval üzerine yağlıboya. Private Collection, Viyana.

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Su Yılanları II

Yapım Yılı: 1904-1907

Resmin Yeraldığı Yer: Özel Koleksiyon, Viyana Avusturya.

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 80 x 145 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Resimde suda yüzen iki kadın figürü görülmektedir. Ön planda yer alan figür, yüz üstü uzanmış bir eliyle omuzlarına dökülen saçlarını tutmaktadır. Gözleri yarı kapalı, sanki uyumak istiyormuş gibi görünen figürün saçlarında çeşitli dairesel motifler yer almaktadır. Arka plandaki, arkası dönük olan figürün yüzünün bir kısmı görülmektedir. Bu iki figürün arasında

da yüzünün sadece küçük bir bölümü görünen bir figür daha vardır. Figürlerin aralarında kalan boşluklar, küçük daireler ve pırıltılı yıldız motifleriyle süslenmiştir.

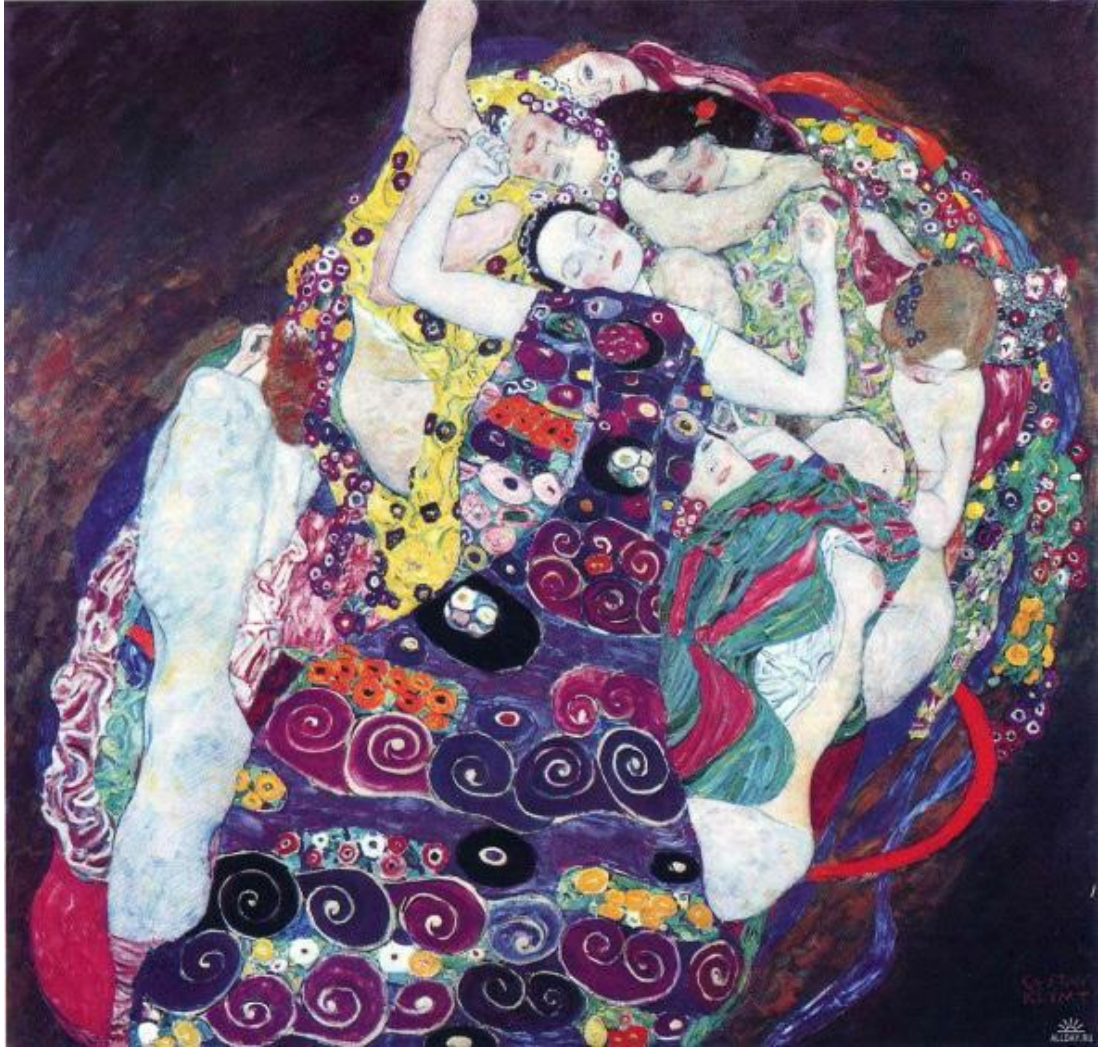
Art Nouveau'da sıklıkla görülen ve oldukça popüler olan denize özgü dünya, Klimt'in Art Nouveau'ya özgü dalgalı hareketlerle denizin dalgalarını takip eden balık kadınlarıyla yansıtılmıştır(Néret, 1993, s:26).

Klimt, işlerinde kadının baskın konumunu vurgulamak haricinde erkek figürlerine hemen hemen hiç yer vermemiştir. Yüzyıl sonunun Viyana'sında da kadınlar her alanda erkeklerin dünyasını tehdit etmeye başlamışlardır.

Resim Sezasyon posteriyile kıyaslandığında, alegorinin cinsiyet değiştirmiş olduğu görülür. Poster, babalarının sanat anlayışına karşı isyan eden bir erkek sanatçı neslinin tasviri olarak yorumlanmayı dilerken, Nuda Veritas, gözlemcinin, kesin olarak özdeşleşme niyetinde olduğu bir kadın figürünü temsil eder. 19. yüzyılda, kadın, sadece bir araç fonksiyonuna sahip değildir.

Klimt zaman ve gerçeklik seviyelerini kasten karıştırmıştır ve artık, kadına, onun kadınsı niteliklerine odaklı bir çizim yaparak alegorik bir araç olarak rol vermektedir. Sonuçta, bir alegorinin mesajı, esasen daima bu niteliklerle iletilir. Nuda Veritas, et ve kan gerçekliğini, yani, baştan çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirilen özel aracı olarak arketip bir kadını göstermiştir ve bu figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca, kendini ve erotizmini de sergiler.

Klimt, Su Yılanları I ve Su Yılanları II'de kadınların baskın olduğu bir dünyanın korkulu rüyasını resmetmiştir.



Resim- 100:

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Bakire

Yapım Yılı: 1913

Resmin Yer Aldığı Yer: Národní Galerie, Prag, Çek Cumhuriyeti.

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 190X200 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri:

Bir kez daha kadınlar evreni yapıtın kesin başkahramanıdır. Genç kadınlar, onları ilk kendini bırakma durumuna geri götürür gibi görünen, oval bir alan içine kapatılmışlardır. Ortadaki bakire, bir vücutlar örgüsünün üstüne uzanmış, uyur gibidir; onun ki, cinsel doyum için edilgin bir bekleyiştir

Klimt'in Bakire isimli bu eseri onun olgun çağının ilk alegorisidir. Sanatçı bu resmi ile kadınlar evreninin dünyasını bir kez daha tasvir etmiş ve figürleri oval bir alan içerisine yerleştirmiştir. Bakire kadınların cinsel yaşamlarına dair bir gönderme niteliğindeki figürlerin bazılarında kendini bırakma tavırları gözlemlenirken, bazılarında da utangaçlık ve hüzün duygularının yansıtılmak istendiği söylenebilir. Bu eserin diğeri bir özelliği ise altın yıldız kullanılmamış olmasıdır.



Resim- 101

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Danae

Yapım Yılı: 1907-1908

Resmin Yer Aldığı Yer: Wurthle Galerisi, Viyana, Avusturya

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 77x83 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: 1907-1908 yıllarında yapılmış olan bu resim, Argos'un kızı Danae'nin mitolojik öyküsünden esinlenir. Zeus ona âşık olur ve kıskanç karısı Hera'ya yakalanmamak için, altın bir yağmura dönüşerek onu tutkuyla sever. Graz'da özel koleksiyonda bulunan yapıtın alışılmamış yakın planı, bu cesur erotik yorumu anlatmak için hiçbir söze yer bırakmaz.

Resmin bozuk perspektifi, vücudun kıvrımlı gidişiyile birlikte, altın yağmuru kucaklayan Danae'nin erotik kendini bırakışını yüceltir. Genç kız kendinden geçmiş ve seyircinin giremeyeceği, kendine tutkun olduğu dünyasına dalmıştır

Kadının cinsel duygularının cesur bir yorumudur. Sıradan olmayan farklı bir perspektifle yerleştirilmiş kadın figürü, vücudunun kavisli kıvrımları ile altın serpintisini bacaklarıyla kucaklar. Bu haz onun yüz ifadesiyle ve ellerindeki katılaşmayla da desteklenir.



Resim- 102

Ressam: Gustav Klimt

Resmin Adı: Yelpazeli kadın

Yapım Yılı: 1917

Resmin Yapıldığı Yer: Özel koleksiyon

Yapım Tekniği: Kanvas üzerine yağlıboya tekniği ile yapılmış.

Resmin Boyutu: 80x92 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Kimono içinde bir kadın portresinde elinde Japon işi bir yelpaze tutmaktadır, kadının güzelliği, zerafeti ve ulaşılmazlığını arka planda doğuya özgü zümrütü Anka kuşu ile ifade etmiş gibidir.

Yelpazeli Kadın” portresindeki yüzde ise nazikçe gülümseyen bir ifade yer almaktadır. Fantastik hayvan figürleri ve bitkilerle tamamlanmış kompozisyon içerisinde figür, sanatçının süslü dekorasyona olan tutkusunu da gözler önüne sermiştir.

Kadının bembeyaz ve nazik teniyle, fondaki fantastik bitki ve hayvan dünyası karşı dengeyi oluşturur. Süslü dekorasyona olan tutkusu, sonuna kadar, Klimt’in yapıtının belirleyici bir özelliği olarak kalır

Sembolizmdeki bu arılık tutkusu sonradan minimalizm ve süprematizmde devam edecektir. Avrupa’da sembolizmin en önemli temsilcilerinden birinin Gustav Klimt’tir. Resimde klimtin uzakdoğuya sevgisi görülür.

3-ALFONS MARIA MUCH

3.1-Alfons Maria Mucha'nın Hayatı

Alfons Mucha, Moravya'nın Ivančice kentinde doğdu. Resim yapmak çocukluğundan beri onun ilk aşkı olmasına rağmen, şarkı söylemekteki yeteneği, Moravya'nın başkenti Brünn'deki liseye devam edebilmesini sağladı.

Moravya'da dekoratif çizim işlerinde çalıştı. Genelde teatral sahne çizimleri hazırladı. Daha sonra, 1879'da hem sanatsal eğitimini ilerletmek hem de önde gelen bir Viyanalı tiyatro tasarımı firmasında çalışmak üzere Viyana'ya gitti. 1881 yılında bir yangın çalıştığı firmayı yok edince tekrar Moravia'ya dönerek dekoratif ve portre çizimleri konusunda serbest olarak çalıştı.

Nikolsburg'lu Kont Karl Khuen, Mucha'yı Hrušovany Emmahof Kalesi'ni duvar resimleri ile süslemesi için kiraladı ve çalışmalarından çok etkilendiği Mucha'nın Münih Güzel Sanatlar Akademisi'ndeki resmi eğitimi için sponsor olmaya karar verdi.

1887'de Paris'e gitti ve gerçekte yoksullaşmış ve açlıktan ölen bir sanatçı hayatı yaşarken Academie Julien'de eğitim gördü. Fakat 1895'de Gismonda tiyatrosundaki sanatçı Sarah Bernhardt'in görünüşü için bir poster tasarladı ve bu ona bir gece içinde başarıyı getirdi. Yıllarca onla birlikte çalışarak, onun sahne görünüşleri için posterler ve rol gereği taktığı takıları tasarladı.

Sonraları ise Parisli ünlü mücevherci Georges Fouquet (1862-1957) için mücevherler tasarladı. Dönemin kadın ve cinselliğe bakışında oldukça sert ve baskıcı Viktoryen tutumunun yerini kademeli olarak daha özgürlükçü bir tutum almaktaydı ve Mucha'nın kadın formuna ve doğal estetiğine hayranlığından doğan yeteneği, dönemin ruh değişikliğiyle mükemmel bir uyum içindeydi. Resimleri ve Çizimleri doğal dışı şekillerin akıcı ve kıvrımlı hatlarını vurgularlar.

Çok uzun zaman boyunca kendi şaheseri olarak tanımladığı Slav Destanı (Slovanská epepej) üzerinde çalıştı. Bu eser Slav halklarının tarihini anlatan bir dizi çok geniş resimden oluşur. Sanatçı bu eseri 1928 yılında Prag şehrine hediye etti. Slav halklarını yüceleştiren böyle bir eseri tamamlamak gençliğinden beri onun rüyasıydı.

II. Dünya Savaşı başladığında tutuklandı ve Alman işgalciler tarafından sorgulandı. Bu olayın etkisinden ve anavatanının işgal altına girmesinin yarattığı üzüntüden asla kurtulamadı. Sanatçı, 14 Temmuz 1939'da Prag'da bir akciğer enfeksiyonu sebebiyle öldü ve Vyšehrad Mezarlığı'na defnedildi.

Alphonse Mucha, Art Nouveau hareketinin önemli temsilcilerinden birisi olmuştur.

3.2- Art Nouveau Hareketi İçinde Yeri

Art Nouveau'yu zirveye taşıyan ressamlardan en önemlisi Alfons Mucha (1860–1939) olmuştur. Alfons Mucha'nın sanatı cazibenin sanatıdır. Harikulade kadınları, nazik ince işlenmiş desenleri, kullandığı renkler ve dekoratif tarzı baştan çıkarıcıdır. Çiçek bahçeleri içerisinde saçları uçuşan muhteşem kadınlar Alfons Mucha'nın beslendiği temadır. Art Nouveau ile bir tutulan tarzıyla resim, heykel, grafik, iç mekân tasarımı ve kuyumculukla ilgili tasarımlar yapmıştır.

Bütün bunların dekoratif motifleri, tükenmez zenginlikteki süsleyici resimli öğeleri ve bunları barındıran kompozisyonlar güçlü bir tarza şekil vermiştir. Tipik somutlaştırmanın sanatsal çabalarının yapıldığı 1900'lü yıllarda Mucha Tarzı bütün grafik sanatçılar ve teknik ressamlar için örnek model haline gelmiştir.

Güzel ve genç kız temalı kadın figürünü idealize ve stilize ederek çiçekler ve ağaç yapraklarını semboller ve Doğu'dan öğrenerek uyguladığı arabesk motiflerin ayrılmaz çerçevesiyle süslemesi onun markasıdır.

Yüzyılın dönümünde en yaygın resimli motif olan “Mucha Tarzı” bütün Art Nouveau hareketiyle anlamdaş olarak kullanılmıştır. Mucha'nın tasarımları henüz Fransa'nın başkenti olmasa da dünyanın ışıltılı kültür merkezi olan şehrin yaşamsal

atmosferini, diriliğini, canlılığını belgeliyordu. Tiyatro ve sergi afişleri, şampanya, sabun ve şekerlemeler için reklâm posterlerinin tasarımlarını yapmıştır.

“Sarah Bernhardt ve tiyatrosu “Theatre de la Renaissance” için litograf afiş tasarımları da önemlidir. “Victorien Sardou’nun “Gismonda” oyunu için yaptığı poster 1895’te Ocak ayının ilk haftası Paris sokaklarında görülmeye başladığında büyük bir heyecana neden olmuştu. Dikey ve ensiz kadrajda, aktristin hemen hemen gerçeğine benzerliği muhteşem bir dramatik etkiyle görenleri iyi seçilmiş renklerin zenginliği ile büyülemişti. Posterin stilistik konseptinin belirlediği motifin temeli, oyunun son perdesindeki ağır başlı tören alayı sahnesindendi; tantanalı, papaz kıyafetini andıran bir kostüm, sembolik bir çiçek ve tamamıyla dinsel bir atmosfer oluşturan, imalı bir hale ile arka fondaki mozaik, ibadet eden bir figür olarak aktristin tapınmasını yansıtıyor. Bu teatral poster bugün bile zamanın ruhunu anlamak için önemlidir ve posterin modern konsepti özel bir örnek olarak öne çıkar (Ulmer, 2002, s:8).

Dramatik sanatının resimsel temsili ile uzun yıllar Sarah Bernhardt için tasarımlar yapmıştır. 6 yıllık dönem süresince Mucha; La Dame aux Camelias(Resim-103), Lorenzaccio (Resim-104), La Samaritaine (1897) (Resim-105), Medée (Resim-106), Hamlet ve Tosca oyunları için teatral posterler tasarladı.

Çoğu zaman iki metreyi aşan yeni format, stilize edilmiş taslaklarla, cepheden görünen manzara, resmin yazılarla yukarıdan ve aşağıdan kesilmesi ve doğanın süslenerek yapılandırılması, hepsi kompozisyon prensiplerine ve stilistik birleşmeye uygundur.



Resim- 103:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : La Dame aux Camelias

Resmin Yapım Yılı:1896

Resmin Yer Aldığı Yer:

Resmin Yapım Tekniği:Afiş

Resmin Boyutu : 20x32''

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Yüzü profilden, gövde cepheden betimlenmiş etekleri uçuşan beyaz bir elbise giymiş kadın betimlemesi. Theatre de la renaissance tiyatrosunun Kamelyalı kadın isimli oyunu afişi olarak hazırlanmış bir posterdir.



Resim- 104:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Lorenzaccio

Resmin Yapım Yılı:1896

Resmin Yapım Tekniği: Litografi tekniği ile yapılmış bir posterdir.

Resmin Boyutu : 203 X 73 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Theatre de la renaissance için Lorenzaccio isimli oyun için yapılmış poster.



Resim- 105:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

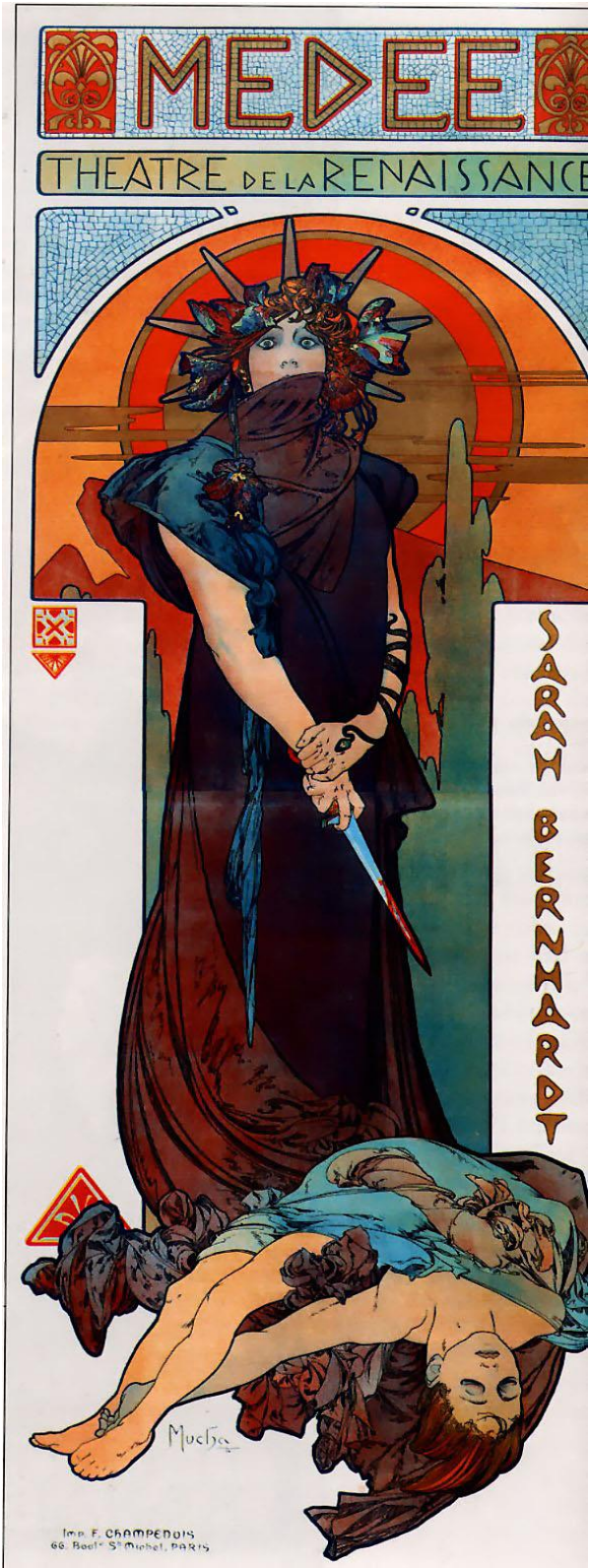
Resmin Adı : La Samaritaine

Resmin Yapım Yılı:1899

Resmin Yapım Tekniği: Litografi tekniği ile yapılmış bir posterdir.

Resmin Boyutu : 16X20''

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Theatre de la renaissance için La Samaritaine isimli oyun için yapılmış poster.



Resim- 106:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Medée

Resmin Yapım Yılı:1898

Resmin Yapım Tekniği: Renkli lithograf

Resmin Boyutu : 201.5 X 75 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Theatre de la renaissance'ta Sarah Bernhardt tarafından sergilenecek Medee isimli oyun için yapılmış poster.

Mucha, Bernhardt'ın sadece tiyatro afişlerini yapmıyordu, aynı zamanda sahne tasarımını ve kostümlerini de tasarlıyordu. Mucha doğal manzara olaylarını etkili bir şekilde nasıl düzenlemesi gerektiğini iyi biliyordu. Tiyatrodan besleniyor figürlerinin sembolik hareket dili ve fantastik kostümleri için fikir veriyordu.

Mucha Katolik bir çevrede büyüdüğünden dolayı çocukluğundan beri kilise süslemeleri ve dinsel törenlerden, seremonilerden büyülenmiştir. Bu izlenimler posterlerin çoğunda değişen derecelerde dinsel aura yayarak yansıtılır. Bu nedenle Ortaçağa ait azizlerin betimlenmesini anımsatan sadece figürlerin kostümleri ve tutumları değildir. Barok ve Gotik sanat; süsleme detayları, basın arkasında yinelenen bir motif gibi, hale seklinde bir daire ve mozaik örnekleri Mucha' nın çalışmalarında sık sık karşımıza çıkar.

Mucha ve çevresindeki diğer sanatçı dostları Orta ve Uzak Doğu sanatından etkilendiler ve 19. yüzyılın sonuna doğru Doğu sanatı yeniden keşfedildi. Her şeyden önemlisi Japon tahta baskılarının çizgisel vurgusunun olağanüstü etkisi ve doğadaki formların stilize edilerek yeniden biçimlendirilmesi Art Nouveau'nun çıkış noktası oldu. Bununla beraber Mucha'nın sanatında sembolizmin de büyük etkisi vardır. Sembolizmin resimsel dili içerisindeki, dönemin edebiyatının çok önemli çalışmalarını da iyi biliyordu; Baudlaire'in Les Fleurs du Malını, Maeterlinck' in "Pelléas et Mélisande"ını ve Flaubert' in "Herodiası hayal imajlarını göstermede sanatsal dışavurumun formlarının kaynaklarını kapsıyordu(Ulmer, 2002, s:9).

Çağdaş resimde, örneğin; Odilon Redon, Carlos Schwabe ve Gustave Moreau, özellikle Alfons Mucha “femme fatale” ve “dalgın prenses” arasında gidip gelen, çağdaş mitolojiyle uyum içerisinde olan kadın imgesini kullandılar. Bununla beraber kendi çalışmalarında sembolist esinle yaptıkları alegorileri ve baştanbaşa dekoratif etki yüklü resimsel motifleri ikinci plana atmıştır.

Mucha, yüzyılın bitimine dek Paris yaşamının ilham verici atmosferinden sanatsal kazanç sağlayarak resim yapmıştır. Toulouse-Lautrec, Eugène Grasset ve Jules Chéret'nin öncülük ettiği grafik sanatının canlandırıcılığıyla poster sanatı gerçek bir yükseliş yaşamıştır. Poster sanatı modern çevrenin ilgisini çekmiş ve hoş karşılanmıştır. Sokakları dolduran ilan tahtaları halka ait galerilere dönüşmüştür. Şimdiye dek kullanılan reklâm posterlerindeki “yalın ve basit” mantığı uzun süre tatmin edici olmuyordu, fakat Mucha'nın yaptığı satış amaçlı sanatsal tasarımlar, toplum üzerinde merak uyandırdığı için tercih ediliyor, ilgi görüyordu.

3.3-Alfons Maria Mucha'nın Eserlerinde Kadın İmgesi

Mucha yaratıcılığının doruğunda, 1895 ve 1898 yılları arasında sadece kendi tarzını geliştirmekle kalmamış, çok yoğun ve değişikliğe yatkın olan formlarını ve motiflerini zenginleştirmiştir. Bununla birlikte bütün işlerine eşsiz imzasını koyar.

Endüstri ve ticari müşterileri için yaptığı reklâm afişleri, uygun motiflere ve stilize edilmiş güzel kadın figürlerine sahiptir. Hayatın eğlencesinin kanıtı olarak havada asılı duran değişmezlikleri, sonsuzluğu, kendi düşüncelerinin içinde kaybolmuş dışavurumları, reklâmı yapılan ürün bisküvi, alkollü içkiler, sigara kâğıdı, ya da bisiklet olabiliyordu. Ürün ne olursa olsun, Mucha bu ürünü kadın cazibesıyla temsil ediyordu. Onun kadın imgesi ürünün de etkili bir biçimde ifade edilmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Mucha'nın bezemesel üslubunun vazgeçilmez öğelerinden biri de davetkâr tavırları ve göz alıcı kostümleriyle baştan çıkartan kadınların saç biçimleridir. Bazen gerçekten kompozisyonun merkezi olur, bütün figür ya abartılmış uzunluktaki saçlarla sarılır ya da rüzgârda doğal bir şekilde dalgalanır, arabesk motifler veya düşsel modellerle stilize edilir.

Kompozisyonun dekoratif karakteri zarif kıvrımlarıyla drapeler ve vücudu saran sonsuz hayal ürünü giysilerle daha fazla önem kazanır. Mucha, kadın figürlerini daha değerli ve çekici bir etkiyle giydirerek sadeliği ustaca lüksleştirir.

Mucha formların zengin kelime hazinesini özellikle fazlaca kullanır. Takvim olarak tasarladığı La Plume dergisi (Resim-107) ve Byzantine Heads (Resim-108) madalyonları için yaptığı tasarımlarda bu durum net bir şekilde kendisini göstermektedir.



Resim- 107:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : La Plume

Resmin Yapım Yılı:1897

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litrografi

Resmin Boyutu : 69 x 51 cm

Resmin Konusu: Theatre de la renaissance için Lorenzaccio isimli oyun için yapılmış poster.



Resim- 108:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Byzantine heads

Resmin Yapım Yılı:1895

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litograf

Resmin Boyutu : 200 X 73 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri:

Bu kompozisyonlarda kullandığı öğelerin stilizasyonunu abartıyor ve bütün resmi yaprak ve çiçek motifleriyle, zodyak işaretleriyle ve çok çeşitli süslemelerle dolduruyor. Tantanalı etkiyi altın ve değerli taşların renkleriyle kuvvetlendirmektedir.

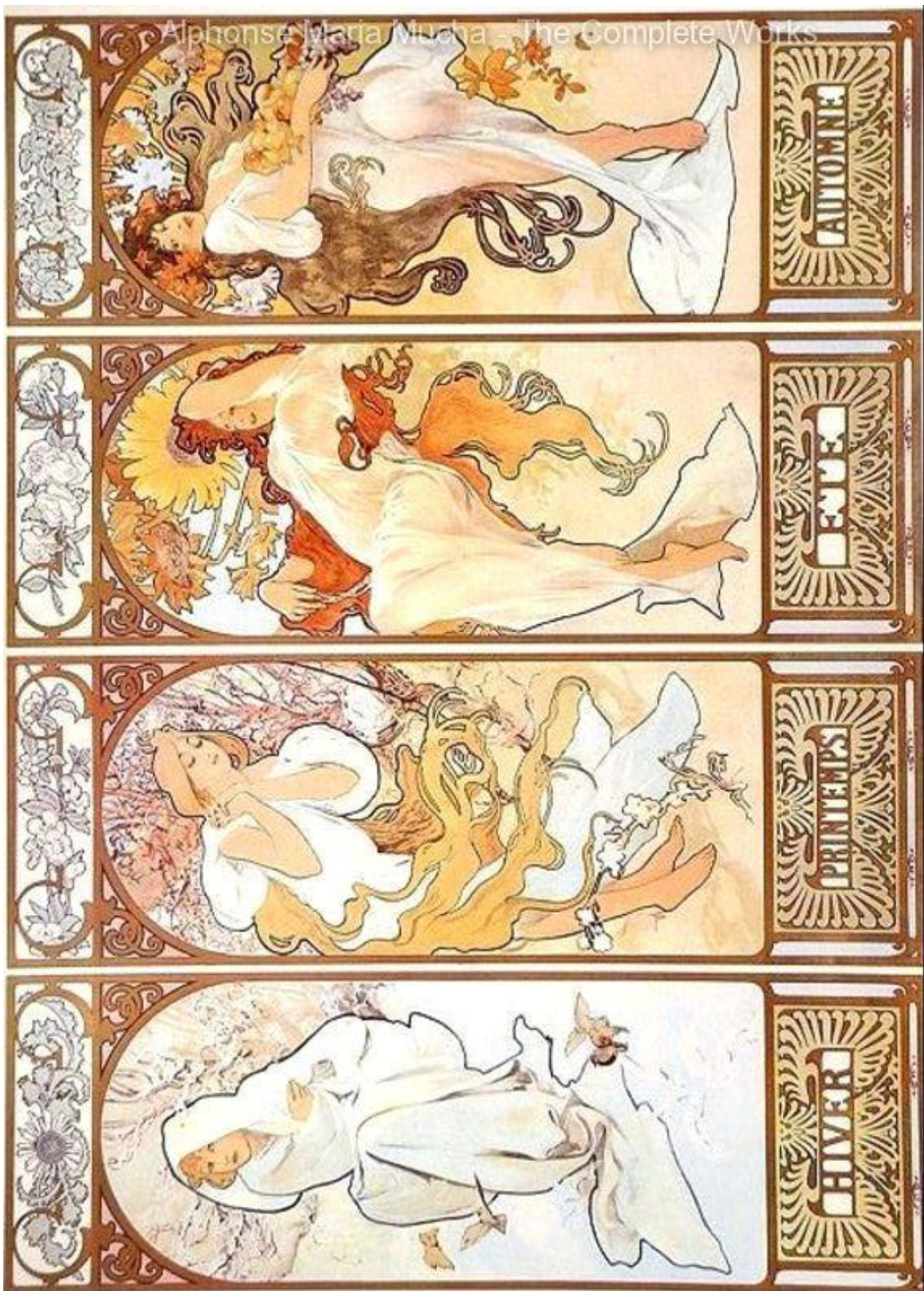
Mucha, coşkusunu bir Doğu gösterisi içerisinde, zenginliği kullanarak gösteriyor. Dikkati seçkin bir odakla miğfer gibi olan başlığa çekiyor.

Mucha'nın bu sanatsal tasarımları sadece tantanalı bir atmosfer sunmaz, yüzyıl dönümünde, erken mason sanatıyla beraber tapınma, ibadet akımıyla, ilham verici ve örnek teşkil eden önemli bir kaynak olmuştur.

Mucha'nın Paris'te Sarah Bernhardt için yaptığı teatral posterlerin başarısını takiben “dekoratif pano” olarak adlandırılan, farklı çeşitlerde kâğıtlara ve ipek üzerine basılan tasarımlarını bir resim gibi çerçevelemiştir. Bunlar moda akımı ile uyum sağlayan uyum sağlayan dekoratif bölme ve perdelerde kullanıldı.

Mucha kompozisyonlarını, boşluğun çoğunu dolduran figürün ekspresif gücü üzerinde temellendiriyordu. Kişisel motifleri de posta kartı olarak basıldı. Bu da kompozisyonlarının popülerliğinin artmasına katkı sağladı.

Her ne kadar genellikle kompozisyonlar hem yeni bir atmosferik özellik hem de lirik bir nota katan manzara detaylarıyla süslenerek güzelleştirilse de biçimsel olarak dekoratif panoların şeması, teatral posterlerden türemiştir. Panolar Mucha'nın alegorik kadın figürlerle ilgili konseptlerdeki açık üstünlüğünü ortaya koymaktadır. İlk seri dört parçadan oluşmaktadır. The Four Seasons (Resim-109), sembolize edilen Flowers, Arts, Gemstones (1900), Stars ve bu dört parçalık seriye dâhil olmayan The Months, İngiliz Pre-Raphaelistler tarafından sağlanan bu anlamlı ilham, zamanın diğer sanatçılarıyla birlikte, Mucha'da da büyük ilgi uyandırdı. Bu kompozisyonların tasarımındaki diğer bir etki Hans Makart'ın pitoresk dekoratif işleri, örneğin; “The Five Sense” diye adlandırılan panolardır.



Resim- 109:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Four Season

Resmin Yapım Yılı:1895

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litografi

Resmin Boyutu : 203 x 70 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Dört panelden oluşan resmin ilk panelinde kış betimlenmiştir. Her taraf beyaz olarak resmedilmiştir. İkinci panel baharı temsil etmektedir. Paneldeki kadında ağaçlarda çiçek açmışlardır. Üçüncü panelde yaz betimlenmiştir. Sıcaktan bunalmış sereserpe yatan bir kadın betimlenmiştir. Dördüncü panelde ise yaprakların döküldüğü sonbahar betimlenmiştir.

Kadın konusunu, alegorik tutumu ve barındırdığı belirli müstehcen hareketleri, çiçeklerin olağanüstü dekoratif motiflerini ve yaprakların düzenlenmesini sanatsal ve görsel olarak birleştirir ve bir bütün haline getirir(Ergüven, 1998).

Mucha Avusturya’da henüz bir gençken fırsat buldukça kendisi için Hans Makart’tan bilgi edinmiştir ve tıpkı onun gibi, kompozisyonlarının temelini oluşturan, kendi çektiği model fotoğraflarını kullanmıştır.

Alfons Mucha çizgisel üslupla yaptığı dekoratif posterlerinde çok uzun ve altın saçları uçuşan, abartılı mücevherlerle süslenmiş, yarı giyinik kadınları, masumiyet, drama ve düşsellik gibi abartılmış duygularla ve doğu bağlantılı motiflerle teatral posterlerde, reklâm afişlerinde ve diğer tasarımlarında kullanmıştır. Bunu dekoratif panolar takip eder, Mucha böylece kadın figürünü de dekoratifleştirmiştir. Aynı konuyu, “kadını”, Paris kuyumcusu Georges Fourquet’nin uyguladığı mücevher serisinin tasarımlarında da kullanmıştır.

Fourquet, alışılmamış olarak, mücevherler üzerinde Mucha’nın kullandığı süslemeleri ve kadın figürlerini uygulamıştır. Daha sonra ki koleksiyonlar fantastik ve teatral parçalardan oluşur. Altın omuz zincirleri, süslenmiş kaplamalar, değerli taşlar, fildişi ve minelenmiş minyatürler, barok inciler v.s. Bu Doğu’ya ya da

Bizans'a ait gerçek mücevher parçalarıyla olan uyum, grafik çalışmalarında da kullandığı imgelerdir. Zarif lükslüğü ile çok değerli, çağdaş, resimli mücevherler Sembolizmden esinlenilerek yapılmıştır.



Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Monaco Monte Carlo Afiş

Resmin Yapım Yılı:1897

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litografi

Resmin Boyutu : 74,5 x 108 cm

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Monako-Monte Carlo tren yolu için hazırlanan afişte kompozisyonun ortasında, ayaklarını toplamış oturmakta olan bir kadın figürü

görülmektedir. Omuzlarını açıkta bırakan beyaz dökümlü bir elbise giyen figürün belinde bir şal bulunmakta ve şalın ucu aşağıya kadar uzanmaktadır. Figürün çenesinde birleşen elleri yüzündeki hayranlık ifadesini tamamlamaktadır. Figürün dizlerinin dibinde daire şeklinde düzenlenen çiçek demetleri yer almaktadır. Arka planda yine aynı şekilde düzenlenen ve üzerinde kuşlar bulunan bir demet yer almakta ve bunun açıklığından arkaya doğru uzanan deniz ve Monte Carlo limanı görülmektedir.



Resim- 110:

Ressam : Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı : Job afiş

Resmin Yapım Yılı:1897

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litografi

Resmin Boyutu: 52 x 39,8 cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Yarım boy portre, dörtte üç profilden betimlenen kadın figürü elinde bir sigara tutmaktadır. Figürün başlı başına bir süsleme öğesine dönüşen uzun dalgalı saçları afişi çerçeveleyen zikzak motifli bordürün dışına taşmaktadır. Figürün elinde tuttuğu sigaranın dumanı da dalgalı çizgiler halinde arka planda görölmektedir. Figürün başının arkasında “JOB” yazısı yer almakta ve fon üzerinde de yazının amblemi tekrarlanmaktadır.



Resim- 111:

Ressam: Alfons Mucha (1860–1939)

Resmin Adı: Gismonda

Resmin Yapım Yılı:1895

Resmin Yapım Tekniği: Renkli litografi

Resmin Boyutu: 217 x 34cm.

Resmin Tanımı ve Stil Özellikleri: Sarah Bernhardt, ayakta ve dörte üç profilden, oyununun son sahnesinde giydiği kostümle Antik bir mimari öğe önünde betimlenmiştir. Figür, elinde bir defne dalı tutmaktadır.

4.KLİMT VE MUCHA'NIN SANAT ANLAYIŞLARININ ANALİZİ VE KARŞILAŞTIRILMASI

4.1. Klimt Ve Mucha'nın Sanat Anlayışlarının Belirlenme Aşamasında Kesildikleri Ve Ayrıldıkları Değerler

Gustav Klimt, 1862'de Viyana'da doğmuştur. Avusturya sanatçıları birliğinden ayrılanların oluşturduğu Viyana Sezession grubunun önemli üyelerinden birisi olan Gustav Klimt sadece tablolar yapmakla kalmamış ve duvar resimleri, eskizler ve pek çok farklı eserle sanata katkıda bulunmuştur(Comini, 1975).

Art Nouveau sanat akımının önemli temsilcilerinden bir diğeri de Alfons Maria Mucha'dır. Mucha, Klimt ile aynı zaman dilimi içerisinde yaşamış ve aynı sanat akımının üyesi olmuşlardır. Mucha sadece resim yapmakla kalmamış, posterleri, afişler, takı tasarımı da yapmıştır.

Klimt resimlerinde öncelikli olarak kadın bedenini konu olarak temel alan Klimt bu konu çerçevesinde ince süslemeler ve zerafet dolu hafif bir erotizme de eserlerinde yer vermiştir(Comini, 1978).

Alfons Mucha'nın sanatı cazibenin sanatıdır. Harikulade kadınları, nazik ince işlenmiş desenleri, kullandığı renkler ve dekoratif tarzı baştan çıkarıcıdır. Çiçek bahçeleri içerisinde saçları uçuşan muhteşem kadınlar Alfons Mucha'nın beslendiği temadır. Art Nouveau ile bir tutulan tarzıyla resim, heykel, grafik, iç mekân tasarımı ve kuyumculukla ilgili tasarımlar yapmıştır.

Bütün bunların dekoratif motifleri, tükenmez zenginlikteki süsleyici resimli öğeleri ve bunları barındıran kompozisyonlar güçlü bir tarza şekil vermiştir. Tipik somutlaştırmanın sanatsal çabalarının yapıldığı 1900'lü yıllarda Mucha Tarzı bütün grafik sanatçılar ve teknik ressamlar için örnek model haline gelmiştir.

Güzel ve genç kız temalı kadın figürünü idealize ve stilize ederek çiçekler ve ağaç yapraklarını semboller ve Doğu'dan öğrenerek uyguladığı arabesk motiflerin ayrılmaz çerçevesiyle süslemesi onun markasıdır.

Yüzyılın dönümünde en yaygın resimli motif olan "Mucha Tarzı" bütün Art Nouveau hareketiyle anlamdaş olarak kullanılmıştır. Mucha'nın tasarımları henüz

Fransa'nın başkenti olmasa da dünyanın ışıltılı kültür merkezi olan şehrin yaşamsal atmosferini, diriliğini, canlılığını belgeliyordu. Tiyatro ve sergi afişleri, şampanya, sabun ve şekerlemeler için reklâm posterlerinin tasarımlarını yapmıştır.

Art Nouveau'da afiş tasarımı, mimaride yaşanan düşünce ikliminden çabuk etkilenecek kendine özgü bir ifade biçimi kazandı. Alphonse Maria Mucha, bu dönemin en önemli afiş tasarımcılarından birisi olarak kabul edilmektedir.

Art Nouveau hareketi afişin gelişimi açısından pek çok yeniliğe önyak olmuştur. Her ne kadar o dönemlerde afiş tasarımı yeni bir olgu sayılabilsede sadece tipografiye dayalı ve renksiz el ilanları biçimindeki eski afişlerden kurtulmayı sağlamıştır. Bunda elbette ki litografinin sağladığı teknik imkânlar çok önemli olsa da afişin babası sayılan Cheret'in tasarım ve basım tekniklerinin geliştirilmesinde ve daha sonraki takipçileri olan Toulouse-Lautrec ve Mucha'nın afiş tasarım anlayışında sağladıkları yenilikler afişin geliştirilmesinde çok büyük bir önem arz etmektedir. Kitle iletişim araçlarında figür ve özellikle de kadın imgesi kullanımı, sonraki dönemlerde üretilen afişlerde hedeflenen dikkat çekme, ikna etme, katılıma çağırma ve satışa yönlendirebilme problemlerinde çok yaygın birer araç olarak kullanıldıkları görülecektir.

Mucha'nın afiş ve poster yapımında ileri olmasına karşılık Klimt eserlerini daha çok resim üzerine yoğunlaştırmıştır.

Her iki ressamın da resimlerinde, afişlerinde kullandıkları anma tema kadınlardan oluşmaktadır. Her iki ressam da kadınları kompozisyonlarının tam ortasına oturtmuşlardır.

Art Nouveau'nun sanat anlayışının bir parçası olarak kendisini gösteren doğu eğilimi her iki sanatçıda da son derece net bir şekilde kendisini göstermektedir. Özellikle Japon ahşap baskılarının tüm özellikleri her iki ressamın resimlerinde görülmektedir.

Doğu etkisinin yanı sıra mitolojinin özellikle Yunan mitolojisinin etkisi sanatçıların resimlerinde görülmektedir. Klimt bu konuda daha çeşitli ve çok sayıda eser vermiştir. Mucha ise mitolojiyi eserlerinde daha az kullanmıştır.

Klimt, vücutları tıpkı Bizans ikonalarındakiler gibi dimdik duran figürlerinin, yüzleri ve elleri gibi süslemeler dışında kalan bölümlerini üç boyutlu çalışılıyordu. (Schmutzler, 1962, s:259).

Adeta rölyef etkisi yaratacak şekilde bol kullanılmış altın ve gümüş varakla Bizans ikonalarına benzeyen Adele Bloch-Bauer portresinde figür, gerçek dünyadan koparak Antik uygarlıkların sanatının ürünü olan motiflerin içinde hareketsiz bir şekilde durmaktadır. Figürün giysisinin üzerindeki göz motifleri Mısır, spiral ve daire motifleri Miken, diğer arma şeklindeki dekoratif motiflerse resim sahibinin ismini oluşturan harflerin Grekçe'ye benzer şekilde yeniden yorumlanmış şekillerinden oluşmaktadır (Whitford, 1993, s:12).

Bununla birlikte Klimt, idealizmin ve tarihçiliğin resimleri örttüğünü fark ettikten sonra fotografik gerçekçiliğini bir yana koydu. Bunu yaparken, özenle yaptığı imitasyonlarını da ardında bıraktı. Artık resimlerinden geriye genel yerine, sadece somut olan bir şeyler kalmıştı.

Klimt, resimlerinde insan figürünü, kareler, daireler, spiraller gibi birçok küçük geometrik öğeyle harmanlayarak resimsel bir süslemeye dönüştürmüştür (Schmutzler, 1962, s:259).

Pre-Raphaelit Edward Burne-Jones'un büyük boyutta çalıştığı figürlerinin arkasına hareketli çizgilerden oluşan motiflerin hakim olduğu bir zemin yaratması ya da Dante Gabriel Rossetti'nin, resim zeminini soyut süsleme öğeleriyle doldurarak arka planda desenli bir görünüm elde etme alışkanlığının etkileri göze çarpmaktadır.

Mucha, kompozisyonlarında daha fazla bitkisel öğeler kullanmıştır. Klimt resimlerinde daha fazla geometrik unsurlar kullanmıştır. Bitkisel bezemeleri daha stilize bir şekilde kullanmıştır.

4.2. Klimt Ve Mucha Resimlerinde Kadın İmgesi Ve Yorumları

Endüstri ve ticari müşterileri için yaptığı reklâm afişleri, uygun motiflere ve stilize edilmiş güzel kadın figürlerine sahiptir. Hayatın eğlencesinin kanıtı olarak havada asılı duran değişmezlikleri, sonsuzluğu, kendi düşüncelerinin içinde kaybolmuş dışavurumları, reklâmı yapılan ürün bisküvi, alkollü içkiler, sigara kâğıdı,

ya da bisiklet olabiliyordu. Ürün ne olursa olsun, Mucha bu ürünü kadın cazibesiyle temsil ediyordu. Onun kadın imgesi ürünün de etkili bir biçimde ifade edilmesinde etkin bir rol oynamıştır.

Mucha'nın bezemesel üslubunun vazgeçilmez öğelerinden biri de davetkâr tavırları ve göz alıcı kostümleriyle baştan çıkartan kadınların saç biçimleridir. Bazen gerçekten kompozisyonun merkezi olur, bütün figür ya abartılmış uzunluktaki saçlarla sarılır ya da rüzgârda doğal bir şekilde dalgalanır, arabesk motifler veya düşsel modellerle stilize edilir.

Kompozisyonun dekoratif karakteri zarif kıvrımlarıyla drapeler ve vücudu saran sonsuz hayal ürünü giysilerle daha fazla önem kazanır. Mucha, kadın figürlerini daha değerli ve çekici bir etkiyle giydirerek sadeliği ustaca lüksleştirir.

Mucha formların zengin kelime hazinesini özellikle fazlaca kullanır. Kadın konusunu, alegorik tutumu ve barındırdığı belirli müstehcen hareketleri, çiçeklerin olağanüstü dekoratif motiflerini ve yaprakların düzenlenmesini sanatsal ve görsel olarak birleştirir ve bir bütün haline getirir.

Art Nouveau'da sıklıkla görülen ve oldukça popüler olan denize özgü dünya, Klimt'in Art Nouveau'ya özgü dalgalı hareketlerle denizin dalgalarını takip eden balık kadınlarıyla yansıtılmıştır. Klimt, işlerinde kadının baskın konumunu vurgulamak haricinde erkek figürlerine hemen hemen hiç yer vermemiştir. Yüzyıl sonunun Viyana'sında da kadınlar her alanda erkeklerin dünyasını tehdit etmeye başlamışlardı.

Klimt zaman ve gerçeklik seviyelerini kasten karıştırmıştır ve artık, kadına, onun kadınsı niteliklerine odaklı bir çizim yaparak alegorik bir araç olarak rol vermektedir. Sonuçta, bir alegorinin mesajı, esasen daima bu niteliklerle iletilir. Nuda Veritas, et ve kan gerçekliğini, yani, baştan çıkartan kadınsı erotizme dayanan yorumlardan daha fazla şey sunan bir gerçeklik barındırır. Klimt, çalışmalarında ilk kez olarak özdeşleştirmenin özel aracı olarak arketip bir kadını göstermiştir ve bu figür sadece, bir alegori ve böylelikle kendisinin ötesine giden bir anlam iletmekle kalmaz, ayrıca, kendini ve erotizmini de sergiler.

Çıplak ve giyinik arasındaki ilişki, Klimt'in daha sonraki çalışmalarında yönlendirici bir etken haline gelecekti; çoğunlukla kadın şahsında keşfedilenler ve kadının içine girebileceği tüm pozlar ve roller. Dolayısıyla çıplaklık da, artık ideal bir çıplak olma halinden çıkacaktı. Çünkü mitoloji ve alegori üstündekileri çıkardıktan sonra çıplaklık gerçekten meydana çıkacaktı. Klimt grafik çalışmalarında da açıkça hissedilebileceği gibi kendini bu elbisesizlik halinin mutlak efendisi olarak gördü ve zamanla çizimlerinde görülen her kumaş parçası, çıplaklığı her zamankinden daha az örter ve sorunu yeniden körükler bir hale geldi.

Klimt, idealizmin ve tarihçiliğin resimleri örttüğünü fark ettikten sonra fotografik gerçekçiliğini bir yana koydu. Bunu yaparken, özenle yaptığı imitasyonlarını da ardında bıraktı. Artık resimlerinden geriye genel yerine, sadece somut olan bir şeyler kalmıştı. Klimt'in, Nuda alegorisinin, çıplaklığın gerçekçi bir gösterimi, gerçeğin ve gerçek çıplaklığın bir temsili olmasının nedeni de buydu "çıplak" kadın figürü, Klimt'in tuvalinde bir hayal kahramanı olmanın ötesine geçmiştir. Tuvalinde yarattığı erotizmin de temel kaynağı budur. O'nun resmindeki kadın aynı zamanda da gündelik hayata ait bir bireydir. İzleyici için bu, aslında her zaman doğasında olan, hissettiği, düşündüğü fakat gündelik yaşamında -sanatçı için düşünüldüğünden tuvalinde- kendinden uzak tutmaya çalıştığı erotizm kavramının, kendisine birden bire bu kadar dolaysız bir şekilde sunulması açısından sarsıcı olmuştur. Kadın içinse hem olumlu hem de olumsuz sonuçlardan bahsedilebilir. Olumlu bir sonuç, Klimt'in resimlerinde kadına, kadının sosyal pozisyonuna, sorunlarına, içsel çatışmalarına -dahi- dikkat çekiyor olmasıdır.

Klimt'in çalışmaları sonucu ortaya çıkan olumsuz bir sonuç ise kadın figürünün cinsel bir meta haline dönüşeceği yolculuğunun Klimt tarafından tetiklenmiş olmasıdır.

Klimt'in erotik bir usta olarak tanınmasının en önemli kaynağı, yağlı boya çalışmalarının yanı sıra, döneminde yayınlamaktan kaçındığı, ölümünden sonra ise binlerce oldukları ortaya çıkan karakalem eskiz çalışmalarıdır. Erotizm ögesinin en yoğun bulunduğu çalışmalardır.

Klimt'in yağlı boya çalışmalarında zaman abartıya kaçan görsel bir çekicilik olduğu belirtilmişti, Araştırma bulgularına göre, Klimt'in erotik eskizlerinin ise tam bir zıtlık oluşturacak şekilde sade ve az çizgiden oluştuğu gözlemlenmiştir. Hatta birçok çizim izleyicide tamamlanmamış, yarım bırakılmış havası yaratmaktadır. Klimt'in eskizlerinde bedenler zamandan ve mekândan bağımsız bir şekilde karşımıza çıkmaktadır. Bu iki etki eskizlerdeki erotizm ögesini kuvvetlendirir niteliktedir.

Klimt'in eskizlerinin konusu sadece kadın figürlerinden oluşmaktadır. Klimt'in eskizlerinin zaman zaman erotizmden pornografiye kaydığı da görülmektedir. Muhtemelen eskizlerinin hiç yayınlanmayacak olduklarını düşünmek Klimt'i bu kadar rahat ve bağımsız bir şekilde çizmeye yönlendirmiş olmalıdır.

Eskizlerinde Klimt çok doğal ve samimidir, izleyicinin olmadığı fikri ile her türlü kısıtlama ve kuraldan uzak bir şekilde serbestçe çalışmıştır. Bu teslimiyet ve ifade serbestliği sonucu ortaya çıkan yalın samimiyet sonucu erotizmi asan pornografi müstehcenliğe kaymaz.

SONUÇ

19.yy sonlarında 20.yy başlarında ortaya çıkan bu akım Fransızca Yeni Sanat anlamına gelmektedir. Endüstri Devrimi sonucu, bu gelişimden yaralanıp geliştirilen sanat ürünlerine tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau akımı uluslararası bir nitelik kazanmıştır. Endüstri devriminin yaşandığı dönemde sanatın her dalında üslup karmaşası yaşanmaktadır. Zengin, aydın ve özgürlükçü soylular estetik gereksinimleri doğrultusunda bir arayış içerisine girmişlerdir.

Değişimler en belirgin şekilde Art Nouveau ile kendisini göstermiştir. Art Nouveau, 1895-1905 yılları arasında gelişmiş bir sanat hareketi olarak ortaya çıkmıştır.

Art Nouveau sanat anlayışı, 19. yüzyılın son çeyreğinde yukarıda da ifade edildiği şekilde Avrupa ülkelerinin görece bir politik istikrara ve refaha kavuştuğu dönemde ortaya çıkmıştır. Art Nouveau, öncelikle sanayileşmiş ülkelerde görülmüştür.

Art Nouveau'da kadın imgesinin daha büyüleyici ve doğrudan cinsel ifadeyi temsil eden bir hali vardır. Zarif kıvrımlar ve düşsel modellerle davetkâr ve baştan çıkarıcı kadın erotizmle birlikte süsleyici öğeler kullanılarak her daim izlenebilecek bir nesne olmaya devam eder. Grafik sanatının kullanılmaya başlanmasıyla kadın ve erotizmi reklâm afislerini de süslemeye başlar. Bu geleneği besleyen değerler günümüze daha geniş kitlelere ulaşabilen yollarla (televizyon, reklâm ve yazılı basın), yaygınlaştırılmıştır. Kadın imgesi her zaman erkekten farklı işlenmiştir.

Cinsiyet farkından kaynaklanmayan bu durumun nedeni, kadının, erkek egemenliğindeki toplum içerisinde, izleyicilerinin beğenisine göre düzenlenmesidir. Kadının edilgin hale getirilerek cinsel imgelerle resmedilmesi seyirci – sahibinin duygularına ya da isteklerine boyun eğmesi olarak değerlendirilebilir.

Gustav Klimt ve Alfanso Maria Mucha Art Nouveau'nun bir sanat akımı olarak kabul edilmesinde önemli katkılar sağlamış ve bu akımın en önemli eserlerini vermişlerdir.

Bu iki sanatçının pek çok ortak özelliği olması ile birlikte kompozisyonlarının temel ögesi kadınlar olmuştur. Klimt, erotizmi ve çıplaklığı temel alan kompozisyonlar kullanmasına rağmen Mucha daha ölçülü çıplaklık ve erotizm kullanmaktadır.

Kompozisyonun dekoratif karakteri zarif kıvrımlarıyla drapeler ve vücudu saran sonsuz hayal ürünü giysilerle daha fazla önem kazanır. Mucha, kadın figürlerini daha değerli ve çekici bir etkiyle giydirecek sadeliği ustaca lüksleştirir.

Klimt figürlerinde geometrik bezemeleri çok sık kullanmaktadır. Bununla birlikte Mucha daha çok bitkisel bezemeler kullanmışlardır.

KAYNAKÇA

Amaya M., Art Nouveau, Studio Vista Limited, London, 1971.

Armağan, İ., Sanat Toplum Bilimi, İleri Kitapevi, İzmir 1992.

Bahr, H., Gegen Klimt, Viyana, 1903." Fliedl, G., Gustav Klimt 1862–1918 the World in Female Form, Taschen, Köln, 2006.

Bataille, G., Erotizm, Bilkimat Basımevi Ltd. Şti. Ankara, 1993.

Becker F.G., Art Nouveau, Könenmann Verlagsgesellschaft, Köln, 1997.

Bisanz, H., Vienne 1900. Paris, Imprimerie des Arts et Manufactures, 1990.

Bisanz-Prakken, M. The Beethoven Frieze by Gustav Klimt And The Vienna Secession, Secession-Gustav Klimt-Beethovenfries, Wien: Remaprint: 21-38, (2002).

Bösch G., Steiner S., "Painting and Sculpture in the late Nineteenth and Twentieth Centuries", Vienna Art and Architecture, Ed. Rolf Toman, Cologne, Könemann Verlagsgesellschaft, 1999, s.365.

Cairns, T., Cambridge Introduction to the History of Mankind: The Twentieth Century, Cambridge University Press, Londra, 1983.

Clark, K., The Nude: A Study in Ideal Form, Princeton University Press, 1972.

Comini, A., Gustav Klimt. London, 1975.

Comini, Alessandra. Fantastic Art in Vienna. New York 1978.

Denvir B., Toulouse-Lautrec, London, Thames and Hudson Ltd., 1991.

Denvir, B., Impressionism, The Painters and The Paintings, Studio Editions, Ltd., Londra, 1991.

Duncan A., , Art Nouveau, Thames and Hudson Ltd., London, 1994.

Edgü, F., "Çıplaklığın Sanat Akımları Boyunca Uğradığı Değişiklikler". Milliyet Sanat Dergisi, 27 Şubat 1978, Sayı.260

Ergüven, M., Pusudaki Ten. Sel Yayıncılık, İstanbul, 1998.

Fahr – Becker, G., Art Nouveau, Könemann, Fransa, 1997.

Fleming, W., Aras & Ideas, Holt, Reinhart and Winston Inc., Ohio 1986.

Fliedl G., Klimt, Taschen Publication, Vienna, 2003.

Fliedl, G., Gustav Klimt 1862–1918 The World in Female Form, Taschen GmbH, 2006.

Gombrich, E. H. , Sanatın Öyküsü, Çev.:Erol Erduran, Ömer Erduran, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

Henderson, M. , Dvorak, A. , Alphonse Mucha: The Graphic Works, Academy Editions, Londra, 1983.

Higgins, H., Fluxus Experience, California, University of California Press, 2002.

Hilton, T., The Pre-Raphaelites, Thames and Hudson Ltd., London, 1993.

Hofmann, W., Gustav Klimt, New York Graphic Society, Greenwich, 1971.

Krause A.C., Rönesans'tan Günümüze Resim Sanatının Öyküsü, Literatür Yayınları, Almanya, 2005.

Lunday E., Büyük Sanatçıların Gizli hayatları, Çev.: S.Okuyay, İstanbul, 2008.

Masini, L.V., Art Nouveau, Chartwell Books, Italy 1984.

Natter, T. – Frodl, G., Klimt's Women, DuMont, Cologne, 2000.

Neret G., Klimt, Çev.:Ş.Kamcez, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2006.

Oral, Z., "Özgün Resimlerini Etki Altında Kalarak Yaratın Ressam:Klimt.", Milliyet Sanat Dergisi, Kasım 1977, Sayı:251

Partsch, S., Klimt: Life and Work, Ada Müzik Dağıtım, İstanbul, 2004.

Pauli, T., Altın Renkli Bir Arka Plan ve Sezession, Dost Kitabevi, Ankara, 2004.

Pischel, G., Sanat Tarihi Ansiklopedisi 4. Görsel Yayınlar, Ansiklopedik Neşriyat, 1983.

San, İ., Sanatsal Yaratma Çocukta Yaratıcılık, Türkiye İş Bankası Kültür Yay., Ankara 1977.

Sanat Tarihi Ansiklopedisi, Cilt 4, Çev.: Hasan Kuruyazıcı, Üstün Alsaç, Görsel Yayınlar, İstanbul 1981.

Schaffner, A., 'Dissecting the Order of Signs: On the Textual Politics of Dada Poetics', in: Dada and Beyond, Volume 1: Dada Discourses, Edt.: Klaus Beekman, New York, USA, 2011, pp:37-51.

Schmutzler, R., Art Nouveau, London, 1962- 1978.

Sönmez, V., Eğitim Felsefesi, Şafak Matbaası, Ankara 1994.

Tansuğ, S., Resim Sanatının Tarihi, Remzi Kitabevi, İstanbul 1992.

Ulmer, R., Alfons Mucha: Master of Art Nouveau, Taschen GmbH, Köln,
2002.

Whitford F., Klimt, London, Thames and Hudson Ltd., 1993.